

“Tentando amenizar a impotência do confinamento”: a rotina pandêmica à luz da ironia dos *Bichinhos de Jardim*

*Eveline Coelho Cardoso*¹
*Gláyci Kelli Reis da Silva Xavier*²

Resumo: Este trabalho dedica-se à análise de um grupo de tiras dos Bichinhos de Jardim, da cartunista Clara Gomes, publicadas entre maio e dezembro de 2020. Protagonizadas por uma joaninha antissocial e extremamente crítica, as tiras selecionadas ensejam a reflexão sobre a construção da categoria do humor em textos verbo-visuais que, neste recorte, tematizam o “novo normal” decorrente da pandemia do novo coronavírus. Fundamentada essencialmente na Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso, de Patrick Charaudeau, daremos destaque à configuração do humor como uma maneira de dizer inserida em um quadro enunciativo, com foco em sua manifestação pela via da ironia. Esta, por sua vez, é concebida como um procedimento de enunciação que se apoia na relação entre explícito/implícito e na dissociação entre um sujeito comunicante concreto e sua versão discursiva, que diz o contrário do que ele pensa. Intenta-se descrever, pois, de que maneira esse jogo promove efeitos de sentido humorísticos, respondendo aos anseios de captação do gênero tira cômica no contexto midiático e, conseqüentemente, suavizando a sensação de caos pandêmico por intermédio da linguagem.

Palavras-chave: Semiolinguística, tiras cômicas, pandemia, humor, ironia.

Sobrevivendo ao “novo normal”

Um gracejo delata algo sério.
Sigmund Freud

1 Doutora em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Docente de língua portuguesa da Educação Básica da Rede Municipal de Educação de Teresópolis, RJ. E-mail: eveline.cardoso@outlook.com.

2 Doutora em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora Adjunta de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFF, Niterói, RJ. E-mail: glaycikelli@id.uff.br.

A proliferação do novo coronavírus, iniciada em dezembro de 2019, mudou completamente a vida e a rotina de todo o mundo a partir de então. Trabalho remoto, aulas *on-line*, videoconferências, *shows* e palestras virtuais (as famosas *lives*), uso de máscaras, álcool em gel sempre à mão, limpeza cuidadosa das compras, confinamento, distanciamento da família e dos amigos, regime de abraços, regime de afetos. Esse passou a ser, como muitos chamam, o “novo normal” no contexto de uma das maiores pandemias da história recente, que alcançava a marca de um milhão e meio de vítimas fatais ao completar-se um ano de sua transmissão ativa.

Nesse cenário, a tecnologia e as mídias digitais garantiram encontros em pleno distanciamento e a manutenção da vida social em meio ao caos, além de propagarem intensamente a produção informativa, artística e cultural à sociedade impossibilitada de ir a museus, cinema, teatro etc. Desde então, os percalços da vida na pandemia têm sido retratados em diferentes formatos e linguagens, dentre esses, na produção de quadrinhos, em especial, nos gêneros mais condensados, como cartuns, charges e tiras. Uma busca rápida em *sites* de pesquisa *on-line* ou nas redes sociais pode comprovar a profusão de textos do tipo tentando traduzir as situações experienciadas durante a pandemia na intenção de sobreviver ao vírus e ao caos do chamado “novo normal”.

O presente artigo propõe, então, a análise de sete tiras dos *Bichinhos de Jardim*, de Clara Gomes³, publicadas entre maio e dezembro de 2020. Protagonizadas por uma joaninha, cuja marca registrada é a antissociabilidade e a crítica ácida às mais diversas situações contemporâneas, as peças selecionadas – cujo tema é o cotidiano da covid-19 – ensinam a sempre complexa e instigante reflexão sobre a categoria do humor em textos verbo-visuais. Ancorados na Teoria Semiológica (CHARAUDEAU, 2006; 2008; 2011), daremos destaque à ironia, a fim de verificar de que maneira essa manifestação discursiva promove efeitos de sentido humorísticos, respondendo aos anseios de captação da tirinha no contexto midiático, e, conseqüentemente, suavizando a sensação de caos pandêmico pela via da linguagem.

³ Agradecemos à quadrinista Clara Gomes por tão generosamente nos autorizar a utilização das tirinhas de *Bichinhos de Jardim* analisadas neste artigo.

Pressupostos semiolinguísticos: o mundo significado, os sujeitos e seus contratos na encenação discursiva

Como indivíduos sociais que somos, nosso estar no mundo é mediado por uma rede múltipla e entrelaçada dos mais diversos códigos e signos. Ao fazer uso de uma linguagem para representar e significar o mundo, o homem se utiliza de palavras, imagens, gráficos, gestos, expressões fisionômicas, sons etc., ou seja, o ser humano é um ser simbólico por natureza. Conforme afirma Gerheim (2008, p. 21), o homem precisa de signos para refletir a si mesmo e as coisas, ou seja, “os signos são o suporte de sua reflexão”.

Patrick Charaudeau (2017), criador da Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso, destaca que o signo, com sua dupla face significante/significado, caracteriza-se por uma tripla dimensão: *referencial*, pois remete a algo no mundo; *simbólica*, pois constrói o significado a partir desse mundo; e *contextual*, visto que adquire sentido dentro de uma ampla combinação contextual. Assim, para o autor, “a realidade” corresponde ao mundo empírico através de sua fenomenalidade, como um lugar a significar, e “o real”, por outro lado, corresponde ao mundo construído e estruturado pelo homem por meio da atividade da linguagem em “suas diversas operações de nominação dos seres do mundo, de caracterização de suas propriedades, de descrição de suas ações inseridas no tempo e no espaço e de explicação da causalidade dessas ações” (CHARAUDEAU, 2017, p. 574).

A atividade de transposição da realidade para o real é chamada por Charaudeau (2005) de *semiotização do mundo*, que, segundo o teórico, ocorre por meio de um duplo processo: primeiramente, parte-se de um “mundo a significar”, transformando-o em um “mundo significado” por meio da ação de um sujeito (*processo de transformação*); depois, o mundo significado torna-se um objeto de troca com outro sujeito, que faz o papel de destinatário (*processo de transação*) dentro de determinada situação de comunicação.

Apesar de se efetuarem segundo procedimentos diferentes, transformação e transação são processos solidários um do outro. Segundo Charaudeau (2005), o foco nessa dependência recíproca é o que marca uma mudança nos estudos mais recentes sobre a linguagem, visto que

sinaliza a percepção da insuficiência do estudo das operações linguísticas de transformação isoladamente e fomenta o interesse por desvendar o sentido comunicativo dos fatos da linguagem (valor semântico-discursivo), considerando aquelas operações dentro de um quadro situacional imposto pelo processo de transação.

Dessa forma, o ato de linguagem deve ser visto como um encontro dialógico entre duas instâncias, bipartidas, por sua vez, em uma face social e uma face discursiva: a instância de *produção*, por meio da qual um sujeito real (Eu-comunicante/ EUc) dirige-se a um interlocutor idealizado (Tu-destinatário/ TUd); e a instância de *recepção*, por meio da qual o interlocutor real (Tu-interpretante/ TUi), em seu discurso, constrói uma imagem do locutor (Eu-enunciador/ EUe). Segundo Charaudeau (2007, p. 23-24), o sentido resultante do ato comunicativo depende “da relação de intencionalidade que se instaura entre essas duas instâncias”, relação essa que depende sempre de uma escolha não apenas dos conteúdos e das formas adequadas ao que se quer dizer, mas de uma escolha dos efeitos de sentido para influenciar o outro por meio de estratégias discursivas. O produto de tal relação é o *texto*, que está, portanto, submetido às condições de produção.

