

TIRAS PORTUGUESAS, COM CERTEZA: HUMOR NAS SÉRIES *BARBA E CABELO*, *BARTOON* E *CRAVO & FERRADURA*

Paulo Ramos ·

Ana Cristina Carmelino ··

Resumo: A proposta deste artigo é estudar estratégias humorísticas em tiras cômicas portuguesas. O interesse é tentar identificar possíveis marcas comuns utilizadas pelos autores desse gênero de história em quadrinhos. A análise se centra em produções contemporâneas, publicadas em jornais da capital do país, Lisboa. O recorte é composto por três séries: 1) *Bartoon*; 2) *Barba e Cabelo*; 3) *Cravo & Ferradura*. As duas primeiras são de autoria de Luís Afonso e circulam, respectivamente, nos diários *Público* e *A Bola*. A terceira tira, de José Bandeira, compõe o *Diário de Notícias*. Do ponto de vista teórico, o artigo dialoga com os campos da Linguística Textual e das análises históricas a respeito do humor gráfico português.

Palavras-chave: Estratégias linguístico-textuais. Tiras cômicas portuguesas. Jornal.

Abstract: The aim of this article is to study strategies in Portuguese humorous comic strips. The interest is to try to identify possible common brands used by the authors of this genre of comics. The analysis focuses on contemporary productions, published in newspapers of the capital, Lisbon. The clipping is composed of three series: 1) *Bartoon*; 2) *Barba e Cabelo*; 3) *Cravo & Ferradura*. The first two are produced by Luís Afonso and circulate respectively in the diaries *Publico* and *A Bola*. The third strip, created by José Bandeira, makes up the *Diário de Notícias*. From a theoretical point of view, the paper discusses the fields of Textual Linguistics and historical analyzes of the Portuguese graphic humor.

Keywords: Textual Linguistics strategies. Portuguese comic strips. Newspaper.

Considerações iniciais

Definir uma data para o surgimento das histórias em quadrinhos é tarefa que demanda uma boa discussão. Das paredes pintadas séculos atrás às experiências gráficas dos jornais dos séculos 18 e 19, há uma gama de exemplos a serem selecionados para

· Professor adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, São Paulo, Brasil. contatopauloramos@gmail.com

· Professora adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, São Paulo, Brasil, e docente do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil. anacriscarmelino@gmail.com

fundamentar o debate. Debate um tanto ingrato, porque dificilmente chegará a um consenso, a depender do apoio teórico a que se busque.

O que se pode dizer com um pouco mais de segurança é que um dos gêneros dos quadrinhos, as tiras cômicas, começou a ganhar fôlego editorial nos Estados Unidos entre o fim do século 19 e as décadas iniciais do 20 (GUIRAL, 2007). O que os norte-americanos descobriram é que, se construíssem uma mesma história num formato fixo, o da tira, poderiam reproduzir o conteúdo a mais de um jornal. O trabalho de criação seria o mesmo. Os lucros, no entanto, ficariam multiplicados.

Esse modelo de produção e comercialização rapidamente se espalhou pelo mundo ocidental. Tanto via exportação do conteúdo estadunidense quanto pela sistemática reprodução do formato e do sistema de criação das histórias. Cada país guarda uma história própria em relação a isso. Portugal não é exceção.

Na terra de Camões, o que predominou historicamente foi o diálogo com charges e cartuns, por muitos anos chamadas de caricaturas (SOUSA, 2002). As tiras surgiram ao longo do século 20, aqui e ali, num e noutro jornal, pelo que se pôde perceber. Ganharam maior destaque a partir da década de 1970, momento em que se prioriza a produção nacional nos diários do país.

A realidade vista em 2015 revela que não são todos os impressos jornalísticos que mantêm um espaço dedicado às tiras. Dos poucos que têm, os trabalhos são divididos entre séries dos Estados Unidos e outras, criadas por autores nacionais. É um olhar sobre este último caso, o das tiras portuguesas, o interesse deste artigo.

A proposta é analisar um conjunto de tiras cômicas portuguesas para identificar quais estratégias linguístico-textuais garantem a produção de sentido dessas produções e, de certa forma, explicam a construção o humor. As análises se ancoram especialmente na perspectiva teórica da Linguística Textual de base sociocognitiva e interacional, a partir dos pressupostos de Koch (2002, 2009) e Marcuschi (2008), e de como tais conceitos podem ser estendidos a trabalhos multimodais, que articulam elementos visuais e verbais escritos, conforme postula Ramos (2011).

As principais estratégias de produção de sentido identificadas nas tiras analisadas foram a intertextualidade, o conhecimento prévio e a inferência. Convém esclarecer, no entanto, que esses conceitos (entre outros) não serão explorados em um tópico à parte, mas ao longo das análises.

O recorte foi composto por exemplos de três séries¹: 1) *Bartoon*, 2) *Barba e Cabelo* e 3) *Cravo & Ferradura*. As duas primeiras foram criadas pelo desenhista Luís Afonso e circularam nos jornais *Público* e *A Bola*, respectivamente. A terceira série, de autoria de José Bandeira, foi veiculada pelo *Diário de Notícias*.

Para falar do presente, o estudo irá dialogar, antes, com o passado. A exposição vai recuperar, ainda que de forma resumida, a trajetória do humor gráfico e dos quadrinhos em Portugal. Esse resgate histórico é importante para situar como o humor foi trabalhado ao longo do tempo no país e também para demonstrar como as tiras nacionais se consolidaram nesse processo.

Cumprida essa etapa, criam-se as condições para que seja detalhado o cenário contemporâneo de circulação de tiras cômicas nos jornais da capital, Lisboa, universo trabalhado na pesquisa. E parte-se para as análises delas, com o intuito de mostrar estratégias linguístico-textuais de produção do sentido e, por consequência, do humor.

