

## COMO LER AS MANIFESTAÇÕES VERBAIS DOS QUADRINHOS? — UMA PREDILEÇÃO ANTIGA PELA LETRA\*

Flamínia Manzano Moreira LODOVICI  
(Departamento de Linguística/FAFICLA/ PUC-SP)  
flalodo@terra.com.br / flodovici@pucsp.br

**RESUMO:** A imagem que se diz dominante, dentre a diversidade de sistemas significantes em coo/concorrência nas HQs, não pode obliterar ou deixar de validar o que de estratégico, ou curioso na sua diferença, impõem os constituintes linguísticos. Objetiva-se interrogar as manifestações verbais nos seus efeitos de sentido a produtor/leitor de quadrinhos henfilianos de *Ubaldo, o paranoico*. O linguístico como constituinte inalienável, essencial, da trama da linguagem do quadrinho, por permitir chegar, antes que à nomeação de sentido, a relações outras do funcionamento discursivo, em que interagem, de forma particular, letra/palavra junto às formas imagéticas, gráficas, plásticas etc. Resultados da leitura do verbal mostram um deslocamento teórico, tendo-se aí verdadeiros nós ou pontos de focalização com domínio estratégico em partes do discurso quadrinístico, expressando posição entre sujeitos, redefinição de identidades e, no diálogo entre personagens/autor-leitor, de como as primeiras se alienam no que dizem e com a situação social-ideológica em que vivem os segundos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Constituinte verbal das HQs; Leitura de quadrinhos; Implicações do linguístico.

*ABSTRACT: The diversity of significant systems in cooperation / competition in comic strips, where image is said to be dominant, cannot obliterate or invalidate what is strategic, or curious in their difference, that is imposed by linguistic constituents. Comic strips are here seen as a multi-significant writing practice, which is done, undone and redone everyday by the ceaseless hands of a creative. The objective is to question word or letter manifestations, especially as a function of their meaning effects on comic strips producer and reader, here those occurring in the Ubaldo, the paranoic, speech, who is Henfil's political character. Reflections start from the hypothesis that verbal is constituent of comic strips language plot, but with inalienable and essential character for allowing to reach, before the establishment of meaning, other relations of the discursive functioning, where letter / word next to the image, graphic forms etc. particularly interact.*

---

\* Um pequeno tributo à memória de Paulina Dalva Artimonti Rocca, amiga-chefe-pesquisadora, vista aqui em uma predileção antiga, ou um gosto seu pela letra, manifesto na década de oitenta.

*Hypothesis that will be modified, in fact complemented, by the results of reading the letter / verbal constituent, which show the theoretical shift that it brings in its poetic-expressive richness, allowing unexpected conclusive considerations. In fact, under the continuous to-and-fro among such interfaced dimensions, verbal constituents emerge like real knots or focus points with strategic domain throughout the comic strip speech, for expressing the position between the subjects there confronted, the redefinition of their identities in a certain political period, and as from dialog relations among them (character, author, reader), how they are alienated (or committed to) what they say and with the social-ideological situation they live in. In the proposed analysis direction, deeper studies, in our opinion, may take comic strips language verbal to a new statute faced to other constituents, arbitrary or resistant to the imaginary domain of images.*

**KEYWORDS:** *The verbal language of comic strips; CSs reading; Linguistic implications.*

## 0. Introdução

Negar legitimidade a um gênero, qualificado como discursivo-artístico, como as narrativas em quadrinhos pode não significar a afirmação da inexistência desse gênero; entretanto, aponta para uma posição que leva a obliterar esse gênero, não torná-lo relevante para estudos linguísticos por exemplo, além de não indagar o estatuto dos conceitos ou procedimentos nele utilizados. Parece que os quadrinhos têm já sua legitimidade garantida enquanto gênero. Receber, porém, um tratamento adequado ou suficiente para reconhecimento da qualidade de seu componente linguístico, parece ser outros quinhentos.

Todo o discurso sobre quadrinhos se baseia, reconheça-se ou não, numa concepção geral do texto quadrinístico, com alguns pesquisadores indicando a arte ou a literatura ou a poética, outros a comunicação, como sendo o lugar de elaboração dessa concepção. Adota-se, neste estudo, uma posição metodológica baseada em Todorov (2003), linguística portanto, que diz relativamente à concepção e ao tratamento de uma narrativa, cf. seus dizeres: “... *para evitar a objeção de que não sobra mais nenhum lugar para o estudo da obra em particular, é preciso propor, em contrapartida à poética, uma outra atividade que convencionaremos chamar de leitura*” (p.321). Ainda segundo ele,

O objeto da leitura é o texto singular; seu objetivo, desmontar seu sistema. A leitura consiste em relacionar cada elemento do texto com todos os outros, estando estes repertoriados não em sua significação geral, mas com vistas a esse uso (2003: 321).

O fundamental em relação ao discurso quadrinístico, a nosso ver, é que ele aponta para uma posição que leva a não tornar seu estatuto explícito, a se ter que constituí-lo, o que nem deixa de ter sido feito a partir de concepções diversas, a maior parte delas, senão quase todas, atribuindo relevância apenas ao que não seja da ordem do linguístico. Os quadrinhos são aqui entendidos como uma prática de escrita multissignificante que se faz e se refaz dia a dia com a mesma personagem em novos quadrinhos, nas mãos incessantes de um criador, que mantém a orientação da fala das personagens e narrador por todo o tempo em que existir aquele quadrinho, com um objetivo muito preciso relativamente a seu autor e destinatário da mensagem.

De início, algumas palavras sobre como é realizado o procedimento da leitura do material linguístico aqui analisado: foi por *escolha, deslocamento, superposição*;<sup>1</sup> não deixando, porém, de nos perguntar se não poderia esta leitura do constituinte linguístico contrariar a concepção que se vem observando do discurso quadrinístico, tido supostamente como exemplar da prevalência da imagem e de formas gráficas e plásticas. É o que imaginamos que aconteça e que pretendemos verificar no presente estudo cujo universo de dados é o da HQ<sup>2</sup>, mais propriamente a criada pelo jornalista de quadrinhos Henfil.

Evidenciam-se nas HQs várias funções concomitantes, segundo Quella-Guyot (1990/1994: 9): “a de **divertir** (a narrativa consola); a **apocalíptica** (a narrativa inquieta, produz insegurança); a **propedêutica** (o autor quer levar o leitor a refletir); a **reduzora** (a reflexão concentra-se ao mesmo tempo no conteúdo e no próprio gênero, ou seja, o autor emprega, p.ex., a zombaria)”, que se responsabilizariam pelo grande interesse do leitor. Outros atributos são apontados por Silva (2002: 11): a riqueza de personagens, muitos deles tornados super-heróis; o mérito de ditar comportamentos; uma forma

---

<sup>1</sup> Às reflexões de Tzvetan Todorov (2003: 278 e segs.), é que se deve a orientação teórica acerca de tais procedimentos aplicados aqui *mutatis mutandis* ao discurso quadrinístico.

<sup>2</sup> HQs é sigla do gênero de narrativa que recebe nomes outros como gibis, revistinhas, BD, bandas desenhadas (< fr. *bande dessinée*), historietas, história aos quadrinhos (< port.europeu), quadrinhos, piadas, piadinhas, tiras, tiras de quadrinhos, tiras de jornal, tiras cômicas (< *comics*, nos EUA, por terem sido, no início, exclusivamente humorísticas); fumacinhas ou balõeszinhos (< it. *fumetti*), por muitas vezes circunscreverem a fala das personagens; *tebeo* (< esp.), nome de uma revista infantil, TBO — todos esses nomes referindo fenômeno similar, uma forma narrativa, via de regra, de humor, por meio de imagens fixas. Ou seja, uma história narrada em sequência de pequenos quadros, por vezes confundida com charge, recebendo toda essa pluralidade denominativa de acordo com circunstâncias específicas do país em que se desenvolveu ou, na verdade, segundo Ramos (2009: 16), em “*consequência de um desconhecimento das características das histórias em quadrinhos e de seus diferentes gêneros*”.

de arte sempre renovada nos milhões e milhões de exemplares de cada edição impressa em escala internacional etc.

