

ALEX CALDAS SIMÕES

**A CONFIGURAÇÃO DE GÊNEROS MULTIMODAIS: UM ESTUDO SOBRE A
RELAÇÃO GÊNERO-SUPORTE NOS GÊNEROS DISCURSIVOS TIRA
CÔMICA, CARTUM, CHARGE E CARICATURA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal
de Viçosa, como parte das exigências do Programa de
Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de
Magister Scientiae.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2010

**Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e
Classificação da Biblioteca Central da UFV**

T

S593c
2010

Simões, Alex Caldas, 1984-

A configuração de gênero multimodais : um estudo sobre a relação gênero-suporte nos gêneros discursivos tira cômica, cartum, charge e caricatura / Alex Caldas Simões. – Viçosa, MG, 2010.

ix, 140f. : il. (algumas col.) ; 29cm.

Orientador: Maria Carmen Aires Gomes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa

Referências bibliográficas: f. 136-140

1. Linguística aplicada. 2. História em quadrinhos.

I. Universidade Federal de Viçosa. II. Título.

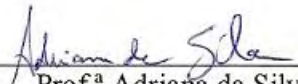
CDD 22. ed. 418

ALEX CALDAS SIMÕES

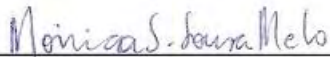
**A CONFIGURAÇÃO DE GÊNEROS MULTIMODAIS: UM ESTUDO SOBRE A
RELAÇÃO GÊNERO-SUPORTE NOS GÊNEROS DISCURSIVOS TIRA
CÔMICA, CARTUM, CHARGE E CARICATURA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal
de Viçosa, como parte das exigências do Programa de
Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de
Magister Scientiae.

APROVADA: 20 de dezembro de 2010.




Prof.^a Adriana da Silva
(Coorientadora)



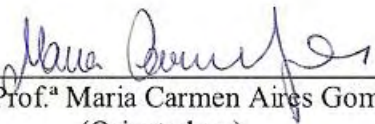
Prof.^a Mônica Santos de Souza Melo
(Coorientadora)



Prof. Orlando Vian Junior



Prof. Paulo Eduardo Ramos



Prof.^a Maria Carmen Aires Gomes
(Orientadora)

Em memória:

À Valdelice Caldas Simões, de quem
herdei a vocação para o ensino e para
as belas letras.

“**T**odo tempo é bom quando nos ocupamos em superar o que sabemos.”

Carlos Bernardo Gonzáles Pecotche
Do livro **O Senhor de Sándara**

AGRADECIMENTOS

A todo o programa de Pós-Graduação em Letras da UFV, professores, alunos (turma 2009 e 2010) e funcionários, pela oportunidade de me deixar fazer parte desta grande equipe acadêmica;

A minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Maria Carmen Aires Gomes, por ter confiado em mim e me permitido pensar com liberdade sobre a minha pesquisa, sempre me estimulando a aproveitar as oportunidades acadêmicas que iam surgindo;

A minha orientadora das atividades do CAPES/REUNI, Prof.^a Dr.^a Adriana da Silva, pelas oportunidades que me ofereceu no campo da docência no ensino superior e da pesquisa;

À CAPES/REUNI pela concessão da bolsa de estudos;

À toda equipe de tutores e mestrandos do Programa de Tutoria em Língua Portuguesa (2009-2010), que me propiciou a oportunidade de ensinar, pesquisar e “orientar”;

À gráfica e editora da UFV pelas informações técnicas sobre a produção gráfica de um livro impresso;

Aos professores co-orientadores, que fizeram parte da minha banca de qualificação e também fazem parte da banca examinadora final, Prof.^a Dr.^a da Mônica Santos de Souza Melo (UFV) e Prof.^a Dr.^a Adriana da Silva (UFV), pelos apontamentos iniciais em minha pesquisa;

Ao debatedor de meu seminário de dissertação, Prof. Dr. Adail Sebastião Rodrigues-Júnior (UFOP), pela “visão além do alcance” em minha pesquisa;

Aos professores que integram esta banca dos quais sou fã-acadêmico, Prof. Dr. Orlando Vian Jr. (UFRN) e Prof. Dr. Paulo Eduardo Ramos (UNIFESP), pelo aceite ao convite;

E a toda a minha família e namorada, que sempre me deixaram tranqüilo para estudar e realizar meus trabalhos acadêmicos.

SUMÁRIO

RESUMO.....	viii
ABSTRACT.....	ix
INTRODUÇÃO.....	01
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	09
1.1- Sobre as noções teóricas de gêneros do discurso.....	09
1.2- Sobre as noções teóricas de suporte.....	18
1.3- O suporte na perspectiva sistêmico-funcional: uma proposição.....	22
1.4- O suporte livro impresso.....	29
1.5- Quadrinhos: conceitos e proposições.....	38
2. ABORDAGEM METODOLÓGICA.....	41
2.1- Caracterização da pesquisa.....	41
2.2- Construção do <i>corpus</i>	41
2.3- Procedimentos de análise.....	47
3. APRESENTAÇÃO, ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS.....	49
Parte A – A configuração dos gêneros de nossa pesquisa	
3.1- A Configuração o gênero discursivo tira cômica.....	49
3.2- A Configuração do gênero discursivo cartum.....	71
3.3- A Configuração do gênero discursivo charge.....	85
3.4- A Configurando do gênero discursivo caricatura.....	100
3.5- Considerações sobre as EPG configuradas em nosso <i>corpus</i>	110
Parte B – A configuração dos suportes de nossa pesquisa	
3.1- A Configuração do suporte livro impresso de tiras cômicas.....	115

3.2- A Configuração do suporte livro impresso de cartuns.....	116
3.3- A Configuração do suporte livro impresso de charges.....	117
3.4- A Configuração do suporte livro impresso de caricaturas.....	118
3.5- Considerações sobre os suportes livro configurados em nosso <i>corpus</i>	119
Parte C – Algumas considerações	
3.1- Considerações sobre as análises realizadas.....	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	136

RESUMO

SIMÕES, Alex Caldas, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, dezembro de 2010. **A configuração de gêneros multimodais: um estudo sobre a relação gênero-suporte nos gêneros discursivos tira cômica, cartum, charge e caricatura.** Orientadora: Maria Carmen Aires Gomes. Coorientadoras: Adriana da Silva e Mônica Santos de Souza Melo.

Como reconhecer, caracterizar e diferenciar os gêneros multimodais tira cômica, cartum, charge e caricatura? Como se estabelecem as relações gênero-suporte nesses gêneros? Pautados no aporte teórico-metodológico dos estudos de gêneros vinculada à Linguística Sistêmico-Funcional – LSF – (HALLIDAY; HASAN, 1989) e aos quadrinhos (RAMOS, 2009; MCCLOUD, 1995; EISNER, 1999), procuramos refletir essas questões de forma a: (1) *descrever a Estrutura Potencial do Gênero (EPG) dos gêneros multimodais tira cômica, cartum, charge e caricatura*; (2) *caracterizar o suporte dos gêneros multimodais em foco a partir da perspectiva da LSF*; e (3) *investigar a relação gênero-suporte nos gêneros supracitados*. A fim de cumprirmos estes objetivos de pesquisa, procuramos, por meio da pesquisa qualitativa, a partir da análise de textos e imagens, estudar os seguintes suportes livro e seus gêneros: (a) *Aline* (I, II, III), de Adão Iturrusgarai (2007, 2009a, 2009b), com as tiras cômicas; (b) *Assim Rasteja a Humanidade*, de Allan Sieber (2006), com os cartuns; (c) *Fatores de Risco*, de Júlio Erthal (1998), com as charges; e (d) *Caricaturas e Caricaturados*, de Mário Mendez, com as caricaturas. De nossa pesquisa, concluímos que há dificuldade de se diferenciar os gêneros tira cômica, cartum, charge e caricatura, pois estes apresentam a mesma variável modo (escrito/multimodal) e relações (autor *versus* leitor) de registro; já a variável campo de registro ocorre de maneira diferente, o que, portanto, elege estágios de realização específicos para cada gênero, o que os diferencia. Quanto à relação gênero-suporte, podemos dizer que o suporte – como organização material da linguagem, inscrita no registro – elege elementos de realização material que o qualificam como suporte pretendido em uma dada cultura e o individualiza perante seus pares, a esses elementos chamamos de elementos gráficos que se realizam em função da relação autor *versus* editor(a).

ABSTRACT

SIMÕES, Alex Caldas, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, December, 2010. **The configuration of multimodal genres: a study on the relationship between gender-support in genres comic strip, cartoon, charge and caricature.** Advisers: Maria Carmen Aires Gomes. Co-advisers: Adriana da Silva and Mônica Santos de Souza Melo.

How to recognize, characterize and differentiate the genders multimodal comic strip, cartoon, cartoons and caricature? How relationships are established genres such genre-support? Based on the theoretical and methodological studies of gender linked to Systemic-Functional Linguistics – SFL – (HALLIDAY; HASAN, 1989) and comics (RAMOS, 2009; MCCLOUD, 1995; EISNER, 1999), we tried to reflect these issues in order to: (1) *describe the Generic Structure Potential (GSP) genres strip comics, cartoon, cartoon and caricature;* (2) *characterize the support of the genres in focus from the perspective of SFL, and* (3) *investigate the relationship between gender-holder in the genres mentioned above.* In order to fulfill these research objectives, we, through qualitative research, from the analysis of texts and images, study the book and its supporters following genres: (a) *Aline* (I, II, III), by Adão Iturrusgarai (2007, 2009a, 2009b), with the comics strips, (b) *So Crawls Humanity*, by Allan Sieber (2006), with the cartoons, (c) *Risk Factors*, by Júlio Erthal (1998), with the cartoons, and (d) *Caricatures and caricatured*, by Mario Mendez, with the cartoons. From our research, we conclude that it is difficult to differentiate the genders comics strip, cartoon, cartoons and caricatures, because they present the same variable mode (written/multimodal) and tenor (author *versus* reader) of registers, where as the variable field of register is respectful, which thus elects stages of completion for each specific genre, what sets them apart. As for the gender-support ratio, we can say that the support – as an organization of language material, entered in register – elects elements of realization that qualify as material support required in a given culture and individually with their peers, these elements we call graphic elements that take place according to the relationship author *versus* editor (a).

INTRODUÇÃO

Pesquisar e problematizar o campo teórico dos gêneros é hoje um assunto bastante recorrente nas pesquisas acadêmicas da área da linguagem. Os gêneros já estiveram presentes nos estudos da Retórica Aristotélica – por meio dos gêneros epidítico, judiciário e deliberativo –, na Literatura – por meio dos gêneros épico, lírico e dramático –, e mais recentemente surgem na Lingüística Textual – em proposições sobre leitura e produção de textos –, na Lingüística Aplicada – principalmente a partir das novas orientações pedagógicas propostas pelos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN’s – (1998) e pelos Conteúdos Básicos Comuns do estado de Minas Gerais – CBC-MG – (2005), que orientam o ensino de língua materna para o trato com os gêneros textuais em sala de aula – e em algumas proposições, consideradas ainda recentes, da Análise do Discurso (Cf. CHARAUDEAU, 2004).

Por muito tempo uma das problemáticas centrais dos gêneros se circunscrevia na problematização da dicotomia “gênero textual” *versus* “gênero discursivo”, que há muito tempo já foi superada. Acreditamos que voltar ao debate gênero textual *versus* gênero discursivo é concorrer para uma discussão infrutífera sobre o assunto, visto que atualmente essa tensão teórica não se faz pertinente para o crescimento e a problematização das teorias lingüísticas. Por essa razão, muitos estudiosos têm considerado, assim como nós, essa questão como um ponto de discussão superado, o que, portanto, permite-nos classificar o gênero como textual e/ou discursivo, ou ainda nomear o gênero sem a sua designação textual ou discursivo, por exemplo, gênero entrevista.

Atualmente outras questões de pesquisa vieram à discussão acadêmica, como por exemplo: O que de fato é um gênero? Como ele é definido, conceituado e caracterizado? Por que e como eles se estabilizam? Como o reconhecemos e o produzimos? Quais os melhores gêneros para se ensinar língua materna ou estrangeira? O que impede ou favorece a mudança dos gêneros? Qual a relação entre o texto e o gênero? Qual a relação entre o gênero e o suporte? Qual a relação do gênero com os aspectos sócio-ideológicos?

Diante dessa ampla abordagem de questões de pesquisa acerca dos gêneros, optamos em problematizar em nossa pesquisa as seguintes questões: (a) Como

reconhecer, caracterizar e diferenciar os gêneros discursivos multimodais¹ tira cômica, cartum, charge e caricatura? (b) Como estes se configuram?; (c) Como se estabelecem as relações gênero-suporte nesses gêneros? (d) É possível categorizar o suporte dos gêneros em nossos *corpora*?

Diante dessas questões, nosso objetivo nesta dissertação foi tentar configurar os gêneros tira cômica, cartum, charge e caricatura, investigando ainda a importância do suporte para tal configuração; e, de forma mais específica: (a) descrever a EPG dos gêneros multimodais: tira cômica, cartum, charge e caricatura; (b) caracterizar o suporte dos gêneros multimodais em foco a partir da perspectiva da Linguística Sistêmico-Funcional; e (c) investigar a relação entre os gêneros estudados e o seu suporte, no caso o livro impresso.

A escolha desse tema e dessas questões de pesquisa foi pautada pela necessidade de entendermos melhor como esses gêneros se configuram, pois o Ministério da Educação (MEC) vem incluindo, de maneira crescente, as histórias em quadrinho em programas públicos, em especial no Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE) – programa criado em 1997 que tem distribuído gratuitamente às escolas da rede pública de ensino (nível Infantil e Básico) livros de literatura e outros (Cf. VERGUEIRO; RAMOS, 2009). De maneira mais clara, podemos dizer que em 2006, dos 225 títulos, os quadrinhos representaram na listagem do PNBE (distribuída em 2007) 4,5% do total de livros indicados (Cf. VERGUEIRO; RAMOS, 2009); na listagem de 2008, dos 100 títulos, os quadrinhos representavam 7% do total de livros indicados (Cf. VERGUEIRO; RAMOS, 2009); “[e]m 2009, as HQs representam 4,2% dos 540 títulos listados pelo programa, a maior participação até hoje” (BONINO, 2009, p. 43).

O que se percebe, como indica Bonino (2009), é que está havendo uma formalização das histórias em quadrinho no ambiente escolar. Segundo Vergueiro e Ramos (2009, p. 10), a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) de 1996 “já

¹ “Textos multimodais são aqueles nos quais mais de uma modalidade converge em uma situação para produzir significado. O canal linguístico em textos multimodais pode ser falado ou escrito ou qualquer combinação desses e de outros modos semióticos implantado pode ser físico ou visual ou qualquer combinação desses” (BOWCHER, 2007, p. 630). (Nossa tradução para: Multimodal texts are those in which more than one modality converge in a situation to produce meaning. The linguistics channel in multimodal texts may be spoken or written or any combination of these and the other semiotic modes deployed may be physical or visual or any combination of these.)

apontava a necessidade de inserção de outras linguagens e manifestações artísticas [como os quadrinhos] nos ensinos fundamental e médio”, além de indicar, mais especificamente para o Ensino Médio, o conhecimento de “formas contemporâneas de linguagem” (VERGUEIRO; RAMOS, 2009, p. 10). Os Parâmetros Curriculares Nacionais, também passaram a reconhecer a presença e a utilização dos quadrinhos em ambiente escolar:

a) “Os parâmetros da área de Artes para 5ª a 8ª séries mencionavam especificamente a necessidade de o aluno ser competente na leitura de histórias em quadrinhos e outras formas visuais, como publicidade, desenhos animados, fotografias e vídeos (2008: 67)” (VERGUEIRO; RAMOS, 2009, p. 10);

b) “Os PCN de Língua Portuguesa também mencionavam os quadrinhos. No caso do ensino fundamental, existe referência específica à charge e à leitura crítica que esse gênero demanda (2008: 38, 54). O mesmo texto menciona igualmente as tiras como um dos gêneros a serem usados em sala de aula (2008: 54).” (VERGUEIRO; RAMOS, 2009, p. 10-11).

Os PCN’s de Língua Portuguesa, ainda segundo Vergueiro e Ramos (2009), indicam, de forma geral, o trabalho com gêneros textuais em sala de aula. Para o Ensino Fundamental, as charges e as tiras são vistos como gêneros adequados para o trabalho com a linguagem escrita; e, para o Ensino Médio, os PCN’s destacam a relevância de diversos gêneros dos quadrinhos como fontes históricas e de pesquisa sociológica, pois “as charges, cartuns e tiras são dispositivos visuais gráficos que veiculam e discutem aspectos da realidade social, apresentando-a de forma crítica e com muito humor” (VERGUEIRO; RAMOS, 2009, p. 11).

Diante disso, percebemos que o gênero histórias em quadrinhos tem deixado de ser visto como uma leitura de cunho estritamente infantil e recreativa² e, após os recentes incentivos do governo, também tem sido visto por muitos estudiosos como uma forma de instigar e incrementar as práticas pedagógicas contemporâneas (Cf. RAMOS, 2009).

² Scott McCloud (1995, p. 3) argumenta que a expressão “histórias em quadrinhos” foi por muito tempo vista como algo negativo, como “material de consumo infantil, com desenhos ruins, barato e descartável” – tanto era que os seus artistas tinham vergonha de admitir que produziam histórias em quadrinho, e, por isso, preferiam ser conhecidos como ilustradores e não como cartunistas.

Segundo Ramos (2009), os quadrinhos estão nas provas de vestibular, nas indicações dos PCN's e em programas públicos, como o já referido PNBE. O Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) também tem incentivado a leitura de novas formas de linguagem: “O ENEM quer saber até onde vai a capacidade para entender as várias formas de linguagem, seja um texto em português, um gráfico, uma tira de histórias em quadrinhos ou formulários científicos. Você tem de demonstrar que conhece e entende os códigos verbais e não-verbais” (INEP, 2008, *apud* VERGUEIRO; RAMOS, 2009, p. 12).

Essas ações, portanto, aproximaram os quadrinhos do ensino, da sala de aula e da realidade pedagógica do professor, evidenciando a necessidade de uma alfabetização nos quadrinhos (Cf. VERGUEIRO, 2009). Entretanto, apesar de tal demanda, o estudo científico dos quadrinhos ainda é pequeno³, consequência, segundo Ramos (2009), de um histórico preconceituoso sobre o tema, inclusive dentro da universidade.

Diante desse contexto, muitos professores – ainda hoje – encontram dificuldades em trabalhar os quadrinhos em sala de aula, como afirma o coordenador do núcleo de Histórias em Quadrinho da Escola de Comunicação e Artes da USP, Waldomiro Vergueiro, em reportagem à revista da Educação (Cf. BONINO, 2009).

Uma das dificuldades em se atuar com o gênero, segundo Ramos (2009), se refere ao campo da nomenclatura do gênero quadrinho. De acordo com o pesquisador (2009), tirinhas são chamadas de charge; charges são chamadas de cartum ou caricatura; cartum de quadrinho; quadrinho de tirinha; tirinha de quadrinho, entre outros.

“É possível identificar pelo menos três comportamentos teóricos: o que vê os quadrinhos como um grande rótulo que abriga diferentes gêneros; o que vincula os gêneros de cunho cômico – charge, caricatura e tiras (em alguns casos, chamados de quadrinhos) – num rótulo maior, denominado *humor gráfico* ou *caricatura* (usada neste segundo momento num sentido mais amplo); o que aproxima parte dos gêneros, em especial as charges e as tiras cômicas, da linguagem jornalística (linha teórica apoiada no fato de serem textos publicados em jornal)” (RAMOS, 2009, p. 21).

³ Em relação ao estudo dos quadrinhos enquanto gênero textual e/ou discursivo, encontramos pouquíssimas pesquisas. A referência mais direta a este assunto se encontra no *Dicionário de gêneros textuais*, de Sérgio Roberto Costa (2008), que aborda a questão ainda de forma insipiente, expressando proposições sobre os gêneros dos quadrinhos que não nos levam a diferenciá-los enquanto tal.

Diversas nomenclaturas, como sabemos, podem causar problemas de produção ou compreensão de textos, quando os gêneros são muito próximos ou se utilizam da mesma designação: tira, tira cômica, tira em quadrinhos, tira de quadrinhos, tirinha, tira de jornal, tira diária, tira jornalística.

Outro exemplo da confusão conceitual dos gêneros pode ser descrito pela observação de Corrêa do Lago:

“A abrangência do termo “caricatura” é difícil de definir e vale citar Cássio Loredano, profundo conhecedor do tema, que talvez tenha mais bem explicado a questão ao escrever: ‘Nada é muito preciso. Charge e caricatura são a mesma palavra: carga; mas quando numa redação brasileira se diz charge, em geral se está pensando na sátira gráfica a uma situação política, cultural, etc. estritamente atual; caricatura é geralmente sinônimo de portrait-charge; e cartum vale para o comentário satírico duma situação independente de atualidade.’

Já Chico Caruso tem uma explicação empírica mais espacial: uma cena de horizonte amplo seria um cartum, centrada numa situação ou em personagens definidos seria uma charge, e focada exclusivamente numa pessoa, uma caricatura. Mas ‘caricatura’ é ainda o termo genérico que se aplica no Brasil ao desenho de humor em geral.” (CORRÊA DO LAGO, 2001, p. 11).

Nomear os gêneros, segundo Bezerra (2007), constitui-se em uma atividade discursiva relevante para a constituição social dos gêneros: hoje em um mundo onde surgem a todo momento novos gêneros e novas tecnologias, “nomear é preciso” (BEZERRA, 2007, p. 10). O autor indica ainda, ao citar os estudos de Swales (1990) e Johns (1997), que há “nomes de gêneros sem gênero” e “gêneros sem nome”; e esta falta de consenso na nomeação dos gêneros didático-acadêmicos pode gerar problemas na relação professor-aluno – na indicação de comandos e tarefas, por exemplo.

O processo de nomeação, complementa ainda o autor (2007), não é individual, mas dependente de uma construção sócio-histórica específica. Sendo assim “é difícil determinar o nome de cada texto ou exemplar textual empiricamente realizado” (MARCUSCHI, 2000, p. 24, *apud* BEZERRA, 2007, p. 10).

Dessa forma, há uma infinidade de termos designativos para os gêneros vinculados aos quadrinhos, e isto, como já explicitado, gera consideráveis dificuldades para leitores e escritores, pois se reduz consideravelmente a compreensão/produção textual dos gêneros em questão. Ter acesso a uma leitura mais aprofundada desses gêneros – pautada em estudos lingüísticos, mais especificamente nas teorias de gêneros

discursivos – proporcionará ao professor a possibilidade de elaboração de recursos didático-metodológicos mais eficientes no tocante ao ensino de língua materna ou estrangeira.

Em relação à teorização de gêneros, acreditamos, como pontua Hasan (1989), que os estudos sistêmicos sobre gêneros, diferentemente das outras abordagens, nos permitirão cumprir nossos objetivos, pois as teorias sistêmicas que tratam dos gêneros nos permitem operacionalizá-los em função de seus estágios obrigatórios, opcionais e recursivos tendo em vista o seu contexto de produção, situacional e cultural, o que nos leva a verificar “o que” e “como” instrumentalizar os gêneros no ensino de línguas, materna ou estrangeira. Vian Jr. (2009) ainda enfatiza que observar os gêneros por meio de seus estágios de constituição permite ao professor de línguas otimizar o seu ensino, afinal:

“A utilização desses conceitos [advindos das postulações sistêmicas dos gêneros] no ensino de línguas – materna ou estrangeira – pode despertar não só a conscientização dos alunos no processo de produção textual e a importância do contexto na elaboração do texto, mas também na possibilidade de se vislumbrar que as escolhas lexicogramaticais realizadas nos textos são influenciadas pelas variáveis de contexto, das condições de produção e das relações sociais entre produtores e receptores dos textos.” (VIAN JR, 2009, versão *on line*).

Diante disso, o autor conclui que a realização de pesquisas sobre a estrutura dos gêneros – ligados ao ambiente acadêmico, profissional ou cotidiano dos alunos – seja realizada em grande escala, para que, em outro momento, tais estudos possam ser utilizados em contextos de ensino e aprendizagem, seja de língua materna ou estrangeira.

Tendo em vista tais afirmações, podemos dizer que com a ampla circulação dos quadrinhos em concursos públicos, em exercícios didático-pedagógicos de variadas disciplinas, entre outros (Cf. RAMOS, 2009), este pode ser considerado como um gênero relevante para o processo de ensino-aprendizado de qualquer aluno. Construir, portanto, a sua estrutura genérica permitirá, no futuro, que estes gêneros sejam utilizados no ensino de maneira otimizada, pois os professores saberão como estes se configuram e quais são os estágios do gênero que deverão ser ensinados aos seus alunos

para que eles possam compreender/produzir os gêneros de maneira produtiva. Afinal, como afirma Hasan

“[o] entendimento de estruturas genéricas pelos professores será um ingrediente ativo para o seu sucesso como professor. Crianças precisam ser expostas a uma ampla variedade de gêneros – particularmente aqueles que são ativamente requeridos no processo educacional [...]”⁴.” (HASAN, 1989, p. 69, tradução nossa).

Acreditamos ainda que ao aprofundarmos o estudo do gênero e a sua relação com seu suporte, – algo ainda não explorado pela Linguística Sistêmico-Funcional – possamos desenvolver o campo teórico de gêneros relativo ao suporte, que, segundo Bezerra (2006; 2007) e Marcuschi (2003; 2008), ainda necessita de pesquisas que esclareçam as relações complexas entre os gêneros e seus suportes, pois parece que: “as ciências da linguagem [...] têm ignorado o papel do suporte na comunicação escrita” (BEZERRA, 2007, p. 11).

Bezerra (2007, p. 12) afirma que “o suporte por si só evoca a soberania e a glória daqueles que podem utilizá-lo. O suporte, mais que o texto suportado, fala.” Ou seja, em alguma medida o suporte significa para o gênero e vice-versa. Entretanto, como apontado pelo autor (2006; 2007), ainda faltam estudos sobre a relação entre gênero-suporte:

“Nas discussões mais recentes sobre gêneros textuais (mas não só nelas) faltam ainda pesquisas que elucidem claramente as complexas relações existentes entre os gêneros e seus suportes. Nota-se freqüentemente que os conceitos tendem a se sobrepor ou confundir, de forma a sugerirem, por exemplo, nomeações de gêneros puramente determinadas pelo suporte que os vincula” (BEZERRA, 2006, p. 19).

Para Bezerra (2006), nenhuma pesquisa, até o momento, se deteve especificamente no papel do suporte na comunicação humana. Entretanto, outras áreas

⁴ Nossa tradução para: “A teacher’s understanding of generic structures will be an active ingredient in his or her success as a teacher. Children need to be exposed to a wide range of genres – particularly those that are actively required in the education process [...]”

que não as da linguagem têm o suporte como objeto de estudo e pesquisa, como é caso da epigrafia, da papirologia, da cardicologia e da paleografia.

Távora (2008), ainda que de outro lugar teórico, também problematizou a questão do suporte nas pesquisas da linguagem. O autor concluiu em sua pesquisa, assim como Bezerra (2006), que o suporte não tem recebido das ciências da linguagem a atenção requerida: “[...] eles [os suportes] não têm estão [sic] no primeiro plano de análise, mesmo para autores inscritos numa perspectiva sócio-discursiva. Aos suportes, alias, é atribuída uma função redutora na literatura” (TÁVORA, 2008, p. 182).

Até o momento (Cf. MARCUSCHI, 2003, 2008; BEZERRA, 2006, 2007) os estudos sobre o suporte, como já dissemos, são incipientes. Eles parecem, até então, somente privilegiar o componente discursivo do suporte, em detrimento de seus componentes físicos e visuais. Bezerra (2006), por exemplo, estudou o suporte livro acadêmico impresso, por meio de seu componente discursivo. O autor ressaltou, em sua pesquisa, que iria analisar o suporte somente do ponto de vista de seu conteúdo e não em relação ao formato do suporte, ou seja, as características físicas e visuais que formam um suporte livro. Em nossos estudos, então, pretendemos investigar o suporte como componente físico e visual, além do discursivo já citado.

Nessa dissertação, portanto, organizamos a nossa exposição em três capítulos, a saber: (a) capítulo 1 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA –, no qual será vista a fundamentação teórico-metodológica de nossa pesquisa, que se subdivide nos estudos sobre gênero do discurso e nos estudos sobre o suporte; (b) capítulo 2 – ABORDAGEM METODOLÓGICA –, no qual serão vistos a metodologia e o método de nossa pesquisa, onde se enfatizou a maneira como este estudo foi conduzido, juntamente com a coleta e análise dos dados; e (c) capítulo 3 – APRESENTAÇÃO, ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS –, no qual o nosso *corpus* será analisado e discutido em profundidade a partir do referencial teórico explicitado no capítulo 1. Por fim, concluímos a nossa pesquisa apresentando as seções finais de nossa dissertação, CONCLUSÕES, REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E ANEXOS.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Diante de nossa exposição inicial, abordaremos nesta seção o referencial teórico-metodológico base de nossa pesquisa. Sendo assim, dividiremos aqui a nossa exposição em três subseções. Na subseção 1.1 – SOBRE AS NOÇÕES TEÓRICAS DE GÊNEROS DO DISCURSO – discutiremos, nessa ordem, a) sobre a categorização dos estudiosos de gêneros em analistas de gêneros, analistas críticos de gêneros e analista sistêmicos de gêneros (Cf. VIAN JR, 1997); e b) sobre as postulações sistêmico-funcionais de texto, contexto (situacional e de cultura), registro, Configuração Contextual (CC) e Estrutura Potencial do Gênero (EPG) (Cf. HASAN, 1989). Na subseção 1.2 – SOBRE AS NOÇÕES TEÓRICAS DE SUPORTE – discutiremos, nessa ordem, sobre as postulações lingüísticas de gênero, tipo textual, suporte, canal e serviço (Cf. MARCUSCHI, 2002, 2003, 2008; BEZERRA, 2006, 2007; TÁVORA, 2008). Na subseção 1.3 – O SUPORTE NA PERSPECTIVA SISTÊMICO-FUNCIONAL: UMA PROPOSIÇÃO – discutiremos sobre uma maneira de situar os estudos de suporte na teoria Lingüístico Sistêmico-Funcional.

1.1- Sobre as noções teóricas de gêneros do discurso

Os pesquisadores interessados em pesquisar sobre o fenômeno lingüístico dos gêneros⁵ tendem a se organizar em três grandes grupos de trabalho⁶, que se formam teoricamente por características ou objetivos em comum:

⁵ Cada enunciado advindo de uma esfera específica de comunicação é estruturado por um conteúdo (temático), por um estilo verbal (léxico, frase, gramática) e por uma construção composicional que lhe são próprias. A essa esfera de utilização da língua “elaborada por tipos relativamente estáveis de enunciados” chamamos de gêneros do discurso (Cf. BAKHTIN, 2000). Tal conceito, portanto, foi revisto/desenvolvido posteriormente por muitos pesquisadores.

⁶ Vale ressaltar que tal caracterização corresponde a apenas uma visão didática do assunto, que objetiva apenas facilitar a nossa incursão no tema. Outras classificações ainda são possíveis como **1) nas pesquisas de Bhatia** (Cf. 2004, *apud* BEZARRA, 2006): a) a Escola Americana de estudos de gêneros – representada por Miller, Bazerman e Berkenkotter e Huckin –, b) a Escola de Sydney de base sistêmico-funcional – representada por Martin, Christie e Rothery – e c) a Escola Britânica, voltada para o estudo do inglês para propósitos específicos – representada por Swales e Bhatia; **2) nas pesquisas de Meurer, Bonini e Motta-Roth (2005)**: a) as abordagens sócio-semióticas de gêneros – representada por Hasan, Martin, Fowler, Kress e Fairclough –, b) as abordagens sócio-retóricas – representada por Swales e

- a) **os analistas de gêneros**, aqueles que preocupam-se em “[...] definir a estrutura genérica dos textos enquanto produto, com o intuito de classificar os diversos estágios ou movimentos presentes em cada texto a partir de blocos funcionais, tornando mais fácil a identificação e categorização dos gêneros em questão” (VIAN JR, 1997, p. 64).
- b) **os analistas críticos de gêneros**, aqueles que preocupam-se “[...] com as condições de produção dos textos e como estes se inserem no contexto sócio-histórico em que são produzidos” (VIAN JR, 1997, p. 64).
- c) **e os analistas sistêmicos de gêneros**, que “[...] também objetivam a estruturação do texto em estágios, mas partem da análise do contexto situacional e cultural no qual o texto se insere, para estabelecer, em relação àquele contexto de interação específica, uma estrutura esquemática.” (VIAN JR, 1997, p. 64).

Com isso, podemos dizer, segundo Vian Jr. (1997), que os principais teóricos de gêneros utilizados na Lingüística Aplicada podem ser assim agrupados:

Analistas de gêneros	Analistas Críticos	Sistemicistas
Swales	Bakhtin	Hasan
Bhatia	Todorov	Martin
Dudley-Evans	Bronckart	Ventola
	Fairclough	Eggins
	Kress	Leckie-Tarry

(Tabela 1 – Categorização de autores, proposta por Vian Jr. (1997))

Os gêneros sob a perspectiva sistemicista – nosso foco aqui – foram cunhados, primeiramente, por Ruqayia Hasan, a partir das postulações⁷ propostas e desenvolvidas por M. A. K. Halliday (1989). Hasan procura demonstrar em suas pesquisas que o contexto é um elemento importante na análise/compreensão de qualquer texto. Para

Miller –, e c) as abordagens sócio-discursivas – representadas por Bakhtin, Adam, Bronckart e Maingueneau.

⁷ Hasan (2005) enfatiza que a ciência em questão procura entender como e porque a língua funciona. Dessa forma, tais estudos procuram desvendar a natureza do relacionamento entre linguagem e sociedade, ou seja, a Lingüística Sistêmico-Funcional procura descobrir “*onde, porque e como* pessoas usam a linguagem e o que se sucede a esse fato” (HASAN, 2005, p. 56) (Nossa tradução para “[...] hence the importance of asking where, why and how people use language and what follows upon this fact.”).

Hasan (1989) “[...] texto e contexto estão intimamente relacionados, portanto nenhum dos dois conceitos pode ser enunciado sozinho”⁸ (HASAN, 1989, p. 52).

Texto, segundo Halliday e Hasan (1976, *apud* HASAN, 2005, p. 66)⁹, é definido como uma “unidade de significado” que pertence a algum registro. Dessa forma, a Sistemico Funcional tem preocupação especial com o registro: “Um registro é um conceito semântico. Ele pode ser definido como uma configuração de significados que estão tipicamente associados com uma particular configuração situacional de campo, modo e relação”¹⁰ (HALLIDAY, 1989, p. 38). Ainda podemos dizer que o registro pode ser definido como “uma distinta variedade de linguagem definida pelo uso”¹¹ (HALLIDAY et al., 1964, p. 87, *apud* HASAN, 2005, p. 57) que pode ser reconhecida por meio de regularidades nos tipos de usos da linguagem. Vale ressaltar ainda, como o faz a autora (2005, p. 59)¹², que a identidade do registro não é definida situacionalmente, mas sim “por propriedades formais.”

Já contexto é definido como situacional ou cultural (HASAN, 1989, p. 2005). O contexto de situação, advindo das proposições de Halliday et al. (1964, p. 90, *apud* HASAN, 2005), constitui-se de três dimensões: “a) Campo do discurso [field], que se refere ao que acontece com a linguagem em uso¹³; b) Modo do discurso [mode], que se refere ao modo de uso da linguagem, escrito ou falado¹⁴; e c) Estilo do discurso, que se refere à relação entre os participantes do discurso¹⁵, que foi chamada por Gregory (1967) de relação [tenor]”¹⁶ (HASAN, 2005, p. 58).

Por sua vez, o contexto de cultura, tal como usado por Hasan (1989), é resgatado dos estudos desenvolvidos por Malinowski e é compreendido como uma instância

⁸ Nossa tradução para: “that text and context are so intimately related that neither concept can be enunciated without the other.”

⁹ Nossa tradução para “a unit of meaning.”

¹⁰ Nossa tradução para: “A register is a semantic concept. It can be defined as a configuration of meanings that are typically associated with a particular situational configuration of field, mode, and tenor.”

¹¹ Nossa tradução para: “the recognition of regularities in type of language use.”

¹² Nossa tradução para “by their formal properties.”

¹³ Ou seja, “o que está acontecendo?” (VIAN JR, 2009, *online*).

¹⁴ Ou seja, qual “o papel da linguagem na interação, o modo (falado/escrito) pelo qual a mensagem é veiculada?” (VIAN JR; MOREIRA, 2007, p. 124).

¹⁵ Ou seja, “Quem participa do evento? Quais são os seus papéis e hierarquias?” (VIAN JR, 2009, *online*)

¹⁶ Nossa tradução para: “*Field of discourse*, referring to what is going on with reference to language in use; *mode of discourse*, referring to the ‘medium or mode in use’, e.g. written or spoken; *style of discourse*, referring to ‘the relations among participants’, which following Gregory (1967) was re-named *tenor of discourse*.”

contextual abstrata que permite a realização do contexto de situação, uma vez que todo contexto de situação só tem significado dentro de alguma cultura (Cf. HASAN, 1989). Para Hasan (1989, p. 99) “cultura é mais especificamente descritível como um corpo integrado do conjunto total de significados disponíveis na comunidade: o potencial semiótico”¹⁷. Esse potencial, que inclui formas de fazer, formas de ser e formas de dizer, é a cultura (Cf. HASAN, 1989).

Dessa forma, podemos resumir a discussão sobre o contexto cultural dizendo que: “[...] [C]ultura é expressada pela totalidade do que é significativo: esse domínio de significado tem sido formado por vários sistemas semióticos – sistemas que cobrem formas de ser, dizer e fazer”¹⁸ (HASAN, 1989, p. 101).

Diante das noções de texto e contexto, Hasan (1989) postula ainda que, por meio das singularidades do contexto, podemos prever os elementos da estrutura¹⁹ de um texto. Tendo em vista essa afirmação, a autora (1989) propõe o conceito de Configuração Contextual (ou CC): “Uma Configuração Contextual [CC] é um conjunto específico de valores que realizam campo, relação e modo”²⁰ (HASAN, 1989, p. 55). Podemos então dizer que uma CC “é uma classe – um tipo – de situação”²¹ (HASAN, 1989, p. 105).

Assim por meio da estruturação de uma Configuração Contextual (CC)²², podemos fazer previsões sobre a estrutura do texto (Cf. HASAN, 1989, p. 56):

1. “Que elementos²³ devem ocorrer;
2. Que elementos podem ocorrer;
3. Onde esses elementos devem ocorrer;

¹⁷ Nossa tradução para: “So culture is itself more specifically describable as an integrated body of the total set of meanings available to a community: its semiotic potential.”

¹⁸ Nossa tradução para: “[...] [c]ulture is expressed by the totality of what is meaningful: this domain of meaning has been formed by the various semiotic systems –systems that cover ways of being, saying, and doing.”

¹⁹ Estrutura pode ser entendido por Hasan (1989, p. 53) como “[...] a estrutura global da forma da mensagem” (nossa tradução para: “[...] the global structure of the message form.”).

²⁰ Nossa tradução para: “A CC is a specific set of values that realises field, tenor, and mode.”

²¹ Nossa tradução para: “Seen from this point of view, each CC is a ‘class’ category.”

²² Outros analistas sistêmicos de gêneros podem equivaler este termo a Estrutura Esquemática, como Martin (Cf. VIAN JR, 1997).

²³ Elemento aqui pode ser entendido como “uma etapa com alguma conseqüência na progressão de um texto” (HASAN, 1989, p. 56) (nossa tradução para: “Here let me say that an element is a stage with some consequence in the progression of a text.”).

4. Onde esses elementos podem ocorrer;
5. Com que frequência esses elementos podem ocorrer.²⁴”

Assim, de acordo com o exposto acima, Hasan afirma que “[...] nós podemos dizer que a CC pode prever a obrigatoriedade (1) e a opcionalidade (2) dos elementos estruturais de um texto, bem como sua seqüência (3 e 4) e a possibilidade de sua iteração (5)”²⁵ (1989, p. 56).

Dessa forma, a partir da estruturação do texto em estágios, Hasan (1989) propõe o conceito de Estrutura Potencial do Gênero (EPG)²⁶, que se relaciona à noção de registro, uma vez que “[q]ualquer texto é instanciado por alguma variedade de registro dentro do escopo do tipo de registro desenhado sobre a EPG”²⁷ (HASAN, 2005, p. 66). Dessa forma, Hasan (2005) nos indica que depreendemos a estrutura textual em termos semânticos por meio da realização de padrões lexicogramaticais. Ou seja,

“[o]s significados realizados léxico-gramaticalmente em uma conversa casual com um colega, por exemplo, ou em um texto sobre a previsão do tempo, publicado em um manual de instruções, em uma mensagem enviada por e-mail, em uma tese, ou em qualquer outro exemplar de gênero, levam-nos a perceber que as escolhas léxico-gramaticais, quaisquer que sejam, relacionam-se ao contexto em que o texto seja produzido” (VIAN JR.; IKEDA, 2009, p. 16).