Trajectoria do humor gráfico em Portugal

Houve diferentes desenhos veiculados em Portugal ao longo das décadas iniciais do século 19, pelo que se depreende do relato histórico do humor gráfico no país feito por Sousa (2002), autor cuja obra iremos nos ancorar nesta etapa da exposição. Segundo ele, as produções satíricas circulavam em diferentes suportes materiais, como cerâmicas, azulejos e folhas avulsas. Nem todas eram nacionais. Parte dos trabalhos vinha de outras nações europeias, entres as quais se destacavam a Inglaterra e a França.

O cenário seria esse até a década de 1840, quando, segundo o autor, ocorre o nascimento do “verdadeiro” desenho português. Ele credita o estopim desse processo gráfico ao dia 12 de agosto de 1847. É nessa data que circula um caderno intitulado *Suplemento Burlesco*, vendido com o jornal *O Patriota*. O diferencial em relação aos exemplos anteriores estaria na regularidade.

Segundo o pesquisador, o uso dos desenhos humorísticos na imprensa, então chamados de caricaturas, trilharam dois rumos em meados do século 19. Uma corrente tenderia a dialogar mais diretamente com o comportamento jornalístico. Outra se valia da comicidade como ideário político, panfletário. Em ambos, nesse momento histórico, predominava a sátira política e social.

¹ Todas as imagens que compõem este artigo foram autorizadas por escrito pelos respectivos autores.

As décadas seguintes veriam um comportamento muito semelhante, de acordo com o relato de Sousa (2002). Os jornais satíricos surgiram aos pares. O volume de novas criações editoriais, no entanto, seria diretamente proporcional ao curto período de duração de cada uma delas. Algumas não chegavam a passar dos primeiros números. Houve exceções nesse processo, entre as quais podem ser citados os periódicos *O Sorvete* (1878-1895) e *António Maria* (1879-1898).

António Maria se destacou também por ser comandado por Raphael Bordallo Pinheiro, nome mais lembrado do humor gráfico português do século 19. O desenhista começou a publicar seus trabalhos na imprensa em 1869. Dez anos depois, fundaria seu próprio veículo editorial – cujo título se apropriava do nome de um dos políticos em voga na época.

Entre a estreia e a criação de *António Maria*, Bordallo somou mais um elemento ao reconhecimento histórico que o sucedeu. Ele criou em 1875, para o jornal *A Lanterna Mágica*, um homem pacato, de chapéu, que procurava estereotipar em desenho o perfil do português simples e submisso aos (des)mandos sociopolíticos. O personagem foi batizado de Zé Povinho e logo se tornou uma figura icônica – em todos os sentidos do termo – do humor gráfico nacional. Mesmo no século seguinte.

Na virada do século, Sousa (2002) via as cidades de Lisboa e Porto como dois dos polos nucleares de produção dos desenhos humorísticos portugueses. A primeira tendia a abordar temas mais políticos. A segunda, assuntos mais sociais. Ambas, no entanto, compartilhavam a falta de liberdade de expressão.

O fantasma da censura e do controle dos desenhos que seriam impressos foi uma tônica nos jornais portugueses desde que esse modo de produção começou a ganhar fôlego, em meados do século 18. Com alternância de regimes (da Monarquia para a República) e de sistemas autoritários (entre os quais se destaca o do ditador António de Oliveira Salazar, que esteve à frente do poder de 1933 a 1968), o cenário perdurou até 1974, ano que marcou o encerramento do sistema autoritário.

O fim do século 19 e o início do 20 marcariam algumas mudanças. Duas delas são elencadas por Sousa (2002): 1) os desenhos de humor passaram a compor definitivamente o rol de gêneros dos diários portugueses, aproximando-se (ainda) mais do meio jornalístico e do crivo de seus editores; 2) os novos autores passaram a adotar outros estilos, menos calcados no realismo.

Pode-se identificar também uma terceira mudança na criação de revistas em e com quadrinhos voltadas ao leitor infantil. Era algo novo, já que as produções

anteriores, presentes nos jornais, dialogavam diretamente com o público adulto. Com criações nacionais e estrangeiras, muitas vindas da Inglaterra e da Espanha, destacaram-se nos três primeiros terços do século 20 títulos como *ABC-zinho* (1921-1932), *O Senhor Doutor* (1933-1957) e, principalmente, *O Mosquito* (1936-1953) e *Mundo de Aventuras* (1949-1987), que apresentou ao país parte do que vinha sendo publicado em quadrinhos nos Estados Unidos (SANTOS, 1995, 1996).

A presença de jornais de humor foi mantida no século 20. Bem como a alta rotatividade deles. Poucos foram os que conseguiram se manter por um longo período. Dois deles se destacam, na leitura de Sousa (2002): *Sempre Fixe* (1926-1959; ressurgiria, depois, em 1974), ativo crítico do sistema censor, e *Os Ridículos* (1895-1898; retomado depois em 1905, sendo publicado por décadas no país).

As tiras começam a circular nos diários portugueses em meio a esse contexto. O relato de Sousa (2002) sobre o humor gráfico em Portugal dá a elas um enfoque bastante tímido, restringindo-se a alguns poucos registros. As poucas pistas deixadas pelo autor sinalizam que houve mescla de trabalhos estrangeiros com outros, nacionais, durante a primeira metade do século 20. Entre as produções locais, figurava a série infantojuvenil *As Aventuras de Quim e Manecas*, criada por Stuart Carvalhais, a partir de 1906, para o periódico *Século Cômico*.

Segundo o pesquisador, o fim da década de 1960 e o início da seguinte marcaram uma preocupação dos jornais em nacionalizar seus conteúdos gráficos e em dar maior espaço aos autores portugueses. Datam dessa época as tiras cômicas *Guarda Ricardo*, de Sam (pseudônimo de Samuel Azavey Torres de Carvalho), veiculada pelo *Notícias de Amadora*, e *Sr. Poof Estava Lá*, de João Martins, série que mostrava entrevistas feitas pelo personagem-título, um repórter esportivo.