Nessa perspectiva, o discurso é considerado um fenômeno comunicativo e dialógico por excelência, atravessado inevitavelmente pela *situação de comunicação*, ou seja, pelo quadro psicossocial no qual se acham os parceiros da troca linguageira. Tais parceiros são determinados por uma identidade e estão ligados por um *contrato comunicativo* – “condição para [...] se compreenderem minimamente e poderem interagir, co-construindo o sentido, que é a meta essencial de qualquer ato de comunicação” (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004, p. 130). Em somatória, durante o processo comunicativo, de acordo com o contrato estabelecido, definem-se as *visadas discursivas* – isto é, as intenções pragmáticas do enunciador, que constituem a finalidade de um ato de linguagem – e acionam-se *estratégias* de linguagem adequadas, visando a garantir o sucesso da empreitada comunicativa.

O encontro de si com o outro, segundo Charaudeau (2015), realiza-se, pois, por dois caminhos: por meio das ações que os indivíduos praticam na vida em sociedade e por meio de seus julgamentos sobre a legitimidade de tais ações (de si e dos outros), ou seja, por meio de

suas *representações*. De acordo com o autor, as representações “evidenciam imaginários coletivos que são produzidos pelos indivíduos que vivem em sociedade, imaginários esses que manifestam, por sua vez, valores por eles compartilhados, nos quais eles se reconhecem e que constituem sua memória identitária” (CHARAUDEAU, 2015, p. 21).

É, enfim, pelo entrecruzamento dos diversos imaginários, característico da atividade linguageira, que os sujeitos podem recriar o mundo e também refletir sobre si mesmos e sobre a sociedade em que vivem, como se se entreolhassem em um espelho identitário. Nesse sentido, a atividade de linguagem, além de seu aspecto simbólico, funcionaria como “uma espécie de garantia de liberdade do indivíduo como possibilidade de interrogação e análise sobre o outro e sobre si mesmo e como possibilidade de controle de nossos afetos” (CHARAUDEAU, 2015, p. 14). É um processo de tomada de consciência, que envolve o princípio de alteridade inerente à linguagem, por meio do qual se estabelece uma certa relação/semelhança face ao outro, em um movimento de atração e rejeição (CHARAUDEAU, 2015).

Na investigação que ora se apresenta, em se tratando de uma doença que acometeu o mundo inteiro de forma tão avassaladora, é inegável que a dimensão da alteridade e da afetividade está patente nos textos selecionados para o *corpus*. Com efeito, convém relembrar que estão em jogo textos marcadamente humorísticos – as tirinhas –, o que reforça a importância de se pensar o viés discursivo de captação próprio dessas produções. Por essa razão, no próximo item, apresentaremos uma descrição do gênero *tira cômica*, tendo em vista seu vínculo com o contrato comunicativo midiático e, em seguida, trataremos da construção do humor, com ênfase em um de seus mecanismos mais explorados em nosso *corpus* para captar o leitor: a ironia.

As tiras cômicas como expressão ilustrada da realidade

Desde os primórdios, o homem dispõe de narrativas como “forma de se corresponder com o mundo em que vive”; tais narrativas criam universos em torno dos quais “são operadas relações e correlações de aprendizagem, conhecimento, aceitação e, principalmente, justificação” (FEDEL, 2007, p. 25). Desse modo, a construção de narrativas pode ser considerada uma forma de organizar e registrar as ações humanas e os imaginários coletivos, de modo que o indivíduo possa refletir sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca.

Contudo, conforme Cagnin (2014), a narrativa, entendida como representação de um fato real ou fictício, não o reproduz por inteiro, visto que, limitado pelo tempo, pelo suporte e por outras injunções, o sujeito enunciador seleciona os momentos mais significativos, necessários e suficientes para informar o fato. Especificamente no caso das histórias em quadrinhos, dois códigos harmonizam-se na moldura das vinhetas: a *imagem*, “signo visual analógico de pessoas, de animais, de objetos e do cenário onde se desenrolam as ações da narrativa”; e o *texto verbal*, “código linguístico representado na palavra escrita” dos balões (fala dos personagens), das legendas e do título pelo narrador (CAGNIN, 2014, p. 178). O leitor é quem dará dinamismo à história, conectando palavra e imagem na sequência narrativa.

Os quadrinhos apresentam, portanto, uma modalidade própria de linguagem, que explora recursos da ilustração, da caricatura, da fotografia, do cinema, entre outras artes. Sua riqueza e plasticidade se refletem na questão dos gêneros discursivos, que Ramos (2010) explica, baseando-se em estudos do analista francês Dominique Maingueneau, a partir do conceito de *hipergênero*. Nessa perspectiva, os quadrinhos são considerados um grande rótulo, uma espécie de “guarda-chuva” que engloba uma diversidade de outros gêneros, cada qual com suas particularidades: charge, cartum, *graphic novel*, gibi, mangá, *webcomics*, tiras (ou tirinhas) etc. Essas últimas, que constituem o *corpus* da presente investigação, recebem diferentes classificações, como se verá adiante.

Ramos (2010) define *tira* como um texto curto, de formato geralmente retangular, construído em um ou mais quadrinhos, com presença de personagens fixos ou não e que traz uma narrativa com desfecho inesperado no final. Apesar de “tira” e “tirinha” serem termos usados como sinônimos, Ramos (2017, p. 54) dá preferência ao primeiro, pelas conotações

que o termo usado no diminutivo pode trazer (imprecisão, infantilização, simplificação etc.). O autor elenca diferentes tipos de tiras que constituiriam gêneros discursivos distintos: *tiras cômicas*, que têm um desfecho cômico; *tiras seriadas*, que fazem parte de uma narrativa maior; *tiras cômicas seriadas*, que são um misto das duas primeiras; e *tiras livres*, que fogem das regularidades das anteriores, com marcas variáveis, por vezes experimentais (RAMOS, 2017).

As tiras de *Bichinhos de Jardim*, de Clara Gomes, série presente nesta pesquisa, podem ser classificadas como tiras cômicas, o mais popular dentre os tipos apresentados. Por serem “cômicas”, como o próprio nome diz, Ramos (2017) aponta marcas presentes nessas tiras que as aproximam das piadas: o rompimento com a expectativa do leitor ao final da história (situação inesperada), o que leva à produção de humor; o fato de serem textos, em geral, curtos; a presença de personagens fixos ou não; a necessidade de conhecimentos prévios e de inferências por parte do interlocutor para entender o efeito de humor das histórias. Quanto a esse último aspecto, os gatilhos que levam à compreensão do sentido humorístico pretendido podem ser verbais, visuais ou um misto dos dois. Quanto mais condensada for a narrativa – e, no caso das tiras, quanto menor for o número de quadros –, maior tende a ser o número de inferências a serem realizadas pelo leitor (RAMOS, 2017).

