

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

ANA CAROLINA SOUZA DA SILVA

**PALAVRA, VOZ E IMAGEM: A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *MAFALDA*, DE
QUINO**

CAMPINA GRANDE - PB

2011

ANA CAROLINA SOUZA DA SILVA

**PALAVRA, VOZ E IMAGEM: A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *MAFALDA*, DE
QUINO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Estudos Socioculturais pela Literatura, em cumprimento à exigência parcial para obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Prof. Dra. Rosângela Maria Soares de Queiroz.

CAMPINA GRANDE

2011

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

S586p Silva, Ana Carolina Souza da.
Palavra, voz e imagem [manuscrito]: a representação feminina em Mafalda, de Quino / Ana Carolina Souza da Silva – 2011.
123 f. : il. color.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2011.
“Orientação: Profa. Dra. Rosângela Maria Soares de Queiroz., Departamento de Letras”.

1. Análise literária. 2. Identidade feminina. 3. Histórias em quadrinhos. I. Título.

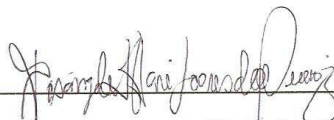
21. ed. CDD 801.95

ANA COROLINA SOUZA DA SILVA

**PALAVRA, VOZ E IMAGEM: A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM MAFALDA, DE
QUINO**

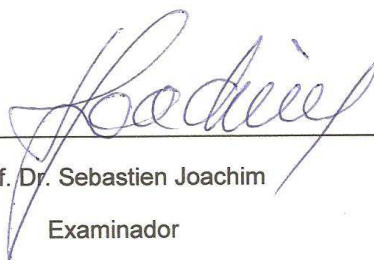
Aprovada em 28 / 04 / 2011

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Rosângela Maria Soares de Queiroz

Orientadora



Prof. Dr. Sebastien Joachim

Examinador



Prof. Dra. Marta Maria Nóbrega

Examinadora

Ao **amor** manifesto de três maneiras na minha vida:
Minha mãe, Maria Santana Souza da Silva (*in Memoriam*), chama infinita de ternura
e sabedoria na minha vida.
Minha filha, Mariana, expressão maior de carinho.
Jeferson, companheiro leal nas minhas andanças.
Dedico.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por toda força e coragem necessária à vida.

À minha mãe, pelo exemplo de mulher, pelo carinho e sabedoria. Nunca esquecerei.

Ao meu pai, que do alto de sua ilusória indiferença sei que se orgulha de mim.

Aos meus irmãos, Renan, Júnior e Larissa, pedacinhos de mim, pelo apoio, carinho e compreensão.

A Jeferson, por entender minhas ausências, pelo carinho dedicado e o amor paciente.

À Mariana, meu pequenino raio de sol, por todos os sorrisos e encantos de seu primeiro ano de vida que embalaram essa escrita.

Aos meus amigos, Fábio Rolim, Ranieri Mello, Silvana Neves, Marília Vêras, Cristina Borges, Michelle Rocha, pelos abraços e palavras fundamentais a essa caminhada.

À Lúcia Monteiro, companheira de viagem e amiga estimada, pelos conselhos valiosos que contribuíram para essa escrita e para a formação de minha *humanitas*.

A Rodrigo Vieira, por todas as sugestões bem-vindas ao meu trabalho.

À Maria Gorette, querida amiga, por todos os incentivos, mais uma herança valiosa da turma de mestrado.

À Kátia Félix e Íris Barreto, sem a compreensão de vocês esse sonho estaria mais distante.

À Rosângela Queiroz, minha estimada orientadora, pelas possibilidades de diálogo, por acreditar no meu potencial e por se dispor a me auxiliar nessa árdua tarefa.

À professora Rosângela Melo, pela bondade infinita e o apoio fundamental nos momentos decisivos da minha vida acadêmica.

