



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
SILVANA COLARES LÚCIO DE SOUZA

**OS EFEITOS DE SENTIDO DA IRONIA E DO HUMOR: UMA ANÁLISE DO
DISCURSO CONTESTATÓRIO NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS DA
MAFALDA**

Tubarão
2016

SILVANA COLARES LÚCIO DE SOUZA

**OS EFEITOS DE SENTIDO DA IRONIA E DO HUMOR: UMA ANÁLISE DO
DISCURSO CONTESTATÓRIO NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS DA
MAFALDA**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Eugênio Maliska

Tubarão

2016

S71 Souza, Silvana Colares Lúcio de, 1972-
Os efeitos de sentido da ironia e do humor : uma análise do discurso contestatório nas histórias em quadrinhos da Mafalda / Silvana Colares Lúcio de Souza ; -- 2016.
145 f. il. color. ; 30 cm

Orientador : Mauricio Eugênio Maliska.
Tese (doutorado)–Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2016.
Inclui bibliografias.

1. Análise do discurso. 2. Ironia. 3. Humor. 4. Sentidos e sensações na literatura. 5. Histórias em quadrinhos. I. Maliska, Mauricio Eugênio. II. Universidade do Sul de Santa Catarina – Doutorado em Ciências da Linguagem. III. Título.

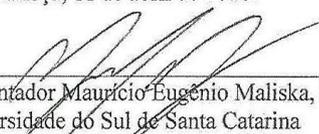
CDD (21. ed.) 401.41

SILVANA COLARES LÚCIO DE SOUZA

OS EFEITOS DE SENTIDO DA IRONIA E DO HUMOR: UMA ANÁLISE DO
DISCURSO CONTESTATÓRIO NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS
DA MAFALDA

Esta Tese foi julgada adequada à obtenção do título de Doutor em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

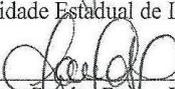
Palhoça, 11 de abril de 2016.



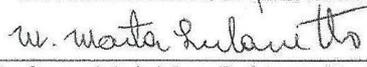
Professor e orientador Maurício Eugênio Maliska, Doutor.
Universidade do Sul de Santa Catarina



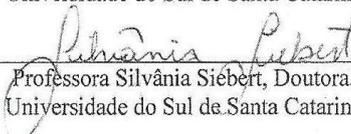
Professora Mariângela Peccoli Galli Joaínilho, Doutora.
Universidade Estadual de Londrina



Professor Sandro Braga, Doutor.
Universidade Federal de Santa Catarina



Professora Maria Marta Furlanetto, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professora Silvânia Siébert, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina

A meu marido Odair e grande amor da minha vida, pelo carinho, incentivo, compreensão e apoio proporcionado na caminhada.

Aos meus filhos Guilherme e Eduardo, minha melhor parte, presente de DEUS em minha vida; e a minha mãe e a minha irmã que sempre me ajudaram muito.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, que em momentos de desânimo, angústia e medo, amparou-me pela fé.

Ao professor Maurício Eugênio Maliska pela orientação dedicada, pela imensa sabedoria, apoio constante e, particularmente, por ter acreditado em nosso trabalho.

Aos meus familiares, pelo apoio e incentivo.

Aos amigos, colegas de curso e de trabalho que me fortaleceram pelo incentivo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, por se tornar minha segunda casa durante estes quatro anos, sendo um espaço decisivo para minha formação profissional e pessoal, em especial às meninas secretárias e ao professor Fábio José Rauen pelo incentivo e carinho.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Unisul pelo carinho e empenho em suas aulas e conversas que muito contribuíram para ampliar meus conhecimentos.

Aos meus alunos, de antes, de agora e do futuro, que são fonte inesgotável de questionamento e movimento, grande motivos e motivadores da minha busca por me tornar um profissional melhor a cada dia.

Aos professores da banca de qualificação por seu tempo e pelas contribuições à pesquisa.

Ao programa de bolsas do Fundo de Apoio à Manutenção e ao Desenvolvimento da Educação Superior – FUMDES, pela concessão de uma bolsa de estudo.

Aos (outros) interlocutores, as (outras) vozes, aos (outros) amigos, aos (outros) familiares, as (outras) pessoas, a todos (outros) que se atravessaram no processo de criação desta tese.

“Ainda bem que o mundo é um lugar bem longe daqui!” (Mafalda).

RESUMO

A presente tese teve como objetivo analisar os processos discursivos de produção de sentidos da ironia e do humor no discurso contestatário das histórias em quadrinhos de Mafalda. Para isso, partimos de pressupostos teóricos da Análise do Discurso de linha francesa (AD). O *corpus* discursivo desta investigação compreende parte das histórias em quadrinhos da Mafalda de Joaquín Salvador Lavado, Quino. As tirinhas da Mafalda mostram o humor, presente no cômico e na ironia, para exibir diversas questões polêmicas, retratar problemas políticos, sociais e culturais da época que são atravessadas por um discurso contestatário. Pode-se afirmar, através da análise das tirinhas da Mafalda, que o humor e a ironia produzem efeitos de sentido contestatário no discurso que constitui a personagem Mafalda. E foi nessa categoria que foi possível sinalizar certo espaço de liberdade, de manobra, de crítica e contestação, para o sujeito do discurso. As condições de produção do discurso contestatário atravessam o humor e a ironia, assim como os contextos sociais nos quais a personagem emerge. Dessa forma, o discurso contestatário traz a marca do social, do humor e da ironia.

Palavras-chave: Efeitos de sentido 1. Ironia 2. Humor 3. Discurso Contestatário 4.

ABSTRACT

This thesis, objectived to analyze the discursive processes of production of meaning of the irony and the humor in contesting speech of the stories in the Mafalda comic. For this, we start from theoretical principles of French Discourse Analysis (AD). The discursive corpus of this research comprises samples of the stories in the Mafalda comic Joaquín Salvador Lavado, Quino. The Mafalda comic show the humor present in the comic and the irony, to display various controversial matter, portraying political, social and cultural problems of the epoch which are crossed by a contestatory. We can claim, through analisis of the stories in the Mafalda comic, that the humor and the irony take effect of contestatory meaning in the speech that make the character Mafalda. And it was in this category that was possible signal right area of freedom, maneuver, for the subject of discourse. The production conditions go through the humor and the irony, as well as social contexts in which the character emerges. In this way, the contestatory speech brings the stamp of social, humor and the irony.

Keywords: Effects of sense 1. Irony 2. Humor 3. Contestatory speech 4.

RESUMEN

Esta tesis, tuvo como objetivo analizar los procesos discursivos de la producción de sentido de la ironía y del humor en el discurso contestatario de las historietas de la Mafalda. Por lo tanto, partimos de principios teóricos del análisis del discurso francés (AD). El corpus discursivo de esta investigación comprende muestras de las historietas de Mafalda de Joaquín Salvador Lavado, Quino. Las historietas muestran el humor presente en el humor y en la ironía para exhibir diversas cuestiones polémicas, reflejar los problemas políticos, sociales y culturales de tiempo que son cruzadas por discurso contestatario. Se puede decir, por análisis de las historietas de Mafalda, que el humor y la ironía producen efectos de sentido contestatario en el discurso que constituye el personaje Mafalda. Y fue en esa categoría que fue posible señalar cierto espacio de libertad, de manobra, de crítica y contestación para el sujeto del discurso. Las condiciones de producción del discurso contestatario cruzan el humor y la ironía, así como los contextos sociales en la que el personaje surge. De esa forma, el discurso contestatario trae la marca del social, del humor y de la ironía.

Palabras-clave: Efectos de sentido 1. Ironía 2. Humor 3. Discurso Contestatario 4.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Yellow Kid</i>	<u>22</u>
Figura 2 - Os sobrinhos do capitão.....	26
Figura 3 - Revista Fierro.....	31
Figura 4 – Quino e Mafalda em San Telmo	35
Figura 5 - Revista Patota, ano 1, nº 1, 1972	37
Figura 6 – Tirinha 036.....	<u>65</u>
Figura 7 - Tirinha 028.....	<u>71</u>
Figura 8 - Tirinha 002.....	<u>72</u>
Figura 9 - Tirinha 307.....	<u>109</u>
Figura 10 - Tirinha 209.....	<u>111</u>

LISTA DE SIGLAS

A.C (a.C) – Antes de Cristo

AD - Análise do Discurso

AAD-69 - Análise Automática do Discurso 1969

AD-1 - Análise do Discurso (Primeira Época)

AD-2 - Análise do Discurso (Segunda Época)

AD-3 - Análise do Discurso (Terceira Época)

D.C (d.C) – Depois de Cristo

FD - Formação Discursiva

FI - Formação Ideológica

FMI - Fundo Monetário Internacional

HQ's - Histórias em quadrinhos

OEA - Organização dos Estados Americanos

ONU - Organização das Nações Unidas

OTAN - Organização do Tratado do Atlântico Norte

OTASE - Organização do Tratado do Sudeste Asiático

UNICEF - Fundo das Nações Unidas para a Infância

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: MAFALDA EM FOCO	19
2.1	ORIGEM DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS (HQ'S)	19
2.2	HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NA ARGENTINA	29
2.3	QUINO E MAFALDA	29
2.4	HISTÓRIAS EM QUADRINHOS DA MAFALDA NO BRASIL.....	36
3	MOMENTO HISTÓRICO, POLÍTICO-SOCIAL DA DÉCADA DE 60 E 70	40
3.1	NO MUNDO EM GERAL	40
3.2	NA AMÉRICA LATINA	43
3.3	NA ARGENTINA	45
4	PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO	51
5	O HUMOR.....	60
5.1	CÔMICO.....	70
5.2	IRÔNICO.....	98
6	CONTESTAÇÃO: UM TRAÇO NO DISCURSO	116
6.1	CONTESTAÇÃO: CONCEITUAÇÃO.....	116
6.2	CONTESTAÇÃO NAS HQ's DA MAFALDA.....	117
6.3	ANÁLISE DO DISCURSO CONTESTATÓRIO NAS HQ's DA MAFALDA.....	119
7	CONCLUSÃO.....	124
	REFERÊNCIAS	128
	ANEXOS	137
	ANEXO A – MAFALDA E SUA TURMA.....	138

1 INTRODUÇÃO

"[...] vocês não se sentem um tanto indefinidos?" (Mafalda)

Tomo de empréstimo a frase acima, fala da pequena Mafalda, em razão da minha indefinição e curiosidade de criança e aluna, durante as aulas de leitura do Ensino Fundamental na biblioteca da escola. Aquele era um momento de grande curiosidade e incompreensão diante da riqueza temática e da concretude da reflexão da realidade encontrada no mundo da obra “Mafalda”, personagem criada pelo desenhista argentino Joaquín Salvador Lavado, o Quino. Porém, somente mais tarde consegui entender que a incompreensão dava-se pelo fato de a criação das histórias em quadrinhos da Mafalda serem produzidas no contexto da década de 60 e 70 e que passava a atender às perspectivas históricas e culturais do momento crítico da sociedade argentina e do mundo, por isso as histórias seguiram um tom crítico e irônico, inteligente e de humor ácido que se tornaram sua marca. No começo, a história contava apenas com Mafalda e seus pais, mas com o decorrer do tempo e com a pluralidade dos temas da época, outros personagens foram criados por Quino, e também envolvidos nos assuntos relevantes. Além de adorada por seus compatriotas, Mafalda alcançou sucesso em vários países, entre eles, o Brasil, onde suas histórias em quadrinhos, também as tirinhas, são lidas até hoje, assim como as obras *Toda Mafalda*, *10 anos com Mafalda*, *a Família da Mafalda*, entre muitos outros livros. Nas tirinhas, Quino, através dos personagens, beneficiou-se da ironia e do humor para exibir diversos temas polêmicos, retratar problemas políticos, sociais e culturais da época, produzindo efeito contestatório.

Possenti (1988, p.49) ressalta que Mafalda é uma menina cujo discurso não tem nada de infantil, pois sabe mais sobre política e outros temas adultos do que se imagina que uma criança saiba, como sabe sobre eles mais que a maioria dos adultos. Mafalda profere enunciados conduzidos por uma visão não submissa, atravessados por muitos outros discursos, inclusive com tons revoltos, é uma menina contestadora e crítica, capaz de refletir sobre os problemas políticos, econômicos e sociais da América Latina e do mundo. Assim, observamos que Mafalda personifica ao extremo a ingenuidade da criança em entender o mundo à sua maneira. Quino serve-se da personagem infantil Mafalda com um subterfúgio de ingenuidade para poder desfrutar de certa liberdade e para expor uma inquietação dos discursos reprimidos, subterrâneos, ecoando o desejo de uma juventude inconformada.

Tendo em vista toda essa riqueza que se pode extrair das histórias em quadrinhos da Mafalda e em virtude de nossa hesitação e curiosidade durante as aulas de leitura do Ensino Fundamental, continuamos a pensar no discurso contestatário e no difícil momento social, os quais Quino retratou tão bem através da personagem Mafalda e de sua turma. Essa atenção dispensada levou-nos também a ter um olhar meticuloso na produção da ironia e do humor nas histórias em quadrinhos da Mafalda. Observamos, assim, que diante de tal apreensão seria necessário investigarmos os efeitos de sentido das tirinhas.

Além do mais, parece-nos que o texto humorístico, na atualidade, precisa de pesquisas mais detalhadas, pelo fato de estudos trazerem a perspectiva de que o texto serve apenas para estimular o riso e para estampar determinados problemas sociais. Possenti (1988, p. 25) destaca primeiramente que as piadas são interessantes para os estudiosos, pois só há piadas sobre temas socialmente controversos, ou seja, elas são uma ótima fonte “para tentar reconhecer (ou) confirmar diversas manifestações culturais e ideológicas, valores arraigados”.

Assim, as histórias em quadrinhos da Mafalda são permeadas por “valores arraigados” e por manifestações sociais de todas as ordens, ademais são constituídas por uma grande riqueza na linguagem verbal e não verbal, uma linguagem com abertura à polissemia, à falha, a inúmeras interpretações e ao equívoco mesmo em silêncio. Ela serve “para comunicar e para não comunicar” (ORLANDI, 2002, p. 21). Tem-se, desse modo, uma linguagem materializada através do dito, mas que também não diz, pois surgem os não-ditos, possibilitando entender outros efeitos de sentido por trás de outros ditos.

A tese objetivou analisar os processos discursivos de produção de sentidos do humor: cômico e irônico no discurso contestatário, e elegemos como sustentação teórica a Análise do Discurso de linha francesa. Fundada pelo filósofo Michel Pêcheux, no final dos anos 60, na França, a AD nos possibilita trabalhar em busca dos processos de produção do sentido e de suas determinações histórico-sociais, o que nos favorecerá entender a linguagem como produção social, concebendo a relevância da exterioridade.

No Brasil, essa perspectiva de investigar os sentidos tem seu percurso delineado desde a década de 70, tal como o empenho na compreensão do seu arcabouço teórico. Hoje existem vários grupos de pesquisa, artigos científicos, grupos de trabalho, bem como extenso acervo de dissertações e teses em diferentes instituições do país. Em sua abordagem sobre a AD no Brasil, Leandro-Ferreira (2005, p. 246) enfatiza que a AD “se mostra pulsante, sem receio de incorporar novas materialidades e sem estacionar nas questões e conflitos que marcaram sua origem europeia”. A autora ainda diz que “estamos construindo a aventura do

discurso a múltiplas vozes, como resultado de uma empreitada coletiva, que, por vezes, faz ecoar aqui e ali dissintonias, desconfortos... mas sem que isso chegue a nos fazer perder o rumo”. (LEANDRO-FERREIRA, 2005, p. 246).

Dessa forma, é na perspectiva da AD que essa pesquisa se fundamenta, porém, isso não impede que sejam adotadas outras noções teóricas, pois são também princípios que procuram esclarecer aspectos referentes à ironia, ao cômico e ao discurso contestatório, e que procuraram esclarecer nesse estudo, os efeitos de sentido que emergem nessas direções.

Tomamos como *corpus* amostras do texto humorístico, histórias da Mafalda de Joaquín Salvador Lavado, Quino, em português, pois embora a obra tenha sido produzida originalmente em língua espanhola, encontramos na versão em língua portuguesa para o público brasileiro subsídios necessários à proposta de análise defendida. No recorte da análise a teoria irá interceder continuamente para guiar a relação do analista com o seu objeto, com os sentidos, com ele mesmo, e com a interpretação. Nesse sentido, temos como direção os seguintes objetivos na realização desta pesquisa:

- 1) Compreender o funcionamento e os processos discursivos presentes nas histórias em quadrinhos da Mafalda;
- 2) Explorar as relações entre a imagem e o interdiscurso nas tirinhas da Mafalda e os efeitos de sentido daí decorrentes;
- 3) Investigar os efeitos de sentido do humor expressos no cômico e no irônico nas histórias em quadrinhos da Mafalda;
- 4) Identificar as condições de produção do trabalho de Quino e seu (não) reflexo na produção de sentidos nas tirinhas da Mafalda;
- 5) Analisar os efeitos de sentido do discurso contestatório nas HQ's da Mafalda.

Nesse sentido, observa-se que o discurso humorístico, assim como todo processo discursivo, pressupõe efeitos de sentido num processo interlocutivo. Assegura-se, então, que o sentido não está preso ao significante, que todo texto, do mesmo modo as tirinhas da Mafalda, podem ter inúmeros sentidos e o sentido é uma construção, cujos efeitos são de sentido. Este estudo pretende acrescentar algumas contribuições ao que já se disse, ou se estudou, sobre histórias em quadrinhos até hoje. O sentido para a AD é uma questão aberta, não se tem acesso ao sentido literal, o sentido não se fecha, tem-se apenas efeitos, embora haja uma ideia

contrária e ilusória do seu fechamento. Nas histórias em quadrinhos essa produção dos sentidos está atrelada ao deslocamento. Cada uma das tirinhas de Mafalda, na obra completa, reproduz um conjunto que estabelece movimentos de sentido capazes de gerar outros sentidos, valendo-se das possibilidades já inscritas na própria língua. Uma tirinha, então, é uma parcela de linguagem e situação que produz efeitos de sentido nos leitores. As histórias em quadrinhos funcionam como um composto de já-ditos, uma mistura composta de acordo com conexões históricas, sociais e ideológicas que requerem novos significados.

Assim, os discursos não são neutros; na relação discursiva não há ingenuidade. Percebe-se, portanto, que Mafalda e os demais personagens refletem as mudanças políticas, econômicas e sociais. E nesse sentido, para Orlandi (2002, p.16), é importante pensar o homem na sua história, considerar os processos e as condições de produção da linguagem, “pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que falam e as situações em que se produz o dizer”. Dessa maneira, no discurso humorístico, assim como em todo processo discursivo, depreendem-se efeitos de sentido no processo de interação afetado pelas condições de produção, ou seja, pelos acontecimentos e pelo contexto histórico-social.

Para definir condições de produção, Pêcheux (1997, p. 83-84) elabora uma representação de acordo com a teoria materialista da discursividade, que se estabelece em uma outra direção, cuja via propicia entender as condições históricas da produção e movimentação de um discurso considerando que é no instante em que a língua concebe o equívoco que os gestos ideológicos de produção de sentidos manifestam-se. Pêcheux (1997) identifica a representação de indivíduos no discurso em posições determinadas no eixo de uma formação social e não simplesmente como uma figura física humana. Essa representação é constituída de formações imaginárias, cuja finalidade é indicar a posição que destinador e destinatário conferem a si mesmo e ao outro, isto é, indicar a imagem que cada um faz do seu próprio lugar e do lugar do outro, expandindo possibilidades para anteceder, pela visão imaginária, as representações do sujeito de acordo com a constituição do discurso. Dessa forma, a formação do discurso é assinalada pelos lugares sociais traçados como disposição social representada no discurso, pelo objeto do discurso e pela historicidade.

O humor é resultado de um processo de desconstrução e reconstrução de sentidos da própria linguagem. Tal processo faz emergir vários artifícios através dos quais os sentidos são transmitidos. Entre tais artifícios, podemos citar a ironia que pode produzir humor e ultrapassar essa possibilidade. A ironia, também é concebida como um processo de desestabilização do sentido, que destrói e reconstrói o próprio dizer, que descrystaliza o

institucionalizado, marca uma ruptura com aquilo que se presume efetivo e uniforme no discurso autêntico. Esse processo, no entanto, não significa uma materialidade definida por meio de uma técnica, método ou sistema. Uma desconstrução e reconstrução de sentidos na ironia e no humor não estão sempre no mesmo lugar, nem sempre são os mesmos, há uma instabilidade neles, uma oscilação que produz um outro efeito de sentido.

De acordo com Orlandi (2012), é por meio da ruptura que a autodestruição do sentido se instala, e depreende-se um processo de significação que coloca em funcionamento o discurso sobre o discurso e o discurso que inscreve outro, como a ironia, a alusão, a citação, solidificando com isso o deslocamento dos processos de significação anteriormente inseridos.

Dentro dessa perspectiva o presente trabalho está desenvolvido em seis capítulos: no primeiro, a introdução, voltada à contextualização do objeto de pesquisa, à delimitação do problema e justificativa, bem como a definição do objetivo da pesquisa.

No segundo capítulo, situamos o *corpus*. Assim, apresentamos referências sobre a origem das histórias em quadrinhos, histórias em quadrinhos da Mafalda no Brasil, histórico específico dos quadrinhos da Mafalda, seu nascimento e país de origem. Também focaremos o seu autor, Joaquín Salvador Lavado Tejón, o Quino, e influências na arte do desenho gráfico, assim como o contexto histórico-político em que as histórias em quadrinhos foram produzidas e as características das personagens.

No terceiro capítulo será retratado o momento histórico, político-social da década de 60 e 70 no Mundo em geral, na América Latina e na Argentina, visando assim apresentar o contexto social, político, feminista, econômico e cultural que serviu de condição para a produção de um discurso contestatório da personagem.

No quarto capítulo, trabalha-se com o percurso teórico-metodológico. Simultaneamente o arcabouço teórico da AD sustentará os extratos de análise do *corpus* humorístico da Mafalda. Dessa forma, a análise conversa simultaneamente com o modelo teórico, restando à descrição dos procedimentos teórico-metodológicos da pesquisa um lugar implícito na redação do trabalho. Conforme esclarece Orlandi (2007, p. 26), a AD tem como meta compreender o modo que um objeto simbólico cria e fornece sentidos, como ele faz sentido para e por sujeitos. Esse esforço de entender o método característico de sentido de um texto aponta a maneira como um texto estrutura os gestos de interpretação que agregam sujeito e sentido.

No quinto capítulo trazemos uma incursão pelo campo do Humor, buscando aprofundar o tema do estudo; acerca do humor, do cômico e do irônico. E então seguimos vislumbrando as muitas definições do termo ‘humor’, bem como o panorama histórico. Nesse capítulo, procuramos também dar, além do enfoque teórico da AD, um enfoque filosófico e um psicanalítico. No filosófico, Bergson ([1900] 1983) se debruça sobre o assunto da comicidade e suas ações; e no psicanalítico, Freud ([1905] 1969), pelo enfoque do humor, nos possibilita observar os aspectos mais originais e inesperados do inconsciente. A partir desse panorama, também no quinto capítulo daremos mais ênfase ao irônico e à ironia. Primeiramente pelo fato de ambos, o humor e a ironia, não serem facilmente diferenciáveis, revelando-se termos muito próximos. E, principalmente, em virtude de as narrativas humorísticas da Mafalda serem compostas pelas relações de sentido da ironia e do humor.

Ainda no quinto capítulo, trazemos os pressupostos teóricos que alicerçam nossas reflexões e fundamentam a análise do material: Efeitos de sentido, Ideologia, Memória discursiva, Heterogeneidade, Discurso Humorístico, a Ironia e o Humor. Ainda, para cada um desses temas, que apresentaremos pequenos extratos de análises das tirinhas da Mafalda, de acordo com a temática e com o nosso método de investigação. Nos pressupostos, entendemos ser pertinente estudar os conceitos citados por serem de interesse ao tema aqui proposto; no entanto, isso não significa que outros conceitos não possam surgir no decorrer da Tese. Para tanto, trazemos a discussão de alguns teóricos dos estudos da Análise do Discurso que contribuíram para o aprofundamento das questões discursivas: Authier-Revuz, (1990, 2004), Cazarin (2000), Coracini (1981), Courtine ([1990] 1999, 2006), Leandro Ferreira (2000, 2001, 2005, 2007), Foucault (1996, 2002), Maingueneau (1997), Orlandi (1984, 1987, 1988, 1997, 2001, 2006, 2009, 2012), Pêcheux (1988/1997/1999), Possenti (1998, 2000, 2001, 2010), entre outros.

No sexto capítulo, e com o título; Contestação: um traço no discurso, será feita primeiramente a caracterização do termo ‘Contestação’, assim como a corroboração da presença do discurso contestatório nas histórias em quadrinhos (leia-se HQ’s) da Mafalda. Além disso, apresentaremos a análise das tirinhas da Mafalda, de acordo com a temática Contestação e com o nosso método de investigação. Julgamos oportuno ressaltar que nosso foco é a Contestação e o Discurso Contestatório nas HQ’s da Mafalda, partindo do pressuposto de que sua significação social e política a converteram em uma porta de entrada à compreensão dos embates políticos, sociais e culturais desse meio século. Dessa forma, consideramos importante destacar a categoria do ‘Discurso Contestatório’ da Mafalda,

atestando a presença no discurso, não somente do contestatório, o qual provoca reflexão; mas pelo fato de ele ser contestatório pelo efeito da presença da ironia que muitas vezes produz o humor, gera a graça e pode levar ao riso. Contudo, evidenciamos que a Contestação e o Discurso Contestatório nas HQ's da Mafalda serão tratados posteriormente no capítulo 6, pois consideramos interessante primeiramente explorar outros caminhos, como as histórias em quadrinhos e a conjuntura histórica, como forma de fonte historiográfica dando ênfase à Mafalda de Quino em seu período de produção. Além disso, ousaremos explorar alguns conceitos-chave da Análise do Discurso, considerando o dizer do autor constituído de várias vozes, para compreender como se produz o efeito de sentido da ironia e do humor.

Por fim, constituiremos as nossas últimas considerações, conclusivas no presente, mas consideradas como o ponto de partida para as nossas investigações futuras. Reiteramos que a interpretação e o sentido sempre podem ser outros, e também sabemos que a análise realizada nesta tese é apenas uma das leituras possíveis.

Prosseguimos, portanto, para realizar nosso gesto de leitura.

2 AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: MAFALDA EM FOCO

Este capítulo tem a finalidade de apresentar alguns pontos sobre a origem das histórias em quadrinhos até o momento atual, histórico das histórias em quadrinhos na Argentina e no Brasil. Ademais, apresentará dados sobre a produção das histórias em quadrinhos da Mafalda, o nascimento da garota questionadora e de seus amigos. E, também sobre o autor, o cartunista Quino.

2.1 ORIGEM DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS (HQ's)

As histórias em quadrinhos, essas revistas que não ousamos ler abertamente sob pena de passar por iletrados, são agora objeto de atenções particulares, e algumas delas, aproveitando-se de uma apresentação “luxuosa”, ocupam lugar de honra nas estantes das bibliotecas. (Annie Baron-Carvais , 1989)

Antes de abordar as histórias em quadrinhos da Mafalda, é relevante reportar-se às origens dessas histórias para facilitar a compreensão dessa obra presente na atualidade, pois Mafalda é uma representante desse estilo de texto diferente, que consegue deslizar por todos os temas, transitar com uma linguagem mais próxima de cada sujeito, funcionando como uma ferramenta para refletir a cultura e as marcas de uma sociedade.

O avanço das tecnologias da informação transformou o modo da comunicação humana não desvalorizando o desenho como produtor de sentidos. A maior evolução da linguagem ocorreu com os alfabetos; o primeiro deles foi o alfabeto fonético. Segundo Vergueiro (2009, p. 9), o alfabeto fonético desviou a relevância da imagem como parte da comunicação, possibilitando o término do elo direto entre a representação gráfica de algo, como o objeto, o animal e sua forma concreta. Para o autor, esse grau de abstração entre um objeto e seu símbolo foi um grande progresso do homem, propiciando a ampliação das viabilidades de criação e divulgação de mensagens.

Foi entre 1440 e 1450 que o alemão Johann Gutenberg criou a imprensa, transformando e inovando os meios de comunicação do homem. Para produzir e reproduzir sua escrita o homem fez uso de diversos tipos de materiais, pois na Mesopotâmia utilizou argila, no Egito (3500 a.C.) utilizou o papiro, na China foi o papel; o qual originou a xilografia (ambos equivalendo a métodos de reprodução de materiais a partir de

delineamentos de madeira), movendo-se pelos blocos de argila na China e dos blocos de metal na Coreia antes de 1450.

O advento da imprensa foi um dos fatores que contribuíram na movimentação cultural e intelectual que caracterizou a Europa do início da Era Moderna. No entanto, enfatizamos que na época a maior parte da sociedade europeia era analfabeta, porém as imagens e a comunicação visual eram muito importantes e bastante conhecidas pelas instituições de poder. Dessa forma, o progresso da impressão de textos escritos foi complementado pela especialização de métodos de reprodução de imagens, posteriormente adequado a diversos temas e variadas funções. Publicadas como ilustrações em livros ou na forma de folhetos, as gravuras expandiram-se extensivamente a partir do século XVI, tendo enorme relevância para as autoridades leigas e religiosas como importante meio na difusão de doutrinas e troca de conhecimentos.

Dentre os artistas gráficos mais conhecidos está o alemão Albrecht Dürer. O artista conseguia demonstrar ilustrações impressas como histórias habituais ou passagens bíblicas, como modelo de referência de textos divulgados oralmente. Tornavam-se, assim, legítimas doutrinas visuais; as ilustrações complementavam a dramaticidade e as elaboradas gravuras religiosas em metal o consagraram famoso internacionalmente. O trabalho gráfico mais renomado é a sequência representando a Paixão de Cristo. Todas as obras de Dürer são muito respeitadas e renomadas em todo o conjunto dos países ou povos cristãos. Como pintor, a sua obra é restrita a um número modesto de quadros; entretanto a sua grande criação artística é constituída de desenhos e gravuras, realizados com riqueza de imaginação, ciência e habilidade prática. Entre as outras famosas gravuras estão o "Apocalipse", a "Pequena Paixão", "Melancolia", "O Cavaleiro e a Morte" e a "Grande Fortuna" (VERGUEIRO, 2009).

Protestos culturais e transformações sociais surgiram nas cidades europeias dos séculos XVII e XVIII. Londres e Paris, considerados como notáveis centros econômicos da época, fizeram surgir muitas mudanças com as classes médias e populares. Como efeito da manifestação político-cultural e do reconhecimento da ascendência da classe burguesa, juntamente aos romances de folhetim, expandiram-se as charges e cartuns. Simultaneamente às críticas aos hábitos e a imponência da nobreza, as charges iam de encontro ao modelo estético que vigorava. Com ilustrações jocosas e até mesmo grotescas, bizarras, estas ilustrações de natureza cômica e propósito político não seguiam os temas selecionados pela nobreza, favorecendo o cotidiano urbano.

Dessa forma, observamos que a expansão da impressão gráfica não descartou a imagem, na qualidade de elemento essencial da comunicação humana. A indústria tipográfica foi essencial para os quadrinhos, pois foi por intermédio dela que os grandes jornais surgiram, e estes serviram como principal suporte para o surgimento dos quadrinhos. Quanto à correlação tipografia, hq's e a localização da origem dos quadrinhos, sustenta Vergueiro (2009, p. 10):

a evolução da indústria tipográfica e o surgimento de grandes cadeias jornalísticas, fundamentados em uma sólida tradição iconográfica, criaram as condições necessárias para o aparecimento das histórias em quadrinhos como meio de comunicação de massa. (...) Ainda que histórias ou narrativas gráficas contendo os principais elementos da linguagem dos quadrinhos possam ser encontradas, paralelamente, em várias regiões do mundo, é possível afirmar que o ambiente mais propício para seu florescimento localizou-se nos Estados Unidos do final do século XIX, quando todos os elementos tecnológicos e sociais encontravam-se devidamente consolidados para que as histórias em quadrinhos se transformassem em um produto de consumo massivo, como de fato ocorreu.

As histórias em quadrinhos também são designadas como arte sequencial, e se caracterizam “pela consecução de imagens, incrementada por relações de causa e efeito, auxiliadas ou não pela linguagem verbal” (SANTANA, 2005, p. 17). Feijó (1997, p. 13) ressalta que há que se distinguir as histórias em quadrinhos das charges, uma vez que, enquanto as charges “tem que transmitir a sua mensagem, geralmente de conteúdo humorístico, em uma única imagem, a história em quadrinho é uma sequência de acontecimentos ilustrados. É uma narrativa visual que pode ou não usar textos, em balões ou em legendas.” Por sua vez, Iannone e Iannone (1994, p. 21) entendem a arte sequencial como “uma história contada em quadros (vinhetas), ou seja, por meio de imagens, com ou sem texto, embora na concepção geral o texto seja parte integrante do conjunto. Em outras palavras, é um sistema narrativo composto de dois meios de expressão distintos, o desenho e o texto”.

Em 1895 apareceram nos jornais estadunidenses as histórias em quadrinhos, do mesmo modo como são reconhecidas na atualidade. Eram direcionadas para os migrantes, eram desenhos cômicos, sarcásticos e com personagens em forma de caricatura. Doze anos mais tarde são publicadas tiras diariamente.

Yellow Kid (menino amarelo), de Richard Outcault (1863-1928), publicada no jornal *New York World*, em maio de 1895 foi a primeira história em quadrinhos. A imagem

era de um garoto amarelo, com aparência oriental, careca com dentes separados, orelha grande e vestia uma espécie de túnica amarela (a cor foi escolhida por oferecer menos problemas de secagem), onde estavam expostas suas falas. A imagem evoluiu, passando de única, nomeada de lâmina, para a imagem sequencial.

De acordo com Feijó (1997, p. 17), alguns fatores esclarecem a característica antecessora da obra de Outcault ter produção contínua, com um personagem fixo, ser concebida como um produto de grande repercussão e também por ter o balão de diálogo. O personagem, criado para o jornal *New York World*, foi nomeado de garoto amarelo em virtude de uma experiência de cores em uma das edições do jornal.

Mais do que uma tirinha, o *Yellow Kid* impulsionou a vendagem do jornal onde foi idealizado e produzido, e desse modo promoveu uma implacável disputa entre os grandes jornais nova-iorquinos, originando, a expressão *Yellow Press* (jornalismo amarelo). No Brasil a expressão teve sua cor modificada em 1959, quando a redação do jornal carioca *Diário da Noite* recebeu o comunicado de que uma revista chamada *Escândalo* chantageava pessoas fotografadas em condições comprometedoras. Então, o editor, o jornalista Alberto Dines, redigiu a seguinte manchete para o dia seguinte: "Imprensa amarela leva cineasta ao suicídio". Porém, o chefe de reportagem do *Diário*, Calazans Fernandes, achou o amarelo uma cor muito suave para o fato dramático da notícia e sugeriu trocá-la por marrom (FEIJÓ, 1997, p.17). A figura 1 mostra uma imagem da primeira história em quadrinhos.

Figura 1 - *Yellow Kid*



Fonte: <http://www.mundoeducacao.com/literatura/historia-historia-quadrinhos>, (2012)

The Katzenjammer Kids (Os sobrinhos do capitão) foi a primeira história em quadrinhos integral, de forma completa. A HQ's foi criada pelo alemão Rudolph Dirks, em 1897, inspirando-se em Busch. A história conta as aventuras de dois irmãos muito travessos, Hanz e Fritz, que são alemães e falam um inglês estropeado, e vivem importunando a vida dos adultos e das crianças que os cercam, pregando-lhes peças a todo o momento, porém apanham. As aventuras foram a série precursora dos *comics* e atualmente continuam sendo publicadas (FEIJÓ, 1997).

Figura 2 - Os sobrinhos do capitão



Fonte: <http://www.anosdourados.blog.br/2012/03/imagens-gibi-os-sobrinhos-do-capitao.html> (2012)

Na Europa os precursores dos quadrinhos foram o suíço Rudolphe Topffer (1799-1846), autor de *Cryptogame e Jabot*, e o alemão Wilhelm Busch (1832-1908), pai de *Max and Moritz* (traduzidas no Brasil, por Olavo Bilac, para Juca e Chico). Destacam-se também os renomados autores ingleses W. F. Thomas (1862-1922), criador de *Ally Sloper* e *Tom Brown* (1870-1910), criador de *Willie and Time*; e o francês Georges Colomb (1856-1945) autor das conhecidas aventuras *La Famille Fenouillard*. O ítalo-brasileiro Ângelo Agostini (1843-1910), respeitado abolicionista, também se destaca entre os precursores da arte sequencial,

criando em a famosa história: *As Cobranças*, um marco, em 1867. Lembramos também que a denominação histórias em quadrinhos recebeu diferentes designações em cada país. Nos Estados Unidos recebeu a alcunha de comics, bandes *dessinées* na França *fumetti* na Itália, *tebeos* na Espanha, histórias aos quadrinhos em Portugal, *mangá* no Japão, na América Hispânica, *comics*, *monito*, *chiste*, *muñequito*, *historieta* e Gibi no Brasil (FEIJÓ, 1997, p. 19).

Os grandes jornais nos Estados Unidos depararam-se com o grande sucesso das HQ's e observaram que o sucesso ajudava bastante nas vendas e, conseqüentemente, nos lucros. Então, gradualmente, o tema elementar dos quadrinhos se remodelou, com cenas de acontecimentos recorrentes no ambiente familiar, por exemplo, evidenciadas pelo humor dos humoristas das histórias em quadrinhos; e não mais apenas sobre peraltices e travessuras infantis. Como afirma Feijó (1997, p. 19), tanto as crianças quanto os adultos se divertiam com os *comics*, assim, imediatamente as tiras cômicas foram publicadas e reproduzidas nos jornais. Feijó (1997) também acrescenta que as histórias tinham toda a seqüência, ou seja, início e fim na mesma história, diferentemente de hoje, que produz uma continuação na edição seguinte do jornal. Havia também predomínio do desenho caricatural, não havia a descrição da realidade.

Em virtude do grande sucesso das HQ's e de sua produtividade, os *Syndicates* se transformaram em grandiosos distribuidores de histórias em quadrinhos nos Estados Unidos e no resto do mundo. Estas enormes agências tornaram-se globais, dominando o mercado editorial mundial. Os *Syndicates* além de vender tirinhas e humor, propagavam o *american way of life* (consumismo, materializado na compra exagerada de eletrodomésticos e veículos). Atualmente deve-se a tais agências o sucesso dos quadrinhos americanos; elas zelam também pelos assuntos autorais, custo, concorrentes, etc. (FEIJÓ, 1997, p. 19)

Entretanto, mesmo com o grande sucesso, no início de 1900 as HQ's ainda causavam suspeita e geravam preconceito, principalmente pelo fato de que a arte sequencial não era reconhecida como uma forma de arte, para muitos as HQ's eram consideradas como uma entrada para as más influências.

Algumas esferas da sociedade, como igrejas e associações de pais e professores, repeliam os quadrinhos, porém em 1920, a escritora americana Elizabeth Pennel lançou um texto denominado *Our tragic Comics*, o qual dizia que:

O bom desenho, nas histórias em quadrinhos, é um acidente [...] Pergunta-se com pesar para que servem as escolas de arte, as conferências, os clubes, os cursos nos museus, as críticas na imprensa, os eternos discursos sobre arte e a necessidade de levá-la ao povo, se os olhos do povo são corrompidos e pervertidos todas as semanas, se não todos os dias, por essas perversões grosseiras, vulgares, contraditórias, de colorido barato (FEIJÓ, 1997, p. 20).