Para a Lingüística Sistêmico-Funcional o gênero é parte do registro; e vale ressaltar, como o fez Silva (2004) e Alcântara (2004), que Hasan não o define em termos conceituais, apenas apresenta uma maneira de operacionalizá-lo por meio da noção de Registro²⁸. Mesmo assim, podemos dizer: a) nas palavras de Vian Jr (2006),

²⁴ Nossa tradução para: “1. What elements must occur; 2. What elements can occur; 3. Where must they occur; 4. Where can they occur; 5. How often can they occur.”

²⁵ Nossa tradução para: “More suceinctly we would say that a CC can predict the OBLIGATORY (1) and the OPTIONAL (2) elements of a text’s structure as well as their SEQUENCE (3 and 4) *vis-à-vis* each other and the possibility of their ITERATION (5).”

²⁶ Do inglês GSP – Generic Structure Potential.

²⁷ Nossa tradução para: “Any text instantiating a register variety within the scope of that register type would draw upon this GSP.”

²⁸ Martin, dentre outros pesquisadores sistêmistas, reformulou o conceito de registro ou contexto de situação – as variáveis de registro de Halliday foram reformuladas por Eggins e Martin (1997): “[...] campo, ou ação social, refere-se ao que acontece, à natureza da ação social, àquilo em que os falantes estão engajados; as relações, ou a estrutura de papéis, estabelece quem está participando do evento e com qual função, quais são suas relações de solidariedade; o modo, ou a organização simbólica, especifica

que o gênero é o que “[...] os usuários fazem ao utilizar a linguagem em interações sociais específicas e como organizam suas mensagens de modo a atingir seu propósito social” (VIAN JR., 2006, p. 392), e b) nas palavras de Carlos Gouveia (2009), que o gênero é registro mais propósito, ou seja, “toda troca comunicativa ocorre num dado contexto situacional e em função de uma certa identidade genológica, culturalmente marcada” (GOUVEIA, 2009, p. 28). De forma mais completa o autor explica que

“[o] o gênero inclui, portanto, a idéia mais geral de que os interlocutores fazem coisas por meio da linguagem e de que organizam o evento lingüístico, por forma a atingirem objetivos culturalmente apropriados. Resumindo: o gênero diz respeito ao modo como as coisas são feitas, quando a linguagem é usada para alcançá-las. Nesse sentido, existem tanto gêneros quantos os tipos de atividades sociais que reconhecemos na nossa cultura: biografias, tragédias, sonetos (gêneros literários), manuais, artigos de jornais, receitas de culinária (gêneros populares escritos), palestras, relatórios, ensaios, seminários, testes (gêneros educacionais), etc.” (GOLVEIA, 2009, p. 28).

É do registro, portanto, que se configura a expressão verbal da CC (Cf. HASAN, 1989) – a EPG – que procura expressar todas as possibilidades estruturais de um texto em uma dada situação: “[...] [Uma EPG] é um poderoso dispositivo, uma vez que é permitido um grande número de possibilidades estruturais que podem ser atualizadas”²⁹ (HASAN, 1989, p. 64).

Uma EPG, então, é composta por estágios obrigatórios – aqueles que *devem* ocorrer –, opcionais – aqueles que *podem* ocorrer – e iterativos (também chamados de recursivos) – aqueles que *podem ocorrer com certa frequência* (Cf. HASAN, 1989). Com intuito de ilustrar a sua exposição, Hasan (1989), ao se referir à EPG, apresenta alguns sinais gráficos que auxiliam os pesquisadores na exposição de uma EPG. A

qual o papel da linguagem, o que cada interactante espera da linguagem enquanto função” (VIAN JR; LIMA-LOPES, 2005, p. 32). Martin ainda desenvolveu as postulações de Hasan sobre a estrutura do texto, para o autor a relação entre gênero e registro podem ser consideradas sob duas perspectivas: o registro como ponto de partida da análise e o registro como instanciador do gênero (Cf. VIAN JR; LIMA-LOPES, 2005). Ambas as perspectivas são baseadas nas postulações sistêmico-funcionais de Halliday, mas cada uma assume um ponto de partida diferente para observação do fenômeno texto. “Matin parte do gênero e Hasan do registro” (VIAN JR; LIMA-LOPES, 2005, p. 34). Um tempo mais tarde Martin e Eggins (1997) revêem o modelo de Martin (1992) e elaboram uma proposta de análise da linguagem que considera que a análise do texto deve ser feita ao mesmo tempo entre o gênero e o registro (Cf. VIAN JR; LIMA-LOPES, 2005).

²⁹ Nossa tradução para: “It is a powerful device in that it permits a large number of possible structures that can be actualised.”

partir de Hasan (1989) e Eggins (1994), apresentamos abaixo alguns sinais gráficos utilizados pela Sistemico-Funcional para expressar a EPG³⁰:

^ = Seqüência;

* = Estágio Obrigatório, porém não ocorre sempre na mesma ordem;

() = Estágios Opcionais;

↙ = Estágios Recursivos;

↙{ } = Estágios Recursivos, na ordem fixa estabelecida entre chaves.

Segundo Hasan (1989), é o conjunto de estágios obrigatórios de um dado texto que definirá um gênero. A percepção do aparecimento/desaparecimento de um desses estágios obrigatórios pode corresponder à formação de um texto completo ou incompleto (Cf. HASAN, 1989). Essa classificação é realizada em termos de unidades estruturais e não em termos de textura. Sendo assim, um texto pode ser considerado completo se ele apresenta “todos os elementos obrigatórios de alguma Estrutura Potencial em particular”³¹ (HASAN, 1989, p. 109). Vale ressaltar ainda que, a partir das pesquisas de Rodrigo Esteves de Lima-Lopes (2001)³², os movimentos obrigatórios, embora não indicados por Hasan, possuem uma certa hierarquia entre eles e o seu desaparecimento pode implicar duas situações: (i) pode indicar que certas comunidades não admitem aquele movimento obrigatório como sendo constitutivo daquele gênero; ou ainda que (ii) esse movimento obrigatório desaparecido somente não está verbalizado, mas foi realizado implicitamente. Diante dessas observações, Lima-Lopes (2001), a partir das pesquisas de Souza (1997) e Baptista (1998), propõe a expansão do conceito de movimento obrigatório. Dessa forma um movimento obrigatório:

³⁰ Ressaltaremos em nossa pesquisa, a fim de facilitar a visualização dos estágios, assim como o fez Vian Jr. (2009), as letras maiúsculas em negrito para indicar os estágios obrigatórios; as letras maiúsculas em fonte normal para indicar os estágios opcionais; e as fontes maiúsculas em itálico para indicar os estágios recursivos.

³¹ Nossa tradução para: “A text is perceived as complete if its messages are such that they can be reasonably taken as the manifestacion of all the obligatory elements of some one particular SP.”

³² Aqui Lima-Lopes (2001) realiza suas considerações a partir dos pressupostos da Teoria do Gênero e do Registro (TGR), desenvolvida por Martin a partir das postulações de Hasan. Acreditamos, entretanto, que tais colocações também se fazem possíveis nas postulações de Hasan. Dessa forma, em nossos comentários deveremos admitir que o termo “movimentos obrigatórios” e “estágios obrigatórios” são equivalentes.

pode ser redefinido como o movimento com a maior probabilidade de realização em um dado contexto discursivo, sendo que a sua ausência em alguns exemplares do gênero estudado pode ser explicada como uma característica ligada a certas partes da comunidade em que o texto está inserido, ou pela sua possibilidade de realização não-lingüística” (SOUZA, 1997; BAPTISTA, 1998, *apud* LIMA-LOPES, 2001, p. 64).”

Ainda em relação à obrigatoriedade, Lima-Lopes (2001) afirma que os movimentos obrigatórios podem ser subdivididos em sub-funções ou passos. Essa subdivisão constrói uma hierarquização entre os movimentos. Isso porque, segundo Lima-Lopes (2001), os movimentos subdivididos em passos surgem como mais importantes do que movimentos sem subdivisões. Isso não implica dizer que “[...] os movimentos que não sejam constituídos por passos não possuam função dentro da estrutura genérica, mas sim que eles possuem um sistema mais simples, onde essa relação de hierarquia não está presente” (LIMA-LOPES, 2001, p. 68-69).

A partir do apresentado acima, podemos resumir nossa exposição, tomando as palavras de Hasan, dizendo que: (i) “[u]m gênero é conhecido pelos significados associados a ele”³³ (HASAN, 1989, p. 108); (ii) “[o]s gêneros tem uma relação lógica com a CC, sendo sua expressão verbal. Se a CC é uma classe de tipos de situação, então gênero é linguagem fazendo o trabalho apropriado para aquela classe de acontecimentos sociais”³⁴ (HASAN, 1989, p. 108); (iii) “[g]êneros podem variar sutilmente da mesma maneira que o contexto. Mas para o mesmo dado texto pertencer a um mesmo gênero específico, sua estrutura deve ter alguma possibilidade de realização na dada EPG”³⁵ (HASAN, 1989, p. 108); (iv) “[...] os textos pertencentes ao mesmo gênero podem variar em sua estrutura, o que eles não podem variar sem conseqüências para a sua

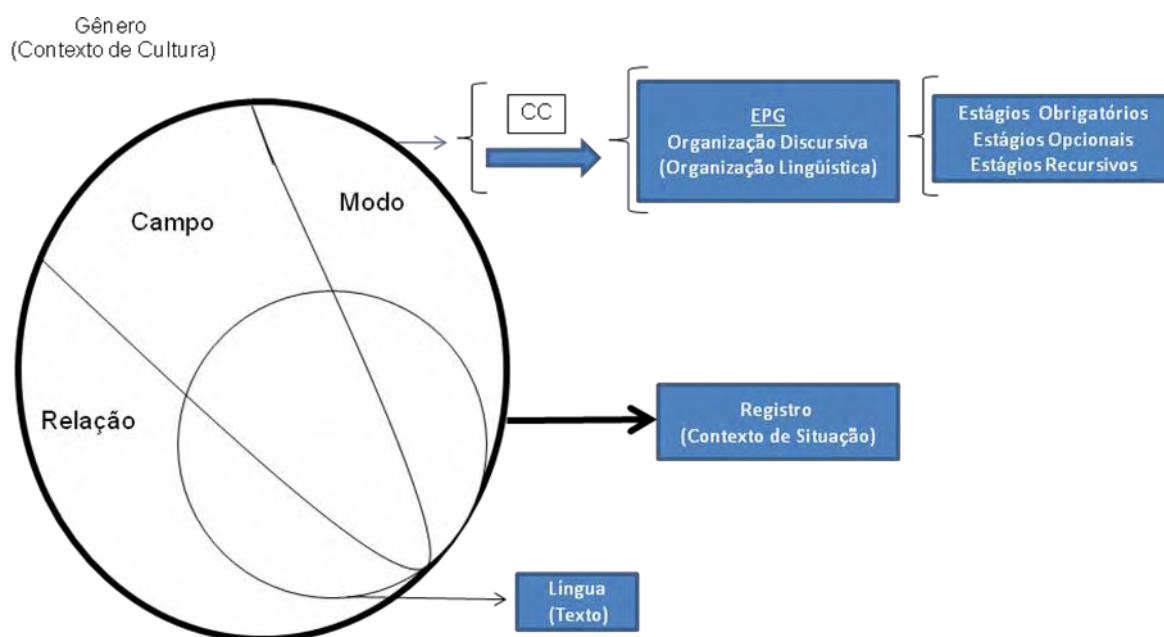
³³ Nossa tradução para: “A genre is known by the meanings associated with it; in fact the term ‘genre’ is a short form for the more elaborate phrase ‘genre-specific semantic potencial’.”

³⁴ Nossa tradução para: “Genre bears a logical relation to CC, being its verbal expression. If CC is a class of situation type, then genre is language doing the job appropriate to that class of social happenings.”

³⁵ Nossa tradução para: “Genre can vary in delicacy in the same way as contexts can. But for some given texts to belong to one specific genre, their structure should be some possible realisation of a given GSP.”

atribuição genérica são os elementos obrigatórios e sua disposição na EPG”³⁶ (HASAN, 1989, p. 108).

De forma gráfica, podemos resumir a discussão contida nesta subseção pelo seguinte diagrama (Fig. 1):



(Fig. 1 – A postulação sistêmico-funcional (Cf. HALLIDAY; HASAN, 1989))

Dessa forma, a partir da Figura 1, podemos compreender que o gênero (contexto de cultura) se realiza no registro (que corresponde ao contexto de situação, composto por campo, relação e modo), e, por sua vez, o registro se realiza na língua (texto); da mesma forma que a língua (texto) é instanciada pelo registro e o registro é instanciado pelo gênero. De uma configuração particular de campo relação e modo, surge uma Configuração Contextual (CC), que ao se expressar organiza uma Estrutura Potencial de Gênero (EPG), que por sua vez é constituída por estágios obrigatórios, opcionais e recursivos.

³⁶ Nossa tradução para: “It follows that texts belonging to the same genre can vary in their structure; the one respect in which they cannot vary without consequence to their genre-allocation is the obligatory elements and dispositions of the GSP.”

1.2- Sobre as noções teóricas de suporte

Antes de evidenciarmos as proposições de Marcuschi (2003, 2008)³⁷ sobre o suporte, cabe-nos explicitar, brevemente, suas postulações sobre os gêneros textuais, uma vez que tais conceitos se articulam direta ou indiretamente com suas noções de suporte deste autor. Em seguida cabe-nos definir, aos moldes do autor, suas noções de suporte, canal e serviço.

1.2.1- Gêneros e tipos textuais

De acordo com Luiz Antônio Marcuschi, gênero textual é “uma noção propositalmente vaga para se referir a textos materializados que encontramos em nossa vida diária e que apresentam características sócio-comunicativas definidas por conteúdo, propriedades funcionais, estilo e composição característica” (2002, p. 23). Eles existem, portanto, em número ilimitado e podem surgir em inúmeros suportes, sejam eles materiais ou virtuais.

Outra noção teórica adjunta ao conceito de gêneros, que é importante explicitarmos aqui, é o conceito de tipo textual, que pode ser conceituado como

“uma espécie de seqüência teoricamente definida pela natureza lingüística de sua composição (aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas). Em geral, os tipos textuais abrangem cerca de meia dúzia de categorias conhecidas como: narração, argumentação, exposição, descrição, injunção” (MARCUSCHI, 2002, p. 22).

Os tipos textuais, dessa forma, existem em número limitado se comparados com os gêneros. São os tipos e não os gêneros, como afirma Marcuschi (2002), que costumavam/costumam ser ensinados na escola.

³⁷ Marcuschi (2003) foi um dos primeiros teóricos brasileiros a problematizar o suporte, e conseqüentemente, sua relação com o gênero, e vice-versa. Devido a sua relevância o mesmo se faz digno de menção, ainda que aqui utilizemos uma outra proposição de suporte.

“Em geral, a expressão ‘tipo de texto’ muito usada nos livros didáticos e no nosso dia-a-dia, é equivocadamente empregada e não designa um tipo, mas sim um gênero de texto. Quando alguém diz, por exemplo, a ‘carta pessoal’ é um tipo de texto informal, ele não está empregando o termo ‘tipo de texto’ de maneira correta e deveria evitar essa forma de falar” (MARCUSCHI, 2002, p. 25).

1.2.2- Suporte, Canal e Serviço

A noção de suporte, seja em seu âmbito material ou em seu âmbito virtual, ainda se encontra em estudo (Cf. MARCUSCHI, 2003, 2008; BEZERRA, 2006, 2007; SOUZA & CARVALHO, 2006; SOUZA & CARVALHO, 2007; SOUZA, 2009, 2010). Apesar disso, Marcuschi (2003; 2008) admite que o suporte é uma categoria teórica importante para o estudo de qualquer gênero, uma vez que todo gênero se faz circular em algum suporte – sendo assim, segundo o autor, este “deve ter alguma influência na natureza do gênero suportado” (MARCUSCHI, 2008, p. 174): afinal, “o suporte não é neutro e o gênero não fica indiferente a ele” (MARCUSCHI, 2008, p. 176).

A partir dessas considerações, Marcuschi (2008) define como suporte de um gênero:

“um lócus físico ou virtual com formato específico que serve de base ou ambiente de fixação do gênero materializado como um texto. Pode-se dizer que suporte de um gênero é uma superfície física em formato específico que suporta, fixa e mostra um texto” (2008, p. 174)³⁸.

Cabe dizer ainda, segundo Marcuschi (2003), que o *suporte* não deve ser confundido com o *canal*³⁹ – como o telefone, por exemplo –, ou um *serviço*⁴⁰ de um gênero – como a internet, por exemplo.

³⁸ Vale ressaltar que este conceito, segundo o próprio Marcuschi (2003, 2008) e Távora (2008), se detém apenas na análise de suportes escritos, não se estendendo, portanto, à análise de gêneros orais.

³⁹ Para Marcuschi (2003), “tecnicamente o canal seria o meio físico de transmissão de sinais.” Ainda nas palavras do autor podemos dizer: “Pode-se dizer que o canal se caracteriza como um condutor e o suporte como um fixador” (MARCUSCHI, 2003, p. 6).

⁴⁰ “Tomamos aqui como **serviço** um aparato específico que permite a realização ou veiculação de um gênero em algum suporte. Assim, os correios permitem a remessa de cartas, por exemplo; a Internet permite a remessa de informações eletrônicas e ao mesmo tempo a realização e instalação de páginas pessoais como suportes de gêneros diversos” (MARCUSCHI, 2003, p. 6).

“O suporte firma ou apresenta o texto para que se torne acessível de um certo modo. O suporte não deve ser confundido com o contexto nem com a situação, nem com o canal em si, nem com a natureza do serviço prestado⁴¹. Contudo, o suporte não deixa de operar como um certo tipo de contexto pelo seu papel de seletividade” (MARCUSHI, 2003, p. 9).

O suporte, ainda segundo o autor, pode ser classificado em: a) suportes convencionais, aqueles que “foram elaborados tendo em vista uma função de suportarem ou fixarem textos” (2008, p. 177); e b) suportes incidentais, aqueles que “operam como suportes ocasionais ou eventuais” e que possuem “uma possibilidade ilimitada de realizações na relação com os textos escritos” (2008, p. 177).

Buscando desvendar as questões do suporte e sua relação com o gênero, Bezerra (2006) realiza uma pequena revisão da literatura sobre o tema, passado por Bonini (2003a, 2003b) – que postula uma perspectiva sócio-retórica sobre o suporte (Cf. TÁVORA, 2008) –, Marcuschi (2003) – que postula uma perspectiva textual sobre o suporte (Cf. TÁVORA, 2008) – e Maingueneau (2001) – que postula uma perspectiva discursiva da Análise do Discurso sobre o suporte (Cf. TÁVORA, 2008). Para Bezerra (2006), Bonini (2003a, 2003b) se refere apenas incidentalmente ao suporte, já que sua postulação tende a considerar o suporte como um equivalente para “hiper-gênero.” Dessa forma, “[...] a teorização do autor não fornece elementos inequívocos para uma noção de suporte distinta da noção de gênero” (BEZERRA, 2006, p. 21).

Bezerra (2006), assim como Távora (2008), ao analisar as postulações de Maingueneau (2001) sobre o suporte, indica que uma mudança física no suporte pode afetar radicalmente o gênero, textual ou discursivo. Bezerra postula ainda, com base em Chartier (2002), que a forma de leitura de um texto é afetada pela relação gênero-suporte.

Távora (2008), em revisão de literatura, afirma que as postulações de Bonini (2005) e Marcuschi (2003) sobre o suporte são conflitantes.

⁴¹ Em sua tese de doutorado, Távora (2008, p. 71) afirma, quanto a este aspecto, que Marcuschi cometeu um equívoco “[...], mesmo que colocado essas categorias num contínuo [suporte, canal e serviço], de separar elementos que explicam o funcionamento social de interação mediada por processos comunicativos.” Para o autor, suporte, canal e serviço devem ser vistos como um todo e não como elementos isolados entre si. Para Távora (2008, p. 70), a tentativa de separar suporte, canal e serviço “cria empecilhos quanto à análise da própria circulação de alguns suportes, conseqüentemente dos gêneros na sociedade.”

“Bonini (2005, p. 64) acredita que Marcuschi (2003) apesar de estabelecer uma relação entre suporte e gênero, tende a ver esses elementos de forma bastante independente e mesmo sua caracterização de convencionalidade e incidentalidade ‘não aprofunda aspectos relativos à fluidez dessa noção no tocante à relação gênero/suporte’ (BONINI, 2005, p. 64)” (TÁVORA, 2008, p. 74).

Ou seja, Bonini vê a relação gênero-suporte de forma mais dependente do que Marcuschi (Cf. TÁVORA, 2008). Em resumo, Távora conclui que o suporte tem sido visto por três perspectivas:

“[...] como um *locus* que se presta para fixar ou mostrar os gêneros (MARCUSCHI, 2003), ou então como força material dos discursos (MAINGUENEAU, 2001), ou numa perspectiva mais adequada que as anteriores, como objetos físicos ou convencionais (BONINI, 2005), mas não como entidade de interação” (TÁVORA, 2008, p. 182).

A partir dessa constatação, Távora (2008) propõe um conceito de suporte e uma maneira de operacionalizá-lo na análise de gêneros que leve em conta o suporte enquanto entidade de interação, ou seja, aquela “que se realiza graças a uma materialidade formalmente organizada, que permite que se avaliem os processos de difusão aos quais os gêneros estão submetidos sejam eles + orais ou + escritos” (TÁVORA, 2008, p. 12). Isso quer dizer, portanto, que, para o autor, o suporte é percebido em função de sua matéria⁴² (sua materialidade de registro⁴³ e/ou materialidade de acesso⁴⁴), forma⁴⁵ (sua configuração: possibilidade técnicas de difusão e ações convencionais de formatação) e interação.

⁴² “Se entendermos por matéria aquilo que tem existência física no mundo real, teríamos que ver o telefone como fruto de uma determinada materialidade tecnológica” (TÁVORA, 2008, p. 28).

⁴³ “Por materialidade de registro compreendemos a superfície que se presta ao arquivamento de linguagem oral e/ou escrita, conseqüentemente de gêneros. O papel como materialidade de registro, permite em sua superfície um procedimento em que se arquiva na mesma materialidade em que se dará o acesso à tecnologia de enunciação escrita. Pode-se dizer que, no âmbito da escrita impressa, apesar dos diferentes instrumentos tecnológicos que permitem procedimentos de impressão, o acesso, o registro e a atualização de linguagens e de gêneros que dão numa “mesma” superfície material” (TÁVORA, 2008, p. 130).

⁴⁴ “Por materialidade de acesso compreendemos o dispositivo que permite a atualização de linguagem oral, escrita ou visual, independente de estar conjugada ou não a uma entidade material de registro [registro aqui não deve ser entendido como concebido na perspectiva sistêmico-funcional]. Um CD é um exemplo de materialidade de arquivamento. Graças a uma materialidade de acesso, o CD *player*, a atualização de linguagem nele registrada se torna acessível” (TÁVORA, 2008, p. 130).

Diante deste debate ainda em construção sobre o suporte, e, em consequência, de sua relação com o gênero, passaremos na subseção seguinte a indicarmos como analisaremos o suporte em nossa pesquisa.

1.3- O suporte na perspectiva Sistêmico-Funcional: uma proposição

Hasan (1989) afirma que, através das singularidades do contexto, podemos prever as estruturas do texto, seus estágios obrigatórios (aqueles que devem ocorrer), opcionais (aqueles que podem ocorrer) e recursivos (aqueles que podem ocorrer com certa frequência). Se todo texto é inscrito em algum gênero e este só se materializa por meio da expressão de algum suporte, podemos dizer também que através das singularidades do contexto podemos prever em que estruturas físicas (ou virtuais) os textos serão suportados⁴⁶.

Isso implica dizer que a Configuração Contextual (CC) – valores que realizam campo, relação e modo (Cf. HASAN, 1989) – pode prever as estruturas do suporte que sustentarão um gênero discursivo em particular. Ou seja, para realização do gênero em uma dada CC:

- 1- Que componentes do suporte PRECISAM ocorrer para que o gênero seja reconhecido enquanto tal e cumpra seu propósito social?

Tal abordagem nos faz postular a existência de *elementos gráficos* do gênero, uma vez que estes são eleitos pelo suporte para que o gênero possa ser constituído enquanto um texto específico de uma dada CC. Isso nos faz acreditar, portanto, que os gêneros devem ser configurados junto aos seus suportes. Assim, ao invés de

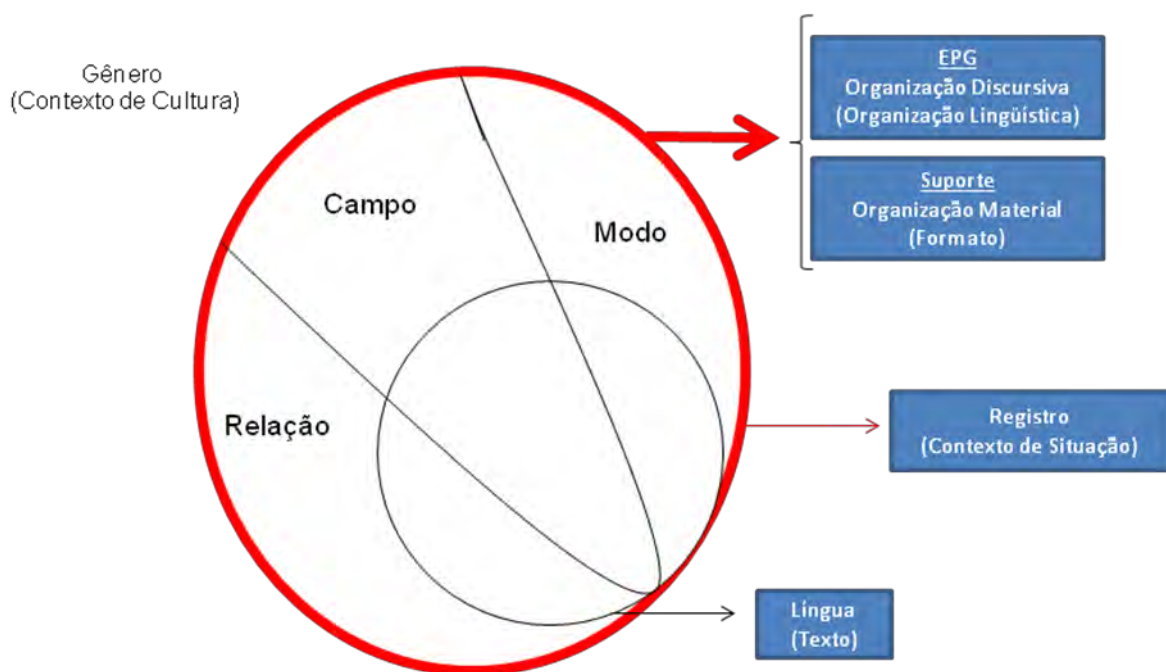
⁴⁵ “Forma tanto pode ser um livro, que é feito de papel (celulose), quanto a própria formatação assumida por cada página. A forma de uma materialidade nem sempre é uma configuração geométrica plana ou espacial onde se dá o registro [registro aqui não deve ser entendido como concebido na perspectiva sistêmico-funcional] da linguagem verbal (TÁVORA, 2008, p. 30).

⁴⁶ Apesar de tênue, essa afirmação nos parece possível uma vez que teóricos (MARCUSCHI, 2003, 2008; BEZERRA, 2006, 2007) do campo da linguagem já tem indicado que de alguma forma o gênero é afetado pelo suporte e vice-versa.

configurarmos somente o gênero editorial, por exemplo, configuraríamos o gênero “editorial de revista” ou o gênero “editorial de jornal”, ou ainda o gênero “editorial de fanzine”, entre outros. Dessa forma, os *elementos gráficos* agregariam ao gênero um certo número de características que podem (ou não) influir na realização dos estágios do gênero em questão. Isso não implica dizer que o gênero configurado como “editorial de revista” ou “editorial de jornal” não seja um editorial, pelo contrário. Este fato nos indica que ambos os textos são editoriais, mas de acordo com o suporte eleito para sua materialização os editoriais poderiam adquirir outras características.

Sendo assim, se para a Linguística Sistêmico-Funcional o gênero é parte do registro, o suporte, como organização material da linguagem, também se inscreveria no registro (campo, relação e modo), o que permitiria que o gênero configurado adquirisse características singulares de materialização.

A partir da discussão acima, podemos indicar, graficamente, que a Estrutura Potencial do Gênero (EPG) e o suporte seriam assim organizados em função do registro e da língua (Fig. 2):



(Fig. 2 – A EPG e o suporte na perspectiva sistêmico-funcional)

A partir do da Fig. 2, podemos entender que tanto a Estrutura Potencial do Gênero (EPG) quanto o suporte são resultado de uma configuração particular de campo, relação e modo. Afinal, como já dito, todo gênero se materializa por meio de algum suporte. Sendo assim, o suporte é parte do gênero e não o contrário. Já como o gênero, conforme Hasan (1989), é instrumentalizado a partir da noção de registro (campo, relação e modo), o suporte – como organização material da linguagem – também pode ser instrumentalizado a partir da mesma noção.

A Estrutura Potencial do Gênero (EPG), então, corresponderia à organização discursiva da linguagem em função de sua estrutura lingüística; já o suporte corresponderia à organização material da linguagem em função de seu formato – ou seja, em função de sua estrutura física e visual.

Tendo em pauta tal discussão, podemos considerar ainda que o suporte, como organização material da linguagem, é composto por componentes físicos, visuais e discursivos⁴⁷. O componente físico materializa então o gênero no mundo. Ele é estruturado por uma matéria orgânica – como celulose, areia, alumínio, cobre, etc. – e uma matéria-prima – como plástico, madeira, papel, tecido, metal, vidro, etc..

O componente visual do suporte, o design⁴⁸, organiza a sensorialidade do texto. Essa sensorialidade é organizada pelos seguintes elementos: textura, forma, módulo, estrutura e movimento. A partir das pesquisas de Munari (1968) sobre design visual, postulamos que tais elementos podem ser assim definidos (Tabela 2):

⁴⁷ Cabe salientar aqui que a nossa postulação sobre o suporte na perspectiva sistêmico-funcional não se relaciona, diretamente, com a postulação de Távora (2008), uma vez que partimos de lugares distintos da área da linguagem. Távora (2008) parece enfatizar o suporte como elemento que elege os gêneros discursivos possíveis de se realizarem em determinado contexto – o que nos sugere, portanto, uma ênfase na relação suporte-gênero e não o contrário. De nossa parte, consideramos, apoiados nas perspectivas sistêmicas de linguagem, que é o registro que elege os suportes possíveis para a realização de uma dada EPG – a nossa ênfase, portanto, é na relação gênero-suporte e não o contrário. Aqui destacamos apenas a ênfase de cada postulação, pois sabemos que a relação gênero-suporte ou suporte-gênero, de certa forma, é recíproca. Se fosse possível uma aproximação de conceitos diríamos que nossa postulação pareceria desenvolver o que Távora (2008) chamou de *forma*, em especial os procedimentos de formatação. Sendo assim a configuração da forma nas postulações de Távora (2008), para nós, se daria também em função dos componentes físicos, visuais e discursivos do suporte.

⁴⁸ A partir da leitura de Mestriner (2002), podemos postular que o design, de forma geral, procura chamar a atenção do leitor para o gênero, transmitir uma informação básica para a compreensão do que está sendo veiculado, ressaltar atributos do gênero e agregar algum valor ou identidade ao mesmo.

Elemento	Definição	Alguns tipos
Textura	É a maneira de sensibilizar uma superfície. Essa sensibilização pode se dar de duas formas: a) de forma orgânica – na qual não há intervenção direta da ação humana para sensibilizar uma superfície, sendo, portanto, uma manifestação natural do objeto; ou b) de forma inorgânica, na qual pela ação direta da ação humana uma superfície foi sensibilizada tendo em vista a produção de um sentido específico.	<u>Tipos de textura:</u> - Lisa; - Rugosa; - Macia; - Áspera; - Ondulada; - Entre outras.
Forma	É a maneira pela qual uma superfície se apresenta geometricamente no mundo. Na forma consideramos tanto a sua forma (geométrica) quanto o seu formato (seu tamanho).	<u>Tipos de forma:</u> - Circular; - Quadrangular; - Triangular; - Retangular; - Entre outras.
Estrutura (ou matéria prima)	Corresponde ao conjunto de elementos que formam o esqueleto de um objeto. É o que mantém/compõe esse suporte como elemento material no mundo.	<u>Tipo de estrutura:</u> - Vidro; - Celulose: Papel/Cartão/papelão; - Plástico: rígidos/flexíveis; -Metal:Alumínio/folhas de Flandres; - Madeira; - Embalagem composta; - Tecido. - Entre outras.
Módulo (ou montagem)	Corresponde aos elementos estruturais típicos de um objeto, que se encaixam na composição de um todo.	No caso do livro impresso, podemos dizer que este é composto por alguns módulos (partes) que unidos formam o livro. Seus módulos correspondem a: montagem básica, dobra, acabamento e arte-final ⁴⁹ .
Movimento	Consiste na análise da movimentação do objeto, sua flexibilidade ou deslocamento espacial.	<u>Tipos de movimento:</u> - Flexível ou inflexível - Móvel ou imóvel

(Tabela 2 – Elementos constituintes do componente visual do suporte)

Podemos postular ainda que esses elementos, a título de significação, podem ser reunidos em três grupos, que contém em si oito funções básicas (Tabela 3).

⁴⁹ Tais elementos podem serão melhor explicados a seguir, quando discorrermos sobre o suporte livro impresso (Cf. CRAIG, 1987).

Suporte: Componente Visual (Design)	
Elementos	Funções
1) Textura/forma	Sócio-cultural: - Expressão da cultura e do desenvolvimento do país.
	Conceitual: - Constrói a identidade do texto; - Forma uma imagem do autor (ou editora); - Agrega algum valor significativo ao texto.
2) Módulo	Econômica: - Componentes de valores de custeio.
	Mercadológica: - Chamar a atenção; - Despertar o desejo de leitura (aquisição).
	Tecnológica: - Conservação de textos.
	Ambiental: - Reciclagem.
	Comunicação e Marketing: - Realização de outros propósitos sociais.
3) Estrutura/movimento	Primária - Conter (fixar/suportar), proteger e transportar o gênero.

(Tabela 3 – Elementos e funções do componente visual do suporte)

O primeiro grupo de significação do componente do suporte é composto pelos elementos textura e forma (formato). Esse grupo revela dois tipos de função: a socio-cultural e a conceitual. A função sócio-cultural expressa a cultura e o estágio de desenvolvimento científico e tecnológico dos países. Já a função conceitual constrói uma identidade para o texto, formando um conceito sobre o autor (ou editora) e agregando algum valor significativo ao texto. O segundo grupo de funções é composto pelo elemento módulo. Este elemento agrega um maior número de funções, são elas: **a) função econômica**, que expressa valores de custeio, seja em relação à produção do suporte ou em relação à aquisição/manufatura de sua matéria prima; **b) função mercadológica**, que busca basicamente chamar atenção do leitor para aquele suporte transmitindo a ele informações e desejos de leitura (ou aquisição); **c) função tecnológica**, que busca novos materiais e sistemas de condicionamento para maior

conservação dos textos; **d) função ambiental**, que busca relacionar as condições de produção do suporte a questões de reciclagem; **e) função comunicação e marketing**, na qual o suporte pode abarcar outros gêneros com vistas à realização de outros propósitos sociais. O último grupo de funções é composto pelos elementos estrutura e movimento. Ambos correspondem à função primária, na qual o suporte procura conter, proteger e transportar o gênero⁵⁰. Aqui postulamos, portanto, como já indicava Távora (2008) em revisão da proposta de Marcuschi (2003), que, além de servir como base ou ambiente de fixação do gênero (conter o gênero), o suporte enquanto componente físico e visual possui a função básica de proteger e transportar o gênero.

O componente discursivo do suporte organiza os elementos lingüísticos e genéricos necessários à conceituação do suporte enquanto tal. Os primeiros, os elementos lingüísticos, são elementos formais (ou até mesmo gêneros) presentes nos livros cuja função não corresponde ao papel de introduzir/apresentar o gênero (ou gêneros) principal(ais) do livro; como: catalogo de publicações, propagandas, cartão-reposta, etc. Já os elementos genéricos podem ser entendidos como **(1) os “[...] gêneros fixos e estereotipados**, com pouco ou nenhum conteúdo argumentativo, entram normalmente na composição do livro como objeto editorial por exigência técnica. São parte de sua estrutura formal” (BEZERRA, 2006, p. 85), como a ficha catalográfica, os elementos de identificação da obra (folha de rosto), sumário, listas de abreviaturas, listas de referências, índices, etc.; e **(2) os gêneros introdutórios**, que para Bezerra (2006, p. 86-87) são “[...] no livro como um todo, gêneros fisicamente localizados em pelo menos dois espaços diferentes: (1) na capa, ou seja, na quarta capa [as costas do livro] ou na orelha e (2) nas páginas iniciais do livro (miolo) [...]”⁵¹ que “[...] introduzem ou apresentam outros gêneros” (BEZERRA, 2006, p. 79). Os gêneros introdutórios ainda podem ser classificados em gêneros introdutórios (propriamente ditos) e gêneros potencialmente introdutórios.

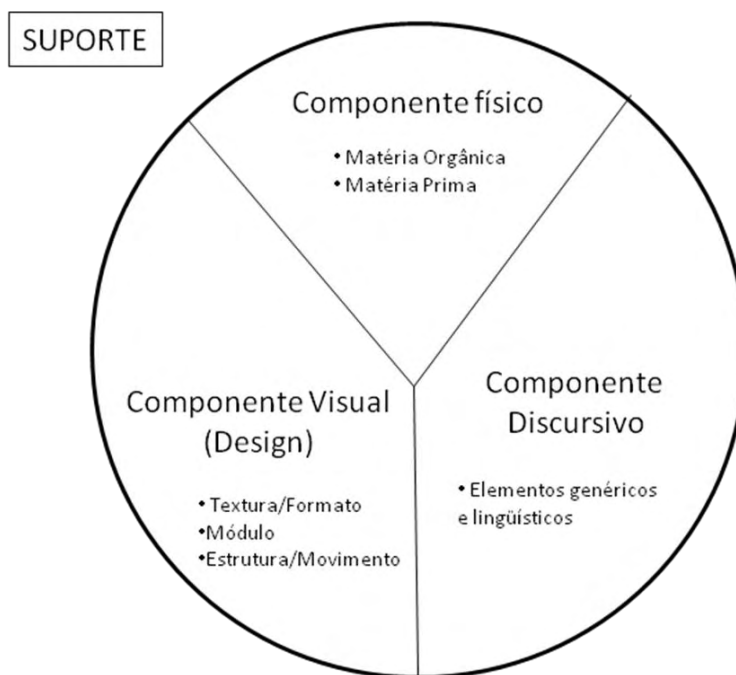
⁵⁰ Segundo Távora (2008), Marcuschi não acredita que o suporte possa proteger ou transportar o gênero: “Marcuschi acredita que os suportes servem para fixar gêneros e que veicular, transportar ou circular não é sua função. Essa delimitação funcional do suporte estabelecida na teorização do referido ensaio se dá em função de diferenciação categórica que o autor estabelece rigidamente entre suporte, canal, serviço, meio, etc.” (TÁVORA, 2008, p. 69-70).

⁵¹ A postulação de Bezerra (2006), conforme afirma o mesmo autor, se distancia, em parte, das postulações de Bhatia, para quem os gêneros introdutórios também podem ser identificados no miolo do livro.

“[O] primeiro grupo inclui gêneros cujo propósitos comunicativos socialmente aceitos estão relacionados com a tarefa de introduzir/apresentar a obra acadêmica. Ao lado desses propósitos “públicos”, outros propósitos “particulares são realizados, quando os gêneros introdutórios assumem uma natureza promocional e não apenas acadêmica.” (BEZERRA, 2006, p. 211) – como a apresentação, introdução, prólogo, nota biográfica, sinopse.

“O segundo grupo em princípio não tem como propósito comunicativo principal, socialmente reconhecido, “introduzir o livro.” Cada um tem sua própria peculiaridade, podendo ser vista uma relação mais próxima entre agradecimento e dedicatória.” (BEZERRA, 2006, p. 212) – a como o agradecimento, a dedicatória e a epigrafe.