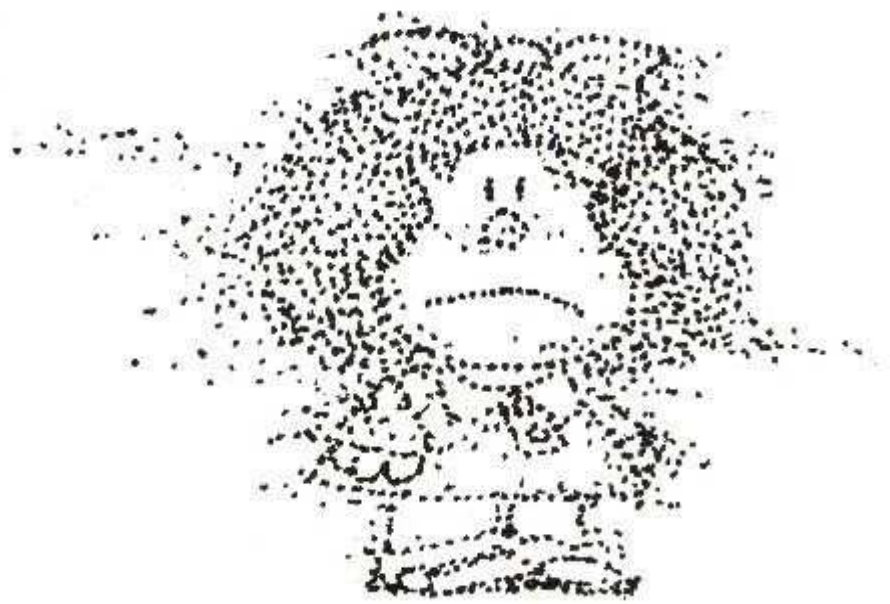
Aos meus colegas de mestrado, Zuilla, Érica, Fabrícia, Severino (Lepê), Andrea, Flávio, Rodrigo Apolinário, Juviniانو, Anna Giovanna, Ediliane, Carlos, Luciana, Josenildo, Weber, Leandro, Raquel, Rafael, Danielle, Ana Paula, pela partilha das angústias e do conhecimento.

Aos professores Luciano Justino e Marta Nóbrega pelas contribuições significativas a esse trabalho quando da qualificação.

Ao corpo docente do MLI, em especial, os professores Sebastien Joachim, Geralda Nóbrega, Rosilda Bezerra e Eli Brandão, pela colaboração mais direta e indispensável para a escrita dessa dissertação.

À professora Ivone Lucena, responsável por me cativar ao mundo foucaultiano, pela predisposição para a leitura dessa pesquisa e pelo acolhimento pessoal e intelectual.

ÀS VEZES VOCÊS
NÃO SE SENTEM UM
TANTO INDEFINIDOS?



RESUMO

O século XX inaugurou um período de rupturas e profundas transformações nas relações entre as gerações e na constituição das identidades dos sujeitos, em especial o feminino. Reflexos dessas mudanças são percebidos nas manifestações da linguagem que são um amplo campo de conhecimento no que diz respeito à formação humana e é através dela que observamos de maneira mais latente o processo de subjetivação e constituição do ser. Sob essa ótica, essa dissertação elege como *corpus* de pesquisa as histórias em quadrinhos de *Mafalda*, de Quino, visto que essa narrativa traz a escrita, o som e a imagem numa única e plural linguagem (verbo-sonora-visual) e, portanto, recupera de modo mais evidente as representações dos sujeitos e do sistema cultural. Nesse contexto, analisamos nas histórias em quadrinhos de *Mafalda* os diálogos travados entre tal personagem e outras femininas como sua mãe e Susanita, tendo como foco a primeira. Além da palavra, é contemplada em nossa análise a representação dos sons, as imagens e os demais elementos da narrativa gráfica que colaboram na construção de sentidos. Essas análises objetivam avaliar como os questionamentos dos antigos valores e as inquietações do mundo de Mafalda se confrontam ao do mundo representado por sua mãe (e Susanita) e contribuem para a formação/firmação da identidade feminina da infante. Para a análise do feminino representado na narrativa, resgatamos os conceitos de *identidade*, de Hall, Bauman, Zinani e de *representação*, de Chartier, dentre outros teóricos. Além disso, as imagens bem como a escrita são analisadas a partir dos fundamentos sobre a linguagem, de Bakhtin e de Vygotsky e da teoria de uma linguagem própria dos quadrinhos proposta por McCloud, Eisner, Ramos, Cirne. Por se tratar de uma linguagem múltipla, contaremos com o auxílio de alguns conceitos da Semiótica e da Análise do Discurso de modo a reconstruir o sistema cultural e ideológico representado nessas histórias. Diante do corpus escolhido, pudemos analisar como as representações femininas foram caracterizadas, a partir dos discursos sobre a identidade e seus papéis sociais. Nesse tentame, construímos leituras que nos permitiram interpretar como os quadrinhos trazem, através de sua linguagem característica, referentes culturais correspondentes as formas de pensar, comportar, ser e agir e subsidiam relações densas e complexas da formação e interação humana.