Observamos, assim, que, ainda que as histórias em quadrinhos narrassem a história de antepassados, somente há pouco tempo foram valorizadas. No decorrer do tempo diversas mudanças em sua forma e conteúdo aconteceram o que de certa forma também pode ter modificado o cenário político, econômico, artístico e cultural destes últimos anos.

Segundo Álvaro de Moya (1986), o mais cultuado pesquisador de quadrinhos do Brasil, os anos 30 são reconhecidos por muitos pesquisadores como a “Era Dourada” dos quadrinhos. Feijó (1997, p. 34) considera que a “Era Dourada” dos quadrinhos foi de 1938 a 1949: nessa época “o formato revista se consolidou como o predileto pelo público de quadrinhos de aventuras, predominantemente adolescentes e jovens adultos do sexo masculino”. Foi a partir da década de 30, que, de acordo com Iannone e Iannone (1994, p. 45), os quadrinhos passaram a ter influência do cinema e um grandioso sucesso. Recursos cinematográficos, como a perspectiva e o contraste, foram integrados aos quadrinhos.

A fase após a Segunda Guerra mundial degradou a representação dos super-heróis e das histórias de aventuras, produzidas em grande proporção na década de 1940 e ligadas à criação de identidades e ao patriotismo, principalmente no caso dos Estados Unidos. Foi nesse período que os ataques às HQ's aumentaram, provocando uma crise na produção quadrinhística. Após 1949 as vendas caíram vertiginosamente e chegaria a década de 50 sinalizada pela intolerância e pela discriminação, com o contexto do macartismo (patrulha anticomunista) e a Guerra Fria favorecendo a propagação da dubiedade sobre as histórias em quadrinhos (KRAKHECKE, 2009, p.31).

Também na década de 1950, segundo Oliveira (2011) houve a estreia de *Recruta Zero* (1950), de Mort Walker, uma crítica humorada da rotina militar, *Peanuts* (1950), de Charles Schulz, uma extraordinária série da História, que notabilizou *Snoopy* e seu dono Charlie Brown; *Zé do Boné* (1957), de Reg Smythe, uma comédia sobre a questão dos dois sexos, tendo como protagonista um alcoólatra obstinado e vagabundo.

Observa-se, assim, que nas histórias em quadrinhos de cada país há a manifestação de algum traço cultural no gênero dos artistas. As HQ's europeias, por exemplo, trazem um caráter filosófico. Nos Estados Unidos predominam os super-heróis.

Diferentemente são as HQ's na América Latina, pois grande maioria traz como marca o humor e a ironia para afrontar temas polêmicos.

Na contemporaneidade, as histórias em quadrinhos passaram a exercer um importante papel junto à sociedade, por possuir uma linguagem acessível, atraente e por suas infinitas possibilidades de abordagem. Dessa forma, não cessam de fazer sentido, interpretadas do ponto de vista do deslizamento dos sentidos no discurso humorístico.

Dentre os países da América Latina que têm como idioma oficial o espanhol, as HQ's são criadas com mais relevância na Argentina e no México, destacando-se também a produção brasileira. A partir do resumo histórico abaixo, nos certificaremos do importante desempenho da Argentina na criação de quadrinhos.

2.2 HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NA ARGENTINA

As histórias em quadrinhos na Argentina, designadas como *historietas ou comics*, possuem uma história secular, e a área de charges e caricaturas políticas e sociais evoluiu nos últimos tempos.

Os principiantes foram *El Mosquito* (1862), *Don Quijote* (1884) e *Caras y Caretas* (1901), este último sendo um divisor de águas da produção quadrinhística daquele país, com grande influência dos *comics* e juntando inúmeros notáveis desenhistas, que mais tarde dariam origem a outras publicações. Entretanto, *BT* (1904) e *Tit Bis* (1909) são as revistas efetivamente de estreia das HQ's na Argentina. Posteriormente, em 1919, com grande tiragem, até mesmo para o exterior, foi publicada a revista *Biliken*. A primeira revista somente de humor gráfico e de histórias em quadrinhos foi publicada em 1922, nomeada *Páginas de Columba*. E em 1928 foi criada a revista *El Tony*, sendo a primeira só de quadrinhos (RAMOS, 2010).

Na década de 20 destacam-se os trabalhos de González Fossat e Raul Roux, precursor das aventuras em quadrinhos, continuadas na década seguinte por Cazeneuve, Ramauge, Premiani, Rojas e, sobretudo, por Salinas, que se consagraria como a referência do gênero. Nas décadas de 1920 e 1930, período em que a Argentina recebeu muitos imigrantes, os quadrinhos se caracterizavam pelas histórias de costumes. (OLIVEIRA, 2011, p. 34)

A década de 1930 veio acompanhada de uma grande quantidade de revistas de HQ's, como por exemplo: *El Gorrión*, *Pif-Paf* (de 1937, que sinalizou um novo tempo, com

nova reformulação e a desistência do modelo inglês de publicação), *Mustafá e Pololo*. Nesta época, semelhante ao que ocorreu nos Estados Unidos, impérios do mundo gráfico começam a concorrer entre si: surge a emblemática revista *Patoruzú*, em 1936, de Quintero (primeiro artista a criar uma agência de distribuição de histórias), disputando o mercado com Editorial Columba (de Páginas de Columba), de Ramón Columba. Ainda na década de 1930 os jornais começaram a publicar tirinhas e as produções estadunidenses entraram efetivamente no mercado argentino, já que a Argentina foi um dos primeiros países a reprisar os *comics* americanos, em seu início (OLIVEIRA, 2011, p. 34).

O período ostensivo dos quadrinhos na Argentina foi nos anos 40 e 50, com inúmeras vendas, principalmente em virtude da publicação de três obras: *Rico Tipo* (1944), *Patoruzito* (1945) e *Intervalo* (1945). O ano de 1945 e *Patoruzito* são apontados como o marco das HQ's argentinas. Segundo Guazzelli (2009, p. 139), isso se deve ao fato de esta revista apresentar:

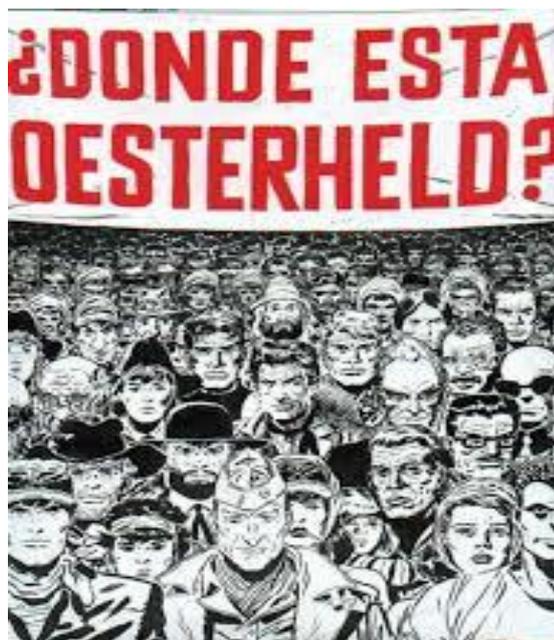
uma série de aventuras protagonizadas por personagens nacionais em que a qualidade do material e os autores envolvidos se tornam um fenômeno: Raul Roux, Alberto Breccia, Leonardo Wadel, Emilio Cortinas, Carlos Clemen, Oscar Blotta, Bruno Premiani, Túlio Lovato, Mirco Repetto, Eduardo Ferro e Roberto Bataglia.

O ano de 1953 é considerado o ano auge de venda das revistas em quadrinhos na Argentina (51 milhões de exemplares), a edição média era de 11 milhões de volumes. Segundo Oliveira (2011, p.35) os roteiristas das HQ's alcançam grande prestígio, e surge então um sindicato nacional, o *Surameris*, associado com o Grupo Abril. No período outros nomes importantes surgiram, como: Hugo Pratt, Carlos Clementi, Enrique Rapela, Héctor Torino e Lino Palácio. De acordo com Guazzelli (2009, p. 141) é neste período que as histórias de aventuras foram aprimoradas, foram mais bem elaboradas e adquiriram aspectos mais originais. O gênero humorístico também recebeu mais qualidade.

Conforme lembra Oliveira (2011, p.141), revistas de extrema importância também surgem ainda na década de 1950, como *Hora Cero*, *Frontera*, *D'Artagnan* e *Tía Vicenta* (de Landrú). O fundador de *Hora Cero* e *Frontera* é Héctor Oesterheld, considerado o maior roteirista de quadrinhos na Argentina e no mundo. Oesterheld é autor do clássico *El Eternauta*, *Ernie Pike*, *Sherlock Time*, *Sargento Kirk*, *Amapola Negra*, dentre outros, trabalhando com desenhistas renomados, como Breccia (o espetacular artista uruguaio) com quem criou a mais notável e criativa dupla de quadrinhistas argentinos, deixando como

principal trabalho o conhecido *Mort Cinder*, Pratt e Solano Lopez. Militante político e ligado ao peronismo, Oesterheld foi perseguido pelos militares argentinos após o golpe de 1976, desapareceu no ano seguinte e também teve suas quatro filhas assassinadas pelo regime militar.

Figura 3 - Revista *Fierro*



Uma página inteira da *Revista Fierro* dedicada ao desaparecimento do roteirista argentino, com os personagens do artista e a pergunta: “Onde está Oesterheld?”. Fonte: <http://www.lacapital.com.ar> (2012)

Conforme assinala Oliveira (2011, p. 36) em 1962 é publicada *Mort Cinder*, considerada por muitos críticos como a melhor série em quadrinhos da Argentina. Ainda que inúmeras obras de relevo tenham sido produzidas nesse período, os anos 60 marcam o início do declínio da produção quadrinhística argentina.

Embora a Argentina estivesse com a produção dos quadrinhos em baixa, surge nesse contexto *Mafalda*, protagonista que notabilizou a história das histórias em quadrinhos da Argentina e de inúmeros outros países. A criação dessa história em quadrinhos ocorreu em um momento muito difícil para o mundo e, sobretudo para a Argentina que vivia cercada pela pobreza, por golpes militares e ditaduras. Em suas historietas foram tratados temas como a política, o papel da Organização das Nações Unidas (ONU), o capitalismo, o papel da mulher na sociedade, a pobreza mundial, o governo, a ditadura, as guerras, entre muitos outros. Tanto *Mafalda* quanto os demais personagens podem ser considerados como instrumentos de crítica

à história da Argentina, pois o contexto político-social da época, compreendido de 1964 a 1973, está retratado nas tirinhas em quadrinho por meio das falas dos personagens. Sobre Mafalda, Umberto Eco (1969, p.86) comenta o seguinte:

O universo de Mafalda não é apenas o de uma América Latina urbana e desenvolvida; é também, de modo geral e em muitos aspectos, um universo latino, o que a torna mais compreensível do que muitos personagens de quadrinhos norte-americanos; enfim, Mafalda, em todas as situações, é um “herói do nosso tempo”, o que não parece uma qualificação exagerada para o pequeno personagem de papel e tinta que Quino propõe.

Nesse sentido, torna-se imprescindível apresentar o ilustrador Quino, priorizando sua história de vida e a sua personagem principal, Mafalda.

2.3 QUINO E MAFALDA

De acordo com o *site* oficial de Quino, Joaquín Salvador Lavado, o Quino, nasceu na região andina de Mendoza em 17 de julho de 1932, porém nos registros oficiais consta a data de 17 de agosto. Desde o seu nascimento foi apelidado de Quino para distingui-lo de seu tio avô, Joaquín Tejón, um conhecido pintor y desenhista gráfico, com quem, aos três anos de idade, descobriu sua vocação.

Em 1939 Quino começou a estudar. Ele revela em seu site, www.quino.com.ar, que ficava muito angustiado com o fato de ter de ir à escola e que, por conta disso, suas notas eram baixas, mas no decorrer do ano sempre conseguia recuperá-las. Mas o fato de não ser um bom aluno deixava Quino muito zangado. Essa característica contribuiu para que anos depois Quino criasse o personagem “Felipe”, um dos companheiros de Mafalda. Logo após a morte de sua mãe, em 1945, Quino matriculou-se na Escola de Belas Artes de Mendoza. Quatro anos mais tarde, após o falecimento do pai, desiste de estudar na Escola de Belas Artes, pois se cansou de desenhar objetos e resolveu sair para desenhar humor, era isso que lhe dava mais prazer.

Com dezoito anos, jovem e determinado, mudou-se para Buenos Aires em busca de uma editora para publicar seus desenhos. Três anos depois consegue publicar sua primeira página no *Semanario Esto Es*. Com a situação econômica já mais estabilizada, casa-se com Alicia Colombo e viaja para o Brasil para passar a lua-de-mel.

Em 1963 publica seu primeiro livro de humor, *Mundo Quino*, uma seleção de desenhos de humor gráfico com o prólogo de Miguel Brascó. Jornalista reconhecido, Brascó apresenta Quino à *Agens Publicidad*, a agência procurava um desenhista para criar uma

história em quadrinhos, uma mistura de ‘*Blondie y Peanuts*’ para uma campanha de lançamento de produtos eletrodomésticos chamados Mansfield. Porém a agência não aprovou a história em quadrinhos.

29 de setembro de 1964 é data oficial em que foi publicada pela primeira vez uma tira no semanário *Primera Plana*. Em 1965 o jornal *El Mundo* começa a publicar seis tirinhas por semana. Devido ao grande sucesso, o editor do jornal, Jorge Álvarez, editou o primeiro livro de Mafalda, que reuniu as principais tiras em ordem de publicação, tal como seria feito nos livros seguintes. As edições, segundo aponta o site, esgotaram-se em dois dias com uma tiragem de cinco mil exemplares. Dois anos após é lançado o segundo livro de *Mafalda, Así es la cosa*. E também a partir desse ano conquista publicações na América do Sul e na Europa.

Os livros três e quatro são publicados em 1968 e pela primeira vez em língua estrangeira, em italiano. O quinto livro também é lançado na Itália, intitulado *Mafalda la Contestataria*. Já no ano seguinte é lançado o sexto livro e quando chega a Portugal e Espanha alcança um grande sucesso de vendas. Entre 1971 e 1973 são publicados Mafalda livro sete, oito, nove e dez; e as histórias em quadrinhos da Mafalda estreiam na televisão argentina em desenhos animados.

Porém, mesmo com o grande sucesso das histórias em quadrinhos na Argentina e no exterior, em 25 de junho de 1973 Quino decidiu não desenhar mais as tiras da Mafalda, decisão que deixou muitas pessoas desapontadas. Entretanto, os livros continuaram sendo reeditados e Mafalda continuou sendo escolhida para diversas campanhas sociais. Em 1976, período em que a Argentina estava envolta pela ditadura, Quino muda-se para Milão, onde continuou a fazer as páginas de humor que lhe caracterizam. Sobre este período, afirmou Quino (1976): “A Pátria significa juventude, portanto o fato de estar longe dela fez com que meu humor se tenha tornado um pouco menos vivaz, mas talvez um pouco mais profundo”. Ramos (2010, p. 21-22) descreve quatro explicações a respeito do fim de Mafalda, respaldado nas entrevistas e declarações de Quino:

Primeira: São dez anos de tiras, e estava começando a me repetir. Achei mais honesto, mais sincero deixar de fazê-la. Segunda: Desenhar sempre do mesmo jeito e com os mesmos personagens me limitava. Terceira justificativa, num tom mais de desabafo: Às vezes sinto que as pessoas me reprovam como a um criminoso de guerra que há 26 anos matou nove pessoas. Mafalda é um desenho, não uma personagem de carne e osso, porque às vezes me tratam como se fosse um... como se fosse um assassino.” Na leitura do quadrinhista argentino, em outra de suas entrevistas, as tiras o haviam frustrado como desenhista.

Jaguar, patrimônio dos cartuns brasileiros, tem sua própria explicação para o encerramento de Mafalda, por Quino. Na obra *Ninguém é perfeito*, lançada na Argentina em 1973 e publicada no Brasil somente em 2008, Jaguar (2008, p. 11) dá a seguinte versão:

Quino, que conheci no lançamento do livro (*Ninguém é perfeito*) e que desenhou a Mafalda na apresentação, me convidou para passar um fim de semana na sua casa às margens do rio Tigre. Aproveitei a oportunidade para dizer que o considerava o mais criativo cartunista do mundo. Mas insisti que, se continuasse desenhando a Mafalda (que no fundo era uma adaptação latina dos Peanuts), endureceria seu traço. História em quadrinhos e cartum são incompatíveis; na minha opinião, o cara tem que optar. Uma semana depois, Quino anunciou que nunca mais faria uma tira de Mafalda. É claro que não o levei a isso: já deveria estar remoendo essa ideia e o meu palpite talvez tenha sido a gota d'água.

Quino declarou em entrevista em 3 de dezembro de 1972, que mesmo a personagem Mafalda tornando-o famoso, ela, no entanto, o frustrou como desenhista. E ainda completa dizendo que os dias mais felizes que passou foram quando não teve que desenhá-la.

Em 1977, o Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF) pede a Quino que ilustre a Declaração Universal dos Direitos da Criança. Três anos depois, o cartunista pede demissão do *Semanario Siete Días* e passa a publicar seus trabalhos no jornal *Clarín*, aos domingos. Também na década de 80, ganha o título de Desenhista do Ano, por ser considerado o mais conceituado artista do mundo. Por solicitação de uma campanha argentina de odontologia, sobre higiene bucal, em 1983 reescreve Mafalda. Mais tarde, em 1988, recebe de sua cidade natal, Mendoza, o título de Cidadão Ilustre e também a chave da cidade. A pedido do Ministério das Relações Exteriores da Argentina desenha Mafalda e Libertad, celebrando o Dia dos Direitos Humanos. Em 1988 é publicado Mafalda Inédita, em comemoração aos vinte e cinco anos da primeira tira da personagem. A obra reúne tiras não-publicadas pelo autor. Em 1988 lança sua página na internet (<http://www.quino.com.ar/>).

Observa-se o grande reconhecimento do trabalho do autor gráfico e da obra na atualidade, pois inúmeras homenagens, como nomes de praças (Praça Mafalda), premiações, exposições e até mesmo estátua da Mafalda, da Susanita e do Manolito foram inauguradas no bairro portenho onde o autor morou, San Telmo. Também como homenagem e reconhecimento, uma placa com a epígrafe “Aqui viveu Mafalda, célebre personagem e Patrimônio Cultural da Cidade”, está afixada no edifício onde Quino viveu.

Figura 4 – Quino e Mafalda em San Telmo



Fonte: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/09/mafalda-faz-50-anos-veja-5-momentos-da-menina-na-cultura-pop-4607755.html> (2014).

Mafalda foi classificada por Humberto Eco (<http://www.mafalda.net>. Acesso em: 13 set. 2013) não apenas como um personagem das histórias em quadrinhos, mas com um personagem dos anos setenta. O autor ainda argumenta dizendo que:

Mafalda é realmente uma heroína iracunda que rejeita o mundo assim como ele é. Ela pertence a um país denso de contrastes sociais que, apesar de tudo, gostaria de integrá-la e de torná-la feliz, mas ela se recusa e rejeita todas as ofertas. Mafalda vive em um contínuo diálogo com o mundo adulto, mundo que não estima, não respeita, humilha e rejeita reivindicando o seu direito de continuar sendo uma menina que não quer se responsabilizar por um universo adulterado pelos pais. Só uma coisa ela sabe claramente: ela não se conforma. O universo de Mafalda é o de uma América Latina nas suas áreas metropolitanas mais desenvolvidas; mas é em geral, a partir de muitos pontos de vista, um universo latino.

É nesse sentido que, para Eco, a personagem Mafalda assume uma dimensão quase universal, pois ela passa a representar um indivíduo, um grupo, uma comunidade e, por que não dizer, uma sociedade, principalmente das pessoas que não se conformam com alguns aspectos contraditórios da existência humana. Isso leva ao entendimento de que a leitura da Mafalda não se reduz simplesmente a uma atividade lúdica de interpretação de imagens, em razão de Quino ter nutrido sua inspiração artística de uma introspecção e uma reflexão

surgidas da observação atenta da realidade. Mafalda foi surgindo a partir dos contextos de produção, das conjunturas socioculturais e políticas.

Mafalda alcançou sucesso imediato e passou a ser lida por pessoas de todas as idades e nações, pois, suas histórias foram traduzidas para 26 idiomas e para vários países. A pequena questionadora virou um ícone da cultura argentina e até hoje suas histórias são lidas e fazem sucesso, tornando-a imortal.

Como visto, no início a história contava apenas com Mafalda e seus pais, mas com o passar do tempo e com a diversidade dos temas da época, outros personagens foram criados por Quino. Os novos personagens serviram para dar continuidade e criatividade à história e também para que o autor pudesse explorar outros temas e aspectos da crítica social. Com características muito particulares e representativas, agentes de inúmeros diálogos e reflexões apresentados nas tirinhas, cada um dos personagens contribuiu para o enriquecimento e êxito da obra. Sugerimos, então, observarmos toda a descrição pormenorizada dos traços característicos e representativos da personagem Mafalda e dos demais personagens nos Anexos.

2.4 HISTÓRIAS EM QUADRINHOS DA MAFALDA NO BRASIL

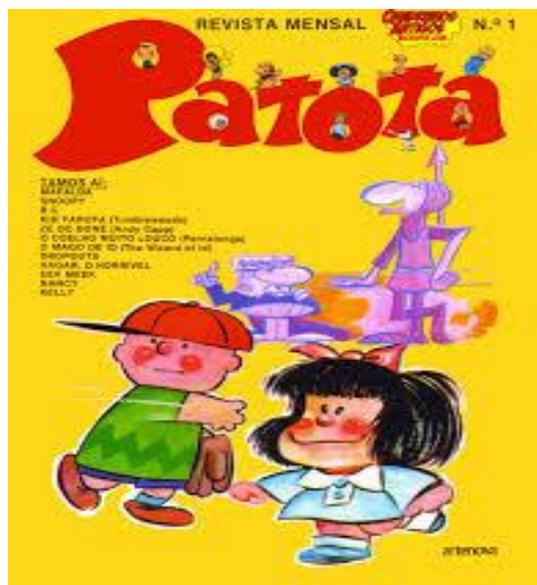
Tendo em vista que na Argentina as histórias em quadrinhos da Mafalda começaram a ser publicadas em formato de livros em 1966, já no Brasil a publicação das primeiras traduções da Mafalda demoraram a aparecer. Primeiramente foram publicadas em português por mais de uma editora, em diferentes momentos e formatos. O mesmo vale para os livros de cartuns do desenhista Quino. Suas primeiras traduções haviam aparecido em 1970 em Portugal e na Espanha. Em 1973, Quino alcançava sucesso na Alemanha e na França, ao mesmo tempo em que a Mafalda chegava ao Brasil, em plena ditadura militar, por meio da Revista Patota, da editora Artenova (RAMOS, 2010). Assim, no Brasil, foram três editoras que lançaram a tradução da obra Mafalda. A Editora Artenova, através da *Revista Patota*, editou uma coletânea que procurou englobar os melhores quadrinhos do mundo dos anos setenta. Apresentava-se como “a primeira revista brasileira dedicada inteiramente às histórias em quadrinhos inteligentes, destinadas ao público adulto e juvenil” (Revista Patota, n.1 ano 1, 1972).

Entre 1972 e 1975 a revista teve 27 exemplares ao longo de seus três anos de existência. O objetivo da coletânea era trazer quadrinhos que satirizassem a loucura do mundo

moderno: “A Patota se propõe, assim, a divertir e a fazer pensar os seus leitores, através da agudeza e do fino humor da melhor coleção de personagens e histórias em quadrinhos do gênero já reunidos em uma só revista no mundo inteiro” (Revista Patota, n.1 ano 1, 1972). A revista objetivava publicar em suas páginas quinze personagens diferentes, além de breves artigos sobre quadrinhos ou sobre alguma das personagens, de forma a introduzir o leitor ao mundo de cada historinha. Havia interesse em mostrar personagens clássicos e famosos dos quadrinhos, como *Snoopy e Charlie Brown*, e também novos lançamentos no Brasil da época, como *Hagar e Kelly*, *Frank e Ernest*, *os Dropouts* e *a Mafalda*. (REVISTA PATOTA, n.1 ano 1, 1972).

A Patota foi, portanto, uma publicação de 27 revistas mensais de histórias em quadrinhos da Editora Artenova, editadas na primeira metade da década de noventa, nas dimensões de 21cm x 28cm, com encadernação tipo brochura de capa mole, em cores, e acabamento em grampo. Suas 56 páginas continham em média oito tiras da Mafalda por revista, em preto e branco com bordas coloridas (RAMOS, 2010, p.16).

Figura 5 - Revista Patota, ano 1, nº 1, 1972



Fonte: <http://gibisclassicos.blogspot.com.br> (2014).

A obra de Quino incluía a relação de tirinhas da publicação, que dava prioridade às histórias vindas dos Estados Unidos. A menina contestadora, como a ela se referiu o pesquisador italiano Umberco Eco, foi estampada em várias das capas. Já no primeiro

número, ela e Charlie Brown, criado pelo estadunidense Charles M. Schulz, dividiam o destaque. Em 1982, dez anos depois das traduções da Revista Patota, Mafalda é publicada pela editora Global (RAMOS, 2010).

A publicação da tradução das obras da Mafalda para a Global constou de cinco pequenos livros horizontais publicados entre os meses de fevereiro e julho de 1982. Com dimensões de 14 cm x 21cm, encadernado em modelo de folheto, colado, com capa mole e em cores. O folheto continha setenta e seis páginas de tirinhas da Mafalda, duas tiras por página, em preto e branco. As capas e as folhas de rosto dos livrinhos já apresentavam alguns personagens das tirinhas de Quino e as informações frontais foram colocadas dentro dos balões de fala. As tiras que compuseram estes livretos haviam aparecido originalmente nos jornais *El Mundo* (de Buenos Aires), *Córdoba* (de Córdoba), *Noticias* (de Tucumán), *El Litoral* (de Santa Fé), *BP-Color* (de Montevideú), além das 24 tiras finais do *Semanário Siete Días Ilustrados* (RAMOS, 2010).

As histórias em quadrinhos da Mafalda chegaram às livrarias através de coletâneas, primeiramente foram publicadas pela editora Globo edições de bolso, posteriormente pela Martins Fontes, de São Paulo. Também pela Martins Fontes foram lançadas as demais das obras com a personagem, em diversos estilos e títulos, inclusive uma antologia.

Segundo Ramos (2010), em 1982 a Global Editora passa a lançar nas bancas uma série de livros com as tiras de Mafalda. A tradução do material ficou a cargo de Mouzar Benedito e a edição final do texto ficou por conta de Henrique de Sousa Filho, o Henfil. Segundo relata Mouzar Benedito, o dono da Global Editora propôs a Quino a edição brasileira da Mafalda. A proposta foi aceita pelo cartunista Quino, porém, exigiu de que o tradutor das tirinhas fosse Henfil, que, naquele momento, não poderia realizar o trabalho devido a inúmeros compromissos. Recomendou-se, então, Mouzar Benedito como tradutor e Henfil como colaborador na edição.

O autor também acrescenta que o desejo de Quino de que as traduções das tirinhas fossem realizadas por Henfil certamente se deu por afinidades, uma vez que por intermédio da linguagem literária, jornalística e gráfica, Henfil durante toda sua juventude travou batalhas para combater o fim do regime ditatorial pelo qual passava o Brasil. Dada sua impossibilidade de se entregar totalmente ao projeto, foi sugerido o nome de Mouzar Benedito para realizar as traduções. Tradutor muito experiente e reconhecido, além de geógrafo, jornalista e escritor, Mouzar Benedito também sofreu as consequências da ditadura, até mesmo sendo preso.

Toda Mafalda, cuja primeira edição começou a ser vendida em junho de 1991 – ganhou anos depois uma segunda versão, com outra capa, e continuamente vem sendo reeditada. Em 2010, a editora paulista publicou o livro *10 Anos com Mafalda*, até então inédito no país. A personagem também teve grande repercussão na área de ensino, campo em que Mafalda tem uma difusão muito forte por meio dos professores e dos livros didáticos. *Toda Mafalda* é o exemplo mais expressivo. Em 2006 o livro foi integrado no Programa Nacional Biblioteca da Escola, do governo federal, o qual adquire narrativas literárias e quadrinhos para serem distribuídos às bibliotecas escolares de todo o país. (RAMOS, 2010, p. 6)

Apesar de seu curto período de existência, Oliveira (2011) destaca vários acontecimentos relevantes da história mundial que foram vividos e apropriadamente apontados pela personagem Mafalda a sua turma, como: a caça aos comunistas pós-Revolução Cubana, as ditaduras civil-militares na América do Sul, o assassinato de líderes como *Malcolm X*, em 1965, Che Guevara, dois anos depois, na Bolívia, com participação da *Central Intelligence Agency*, e Martin Luther King, em 1968.

Lembramos também que não só com esses fatos importantes da história mundial, Mafalda e sua turma conviveram, outros dilemas bastante conhecidos na América Latina foram enfrentados, como a escassez de mão-de-obra especializada durante a crise e a articulação entre a invasão cultural estrangeira e a preservação da cultura local.

Nesse sentido, diante de inúmeros problemas e mudanças no período histórico das décadas de 60 e 70, época da criação das tirinhas da Mafalda, torna-se imprescindível aprofundarmos nossa investigação sobre o momento histórico, político-social no Mundo em Geral, na América Latina e na Argentina, momento esse marcado por inúmeras contestações.

3 MOMENTO HISTÓRICO, POLÍTICO-SOCIAL DAS DÉCADAS DE 60 E 70

Deslocando-nos do esboço sobre a origem das histórias em quadrinhos, histórico dos quadrinhos no Brasil e Argentina e produção das histórias em quadrinhos da Mafalda, precisamos agora expor em que Condições de Produção uma vez que esse conceito é importante para a AD, acontece o discurso, ou seja, situar o contexto histórico, político-social de produção do discurso. Dessa forma, é importante conhecer e levar em consideração os acontecimentos históricos que antecederam, coexistiram e subsequeenciaram a obra para a compreensão do material de análise. Por isso, neste capítulo serão assinalados de forma sucinta alguns fatos relevantes no Mundo, na América Latina e na Argentina, especificamente na década de 60 e 70 do século XX, período de produção e repercussão das HQ's da Mafalda. Este contexto histórico é importante para a análise discursiva em torno das HQ's da Mafalda, assim como para uma interpretação em que o discurso está alicerçado em bases históricas, políticas, sociais e ideológicas.

3.1 NO MUNDO EM GERAL

Nessa retomada, destacamos as transformações políticas, econômicas, sociais e culturais, algumas perduráveis e que marcam a nossa realidade atual. As intensas críticas aos regimes políticos e aos comportamentos da época ativaram reflexões a respeito dos valores e idealizações de toda uma sociedade contestatória. Essas intensas mudanças afetaram os pilares das sociedades numa época histórica marcada por novas formas de participação política e manifestações culturais de uma nova coletividade. Portanto, tratou-se de um momento em que surgiram muitas lutas, embates por movimentos de contestação popular no Terceiro Mundo durante a Guerra Fria. O termo Guerra Fria é atribuído ao período de intensos conflitos e disputas, depois da Segunda Guerra Mundial até o fim da União Soviética (URSS), entre as duas grandes potências Estados Unidos (EUA) e União Soviética. Hobsbawn (1999, p.223) assinala que essa não foi uma época homogênea, e que também pode ser dividida em duas partes, cujo marco divisório é a década de 1970.

De acordo com Kennedy (1989) no espaço pós-guerra, com a decadência das potências tradicionais, os Estados Unidos delineiam seu domínio e influxo edificando a situação de grande potência. Devido às pressões exercidas pelas indústrias exportadoras, com medo de que uma possível depressão prejudicasse os gastos governamentais americanos, surge a necessidade de abertura de novos mercados para infiltrar a produção americana. Com isso, a decisão que os militares haviam tomado em garantir o domínio de matérias-primas estratégicas levou os Estados Unidos à formação de uma nova ordem mundial para atender às

necessidades do capitalismo ocidental. Nessa conjuntura, consolidaram-se acordos internacionais entre 1942 e 1946 que criaram, entre outros, o Fundo Monetário Internacional e o Banco Internacional de Reconstrução e Desenvolvimento. Segundo Kennedy (1989, p. 345):

Os países que desejavam obter alguns recursos disponíveis para reconstrução e desenvolvimento sob esse novo regime econômico viram-se obrigados a aceitar as exigências americanas de livre conversibilidade das moedas e da livre concorrência (como fizeram os ingleses, apesar dos esforços para preservar a preferência imperial) – ou afastar-se totalmente do sistema (como fizeram os russos, quando perceberam sua incompatibilidade com os controles socialistas).

Já, os Estados Unidos, no pós-guerra, segundo Kennedy (1989), estavam muito competitivos, ao contrário das nações europeias, devastadas pela guerra. Foi então criado o Plano Marshall, devido à insatisfação europeia e à sucessiva interferência soviética. Com o Plano, foi possível a liberação de recursos para o aprimoramento industrial ocidental. Simultaneamente ao crescimento da influência econômica americana, construíram-se bases militares e estabeleceram-se tratados militares. A URSS saiu vitoriosa na Segunda Guerra devido ao enorme investimento na produção industrial-militar, divergente de outros setores, como bens de consumo, comércio e abastecimentos agrícolas. Em 1945, tornava-se uma potência militar, por outro lado estava com uma economia instável. Porém, já no início da década de 50 consegue estabilizar-se economicamente com investimentos em bens de produção e transportes (KENNEDY 1989, p. 57).

Dessa forma, existia a insegurança e o medo constantes de um violento confronto entre as duas grandes potências, o que poderia gerar uma tragédia, devido ao potente arsenal dos dois países. No entanto, Hobsbawn (1995, p.224) afirma que, mesmo com essa perspectiva, não havia nenhuma probabilidade de outra guerra mundial acontecer. As duas grandes potências evitavam um enfrentamento direto que pudesse levar a uma guerra, presumiam que era possível a coexistência pacífica.

O desenvolvimento de armas nucleares também pela União Soviética foi uma das razões para rejeitar a guerra como mecanismo de política, pois um embate entre os dois países seria suicídio. Ainda de acordo com o autor, as autoridades concordaram com a separação global de forças, feita após a segunda guerra, mesmo com os inúmeros discursos hostis gerados por esses países. De acordo com Hobsbawn (1995), a URSS possuía domínio sobre os países sob as forças comunistas, e não ampliava o pelo uso da força militar; por outro lado,

os EUA dominavam o resto do mundo capitalista, assumiam a hegemonia das antigas potências coloniais, mas não interferiam na área de domínio soviético.

No período pós-guerra acentuou-se a criação de acordos pelo mundo. Tratados foram assegurados, a princípio pelos americanos, já que a URSS necessitava reconstituir-se. De acordo com Lopez (1983, p. 140), o cuidado soviético a princípio era definir suas próprias fronteiras, devido ao fato de não possuir equipamentos de poder militar e econômico o bastante para atingir áreas distantes. Foi somente após a morte de Stalin que a projeção externa da União Soviética alcançou expressivas extensões.

Deste modo, assinala-se a separação do mundo em dois blocos, sobretudo após a recusa da URSS de integrar-se ao Fundo Monetário Internacional e ao Banco Internacional. Segundo Kennedy (1989), os únicos países com capacidade de intervir nos caminhos de grande parte do globo eram os EUA e URSS. O autor também atesta que a divisão é acompanhada por uma disputa ideológica, liberalismo e comunismo, como ideias universais, eram mutuamente excludentes. Ou se era do bloco liderado pelos americanos ou daquele liderado pelos soviéticos. Nesse sentido, surgem propostas como a Doutrina Truman. O discurso sobre a Doutrina Truman atribui aos EUA a política de ajudar os povos livres, os não comunistas, e a União Soviética a perseguir dissidentes internos e intensificar o controle da Europa oriental, promovendo a industrialização forçada e aumento das despesas com armamentos.

Diante do contexto acima delineado, assinalamos que o intuito deste trabalho não é um aprofundamento do momento político das décadas acima citadas, porém julgamos importante evidenciar determinados períodos e marcos políticos-geográficos, como os regimes capitalista e socialista do período em questão, visto que esse conflito entre as duas potências assombrou a América latina, difundindo-se o temor do comunismo e das armas nucleares.

Como as tiras com as histórias em quadrinhos estão datadas nos anos 60 e 70, cabe destacar que, segundo Hobsbawn (1995, p.225), a década de 1970 é a época em que as relações internacionais começaram a intercorrer em meio a conflitos políticos e econômicos de inúmeros países. Para Lopez (1983) a época era de crise, de maneira mais categórica, porém, sobre o capitalismo:

Durante certo período, no fim dos anos 60, o capitalismo ainda pôde acenar com miragens de progresso sob o signo da livre iniciativa. Festejou-se a conquista da Lua como um triunfo do sistema (1969). Mas a crise dos anos 70 mostrou a muitos várias realidades: o capitalismo podia oferecer ao consumismo desenfreado mas, em particular nas nações subdesenvolvidas, a miséria e a fome continuavam a existir. (LOPEZ, 1983, p.151-152).

Todavia, para Harvey (2007), o período pode ser considerado como o início da pós-modernidade, marcado por mudanças econômicas, buscam-se alternativas ao modelo fordista ou toyotista, finda-se o ideal iluminista de progresso, desenvolvem-se atitudes críticas, irônicas, às artes e ao mundo moderno.

Nesse contexto, é importante destacar a criação e atuação da Organização das Nações Unidas (ONU). Essa organização foi formada em 1945, quando foi assinada a Carta das Nações Unidas, em São Francisco, com o objetivo de constituir um órgão mais eficiente que a Liga das Nações. Entretanto, de acordo com Lopez (1983), entraves no pós-guerra dificultavam a execução dos seus objetivos: a Guerra Fria e o direito de veto dos cinco membros permanentes do Conselho de Segurança - Inglaterra, França, China, EUA e URSS.

A Guerra Fria tornou possível a criação de blocos, de corporações internacionais regionais e colaterais à ONU. Do lado ocidental, formaram-se a Organização dos Estados Americanos (OEA), a Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) e a Organização do Tratado do Sudeste Asiático (OTASE); e, pelo lado soviético, o Pacto de Varsóvia. Destaca-se, assim, a OEA que foi criada em 1948 e facilitou aos EUA a realização de sua política de hegemonia na América Latina. (MAZOCCO, 2012)

3.2 NA AMÉRICA LATINA

A América Latina da década de 60 e 70 é conhecida pelos expressivos movimentos sociais, pela forte contestação dos padrões sociais, e pela marcha de estudantes e trabalhadores pelos ideais políticos, econômicos, sociais e culturais.

De modo geral, durante o século XX a América Latina sofreu transformações na infraestrutura social urbana, decorrentes de motivações políticas e econômicas. Nesse sentido, Oliveira e Roberts (2005) destacam os processos de urbanização, diferentes períodos de industrialização e a relevância do setor de serviços, referentes ao aumento da burocracia do governo e às ações empresariais do período em questão. Ao equiparar as transformações ocorridas, no decorrer das décadas de 30 a 80, entre os países desenvolvidos e os latino-

americanos, os autores apontam que nos países desenvolvidos essas mudanças produziram o crescimento das classes médias, a formação de uma classe trabalhadora industrial e o aumento do bem-estar da população.