Dessa forma, a discussão acima pode ser expressa pelo seguinte diagrama (Fig. 3):



(Fig. 3 – Componentes do suporte)

Com base na Figura 3, podemos dizer que o suporte é composto por três componentes: (a) o componente físico, que contém os elementos matéria orgânica e matéria prima; (b) o componente visual (design), que contém os elementos textura, formato, módulo e movimento; e (c) o componente discursivo, que contém os elementos genéricos e lingüísticos.

A partir da discussão levantada nessa seção, podemos dizer que o gênero, conforme Hasan (1989), pode ser instrumentalizado pela noção de registro. Sendo assim, o suporte, como organização material de linguagem – que se compõe pelos componentes físicos, visuais (design) e discursivos –, também pode ser instrumentalizado a partir da noção de registro. Isso significa que o suporte elege no gênero certas marcas ou características – o que chamamos de *elementos gráficos* – que colaboram para a materialização do gênero enquanto um texto específico de uma dada Configuração Contextual (CC). É por meio dessas observações, por exemplo, que podemos configurar o gênero editorial como “editorial de revista” ou “editorial de jornal.” Este fato, como dissemos, não torna o texto editorial outro gênero, mas o particulariza. Essa particularização, portanto, poderá, como acreditamos, influir na configuração do gênero em questão, em especial no aparecimento, desaparecimento ou organização dos estágios obrigatórios, opcionais ou recursivos.

1.4- O SUPORTE LIVRO IMPRESSO

Prosseguindo em nossa exposição sobre o suporte, discorreremos agora sobre o livro impresso, nosso objeto de estudo, e seu processo de composição. De forma esquemática abordaremos nessa ordem: (a) sobre a história de composição do livro e seu conceito (Cf. BEZERRA, 2006); (b) sobre o papel, seu histórico, fabricação e características físicas, bem como a montagem do livro impresso, dobra, acabamento e arte-final (Cf. CRAIG, 1987; CARRAMILLO NETO, 1997; BAER, 2002).

1.4.1- História e conceito

A história do livro impresso perpassa o rolo (*volumen*), o códice (*codex*), o livro unitário ou manuscrito, o escrito impresso e a textualidade eletrônica (Cf. BEZERRA, 2006). Tomando por base os estudos de Bezerra (2006), podemos dizer que no começo da civilização a produção de um livro era um trabalho laborioso, pois este era realizado manualmente. Os materiais mais utilizados para produção de documentos eram aqueles

que pudessem ser manuseados e transportados até o leitor/ouvinte; sendo assim, tínhamos as tábuas de argila e depois o papiro e o pergaminho como materiais de veiculação da escrita (Cf. BEZERRA, 2006). As tábuas de argila recebiam a chamada escrita cuneiforme e eram moldadas em tamanho grande de forma que pudessem ser seguradas em duas mãos. Os documentos em papiro apareceram no antigo Egito e foram utilizados por mais de quatro mil anos. Já o pergaminho, criado na alta idade média, só seria substituído pelo papel, de origem vegetal, feito de algodão ou linho por um processo de maceração do material⁵² (Cf. BEZERRA, 2006).

No mundo greco-romano as obras literárias eram publicadas em rolos de papiro ou pergaminho. Este material que continha a escrita raramente ultrapassava 10m de comprimento (Cf. METZGER, 1968a, *apud* BEZERRA, 2006). Se feito de pergaminho durava mais do que se feito de papiro, ainda assim enrugava e deformava-se com facilidade e refletia a luz (Cf. METZGER, 1968a, *apud* BEZERRA, 2006).

Com o passar do tempo surgiu o códice, de tamanhos variados: “Semelhante aos livros que conhecemos na atualidade, o códice consistia na encadernação de folhas dobradas ao meio e costuradas uma sobreposta à outra” (BEZERRA, 2006, p. 28). Em relação ao rolo – que na leitura mobilizava o corpo inteiro e não se permitia que se escrevesse ou lesse ao mesmo tempo –, o códice apresentava uma evolução técnica que possibilitava enxergar a obra como um todo e folhear o livro, citando trechos com maior precisão (Cf. CHARTIER, 2002, *apud* BEZERRA, 2006).

Diante desta constatação, Bezerra (2006) ressalta que

⁵² Segundo Carramillo Neto (1997), atribui-se ao chinês Ts'ai Lun a invenção do papel – termo que originou-se do termo grego *papyrus*, que significa junco (Cf. CRAIG, 1987). Em seu processo de composição “[...] [o]s chineses fragmentaram, em uma tira cheia de água, cascas de amoreira, pedaços de bambu, rami, redes de pescar e roupas usadas, cal para ajudar o desfibramento, e na pasta assim formada sub-mergiram um quadrado de maneira revestido de um fino tecido de seda: a forma manual, como seria conhecida estão. A forma era retirada de uma tira, cheia de pasta, escorria-se a água, deixando sobre a tela uma folha bem fina que era removida e estendida sobre uma mesa. Repetia-se a operação e nova folha bem fina era colocada sobre a anterior com separação de algum material; as folhas eram prensadas e colocadas uma a uma em muros aquecidos para a secagem” (CARRAMILLO NETO, 1997, p. 14).

“[...] é curioso também observar que a própria forma do livro antigo (vale dizer, a configuração física do suporte) reflete uma determinada relação entre oralidade e escrita: o rolo ou *volumen* estabelece, na leitura, uma conexão íntima entre o ato de desenrolar e a linearidade da fala; o códice (*codex*), por sua vez, permitira a indexação, a paginação e a livre movimentação por diferentes lugares no texto. Por essa razão, para autores como Morrison (1995), essa passagem do rolo para o códice tem importância fundamental na história do livro e do próprio pensamento humano” (BEZERRA, 2006, p. 30).

Produzido de maneira mecânica, o códice, com o passar do tempo e com o surgimento de novas tecnologias – como a imprensa desenvolvida por Gutternberg em 1454 –, deu lugar ao livro impresso que conhecemos hoje – produzido de maneira computadorizada (Cf. CARRAMILLO NETO, 1997).

Atualmente, portanto, podemos considerar o livro impresso – nosso objeto de estudo aqui – como

“[...] uma publicação não-periódica, impressa, identificável por um número de ISBN, de extensão variável, mas normalmente contendo mais de 50 páginas, e que é disponibilizada comercialmente ao público em geral, embora se destine a um público mais ou menos específico” (BEZERRA, 2006, p. 42).

Enquanto fenômeno de pesquisa, o livro pode ser analisado, segundo Bezerra (2006), por meio de seu conteúdo ou forma. Optamos aqui, diferentemente do autor, por estudar o suporte livro impresso por meio de sua forma; sendo assim, descreveremos a seguir o processo de composição do livro, desde a composição do papel à arte-final.

1.4.2- Composição e montagem

1.4.2.1- A fabricação do papel

O papel, como componente físico, é composto por fibras de celulose – que “[...] é um composto natural existente nos vegetais: células longas e de pequeno diâmetro, conhecidas como fibras” (CARRAMILLO NETO, 1997, p. 20). As fibras de celulose, segundo Craig (1987), podem ser encontradas em muitos vegetais – geralmente a partir de seu tronco (Cf. CARRAMILLO NETO, 1997) –, tais como capim, algodão, bambu, etc.. Atualmente se extraem, em maior proporção, a fibra de celulose da madeira – no

Brasil, em especial o eucalipto (Cf. CARRAMILLO NETO, 1997) –, de trapos ou papel velho; ou ainda uma mistura de todos esses (Cf. CRAIG, 1987).

Em seguida, a fibra de celulose é transformada em pasta por meio de um processo mecânico (pasta mecânica) ou químico (pasta química), a fim de formar o papel como o conhecemos. Escolher um processo mecânico significa optar pela economia e pelo rendimento, uma vez que o papel advindo desta pasta é pouco resistente, mas com boa absorvência, corpo e opacidade. Além disso, “[...] a pasta mecânica contém elementos indesejáveis, como resinas, ligninas e látex, que fazem com que o papel se torne amarelo e quebradiço com o tempo” (CRAIG, 1987, p. 125). Segundo Craig (1987, p. 125), este tipo de papel é muito utilizado pelos jornais⁵³, para quem “[...] a baixa qualidade e curta vida do papel não são prejudiciais”. Por sua vez, escolher um processo químico implica na produção de um papel mais forte, brilhante e com maior durabilidade. “Infelizmente, o processo químico produz muito menos pasta de uma mesma quantidade de madeira que o mecânico. Isto explica, em parte, o alto custo dos papéis finos quando comparados com o papel jornal” (CRAIG, 1987, p. 126). Nesse processo a pasta química ainda é lavada, peneirada e branqueada, retirando as impurezas do papel que podem fazê-lo descolorir, perder durabilidade e desempenho de impressão (Cf. CRAIG, 1987).

A partir da escolha de seu processo produtivo, o papel acaba se constituindo a partir de uma série de características que serão descritas no item a seguir.

1.4.2.2- Características do papel

De acordo com Craig (1987), o papel possui seis características, a saber: sentido da fibra, peso, corpo, opacidade, cor e acabamento. O primeiro elemento a se considerar, portanto, é o sentido da fibra – se vertical ou horizontal –, item responsável pela capacidade de dobra e impressão do papel, uma vez que “o papel dobra mais

⁵³ É comum os jornais adicionarem na pasta mecânica mais fibras de celulose longas, até 30% a mais, a fim de dar ao produto final maior resistência (Cf. CRAIG, 1987).

facilmente no sentido da fibra do que contra ele” (CRAIG, 1987, p. 130) e “o rasgo do papel é mais reto no sentido da fibra do que contra ele” (CRAIG, 1987, p. 130).

O peso do papel é medido em gramatura: “[a] gramagem baseia-se no peso, em gramas, de uma folha de superfície igual a 1m²” (CRAIG, 1987, p. 130). O corpo, por sua vez, refere-se à espessura do papel – dentre outras formas, medindo-se a espessura de quatro folhas (oito páginas) com auxílio de um micrometro (Cf. CRAIG, 1987). “É o corpo do papel que determina a espessura de um livro: escolhendo um papel mais pesado (por exemplo, substituindo-se um papel de 80 por um similar de 120g/m²), ou escolhendo um papel de menos peso, mas com acabamento mais volumoso, ou seja, mais encorpado.” (CRAIG, 1987, p. 131).

A opacidade, segundo Craig (1987, p. 131), é a “[...] capacidade de um papel de receber tinta sem que esta seja vista do outro lado, quando se vira a folha.” A opacidade – medida por um opacímetro – é afetada pelo peso e pelo corpo do papel: “[q]uanto mais pesado e volumoso, maior é o número de fibras a retardar a passagem de luz, portanto maior é a sua opacidade” (CRAIG, 1987, p. 131).

No papel, a cor se refere à alvura do material, se mais amarelado, azulado, branco ou outro. De forma geral, “[a] cor do papel escolhido afeta tudo o que é impresso numa folha branco-creme parecerá bem diferente de uma mesma imagem impressa numa folha branco-azulada” (CRAIG, 1987, p. 132).

O último item que caracteriza o papel se refere ao acabamento, que designa, segundo Craig (1987, p. 132), “[...] o modo pelo qual a superfície do papel foi tratada”, se menos áspero, mais áspero, fosco, brilhante ou aveludado (Cf. BAER, 2002), ou ainda se mais prensado – produzindo um papel mais fino – ou não. “É muito mais confortável ler texto sobre acabamento fosco do que sobre um acabamento brilhante e reflexivo, como o papel cuchê, ilustração e monolúcido” (CRAIG, 1987, p. 132).

A partir dessas características, os papéis são agrupados por características, funções e usos. Craig (1987) indica os principais papéis e usos, através da seguinte relação⁵⁴: a) papéis para impressão e livros – como o acetinado, bíblia, bouffant (“bufon”), cuchê, ilustração, impressa, jornal, offset, etc. –; b) papéis para escrever – como o apergaminhado ou sulfite, correspondência aérea, flor-post (ou segunda via),

⁵⁴ Outras classificações são possíveis, como se pode ver em Carramillo Neto (1997) e Baer (2002).

registro (ou ledger), Super Bond, etc. –; c) papéis para embalagens – como os de embalagens, H.D., Kraft, Manilha, monolúcido, seda, estromg, para caixas e forros, etc. –; d) papéis industriais – como os de cigarros, desenho, higiênico, mata-borrão, etc. –; e d) Cartões – como o dúplex, tríplex, cartões primeira, etc..⁵⁵

A escolha do papel, segundo Craig (1987), deve satisfazer muitas condições, dentre elas as necessidades do processo de impressão – visto que a capacidade de impressão depende do grau de absorção do papel e da lisura da superfície – a condição econômica e os requisitos do projeto.

1.4.2.3- Processos de montagem do livro impresso

Quanto ao processo de montagem do livro impresso, destacamos: a montagem básica, a dobra, o acabamento e a arte-final. De forma geral, segundo Bezerra (2006), o livro é composto por capa (e quarta capa, podendo, ou não, ter orelhas) e miolo. O primeiro item de montagem do livro, a montagem básica, se refere ao “[...] arranjo das páginas em uma folha impressa de tal forma que elas fiquem na seqüência correta quando as folhas forem dobradas⁵⁶ e refiladas. Uma folha completa é impressa normalmente em unidades de 4, 8, 16 e 32 páginas. Depois de dobradas, essas unidades são chamadas de cadernos” (CRAIG, 1987, p. 137).

O acabamento dos livros, segundo Craig (1987), se refere ao agrupamento das folhas em forma de cadernos. Este item, em particular, se baseia em uma série de fatores, tais como praticabilidade, durabilidade, custo e estética. De forma resumida, podemos dizer, nas palavras de Craig (1987, p. 148), que o método de acabamento dos livros (ou revistas) se dá da seguinte forma: “[o] primeiro passo no acabamento é dobrar as folhas impressas, transformando-as em cadernos. A seguir, os cadernos são reunidos e colecionados; isto é, colocados na ordem em que vão aparecer no livro encadernado ou revista.”

⁵⁵ Tendo em vista a variedade de papéis, descreveremos em nossa pesquisa somente aqueles que se apresentaram em nossa análise (cartão duplex ou supremo, cartão tríplex, offset, jornal e cuchê), como pode ser observado ao final do capítulo 3, mais especificamente na análise do suporte livro impresso.

⁵⁶ Em nosso *corpus* de pesquisa analisaremos folhas de um mesmo tamanho onde não existe dobras, uma vez que este processo é mais comum para folhetos do que para livros impressos. Dessa forma, nos abstermos aqui de comentários relativos sobre este item.

Reunidos os cadernos em ordem, escolhe-se um tipo de acabamento dentre os quatro possíveis: grampeação, acabamento mecânico, lombada quadrada e encadernação de livros (Cf. CRAIG, 1987). A grampeação é o método de acabamento mais barato, que pode ser realizado de duas formas: a) por meio de uma grampeação a cavalo ou lombada canoa, onde o “[...] folheto é aberto, pendurado numa “sela”, e os grampos são enfiados através da espinha dorsal, na parte central” (CRAIG, 1987, p. 148). Este tipo de grampeação permite que as folhas do livro (ou revista) fiquem inteiramente abertas, o que facilita a leitura – vale ressaltar que este tipo de acabamento não impede que o livro (ou revista) receba uma capa, do mesmo material que o interior ou em papel de maior peso (Cf. CRAIG, 1987); b) por meio de uma grampeação lateral, onde “[...] os grampos são enfiados a 6mm da borda da encadernação, atravessando da primeira à última página, onde são fechadas” (CRAIG, 1987, p. 148). Este processo é mais indicado quando a espessura do papel e o número de páginas a ser encadernado é grande (Cf. CRAIG, 1987). Entretanto, com este tipo de acabamento, as folhas não podem ficar abertas e planas por completo, uma vez que o tipo de grampeação não permite. Vale ressaltar que livros (ou revistas) que utilizam este método de acabamento podem receber capas com papel mais pesado que o miolo (Cf. CRAIG, 1987)⁵⁷.

O acabamento mecânico, por sua vez, se refere à maneira pela qual “[...] as páginas e a capa são agrupadas por meios mecânicos, normalmente por espirais metálicas ou de plástico” (CRAIG, 1987, p. 150). De forma resumida, podemos dizer que, neste processo, os cadernos são reunidos, furados por uma máquina específica e depois reunidos manualmente em uma espiral metálica (como os fichários) ou de plástico (o que chamamos comumente nas empresas de fotocópia de encadernação) que se entrelaçam entre os furos unindo as folhas entre si (Cf. CRAIG, 1987).

O acabamento chamado de lombada quadrada – também chamado de Perfect Binding (PB) – consiste em unir as páginas, mantendo-as fixas a capa por meio de um adesivo (Cf. CRAIG, 1987). Nesse processo, segundo Craig (1987), pode-se acrescentar ao adesivo, a fim de torná-lo mais resistente, uma tira de gaze ou fitas de papel Kraft. Pode-se ainda adicionar aos cadernos uma costura entre os cadernos; este processo,

⁵⁷ Já a algum tempo, devido a lentidão de processo, esse tipo de acabamento vem sendo substituído pelo acabamento em lombada quadrada (Cf. CRAIG, 1987).

entretanto, é mais comum em encadernação de livros⁵⁸. Ao finalizar o acabamento, pode-se optar pela inserção de uma capa mole (brochura) – feita com um papel mais pesado que o miolo, normalmente barato – ou capa dura – feita com papel mais forte, revestido de tecido ou papel colado sobre papelão de encadernação, normalmente mais caro (Cf. CRAIG, 1987). A este último processo, aquele que utiliza especificamente capa dura dando ao livro maior durabilidade, dar-se o nome de acabamento encadernação de livros. Vale ressaltar que somente a presença da capa dura indica um processo de encadernação (Cf. CRAIG, 1987).

Finalizados os processos de montagem básica e acabamento, passaremos agora à discussão sobre a arte final⁵⁹, que consiste na montagem – texturização e diagramação – da capa e do miolo. Neste processo de arte finalização, observa-se o tipo de textura utilizada na capa e no miolo (lisa, fosco, brilhante, rugosa, áspera, etc.) e a forma como o texto foi organizado no livro: fonte/tamanho, entrelinhas, paragrafação e recuo. Se muito fino – a fim de se realizar um acabamento de maior estrutura como a encadernação de livros, ou a lombada quadrada costurada –, o livro pode optar por uma fonte e tamanho de letra, assim como entrelinhas, paragrafação e recuo, maiores que o habitual; se muito grosso, o livro pode optar pelo contrário. Livros mais recentes, atualmente, tem recebido a indicação da configuração material utilizada pela editora na produção do livro, como o tipo de papel e a gramatura escolhida para capa e miolo, juntamente com as fontes/tamanhos utilizados no texto.

Vale ressaltar, por fim, que o livro impresso, ou qualquer outro suporte material, possui mais duas outras propriedades, a flexibilidade e a movimentação⁶⁰. O primeiro, a flexibilidade ou inflexibilidade, se relaciona com as características físicas e visuais do suporte, uma vez que se confeccionado com outra matéria prima rígida – como a argila, por exemplo – o suporte final seria inflexível, e conseqüentemente mais passível de rachar ou quebrar, o que não acontecerá facilmente com um suporte material flexível. O mesmo se pode dizer sobre a movimentação do suporte, que se relaciona diretamente ao formato e peso do suporte final: quanto mais pesado e grande, menor sua

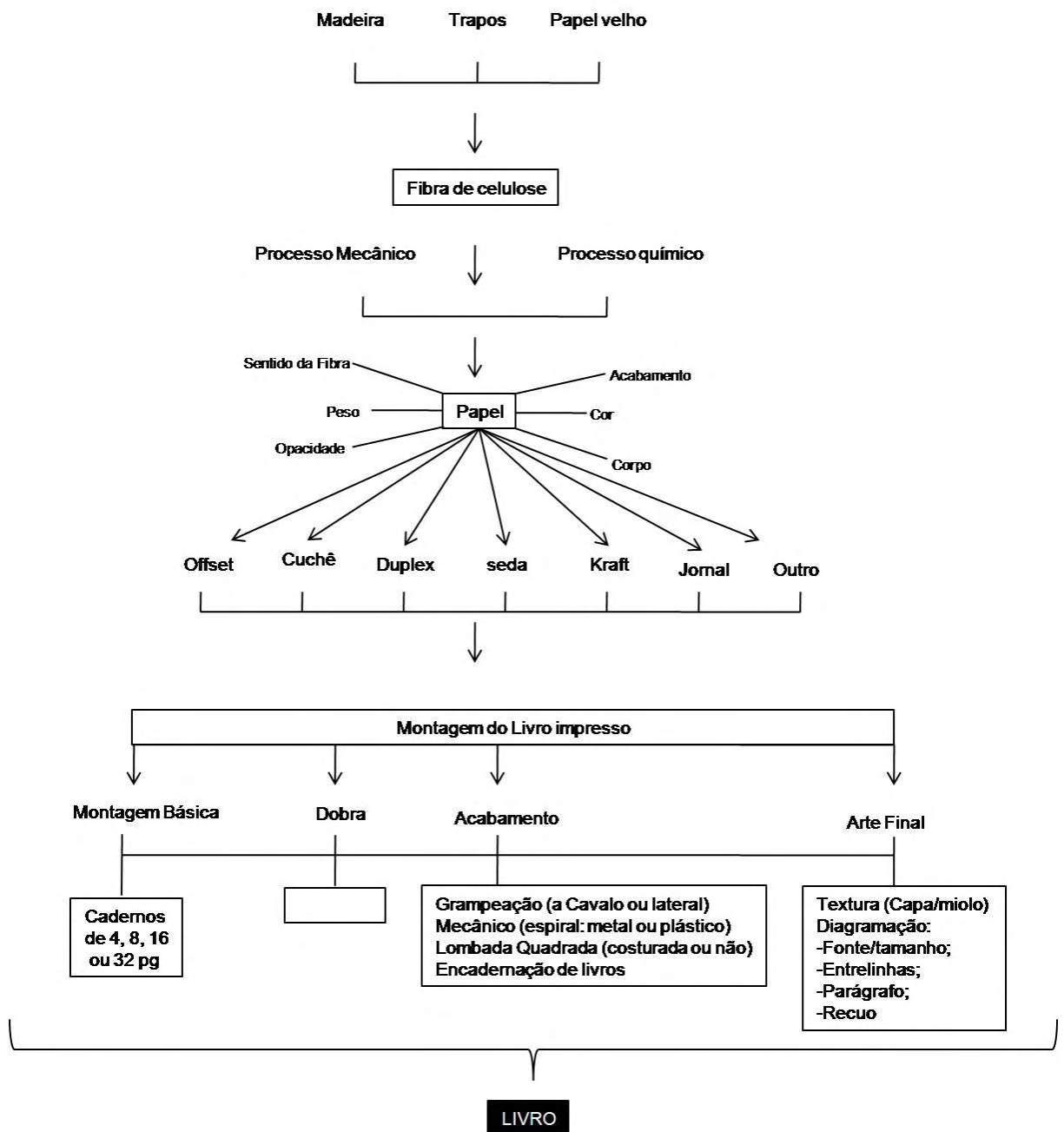
⁵⁸ Informação técnica coletada em entrevista a Gráfica e a Editora da Universidade Federal de Viçosa (UFV).

⁵⁹ A fim de tornarmos o item arte-final mais claro, optamos por considerar aqui somente as observações realizadas pela Gráfica e pela Editora da Universidade Federal de Viçosa (UFV).

⁶⁰ Tais afirmações foram desenvolvidas a partir das pesquisas de Munari (1968).

movimentação; quanto mais leve e fino maior a sua movimentação, e, portanto, seu acesso e difusão.

A fim de encerrar a discussão realizada, que se estendeu da composição do papel à composição do livro impresso, podemos resumir nossa exposição, através do seguinte diagrama (Imagem 1):



(Imagem 1 – As escolhas envolvidas na montagem e no acabamento do livro impresso)

Tomando por base a Imagem 1, podemos concluir que as escolhas na montagem do livro impresso – se composto de madeira, trapos ou papel velho; se produzido por um processo mecânico ou químico; se escolhido um papel offset, cuchê, cartão duplex, ou outro; se escolhido no processo de montagem de 4, 8, 16, ou 32 páginas; se escolhido um acabamento em grampeação, mecânico, lombada quadrada ou encadernação; se arte finalizado com textura ou não; e se diagramado com esta ou aquela composição – não são aleatórias, e, portanto, se configuram como significativas para a construção do suporte, e, conseqüentemente, para sua relação como os gêneros ali suportados.

Definidas as categorias de montagem e significação do suporte livro impresso, passaremos, em nossa pesquisa a identificar, em especial no capítulo 3 (Parte B), como essas características foram organizadas em nosso *corpus* de pesquisa. Após a exposição de nossa abordagem metodológica, configuraremos as Estruturas Potenciais de Gênero (EPG) e do suporte livro impresso dos gêneros em foco em nossa dissertação. Realizadas as configurações de gênero e de suporte, teceremos ao final de cada parte, algumas considerações gerais sobre o assunto.

1.5- Quadrinhos: conceitos e proposições

De acordo com McCloud os quadrinhos – vistos como arte seqüencial (Cf. EISNER, 1999) – podem ser definidos como: “imagens pictóricas justapostas e outras em seqüência deliberada destinada a transmitir informações e/ou produzir uma resposta no espectador (1995, p. 9).”

Diante desse conceito, os quadrinhos assumem o caráter de uma linguagem muito particular, que pode compartilhar elementos de outras linguagem já bastante popularizadas como o cinema, o teatro e a literatura (Cf. RAMOS, 2009). “A leitura de que os quadrinhos constituem uma linguagem autônoma é compartilhada com outros autores, caso de Cirne (1970), Eisner (1989), Acevedo (1990) e Eco (1993)” (RAMOS, 2009, p. 18).

Ramos (2007, 2009) defende em suas pesquisas que os quadrinhos podem ser considerados como um hiper-gênero: “*Quadrinhos* seriam, então, um grande rótulo, um **hiper-gênero**, que agregaria diferentes outros gêneros, cada um com suas

peculiaridades” (RAMOS, 2009, p. 20). Isso significa dizer que tiras cômicas, cartum e charge, por exemplo, por compartilharem a linguagem dos quadrinhos, pertenceriam aos *gêneros dos quadrinhos*, aqueles que se propõem a compor um texto narrativo dentro de um contexto sociolinguístico interacional (Cf. RAMOS, 2009). Por essa razão a ilustração e a caricatura, segundo o próprio autor, não podem ser consideradas como *gêneros dos quadrinhos*.

Em nossa pesquisa, a fim de aprofundarmos a relação gênero-suporte, julgamos que a noção de hiper-gênero – assim como o fez Bezerra (2006) em relação às pesquisas de Bonini (2003a; 2003b) que tende a considerar o suporte como um equivalente para o hiper-gênero – não deve ser adotada em função de nossas questões de pesquisa, uma vez que consideramos aqui os gêneros discursivos tira cômica, cartum, charge e caricatura enquanto gêneros específicos realizados em uma dada configuração situacional que utilizam, em parte, o que Ramos (2009) chamou de *linguagem dos quadrinhos*.

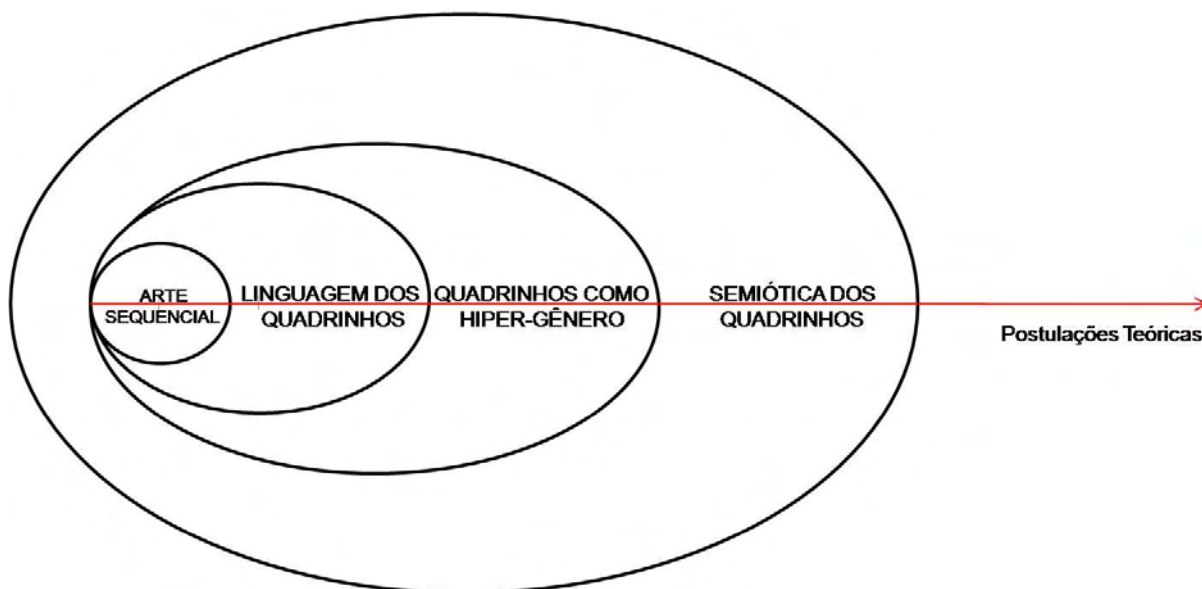
Diante disso, propomos em nossa pesquisa um conceito de quadrinhos que possa abarcar tanto os gêneros dos quadrinhos – como a tira cômica, o cartum e a charge – como os gêneros de cunho não-narrativo como a caricatura e a ilustração. Tal expansão conceitual é perfeitamente possível, uma vez que McCloud (1995) já afirmava que “[...] a tentativa de definir os quadrinhos é um processo contínuo que não terminará logo. Uma outra geração, sem dúvida, vai rejeitar o que esta decidiu aceitar e tentará reinventar os quadrinhos” (MCCLLOUD, 1995, p. 23).

Sendo assim, em nossa pesquisa, entenderemos os quadrinhos como uma semiótica particular. De forma geral, compreendemos semiótica como o estudos dos signos, de modo a saber como eles significam (Cf. RAMOS, 2007). Assim como a música e o vestuário, os quadrinhos seriam um sistema semiótico. Como sistema, os *Quadrinhos* teriam como principal característica a conjugação de palavra e imagem (desenho), que requereriam dos leitores/produtores de textos uma habilidade de interpretação conjunta entre o verbal e o visual. Dessa forma, tira cômica, cartum, charge e caricatura podem ser vistos como gêneros discursivos que pertencem à semiótica dos quadrinhos, mas não necessariamente apresentam o que Ramos (2007, 2009) chamou de *linguagem dos quadrinhos*.

Quando identificamos uma charge como quadrinhos, estamos, na verdade, identificando sua semiótica e não seu gênero discursivo. O mesmo se dá quando

confundimos gibi, comics, mangá e graphic novel com quadrinhos. Acreditamos que eles utilizam a semiótica dos quadrinhos, mas são gêneros discursivos específicos que muitas vezes ainda não formam configurados.

De forma esquemática, temos a seguinte representação (Imagem 2):



(Imagem 2 – Os quadrinhos como um sistema semiótico)

A partir da Imagem 2, constatamos que a semiótica dos quadrinhos pode abarcar diferentes gêneros do discurso, tais como a tira cômica, a caricatura, a charge, entre outros. Não necessariamente os gêneros que pertencem a este sistema semiótico recuperariam a linguagem dos quadrinhos, como é o caso da caricatura e da ilustração.

2. ABORDAGEM METODOLÓGICA

Após a exposição do referencial teórico base de nossa dissertação, passaremos a discorrer nesta seção sobre a abordagem metodológica utilizada em nossa pesquisa. Para tanto organizamos essa seção em 3 subseções, a saber: (a) subseção 2.1 – CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA –, que classificará a nossa pesquisa dentro do campo das ciências; ; (b) subseção 2.2 – CONSTRUÇÃO DO *CORPUS* –, que abordará a forma como selecionamos os dados de nossa pesquisa, bem como a descrição e organização dos mesmos; e (c) subseção 2.3 – PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE –, que indicará a maneira pela qual o referencial teórico adotado, conjugado com o metodológico, foi articulado na análise dos dados de pesquisa.

2.1- Caracterização da pesquisa

A presente dissertação se caracteriza como uma pesquisa qualitativa, portanto de cunho interpretativo-analítico (Cf. SILVERMAN, 2009). Como método de pesquisa, abordamos, conforme Silverman (2009), a análise de textos e de imagens que compõem o nosso *corpus* de estudo, que será descrito no item 2.2 deste capítulo.

2.2- Construção do *corpus*

Para cumprirmos os objetivos propostos em nossa pesquisa, analisamos um *corpus* textual impresso composto por 20 tiras cômicas⁶¹, 20 caricaturas, 20 cartuns e 20 charges – número que consideramos suficiente para deprendermos com eficiência a estrutura dos gêneros em estudo. Este *corpus* – totalizando 80 textos multimodais – foi selecionado em função de nossas questões de pesquisa e também em função de três critérios: cada grupo de gêneros em estudo deveria ser produzido por um único autor em

⁶¹ Optamos por analisar a tira cômica e não outros tipos de tira possíveis (Cf. RAMOS, 2009), pois segundo Ramos (2009) a tira cômica é a mais difundida e a mais utilizada nos jornais diários do Brasil.

uma única obra⁶² e se constituir a partir de um suporte convencional livro impresso. Vale ressaltar que o próprio autor de cada obra selecionada deveria considerar todos os exemplares da obra em questão como sendo um dos gêneros em foco de nossa dissertação, a saber: o gênero tira cômica, cartum, charge e caricatura. Dessa forma, chegamos aos seguintes autores⁶³ e obras:

2.2.1- Adão Iturrusgarai (1965-atual)

Adão Iturrusgarai nasceu na cidade de Cachoeira do Sul, no Rio Grande do Sul, em 1965. Recebeu destaque nacional ao participar da tira *Los tres amigos*, produzida em conjunto com os cartunistas já consagrados Angeli, Laerte e Glauco. Futuramente, Adão passou a colaborar de forma fixa na Folha de S. Paulo, e mais tarde na revista *Capricho* e na revista *Sex*. Dentre as suas criações estão as tiras *Rock e Hudson* e *Aline*⁶⁴, sua mais famosa criação que, durante o ano de 2009, foi adaptada para Rede Globo de Televisão, em seriado semanal.

Selecionamos deste autor os livros de tiras cômicas (Fig. 4a, b, c):

⁶² Em função da constituição de um *corpus* representativo, optamos por analisar 3 livros de tira cômica ao invés de apenas um, uma vez que este exemplar de gênero apresentava uma alta regularidade de formas e estruturas.

⁶³ Parte da descrição dos autores dessa seção foi publicada no artigo *170 anos de caricatura no Brasil: personagens, temas e fatos* na revista eletrônica *Linguagem* (UFSCar – SP). No referido artigo construímos um cânone de autores da ilustração dividindo-os em: a) os desbravadores, “aqueles que introduziram os gêneros [dos quadrinhos] no Brasil” (SIMÕES, 2010, p. 5); b) os ícones, “aqueles que popularizaram os gêneros no Brasil” (SIMÕES, 2010, p. 5-6); c) os resistentes, “aqueles que produziram os gêneros no Brasil durante o período militar onde ocorreram repressões e censuras (SIMÕES, 2010, p. 6); d) a nova geração, “aqueles que atualmente dominam as publicações nacionais dos grandes veículos de comunicação do Brasil” (SIMÕES, 2010, p. 6); e) e a novíssima geração, “aqueles apontados pela mídia como sendo os mais novos queridinhos dos Quadrinhos” (SIMÕES, 2010, p. 6). Nessa classificação, didática sobre o assunto, Adão Iturrusgarai e Erthal podem ser incluídos no grupo da nova geração; Allan Sieber no grupo da novíssima geração; e, Mário Mendez no grupo dos ícones.

⁶⁴ “Aline é que é mulher de verdade. Trabalha fora de casa, odeia cozinhar e arrumar a casa e tem DOIS maridos. Ela divide a cama com Otto e Pedro. Os três se amam, mas isso não impede que Aline procure diversão fora do lar. Dizem as más línguas que Aline é ninfomaníaca, tarada sexual. Já as boas línguas preferem dizer que ela é uma mulher normal e simplesmente “dá vazão livre aos instintos sexuais” (ITURRUSGARAI, 2007; 2009b, contra-capas).



(Fig. 4a – *Corpus de pesquisa*, livro de tiras cômicas)



(Fig. 4b – *Corpus de pesquisa*, livro de tiras cômicas)



(Fig. 4c – *Corpus de pesquisa*, livros de tiras cômicas)

a) *Aline e seus dois namorados* (2009a), que narra a vida de Aline, desde a procura de mais alguém para dividir o apartamento com Otto (seu futuro 2º namorado Pedro), a busca de um emprego e a sua leseira de LSD; b) *Aline: tensão pré-menstrual* (2007), que narra, dentre outras histórias, o dia em que Otto e Pedro posaram para a Hot-cuecas, o dia em que Aline se acha gorda, e ainda o dia em que ela e Linda transam com o encanador; e c) *Aline: viciada em sexo* (2009b), que narra, dentre outras aventuras, o dia em que Aline descobre que é viciada em sexo e o dia em que ela é seguida por um detetive contratado por Otto e Pedro.

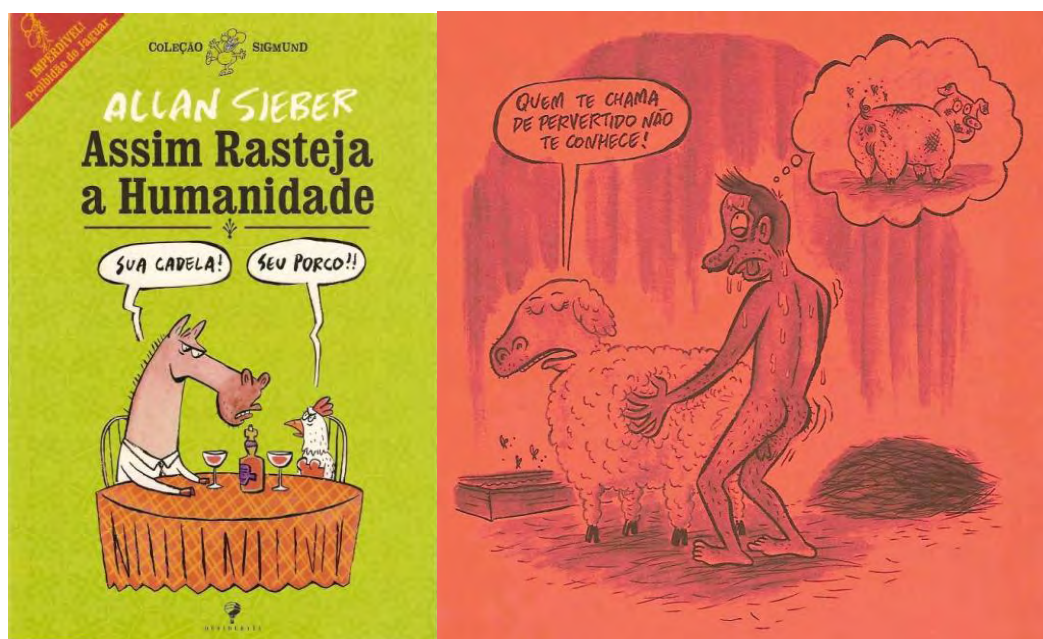
A personagem de Iturrugarai vive inúmeras aventuras sexuais e atualmente é uma das tiras mais procuradas da Folha de São Paulo.

2.2.2- Allan Sieber (1972-atual)

Considerado ácido e deveras sarcástico, o Gaúcho Allan Sieber é apontado pela mídia como o mais promissor caricaturista da atualidade. Vencedor do troféu HQ-Mix de revelação no ano de 2004 – considerado o Oscar dos quadrinhos no Brasil –, o autor produz cartuns, tiras e ilustrações para muitas mídias (Cf. site pessoal do Autor). Dentre as suas mais famosas criações está a série de tiras *Preto no Branco*, *Mommys Boys* e *Vida de Estagiário* – que recentemente virou um sitcom na Tv Cultura em 8 episódios (Cf. site pessoal do Autor) –, todas publicadas pela *Folha de S. Paulo* desde 2000. Allan Sieber ainda publicou no Estado de São Paulo e hoje é colaborador fixo da revista *Playboy* e *Folha de S. Paulo*. O autor também se dedica à animação tendo produzido diversos filmetos, como as animações do filme de Jorge Furtado *O homem que copiava* e as aberturas do programa Global *Muvuca* e da mini-série *A invenção do Brasil*. Allan participou da criação da *Revista F.* juntamente com Arnaldo Branco, tentativa do humor de caricatura no Brasil, publicada pela editora Conrad em 2004.