Também é dessa época, de acordo com o autor, a inserção do cartum em Portugal. Chamado de “cartoon” por ele, o termo, pelo que se pôde depreender, foi usado em mais de um momento como sinônimo de tira cômica. A proposta do cartum, em oposição ao que vinha sendo produzido até então, estava na intenção de criar uma situação humorística por si mesma, sem que ela estabelecesse alguma forma de vínculo com o cenário contemporâneo do país ou com seu noticiário jornalístico.

As tiras e seus autores presenciaram a retomada da liberdade de expressão em 1974, como citado anteriormente. No dia 25 de abril desse ano, ocorre a chamada Revolução dos Cravos, que marca o fim do regime autoritário e a instauração da

democracia. O humor, segundo o autor, ganha, enfim, o direito de tratar diretamente todos os temas, sem restrições.

De acordo com Sousa (2002, p. 195, tradução nossa), foi um processo de reaprendizado: “Os próprios humoristas tiveram que reaprender a fazer humor, tiveram que adequar seu pensamento a outra lógica de raciocínio, sem ter que cair no pensamento pornográfico, que é o do mau humor”². Foi com esse novo norte que as tiras cômicas portuguesas iniciaram um modo de produção que tomou o restante do século 20 e ecoou neste 21.

Cenário contemporâneo

As tiras cômicas não ocupavam grande destaque nos jornais portugueses em 2015. Em abril desse ano, data em que foi feito o levantamento nos periódicos da capital do país, Lisboa, cinco dos nove diários consultados apresentavam essa forma de produção de histórias em quadrinhos. Os dados foram sistematizados na tabela a seguir:

Tabela 1 – Tiras cômicas veiculadas em jornais de Lisboa em abril de 2015

JORNAL	TIRAS	SÉRIE(S)	PAÍS/PRODUÇÃO
A Bola	Sim	Barba e Cabelo	Portugal
Correio da Manhã	Sim	Calvin Garfield	EUA
Destak	Não	—	—
Diário de Notícias	Sim	Cravo & Ferradura	Portugal
Diário Económico	Não	—	—
Expresso	Não	—	—
Metro	Não	—	—
Público	Sim	Bartoon	Portugal
Record	Sim	Pancada Central	Portugal

A leitura da tabela permite algumas constatações: a maioria dos jornais veiculados em Lisboa (55,6%) publica tiras diariamente; há presença de séries criadas no país em quatro periódicos; todos os veículos jornalísticos que têm tiras nacionais apresentam apenas uma história por edição. Em outros termos: embora ainda se façam presentes, as tiras cômicas ocupam pouco espaço nos impressos da capital do país.

² Los propios humoristas tuvieron que aprender a hacer humor, tuvieron que adequar su pensamiento a otra lógica de raciocinio, sin tener que caer en el pensamiento pornográfico, que es el del mal humor.

As quatro séries portuguesas apresentam aspectos de produção bastante semelhantes entre si. Compartilham um formato retangular, próprio da tira, e expõem dois personagens, dialogando sobre algum fato contemporâneo. Em três das criações, *Pancada Central*, *Barba e Cabelo* e *Bartoon*, as pessoas desenhadas são mostradas lendo os jornais e repercutindo alguma das informações noticiadas.

Essa janela gráfica para o mundo, filtrada pelo noticiário jornalístico, parece ser a marca central e comum das tiras cômicas portuguesas. Tal leitura é corroborada por Pessoa (2009), ao abordar o modo de trabalho de Luís Afonso, autor de duas das séries aqui analisadas, *Bartoon* e *Barba e Cabelo*:

A realidade noticiosa, pesquisada em jornais e *sites*, é a ‘grande fonte inspiradora’, disse um dia Luís Afonso. Sobre ela, exerce o artista quotidianamente o seu voo de águia, acutilante, certo e pronto, para extrair o máximo de efeito humorístico-satírico que constitui a marca de água do seu trabalho. (PESSOA, 2009, p. 7)

Pelo que se pôde perceber nos jornais pesquisados, a situação cômica se constrói por meio dos diálogos. A interação verbal entre os personagens leva a um desfecho inesperado, fonte do efeito do humor e uma das características do gênero tira cômica, segundo Ramos (2011). Essa é a hipótese central que irá nortear a abordagem a ser feita nas próximas páginas.

A análise em tela – que irá tomar como *corpus* três das séries, *Bartoon*, *Barba e Cabelo* e *Cravo & Ferradura* – irá estudar seis histórias, veiculadas entre os dias 18 e 19 de abril de 2015. Foram adotadas para investigação as edições impressas e vendidas nas bancas de jornal. Isso é relevante para uma melhor identificação da página onde as tiras foram publicadas e também o eventual diálogo do conteúdo delas com o noticiário.

Bartoon e *Barba e Cabelo*, como já mencionado, são produzidas pelo mesmo autor. Luís Afonso circula a primeira no *Público* desde o início da década de 1990. O personagem central é um atendente de bar, elemento que justifica o título da série, uma mescla das palavras “bar” e “cartoon” – cartum, reitera-se, é visto muitas vezes como sinônimo de tira no meio do humor gráfico português. Na síntese de Sousa (2002, p. 219, tradução nossa), trata-se de um “barman que, como psiquiatra de uma sociedade desequilibrada, nos obriga a rir do cotidiano³”.

³ ... un barman que como psiquiatra de una sociedad desequilibrada nos obliga a reír de lo cotidiano.

Luís Afonso publica a outra série no esportivo *A Bola*. A história é ambientada num barbeiro e mostra o diálogo entre quem corta o cabelo e o cliente. É relevante observar que os temas interagem com o noticiário de esportes, foco do diário. Futebol, a principal e mais popular modalidade do país, parece ser o assunto mais recorrente.

Segundo Sousa (2002), uma vez mais acionado para esta exposição, a inserção do futebol nos assuntos do humor gráfico dos jornais foi ocorrendo gradualmente durante a primeira metade do século 20 e ganhou uma maior profissionalização na metade seguinte. O já citado *Sr. Poof Estava Lá*, de João Martins, da década de 1970, pode servir de exemplo de série que versa sobre o tema.