Porém na América Latina verificou-se maior diversidade nos padrões de estratificação. A total dependência da tecnologia estrangeira e a necessidade de financiamentos externos, associada ao papel que a região representava na economia mundial como fornecedora de produtos primários e, portanto, de base rural, resultou numa modernização irregular, tanto entre os países quanto entre regiões do mesmo país. (OLIVEIRA; ROBERTS, 2005, p. 300).

Assim, crescia nas cidades latino-americanas a exclusão social, causada pela desigualdade de renda. Nota-se, segundo Oliveira e Roberts (2005), uma modificação na conformação social urbana. Houve aumento no número de trabalhadores da indústria e do setor de serviços, assim como também houve a estabilização da classe média assalariada que dependia do Estado e das empresas privadas. De um modo geral, considera-se o século XX como um período de mudanças contínuas. No entanto, os autores enfatizam que essas transformações podem ser aglomeradas em três momentos. O primeiro abrange a década de 30 até o início dos anos 60, em que se instauram e se ampliam os centros industriais. O crescimento industrial baseou-se na troca de importações de artigos básicos de consumo, como sapatos, têxteis, alimentos e bebidas. Esses ramos industriais usavam intensamente a força de trabalho, o que está ligado ao desenvolvimento urbano e à migração do campo para as cidades em níveis elevados.

Oliveira e Roberts (2005) destacam o segundo período de mudanças, iniciado no final dos anos 50. Refere-se a um novo período de industrialização, em que os investimentos voltam-se às indústrias de bens intermediários e de produção. Acentua-se, a partir desse momento, a internacionalização das economias urbanas. De acordo com os autores, as indústrias multinacionais, anteriormente incorporadas, fracionaram os mercados nacionais e foram em busca novos mercados em países em desenvolvimento. Nesse contexto, as indústrias latino-americanas utilizaram mais capital do que trabalho, o que possibilitou acordo com empresas multinacionais, também para obter a tecnologia necessária.

Ao longo da Guerra Fria, grande parte dos países da América Latina serviu de subterfúgio econômico para os Estados Unidos. Foram adentrando nos países, investindo capital, montando empresas filiais, além de extraírem matéria-prima e venderem artigos

industriais. Segundo Lopez (1983), esse ato denomina-se imperialismo, sob o título de neocolonialismo. No entanto, o autor faz uma ressalva:

um estudo mais aprofundado do assunto mostra que tal dominação não resultou apenas de um ato de imposição, se não que também das condições estruturais das sociedades dominadas de absorverem tal dominação e se deixarem penetrar por ela, importando acentuar aqui que o imperialismo norte-americano no continente latino-americano jamais seria corretamente entendido se reduzido a uma questão unilateral. Pelo contrário, a sociedade latino-americana foi integrada no processo de dominação e vários setores terminaram sendo cooptados por ele, constituindo-se, pois, tudo junto, centro (EUA) e periferia (América Latina), um mesmo sistema capitalista e interdependente e interligado por sua dinâmica de funcionamento. (LOPEZ, 1983, p.134).

A economia latino-americana tornou-se cada vez mais dependente dos investimentos externos a partir de 70, apoiou-se na modernidade dos serviços para criação de emprego e de renda, e potencializou a produção de bens industriais para a exportação. Oliveira e Roberts (2005) destacam que a década de 80 foi um período de crise, acentuada por muitos problemas sociais. Essa crise, segundo os autores, denunciou o insucesso da mobilidade social, fundamental nos anos 60 e 70, que representava progresso do estilo de vida e do consumo, proporcionado pelo crescimento econômico. Ao mesmo tempo, nesse período, predominou na América Latina uma política de exclusão:

Governos militares assumiram o poder propugnando ideologias de desenvolvimento (no sentido de desenvolvimento de cima para baixo, dirigido pelo Estado) e nacionalistas de grande crescimento econômico e procurando cercar as reivindicações de melhores salários e melhores condições de vida tanto da classe média quanto dos trabalhadores. Não obstante, essas classes consolidaram-se durante esse período, provocando maiores exigências ao Estado – exigências que se tornavam mais prementes porque era feitas, muitas vezes, na capital. (OLIVEIRA; ROBERTS, 2005, p. 373).

Reiteramos, desse modo, que é nesse íterim da década de 60 e 70 que nos situamos, uma vez que é o período de produção das tiras da Mafalda. Quino, portanto, acompanha as mudanças políticas, econômicas e sociais e são exatamente essas circunstâncias que são exibidas, contestadas e ironizadas nas tirinhas.

3.3 NA ARGENTINA

Incorporada nesse contexto, época da criação das tiras da Mafalda, a Argentina atravessava difíceis transformações no cenário político e social. Da mesma forma como a

trajetória de outros países da América Latina, o desenvolvimento político e social da Argentina das décadas de 1960 e 1970 foi extremamente marcado por golpes ditatoriais, e como resultado, ocorrência de crises políticas. Em linhas gerais delinearemos os acontecimentos na Argentina durante esse período.

Souza (2008, p.142) ressalta que a situação de pleno emprego da mão-de-obra na Argentina vigente no início da década de 1950 possibilitaria a Perón um novo mandato, em 1952. Neste houve investimentos em infraestrutura de melhoramento da indústria e continuação das políticas de substituição de importações. Empresas estrangeiras, como a telefonia e a ferroviária, foram nacionalizadas. Empresas públicas nas áreas bélicas, de navegação e aviação, foram criadas. Porém, mesmo com uma economia em desenvolvimento, a Argentina encontrava-se em um momento de fragilidade política, vivendo sob permanente indício de golpe militar.

Sobre Perón e o Peronismo, Carlos Floria e Alberto Belsunce (2004) afirmam:

Se a personalidade do homem de Estado é (...) um elemento imprescindível para apreciar-se uma época e uma política, a personalidade de Perón é um dado indispensável para entender seus êxitos e seus fracassos. Perón foi uma expressão maior de capacidade política. Tinha ideias claras para a exploração política da conjuntura, formas de se expressar que transmitiam convicção e força às massas, intuição para captar a oportunidade do que se sentia necessário.

Em julho de 1963 novas eleições foram realizadas e teve como vencedor o médico e político, Arturo Illía, o qual foi deposto por um golpe militar em 1966, conduzindo ao poder o general Juan Carlos Onganía. Segundo Souza (2008, p. 7), Onganía assumiria o poder prestigiado não apenas por setores sindicalistas, mas pela imprensa, pelos partidos políticos e pelo empresariado. Contrariando a maior parte das expectativas desses setores, Onganía instituiria uma ditadura extremamente repressora, extinguindo os partidos políticos, intercedendo nas universidades, e empregando violência e censura. Sua política econômica favoreceria o capital externo e os ganhos dos exportadores primários, transferindo o dever de uma política anti-inflacionária de redução da demanda de bens e serviços transferindo à indústria local. Segundo o autor, o caráter hostil do governo de Onganía, no trato com a cena política e cultural, reduzia gradativamente sua base de apoio e também sucedeu a ineficiência no combate inflacionário, houve recessão, aumento dos impostos, falências, desemprego e redução nas exportações. E assim, toda a repressão imposta por Onganía e o fracasso que foi seu governo, além da morte de um estudante durante protestos devido ao aumento do preço no restaurante universitário, na Provincia de Corrientes, ocasionaram em maio de 1969, *El*

Cordobazo, uma grande mobilização em oposição à ditadura, ao sistema trabalhista imposto e um grande marco na destituição do governo de Onganía. Segundo Romero (1994, p. 233, tradução nossa) 1:

O Cordobazo foi o maior feito de combatividade de massas, da história argentina e latino-americana, foi uma reação pelas frustrações acumuladas em todos os setores sociais da cidade contra um governo provincial e nacional autoritário e contra as medidas específicas que afetavam a classe trabalhadora, os estudantes e a sociedade cordobesa. O setor hegemônico da luta foi a classe trabalhadora, que protesta escolhendo a arma essencial dos trabalhadores: a greve, paralisação das atividades.

A respeito da década de 60, Romero (2006, p. 136) mostra que a direita evidenciou a negação aos princípios e ideais do comunismo na Argentina, também posicionou-se contrária ao peronismo e à Igreja. Esse era o acesso do país e da América Latina na Guerra Fria. Os militares, influenciados pelos norte-americanos, alegando manter a segurança interna, também acataram o posicionamento anticomunista. O comunismo foi relacionado ao peronismo e aos estudantes universitários.

Na década de 60 uma acentuada modernização econômica também gerou transformação para o povo argentino. Romero (2006, p.148) ressalta o aumento migratório do campo para a cidade, incentivado, pela oportunidade de trabalho e também pelas atrações que o espaço urbano oferece, acentuadas pelo desenvolvimento dos meios de comunicação, principalmente a televisão. Disso resultou, segundo o autor, uma nova formação social, comum à América Latina, diferenciada pela criação de favelas em que se juntavam barracos de zinco e antenas de televisão.

O deslocamento de mão-de-obra da agricultura para os empregos citadinos foi, segundo Oliveira e Roberts (2005), um dos motivos que ascendeu o nível de mobilidade social, também na Argentina. Nota-se maior mobilidade entre a juventude em razão do crescimento do acesso à educação. Dessa forma, segundo os autores, o crescente aumento da população com o nível de educação mais elevado equilibrou a procura por trabalhadores não manuais. Oliveira e Roberts (2005) destacam que houve expressiva redução dos índices de analfabetismo da década de 50 para a de 70. Entretanto, salienta-se que a educação argentina e

¹El Cordobazo, fue el mayor hecho de combatividad de masas, de la historia argentina y latino americana, fue una reacción por las frustraciones acumuladas en todos los sectores sociales de la ciudad contra un gobierno provincial y nacional autoritario y contra medidas concretas que afectaban a la clase obrera, a los estudiantes y a la sociedad cordobesa. El sector hegemónico de la lucha fue la clase obrera, que protesta eligiendo el arma esencial de los trabajadores: la huelga, la paralización de actividades (Versão original)

chilena, sobressaíam-se em relação à dos demais países latino-americanos, nos quais, apesar dos avanços, a população ativa demonstrava nível baixo de escolaridade.

Assim, Oliveira e Roberts (2005) também acrescentam que preponderava na população da América Latina a família nuclear, a qual influenciou a escolaridade de forma significativa. Os autores apresentam indicações de que, dada a importância que os pais de classe média imputavam à educação e o descontentamento com a superlotação das escolas públicas urbanas, ampliaram-se as escolas particulares de nível primário e secundário.

Verifica-se também que, além da educação, havia um grande estímulo aos bens de consumo. Romero (2006) aponta a produção em massa, a publicidade, os recursos de marketing, e a aquisição de bens considerados como próprios das classes altas. Os meios de comunicação influenciaram significativamente os novos setores sociais médios e altos, que prosperaram nesse período. Dentre esses está a revista *Primeira Plana*, que surgiu em 1962 como forma de divulgar o posicionamento das pessoas que aclamaram o general Onganía e objetivava fazer a divulgação da modernidade aos leitores. As histórias em quadrinhos da Mafalda foram publicadas pela primeira vez e traziam o retrato da classe média argentina, as férias curtas anuais, a democracia e o comunismo, o consumismo e a profusão do inconformismo às questões políticas e econômicas (ROMERO, 2006, p.151).

Em junho de 1970, o general Onganía foi substituído por outro militar, Roberto Marcelo Levingston, que ocupou a presidência por pouco tempo, sendo substituído pelo chefe do exército, general Alejandro Agustín Lanusse. ²Seu governo foi uma presidência assustadora e surpreendente. A sociedade conheceu [...] acontecimentos inéditos, imprevistos e alguns imprevisíveis (FLORIA; BELSUNCE, 1988, p. 2000, tradução nossa). Um desses acontecimentos foi o restabelecimento das atividades política partidária e a convocação de eleições gerais (ROMERO, 2002, p. 187), desde que “Perón não fosse candidato” (ROMERO, 2002, p. 188).

Em 25 de maio de 1973, Héctor Campora, ex-delegado de Perón, assumiu a presidência. ³“Essa presença irremovível alarmou a maioria dos setores da opinião pública e particularmente aos setores militares razão por que se manteve pouco tempo no poder”

²“Su gobierno fue una presidencia sobresaltada y sobresaltante. La sociedad conoció [...] acontecimientos inéditos, imprevistos y alguno imprevisible” (versão original FLORIA; BELSUNCE, 1988, p. 2000).

³“Esa presencia incontenible alarmó a la mayoría de los sectores de la opinión pública y particularmente a los sectores militares” (versão original ROMERO, 2002, p. 290)

(ROMERO, 2002, p. 290, tradução nossa). Além disso, em setembro de 1973 o general Lanusse repatriou o cadáver de Eva Perón e deixou que Juan Perón voltasse do exílio, justamente durante a crise do dólar.

Nessa época, 1973, a Argentina estava envolta em atos de violência e de instabilidade política. E no ano seguinte, 1974, morre Juan Domingo Perón, sua então mulher e vice-presidente, María Estela Martínez de Perón, Isabelita, presta juramento e assume a Presidência na Casa Rosada. A desestabilização política ocasionou o golpe militar de 1976, vivenciado durante os anos de 1976 e 1983 o qual gerou traumas na sociedade que ainda são visíveis e seus desdobramentos são constantemente revisitados. As mortes, os desaparecimentos, sequestros, as adoções ilegais são algumas das mais perversas heranças deixadas por aquele período.

Período esse ressaltado na pesquisa, pois foi caracterizado por diversas organizações políticas, sociais e culturais não somente na Argentina, mas em toda a esfera mundial. Pêcheux (1969, p. 170-171) sugere uma condição de análise que possa abranger a conjuntura de produção de um enunciado. A essa conjuntura, que considera a exterioridade na materialidade linguística, Pêcheux (1969) chama Condições de Produção do discurso. A AD, portanto, pretende estudar exatamente a relação entre essas condições e o processo de produção do discurso. Um discurso vai sempre se reportar a outro com o qual dialoga, identificando-se com ou contrapondo-se a ele.

Observamos assim, que o contexto apresentado forma as condições de produção (o contexto sócio-histórico e ideológico) em que foram produzidas as histórias em quadrinhos da Mafalda. As condições de produção apresentadas em cada parte da análise se constituem quando relacionamos os sujeitos e as situações vinculadas nas circunstâncias da enunciação, do aqui e agora do dizer, ou quando a situação compreende o contexto sócio-histórico, ideológico, conforme Orlandi (2006, p. 15). Assim, podemos pensar que o sujeito se projeta no discurso com base na linguagem, “passando da situação sujeito para a posição-sujeito no discurso”.

As condições de produção fomentam a criação do discurso, pois é a partir delas que o sujeito indicia seu ponto de vista/sua posição em face de determinadas situações. Desse modo, cabe ressaltar que as histórias em quadrinhos da Mafalda foram produzidas em uma época em que a América Latina sofria a repressão causada pela ditadura. Percebe-se, assim, que os personagens mencionam nas tirinhas todos os acontecimentos de ordem política, econômica e cultural ocorridos no mundo, tais como o temor de uma guerra nuclear

decorrente da corrida armamentista entre os Estados Unidos e União das Repúblicas Soviéticas Socialistas e o difícil acordo para tentar pôr fim à Guerra Fria, além da falta de eficiência da ONU para resolver os problemas e ajustes internacionais.

Como o cartunista fazia parte da conjuntura argentina e latino-americana, utilizou na produção das tirinhas, fatores que caracterizavam a sociedade portenha, tal como a interação social das pessoas e os meios de comunicação, a ascensão da classe média e também a possibilidade das famílias de adquirir seus primeiros veículos e viajar nas férias.

4 PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO

O presente capítulo tem como finalidade apresentar algumas considerações sobre a metodologia para a Análise do Discurso. Evidenciamos, assim, que a AD não trabalha com um modelo de análise pronto a ser seguido pelo analista do discurso. Dessa forma, apresentaremos neste Capítulo o percurso teórico-metodológico que adotaremos nesta pesquisa, em virtude do *corpus* posto em análise.

O objeto da AD é o discurso, isto é, ela se dedica a estudar a “língua funcionando para a produção de sentidos” (ORLANDI, 1999, p.17). O discurso é o objeto teórico-analítico da AD e, para isso, o concebe como uma prática de linguagem repleta de movimento, compreendida não somente numa perspectiva linguística, mas como um objeto historicizado que se relaciona a determinadas condições de produção, a um contexto sócio-histórico-ideológico. A AD não se remete unicamente à materialidade linguística, vendo o texto como uma organização material e estrutural, o que consecutivamente explicaria os fenômenos da língua e da gramática, porém, sobretudo, analisa os efeitos de sentido entre interlocutores. Isso ocorre porque o sujeito, por ser social, é visto a partir de um lugar socialmente determinado. A AD vale-se de um quadro teórico próprio para dar conta da relação do sujeito com a língua e com a complexidade do mundo. Assim, o método de compreensão dos fenômenos linguísticos está focado nos processos de produção de efeitos de sentido e não em uma análise do produto ou de conteúdo.

A AD teve como criador e fundador na década de 60 o filósofo Michel Pêcheux, tendo a Linguística como um dos pontos de partida, empenhou-se em constituir um processo analítico de compreensão dos elementos da linguagem. A AD surge também contra o cientificismo do modelo chomskyano da gramática gerativa, pois Chomsky (1975), ao privilegiar a competência, deixa de lado o desempenho, portanto, o sujeito e sua exterioridade. Pêcheux não busca explicar os fenômenos da língua e nem da gramática, mas não deixa de se preocupar com eles, visto que esses fazem parte do discurso, seu objeto de estudo.

Do mesmo modo como a concepção de língua e linguagem se modificaram, a AD também sofreu transformações. Essas mudanças marcaram a AD em três fases. Inicialmente a teoria trazia uma abordagem ‘estabilizada’, os discursos eram cristalizados e havia uma menor abertura para o sentido, uma vez que nessa fase trabalhava com a homogeneidade da língua. A primeira fase se inicia com a sua obra *Análise automática do discurso*, “um período comparado por ele a uma ‘aventura teórica’, momento em que empreende a releitura de Saussure, tomando o seu conceito de *langue* como suporte de processos discursivos

envolvidos pelo sujeito e pela história”. Pêcheux considera que nessa primeira fase lançou as bases do objeto discurso, uma concepção na qual se cruzam a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise (CESÁRIO; ALMEIDA, 2010, p. 2).

Pêcheux (1969) promove uma discussão em torno dos conceitos saussurianos de língua e fala, para daí fazer surgir o conceito de discurso, compreendido como uma reconstrução da fala, desenleada de suas suposições subjetivas (MALDIDIER, 2003, p. 14). Dessa forma, a partir do começo da teoria, há um posicionamento referente à subjetividade em oposição à ideia do sujeito intencional, fonte única de um sentido transparente. Para isso, Pêcheux (1969) produziu um conjunto de dispositivos formais que procuravam compreender o discurso em certas condições de produção. Desse modo, são analisados os mecanismos de produção do discurso.

A partir dessa tendência, o fato de o homem se constituir como um ser de linguagem o condena a atribuir sentidos, fazendo, com isso, deslocamentos nos estudos linguísticos que tomavam como ponto de partida Saussure. Conforme escritos de Orlandi (2001, p.21-22) “não se deve confundir discurso com fala na continuidade da dicotomia (língua / fala)” proposta por Ferdinand de Saussure (2006). O discurso não equivale à concepção de fala, porque não significa opor a língua como sendo esta um sistema, onde tudo se mantém, com seu aspecto social e ininterrupto, sendo o discurso, como a fala, simplesmente um acontecimento casual, com suas variáveis. “O discurso tem sua regularidade, tem seu funcionamento que é possível apreender se não opomos o social e o histórico, o sistema e a realização, o subjetivo ao objetivo, o processo ao produto” (ORLANDI, 2002, p.22).

Em virtude disso, a AD rompe a dualidade língua/fala, referente aos estudos saussurianos, trazendo para o cenário linguístico o conceito de língua como base para que o discurso aconteça. Na Teoria do Discurso, a língua possui autonomia relativa, funcionando como base, lugar material em que são construídos os processos discursivos. A partir desse ponto, reconhece-se que o discurso é atravessado pela ideologia, pelo sócio-histórico.

A segunda fase da AD é marcada pela publicação do artigo de Pêcheux e Fuchs, *A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas*, em 1975. O artigo esclarece o interesse em reavaliar, aprimorar conceitos e introduzir novidades à teoria em razão dos questionamentos surgidos. Para Gregolin (2004, p. 62, grifo da autora), “é nesse artigo, também, que Pêcheux refina análise das relações entre língua, discurso, ideologia e sujeito, formulando sua teoria dos ‘dois esquecimentos’: sob a ação da interpelação

ideológica, o sujeito pensa que é a fonte do dizer, pois este se apresenta como uma evidência”. É nesse ponto também que Pêcheux adota o emprego da noção de formação discursiva, emprestada a Foucault. É, então, introduzido o conceito de “máquina estrutural”, cujo agente é a própria concepção de formação discursiva.

Segundo Mazzola (2010, p. 14), os limites da terceira época ainda não são bem definidos. De acordo com Courtine (1981), essa terceira época compreendeu entre 1980 e o período próximo ao ano de morte de Pêcheux, 1983. Entretanto, outros historiadores afirmam que ela se estende até os dias de hoje, pois é uma fase marcada pela junção de outros teóricos e pela desconstrução de alguns preceitos defendidos até agora. Assinala-se, também, a desconstrução total da maquinaria discursiva e da noção de formação discursiva. De acordo com Pêcheux (1997, p. 315), “a insistência da alteridade na identidade discursiva coloca em causa o fechamento desta identidade, e com ela a própria noção de maquinaria discursiva estrutural e talvez também a de formação discursiva”.

Desse modo, a terceira fase da análise do discurso é assinalada por uma reorientação do projeto teórico e político da Análise do Discurso, isto é, a maneira de se entender a produção de sentido e o modo de se proceder na análise dos discursos. No contexto das mudanças emerge a heterogeneidade constitutiva do discurso desenvolvida por Jacqueline Authier-Revuz (1990), a qual empreendeu estudos sobre o sujeito heterogêneo, isto é, um sujeito que é assinalado pela intercessão de outros discursos, constituindo, dessa forma, um discurso constituído por outras vozes. Conforme ressalta Gregolin (2009, p. 52):

A produção de sentido se dá, portanto, em uma tensão dialética entre dispersão e regularidade, entre repetição e deslocamentos. Esse caráter heterogêneo do discurso leva à necessidade de se pensar na interdiscursividade, de tomar como objeto de análise as relações entre o intradiscorso e o interdiscorso, a fim de compreender as inter-relações entre a estrutura e o acontecimento.

Trata-se, portanto, de uma teoria na qual o discurso não pode ser compreendido apenas como uma unidade significativa, mas como efeito de sentido entre os sujeitos que enunciam. É através do texto, enquanto unidade de análise, que se chega ao discurso.

Segundo Gregolin (2003) a AD no Brasil, a partir dos anos de 1990, passou a ser o centro de uma contraposição interessante. Segundo a autora, “entre os ‘linguistas’ que afirmam fazer ‘Análise do Discurso’, acirrou-se a luta pelas demarcações territoriais. Enquanto isso, os ‘linguistas’ que afirmam não trabalhar com ‘Análise do Discurso’ entendem-na como ‘moda passageira’ (GREGOLIN, 2003, p. 32). Segundo Leandro Ferreira

(2005), a AD se desvinculou da Linguística, se fortaleceu em outros campos das ciências humanas, e esse movimento pode tornar seus conceitos comuns e ocasionar uma redução de seu aparato teórico e meios de análise. A autora também destaca o desenvolvimento dos objetos de análise, pois inicialmente as análises eram efetuadas apenas com os discursos políticos. Entretanto, na atualidade há uma grande variedade de materiais utilizados como objetos de análise, que vão desde o âmbito verbal ao não-verbal, há também diferenciados tipos de discursos (preconceito, imigração, movimentos sociais, culturais), além das questões teóricas, tais como: autoria, sujeito do discurso, interdiscurso etc.

Partimos do princípio de que a AD “não trabalha com a língua enquanto sistema abstrato, mas com a língua no mundo” (ORLANDI, 2000, p.15-16), o que faz uma diferença muito grande em termos de conteúdo, pois incluem-se a exterioridade e o sujeito. A autora continua: “Levando em conta o homem na sua história, considera os processos e as condições de produção da linguagem, pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer” (ORLANDI, 2000, p. 25).

Desse modo, o analista de discurso trabalha a interpretação, enquanto exposição do sujeito à historicidade (à ideologia, ao equívoco e ao silêncio), na sua relação com o simbólico. Fazer interpretação em análise do discurso não é tarefa das mais fáceis. “A interpretação também é constitutiva do sujeito e do sentido, ou seja, a interpretação os constitui: a interpretação faz sujeito, a interpretação faz sentido.” (ORLANDI, 1996, p. 83). Podemos dizer que o trabalho do analista é investigar, por meio do seu gesto de interpretação, os efeitos de sentido que aparecem no discurso.

Por isso se diz que a linguagem não é transparente. A questão que se coloca ao ler um texto, um enunciado, uma frase que seja, é como o texto significa e não o que significa. A linguagem é linguagem porque faz sentido, e somente faz sentido porque se alicerça na história. Não há sentido que não seja determinado ideologicamente. “A linguagem é ação que transforma”. A AD elabora uma compreensão a partir do próprio texto, porque o assiste como tendo uma “materialidade simbólica específica e significativa; configura-o em sua discursividade, isto é, na maneira como, no discurso, a ideologia produz seus efeitos, materializando-se nele” (ORLANDI, 1996, p. 82).

Conforme observamos, a língua é produção de sentidos. Do mesmo modo é o humor, pois configura-se como um termo heterogêneo, em constante deslocamento, ligado a sentidos diferentes que indicam direções diferentes, local onde comprova que o sentido não é transparente.

Em se tratando de metodologia, lembramos que a AD é um campo de pesquisas que não possui uma metodologia fechada, concluída. Isto significa que, ao utilizar os elementos teóricos que delinearão a análise, o analista do discurso também estará construindo os procedimentos metodológicos. Significa inclusive que a própria AD se mistura em teoria e método simultaneamente. Assim, ao analisar o objeto, é fundamental transitar pela teoria e voltar-se nessa alternância com um olhar esmiuçador entre a descrição e a interpretação. Ou seja, em AD não há uma separação rigorosa entre teoria e método, o que temos é um processo de leitura e um gesto de interpretação, que vai auxiliar na construção do dispositivo de análise. Isso porque, conforme já mencionamos, não há uma metodologia previamente estabelecida, através da qual as análises serão realizadas a partir de determinados critérios, mas formulações teóricas que incidem sobre um gesto de interpretação a partir de um determinado *corpus*. O próprio analista produz seus “procedimentos metodológicos”, tendo em vista a peculiaridade de seu objeto.

Portanto, não há análise quantitativa de dados, tampouco há um dado como um objeto separado do pesquisador. Busca-se, em geral, realizar uma “exaustividade vertical” como dispositivo analítico (ORLANDI, 2002, p. 62), levando-se em consideração os objetivos do estudo, que podem exigir o estudo de noções como efeitos de sentido, os não-ditos, os efeitos de memória, da história, as ideologias, as heterogeneidades. Também podemos observar o funcionamento de elementos imagéticos, gráficos e a correlação destes com a linguagem-verbal, produzindo os efeitos de sentidos depreendidos a partir da materialidade linguística e não linguística.

Não há, em AD, um padrão que se empregue mecanicamente e de maneira indiferente a todos os discursos. A partir da delimitação de um *corpus* discursivo é que se define a metodologia a ser utilizada na análise e um discurso específico. Delimitar o *corpus* discursivo significa uma postura teórica em AD, a partir de um problema delineado. A própria definição do *corpus* já representa um dispositivo analítico do próprio analista no discurso.

Tendo em vista esta proposta metodológica da Análise do Discurso, a fundamentação teórica será apresentada conjuntamente à análise. Estaremos apresentando a fundamentação teórica já articulada com a análise de um recorte do *corpus* humorístico, do livro *Toda Mafalda*, de Joaquín Salvador Lavado (Quino), e *Histórias da Mafalda* (Internet – blog: clubedamafalda.blogspot.com. Acesso em 02 de julho de 2012). Esse *corpus* constitui um modo de interlocução estruturado que emprega a linguagem verbal-imagética como meio de manifestação, como veremos a seguir. Dessa forma, procuramos não perder de vista a

constituição heterogênea do discurso, visto que o recorte discursivo compreende tanto a língua quanto os seus aspectos ideológicos, históricos, inconscientes, sociais etc. Sobre a noção de recorte discursivo ressaltamos o que declara Orlandi (1984, p. 14). Para a autora, “o recorte é uma unidade discursiva”. “Um recorte é um fragmento da situação discursiva”. Em outras palavras, “o recorte é naco, pedaço, fragmento. Não é segmento mensurável em sua linearidade” (ORLANDI, 1984, p.16). Essa autora desenvolveu a noção de recorte discursivo para distinguir o gesto do linguista (que segmenta a frase) do gesto do analista do discurso, que, ao recortar uma sequência discursiva de referência, recorta uma porção indissociável de linguagem e situação (ORLANDI, 1987).

Então, será feita uma leitura prévia das tirinhas buscando-se depreender o que desperta o ponto analítico, e a partir dessa leitura, uma aproximação teórica com a Análise do Discurso. Essa leitura consiste em conhecer e analisar o texto através de leituras sucessivas, permitindo-se envolver por impressões, significados e orientações. Podemos dizer, também, que ao produzir a interpretação da imagem de referência, outras imagens serão produzidas, devido aos pré-construídos, discursos transversos e com a memória discursiva, assim como com as condições de produção nas quais a interpretação é realizada.

A interpretação é considerada na Análise do Discurso uma peça importante intermediária entre o sujeito e o mundo. Nesse sentido, é ligada às atividades do sujeito. E a relação entre língua e interpretação pode ser percebida na observação de que “sempre há interpretação” (ORLANDI, 1996, p. 21). Segundo a autora, ao admitirmos essa circunstância estamos refutando a literalidade da linguagem, da mesma maneira como deixamos a posição do sentido em meio aos gestos interpretativos. Dessa forma, “partimos do princípio de que sempre há interpretação. Não há sentido sem interpretação. Estabilizada ou não, mas sempre interpretação”. E, além disso, “o espaço da interpretação é o espaço do possível, da falha, do efeito metafórico, do equívoco” (ORLANDI, 1996, p. 21-22).

Portanto, a leitura do recorte discursivo efetuada pelo analista não é unicamente uma leitura à letra, mas o realçar de um sentido. Para Orlandi (1984, p. 13), cada texto é um conjunto de recortes discursivos que se entrecruzam e se dispersam; um recorte é uma fração da situação discursiva e a análise realizada desenvolve-se mediante seleção desses elementos do *corpus*, ou também de recortes de recortes, considerados os objetivos da pesquisa.

Desse modo, nos recortes, o analista tem a possibilidade de analisar o enunciado da mesma forma como Foucault ([1969] 2002, p.124) o compreende, que é como um “elemento suscetível de ser isolado e capaz de entrar em jogo de relações com outros

elementos semelhantes a ele”. Para Foucault ([1969] 2002) o enunciado é uma pequena parcela que necessita de uma base material, tem um tempo e local, e é fornecido por um sujeito e não pode ser confundido com a palavra ou frase.

O conceito de enunciado, portanto, não se limita ao de signo linguístico, já que língua e enunciado não estão no mesmo nível. Nessa perspectiva, Courtine ([1990] 1999, p. 16) atesta que ao se discorrer a respeito do discurso não se trata da língua, ou seja, trata-se “de uma ordem própria, distinta da materialidade da língua, [...] mas que se realiza na língua: não na ordem do gramatical, mas na ordem do enunciável”. Um enunciado não é composto apenas por palavras ou sentenças, incluem-se também desenhos, gráficos, ícones, símbolos, imagens, ilustrações, organogramas, etc. É como “um grão que aparece na superfície de um tecido de que é o elemento constituinte; como um átomo no discurso” (FOUCAULT, [1969] 2002, p. 90). Não há igualdade entre frase e enunciado, há uma clara distinção entre os dois. A frase pode conter um ou mais enunciados, mas o enunciado não precisa ser uma frase. Dessa forma, o enunciado não se restringe a uma unidade linguística, não é uma criação eventual da língua, é uma potencialidade, transcende o que é dito, é uma possibilidade de múltiplos sentidos.

Dessa forma e de acordo com a sustentação teórico-metodológica, a análise não se dá na busca de um sentido verdadeiro, transparente, mas do “real do sentido em sua materialidade linguística e histórica”, como expõe Orlandi (2009, p. 59). Nesse movimento de interpretação, o analista precisa compreender os limites discursivos considerando a oscilação, a instabilidade dos sentidos, assim como a heterogeneidade e a incongruência do discurso.

Diante do contexto, frisamos que na composição do *corpus* temos, conjuntamente, a composição da perspectiva da análise, pois selecionar o que faz parte do *corpus* já concebe definir a respeito das propriedades discursivas. Dessa forma, podemos afirmar que, do mesmo modo como o *corpus* é criação e composição do próprio analista, isto é, delinea-se pelo seu olhar, da sua visão, assim, também, o é a análise, pois de acordo com Mazière (2007, p. 23) “o analista de discurso não é uma pessoa neutra”.

Assim, a análise inicia-se pela própria formação do *corpus* apresentado, instituído a partir da natureza do material e da ótica que o organiza. Dessa forma, a teoria deve interceder sempre para guiar o elo do analista com o seu objeto, com os sentidos, com a interpretação e com ele próprio. Não se deve assegurar que a análise não tenha que ser objetiva, entretanto, não há como não ser subjetiva, evidenciando o modo de produção de sentidos do objeto observado.

Inicialmente, o que é essencial, segundo Orlandi (2002, p. 65), diz respeito ao que se faz entre a superfície linguística, ou seja, o material de linguagem a ser polido, e o objeto discursivo, este sendo estabelecido pelo fato de que o *corpus* já passou por um primeiro tratamento de análise superficial, feito, num primeiro momento, pelo analista, e já se encontra dessuperficializado. Sobre a dessuperficialização a autora explica que o processo consiste em um primeiro tratamento do “texto bruto” pelo analista. Trata-se da análise do que se apresenta em sua sintaxe e enquanto processo de enunciação. A partir desta análise, entendemos como o discurso se textualiza. (ORLANDI, 2002, p. 65)

Portanto, a dessuperficialização baseia-se na análise da materialidade linguística, ou seja, o modo como se diz, quem está dizendo, em que contexto, naquilo que se mostra em sua estruturação e enquanto processo de enunciação, promovendo indícios, através dos vestígios no discurso, para que se entenda a maneira como o discurso observado se transforma em texto.

Outra questão fundamental que devemos abordar sobre a interpretação diz respeito a seus resultados. Ao considerar uma materialidade como objeto, está sendo feito um recorte de uma situação. Isso traz uma questão que consideramos importante frisar: a nossa interpretação é apenas uma, entre outras possibilidades de leitura. Desse modo, há resultados diferentes para um mesmo objeto.

Por fim, não se pode deixar de reiterar que é a partir dos procedimentos de análise que os fundamentos metodológicos irão se constituindo, num movimento mediado pela teoria e pela própria análise; nesse sentido, reitera-se que não existe um método pronto de análise, mas de um modelo que se constrói, à medida que o *corpus* vai sendo analisado.

Quando nos referimos a discurso, o tomamos de acordo com a Análise do Discurso de linha francesa, campo teórico escolhido para essa pesquisa e que nos permite trabalhar os efeitos de sentido da ironia e do humor.

Desse modo, concebemos as tirinhas, com base na perspectiva discursiva, como uma categoria material híbrida verbo-visual, para que determinados discursos se materializem e produzam sentidos. Ao lado disso, o caráter humorístico das tirinhas decorre de uma de suas características, que é o entretenimento, e o efeito do riso desponta da junção entre o ideológico, o histórico e o inconsciente.

A partir do *corpus* seguir-se-á a análise que mobilizará os conceitos da AD para compreendermos as possibilidades de sentido em relação ao Humor: Cômico, Irônico, como

também no discurso Contestatório; relativamente a alguns recortes das histórias em quadrinhos da Mafalda. Quanto aos conceitos-chave abordados, destacamos que esses são entrelaçados, ao tratar um conceito esse pedirá outro, que, por conseguinte, também pedirá outro, até estarem entrecruzados formando um grande encadeamento. Há que se destacar, também, que nessa teoria não há apenas uma direção para mover-se nesse encadeamento; a definição da direção se faz de maneira distinta a cada nova análise, a cada novo gesto. Não há uma ordem pré-definida para iniciar ou terminar esse processo. Assim é a visão da Análise do Discurso francesa, uma teoria constituída por inúmeros conceitos interligados, um conceito sempre relacionado ao outro, como uma imensa cadeia com as fronteiras enleadas, cuja interpretação do analista contribui para estabelecê-las estas e não outras.

5 O HUMOR

Ao pesquisar o verbete ‘humor’, no *Oxford English Dictionary* (1990) vemos que o termo é originalmente emprestado do francês, do humour anglo-normando e do humor do francês antigo. Já, no Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa, Antônio Geraldo da Cunha (1992, p. 417) observa humor referia-se a “cada um dos quatro principais fluidos do corpo que se julgavam determinantes das condições físicas e mentais do indivíduo”. Assim, para os gregos, designava os líquidos existentes no corpo humano: a bile amarela, a bile negra (ou atrabíles), a fleuma (ou *pituíta*) e o sangue. O humorista, pessoa que estudava a medicina e a filosofia, acreditava que a reação de um indivíduo sofria alterações conforme a oscilação dos humores.

Hipócrates (Hippokrátēs), nascido em 460 a.C., conhecido como pai da medicina (apesar de essa ciência já existir na China, na Índia e no Egito, entre outros povos antigos) foi quem primeiro escreveu sobre o humor. Segundo Minois (2003), uma das cartas do romance anônimo, Romance de Hipócrates, do início do século I d.C., diz que Hipócrates vai a Abdera, uma antiga cidadezinha grega no leste europeu, para examinar o filósofo Demócrito (460 - 370 a.C.), pois, segundo os moradores do lugar, teria ficado louco, pois ria de tudo. Hipócrates, tão logo chegou, encontrou o filósofo sentado debaixo de uma árvore, com um livro na mão e cercado por pássaros dissecados; Demócrito disse que estava procurando a localização anatômica da bÍlis negra, porque a falta de equilíbrio do fluido corpóreo (humor) em referência aos outros promoveria a depressão e a loucura; e enquanto não conseguia encontrar uma cura para tais moléstias, ria descontroladamente como um remédio para não ficar louco ou melancólico. Entretanto, para o povo de Abdera o riso descomedido de Demócrito era sinal de sua insanidade (MINOIS, 2003).

No entanto, Galeno (130 d.C.) foi considerado o mais renomado médico humorista da Grécia. Possuía conhecimentos na área da medicina e também seguia os ensinamentos de Hipócrates, o que o levou a fazer uso de corpos humanos para fazer dissecação o que lhe possibilitou constatar, entre muitas outras coisas, que as veias e artérias transportavam sangue e não ar como se acreditava. Assim, refutava a hipótese dos líquidos humores corpóreos.