Além desses traços, ao tratar situações do cotidiano com humor, muitas histórias trazem um modo de ver o mundo em seu escopo. Para Nicolau e Magalhães (2013), a tira cômica é uma sequência narrativa em quadrinhos humorística e satírica, que transmite, na maioria dos textos, uma mensagem de caráter opinativo, assim como a crônica, o artigo, o editorial ou a charge. Ela “faz humor, trata com ironia, satiriza e provoca reflexões, tanto as trivialidades do dia a dia quanto as questões mais sérias do país e do mundo” (NICOLAU, 2007, p. 24). Sendo assim, podemos considerar a tira cômica um gênero do *domínio midiático*.

No entanto, se foi nos jornais que a tira surgiu e popularizou-se ao longo do século XX, hoje as novas tecnologias fomentaram uma produção intensa dos artistas, que passaram a publicar com maior frequência e a testar novas possibilidades, consolidando o gênero nas

mídias digitais. Conforme aponta Ramos (2017), o volume de tiras publicadas em *blogs* e *sites* já ultrapassou o número das publicadas em jornais do país. Além disso, a redução de custo de produção e distribuição certamente possibilitou maior acesso às tiras pelo público.

O viés crítico é uma tônica nas tirinhas de Clara Gomes, que, como informa seu *blog*⁴, “busca a construção de um universo cômico, lúdico, poético e crítico em suas tirinhas”. Antes de adentrarmos, de fato, o território quadrinístico dos *Bichinhos de Jardim* em nossa análise, resta-nos, então, focalizar alguns aspectos discursivos e linguísticos implicados na compreensão desse seu traço “cômico” e “crítico”, refletindo sobre a categoria de humor e os mecanismos que permitem seu engendramento em textos diversos, com foco na ironia. É o alvo do tópico a seguir, elaborado a partir do quadro teórico da semiolinguística e abordagens afins.

Ironia: a construção do humor nos limites da contradição e da ambiguidade

Muitos estudiosos já se preocuparam em desvendar o jogo humorístico de um texto, partindo da constatação universal formulada por Aristóteles de que o homem é o único ser vivente que ri – e que faz rir, como acrescentaria Bergson (1987). Segundo Carmelino e Ramos (2015), no Brasil, as pesquisas na área do humor congregam diferentes áreas da linguística e já ultrapassam um quarto de século, embora ainda sejam pouco conhecidas no exterior. Sem nos atermos às diferenças conceituais entre *cômico*, *humor*, *riso* e afins, retomaremos, neste item, algumas considerações de teóricos importantes sobre o tema, a fim de focalizar o fenômeno da ironia ancorados na Teoria Semiolinguística (CHARAUDEAU, 2006; 2011) e em estudos afins de Machado (1995; 2014), Brait (2008) e Duarte (2006).

Segundo Bakhtin (1999, p. 60), que empreendeu amplo estudo sobre a cultura cômica popular da Idade Média a partir da obra de François Rabelais, o riso, sendo uma das manifestações do humor, era entendido como “um princípio universal de concepção do

⁴ Disponível em: <<http://bichinhosdejardim.com/about/>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

mundo” associado às festividades carnavalescas, que burlavam toda hierarquia e controle vigente. Bergson (1987), preocupado com a significação da comicidade, define o riso cômico como um *gesto social* cujo objetivo é corrigir e instruir *automatismos* – certa rigidez percebida em algo ou alguém como desvio. Além disso, é própria do cômico a *necessidade de um eco no interlocutor* (BERGSON, 1987).

Sob a perspectiva psicanalítica, Freud ([1905]1996) se aproxima do tema do humor a partir da análise de chistes⁵ de diversas culturas, para defender que o que importa não é o que é dito, mas a forma de sua enunciação, que proporciona prazer pela possibilidade de rir de conteúdos reprimidos. As técnicas empregadas na base formal de construção dos chistes constituem uma de suas fontes de prazer, que segue tendências de brevidade e economia. Ademais, segundo Freud, o chiste utiliza desvios em relação à elaboração do pensamento normal, a fim de substituir o embate físico que poderia surgir de uma enunciação sincera e, ao mesmo tempo, captar a cumplicidade do ouvinte:

Um chiste nos permite explorar no inimigo algo de ridículo que não poderíamos tratar aberta ou conscientemente, devido a obstáculos no caminho; ainda uma vez, o *chiste evitará as restrições e abrirá fontes de prazer que se tinham tornado inacessíveis*. Ele ademais subornará o ouvinte com sua produção de prazer, fazendo com que ele se alinhe conosco sem uma investigação mais detida [...]. (FREUD, 1996, p. 103) [grifos do autor]

Vejamos que tal abordagem faz eco nas perspectivas de análise do humor empreendidas no campo dos estudos da linguagem, em que se destacam Luiz Carlos Travaglia e Sírio Possenti. Na perspectiva do primeiro (TRAVAGLIA, 1990), o humor é um processo sempre sócio-psicológico, de modo que, embora sejam importantes para a construção do humor, as propriedades linguísticas em si mesmas não são suficientes para gerar esse efeito de sentido. Mais próximo de Freud, Possenti (1998; 2014) entende o humor como um campo, uma esfera comunicativa universal, defendendo que a tarefa do linguista é explicar seu “como”, fornecendo as chaves linguísticas que funcionam como elemento desencadeador do riso.

5 À semelhança de piadas, os chistes são atividades frutivas desinteressadas, enunciadas sob a forma de ditos espirituosos.

À luz da Análise do Discurso, Charaudeau (2006) focaliza a origem situacional das formas e técnicas passíveis de promover efeitos humorísticos, concebendo o humor como uma “maneira de dizer” no interior de um quadro enunciativo. Por esse olhar, conquanto não necessariamente desencadeie o riso, o humor tem um valor como estratégia discursiva e “joga com as possibilidades da língua para pôr em causa a normalidade do mundo”, de modo a seduzir o interlocutor e produzir efeitos de convivência (CHARAUDEAU, 2011, p. 3).

Nessa visão, o humor é um ato de linguagem que põe em cena três protagonistas: um *locutor*, um *destinatário* e um *alvo*. No ato humorístico, o locutor se submete, pois, a restrições da situação e do contrato e deve, ao mesmo tempo, ser legitimado pelo lugar que ocupa na situação de comunicação. Um humorista por definição, como um cartunista, é legitimado por sua identidade social e discursiva; já em outras situações, o locutor que lança mão de recursos humorísticos precisa se justificar, sob pena de ser mal compreendido. Já o destinatário do ato humorístico, segundo Charaudeau (2006; 2011), é colocado em cena pelo locutor como alvo ou vítima a que ou a quem o humor pretende atingir ou é instado como testemunha do que se fala sobre outro, sendo um terceiro – um cúmplice.

A questão da temática dos textos humorísticos é também destacada como um fator decisivo para o tipo de humor produzido, levando em consideração que toca grandes universos de referência humana baseados em imaginários sociodiscursivos (*doxa*). Nesse sentido, o autor diferencia o *alvo* do ato humorístico, que é sobre o que ou quem recai o humor (indivíduo, grupo, situação, ideia, opinião ou crença de natureza absurda ou derrisória); e o *tópico*, que é aquilo a propósito de que o humor é conduzido. Sendo assim, “o alvo é o objeto visado, o tópico-doxa é aquilo em nome de que se busca tocar o alvo” (CHARAUDEAU, 2011, p. 5).

Tais observações sobre as condições situacionais e discursivas que envolvem o humor vão ao encontro da proposta de Travaglia (2015), para quem existem *gêneros necessariamente humorísticos*, a exemplo das tiras cômicas, charges, piadas e afins; e *gêneros eventualmente humorísticos*, como contos, romances, poemas etc.