Palavras-chave: Mafalda. Identidade feminina. Literatura e histórias em quadrinhos. Imaginário cultural. Análise do discurso.

RESUMEN

El siglo XX inauguró un período de trastornos y cambios profundos en las relaciones entre generaciones y la constitución de las identidades de los individuos, especialmente en las mujeres. Reflexiones de estos cambios se perciben en el lenguaje que son un amplio campo de conocimiento con respecto al desarrollo humano ya través de ella podemos ver más imágenes del proceso y la constitución de la subjetividad. Bajo este punto de vista, esta tesis se elige como un corpus, las historietas de *Mafalda*, de Quino, ya que esta historia lleva la imagen, el sonido y por escrito en un idioma y plural (verbo-auditivo-visual) y, por lo tanto, se recupera representaciones más evidentes de los sujetos y el sistema cultural. En este contexto, se discute en las tiras cómicas de Mafalda los diálogos entre esta personaje y otras mujeres como su madre y Susanita, con un enfoque en primer lugar. Además de la palabra está incluido en nuestro análisis de la representación de sonidos, imágenes y otros elementos gráficos de la narración que colaboran en la construcción del significado. Estas pruebas tienen por objeto evaluar la forma en que el cuestionamiento de los viejos valores y preocupaciones del mundo de Mafalda en el mundo representado por su madre (y Susanita) y contribuir a la formación / confirmación de la identidad de la mujer. Para el análisis de la representación en la narrativa, que rescató a los conceptos de identidad, Hall, Bauman, Zinani y representación de Chartier, entre otros teóricos. Por otra parte, las imágenes y la escritura son analizados desde los conceptos básicos del lenguaje, la teoría de Bakthin y Vygotsky y un lenguaje propio del cómic propuesto por McCloud, Eisner, Ramos, Cirne. Debido a que es un lenguaje múltiple, contará con la ayuda de la Semiótica y Análisis del Discurso con el fin de reconstruir el sistema cultural e ideológico representado en estas historias. Teniendo en cuenta el corpus elegido, se analiza cómo las representaciones de las mujeres se han caracterizado, desde el discurso sobre la identidad y sus representaciones sociales. En ello se pretende, que la construcción de lecturas que nos permite interpretar cómo llevar los cómics, a través de su lenguaje característico, las referencias culturales correspondientes formas de pensar, de actuar y ser y subvencionar las relaciones denso y complejo de la formación y la interacción humana.