De acordo com o exposto acima, segundo os humoristas gregos, vimos que os humores estavam relacionados ao modo como os indivíduos se comportavam; a palavra

‘humor’ também poderia denotar o ‘estado de espírito’ em que se encontrava o indivíduo. Pelo modo como o indivíduo se comportava, presumia-se qual dos líquidos poderia estar em excesso no organismo: a bile negra gerava o escárnio, a bile amarela as lágrimas, a fleuma a apatia e o sangue uma patologia cerebral. Levando-se em consideração que as expressões faciais sempre acompanham o ‘estado de espírito’ do enfermo, havia ainda uma sutil relação entre os humores e o sorriso: o riso maldoso do escárnio, as lágrimas sem o riso, o riso contra a vontade, ou amarelo como diz Pinto (1970) – da indiferença e do impedimento do riso em virtude de enfermidade.

Quanto ao entendimento do humor e do riso, Platão e Aristóteles, mesmo sendo contemporâneos de Hipócrates, não se entendiam, suas ideias eram por tantas vezes antagônicas, constantemente havia divergências. Ainda assim, o assunto dos humores corporis não se configurava como parte de seus discursos. Segundo Pinto (1970) já havia nas práticas discursivas uma separação entre o que era biológico e o que era ‘estado’ ou ‘disposição de espírito’.

Mais tarde, em torno de 250 anos a. C., os romanos invadiram a Grécia; com a mudança histórica e cultural, a palavra recebeu a variação latina (humor, oris). Observa-se isso quando o vocábulo é observado em um texto clássico latino ou em um dicionário de língua latina.

Cícero, considerado um dos filósofos mais versáteis da Roma antiga, fazia observações a respeito da capacidade do humor e do riso como arma, como meio, como mecanismo para reduzir algumas relações de poder. Havia, contudo, limites. O riso discreto da urbanitas representava regras de que Cícero empregava quando fazia o uso do riso para que o uso do humor não fosse dissipado, momento em que poderia não ser mais tão eficiente (MINOIS, 2003). Nesse sentido, Propp (1992) também afirma sobre o riso ter mesmo essa capacidade para eliminar a dissimulada autoridade e grandeza de indivíduos sobre os quais se pratica o ridículo. O poder estabelecido, no entanto, sempre desconfiou do riso.

Aristófanes, dramaturgo e pensador político da Grécia antiga, valia-se dos políticos, sacerdotes, da sociedade e também dos deuses como temáticas para suas peças. Como pensador político utilizava a alegria para fazer críticas, contestações e denúncias. Do mesmo modo atualmente o humor aos moldes de Aristófanes é utilizado como recurso para denunciar a degradação e problemas sociais. “Conta-se que, quando Dion de Siracusa pediu a Platão ensinamentos sobre o funcionamento do Estado ateniense, ele lhe teria aconselhado a ler as peças de Aristófanes” (MINOIS, 2003, p. 40). Entretanto, outros ainda estavam por vir.

Menandro com uma comédia que resguardava deuses e políticos; Diógenes, considerado o cínico, que estimulava os órgãos genitais em praça pública e dizia “praza aos céus, que também fosse suficiente esfregar o ventre para não sentir mais fome...”; Luciano, o homem que ria de tudo, do qual até mesmo Caronte, o barqueiro do inferno, teria reclamado e perguntado algo como “de onde vem esse cão que de tudo ri?” (MINOIS, 2003, p. 40).

Durante um período da Idade Antiga e de todo o período da Idade Média, muitos agiram a favor de e contra a manifestação do humor (e do riso) no Ocidente, pois o humor deixou de ser considerado como o equilíbrio de líquidos corpóreos ou como uma expressão do comportamento, e passou a ser um forte indício da capacidade para beneficiar ou dissipar estruturas políticas e religiosas de distintos estados das diferentes épocas.

Sobre isso muito pode ser afirmado. Os sistemas de exclusão mencionados por Foucault (1996) estão muito enredados nessa discussão. O vocábulo proibido, o distanciamento da loucura e a vontade de verdade, que são os maiores de todos, segundo o próprio autor, podem contribuir para tornar compreensível o termo ‘humor’ ao longo da história da sociedade ocidental. Em várias épocas da história, a palavra humor seguramente passou por interdição nas diferentes sociedades, assim como tantas outras que possivelmente tiveram suas materialidades silenciadas. Por essa razão, o controle, a seleção, a organização e a redistribuição dos discursos que as divulgassem teriam como papel controlar o domínio de seu acontecimento aleatório (FOUCAULT, 1996).

Não significa, desse modo, que o campo discursivo do humor durante o período da Idade Antiga e praticamente durante todo o período da Idade Média se encontrasse tão sujeito à interdição (que é um dos procedimentos de exclusão) quanto a sexualidade e a política atualmente, como diz Foucault (1996). Efetivamente, não se pretende fazer uma comparação em termos de relevância entre essas diferentes regiões discursivas de diferentes épocas. Nisso eludimos nossa análise acerca das tirinhas da Mafalda, dizer o que não pode ser dito revestido pela capa do humor, da graça, seja pelo cômico ou pelo irônico, como analisamos a seguir. O que se pretende é mostrar, pelo enfoque foucaultiano, que há inúmeros discursos que não tiveram, como hoje alguns não têm, um livre deslocamento nas práticas discursivas na sociedade.

Segundo Zilles (2003, p. 84) a Inglaterra é considerada o berço do humor como “disposição ou estado de espírito”, “porque os ingleses cultivam o jogo do permanente equilíbrio entre excentricidade e bom senso, compromisso e revolta, sorriso e amargura”. Foi por volta do século XVI, nesse país, que o ‘humor’ adquiriu esse sentido humour.

Assim, o termo ‘*humour*’ em inglês continuou a se manifestar nos discursos em diferentes modos de significar, e já a partir do século XVII não mais significava para grande parte das manifestações como líquidos corpóreos, mas como jocosidade. E se falamos em modo de significar encontramos aqui um ponto angular que aproxima a AD da própria teoria sobre o humor. Qual seja a significação. Dito de outra forma, como veremos no decorrer de nossa análise, podemos entender que o humor está condicionado aos efeitos de sentido que determinado discurso remete. Isso que foi mencionado como modos de significar.

O humor faz parte de um processo discursivo, contudo não é marcado nem restrito a determinados tipos discursivos ou gêneros textuais; o humor produz efeito, efeitos de sentido que estão relacionados a determinadas condições de produção. Possenti (1998, p. 38) esclarece que “os textos humorísticos são relevantes à luz da AD, principalmente pelo fato de veicularem, além do sentido mais apreensível, discursos subterrâneos, reprimidos e que não são explicitados correntemente em qualquer ambiente”.

Em AD, os teóricos, de maneira geral, concordam em um aspecto importante: qualquer estudo da linguagem não pode deixar de considerar a perspectiva da sociedade que a produz. Reafirmamos, então, que o humor é envolvido pelas condições de produção. Pêcheux ([1969] 1997), no livro *Análise Automática do Discurso (AAD-69)*, define o que são as condições de produções de um discurso. O autor enuncia que não haveria mais mensagem, (como troca de informação), mas discurso – “que implica que não se trata necessariamente de uma transmissão de informações entre A e B, mas de modo mais geral, de um ‘efeito de sentidos’ entre os pontos A e B” (PÊCHEUX, [1969] 1997, p. 82).

Ainda em AAD-69, Pêcheux ([1969] 1997) explica que os sujeitos pelo enfoque da AD não são compreendidos como indivíduos conforme a noção proposta por Jakobson, e sim pela posição-sujeito projetada no discurso. De acordo com o autor, essas projeções no processo discursivo são configuradas como imaginárias, formadas a partir das posições A e B, e também dependem de condições históricas. Não se refere a sujeitos empíricos e realidade física, mas a representações: “O que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro” (PÊCHEUX, 1969, p.82).

O texto *O humorismo* (1908), de Luigi Pirandello, é um importante escrito para a designação do humorístico e sua diferença do cômico. Essa diferenciação associa-se aqui com dessemelhança entre a arte moderna e a arte antiga. Pirandello constata que essa diferença não é apropriada, e que o humor pode ocorrer em qualquer época; o humorismo existe nas

civilizações desde muito tempo, no entanto é a natureza dividida do homem moderno a que melhor o caracteriza.

O problema para Pirandello (1908) é, portanto, especificar o humorismo no seu sentido literal e limitado do vasto emprego do termo, que constitui as variadas expressões do cômico: burla, troça, facécia. O humorismo é para o autor um recurso psicológico que tende a provocar um estado de espírito, e que se caracteriza por um meio peculiar de reflexão. No ato da criação de qualquer obra de arte, a reflexão conserva-se oculta, invisível, somente surgindo conforme a obra se faz, diferentemente do que sucede na obra humorística, pois:

A reflexão não se esconde, não permanece invisível, isto é, não permanece quase uma forma do sentimento, quase um espelho no qual o sentimento se mira; mas se lhe põe diante, como um juiz; analisa-o, desligando-se dele; decompõe a sua imagem; desta análise, desta decomposição, porém, surge e emana um outro sentimento: aquele que poderia, chamar-se, e que eu de fato chamo, o sentimento do contrário (PIRANDELLO, 1996, p.132).

O sentimento do contrário é o que gera compaixão e o que torna o humor uma específica mescla do trágico e do cômico, mescla de riso e compaixão. Enquanto o cômico funciona como uma repreensão do contrário, a reflexão humorística leva além da primeira repreensão do contrário, passando ao sentimento do contrário. No humor, o cômico transforma-se em amargura, e isto gera hesitação.

De acordo com a teoria de Pirandello (1996), o homem não consegue ser verídico, ele é um infundável embate entre a máscara de que necessita para coexistir na mentira da comodidade social e a máscara interior, que compreende a fantasia que ele cria de si mesmo. Esse movimento de contrários da subsistência é a origem do teatro de Pirandello. No texto *O humorismo* (1908) o autor estabelece o seguinte conceito:

O humorismo consiste no sentimento do contrário, provocado pela especial atividade da reflexão que não se esconde, que não se torna como comumente na arte, uma forma do sentimento, mas o seu contrário, mesmo seguindo passo a passo o sentimento como a sombra segue o corpo. O artista comum cuida do corpo somente: o humorista cuida do corpo e da sombra, e às vezes mais da sombra do que do corpo; repara em todos os contornos desta sombra, como ela ora se alonga ora se alarga, quase fazendo as contrações do corpo que, entretanto, não a calcula e não se preocupa com ela (PIRANDELLO, 1996, p.170). Para Freud ([1927] 1996) embora o humor tenha algo de libertador, também possui algo de grandeza. O autor esclarece:

Essa grandeza reside no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego recusa afligir-se pelas provocações da realidade ou permitir que seja compelido a sofrer. Insiste que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra na verdade que esses traumas para ele não passam de ocasiões de obter prazer (FREUD [1927] 1996, p.186).

Observa-se, então, o aspecto relevante no humor, pois segundo Freud ([1927] 1996, p. 189) “o humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio do prazer, que se afirma aqui contra a crueldade das circunstâncias reais”.

Os sentidos para a palavra ‘humor’, então, transitaram por muitos caminhos, muito se deslocaram. E atualmente estamos todos ladeados pelos meios de comunicação de massa que parecem estar querendo enredar a todos com essa prática. Para o sociólogo francês Escarpit (1962) o humor recebe o reconhecimento do seu valor transcendental, precisamente no século XX. De acordo com o autor, não há praticamente domínio sagrado ou profano em que não tenha penetrado para sacudir certezas e demonstrar a complexidade do ser humano. Ele pode ser encontrado em todas as culturas, mas não há nada que seja universalmente engraçado.

Diante desse contexto, percebe-se que os movimentos de sentido que a palavra ‘humor’ advém da posição que tomam aqueles que dela fazem uso e das circunstâncias e momentos históricos compreendidos. O humor também já não pode ser visto apenas na sua vertente positiva. É muitas vezes usado para denegrir a imagem de certos grupos minoritários.

Percebe-se, assim, que definir humor continua sendo um dilema, pois não existem palavras suficientes, nem como relacionar todos os conceitos relativos ao humor, entretanto, podemos entendê-lo de vários modos: como uma das linguagens importantes do homem, como o amor e a beleza, como uma estratégia de vida, como uma forma de preconceito, como sátira ou ainda difamação. O humor é próprio da maioria das culturas, não só em suas modalidades verbal e não-verbal, mas também como concepção de vida, como posição filosófica que dá origem a diferentes conceitos e categorias

Para fins dessa tese, vamos tomar o cômico e o irônico como formas de significação do humor, como veremos na análise que segue nesta tese. Ou seja, o humor que encontra por meio das tirinhas da Mafalda esse atravessamento do cômico e do irônico. Essa

condição de produção aliada a esses modos de interpretar os sentidos como veremos nos próximos capítulos.

Enquanto manifestação da linguagem, o discurso humorístico não pode ser entendido como algo produzido apenas para provocar o riso. Consideramos desse modo, que o discurso humorístico que permeia as histórias em quadrinhos da Mafalda é polissêmico, pois há diferentes processos de construção de sentidos.

Desse modo, a polissemia aberta do discurso humorístico permite emergir diferentes vozes. A polissemia, por sua vez, permite atribuição de múltiplos sentidos. Essa constatação nos permite reafirmar que as tirinhas da Mafalda se constituem na ruptura duplamente, pois delas fazem parte, tanto o processo de polissemia quanto o processo discursivo não verbal. Segundo (Orlandi, 2002, p. 36) “na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco”.

Diante desse contexto, é possível tecermos uma possibilidade de análise buscando as relações, atravessamentos e interfaces do discurso humorístico, porém em todas iremos constatar que o dizer é multiplicidade de sentidos possíveis. Portanto, fechando parênteses, retornaremos a discussão anterior que era a questão do humor no discurso.

Em seus estudos sobre o humor, Possenti (2000) diz que o humor é derivado da junção de elementos linguísticos e extralinguísticos, isto é, o que é dito é a forma do discurso e os elementos que estão fora do que é linguístico, podendo ser citada a história, a cultura e a sociedade, pois são do mesmo modo determinantes para a forma de manifestação do discurso. Para Foucault (2002, p. 10) as interdições que chegam ao discurso demonstram sua ligação com o desejo e o poder: O discurso “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”.

Partimos do pressuposto de que “cada texto nasce de um permanente diálogo com os outros textos” (GREGOLIN, 2001, p. 10), portanto, o que podemos perceber é que as histórias em quadrinhos da Mafalda são constituídas pelo discursos que circulavam na década de 60 e 70 produzindo efeitos de sentidos da ironia e cômico. Do mesmo modo que o discurso humorístico recupera, muitas vezes, acontecimentos históricos de uma determinada sociedade, restabelecendo lugares que proporcionaram a manifestação daquele discurso e também expõe outros discursos que o atravessam.

O discurso humorístico, também, sempre possui seus propósitos, pois ligado a seus elementos: locutor, interlocutor, contexto, ao mesmo tempo em que brinca e distrai, produz efeitos de sentido entre interlocutores e, inevitavelmente, esse processo de interlocução é afetado pelos acontecimentos, pelas circunstâncias histórico-sociais, isto é, pelas condições de sua produção. O discurso humorístico, (chistes, piadas, charges...), assim como todo discurso, é decorrente de outros discursos que socialmente estão estabilizados, institucionalizados. Nesse sistema se situam protagonistas não individualmente, mas na representação de lugares que atribuem a si e ao outro, a reprodução do seu lugar e do lugar do outro, em certa formação social em condições históricas na produção de um discurso. Então, segundo Silva (2011, p. 12), não há separação entre exterioridade e interioridade, ao contrário, correlacionam-se conjuntamente, e compreender o jogo dos sentidos denota observar as possíveis falhas e deslizamentos os quais a linguagem está exposta.

Nesse sentido, de acordo com Orlandi (2001, p. 30), as condições de produção abarcam os sujeitos, a situação e a memória histórica que fazem parte da produção do discurso. As condições de produção podem ser agrupadas em sentido amplo, incluindo o contexto sócio-histórico-ideológico; e também em sentido estrito, incluindo a enunciação e o contexto imediato. Dessa maneira, para a Análise do Discurso, não integram apenas as situações momentâneas, o lugar determinado por referências, ou os acontecimentos da fala, mas posições historicamente construídas e em construção no discurso humorístico. Deste modo podemos destacar os efeitos de sentido suscitados pelas tirinhas postas em análise.

Brait (1996, p. 17) também reflete a respeito do discurso humorístico, ao dizer que esse possibilita “o desnudamento de determinados aspectos culturais, sociais ou mesmo estéticos, encobertos pelos discursos mais sérios e, muitas vezes, bem menos críticos”. Nesse sentido, o sujeito enunciando por meio do discurso humorístico não vai ser considerado culpado pelo que profere, pois sobre o discurso humorístico não refletem os preceitos, as normas impostas, ou seja, por ser humor, a crítica baixa e os sentidos entram mais facilmente.

É o caso da Mafalda, uma garota com um discurso adulto. Por se tratar de uma criança não há que se tratar somente de temas característico infantil, ou que as crianças são divertidas e que tenham bom humor. E nem significa que as piadas ou chistes sejam inocentes ou que sejam exatamente infantis. Para Possenti (1998), existem três categorias de “humor de criança”: Piadas que são produzidas por crianças, piadas que são produzidas para crianças e piadas que têm como personagem principal uma criança. Dessas categorias, o autor assinala um interesse maior pelo discurso humorístico que traz a criança como personagem principal,

pois neles as personagens “dizem os discursos que muitos de nós gostaríamos de dizer em nosso próprio nome, não houvesse as regras que os e nos controlam” (POSSENTI, 1998, p.142). Segundo o linguista, os tipos de discursos veiculados por essas piadas são: a “destruição da hipótese da ignorância sobre temas secretos ou tabus” e a transgressão de regras de discurso. No primeiro caso, as crianças conhecem o que acreditamos que desconhecem ou fazem o que pressupomos que não façam. No segundo, as crianças dizem o que não se deveria dizer. Observamos que as histórias em quadrinhos que aparecem como narrativas da própria Mafalda fazem funcionar esses tipos de discurso veiculados pelas piadas de criança: Mafalda conhece muito bem temas exclusivos de adultos (principalmente política), tem atitudes que uma criança da sua idade não teria ou que supomos que não teria e diz coisas que os adultos teriam vontade de dizer se não fossem as regras que os controlam e a censura que existia na época da publicação das tirinhas.

Figura 06 - Tirinha 036



Fonte: clubedamafalda.blogspot.com.br (2012).

Nesta cena, a professora pede a Manolito, amigo de Mafalda, uma palavra que inicie com a letra “P”. Porém Mafalda fica pensativa, imaginando que ele vá falar um palavrão. Quando ele fala “Política”, a menina diz: “E falou mesmo”. Portanto, para Mafalda, política, ironicamente, é um palavrão. O leitor imagina que ele irá falar outra palavra, ou seja, um palavrão iniciado pela letra “p”. Contudo, como vimos até o momento, a AD vai para além daquilo que é dito, transcendendo aos conteúdos apresentados. Pensando dessa forma, a tirinha torna-se humorística, pois produz um sentido proibido, obscuro, censurado. Pode-se observar, portanto, que a censura é o modo do silêncio do que é proibido, do interdito e do que não se deve dizer. E deve ser considerada discursivamente, em sua materialidade linguística e histórica. Nesse sentido, observa-se assim que:

A censura não é um fato circunscrito à consciência daquele que fala, mas um fato discursivo que se produz nos limites das diferentes formações discursivas que estão em relação. [...] A censura estabelece um jogo de relações de força pelo qual ela configura, de forma localizada, o que, do dizível, não deve (não pode) ser dito quando o sujeito fala (ORLANDI, 1997, p.76-77).

Na cena, o efeito de sentido foi sendo construído e o não-dito sobre o “P”, produziu o efeito do riso, uma vez que, o silêncio não se relaciona ao verbal, mas à significação; o que estava latente remeteu ao dito; o silêncio significa. Nas palavras de Orlandi (1997, p.68), “o silêncio não tem uma relação de dependência com o dizer para significar: o sentido do silêncio não deriva do sentido das palavras”. A autora também acrescenta que para compreender o silêncio é preciso compreender a historicidade do texto e as condições dos processos dos efeitos de sentido. Contudo, outros efeitos de sentido podem ser estabelecidos nesta tirinha, pensando também na obviedade do que esse silêncio significa. Ou seja, quando o humor se estabelece por uma reação que pressupõe quase um trânsito entre o humor e o ridículo. Isso significa pensar que, independentemente do discurso posto, os efeitos de sentido estão atrelados a condições de produção. O efeito do cômico leva em conta os dispositivos históricos. Essa perspectiva implica analisar as condições de produção dos dizeres materializados nas tiras. Nesse caso, destacamos a conjuntura da criação das histórias em quadrinhos da Mafalda, década de 60, quando, também, houve o período ditatorial na Argentina. Dessa forma, a personagem Mafalda atuou como um escape para a opressão submetida em um período de interdição de sentidos. Analisando esse quadrinho, percebemos que discurso escolar e político atribuem sentidos para o seu texto, ironizando a situação da política argentina; e, por sua vez, constatando que tal gênero discursivo se forma a partir do diálogo entre diferentes discursos para produzir os efeitos de sentidos do humor.

Como o objeto de pesquisa são as histórias em quadrinhos, não se pode deixar de dar destaque ao material imagético que as constituem, em razão de que o material textual é constituído por imagens que são bastante expressivas e que, em associação, produzem efeitos de ironia e de comicidade. Pêcheux (1999, p. 55), ao abordar a questão da imagem, ressalta a opacidade que a constitui: “não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória perdeu o trajeto de leitura.” Assim, na tirinha analisada a expressão facial de Mafalda e de Manolito, bem como a interjeição “chi...” da garotinha, exprimindo espanto, impressão de perigo iminente, impaciência, integram o jogo dos sentidos e constroem o efeito humorístico.

Ao analisar o *corpus* dessa pesquisa percebemos que através da noção de paráfrase há um processo em que diferentes vozes se integram no discurso. Há o entrelaçamento da paráfrase e da polissemia no funcionamento discursivo. De acordo com Silva (2011), observa-se uma suposta regularidade, homogeneidade e linearidade como meio de conservar um idealismo como reflexo da opacidade da linguagem. Nesse sentido, em sua abordagem sobre a opacidade, Mariani (1998, p. 29) afirma que:

Para a AD, por outro lado, a opacidade no plano da linguagem mostra sua plasticidade, e no plano da produção de sentidos, seu caráter múltiplo. Discursivamente, não há estabilidade, unidade e linearidade sem dispersão, da mesma forma que não há homogeneidade sem heterogeneidade.

Desse modo, ao se buscar determinadas regularidades, sempre nos defrontamos com diferenças e inconsonâncias e essa é a característica do político constitutivo do discurso. A certificação da heterogeneidade do discurso se dá no movimento dos sentidos e no atravessamento de discursos outros. Portanto, a tirinha ora analisada traz como pano de fundo contestações políticas, bem como manifestações contrárias ao autoritarismo e ao sistema repressivo. Esse caráter ideológico é marcado pela crítica ao momento de desenvolvimento político-social da respectiva publicação. O cenário social da época, décadas de 1960 e 1970, foi extremamente marcado por tensão política e econômica, por golpes ditatoriais, consequentemente com ocorrência de crises políticas.

Observa-se, assim, que através do funcionamento do humor presente no discurso humorístico é possível observarmos os diversos sentidos e as relações entre a história, o sujeito e a ideologia. Pode-se também afirmar que o discurso humorístico não é estático, ao contrário, ele é aberto a inúmeras interpretações e a muitos usos. Isso se deve não somente à condição representativa dos personagens, mas ao próprio humor, já que as violações e transgressões são consideradas cômicas.

Dessa forma, observa-se que os deslocamentos de sentidos são necessários considerando que o discurso é curso, é movimento (ORLANDI, 2001), e os contextos sócio-históricos nos quais os sentidos aparecem também se articulam. Nesse caso, com referência à palavra 'humor', tem-se muito tempo desde sua origem, portanto, há muito opera com novos sentidos em infinitas situações discursivas. Acreditamos, então, ser pertinente trazer visões de diferentes correntes teóricas a respeito do humor, mesmo sabendo que o olhar de um filósofo, de um psicanalista e de um analista do discurso diferirá em relação a um determinado texto.

Uma perspectiva discursiva sobre o humor é a encontrada no estudo de Gadet e Pêcheux (2004). A existência do humor, no capítulo *Énigme, Witz et Joke* implica um real da língua permeado por fissuras que podem se manifestar através do absurdo, do “witz”, que desestabilizam esse real, entretanto, não o apaga. Entende-se que esse real não se encontra preso aos limites de uma lógica, e o descomprometimento com a ordem lógica da língua é que proporciona o inusitado. Gadet e Pêcheux ([1981] 2004) identificam a presença do humor através da tensão frequente no interior da língua, no limiar do paradoxo e do absurdo. Os autores trabalham no espaço do *joke* (humor anglo-saxão) e do *witz* (humor judaico) espaços da contraposição e de diferentes reações ao equívoco, aqui percebido como “aquilo que faz com que em toda língua um segmento possa ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro, através da metáfora, do deslizamento, do lapso e do jogo de palavras e do duplo sentido dos efeitos discursivos” (p.90). Nesse sentido, evidenciamos aqui a metáfora, pois constitui um deslize nos modos de significação da língua. Segundo Joaquinho (1995, p. 80) “a metáfora se faz na enunciação e produz um deslizamento no sentido de forma que a língua passa a abrigar uma memória nova. Para além dos desvios, para além dos tangenciamentos, a metáfora é o ponto em que o sujeito está tomado pelo sentido”.

Portanto, para Gadet e Pêcheux ([1981] 2004), o humor, em seu mecanismo de funcionamento, atua frequentemente na base da violação de um saber, de uma crença ou de certos preceitos. Assim, é possível compreender o riso como resultado da reação do repúdio a algo, decorrente da transgressão de um saber linguístico determinado por seu aspecto incomum e incoerente.

O humor é fruto da relação da língua com a história, e o funcionamento do discurso de humor possibilita adotá-lo como um campo ou ponto de deriva que permite diferentes deslocamentos do sujeito no que se reporta à língua e à história, pelo discurso. Um é o movimento do retorno do já-dito como efeito de literalidade de um sentido tomado como mais notório e de um outro sentido provável, mas que passa pelo deslocamento através do deslize, da falha ou do equívoco. Já o outro movimento é o de ruptura na estabilização do sujeito e do sentido, movimento este constatado pelo ingresso de outros saberes. Ou ainda, em outros termos:

O discurso se conjuga sempre sobre um discurso prévio, ao qual ele atribui o papel de matéria-prima, e o orador sabe que quando evoca tal acontecimento, que já foi objeto de discurso, ressuscita no espírito dos ouvintes o discurso no qual este acontecimento era alegado, com as “deformações” que a situação presente introduz e da qual pode tirar partido”(PÊCHEUX, [1969] 1997, p. 77).

Desse modo, a AD mostra a instabilidade da correlação linguagem-pensamento-mundo, assim como também compreende o discurso não apenas estrutura, mas acontecimento no sentido de relacioná-lo fundamentalmente à história. De acordo com Orlandi (2000, p. 19), “reunindo estrutura e acontecimento a forma material é vista como o acontecimento do significante (língua) em um sujeito afetado pela história”. A ligação entre linguagem e mundo é intermediada pelo discurso e em seu conjunto de relações de sentidos, previamente, todos eles são possíveis, mas sua materialidade evita que o sentido seja qualquer um: “O sentido, para a AD, não está fixado a priori como essência das palavras, nem tampouco pode ser qualquer um: há a determinação histórica.” (ORLANDI, 1996, p. 27).

O importante, em AD são as representações feitas pelo homem através de práticas discursivas, procurando averiguar os deslocamentos de sentido e os efeitos daí decorrentes. Nesse sentido, na AD a língua é percebida em seu funcionamento e ligação com a exterioridade de modo que não é configurada como meio de comunicação, mas sim, como lugar onde se encontram diferentes posições ideológicas.

Desse modo, todo discurso é determinado por sua exterioridade e, tal exterioridade, tem relação com o interdiscurso definido por Pêcheux (1997, p. 162) como “‘todo complexo com dominante’ – ainda – ‘reside no fato de que ‘algo fala’ sempre ‘antes, em outro lugar e independentemente’”, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas”.

Em AD concebe-se o sentido como algo indeterminado, não como essência das palavras, mas não como qualquer um, visto que há determinações históricas do sentido. As determinações histórias unem-se a prática e não ao tempo em si para o analista de discurso. “Ela se organiza tendo como parâmetro as relações de poder e de sentidos, e não a cronologia: não é o tempo cronológico que organiza a história, mas a relação com o poder (a política)” (ORLANDI, 1990, p. 35). Em AD busca-se apreender a historicidade de um texto, o que significa posicionar-se no centro de uma relação de embate de sentidos, sem que seja possível apenas extrair um sentido já fixado. Há uma ligação dupla com a história, porque o discurso é histórico e à medida que se forma em determinadas condições vai se lançando para o futuro e, também, porque sendo histórico, gera passado e instiga novos acontecimentos. Age sobre a linguagem e funciona no plano ideológico (ORLANDI, 2008, p. 42).

Entendemos que em AD o humor assim, como o sentido, é um processo, um movimento de construção e desconstrução, o qual produz efeitos de sentido, assegurando, portanto, o equívoco, a falha constitutiva da língua. O humor, desse modo, não é um produto

construído através da linguagem. E é por meio da equivocidade constitutiva que se pode compreender como acontecem os jogos de diferenças, das contradições, do paradoxo e do absurdo, os quais são indicadores do caráter oscilante da língua. Nesse sentido, mesmo em sua condição de assujeitado, existe para o sujeito um meio de jogar com a língua, (que permite, ela própria, o jogo), e é justamente aí que entra o humor, reafirmando-se o que foi dito anteriormente, o equívoco é constitutivo e não uma produção da língua.

Portanto, o humor surge da contradição entre os diversos sentidos possíveis, um sentido surgirá para (des)construir ou (des)estabilizar um discurso, que foi concebido como natural. Numa perspectiva discursiva, o humor coloca em cena, a partir do equívoco a heterogeneidade do sentido e do sujeito.

5.1 CÔMICO

Não há comicidade fora do que é humano. Uma paisagem pode ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, mas jamais risível. Riremos de um animal por surpreender nele uma atitude de homem, ou uma expressão humana. Já se definiu o homem como animal que ri. Poderia também dizer que é um, afinal, que faz rir (BERGSON, [1900] 1983, p.13).

Essas considerações do filósofo Bergson ([1900] 1983, p. 13) tratam o humor no que ele tem de mais característico: ser próprio do homem. Por entender que o riso é um dos efeitos do cômico, o filósofo inicia seu ensaio sobre a significação do cômico refletindo sobre o riso, no qual se propunha a determinar os procedimentos de fabricação do cômico e dá início com as seguintes questões: “O que há no fundo do risível? O que haverá de comum entre uma careta de palhaço, um jogo de palavras, um quiproquó de vaudeville, uma cena de fina comédia?” (BERGSON, [1900] 1983, p.13).

Todos esses questionamentos conduzem o filósofo à elucidação a respeito do surgimento do riso. E para haver o riso, segundo o autor, é preciso satisfazer a três regras essenciais: a primeira é a que apenas o homem tem a capacidade de rir; a segunda é pelo fato de que a sensibilidade jamais estará relacionada ao cômico; e a terceira regra declara que o riso sempre estará inserido em um contexto social. Assegura, também, que o cômico é um fenômeno social e o homem, como ser social, é o único que pode ser objeto do cômico como

também o seu criador. Portanto, falar em cômico é falar sobre os homens, sejam eles bons ou maus (BERGSON, [1900] 1983, p.13).

Já o riso, para o autor, é, portanto, uma espécie de gesto social que coíbe as excentricidades e busca corrigir certa rigidez do corpo, do espírito e da característica que a sociedade desejaria excluir dos seus constituintes. Bergson ([1900] 1983, p. 3) esclarece que mesmo quando rimos de uma paisagem, de um animal ou até de um objeto, fazemos isso porque alguma coisa vislumbramos inconscientemente, seja devido à “semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá”. Também é necessário que o riso floresça no campo da “insensibilidade”, ou da “inteligência pura”: “a comicidade só poderá produzir comoção se cair sobre uma superfície d’alma serena e tranquila.” “O riso não tem maior inimigo que a emoção” (BERGSON, [1900] 1983, p. 3).

Já em uma de suas primeiras conferências, intitulada “*O riso. Do que rimos? Por que rimos?*” (proferida em 1884, quando tinha apenas 25 anos), Bergson ([1900] 1983) propôs que o riso é um ato inconsciente que visava preservar a sociedade em sua coletividade, reestabelecendo os comportamentos que se desviavam. Para o filósofo, o riso é, desse modo, uma atitude social que busca integrar um comportamento inadequado que abala a coesão do grupo. Neste sentido evocamos novamente as tirinhas da Mafalda, destacando a figura 11 em que o riso vem, ao nos depararmos exatamente com essa perspectiva da atitude social, num misto de riso e ironia.

Figura 07 – Tirinha 028



Fonte: clubedamafalda.blogspot.com.br e .mafalda.net/index.php/os-protagonistas (2012)

Nesse sentido, o riso é “verdadeiramente uma espécie de trote social, sempre um tanto humilhante para quem é objeto dele”, nesse caso, o governo, conseqüentemente está naquilo que é considerado feio, ridículo e deformável, no que é considerado bizarro, fora do habitual, como cita o autor: “É incontestável que certas deformidades têm, sobre as demais, o triste privilégio de poder, em certos casos, provocar o riso” (BERGSON, [1900] 1983, p.30). Observa-se, assim, que de acordo com o autor, o riso parece transformar-se num ato quase de perversidade, pois sempre se ri da deformidade do outro, da sua fragilidade. Tomamos aqui neste ponto a figura número 08, na qual a perversidade de Mafalda de rebaixar a mãe, provoca a espontaneidade do riso.

Figura 08 – Tirinha 002



Fonte: clubedamafalda.blogspot.com.br e mafalda.net/index.php/os-protagonistas (2012)

Na cena, Mafalda admirada observa a mãe costurando e arrumando o uniforme que irá usar pela primeira vez para ir ao jardim da infância. Geralmente, nessa primeira fase escolar, a criança vivencia problemas de adaptação que costumam ser angustiantes. A grande maioria não deseja sair da sua casa, da tranquilidade e aconchego do seu lar para se submeter a um ambiente desconhecido, conviver com pessoas diferentes do seu meio. Porém, a pequena Mafalda diverge do comportamento da grande maioria das crianças, já que ela sonha com a escola, deseja aprender a ler e estudar para entender o mundo em que vive. A garotinha, para tranquilizar a mãe, que está preocupada com ela, resolve consolá-la, e ironicamente lhe diz que quer ir ao jardim de infância, depois para o primeiro grau, colegial, a universidade, para mais tarde não ser uma mulher frustrada e medíocre igual a ela. Mafalda manifesta o que pensa em relação à mãe, pois a considera medíocre por ter renunciado aos estudos de piano e

a faculdade para dedicar-se integralmente ao marido, filhos e aos afazeres do lar. Mafalda discorda e não se conforma com essa atitude da mãe, pois acredita no estudo como meio de extinguir a imagem da mulher submissa. É desse modo que nós localizamos um efeito de sentido sarcástico de confortar Raquel, a mãe, que o riso despretenhoso surge.

A ironia na tirinha vem como uma quebra de sentido na medida em que ela produz um contrário entre a intenção e o efeito, ou seja, a intenção da personagem era consolar a mãe, tentando fazer com que não fique preocupada com esse início da vida escolar, mas produz, através da ironia, um efeito contrário, a mãe não fica consolada, a mãe fica desolada com o que ouve a seu respeito. Dessa forma, a ironia é a produção de um efeito de sentido contrário daquele que se esperava. A ironia não deve ser entendida ao pé da letra, mas nesse contrário um sentido se quebra e desse emerge outra posição. O contrário também pode ser tão oposto a ponto de provocar um humor ou um riso, pelo absurdo que gera.

A teoria bergsoniana mostra, também, a comicidade das formas e movimentos: “atitudes, gestos, formas e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar em um simples mecanismo”. Portanto, o riso não pode ser absolutamente íntegro, nem bom, ele tem por função intimidar, humilhando, pois a sociedade é integralmente assim, competitiva e perversa, e o riso só a retrata. (BERGSON, [1900] 1983 p. 18). Segundo o autor:

O riso é, antes de tudo, uma correção. Feito para humilhar, deve dar à pessoa que é objeto dele uma impressão penosa. Através dele se vinga a sociedade das liberdades praticadas para com ela. (...) O riso castiga certos defeitos pouco mais ou menos como a doença castiga certos excessos, apanhando inocentes, poupando culpados (BERGSON, [1900] 1983, p.65).

No pensamento de outros filósofos, como Aristóteles, o cômico não pressupõe a alegria, ele está ligado à arte, envolve o ridículo, a loucura e a lamúria. Entretanto, para Kant, o cômico está implícito. Assim, apresenta-se o riso com o prazer, seguido pelo humor, com vistas à saúde, sem desprender-se da arte. Hegel engloba o cômico à alegria, a alegria ao sorriso, o sorriso ao riso, mas não se distancia da arte. E Deleuze, une a fidelidade à amizade, a amizade ao cômico, o cômico ao riso.

A palavra ‘comédia’ vem do grego *komoidía* (*komos* refere-se ao sentido de procissão). Na Grécia as procissões eram nomeadas *komoi* e havia dois tipos. Numa, os jovens saíam às ruas vestidos com fantasias de animais, indo de casa em casa pedindo prendas, brincando com os moradores da cidade. No segundo tipo, era celebrada a fertilidade da

natureza. Com o passar do tempo, seu emprego se estendeu a qualquer manifestação que provocasse o riso (BRANDÃO, 1984).

Dessa forma originou-se a comédia, que foi desenvolvida a partir das improvisações sobre os ditirambos (hinos de louvor a Dionísio, o 13º deus do Olimpo), assim como a poesia satírica, meio de encenação poética que teria como intenção imitar pessoas de menos nobreza, dessemelhante das tragédias e poesias épicas, que teriam como alvo os homens apontados como superiores aos da realidade. A comédia é a imitação de pessoas consideradas em posição menos elevada; “não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie de feio. Nesse sentido podemos inclusive relacionar a própria imagem da Mafalda, algo de feio e de gracioso ao mesmo tempo. Pois aos estabelecermos efeitos de sentido sobre sua imagem, tal como representada na figura 04, estabelecemos efeitos de sentido sobre a imagem de uma bonequinha que ao mesmo tempo encanta por traços genuínos, choca pela feiura do exagero. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiura sem dor nem destruição” (ARISTÓTELES, 1996, p. 35).

Aristóteles, no *Capítulo V da Arte poética*, trata dos ensaios sobre comédia, em comparação com a tragédia. Pirolla (2010) explica que a comédia e a tragédia são irmãs gêmeas. As variedades do cômico se aproximam das da tragédia. É a constatação que faz o homem de sua fatalidade: o homem tem limites e isso se dá na comédia a partir da degradação e, na tragédia, a partir do sofrimento. Isso nos remete ao modo como o autor Quino encara a Mafalda, uma personagem cômica, mas um cômico que se faz pela crítica, pelo olhar contestatório da política, das relações de Poder. Um cômico que não enaltece o riso e a gargalhada escrachada, mas o cômico em oposição, em contraposição a algo. Ainda vimos que na comédia não pode haver riso dos atores. Seu herói se aproxima das paixões do corpo e a ele tudo é concedido, não existe culpa ou alguma transgressão por amoralidade: é, de fato, um anti-herói, ali, criando seu próprio destino, como os olhos e expressões interrogativas de Mafalda. Em 1804 Jean Paul Richter identifica o cômico não no objeto, mas no sujeito. Ele relaciona o cômico à interpretação e diz que algo só é cômico se o observador rir. Portanto, não havendo sujeito e não havendo compreensão, nada é cômico. (PIROLLA, 2010, p. 60) Ideia central essa para a AD em que o sentido não é algo dado.