Charaudeau (2006; 2011) descreve, ainda, os procedimentos linguageiros postos em ação pelo ato humorístico. Trata-se de *procedimentos linguísticos*, ligados às relações formais entre os signos, e *procedimentos discursivos*, que dependem das características das circunstâncias de discurso – posição do sujeito, alvo visado, contexto de emprego, valor social e domínio temático. Os procedimentos discursivos se subdividem em *procedimentos de enunciado*, que jogam com a dissociação de isotopias ou universos de sentido, como vemos em exemplos de textos com duplo sentido; e *procedimentos de enunciação*, que se apoiam na relação entre explícito/implícito que se deixa entender, a exemplo de um enunciado irônico.

Segundo Fiorin (2018), *ironia* (do grego *eironéia*, que significa “dissimulação”) ou *antífrase* (do grego *antíphrasis*, que quer dizer “expressão contrária”) é um alargamento semântico, uma difusão sêmica em que a intensificação maior do sentido ocorre porque um significado tem seu valor invertido, abarcando o sentido *x* e seu oposto. A ironia, descreve o autor, explicita uma atitude do enunciador, que pode ir do gracejo até o sarcasmo, passando pelo escárnio, pela zombaria, pelo desprezo etc. Entram em cena duas vozes em conflito, uma invalidando o que diz a outra.

Para Duarte (2006, p. 19), desde suas origens, a ironia implica sagacidade, revelando-se como “uma estrutura comunicativa [...] mais próxima da mente que dos sentidos”. Isso se confirma nas raízes retóricas do termo como tropo de palavra, que correspondia à utilização do vocabulário do partido contrário por um orador, com a firme convicção de que o auditório reconheceria a incredibilidade desse vocabulário, reforçando, assim, a credibilidade do partido que o orador defendia pela percepção do sentido contrário.

É consenso entre estudiosos do humor como Travaglia (1990) e Possenti (1998) que o texto humorístico trabalha, em geral, com uma duplicidade semântica que torna compatíveis duas bases de leitura opostas em algum sentido. Possenti (1998, p. 126) argumenta, então, que “fazer humor é produzir um equívoco, ou melhor desnudar um equívoco possível”, trabalhando com as imposições geradas pelo próprio texto humorístico, que seleciona uma única leitura possível, sem a qual não há interpretação.

Segundo Charaudeau (2006; 2011), sendo um procedimento de enunciação, a ironia apoia-se na referida dissociação discordante – quiçá contrária – entre algo que é dito e algo que é pensado pelo locutor, tendo como marca fundamental a implicação do destinatário no cálculo dessa relação entre explícito e implícito, que mascara, ainda, uma apreciação negativa por trás da positiva (ou vice-versa). Sob o mesmo prisma teórico, Machado (2014) defende que a ironia integra um jogo lúdico “de gato e rato” entre os sujeitos, no qual o destinatário deve desvendar a intenção oculta do locutor, daí poder ser incluída no universo da argumentação. Também para Brait (2008, p. 73), a ironia, por seu caráter argumentativo e essencialmente dialógico, “se oferece [...] como paradoxo argumentativo, como afrontamento de ideias e normas institucionais, como instauração da polêmica ou mesmo como estratégia defensiva”.

Contudo, na perspectiva de Brait (2008, p. 107), perceber a ambivalência irônica não necessariamente significa desambiguar, visto que a ambiguidade do discurso irônico “coloca o receptor diante não de uma simples escolha, que poderia levá-lo a optar por uma das possibilidades (literal-figurado), mas diante da necessidade de aceitar as duas instâncias, única forma de reconhecer a ironia”. Uma vez mais, sendo a ironia um mecanismo discursivo de engendramento do humor, “trata-se sempre de uma troca de liberdade, posto que o ato humorístico se volta para o mundo, no desejo de questioná-lo, e para o outro, no desejo de torná-lo cúmplice” (CHARAUDEAU, 2011, p. 3)⁶.

Vejamos agora, no item a seguir, de que maneira se constrói o humor irônico em torno do tema da pandemia de covid-19 no *corpus* selecionado para este estudo.

⁶ Tradução nossa: “En tout cas, il s’agit toujours d’un partage de liberté, du fait que l’acte humoristique est tourné, à la fois, vers le monde, dans le désir de le mettre en cause, et vers l’autre, dans le désir de le rendre complice”.

“Rir para não chorar”: humor e ironia ao retratar o contexto pandêmico

Segundo matéria do jornal *O Fluminense*⁷, publicada em maio de 2010, Clara Gomes criou seus “Bichinhos de Jardim” em 1999 e publicava suas tiras no jornal *Tribuna de Petrópolis*, de Petrópolis (RJ), sua cidade de origem. Por sugestão de amigos da artista, os *Bichinhos de Jardim* passaram a ter um *blog* próprio em 2006 e ganharam as redes sociais, culminando na seleção da autora no concurso da “Blogbooks”, do grupo Ediouro, e na consequente compilação de mais de 200 tiras no livro *Bichinhos de Jardim* (2009). A personalidade peculiar de cada uma das criaturas criadas pela quadrinista foi se desenvolvendo em paralelo à sua maturidade artística, mas é inegável o destaque da protagonista “Maria Joaquina Cascudo”, ou apenas “Joana”, uma joaninha realista, geniosa e mal-humorada, assim descrita no *blog* da série:

Joaninha nasceu coadjuvante. Ganhou expressão por sua personalidade forte e seu mau humor constante. Realista, pé-no-chão e rigorosa, Maria Joaquina Cascudo cativa pela identificação instantânea que provoca. Ela [...] lida com situações caóticas e irritantes do dia-a-dia – como todos nós. Gosta de escrever, é organizada e multitalentosa. Faz freelas como repórter, já atuou como policial e sempre dá a palavra final em qualquer assunto. É uma líder nata – principalmente se o modelo de governo for a ditadura [...].⁸

A “personalidade forte”, o “mau humor constante” e o “perfil linha dura” de Joaquina são atributos indispensáveis à interpretação do comportamento e das reflexões do inseto nas situações retratadas nas tiras e se fazem perceber com bastante clareza na construção do humor dos *Bichinhos de Jardim*, fundamentando frequentemente em enunciados irônicos, como veremos. Esse foi, portanto, o critério que orientou a seleção de sete tiras da série para a composição do objeto de estudo da presente investigação, cujo propósito temático é a grande dificuldade dos personagens – como espelho das pessoas – no enfrentamento da rotina de isolamento social e de exigências sanitárias impostos pela pandemia do novo coronavírus.

⁷ Disponível em: <http://bichinhosdejardim.com/clipping/>. Acesso em: 10 dez. 2020.

⁸ Disponível em: <http://bichinhosdejardim.com/bichinhos-2/>. Acesso em: 10 dez. 2020.

Na Fig. 1, Joaquina ocupa o cenário de uma espécie de programa de auditório – o “Roda, Roda, Quarentena” – no qual encarna uma apresentadora diante de uma roleta de prêmios especialmente criados para suprir necessidades do público em isolamento social:

Figura 1 – **Roleta de prêmios** (02/05/2020)



Fonte: <<http://bichinhosdejardim.com/roleta-premios/>>. Acesso em: 17 dez. 2020.