Palabras Clave: Mafalda. La identidad femenina. La literatura y los comics. El cultural imaginario. El Análisis del discurso.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|----------------------------------|-----|
| Figura 01 - | 20 |
| Figura 02 - | 50 |
| Figura 03 - Mafalda..... | 52 |
| Figura 04 - Felipe..... | 54 |
| Figura 05 - Manolito..... | 54 |
| Figura 06 - Susanita..... | 54 |
| Figura 07 - Miguelito..... | 55 |
| Figura 08 - Guille..... | 55 |
| Figura 09 - Libertad..... | 56 |
| Figura 10 - Pais de Mafalda..... | 56 |
| Figura 11 - | 61 |
| Figura 12 - | 62 |
| Figura 13 - | 62 |
| Figura 14 - | 63 |
| Figura 15 - | 66 |
| Figura 16 - | 67 |
| Figura 17 - | 79 |
| Figura 18 - | 82 |
| Figura 19 - | 84 |
| Figura 20 - | 87 |
| Figura 21 - | 89 |
| Figura 22 - | 92 |
| Figura 23 - | 95 |
| Figura 24 - | 98 |
| Figura 25 - | 100 |
| Figura 26 - | 103 |
| Figura 27 - | 105 |
| Figura 28 - | 106 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| CAPÍTULO I | |
| 1 EM BUSCA DE SI: POR UMA IDENTIDADE FEMININA..... | 18 |
| 1.1 A NOVA PERCEPÇÃO SOBRE A IDENTIDADE CULTURAL DO SUJEITO..... | 18 |
| 1.2 A (DES) CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE FEMININA..... | 22 |
| 1.3 A PRIMEIRA E SEGUNDA ONDA: O DESPERTAR DO FEMINISMO NA ARGENTINA..... | 29 |
| 1.4 O PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO E A REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO NAS NARRATIVAS GRÁFICAS..... | 31 |
| CAPÍTULO II | |
| 2 COM A PALAVRA, A IMAGEM: POR UM ESTUDO DA LINGUAGEM DOS QUADRINHOS..... | 37 |
| 2.1 LINGUAGEM, PODER E IDEOLOGIA NAS NARRATIVAS GRÁFICAS..... | 37 |
| 2.2 CULTURA DE MASSA: O ESPAÇO DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS..... | 42 |
| 2.2.1 A literatura e as histórias em quadrinhos..... | 47 |
| 2.3 SOBRE AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS DE <i>MAFALDA</i> , DE QUINO..... | 52 |
| . | |
| 2.4 LEITURA E PERCEPÇÃO DOS QUADRINHOS: ELEMENTOS CONSTITUINTES DE SENTIDO NAS NARRATIVAS GRÁFICAS..... | 59 |
| CAPÍTULO III | |
| CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM <i>MAFALDA</i>: ANÁLISE DO DISCURSO DE DUAS | 69 |

| | |
|---|------------|
| GERAÇÕES..... | |
| 3.1 O PODER DO DISCURSO E SUAS IMPLICAÇÕES NO PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES..... | 69 |
| 3.2 <i>MAFALDA</i> : IMAGEM, IMAGINÁRIO E CRÍTICA NOS QUADRINHOS..... | 75 |
| 3.2.1 Conflito entre gerações: entre a reprodução cultural e a vontade de saber..... | 78 |
| 3.2.2 Constituindo identidades, afirmando diferenças: distâncias ideológicas numa mesma geração..... | 97 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 110 |
| | |
| REFERÊNCIAS..... | 113 |
| | |
| ANEXOS..... | 119 |

INTRODUÇÃO

Um dos estudos sobre grupos humanos que tem tomado papel de destaque dentre as pesquisas interdisciplinares e interculturais é sobre o gênero, particularmente, o feminino. Ao longo da história da humanidade, as mulheres tiveram suas vozes silenciadas e poucos são os registros de sua identidade e história. Como a linguagem é uma fonte inesgotável de conhecimento sobre a formação e a constituição humana e histórica, é nela que encontramos reflexos desse processo de construção do *ser* mulher e é nela que observaremos de maneira mais latente o rumo da formação de uma identidade feminina.

O século XX, em plena modernidade, é o contexto de produção de *Mafalda*, de Joaquim Lavado Salvador (Quino), e é o momento em que surgem as histórias em quadrinhos atendendo às perspectivas históricas e culturais do momento, sendo a principal fonte dos grandes heróis da comunicação visual. Como o consumo dos *comics* está relacionado a um grande público, caracterizando-se no que denominamos de cultura de massa, suas narrativas possibilitam que os seus criadores questionem as realidades contempladas e que esses questionamentos sejam absorvidos por um número maior de leitores. Desse modo, seus idealizadores podem construir críticas sobre os múltiplos discursos que constituem uma sociedade e a partir daí sugerir que o leitor perceba tais situações incentivando-o a formar uma opinião ou conduzindo-o até uma.