Para a AD, então, não há um sentido fixo, exato, uma única interpretação em um texto ou palavra, mas há efeito (s) de sentido. A língua é tomada como uma espécie de lente opaca, não transparente, e o sentido está inscrito nos níveis opacos dela. Desmitifica-se a noção de universalidade do sentido. Percebe-se, assim, que analisar discurso é verificar que os

sujeitos são resultados de vários discursos os quais a sociedade produz ao longo dos tempos. Podemos então entender que, em AD, o sentido, tal como a memória, não é um “frasco sem exterior”, mas sim, o resultado de uma prática social que pode ser representada através de distintas materialidades simbólicas (PÊCHEUX, 1999, p. 56). E, para trabalhar com qualquer materialidade enquanto invólucro do discurso é importante lembrar que esse objeto é intrinsecamente heterogêneo, uma vez que é resultado da junção entre o linguístico, o histórico, o ideológico e o inconsciente. O discurso implica redes de memória, trajetos sociais que marcam seu surgimento (PÊCHEUX, 1990).

E, trazendo nosso recorte para esse contexto, observamos que as histórias em quadrinhos, enquanto invólucro do discurso, resgatam e revelam em suas imagens a memória sociocultural individual e coletiva de determinado contexto histórico. A partir dos discursos velados e expostos, as histórias em quadrinhos, principalmente as tirinhas da Mafalda, desnudam o cotidiano da sociedade argentina, valores, experiências, falhas, mazelas humanas. O discurso é ainda enredado pelo humor, aparentemente inofensivo, é sustentado pelos acontecimentos e também permite a manifestação de efeitos de sentido que promovem representações necessárias para ver e dizer o mundo. Portanto, a neutralidade do discurso é uma ilusão, uma vez que ele envolve o histórico e o ideológico e que, “numa realidade social e histórica, como a nossa em que se é obrigado a reconhecer que sempre se ocupam determinadas posições (e não outras) no conflito constitutivo das relações sociais, não se pode fazê-lo neutramente” (ORLANDI, 1987, p.13).

Há a suposição de que a ligação do homem com a língua equivale a uma teoria da produção do sentido no discurso, onde o sentido não é permanente, mas é produzido em circunstâncias dialógicas em que as palavras não possuem neutralidade, contrariamente, manifestam-se repletas de outros discursos, em consequência, repletas de outros sentidos. Diante desse contexto, Possenti (1988, p. 160) afirma que o discurso é “um efeito de sentido, uma posição, uma ideologia – que se materializa através da língua [...] o discurso se constitui pelo trabalho com e sobre os recursos de expressão, que produzem determinados efeitos de sentido em correlação com condições de produção específicas”. Pêcheux (1990, p.53) afirma, também, que “todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro”.

Com base nisso, Orlandi (1996) propõe a noção de opacidade da língua ao considerar que o sentido se dá em relação a, ou seja, não está dado a priori, já que ele sempre pode ser outro. Até mesmo porque, sujeito e sentido não são naturais, mas historicamente

determinados, o que afasta as possibilidades de existência da verdade única, de relação direta entre referente e sentido, de sujeito intencional. De acordo com Pêcheux (1990), ainda, os enunciados são como uma série de pontos de deriva possíveis, cedendo espaço à interpretação que possibilita o surgimento de efeitos de sentido distintos.

Desse modo, a AD estabelece a relação da língua com o discurso e com a ideologia para mostrar que a linguagem funciona como mediadora do homem com a realidade natural e aqui podemos pensar numa realidade natural e efeitos de sentido estabelecidos com base em ideologias, e também na memória discursiva e no interdiscurso, que de alguma forma mobilizam a ideologia e a história. Pensando assim, o sujeito assume papel central para a efetivação plena do discurso, que por sua vez, não é só linguístico, mas revela-se também através do seu caráter social, sempre marcado por traços ideológicos.

Em relação à ideologia Orlandi (1997) considera a produção de sentidos na construção do discurso.

Com efeito, não definimos a ideologia como resultado de relações entre classes com seus conteúdos já dados, mas sim discursivamente como transposição de certas formas materiais (isto é linguístico-históricas) em outras, ou seja, como simulação (e não como ocultação, pois não há conteúdos escondidos ou falsos) em que sentidos são projetados em outros, transparências são construídas para serem interpretadas por determinações históricas que aparecem, no entanto como evidências empíricas. Nessa transposição apaga-se a materialidade específica das condições de produção dos sentidos. O efeito-interpretação produz, pois, sentidos de um só lugar universalizando-os, estabelecendo assim a imagem do preciso, do pleno, do único, do eterno, do definido. É assim que consideramos ideologia no encontro do simbólico com o imaginário, o que nos autoriza a dizer que a ideologia não é “X” mas o mecanismo de produzir “X”. (ORLANDI, 1997, p. 11).

Nesse sentido, a ideologia é a condição para que se constituam o sujeito e os sentidos, ou seja, é a ideologia que possibilita a relação direta entre o pensamento, a linguagem e o mundo. Essa relação se faz de tal maneira que para haver sentido é necessário que a língua se inscreva na história (ORLANDI, 2002). Considera-se, portanto, que a ideologia é um instrumento fundamental na construção do sistema de significação, já que, na produção do discurso o sentido não se encontra isolado das posições ideológicas que são encontradas no processo sócio-histórico. A figura 8 revela essas marcas de ideologia no discurso, esses possíveis efeitos de sentido à personagem Mafalda, ou seja, quando evocamos a personagem Mafalda se materializa pela ideologia e como tal se manifesta na língua e nos efeitos de sentido.

Ainda em relação a figura 8 podemos pensar que a personagem Mafalda, aciona uma memória de uma ideologia política, e é por meio da ideologia que são fornecidas evidências sobre o que uma palavra ou enunciado quer dizer. Segundo Pêcheux (1988) é por ela que se mascara “o caráter material do sentido das palavras e dos enunciados”, isto é, a língua não é transparente e não há uma qualidade, uma essência ou uma espécie no sentido de uma palavra ou termo.

Nesta perspectiva, o indivíduo, numa determinada situação não elege integralmente o que falar propositadamente. O interdiscurso mostra os saberes formados na memória do dizer; sentidos que se constituem historicamente, de que o sujeito poderá apropriar-se, dependendo das posições discursivas ocupadas ou não, conforme o funcionamento da ideologia.

Orlandi (2002, p. 17) resume a formulação de Pêcheux, que, por sua vez, recuperou isso de Althusser: “não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia”. Ela salienta que na AD “a ideologia não é vista como conjunto de representações, como visão de mundo ou como ocultação da realidade”.

Não há, aliás, realidade sem ideologia. Enquanto prática significativa a ideologia aparece como efeito da relação necessária do sujeito com a língua e com a história para que haja sentido [...] E como não há uma relação termo-a-termo entre linguagem\mundo\pensamento, essa relação torna-se possível porque a ideologia intervém com seu modo de funcionamento imaginário (ORLANDI, 2002, p. 48).

Para Pêcheux (1988, p. 148), existe uma intrínseca relação entre a ideologia e o inconsciente. Pode-se entender que, para a AD, o inconsciente é resultado, também, das relações com a ideologia, podendo, portanto, ser pensado como um campo concebido a partir dos efeitos característicos decorrentes das relações que afetam todos os indivíduos sociais. De acordo com Mariani (2008, p. 148), “a produção de sentidos, a produção do sujeito se dá na relação do funcionamento da língua com o funcionamento do inconsciente e da ideologia na história”. Pêcheux (1995, p. 263) continua explicando que o “que torna possível a metáfora é o caráter local e determinado do que cai no domínio do inconsciente, enquanto lugar do Outro”. É, pois, por meio dos atos falhos, dos lapsos e do silêncio que o inconsciente pode ser manifestado, apreendido, lido. Essa citação de Pêcheux vem ao encontro do que se propõe na análise do nosso *corpus*.

Trabalhamos aqui esse conceito para pensar a Mafalda, pois a personagem assume uma posição-sujeito daquele que diz. É por isso que, para Pêcheux (1988), posição-sujeito é a vinculação de identificação entre o sujeito enunciador e o sujeito do saber – no caso, de

contraidentificação. E, a respeito de como funciona a posição-sujeito, Courtine (1999) contribui com a noção de enunciado dividido. Assim, diz ele: “a especificidade da posição-sujeito se dá no funcionamento polêmico do discurso em que o sujeito universal (ou sujeito do saber) é interpelado e se constitui em sujeito ideológico e, ao se identificar com o sujeito enunciador, assume uma posição” (COURTINE, 1999).

O que define a função-sujeito é a ilusão de ser (como já mencionamos anteriormente) a origem do seu dizer pelo “mascaramento ideológico de que seu discurso sempre remete a um Outro”, conforme afirma Grigoletto (2002, p. 37). Essa ilusão que o sujeito tem de ser origem de seu dizer é muito importante no sentido de (o sujeito) continuar interpretando e produzindo sentidos, uma vez que não existe sentido sem interpretação, e esses sentidos são construídos pelo sujeito quando assume em seu dizer as posições-sujeito segundo seu discurso. E esse discurso, por sua vez, trará suas marcas sociais, ideológicas e históricas, pois, sendo o sujeito constituído historicamente, não falará de um lugar isolado e/ou vazio.

Desta forma, o sujeito interpelado pela ideologia é conduzido, sem perceber, a tomar o seu lugar de sujeito mediante a utopia de que age conforme sua vontade. Porém, de acordo com Pêcheux (1988, p. 300) a interpelação ideológica não é da ordem da completude. Ela possui falhas. E é exatamente por ela possuir falhas que surgem as reflexões do sujeito, ou seja, refere-se ao lugar no qual o sujeito pode questionar: “Aprender até seu limite máximo a interpelação ideológica como *ritual* supõe reconhecer que não há ritual sem falhas [...]” PÊCHEUX (1988, p. 300-301).

Assim também ocorre na personagem Mafalda, pois frequentemente os dizeres são atravessados por outros dizeres ideologicamente marcados e o humor beneficia-se disso para existir, para manifestar-se. Conforme reconhecemos os acontecimentos vivenciados por Mafalda, vamos produzir sentido e encontrar o humor. Estamos, assim, significando e (re) significando, ou seja, não há uma significação neutra. Para interpretar o fazemos sempre a partir de um lugar, de uma posição.

Nesse sentido, observamos o abismo e o conflito existente entre aquilo que são os ideais e as condições reais balizadas pelo conservadorismo em que se encontrava a sociedade argentina. Os percalços pelos quais passava a Argentina durante essa época foram de ordem política e econômica, abrangendo a classe média, a qual era a maior parte da população da América Latina.

Outra característica importante desse período é a migração do campo para a cidade. A migração cresceu notavelmente, tanto devido ao crescente desenvolvimento das indústrias, como à crise do mercado agrícola. Em consequência desse declínio de atividades, muitas famílias do campo saíram de suas propriedades no interior e seguiram à procura de melhores condições em cidades do litoral da Argentina e na capital, onde estavam localizadas as principais indústrias - ocasionando, desse modo, dificuldades na acomodação dos novos moradores das zonas urbanas. Nessa época, as diferenças entre os grupos sociais tornaram-se ainda mais perceptíveis. Esses trabalhadores que se dirigiam do interior para a cidade ficavam excluídos do que os grandes centros podiam oferecer e ficavam, então, alojados em bairros periféricos ao redor dos principais centros urbanos.

Abrindo, pois, esse espaço de compreensão que Pêcheux (1997) chama de entremeio, cujo objeto de estudo é o discurso, observamos que há muitos ditos e não-ditos constituindo os processos discursivos das histórias em quadrinhos da Mafalda e, portanto, há ainda muitos deslocamentos a serem discutidos, compreendidos, investigados e certamente além disso, serão encontradas muitas alusões emitidas pelo cartunista Quino, derivadas de uma conduta contestatória objetivando efetivas transformações.

Nesse sentido, observa-se que a reversibilidade tenta cobrir e silenciar possíveis sentidos, porém o discurso instituído surge com efeito da força da posição autoritária e antidemocrática do poder político e de seus métodos repressivos de forças militares ou policiais. E o silenciamento na tirinha, do indicador, opressor, tirano, estando na esfera do não-dito, surge para calar outros ditos e até mesmo para depreender dizeres impedidos de serem enunciados pela censura. Porém, a censura imposta aos meios de comunicação não impedia o autor de utilizar a mídia, no caso das tirinhas, o jornal, e abrir uma fenda para deixar passar o que estava latente e precisava irromper. O jornal, do mesmo modo como a mídia em geral, é, portanto, lugar de produção e de circulação de sentidos, a partir do que é dito e do que é silenciado. Mariani (1999, p.112) observa no funcionamento do discurso jornalístico uma “busca pelo convencimento”, assumindo para si a tarefa de desambiguar o mundo ao construir “modelos de compreensão da realidade”. Desta forma, as histórias em quadrinhos da Mafalda que circularam durante muito tempo nos jornais da época, constituíram-se não apenas como um meio de exposição da realidade e das contestações sobre os diversos problemas sociais, mas se destacaram como produtores que efetuaram e efetuam a circulação de sentidos.

É importante também ressaltar a condição primeira da linguagem: a de ser sempre da ordem da incompletude. A esse respeito Orlandi (2005) explica que frequentemente temos a ilusão de que nossas palavras são originais, quando de fato estamos sempre esquecendo o que já foi dito.

Dessa forma, em um texto, como nas tirinhas da Mafalda, muitos discursos reaparecem, pois nem mesmo os sujeitos, os discursos e os sentidos estão completos e concluídos. Eles estão permanentemente se constituindo num movimento incessante do simbólico e da história. Isso justifica a afirmativa de que um texto não é fechado e estabelece relação com outros que podem existir ou fazer parte do imaginário do sujeito, materializando-se em discurso pelas condições de produção que fazem parte de sua constituição.

Portanto, a AD não rejeita a materialidade linguística, mas confia as marcas linguísticas às especificidades do discurso. Assim, o que importa é como são produzidos os sentidos, para os interlocutores, no funcionamento da linguagem, pois, em Pêcheux (1997) o discurso é efeito de sentidos entre interlocutores. É o próprio discurso que nos fala em sua historicidade. O que se compreende é o sistema em que ficam depositadas leituras assinaladas ideologicamente no mundo em que se vive de forma nada sequencial ou idêntica, mas sempre abertas a novos gestos de interpretação.

A respeito do sentido, de acordo com Orlandi (1996), ele está sempre em curso, em atravessamentos, seja pelo deslizamento que ele pode passar, ou também pela ambiguidade causada por um termo, um enunciado, uma imagem. Como os sentidos não são desprendidos da matéria significante, a ligação do homem com os sentidos pode se dar a partir de materialidades variadas: pintura, imagem, música, escultura, escrita; acrescentamos também, nosso *corpus* da pesquisa, as tirinhas da Mafalda, pois esse sistema discursivo apresenta o jogo do equívoco que explicita a categoria não uniforme da língua, o real da língua, entendendo a linguagem sempre aberta no discurso e que está exposta a falhas e às inúmeras interpretações de que é passível à linguagem. E é por isso que, para Orlandi (1996, p. 18), qualquer interpretação é marca do possível e jamais constituirá uma expressão plena e única, pelo fato de estar sempre vulnerável ao equívoco.

Nesse sentido, “as relações de linguagem são relações de sujeitos e de sentidos e seus efeitos são múltiplos e variados; o sujeito é heterogêneo e cheio de contradições. Por isso, o discurso pode ser definido como efeito de sentidos entre interlocutores” (ORLANDI, 2001, p. 21). Ao observarmos o sujeito e o discurso, não podemos esquecer que o sentido

permeia essas duas esferas, ou melhor: a produção do discurso e a constituição do sujeito discursivo compreendem o sentido.

Refletir acerca desses termos é considerar, segundo Pêcheux (1997), que entre os sujeitos o que se emite, além de informação, é uma gama de ‘efeito de sentidos’. De acordo com Pêcheux (1988) a teoria materialista do discurso chega em virtude da necessidade de questionar a evidência do sujeito e também do sentido. O autor entende que é a ideologia quem produz e fornece as evidências e mascaram, por meio da transparência da linguagem, o caráter material do sentido existente nas palavras, nos enunciados, nos discursos. Sobre a definição do caráter material do sentido ele afirma que: “[...] o caráter material do sentido – mascarado por sua evidência transparente para o sujeito – consiste na sua dependência constitutiva daquilo que chamamos ‘o todo complexo das formações ideológicas’” (PÊCHEUX, 1988, p. 160). Essa dependência o autor especifica dizendo que o sentido de uma proposição, etc., não existe “em si mesmo”, de modo que “as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam”. O sentido é produzido no tocante a essas posições, em relação às formações ideológicas (PÊCHEUX, 1988, p. 160-161).

Conseguimos assim entender que nossos dizeres não se encontram desprendidos, não são autônomos, deslocam-se do nível da abstração para permanecerem no nível da materialidade permitido pela linguagem – sua constituição histórica e a formulação dos dizeres.

Desse modo, levando em consideração que as piadas refletem e refratam os problemas e dos valores de uma sociedade e que o “fenômeno básico do riso é o significado original da agradável sociedade” (FREUD [1905] 1969, p. 201), interessa-nos, na análise das tiras selecionadas, entender seu funcionamento de querer-dizer, sendo que “compreender é saber como um objeto simbólico produz sentidos” (ORLANDI, 2001, p. 26).

Retomando a noção de comicidade, o que vai ser anunciado como renovação na comédia é o reconhecimento de duas categorias do cômico, isto é, a comicidade do baixo e alto ventre. O cômico do baixo ventre é inerente à construção do riso com referências ao grotesco libidinoso, ao sarcasmo, ao grotesco, ao domínio das ações humanas baixas. O cômico do alto ventre liga o riso ao coração, à inteligência com que se busca rir não de, mas com o domínio das ações humanas altas (MAGALHÃES, 2007, p. 78). Neste sentido se destaca nosso *corpus* como essa representação cômica mais refinada.

Aristóteles também declara que o cômico é produzido por um erro eximido da culpa, que se cerca de alguma falsidade (no acontecimento, no contexto, no aspecto físico), que só produz riso e não comoção ou perda a quem o contemple. Não é fácil perceber isso. Freud ([1905]1969) também acha importante esta reação física e psíquica no homem e destaca que o humor, e aqui já o mistura ao cômico, é a mais elevada demonstração da adaptação do indivíduo. Freud ([1905]1969) também ressalta a proximidade do cômico com o chiste e destaca uma significativa diferença na correlação desses dois termos: o cômico, mais estritamente o que Freud nomeou de ‘cômico ingênuo’, assim como o cômico de maneira geral, é constatado, enquanto um chiste é produzido. De acordo com Breton (1997), o cômico e o humor apresentam em si um elemento libertador, porém apresentam também algo benéfico e sublime que os dois outros modos de causar prazer por via da atividade intelectual não possuem.

Observa-se que o aspecto chistoso nas tirinhas da Mafalda, destacamos aqui as figuras 8, 6 e 7 que produzem no jogo entre o verbal e o não-verbal, há uma relação palavra-imagem muito próxima, em que se condensam as frases e as imagens apresentadas.

Figura 8 – Tirinha 002



Fonte: clubedamafalda.blogspot.com.br e mafalda.net/index.php/os-protagonistas (2012)

Figura 06 – Tirinha 036



Fonte: clubedamafalda.blogspot.com.br e mafalda.net/index.php/os-protagonistas (2012)

Figura 7 – Tirinha 028



Fonte: clubedamafalda.blogspot.com.br e mafalda.net/index.php/os-protagonistas (2012)

Assim, o verbal não se limita a reduzir a polissemia das imagens, mas integra-se a elas na construção do sentido. Podemos pensar que a constituição da imagem é heterogênea, ela não é origem dela mesma e, também não é composta de um sentido estabelecido, pois se a consideramos como uma materialidade construída na “ordem do discurso”, como diz Courtine (1999, p. 21), efeitos diversos podem ser formulados de acordo com as condições de produção nas quais se dá sua interpretação. A imagem tem um efeito estético de transparência enquanto o seu funcionamento é opaco. Nesse sentido, para Souza (2001, p.17):

as imagens não são visíveis, tornam-se visíveis a partir da possibilidade de cada um projetar as imagens possíveis, que necessariamente, não compõem a estrutura visual do texto não-verbal em si, mas que compõem a rede de imagens mostradas, indiciadas, implícitas, metaforizadas ou silenciadas.

Nesse sentido, ao se observar a imagem das referidas tirinhas, lançamos um olhar e produzimos nosso próprio olhar por meio dos gestos de interpretação. E esses gestos deslizariam sentidos e efeitos metafóricos, comandados pela determinação do dizer. Tais tirinhas podem nos remeter ao cômico pela expressão facial da Mafalda e por ela ao invés de confortar a mãe está apenas humilhando, inocência da criança acabou entristecendo a mãe. Também pelo posicionamento das crianças quando falam em governo, retrata a situação dos governantes de forma engraçada, já é uma situação corriqueira e é tratada com aparente naturalidade e graça, fala da política como algo muito ruim, comparando a um palavrão e causando um tom cômico, tem sentido engraçado. Na figura 06 é interessante salientar o ambiente monótono e até mesmo a planta que exprime certo ar de desleixo contribuem para a significação do momento. Algo que contribui para as situações tornarem-se cômicas é o poder de assimilação dos assuntos políticos através dos comentários das crianças, o seu posicionamento a respeito do desenvolvimento do trabalho do governo. A situação retratada nos quadrinhos remete ao povo sendo manipulado nas mãos do capitalismo, uma época bipolarizada pela guerra fria entre o capitalismo e o socialismo/comunismo. Logo, Mafalda e sua turma fazem vários questionamentos, principalmente da acumulação desenfreada e do direcionamento do comportamento do povo sobre as prioridades na vida: consumir em detrimento de avaliar questões sociais, culturais e políticas. Dessa forma, Cirne (2004, p. 57) entende que relacionar um quadrinho gráfico-narrativamente com o discurso político significa entender a correlação da arte e da política em toda sua vinculação social. Significa entender a linguagem e sua politização.

Preocupado em delimitar a sua proposta teórica sobre a produção do cômico, Bergson ([1900] 1983), autor de *O riso* [Le rire], esclarece de forma introdutória:

Nosso pretexto, para enfocar o problema, é que não pretenderemos encerrar numa definição a fantasia cômica. Vemos nela, acima de tudo, algo de vivo. Por mais trivial que seja, tratá-la-emos com o respeito que se deve à vida. Nós nos limitaremos a vê-la crescer e se expandir. De forma em forma, por gradações imperceptíveis, ela realizará aos nossos olhos metamorfoses bem singulares. Nada desdenharemos do que tenhamos visto. Com esse contato continuado talvez ganhemos algo mais maleável que uma definição teórica – um conhecimento prático e íntimo.

Assim, sem encerrar os efeitos do cômico em fórmulas rígidas ou definidas, o autor favorece a experiência pessoal, o conhecimento prático, pondo-o, unicamente, na esfera humana.

E é nesse sentido que podemos trazer da figura 07, pois até mesmo a vontade de estudar da Mafalda foi formulada e proferida com ingenuidade e fidelidade, ao que a garotinha observa e constata do comportamento e sentimento de sua mãe. O confortar tornou-se cômico, pois desconstruiu a atitude da mãe. Os efeitos de sentido que podem ser extraídos dessa tirinha podem ser outros, sentidos múltiplos quando entra em jogo um discurso que pretende ser contestatório, ácido e cômico ao mesmo tempo. Podemos pensar que o cômico aparece de uma posição ingênua de Mafalda que procura consolar a mãe não se dando conta do quanto a humilha e muitos efeitos outros que são passíveis de serem estabelecidos.

Pois a comicidade, pelos mecanismos da linguagem, abrange além de sentenças, trocadilhos, hipóteses, descomedimentos, paródias, além de elementos culturais, regionais, históricos e éticos. Em qualquer circunstância, o cômico demanda a desatenção do homem. Nas definições de Bergson ([1900]1983, p. 71), todo cômico “[...] exprime antes de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade, e que afinal só o homem é cômico, é o homem, é o caráter que primeiramente tivemos como alvo.” Inadaptação aqui compreendida como intolerância, dificuldade de convivência, falta de adaptação ao mundo real.

A comicidade não aparece somente nos acontecimentos e nas frases, aparece também nos atos mecânicos. Bergson ([1900]1983, p. 51) relaciona três tipos de comicidade de situações, considerando-se que “é cômica toda combinação de atos e de acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão de vida e a sensação nítida de arranjo mecânico”.

A primeira delas é a chamada “caixa de surpresas” e é ilustrada pelo brinquedo do boneco que salta de uma caixa: a repetição desta ação provoca o riso, pois é automática e ela se assemelha à repetição de palavras que provoca o riso porque significa certo jogo particular de elementos morais (BERGSON [1900]1983, p.53). O segundo procedimento é o “fantoche e seus cordões” que se relaciona a um personagem que acredita dominar as suas decisões, porém sabe-se que na verdade é manipulado. E o terceiro é a “bola de neve”, denominada assim quando há uma estrutura de ligação entre os elementos de modo a estarem unidos inerentemente como bola de neve. No campo das palavras é o sistema de posições ocultas, no jogo infantil de “palavra puxa palavra”.

Bergson ([1900]1983) afirma que é possível definir comicidade das situações como uma “distração” da linguagem, o que se mostra quando o discurso “esqueceu-se”. As palavras são capazes de provocar o riso e frequentemente ficamos sem saber o limiar de sua comicidade. E é nesse movimento da linguagem que o autor chistoso tem participação ativa e em consonância com o autor cômico, ele joga com as palavras e nos leva a sorrir. Segundo

Bergson ([1900]1983) o que os torna diferentes é que o autor espirituoso nos faz rir dos outros ou de nós mesmos, enquanto o autor cômico nos faz rir de si próprio, nos posicionando como centro do riso. O autor espirituoso movimenta-se com a inteligência e se afasta emotivamente, não se comprometendo com suas próprias palavras.

Na teoria psicanalítica, Freud ([1905]1969), em seu livro *O chiste e sua relação com o inconsciente*, procura explicar o cômico como condição maior, na qual se integrariam o chiste e o humor. Freud analisa o cômico pelo enfoque econômico, enfatizando que a ação cômica e o riso resultam do surgimento inesperado de elementos inconscientes a partir de um momentâneo surgimento do recalque. Uma boa revelação disto os efeitos de sentido suscitados pela figura 08, quando ela nos remete à ofensa como conforto, quando a Mafalda mostra que conhece a realidade em que a mãe vive, porém a própria mãe não tem consciência da situação em que vive.

Dessa maneira, Freud conclui que o prazer do cômico decorre do gasto de sentimento economizado, ou seja, perante um fato inconveniente através de uma piada ou chiste, obtendo, assim, o prazer humorístico. Contudo, no texto *sobre O humor* ([1905]1977), Freud cria uma distinção entre o humor e o cômico. Aqui, o autor desvia a ênfase do econômico para o dinâmico questionando-se, basicamente, sobre as características do processo psíquico do humorista, visto que o prazer humorístico do espectador emanaria de uma identificação.

Para esclarecer a economia do cômico, Freud ([1905]1977) sugere o esquema da comparação entre adulto e criança. O requisito para que a comparação se torne cômica é a de que ela encontre alguma diferença. Canapelle (2006), em seu texto *O cômico da afasia: da escrita de Watt de Beckett à fala dos sujeitos em estado de afasia*, explica que Freud ([1905]1977) define a comparação em termos de representabilidade. A autora acrescenta que, no cômico há um gasto excessivo e desnecessário dos elementos de representabilidade da cena que só pode ser entendido e caracterizado como excessivo na medida em que é comparado a uma meta de representabilidade compreendida como gasto mínimo de movimento do corpo próprio. Este excesso aqui podemos compreender inclusive na própria representação imagética da própria Mafalda, tudo é grande: cabeça grande, olhos grandes, boca grande. Isto é, identifica-se como um a mais de movimento na representação aquilo que faz diferença diante a um funcionamento da representabilidade que tende para o movimento mínimo. Para que tal comparação se demande, será fundamental uma representação de meta

representando o gasto mínimo, que poderá ser aferido com o gasto de representação efetivamente realizado no cômico.

Para Freud ([1905] 1969) o cômico não vai decorrer de um trabalho inconsciente, depende somente da comparação entre as representações pré-conscientes, já que o comparado é da ordem do que no pré-consciente se assegura como representação do que se é, do que se pretende ser – portanto, do que se idealiza para si mesmo, do que se emprega como diferença obtida em si mesmo.

Diante do cômico, nos atentaremos no campo do discurso. Não estamos nos referindo ao discurso como forma de comunicação entre um ‘eu’ e um ‘você’ a respeito de um objeto referente. Como os sujeitos na AD são divididos e não são donos absolutos dos seus dizeres, não se fala em comunicação como mero sistema de troca de mensagens. Segundo Mariani (1997, p. 16), “a comunicação necessária e transparente” é um “mito”. A noção de discurso de Pêcheux é formada pela ruptura, pela falha, pela manifestação do inconsciente, conseqüentemente, em vez de transparência, tem-se efeitos de sentido (MARIANI, 1997, p. 21-23). E, desse modo, é aí, na ruptura, na falha e pelas relações com a exterioridade no discurso, que são desencadeados os efeitos de sentido do cômico, do riso e do humor.

Dado o exposto, observamos que não há elucidação unificadora na trama dos debates sobre o cômico e o humor, por isso é complexo estabelecer definições.

O termo *Witz* é de “difícil tradução para o português, cujas raízes vamos encontrar no romantismo alemão, um movimento cultural e artístico do qual Freud foi herdeiro confesso” (SLAVUTZKY; KUPERMANN, 2005, p. 07). Na tradução, os holandeses optaram por *mop*, os ingleses elegeram *wit* e os franceses preferiram *esprit*, espírito. O termo foi traduzido no Brasil como chiste, mas, por ser não ser muito comum, alguns especialistas denominaram de anedota, outros como piada, e outros ainda não diferem os termos. O termo, *Witz*, surgiu no final do século XVIII, não consiste um fato novo e foi registrado no livro de contos anedóticos nomeado *Philogelos: the laugh addict (Philogelos: o viciado em riso)* (BREMNER; ROODENBURG, 2000, p. 14).

Na concepção de Freud ([1905] 1969, p.124), “antes que tal coisa seja um chiste existe apenas aquilo que podemos descrever como jogo ou como gracejo”. No jogo das palavras e dos pensamentos – o primeiro estágio dos chistes - “as combinações sem sentido de palavras ou as absurdas reuniões de pensamentos devem, não obstante, ter um sentido”

FREUD ([1905] 1969 p. 125). Manifesta-se, assim, o segundo estágio prévio dos chistes, o gracejo, compreendido como a forma de estender o prazer decorrente do jogo.

Em 1905 Freud já declarava que eram poucos os estudiosos que canalizavam seus interesses para as questões dos chistes ou piada. E também na obra destes estudiosos “o interesse principal da investigação é atraído para as questões de humor e/ou comicidade” (FREUD, [1905] 1969 p. 17). Tal declaração é seguramente comprovada em inúmeras pesquisas realizadas, pois os chistes ainda hoje seguem sendo analisados em ligação com o cômico. E são entendidos como “qualquer evocação consciente e bem-sucedida do que seja cômico, a comicidade traz à luz o que está oculto” (FREUD, [1905] 1969 p. 78).

Na obra, primeira edição publicada em 1905, já no prefácio, o editor menciona uma passagem de uma carta escrita por Freud em 1897, a qual o psicanalista faz o seguinte comentário: “Devo confessar que desde há algum tempo estou reunindo uma coleção de anedotas de judeus, de profunda importância” (FREUD, [1905]1969, p.14). Freud sente-se motivado a tratar dos chistes, pois acredita que a chave da explicação do humor só poderá ser dada pela exploração do inconsciente. E também diz que o “humor é o meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele; atua como um substituto para a geração desses afetos, coloca-se no lugar deles”. Salles (2009), em seu texto, *Humor – Dor e Sublimação*, explica que Freud ([1905] 1969, p. 213) diz que o prazer do humor revela-se ao custo de uma liberação de afeto que não ocorre: procede na economia de uma despesa de afeto. O humor seria uma das “operações psíquicas mais elevadas”, “um dom raro e precioso”, que se mostra um “recurso para auferir prazer” diante dos embates da vida e da trágica inevitabilidade da morte. Dito de outro modo, podemos entender que o humor caminha lado a lado com o que é opulento, nisto voltamos ao ponto das tirinhas da Mafalda postas em análise, pois o modo como trata a situação política, do governo e críticas jocosas trazidas por uma criança de seis anos, que se encontra na fase pré-escolar, mas atua como uma mulher integrada às organizações sociais, culturais e políticas de seu tempo, e constantemente contestadora dos princípios e valores estabelecidos e ao mesmo tempo ambígua e contraditória.

Enquanto ato verbal, o humor é entendido como processo inconsciente libertador e articula-se com a teoria do chiste, ponto inicial da reflexão freudiana sobre todo o processo humorístico. Salles (2009) também acrescenta que no livro *Os chistes e sua relação com o inconsciente* ([1905] 1969), ao falar sobre o humor, Freud ressalta o caráter articulado do efeito humorístico e o situa como inteiramente dependente da linguagem. Segundo Falcão

(2002), Freud trata sobre os chistes, seus vários mecanismos e associa-os aos do sonho, condensação e deslocamento, e também a própria neurose. A autora também assegura que Freud identificava no chiste o aspecto próprio da formação do inconsciente e também chamava a atenção acerca da importância da linguagem, mas, estabeleceu, como particularidade, seguir o fio da palavra. Mesmo que para os neurologistas o que interessava era a afânise da palavra, indicativo de algum distúrbio ou fenômeno; já para Freud ([1905] 1969), ao contrário, o importante estava na referência interna da palavra. É o significante que representa o sujeito do inconsciente para outro significante. Freud ([1905] 1969) afirma que um chiste é algo cômico do ponto de vista inteiramente subjetivo, porque se liga à subjetividade humana. Mostra que a característica distintiva do chiste é a ação, o papel dinâmico do sujeito, por isso o cômico irrompe do que é realizado pelo sujeito. Ele também acrescenta dizendo que a comicidade surge através do feio, de algo que é pouco observado, do que gera graça, surgindo assim, o burlesco.

Nos chistes é assinalado o jogo de palavras, o aparente *nonsense*, o afastamento de um sentido remetendo a uma nova representação, a um outro significante para o indivíduo. Freud ([1905] 1969) destaca a “necessidade psicológica” do sujeito no modo como se forma o chiste, propensão a uma significância. Desse modo, a referência de um sentido a uma observação e a manifestação nele de uma verdade, que estava de todo modo inconsciente, são perspectivas do chiste em sua particularidade reveladora do impossível, impenetrável pelos meios comuns do pensamento. No caso da tirinha apresentada, pensar numa criança de pouca idade que rivaliza com a mãe a ponto de deixá-la subjugada, humilhada. O chiste promove um desconcerto, no entanto, é sucedido por um esclarecimento. Ultrapassa seu próprio conteúdo, ensejando um passo a mais, passo de sentido (*pas de sens*), ainda que esteja ali um sem sentido (*pas de sens*)⁴ mantido pelo próprio conjunto significante (SOUZA; MALISKA, 2012).

Aqui encontramos à luz da AD uma relevante ligação com a memória discursiva. Compreendida como a causadora da divisão e escolha dentre os elementos constituídos em certa circunstância histórica específica, aquilo que pode se manifestar e ser atualizada no discurso ou refutada em uma nova conjuntura histórica, a memória discursiva constitui o sujeito enquanto posição, mas não dá a ele acesso direto à exterioridade. Esta exterioridade

⁴ Curiosamente há na língua francesa uma homonímia entre o passo de sentido (*pas de sens*) e o sem sentido (*pas de sens*).

pode ser compreendida como sendo o vestígio do Outro em nós, o qual vai sendo aceito inconscientemente. De acordo com Orlandi (2001, p.20) o sujeito de linguagem é descentrado, pois é afetado pelo real da língua e também pelo real da história, não tendo o controle sobre o modo como elas a afetam. O que acontece, portanto, é o sujeito discursivo funcionando pelo inconsciente e pela ideologia.

Pois para compreender o que acabamos de tratar para Freud como significação, buscamos os sentidos já existentes fazendo relações, combinações no campo intradiscursivo, ou seja, no fio discursivo, como já vimos nos efeitos de sentido suscitados pela tirinha em questão. Assim, formulamos novos discursos, com outras palavras, outras expressões. A esse respeito, segundo Melo (1999, p.100): “A noção de memória discursiva exerce [...], portanto, uma função ambígua no discurso, na medida em que recupera o passado e, ao mesmo tempo, o elimina com os apagamentos que opera”. A concepção de memória discursiva é uma das questões revisitadas por Pêcheux (1999). O autor aponta que “a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ser lido, vem restabelecer os ‘implícitos’ [...] de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível” (PÊCHEUX, 1999, p. 52).

Mesmo que o sujeito falante não tenha noção desse movimento discursivo, ele se processa de modo aparentemente natural em suas condições de produção, aqui claramente o discurso político trazido pelas tirinhas. Em seu discurso o sujeito fala uma voz anônima, essencialmente entrelaçada e levada pelas ondas da ideologia e do inconsciente. De acordo com Pêcheux (1999), o discurso se estabelece com base em uma memória e no esquecimento de outro discurso e os sentidos vão se produzindo no encontro com outros sentidos. A memória discursiva é um saber que permite que nossas palavras criem sentido. Esse saber relaciona-se com algo que foi dito previamente, em outro lugar, a algo já declarado, mas que permanece costurando os nossos discursos, independente da nossa vontade. Dessa forma, o sentido não depende meramente de intenções, embora haja comumente um projeto de dizer mais ou menos delineado; apenas não há garantia de que se chegue ao destino previsto, apesar da iterabilidade, como insiste Derrida (1991). O autor refere-se a não-presença do querer-dizer, da intenção de significação que estava possivelmente efetiva no instante da emissão. Assim, diz Derrida (1991, p. 353): “escrever é produzir uma marca que constituirá uma espécie de máquina por sua vez produtiva, que a minha desapareição futura não impedirá de funcionar e de dar, de se dar a ler e a reescrever” e de produzir outros e diferentes sentidos. Conforme os sentidos são reelaborados, esses vão sendo alterados, e a memória discursiva

seria a responsável pela concentração desses discursos, dos acontecimentos históricos no entorno e também de suas ideologias. Desta forma, podemos pensar que mesmo Mafalda sendo uma personagem da HQ's da Argentina, quando introduzida no Brasil, evoca uma memória discursiva de oposição política, uma memória discursiva que tem suas marcas históricas e ideológicas da ditadura que assolou e oprimiu o país durante anos.