Para Quella-Guyot (1990/1994: 5), “*Ela é modo de expressão que já se tornou um patrimônio cultural e artístico imponente*”, pela “...*diversidade de recursos e riqueza dos conteúdos de uma arte que se tornou onipresente, arte surpreendentemente original...*”. Uma forma de arte, também conhecida por *arte sequencial*, a nona arte,<sup>3</sup> que articula texto, cores, imagens, múltiplas formas gráficas e plásticas, narrando histórias de variados gêneros e estilos, em geral publicadas sob formato leve, curtas tiras veiculadas em revistas e jornais, ou revistas e livros também de leitura agradável e veloz, o que não significa, porém, ser descartável, pelo peso humanístico/ideológico e artístico que apresenta. O quadrinho ter legitimidade parece não ser mais questão.

Contudo, e o linguístico do quadrinho? Linguístico, cuja presença dentro da diversidade de modalidades de histórias em quadrinhos, é também grandemente variável, cf. a classificação a seguir (Lodovici, 2009)<sup>4</sup> que passa a ser complementada aqui com as recentes modalidades e depoimentos atuais<sup>5</sup> de leitores de variadas origens e formação, todos entusiastas por quadrinhos: de (1) a (5) com um linguístico explícito (ou expresso na superfície do papel) e (6) sem a presença do linguístico (letra/palavra/texto):

(1) as HQs clássicas com predomínio da função literária, focando aventuras de guerra; aventuras de viagem (em que *Tintim*, criado em 1929, pelo belga Hergé (1907-1983), é certamente a mais representativa); relatos policiais; ou sombrios, destinados ao público adulto mais exigente (evocando o *film-noir*, como os do norte-americano Frank Miller, 1957-); ou românticos; ou de ficção científica (como as de *RanXerox* ou *Ranx* (década de 70-80, com uma profunda crítica aos valores sociais da sociedade, dos italianos Liberatore e Tamburini), dentre outras<sup>6</sup>;

---

<sup>3</sup> A *nona arte*, cf. classificação do “Manifesto das Sete Artes”, do crítico de cinema e futurista italiano Ricciotto Canudo: música (som), a primeira arte, seguida por dança/coreografia (movimento), pintura (cor); escultura (volume); teatro (representação), literatura (palavra); cinema (c/elementos das anteriores e demais); fotografia (imagem); quadrinhos (cor, palavra, imagem); jogos de computador e vídeo (c/elementos das anteriores); terceira geração dos videogames.

<sup>4</sup> As três primeiras categorias citadas por Kaufman e Rodrigues (1995: 39-40).

<sup>5</sup> Depoimentos extraídos da matéria jornalística “Loucos por vida em quadrinhos”. *Revista Cidade*. São Paulo: Trip Editora e Propaganda S/A, fev.2011, p.31.

<sup>6</sup> “Sou fã de *graphic novel*. Tenho mais de três mil títulos em casa. O legal é a ideia da união da arte com a literatura. Gosto de *Little Nemo* [1911], de Winsor McCay [1867-1934], e dos trabalhos de Frank Miller [norte-americano, 1957-] e Alan Moore [britânico, 1953-]. (Facundo Guerra, empresário, em depoimento, fonte: matéria

(2) as corriqueiras dos quadrinhos cômicos de jornais, de tema diversificado, caracterizadas por sua intencionalidade apelativa e conteúdo humorístico, algumas delas eróticas, pornográficas ou amorais<sup>7</sup>, inclusive as conhecidas narrativas de super-heróis (como as de Stan Lee e Jack Kirby, em *Quarteto Fantástico*, *Super Seven*, criadores de *Marvel*, *Homem-Aranha*, *Hulk*), em que se incluem as mangás<sup>8</sup>;

(3) as historietas com função informativo-apelativa, dentre elas a empregada com frequência no campo da educação para a saúde: aquelas que expressam instruções para melhorar a higiene, prevenir enfermidades, orientar a população para o uso de determinados medicamentos etc.;

(4) as tiras com foco ético-político, como as de Henfil, qualificadas e recomendadas para uma produtiva utilização pedagógico-didática, visando a, justamente por ser de interesse dos jovens, uma leitura mais lúcida pelos estudantes dos acontecimentos do cotidiano<sup>9</sup>; inclusive narrativas autobiográficas atuais, em quadrinhos, como *Persépolis*, da iraniana Marjane Satrapi, sobre a revolução islâmica;

(5) as narrativas históricas, como as de Joe Sacco, *Notas sobre Gaza* (2010, 432 págs.), focando o conflito árabe-israelense, baseado em relatos de sobreviventes;

(6) as experimentais dos dias atuais, com muita arte, e muitas delas mudas, sem diálogos, sem um linguístico explícito (ou da superfície do

---

jornalística "Loucos por vida em quadrinhos". *Revista Cidade*. São Paulo: Trip Editora e Propaganda S/A, fev.2011, p.31.

<sup>7</sup> "Me alfabetizei lendo *Pato Donald*, *Tio Patinhas* [criados em 1934 e 1947, de Walt Disney], *Monica* [1963, de Mauricio de Sousa]. *Então descobri Asterix* [personagem francês criado por Uderzo e Gocinny em 1959]. *Li todos. Na Jaboticaba, minha editora, já publiquei três livros de quadrinhos. Eles são uma forma de comunicação sensacional*" (Alessandra Pascolato, Publisher, em depoimento, fonte: matéria jornalística "Loucos por vida em quadrinhos". *Revista Cidade*. São Paulo: Trip Editora e Propaganda S/A, fev.2011, p.31).

<sup>8</sup> "Minha paixão são as HQs de super-heróis. *O Wolverine* [1974, dos norte-americanos Len Wein e John Romita], em *Born in Blood*, é um dos meus preferidos. Tenho mais de mil títulos e já doei muitos para que crianças tenham acesso à leitura através dos quadrinhos (Marcos Medeiros, empresário, fonte: nota<sup>6</sup>). "Sempre fui louco pelo *Tex* [*Texas Kid* - o quadrinho do faroeste da dupla Bonelli e Gallepini, de 1948], tem tudo a ver comigo. Tanto que tenho todos os números, sem exceção. Hoje em dia, a coleção tem lugar privilegiado na minha casa de campo" (Sylvio Padilha, fazendeiro, em depoimento, fonte: matéria jornalística "Loucos por vida em quadrinhos". *Revista Cidade*. São Paulo: Trip Editora e Propaganda S/A, fev.2011, p.31).

<sup>9</sup> "Comprei a *Mafalda* [do argentino Quino, de 1964 a 1973], minha amiguinha predileta, pela primeira vez em Buenos Aires nos anos 1970. Na época, adquiria um exemplar em cada lugar que passava, Itália, França, Alemanha. Hoje tenho uma coleção" (Verinha Montoro, private broker, em depoimento, fonte: matéria jornalística "Loucos por vida em quadrinhos". *Revista Cidade*. São Paulo: Trip Editora e Propaganda S/A, fev.2011, p.31).

papel), a exemplo do norueguês Jason, famoso pela técnica silenciosa e de impacto, como as dos brasileiros, Rafael Coutinho (que acaba de lançar, em 2010, a *graphic novel Cachalote*, em parceria com Daniel Galera)<sup>10</sup>, Rafael Albuquerque, Rafael Grampá, Fábio Moon em parceria com Gabriel Bá (com sua revista *Atelier*), Edu Medeiros e Rafael Sica, Gustavo Duarte (e sua HQ *Táxi*), Daniel Lafayette e outros (com suas *Ultralafa* e *Beleléu*).