Como se pode perceber, a situação humorística da Fig. 1 se apoia em efeitos de gênero provocados pela simulação de traços de programas de auditório conhecidos do público, a exemplo do programa *Roda a Roda*, produzido e transmitido pela emissora televisiva brasileira SBT desde 2003 e inspirado em uma atração americana. Conforme Charaudeau (2008), os efeitos de gênero são decorrentes da encenação do modo de organização descritivo do discurso e são desencadeados pelo emprego de procedimentos discursivos suficientemente repetitivos e característicos de um gênero, de modo que se tornam signo deste. Segundo o autor, tais efeitos são evocados pela intertextualidade de pastiches, paródias, plágios etc., que permitem guardar semelhanças com as variações temáticas e funções discursivas de um texto de partida.

A repetição da atmosfera dos programas de auditório demonstra também a tendência humorística à economia, como descreveu Freud (1996), expressa pelo emprego múltiplo de um material familiar, que poupa energia pela descoberta de algo comum. Na Fig. 1, além do título do programa de Joaquina, expressões como “No próximo bloco” e “Não sai daí” simulam estratégias de apresentadores para manter a audiência enquanto ocorrem os intervalos comerciais. Além do mais, a descrição dos prêmios da roleta também explora o deslocamento de enunciados esperados nessa situação, acrescentando-lhes qualificações que

denunciam dificuldades enfrentadas por quem está em quarentena. É o caso de “máquina de lavar *compras*”, para a higienização de todo produto adquirido no mercado; ou “cafeteira litrão”, capaz de administrar a vontade de beber um cafezinho da família inteira em casa; ou ainda “*shake* de Rivotril”, solução possível para acalmar os ânimos dos “quarentemados”.

Quanto à ironia, para compreender seu desencadeamento na Fig. 1 e demais do *corpus* em estudo, é necessário retomar, com Charaudeau (2006), o jogo enunciativo que se efetua a partir de uma dissociação entre o EUe, que fala explicitamente no espaço interno do dizer, e o EUc, ser social que se coloca por trás do discurso, no espaço externo, e cujas *intenções* devem ser descobertas. Convém ressaltar que, sendo o norte teórico deste trabalho uma perspectiva discursiva, a menção a “intenções” aqui pressupõe que a *intencionalidade* não corresponde apenas ao “conjunto das intenções comunicativas plenamente concebidas e voluntariamente transmitidas” (senso comum), mas sim ao “conjunto de intenções que podem ser mais ou menos conscientes, mas que são todas marcadas pelo selo de uma coerência psicossociolinguageira”. (CHARAUDEAU, 2008, p. 48). Em outras palavras, trata-se do projeto de fala de um sujeito enunciador, que usa as estratégias adequadas com o intuito de influenciar o outro.

No caso da tira, que se apoia em uma situação ficcional, é preciso considerar uma complexidade na interação dos sujeitos, que se dá em pelo menos três dimensões: em um espaço mais externo, que inclui o autor e o leitor; em um espaço intermediário entre o externo e o interno ao dizer, onde se situam uma projeção discursiva do cartunista e uma idealização do leitor no texto ficcional; e em um espaço mais interno ao texto, que diz respeito à interação dos personagens no espaço construído dentro da própria tira (XAVIER; SILVA, 2020).

Lembremos ainda, conforme Machado (1995), que a ironia se manifesta por meio de um EUc que pensa *não-p* e se expressa por meio de um EUe que diz *p* ao TUD. O EUe deixa escapar índices para que o TUD perceba que sua enunciação não é “séria” ou “direta” ou que *p* = *não-p*, esperando que o TUi se identifique com TUD e perceba seu jogo. Nesses termos, na articulação entre o espaço interno e externo do dizer do texto na Fig. 1, consideraremos que o EUc-quadrinista, por meio da figura da personagem irônica, projeta uma imagem como EUe-

Joaninha apresentadora, dirigindo-se a um duplo TUD – o “telespectador” do programa e o potencial leitor das tiras –, com quem se espera que o TUI-leitor real da tira se identifique.

Na fig. 1, a ironia está ancorada no enunciado “Não sai daí!”, expresso pelo EUe-Joaninha-apresentadora no desfecho da tira, como uma sugestão para que o TUD-telespectador não mude de canal e acompanhe o sorteio da roleta de prêmios em um suposto próximo bloco do programa “Roda, Roda, Quarentena”. Contudo, por trás da máscara da apresentadora, o EUc-ironista sabe que o TUI-leitor real está em isolamento em casa devido à pandemia e, portanto, não pode, realmente, “sair”. O humor irônico desencadeia-se, pois, a partir da percepção do duplo sentido do verbo “sair” na 3ª pessoa do singular nesse contexto, que põe na cena o leitor tanto como testemunha quanto como alvo do ato humorístico, instado a compartilhar a visão de mundo sobre a pandemia que lhe propõe o enunciador.

Assim, o leitor da tira em análise só alcançará os efeitos pretendidos pelo EUc caso se permita pôr em perspectiva a própria dificuldade em tempos de isolamento pandêmico. Do contrário, poderá fazer-se de desentendido e escapar da posição talvez desconfortável de objeto do humor pretendido pelo EUc-ironista. Convidado a um momento generalizante de convivência lúdica, se aceitar ser parte do jogo irônico como cúmplice, o leitor pode temporariamente extrair algum prazer da gratuidade e da fantasia de um programa de auditório ficcional, que lhe permite distanciar-se um pouco dos infortúnios do mundo (CHARAUDEAU, 2006).

Figura 2 – Mantendo a produtividade (20/05/2020)



Fonte: <<http://bichinhosdejardim.com/mantendo-productividade/>>. Acesso em: 17 dez. 2020.

Na Fig. 2, que tematiza a efervescência de atividades culturais e acadêmicas virtuais, o EUe-Joaninha se revela alguém bastante disponível e determinado a conciliar uma série desses eventos ao mesmo tempo. Notemos que a descrição das atividades que a personagem parece se dispor a realizar denuncia certo exagero, tendo em vista que salvou “*todas* as peças de teatro da net”, baixou “*cinco* livros *on-line* gratuitos” e entrou em “*dois* cursos digitais”. Tal descrição excessiva já sinaliza a máscara do EUc ironista figurativizado pela Joaninha, que se revela no último quadrinho mais claramente, pondo em xeque o que foi dito nos primeiros. Por meio da fala: “A quem estou querendo enganar?”, Joaninha reforça o contrário do que fez parecer e que é indicado já no próprio título da tira – “Mantendo a produtividade” –, que revela a interferência espirituosa do narrador dos quadrinhos de Clara Gomes.

Assim, conforme Duarte (2006), a ironia promove uma dissimulação por meio da incongruência de vozes enunciantes, o que dá a entender uma mensagem, afirma uma verdade: nesse caso, a de que querer manter a produtividade em um contexto problemático como o de uma pandemia é talvez enganar a si mesmo, uma vez que uma série de fatores compromete direta e repentinamente a qualidade do tempo e da saúde mental das pessoas.

O arranjo irônico da Fig. 2 parece voltar-se agora para o próprio EUc, tomado como alvo de um jogo humorístico autoirônico, em que personagem reflete sobre si mesma. Segundo Charaudeau (2006), nessa configuração, o autor se coloca de forma desvalorizada, o que se desculpa por ser ele mesmo quem desvaloriza. Nesse caso, o efeito pretendido de convivência pode promover a participação lúdica do leitor, que pode se identificar com a imagem de frustração emocional do EUc/EUe-Joaninha e alinhar-se ao propósito de captação; ou pode resvalar para a convivência crítica, tendo em vista a partilha de uma denúncia de falsa aparência de produtividade na pandemia, que esconde valores negativos (CHARAUDEAU, 2006).