No jogo discursivo e nos efeitos de sentido que as tirinhas possibilitam, estão presentes as marcas de uma memória discursiva que estabelece sentido de repudiar, gozar e mesmo aviltar com o cenário político brasileiro. Segundo Pierre Achard (1999) a memória não é encarregada do retorno aos discursos das frases ouvidas no passado, como se ela fosse a segunda via esquecida de um documento antigo, mas faz retornar, segundo o autor, algo reconstituído pelas operações de paráfrase. Assim, o implícito se sedimenta sobre um imaginário que o representaria como memorizado. Achard (1999) acrescenta ainda que os implícitos jamais seriam encontrados de forma explícita, como formas reais e sedimentadas, visto que, sob a repetição que sofrem, ocorre a formação de um efeito de série que permitiria uma 'regularização', que funcionaria como um dispositivo de recolhimento de implícitos.

Pêcheux (1999, p.50) propõe que a memória deva ser entendida nos “sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador”. Assim, deve ser dessemelhante da memória individual, desagregada do histórico e do discursivo, o autor sugere a memória discursiva como:

[...] estruturação da materialidade discursiva complexa, estendida em uma dialética da repetição e da regularização: a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível. (PÊCHEUX, 1999, p.52)

Abandonamos, assim, com Achard (1999, p. 17), tanto a necessidade de atestar que esse implícito configurou-se de forma autônoma em um discurso anterior, quanto o sujeito autônomo, aquele que, como locutor, constrói a enunciação em que é possível verificar o implícito retornando, já que, segundo ele, “para analisar discursivamente os movimentos da memória, é preciso pensar a enunciação como operações que regulam o encargo, quer dizer, a retomada e a circulação do discurso”.

Na contribuição teórica desenvolvida por Orlandi (2002) é possível constatar que não se estabelece linguisticamente uma diferenciação entre memória discursiva e interdiscurso. Ela afirma que a memória “é tratada como interdiscurso”:

A memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra (ORLANDI, 2002, p. 31).

Considerando, portanto, a memória discursiva como o lugar em que os dizeres se colocam e do lugar que eles retornam na criação do discurso, acreditamos ser possível pensar que a memória discursiva, assim como o interdiscurso, não é composta apenas de dizeres, mas também de imagens. Isso porque a imagem permeia nossa vida desde a infância, sendo que algumas são compartilhadas por todos os membros da nação, como as letras que compõem o alfabeto, ou seja, quando vimos as tirinhas postas em análise percebemos o escorregamento dessa memória quando ironiza o sistema político.

Assim, podemos pensar na concepção de uma memória discursiva estruturada por saberes linguísticos, imagéticos, sonoros, e outros mais, já que são consideradas formas discursivas e não há uma separação rigorosa dessas materialidades, assim, há uma relação muito próxima entre os dizeres, as imagens, as cores e as formas. Do mesmo modo como já mencionamos anteriormente, a Mafalda mascarada na personagem de uma criança de seis anos de idade, que veste vermelho, que remete a uma memória, uma imagem do comunismo e neste sentido atravessa uma memória discursiva no emprego dos termos política, governo, ideologia. Em qualquer conjunto de meios de comunicação, sempre teremos a formulação de discursos a partir do processo de interpretação dessas materialidades, meio esse que possibilita pôr em ação a memória discursiva. O fato de que as materialidades discursivas são variadas e servem como base para a interpretação justificar nossa propensão a acolher tanto as materialidades linguísticas quanto as imagéticas e sonoras. Neste sentido as tirinhas afastam essa multiplicidade de sentido pela forma, pela imagem, pela cor, pelo dizer na mesma concepção de memória discursiva. Inclusive porque, de acordo com Orlandi (1996, p. 12) “os sentidos não são indiferentes à matéria significante, a relação do homem com os sentidos se exerce em diferentes materialidades, em processos de significação diversos: pintura, imagem, música, escultura, escrita”; estas materialidades não possuem uma ocorrência estagnada no processo de interpretação, ao contrário, elas funcionam paralelamente na construção dos efeitos de sentido.

A memória discursiva, na concepção de Pêcheux (1999), é produzida pelo restabelecimento de implícitos – pré-construídos, citação, discurso relatado e transversal etc. Segundo o autor, partilhando da ideia de Pierre Achard (1999, p. 52), na regularização, sob o

efeito da repetição, “residiriam os implícitos sob a forma de remissões, de retomadas e de efeitos de paráfrase”; regularização que poderá “ruir sob o peso do acontecimento discursivo novo, que vem perturbar a memória.”. Para o autor, o jogo da memória está sempre no acontecimento, ou realizando a manutenção da “regularização pré-existente com os implícitos que ela veicula, ou seja, numa espécie de negociação da integração do acontecimento, ou trabalhando numa desregulação que vem perturbar a rede de implícitos” (PÊCHEUX, 1999, p.53). Entretanto, o autor ressalta que a repetição de itens ou enunciados pode assinalar uma ramificação de identidade material, pois,

sob o ‘mesmo’ da materialidade da palavra abre-se então o jogo da metáfora, como outra possibilidade de articulação discursiva...Uma espécie de repetição vertical, em que a própria memória esburaca-se, perfura-se antes de desdobrar-se em paráfrase (PÊCHEUX, 1999, p. 53)

Assim, a opacidade que remete aos implícitos, e possibilita um afastamento das transparências e evidências da proposição, frase e fixidez parafrástica. Dessa forma, a memória não deve ser interpretada como um ambiente pleno, com sentido homogêneo à maneira de um depósito. Ela é “um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos, de regularização. Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos” (PÊCHEUX, 1999, p. 56).

Portanto, a memória discursiva corresponde a uma noção de memória inscrita nas práticas discursivas. No caso de nosso recorte quadrinhístico, que elas se alicerçam precisamente no já-dito, nos discursos outros que se articulam e se afrontam. Podemos, então, assinalar que nas tirinhas da Mafalda há presença de um movimento de interdiscursividade marcado pelo cruzamento de diferentes materialidades e de uma diversidade de discursos, assinalados por uma historicidade. É possível, assim, observar que os temas vividos são entendidos até hoje nas reedições das historietas. Desse modo, a memória discursiva projeta-se na probabilidade dos dizeres que se desenvolvem e se atualizam no momento de sua enunciação.

Voltemos então à ideia de Freud ([1905] 1969) sobre o chiste para pensá-lo também como efeito da própria memória discursiva quando analisa “os propósitos dos chistes”. E de acordo com o modo desconcertante que um chiste possivelmente poderá provocar, Freud aponta dois tipos, que seriam os chistes abstratos ou inocentes e os chistes tendenciosos. Os abstratos ou inocentes são aqueles que não possuem um fim em si mesmo, que não servem a um objetivo específico. Entretanto, os chistes tendenciosos, possuem um

intento, um propósito. Segundo o autor, o chiste inocente, que não tem objetivo em si mesmo, possivelmente terá duas finalidades, uma será a de prestar-se ao intento da hostilidade, sátira ou defesa, estará servindo, será, assim, um chiste hostil. E a outra finalidade será a de prestar-se ao intento do desnudamento ou pornografia, será um chiste obsceno.

Os chistes tendenciosos têm o propósito fundamental de possibilitar a satisfação de uma pulsão libidinosa ou hostil diante de um obstáculo. Eles são um meio de impedir esse bloqueio e de tirar prazer de “uma fonte que o obstáculo tornará inacessível” (Freud ([1905] 1969, p. 121). Eles são especialmente utilizados para “possibilitar a agressividade ou a crítica contra pessoas em posições elevadas, que reivindicam o exercício da autoridade”. “O chiste assim representa uma rebelião contra tal autoridade, uma liberação de sua pressão” (FREUD, [1905]1969, p. 121). Neste ponto de explicação do chiste encontramos uma articulação com as tirinhas da Mafalda que acionam esses dispositivos críticos e servem como expressão que discursivamente pelos efeitos de sentido que deles emergem entre o cômico, o agressivo, o subversivo, o irônico. Freud também explica que os chistes tendenciosos podem ser direcionados contra uma pessoa, e também podem visar as instituições, indivíduos que são representantes em uma organização, com princípios morais ou religiosos, isto é, instituições que usufruem de imagens respeitadas que só podem passar por denegações sob o disfarce do chiste, neste caso posto em análise, ao governo e ao próprio sistema capitalista.

Freud ([1905]1969, p. 109) considera tais chistes como cínicos, ainda que estes procurem dissimular tal comportamento cínico, revelador de descaso pelas conveniências sociais e pela moral em vigor. O autor destaca especialmente que:

entre as instituições habitualmente atacadas pelos chistes cínicos, nenhuma é mais importante, mais estritamente guardada pelos códigos morais e ao mesmo tempo mais convidativa a um ataque, que a instituição do casamento, à qual, pois, se dirige a maioria dos chistes cínicos. Não existe reivindicação mais pessoal que a da liberdade sexual e em nenhum outro ponto a civilização exerceu supressão mais severa que na esfera da sexualidade (FREUD [1905], 1969, p. 109).

Os chistes tendenciosos também poderão ser criados a partir da crítica revolta, da agressividade, da hostilidade e da ameaça proferidos contra o “sujeito enquanto uma pessoa coletiva” (FREUD, [1905]1969, p. 110). E nesse sentido trazemos as tirinhas selecionadas, as quais foram criadas em um momento contestatório, conflituoso e através do chiste serviram como instrumento para dizer o que não poderia ser dito.

Embora Freud ([1905]1969, p. 130) tenha empregado em suas considerações o caráter dicotômico dos chistes (tendenciosos e não tendenciosos), o autor reconhece que

“apenas os gracejos são não tendenciosos – isto é, servem exclusivamente ao propósito de produzir prazer”. Quanto aos chistes, estes “superam as inibições da vergonha e da respeitabilidade”, “subvertem o julgamento crítico”, “despedaçam o respeito pelas instituições”, “liberaram prazer pelo descarte das inibições”. O chiste torna o insulto possível. E é somente nestas circunstâncias que os chistes provocam a melhor das risadas. Logo, os chistes são munidos de poder. Sendo assim, os chistes “permanecem fiéis a sua natureza essencial”, ou seja, derivar da dúplice raiz do prazer. O livre jogo com as palavras e o livre jogo com os pensamentos, que “corresponde a muito importante distinção entre chistes verbais e conceptuais” (FREUD ([1905] 1969, p. 133).

Na obra *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, mais precisamente no capítulo cinco, Os motivos dos chistes – chistes como um processo social, encontra-se, através da investigação acerca do comportamento do público para o êxito de uma piada, a caracterização de uma fidedigna política dos processos humorísticos. Bem, se partirmos do interesse em analisar as tirinhas da Mafalda e os efeitos de sentido que delas emergem, encontramos nessa perspectiva psicanalítica uma compreensão acerca do discurso que subverte a ordem política, mas que acaba sendo revestida de graça, de efeitos outros tais como: crítica, carência, fala, comparação, ofensa, ingenuidade, espontaneidade, engraçado, oposição, serenidade, brincadeira... No capítulo, Freud faz um questionamento a respeito do impulso, algo supostamente inevitável, fascinante, que temos para contar uma piada que recém ouvimos ou também de criar, no caso do comediante. “Ninguém se contenta em fazer um chiste apenas para si” (Freud, [1905] 1969, p.166) assegura que a esfera cômica só se conclui quando ele é dividido com outro. Desse modo, diferenciam-se três indivíduos envolvidos no eixo de um dito espirituoso: a primeira pessoa é quem o transmite; a segunda pessoa é o centro ao qual são conduzidas as pulsões sexuais e/ou agressivas que o impulsionam, e por fim a terceira pessoa, a coletividade, para quem a piada é narrada. Quando Freud, ([1905] 1969) reporta-se a terceira pessoa posiciona o Outro como o lugar do simbólico, do código da linguagem, com toda sua ambiguidade, polissemia, equívoco e jogos de palavras, além da pessoa que o encarna, assim como os sentidos. (MORAIS, 2008)

No último capítulo do livro *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, são proferidos algumas observações sobre o humor. O humor “é um meio de obter prazer, apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele; atua como um substitutivo para a liberação destes afetos, coloca-se no lugar deles [...] O prazer do humor[...] procede de uma economia na despesa do afeto, ao custo de uma liberação de afeto que não ocorre [...]” (FREUD,

[1905]1969 p. 257). O caráter do sentimento economizado em proveito do humor pode ser piedade, fúria, dor, ternura, etc., humor do sorriso entre lágrimas.

Observa-se, assim, que nesse livro Freud ([1905], 1969) ressalta o benefício de prazer como uma “economia de dispêndio” do afeto, pois compreendia o humor como um modo de intimidar um afeto aflitivo e trocá-lo por outro prazeroso, mesmo que restringido. Dessa forma, o essencial do humor é encontrado no prazer que o espírito propicia, consentindo satisfazer uma propensão que sem ele continuaria insatisfeita. Desse ponto de vista, o humor liberta o homem de uma tensão, instituindo-se como elemento criador. Portanto, a principal característica do humor é baseada na contenção de sentimentos penosos, convertendo-os em expressões espirituosas. Sabe-se, também, que o humor é tanto mais efetivo quanto inesperado e o efeito de surpresa uma das suas condições.

Outra abordagem do humor que se enquadra na estrutura da linguagem é a de Possenti (1998, p. 38). De acordo com o autor, “tratar o texto humorístico como objeto de leitura é produtivo. Minha impressão é que se trata de um material com o qual também nesse campo se podem fazer excelentes ‘experimentos’, isto é, justificar ou derrubar teorias”. Segundo Possenti (1998, p. 20), “não existe linguística do humor. No máximo existem linguistas que trabalham, eventualmente, sobre ou a partir de dados colhidos em textos humorísticos”. Com esses dados, podem-se discutir sintaxe, morfologia, fonologia, regras de conversação, inferências, pressuposições, etc.

Em seus trabalhos sobre o humor, Possenti (1998, p. 37) também afirma que as piadas são excelentes dados para pesquisas linguísticas, pois exigem do ouvinte uma interpretação dos sentidos diferenciados que as palavras tomam nesses textos. O autor esclarece:

Todo efeito de humor é decorrente de que o enunciado do primeiro interlocutor tem um foco e a resposta é dada como se ele tivesse um outro. Isso se obtém graças à indeterminação do escopo quando a categoria que o seleciona está posicionada no início de uma cadeia da qual todas as partes têm potencialidade semântica (isto é, sem incongruência) de ser alternativamente escopos (ou focos) daquela categoria (POSSENTI, 1998, p. 56).

É por meio desse jogo que atuam os mecanismos de antecipação, concebendo ao sujeito se antecipar sobre o dizer do outro, pela imagem que tem do seu interlocutor e também do que pressupõe ser o referente para o seu outro no discurso. Segundo Pêcheux (1997, p. 77), pelo fato de o discurso não ter propriamente um começo e se apoiar sempre sobre um discurso preliminar é que possibilita ao locutor contemplar previamente a posição do ouvinte,

presumindo que efeito seus dizeres terão no ouvinte. Esse modo de antecipar do que o outro vai prever mostra-se constitutivo de qualquer discurso, e está associada, entre outras coisas, ao próprio modo como funcionam as instituições nas quais os interlocutores agem.

Nesse sentido, o deslize de foco acontece porque o início da narração deixa várias possibilidades semânticas para a continuação. A princípio, parece que a narrativa acontece sem incongruência, mas para o texto ser humorístico, tal característica deve ser contemplada. Assim como na ironia, o humor também só se torna eficaz quando há a interação com o leitor, ou ouvinte, e o entendimento e/ou interesse do leitor pelo assunto abordado na passagem humorística.

Possenti (1998, p. 56) destaca a existência de textos, como é o caso dos textos de humor que sugerem uma só leitura. Logo, “o leitor que não ‘saca’ isso não entende a piada. Nesse sentido, pois, é que textos podem impor uma leitura única, mesmo que sejam, potencialmente, e, às vezes, por razões sintáticas, ambíguos ou abertos”. Para ele, se a ideia não foi apreendida, ou seja, se o efeito de humor não foi detectado, conseqüentemente, o texto não foi interpretado.

Assim como acontece nas piadas analisadas por Possenti (1998), um locutor direciona a narrativa para um foco, elaborando o discurso com um sentido diferente daquele do segundo locutor. Essa desarmonia na maneira como os locutores completam o discurso semanticamente causa o efeito de humor. O efeito humorístico é obtido por meio das estratégias discursivas usadas, como a possibilidade de duas interpretações, e é pela repetição que as características dos personagens ficam realçadas.

Em relação à linguagem, segundo Bergson ([1900] 1983), uma frase para ser cômica precisa apresentar sentido em si mesma e também um signo que indique que foi enunciada involuntariamente, ou seja, “inserir uma ideia absurda num modelo consagrado de frase”. Através das frases é possível expor um sentido físico e um moral, dessa forma, uma expressão é considerada cômica quando é entendida num sentido próprio e empregada no sentido figurado. Também serão consideradas cômicas as frases quando são invertidas, mas o sentido é preservado, assim como quando há a intercessão de dois sistemas de ideias. Os diferentes entendimentos sobre o humor aqui abordados tornam possível mencionar algumas características importantes, tais como: a liberação de tensões, a imprevisibilidade, a intermitência, a suspensão do estabelecido, a inclusão do diferente.

É o que ocorre nas histórias em quadrinhos da Mafalda, pois elas poderiam ser consideradas como “tiras-piada”, em que o humor tem a capacidade de ocasionar tensão e ainda criar um aspecto reflexivo, polêmico e contestador da realidade retratada. É por isso que, para Possenti (1998), os alvos preferidos das piadas giram, de maneira geral, em torno de temas socialmente não muito bem resolvidos. Ainda quanto ao humor presente nos quadrinhos do cartunista Quino, nas tirinhas da Mafalda, salienta-se que, além de compreensível, é comum pelo seu conteúdo, possivelmente porque o autor também empregue recursos iconográficos da cultura popular, fazendo com que o leitor identifique-se facilmente.

5.2 IRÔNICO

A ironia é o primeiro indício de que a consciência se tornou consciente. Fernando Pessoa (1959)

Vale a pena ressaltar que mobilizamos o conceito de ironia por entendermos que é um dos efeitos de sentido produzidos quando colocamos em análise as tirinhas da Mafalda. A origem do termo ‘ironia’ remonta à Grécia antiga onde a palavra – *iron* sugeria dissimulação, engano, evasão. A utilização do termo remonta à Antiguidade, havendo consenso quanto à ligação etimológica com *eirôneia*. Porém, as opiniões divergem em relação ao significado da palavra grega. *Eirôn* poderia significar 'aquele que interroga, que questiona, que se questiona', *eirô* significaria, por sua vez, 'dizer, declarar'. Contudo, nenhuma dessas relações satisfaz as definições atuais de ironia. De qualquer forma, *eirôn* era uma forma de temperamento, de natureza. *Eirôneia* era uma atitude, um comportamento. (HUTCHEON, 2000, p.15)

Já em Aristófanes (450-385 a. C.) encontramos o termo *eirôn* designando personagens pouco recomendáveis, indignas de confiança. Esse termo aparece também na comédia antiga, indicando uma personagem dissimulada. Nas fábulas, é à raposa, devido à sua astúcia, que o termo é associado.

É através do discurso filosófico, porém, que o termo adquirirá importância. Platão (428-347 a.C.) utilizará os termos *eirôn* e *eirôneia* com referência a Sócrates. Nos diálogos socráticos, a utilização da palavra ironia aparece de forma equívoca, não sendo possível identificar seu sentido. Tradicionalmente considera-se a ironia socrática como processo central do método filosófico de Sócrates, ou seja, o filósofo apresenta-se como um ignorante para melhor evidenciar a ignorância dos seus interlocutores. Assim, de acordo com um dos sentidos etimológicos (*eirôneia*), a ironia processa-se pela interrogação, pelo questionamento.

Desta forma, Sócrates vai destacar as lacunas de conhecimento dos seus interlocutores. Enquanto processo dialético, a ironia exerce-se no seio da conversação, através do jogo de pergunta-resposta, no intento de se conseguir um saber mais autêntico e sábio. Porém, e se nos basearmos nos diálogos socráticos, a ironia tem como objetivo convencer o público e não distinguir o Bem do Mal. (MUECKE, 1995)

Será com Aristóteles (384-322 a. C.), apenas, que o termo adquirirá alguma exatidão de significados, nomeadamente o de engano e de modéstia de espírito para esconder a superioridade nos contatos com o povo. Esta modéstia está na origem de uma das máscaras da ironia, já presente em Sócrates, pois este tentava mostrar-se mais ignorante do que era na realidade.

Relativamente à associação que se faz da ironia com Sócrates, cabe considerar um campo retórico e outro ético. No campo da ética, a observação era a de uma forma habitual de comportamento, um tipo de carácter humano, em que o homem pretendia mostrar que possuía determinadas características que não tinha. No campo da Retórica, a ironia era tomada como uma figura do discurso, no sentido de se dizer o contrário do que se significa. Cícero e Quintiliano trabalharam a ironia socrática, sobretudo nesta perspectiva. Cícero chamara a atenção para o fato de que alguns tipos de ironia não significam o contrário do que se diz, apenas significam algo diferente.

Ao contrário dos Gregos, o pensamento romano acolhe bem o uso da ironia, quer nas conversas cotidianas, quer no discurso público. A partir de Cícero, a ironia-dissimulação, ou seja, *eirôn*, usava-se na conversação e a ironia-depreciação, especialidade de Sócrates, praticava-se no diálogo filosófico. Para Quintiliano, a ironia era já uma figura de estilo, uma espécie de alegoria. Porém, a ironia, ao contrário da alegoria, joga com contrastes em vez de harmonias e apresenta-se como um julgamento de valores.

No final do século XVI, o que antes era chamado de *lítótes* e *meiosis* passa a designar-se de ironia. No entanto, só o início do século XVIII, a sátira literária francesa e inglesa trouxeram novamente a ideia de ironia. Já antes Cervantes mostrara como se sustenta o discurso irônico numa extensa narrativa.

Na Alemanha, durante os últimos anos do século XVIII e as primeiras três décadas do século XIX, as ironias de Sócrates e de Cervantes juntaram-se à filosofia e a ironia entrou na sua fase moderna. O segundo uso da ironia é, assim, introduzido pelos teóricos do Romantismo alemão. Surge a concepção de um mundo paradoxal em que apenas uma atitude

ambivalente pode tentar abarcá-lo nas suas contradições. A ironia revela-se, deste modo, como forma autocrítica, autorreflexiva, num exercício de autognose e não como forma corretiva. (MUECKE, 1995)

Até ao Romantismo, a ironia socrática será confinada aos escritos de Platão. Também o filósofo e teólogo dinamarquês Kierkegaard (1991, p.111) conceituou a ironia dizendo que “[...] ela é um nada que devora tudo, e um algo que jamais se pode agarrar, que ao mesmo tempo é e não é [...]. Assim como a ironia derrota, portanto, tudo, ao ver em cada coisa a discrepância com a ideia, assim também ela se situa abaixo de si mesma e, contudo, permanece nela”.

Brait (1996, p. 13), em suas investigações a respeito da ironia, compreende-a como uma particularidade do humor, às vezes associada ao riso, caracterizando-a como um “processo discursivo passível de ser observado em diferentes manifestações de linguagem”. As interpretações e significados que surgem são de todo modo variados. Mesmo com inúmeras análises realizadas sobre a ironia, em nenhum momento pode-se afirmar que exista muita consonância.

A palavra ironia, com o passar dos tempos, foi empregada para situações diversas, contendo muitos significados. A acepção da palavra agrega-se a sarcasmo, sátira, zombaria, cinismo, etc. Na forma de sarcasmo, a ironia pode expressar certo grau de hostilidade, mas costumeiramente usamos com o sentido de dizer o contrário do que realmente pensamos, ou daquilo que pretendemos dizer, seja para preservar a si próprio ou desprezar a outrem. Dificilmente se tem conhecimento dos motivos que levam alguém a optar pelo recurso irônico e não por uma afirmação que seja interpretada de forma literal. Pode-se afirmar que quem recorre à ironia, o faz, geralmente, quando pretende avaliar, julgar e até mesmo criticar baseado em um sistema de valores, crenças e de cultura. Contudo, pensamos novamente na AD, perspectiva que se inscreve nessa tese, não cabe falarmos em forma literal, nem mesmo sobre o real significado das palavras ou do próprio discurso. Lembremos pelo que articulamos até aqui, que o importante para AD são os efeitos de sentidos que remetem os discursos, esses sentidos e não outros. Como vimos, encontramos nas tirinhas da Mafalda sentidos que escorregam do cômico para o irônico. Sentidos esses que seriam o modo como expressa a vontade de estudar, o sarcasmo, o desgosto, ao dizer que governo não faz nada, comparativo da política a um palavrão, falta de liberdade, ambiguidade de repressão na escola em casa.

A ironia é um recurso que detém uma vasta liberdade subjetiva, já que está fundamentada entre o dito e o não-dito, o declarado e o não-declarado. Um dos pontos

positivos da ironia consiste no fato de ela possuir características como a seriedade, a sisudez, a sobriedade, a franqueza, entre outras, que a fazem um ponto de equilíbrio capaz de produzir harmonia (MALISKA e SOUZA, 2012, p. 7). Para Muecke (1995, p. 19), “a ironia é como um giroscópio que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram as tragédias, não está sendo levada a sério o bastante, estabilizando o instável, mas também desestabilizando o excessivamente estável”.

Esse recurso, a ironia, é empregado em diversos tipos de linguagens, como na comunicação oral e na linguagem verbo-visual, devido às inúmeras possibilidades de interpretação concentradas em si, podendo estar presente em discursos oficiais, assembleias, convenções, nos estatutos sociais, gêneros artísticos e em demais tipos de linguagens para se articular e se fortalecer.

Portanto, a ironia só se realiza no processo comunicativo, ela surge “na” e “pela” linguagem, acontece em todos os tipos de discurso, e a sua atribuição ou não dependerá de sua interpretação. De acordo com Hutcheon (2000, p. 30), “ela não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações”. Mobilizaremos, portanto, a compreensão de heterogeneidade discursiva para melhor compreender os efeitos de sentido da ironia.

Levando-se em consideração que a base dos processos discursivos é a linguagem, visto ser é constitutiva das relações do sujeito com aquilo que o cerca, podemos concluir que um espaço social assinalado pelo constante embate de forças contrárias provoca marcas tanto na linguagem quanto no sujeito. O sujeito discursivo forma-se, então, por várias vozes sociais, de modo que remodela seu intento de tal modo que forma um discurso invadido por suas ideologias. E essas são resultantes da relação do sujeito com os diferentes âmbitos sociais.

Assim, a heterogeneidade designa o ser formado de elementos diversificados. A AD compreende a linguagem como um lugar de conflito e com o encontro da história, forma um sujeito descentrado, fragmentado, incompleto. Junto com os princípios de heterogeneidade discursiva, a AD não só afasta-se do enfoque de um discurso uniforme, homogêneo, bem como torna instável a concepção de unidade do sujeito do texto dos conhecimentos usuais da linguagem. O discurso não consiste em um bloco homogêneo, semelhante a si mesmo. A heterogeneidade, portanto, vai caracterizar a natureza híbrida do discurso.

Authier-Revuz (2004) distingue duas formas de heterogeneidade enunciativa: a constitutiva e a mostrada. A heterogeneidade constitutiva não se apresenta na estrutura linear do discurso, já que a alteridade não é exposta, fica no interdiscurso e, desse modo, não está sujeita à análise, pois é instituída por intermédio da presença do Outro. Ela ocorre quando o discurso é colocado em relação de alteridade, quando ele se constitui na e pela presença do Outro. Já, a heterogeneidade mostrada traz marcas da presença do outro na rede discursiva, isto é, a alteridade se apresenta no discurso e é possível recuperá-la de modo explícito por meio da análise. Acontece quando um determinado locutor gera linguisticamente formas apreensíveis no plano da frase ou do discurso, e tal inscrição do outro aponta para uma heterogeneidade mostrada que pode ser marcada e não-marcada. A heterogeneidade mostrada marcada está no discurso narrado, já as formas sintáticas do discurso indireto e do discurso direto, e não marcada na ironia, por exemplo, não marcada sintaticamente (AUTHIER-REVUZ, 2004). Esses discursos instituem no domínio da frase, uma outra posição de enunciação:

No discurso indireto, o locutor se comporta como tradutor (usa suas próprias palavras para remeter a um outro como fonte de sentido do que é relatado) eximindo o enunciador de qualquer responsabilidade e, ainda, restitui as falas citadas dissociadas do discurso citado do discurso citante, por meio do verbo de dizer (perguntou, afirmou, etc). No discurso direto, são as próprias palavras do texto fonte que ocupam o tempo, ou o espaço (recortado da citação), apresenta-se um locutor porta-voz. Tanto no discurso direto quanto no indireto, esse locutor dá lugar ao discurso de um “outro” em seu próprio discurso. (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 12).

Authier-Revuz (2004) focaliza sua atenção para a polifonia do discurso valendo-se do exterior teórico da AD que, exclui o sujeito do domínio de seu dizer por meio da noção do interdiscurso:

[...] podemos nos apoiar em exteriores teóricos que destituem o sujeito do domínio de seu dizer – ao modo da teoria do discurso e do interdiscurso enquanto lugar de constituição de um sentido que escapa à intencionalidade do sujeito, desenvolvida por Michel Pêcheux e, de forma central, da teoria elaborada por J. Lacan, de um sujeito produzido pela linguagem e estruturalmente clivado pelo inconsciente – quer dizer, onde o sujeito, efeito de linguagem, advém dividido, na forma de uma não-coincidência consigo mesmo [...] (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 186).

A relevância do estudo da heterogeneidade contribui na designação do sujeito e do discurso de sua heterogeneidade, considerando a participação do Outro/outro e conferindo outras vozes no processo de enunciação. Certificamos que os discursos são sempre determinados pelas heterogeneidades, isto é, o discurso é sempre o discurso do outro. O enunciador nunca é dono do seu dizer, ou das palavras que utiliza, mas a composição delas

sim, constitui um trabalho. E, por conseguinte, o outro também concede os sentidos. É uma correlação de diálogos, marcados pelas heterogeneidades enunciativas. O Outro vai surgindo na superfície do discurso conforme o sujeito faz a mediação com a heterogeneidade que o constitui. Deste modo, o discurso é heterogêneo visto que se alternam as vozes, o discurso do outro e do Outro e os tipos sociais. Como a voz do outro está no discurso, existem outros enunciadores e outras esferas externas, que são essenciais na construção do discurso. A linguagem só acontece porque existe esse coletivo, esse nós.

Authier-Revuz ([1984] 1990, p. 28), em *Heterogeneidade(s) enunciativa (s)*, confere à noção de heterogeneidade discursiva uma explicação mais completa, tendo como suporte a problemática do discurso como produto do interdiscurso, a teoria do sujeito construída pela psicanálise e o dialogismo e a polifonia de Mikhail Bakhtin. Para a autora um discurso dificilmente é homogêneo, pois “sempre sob as palavras, outras palavras são ditas: é a estrutura material da língua que permite que, na linearidade de uma cadeia (discursiva), se faça escutar a polifonia não intencional de todo discurso” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 28). Assim, linguagem heterogênea denota relação interlocutiva circundada pela presença de outras vozes que marcam as palavras, conforme a polifonia de Bakhtin. Na AD, no entanto, a heterogeneidade se relaciona com o interdiscurso, o exterior constitutivo que dá condições para a construção de qualquer discurso, num sistema de recomposição incessante que abarca toda a historicidade inscrita tanto na linguagem quanto nos processos discursivos.

Dentro desse contexto, é correto afirmar que a ironia é um fenômeno aberto a várias interpretações e que nenhuma delas deve ser assinalada como exata, já que a ironia exclui o equilíbrio do sentido das palavras, promove a instabilidade e possibilita a formação de inúmeros outros sentidos. Pode-se afirmar também que seu intento é desmascarar por dentro, vestir a máscara para depois tirá-la, mesmo que de forma parcial, ou de forma branda no espaço plural do não-dito; até mesmo as máscaras e mecanismos que ela mesma criou internamente enquanto arte. Ela pode ser utilizada para fins de oposição crítica enquanto “tentativa indireta de ‘trabalhar’ contradições ideológicas e não deixá-las se resolver em dogmas [...] potencialmente opressivos” (HUTCHEON, 2000, p. 56).

Assim, as marcas contextuais na enunciação proporcionam no nível da significação uma cumplicidade entre os sujeitos, de modo que de imediato o leitor possa perceber que aquilo que o autor assume e anuncia como fato é a revelação de um desejo coletivo.

Nesse sentido, Beth Brait (1996, p. 129) afirma que:

O produtor de ironia encontra formas de chamar a atenção do enunciatário para o discurso, e através desse procedimento, contar com sua adesão. Sem isso a ironia não se realiza. O conteúdo, portanto, estará subjetivamente assinalado por valores atribuídos pelo enunciador, mas apresentados de forma a exigir a participação do enunciatário.

Quanto ao interlocutor, esse não necessita fazer uma réplica, pois perceberá tal movimento discursivo por meio de algumas indicações discursivas. Segundo Brait (1996, p.133) a ironia só pode ser empregada quando a outra pessoa está preparada para escutar o oposto, de modo que não pode deixar de sentir uma inclinação a contradizer.

Ainda nesse enfoque, segundo Freud (1969 [1905]), para que haja a ironia é preciso levar em conta não só o locutor, mas também o ouvinte. Na obra *Os Chistes e sua relação com o Inconsciente*, Freud (1969 [1905], p. 199) reporta-se aos chistes irônicos e explica dizendo que estes se distinguem pela técnica da atuação pelo contrário. Diz ele: “Sua essência consiste em dizer o contrário do que se pretende comunicar a outra pessoa, [...] fazendo-lhe entender-se pelo tom de voz, por algum gesto simultâneo, ou [...] por algumas pequenas indicações estilísticas – que se quer dizer o contrário do que se diz”.

Esse mesmo autor ainda acrescenta que a ironia está muito próxima do chiste e mencionada entre as ramificações do cômico, pois quando a ironia aparece, surge junto a ela um riso, às vezes, maldoso, às vezes, engraçado. Freud ([1905]1969) analisa a ironia via inconsciente. A explicação que o autor dá para esse fato é que a ironia pode ser descrita como sendo “uma forma de consciência e uma concepção de mundo”, ou “ela implica toda uma relação do sujeito com a ironia, ou com a verdade e com seu desejo”. “O locutor é consciente, pois sabe que pode usar ou não a ironia e tem a escolha de dizer a verdade sem fazer uso da ironia, ou se comunicar por meio dela, ele tem em suas mãos o poder de escolha, podendo assumir sua vontade” (FREUD [1905] 1969, p. 199).

Dessa forma, o objetivo de quem ironiza é revelar valores que se colocam como próprios e reais, delatar questões e acontecimentos culturais, sociais e históricos. Dessa forma, quem utiliza a ironia tem como propósito revelar princípios que se aplicam como únicos e verdadeiros. De acordo com Hutcheon (2000, p. 36), uma vez que a ironia acontece dentro do discurso, ela envolve “questões de autoridade e poder” e toda atividade discursiva é uma forma de atividade social realizada por comunidades produtoras de determinados discursos.

No discurso humorístico, o humor aflora frequentemente no uso da ironia, pois ela rompe com a dissimulada objetividade do discurso, desdobrando caminhos para diferentes interpretações.

É por isso que, para Brait (1996, p. 13-14):

A ironia, seu efeito humorado, tanto pode revelar-se via um chiste, uma anedota, uma página literária, um desenho caricatural, uma conversa descontraída ou uma discussão acirrada, espaços ‘institucionalizados’ para o aparecimento de discursos de humor, quanto em outros, como a primeira página de um jornal sério que não tem por objetivo divertir seus leitores.

Deste modo, mais do que forma de discurso ou figura retórica, a ironia é muitas vezes uma forma de vida, uma atitude. É um método, um exercício prático para aproximar o conhecimento e a verdade. Ironizar é tornar o visível num enigma e contemplar a reação que se provoca. Pode ser usada como uma arma, como forma de julgar, por isso, provoca, muitas vezes, polêmica. Neste sentido, Linda Hutcheon (1995) caracteriza-a como sendo uma figura que se manifesta nos limites, uma figura de fronteira, que pode provocar sentimentos contraditórios, que pode ir do prazer à dor.

Brait (1996) diz que a ironia não funciona no âmbito do enunciado, mas no da enunciação, por esse motivo há necessidade de que enunciador e enunciatário compartilhem saberes. O enunciador, enquanto simula uma verdade na língua, comenta essa simulação no discurso, que é constatada pelo enunciatário, identificando a ambiguidade enunciativa do processo, linguística e discursiva. Então, a ironia, como um dispositivo de funcionamento da língua, produz a subversão de sentidos preestabelecidos, colaborando para a desestabilização dos significados semanticamente estabilizados, como enfatiza Pêcheux (1997), e para o surgimento do equívoco da língua, visto que, segundo Brait (1996, p. 108), nessa brecha, sobressai-se a “ruptura que o tempo todo tende a ser suturada para tornar o discurso um”.

Desse modo, evidenciamos a heterogeneidade de vozes com base na teoria polifônica da enunciação desenvolvida por Ducrot (1987), que assinala a presença de vozes nos enunciados. Ducrot (1987, p. 181) expõe, assim, a teoria da polifonia da enunciação observando que a descrição da enunciação, que é constitutiva do sentido dos enunciados, abrange ou pode abranger a competência à enunciação de um ou vários sujeitos. Na teoria, Ducrot (1987, p. 181) determina a distinção entre enunciadores e locutores, diferenciando o locutor do sujeito falante empírico, e o locutor do enunciador. Segundo o autor, assim como há diferença entre narrador e autor, também se diferenciam o locutor do sujeito falante

empírico. O locutor é um elemento do discurso, relaciona-se ao sentido do enunciado, diferente do sujeito falante empírico. O enunciador, por sua vez, diferencia-se do locutor e do sujeito falante, já que é qualificado como figura da enunciação, representante do sujeito do qual os acontecimentos são mostrados. Assim, o enunciado é para Ducrot (1987) um meio de representar a enunciação para assinalar outras características desta. Nesse sentido, o enunciado destaca a superposição de muitas vozes, uma das quais pode ser a de um enunciador que ironiza, e que só pragmaticamente, como sujeito falante, se identifica com aquele que ironiza. Ou seja, o mesmo locutor, ao enunciar, manifesta duas posições distintas: diz-se aparentemente a mesma coisa linguisticamente falando, mas um dos enunciadores manifesta a ironia. Por exemplo: se se quer ironizar o capitalismo, pode-se utilizar o discurso do capitalismo instituindo, paralelamente, um enunciador irônico, podendo-se reconhecer, pelo tom, a presença dele, ou sua perspectiva, seu ponto de vista. Ironiza-se para dar a perceber que o que é dito não se coaduna com essa perspectiva. É uma faceta da heterogeneidade.

Diante desse contexto e a partir da análise das histórias em quadrinhos da Mafalda constatamos que a realidade social é construída nas e pelas práticas discursivas. Daí o papel relevante que desempenha o discurso quadrinhístico como participante na construção da memória discursiva, selecionando aquilo que pode e deve ser lembrado em desvantagem daquilo que se deseja silenciar, em um contexto histórico-social específico. No entanto, como a linguagem não é transparente, o equívoco da língua sempre emerge. Isso acontece no discurso das histórias em quadrinhos, entre outros mecanismos de funcionamento da linguagem, principalmente pela ironia. Por esse funcionamento, há a intervenção de diversos outros textos e discursos, produzindo novos textos, e muitas vezes a ironia produzindo o efeito do humor, que rompe com o discurso estabilizado.