Neste estudo<sup>11</sup>, trataremos especificamente de algumas ocorrências verbais da linguagem das HQs, especificamente em uma tira criada pelo consagrado jornalista de quadrinhos Henfil, ligada à sua personagem de crítica política, *Ubaldo, o paranoico*<sup>12</sup>.

Justifica-se a *escolha* da linguagem dessa personagem por ser, a nosso ver, a mais instigante, devido à problematização política que traz, quando é preciso dizer de outra forma, ou contraditoriamente, aquilo que se pensa; uma linguagem de personagem que permite sua leitura de forma múltipla: como “documento” sobre a vida do próprio Henfil, como uma “teoria” política bem significativa em período opressivo<sup>13</sup>, uma “metáfora” do pensamento de um período político opressivo; ou metáfora dos sentimentos do próprio autor.

O objetivo específico deste artigo é analisar os efeitos de sentido, a produtor e leitor da linguagem dos quadrinhos, advindos da ocorrência de certas expressões linguísticas: interjeições, onomatopeias, alguns enunciados mais longos equivalentes a frases ou períodos, o uso simplificado na escrita de certos termos tal como na oralidade, a presença frequente do registro coloquial... a correlação, em suma, entre o valor do linguístico, os demais constituintes do

---

<sup>10</sup> Cf. COUTINHO, R. *Cachalote*. São Paulo: Cia das Letras, 2010: é outro exemplo atual de *graphic novel* (sendo o que se define como de temática mais adulta e um maior nível de profundidade da história, tal qual as *graphic novels* do Batman, é *Maus: a História de um Sobrevivente*, de Art Spiegelman, com nada menos que 296 páginas devidamente ilustradas).

<sup>11</sup> As ideias aqui desenvolvidas constituem, na verdade, uma extensão que agora faço dos estudos que tive que fazer anteriormente, ao orientar aluna de IC do curso de Jornalismo da PUC-SP, Juliana de Souza Leuenroth, em 2009, sob o tema das HQs em Henfil, sob o título “Henfil e seu personagem *Ubaldo, o paranoico* - análise da linguagem verbal e não-verbal dos quadrinhos”. Motivação que reforçou também a eleição desse tema para o presente artigo.

<sup>12</sup> *Ubaldo, o paranoico* é criação de Henfil em parceria com Tárík de Souza, em 1975 (ano de perseguição e prisão a muitos militantes de organizações políticas alternativas, caso do jornalista Vladimir Herzog), e que apareceu um ano depois no jornal alternativo *Pasquim*, e de 77 a 84, especificamente na revista *IstoÉ*.

<sup>13</sup> Segundo o próprio Henfil, “Meu maior propósito enquanto jornalista do traço é aguçar a veia crítica das pessoas com relação a esse sistema que o capitalismo usa para escravizar a tudo e a todos”. Henfil. *Wo1*. (entrevista). Rio de Janeiro, 1973.

quadrinho, justificados em seus efeitos pela posição do autor e do leitor envolvidos; pensar, desse modo, em uma concepção eufórica, pertinente, de tais constituintes linguísticos, geralmente subestimados em uma análise de HQ.

Quanto a uma metodologia para análise da linguagem em geral dos quadrinhos, pensamos partir do que diz o teórico Quella-Guyot, 1990/1994: 34):

Um único sistema não poderia desnudar essa arte híbrida e evolutiva. Assim como não existe uma metodologia geral para conceber uma HQ, não poderia existir uma metodologia geral para analisá-la. Cada obra deve suscitar uma abordagem apropriada, tendo-se presente que esse meio de expressão é o resultado do cruzamento entre a escrita, a literatura, a arte gráfica, a arte pictórica, a arte fotográfica, a arte cinematográfica... e o espaço da prancha.

Nessa linha, acreditamos que o constituinte linguístico pode determinar uma leitura diferente na sua coo- e concorrência com os demais componentes da tira em quadrinho. A leitura de um texto é aqui pensada a partir do que bem coloca Todorov (2003: 322-3):

A concepção do texto como palimpsesto não é estranha à leitura; mas em vez de substituir um texto por outro, esta última descreve a relação entre ambos. Para a leitura, o texto nunca é outro, ele é múltiplo (grifo meu).

Tal como Todorov (2003: 323), a partir dessa recusa a privilegiar a interpretação de elementos não aparentes de um sistema, não se pretende assumir uma recusa generalizada que privilegie qualquer parte de um quadrinho, uma leitura que atribua a qualquer de suas manifestações o mesmo valor ou peso. É preciso verificar se é possível levantar alguns - do que Todorov chama de - *pontos de focalização* ou, *nós linguísticos*, que dominem estrategicamente a narrativa. Ainda, segundo o autor, para analisar esses *nós*, entretanto, antes que fazer uso de um procedimento fundado em critérios externos, a seleção de tais constituintes deve se dar em função de seu papel na narrativa. É essa mesma escolha que situa uma leitura em relação a outra, e é essa atenção preferencial que determina a existência de um número múltiplo de leituras. Se a leitura não privilegiar certos pontos do texto, ela pode se esgotar rapidamente, segundo o autor: a leitura "correta" de uma obra estaria, assim, definida de uma vez por todas. A escolha dos *nós focais*, variável sempre, produz em contrapartida uma diversidade de leituras; é ela que nos faz falar de uma leitura mais ou menos rica (e não simplesmente verdadeira ou falsa), ou de uma estratégia mais ou menos apropriada. Nas tiras selecionadas para este estudo, alguns dos *nós* foram privilegiados, conforme análise adiante.

Os dados verbais - por serem datados e gerados em uma série

heterogênea, em que se incluem a condição social e de vida do autor aliadas aos atributos de seu espírito - podem fazer ver confrontos de forças e de poder determinantes às produções escritas ora analisadas; devido a restrições de objetivo e procedimento metodológico desta investigação, são tais constituintes autobiográficos ou político-ideológicos apenas indicados.

O presente estudo insere-se na área de pesquisa linguística, qual seja, assume uma perspectiva chamada interacionista-dialógica, que, a partir do processo de aquisição da linguagem, vem refletindo *sobre o funcionamento da língua em geral e sobre o sujeito na língua*, incluindo nessa reflexão elaborações de linha francesa<sup>14</sup>. Nessa linha teórico-metodológica, procura-se não pelo significado das manifestações da linguagem, mas pelos efeitos de sentido de sua ocorrência aos sujeitos envolvidos em uma interação dialógica.

O universo de dados, para este artigo, restringiu-se a uma narrativa em tiras de quadrinhos, verificando-se alguns dos processos retóricos (no sentido de Todorov, 2003) dessas narrativas: por exemplo, uma manifestação linguística (uma interjeição ou uma parte do diálogo entre personagens) sendo posta em contiguidade com o tema do quadrinho; a constituição fônica ou gráfica de um título que engendra a continuidade da narrativa do quadrinho; portanto, aqui, considerando-se a importância que tem a ordem de aparecimento dos elementos textuais no quadrinho e também o desenrolar sintagmático ou temporal da narrativa, cada termo é essencial na economia do quadrinho e, se apagado, tal é possível pela provável recuperação deixada por conta do leitor.