Cravo & Ferradura foi criada por José Bandeira. A série circula no jornal *Diário de Notícias* desde 1990. Inicialmente, as histórias eram protagonizadas por dois personagens fixos, um casal de portugueses de meia-idade. O marido – baixinho, de bigode e supostamente o cravo – compartilha suas impressões da vida cotidiana com a esposa, uma senhora maior que ele, voluptuosa e a possível ferradura do título. Dessa interação, surgem as situações humorísticas. Um exemplo:



Figura 1 – Casal de personagens da série *Cravo & Ferradura*
Fonte: BANDEIRA, José. *Cravo & Ferradura*. Lisboa: Gradiva, 2005. p. 139.

Os primeiros anos da tira foram produzidos em preto-e-branco, segundo se depreende da leitura do livro *Cravo & Ferradura*, uma coletânea de histórias da série lançada em 2005. A partir de determinado momento, a série passou a ser impressa em cores. Nessa segunda fase, de onde foi extraída a história da Figura 1, o autor começou

a alternar os personagens fixos com outros, criados apenas para aquela situação. No recorte analisado, os dois exemplos são dessa última situação.

Diversos são os recursos que podem explicar a produção de humor em um texto. As tiras portuguesas, pelo menos as das séries escolhidas para análise neste artigo, apresentam certas características comuns. A principal delas talvez seja o diálogo com algum fato do noticiário. Para interpretá-la, é necessário recuperar textos e/ou fatos que motivaram sua criação, sem o que é difícil saber qual o tema abordado e esclarecer como o riso é suscitado (POSSENTI; CARMELINO, no prelo).

Se as tiras cômicas portuguesas apresentam esse traço peculiar, há duas estratégias linguístico-textuais de extrema importância na produção de sentido. Uma delas é a intertextualidade, ou seja, o diálogo com outros textos/enunciados. Para Koch (2009, p. 42), essa estratégia de textualidade diz respeito às “diversas maneiras pelas quais a produção/recepção de um dado texto depende do conhecimento de outros textos por parte dos interlocutores”. Desse modo, se o leitor dessas histórias não dispuser das informações a que elas aludem, não consegue produzir a interpretação “esperada”.

A outra estratégia relevante é o conhecimento prévio de assuntos do noticiário. Esse conhecimento – nomeado também como enciclopédico ou de mundo – é a informação que os sujeitos do processo de interação trazem armazenada na mente e que é acionada no (e para o) processo de construção do sentido de determinado texto. Koch (2009, p. 22-24) afirma que tais conhecimentos não são organizados aleatoriamente, mas em forma de modelos cognitivos e podem estar relacionados à língua, ao mundo e às práticas interacionais. Vejamos como isso se processa caso a caso.

Humor em *Cravo & Ferradura*



Figura 2 – Tira de *Cravo & Ferradura*, de José Bandeira
Fonte: BANDEIRA, José. *Cravo & Ferradura*. *Diário de Notícias*. 18 abr. 2015. p. 10.

A tira em questão, publicada em 18 de abril de 2015, traz dois homens idosos (possíveis conhecidos ou amigos) sentados em um banco. Imagina-se que seja um banco de praça, cena típica não só no país, como no Brasil também. Com um detalhe: o local fica relativamente próximo a um aeroporto. É o que se depreende ao observarmos o terceiro quadrinho, em que um avião cruza o céu aos olhos dos dois senhores.

A dupla de idosos, criada especificamente para esta tira, comenta logo no primeiro quadrinho uma afirmação feita por Passos Coelho na véspera, primeiro-ministro do país na data em que a tira foi impressa. O político havia opinado sobre a greve dos pilotos TAP (Transportes Aéreos Portugueses), principal empresa aérea portuguesa, criada em 1945. Prevista para iniciar nos dez primeiros dias do mês de maio, a paralisação tinha como objetivo contestar a possível privatização da companhia.

A notícia sobre a declaração de Passos Coelho havia circulado um dia antes no site do jornal. Segundo a reportagem, a frase foi uma resposta dada por ele durante um debate parlamentar, procedimento que ocorre a cada 15 dias no país. Contrário à greve e defensor da privatização da empresa, o primeiro-ministro disse que “a alternativa [para a não privatização] é o despedimento coletivo, o cancelamento de rotas e a venda de aviões, é ter uma TAP em miniatura”⁴.

A construção de sentido, como se verifica, depende do conhecimento prévio não apenas da situação da TAP, mas de outros textos, como a fala do próprio primeiro-ministro, trazida à baila pelos dois personagens. É dessa declaração, especialmente do uso da palavra “miniatura”, que se lança mão como recurso para produzir humor. Brinca-se com o duplo sentido do termo.

Na cena inicial da tira, a palavra “miniatura” remete a uma empresa menor (reduzir a TAP a uma miniatura significaria transformá-la em uma empresa menor, com menos atividades, aviões e serviços de rota). No quadrinho seguinte, um dos idosos questiona: “Numa miniatura? Como assim?”. Antes da resposta, ambos veem no ar, ao longe, um avião da TAP. Pela distância, a aeronave parece ser de proporções bem menores, como se fosse uma miniatura (ambiguidade, construída de forma visual). É a pista que leva ao desfecho cômico, mostrado na cena final.

“Bom, algumas miniaturas chegam a valer muito dinheiro”, diz um dos senhores. Em outros termos: embora pareça pequena no ar, a referida “miniatura” pode

⁴ P. H.; M. M. “TAP: privatização ou caos, diz Passos Coelho”. *Diário de Notícias*. 17 abr. 2015. Disponível em: <http://www.dn.pt/politica/interior.aspx?content_id=4516468&page=-1>. Acesso em: 29 ago. 2015.

render bons negócios se vista aos olhos da privatização da companhia, como defende Passos Coelho. Observa-se que, sem o conhecimento prévio da notícia, fruto de uma relação intertextual com o fato da véspera, o leitor teria dificuldades para compreender o sentido pretendido na tira.