A Fig. 3 tematiza dois outros fatores que geraram muita angústia nas pessoas em razão do isolamento social: o noticiário progressivamente negativo – especialmente no Brasil, que enfrentou vários problemas na implementação de medidas sanitárias por parte do Governo Federal, a começar pela indefinição de um ministro para encabeçar a Pasta da Saúde – e a

necessidade de realizar atividades físicas em casa para manter-se saudável. Nesse sentido, Joanhinha projeta uma solução para “amenizar a impotência do confinamento”, conjugando esses dois fatores: exercitar-se à medida que as notícias ruins fossem recebidas.

Figura 3 – Em plena atividade (16/06/2020)



Fonte: <<http://bichinhosdejardim.com/em-plena-atividade/>>. Acesso em: 17 dez. 2020.

Nos três primeiros quadrinhos, o EUE-Joanhinha sustenta uma atmosfera aparentemente positiva em seu dizer, dada pela escolha dos verbos “amenizar”, que se opõe à angústia de estar confinado, e “exercitar”, que tenta compensar a negatividade das notícias ruins, promovendo algo bom: a atividade física. Nesse sentido, no terceiro quadrinho, a personagem afirma que já está “entrando em forma”, dando a entender que seu plano está funcionando. Contudo, as reais intenções do EUC/Joanhinha ironista se revelam, mais uma vez, no desfecho inesperado da tira, por meio do duplo sentido da palavra “forma”, que, de “entrar em forma” (estar em boa condição física, saudável), passa a compor “em forma de *hamster*”, pequeno roedor de estimação, conhecido por distrair-se andando em círculos em brinquedinhos adaptados em gaiolas. Ademais, é importante destacar o uso fonológico-semântico das reticências, mais livre e criativo, como propulsor do suspense que antecipa a ironia (FERRAREZI Jr., 2019).

A configuração do humor na Fig. 3 está, pois, fundamentada na analogia exposta no último quadrinho, que funciona como uma metáfora para descrever como Joanhinha se sente em casa durante a quarentena. Além de semiotizar a condição das pessoas em isolamento social de forma abrangente, a analogia com o *hamster* exhibe a profusão de notícias ruins publicadas no período pandêmico, sabendo que seu recebimento é o que mobiliza o ritmo

automático e irracional da atividade física da personagem (comparado ao do animal). Aqui, como propôs Bergson (1987, p. 25), o efeito cômico se associa à presença de “uma repetição ou semelhança completa, em que pressentimos o mecânico funcionando por trás do vivo”.

Mais uma vez, a aparente aura de positividade da tirinha é desmentida pelo EUC figurativizado por Joaquina, que revela uma personagem em sua essência, desde o início, impotente, confinada e, agora, automatizada em decorrência da pandemia. Tal qualificação, construída na verbo-visualidade da peça em tela, posiciona o EUC/EUE-Joaquina novamente como alvo do ato humorístico, com quem o leitor testemunha é convidado a se identificar.

Na Fig. 4, a seguir, a questão da forma física se mantém no foco do EUC ironista, que explora, dessa vez, a isotopia positiva das comemorações por meio de uma espécie de EUE conselheiro de Joaquina:

Figura 4 – Celebrações adversas (26/09/2020)



Fonte: <<http://bichinhosdejardim.com/celebracoes-adversas/>>. Acesso em: 17 dez. 2020.

Na tira citada, a isotopia positiva se apoia nas expressões “celebrar”, “festa” e “comemorar”, que constroem a ideia de que é importante se alegrar mesmo na adversidade da pandemia. Note-se a implicação do leitor por meio do jogo verbo-visual, marcado pelo emprego da 1ª pessoa do plural em “temos que celebrar”, bem como pelo olhar direto da personagem em primeiro plano, logo no primeiro quadrinho. Contudo, o próprio título já sinaliza a ironia, anunciando que se trata de celebrações “adversas”, isto é, antagônicas, inesperadas, contrárias. Nesse sentido, o desfecho da tira revela o motivo nada memorável da comemoração – “sete meses de ininterrupto ganho de peso”, o que evidencia o efeito negativo do isolamento sobre a saúde física e mental das pessoas.

Na relação triádica que sustenta o efeito humorístico, o alvo se constrói de forma autoirônica, sabendo que Joanhinha volta sua crítica a si mesma, tratando de forma positiva um comportamento seu visto de forma negativa pela sociedade. Além de testemunha da ironia, o leitor destinatário pode também estar implicado como vítima, caso se identifique com a situação de ganho constante de peso durante o isolamento social. O efeito de convivência provocado pela construção humorística vai variar de acordo com esse reconhecimento e estará apoiado, ainda, na percepção de que as adversidades pandêmicas, que atingem a todos de forma diferente, não são motivo para não se fazer uma festa.

Destaca-se, mais uma vez, na Fig. 4, o papel das reticências como marca de continuidade textual intermediária que reforça a construção irônica do último quadrinho. Além disso, embora o aspecto visual não seja muito explorado por Clara Gomes em favor da reflexão sempre perspicaz e crítica impressa na parcela verbal das tiras, percebe-se que a expressão de Joanhinha no último quadrinho, marcadamente o desenho das sobrancelhas, também funciona como uma pista iconográfica da intenção irônica da personagem.

A contribuição do aspecto visual na elaboração da ironia, embora não seja predominante no *corpus* em estudo, também pode ser percebida na Fig. 5, cujo enunciado irônico aparece logo no primeiro quadro:

Figura 5 – **Outro feriado?** (12/10/2020)



Fonte: <<http://bichinhosdejardim.com/outro-feriado/>>. Acesso em: 17 dez. 2020.

Considerando a parcela verbal da Fig. 5, a interjeição “uau”, que costuma denotar uma admiração eufórica, acompanha o sintagma “um feriado”, que representa o motivo da suposta

animação da personagem. Conforme Azeredo (2018), a interjeição realiza, por si mesma, todo um ato de fala diretivo ou expressivo, sendo, nesse caso, sintomática de um estado emocional de entusiasmo do locutor. Entretanto, já no primeiro quadro, a parcela visual denuncia a dissociação entre o que diz, de forma motivada, o EUe-Joaninha e o que pensa, de fato, o EUc ironista, revelando-se um ser inerte, com as patinhas para o alto, apático e com olhar distante.

A sequência verbal comprova o projeto irônico da personagem por meio do enunciado condicional “seria maravilhoso”, acompanhado da triste constatação de que a pandemia afetou até a percepção do tempo para as pessoas em quarentena. Assim, em 2020 – um “ano particularmente estranho” –, vivemos todos os dias da semana como se fossem “quartas-feiras”, isto é, como se fossem iguais, como se os dias não passassem.

Como propõe Charaudeau (2008), o sentido implícito constrói uma versão real simbólica, nesse caso, da pandemia, cujos dias são todos comuns, sem nada de especial, situados no meio de uma semana interminável, que se repete sem variação. Que diferença faz, então, o feriado nacional que homenageia a padroeira do Brasil em 12 de outubro cair em plena segunda-feira, se estamos confinados em casa, com as pernas para cima, inertes, sem poder aproveitar? Mais uma vez, a inclusão do leitor na descrição desse alvo apático e descontente – que é o próprio EUc-ironista – é feita por meio do uso da 1ª pessoa do plural, que projeta o TUd visado como alguém que, sofrendo também os efeitos da pandemia, concorda com a opinião manifesta por Joaninha.