## 1. A manifestação linguística na constituição das HQs – uma análise

Modalidades diversas de texto ou de enunciados compartilham do espaço dos quadrinhos de *Ubaldo, o paranoico*, em que aqui se destacam:

1<sup>a</sup>) enunciado discursivo: 1.1. título da tira; 1.2. texto em diálogo, dito pelas personagens (geralmente enquadrados ou circulados) ou pelo narrador; 1.3. enunciado descritivo (enunciado pelo narrador ou por uma personagem) complementar ou substitutivo à imagem; 1.4. expressões de linguagem oral, coloquiais; 1.5. interjeição e expressão interjectiva.

2<sup>a</sup>) ruído/som representado pela onomatopeia ou expressão onomatopaica.

---

<sup>14</sup> Seguindo a linha de meu doutorado realizado no IEL-Unicamp, orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Claudia Thereza Guimarães de Lemos, que trabalha em equipe, com outros pesquisadores (dentre eles, as Prof.<sup>as</sup> Dr.<sup>as</sup> Maria Francisca A.F.Lier-DeVitto e Suzana Carielo da Fonseca, da PUC-SP).



## 1ª) Enunciado discursivo

### 1.1 Título da tira

Um dos constituintes essenciais da trama verbo-imagética das histórias em quadrinhos é o título, tal qual o seguinte:



Esse título aparece na narrativa em quadrinhos (1), no Anexo 1, em que se tem uma composição em três tiras verticais, cada uma delas com duas vinhetas ou enquadramentos. O título aparece à esquerda da primeira vinheta das tiras, justamente o lado de onde iniciamos, na sociedade ocidental, a leitura de qualquer texto, e cuja característica não é ser um título propriamente temático, mas um ato denominativo, o de identificar o protagonista da tira. O título é capturado pelo olhar do leitor de forma global, lido como se fosse um desenho, um grafismo elementar, de muita simplicidade, mas que prepara o leitor ao que ele tem pela frente na narrativa. A repetição caligráfica desse título se dá em muitas outras tiras de Henfil. Título entendido como componente primeiro do argumento da tira em quadrinhos, sendo o princípio capturador do interesse, do envolvimento, da cumplicidade do leitor. Aqui, envolvendo esse leitor em um clima narrativo, que mostra, por meio desse título, a paranoia diante da opressão reinante em determinado período da história brasileira, evidenciada pela posição de tal protagonista central, tornado herói, aquela personagem que assume aí um lugar temido no real, não-desejado pelo cartunista nem pelo leitor.

O cartunista toma às suas mãos o título (um sintagma nominal), escrevendo-o com caligrafia regular, a mesma uniforme a todos os quadrinhos da personagem, imprimindo uma diferença no formato da fonte em P/B: o substantivo *Ubaldo*, em letra de forma, e o adjetivo *o paranoico*, em cursiva. Os termos são justapostos vertical e horizontalmente em uma moldura sem limite na parte inferior — um título flutuante como que integrado ou se ligando à continuidade figurativa da historinha.

Verifica-se, em (1), que Henfil envolve o título, *Ubaldo, o paranoico*, em uma “figuração” muito precisa e significativa, capturando nele, com precisão, os sintomas do regime autoritário da década 70-80

de nossa sociedade, a ponto de o tema da tira não precisar estar explicitado para além do enunciado no título, quando então se intensificam os efeitos dessa elipse temática sobre o leitor, que se sente intrigado, ávido para preencher tal ausência linguística que passa aqui a ser significativa.

A nosso ver, o próprio atributo *o paranoico* parece funcionar como uma espécie de tema de (1), pois, talvez devido a duplos efeitos da letra cursiva, além de fixar o caráter de *Ubaldo*, assinalando ao leitor sobre sua situação subjetiva, a um só tempo faz desenrolar a sequência de cinco cenas em vinhetas extensivas a seu medo de ser denunciado por um suposto agente policial travestido de interlocutor tagarela.

É de se notar que ambas as personagens introduzidas em todas as vinhetas de (1) não são suficientes, em seu desenho ou figuração, para expressar *per se* a ronda ou o cerco da primeira personagem e o esquívamento da segunda. De fato, segundo Magritte<sup>15</sup>, "*Ideias e pensamentos não possuem nenhuma forma sensível*".

Justifica-se, por conseguinte, aqui, a necessidade da presença do constituinte linguístico para expressar o que pensa ou sente *Ubaldo* diante daquela tagarelice a seu lado, que ele suspeita advir de um "patrulheiro" ou "dedo-duro" — figura bastante temida na época, por sua tarefa infame de denunciar aleatoriamente nomes de pessoas civis que poderiam em seguida ser presas e torturadas pelos militares do poder. Como *Ubaldo* deveria poupar-se, livrar-se de tal retórica retardatária e incorrigível? Afinal, a década de oitenta já era tempo da distensão política do general Figueiredo, mas não seria tempo também de construção de uma nova linguagem? O novo da mudança política precisaria estar se instituindo pela forma como era pensado e falado...

Voltando à questão da indefinição de um tema específico às tiras (1), verifica-se, na verdade, que isso parece não se dar ao acaso; justifica-se como sendo uma estratégia do quadrinista de colocar o leitor logo em suspense, fazendo-o consumir avidamente o desenrolar linguístico da narrativa: uma troca de perguntas indiretas, aparentemente cordiais e sedutoras, de um lado (mas que rondam coisas completamente outras do que é enunciado), e respostas paródicas, deslocadoras de uma verdade (instável), de outro.

Pensando sobre o modo de conduzir a argumentação de ambos os interlocutores, encontra-se aí a *sedução* como uma das formas de lidar com os argumentos. *Sedução* que pode ser vista como aquela que se dá no espaço particular, ou entre pessoas, e aquela em espaço público, entendendo-se que ambos os registros não deixam de ser um território de partilha e disputa de sentidos, dado que a sedução está fundada na

---

<sup>15</sup> Magritte, R. Encontrado em Foucault, Michel. *Isto não é um cachimbo*. 5ª ed. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

linguagem e se manifesta através dos discursos (Orlandi, 2005). A esse respeito, diz Todorov (2010: 202)<sup>16</sup>:

A sedução está bem e se justifica quando se busca despertar a simpatia de um indivíduo. É preciso mostrar-se eloquente, simpático, apelar a todos os fogos de artifício de que se disponha. Isso vale para um homem, para uma mulher, para qualquer um. Mas no espaço público considero que praticar a demagogia populista é um tipo de discurso obscuro com aparência de profundidade significa transgredir um contrato (...) que [via de regra] se estabelece entre interlocutores, entre pessoas. Por isso, [deveria ser] um contrato ético.

Na situação do discurso quadrinístico de (1), embora se esteja em um espaço particular, há interesses em jogo, com uma tensão percorrendo transversalmente o domínio discursivo em que estão ambos os interlocutores: a atitude sedutora de um; a atitude arlequina de outro. Tem-se aí uma concepção de diálogo como o epicentro da criação e do estabelecimento de sentidos no espaço discursivo, num processo fortemente conflitivo de disputa por sentidos.

A uma tal situação (1), que se pode definir como a vivida em discurso político, Charaudeau (2006:8) analisaria como o lugar de instauração de um jogo de máscaras:

Assim cada um é para o outro apenas uma imagem. Não absolutamente uma imagem falsa, uma aparência enganosa, mas uma imagem que é o próprio ser em sua verdade de troca. Nesse momento a máscara seria nosso *ser presente*; ela não dissimularia, ela nos designaria como sendo nossa imagem diante do outro.

e, portanto, várias identidades também aí se definindo: cada personagem agindo em função daquilo que imagina do outro, sendo a identidade desses sujeitos nada mais que a imagem co-construída resultante desse encontro.