Selecionamos deste autor o livro de cartuns *Assim rasteja a humanidade* (2006) (Fig. 5), que retrata situações inusitadas. Nas palavras de Jaguar, em prefácio do livro:

“[s]e a função do humorista é mostrar que o rei está nu, Allan Sieber vai além e diz que o pau do rei é pequeno. Não há perdão e não se fazem prisioneiros neste livro. A metralhadora atinge todas as classes sociais, profissões, religiões, ou sexos (inclusive alguns criados recentemente), sem problemas de virar o cano para si mesmo.” (SIEBER, 2006, orelha).



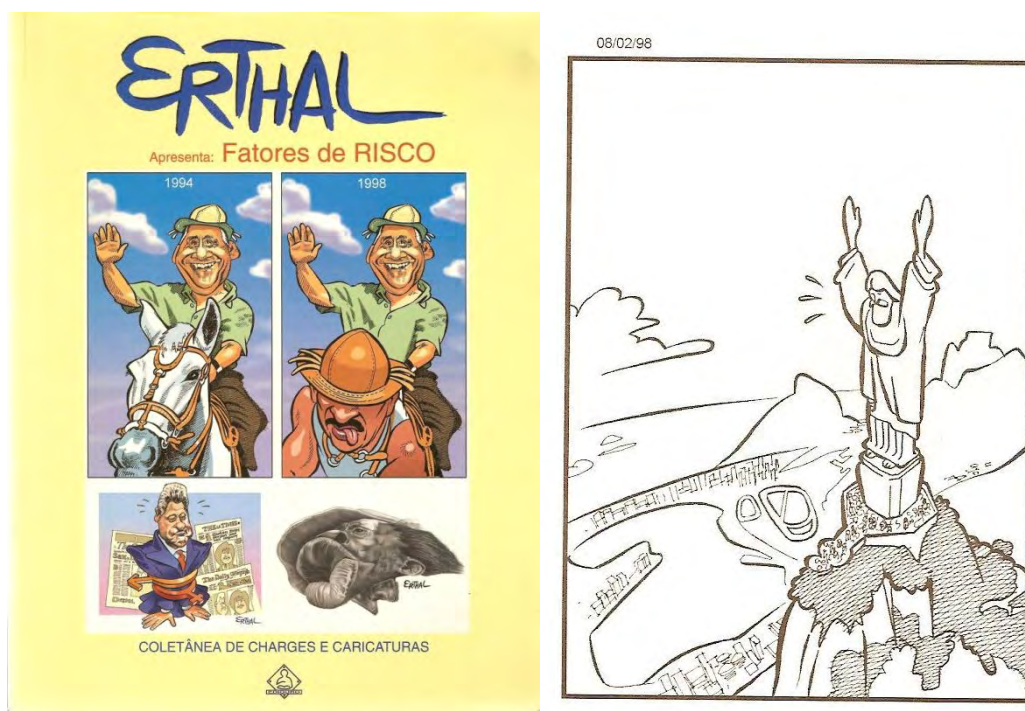
(Fig. 5 – *Corpus* de pesquisa, livro cartuns)

2.2.3 - Júlio Erthal (1962-atual)

Júlio Erthal é caricaturista e veio a se consagrar como chargista no Jornal *O Globo*. Como artista ganhou três Salões Nacionais de Humor e já teve os seus desenhos publicados nas revistas *Pasquim*, *Veja*, *Época* e *Manchete*. O autor ainda se dedica à produção de animações, como as vinhetas da Globo.

Das obras do autor, selecionamos o livro de Charges e Caricaturas *Fatores de Risco* (1998) (Fig. 6) – recuperamos da obra somente a parte das charges – que realiza uma retrospectiva do governo presidencial de Fernando Henrique Cardoso no Brasil (1994 a 1998), passando pela Copa do Mundo da França e escândalos políticos, como o do Ex-presidente dos Estados Unidos Bill Clinton e sua secretária. Nas palavras do autor podemos dizer que esta obra

“[é] um breve apanhado de alguns dos fatos mais caricaturáveis no período: uma viagem que começa com o surgimento do Real e termina na REI-leição, passando pelo [sic] remédios falsificados e políticos idem, pela crise das bolsas e dos bolsos, pelo desaPENTamento na Copa da França e pelas estripolias sexuais do presidente Clinton.” (ERTHAL, 1998, seção introdução).

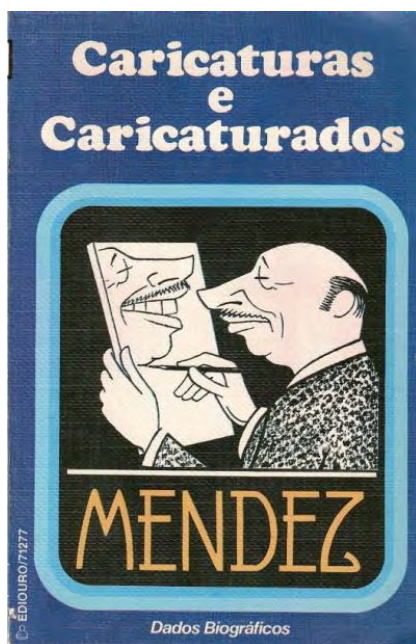


(Fig. 6 – Corpus de pesquisa, livro de charges)

2.2.4- Mário Mendez (1907-1997)

Cearance de Baturité, Mário Mendez foi apreciador dos desenhos de J. Carlos e, devido a isso, já aos 17 anos se lançou como ilustrador do jornal *A manhã*. Seguiu-se então seus trabalhos em *A Batalha*, *A Esquerda*, *Vanguarda* e *O Radical*. Anos depois, em 1936, na Revista *O Cruzeiro*, foi convidado por Belmonte para ilustrar a *Folha da Manhã*, em São Paulo. Dois anos depois, o autor volta ao Rio de Janeiro onde atuou no jornal *A noite*. Mendez se destacou no cenário da caricatura brasileira por caricaturar várias personalidades da época. “O traço de Mendez incomoda a quem era retratado: Dalva de Oliveira chorou durante uma semana quando viu a sua caricatura na revista Carioca” (ABI, 2007, p. 12). O artista se aposentou da prancheta aos 60 anos. Ainda hoje ele é lembrado pela crítica como um dos artistas mais instigantes de sua época. Ele faleceu aos 90 anos em dezembro de 1997.

Selecionamos deste autor o livro de caricaturas *Caricaturas e Caricaturados* (1986) (Fig. 7), que aborda caricaturas de artistas caricaturistas da época de Mendez, desde Raul Pederneiras, J. Carlos e K. Lixto a Ziraldo e Chico Caruso – além, é claro, de caricaturas de políticos, cantores, músicos e escritores do período.



Fernanda Montenegro.



(Fig. 7 – Corpus de pesquisa, livro de caricaturas)

2.3- Procedimentos de análise

Em nossa pesquisa utilizamos o seguinte aporte teórico-metodológico:

CONCEITOS	POSTULAÇÕES: autores
Gênero	Como não há definição a partir de Hasan, o instrumentalizamos a partir da noção de registro.
CC	Hasan (1989)
EPG	Hasan (1989)
Estágio Obrigatório	Hasan (1989)
Estágio Opcional	Hasan (1989)
Estágio Recursivo	Hasan (1989)
Suporte	Nossa postulação sobre o suporte na LSF.
Quadrinhos	Nossa postulação sobre os quadrinhos.
Linguagem dos Quadrinhos ⁶⁵	Ramos (2009), Eisner (1999), McCloud (1995)

(Tabela 4 – Aporte teórico-metodológico adotado em nossa pesquisa)

⁶⁵ Explicitaremos em nossa pesquisa alguns dos elementos multimodais que já foram estudados por Ramos (2009), Eisner (1999) e McCloud (1995). Em nossa configuração genérica retomaremos, portanto, esses estudos já realizados como forma de explicar o funcionamento de alguns elementos que podem surgir em nosso corpus de pesquisa. Aqui, portanto, não nos importa a quantificação destas ocorrências, uma vez que esta ação não corresponde aos nossos objetivos de pesquisa.

Iniciamos a nossa pesquisa, a partir dos postulados de Hasan (1989), configurando a EPG dos gêneros tira cômica, caricatura, charge e cartum, nessa ordem. Começamos definindo o registro dos gêneros (campo, relação e modo) e em seguida observamos em nosso corpus de pesquisa que elementos sempre ocorrem (elementos obrigatórios), elementos que, às vezes, ocorrem (elementos opcionais) e elementos que se repetem em mais de um exemplar e/ou gênero (elementos recursivos). Nesse processo fomos auxiliados pelos estudos de quadrinhos desenvolvidos por Ramos (2009), McCloud (1995, 2006) e Eisner (1999), que já haviam descrito algumas estruturas da linguagem dos quadrinhos presentes em nosso corpus de pesquisa, tais como balão, Sarjeta, requadro, linhas e traços, entre outros.

Assim, configurada a EPG, e após postulada a nossa hipótese sobre como categorizar o suporte de um gênero⁶⁶, passamos a identificar quais foram os componentes formadores de cada suporte livro em estudo. Estabelecida a EPG e a descrição do suporte livro de cada gênero em foco em nossa pesquisa, passamos a analisar as relações entre o gênero e o suporte.

⁶⁶ Ver capítulo 1, seção 1.3 – O suporte na perspectiva Sistêmico-Funcional: uma proposição.

3. APRESENTAÇÃO, ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS

Após a exposição de nosso *corpus* de pesquisa – em seus aspectos de coleta, organização e análise de dados – passaremos nesta seção a descrever a EPG e o suporte dos gêneros discursivos em estudo nesta dissertação. Dessa forma, organizaremos nossa exposição em duas partes – A e B – e uma conclusão parcial (C). A primeira parte (A) abordará, nessa ordem, a configuração dos gêneros tira cômica (seção 4.1), cartum (seção 4.2), charge (seção 4.3) e caricatura (4.4), descrevendo a sua EPG, o seu contexto de situação e o seu contexto de cultura. Na seção seguinte (B) descreveremos os componentes constituintes do suporte livro de tira cômicas (seção 3.1), de cartum (seção 4.2), de charge (seção 3.3) e de caricatura (seção 3.4). Por fim, após as análises da EPG e do suporte de nosso *corpus*, abordaremos na seção 3.1 da parte (C), nossas considerações diante das análises realizadas na parte A e B.

PARTE A – CONFIGURAÇÃO DOS GÊNEROS DE NOSSA PESQUISA

3.1- A CONFIGURAÇÃO DO GÊNERO DISCURSIVO TIRA CÔMICA

3.1.1- Contexto de Situação

3.1.2- Campo:

Narração ficcional curta de cunho humorístico comportamental – a relação entre homens e mulheres – com vistas ao entretenimento imediato. Objetivo: “[...] comunicar idéias e/ou histórias por meio de palavras e figuras” (EISNER, 1999, p. 38).

3.1.3- Relações:

Autor: Cartunista (produtor de humor gráfico) e leitores (interessados em humor e quadrinhos).

3.1.4- Modo:

Linguagem escrita construída a partir da associação de imagens e textos.

3.1.5- Contexto de Cultura

Antes de evidenciarmos nossas considerações sobre o contexto de cultura do gênero tira cômica, cabe aqui apresentarmos a sua Estrutura Potencial do Gênero (EPG) completa, que pode ser assim descrita (Imagem 3):

$$\mathbf{Fr} \wedge (\mathbf{C}) \wedge \mathbf{EF} \wedge \mathbf{P}^* \wedge \mathbf{Lt} \downarrow \wedge \mathbf{Lg} \downarrow \wedge \mathbf{B} \downarrow \wedge \mathbf{On} \downarrow \wedge \mathbf{E}^* \wedge \mathbf{Sar} \downarrow \wedge \mathbf{Rq} \downarrow \wedge \mathbf{Tem}^* \wedge \mathbf{Sn}^* \wedge (\mathbf{S}) \wedge (\mathbf{T}) \wedge \mathbf{Aau}^* \wedge \mathbf{Ib}$$

(Imagem 3 – EPG do gênero tira cômica)

Onde (Imagem 4):

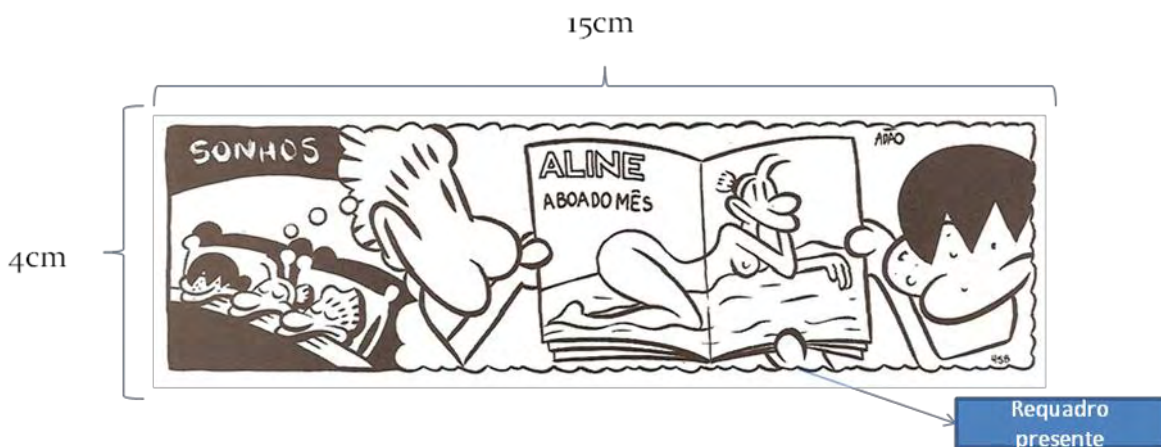
EPG da Tira Cômica: Estágios Obrigatórios	EPG da Tira Cômica: Estágios Opcionais
<p>Formato Retangular (Fr)</p> <p>Assinatura Autoral (Aau)</p> <p>Seqüência da Narração (Sn)</p> <p>Personagem Ficcional (P)</p> <p>Estrutura Ficcional (EF)</p> <p style="padding-left: 20px;">Apresentação (EFa)</p> <p style="padding-left: 20px;">Complicação (EFcom)</p> <p style="padding-left: 20px;">Clímax (EFcli)</p> <p style="padding-left: 20px;">Desfecho Cômico (EFdc)</p> <p>Tempo (Tem)</p> <p>Espaço (E)</p> <p>Identificação Bibliográfica (Ib)</p>	<p>Seriação (S)</p> <p>Título (Tit)</p> <p>Cor (C)</p>
	EPG da Tira Cômica: Estágios Recursivos
	<p>Balão (B)</p> <p>Onomatopéia (On)</p> <p>Sargeta (Sar)</p> <p>Requadro (Rq)</p> <p>Linhas e traços (Lt)</p> <p>Legenda (Lg)</p>

(Imagem 4 – Siglas da EPG e delimitação de estágios)

3.1.5.1- Estágios Obrigatórios

3.1.5.1.1- Formato retangular

Para Eisner (1999), o layout da tira em que o formato e as proporções permanecem rígidos é uma exigência dos formatos dos jornais⁶⁷. O objetivo deste estágio (Fig. 8) é possibilitar ao leitor uma visualização completa, objetiva e rápida da cena narrativa, seja ela delimitada por Sarjetas, requadros e/ou vinhetas⁶⁸ ou não. Dentre as características deste estágio temos que: (i) Normalmente possui um tamanho reduzido, por volta de 15cmX4cm. Pode apresentar ou não o requadro, entretanto o formato retangular é inferido, mesmo que não esteja visível; (ii) Pode surgir segmentado em duas ou mais vinhetas. Aqui o tamanho das vinhetas é condicionado pelo formato retangular do gênero – próximo de 15cmX4cm. Isso implica dizer que quanto maior a quantidade de vinhetas utilizada pelo autor, menor será o seu tamanho; (iii) O formato retangular pode ser horizontal ou vertical. Em “Aline” a horizontalidade é predominante. Isso nos indica uma continuidade das histórias, mesmo que estas sejam fechadas em si mesmas.



(Fig. 8 – Formato Retangular)
(Fonte: ITURRUSGARAI, 2007, p. 47)

⁶⁷ As tiras e os demais gêneros dos quadrinhos nasceram do suporte-mãe jornal (Cf. MCCLLOUD, 2006). Tidos como arte menor (Cf. MCCLLOUD, 1995; 2006) os quadrinhos recebiam dos jornais um espaço limitado de veiculação, normalmente já indicado e definido pelo jornal.

⁶⁸ Ver elementos iterativos, sessão deste artigo 3.1.5.3.

3.1.5.1.2- Assinatura Autoral

O objetivo deste estágio (Fig. 9) é demarcar os direitos autorais do produtor da tira e/ou parceiros envolvidos. Dentre as características deste estágio temos que este: (i) Surge geralmente próximo ao desfecho da história e também próximo à numeração da tira. Surge ainda condicionado ao espaço da ação narrativa, ou seja, dependendo da ação narrativa a assinatura autoral pode surgir em outros momentos da estrutura ficcional da tira, dentro ou fora das vinhetas; (ii) A autoria é impressa somente com o primeiro nome do artista. Cabe destacar, entretanto, como acontece em “Aline”, que, no começo da tira, pode-se observar o sobrenome do autor, o sobrenome e o nome do autor, ou somente o primeiro nome; (iii) Surge cartunizada⁶⁹ de modo característico; (iv) A assinatura pode não estar visível, mas é recuperável. Aqui nos parece que houve a omissão desse elemento obrigatório, pois esse movimento parece já ter sido realizado na capa do livro. Isso, portanto, permite que ele não precise ser expresso lingüisticamente – aqui este evento parece condicionado à relação gênero-suporte.



(Fig. 9 – Assinatura autoral.

(Fonte: ITURRUSGARAI, 2009b, p. 86 / ITURRUSGARAI, 2009a, p. 75)

⁶⁹ Como postula McCloud (1995), a cartunização é um processo de transformar idéias em imagens.

3.1.5.1.3- Seqüência da Narração

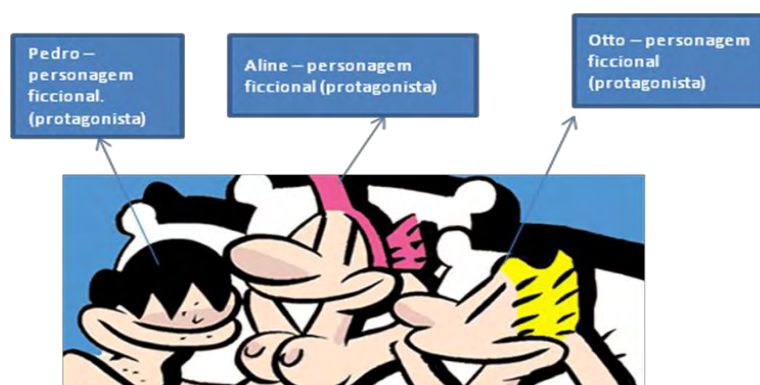
O objetivo deste estágio (Fig. 10) é permitir ao leitor e ao autor a compilação das histórias em ordem cronológica para melhor entendimento da personagem central e da narração gráfica como um todo. Dentre as características deste estágio temos que: (i) A seqüência da narração se explicita por meio de uma numeração crescente a partir de 01 (OU 1). A numeração – crescente em algarismo arábico ou em forma de data (dia/mês/ano) – é feita pelo autor e pode sugerir um humor seriado; (ii) Tende a surgir entre as Sarjetas e próxima ao estágio obrigatório *assinatura autoral*. Entretanto, assim como a *assinatura autoral* não possui um local determinado de aparecimento; (iii) A numeração pode não estar visível. Entretanto, a numeração pode ser recuperada pelo leitor por meio da observação de uma série ou conjunto de tiras. Cabe dizer ainda que, na publicação de tiras, a numeração pode não ser seqüencial, pois, para a referida publicação houve, por parte do autor, uma seleção das melhores estórias.



(Fig. 10 – Seqüência da Narração)
(Fonte: ITURRUSGARAI, 2007, p. 47)

3.1.5.1.4- Personagem ficcional

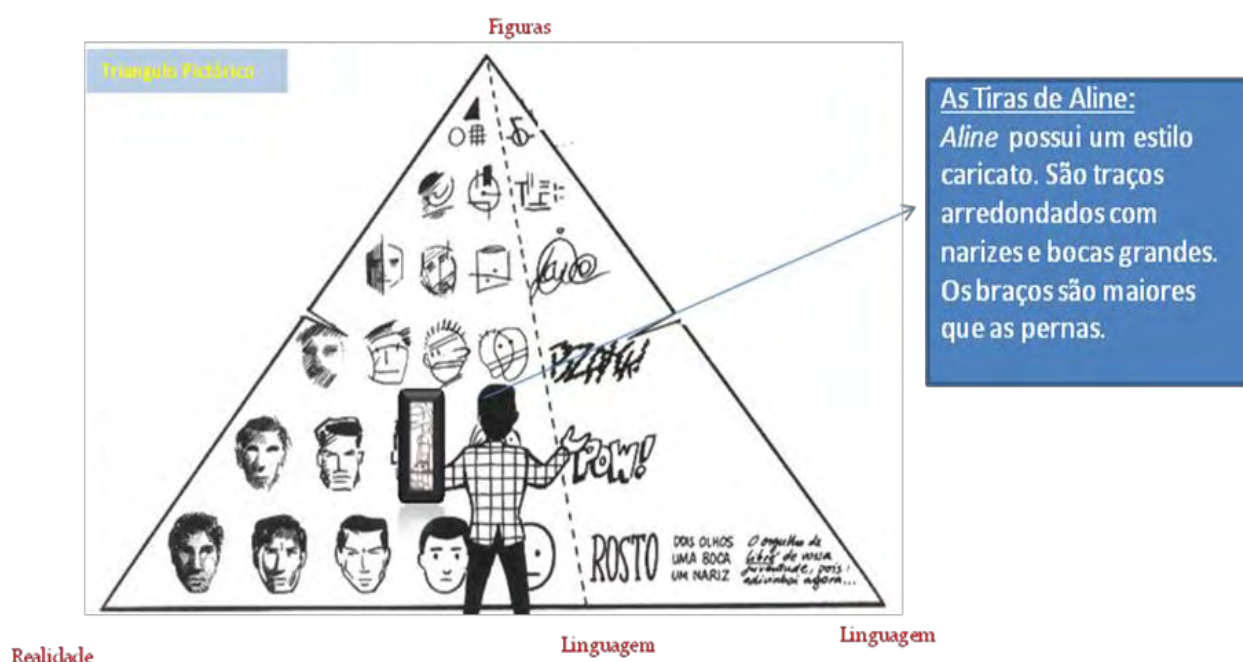
Os personagens podem se apresentar como (a) Protagonista, o herói (Fig. 11); (b) Antagonista, aquele que atrapalha o herói (fixo ou circunscrito a uma série); (c) Coadjuvante, personagens que ajudam a construir a trama; (d) Figurante, personagens que colaboram indiretamente para o desenvolver da trama.



(Fig. 11 – Personagens Fictionais)
(Fonte: ITURRUSGARAI, divulgação)

O objetivo deste estágio é construir e/ou desenvolver uma trama ficcional curta de cunho humorístico comportamental. Dentre as características deste estágio, temos que este: (i) Assemelha-se ao homem física e/ou psicologicamente, podendo estar em estado humanizado. Seus traços podem mudar, conforme a maturidade dos personagens, entretanto sua composição típica se mantém⁷⁰; (ii) São sempre desenhados em estilo característico (Imagem 5). “Para Cagnin (1975), os personagens podem ser desenhados de maneira *realista, estilizada ou caricata*” (RAMOS, 2009, p. 122). Ramos (2009) ainda indica o traço hiper-realista – “São desenhos feitos a óleo, alguns baseados em modelos vivos” (RAMOS, 2009, p. 122);

⁷⁰ Roupas, maneira de falar, entre outros.



(Imagem 5 – Triângulo Pictórico e estilo)
 (Fonte adaptada: MCCLOUD, 1995, p. 51)

(iii) Agem sobre a trama (com ações características ou expressões faciais) de modo a construir uma narrativa. “Nos quadrinhos, parte dos elementos da ação é transmitida pelo rosto e pelo movimento dos seres desenhados” (RAMOS, 2009, p. 106). Segundo Ramos (2009), para Cagnin (1975), a expressão do rosto nos quadrinhos é mostrada por 5 elementos (olhos, pálpebras, pupilas, sobrancelhas e boca) e não em 2 (como afirma Acevedo (1990), sobrancelhas e boca); (iv) O nome da tira geralmente recebe o nome de seu personagem protagonista ou de situações que este vivência.

3.1.5.1.5- Estrutura Ficcional

O objetivo deste estágio é construir a narração ficcional de humor com vistas ao entretenimento imediato do leitor. Dentre as características deste estágio temos que este:

(i) É composto por 4 sub-estágios – (a) **Apresentação**, onde se apresentam as personagens e/ou lugares e/ou situações que serão desenvolvidas no decorrer da trama. Geralmente surge na primeira vinheta da tira e apresenta o enredo da trama; (b)

Complicação, onde ocorre o início da ação narrativa. Aqui o personagem, seja ele protagonista, antagonista ou coadjuvante, toma algum tipo de atitude que a retira do ponto inicial mostrado no sub-estágio *apresentação*. Esse estágio pode ser mostrado em mais de uma vinheta; (c) **Clímax** corresponde ao momento em que a ação narrativa desencadeada pelo sub-estágio *complicação* chega ao seu ponto culminante. Pode surgir associada (fundida) ao sub-estágio *complicação*, em uma única vinheta localizado no meio da tira. Retoricamente se apresenta em apenas uma vinheta; (d) **Desfecho Cômico** corresponde ao momento em que se apresenta a solução do conflito desencadeado até o momento. Essa solução se constrói com humor, sendo este interno ou externo a trama narrativa –; (ii) Pode surgir em uma única vinheta; (iii) Em uma seriação os sub-estágios *apresentação*, *complicação* e *clímax* podem se repetir, sendo o sub-estágio *desfecho* sempre inédito; (iv) A estrutura mais comum nas tiras é composta por três vinhetas, sendo: a primeira correspondendo ao sub-estágio *apresentação*; a segunda correspondendo ao sub-estágio *Complicação + Clímax*, e a terceira correspondendo ao sub-estágio *desfecho cômico* (Fig. 12).



(Fig. 12 – Estrutura Ficcional)
(Fonte: ITURRUSGARAI, 2009a, p. 101)

3.1.5.1.6- Tempo

O objetivo deste estágio é construir a narração ficcional (temporal) de humor com vistas ao entretenimento imediato do leitor. Dentre as características deste estágio temos que este: (i) Pode ser apresentados em 6 tipos:

Seqüência de um antes e um depois

“Ocorre quando se omitem elementos de uma seqüência por meio de elipse, como comentado há pouco. A comparação entre os dois momentos possibilita a percepção da sucessão temporal. Pode ser sintetizado em um só quadrinho ou ocorrer entre duas vinheta.” (RAMOS, 2009, p. 131).

Época história

“É a representação do período histórico vivido pelos personagens. O signo visual icônico é o elemento central para se perceber o momento histórico (por meio de roupas, cenário, etc.)” (RAMOS, 2009, p. 132).

Astronômico

“São os recursos utilizados para indicar os períodos do dia, como utilização do sol ou da lua.” (RAMOS, 2009, p. 132).

Metodológico

“Trata-se do clima (calor, frio, etc.) transmitido pelo cenário ou pelas roupas dos personagens.” (RAMOS, 2009, p. 133).

Tempo de narração

“É o momento da representação da ação em si, que se torna presente enquanto é lido. Todos os quadrinhos possuem esse elemento.” (RAMOS, 2009, p. 133).

Tempo de leitura

“Embora o leitor tenha contato com todos os quadrinhos da página, há uma certa linearidade na leitura. Segundo Cagnin, um quadrinho agrega três momentos de leitura: futuro (parte ainda não lida), presente (momento da leitura), passado (após a leitura)” (RAMOS, 2009, p. 133).

(ii) Segundo Ramos (2009), citando Barbieri (1998), o excesso de diálogos em uma mesma vinheta prolonga o tempo de leitura. “O leitor tem a sensação de que o tempo narrado no quadrinho é maior porque demora mais para ler todos os balões e frases nele contidos” (RAMOS, 2009, p. 134). Cabe salientar que a legenda não interfere no tempo da ação relatada. (Cf. RAMOS, 2009). “Segundo Barbieri (1998), ‘trata-se de palavras sobre a história, que dizem respeito à história, e não palavras na história, como são os diálogos’” (RAMOS, 2009, p. 135); (iii) “McCloud (1995) defende que essa percepção temporal não precisa existir apenas entre os quadrinhos. Ela pode ser vista numa única

vinheta, feita com um tamanho um pouco maior. O primeiro quadrinho é maior que os demais. Segundo McCloud, isso cria a sensação de um período de tempo mais longo” (RAMOS, 2009, p. 131). Para Eisner (1999), o número e o formato da vinheta marca o ritmo da história e a passagem do tempo: ou seja, muitas vinhetas⁷¹ comprimem o tempo; poucas e grandes vinhetas sugerem o contrário (Fig. 13).



(Fig. 13 – Tempo)
(Fonte: ITURRUSGARAI, 2009b, p. 40)

3.1.5.1.7- Espaço

O objetivo deste estágio é construir a narração ficcional (espacial) de humor com vistas ao entretenimento imediato do leitor. Dentre as características deste estágio temos que este: (i) Segundo Ramos (2009, p. 136), pode ser muito variado. É caracterizado por:

a) Planos de visão, que podem ser:

Plano geral ou panorâmico

“Vê-se a figura humana por completo. Na prática, é amplo o bastante para englobar o cenário e os personagens representados” (RAMOS, 2009, p. 137).
– (ex: Não é possível identificar quem é; o cenário tem primazia)

Plano total ou de conjunto

“O ser é representado de maneira mais próxima. Reduz-se a importância do ambiente que o cerca e o personagem passa a ganhar mais atenção. ‘O

⁷¹ Vinheta ou quadro (Cf. EISNER, 1999).

cenário é mínimo’, diz Cagnin (1975). Essa é a principal distinção entre este plano e o geral.” (RAMOS, 2009, p. 138).

Plano americano

“Mostra dos joelhos para cima.” (RAMOS, 2009, p. 138).

Plano médio ou aproximado

“Da cintura para cima. Há reforço nos traços do rosto do personagem. É a partir deste plano que ficam mais evidentes os recursos de expressão facial. É muito usado para diálogos [...]” (RAMOS, 2009, p. 139).

Primeiro Plano

“Dos ombros para cima. Nesse caso, o foco está nas expressões faciais.” (RAMOS, 2009, p. 140 – Fig. 14).

Plano de detalhe

“Pode ser chamado ainda de primeiríssimo plano (termo que optamos não adotar). A atenção é para detalhes do rosto ou de objetos” (RAMOS, 2009, p. 140).

Plano em perspectiva

“É mencionada apenas por Cagnin. Ocorre quando há uma soma de diferentes planos. No caso a seguir, o único que não é de uma história com o Arqueiro Verde, é possível ver um continuum de planos, indo de imagens mais próximas ao leitor a outras, mais distantes” (RAMOS, 2009, p. 141).



(Fig. 14 – Espaço, plano de visão)
(Fonte: ITURRUSGARAI, 2007, p. 96)

b) Ângulos de visão – “Ângulo de visão ‘é o ponto a partir do qual a ação é observada’, como diz Acevedo (1990)” (RAMOS, 2009, p. 143) –, que podem ser:

De visão médio

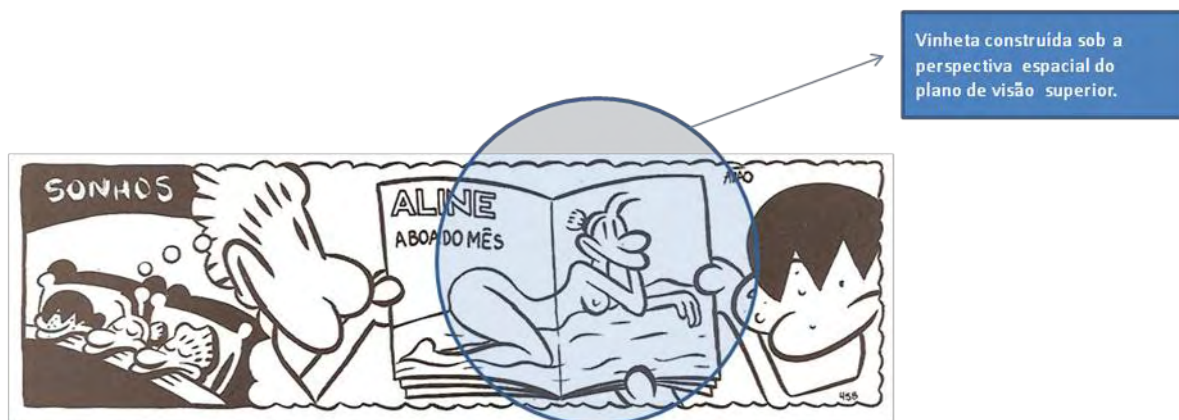
“Segundo Vergueiro (2006), a ‘cena é observada como se ocorresse à altura dos olhos do leitor’. A maioria das figuras apresentadas neste capítulo utiliza esse recurso” (RAMOS, 2009, p. 142).

De visão superior

“Visão de cima para baixo [...]” (RAMOS, 2009, p. 143 – Fig. 15).

De visão inferior (ou contra-plongé ou contra-picado)

“De baixo para cima.” (RAMOS, 2009, p. 143).



(Fig. 15 – Espaço, ângulo de visão)
(Fonte: ITURRUSGARAI, 2007, p. 47)

a) Transição de quadros, que podem ser:

Movimento-a-movimento: [os movimentos passam lentamente um a um – uma pessoa fecha e abre o olho] “exige pouquíssima conclusão” (MCCLLOUD, 1995, p. 70).

Ação-a-ação: “um único tema em progressão de ação-a-ação” (MCCLLOUD, 1995, p. 70). [uma pessoa enche uma taça a inclina e bebe].

Tema-pra-tema: se passa de um tema para outro dentro de uma mesma cena ou idéia, o leitor completa o sentido (Fig. 16).

Cena-a-cena: há a passagem de uma cena para outra com uma distância significativa de tempo e espaço.

Aspecto-pra-aspecto: “supera o tempo em grande parte e estabelece um olho migratório sobre diferentes aspectos de um lugar, idéia ou atmosfera” (MCCLLOUD, 1995, p. 72).

Non-sequitur: “que não oferece nenhuma seqüência lógica entre os quadros!” (MCCLLOUD, 1995, p. 72).

Vinheta construída sob a perspectiva espacial da transição de quadros tema-para-tema: aqui Aline se perde em devaneios e viaja sob vários temas dentro de sua idéia de conquista.



(Fig. 16 – Espaço, transição de quadros)
(Fonte: ITURRUSGARAI, 2007, p. 35)

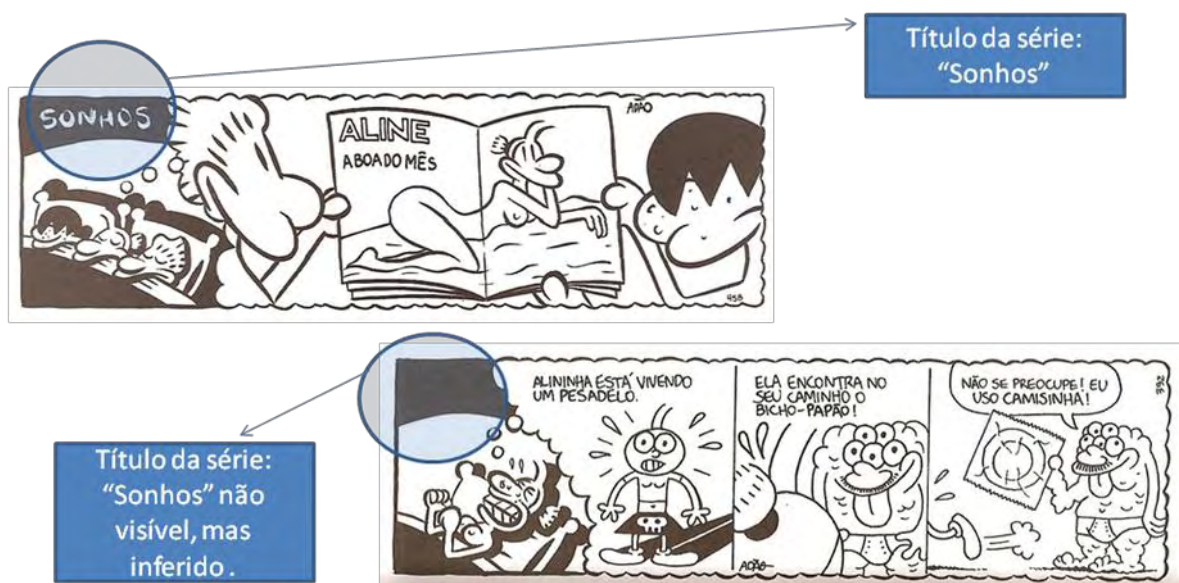
3.1.5.1.8- Identificação Bibliográfica

O objetivo deste estágio é demonstrar ao leitor de forma clara e direta o título e o nome completo do autor da tira. Tal estrutura se assemelha mais a um índice bibliográfico do que ao título de alguma trama ou serialização. Essa estrutura facilita a localização da tira em meio a outras tiras. Dentre as características deste estágio temos que: (i) Nas tiras de Aline, a Identificação Bibliográfica é inferida por meio da retomada das informações da capa do livro, portanto, não se apresenta na tira de forma explícita ou sequer lingüística – aqui este evento parece condicionado à relação gênero-suporte.

3.1.5.2- Estágios Opcionais

3.1.5.2.1- Serialização

O objetivo deste estágio é desenvolver/continuar uma ação cômica considerada produtiva pelo autor (Fig. 17). Dentre as características deste estágio temos que este: (i) Aborda, em sua composição, uma mesma temática que se apresenta de forma continuada em muitas tiras; (ii) A quantidade de tiras em seriação não pode ser medida, inicia-se com duas; (iii) Pode receber título ou uma legenda indicativa de seriação. Quando o título da seriação não está visível é inferido.



(Fig. 17 – Seriação e título)

(Fonte: ITURRUSGARAI, 2007, p. 47 / ITURRUSGARAI, 2007, p. 32)

3.1.5.2.2- Título

O objetivo deste estágio é identificar uma seqüência de tiras construídas em série (Fig. 17). Tal recurso é utilizado pelo autor como instrumento de alerta ao leitor sobre a necessidade do mesmo recordar-se de tiras anteriores. Dentre as características deste estágio temos que este: (i) Pode apresentar-se cartunizado; (ii) Surge no item *Apresentação* da Estrutura Ficcional; e (iii) Pode ocupar uma vinheta inteira.

3.1.5.2.3- Cor

O objetivo deste estágio é ressaltar aspectos da cena narrativa, ou caracterizar personagens ou situações (Fig. 18). Dentre as características deste estágio temos que: (i) “A cor é um elemento que compõe a linguagem dos quadrinhos, mesmo nas histórias em preto-e-branco. O uso de duas cores, a preta e a branca, vem desde o início dos quadrinhos e permanece até hoje, por limitação de recursos tecnológicos, por economia de custos (caso de muitos jornais pequenos do interior do Brasil) ou por pura opção estilística.” (RAMOS, 2009, p. 84); (ii) Pode ser realizada por computador, o que nos sugere muitas significações pela gradação ou composição de cores (Cf. RAMOS, 2009); (iii) O uso da cor aproxima o relato do plano do real (Cf. MCCLOUD, 1995).



(Fig. 18 – Cor)
(Fonte: ITURRUSGARAI, 2007, p. 32)

3.1.5.3- Estágios Recursivos

3.1.5.3.1- Balão

O objetivo deste estágio é representar a “fala ou pensamento, geralmente indicado por um *signo de contorno* (linha que envolve o balão), que procura recriar um solilóquio, um monólogo ou uma situação de interação conversacional” (RAMOS,

2009, p. 33). O balão⁷² é utilizado pelo autor como recurso de estruturação retórica que colabora na construção da cena narrativa como um todo. Segundo Eisner (1999) este recurso tenta captar o som.