A Fig. 6 tematiza a adequação das festividades de final de ano em família ao modelo remoto de comunicação, que manteve as atividades laborais e escolares, por exemplo, em curso durante a pandemia. Mais uma vez, a personalidade antissocial de Joaninha é posta em evidência no tratamento ambíguo que dá aos eventos comemorativos de fim de ano:

Figura 6 – Festas Nata-ONLINE-as (25/11/2020)



Fonte: < <http://bichinhosdejardim.com/festas-nata-online-as/>>. Acesso em: 17 dez. 2020.

A antipatia bastante direta de Joanhinha é patente nos dois primeiros quadros. O neologismo “pelamordedeus”, criado a partir da locução interjetiva conhecida, reforça, nesse sentido, o aborrecimento de Joana por confraternizações, propondo o efeito humorístico sustentado por uso não familiar do que já é conhecido. O posicionamento arredio de Joana é corroborado, ainda, pela parcela visual da tira, em que a personagem não se mostra senão parcialmente, como quem deseja se esconder.

O efeito irônico aparece no terceiro quadrinho da Fig. 6, quando se percebe uma mudança no tom opositivo e enfático inicial de Joanhinha diante da possibilidade de entrega em casa de uma das guloseimas mais apreciadas no Natal brasileiro: as rabanadas. Novamente as reticências são empregadas para semiotizar um silêncio (FERRAREZI JR, 2019), que denota que há algo diferente no ar. Não obstante a impossibilidade do encontro das famílias – inconveniente à personagem misantropa –, Joanhinha afirma que “o espírito natalino resiste” porque ainda é possível comer rabanadas “apesar de tudo”. Para compreender esse último sintagma adverbial, é inevitável recorrer ao conhecimento prévio sobre Joana, que nos levará a concluir que o “tudo” de que se trata nessa expressão adversativa não é apenas a pandemia e todos os percalços que ocasionou, mas as indesejáveis interações entre familiares, amigos e colegas de seu círculo, típicas do período final do ano.

Assim sendo, a afirmação do espírito natalino na fala de Joanhinha é irônica na Fig. 6 por esconder, de forma humorística, a profunda antipatia que sente pela comunhão familiar característica dessa época. O alvo do humor irônico nessa tira recai, portanto, sobre a prática

dos encontros típicos do final do ano em sua versão remota/virtual, mas também se sugere ao leitor cúmplice um efeito de convivência crítica à própria comercialização de tudo o que puder trazer lucro, especialmente no contexto pandêmico. Nesse sentido, vale lembrar que se ouviu frequentemente das autoridades brasileiras contrárias às medidas restritivas mais severas que “a economia não poderia parar”.

Na última tira que serve à nossa reflexão neste trabalho, Joaquina interage com o personagem “Caramelo”, um caramujo otimista, sensível e sonhador, que divide com o leitor o papel de TUi. Em contraste, a ironia da personagem Joana se mostra, dessa vez, em uma tematização mais metafórica da pandemia, entendida como um “mundo sem cor”, onde as personagens literalmente circulam, se observarmos a parcela não verbal da tira:

Figura 7 – Mundo sem cor (13/12/2020)



Fonte: < <http://bichinhosdejardim.com/mundo-sem-cor/>>. Acesso em: 17 dez. 2020.

Nos dois primeiros quadros da Fig. 7, a palavra é de Caramelo, que se dedica às habituais reflexões filosóficas sobre a vida em suas conversas com Joaquina. Em todos os quadrinhos, as falas se constroem de maneira a deixar o leitor em suspense progressivo por meio da pontuação (dois-pontos e reticências): no primeiro quadro, o caramujo anuncia que tem duas opções de atitudes diante de um “mundo sem cor”; a primeira ideia, enunciada no segundo quadro, é mais passiva diante das adversidades e consiste em “conformar-se com a tristeza” da situação. As reticências sinalizam que Caramelo vai completar seu raciocínio com uma opção mais otimista na sequência, o que se deduz do que conhecemos do caráter desse personagem.

Contudo, é Joaquinha quem completa a proposta mais otimista do amigo, sugerindo “encarar a vida como um imenso livro de colorir” como alternativa ao conformismo. Na parcela visual, a expressão de Caramelo no terceiro quadrinho corrobora a sugestão da amiga. Porém, pensando no perfil de Maria Joana Cascudo, confirma-se que a ironia é provocada pelo estranhamento, pelo confronto com as opiniões que se conhecem do emissor (DUARTE, 2006). Assim, novamente é revelado, no desfecho da tira, o verdadeiro pensamento da pequena ironista: “encarar a vida como um livro de mandalas para colorir”, que poderia denotar uma ação mais positiva e relaxante, para ela, define, ao contrário, uma tarefa enfadonha e facilmente abandonável. Dessa vez, Joaquinha expõe como alvo do ato humorístico as pessoas que, como Caramelo, apresentam uma visão extremamente otimista de situações problemáticas, reforçando, portanto, em sua reflexão irônica, que a única opção para conviver em um mundo sem cor é conformar-se à sua tristeza.

Mas será essa a única proposta dos *Bichinhos de Jardim* para “amenizar a impotência do confinamento”?

Considerações Finais – Humor para colorir um mundo sem cor

Desde a Antiguidade, o homem cria narrativas através de desenhos em tapeçarias, frisos, painéis pintados ou em alto-relevo, mosaicos, vitrais etc., com objetivo não apenas de decorar, mas também e, principalmente, de registrar acontecimentos ou reforçar mitologias e crenças (FEIJÓ, 1997). Nesse panorama, os quadrinhos têm um importante papel social, pois, além de registrar momentos históricos marcantes, como uma pandemia, podem levar seus leitores à reflexão e à fruição. De fácil acesso e rápida leitura, especialmente no contexto das mídias digitais, gêneros como as tiras cômicas “são imprescindíveis para a construção do pensamento crítico, quando não se dobram à massificação e se permitem a liberdade inventiva” (NICOLAU; MAGALHÃES, 2013, p. 72).

Em se tratando de textos genuinamente humorísticos, como os do *corpus* desta pesquisa, o locutor desfruta de certa onipotência, que o libera das restrições sociais e do peso do real, e faz isso firmado em um efeito ricochete, dado pelo prazer da convivência de seu cúmplice-leitor. É assim que locutores como Clara Gomes criam a representação subjetiva de um mundo em que nossos inimigos são vencidos sem embate físico, e em que se pode superar, pela linguagem e pelo humor, “durante o instante de um jogo, a angústia e a fatalidade do mundo real” (CHARAUDEAU, 2006, p. 40). O objetivo da argumentação que explora recursos humorísticos como a ironia é, então, “sacudir’ o leitor, despertá-lo para ‘outra’ realidade, fazendo rir (ou apenas sorrir), mesmo que esse riso esteja ligado a uma certa crueldade coletiva” (MACHADO, 1995, p. 151).