Nos quadrinhos humorísticos, a linguagem verbal e a não-verbal atuam em conjunto na construção do efeito irônico, jogando com as possibilidades de insubmissão aos sentidos preestabelecidos. Essas rupturas acontecem no interior do discurso, convocando o já-dito de forma inesperada, e causam o divergente que, geralmente, leva ao humor. No entanto, não é somente nesses espaços das histórias em quadrinhos que a ironia se faz presente. O discurso quadrinhístico é um espaço profícuo para as falhas e equívocos – que instauram a multiplicidade de sentidos, mostrando a impossibilidade de uma língua transparente, de um discurso objetivo e de um texto literalmente descontraído, como podemos destacar nos quadrinhos o conforto é uma ofensa, dado o comportamento do que é o governo, menina

mostra que sabe qual a realidade a mãe vive, a serenidade no olhar de quem questiona e faz objeções e críticas sobre tudo, criança que propõe assuntos complexos, a própria mãe não tem consciência da situação em que vive.

E é desse modo, no entrelaçamento de discursos e textos, que a ironia manifesta-se como uma possibilidade de ruptura, revelando que não existe a univocidade entre palavras e coisas, entre frases e acontecimentos, entre significantes e significados, pois os sentidos se destroem e se reconstróem em uma sucessão de ligações que se configuram como possibilidades de interpretação na história que os compõe. Em estudo desenvolvido por Orlandi (2012), a relevância da ironia está no fato de possibilitar refletir sobre a linguagem, pois apresenta um funcionamento susceptível de observação em sua pluralidade de sentidos.

Orlandi (2012), aliás, opera um deslocamento da noção de ironia; o que era tido como figura é entendido como uma forma de discurso e uma maneira de interlocução. Segundo a autora, a conduta pessoal e facultativa do autor não se relaciona com a instauração da ironia, do mesmo modo como não se separam locutor/linguagem/mundo e também não há separação entre conteúdo e expressão. A ironia se estabelece na interlocução, na relação entre locutor, ouvinte e texto. Não funciona como um método, mas como um seguimento que desconstrói o sentido e o reconstrói, em um processo de deslocamento que torna instável o definitivo, o estabelecido. Nesse sentido, as próprias marcas formais em uso na linguagem são consequências de um processo maior de constituição do sentido. É por isso que, para o analista do discurso, além da necessidade de ultrapassar os extremos da frase, há também que se reintroduzir a noção de sujeito, sentido e história com o propósito de não trabalhar com a ilusão de transparência da linguagem.

Segundo Orlandi (2012), a ironia expõe a incompletude e a indeterminação da linguagem porque afirma o diferente (a polissemia) jogando sobre o mesmo (a paráfrase) e vice – versa. A autora também afirma que a ironia não pode ser vista como um desvio ou um sentido a mais, mas um sentido diferente. Não se refere a um movimento de oposição, em que se tem que usar as palavras para entender o sentido contrário do que parecem dizer, nem mesmo um sentido figurado se sobrepondo a um sentido literal. A ironia, na qualidade de discurso, estabelece o movimento da linguagem que indicia para o equívoco e assegura a não-transparência do sujeito e do sentido. É o que diz Orlandi (2012, p. 92):

Pela ironia, questiona-se a natureza da linguagem, questiona-se a inserção no senso-comum, questiona-se o funcionamento da ideologia e a própria constituição da

significação. E, ao questionar, põe-se em funcionamento mecanismos que impedem que a linguagem estacione e pare de significar.

A autora considera que as condições de significação do discurso irônico são diferentes das de outros tipos de discurso, uma vez que a ironia institui um novo estado de mundo. Ela atua no movimento de relações entre os universos consolidados, concebidos através de discursos instituídos. Salienta, também, que a instituição deste novo estado de mundo não acontece a partir da existência anterior deste estado de mundo, nem do modo de discurso, visto que são constituídos simultaneamente (ORLANDI, 2012). Porém, esse novo estado de mundo se dá pela heterogeneidade, por força de outras vozes serem superpostas a uma voz referencial, a do locutor, e por não ser passível de articulação/recorte física; é dizer sobre dizer, matizado.

Entendemos que a ironia constitui-se num processo que marca, no espaço do dizer, um limite entre o dito e o não-dito, ocorrendo ao mesmo tempo o obscurecimento, a autodestruição do sentido e a construção e a instauração de um sentido outro, que é pode ser percebido por meio de mais de um sentido simultaneamente.

Portanto, observa-se que a ironia é um fator que contribui para a produção do humor presente nas tiras da Mafalda, que também conduz a uma reflexão sobre esse discurso aberto, no qual há uma mensagem de contestação, inquietação e que reivindica mudanças. No diálogo entre Raquel e os amigos da Mafalda são retratados esses aspectos.

Figura 07 - Tirinha 028



Fonte: clubedamafalda.blogspot.com.br (2012).

Na cena do primeiro quadro da tirinha, a mãe da Mafalda pergunta do que as crianças estão brincando, e eles imediatamente respondem que é de governo. Quino, através da Mafalda, faz uso da ironia ao dizer à mãe que ela e seus amigos estão brincando de governo, que não irão fazer bagunça porque não vão fazer absolutamente nada. Esse quadrinho vai relacionar brincar de governo a não fazer absolutamente nada. Deslizando sentidos para outros discursos, passa a desencadear diferentes leituras, as quais estão submersas na historicidade do momento. Ou seja, estabelecendo sentidos como todo governante não faz nada; nenhuma ação é relevante quando se fala em governo ou ainda, não vamos incomodar porque brincaremos na surdina, como age o governo. A ambiguidade na língua produz o efeito da ironia e do humor, mas também remete à crítica da situação social atual. Essa relação é obtida com base no conhecimento de mundo, visto que há a crença popular de que os governantes não realizam nada durante os mandatos, ou seja, não contribuem para o crescimento e desenvolvimento do país, porque simplesmente não atuam. Tal ideia é reforçada pelas imagens do primeiro e do último quadrinho, que mostram os personagens em posição de descanso. O efeito irônico, aqui, mais do que produzir riso, cria um espaço de crítica. A ironia produz como efeito a crítica, produz uma possibilidade de fazer a crítica de um modo velado ou sem pagar o preço que se pagaria se a crítica fosse feita de modo declarado.

Dessa forma, observa-se que através da ironia, entendida como desconstrução e reconstrução dos sentidos, é instaurada uma relação com outros discursos. Essa possibilidade de deslocamento do sedimentado, tornando o enunciado não somente transmissor de informações, abre espaço para o discurso irônico, cuja presença nas histórias em quadrinhos, ao promover o movimento de sentidos, opõem-se à necessidade do sujeito pragmático, de um mundo lógico, segundo constatam Gadet e Pechêux (2004). O movimento irônico é assinalado pela suspensão daquilo que se julga lógico e coerente no discurso institucionalizado. E é através desse movimento com o estabelecido que o sistema polissêmico manifesta-se, e a ruptura se revela.

Observa-se, também, que nos quadrinhos humorísticos, a linguagem verbal e a não-verbal operam conjuntamente na composição do efeito irônico, jogando com as possibilidades de subversão de sentidos preestabelecidos. Esse movimento de suspensão ocorre no interior do discurso, o já-dito surge abruptamente e frequentemente produz humor.

Portanto, Quino, por meio da Mafalda faz uso da ironia como um recurso que produz e desliza sentidos, e que também produz humor. Dessa forma, ao mesmo tempo em

que a linguagem se apresenta, aparentemente, em seu caráter de transparência, ela emerge sua multiplicidade de sentidos.

Entendemos, assim, que a ironia forma-se num processo que estabelece, no universo do dizer, no limiar do movimento dos sentidos, do dito e do não-dito, ocasionando conjuntamente o apagamento, a autodestruição do sentido, e a instituição de um sentido outro, suscetível de ser depreendido através da interpretação.

Como já visto anteriormente, não existe sentido completo ou concluído, pois deve ter relação com o discurso do Outro, com o já-dito, não obrigatoriamente para certificá-lo, mas também para questioná-lo ou rebelá-lo; do mesmo modo, a palavra, pois ninguém a estreia a todo o momento, já que ela traz os sentidos que já foram feitos anteriormente.

É comum que nas tirinhas da Mafalda se recorra a esse discurso outro. É o caso da tirinha anteriormente vista, a fala das crianças “de governo”, respondendo à pergunta da mãe do que eles estavam brincando, bem como a expressão “não vamos fazer absolutamente nada”, mostra a heterogeneidade nessa voz do outro que lhe conta/contesta algo. Do mesmo modo acontece na tirinha 307, figura 09.

Figura 09– Tirinha 307



Fonte: clubedamafalda.blogspot.com.br e mafalda.net/index.php/os-protagonistas (2012)

No segundo quadrinho da figura 09, a estrutura “e os pais [...]” atesta a existência de um discurso outro que pode até não estar visualmente, no caso do texto escrito, mas que certamente está ali, pois faz referência a todos os outros pais. Podemos também dizer que o próprio Manolito também é um outro, porque ele fala o que o pai lhe disse. Ou seja, está no

horizonte um embate entre o que o pai disse, a vida do pai como um *round*, ou seja, no fundo há uma comparação entre as gerações. Da mesma forma Mafalda é, ela também, um outro que faz efeito no discurso, pois ela é o outro que em silêncio escuta Manolito e lhe serve de ponto de escuta, até a sua conclusão, assim, o silêncio de Mafalda e sua expressão facial servem de interlocutor para Manolito chegar a sua conclusão. Nesse sentido, Authier-Revuz (1990, p. 26) evidencia esse fato quando diz que as palavras são sempre “as palavras dos outros (...) nenhuma palavra é neutra, mas inevitavelmente carregada, ocupada, habitada, atravessada pelos discursos nos quais viveu sua existência socialmente sustentada”.

Percebemos, portanto, no discurso imagético, o caráter heterogêneo do discurso. A respeito da heterogeneidade da materialidade imagética, segundo Souza (2001, p. 12), o espectador em seu processo de análise da imagem, dispõe de elementos que não são visíveis, mas sugeridos, e é este espaço de interlocução do discurso imagético com outros discursos que “imprime também ao texto não-verbal o caráter de sua heterogeneidade”. Assim, Quino, através do Manolito e Mafalda expõe os sentidos dos discursos apoiando-se nas condições de produção, nas ideologias e no contexto em que está inserido, aspecto fundamental no discurso, pois o meio, as circunstâncias em que se instaura o sujeito discursivo é que vão definir cada discurso. Na tira acima, então, faz-se a leitura da crítica de Quino ao sistema educacional argentino e à relação autoritária professor/aluno, ou seja, os castigos físicos praticados pelas escolas que impunham também punições severas aos alunos para que aprendessem e tivessem disciplina. Os professores eram considerados a fonte de certezas sobre os valores do mundo e sobre as verdades sociais, eram autoridades. Nesse sentido são possíveis insurgirem sentidos, tais como: o filho se frustra pois consegue perceber que seu pai não teve uma boa formação e gosto pelo estudo, o comparativo da escola a uma luta, a vida antigamente era ruim, o pai era um aluno problemático e teria passado por situações difíceis, os pais concordavam em que os professores batessem nos alunos.

Qualquer que seja o discurso, pesquisá-lo acarreta averiguar como ele teria se formado em certas condições de produção. Compreende-se, então, que as condições de produção são os propulsores para a construção do discurso. Para Orlandi (1999, p. 30), essas condições concebem essencialmente os sujeitos e a situação, de modo específico reportam-se para as condições de enunciação, mas “[...] em sentido amplo, as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico”. Isto é, a ação das circunstâncias não se limita a fatores imediatos.

Desse modo, cabe ressaltar que o cartunista Quino produziu Mafalda no momento em que toda a América do sul era alvo das conspirações dos ditadores, período esse da ditadura civil-militar que na Argentina durou sete anos e desapareceram mais de 30 mil pessoas. É época assinalada pela repressão e temor, e que tais acontecimentos provocam certos sentidos no discurso em questão, porque o sujeito é como uma representação de um discurso social.

O efeito de humor produz-se no deslizamento da significação “apanhar para *round*”, a conclusão de Manolito é o efeito singular de um discurso Outro. Há, portanto, um deslocamento através de muitas relações com o outro e que esboçam no discurso o delineamento que depende de uma interdiscursividade mostrada. É uma cena típica do comportamento infantil, as crianças trazendo conteúdo adulto, e o sentido adulto e o da criança se mesclando. Da mesma forma que podemos pensar que evoca sentidos do tipo que a escola é uma luta, que algo ruim um lugar que não se quer estar. Outro sentido curioso do quadro é a ausência da boca na Mafalda, sempre representada com bocão, nessa tirinha a ausência remete a um silenciamento sobre o assunto. Uma recusa a posicionar-se que, para a AD, contribui para o estabelecimento de sentido tanto quanto aquilo que é dito.

A presença de um discurso Outro, surge também em relação ao tema da sopa, representada pela figura 10.

Figura 10 – Tirinha 209



A presença da heterogeneidade constitutiva no dizer da personagem Mafalda, converge os discursos de outrem. A primeira notação a ser feita é em relação ao tema da sopa, pois opera como uma expressão simbólica de repúdio da personagem Mafalda.

Tomando a sua opinião como unanimidade infantil, Mafalda volta-se indiferente à necessidade de tomar sopa, e exclama: “A sopa é para a infância o que o comunismo é para a democracia!”. Nessa construção, sopa e infância, comunismo e democracia, se estabelece a repressão gerada à infância pela sopa e à democracia pelo comunismo. Comparando a sopa com o comunismo, a personagem tem uma visão pessimista da política, particularizando o sistema como totalitarista. Nestes termos podemos entender também a própria produção de sentidos que levam a significar essa tirinha como: algo forçado, proibido, retrata o comunismo de forma irônica, contesta o comunismo dentro da democracia, ideias opostas, falta de liberdade, imposição, chateação. Nesse caso, o discurso antitotalitarista surge para contestar a contradição do comunismo, o qual não corresponde integralmente às necessidades e interesses do povo. Assim, é através do discurso da exterioridade, que Mafalda repele a sopa. Dessa forma, a sopa era uma metáfora criada por Quino, uma alegoria aos regimes militares e que funcionou como substituição no processo interrompido entre deslizamentos de sentido. Orlandi (1998, p. 80) afirma que “não há sentido sem essa possibilidade de deslize, e, pois, sem interpretação”, e é isso que buscamos nesse estudo, ou seja, investigar os deslizamentos de sentido. Nas palavras da autora:

Algo do mesmo que está no diferente; pelo processo de produção de sentidos, necessariamente sujeito ao deslize, há sempre um possível “outro” mas que constitui o mesmo. Isto demonstra a relação língua, historicidade no discurso, através da metáfora, ou seja, o mesmo já é produção da história, já é parte do efeito metafórico a historicidade está aí representada justamente pelos deslizamentos (paráfrases) que instalam o dizer no jogo das diferentes formações discursivas. Fala-se a mesma língua mas se fala diferente. Pelo efeito metafórico. Esse deslize próprio da ordem do simbólico é o lugar da interpretação, da ideologia e da historicidade. (ORLANDI, 1998, p.81).

Nesse sentido, Grigoletto (2000, p. 13) afirma que “muito dissemelhante do conceito linguístico de metáfora, que opõe o sentido literal (primeiro e natural) ao sentido metafórico interpretado como um desvio do sentido literal, Pêcheux (1997) postula um conceito de metáfora como o cerne da produção de sentidos”. A metáfora é um fenômeno local da linguagem, entretanto Pêcheux (1997) entende os processos metafóricos como um recurso presente em todo processo de produção de sentidos. Para o autor, o efeito metafórico é

“o fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual” que provoca um “deslizamento de sentido” entre dois termos. A metáfora está, pois, na base do movimento dos sentidos (PÊCHEUX, 1997, p.96). Para a AD, “a falha, o furo, o deslizamento são o lugar de resistência, o lugar do impossível (nem tão impossível) e do não-sentido (que faz sentido)”, ou seja, é nessa falha, nesse furo, que encontraremos o silêncio local, e é na movência dos sentidos (efeito metafórico) que encontraremos a resistência (LEANDRO FERREIRA, 2000, p.24). Orlandi (2012, p. 213), em seu artigo, *Por uma teoria discursiva da resistência do sujeito*, afirma que “[...] nos processos discursivos há sempre furos, falhas, incompletudes, apagamentos e isto nos serve de indícios/vestígios para compreender os pontos de resistência”. Dessa forma, é na individua(liza)ção do sujeito que a autora pode perceber sinais de resistência, pois algo falha nesse processo e “a falha é o lugar do possível” (ORLANDI, 2012, p. 230). É na falha, continua Orlandi (2012, p. 2013), que se abre espaço para a ruptura e há a “condição para que os sujeitos e os sentidos possam ser outros, fazendo sentido do interior do não-sentido”. É esse movimento que a autora entende por resistência.

Dessa forma, é a metáfora (no caso, a sopa) que se movimenta por meio das tramas do discurso, por meio do silêncio local, a proibição do dizer (censura), deixando no não-dito o dito de outra forma. Interpretar é dizer o dito que não foi dito e que, no entanto, está dito. Assim, os efeitos de sentido são produzidos com apoio no silêncio fundante, que conduz às condições de significação, à política do silêncio, a qual instaura uma substituição de um dizer por outro.

Ainda nas demais histórias em quadrinhos da Mafalda é possível perceber que evitar a sopa também é um elemento contestatório, ou seja, a recusa da sopa é a contestação, já que é algo imposto. A garotinha é sempre obrigada a tomá-la, porque, conforme sua mãe, Mafalda irá crescer saudável. Anteriormente, nos atentamos para a frase proferida por Mafalda: “A sopa é para a infância o que o comunismo é para a democracia!”; e observamos a opressão sofrida pela infância e pela democracia. Complementamos, então, essa observação, porque, ademais, a frase mencionada é também um discurso contestatório, se configura como uma tentativa de livrar-se da submissão, da opressão.

Dessa maneira, neste gesto de análise, é preciso constantemente conhecer a exterioridade pelo modo como os sentidos são trabalhados no texto, na sua discursividade; do mesmo modo como é necessário investigar e buscar o que está no exterior do dizer textual, que silencia através do não-dito, porém pode ser mostrado em termos discursivos. Então, sem nunca se permitir iludir pela ideia do objeto integral, pelo saber total, como recomenda

Orlandi (2005), é preciso tomar a língua como sistema passível de falhas, de equívocos e a ideologia como constitutiva do sujeito empírico que é, inevitavelmente, sujeito efeito de sentidos, propulsor de práticas sociais no processo histórico, sujeito na história (PÊCHEUX, 1997); e sempre que a história se mescla à linguagem, estabelece-se, nesta junção, o discurso.

6. CONTESTAÇÃO: UM TRAÇO NO DISCURSO

Nesta seção, partimos do termo ‘Contestação’ e de sua conexão com as histórias em quadrinhos da Mafalda. Posteriormente propomos uma análise discursiva das tirinhas, para discutir o caráter contestatório, refletido nas inquietações políticas, sociais e culturais dos personagens.

6.1 CONTESTAÇÃO: CONCEITUAÇÃO

No sentido jurídico do termo, ‘contestação’ diz respeito a uma peça que compreende toda a defesa do réu. Com esse instrumento o reclamado poderá requerer a refutação da pretensão de expor provas e permitir apresentar a matéria de defesa pertinente. Sabemos que o sentido jurídico não dá inteiramente conta de uma análise das relações sociais. Já, nos dicionários, a palavra contestar pode ser encontrada com o significado de discordar, opor-se, colocar em dúvida, protestar. Neste contexto, todos os dois sentidos do termo assinalam aspectos que possibilitam contemplar a definição de contestação, porém não são suficientes. Podemos, então, conceituar a palavra ‘contestar’ como negar, repelir, questionar, mas, mesmo assim, não é suficiente como parte de um discurso intrincado (teórico, ideológico, científico, filosófico, etc.). Para pensar as relações sociais nas histórias em quadrinho da Mafalda é necessário entender a contestação social. Sendo assim, contestação é o modo de demonstrar a insatisfação de algo e isso pode ser feito de diferentes formas. Segundo Viana (2011), a contestação não poderá ser concretizada no vazio e sim no centro de determinadas relações sociais. Do mesmo modo se dá a contestação individual, que é realizada por um indivíduo e considerando a particularidade da situação, é constituída socialmente e pode possuir um caráter social se for compartilhada por outros indivíduos sem relações sociais análogas. É importante, então, entender o motivo da contestação antes de compreender o contestador. Assim, é unicamente no interior de relações sociais assinaladas pela exploração, dominação, opressão, marginalização, entre outras, que se dá a contestação.

Assim, no caso das histórias em quadrinho da Mafalda, temos relações sociais estabelecidas e questionamento de tais relações. O autor ainda esclarece que a contestação social mais expressiva é aquela em que um conjunto, ou seja, um grupo formado por classes e organizações contesta e atua contrário a certas relações sociais de forma lúcida quanto ao seu caráter social. Há também a contestação social realizada de forma individual, ou seja, as pessoas contestam de forma isolada, praticam atos contestatórios individualmente. É a

situação do jovem que para contestar o autoritarismo familiar, foge de casa e une-se a outros jovens pelo mesmo motivo. Nessa questão, o relacionamento familiar severo e autoritário propicia a atitude divergente, porém essa divergência e recusa são realizadas individualmente, sem articulação, não possui caráter coletivo. Mas se o jovem percebe que essa situação é comum a muitos outros, poderá ampliar o ato de contestação e protesto, tornando um acontecimento nas relações sociais. Assim, a insatisfação com algo acontece nas relações sociais e essas, produzem contestação, de forma pessoal ou em grupos, por meio dos atos públicos e diversos outros meios de contestar. A contestação pode ser explicada como uma relação social marcada pela abominação e aversão por parte de alguns indivíduos ou grupos das relações instituídas socialmente. Nesse sentido, contestação implica insatisfação, contrariar certas relações sociais e motivos para isso, tais como exploração, dominação, repressão, desigualdade, violência, etc. A contestação implica o que é contestado, que é o que é soberano, instituído, hegemônico, etc.

E nesse viés, trazemos como veículo e espaço para exposição de contestações da sociedade as histórias em quadrinhos, pois são instrumentos que possibilitam aos seus autores indagações e críticas das realidades observadas, podendo, dessa forma, construir discussões dos vários temas que constituem uma sociedade. Portanto, através do discurso exposto nas histórias em quadrinhos, podemos assegurar que há ali não somente uma análise, mas também um posicionamento, uma contestação em relação a várias questões inquietantes para a Argentina e para o mundo.

Seguimos, assim, a discutir o discurso contestatório que emerge em algumas tirinhas da Mafalda e a pluralidade de sentidos que são produzidos.

6.2 CONTESTAÇÃO NAS HQ'S DA MAFALDA

Mafalda, através de uma contestação bem humorada nos quadrinhos é vista nesta pesquisa como um porta-voz contestador do discurso hegemônico instaurado, quer seja o capitalismo, a sociedade de consumo, o machismo, etc. E é através da concepção dos personagens que esses discursos mostram a sociedade portenha e, de modo geral, os problemas mundiais das décadas de 1960 e 1970, quando Quino foi viver em Buenos Aires. Nesta mesma época a Argentina passava por um momento de desenvolvimento econômico e industrial, vivia-se a era do Peronismo (designação comum ao Movimento Nacional Justicialista, criado e liderado por Juan Domingo Perón), e com esse novo período muitas mudanças ocorriam. Se por um lado, o crescimento da indústria nacional era motivador, por

outro havia muitos conflitos com grupos dominantes, que sempre usufruíram das extensas jornadas de trabalho e baixos salários de outrem.

Na educação, apesar de o governo demonstrar certo apoio ao ensino superior, tanto público como privado, ambos constantemente entravam em conflito devido ao fato de a universidade pública ter se transformado em um polo de crítica, não somente do governo, mas de toda a esfera política e social do país. A desigualdade social crescia rapidamente e mesmo os jovens recém-formados sofriam para colocarem-se no mercado de emprego com salários justos. Desse modo, ocorreu forte migração de jovens recém-formados para o exterior, principalmente para a Europa, onde podiam ter mais chances de trabalho e melhores salários.

De forma a comedir o avanço dos ideais comunistas e manter o controle ideológico do país, militares e políticos proibiram todo tipo de manifestação cultural que discordasse do governo, ou seja, tudo o que fosse considerado de esquerda, ou radicalista, seria detido pelas autoridades responsáveis pelo controle.

Assim, Quino, diante da repressão à liberdade, utilizou-se de suas tiras diárias da Mafalda para criticar a política e os problemas sociais. De acordo com Hernandez (1975), Quino manteve-se na mídia, pois criticava a sociedade, tornou-se difícil negar o cunho político das tiras do autor, quando analisamos sua obra como um todo. Embora as histórias em quadrinhos da Mafalda já não estivessem mais sendo produzidas quando ocorre o grande golpe em 1976, os protagonistas passaram momentos tensos e árduos desde sua criação em 1964 até sua conclusão em 1973.

Nesse sentido, após relembrarmos os inúmeros problemas e mudanças no período histórico da criação das tirinhas da Mafalda, e de descrevermos a conjuntura histórica e político-social.

6.3 ANÁLISE DO DISCURSO CONTESTATÓRIO NAS HQ'S DA MAFALDA

Dado o cenário político-social do período da criação das tirinhas, apresentamos Mafalda como uma anti-heroína das histórias em quadrinhos, pois não foi criada para proteger o mundo da tirania, mas, para servir de porta-voz para contestar as questões políticas, econômicas e culturais da América Latina e do mundo. Nas palavras de Corso e Corso (2006) Mafalda é uma personagem criança que chegou para produzir sentidos para problemas e temas sociais, ao passo que, anteriormente, nas demais histórias em quadrinhos os personagens eram solitários, o mais interessante era a individualidade.

Dessa forma, na análise das tirinhas da Mafalda, não consideramos os aspectos linguísticos por si só, mas, sua relação com as condições de produção, com a conjuntura histórico-social, o momento histórico e os sentidos produzidos. Em outras palavras, não analisamos somente os processos linguísticos internos e os componentes da língua, mas, sim, a sua relação entre língua e história na produção de sentidos. O discurso é analisado considerando a exterioridade, aquilo que o torna um objeto material de sentido, como unidade de análise.

Assim, as condições de produção estão ligadas à constituição do discurso, funcionam como um fator para a condição do sujeito, fazem parte de um processo social e sua base tem materialidade linguística, porém as condições de produção não são considerados fatores determinantes no funcionamento da linguagem. Assim, no texto de Pêcheux (*AAD-69*), em Gadet e Hak ([1975] 1997), apontam na conjuntura as junções entre condições de produção coadunadas às formações imaginárias, buscando relacionar as questões ideológicas aos/no discurso(s). Nesse sentido, as formações imaginárias são resultado de situações discursivas anteriores, decorrentes de outras condições de produção que, mesmo não funcionando mais, originam tomadas de posição ocultas no interior do discurso; isto é, os dizeres são atravessados pelo ‘já ouvido’ e o ‘já dito’.

Nenhum sujeito é total, nem tão pouco igual a outro. O sujeito é subjetivado de modo que o discurso não é seu, mas ele é constituído no discurso; há uma história que o constitui. (PÊCHEUX, 2009). Então, de onde vieram esses discursos, como os da tirinha, que transformaram Mafalda em uma pequena contestadora? Podemos destacar e sugerir inúmeros sentidos lançados pela fala infantil, tais como os questionamentos, a aversão à política, ineficiência do governo, crítica à posição do governo, a conscientização, comparação política/palavrão compreendido como algo muito ruim, não se podia falar em política.

Assim, a partir do dito apreendemos o não-dito na deriva da linguagem e, nesse trajeto, compreendemos nas tirinhas da Mafalda diferentes efeitos de sentido nos dizeres das posições de sujeito, levando em conta as condições de produção.

Outro ponto que merece ser destacado nos quadrinhos da Mafalda é o rádio, pois Mafalda faz do rádio um personagem, um outro com quem estabelece uma interlocução. Observando outras tirinhas, percebemos que este meio acompanha frequentemente a protagonista, porque através dele, antes mesmo da Mafalda aprender a ler e de ter uma televisão em casa, ela já acompanhava as informações e noticiários. Ela insulta o rádio, contesta o que o radialista diz, complementa suas sentenças e conversa com ele como se fosse

um de seus amigos. Assim, para a AD, mesmo o sujeito assumindo ele a posição-sujeito radialista ou ainda outras quaisquer, mesmo assim a voz não se torna transparente, pois a língua não é. A voz é tão impregnada de sentidos quanto as palavras.

De acordo com Cantori (2010, p. 140), embora a voz do radialista no ar produza um efeito objetivo por sua entonação, ritmo, imputação e ainda dicção - o que gera essa voz da completude - ela não é neutra, não é transparente. A voz é atravessada pela discursividade, se constitui no embate entre a materialidade da língua e a materialidade da história pela memória que tem seu funcionamento ideológico.

Assim, toda voz é acometida de sentidos, produzida por um “sujeito que se constitui por processos de subjetivação nos quais as instituições e suas práticas são fundamentais, assim como o modo pelo qual, ideologicamente, somos interpelados em sujeitos” (ORLANDI, 2001, p. 10). Por isso é que consideramos o corpo do sujeito unido ao corpo social, o que de certa forma também não é transparente. Orlandi (2001, p. 12) diz que quando pensamos o texto – lembrando que texto aqui não é só o escrito, mas igualmente a linguagem não verbal e a oralidade, estamos nos referindo em sua materialidade, composta de formas, marcas e seus vestígios. Materialidade também essa considerada como historicidade significante e significada e não do mesmo modo como um documento ou uma ilustração. Assim também pensamos a voz, na oralidade, como texto, com materialidade e como parte da junção heterogênea e não simultânea entre a memória, o discurso e o texto.

Podemos dizer então que, para Mafalda, os meios de comunicação são importantes ferramentas para ela questionar os problemas do mundo. Mafalda também, até mesmo quando está ouvindo um programa de entretenimento, mantém um diálogo com o rádio, dança e participa das produções educativas. No entanto, ela menospreza esse aparelho, pelo fato de o rádio funcionar como um porta-voz de problemas e calamidades do mundo. Pelos comentários dos personagens há o receio do comunismo e das armas nucleares.

Portanto, novamente constatamos em seu dizer o que vínhamos atestando sobre a personagem Mafalda, ou seja, seu caráter contestatário numa época em que sua imagem, foi usada para expor, por meio do humor e da ironia, diversos temas polêmicos, entre os quais o autoritarismo, a repressão e a censura.

Quino se apropria do discurso ocidental sobre uma possível ameaça comunista, como se fosse uma doença contagiosa. Dessa forma, evidencia o temor, presente no comentário da Mafalda, que afetava a população argentina. O cenário sociopolítico era o da Guerra Fria e o

temor do comunismo aterrorizava a América Latina, no momento em que o mundo vivia a era da bipolarização, a divisão entre os blocos capitalista e socialista. O receio de que os comunistas, caso tomassem o poder, confiscassem suas residências e as dividissem entre mais famílias, deixou muitas pessoas assustadas. Assim, Mafalda não está apenas dizendo algo ao pai, mas deixa transparecer os muitos sentidos, tais como a atitude dos representantes, monotonia e apatia no trabalho dos governantes, família aceitava e a educação era por meio da violência, havia violência na escola e em casa, política deveria ser séria e virou piada, pessoas que não estudam são medíocres.

A protagonista, Mafalda, na posição-sujeito filha/criança, está muito distante do mundo infantil supostamente inocente, mesmo existindo no seu cotidiano fatos de infância propriamente ditos. Sabemos que na infância é possível contestar grandes temas, como a morte e o sexo, problemas sociais e culturais, porém as ideias serão expostas de forma lúdica, por meio de brincadeiras e conversas enigmáticas, nas quais se percebe que a criança não tem conhecimento do assunto. Porém, Mafalda difere em todos os aspectos da infância, porque a personagem está na posição-sujeito filha, mas com saberes de uma posição-sujeito de adulto politizado, por isso, então, com seus seis anos de vida contesta todos os descaminhos da humanidade, como o poder dos militares, os golpes políticos na América Latina da época, os problemas do mundo de modo geral.

Desse modo, é através da combinação do mundo infantil com uma crítica adulta aguçada que é produzido o efeito da ironia e do humor. Observamos, portanto, que Mafalda assume a posição-sujeito filha nos quadrinhos, mas com saberes de uma posição-sujeito de adulto politizado como porta-voz de um tipo especial, “ao mesmo tempo ator visível e testemunha ocular do acontecimento” (PÊCHEUX, 1990, p.17). Nesse sentido, Pêcheux (1990), no seu texto *Delimitações, Inversões, Deslocamentos*, para iniciar o comentário a respeito do papel do porta-voz na sociedade, discorre sobre acontecimentos históricos acerca de algumas revoluções. No texto, o autor relata que a Revolução Francesa (1789), Socialistas (século XIX) e as Revoluções do Século XX, derivadas de outubro de 1917, partilharam da mesma insatisfação, o que se deu pelo fato de que a classe popular nunca chegou ao poder, ou seja, as intervenções entre os políticos e os contestadores cessaram, pois os agentes políticos falam para um porta-voz e não mais para o povo. E assim deu-se a insatisfação, pois “o porta-voz, ao mesmo tempo ator invisível e testemunha ocular do acontecimento: o efeito que ele exerce falando ‘em nome de...’ é antes de tudo um efeito visual, que determina esta conversão

do olhar pela qual o invisível do acontecimento se deixa enfim ser visto” (PÊCHEUX, 1990, p.17).

Trazendo a questão do porta-voz, o qual Pêcheux explica, para as histórias em quadrinhos da Mafalda, observamos que o autor, Quino, explora o protagonismo da criança como um porta-voz da transmissão de discursos proibidos ou de temas marcados por uma restrição imposta pelo regime não democrático. Nesse sentido, de acordo com Pêcheux (1990, p. 17), “o porta-voz se expõe ao olhar do poder que ele afronta, falando em nome daqueles que ele representa, e sob seu olhar”.

Observa-se também que, o protagonismo da criança Mafalda como um porta-voz, mesmo com uma fala marcada pela contestação, não faz com que sua condição de criança não exista, dada a sua condição de sujeito. Pois a figura da criança promove, certas vezes, uma ruptura com a ordem das coisas (no caso da tira, a ordem dos sentidos) e assim impõe uma restrição com relação ao modo de compreender a infância, pelo menos no humor. E é, assim, no movimento dos sentidos no discurso, no cruzamento de discursos outros que se constata a não homogeneidade.

Quando Mafalda diz algo, por exemplo: “a sopa é para a infância o que o comunismo é para a democracia”, a sua fala representa o dizer de um determinado lugar da sociedade; fala para aqueles que também ocupam um determinado lugar na sociedade, e esse seu dizer está entrelaçado aos seus valores sociais, ao lugar social que ela ocupa, pois “é pela ideologia que todos sabemos que o enunciado é aquilo que se anuncia e não outra coisa” (REIS, 2010, p.55).

Nesse sentido o discurso contestatório, que constitui a personagem Mafalda, não somente é um porta-voz, mas também aponta para um lugar de resistência, uma resistência que promove a luta. O discurso contestatório traz à tona a insatisfação, em que o humor e a ironia são apenas efeitos de sentido desse discurso. A ironia se mostra como um efeito do discurso contestatório, uma forma desse discurso atuar e ter o seu lugar. O humor de igual modo produz a quebra de sentido por onde a contestação se faz alojar e se faz acontecer. Dessa forma, o discurso contestatório produz uma articulação entre o humor e a ironia resultando em um espaço de crítica, resistência e possibilidades de reflexão diante do cenário histórico e político argentino e mundial.

7. CONCLUSÃO

Concluir é a tarefa mais difícil a cumprir nesta tese, porque é preciso mergulhar na ilusão de que ela esteja pronta, de que efetivamente seja tempo de concluí-la. A conclusão, sob a luz da AD significa a produção de um efeito de fechamento, ilusão necessária de que o texto está pronto, o que não o livra de sua incompletude.

Na AD encontramos a materialidade de uma língua que é um espaço tenso de produção de sentidos, espaço constituído por uma exterioridade, lugar onde jogam opacidade e transparência, uma estrutura cheia de falhas. Assim, vincular a AD francesa ao discurso contestatório das histórias em quadrinhos da Mafalda foi um dos nossos desafios, simultâneo ao de um olhar esmiuçador nos efeitos de sentido da ironia e do humor. Na tentativa de dispersar os riscos inerentes às generalizações, e devido à brevidade com que tratamos a questão, optamos por abordar com mais particularidade o Humor e a Ironia. Essa inclinação ocorreu devido à constante presença desse recurso nas histórias em quadrinhos da Mafalda, uma vez que a ironia, muitas vezes, produz efeito de humor nas tirinhas. Entretanto, a distinção entre humor e ironia nem sempre tem sido clara, há dificuldade de estabelecer uma nítida barreira pelo fato de muitas vezes, reitero, os termos aparecerem entrelaçados, ambos com aspectos difusos. Nesse sentido, Berger (1997, p.157), por exemplo, afirma que a ironia é uma forma de humor. Portanto, é na AD que novamente nos apoiamos e justificamos nossa dificuldade pelo fato de que “o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., ‘não existe em si mesmo’” PÊCHEUX (1988, p. 160).

Para que gestos teórico-analíticos fossem concebidos, primeiramente estudamos nosso objeto, trazendo um panorama das histórias em quadrinhos no geral e mais especificamente nas histórias em quadrinhos da Mafalda. Nessas, buscamos os principais textos de nosso *corpus*, formado por sequências discursivas e por imagens, em uma combinação de elementos verbais e não verbais distribuídos ao longo dos capítulos que compuseram esta tese.

O terceiro capítulo, Momento histórico e político-social da década de 60 e 70, possibilitou-nos uma abordagem do mundo em geral, da América Latina e da Argentina, do período em que as tiras de Mafalda foram publicadas (1964-1973), e que foi marcado por instabilidades políticas e golpes militares. Essa abordagem foi importante, pois nos possibilitou um grande conhecimento do momento conturbado que a América Latina vivenciou, processo esse muito atribulado, regido pelo autoritarismo, a censura, a violência, a

repressão e que deixou tristes marcas na história. E foi nesse contexto histórico de acontecimentos políticos, ditatoriais, de censura e violência contra a liberdade de expressão que surgiu Mafalda.

Verificamos, desse modo, que o conjunto, linguagem verbal e não verbal presentes em HQ's nos remetem a outras imagens, ou seja, sustentam o dizer em uma sedimentação de formações já feitas e que vão construindo uma história dos sentidos, dando a impressão de o sujeito saber do que está tratando. Aí a ilusão de o sujeito ser a origem do que diz. O discurso não é um produto pronto para ser analisado, mas uma construção histórica e social de produção da linguagem no interior de um sistema de formações sociais. Essas formações sociais incluem no processo discursivo mecanismos da ordem da fala que estariam ligados à situação em que o discurso é produzido, ou seja, todo discurso presente nas histórias em quadrinhos da Mafalda só pode ser compreendido se o momento histórico em que ela foi desenhada por seu autor for entendido por nós leitores, no sentido de sabermos a que ele (o discurso de contestação) responde. E tais fatos influenciaram na compreensão do modo de constituição do sujeito, pois de acordo com a sustentação teórica deste trabalho, a AD, o sujeito é produzido por um discurso baseado nas condições de produção, do mesmo modo como a resposta a esse discurso.