A construção da história sinaliza trabalhar também com outra forma de conhecimento, o compartilhado. Presume-se que o leitor deva dominar determinado conteúdo para compreender o humor da tira. Na leitura de Koch:

não só os conhecimentos prévios são de extrema importância no processamento textual e, portanto, para o estabelecimento da coerência, como também os conhecimentos partilhados – ou pressupostos como partilhados – entre os interlocutores, que vão determinar, por exemplo, o balanceamento entre o que precisa ser explicitado e o que pode ficar implícito no texto. Pressuposições falsas de conhecimento partilhado podem levar ao processamento inadequado do texto por parte do interlocutor, acarretando mal-entendidos e abortando a possibilidade de construção da coerência. (KOCH, 2009, p. 45)

Percebe-se processamento semelhante no segundo exemplo de *Cravo & Ferradura*, publicado um dia depois, em 19 de abril de 2015:



Figura 3 – *Cravo & Ferradura*

Fonte: BANDEIRA, José. *Cravo & Ferradura*. *Diário de Notícias*. 19 abr. 2015. p. 33.

Assim como no exemplo anterior, os dois personagens foram pensados especificamente para essa tira. Reprisa-se também a presença de idosos. O diferencial é que, agora, sugere-se que seja um casal, sentado na sala, assistindo à televisão. O que ambos veem é um noticiário. O locutor (ou repórter) informa, logo na primeira cena, que o “atentado suicida que matou mais de 30 pessoas e feriu uma centena no Afeganistão foi reivindicado pelo Estado Islâmico”.

Uma vez mais, identifica-se uma relação intertextual com o noticiário jornalístico⁵. O fato havia ocorrido na véspera, 18 de abril, na cidade afegã Jalalabad. O atentado acontecera na parte externa de um banco, onde os funcionários do governo recebiam os salários. Já nessa data, informava-se que o número de mortos tinha chegado a 33 pessoas. A mesma reportagem revelava que um representante do grupo radical do Estado Islâmico havia reivindicado a autoria do ataque.

A informação contrapunha a leitura inicial do fato. Imaginava-se que o ataque havia sido do Tabibã, grupo político que tem como meta a expulsão dos invasores externos (leia-se Estados Unidos) e reocupação dos territórios locais. Isso é explicitado no segundo quadrinho, conforme reprodução do noticiário: “Inicialmente pensou-se que a autoria seria dos Talibãs, que tendem a não reivindicar atentados com vítimas civis”.

As duas cenas iniciais constroem a situação para o quadrinho final, onde ocorre a quebra de expectativa da narrativa e que gera o humor da tira. O idoso comenta com a esposa: “Eu ia perguntar por onde anda a Al-Qaeda, mas algo me diz que mais vale estar calado”. A Al-Qaeda é uma rede terrorista que atua no mesmo local, com um norte ainda mais agressivo. O grupo ganhou destaque internacional ao atacar e derrubar as Torres Gêmeas, em Nova Iorque, nos Estados Unidos, em 11 de setembro de 2001.

A frase do personagem sugere que, justamente por conta desse caráter bélico e por não haver até então notícias da Al-Qaeda, seria melhor nem se lembrar dessa facção. Mais vale ficar calado, como ele mesmo diz. O comentário, como se percebe, traz consigo um alto grau de inferências por parte do leitor. Marcuschi (2008) vai defender que inferir é uma atividade inerente ao processo de compreensão. Para ele:

as inferências na compreensão de texto são processos cognitivos nos quais os falantes ou ouvintes, partindo da informação textual e considerando o respectivo contexto, constroem uma nova representação semântica. Para tanto, será necessário ter clareza não apenas em relação ao que se deve entender por *informação*, mas também o que vem a ser *contexto*. (MARCUSCHI, 2008, p. 249, itálicos do autor)

No caso em tela, a informação textual é a frase presente no quadrinho final. O contexto é o diálogo com os fatos do mundo, de ordem extralinguística, que deveriam

⁵ Estado Islâmico reivindicou atentado no Afeganistão. *Jornal de Notícias*. 18 abr. 2015. Disponível em: <http://www.jn.pt/PaginaInicial/Mundo/Interior.aspx?content_id=4518699&page=1>. Acesso em: 29 ago. 2015.

ser acionados por conhecimento prévio (e compartilhado, se observado o processamento textual) para inferir a sugestão crítica do comentário.

Como se pôde ver, ambas as tiras apresentam mecanismos de produção muito próximos, construídos via relação intertextual com um fato recente do noticiário – nas duas situações, tratava-se de reportagens da véspera. Isso gera, por parte do leitor, estratégias ancoradas no conhecimento prévio e nas inferências de tais dados.

Apenas a título de registro, vale destacar a presença, na parte debaixo das duas tiras, de uma frase sobre o acordo ortográfico, firmado entre os países falantes de língua portuguesa. Diz ela, autorreferida como sendo uma nota: “este cartoonista não sabe escrever segundo as regras do novo acordo ortográfico”. Trata-se, por um lado, de uma brincadeira e, de outro, de uma crítica do autor, José Bandeira.

A brincadeira é que Bandeira se assume publicamente como sendo uma pessoa que não domina o conteúdo firmado no acordo. Por isso, a presença da palavra “ortográfico”, com “ph” no lugar de “f”, o que reforçaria o desconhecimento das regras e geraria humor. O tom crítico é que, com esse recurso, o autor se soma ao grupo de intelectuais e escritores portugueses contrários ao acordo.

Humor em *Bartoon*



Figura 4 – Tira de *Bartoon*, criação de Luís Afonso
Fonte: AFONSO, Luís. *Bartoon*. *Público*. 18 abr. 2015. p. 45.