Enfim, a encenação da linguagem proposta pelos *Bichinhos de Jardim*, estrelada com maestria por uma Joanhina nada delicada, pode promover uma subversão catártica por meio do humor irônico, capaz de produzir efeitos diversos de convivência ao pôr em perspectiva situações vividas pela sociedade em quarentena, amalgamando informações sérias e não sérias nas teias da ambiguidade irônica (MACHADO, 1995). Mais do que uma antífrase maliciosa, que aparentemente nos sugere o conformismo com a tristeza de um “mundo sem cor”, a ironia das tiras de Clara Gomes nos livra do desespero do pensamento aprisionado pelo sério, explora o caráter lúdico, fluido e instável da linguagem, revelando-se útil, nesse sentido, para a própria manutenção da espécie humana.

Como traço marcante do estilo da autora, a autoironização do próprio ser humano em pandemia congrega seus perspicazes leitores em torno de sua produção, acenando-lhes algo como “eu sei como você se sente” ou “estamos todos no mesmo barco”. Captado por esse projeto irônico realista e compassivo ora como alvo ora como cúmplice, o público se permite “olhar de fora” e refletir sobre si mesmo, ainda que brevemente, no instante da leitura de uma tira. Uma vez mais, conforme Duarte (2006), trata-se de uma experiência que aproxima da onipotência divina, permite experimentar o impensável e sair da finitude da existência.

“Trying to soften the impotence of confinement”: the pandemic routine in the light of the irony of Bichinhos de Jardim

Abstract: This work intends to analyze a group of comic strips of Bichinhos de Jardim, by the cartoonist Clara Gomes, published between May and December 2020. Featured by an antisocial and extremely critical ladybug, the selected strips give rise to reflection on humor construction in verb-visual texts that, in this paper, thematize the “new normal” resulted from the pandemic of the new coronavirus. Based essentially on the Semiolinguistic Theory of Discourse Analysis, by Patrick Charaudeau, we will highlight the configuration of humor as a way of saying something, inserted in an enunciative framework, with a focus on its manifestation through irony. This is, in turn, conceived as an enunciation procedure that is based on the relationship between explicit/implicit and on the dissociation of a concrete communicating subject and his discursive version, which says the opposite of what he thinks. It is intended, therefore, to describe how this game promotes humorous effects, responding to the comic strip aspirations of capturing in the media context and, consequently, softening the sensation of pandemic chaos through language.

Keywords: Semiolinguistics, comic strips, pandemic, humor, irony.

Referências Bibliográficas

AZEREDO, JOSÉ CARLOS. **Gramática Houaiss da Língua Portuguesa**. 4 ed. São Paulo: Publifolha: Instituto Houaiss, 2018.

BAKHTIN, MIKHAIL. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 4 ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UNB, 1999.

BRAIT, BETH. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

BERGSON, HENRI. **O Riso. Ensaio sobre a significação do cômico**. Trad. da 375ª edição francesa, publicada em 1978. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

CAGNIN, ANTONIO LUIZ. **Os quadrinhos: linguagem e semiótica: um estudo abrangente da arte sequencial**. 1. ed. São Paulo: Criativo, 2014.

CARMELINO, ANA CRISTINA; RAMOS, PAULO. **Uma trajetória das pesquisas linguísticas sobre humor no Brasil**. In: _____. (org.) *Humor: eis a questão*. São Paulo: Cortez, 2015, p. 7-17.

CHARAUDEAU, PATRICK. **Uma análise semiolinguística do texto e do discurso**. Trad. Angela Maria da S. Corrêa. In: PAULIUKONIS, M. A. L.; GAVAZZI, Sigrid. (org.). *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 11-29.

_____. **Des catégories par l'humour? In: Revue Questions de Communication**. N° 10. Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 2006, p. 19-41. Disponível em: <<https://questionsdecommunication.revues.org/7688>>. Acesso: 05 dez. 2020.

_____. **Discurso das Mídias**. 1. ed., 1ª reimp. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. **Linguagem e discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments**: In: VIVERO Ma. D. (dir.). *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, (pp.9-43), L'Harmattan, Paris, 2011. Disponível em: < <http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour,274.html> >. Acesso: 05 dez. 2017.

_____. **Identidade linguística, identidade cultural: uma relação paradoxal**. In: LARA, G. P.; LIMBERTI, R. P. (org.). *Discurso e (Des)igualdade social*. São Paulo: Contexto, 2015. p. 13-29.

_____. **Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor**. Trad. André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 7, p. 571-591, jan./jun. 2017. Disponível em: <<http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/857>>. Acesso em: 21 nov. 2020.

CHARAUDEAU, PATRICK; MAINGUENEAU, DOMINIQUE. **Dicionário de Análise do Discurso**. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

DUARTE, LÉLIA PARREIRA. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

FEDEL, AGNELO. **Os Iconográficos: teorias, colecionismo e quadrinhos**. São Paulo: LCTE Editora, 2007.

- FEIJÓ, MÁRIO. **Quadrinhos em ação: um século de história.** São Paulo: Moderna, 1997.
- FERRAREZI JR., CELSO. **Guia de acentuação e pontuação em português brasileiro.** 1 ed. São Paulo: Contexto, 2019.
- FIORIN, JOSÉ LUIZ. **Figuras de retórica.** São Paulo: Contexto, 2018.
- FREUD, SIGMUND. **Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente.** Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1969]. Col. Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira, vol. viii.
- GERHEIM, FERNANDO. **Linguagens inventadas: palavra, imagem, objeto – formas de contágio.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- MACHADO, IDA LÚCIA. **A ironia como fenômeno linguístico-argumentativo.** Revista de Estudos da Linguagem, ano 4, v. 2, n. 3, p. 143-155, jul./dez. 1995.
- _____. **A ironia como estratégia comunicativa e argumentativa.** Bakhtiniana. São Paulo, n. 9 (1), p. 108-128, jan./jul. 2014.
- Nicolau, Marcos. **Tirinha: a síntese criativa de um gênero jornalístico.** João Pessoa: Marca de Fantasia, 2010.
- NICOLAU, VITOR; MAGALHÃES, HENRIQUE. **As tirinhas e a cultura da convergência: um estudo sobre a adaptação deste gênero dos quadrinhos às novas mídias.** In: LUIZ, Lucio (org.). Os quadrinhos na era digital: HQtrônicas, webcomics e cultura participativa. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial, 2013.
- RAMOS, PAULO. **A leitura dos quadrinhos.** São Paulo: Contexto, 2010.
- _____. **Tiras no ensino.** 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2017.
- POSSENTI, SÍRIO. **Os humores da língua. Análises linguísticas de piadas.** Campinas/SP: Mercado das Letras, 1998.
- _____. **Humor, língua e discurso.** 1ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- TRAVAGLIA, LUIZ CARLOS. **Uma introdução ao estudo do humor pela lingüística.** In: DELTA - Revista de Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada, São Paulo, v. 6, n. 1, 1990, p. 55-82.

_____. **Texto humorístico: o tipo e seus gêneros.** In: CARMELINO, Ana Cristina (org.). Humor: eis a questão. São Paulo: Cortez, 2015, p. 49-90.

XAVIER, GLAYCI KELLI DA SILVA; SILVA, NADJA PATTRESI DE SOUZA E. **Argumentação e ensino de língua: por uma gramática do sentido.** In: SIQUEIRA, S.; XAVIER, G.; CRUZ, T. (org.). Ouvir, falar, ler e escrever: conjugando competências na escola. Goiás: Espaço Acadêmico, 2020.