Voltando à questão do título, no caso de outra tira de nossa pesquisa, verifica-se que ele é apresentado com um tema explícito desta forma: *Ubaldo, o paranoico, em Volta às aulas!* Figurar a menção ao tema firma de início a estrutura da história, localiza-a, bem como o “ponto de vista” da narrativa, a sintaxe dos quadrinhos a seguir. O tema aí, como primeira informação de início da historinha, faz com que o leitor “pegue”, por meio da presença do verbal, o fio da trama, introduzindo-se, de forma mais estável, no âmago da história. “Fio da

---

<sup>16</sup> TODOROV, T. Combatendo os bárbaros [entrevista a Martín Granovsky, do Página/12, em Buenos Aires, pela Fundação Osde]. *Carta Maior*. Trad.: Katarina Peixoto. São Paulo, 07.nov.2010. Disponível em: <[http://cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia\\_id=17169](http://cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=17169)> Acesso em: 14.abr.2011.

trama” que deve ser percorrido e sustentado durante o decorrer da narrativa das tirinhas, sem interrupções em sua continuidade.

Segundo Eco (1970: 131), o autor sabe da necessidade de afetar o leitor imediatamente, e, para tal, ele lança mão de mecanismos expressivos específicos e sabe, antes que qualquer leitor se dê conta, que está em suas mãos lidar de forma competente com a linguagem muito articulada e de absoluta precisão dos reduzidos quadrinhos, cujos efeitos muito fortes no leitor ora se satisfazem ao explicitar simplesmente o nome da personagem, ora ao introduzir a temática ali tratada, ora no jogo da ausência total de título.

Contudo, assim como um título de uma história não se esgota nele próprio, mas se revela nas suas relações com os outros componentes da narrativa, será preciso agora pensar no “modo” por meio do qual Henfil lida com os demais constituintes de sua mensagem em quadrinhos. Esta precisa ser lida segundo tudo quanto ela possa comunicar ao leitor, examinando-se, assim, além do componente verbal, a diversidade e a complementaridade de significantes dos quadrinhos, e os processos de estruturação desses significantes, as relações entre eles em referência a um dado sistema signifiante a que o autor se atém, presumindo-o do conhecimento de seus leitores; para além de tudo isso, era objetivo de Henfil fazer os leitores acordarem para a questão política. A personagem *Ubaldo* temia o retorno dos anos de chumbo, do regime de exceção, onde os direitos civis eram desrespeitados: temia, sobretudo, que a tal “Abertura” que se instalara no país fosse apenas uma armadilha do regime; o Brasil vivia o fim do regime militar – o processo chamado de *Abertura Política*, promovida no governo do General Figueiredo. Os partidos políticos haviam sido liberados, diminuía a censura à imprensa e os políticos pleiteavam eleições diretas para Presidente. Novos rostos surgiam no cenário político, partidos de esquerda eram admitidos, todos olhavam para frente, esperançosos... todos, menos *Ubaldo, o paranoico*...<sup>17</sup>

Henfil tinha presente, particularmente no caso da personagem *Ubaldo, o paranoico*, tal ideal que ele exprime da seguinte forma: “*Meu maior propósito, enquanto jornalista do traço, é aguçar a veia crítica das pessoas com relação a esse sistema que o capitalismo usa para escravizar a tudo e a todos*”<sup>18</sup>, a que complementou, ciente da brevidade de sua vida e da permanência de sua obra: “*Morro, mas meu desenho fica*”<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ubaldo,\\_o\\_paranoico](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ubaldo,_o_paranoico)>. Acesso em: 28.mar.2010.

<sup>18</sup> Henfil. *Wo1*. (entrevista). Rio de Janeiro, 1973.

<sup>19</sup> Henfil. *Wo1*. (entrevista). Rio de Janeiro, 1973. Com 43 anos, morreu Henfil, por ter contraído, juntamente com seus irmãos (Chico Mário e Betinho, mortos em 1988 e 1997, respectivamente) o vírus da Aids, nas constantes transfusões de sangue pela

Por essa via produtiva, a do traço, Henfil pensava no seu papel de cidadão: de não apenas extravasar sua indignação pelo que ocorria no país - perseguição, tortura e até morte de parentes, conhecidos, enfim, de brasileiros... Muito menos no seu papel de fazer humor escrachado ou insolente... Muito menos no exercício de sua profissão de cartunista, quando sua capacidade argumentativo-crítica se afirmava. A opção por tal via - espinhosa, dolorosa, em função do preço alto que se paga pela produção pública cotidiana ao afetar poderosos, especialmente políticos -, não se dá por acaso, certamente. Dá-se por paixão. Uma opção de Henfil lucidamente política. Henfil aplica na fala de suas personagens tanto humanismo (com ousadia, jogo de cintura...) que, em qualquer veículo que essas narrativas sejam veiculadas, nada elas devem perder de sua força subjetiva e político-social: uma vez lidas, não há mais como serem tiradas da mente do leitor que ali atua em silêncio; somente sua estrutura formal parece ser suficiente para estabelecer sua força sobre o leitor.

Os efeitos pungentes ao leitor do trabalho quadrinístico arrancaram de Ziraldo este dizer sobre Henfil: *“Ele é um desses raros artistas que agem sobre sua geração, tocam-na, influenciam-na, alteram seu modo de ver o mundo”*<sup>20</sup>, ainda que o próprio Henfil, modestamente justificasse o interesse do leitor por seu trabalho desta forma: *“Eu sou uma novidade. E novidade normalmente faz barulho”*<sup>21</sup>, embora ele tivesse bem presente sua vocação, como diz neste fragmento: *“o humor que vale pra mim é o que dá um soco na barriga do opressor”*, a que outro cartunista, Jaguar, com sua peculiar ironia, destacou: *“o soco de Henfil era entre todos os cartunistas o mais pesado e certo”*.<sup>22</sup>

Passamos, agora, a outra modalidade de texto dos quadrinhos de Henfil, o diálogo.

## 1.2 Textos em diálogo geralmente enquadrados ou circulados, ditos pelas personagens ou pelo narrador

Destacamos primeiramente que *Ubaldo, o paranoico* é personagem que tem necessidade de constituir-se em uma fala em

---

hemofilia devido à falta de controle dos hospitais públicos sobre os doadores, o que motivou de seu companheiro de trabalho e amigo, Tárík de Souza, este comentário: “Henfil morreu de Brasil” e a menção a tal assassinato pelo Ministério da Saúde feita na capa de *O Pasquim*. Morreram como mártires de uma vida frágil como o foi a de milhões de excluídos por quem lutaram até o fim de suas vidas.

<sup>20</sup> Ziraldo, *apud*: Malta, M. (2008: 9).

<sup>21</sup> Revista *Veja* São Paulo. (1971, abril). *Apud* Malta, M. (Nico). *Henfil: o humor subversivo*. São Paulo: Expressão Popular, 2008: 15 e 91).

<sup>22</sup> Malta, M. (Nico). *Henfil: o humor subversivo*. São Paulo: Expressão Popular, 2008: 44.

diálogo, em que efeitos de sentido mostram-se afetando o próprio autor e os leitores.

Na tira (1) (Anexo 1), *Ubaldo* esquivava-se por cinco vezes diante de perguntas que lhe iam chegando, vinheta a vinheta, para, na última, ter-se a revelação do propósito daquele insistente diálogo: o cerco feito por um suposto agente policial cujo objetivo é pegá-lo “de calças curtas”, e incriminá-lo como um terrorista – justamente a estratégia opressiva sofrida pela sociedade e que o autor denuncia. Quadrinho que se pode chamar de modalidade propeudêutica, que visa a esclarecer o leitor acerca dos procedimentos de incriminação a uma pessoa, utilizados pelo poder político vigente.