Há semelhanças e diferenças entre a série *Cravo & Ferradura* e *Bartoon*. O processo de construção do sentido, como se verá, figura entre os pontos comuns. Outro aspecto convergente é o uso de dois personagens e do estabelecimento de um diálogo entre eles. O diferencial é que há a presença de um personagem fixo, o atendente de bar, que interage com diferentes clientes. O tema recorrente é o noticiário. O cenário, o do bar, também é reprisado tira após tira.

No exemplo da Figura 4, veiculado no jornal *Público* em 18 de abril de 2015, a referência é, uma vez mais, o primeiro-ministro português, Passos Coelho. Ele é

mencionado nas falas dos dois quadrinhos iniciais: “Segundo o primeiro-ministro... ainda vamos ter de pagar o passado durante muitos anos”.

A declaração do político havia sido feita durante encerramento da conferência “Os Caminhos do Crescimento”, em Lisboa⁶. Passos Coelho se referia ao déficit existente na previdência social do país que, segundo ele, seria “indesmentível”. Na interpretação dele, o problema financeiro seria herança de medidas equivocadas adotadas anteriormente no país, o tal passado a ser pago.

A cena final mostra a réplica do atendente do bar. Diz ele, após refletir sobre o assunto (“hum...”, presente no terceiro quadrinho): “Sobrará alguma coisa para comprarmos um bocadinho de futuro a crédito?”. O sentido cômico é que, se o passado terá de ser pago ao longo de muito tempo ainda, talvez não restasse algo do futuro a ser adquirido, mesmo que a crédito. Por mais ingênua ou literal que seja a leitura do personagem sobre o fato, infere-se também uma crítica do autor, a de que o custo ficará a cargo do povo português.

O comentário final do atendente do bar instaura a quebra de *script*, que pode ser entendido como uma sequência de ações a respeito de determinada situação, acionada por meio de processos cognitivos. A construção de modelos mentais, segundo Koch (2002), faz parte do processo de compreensão textual. Para a autora:

Os modelos constituem, pois, conjuntos de conhecimentos socioculturalmente determinados e vivencialmente adquiridos, que contêm tanto *conhecimentos declarativos* sobre cenas, situações e eventos, como *conhecimentos procedurais* sobre como agir em situações particulares e realizar atividades específicas. (KOCH, 2002, p. 45, grifos da autora)

A questão do *script*, como sendo uma espécie de roteiro cognitivo de determinadas situações, é de particular relevância para a teoria desenvolvida por Raskin (1985) para explicar a estratégia linguística de produção do humor em piadas. Estas, para ele, apresentam dois *scripts* compatíveis um com o outro, embora diferentes e opostos. A mudança de um para o outro, gerada pela presença de um gatilho verbal, é o que relevaria o efeito cômico presente no texto.

No caso da tira cômica de Luís Afonso, pode-se verificar a presença dos *scripts* pagamento (inicialmente) e compra (instaurado no final). A chave para a transição de

⁶ “Temos um problema estrutural na segurança social”. *Governo de Portugal*. 17 abr. 2015. Disponível em: <<http://www.portugal.gov.pt/pt/os-ministerios/primeiro-ministro/mantenha-se-atualizado/20150417-pm-crescimento.aspx>>. Acesso em: 29 ago. 2015.

um para o outro é a ambiguidade do verbo “pagar”. A expressão “pagar o passado” pode ser lida tanto ao fato de o povo (representado pela primeira pessoa do plural inferida pela forma verbal “vamos ter que pagar”) ter que arcar com as consequências do que fora feito no passado (pagamento) quanto ao ato de se poder comprar uma parte do restante para o futuro (compra).

Um detalhe a ser apontado na história: a relação intertextual não se dá apenas na sugestão da notícia. A fonte da informação é explicitada visualmente ao leitor, posto que um dos personagens é mostrado lendo um jornal. O fato, infere-se, teria sido publicado nas páginas do periódico, que estaria sendo lido no bar. Bar, aliás, que é retomado no outro exemplo da série:



Figura 5 – *Bartoon*

Fonte: AFONSO, Luís. *Bartoon*. *Público*. 19 abr. 2015. p. 51.

Na tira publicada no dia seguinte, 19 de abril, em vez do jornal, o cliente está lendo o que parece ser um *tablet*. Ou seja, estaria tendo contato com a notícia ou em alguma página virtual, inclusive a do próprio jornal *Público*, ou então na versão on-line do diário português. O fato, desta vez, refere-se à declaração do secretário-geral do PS (Partido Socialista), um dos principais do país desde o início do período democrático, iniciado em 1974.

Embora não tenha sido mencionado, a frase é creditada a António Costa, político que assumiu o cargo partidário em 2014. Como reproduzido na tira, ele havia dito que, “depois de uma cirurgia, é necessário um programa de fisioterapia”. A afirmação era uma metáfora sobre o cenário econômico de Portugal. No caso, o país deveria criar “músculo empresarial” para que se pudesse recuperar o emprego.

O leitor deveria recuperar minimamente, por conhecimento prévio, as informações de que há no país um secretário-geral do PS e o sentido dessa sigla, ou seja, que se trata de um partido político de cunho socialista. Também deveria acionar um modelo mental médico, em que o paciente apresente uma patologia, submete-se a

uma intervenção cirúrgica e, depois, passa por um processo fisioterápico. Isso nas duas cenas iniciais da tira.

A terceira apresenta a palavra “depende”, o que sugere ao leitor que a situação desenhada pode não ser exatamente aquela, que se pode depreender outra possibilidade sobre o que fora apresentado. É exatamente o que ocorre no último quadrinho. O contraste gerado pela cena final é que, às vezes, a pessoa morre na operação médica.

Estabelecem-se, na história, dois *scripts* distintos. O primeiro ancora-se no campo político. Se recuperada a informação-fonte de que a fala do secretário-geral se relacionava à situação econômica do país, percebe-se que se trata de uma leitura irônica sobre ela. Por mais que ele sugira ajustes econômicos na forma de fisioterapia, com vistas a uma eventual recuperação no nível de emprego, ela seria abortada logo no início, pois, em alguns casos, a cirurgia acarreta a morte do paciente (a economia) e este nem precisaria, portanto, submeter-se à fisioterapia (à retomada do nível de emprego).