Apesar dessa constatação, infelizmente ainda é comum a ideia de que a leitura e a interpretação dos quadrinhos devem se restringir ao universo infantil ou simplesmente servir como mero entretenimento e esse pensamento acaba ofuscando obras fascinantes como a *Mafalda*, de Quino. Sem nenhuma dúvida, a profundidade das questões abordadas pelo autor nas histórias em quadrinhos através dessa menina perspicaz - considerada por críticos como Umberto Eco enquanto “questionadora” e ainda “heroína enraivecida” que recusa o mundo tal qual ele é – não pode ser relacionada a uma leitura de poucas significações, a uma linguagem simples ou ainda a uma literatura menor.

A discussão aqui proposta sobre a representação feminina no imaginário da personagem Mafalda, do cartunista e desenhista Quino, alinha-se com a perspectiva desse mestrado porque repensa não somente o que se entende e se considera

como produção literária como também reflete sobre o lugar do sujeito num momento de construção de uma nova identidade que é fruto de um imaginário cultural que emergia nessa sociedade pós-moderna. Além disso, o gênero feminino, que sabemos ser socialmente marcado, vivia, quando da produção da obra, um momento singular de manifestação em prol de seus direitos e de mais espaço para sua representação.

Observando a narrativa dos quadrinhos do ponto de vista sociocultural, partimos do pressuposto que a materialidade discursiva da HQ é histórica e, portanto, carrega e propaga marcas identitárias além de revelar valores e referências multiculturais expostas e contempladas tanto no contexto nacional quanto no internacional. Assim, a relevância dessa temática se explica pelo fato de as histórias em quadrinhos de *Mafalda* se constituírem enquanto bem cultural dotado de referências sociais, culturais, históricas e discursivas.

A partir dessa consideração inicial de que *Mafalda* e as demais personagens representam as vozes femininas e, conseqüentemente, refletem as construções do imaginário cultural, os discursos e as imagens presentes nas narrativas se configuram enquanto nosso objeto de estudo, já que é a partir da (re) construção de seus sentidos que respondemos a seguinte questão norteadora de nossa pesquisa: como se dá a representação da voz e da identidade feminina refletidas no imaginário de *Mafalda*, de Quino?

Posto a problemática, estabelecemos as seguintes hipóteses para realização desse estudo: 1. As histórias em quadrinhos, assim como outras manifestações da linguagem, recuperam e refletem em suas imagens, sons e escrita a memória sócio-cultural individual e coletiva de um dado contexto histórico. 2. Quino resgata os valores e os espaços sociais da mulher permitindo em suas tiras o diálogo¹ e o confronto de ideologias entre representações femininas diferentes. 3. A partir dos discursos velados e expostos, as histórias em quadrinhos de *Mafalda* veiculam ideologias, formas de pensar e agir que contribuem para a formação de sua identidade feminina.

Tendo como ponto de partida essas hipóteses de trabalho, elegemos como *corpus* os livros *Toda Mafalda* e *Mafalda Inédita*, de Quino, que reúnem

¹ Utilizaremos o conceito de diálogo que o considera como o momento de interação sociocomunicacional entre duas ou mais pessoas em que se produz algum efeito de sentido, seja o diálogo caracterizado através de gestos, silêncios, silenciamentos, palavras, expressões ou outras formas de manifestação dialógica.

conjuntamente todas as publicações com essa personagem. O recorte para análise (12 tiras) foi realizado levando-se em consideração a relação interdiscursiva entre imagem e escrita, buscando eleger quais atendiam mais significativamente ao objetivo geral de nosso trabalho em observar as formas das representações femininas.