Bakhtin, a respeito de uma utilização singular de Dostoiévsky (encontrada em Todorov, 2003: 35), vai introduzir, quanto ao nível narrativo, uma figura estilística: a *ocupação* que, na definição de Fontanier, consiste em “prevenir ou rejeitar de antemão uma objeção de que poderíamos ser alvo”. Verifica-se que a negatividade de *Ubaldo* está reiterada em todas as cinco vinhetas de (1), representada por negações adverbiais ou outros itens lexicais que se multiplicam: “*Não! / Eu? Não! / Não! Lut o quê? / Obrigado! Tá pensando que me pega, agente?* Evidenciam todos eles o desejo de *Ubaldo* de se preservar a um alto custo: o de invariavelmente se esquivar ou mostrar-se imune a qualquer um dos fatos tornados objeto de pergunta do outro interlocutor.

Todas as respostas da personagem *Ubaldo*, o *paranoico* englobam implicitamente, como não poderia deixar de ser, as insistentes e díspares perguntas de seu interlocutor, fosse ele, real ou imaginariamente, um investigador do governo militar, em um diálogo de preservação de imagens (no sentido de Charaudeau, 2006: 8), o que determina, precisamente, a profunda ambiguidade de ambas as personagens de Henfil nas tiras (Anexo 1).

Verifica-se que, em todas as vinhetas, a fórmula utilizada pergunta-resposta não recebe uma moldura que a circunscreva, é como se flutuasse como balão, o que multiplica visualmente a inconsistência voluntária de tal diálogo inquisidor: nenhum indício que possa ancorar *Ubaldo* à realidade político-social daquele momento, por mais que ele seja afrontado por perguntas, às quais ele sempre responde com monossilábicas e prontas negativas ou evasivas. *Ubaldo* quer mostrar que ele não é nada além do que dizem suas palavras. O diálogo é como um mal-entendido que está no ar, cujos traços verbais ou imagéticos, em seu registro parecem ser em grafite apenas, que seja possível apagar, tornar poeira branca com uma esfregadela de borracha.

Somente a última vinheta da tira (1) em que *Ubaldo* diz: “*Tá pensando que me pega, Agente?*” apresenta os dizeres que fazem reconhecer e fechar o tema, circundados por contorno em linhas

interrompidas do balãozinho, seguido do crédito ao autor. Henfil parece desejar que nossa leitura seja: *“É do imaginário militar toda essa invenção de comunista, terrorista... a verdade ora manifesta é a do simbólico: temos que ser mais sagazes – e o somos - que qualquer agentezinho travestido de sujeito simpático”*.

A diferença de proporções das duas personagens mostra, na vinheta-fecho, o insucesso de uma que dá as costas ao leitor, diminuída em sua pretensão acusatória (de “dedurismo”) e a outra bem sucedida, obstinada e agigantada em sua lucidez, substanciada em: *“Tá pensando que me pega, agente?”*: uma estratégia argumentativa vitoriosa de *Ubaldo* que, a um só tempo, anula o inquisitor e, após aquela sequência de perguntas díspares do agente, traz o efeito de surpresa sobre o leitor, mantido até ali ávido por chegar à chave-temática.

Pode-se dizer que, de forma lúdica, Henfil leva a sério sua vocação de quadrinista político, como ele próprio afirma: *“Acho uma limitação dizer que sou só desenhista. Sei fazer muitas coisas: (...). Por isso não quero ficar preso a um tipo de criação. Não quero só escrever, ou somente desenhar...”*<sup>23</sup>.

Talvez se possa ligar tais cenas de (1) a outro processo constitutivo da linguagem (tomado também da retórica de Fontanier escrita em princípios do século XIX, encontrado em Todorov, 2003: 35): o da figura estilística da *sustentação* que *“consiste em manter o leitor ou ouvinte por muito tempo em suspense, e em surpreendê-lo em seguida com algo que ele absolutamente não esperava”*. Como dito antes, *Ubaldo* é personagem que em (1) esquiva-se por cinco vezes ao suspense em que o coloca a personagem do investigador, surpreendendo-o sempre com a negativa ou evasiva a uma pergunta feita ou como se a pergunta não lhe dissesse respeito, sustentando a curiosidade do leitor até a cena final, explicitadora do sentido do jogo verbal mantido entre as personagens desde a primeira vinheta.

### 1.3 Texto descritivo complementar ou substitutivo à imagem

Textos narrativos ou descritivos, complementares ou substitutivos à imagem, ou simplesmente comentários do narrador, parecem nunca estar ausentes das HQs, variando sua presença de autor a autor.

Eco (1970), a esse respeito, exemplifica por meio do cartunista belga Jacobs [1904-1987, criador de *Blake & Mortimer*], que adotava um ponto de vista bem romanesco e propunha aos leitores textos descritivos em abundância, como se a imagem não fosse suficiente para descrever a si própria. Eco também cita cartunistas que, em

---

<sup>23</sup> Henfil. “Desenhar, pra mim, é como mastigar pedra”. (entrevista). *In*: *Revista Status Humor*. São Paulo, 1973.

contrapartida, limitam suas intervenções a indicações de tempo e de lugar, tipo *“Uma hora mais tarde...”*.

Tais textos narrativos, muitas vezes, fazem a passagem entre duas sequências de ações, asseguram-lhes a ligação, ora para acentuar a concomitância de ações paralelas, ora para sugerir um vínculo temporal mais importante. É raro, contudo, que um retorno a eventos passados seja mencionado por meio deles, recorrendo-se neste caso a testemunhos. A localização dos textos narrativos é variável. O uso mais tradicional consiste em inseri-los em um retângulo no alto, à esquerda da vinheta. Para os comentários, os autores fazem uso de sua liberdade ao inscrevê-los: textos não enquadráveis incorporados à imagem, textos ocupando o lugar da vinheta... Ainda segundo Eco (1970), esses textos didáticos ou explicativos por vezes permitem propostas humorísticas, como as do francês Gotlib (1934-), surgidas da oposição entre palavras e imagens.

Em *Ubaldo, o paranoico*, não existem textos longos descritivos ou complementares, como em quadrinhos de outros autores. Em outra tira de *Ubaldo*, há a indicação temática no título *Volta às aulas* e a indicação de lugar *PUC-SP*. Esta última justamente por ser o lugar que acolheu intelectuais, professores e estudantes, afastados das universidades estaduais e federais pelo regime político dos anos 70-80. A personagem *Ubaldo*, que era um jovem estudante, retornaria às aulas na PUC-SP (após um exílio ou afastamento temporário), ainda em estado paranoico.

#### 1.4 Termos da linguagem oral, coloquial

A linguagem coloquial e ousada nos diálogos dos quadrinhos de Henfil sempre seduz o público, com a escrita se aproximando da oralidade, inclusive com a inserção de gírias; palavras chulas (como *bicha*), aparecem impressas em letras maiúsculas, bordões (como *inserido no contexto*)... Como ressaltou o quadrinista Jaguar, *“Tiramos o paletó e a gravata da linguagem”*.

Assim, em (1), nas duas vinhetas iniciais, tem-se duas ocorrências do verbo “ter”, próprias de oralidade, com esse item verbal substituindo outros de emprego mais formal: *“Você tem aquele livro...”*, com “tem” em lugar de “dispõe para me ceder”. *“Perdi o Pasquim que tem a entrevista...”*, com “tem” em lugar de “inclui/traz...”.

Em seguida, verifica-se o emprego de “tá sabendo”?, em lugar de “Você está a par?/É de seu conhecimento?”

Na vinheta posterior, é empregado, na forma popular, reduzida, o pronome de tratamento “ocê”, forma usual de oralidade: *“Cê conhece aquela piada do Simonsen?”*.