O segundo *script* sugerido é mais literal, mais preso ao campo médico. O atendente do bar teria feito uma interpretação estritamente médica, não depreendendo que se tratava de uma metáfora. Nessa leitura, a solução final soa mais como um caso de humor negro: antes da fisioterapia, há a cirurgia, que pode ser malsucedida, levando à morte. Se isso acontecer, nem de fisioterapia o paciente precisará. Nesse caso, o uso de PS pode ser estratégico, por ser também a sigla de pronto-socorro.

Humor em *Barba e Cabelo*

A outra tira cômica que Luís Afonso publica diariamente, *Barba e Cabelo*, aproxima-se bastante do que fora visto nas duas séries anteriores, tanto no modo de produção como no processo de construção de sentido. O diferencial é que o diálogo se estabelece com o noticiário esportivo, pelo fato de a história integrar um periódico voltado a essa temática, *A Bola*. Vejamos o primeiro exemplo, de 18 de abril de 2015:

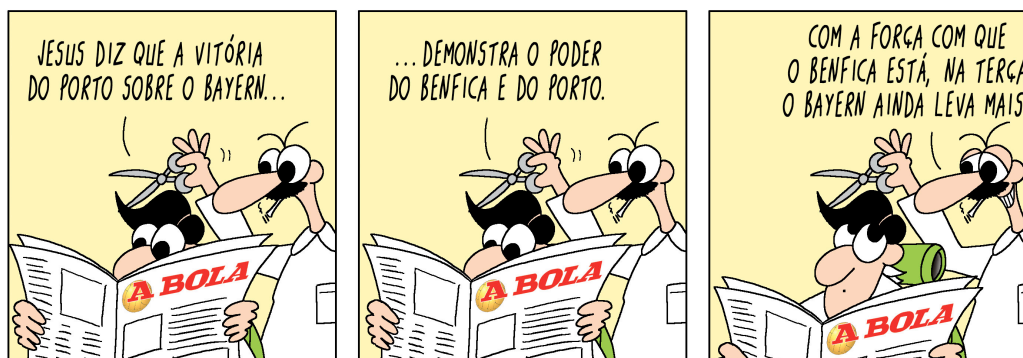


Figura 6 – *Barba e Cabelo*, série de Luís Afonso veiculada no jornal esportivo *A Bola*
 Fonte: AFONSO, Luís. *Barba e Cabelo*. *A Bola*. 18 abr. 2015. p. 40.

Como em *Bartoon*, a cena se passa sempre em um mesmo ambiente. No caso, trata-se de um salão de barbearia, onde é comum o diálogo entre o cliente e quem corta o cabelo. Na série, o assunto gira sempre em torno do conteúdo do jornal *A Bola*, cuja capa e título são mostrados explicitamente, antecipando ao leitor o viés intertextual.

O cliente comenta que “Jesus diz que a vitória do Porto sobre o Bayern demonstra o poder do Benfica e do Porto”. Para o leitor do jornal, que, imagina-se, compra o diário para se informar sobre o conteúdo esportivo e futebolístico, talvez não fosse difícil acionar o conhecimento prévio dos fatos apresentados. A notícia se referia à vitória do time português Porto sobre o Bayern, sediado em Munique, na Alemanha.

Os dois times haviam jogado dias antes, em 15 de abril, e, ao contrário das expectativas, os jogadores portugueses venceram os adversários alemães por três a um. A partida fazia parte das quartas de final da Liga dos Campeões da Europa, principal torneio do continente, com representantes de diferentes países.

A pessoa a que o personagem da tira faz referência é Jorge Fernando Pinheiro de Jesus, então técnico do Benfica, outro dos times tradicionais do futebol português⁷. Jesus ficou no comando do time de 2009 a julho de 2015, quando se transferiu para o Sporting Clube, também de Portugal.

Para entender a declaração do técnico e a frase final da tira cômica – “Com a força com que o Benfica está, na terça o Bayern ainda leva mais” –, é preciso contextualizar os fatos, algo que o leitor também deveria fazer, uma vez mais por conhecimento prévio. Primeira inferência necessária: o Benfica era então o líder do

⁷ “Vitória do Porto sobre o Bayern só demonstra o poder do Benfica”. *Visão de Mercado*. 17 abr. 2015. Disponível em: <<http://visaodemercado.blogspot.com.br/2015/04/vitoria-do-porto-sobre-o-bayern-so.html>>. Acesso em: 29 ago. 2015.

campeonato português. Pela lógica, a vitória do Porto sobre o Bayern sinalizava, por extensão, a qualidade do Benfica também.

Segunda inferência: se o Benfica está em primeiro lugar, isso indica ser melhor que o Porto; essa força, e não necessariamente a qualidade do Porto, seria o indicador de que este marcaria ainda mais gols sobre o time alemão. A terça-feira, também mencionada na frase final, era a data do segundo jogo entre portugueses e alemães. Apenas a título de contextualização: nessa segunda partida, realizada em 21 de abril, o Porto perdeu de goleada, seis a um, e foi eliminado do torneio europeu.

Há também na reação do barbeiro um comportamento provocador, brincalhão, algo próprio do mundo do futebol, no Brasil inclusive. Isso se reprisa também no segundo exemplo, de 19 de abril:



Figura 7 – *Barba e Cabelo*

Fonte: AFONSO, Luís. *Barba e Cabelo. A Bola*. 19 abr. 2015. p. 48.

Os dois personagens são retomados. O cenário também é o mesmo, bem como o tema da conversa, motivado pela leitura de *A Bola*. A notícia em destaque, novamente, é o time do Bayern, como descrito nos dois primeiros quadrinhos da tira: “A equipa médica do Bayern demitiu-se após a derrota com o Porto. Faz lembrar a demissão da equipa médica da seleção portuguesa após o descalabro no mundial”.