Em Abordagens sobre o Humor procuramos explorar o tema do estudo, a Ironia e o Humor, pois foi através desses elementos, presentes nas histórias em quadrinhos da Mafalda, que emergiram sentidos outros, os imprevisíveis, aqueles que subvertem os instituídos. E foi a incidência do sujeito do desejo na cadeia significativa que nos interessou constatar, bem como a forma como isso acontece nesse tipo de discurso, onde o movimento, o jogo, a brincadeira com as palavras fazem surgir o real dos sentidos. Tentamos, portanto, traçar esclarecimentos e diferenciação entre os termos, a ironia e o humor. Porém, já nas primeiras leituras verificamos que isso não seria possível devido às mais diversas ramificações entrecruzadas. Optamos, então, por somente destacarmos os termos mais fronteiriços do humor: cômico, riso e ironia.

No estudo do humor vimos que ele não é considerado como uma técnica, mas como um efeito de sentido, que, no movimento poderá produzir o riso, que é o sinal da comicidade, do inesperado, daquilo que assombra. É o efeito de sentido que a linguagem produz que está de forma muito direta relacionado à equivocidade da/na língua, pois é o movimento, o deslocamento que possibilita que o sentido possa ser outro. O espaço para o equívoco na língua se dá através de lapsos, chistes, trocadilhos, etc. - que caracterizam o lugar

privilegiado do humor na língua -; nas HQ's da Mafalda, ele emerge com frequência no uso da ironia, uma vez que elimina a aparente objetividade desse discurso, dando abertura para diferentes interpretações, diferentes sentidos.

Do mesmo modo entendemos a ironia, não como uma técnica, mas como um processo de desconstrução e construção do sentido, que recorrendo à equivocidade constitutiva da língua transforma em instável o institucionalizado e instaura uma relação com outros discursos. Desse modo, o que o sujeito considera visível, transparente e evidente implica, no fundo, sua heterogeneidade e a do seu discurso. Esse movimento nos remete ao que Gadet e Pêcheux ([1981] 2004) observam, pois segundo os autores a movimentação distancia o enunciado de mero transmissor de informações, e nesse caso, forma o discurso irônico. Esse deslocamento de sentidos através da ironia nas histórias em quadrinhos se contrapõe ao mundo do sujeito pragmático e lógico.

O longo percurso feito até aqui nos fez transitar pelos princípios fundamentais e conceitos-chave que constituem o quadro teórico da Análise do Discurso. Sabemos que a AD produziu, e permanece produzindo, rupturas e questionamentos necessários à composição da teoria, sempre próxima à prática de análise, em constantes idas e vindas, operando teoria e prática, contribuindo na forma de pensar a sociedade. Iniciando o percurso da análise, reiteramos que, no capítulo introdutório, tínhamos o intuito de pensar os efeitos de sentido da ironia e do humor do discurso contestatório. Assim, o que fizemos no sexto capítulo foi apresentar a análise das histórias em quadrinhos da Mafalda, ou seja, teoria/*corpus* e sugerir efeitos de sentido que se manifestam na materialidade linguística dos recortes selecionados, mas de forma cautelosa para não restringir o acontecimento à estrutura, de não sintomatizar sentidos ou dissipar o acontecimento em sua perspectiva histórico-discursiva, e de compreendê-lo como efeito das diversas filiações sociais e das determinações inconscientes.

Através da análise das amostras, construções beneficiadas pela ironia e pelo humor, tivemos acesso a certos efeitos de sentido que remeteram a aspectos de uma determinada sociedade e cultura, uma vez que o discurso humorístico faz emergir questões em diferentes discursos. Quino conseguia produzir a crítica aliada ao humor no período da ditadura militar, e com esse humor, essa ironia e a crítica presentes em suas tirinhas, driblava constantemente os censores argentinos. Desse modo, a figura da criança dava voz àquilo que os adultos não poderiam ou não deveriam falar.

Portanto, a brincadeira, o humor e a ironia, podem produzir efeitos de sentido, a figura da criança pode servir como porta-voz e remeter à discussão de várias questões de

ordem contestatória. E foi nessa categoria que foi possível sinalizar um certo espaço de liberdade, de manobra, para o sujeito. Entendemos, finalmente, por tudo o que discutimos ao longo desta tese, que “fazer análise do discurso é aprender a deslinearizar o texto para restituir sob a superfície lisa das palavras a profundidade complexa dos índices de um passado” (COURTINE, 2006, p. 92).

Enfim, sabemos que, como sujeitos falantes, estamos todos aprisionados em uma linguagem porosa, inevitavelmente integrados por múltiplas vozes. Queremos enfatizar que a análise realizada aqui não esgota a possibilidade de outras interpretações, pois, como vimos, “a interpretação também é constitutiva do sujeito e do sentido, ou seja, a interpretação os constitui: a interpretação faz sujeito, a interpretação faz sentido” (ORLANDI, 1996, p. 83).

Cientes da incompletude que permeia a produção dos sentidos e dos discursos, acreditamos que analisar os efeitos de sentido da ironia e do humor nas tirinhas da Mafalda pelas vias do discurso leva, portanto, a se perceber a opacidade que atravessa a sua constituição e a heterogeneidade dos já-ditos, formas por onde as interpretações devem se sustentar.

REFERÊNCIAS

- ACHARD, P. et al. **Papel da memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. 2. ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 2007.
- AGOSTINHO, S. **A instrução dos catecúmenos**. Petrópolis: Vozes, 2005.
- AIUB, G. F. **Quando o sujeito fal(h)a: reflexões a partir das noções de ideologia e formação discursiva**. Domínios de Linguagem, Uberlândia, v. 9, n. 3, p. 104-118, 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem>. Acesso em 15 ago.2015.
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível: na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado**. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- _____. **Aparelhos ideológicos de Estado**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores).
- BARBOSA, Alexandre. et al. **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2004.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Heterogeneidade(s) Enunciativa(s)**. Cadernos de Estudos Linguísticos. Campinas, n. 19, p. 01-42, jul./dez. 1990.
- _____. Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso. In: _____. **Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido**. Tradução por Leci Borges Barbisan; Valdir do Nascimento Flores. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, p. 76-80.
- BARON-CARVAIS, Annie. **La historieta**. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- BERGER, P. L. **Redeeming Laughter: the Comic Dimension of Human Experience**. New York: Walter de Gruyter, 1997.
- BERGSON, Henri (1900), **O riso: Ensaio sobre o significado do cômico** [Le rire], trad. de Guilherme de Castilho, Lisboa, Guimarães Editores, 1983.
- BITENCOURT, Marta Moraes. **As ponderações da Mafalda sobre cidadania e democracia. 2009**. Dissertação (Mestrado em História). Porto Alegre: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS – Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, 2009.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- BRAIT, B. (Org). **Estudos enunciativos no Brasil**. São Paulo: Pontes, 2001.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: tragédia e comédia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.
- BREMER, J.; ROODENBURG, H. (org.) **Uma história cultural do humor**. Tradução Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BRETON, André. **Anthology of black humor**. Trad. de Mark Polizzotti. San Francisco: City Lights Books, 1997.

- CANEPPELE, A. O cômico da afasia: da escrita de Watt de Beckett à fala de sujeitos em estado de afasia. In: II Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental, 2006, Belém. **Anais...** Disponível em <http://www.fundamentalpsychopathology.org>. Acesso em: 18 fev. 2014.
- CANTORI, Wagner Roberto Lopes. **Os sentidos da ciência no ar: uma análise do efeito de objetividade na editoria ciência da rádio CBN**. Campinas: Unicamp, 2010. 141p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Divulgação Científica e Cultural, IEL/Labjor – Universidade de Campinas, São Paulo, 2010.
- CAZARIN, Ercília Ana. **O confronto entre duas posições-sujeito, inscritas em diferentes formações discursivas, marcado linguisticamente pelo enunciado dividido**. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.
- CESAR, Guillermo Rojas de Cerqueira. O conceito de ideologia e a ideologia do Direito em Althusser. **Revista Crítica do Direito**. São Paulo, v. 64, n. 4, 2014. Disponível em <https://sites.google.com/a/criticadodireito.com.br/revista-critica-do-direito/contato>: Acesso em: 02 ago.2014.
- CESÁRIO, Ana Cleide Chiarotti & ALMEIDA, Ana Maria Chiarotti, Discurso e ideologia: reflexões no campo do Marxismo estrutural. **Acta Scientiarum**. Human and Social Sciences, Maringá, v. 32, n. 1, 2010. Disponível em <http://periodicos.uem.br/>: Acesso 03 ago. 2015.
- CHOMSKY, Noam. **Reflexões sobre a linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CIRNE, Moacy. Quadrinhos, memória e realidade textual. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. Porto Alegre. 2004. **Anais...** Porto Alegre: PUCRS, 2004. Disponível em: <http://lrc-ead.nutes.ufrj.br/constructore/objetos/obj3469.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2014.
- CORACINI, M. J. **Les adverbos de relativité déjà-encore, já-ainda**. Dissertação (Mestrado em Letras Modernas: Língua Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.
- CORSO, Diana Lichtstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Metamorfoses do discurso político: derivas da fala pública**. Org., sel. e trad. de Carlos Piovezani Filho e Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2006.
- _____. [1990]. O discurso inatingível: Marxismo e Linguística (1965-1985). Tradução de Heloísa M. Rosário. **Cadernos de Tradução**, Porto Alegre, n. 6, p. 01-56, jun. 1999.
- _____. O Chapéu de Clémentis. Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In: INDURSKY, Freda. (org.). **Os múltiplos territórios da análise do discurso**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato. 1999. p. 15-22.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- DERRIDA, J. Assinatura, acontecimento, contexto. In: Derrida, J. **Margens da filosofia** (Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães). São Paulo: Papyrus, 1991, p. 349-373.
- DICIONÁRIO Oxford. **Advanced Learner's Dictionary**. Oxford; Oxford University Press, 1990.
- DUCROT, Oswald. Introdução e Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. In: **O dizer e o dito**. Campinas: Pontes, 1987.

ECO, Umberto. **Mafalda Online**. Disponível em: <<http://www.mafalda.net/pt/umberto.php>>. Acesso em: 13 set. 2013.

ESCARPIT, Robert. **El humor**. Vol. 24. Trad. Delfín Leocadio Garasa. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires. 1962. (Lectores de Eudeba).

FALCÃO, Ana Lúcia Bastos. **Sobre os chistes**. Simpósio de Brasília/DF – 2002. Disponível em: <http://www.terseccaopsicanalitica.com.br>. Acesso em 10 de ago. de 2015.

FEIJÓ, Mário. **Quadrinhos em ação: um século de história**. São Paulo: Moderna, 1997.

FLORIA, Carlos A; BELSUNCE, César A. Garcia. **Historia política de la Argentina contemporánea 1880-1983**. Buenos Aires: Alianza editorial, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. **A ordem do discurso**. 2 ed., São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente [1905]. In: _____. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas**, v. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. O Humor [1905]. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas**, v. XXI. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 121-125.

GADET, F.; PÊCHEUX, M. [1981]. **A língua inatingível**. Trad. Bethânia Mariani e Maria Elizabete Chaves de Mello. Campinas: Pontes, 2004. PÊCHEUX, Michel; GADET, Françoise. [1981] **A língua inatingível**. Campinas: Pontes, 2004.

GREGOLIN, M. R. V. **Análise do Discurso: lugar de enfrentamentos teóricos**. In: FERNANDES, C. A.; SANTOS, J. B. Teorias linguísticas: problemáticas contemporâneas. Uberlândia: Edufu, 2003.

GREGOLIN, M. R. V. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos e duelos**. São Carlos: Claraluz, 2004. p.62-64.

GREGOLIN, M.R.; CRUVINEL, M.F.; KHALIL, M.G. (orgs.) **Análise do Discurso: entornos do sentido**. Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2001.

GRIGOLETTO, Marisa. **Funcionamento metafórico e construção de identidades no discurso colo-nial britânico**. In: Cadernos de Linguagem e Sociedade, Vol. 4, Brasília: Theasurus, 2000.

_____. **A resistência das palavras: discurso e colonização britânica na Índia**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.

GUZZELLI, Eloar. Grafismos nos Pampas: breve histórico dos quadrinhos na Argentina. In: VERGUEIRO, Waldomiro e RAMOS, Paulo. **Muito além dos quadrinhos: análises e reflexões sobre a 9ª arte**. São Paulo: Devir, 2009, pp. 133-151.

HARVEY, D. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 16 ed. São Paulo: Loyola, 2007.

HOBBS, Thomas. O Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil. **Coleção Os Pensadores**. Trad. João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Abril cultural, 1974.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

- IANNONE, Leila Rentroia; IANNONE, Roberto Antônio. **O mundo das histórias em quadrinhos**. São Paulo: Moderna, 1994.
- INDURSKY, Freda. **Da heterogeneidade do discurso à heterogeneidade do texto e suas implicações no processo de leitura**. In: ERNEST-PEREIRA, A., FUNCK, S. B. A leitura e a escrita como práticas discursivas. Pelotas: Educat, 2001.
- JOANILHO, M. P. G. **Por uma abordagem discursiva da metáfora**. 1995. 109f. (Dissertação) Mestrado - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1995.
- KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo** [1804]. trad. Valério Rohden e Antônio Marques, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- KENNEDY, Paul M. **Ascensão e queda das grandes potências**. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- KONDER, L. **A questão da ideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KRAKHECKE, Carlos André. **Representações da Guerra Fria nas histórias em quadrinhos Batman – o Cavaleiro das Trevas e Watchman (1979-1987)**. (Dissertação) Mestrado. Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica. Rio Grande do Sul, 2009.
- LACAN, Jacques. **O Seminário livro 5: as formações do inconsciente (1957-1958)**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- LEANDRO FERREIRA, M.C. **Da ambiguidade ao equívoco: a resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso**. Porto Alegre: Ed Universidade/UFRGS, 2000.
- _____. **Glossário de termos do discurso**. Porto Alegre: Instituto de Letras UFRGS, 2001.
- _____. O quadro atual da análise de discurso no Brasil: um breve preâmbulo. In: INDURSKY, Freda; LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina (Org.). **Michel Pêcheux e a Análise do Discurso: uma relação de nunca acabar**. São Carlos: Claraluz, 2005.
- _____. A trama enfática do sujeito. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro. (Orgs.) **Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites**. São Carlos: Claraluz, 2007.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A sociedade humorística**. In: ____ **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri-SP: Manole, 2005.
- LISBÔA, Noeli Tejera. **A Pontuação do silêncio: uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector**. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) -Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- LOBATO, M. **Obras Completas de Monteiro Lobato**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- LOPEZ, Luiz Roberto. **História do Século XX**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- MAGALHÃES, Helena M. G. [...] **E o negro amarelou: um estudo sobre o humor negro verbal brasileiro**. 2007. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em Análise do Discurso**. 3 ed. São Paulo, Pontes; 1997.
- MALDIDIER, D. **A inquietação do discurso: (Re) ler Michel Pêcheux hoje**. Campinas: Pontes, 2003

MALISKA, M., SOUZA, S. C. L. A ironia e o humor: uma construção teórica. In: CÍRCULO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS DO SUL –, 2012. **Anais do...** Cascavel: UNIOESTE, 2012. Disponível em [http://www.celsul.org.br/Encontros/10/completos/xcelsul_artigo%20\(158\).pdf](http://www.celsul.org.br/Encontros/10/completos/xcelsul_artigo%20(158).pdf). Acesso em 28 ago. 2015.

MALISKA, Mauricio E. **Algumas considerações a respeito dos efeitos de sentido na Análise do Discurso e na Psicanálise.** Disponível em <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/32/htm/comunica/ci179.htm>. Acesso em 15 de abril de 2013.

MARIANI, Bethania. **Linguagem e história** (ou discutindo a linguística e chegando à análise crítica do discurso). In: Caderno de Letras da UFF, Niterói, Rio de Janeiro, v. 12, 1997, p. 13-23.

_____. **O PCB e a imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais.** Campinas, Rio de Janeiro: Revan & Ed. da Unicamp, 1998.

_____. A Revolução de 30. In: INDURSKY, Freda e FERREIRA, Maria Cristina Leandro. (Org.). **Os múltiplos territórios da Análise do Discurso.** Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999.

_____. Significantes e sentidos, inconsciente e ideologia. In: SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. R. (Org.). **Análise de Discurso – Heranças, métodos e objetos.** São Carlos: Editora Claraluz, 2008. p. 143-149.

MAZIÈRE, F. **Análise do discurso: história e práticas.** Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

MAZOCCO, Denise Miotto. **Mafalda e o (des)equilíbrio entre Kremlin e Pentágono.** 50f. 2012. (Monografia em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

MAZZOLA, R. b. **Análise do discurso e ciberespaço: heterotopias contemporâneas.** Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2010.

MELO, C. **Cartas à redação: uma abordagem discursiva.** 1999. Tese (Doutorado em Linguística). Programa de Pós-Graduação em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem – IEL, Universidade de Campinas, UNICAMP.

MENDES E SILVA, Maria Alice Siqueira. **Sobre a Análise do Discurso.** Revista de Psicologia da UNESP, São Paulo, ano 4, nº1, 2005. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_serial&pid=1984-9044&lng. Acesso em 26 jan. 2014.

MENEZES, Eduardo Diatay B. de. **O riso, o cômico e o lúdico.** Revista de Cultura Vozes, ano 68, v. LXVIII, n. 1, p. 5-16, jan. /fev. 1974.

MINOIS, George. **História do riso e do escárnio.** Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

MORAIS, Marília Brandão Lemos. **Humor e Psicanálise. Estudos de Psicanálise.** Número 31, Salvador. Outubro, 2008 Disponível em: <http://www.cbp.org.br/rev3114.htm>. Acesso em: 12 ago. 2015.

MOYA, Álvaro de. **História da História em Quadrinhos.** Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

MUECKE, D.C. **Ironia e irônico.** São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates, 1995.

MUNIZ, K.S. **Piadas: conceituação, constituição e práticas – um estudo de um gênero**. 2004. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos Linguísticos, Universidade Estadual de Campinas, Campinas,

NUNES, J. H. **Dicionários no Brasil: análise e história do século XVI ao XIX**. Campinas: Pontes Editores; São Paulo: Fapesp; São José do Rio Preto: Faperp, 2006.

OLIVEIRA, Carlos Eduardo Rebuá. **Mafalda na aula de História: a crítica aos elementos característicos da sociedade burguesa e a construção coletiva de sentidos contra-hegemônicos**. 2011. 153f. Dissertação (Mestrado em Educação)- Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

OLIVEIRA, Orlandina de & ROBERTS, Bryan. O crescimento urbano e a estrutura urbana na América Latina, 1930-1990. In: BETHELL, Leslie. **História da América Latina: A América Latina Após 1930**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2005.

_____. **Destruição e construção do sentido: um estudo da ironia**. Web Revista Discursividade, Campo Grande, n. 9, [s.p.], jan./maio 2012.

ORLANDI, Eni. Língua imaginária e língua fluida. In: **Língua brasileira e outras histórias – Discurso sobre a língua e ensino no Brasil**. Campinas: RG Editora, 2009. p.11-19.

_____. Análise de Discurso. In: ORLANDI, Eni P.; LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy (Org.). **Introdução às ciências da linguagem: Discurso e textualidade**. Campinas: Pontes, 2006. p. 11-31.

_____. **O sujeito discursivo contemporâneo: um exemplo**. Texto apresentado no II Seminário de estudos em Análise de Discurso. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

_____. **Análise de Discurso: Princípios e procedimentos**. 4. ed. Campinas: Pontes, 2002.

_____. **Discurso e texto: formação e circulação dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2001. P. 09-26.

_____. O inteligível, o interpretável e o compreensível. In: _____. **Discurso e texto**. São Paulo: Pontes, 1999.

_____. **As formas do silêncio**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

_____. **Interpretação**. Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 1996.

_____. **Discurso e Leitura**. 6. ed. Campinas: Cortez. Editora da Unicamp, 1988.

_____. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. 2. ed. rev. e aum. Campinas, SP: Pontes, 1987.

_____. Segmentar ou recortar. **Linguística: Questões e Controvérsias**, Centro de Ciências Humanas e Letras da Faculdades Integradas de Uberaba. Série de Estudos, n. 10, p. 9-27, 1984.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. **Papel da memória**. Tradução e Introdução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 49-57.

_____. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F., HAK, T. (Org.) **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997, p. 61-161.

_____. **O discurso: estrutura ou acontecimento?** Trad. de Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 1990.

_____. Delimitações, Inversões, Deslocamentos. Trad. José H. Nunes. **Cadernos de Estudos Linguísticos** 19, p. 7-24. Campinas, IEL/UNICAMP, 1990. Edição original: 1982.

_____. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi et al. Campinas: Ed. Unicamp, 1988.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975). In: GADET; Françoise; HAK, Tony (Org.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3. ed. São Paulo: UNICAMP, 1997.

PEREIRA, D. C. M; FERREIRA, I. As heterogeneidades enunciativas como aporte teórico-metodológico para a Análise do Discurso de linha francesa. **Veredas**, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, 2010. Disponível em <http://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2010/04/artigo-10.pdf>. Acesso em 16 ago. 2015.

PESSOA, Fernando. **Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues**. Introdução por Joel Serrão. 2. ed. Lisboa: Inquérito, 1959. 130 p.

PINTO, Ziraldo A. **Ninguém entende de humor**. Revista Vozes de Cultura. Petrópolis: Vozes, v. 64, no. 03, 1970, p. 21-37.

PIRANDELLO, Luigi (1908). **O Humorismo**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Editora Experimento, 1996.

PIROLLA, Patrícia Rocha. **O humor em poemas: um estudo do cômico em Carlos Drummond de Andrade**. Tese (Doutorado em Literatura). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, UNESP.

POSSENTI, Sírio. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. Ainda sobre a noção de efeito de sentido. In: Gregolin e Baronas (Orgs.). **Análise do discurso: as materialidades do sentido**. São Carlos, SP: Claraluz, 2001.

_____. Humor de circunstância, 2008, **Filologia e Linguística Portuguesa**, Vol. 9, São Paulo, p. 333-344, 2000.

_____. **Os humores da língua: análises linguísticas de piadas**. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

_____. **Discurso, estilo e subjetividade**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: ática, 1992.

QUINO. Mafalda. **Patota** (Rio de Janeiro), s.d., ano 1, nº1, p. 10-13.

RAMOS, Paulo. Bienvenido. **Um Passeio pelos Quadrinhos Argentinos**. Campinas, São Paulo: Zarabatana, 2010.

RAMOS, Paulo. **Uma Mafalda entre Brasil e Argentina, não muito mais que isso**. (2010). Disponível em: <http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/Mafalda/ramos.pdf>. Acesso em: 26 agosto, 2013.

REIS, Susan Mary dos. **A arte de não silenciar: o silêncio local “costurado” em músicas de Chico Buarque**. 2010. Dissertação de Mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2010.

ROMERO, José Luis. **Las ideas políticas en Argentina**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____. **Breve historia contemporánea de la Argentina**. Buenos Aires: Fundo de Cultura Econômica, 1994.

ROMUALDO, Edson Carlos. **Charge jornalística: Intertextualidade e Polifonia**. Maringá: Eduem, 2000.

ROSADO, Luis Felipe. **Uma proposta de interface entre dois domínios da análise de discurso: a linha francesa e a sua relação com a teoria crítica do discurso**. Ao pé da letra, Recife, v. 02, n. 1, 2011. Disponível em <http://www.revistaaopedaleta.net>. Acesso em 15 jun.2013.

SALLES, Ana Cristina Teixeira da Costa. **Humor: dor e sublimação**. Reverso, Jun 2011, vol.33, nº. 61, p.21-27. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0102-73952011000100003&script=sci_arttext . Acesso em 13 de nov. de 2015.

SANTANA, Erivelton N. de. **Ideologia e poder nas histórias em quadrinhos: aspectos do micro-universo feminino na Turma da Mônica**. 2005. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand. de. **Curso de Linguística Geral**. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes, Isidoro Blikstein. 25.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de ter razão**. Organização e ensaio de Franco Volpi. Trad. De Alexandre Krug e Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SILVA, Carla Letuza Moreira e. **O trabalho com charges na sala de aula**. Disponível em:<http://espacodacarlale.blogspot.com.br/2011/10/as-charges-do-referendo-do-comercio-de.html> . Acesso em: 29 dez. 2014.

SILVA, Fernando Moreno da. **As várias faces do riso**. Travessias. Ed. 08, Ano 2010. Disponível em:<http://www.unioeste.br/travessias/Cultura>. Acesso em: 10 ago 2015.

SKINNER, Quentin. **Hobbes e a teoria clássica do riso**. Trad. Alessandro Zir. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2004.

SLAVUTZKY, Abrão. O precioso dom do humor. In: SLAVUTZKY, Abrão & KUPERMANN, Daniel (org.). **Seria trágico se não fosse cômico: humor e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SOUZA, Tania C. Clemente de. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. **Ciberlegenda**, n.6, 2001, disponível em <http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/viewFile/323/204>. Acesso em 15 ago.2015.

SOUZA, S. C. L; MALISKA, M. E. **Os chistes e as tirinhas da Mafalda**. In: SIMPÓSIO SOBRE FORMAÇÃO DE PROFESSORES, 4, 2012, Tubarão, SC. RAUEN, Fábio José (Org.). Anais. Tubarão, Ed. da Unisul, 2012. p. 1-10. Disponível em<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/simfop/artigos> IV%20sfp/Silvana Souza.pdf. Acesso em 03 de set. 2013.

SOUZA, Luiz Eduardo Simões de. **Alicerçando o Subdesenvolvimento: História e Política Econômica na Argentina, 1943 – 1983**. Revista de Economia Política e História Econômica, número 12, junho de 2008, p. 119 – 151.

VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. **Muito além dos quadrinhos: análises e reflexões sobre a 9ª arte**. São Paulo: Devir, 2009.

VIANA, Nildo. **Juventude, Contestação e Autogestão.** In: SIMPÓSIO DE CIÊNCIAS SOCIAIS: SUBALTERNIDADE, TRÂNSITO E CENÁRIOS. 2., Goiânia, 2011. **Anais do...** Goiânia, 2011.

ZILLES, Urbano. **O significado do humor.** Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 22, dec. 2003.

ANEXOS

ANEXO A

MAFALDA E SUA TURMA

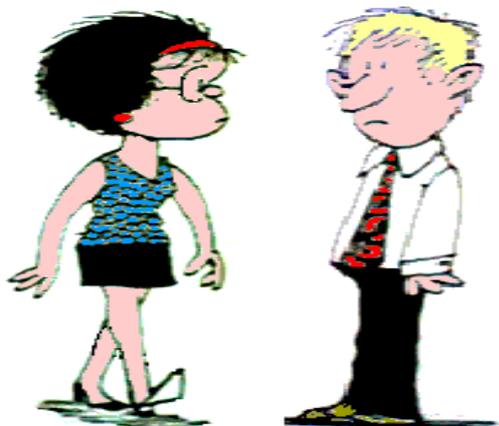


Fonte: clubedamafalda.blogspot.com.br e .mafalda.net/index.php/os-protagonistas (2012)

Mafalda:

Sua primeira aparição foi em 29 de setembro de 1964. Quino nunca mencionou o sobrenome da personagem, mas em uma das tiras, nas quais a professora corrige um desenho dela, depois do nome da Mafalda, aparece a letra M. Ela apareceu com seis anos em 1964. No último livro, estava com oito anos. As suas paixões são os Beatles, o desenho Pica-Pau, a paz, os direitos humanos e a democracia. Fazem parte de sua vida o pai, a mãe e um irmão, o Guile, além dos amigos: Felipe, Manolito, Susanita, Miguel e Liberdade. Tem pelo menos uma avó, à qual mandou um cartão postal depois de umas férias. É uma criança que apresenta uma postura de adulto, pois seus comentários e ideias refletem as preocupações sociais e políticas dos anos de 1960. Filha de uma típica família da classe média argentina, Mafalda representa o anticonformismo da humanidade, mas com fé na própria geração. O que mais odeia é a injustiça, a guerra, as armas nucleares, o racismo, as absurdas convenções dos adultos e a sopa. Aflita e atormentada com o futuro da humanidade, está sempre questionando o mundo quanto as questões de ordem política, social e cultural. Ela sempre surpreende com um aspecto diferenciado de alguma questão, com uma pergunta surpreendente, com uma expressão irônica, de repúdio ou de pena frente a uma situação. Acima de tudo, representa uma das personagens mais fascinantes que já apareceram nas histórias em quadrinhos latino-americanas, personificando a insatisfação frente a uma realidade social e econômica que, mais do que respostas, apenas desperta perguntas e inquietações. Mafalda é a porta-voz da contestação. Mafalda não é uma menina como outra qualquer. Humilde e comprometida com o povo, não entende o comportamento dos adultos para com elas. É famosa no mundo inteiro pela graça de suas perguntas, por sua inocência e por seus ideais. Prova disso, é que suas tiras já foram traduzidas para 26 idiomas (desde o japonês, italiano, português, até o grego, francês e holandês).

Papá y mamá

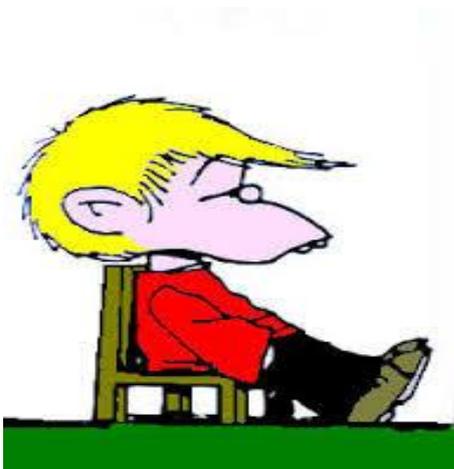


Fonte: clubedamafalda.blogspot.com.br e <http://www.mafalda.net/index.php/PT/os-protagonistas> (2012)

Papá, Mamá:

Os pais são representantes de uma classe média decadente. O pai, trabalhador de uma empresa de seguros, amante da jardinagem e dedicado à família, é um dos alvos preferenciais da menina. O sobrenome é desconhecido, assim como o nome do pai. Sabe-se que a mãe se chama Raquel. Ele, o pai, tem 35 anos em 1967 e 39 no último livro. Podem ser considerados como um típico casal de classe média. Tanto o pai quanto a mãe são muito calmos, passivos, mas com uma condição financeira bastante difícil. O pai sempre faz contas para chegar ao fim do mês. A mãe, dona de casa, dedicada ao lar, criticada pela filha, pois abandonou a universidade para formar uma família, tornou-se submissa. O pai ama as plantas e a mãe vive com o dilema do que cozinhar. Eles têm duas fraquezas em comum: os filhos e o Nervocalm (medicamento calmante).

Felipe



Fonte: clubedamafalda.blogspot.com.br e <http://www.mafalda.net/index.php/PT/os-protagonistas> (2012)

Felipe:

Sua primeira aparição foi em 19 de janeiro de 1965. Seu sobrenome é desconhecido. Ele tinha sete anos em 1964, pois sempre teve um ano a mais do que a Mafalda. Foi inspirado no jornalista Jorge Timossi, amigo de infância de Quino. Felipe, diferente da Mafalda, é um sonhador, tímido, preguiçoso e desligado; às vezes, romântico. É um fã das histórias de aventura, em particular daquelas do “Cavaleiro Solitário”. Odeia a escola e ter que fazer as tarefas para casa. Inseguro do futuro, mas que frequentemente trava intensas batalhas com sua consciência e seu senso nato de responsabilidade. Não parece concordar muito com a própria personalidade: “Justo eu tinha que ser como sou?”, se pergunta numa tira. Seu pai nunca apareceu nas tiras, mas a sua mãe, com a qual se parece fisicamente, sim. De todos os personagens é aquele do qual se conhecem menos detalhes.

Manolito

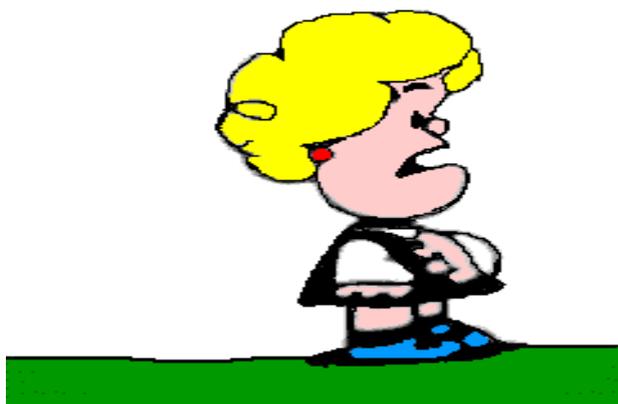
Fonte: clubedamafalda.blogspot.com.br e <http://www.mafalda.net/index.php/PT/os-protagonistas> (2012)

Manolito:

Sua primeira aparição foi em 29 de março de 1965. Seu sobrenome é Goreiro. Em 1964 tinha seis anos. Pode ser caracterizado como bruto, ambicioso e materialista mais preocupado com os negócios e dinheiro do que com outra coisa., mas no fundo com um grande coração. De todos os personagens, ele e Susanita são os únicos que realmente sabem o que querem da vida. No seu caso, uma enorme rede de supermercados. Admirador de Rockefeller, as suas paixões são tão fortes como o seu ódio, como o que tem dos hippies – entre os quais inclui os Beatles – e da Susanita. Admira os norte-americanos, por sua riqueza, e está sempre imaginando formas de se tornar igual a eles. É filho de espanhóis. O pai, bruto como o filho, demonstra, às vezes, alguns brutos sinais de carinho. A família é completada pelo seu irmão, idêntico ao Manolito, que aparece por primeira e última vez no livro nº1, quando acaba o

serviço militar. A mãe é uma incógnita: só aparece a sua mão segurando um chinelo que ameaça o Manolito.

Susanita



Fonte: clubedamafalda.blogspot.com.br e <http://www.mafalda.net/index.php/PT/os-protagonistas> (2012)

Susanita:

Sua primeira aparição foi em seis de junho de 1965. Seu sobrenome é Chirusi e o segundo nome é Clotilde. Uma menina fútil, que sonha ser uma mulher rica e luxuosa com um marido rico para constituir uma família, ter muitos filhos. Sempre fora da realidade, busca não se envolver com os problemas do mundo e prende-se às aparências. Pode ser caracterizada como uma garota intrometida, extremamente egoísta e briguenta. Essas as suas paixões. Odeia os pobres, o Manolito, e detesta as reflexões da Mafalda. Também não se preocupa com os conflitos e com o destino do mundo. Susanita é o retrato vivo da sua mãe. Não tem só os avós, mas também uma bisavó de 83 anos (livro n° 5). Os seus pais, depois dos da Mafalda, são os que mais aparecem nas tiras.

Guille - Gui

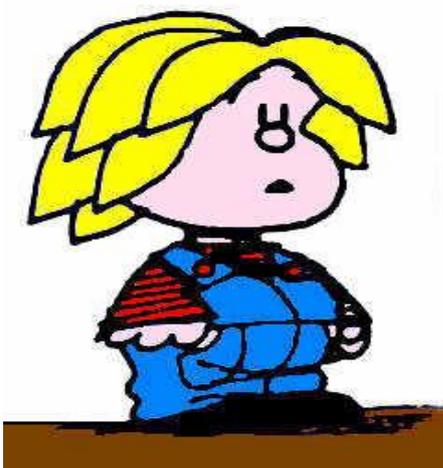


Fonte: clubedamafalda.blogspot.com.br e <http://www.mafalda.net/index.php/PT/os-protagonistas> (2012)

Guille "Gui":

É o irmão da Mafalda. Sabe-se que nasceu em 1968. Esperto para sua idade e é retratado como uma criança que começa a perceber o mundo. Assume um pouco da relação polêmica da irmã em relação aos pais, passando a ser o transgressor das normas familiares. Pode ser visto como um típico representante da idade da inocência, em que tudo está para ser descoberto. Dono de uma ternura marota é o único personagem que cresce de uma tira para outra. A sua paixão são os rabiscos nas paredes, a chupeta *on the rocks* e a *Brigitte Bardot*.

Miguel , Miguelito Pitti



Fonte: clubedamafalda.blogspot.com.br e <http://www.mafalda.net/index.php/PT/os-protagonistas> (2012)

Miguel "Miguelito" Pitti:

Sua primeira aparição foi no verão de 1966. Seu sobrenome é Pitti. Um pouco mais jovem do que os outros, em 1964 tinha cinco anos. Filho único, está sempre em busca de explicações do mundo e se surpreende pelos contrastes existentes, que não sabe explicar. Miguelito tem dificuldade de compreender o que Mafalda pensa, sempre entendendo os conselhos de sua amiga de maneira literal. É considerado um sonhador, assim como o Felipe, porém é mais egoísta e muito menos tímido. A sua inocência é à prova de tudo e vive refletindo sobre questões sem importância. Detesta ter a idade que tem e não ser notado. É o centro do mundo e ninguém consegue convencê-lo do contrário. Ele tem um avô fascista que fala maravilhas do Mussolini. Os pais raramente aparecem, apenas em alguns quadinhos. O pai aparece apenas pela fala ríspida e brava, já a mãe somente se preocupa com a limpeza do chão da casa.

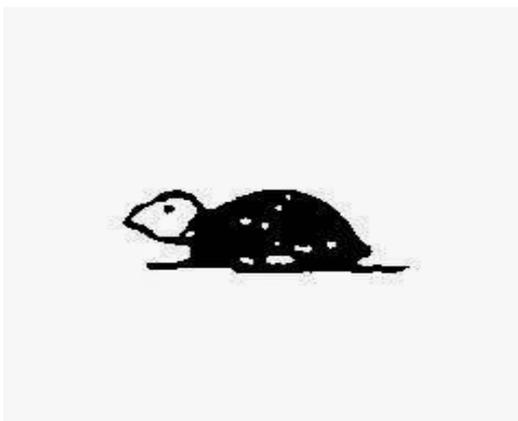
Liberdade

Fonte: clubedamafalda.blogspot.com.br e <http://www.mafalda.net/index.php/PT/os-protagonistas> (2012)

Liberdade:

Uma minúscula menina, uma metáfora da própria Liberdade. Gosta das coisas simples da vida, tem mais idade do que aparenta; adora a cultura, a revolução social, as reivindicações. Sua primeira aparição foi em 15 de fevereiro de 1970. Seu sobrenome é desconhecido. Não se tem certeza da idade da garotinha, mas aparenta mais do que seus amigos. É bem menos tolerante do que Mafalda, são consideradas muito parecidas, com personalidades muito semelhantes. Esperta, inteligente, crítica e com ideias e posição política de esquerda, Liberdade aprecia a cultura, os movimentos culturais, as manifestações sociais e as revoluções. As pessoas complicadas a deixam nervosa, pois se considera muito simples. O apartamento em que mora é tão pequeno como ela, mas tem espaço suficiente para um monte de livros e uns pôsteres de Paris. A mãe, muito jovem, é tradutora de francês. O pai nunca aparece, mas se sabe que é socialista. Eles se casaram quando estudavam e conseguiram formar-se com muito esforço.

Figura 20 - Burocracia



Fonte: clubedamafalda.blogspot.com.br e <http://www.mafalda.net/index.php/PT/os-protagonistas> (2012)

Burocracia:

É a tartaruginha que o pai deu a Mafalda e Guille. Mafalda a concedeu o nome de Burocracia por ser muito vagarosa. A tartaruginha só aparece a partir do livro *As férias da Mafalda*.