Dentre as características deste estágio temos que este:: (i) É estruturado por um conteúdo⁷³ e por um continente⁷⁴ (Fig. 19); (ii) Geralmente vêm associado a algum personagem, seja ele protagonista, antagonista ou coadjuvante; (iii) Simulam a conversação natural. “Os Balões seriam uma representação dos *turnos conversacionais*. A alternância entre balões indicaria troca de falantes. A quantidade de palavras sugere se o turno é *simétrico* (troca de fala proporcional entre os falantes) ou *assimétrico* (predomínio de uso de fala por um dos falantes)” (RAMOS, 2009, p. 63-64). Com os balões também pode se representar a interrupção ou hesitação da fala de um personagem⁷⁵; (iv) Quanto a sua localização podemos dizer que “[a] disposição dos balões que cercam a fala – a sua posição em relação um ao outro, ou em relação à ação,

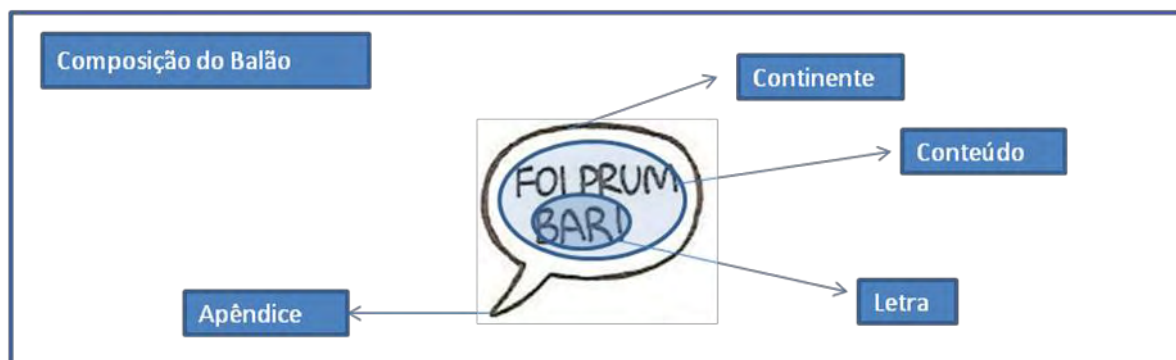
⁷² Alguns tipos de balão catalogados por Cagnin (1975, *apud* RAMOS, 2009): **a) Balão-fala**, o mais comum e expressivamente o mais neutro – possui contorno com traçado contínuo, reto ou curvilíneo e também é conhecido como balão de fala –; **b) Balão-pensamento**, possui contorno ondulado, apêndice formado por bolhas e formato de uma nuvem, o que indica pensamento; **c) Balão-cochicho**, possui um contorno em linha pontilhada que indica indicação tom de voz baixo; **d) Balão-berro**, possui as extremidades de contorno para fora, como uma explosão. Outros tipo de balão podem ser vistos em Ramos (2009).

⁷³ Entende-se por conteúdo os elementos verbais e visuais que fazem a representação da oralidade (Cf. RAMOS, 2009). Aqui as letras podem expressar valores diversos: **a) Letra em grau zero** – “A letra de forma tradicional – escrita de maneira linear, sem negrito, geralmente em cor preta – é a mais utilizada nos quadrinhos. Ela indica uma expressividade “neutra”, uma espécie de grau zero, do qual outros irão derivar. Qualquer corpo de letra que fuja a isso obtém resultados expressivamente diferente (como também ocorre com o contorno dos quadrinhos e dos balões). [...]. A letra passa a agregar outro sentido, variando conforme o contexto da história” (RAMOS, 2009, p. 57); **b) Letras em tamanho menor** – “[...] indicam fala sussurrada ou em tonalidade mais baixa [...]” (RAMOS, 2009, p. 57). **c) Letras em negrito** – “[...] pode sugerir tom de voz mais alto ou uma fala mais emocional [...]. Mas não é só isso. Como lembra Eguti (2001), a tonalidade mais forte serve também para dar destaque a determinado termo ou expressão, não necessariamente indicando volume de voz mais elevado. Pode sugerir apenas uma ênfase que o autor da história quis dar a determinada palavra” (RAMOS, 2009, p. 57). “O mesmo efeito pode ser obtido com a mudança de cor na escrita da palavra ou com um traço de cor na escrita da palavra ou com um traço sublinhando o termo [...]” (RAMOS, 2009, p. 58). Outras letras e formatos podem ser vistos em Ramos (2009).

⁷⁴ Continente pode ser entendido como a linha que forma o balão (Cf. ACEVEDO (1990), *apud* RAMOS, 2009). Vale lembrar que “[o] *continente* pode adquirir diversos formatos, cada um com uma carga semântica e expressiva diferente” (RAMOS, 2009, p. 36). É composto por um corpo e um apêndice – que pode possuir, assim como as letras do conteúdo, diversos significados (Cf. ACEVEDO, 1990, *apud* RAMOS, 2009, p. 36).

⁷⁵ Os tipos de sinais de hesitação podem ser vistos em detalhes em Ramos (2009).

ou a sua posição em relação ao emissor – contribui para medição do tempo” (EISNER, 1999, p. 26). Isso quer dizer que alguns balões são inscritos na narrativa pelo autor para “ocupar” um tempo maior da cena; (v) “Os balões são lidos segundo as mesmas convenções do texto (isto é, da esquerda para direita e de cima para baixo nos países ocidentais) em relação à posição do emissor” (EISNER, 1999, p. 26).



(Fig. 19 – Composição do Balão)
(Fonte: Adaptada de ITURRUSGARAI, 2009b, p.113)

3.1.5.3.2- Onomatopéia

O objetivo deste estágio é permitir ao autor construir a cena narrativa com elementos visuais que caracterizariam um som ou ruído específico, podendo surgir como reprodução exata do mesmo ou como uma palavra que indicaria o som pretendido (Fig. 20).

Dentre as características deste estágio temos que: (i) “As onomatopéias podem estar dentro ou fora dos balões. Nas duas situações, o aspecto visual da letra utilizada pode indicar expressividades diferentes. Sua cor, tamanho, formato e até prolongamento adquirem valores expressivos distintos dentro do contexto em que é produzida” (RAMOS, 2009, p. 81); (ii) “Podem ocorrer casos em que a onomatopéia tenha dupla função: representa o som ao mesmo tempo em que sugere movimento, atuando como linha cinética (indicadora de movimento [...])” (RAMOS, 2009, p. 81); e (iii) Sobreposição de onomatopéias podem indicar eco. (Cf. Ramos, 2009).

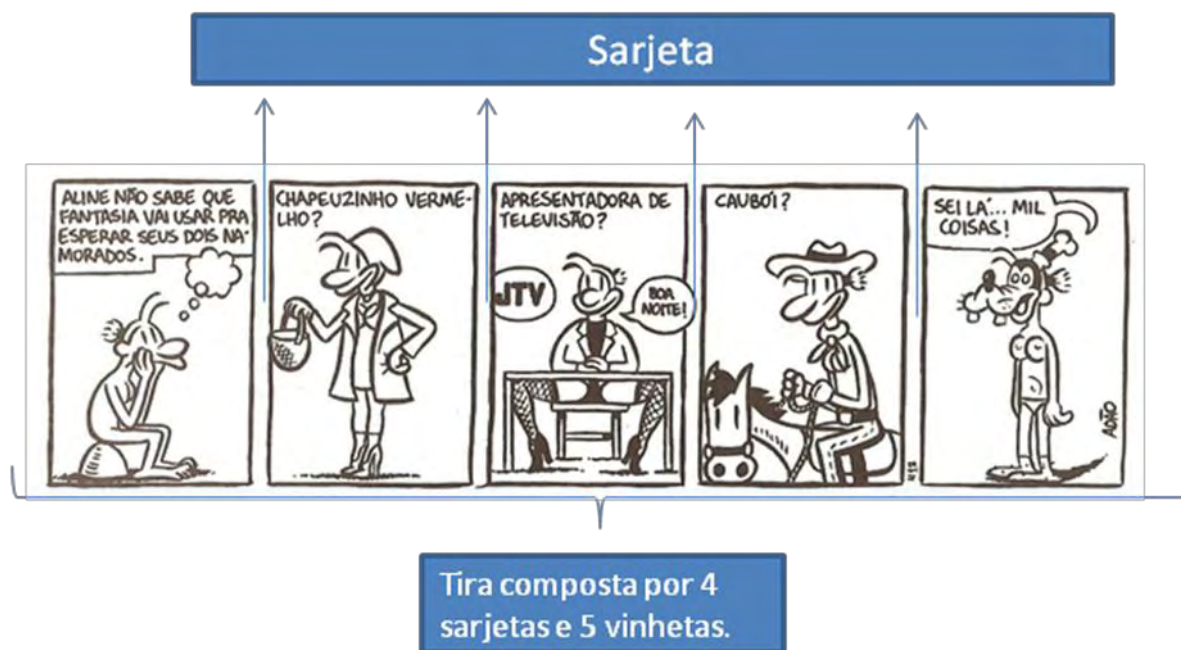


(Fig. 20 – Onomatopéia)
 (Fonte: ITURRUSGARAI, 2009a, p. 59)

3.1.5.3.3- Sarjeta

Este estágio é utilizado pelo autor como um recurso retórico de economia textual, onde, segundo McCloud (1995), o leitor completa mentalmente o que está incompleto (Fig. 21). “Está vendo o espaço entre os quadros? É o que os ficcionados por histórias em quadrinho chamam de Sarjeta. [...] É aqui no limbo da Sarjeta, que a imaginação humana capta duas imagens distintas e as transforma em uma única” (MCCLLOUD, 1995, p. 66).

Dentre as características deste estágio temos que: (i) Na narrativa, a Sarjeta corresponde a um agente de tempo, movimento e mudança (Cf. MCCLLOUD, 1995). Surge a partir de dois quadros, não há um limite de utilização; (ii) Dentro de uma construção narrativa pode apresentar seis tipos de transição de quadro, como apresentado no estágio obrigatório da tira cômica *espaço* (Cf. exporto por nós na p. 58); (iii) “[...] [E]ntre as vinhetas, há um processo de economia de imagens (colocam-se as cenas mais relevantes) e de inferência de informações. Independente do corte feito ou de a elipse ser pequena ou grande, haverá uma seqüência narrativa entre um antes e um depois. É o que nos parece mais relevante nessa discussão” (RAMOS, 2009, p. 148).



(Fig. 21 – Vinheta)
(Fonte: ITURRUSGARAI, 2007, p. 35)

3.1.5.3.4- Requadro

O objetivo deste estágio é permitir ao autor moldar/dividir o tempo e o espaço narrativo com vistas a construção de sua ficção humorística (Fig. 22): “[o] ato de enquadrar ou emoldurar a ação não só define seu perímetro, mas estabelece a posição do leitor em relação à cena e indica a duração do evento” (EISNER, 1999, p. 28).

Dentre as características deste estágio temos que: (i) Segundo McCloud (1995), a forma do requadro pode influenciar nossa experiência de leitura: um requadro maior dá ao leitor a sensação de maior tempo decorrido. Um quadro (ou vinheta) sem contorno, ou seja sem requadro, “pode assumir uma qualidade atemporal” (MC CLOUD, 1995, p. 102). Para Eisner (1999) um requadro sem contorno expressa um espaço ilimitado e ainda “[t]em o efeito de abranger o que não está visível, mas que tem exigência reconhecida” (EISNER, 1999, p. 45); (iii) A leitura da tira e gêneros afins, como indica McCloud (1995), se processa da esquerda para a direita e de cima para baixo. É assim, portanto, que o leitor percebe o tempo e as ações da narrativa; (iv) O formato do requadro (marcado ou não) pode ser um quadrado perfeito para indicar ao leitor que ali houve uma regularidade de ação (Cf. EISNER, 1999), ou seja, ali o ritmo da narração se manteve; (v) O traçado reto do requadro sugere o presente; já o formato

sinuoso ou ondulado sugere um tempo passado ou ilusório (Cf. EISNER, 1999). Outras formas podem sugerir som ou pensamento; (vi) Através da vinheta e do requadro o autor pode construir um enquadramento (figura inteira⁷⁶, média⁷⁷ ou close-up⁷⁸) e uma perspectiva⁷⁹ (visão de cima ou visão de baixo) específica e significativa para sua trama, como certos eventos emocionais.



(Fig. 22 – Requadro)
(Fonte: ITURRUSGARAI, 2007, p. 14)

3.1.5.3.5- Linhas e traços

O objetivo deste estágio é permitir ao autor retratar em sua cena ou em seus personagens emoções ou sensações. Tal retratação contribui para o desenvolvimento da cena narrativa que está sendo criada.

Dentre as características deste estágio temos que: (i) Algumas figuras, linhas ou traços podem evocar uma resposta emocional ou sensual no leitor – tais como ódio,

⁷⁶ “A figura mostrada inteira não requer nenhuma sutileza de percepção. Ela não solicita nada da imaginação ou do conhecimento do leitor” (EISNER, 1999, p. 42).

⁷⁷ “Espera-se que o leitor complete o resto da imagem – dada uma alusão generosa a respeito de sua anatomia” (EISNER, 1999, p. 42).

⁷⁸ “Espera-se que o leitor suponha a existência da figura inteira reduzindo a postura e os detalhes a partir da memória e da sua experiência” (EISNER, 1999, p. 42).

⁷⁹ “A função primordial da perspectiva deve ser a de manipular a orientação do leitor para um propósito que esteja de acordo com o plano narrativo do autor” (EISNER, 1999, p. 89).

prazer, serenidade, tensão, intimidade, orgulho, ansiedade, alto, azedo, tiro, frio, tranqüilo, quente, etc. (Cf. MCCLOUD, 1995). De acordo com Eisner (1999, p. 21) “as expressões faciais que afetam a narrativa exigem close-up.”; (ii) A significação das linhas e traços podem ser analisadas ao observarmos três elementos:

Direção: “Só pela direção, uma linha pode ir de passiva e infinita, pra orgulhosa e forte, até dinâmica e mutável!” (MCCLOUD, 1995, p. 125).

Forma: “Pela sua forma, ela pode ser importuna e grave, cálida e delicada ou racional e conservadora.” (MCCLOUD, 1995, p. 125).

Caráter: “Pelo seu caráter, pode parecer selvagem e mortal, fraca e instável ou honesta e direta” (MCCLOUD, 1995, p. 125).

(iii) “Alguns indicadores de emoção também são visuais, como a gota de suor. Mas quando essas imagens começam a se afastar do seu contexto visual elas entram no mundo invisível do símbolo⁸⁰.” (MCCLOUD, 1995, p. 130). Para Ramos (2009), essas gotas de suor (Fig. 23), conforme Acevedo (1990) e outros, são chamados de sinais gráficos: “[...] são formas de realçar as expressões, para dar-lhes determinada precisão” (RAMOS, 2009, p. 109). (Ex. gotas na cabeça de um personagem). “É importante destacar que o sentido atribuído ao sinal gráfico está diretamente atrelado ao contexto da história.” (RAMOS, 2009, p. 110) – gotas podem significar: preocupação, desespero, entusiasmo e preocupação, esforço físico excessivo, etc. –; (iv) Uma linha ou traço também pode representar movimento, como uma corrida (Cf. MCCLOUD, 1995). “Acevedo (1990) as define como “linhas que servem para indicar movimento. Segundo ele, é uma forma de reproduzir o movimento de um gesto. Um dos modelos é com o uso de signos de contorno ligados a um objeto ou personagem, indicando uma trajetória [...]” (RAMOS, 2009, p. 116).

⁸⁰ Para McCloud (1995) um símbolo é um tipo de ícone que representa conceitos e idéias – como um coração que é o símbolo do amor. Um ícone, segundo ele é qualquer imagem que pode representar uma coisa, idéia, pessoa ou local (Cf. MCCLOUD, 1995).



(Fig. 23 – Linhas e traços)
(Fonte: ITURRUSGARAI, 2009b, p. 28)

3.1.5.3.6- Legenda

O objetivo deste estágio é permitir ao autor representar a voz de um narrador onisciente/ou personagem para favorecer a inserção do leitor no contexto da narração ou ainda permitir ao autor comentar os episódios da série (Fig. 24).



(Fig. 24 – Legenda)
(Fonte: ITURRUSGARAI, 2009a, p. 75)

Dentre as características deste estágio temos que: Os verbos utilizados na legenda costumam estar em terceira pessoa (Cf. EGUTI, 2001, *apud* RAMOS, 2009); (ii) “Cagnin (1975) vê o recurso normalmente no extremo superior da vinheta, pois é onde se dá o início da leitura. Afirmo, no entanto, que pode ocupar uma faixa num quadrinho ou até mesmo a vinheta inteira. Já existem exemplos que mostram que a legenda pode vir em outros pontos, inclusive na parte inferior do quadrinho” (RAMOS, 2009, p. 49-50). Como podemos observar a localização da legenda na tira cômica não possui um lugar fixo; (iii) O narrador onisciente ou os personagens da tira podem usar o

recurso da legenda (Cf. RAMOS, 2009); (iv) A legenda pode ser usada com ou sem linha, como o balão-zero. “É possível inferir, então, que a linguagem dos quadrinhos prevê a existência de uma legenda sem signo de contorno, que pode ser chamada de *legenda-zero*” (RAMOS, 2009, p. 52); (v) Pode se apresentar como um recordatório: “Inicialmente o recurso sintetiza a ação apresentada na tira seriada do dia anterior. Depois, adquiriu outras funções, como indicar informações sobre simultaneidade de eventos (“enquanto isso”; “e depois”)” (RAMOS, 2009, p. 53) – nas tiras cômicas esse recurso aparece pouco.

3.2- A CONFIGURAÇÃO DO GÊNERO DISCURSIVO CARTUM⁸¹

3.2.1- Contexto de Situação

3.2.2- Campo:

Exposição imagética de experiências atemporais vividas e compartilhadas por uma sociedade e por uma cultura particular com vistas à memorização e à documentação de ações humanas singulares, reais – ainda que satirizadas.

3.2.3- Relações:

- a) Autor: Cartunista, produtor da exposição imagética;
- b) Leitor(es): interessado(s) em exposições sociais por meio de imagens.

3.2.4- Modo:

Linguagem escrita construída a partir da associação de imagens e textos.

⁸¹ A fim de facilitarmos a leitura, repetiremos, com pequenas variações, alguns comentários no que se refere aos quadrinhos, em especial aos estágios de realização da tira cômica que se repetem no gênero cartum, a saber: seriação, título, cor, balão, onomatopéia, Sarjeta, requadro e linhas e traços.

3.2.5- Contexto de Cultura

Antes de evidenciarmos nossas considerações sobre o contexto de cultura do gênero cartum, cabe aqui apresentarmos a sua EPG completa, que pode ser assim descrita (Imagem 6):

$$\mathbf{It d}^* \wedge (\mathbf{C}) \wedge (\mathbf{Tit}) \wedge \mathbf{P}^* \wedge \mathbf{B} \downarrow \wedge \mathbf{On} \downarrow \wedge \mathbf{Lt} \downarrow \wedge (\mathbf{Sar}) \wedge (\mathbf{Rq}) \wedge (\mathbf{Cen}) \wedge (\mathbf{S}) \wedge \mathbf{Aau}^*$$

(Imagem 6 – EPG do gênero Cartum)

Onde (Imagem 7):

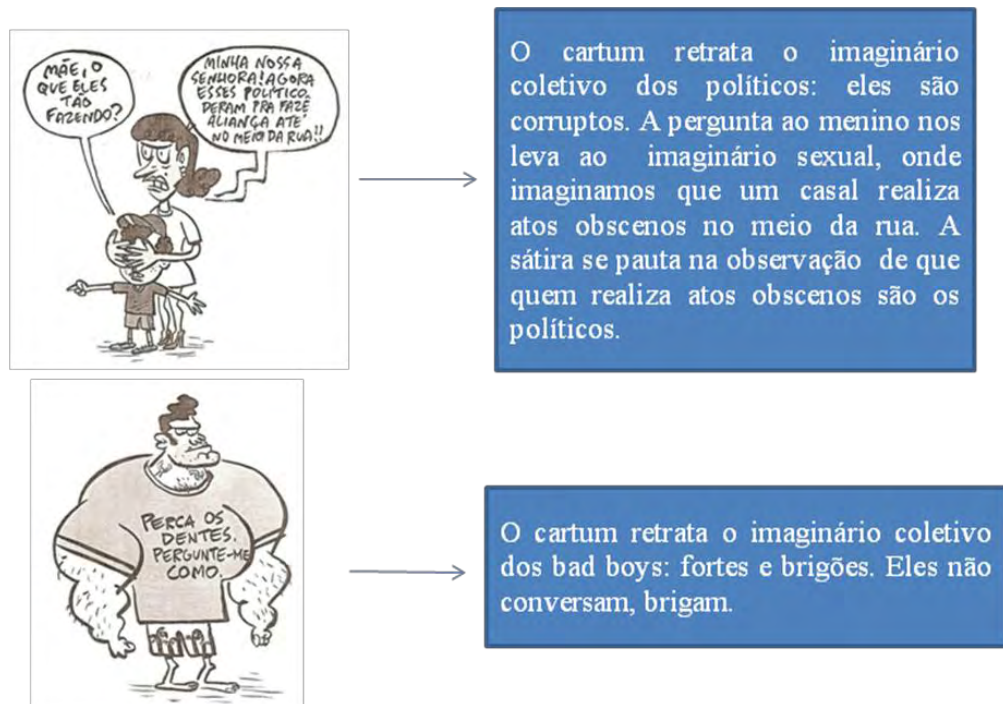
EPG do Cartum Estágios Obrigatórios	EPG do Cartum Estágios Opcionais
<p>Interdiscursividade (It d) Doxa (Dx) Atemporalidade (Atemp)</p> <p>Personagem (figurante) (P)</p>	<p>Título (Tit) Cor (C) Sargeta (Sar) Requadro (Rq) Cenário (Cen) Seriação (S)</p>
<p>Assinatura autoral (Aau)</p>	<p>EPG do Cartum Estágios Recursivos</p> <p>Balão (B) Onomatopéia (On) Linhas e Traços (Lt)</p>

(Imagem 7 – Siglas da EPG e delimitação de estágios)

3.2.5.1- Estágios Obrigatórios

3.2.5.1.1- Interdiscursividade

O objetivo deste estágio é expor um fato atemporal que represente a memória coletiva de uma sociedade ou cultura, ainda que satirizada (Fig. 25). Dentre as características deste estágio temos que: (i) O cartum se forma a partir de um imaginário social coletivo⁸², social, político ou cultural, ainda que distorcido (satirizado); (ii) O fato relatado é atemporal, uma vez que partiu de um imaginário social compartilhado. Devido a isso, é muito provável que tal fato ainda seja reconhecido pela sociedade muitos anos depois de ter sido retratado; (iii) Geralmente, o cartum nos faz lembrar, enquanto leitores, de alguma situação social particular ou fato corriqueiro do dia-a-dia.



(Fig. 25 – Interdiscursividade)

⁸²Podemos aproximar o que chamamos de “imaginário coletivo” do conceito discursivo de doxa, como propõe Amossy (2005, p. 125) – onde doxa corresponde ao “saber prévio que o auditório possui sobre o orador”, ou seja, um saber compartilhado por uma sociedade. Outras correntes teóricas da lingüística podem chamar tal termo de: crenças (Cf. BARCELOS, 2007); imaginário sócio-discursivo (Cf. CHARAUDEAU, 2008), entre outros.

3.2.5.1.2- Assinatura Autoral

O objetivo deste estágio é demarcar a autoria da cartum. Dentre as características deste estágio temos que: (i) Surge cartunizada de modo característico; (ii) Não possui um lugar fixo de aparecimento. Entretanto há uma certa recorrência embaixo, à direita ou à esquerda; (iii) No caso dos cartuns de *Assim rasteja a humanidade*, a assinatura autoral é inferida pela capa do livro – aqui este evento parece condicionado à relação gênero-suporte. (Fig. 26). Parece ser requerida, entretanto, quando há uma parceria entre autores (Fig. 26).



(Fig. 26 – Assinatura Autoral)
(Fonte: SIEBER, 2006, p. 15, 65)

3.2.5.1.3- Personagem (Figurante)

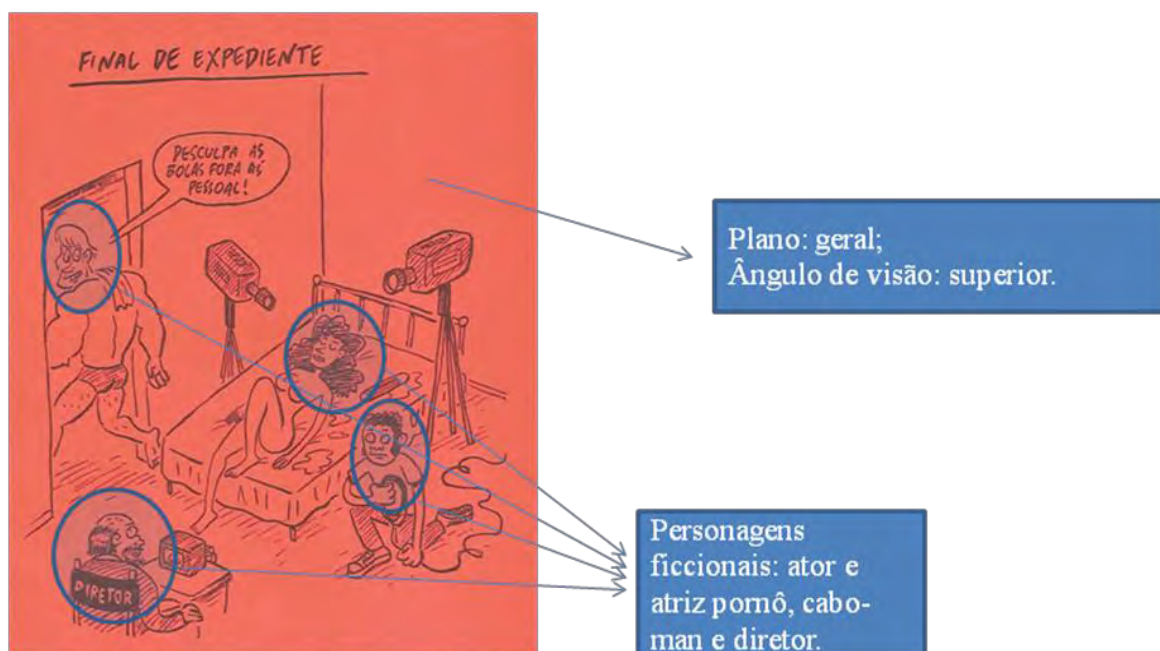
O objetivo deste estágio é ilustrar uma cena cotidiana presente na memória coletiva de uma sociedade ou cultura, ainda que satirizada. Dentre as características deste estágio temos que este: (i) É retratado de forma cartunizada, geralmente com traços característicos de seu autor. Geralmente, não retrata uma pessoa em particular, mas uma coletividade – homens ou mulheres no geral – (Fig. 27); (ii) É um personagem figurante, uma vez que não se repete em outras situações ou cartuns. O personagem

figurante na cena pode ser apenas um, ou mais de um. Ele pode ou não interagir com o cenário ou com outros personagens figurantes;



(Fig. 27 – Personagem Figurante)
(Fonte: SIEBER, 2006, p. 36-37)

(iii) Pode ser retratado como um personagem real, autobiográfico ou outro; (iv) Se apresenta por meio de um enquadramento específico (plano geral, médio, close), juntamente por um ângulo de visão particular (superior, inferior e médio) (Fig. 28).

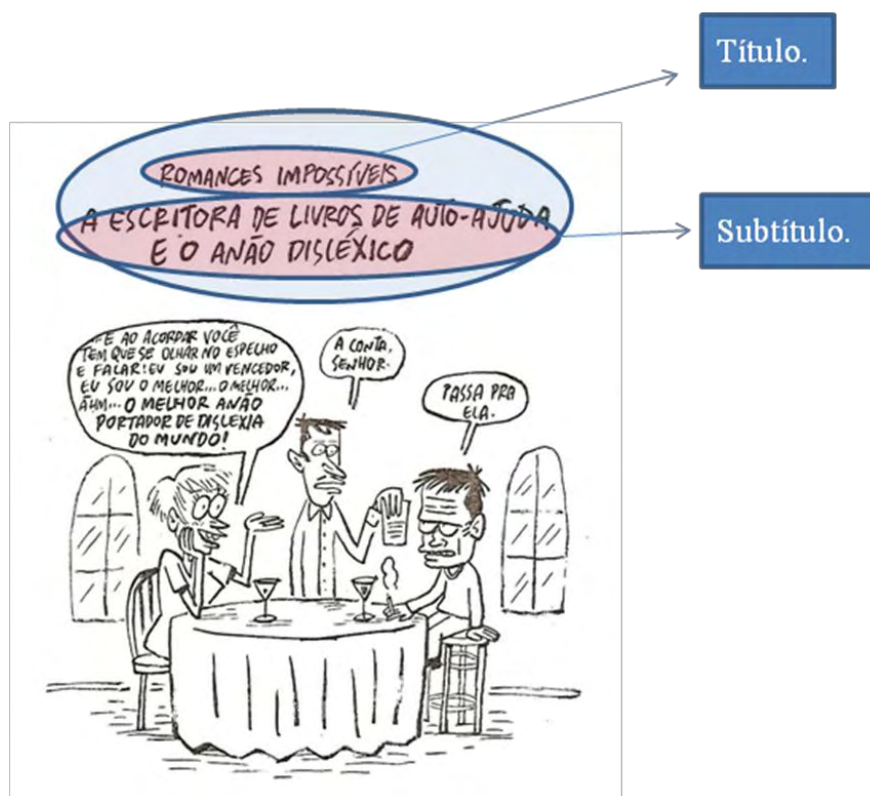


(Fig. 28 – Personagem Figurante: Planos e ângulos de visão)
(Fonte: SIEBER, 2006, p. 100)

3.2.5.2- Estágios Opcionais

3.2.5.2.1- Título

O objetivo deste estágio é indicar, por meio de breves frases, o imaginário social coletivo que subjaz a construção do cartum. Dentre as características deste estágio temos que este é uma: (i) Informação curta localizada, normalmente, no lado superior da charge. É escrita de forma cursiva ou cartunizada (Cf. MCCLOUD, 1995); (ii) Pode apresentar linhas ou traços. Entretanto, parece que tais elementos não trazem uma significação ao cartum; (iii) Pode surgir com subtítulos (Fig. 29).



(Fig. 29 – Título)
(Fonte: SIEBER, 2006, p. 78)

3.2.5.2.2- Cor

O objetivo deste estágio é ressaltar elementos do personagem ficcional importantes para a identificação do imaginário social coletivo retratado no cartum. Dentre as características deste estágio temos que: (i) “A cor é um elemento que compõe a linguagem dos quadrinhos, mesmo nas histórias em preto-e-branco. O uso de duas cores, a preta e a branca, vem desde o início dos quadrinhos e permanece até hoje, por limitação de recursos tecnológicos, por economia de custos (caso de muitos jornais pequenos do interior do Brasil) ou por pura opção estilística” (RAMOS, 2009, p. 84). Aqui a cor parece condicionada à economia de gastos ou até mesmo condicionada à página em que aparece no livro; (ii) Pode ser realizada por computador, o que nos sugere muitas significações pela gradação ou composição de cores (Cf. RAMOS, 2009); (iii) O uso da cor aproxima o relato do plano do real (Cf. MCCLOUD, 1995); (iv) em *Assim rasteja a humanidade* a cor surge na página na qual o cartum é suportado e não no cartum em si (como na Fig. 28) – aqui este evento parece condicionado a relação gênero-suporte.

3.2.5.2.3- Sarjeta

O objetivo deste estágio é ser utilizado pelo autor como um recurso retórico de economia textual, onde, segundo McCloud (1995), o leitor completa mentalmente o que está incompleto. “Está vendo o espaço entre os quadros? É o que os ficcionados por histórias em quadrinho chamam de Sarjeta. [...] É aqui no limbo da Sarjeta, que a imaginação humana capta duas imagens distintas e as transforma em uma única” (MCCLOUD, 1995, p. 66).

Dentre as características deste estágio temos que: (i) A Sarjeta corresponde a um agente de tempo, movimento e mudança (Cf. MCCLOUD, 1995). Surge a partir de dois quadros, não há um limite de utilização. Entretanto no cartum, quando presente, é comum observar somente uma, mas podem surgir mais; (ii) Pode apresentar seis tipos de transição de quadro:

Movimento-a-movimento: [os movimentos passam lentamente um a um – uma pessoa fecha e abre o olho] “exige pouquíssima conclusão.” (MCCLLOUD, 1995, p. 70).

Ação-pra-ação: “um único tema em progressão de ação-a-ação” (MCCLLOUD, 1995, p. 70). [uma pessoa enche uma taça a inclina e bebe].

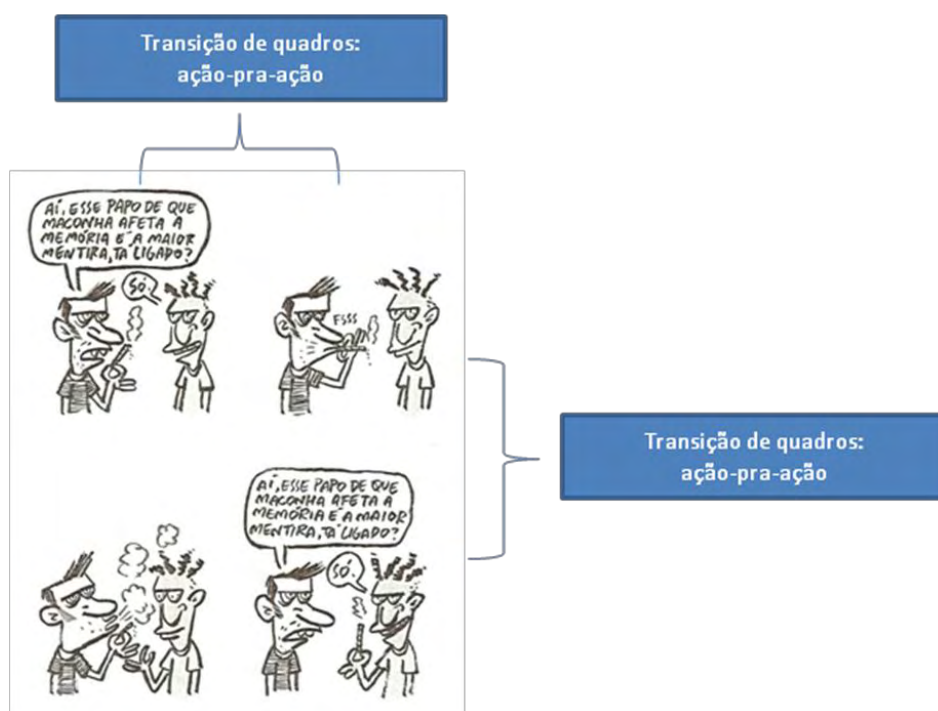
Tema-pra-tema: se passa de um tema para outro dentro de uma mesma cena ou idéia. (o leitor completa o sentido).

Cena-a-cena: há a passagem de uma cena para outra com uma distância significativa de tempo e espaço.

Aspecto-pra-aspecto: “supera o tempo em grande parte e estabelece um olho migratório sobre diferentes aspectos de um lugar, idéia ou atmosfera.” (MCCLLOUD, 1995, p. 72).

Non-sequitur: “que não oferece nenhuma seqüencia lógica entre os quadros!” (MCCLLOUD, 1995, p. 72).

Entretanto, parece prevalecer no cartum a transição de quadros ação-pra-ação (Fig. 30).



(Fig. 30 – Sarjeta)
(Fonte: SIEBER, 2006, p. 50)

(figurante); (ii) Surge ao fundo do personagem, porém de maneira bem singela (Fig. 32). Pode ser uma paisagem, alguns objetos em um fundo branco, ou até mesmo animais ou pessoas. Vale lembrar que o uso de um único objeto também sugere ao leitor um certo cenário, ainda que inferível; (iii) Parece surgir somente quando o fato atemporal retratado necessita de maiores descrições, como ambientação de local (RJ, EUA, etc).



(Fig. 32 – Cenário)
(Fonte: SIEBER, 2006, p. 71, 106)

3.2.5.2.6- Seriação

O objetivo deste estágio é apresentar mais um fato atemporal que represente a memória coletiva de uma sociedade ou cultura, ainda que satirizada. Dentre as características deste estágio temos que: (i) A seriação em cartuns mantém os fatos atemporais, porém não seus personagens, cenários, entre outros. Há colocação de um elemento adicional que, normalmente, continua a sátira do cartum anterior; (ii) Corresponde ao esforço do autor em continuar a retratar uma situação atemporal de nossa sociedade. Não há limite de seriação; (iv) A seriação é inferida ao se observar o título dos cartuns (Fig. 33).



(Fig. 33 – Seriação)
(Fonte: SIEBER, 2006, p. 78, 82)

3.2.5.3- Estágios recursivos

3.2.5.3.1- Balão

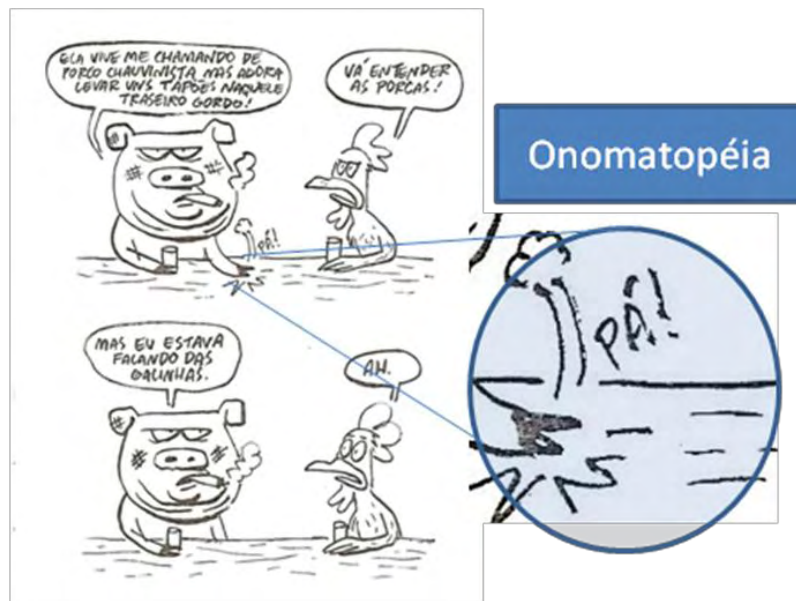
O objetivo deste estágio é colaborar para retratar um fato social atemporal relevante. Dentre as características deste estágio temos que o Balão: (i) É expresso por meio de um personagem figurante; É estruturado por um conteúdo e por um continente; (ii) Geralmente vem associado a algum personagem, seja ele protagonista, antagonista ou coadjuvante; (iii) Simula a conversação natural. “Os Balões seriam uma representação dos *turnos conversacionais*. A alternância entre balões indicaria troca de falantes. A quantidade de palavras sugere se o turno é *simétrico* (troca de fala proporcional entre os falantes) ou *assimétrico* (predomínio de uso de fala por um dos falantes)” (RAMOS, 2009, p. 63-64). Com os balões também pode se representar a interrupção ou hesitação da fala de um personagem; (iv) Quanto a sua localização podemos dizer que “[a] disposição dos balões que cercam a fala – a sua posição em relação um ao outro, ou em relação à ação, ou a sua posição em relação ao emissor – contribui para medição do tempo” (EISNER, 1999, p. 26). Isso quer dizer que alguns balões são inscritos na narrativa pelo autor para “ocupar” um tempo maior da cena; (v) “Os balões são lidos segundo as mesmas convenções do texto (isto é, da esquerda para direita e de cima para baixo nos países ocidentais) em relação à posição do emissor” (EISNER, 1999, p. 26) (Fig. 34).



(Fig. 34 – Balão: direção de leitura)
(Fonte: SIEBER, 2006, p. 35)

3.2.5.3.2- Onomatopéia

O objetivo deste estágio é representar idéias por meio de imagens que sejam úteis à retratação do fato atemporal inscrito no imaginário social coletivo (Fig. 35). Dentre as características deste estágio, temos que: (i) “As onomatopéias podem estar dentro ou fora dos balões. Nas duas situações, o aspecto visual da letra utilizada pode indicar expressividades diferentes. Sua cor, tamanho, formato e até prolongamento adquirem valores expressivos distintos dentro do contexto em que é produzida” (RAMOS, 2009, p. 81); (ii) “Podem ocorrer casos em que a onomatopéia tenha dupla função: representa o som ao mesmo tempo em que sugere movimento, atuando como linha cinética (indicadora de movimento [...])” (RAMOS, 2009, p. 81); (iii) Sobreposição de onomatopéias podem indicar eco. (Cf. RAMOS, 2009).



(Fig. 35 – Onomatopéia)
(Fonte: SIEBER, 2006, p. 29)

3.2.5.3.3- Linhas e traços

O objetivo deste estágio é expressar idéias e opiniões, ainda que implícitas. Dentre as características deste estágio temos que: (i) Algumas figuras, linhas ou traços podem evocar uma resposta emocional ou sensual no leitor – tais como ódio, prazer, serenidade, tensão, intimidade, orgulho, ansiedade, alto, azedo, tiro, frio, tranqüilo, quente, etc. (Cf. MCCLOUD, 1995, p. 121) (Fig. 36). De acordo com Eisner (1999, p. 21) “as expressões faciais que afetam a narrativa exigem close-up”; (ii) A significação das linhas e traços podem ser analisadas ao observarmos três elementos:

Direção: “Só pela direção, uma linha pode ir de passiva e infinita, pra orgulhosa e forte, até dinâmica e mutável!” (MCCLOUD, 1995, p. 125).