Na penúltima vinheta, aparece o uso do verbo “assistir” empregado como se usa na oralidade, como transitivo direto em vez de indireto (com a inserção da preposição “a”): “*Ei! Vamos assistir o Aleluia Gretchen?*”

Os próprios vocativos são de registro cotidiano e popular: “*Ô rapaz*”, “*Ei!*”.

### 1.5 Interjeições e expressões interjectivas nos quadrinhos

A interjeição e a locução interjectiva aparecem muito no caso de tiras em que o verbal, muitas vezes, precisa ser, antes que explicitado, deixado por conta do imaginário do leitor, que completa o sentido do enunciado segundo seu estado de espírito, funcionando a interjeição, neste caso, como um “toque”, dispensando estruturas linguísticas mais elaboradas, para que o leitor faça a leitura adequada (ideológica ou irônica ou...) da imagem do quadrinho. Interessante, a meu ver, é que a interjeição escrita talvez valha mais que a pronunciada, por impulsionar a vibração da fala da personagem que se difunde para além do espaço do quadrinho, afetando, pois, diretamente o leitor. A interjeição inclusive pode ser dita, a meu ver, para além de parte constituinte da linguagem dos quadrinhos, como expressão de parte da constituição dos sujeitos e de suas identidades (hipótese não incluída neste estudo, a ser explorada em trabalhos futuros).

Henfil, por exemplo, assumiu a paternidade de interjeições muito particulares a seu estilo popular e coloquial, ainda que não ocorram no quadrinho aqui incluído: *Top-top*, *Xuip*, *Arrou*, *Nhoiqui*, *Slepid*, *Cacilda*, *Tutameia*, *Putisgrila*, *Baralho*, *Puribela*, *Cambuta*; a paternidade de cruzamentos vocabulares como: *Olhaqui*, *Sacumé*, *Cumé*, *Preu*, *Praqiilo*, *Prele*); diminutivos de forma amineirada como aqueles finalizados em *im*: *Baixim*, *Fradim*, *Tadim*... Tais criações são resultantes algumas vezes de processos ou mecanismos paranomásticos ou trocadílicos, obtidos da similaridade fonética ou sintática de dois ou mais termos - cuja conjunção (*Cumé...*), comparação (*Baixim*), reiteração (*Top-top!*), subentendido (*Sacumé?*), trocadilho-cacofônico (*Baralho!*) - criam um efeito inesperado, intencional ou não, valendo-se da sonoridade similar e o efeito de surpresa sobre o ouvinte/leitor pela fusão de sentidos díspares num mesmo contexto.

Na tira (1) de quadrinhos de *Ubaldo, o paranoico*, aparece uma locução interjectiva: “*Ô rapaz!*”, iniciadora de um diálogo entre uma personagem e outra, que poderia ser classificada como uma saudação aparentemente amistosa, dada a intencionalidade maldosa da pergunta da personagem-agente militar, que – dependendo da resposta por *Ubaldo* - poderia vir a incriminá-lo.

Logo adiante, na mesma tira, ocorre o emprego chamativo (saudativo/ invocativo) da interjeição “Êi!”, quando tal personagem-agente chama a atenção de *Ubaldo* para um convite, a primeira vista simpático, despretensioso, mas a que *Ubaldo* não se deixa seduzir em sua má intencionalidade...

Aqui as interjeições recebem outro entendimento de acordo com os sentimentos de cada personagem, entendendo-se que a compreensão de uma interjeição depende da análise da posição em que cada personagem se coloca em cena; sua vinculação em termos gramaticais não é com a estrutura do enunciado, sendo considerada palavra-frase, autônoma, não desempenhando função sintática junto aos demais termos dos enunciados.

## 2ª) Ruídos/sons representados pelas onomatopeias/expressões onomatopaicas e seu papel nos quadrinhos

As onomatopeias<sup>24</sup> têm uma especificidade nos quadrinhos: a plasticidade e a intervenção gráfica que elas aí promovem, ocupando papel importante por imporem um ritmo fremente às narrativas de ação e participando graficamente na diagramação das páginas (Vergueiro, 2008: 62). Em geral, as onomatopeias são grafadas externamente aos balões, livres, pois, de delimitação gráfica, em caracteres grandes, em local próximo ao lugar onde ocorre o som que representam.

Nos quadrinhos em geral, ratifica-se o que diz o semanticista Stephen Ullman: “as palavras onomatopaicas, eventualmente convencionalizadas, mostram similaridades impressionantes em idiomas diferentes (apud Ilari, 2002: 115). De fato, a maior parte das onomatopeias, em quadrinhos, apresentam-se em língua inglesa, ou em variantes dessa língua, que “indicam ruídos, sendo destinadas a reproduzir (ou evocar) sons não-linguísticos” (Ilari, 2002: 114), tais como as seguintes, indicando: explosão: *Bum!*; quebra: *Crack!*; choque: *Crash!*; queda n’água: *Splash!*; pingos de chuva: *Plic! Plic! Plic!*; sono: *ZZZZZZZZZZZZZZZZZZ!*; golpe ou soco: *Pow!*; campainha: *Rring! Rring!*; metralhadora: *Rá-tá-tá-tá-tá!*; beijo: *Smack!*; tiro: *Bang! Pow!*

A técnica do quadrinista Henfil é bastante refinada e inovadora ao criar, junto às onomatopeias ou às figuras, elementos gráfico-plásticos em texturas variadas, como, por exemplo, a hachura (o *cross-hatching*): alguns traços como uma escrita junto à imagem ou palavras, geralmente curvos, visando a dar movimento à cena.

---

<sup>24</sup> Outros nomes para o fenômeno onomatopaico (< gr. *onomatopiia*; lat. *onomatopeia*): ecoísmo (Jespersen) ou função fonestética da linguagem (FIRTH, apud Moya, 1977).

Nem todas as onomatopeias são palavras; algumas se configuram como um conjunto de fonemas, sem estrutura vocabular, quase sem vogal de apoio, como, por exemplo, a profusão de onomatopeias trazidas por Umberto Eco, em seu romance *A misteriosa chama da rainha Loana*, como produção em 2005 motivada pela linguagem das histórias em quadrinhos (apud Ramos, 2009: 75-6):

*Arf arf bang crack blam buzz cai spot ciao clamp splash crackle crunch  
gosb grunt bonk bonk cai meow mumble pant plop pwutt roaaar dring  
rumble blomp sbam buizz scranquete slam puff slurp smack sob gulp  
spranck blomp squirt swoom bum thump plack clang tomp smash trac  
uaaagh vrooom guiddap yuk spliff augh zing slap zoom zzzzzz sniff...*

Assim é que o protagonista do romance de Eco, Yambo, um senhor de idade avançada, encontra nas leituras de infância uma forma de reativar as lembranças, após sua perda da memória e é quando Eco brinca, então, com as possibilidades da construção onomatopaica. Os *fumetti*, quadrinhos italianos das décadas de trinta e quarenta é que se lhe tornaram produtivas fontes de consulta (Ramos, 2009: 76).

A HQ talvez seja a narrativa que mais privilegie as onomatopeias. Um estudo publicado na *Revista de Cultura Vozes* (1969, julho), tomando como base 39 revistas em quadrinhos, atestou 173 onomatopeias diferentes (Ramos, 2009: 76). Cirne (1970, apud Ramos, 2009), por sua vez, havia analisado 40 revistas em quadrinhos, com uma média de 0,71 onomatopeia por página, sendo as de maior incidência *Bam!* (9,9%) e *Crash/Crack!* (4,26%).