Os fatos que deveriam ser dominados pelo leitor para compreender esse trecho são: 1) na já mencionada derrota do Bayern para o Porto por três a um, o então técnico do time alemão, Josep Guardiola, questionou o departamento médico do clube por ter apenas quatro jogadores no banco de reservas; a resposta que ouviu foi a demissão

coletiva⁸; 2) a equipe médica da seleção portuguesa foi afastada após a Copa do Mundo de 2014, realizada no Brasil, sob a alegação de incompetência⁹; Portugal saiu do torneio após perder por quatro a zero para a Alemanha.

É com esses dados em mente, inferidos por conhecimento prévio, que o leitor seria levado à cena final, em que o barbeiro comenta: “No fundo, os alemães são uma espécie de portugueses, só que um bocadinho mais loiros”. A brincadeira sugerida é que, no meio do futebol, há pontos comuns no trato com as derrotas, independentemente da nacionalidade do time.

Tanto a seleção portuguesa quanto os alemães do Bayern tiveram os médicos demitidos. Os alemães seriam, portanto, parecidos com os alemães, apenas um pouquinho mais loiros. É essa ideia final que leva ao desfecho inesperado, fonte do humor dessa tira cômica.

Considerações finais

Seria impreciso dizer que existe um humor português, com uma marca identitária própria, nas tiras contemporâneas que circulam nos jornais da capital do país. Mas é possível afirmar que há traços comuns entre as produções do gênero, bem como nos mecanismos linguísticos utilizados no processo de construção da comicidade. Ao menos no recorte analisado neste estudo.

As séries pesquisadas se ancoram muito no diálogo entre dois personagens, sejam eles fixos ou não, para criar a situação que irá levar ao desfecho inesperado e fonte do efeito humorístico. As situações trabalhadas pelos autores tendem a abordar aspectos do noticiário jornalístico. Ou seja, as histórias conversam intertextualmente com fatos veiculados pelos diários onde elas são impressas diariamente.

Em mais de uma série, os personagens são mostrados lendo o próprio jornal onde a série é veiculada. Isso ocorre de forma sugerida em *Bartoon*, de Luís Afonso, e, de forma explícita, em *Barba e Cabelo*, do mesmo autor, e em *Pancada Central*,

⁸ Após críticas de Guardiola, equipe médica do Bayern pede demissão. *Planeta Bola*. 17 abr. 2015. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/planetabola/2015/04/17/apos-criticas-de-guardiola-equipe-medica-do-bayern-pede-demissao/?topo=52,1,1,,171,77>>. Acesso em: 29 ago. 2015.

⁹ SAPO Desporto. Direção da FPF “sacrifica” equipa médica no rescaldo do Mundial 2014. *Sapo Desporto*. 26 ago. 2014. Disponível em: <<http://desporto.sapo.pt/futebol/selecao/portugal/clube-portugal/artigo/2014/08/26/dire-o-da-fpf-sacrifica-equipa-m-dica-no-rescaldo-do-mundial2014>>. Acesso em: 29 ago. 2015.

trabalho não abordado no *corpus*. O que a história procura reproduzir é uma possível reação do leitor do diário ao ter contato com as notícias.

Nesse processo de representação do real, algo herdado da tradição do humor gráfico construída no país ao longo dos séculos 19 e 20, além da intertextualidade, percebe-se muito o papel dos conhecimentos prévio e compartilhado no processo de construção do sentido. O autor trabalha com a ideia de que o leitor irá recuperar as notícias que são referidas na tira para poder compreendê-la.

Ao contrário de outros países, entre os quais pode ser citado o Brasil, as tiras cômicas portuguesas têm como marca o diálogo com o noticiário jornalístico – algo comum em outro gênero veiculado pelos jornais, as charges –, valendo-se de personagens fixos na maioria das vezes. Ao ler as tiras do país, percebe-se que são portuguesas. Com certeza.

Referências

AFONSO, Luís. *Côa-Bartoon*. Vila Nova de Foz Côa: Côa Museu, 2009.

BANDEIRA, José. *Cravo & Ferradura*. Lisboa: Gradiva, 2005.

GUIRAL, Antoni. *Del tebeo al manga: uma historia de los cómics*. 1. Los cómics en la prensa diaria: humor y aventuras. Torroella de Montgrí: Panini, 2007.

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

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Introdução à Linguística Textual: trajetória e grandes temas*. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

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

MATOS, Álvaro Costa de; BRAGA, Pedro Bebiano. Jornalismo gráfico e censura no Estado Novo. *Jornalismo & Jornalistas*. Abr./jun. 2009. Disponível em: http://www.clubedejornalistas.pt/uploads/jj38/JJ38_50_Memoria.pdf. Acesso em: 29 ago. 2015.

PESSOA, Carlos. *Luís Afonso: voo de águia sobre Foz Côa*. In: AFONSO, Luís. *Côa-Bartoon*. Vila Nova de Foz Côa: Côa Museu, 2009. p. 7.

POSSENTI, Sírio; CARMELINO, Ana Cristina. Copa 2014 no Brasil: a logomarca virou piada. ARANDA, Lucía; VIEIRA, Thaís Leão (Orgs.). Capítulo referente a livro de artigos do XV Congresso da Sociedade Internacional de Humor Luso-Hispânico. (no prelo).

RAMOS, Paulo. *Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras*. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2011.

RASKIN, Victor. *Semantic mechanisms of humor*. Holland: D. Reidel Publishing Company, 1985.

SANTOS, Sousa et al. *História da BD publicada em Portugal – 1ª parte*. Lisboa: Época de Ouro, 1995.

SANTOS, Sousa et al. *História da BD publicada em Portugal – 2ª parte*. Lisboa: Época de Ouro, 1996.

SOUSA, Osvaldo Macedo. *História del humor gráfico em Portugal*. Lleida: Editorial Milenio, 2002.

Artigo recebido em: 08/09/2015

Artigo aceito em: 13/10/2015

Artigo publicado em: 01/12/2015