Forma: “Pela sua forma, ela pode ser importuna e grave, cálida e delicada ou racional e conservadora.” (MCCLOUD, 1995, p. 125).

Caráter: “Pelo seu caráter, pode parecer selvagem e mortal, fraca e instável ou honesta e direta” (MCCLOUD, 1995, p. 125).

(iii) “Alguns indicadores de emoção também são visuais, como a gota de suor. Mas quando essas imagens começam a se afastar do seu contexto visual elas entram no

mundo invisível do símbolo.” (MCCLLOUD, 1995, p. 130). Para Ramos (2009) essas gotas de suor, conforme Acevedo (1990) e outros, são chamados de sinais gráficos: “[...] são formas de realçar as expressões, para dar-lhes determinada precisão.”(RAMOS, 2009, p. 109). (Ex. gotas na cabeça de um personagem). “É importante destacar que o sentido atribuído ao sinal gráfico está diretamente atrelado ao contexto da história.” (RAMOS, 2009, p. 110) – gotas podem significar: preocupação, desespero, entusiasmo e preocupação, esforço físico excessivo, etc.;



(Fig. 36 – Linhas e traços)
(Fonte: SIEBER, 2006, p. 98, 106)

(iv) Uma linha ou traço também pode representar movimento, como uma corrida (Cf. MCCLLOUD, 1995). “Acevedo (1990) as define como ‘linhas que servem para indicar movimento’. Segundo ele, é uma forma de reproduzir o movimento de um gesto. Um dos modelos é com o uso de signos de contorno ligados a um objeto ou personagem, indicando uma trajetória: [...]” (RAMOS, 2009, p. 116).

3.3- A CONFIGURAÇÃO DO GÊNERO DISCURSIVO CHARGE⁸⁴

3.3.1- Contexto de Situação

3.3.2- Campo:

Argumentação imagética retextualizada⁸⁵ de uma notícia jornalística,⁸⁶ com vistas a divulgação de uma opinião sobre um fato social relevante.

3.3.3- Relações:

- c) Autor: Chargista, produtor da argumentação imagética retextualizada;
- d) Leitor(es): interessado(s) em argumentação por meio de imagens.

3.3.4- Modo:

Linguagem escrita construída a partir da associação de imagens e textos.

3.3.5- Contexto de Cultura

Antes de evidenciarmos nossas considerações sobre o contexto de cultura do gênero charge, cabe aqui apresentarmos a sua EPG completa, que pode ser assim descrita (Imagem 8):

⁸⁴ A fim de facilitarmos a leitura, repetiremos, com pequenas variações, alguns comentários no que se refere aos quadrinhos, em especial os estágios de realização do cartum que se repetem no gênero charge, a saber: seriação, título, cor, balão, onomatopéia, sarjeta, requadro, linhas e traços, e cenário.

⁸⁵ A retextualização é um processo lingüístico-discursivo que pode ser conceituado como: a “[...] refacção ou a reescritura de um texto para outro, ou seja, trata-se de um processo de transformação de uma modalidade textual em outra, envolvendo operações específicas de acordo com o funcionamento da linguagem” (DELL’ ISOLA, 2007, p. 36). Mais especificamente, podemos dizer que a charge é um produto essencialmente retextualizado, onde passa-se de uma notícia jornalística para um texto imagético argumentativo.

⁸⁶ “Poder-se-ia definir, ainda, a notícia jornalística, como ‘informação atual, verdadeira, carregada de interesse humano e capaz de despertar a atenção e a curiosidade de grande número de pessoas’.” (AMARAL, 1978, p. 60). Vale ressaltar que a notícia será compreendida como um instrumento e não como um gênero discursivo, dessa forma ela está presente em outros gêneros discursivos além da notícia, como por exemplo a reportagem ou a entrevista.

Retx * ^ **B** ↵ ^ **On** ↵ ^ **Lt** ↵ ^ (**Tit**) ^ (**C**) ^
 (**Intergn**) ^ (**Sar**) ^ (**Rq**) ^ (**Cen**) ^ (**S**) ^ **Dtv** ^
Aau*

(Imagem 8 – EPG do gênero Charge)

Onde (Imagem 9):

EPG da Charge Estágios Obrigatórios	EPG da Charge: Estágios Opcionais
Retextualização (Retx) Notícia jornalística (Nj) Argumentação (Arg) Objeto animado (OAni)	Título (Tit) Cor (C) Intergenericidade (Intergn) Sargeta (Sar) Requadro (Rq) Cenário (Cen) Seriação (S)
Data de veiculação (Dtv)	EPG da Charge: Estágios Recursivos
Assinatura autoral (Aau)	Balão (B) Onomatopéia (On) Linhas e Traços (Lt)

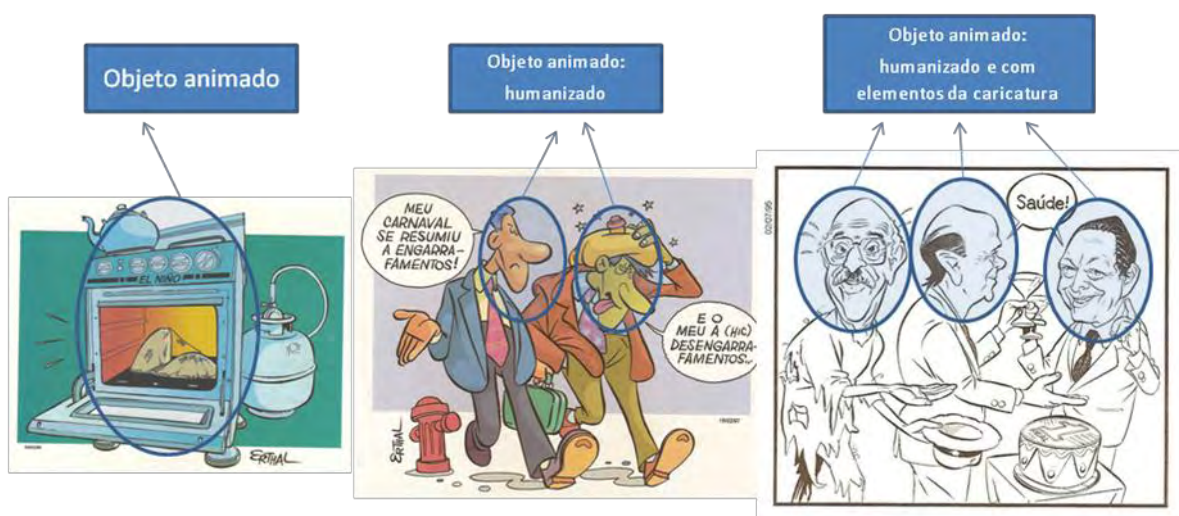
(Imagem 9 – Siglas da EPG e delimitação de estágios)

3.3.5.1- Estágios Obrigatórios

3.3.5.1.1- Retextualização

O objetivo deste estágio é ressaltar, de forma imagética, uma opinião sobre alguma notícia jornalística de nosso cotidiano. Dentre as características deste estágio, temos que: (i) a charge é vista como um produto do processo de retextualização. Normalmente, tem origem em uma notícia jornalística que é transposta para um texto

imagético de cunho argumentativo, notadamente crítico ou irônico. Sendo assim, a charge acaba se constituindo pelos mesmos elementos da notícia: atualidade, veracidade e interesse. Todo gênero jornalístico, dessa forma, possui uma notícia/fato a ser relatada. Dessa forma, a retextualização para charge pode ocorrer de artigo de opinião, entrevista, nota, notícia, reportagem, frase ou outro (Fig. 37); (ii) O conteúdo retratado na notícia, normalmente, é conservado. Ou seja, mantêm-se: personalidades, ações, eventos, situações, etc. Apesar disso, apresenta-se uma informação nova, argumentativa, que revela a posição do chargista diante dos fatos noticiados. Essa tomada de posição pode refletir também a opinião da revista, jornal, ou outro. Quem apresenta essa afirmação nova é um ser animado, humano ou humanizado; (iii) Toda charge possui um objeto animado, humano ou humanizado, que colabora para construção da argumentação (Fig. 38). Este objeto animado pode se associar (interagir) com os estágios opcionais da charge: cenário, personalidade; e com os estágios recursivos da charge: balão, onomatopéia e linhas e traços.



(Fig. 38 – Objetos animados)
(Fonte: ERTHAL, 1998, p. 44, 46, 12)

Todo objeto animado se constituirá, portanto, de

1) Planos de visão:

Plano americano

“Mostra dos joelhos para cima.” (RAMOS, 2009, p. 138).

Plano médio ou aproximado

“Da cintura para cima. Há reforço nos traços do rosto do personagem. É a partir deste plano que ficam mais evidentes os recursos de expressão facial. É muito usado para diálogos [...]” (RAMOS, 2009, p. 139).

Primeiro Plano

“Dos ombros para cima. Nesse caso, o foco está nas expressões faciais.” (RAMOS, 2009, p. 140).

2) e Ângulos de visão:

“Ângulo de visão ‘é o ponto a partir do qual a ação é observada’, como diz Acevedo (1990)” (RAMOS, 2009, p. 143) –, que podem ser:

De visão médio

“Segundo Vergueiro (2006), a ‘cena é observada como se ocorresse à altura dos olhos do leitor’. A maioria das figuras apresentadas neste capítulo utiliza esse recurso.” (RAMOS, 2009, p. 142).

De visão superior

“Visão de cima para baixo [...]” (RAMOS, 2009, p. 143).

De visão inferior (ou contra-plongé ou contra-picado)

“De baixo para cima.” (RAMOS, 2009, p. 143).

(iv) Normalmente a notícia escolhida para retextualização em charge é uma notícia de cunho político ou social que, direta ou indiretamente, pode afetar a vida de qualquer cidadão comum.



A charge se originou das notícias sobre o maior incêndio em Roraima já registrado (1998).

(Ver DGE, 2010, on line)

Aqui o chargista retrata o dilema governamental: o que é mais importante resolver o desastre ambiental de Roraima ou realizar a reforma ministerial?

(Fig. 37 – Charge como produto de retextualização)
(Fonte: ERTHAL, 1998, p. 52)

3.3.5.1.2- Assinatura Autoral

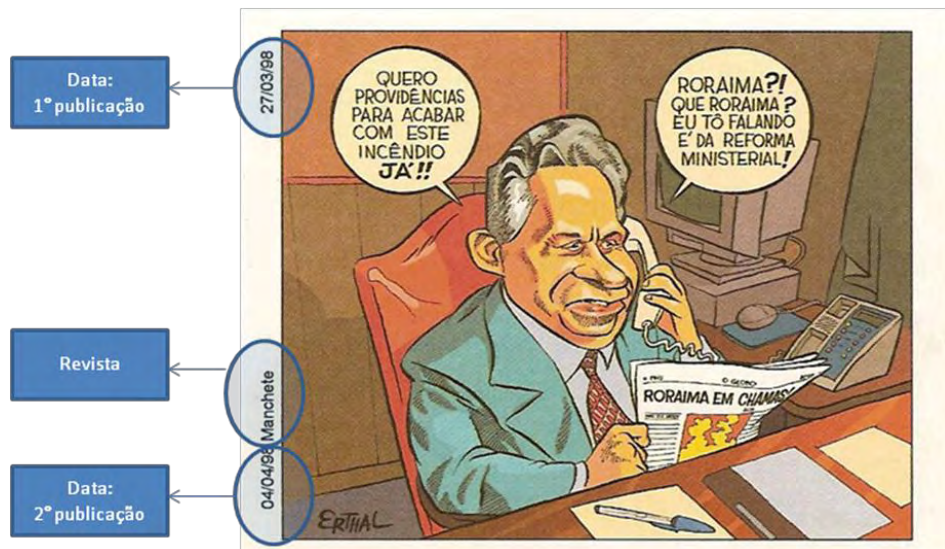
O objetivo deste estágio é demarcar a autoria da charge. Dentre as características deste estágio temos que este: (i) Surge cartunizada de modo característico (Fig. 39); (ii) Não possui um lugar fixo de aparecimento. Entretanto há uma certa recorrência embaixo, à direita ou à esquerda.



(Fig. 39 – Assinatura Autoral)
(Fonte: ERTHAL, 1998, p. 31, p. 69)

3.3.5.1.3- Data de veiculação

O objetivo deste estágio é contribuir para identificação das notícias jornalísticas que foram base para formação das charges. Dentre as características deste estágio temos que este: (i) Apresenta elementos temporais (dia, mês, ano) que podem surgir em lugares variados, mas sempre de forma discreta, que, quando omissos, são retomados por algum outro elemento; (ii) Não se apresentam de forma cartunizada; (iii) Pode receber o nome da revista ou jornal em que foi editada. Quando isso ocorre normalmente há a divulgação de duas datas: uma relativo à primeira publicação e outra relativa à segunda publicação (Fig. 39).

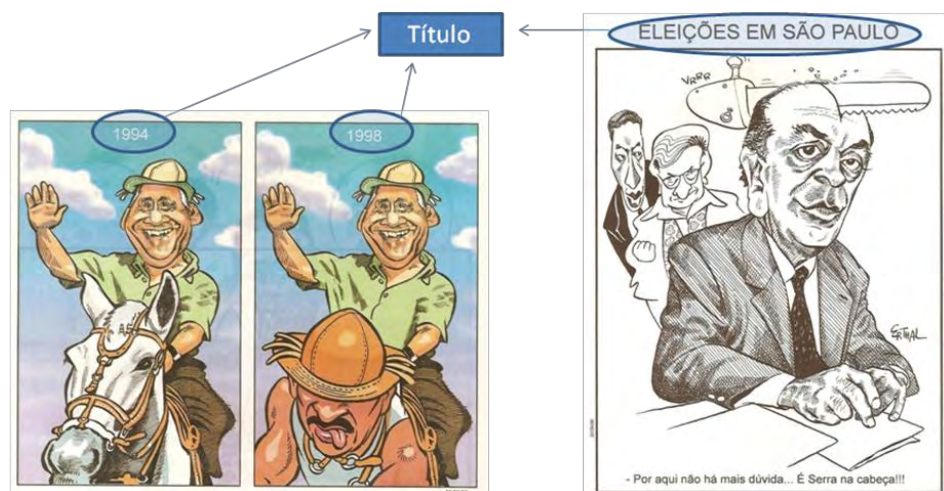


(Fig. 39 – Data de veiculação)
(Fonte: ERTHAL, 1998, p. 52)

3.3.5.2- Estágios Opcionais

3.3.5.2.1- Título

O objetivo deste estágio é indicar, por meio de breves informações fatos, evidências que levem o leitor a identificar a notícia jornalística que serviu de base para a construção da charge e a opinião do chargista diante dos fatos noticiados. Dentre as características deste estágio temos que o título é: (i) uma informação curta localizada, normalmente, no lado superior da charge – é escrita de forma cursiva (Fig. 40).



(Fig. 40 – Título)
(Fonte: ERTHAL, 1998, p. 42, 18)

3.3.5.2.2- Cor

O objetivo deste estágio é ressaltar elementos do objeto animado que argumenta. Dentre as características deste estágio temos que: (i) “A cor é um elemento que compõe a linguagem dos quadrinhos, mesmo nas histórias em preto-e-branco. O uso de duas cores, a preta e a branca, vem desde o início dos quadrinhos e permanece até hoje, por limitação de recursos tecnológicos, por economia de custos (caso de muitos jornais pequenos do interior do Brasil) ou por pura opção estilística.” (RAMOS, 2009, p. 84). Aqui a cor parece condicionada a economia de gastos ou até mesmo condicionada a página em que aparece no livro; (ii) Pode ser realizada por computador, o que nos sugere muitas significações pela gradação ou composição de cores (Cf. RAMOS, 2009, p. 84); (iii) O uso do cor aproxima o relato do plano do real (Cf. MCCLOUD, 1995).

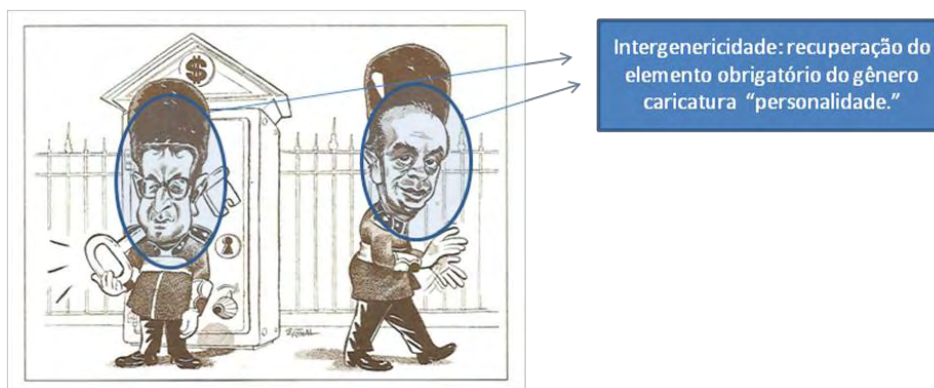
3.3.5.2.3- Intergenericidade⁸⁷

O objetivo deste estágio é indicar de forma imediata a quem se vincula a notícia retratada. Dentre as características deste estágio temos que: (i) A intergenericidade ocorre com o gênero caricatura pela apropriação de seu estágio obrigatório personalidade⁸⁸ (Fig. 51/ p. 100), pelo fato de geralmente a charge tratar de algum assunto político ou social em evidência; (ii) Normalmente surge com o intuito de indicar

⁸⁷ Cabe dizer aqui que o fenômeno lingüístico de intergenericidade não corresponde ao fenômeno de hibridismo. Para Bakthin (1981, *apud*, GOMES, 2007, p. 1346-1347) o hibridismo é um fenômeno lingüístico onde ocorre a “mistura de duas linguagens sociais dentro dos limites de um único enunciado.” Marcuschi (2005, p. 25), corroborando com o autor, indica que o hibridismo é um fenômeno lingüístico que surge da “confluência de dois gêneros.” Quanto a esses conceitos cabe-nos indicar, como o faz Gomes (2007, p. 1347), que “[...] no hibridismo, um gênero discursivo não assume a função de outro, deixando de lado seu funcionamento, mas há sim uma fusão, uma mescla de duas funções que passam a coexistir simultaneamente, gerando estilos, objetivos comunicativos, padrões retóricos, ações e interações sociais dúbias.” Dessa forma, como o gênero charge não se apropria de todos os elementos obrigatórios do gênero caricatura, podemos indicar que aqui não houve hibridismo, mas um fenômeno discursivo, no qual um gênero apenas se apropria de algumas características (funções) de outro gênero, para, assim, cumprir sua finalidade comunicativa; a este fenômeno chamamos de intergenericidade (Cf. MARCUSCHI, 2008) – também chamado de intertextualidade inter-gêneros (Cf. MARCUSCHI, 2002).

⁸⁸ Ver estágio obrigatório do gênero caricatura personalidade.

claramente a quem se refere às notícias veiculadas. É mais comum com pessoas públicas da área política.



(Fig. 41 – Intergeneridade)
(Fonte: ERTHAL, 1998, p. 12)

3.3.5.2.4- Sarjeta

O objetivo deste estágio é ser utilizado pelo autor como um recurso retórico de economia textual, onde, segundo McCloud (1995), o leitor completa mentalmente o que está incompleto. “Está vendo o espaço entre os quadros? É o que os ficionados por das histórias em quadrinho chamam de Sarjeta. [...] É aqui no limbo da Sarjeta, que a imaginação humana capta duas imagens distintas e as transforma em uma única” (MCCLLOUD, 1995, p. 66).

Dentre as suas características temos que: (i) A Sarjeta corresponde a um agente de tempo, movimento e mudança (Cf. MCCLLOUD, 1995). Surge a partir de dois quadros, não há um limite de utilização. Entretanto na charge é comum observar somente uma, duas ou três Sarjetas; (ii) Pode apresentar seis tipos de transição de quadro:

Movimento-a-movimento: [os movimentos passam lentamente um a um – uma pessoa fecha e abre o olho] “exige pouquíssima conclusão.” (MCCLLOUD, 1995, p. 70).

Ação-a-ação: “um único tema em progressão de ação-a-ação” (MCCLLOUD, 1995, p. 70). [uma pessoa enche uma taça a inclina e bebe].

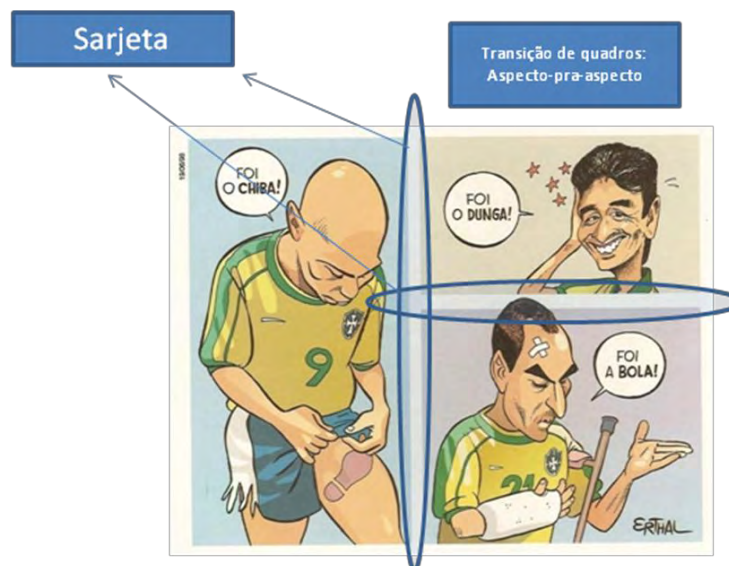
Tema-pra-tema: se passa de um tema para outro dentro de uma mesma cena ou idéia. (o leitor completa o sentido).

Cena-a-cena: há a passagem de uma cena para outra com uma distância significativa de tempo e espaço.

Aspecto-para-aspecto: “supera o tempo em grande parte e estabelece um olho migratório sobre diferentes aspectos de um lugar, idéia ou atmosfera.” (MCCLLOUD, 1995, p. 72 – Fig. 42).

Non-sequitur: “que não oferece nenhuma seqüencia lógica entre os quadros!” (MCCLLOUD, 1995, p. 72).

Entretanto, parece prevalecer na charge a transição de quadros tema-para-tema, ou ainda, quando retratando uma narrativa relacionada à notícia, ação-para-ação; (iii) Normalmente há Sarjeta, pois há necessidade de se enfatizar um fato ou aspectos de uma certa situação.



(Fig. 42 – Sarjeta: Transição de quadros)
(Fonte: ERTHAL, 1998, p. 72)

3.3.5.2.5- Requadro

O objetivo deste estágio é permitir ao autor indicar a duração do evento, se longa ou breve (Cf. EISNER, 1999). Dentre as características deste estágio temos que: (i) A presença do requadro indica que o fato relatado é passageiro. A não marcação do requadro indica que o fato relatado pode demorar algum tempo a se resolver ou acabar⁸⁹ (Fig. 43); (ii) Normalmente se apresenta em linhas retas, sem grandes variações.

⁸⁹ Vale ressaltar que isso é uma opinião do chargista se pode ser depreendida pela análise de sua charge.

Entretanto, nada impede de que este apresente algumas modificações que podem significar para a charge.



(Fig. 43 – Requadro)
(Fonte: ERTHAL, 1998, p. 8, 6)

3.3.5.2.6- Cenário

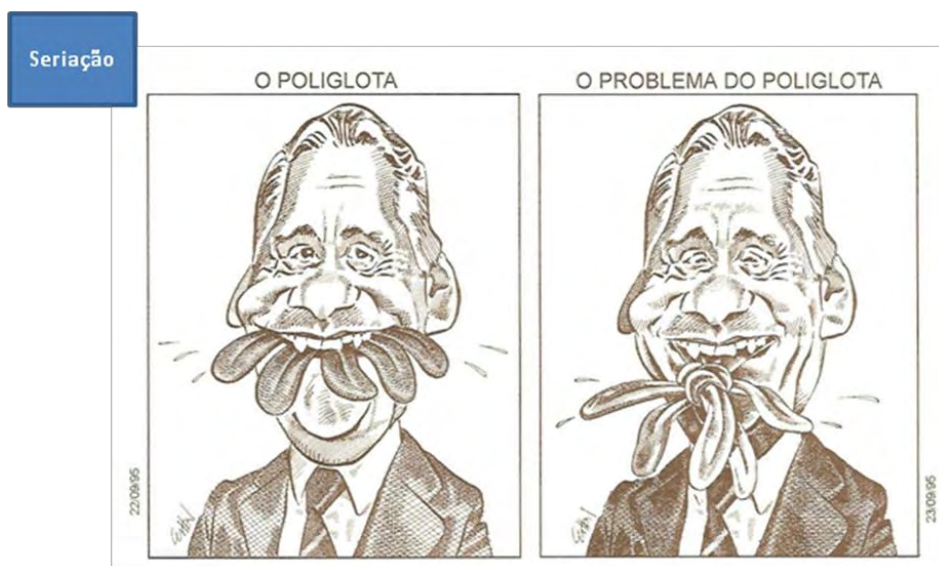
O objetivo deste estágio (Fig. 44) é colaborar na identificação do fato relatado pela notícia. Dentre as características deste estágio, temos que este: (i) Surge vinculada ao objeto animado; (ii) Surge ao fundo da personalidade retratada, porém de maneira bem singela. Pode ser uma paisagem, alguns objetos em um fundo branco, ou até mesmo animais ou pessoas. Vale lembrar que o uso de um único objeto também sugere ao leitor um certo cenário, ainda que inferível; (iii) Parece surgir somente quando a notícia retratada necessita de maiores descrições, como ambientação de local (RJ, EUA, etc).



(Fig. 44 – Cenário)
(Fonte: ERTHAL, 1998, p. 8)

3.3.5.2.7- Sériacão

O objetivo deste estágio (Fig. 45) é apresentar mais uma opinião sobre uma notícia jornalística ou sobre seus desdobramentos. Dentre as características deste estágio, temos que: A seriação em charges mantém os fatos da notícia jornalística, seus objetos animados, cenário (se houver), entre outros. Há, entretanto, a colocação de um elemento adicional que, normalmente, continua a ironia da charge anterior de modo a reforçá-la; (ii) Ela corresponde ao esforço do autor em continuar a opinar sobre um fato social relevante; (iii) A seriação é inferida ao se observar a data de veiculação das charges e a continuação dos assuntos abordados na primeira charge.



(Fig. 45 – Seriação)⁹⁰
(Fonte: ERTHAL, 1998, p. 6)

3.3.5.3- Estágios recursivos

3.3.5.3.1- Balão

O objetivo deste estágio é colaborar para expressar opiniões e argumentos sobre um fato social. Dentre as características deste estágio temos que o Balão: (i) É expressado por meio de um objeto animado, humano ou humanizado; (ii) É estruturado por um conteúdo e por um continente (Fig. 12); (iii) Simula a conversação natural. “Os Balões seriam uma representação dos *turnos conversacionais*. A alternância entre balões indicaria troca de falantes. A quantidade de palavras sugere se o turno é *simétrico* (troca de fala proporcional entre os falantes) ou *assimétrico* (predomínio de uso de fala por um dos falantes)” (RAMOS, 2009, p. 63-64). Com os balões também pode se representar a interrupção ou hesitação da fala de um personagem (Fig. 46); (iv) Quanto a sua localização podemos dizer que “[a] disposição dos balões que cercam a fala – a sua posição em relação um ao outro, ou em relação à ação, ou a sua posição em relação ao emissor – contribui para medição do tempo” (EISNER, 1999, p. 26). Isso quer dizer que alguns balões são inscritos na narrativa pelo autor para “ocupar” um

⁹⁰ Somente a figura da esquerda corresponde a um exemplar de nosso *corpus* de pesquisa.

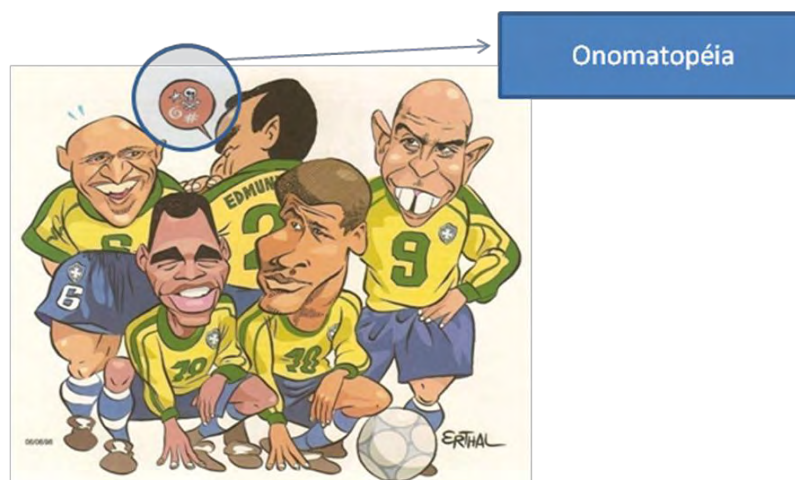
tempo maior da cena; (v) “Os balões são lidos segundo as mesmas convenções do texto (isto é, da esquerda para direita e de cima para baixo nos países ocidentais) em relação à posição do emissor” (EISNER, 1999, p. 26).



(Fig. 46 – Balão e hesitação)
(Fonte: ERTHAL, 1998, p. 10)

3.3.5.3.2- Onomatopéia

O objetivo deste estágio é representar idéias por meio de imagens que sejam úteis a argumentação do autor (Fig. 47). Dentre as características deste estágio temos que (i) “As onomatopéias podem estar dentro ou fora dos balões. Nas duas situações, o aspecto visual da letra utilizada pode indicar expressividades diferentes. Sua cor, tamanho, formato e até prolongamento adquirem valores expressivos distintos dentro do contexto em que é produzida” (RAMOS, 2009, p. 81); (ii) “Podem ocorrer casos em que a onomatopéia tenha dupla função: representa o som ao mesmo tempo em que sugere movimento, atuando como linha cinética (indicadora de movimento [...])” (RAMOS, 2009, p. 81); (iii) Sobreposição de onomatopéias podem indicar eco (Cf. RAMOS, 2009).



(Fig. 47 – Onomatopéia)
(Fonte: ERTHAL, 1998, p. 69)

3.3.5.3.3- Linhas e traços

O objetivo deste estágio é expressar idéias e opiniões, ainda que implícitas. Dentre as características deste estágio, temos que: (i) Algumas figuras, linhas ou traços podem evocar uma resposta emocional ou sensual no leitor – tais como ódio, prazer, serenidade, tensão, intimidade, orgulho, ansiedade, alto, azedo, tiro, frio, tranqüilo, quente, etc. (Cf. MCCLOUD, 1995). De acordo com Eisner (1999, p. 21), “as expressões faciais que afetam a narrativa exigem close-up.”; (ii) A significação das linhas e traços podem ser analisadas ao observarmos três elementos:

Direção: “Só pela direção, uma linha pode ir de passiva e infinita, pra orgulhosa e forte, até dinâmica e mutável!” (MCCLOUD, 1995, p. 125).

Forma: “Pela sua forma, ela pode ser importuna e grave, cálida e delicada ou racional e conservadora.” (MCCLOUD, 1995, p. 125).

Caráter: “Pelo seu caráter, pode parecer selvagem e mortal, fraca e instável ou honesta e direta” (MCCLOUD, 1995, p. 125).

(iii) “Alguns indicadores de emoção também são visuais, como a gota de suor. Mas quando essas imagens começam a se afastar do seu contexto visual elas entram no mundo invisível do símbolo.” (MCCLOUD, 1995, p. 130). Para Ramos (2009), essas gotas de suor, conforme Acevedo (1990) e outros são chamados de sinais gráficos: “[...]”

são formas de realçar as expressões, para dar-lhes determinada precisão” (RAMOS, 2009, p. 109). (Ex. gotas na cabeça de um personagem). “É importante destacar que o sentido atribuído ao sinal gráfico está diretamente atrelado ao contexto da história.” (RAMOS, 2009, p. 110) – gotas podem significar: preocupação, desespero, entusiasmo e preocupação, esforço físico excessivo, etc;



(Fig. 48 – Linhas e traços)
(Fonte: ERTHAL, 1998, p. 14)

(iv) Uma linha ou traço também pode representar movimento, como uma corrida (Cf. MCCLOUD, 1995). “Acevedo (1990) as define como ‘linhas que servem para indicar movimento’. Segundo ele, é uma forma de reproduzir o movimento de um gesto. Um dos modelos é com o uso de signos de contorno ligados a um objeto ou personagem, indicando uma trajetória: [...]” (RAMOS, 2009, p. 116) (Fig. 48).

3.4- A CONFIGURAÇÃO DO GÊNERO DISCURSIVO CARICATURA⁹¹

3.4.1- Contexto de Situação

3.4.2- Campo:

Descrição imagética subjetiva de uma personalidade, com vistas a uma retratação espaço-temporal – física e psicológica – real e não ridicularizada (similar a uma fotografia ilustrada que retrata traços da personalidade). Aqui retrata-se o máximo das características de uma personalidade – gestos, vestimentas, frases características, manias, objetos pessoais, lugares preferidos, comidas, parentes, entre outros – com uma menor quantidade de traços possível que leve o leitor a identificar imediatamente a personalidade descrita e suas principais características.

3.4.3- Relações:

- a) Autor: Caricaturista, produtor da descrição imagética subjetiva;
- b) Leitor(es): interessado(s) em descrição por meio de imagens.

3.4.4- Modo:

Linguagem escrita construída a partir da associação de imagens e textos.

3.4.5- Contexto de Cultura

Antes de evidenciarmos nossas considerações sobre o contexto de cultura do gênero caricatura, cabe aqui apresentarmos a sua EPG completa, que pode ser assim descrita (Imagem 10):

⁹¹ A fim de facilitarmos a leitura, repetiremos, com pequenas variações, alguns comentários no que se refere aos quadrinhos, em especial aos estágios de realização da charge que se repetem no gênero caricatura, a saber: cor, balão, onomatopéia, requadro e cenário.

$$P_* \wedge (C) \wedge (CdaN) \wedge (F-C) \wedge (Rq) \wedge (Cen) \wedge (DD) \wedge Aau_*$$

(Imagem 10 – EPG do gênero caricatura)

Onde (Imagem 11):

EPG da Caricatura: Estágios Obrigatórios	EPG da Caricatura: Estágios Opcionais
<p>Nomeação do Caricaturado (NC) Assinatura Autoral (Aau) Personalidade (P_) Estilo (Et) Enquadramento (Enq) Plano de Visão (Plv) Tempo (Tem)</p>	<p>Cartunização da Nomeação (CdaN) Frase-comentário (F-C) Dedicatória (DD) Data (Dt) Local (Lc) Dedicatória (Dd) Requadro (Rq) Cenário (Cen) Cor (C)</p>
	EPG da Caricatura: Estágios Recursivos

(Imagem 11 – Siglas da EPG e delimitação de estágios)

3.4.5.1- Estágios Obrigatórios

3.4.5.1.1- Nomeação do caricaturado

O objetivo deste estágio é possibilitar ao leitor a identificação imediata da personalidade retratada. Dentre suas características, podemos dizer que: (i) Normalmente é o nome ou apelido do caricaturado que aparece escrito de maneira cursiva e na parte superior da caricatura, seja do lado direito ou do lado esquerdo (Fig.

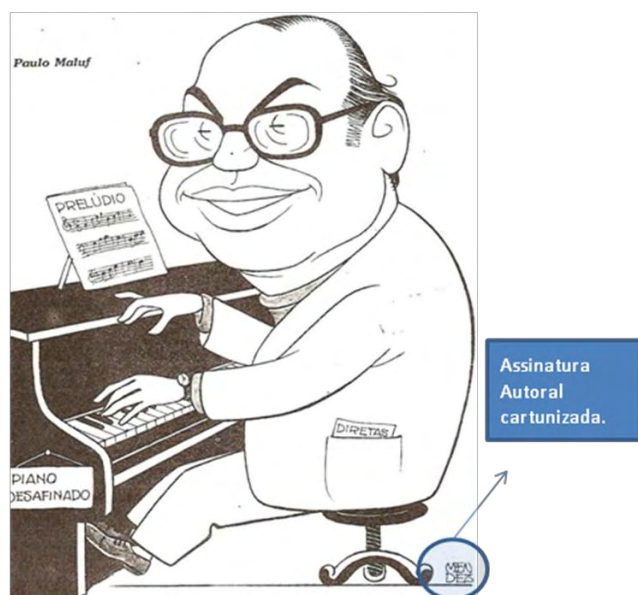
49). Entretanto parece que o local de surgimento dessa nomeação não possui uma localização definida, uma vez que pode surgir também na parte inferior da caricatura ou no centro; (ii) Pode receber os elementos opcionais: a) frase-comentário que explique – ou satirize – quem é a personalidade retratada, ou o que ela faz ou pensa; e b) cartunização; (iii) A nomeação da personalidade pode ser considerada como um título para a caricatura, que por vezes terá um subtítulo, ou melhor dizendo frase-comentário; (iv) Ela pode ser finalizada por ponto final ou não; isso, entretanto, parece não trazer qualquer significado especial para a caricatura.



(Fig. 49 – Nomeação do caricaturado)
(Fonte: MENDEZ, 1986, p. 91, 121)

3.4.5.1.2- Assinatura Autoral

O objetivo deste estágio (Fig. 50) é demarcar a autoria da caricatura. Dentre as características da Assinatura Autoral temos que esta: (i) Surge cartunizada de modo característico; (ii) Não possui um lugar fixo de aparecimento. Entretanto há uma certa recorrência embaixo, à direita; (iii) Pode receber os elementos opcionais a) data (ano) e local e b) despedida ou dedicatória.



(Fig. 50 – Assinatura Autoral)
(Fonte: MENDEZ, 1986, p. 139)

3.4.5.1.2- Personalidade

O objetivo deste estágio é servir de objeto para descrição imagética. Dentre as suas características temos que esta: (i) É identificada socialmente como uma pessoa real, portanto não fictícia, que por alguma razão – seja em função de sua atuação profissional na música, artes, letras, política, religião ou ensino – é considerado(a) como uma pessoa pública⁹² (Fig. 51); (ii) Surge de modo cartunizado, geralmente em tom opinativo/crônico; (iii) “Para Cagnin (1975), os personagens podem ser desenhados de maneira *realista, estilizada ou caricata*” (RAMOS, 2009, p. 122). Ramos (2009, p. 123) ainda indica o traço hiper-realista – “São desenhos feitos a óleo, alguns baseados em modelos vivos” (RAMOS, 2009, p. 122). Aqui Mendez utiliza-se de um traço realista, com algumas distorções;

⁹² Entendemos aqui pessoa pública como definem à área jurídica: “entende-se por pessoa pública aquela que se dedica à vida pública ou que a ela está ligada; esse conceito engloba também os que exercem cargos políticos ou cuja atuação dependa do reconhecimento das pessoas ou a elas seja voltado, mesmo para lazer ou entretenimento, independente do lucro ou caráter eminentemente social. Dentre as pessoas públicas, tem-se as celebridades, políticos, socialites, esportistas, artistas, modelos e demais pessoas notórias” (SILVA JUNIOR, 2002, *apud* MARIZ, 2010, p. 2-3).



(Fig. 51 – Personalidade)
(Fonte: MENDEZ, 1986, p. 150, 82, 69, p. 121)

(iv) É sempre retratada de forma individual. Pode surgir, entretanto, em um mesmo gênero, duas personalidades principalmente quando apresentam um grau de afinidade familiar ou afetiva significativa de forma que uma das personalidades não pode ser identificada sem a outra (Fig. 52); (v) É construído por planos de visão específicos que tendem a destacar características físicas ou psicológicas da personalidade retratada (porte físico: atlético, gordo, magro; ações; familiares; vestimentas, objetos, animais, etc.), são eles:

a) Planos de visão, que podem ser:

Plano americano

“Mostra dos joelhos para cima” (RAMOS, 2009, p. 138).

Plano médio ou aproximado

“Da cintura para cima. Há reforço nos traços do rosto do personagem. É a partir deste plano que ficam mais evidentes os recursos de expressão facial. É muito usado para diálogos [...]” (RAMOS, 2009, p. 139).

Primeiro Plano

“Dos ombros para cima. Nesse caso, o foco está nas expressões faciais” (RAMOS, 2009, p. 140).

(vi) É construído sempre por um ângulo de visão médio⁹³ que “Segundo Vergueiro (2006), a ‘cena é observada como se ocorresse à altura dos olhos do leitor’. A maioria das figuras apresentadas neste capítulo utiliza esse recurso” (RAMOS, 2009, p. 142). Aqui nos parece que, na descrição da personalidade, o cartunista não procura relacioná-la hierarquicamente com o leitor; (vii) Surge em apenas uma vinheta, o que demarca, portanto, o tempo presente de sua retratação. Essa vinheta pode ou não ser marcada pelo estágio opcional da caricatura requadro; (viii) Pode vir associada ao estágio opcional da caricatura cenário.