Dois tipos de onomatopeias foram estabelecidos por Ullman (apud Ilari, 2002: 115): primária e secundária. Primária, em que se tem a imitação do som pelo som, porque é mais simples e menos controvertida do que a secundária, que representa, pelos sons, experiências não acústicas como o movimento, o tamanho e certas ressonâncias. Segundo Vergueiro (2008), outras formas onomatopaicas surgiram nas últimas décadas, com a incidência variando de autor a autor, de história a história, com ocorrências em mangás, quadrinhos japoneses que se popularizaram em toda a Europa, Estados Unidos, e Brasil principalmente, com grande sucesso comercial, nos quais é muito predominante o uso onomatopaico.

Por outro lado, dependendo do quadrinista, a onomatopeia pode consagrar representações sonoras próprias à sua língua, segundo sua procedência e preferências pessoais (Vergueiro, 2008: 63), tal como ocorre com o uso onomatopaico em Henfil, com suas criações muito particulares.

## Considerações finais

*"O humor é a vitória do ego sobre o princípio da realidade."*  
(Freud)

Que poderiam revelar quadrinhos com humor, diante da afirmação freudiana acima? O linguístico dos quadrinhos como os do cartunista Henfil, tornado aqui objeto de estudo, a meu ver, faz ver vitórias "do ego", conforme pude verificar no decorrer da presente exposição: primeiramente sobre como driblar uma coletiva interdição à fala imposta durante determinado período político brasileiro; sobre como lançar luz, por meio especialmente da letra nas suas implicações com o desenho e formas gráfico-plásticas, a uma crítica política libertadora; sobre como imprimir na sociedade o sentimento ético-democrático capaz de obstar para o futuro qualquer nova tentativa de opressão política; e o que mais interessa a este estudo: sobre como fazer ver ao leitor a inventividade do componente linguístico dentre significantes de várias ordens.

Escapar do silenciamento exigido pelo sistema vigente da ditadura militar brasileira foi, para os quadrinistas da época (1964-1989), o desafio para não serem perseguidos, presos e torturados. Henfil, acometido de uma patologia hereditária, assim como dois de seus irmãos, não poderiam se permitir tal destino. Não sem razão, *Ubaldo, o paranoico* – a personagem da qual a tira em quadrinhos foi selecionada para a leitura aqui explorada – era a metáfora do próprio autor na época: para salvaguarda de sua segurança, um ser propositadamente desconcertante e indiferente, que tornava qualquer pergunta de outrem sem resposta, servindo apenas como saída estratégica.

Objetivou-se interrogar as manifestações da palavra ou da letra especialmente em função de seus efeitos de sentido a produtor e leitor de quadrinhos, aqui as ocorrentes no discurso de *Ubaldo, o paranoico*, a personagem política de Henfil.

Confrontando os significantes linguísticos aos imagéticos nos quadrinhos de Henfil, pode-se ratificar como o linguístico é constituinte essencial da trama da linguagem do quadrinho, por permitir chegar, antes que à nomeação de sentido, a relações outras do funcionamento discursivo, em que interagem, de forma particular, letra/palavra junto à imagem, às formas gráficas e plásticas etc. Hipótese inicial que foi modificada no decorrer da investigação, a bem dizer complementada pelos resultados da leitura do constituinte letra/verbal, que mostram o deslocamento teórico que este traz em sua riqueza poético-expressiva, permitindo considerações conclusivas não-esperadas.

Com efeito, sob o vaivém contínuo entre tais dimensões constitutivas, emergem os constituintes verbais como verdadeiros *nós*

ou *pontos de focalização* com domínio estratégico em todo o discurso quadrinístico, por expressar: - a posição dos sujeitos ali confrontados: de um lado, *Ubaldo, o paranoico* que, em suas enunciações, coloca-se em uma posição de salvaguarda da segurança pessoal do autor, dizendo de forma tal a escapar do silenciamento imposto pelo sistema vigente da ditadura militar brasileira que foi, para os quadrinistas da época (1964-1989), o desafio a fim de não serem perseguidos, presos e torturados até a morte. O próprio Henfil diz dos valores do verbal em suas produções: *“As palavras para mim não são gratuitas, não consigo usar nenhuma palavra de forma gratuita”*. De outro lado, a personagem-cerco, de um suposto agente policial, cujo objetivo era pegar Ubaldo “de calças curtas”, e fazê-lo incriminar-se como terrorista em seu discurso; - a redefinição de suas identidades em determinado período político: de um lado, *Ubaldo, o paranoico*, não sem razão, era a metáfora do próprio Henfil na época: um ser aparentemente indiferente, propositadamente desconcertante, e que tornava qualquer pergunta de outrem sem resposta, emitindo apenas evasivas estratégicas. De outro lado, travestindo sua verdadeira face de agente policial disfarçado, uma figura tagarela, simpática, com questões sobre atualidades daquele cotidiano mas que vinham carregadas de intencionalidade delatora; - e a partir das relações dialógicas entre eles (personagem, autor, leitor), de como se alienam no (ou se comprometem com o) que dizem e com a situação social-ideológica em que vivem: o próprio leitor tendo que participar da construção dos sentidos expressos pelas personagens, sob a batuta do autor.

Na direção de análise proposta, estudos mais aprofundados, a nosso ver, podem levar o verbal da linguagem dos quadrinhos a um novo estatuto diante dos demais constituintes — arbitrário ou resistente ao imaginário domínio da imagem, resultante dos mecanismos “metaforonímicos”<sup>25</sup> (ou retóricos) que aí se fazem atuar e ver.

ANEXO 1: a seguir, a tira em quadrinhos (1) de *Ubaldo, o paranoico*

---

<sup>25</sup> O condensado “metaforonímicos” é termo utilizado por Claudia de Lemos e sua equipe (citados antes).



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHARAUDEU, P. *Discurso Político*. Trad.: Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2006.

ECO, U. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ILARI, R. *Introdução ao estudo do léxico: brincando com as palavras*. São Paulo: Contexto, 2002.

KAUFMAN, A.M.; RODRÍGUES, M.E. A história em quadrinhos. In: \_\_\_\_\_. *Escola, leitura e produção de textos*. Trad. Inajara Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

LODOVICI, F.M.M. A leitura de quadrinhos (HQs): Uma boa via para a afetação política do jovem estudante? In: *Práticas de Leitura, Gênero e Exclusão*. Congresso de Leitura do Brasil, 17, Campinas. Anais do 17°

COLE, 2009. Campinas, SP: ALB. Disponível em: <<http://www.alb.com.br/portal.html>>. Acesso em 14.mai.2010. ISSN: 2175-0939.

MOYA, Álvaro de. *Shazam!* 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p.269-306.

ORLANDI, E. Metrôpoles e não metrôpoles - Espaço Social e Sentidos do Urbano. *Lab.Estudos Urbanos/Unicamp*, Simpósio 57ª SBPC, 17/07-22/07/2005, Fortaleza, CE. Disponível em: <[http://www.sbpcnet.org.br/livro/57ra/programas/CONF\\_SIMP/autores/Eni%20Orlandi.htm](http://www.sbpcnet.org.br/livro/57ra/programas/CONF_SIMP/autores/Eni%20Orlandi.htm)>. Acesso em: 30.abr.2006.

QUELLA-GUYOT, D. *A história em quadrinhos*. Trad. Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 1994. [Título original: *La bande dessinée*, 1990].

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

SILVA, N.M. da. *Fantasia e Cotidiano nas Histórias em Quadrinhos*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

TODOROV, T. *Como ler? Poética da Prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.317-32. [título original: *Poétique de la Prose*].

VERGUEIRO, W. Uso das HQs no ensino. A linguagem dos quadrinhos em aulas de língua portuguesa. *In*: Barbosa, A.; Ramos, P.; Vilela, T.; Rama, A.; Vergueiro, W. (Orgs.). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.