(Fig. 52 – Retratação de duas personalidades em uma mesma caricatura)
(Fonte: MENDEZ, 1986, p. 147)

3.4.5.2- Estágios Opcionais

3.4.5.2.1- Cartunização da nomeação

O objetivo deste estágio é indicar características singelas da personalidade retratada ao transformar o seu nome em idéia (cartum) (Cf. MCCLOUD, 1995). Dentre as características deste estágio temos que este: (i) Surge vinculado ao elemento obrigatório “Nomeação do Caricaturado.” (Pode excluí-lo ou não); (ii) Posiciona-se

⁹³ Ângulos de visão – “Ângulo de visão ‘é o ponto a partir do qual a ação é observada’, como diz Acevedo (1990)” (RAMOS, 2009, p. 143).

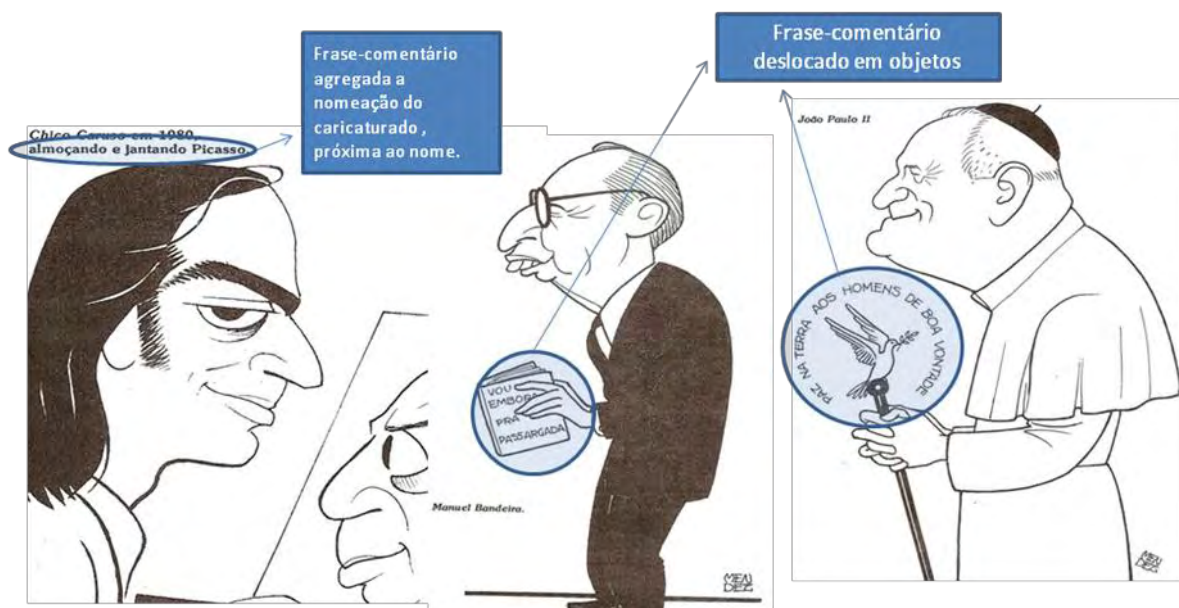
acima ou abaixo da personalidade descrita. Entretanto, parece não haver um local fixo de surgimento (Fig. 53).



(Fig. 53 – Cartunização da nomeação)
(Fonte: MENDEZ, 1986, p. 76)

3.4.5.2.2- Frase-comentário

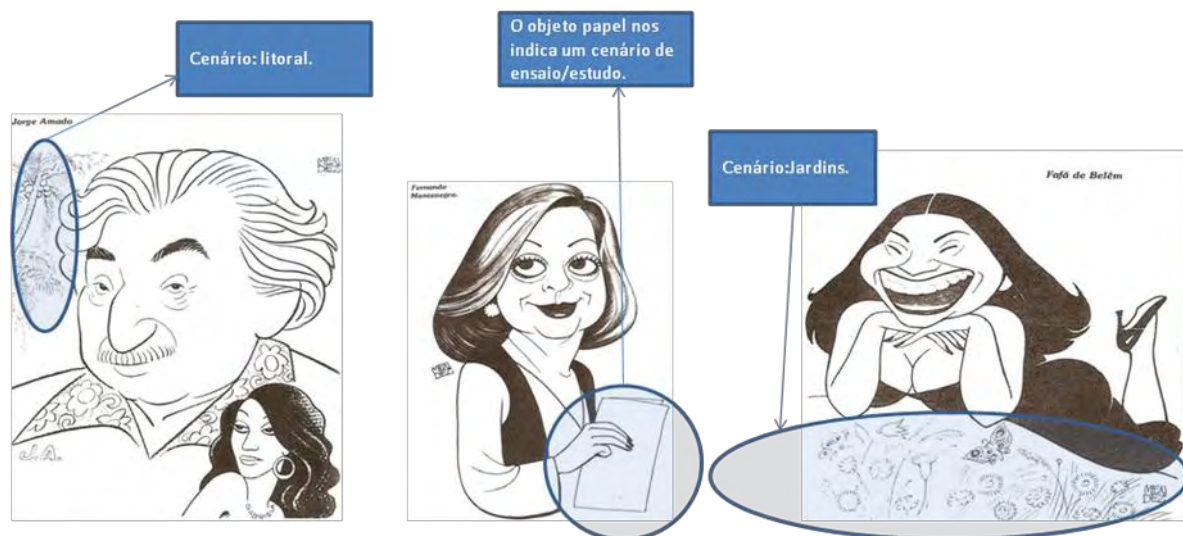
O objetivo deste estágio é explicar ou satirizar a personalidade retratada, mostrando o que ela faz ou pensa (Fig. 54). Dentre as características deste estágio temos que este: (i) Surge vinculada ao elemento obrigatório “Nomeação do Caricaturado.” Sua posição é próxima a este elemento. Entretanto, pode surgir deslocado do item em questão ao ser vinculado a algum objeto ou outro personagem; (ii) É por si só curta. Pode ser constituída de uma única palavra. Mas, é ainda assim um texto; (iii) Apresenta informações sobre a personalidade retratada que ainda não foram desenhadas. Possivelmente o leitor não conhece tais informações; (iv) As informações retratadas podem ser descritivas (com o uso de datas e outros) ou opinativas (com o uso de ironias ou questões). De qualquer forma, por meio dessa frase-comentário, o autor se manifesta – ainda que sutilmente – a sua posição/opinião sobre a personalidade retratada; (v) Ocupa o lugar do balão, da onomatopéia e das linhas ou traços. Vale lembrar que tais estruturas não se apresentam no gênero, pois elas sinalizam uma ação narrativa; na caricatura não há narração, mas descrição; (vi) Pode vir associada ao elemento opcional “cenário”.



(Fig. 54 – Frase-comentário)
 (Fonte: MENDEZ, 1986, p. 51, 69, 107)

3.4.5.2.3- Cenário

O objetivo deste estágio é colaborar na identificação da personalidade retratada. Dentre as características deste estágio temos que este: (i) Surge vinculado ao elemento obrigatório *Personalidade*; (ii) Surge ao fundo da personalidade retratada, porém de maneira bem singela. Pode ser uma paisagem, alguns objetos em um fundo branco, ou até mesmo animais ou pessoas. Vale lembrar que o uso de um único objeto também sugere ao leitor um certo cenário, ainda que inferível (Fig. 55); (iii) Parece surgir somente quando a personalidade retratada possui uma grande vinculação com o espaço físico descrito. Essa vinculação pode ser afetiva, profissional ou pessoal; (iv) Pode apresentar sons do ambiente, tal como canto de pássaros, música ou outro.

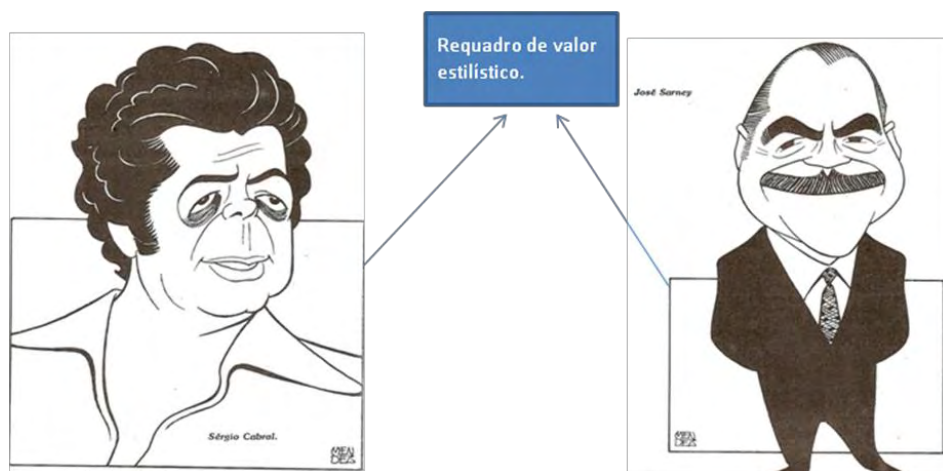


(Fig. 55 – Cenário)
 (Fonte: MENDEZ, 1986, p. 109, 82, 91)

3.4.5.2.4- Requadro

O objetivo deste estágio é funcionar como um recurso estilístico. Dentre as características deste estágio temos que: (i) Aqui o requadro não é visto como um recurso narrativo, como propõe Eisner (1999); (ii) Não agrega valor narrativo a personalidade retratada: como valores emotivos ou estruturais. Nos parece apenas ser usado como um recurso estilístico⁹⁴ (Fig. 56); (iii) Para marcar a sua não vinculação à narração, o requadro sempre surge de forma estourada – onde a personalidade retratada é descrita além das linhas do requadro.

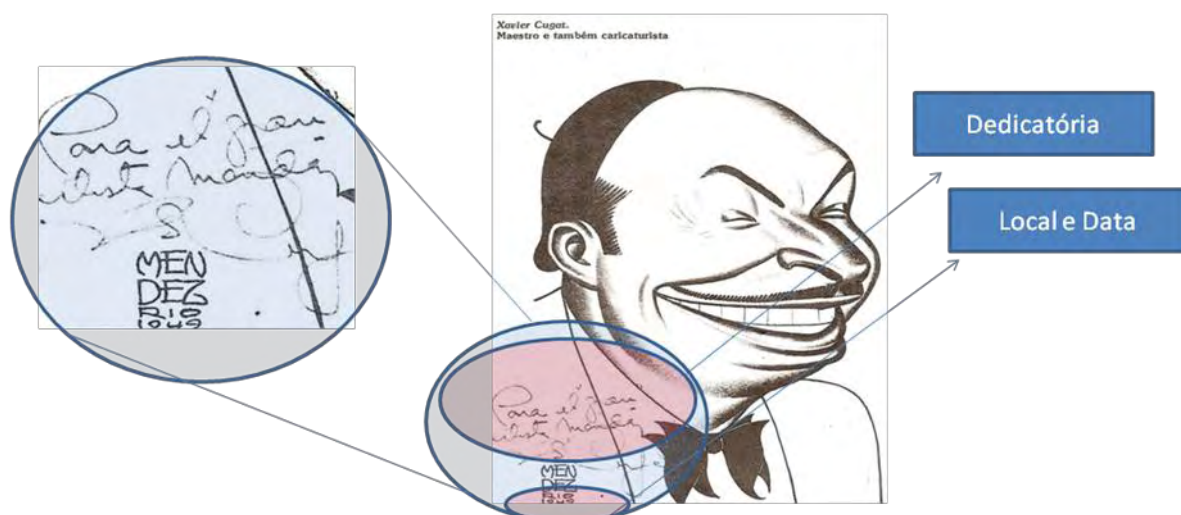
⁹⁴ O mesmo podemos dizer do uso de linhas e traços.



(Fig. 56 – Requadro)
 (Fonte: MENDEZ, 1986, p. 85, 121)

3.4.5.2.5- Dedicatória

O objetivo deste estágio (Fig. 57) é indicar ao leitor que aquela caricatura foi direcionada à alguém – seja como forma de presente ou outro. Dentre as suas características temos que este: (i) Surge próxima ao estágio obrigatório da caricatura *Assinatura Autoral*; (ii) Pode ser composto por data, que indica o ano ou mês de produção da caricatura; local, que indica onde a caricatura foi produzida; e dedicatória, que consiste em um texto afetivo, breve, que se destina a uma pessoa em particular; (iii) Os elementos descritos acima podem surgir todos juntos ou separados.



(Fig. 57 – Dedicatória)
(Fonte: MENDEZ, 1986, p. 105)

3.4.5.2.6- Cor

O objetivo deste estágio é ressaltar aspectos da personalidade ou do cenário. Dentre as características deste estágio, temos que: (i) “A cor é um elemento que compõe a linguagem dos quadrinhos, mesmo nas histórias em preto-e-branco. O uso de duas cores, a preta e a branca, vem desde o início dos quadrinhos e permanece até hoje, por limitação de recursos tecnológicos, por economia de custos (caso de muitos jornais pequenos do interior do Brasil) ou por pura opção estilística.” (RAMOS, 2009, p. 84). Aqui a cor parece condicionada a economia de gastos; (ii) Pode ser realizada por computador, o que nos sugere muitas significações pela gradação ou composição de cores (Cf. RAMOS, 2009, p. 84); (iii) O uso da cor aproxima o relato do plano do real (Cf. MCCLLOUD, 1995).

3.5- Considerações sobre as EPG configuradas em de nosso corpus

A partir da análise das EPG dos gêneros multimodais tira cômica, cartum, charge e caricatura, podemos concluir que:

1) É possível diferenciar os gêneros de nossa pesquisa:

Nossa pesquisa, ao se pautar nas relações intrínsecas entre texto e contexto (Cf. HASAN, 1989), pôde elucidar, com um pouco mais de clareza, os elementos constituintes dos gêneros tira cômica, cartum, charge e caricatura. A presença de certos estágios, portanto, não é aleatória, mas motivada pelo contexto de situação (registro) e de cultura (gênero).

2) Das EPG configuradas, o modo e a relação das variáveis de registro é o mesmo:

Percebemos que a dificuldade de se diferenciar os gêneros tira cômica, cartum, charge e caricatura reside em sua semelhança no modo: Linguagem escrita, construída a partir da associação de imagens e textos. Analisamos ainda que a variável de registro relação é composta pelos mesmos participantes (autor X leitor), porém em papéis diferentes: a) na tira cômica, a relação se estabelece entre um cartunista e interessados em humor e quadrinhos; b) no cartum, a relação se estabelece entre um cartunista e interessados em exposições sociais por meio de imagens; c) na charge, a relação se estabelece entre um chargista e interessados em argumentação por meio de imagens; e d) na caricatura, a relação se estabelece entre um caricaturista e interessados em descrição por meio de imagens. A diferença da nomenclatura de funções, como chargista, cartunista, etc., nos parece se referir à falta de legitimação do campo das artes gráficas em quadrinhos, onde alguns artistas, por exemplo, preferem ser chamados de ilustradores a cartunistas (Cf. MCCLOUD, 1995). Assim, se definir como cartunista ao invés de quadrinista se refere à legitimação de funções sociais.

3) A diferença entre as EPG configuradas está no campo:

O campo da variável de registro de cada EPG configurada foi diferente: na tira cômica o campo corresponde a uma **narração** ficcional; na caricatura, à uma **descrição** imagética subjetiva; na charge, à uma **argumentação**; e no cartum, à uma **exposição**. Quem age em cada gênero também é diferente: na tira cômica, é um personagem

ficcional (protagonista, antagonista, coadjuvante, e figurante); na caricatura, é uma personalidade (real); na charge, é um objeto que argumenta, humano ou humanizado; e no cartum, é um personagem ficcional (figurante). Devido à dificuldade de se diferenciar “o que é **argumentação**” e “o que é **exposição**”, charge e cartum, principalmente, tendem a se confundir. Além disso, confundimos charge com caricatura, pois não vemos na charge seu elemento opcional de *Intergenericidade* (apropriação do elemento obrigatório da caricatura *personalidade*). Não confundimos charge, caricatura ou cartum com tira cômica, se estes não apresentam um *formato retangular*, um dos estágios obrigatórios da tira cômica, e/ou a *estrutura ficcional desfecho cômico*.

4) Não há estágios recursivos na caricatura ou ainda o estágio *seriação*:

Na caricatura não há estágios recursivos, pois seu contexto de situação (campo: que busca descrever) parece não necessitar de tais estágios. Buscando descrever uma personalidade pública, a caricatura procura não utilizar elementos típicos da ação de contar fatos, como o *balão*, a *onomatopéia*, e as *linhas e traços*⁹⁵(ou até mesmo legendas) – por sua vez essa função parece ser realizada (quando for o caso) pelo estágio opcional frase-comentário. Notamos ainda que a caricatura não apresenta o estágio opcional *seriação*, comum na tira cômica, cartum e charge. Isso se deve, pois este procura especialmente descrever e não contar fatos em seqüência, como pode ocorrer na tira cômica, cartum e charge.

5) Todas as EPG configuradas possuem a *cor* como estágio opcional:

A *cor*, como estágio opcional, está presente em todos os gêneros configurados. Ela parece ser requerida toda vez em que se busca aproximar as situações apresentadas/ou descritas do plano da realidade (Cf. Triângulo Pictórico de MCCLOUD, 1995).

⁹⁵ Claro que em um outro contexto de situação isso poderá ser possível, quando por exemplo uma personalidade pública possui um bordão que o caracteriza. Nesse caso, a caricatura poderá apresentar um balão-fala retratando tal frase típica.

6) Os estágios recursivos *balão, onomatopéia e linhas e traços*:

Os estágios recursivos *balão, onomatopéia e linhas e traços* são estágios que aparecem na configuração das EPG da tira cômica, cartum e charge como recursos/instrumentos utilizados para cumprir as atividades de narra, expor e argumentar, respectivamente. A localização variada e a alta frequência de aparecimento dos estágios recursivos nos indicam a sua importância para realização das atividades da variável campo de registro.

7) O estágio opcional *requadro* na charge, no cartum e na caricatura:

Dos quatro gêneros analisados em nossa pesquisa, somente a tira cômica configura o requadro como estágio recursivo, os demais a configuram como estágios opcionais. Isso implica em dizer que, para narrar, o campo da variável de registro da tira cômica, necessita que este estágio se realize mais de uma vez em um dado gênero, o que não se faz necessário com as atividades de: argumentar, onde o aparecimento do requadro indica se o evento argumentado é passageiro ou não; expor, onde o requadro indica se um evento é breve ou longo; e descrever, onde o requadro é utilizado somente como um elemento estilístico/ornamental, sem maiores significações.

8) O estágio opcional *cenário* na charge, no cartum e na caricatura:

Assim como ocorre com o estágio opcional *requadro*, somente a EPG do gênero tira cômica – dentre os quatro analisados – não apresenta cenário. Entretanto, nos parece que os estágios obrigatórios *espaço* e *tempo* cumprem a sua função e, devido a isso, o aparecimento do estágio opcional cenário não se faz necessário.

9) O estágio opcional *seriação e título* na charge, no cartum e na caricatura:

Novamente, dos quatro gêneros configurados, somente um não apresenta o estágio opcional *seriação* e também o estágio opcional *título*. Dessa vez é a caricatura

que não apresenta estes estágios. Essa impossibilidade de aparecimento do estágio *seriação* se refere à variável relação de registro, pois o autor (ou editor)⁹⁶ da caricatura (ou do livro de caricatura) julga não ser produtivo repetir temas, no caso caricaturar mais de uma vez uma mesma personalidade pública em um mesmo livro. Já a não realização do estágio *título* parece ser substituída pelo estágio opcional frase-comentário.

10) O estágio opcional *Sarjeta*:

Nos gêneros multimodais de nossa pesquisa esse estágio foi configurado como: a) recursivo para tira cômica, pois é um recurso/instrumento para narrar; e b) opcional para o cartum e a charge, pois não é muito comum nesses gêneros, mas eles são requeridos toda vez que se faz necessária uma maior inferência de fatos argumentados ou expostos. Vale ressaltar que a caricatura não apresenta este estágio, o que nos indica uma retratação estática, como uma fotografia em desenho.

Expostos os resultados acerca das análises da EPG de nosso *corpora*, passaremos a seguir a configurar o suporte livro impresso de tiras cômicas, cartuns, charges e caricaturas, tecendo implicações e conclusões ao final.

⁹⁶ A relação autor *versus* editor será discutida com maior profundidade no item 3.5 da parte B desta dissertação.

PARTE B – A CONFIGURAÇÃO DOS SUPORTES DE NOSSA PESQUISA

3.1- A CONFIGURAÇÃO DO SUPORTE LIVRO IMPRESSO DE TIRAS CÔMICAS

A partir de nossa postulação sobre o suporte (Cf. apresentado no capítulo 1, na seção 1.3 e 1.4), podemos configurar o suporte livro impresso de tiras cômicas da seguinte forma (Tabela 5):

<p>3.1.1- Componente Físico: Matéria Orgânica: fibra de celulose. Matéria Prima: Papel.</p>	<p>3.1.3- Componente Visual (Design)</p> <p>3.1.3.1- Textura:</p> <ul style="list-style-type: none">• Lisa (miolo);• Lisa e fosca (capa). <p>3.1.3.2- Formato:</p> <ul style="list-style-type: none">• 10,7 cm X 17,8 cm (retangular);• Aline I (106pg);• Aline II (128pg);• Aline III (128pg). <p>3.1.3.3- Estrutura:</p> <ul style="list-style-type: none">• Celulose (Cartão supremo 250g/capa);• Celulose (Papel offset 90g/miolo). <p>3.1.3.4- Módulo:</p> <p>3.1.3.4.1- Montagem Básica:</p> <ul style="list-style-type: none">• 4 Cadernos• 32 páginas• preto e branco. <p>3.1.3.4.2- Acabamento:</p> <ul style="list-style-type: none">• Fosco• lombada quadrada (costurada)• capa mole (brochura). <p>3.1.3.4.3- Arte final:</p> <ul style="list-style-type: none">• Capa (texturas): lisa;• Diagramação:<ul style="list-style-type: none">- Fonte: TNR 11 / Logo variável (Arial);- Entrelinhas: ----;- Parágrafo: simples;- Recuo: ----. <p>3.1.3.5- Movimento:</p> <ul style="list-style-type: none">• Flexível;• Móvel.
<p>3.1.2- Componente Discursivo:</p> <p>3.1.2.1- Lingüísticos/outros gêneros Catálogo de publicações.</p> <p>3.1.2.2- Elementos genéricos:</p> <p>3.1.2.2.1- Gêneros fixos Ficha Catalográfica; Folha de Rosto.</p> <p>3.1.2.2.2- Gêneros Introdutórios Não identificado (2); Sinopse;</p>	

(Tabela 5 – Configuração do suporte livro impresso de tira cômicas)

3.2- A CONFIGURAÇÃO DO SUPORTE LIVRO IMPRESSO DE CARTUNS

A partir de nossa postulação sobre o suporte (Cf. apresentado no capítulo 1, na seção 1.3 e 1.4), podemos configurar o suporte livro impresso de cartuns da seguinte forma (Tabela 6):

<p>3.2.1- Componente Físico: Matéria Orgânica: fibra de celulose. Matéria Prima: Papel.</p>	<p>3.2.3- Componente Visual (Design)</p> <p>3.2.3.1- Textura:</p> <ul style="list-style-type: none">• Lisa (miolo);• Lisa, fosca (partes com brilho) (capa). <p>3.2.3.2- Formato:</p> <ul style="list-style-type: none">• 14cm X 21cm (retangular);• 120pg. <p>3.2.3.3- Estrutura:</p> <ul style="list-style-type: none">• Celulose (Papel offset 90g / miolo);• Celulose (Cartão Triplex 250g / capa) <p>3.2.3.4- Módulo:</p> <p>3.2.3.4.1- Montagem Básica:</p> <ul style="list-style-type: none">• 4 Cadernos• 32 páginas• 3 preto e branco e 1 com folhas vermelhas. <p>3.2.3.4.2- Acabamento:</p> <ul style="list-style-type: none">• Fosco• lombada quadrada (costurada)• capa mole (brochura). <p>3.2.3.4.3- Arte final:</p> <ul style="list-style-type: none">• Capa (texturas): lisa;• Diagramação:<ul style="list-style-type: none">-Fonte: Bookman Old Style 12 / Arial Narrow 10- Entrelinhas: 00;- Parágrafo: simples;- Recuo: 1,25cm. <p>3.2.3.5- Movimento:</p> <ul style="list-style-type: none">• Flexível;• Móvel.
<p>3.2.2- Componente Discursivo:</p> <p>3.2.2.1- Lingüísticos/outros gêneros Catálogo de publicações.</p> <p>3.2.2.2- Elementos genéricos:</p> <p>3.2.2.2.1- Gêneros fixos: Ficha Catalográfica; Folha de Rosto.</p> <p>3.2.2.2.2- Gêneros Introdutórios: Apresentação da coleção (orelha); Prefácio (por Jaguar); Nota Biográfica; Sinopse.</p>	

(Tabela 6 – Configuração do suporte livro impresso de cartuns)

3.3- A CONFIGURAÇÃO DO SUPORTE LIVRO IMPRESSO DE CHARGE

A partir de nossa postulação sobre o suporte (Cf. apresentado no capítulo 1, na seção 1.3 e 1.4), podemos configurar o suporte livro impresso de charges da seguinte forma (Tabela 7):

<p>3.3.1- Componente Físico: Matéria Orgânica: fibra de celulose. Matéria Prima: Papel.</p>	<p>3.3.3- Componente Visual (Design)</p> <p>3.3.3.1- Textura:</p> <ul style="list-style-type: none">• Lisa (miolo);• Lisa e fosca (capa). <p>3.3.3.2- Formato:</p> <ul style="list-style-type: none">• 21cm X 210cm (retangular),• 100pg. <p>3.3.3.3- Estrutura:</p> <ul style="list-style-type: none">• Celulose (Papel Offset 120g/miolo)• Celulose (Cartão Supremo 250g/capa) <p>3.3.3.4- Módulo:</p> <p>3.3.3.4.1- Montagem Básica:</p> <ul style="list-style-type: none">• 4 Cadernos• 25 páginas• 2 preto e branco e 2 colorido. <p>3.3.3.4.2- Acabamento:</p> <ul style="list-style-type: none">• Fosco• lombada quadrada (sem costura)• capa mole (brochura). <p>3.3.3.4.3- Arte final:</p> <ul style="list-style-type: none">• Capa (texturas): lisa;• Diagramação:<ul style="list-style-type: none">- Fonte: ARIAL 12/14;- Entrelinhas: 00;- Parágrafo: simples;- Recuo: 1,25cm. <p>3.3.3.5- Movimento:</p> <ul style="list-style-type: none">• Flexível;• Móvel.
<p>3.3.2- Componente Discursivo:</p> <p>3.3.2.1- Lingüísticos/outros gêneros ----</p> <p>3.3.2.2- Elementos genéricos:</p> <p>3.3.2.2.1- Gêneros Fixos Ficha Catalográfica; Folha de Rosto.</p> <p>3.3.2.2.2- Gêneros introdutórios Prefácio (Chico Caruso) Introdução; Nota Biográfica; Sinopse.</p> <p>3.3.2.2.3- Gêneros potencialmente introdutórios Agradecimentos; Dedicatória.</p>	

(Tabela 7 – Configuração do suporte livro impresso de charge)

3.4- A CONFIGURAÇÃO DO SUPORTE LIVRO IMPRESSO DE CARICATURA

A partir de nossa postulação sobre o suporte (Cf. apresentado no capítulo 1, na seção 1.3 e 1.4), podemos configurar o suporte livro impresso de caricaturas da seguinte forma (Tabela 8):

<p>3.4.1- Componente Físico: Matéria Orgânica: fibra de celulose. Matéria Prima: Papel.</p>	<p>3.4.3- Componente Visual (Design)</p> <p>3.4.3.1- Textura:</p> <ul style="list-style-type: none">• Lisa (miolo);• Xadrez brilhante (capa). <p>3.4.3.2- Formato:</p> <ul style="list-style-type: none">• 14cm X 21cm (retangular),• 156pg. <p>3.4.3.3- Estrutura:</p> <ul style="list-style-type: none">• Celulose (Papel Jornal 75g/ miolo);• Celulose (Papel couchê 250g /capa). <p>3.4.3.4- Módulo:</p> <p>3.4.3.4.1- Montagem Básica:</p> <ul style="list-style-type: none">• 8 Cadernos• 25 páginas• preto e branco. <p>3.4.3.4.2- Acabamento:</p> <ul style="list-style-type: none">• Brilhante;• lombada quadrada (sem costura);• capa mole (brochura). <p>3.4.3.4.3- Arte final:</p> <ul style="list-style-type: none">• Capa (texturas): xadrez, brilhante;;• Diagramação: - Dados não possíveis de recuperar. <p>3.4.3.5- Movimento:</p> <ul style="list-style-type: none">• Flexível;• Móvel.
<p>3.4.2- Componente Discursivo:</p> <p>3.4.2.1- Lingüísticos/outros gêneros</p> <p>Catálogo de publicações;</p> <p>Publicidade (Livrarias Curió);</p> <p>Cartão-resposta.</p> <p>3.4.2.2- Elementos genéricos</p> <p>3.4.2.2.1- Gêneros Fixos:</p> <p>Ficha Catalográfica;</p> <p>Folha de Rosto.</p> <p>3.4.2.2.2- Gêneros introdutórios</p> <p>Nota Biografica;</p> <p>Sinopse.</p>	

(Tabela 8 – Configuração do suporte livro impresso de caricatura)

3.5 – Considerações sobre os suportes livro impresso de nosso *corpus*

Ao observarmos a configuração dos suportes (seção 3.1, 3.2, 3.3 e 3.4 da parte B), concluímos que:

1) O livro impresso enquanto suporte elege elementos gráficos específicos:

Percebemos que certos elementos de cada componente do suporte – sejam eles físicos, visuais ou discursivos – se repetem (ou não) na composição do suporte livro impresso. Esses elementos são os chamados elementos gráficos, ou seja, são elementos que colaboram na identificação cultural do suporte enquanto o suporte pretendido. Dessa forma, a partir de nossa análise, constatamos que o livro impresso enquanto suporte livro *deve* eleger os seguintes componentes e elementos constituintes: **a) quanto aos componentes físicos**, o suporte livro *deve* ser configurado pelo papel como matéria-prima; **b) quanto aos componentes discursivos**, o suporte *deve* ser configurado pelos gêneros fixos ficha catalográfica – composta por ISBN e outros elementos constituintes do gênero –, folha de rosto e os gêneros introdutórios sinopse e nota biográfica⁹⁷; e **c) quanto aos componentes visuais**, o suporte *deve* ser flexível, móvel e possuir uma textura de miolo lisa (o que facilita a leitura). Essas características, portanto, nos permitem definir o livro enquanto suporte livro impresso.

2) Os elementos gráficos do suporte são realizados em função da relação autor *versus* editor(a):

O suporte, portanto, elege elementos gráficos que *devem* ocorrer para que este seja identificado enquanto suporte pretendido – ou seja, o livro impresso *deve* ter alguns elementos gráficos para que este seja identificado enquanto livro impresso em uma dada cultura – e elementos gráficos bastante variáveis, que se definem pela variável relação

⁹⁷ Dos quatro livros estudados, o livro de tiras cômicas é o único que não apresenta nota biográfica do autor. Acreditamos que está foi uma opção da editora, que deve considerar o autor já bastante conhecido entre os leitores de tiras.

de registro. Essa relação, parece não ser a mesma configurada pela Estrutura Potencial do Gênero (EPG) (em nossa análise: autor X leitor). Em realidade, a relação gênero-suporte parece requerer uma outra relação, a relação autor X editor(a), onde se faz visível a instância de produção material do gênero em algum suporte físico (ou virtual). Essa nova relação (autor X editor(a)) parece indicar o porquê optar por um acabamento em capa brochura ou capa dura; uma capa com textura ou sem; uma lombada quadrada costurada ou não; entre outros. Sendo assim, em nosso *corpus*, nos parece que não há como se pensar o suporte e sua relação com o gênero sem se discutir as relações: autor X editor(a) e autor X leitor. É dessa primeira relação – autor x editor(a) – que surgem os elementos gráficos variáveis do suporte (Imagem 12).



(Imagem 12 – A formação dos elementos gráficos do suporte e sua relação com a EPG e a cultura)

Conforme a imagem 12, queremos dizer que o suporte elege elementos gráficos em função do gênero pretendido. Em virtude disso, o suporte, ao se relacionar com a cultura, elege elementos gráficos que *devem* ocorrer para que este seja reconhecido enquanto tal e colabore para que o gênero pretendido cumpra o seu propósito social. Já em virtude da variável relação de registro, o suporte elege elementos gráficos que são bastante variáveis, pois eles irão depender da relação estabelecida entre o autor e o(a) editor(a).

3) A relação autor X editor(a) nos livros de nossa pesquisa:

Sendo assim, a partir de nosso *corpus* de pesquisa, podemos indicar que a relação autor X editor(a) em cada suporte livro estudado foi diferente. O livro de tiras cômicas, editado pela L&PM, parece construir um conceito de livro ao padronizar um tamanho de veiculação (Componente Visual: Formato 10,7cm X 17,8cm). Esse tamanho corresponde ao que comumente se chama de formato de livro de bolso (POCKET). A não-presença da cor, juntamente com a não utilização de texturas (nem na capa e nem no miolo) parece baratear o custo do livro.⁹⁸ A utilização do papel cartão supremo (250g) para capa busca proteger o miolo, composto de papel mais fino (offset 90g – o padrão para livros). Quanto à presença de elementos lingüísticos (não presentes) e genéricos (fixos: ficha catalográfica e folha de rosto; e gêneros introdutórios: sinopse e 2 não identificados) podemos dizer, conforme Bezerra (2006), que eles visam – justamente por essa relação entre autor e editora – comunicar-se com o leitor, ora relacionando-se com o propósito social de apresentação/introdução e ora relacionando-se com o propósito social de promoção comercial do livro. Nesse sentido o único gênero introdutório possível de se identificar⁹⁹ no livro de tiras é a sinopse. Este gênero introdutório localizado na quarta capa, parece se relacionar com o campo da EPG tira cômica configurada, uma vez que aborda, em resumo, o enredo da narrativa que o gênero tira cômica irá desenvolver, relatando a vida e os desejos da personagem principal da série (Aline). Estar localizado na quarta capa, implica em uma maior visualização e contato com o leitor, o que favorece a promoção do livro.

Para Bezerra (2006, p. 209), “[a] localização acarreta implicações para a integridade genérica, para a extensão do texto, para a nomeação do gênero e para a maior ou menor incorporação no discurso promocional.” Isso quer dizer então que os gêneros presentes no miolo são apresentados em sua integridade; já os gêneros apresentados na quarta capa ou na orelha do livro, muitas vezes, são fragmentados, a fim de se incorporarem no espaço que lhes é indicado. Para Bezerra (2006), os gêneros

⁹⁸ O livro de tira cômicas da L&PM deve custar em média R\$ 11,00 reais.

⁹⁹ Por falta de maiores detalhes não foi possível se identificar 2 gêneros que apareceram na quarta capa e no miolo do livro de tirinhas. Bezerra (2006) já alertava para esta possibilidade, que para o autor é natural.

introdutórios presentes no miolo se aproximam mais do discurso de apresentação/introdução, ao passo que os gêneros introdutórios presentes na quarta capa ou orelha se aproximam mais do discurso promocional – afinal a quarta capa e a orelha são os primeiros elementos do livro que o leitor tem contado. Sendo assim, os gêneros introdutórios são, na verdade, opções da editora em se fazer competitiva em um mercado editorial bastante acirrado (Cf. BEZERRA, 2006).

O livro de cartuns, editado pela Desiderata, é composto por capa (brochura, fosca; com partes em brilho) com orelha (cartão triplex 250g) e miolo (offset 90g – o papel padrão para os livros). De nosso *corpus*, o livro de cartuns é o único que apresenta orelha e um caderno em folhas em cor (vermelho). Este caderno especial foi nomeado pela editora de *imperdível!!! Proibição do Jaguar*. A partir da análise do material – e de nossas observações sobre a coleção *Sigmund*¹⁰⁰, do qual o livro *Assim Rasteja a Humanidade* é o terceiro volume – podemos perceber que este caderno em papel vermelho não foi adotado inicialmente pela editora¹⁰¹. Entretanto, visando vencer a competição editorial (Cf. BEZERRA, 2006) a editora resolveu publicar a 3ª edição da coleção com os cartuns censurados pelo seu atual consultor de humor (Jaguar). Foi, portanto, uma estratégia da editora para colaborar com a divulgação do livro. Os cartuns impressos em papel vermelho possuem uma temática adulta (geralmente relacionada ao sexo), notadamente censurável para menores de vinte e um anos, além disso as páginas vieram unidas por uma espécie de selo. Colocá-los em destaque no livro, colabora, então, para a promoção do mesmo diante de seus pares.

Já o formato do livro (Componente visual: Formato 14cm X 21cm), número de páginas (120p), estrutura e arte final, parecem ser condições impostas pela coleção, uma vez que este padrão editorial se repete em outros números da coleção *Sigmund*. O mesmo pode ser dito sobre a presença dos gêneros introdutórios na quarta capa (sinopse) e orelha (apresentação da coleção e nota biográfica). Há, dessa forma, um padrão editorial para a coleção *Sigmund*, onde se destina espaço editorial do miolo apenas a dois gêneros: prefácio, nesta edição escrito por Jaguar como forma de apresentar e divulgar um autor da novíssima geração, Allan Sieber (Cf. SIMÕES,

¹⁰⁰ Conforme <http://colecaosig.blogspot.com/>.

¹⁰¹ Há livros de *Assim Rasteja a Humanidade* sem a tarja *Imperdível!!! Proibições do Jaguar*.

2010); e o gênero catálogo de publicidade, que indica ao leitor outros livros da coleção e da editora.

O livro de charges, editado pela Ediouro, diferentemente dos outros livros de nosso *corpus*, possui um componente visual de formato em 21cm X 210cm e miolo offset com gramatura de 120g – maior do que o convencional 90g¹⁰². Essa configuração maior do que a normal e mais resistente acarreta um maior preço de custo¹⁰³. A fim de manter as escolhas anteriores, sem grande impacto no custo final do livro, a editora optou por realizar um acabamento *lombada quadrada sem costura*, o que torna a produção do livro mais barata, em detrimento da longividade do livro que, com o tempo, poderá ver suas páginas despregadas da lombada, devido ao fato das mesmas não terem sido costuradas entre si. A fim de aproximar o livro do campo da realidade (Cf. MCCLOUD, 1995), optou-se também por dar cor a dois cadernos dos quatro que o livro contém.

Podemos perceber ainda que dos quatro livros em estudo, o de charge é o único que apresenta gêneros potencialmente introdutórios, como a *dedicatória* e os *agradecimentos*. Isso se deve, como informa o gênero introdutório *Introdução* no miolo do livro, ao fato deste livro ser o primeiro livro de compilações de Erthal – o livro reuniu as charges dos últimos quatro anos de atividade profissional de Erthal, a partir de 1994. Por ser um autor estreante, a editora, a exemplo do que aconteceu no livro *Assim Rasteja a Humanidade* com o prefácio de Jaguar, optou por inserir um prefácio no livro (escrito por Chico Caruso), que apresentasse e legitimasse o autor do livro de charges.

Em *Fatores de Risco*, ainda observamos que é o único livro de nosso *corpus* que não apresenta catálogo de publicações e/ou outros gêneros do domínio da publicidade, talvez pelo fato de ser um volume único e o primeiro livro do autor. Este fato, portanto, também colabora para uma maior autonomia da edição na escolha de papéis e gêneros introdutórios, haja vista o livro de cartuns e as imposições da coleção.

O nosso último livro de pesquisa é o de caricaturas, editado pela Ediouro. Este livro, diferentemente dos outros, demarca em suas páginas um conceito editorial: “[...] só oferecemos livros de alto padrão e um preço mínimo” (MENDEZ, 1986, contra capa

¹⁰² Talvez pelo fato do livro ser uma compilação de charges do período FHC (1994-1998) e, assim como um almanaque, precisa ser preservado.

¹⁰³ O livro de charges *Fatores de Risco* custa em média R\$ 30,00 reais.

miolo). Essa opção da editora em oferecer a seus leitores preço e qualidade parece ter condicionado as escolhas do livro, por: miolo papel-jornal 75g (o único de nosso *corpus* que opta por essa escolha), livro em preto e branco, lombada quadrada sem costura, capa papel cuchê 250g – ao contrário dos outros livros de nosso *corpus* que optaram na capa por um papel cartão.

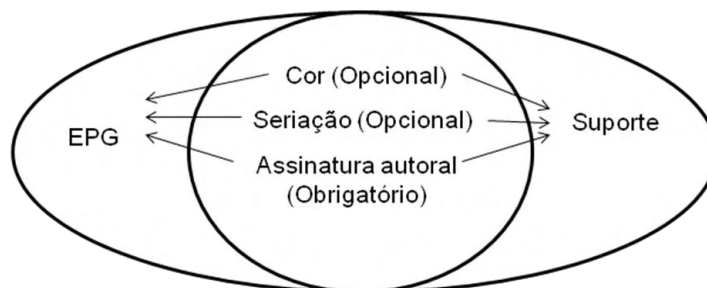
Essas características fizeram do livro um produto relativamente barato. Vale ressaltar, entretanto, talvez em virtude do baixo custo de produção do livro, que o acabamento do mesmo é xadrez/brilhante na capa, o que parece não elevar o preço final, em virtude das reduções já realizadas.

Em relação aos gêneros introdutórios e outros, podemos dizer que o livro *caricaturas e caricaturados*, apresenta uma nota biográfica no miolo, o que permite uma maior extensão das informações sobre autor (o trecho possui cerca de 40 páginas) e três outros gêneros que não introdutórios. Esses gêneros podem ser classificados como: catálogo de publicações, publicidade (livrarias curió) e cartão-resposta. Vale salientar que os dois últimos gêneros não introdutórios descritos a pouco só surgiram nesse livro e em mais nenhum de nosso *corpus*. Isso parecer estar condicionado à relação editora *versus* autor, pois estes gêneros parecem se aproveitar do espaço editorial do livro de caricaturas para divulgar a editora Ediouro e suas parcerias comerciais. Todas essas características, portanto, dão à editora um caráter popular.

PARTE C – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

3.1- Considerações sobre as análises realizadas

A partir das Estruturas Potenciais do Gênero (EPG) configuradas e dos suportes livro impresso de cada gênero em foco nesta dissertação, podemos dizer que a realização de alguns estágios da Estrutura Potencial do Gênero (EPG) parece ser motivada, pelo menos em parte, pelo suporte. De nossa análise, ao observamos a formação dos estágios da Estrutura Potencial do Gênero (EPG) da tira cômica, do cartum, da charge e da caricatura, em conjunto, constatamos que três estágios são influenciados pelo suporte (Imagem 13).



(Imagem 13 – A formação dos estágios na EPG de nosso *corpus* e sua relação com o suporte)

Com base na imagem 13, verificamos que o estágio opcional *cor* e *seriação*, juntamente com o estágio obrigatório *assinatura autoral*, são realizados, dentre outros fatores, em função do suporte e de sua materialidade – que se forma, como já constatado no item 3.5 (parte B) dessa dissertação, a partir da relação autor *versus* editora. Assim, para que a tira cômica, por exemplo, realize o estágio opcional *cor* é preciso que a relação editora X autor possibilite. O mesmo se pode dizer da presença de *seriação*, que, ainda que mediada pela relação autor X leitor, na escolha de um tema mais produtivo para construção de um dos gêneros multimodais de nossa pesquisa, parece também ser sujeita a escolha do editor para que essa *seriação* seja possível¹⁰⁴. Podemos afirmar o mesmo em relação ao item obrigatório *assinatura autoral*, que se já realizado em outras partes do suporte, parece não necessitar prioritariamente de aparecimento, pois sempre podemos identificá-lo por meio de inferências, como acontece, por exemplo, nos cartuns de Allan Sieber que não foram assinados, pois o seu livro só apresenta cartuns desse autor.

¹⁰⁴ Ressaltamos aqui que a caricatura, como já dito em outro momento (parte A item 3.5), não apresenta o estágio opcional *seriação*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

4.1- Para concluir

Diante de nossa pesquisa, sobre a relação gênero-suporte nos estudos vinculados às postulações sistêmico-funcionais – Halliday & Hasan (1989), Hasan (2005), Vian Jr. (1997, 2006, 2009) –, aos quadrinhos – Ramos (2007, 2009), Eisner (1999), McCloud (1995, 2006) –, ao suporte – Marcuschi (2003, 2008), Bezerra (2006, 2007), Távora (2008) –, e a produção gráfica/design – Munari (1968), Carramillo Neto (1997), Craig (1987) –, podemos concluir que a questão do gênero e a sua relação com o suporte foi por muito tempo considerada obscura e de difícil compreensão. Ao tomarmos por base a interseção de estudos da área da linguagem (gêneros, suporte, quadrinhos), podemos estabelecer bases de análise que nos permitiram categorizar a noção de suporte e estabelecer as implicações deste com o gênero, fato até então instigante e de difícil resolução e encaminhamento (Cf. MARCUSCHI, 2003, 2008; BEZERRA, 2006, 2007; TÁVORA, 2008; SOUZA & CARVALHO, 2006; SOUZA & CARVALHO, 2007; SOUZA, 2009, 2010).

Percebemos ainda que as pesquisas sobre os gêneros dos quadrinhos (Cf. RAMOS, 2009) ainda investigam o fenômeno dos gêneros discursivos tira cômica, cartum, charge e caricatura. Apontamentos referentes a questões de pesquisa que contemplem a configuração desses gêneros ainda são escassos. Nossa pesquisa, ao se pautar nas relações intrínsecas entre texto e contexto (Cf. HASAN, 1989), pode elucidar, com um pouco mais de clareza, os elementos constituintes dos gêneros tira cômica, cartum, charge e caricatura. Os elementos presentes nestes gêneros, portanto, se realizaram na medida em que foram instanciados por um registro específico que configurou uma relação particular e significativa associada a variáveis que nos indicam: (i) o que acontece com a linguagem em uso (campo), (ii) qual a relação entre os participantes do discurso (relação) e (iii) como a linguagem foi utilizada (modo).

Dessa forma, podemos indicar em nossa pesquisa que uma Configuração Contextual (CC) singular nos permite estabelecer os elementos que devem (elementos obrigatórios) e podem (elementos opcionais) ocorrer em um determinado texto,

juntamente com a sua localização e/ou recorrência (elementos iterativos ou recursivos). Uma análise configurada por meio da Estrutura Potencial do Gênero (EPG), portanto, não corresponde a uma generalização sobre as estruturas dos gêneros em questão, uma vez que elas são realizadas exclusivamente em função de um contexto situacional específico que deve ser levado em consideração na análise de gêneros. Uma caricatura, por exemplo, pode apresentar estágios diferentes dos que encontramos em nossa análise, uma vez que este pode ter sido realizado em outro contexto de situação.

A partir da Estrutura Potencial do Gênero (EPG) configurada, compreendemos que nossa pesquisa apresenta uma implicação significativa para o campo de formação de professores de línguas, materna ou estrangeira, uma vez que ela sugere práticas de ensino comprometidas com um contexto de situação (registro) real e não simulado. Em outras palavras, podemos dizer, em consonância com Silva (2010)¹⁰⁵, que as práticas de sala de aula de língua materna ou estrangeira se pautam, em sua grande maioria, em práticas escolares simuladas que, por vezes, orientam os alunos a imaginarem situações de comunicação em língua escrita ou oral. Essa simulação, portanto, recria um contexto de situação, mas não corresponde a um contexto real de realização do registro. Com isso, a tão esperada articulação entre o texto e o contexto se torna infundada e as relações intrínsecas entre as estruturas do texto (EPG) e seu contexto de realização não se realizam de forma otimizada.

Cabe dizer ainda que o atual ensino de produção de texto parece se ater ao exemplo, ou melhor, ao modelo (faça conforme o modelo): sem um modelo de texto previamente indicado os alunos secundaristas parecem não conseguir produzir/compreender um texto relativamente regular do ponto de vista do gênero pretendido (Cf. SILVA, 2010). Nossa pesquisa, portanto, ao articular texto e contexto, em práticas escolares comprometidas com a realização de um contexto de situação real e não imaginário, corrobora o entendimento de que as estruturas dos gêneros são motivadas por um contexto particular de realização. Nossa pesquisa, então, ecoa nas postulações de Silva (2007), ao afirmar que:

¹⁰⁵ Comentário e arguições realizados por Edna Cristina Muniz da Silva na seção de comunicação individual “Gêneros e Ensino de Língua Portuguesa” no VI Congresso da Associação Latino Americana de Lingüística Sistemico-Funcional (AL SFAL), realizado entre os dias 6 e 9 de Outubro de 2010, em Fortaleza, Ceará, Brasil.

“De uma perspectiva social, as escolhas de um/a escritor/a são sempre dependentes do contexto, motivadas por variações nas práticas sociais e nas relações escritor/a-leitor/a. Nesse sentido, os professores não podem esperar que o desempenho de seus estudantes na escrita melhore simplesmente por mostrar-lhes as estratégias que bons escritores e boas escritoras utilizam quanto à estrutura do texto e à linguagem. Certamente essas estratégias variam conforme o contexto. Em vez disso, precisam explorar modos de estudo sobre o uso do conhecimento da língua para conscientizá-los de que os gêneros são modos de ação discursiva cujos significados contextuais são criados pela estrutura da língua” (SILVA, 2007, p. 153-154).

Essa afirmação problematiza a relevância de teorias de linguagem que possam articular de maneira efetiva texto e contexto, como o faz a perspectiva sistêmico-funcional proposta por Halliday e Hasan (1989). Com os estudos dos gêneros postulados por essa perspectiva, como o fizemos em nossa pesquisa, esperamos, assim como Silva (2007), que, ao apreenderem os padrões dos gêneros, os alunos possam acumular, diversificar e ampliar seu repertório de elementos textuais, a fim de utilizá-los para a produção de diferentes textos, conforme demandas sociais e culturais.

Quanto à relação gênero-suporte, um dos objetivos deste estudo, podemos concluir que, assim como as escolhas lexicogramaticais são motivadas por um contexto de situação particular, a organização material da linguagem parece não ser aleatória e está imbricada na organização discursiva de sua Estrutura Potencial do Gênero (EPG). Concluimos que essa relação indica *elementos gráficos* da EPG, que correspondem aos elementos do suporte que *precisam* ocorrer para que o gênero seja reconhecido enquanto tal e cumpra o seu propósito social. Conjugando o suporte por meio de seus componentes físicos, visuais e discursivos, concluimos a partir de nosso *corpus* de pesquisa que a configuração do suporte implicou na descoberta das motivações contextuais para sua existência, o que repercutiu, de certa forma, na realização dos estágios obrigatórios, opcionais e recursivos da Estrutura Potencial do Gênero (EPG) nos gêneros em estudo. Isso evidencia, portanto, a importância do suporte no estudo do gênero. Sendo assim acreditamos que configurar o gênero tira cômica, por exemplo, como “tira cômica de revista” ou “tira cômica de jornal” ou ainda “tira cômica de livro impresso” particulariza sua configuração genérica, ainda que não se altere a designação do gênero tira cômica. Assim, o suporte pode influir na realização de certos estágios da Estrutura Potencial do Gênero (EPG), fazendo estágios obrigatórios sumirem, mas não desaparecerem (como o estágio Identificação Bibliográfica no gênero tira cômica; e o

estágio assinatura autoral no gênero cartum) e estágios opcionais surgirem (como o estágio cor e seriação na tira cômica, cartum e charge).

Vale ressaltar que o suporte não muda o gênero configurado, apenas o particulariza: suprimindo estágios obrigatórios e acrescentando estágios opcionais ou recursivos.

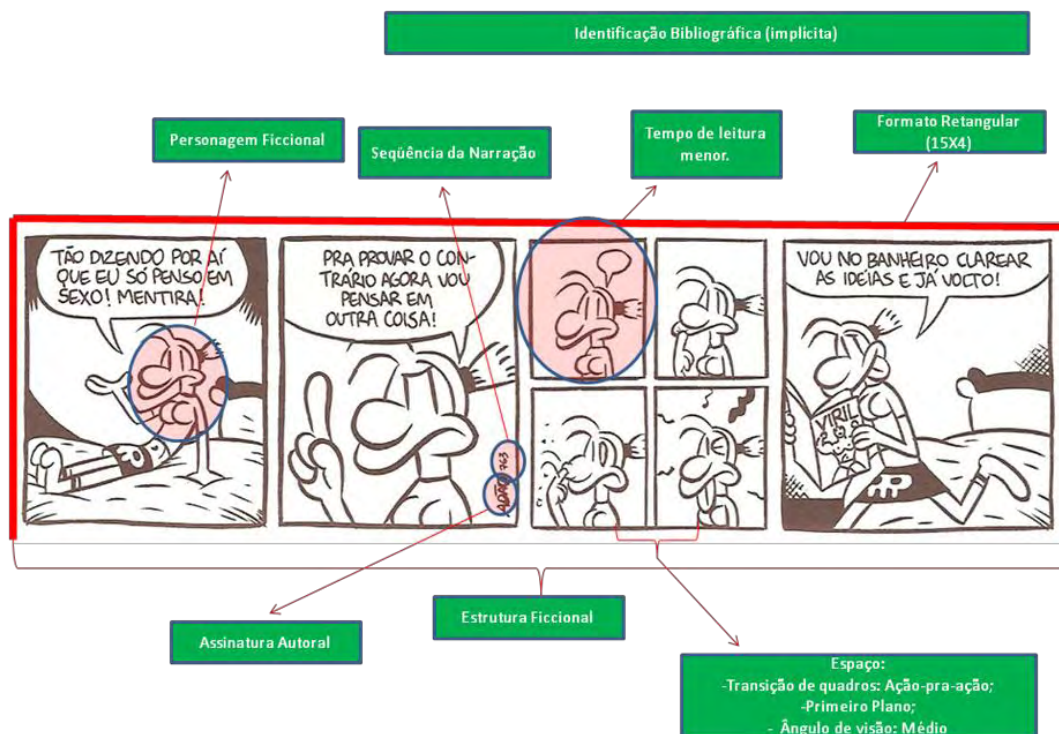
4.2- Revisitando nossos objetivos e questões de pesquisa

4.2.1- Diferenciando os gêneros multimodais de nossa pesquisa

Em nossa pesquisa compreendemos que os gêneros discursivos multimodais tira cômica, cartum, charge e caricatura podem se diferenciar na medida em que observamos seus contextos de realização, situacional (registro) e de cultura (gênero). De nossa análise, concluímos que o contexto de situação dos gêneros em foco em nossa dissertação muito se assemelha, isso porque as variáveis modo de registro (Linguagem escrita constituída a partir da associação de imagens e textos) e as variáveis relação de registro (autor *versus* leitor, ainda que em hierarquias distintas) são semelhantes. É dessa semelhança que surgem as dificuldades em se diferenciar tais gêneros. Por sua vez, a variável campo de registro é diferente: (a) para a **tira cômica** corresponde a uma narração ficcional onde quem age é um personagem ficcional (personagem protagonista, antagonista, coadjuvante ou figurante); (b) para o **cartum** corresponde a uma exposição imagética, onde quem age é um personagem ficcional (figurante); (c) para **charge** corresponde a uma argumentação, onde quem age é um objeto animado, humano ou humanizado; e (d) para a **caricatura** corresponde a uma descrição imagética subjetiva, onde quem é representado é uma personalidade/pessoa pública.

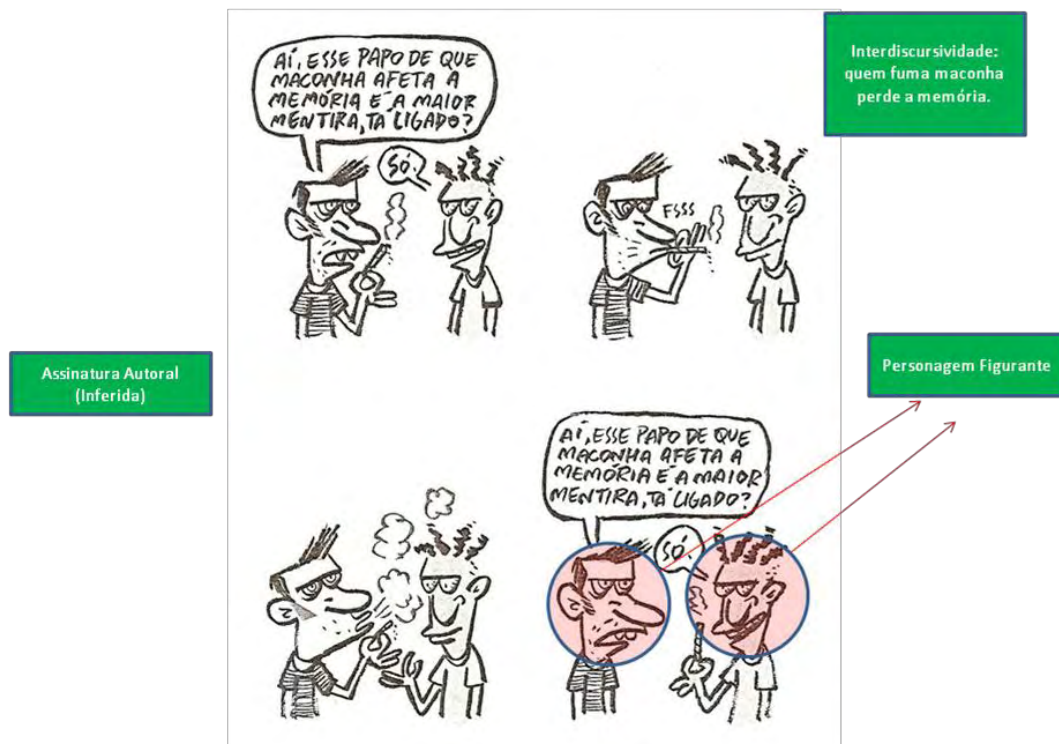
De forma geral, podemos dizer que a tira cômica em nosso *corpus* é configurada pelos seguintes estágios obrigatórios, que o caracterizam enquanto gênero (Figura 58)¹⁰⁶:

¹⁰⁶ Aqui, e nos exemplos que se seguem (Fig. 59, 60 e 61), configuramos, de forma ilustrativa, todos os elementos obrigatórios em apenas um exemplar de gênero.



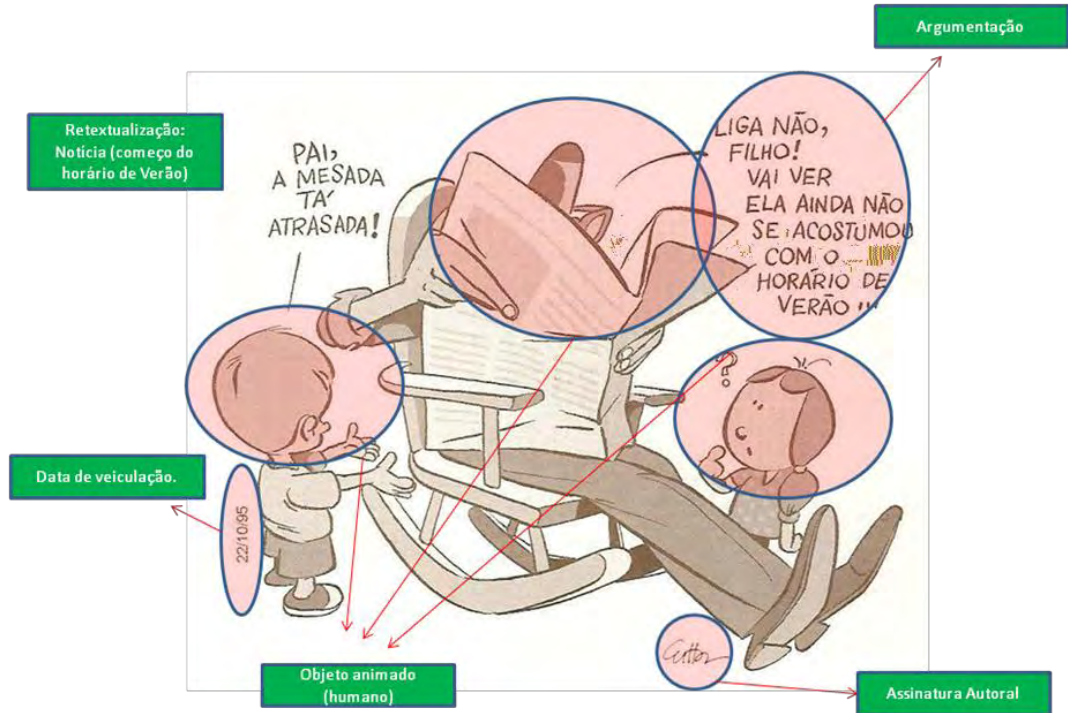
(Figura 58 – A configuração do gênero tira cômica)

Quanto ao cartum podemos dizer que ele é configurado em nosso *corpus* pelos seguintes estágios obrigatórios, que o caracterizam enquanto gênero (Figura 59):



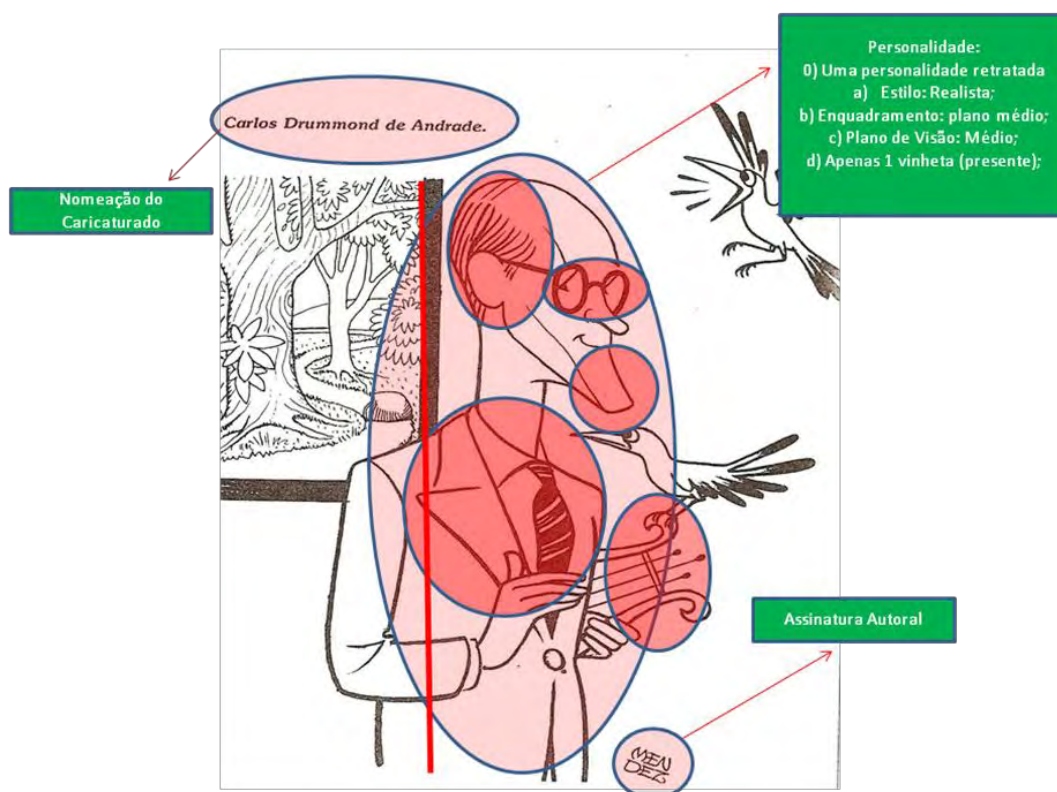
(Figura 59 – A configuração do gênero cartum)

Quanto à charge podemos dizer que ela é configurada em nosso *corpus* pelos seguintes estágios obrigatórios, que o caracterizam enquanto gênero (Figura 60):



(Figura 60 – Configurando o gênero charge)

Quanto à caricatura podemos dizer que ela é configurada em nosso *corpus* pelos seguintes estágios obrigatórios, que o caracterizam enquanto gênero (Figura 61):



(Figura 61 – A configuração do gênero caricatura)

É dessa forma (Fig. 58, 59, 60, 61), portanto, que a perspectiva sistêmico-funcional de Hasan (1989) busca instrumentalizar a noção de gênero: do registro (campo, relação e modo) emergem valores específicos (CC) que se expressam verbalmente por meio de estágios, em especial os obrigatórios que definem o gênero.

4.2.2- Caracterizando o suporte dos gêneros multimodais de nossa pesquisa

Ao postularmos o conceito de suporte, através da perspectiva sistêmico-funcional, indicamos que o suporte corresponde à organização material da linguagem, e, por isso, se inscreve no registro. Sua configuração se dá em função de três componentes: (a) físicos, que se constituem pelos elementos matéria orgânica e matéria prima; (b) visuais (design), que se constitui pelos elementos textura, forma, módulo, estrutura e movimento; e (c) discursivos, que se constitui pelos elementos lingüísticos e genéricos.

De forma geral, podemos dizer que o suporte livro impresso – voltado para o leitor –elege os seguintes componentes materiais para ser identificado como livro impresso em nossa cultura: (a) como componente físico o suporte livro apresenta o papel como matéria-prima; (b) como componentes discursivos, o suporte apresenta os gêneros fixos ficha catalográfica (ISBN e outros), folha de rosto e os gêneros introdutórios sinopse e nota biográfica; e (c) como componentes visuais, o suporte livro se apresenta como flexível, móvel e possui uma textura de miolo lisa.

Os demais componentes do suporte são variáveis e selecionados em função da relação autor *versus* editor(a).

4.2.3- A relação gênero-suporte nos gêneros multimodais de nossa pesquisa

Em nossa pesquisa, evidenciamos que a relação gênero-suporte se dá em função da realização de certos estágios – como a *cor* (estágio opcional), a *seriação* (estágio opcional) e a *assinatura autoral* (estágio obrigatório) – da Estrutura Potencial do Gênero (EPG). A realização desses estágios, portanto, é condicionada pela Configuração Contextual (CC), tanto pelas variáveis de campo, relação e modo de registro, quanto pela organização material do suporte e sua relação editor(a) X autor.

De nosso *corpus*, indicamos que em alguns momentos o estágio obrigatório *assinatura autoral* da tira cômica é omitido, pois o mesmo se pode ser recuperado pelo suporte, ou seja, por sua realização em algum componente do suporte, no caso na capa. O mesmo ocorre também com o estágio obrigatório *identificação bibliográfica* que é omitido na tira cômica em função de sua já realização na capa do suporte livro impresso.

Quanto ao cartum, podemos dizer que o seu elemento obrigatório *assinatura autoral*, também parece sofrer o mesmo tipo de realização que ocorre na tira cômica, ou seja, sua omissão se deve a sua já realização na capa do suporte livro impresso. Aqui, portanto, podemos ampliar a definição de movimento obrigatório de Lima-Lopes (2001), dizendo que o movimento obrigatório “[...] pode ser redefinido como o movimento com a maior probabilidade de realização em um dado contexto discursivo, sendo que a sua ausência em alguns exemplares do gênero estudado pode ser explicada como uma característica ligada a certas partes da comunidade em que o texto está

inserido, pela sua possibilidade de realização não-lingüística, **ou por sua relação com o suporte**” (LIMA-LOPES, 2001, p. 64, com minha intervenção em negrito).

Já o estágio opcional *cor* parece ser realizada somente na charge e no cartum, este através das páginas em cor vermelho. A presença da cor indica uma aproximação do campo do real (Cf. MCCLOUD, 1995) e pode ser usada para enfatizar algum aspecto da situação argumentada/exposta.

4.3- Implicações de pesquisa

A partir de nossa pesquisa, podemos ainda problematizar as seguintes questões:

- 1) Como analisar os gêneros dos quadrinhos – tais como tirinha, cartum, quadrinhos, mangá, entre outros – pela perspectiva sistêmico-funcional, uma vez que a Gramática do Design Visual trabalha com imagens estáticas e não com imagens estáticas que sugerem movimento? Acreditamos que essa questão pode ser encaminhada na medida em que teorizarmos sobre o layout da página do quadrinho, onde descreveríamos em profundidade sua estrutura composicional.
- 2) Podemos analisar a ilustração como um gênero? Como ela se configuraria? Ao considerarmos a ilustração como um gênero discursivo, acreditamos que o mesmo pode ser configurado. Sua composição, como acreditamos, dialogaria muito com a composição da caricatura, onde a variável campo de registro corresponde a uma descrição imagética subjetiva.
- 3) Como histórias em quadrinho, mangá, graphic novel, gibi e comics poderiam ser gêneros discursivos específicos? Como eles se configurariam? Ao estendermos a nossa proposição sobre os quadrinhos, como um novo e promissor sistema semiótico, acreditamos que tais gêneros podem ser configurados.
- 4) Como se configura a revista enquanto suporte e qual a sua relação com a realização de gêneros? Em que medida o suporte revista influi na configuração dos gêneros centrais que ele abarca? Essa questão poderá, como acreditamos, ser encaminhada ao passo em que aplicarmos as proposições aqui descritas em um novo *corpus* de pesquisa, composto por revistas e os gêneros ali presentes.

- 5) Se a relação gênero-suporte, de alguma forma, afeta a EPG, em que medida ela afeta a realização do texto (sua metafunção textual)? Essa questão é complexa e mereceria um estudo a parte, uma vez que ela conjugaria o estudo do gênero, do suporte e do texto.
- 6) Como se estabelece o hibridismo a intergenericidade nos gêneros discursivos na perspectiva sistêmico-funcional? Acreditamos que o hibridismo na LSF seja a retomada de todos os elementos obrigatórios na configuração de um gênero. Por sua vez a intergenericidade seria a retomada de somente alguns elementos obrigatórios de um dado gênero.

Vale ressaltar que tais afirmações ainda não passaram pelo crivo de uma pesquisa empírica, e, portanto, são apenas algumas hipóteses de pesquisa que necessitariam de pesquisas mais aprofundadas. Sendo assim, deixaremos essas questões de pesquisa e hipóteses para trabalhos futuros, ou ainda para outros pesquisadores que, assim como nós, vêem os objetos gêneros, suporte e quadrinhos como algo instigante e promissor para o desenvolvimento das ciências da linguagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABI. **170 anos de caricatura no Brasil**. Edição Extra, nº 322, Out. 2007.

ALCÂNTARA, Ana Cristina Souza. **A notícia esportiva em foco: uma análise estrutural e pragmática do gênero**. Dissertação de Mestrado, LAEL – PUC-SP: 2005.

AMARAL, Luiz. **Técnica de Jornal e Periódico**. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In: AMOSSY, Ruth (org). **Imagens de si no discurso – a constituição do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 9-28.

BAER, Lorenzo. **Produção gráfica**. 4ª Ed. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros discursivos. In: **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 279-326.

BARCELOS, A. M. F. Reflexões acerca da mudança de crenças sobre ensino e aprendizagem de línguas. In: **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, v7, nº2, 2007. p. 109-138.

BEZERRA, Benedito Gomes. **Gêneros introdutórios em livros acadêmicos**. Tese de doutorado. CAC, UFPE, Recife: O autor, 2006.

BEZERRA, Benedito Gomes. Do manuscrito ao livro impresso: investigando o suporte. In: CAVALCANTI, Mônica; et al. **Texto e discurso sob múltiplos olhares, v.1: gêneros e seqüências textuais**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. p. 8-37.

BONINO, Rachel. **Onomatopéia, imagem e ação**. In: REVISTA EDUCAÇÃO. Ano 12, nº 144, Ed. Seguimento, Abr. 2009. p. 24-59.

BOWCHER, W. L. Field and multimodal texts. In: HASAN, R.; MATHIESSEN, C.; WEBSTER, J. **Continuing Discourse on language: a functional perspective**. V2. Equinox, 2007. p. 619-646.

CBC – **Conteúdos Básicos Comuns**. Governo de Minas Gerais. SEE-MG, 2005.

CARRAMILLO NETO, Márcio. **Produção gráfica II: papel, tinta, impressão e acabamento**. São Paulo: Global, 1997.

CORRÊA DO LAGO, Pedro. **Caricaturistas brasileiros: 1836/2001**. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001.

COSTA, Sérgio Roberto. **Dicionário de gêneros textuais**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. p. 110-114. p. 110-114; 172.

CHARAUDEAU, Patrick. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, I.L; MELLO, R. (org.). **Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso**. Belo Horizonte, NAD/FALE/UFMG: 2004. P.13-41.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso – modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2008.

CRAIG, James. **Produção gráfica**. São Paulo: Nobel, 1987.

DGE. **O incêndio do século**. Disponível em:
<http://www.dge.inpe.br/ozonio/kirchhoff/html/artigo7.html> . Acesso em: 26 Jul. 2010.

DELL' ISOLA, Regina Lúcia Péret. **Retextualização de gêneros escritos**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

EGGINS, S. **An introduction to systemic functional linguistics**. London: Pinter Publishers, 1994. p. 25-80.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial**. Tradução Luíza Carlos Borges. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ERTHAL, Júlio. **Fatores de Risco**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

GOMES, Maria Carmen Aires Gomes. Gêneros da mídia: configurando o gênero reportagem publicidade. In: IV SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DE GÊNEROS TEXTUAIS, 2007, Santa Maria. **Anais eletrônicos...** Disponível em: www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/cd/Port/80.pdf . Acesso em: 12 Set. 2010.

GOUVEIA, C. A. M. Texto e gramática: uma introdução à lingüística sistêmico-funcional. In: **Revista Matraca**. Rio de Janeiro, v.16, n° 24, jan/jun, 2009. p. 13-47.

HALLIDAY, M. A. K. Parte A. In: HALLIDAY, M. A. K; HASAN, R. 1989. **Language, context and text: aspectos of language in a social-semiotic perspective**. Oxford/Oxford University press: 3-49.

HASAN, Ruqaiya. Language and society in a systemic funcional perspective. In: HASAN, R.; MATTHIESSEN C.; WEBSTER, J. J. **Continuing Discourse on Language**. London: Equinox Publishing LTD, 2005. p. 55-78.

HASAN, R. The structure of a text; the identity of text. In: HALLIDAY, M. A. K.; HASAN, R. **Language, context and text: aspects of language in a social-semiotic perspective**. Oxford: Oxford University press, 1989. p. 52-53.

ITURRUSGARAI, Adão. **Aline 2: TPM – Tensão Pré-mostrual**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

ITURRUSGARAI, Adão. **Aline 3: viciada em sexo**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ITURRUSGARAI, Adão. **Aline e seus dois namorados**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LIMA-LOPES, Rodrigo Esteves de. **Estudos de transitividade em língua portuguesa: o perfil do gênero cartas de vendas**. Dissertação de Mestrado, LAEL – PUC-SP: 2001.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Gêneros textuais e ensino**. Editora Lucerna: Rio de Janeiro, 2002. p. 19-36.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **A questão do suporte nos gêneros textuais**. (Versão provisória 18/05/2003). Disponível em: <http://bbs.metalink.com.br/~lcoscarelli/GEsuporte.doc>. Acesso em: 10 Dez. 2009.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação. In: KARWOSKI, Acir Mário; GAYDECZKA, Beatriz; BRITO, Karim Siebeweicher (orgs.) **Gêneros textuais: reflexões e ensino**. Paraná: União da Vitória, 2005. p. 17-33.

MARCUSCHI, Luis Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. p. 173-186.

MARIZ, Priscylla Just. **A tutela do direito à imagem da pessoa pública**. Disponível em: www.portalmultipla.com.br/i/f/%7BBA3F55A7-4BEB-48DE-9960-9C5C7E80D4C5%7D_Priscylla_Just.pdf. Acesso em: 12 Maio 2010.

MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução Hércio de Carvalho; Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

MCCLLOUD, Scott. **Reinventando os quadrinhos**. Tradução Roger Maioli. São Paulo: Makron Books, 2006.

MENDEZ, Mário. **Caricaturas e Caricaturados**. [S.I]: Editora, Tecnoprint S.A , 1986.

MESTRINER, Fabio. Design de embalagem: curso básico. 2ªEd revisada. São Paulo: Pearson Makron Books, 2002.

MEURER, J. L.; BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Désirée. **Gêneros: teorias, métodos, debates**. São Paulo: Parábola Editorial, 2005. p.7-10.

MUNARI, Bruno. **Design e comunicação visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1968. p. 87-367.

PCN – **Parâmetros Curriculares Nacionais**. Ministério da Educação - MEC, 1998.

RAMOS, Paulo. **Tiras cômicas e piadas: duas leituras, um efeito de humor.** Tese (doutorado). USP, São Paulo: 2007.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos.** São Paulo: Contexto, 2009.

SILVA, Elaine Cristine Fernandes. **A estruturação genérica e as escolhas léxico-gramaticais das introduções de mestrado na área de Linguística Aplicada.** Dissertação de Mestrado, LAEL – PUC-SP: 2004.

SILVA, Edna Cristina Muniz da. Gêneros e ensino de língua portuguesa. Seção de comunicação individual, VI **Congresso da Associação Latino Americano de Linguística Sistêmico-Funcional (AL SFAL)**, realizado entre os dias 6 e 9 de Outubro de 2010 em Fortaleza, Ceará, Brasil.

SILVA, Edna Cristina Muniz da. **Gêneros e práticas de letramento no ensino fundamental.** Tese de doutorado. IL/LIP: UNB, 2007.

SIMÕES, Alex Caldas. 170 anos de caricatura no Brasil: personagens, temas e fatos. In **Revista Linguagem.** São Paulo, UFScar, v.15. p. 1-15.

SOUZA, A. G. CARVALHO, E.P. M. **O signo: no Suporte e no gênero virtual.** In: Letra Magna, Revista Eletrônica de divulgação científica em Língua Portuguesa, lingüística e literatura. Ano 4, n° 7, 2° Semestre de 2007.

SOUZA, A. G. CARVALHO, E.P. M. **Uma noção de suporte virtual.** In: Anais do simpósio de hipertexto e tecnologias na educação NEHTE UFPE, 2006.

SOUZA, A. G. O suporte dos gêneros digitais. Disponível em: http://www.souza.pro.br/conceito_suporte.pdf . Acesso em: 8 Dez. 2009.

SOUZA, A. G. **Software: esboço de um estudo para as ciências da linguagem.** Dissertação (mestrado). Recife, UFPE: O autor, 2010.

SIEBER, Allan. **Assim Rasteja a Humanidade.** Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.

SIEBER, Allan. **Blog pessoal.** Disponível em: <http://talktohimselfshow.zip.net> . Acesso em: Abr. 2010.

SILVERMAN, David. **Interpretações de dados qualitativos: métodos para análise de entrevistas, textos e interações.** Tradução Magda França Lopes. Porto Alegre: Artmed, 2009.

TÁVORA, Antônio Duarte Fernandes. Construção de um conceito de suporte: a matéria, a forma e a função interativa na atualização de gêneros textuais. Tese (doutorado). Fortaleza, UFC: 2008.

VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos uma alfabetização necessária. In: BARBOSA, A.; RAMOS, P.; VILELA, T.; RAMA, A.; VERGUEIRO, W. **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 3º Ed. São Paulo: Contexto, 2009. p. 31-64.

VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. Os quadrinhos oficialmente na escola: dos PCN ao PNBE. In: VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. **Quadrinhos na educação**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 9-42.

VIAN JR, Orlando. **Conceito de gênero e análise de textos de vídeos institucionais**. .Dissertação de mestrado, LAEL – PUC-SP: 1997.

VIAN JR, Orlando. **Estruturas potenciais de gêneros na análise textual e no ensino de línguas**. In: Revistas Linguagem em (Dis)curso, vol. 9, nº 2, Mai/Set, 2009. Disponível em: < <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0902/07.htm> >. Acesso em: 8 Mar. 2010.

VIAN JR, Orlando; LIMA-LOPES, R. E. de. A perspectiva teleológica de Martin para a análise dos gêneros textuais. In: MEURER, J. L.; BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Désirée. **Gêneros: teorias, métodos, debates**. São Paulo: Parábola Editorial, 2005. p. 29-45.

VIAN JR. Gêneros discursivos e conhecimento sobre gêneros no planejamento de um curso de português instrumental para ciências contábeis. In: **Linguagem em (Dis)curso** - LemD, Tubarão, v. 6, n. 3, set./dez, 2006. p. 389-411.

VIAN JR, Orlando; MOREIRA-FERREIRA, M. Caroline. **Gêneros do discurso em transformação: um estudo comparativo da estrutura potencial dos gêneros diário e blog sob a perspectiva sistêmico-funcional**. In: The Specialist, vol. 28, nº 2 (117-136) 2007. Disponível em: < http://www.corpuslg.org/journals/the_especialist/issues/28_2_2007/ARTIGO1_VIANJR&MOREIRA-FERREIRA.pdf >. Acesso em: 8 Mar. 2010.

VIAN JR., Orlando; IKEDA, Sumiko Nishitani. O ensino do gênero resenha pela abordagem sistêmico-funcional na formação de professores. In: **Linguagem & Ensino**, Pelotas, v.12, n.1: jan./jun, 2009. p. 13-32.