Por tudo isso, foi ainda objetivo nessa pesquisa entender como os quadrinhos foram instituídos socialmente e culturalmente além de buscar ressignificar o seu espaço dentro das produções e das práticas de linguagem e das artes. Procuramos também analisar os discursos e as imagens em *Mafalda* buscando (re)conhecer como a voz feminina (des)vela sua identidade cultural no contexto pós-moderno. Para tanto, o foco desse estudo incidiu sobre os diálogos das personagens femininas supramencionadas observando a inter-comunicação entre som, imagem e escrita na busca de uma compreensão de como os elementos culturais são recuperados no seu imaginário.

Essa dissertação desenvolve-se, então, em três distintos capítulos, organizados da seguinte forma:

No primeiro capítulo de nossa pesquisa, *Em busca de si: por uma identidade feminina*, contextualizamos o surgimento da pós-modernidade, da nova percepção sobre a identidade cultural do sujeito, do aparecimento de uma nova identidade cultural feminina. Além disso, fez-se necessário uma breve ilustração da situação da mulher ao longo da história, em especial na Argentina, lócus da produção da obra. Também procuramos compreender como e por que o grupo das mulheres, na pós-modernidade, surge em manifestações por seus direitos, questiona antigos valores e busca ganhar espaço na sociedade a fim de expressar suas inquietações acerca da mesma. Para fomentar as discussões sobre a questão da identidade, recorreremos às teorias de Hall, Bauman, Zinani, Butler, Louro, dentre outros teóricos. Em um último momento, analisamos o processo de subjetivação do sujeito e sua respectiva representação nas narrativas aliando as duas concepções – a subjetivação e a representação – em prol de uma aproximação conceitual que atente para a revelação do sujeito feminino na linguagem em *Mafalda*.

No segundo capítulo, *Com a palavra, a imagem: por um estudo da linguagem dos quadrinhos*, ocorre uma verticalização sobre a ordem, a estrutura, a linguagem própria e a técnica de produção das narrativas gráficas e seus efeitos de sentido. A fim de iniciar uma discussão sobre as relações entre linguagem, poder e ideologia

nos quadrinhos e complementar à noção de sujeito construído no e pelo discurso, resgatamos alguns conceitos essenciais da Análise do Discurso e da Teoria da Linguagem, principalmente através de Foucault, Althusser, Bakhtin e Vygotsky. Em consequência dessa abordagem dos quadrinhos, foi fundamental relatar questões referentes à cultura de massa e sua relação com estas narrativas e, ainda neste contexto, tecemos alguns comentários a respeito da ligação entre a Literatura e as Histórias em Quadrinhos. Ainda nesse capítulo ocorre um debruçamento sob o *corpus*, versando as características da obra e as principais críticas tecidas a respeito da mesma, além de conter algumas considerações pertinentes e recuperadas em posterior análise. Em alguns momentos dessa escrita, se tornou essencial recorrer a alguns conceitos da Semiótica, em especial, àquela que se atém às categorias universais de pensamento e experiência (primeridade, secundidade e terceridade). Abraçamos, então, a perspectiva que envolve desde as possibilidades de sentido (índices e ícones) até a representação do fenômeno pela consciência e sua manifestação por meios de signos² intelegíveis (símbolo). Em se tratando da linguagem quadrinística, essa tarefa é ampla porque existe uma relação intensa e recíproca entre os elementos constituintes, fazendo-se necessário examinar como os aspectos inerentes ao seu discurso e sua imagem dialogam indo além dos códigos verbais e não-verbais primeiramente percebidos, criando uma linguagem que chamamos de verbo-sonora-visual.

Concluída esta etapa, seguimos com o estudo dos elementos que complementam a análise do *corpus* de nossa pesquisa com foco nos diálogos da personagem Mafalda e sua mãe e da primeira com sua amiga Susanita. Nesse último capítulo, *Construção da identidade em Mafalda: Análise do Discurso de duas Gerações*, escolhemos como suporte teórico indispensável a teoria de Foucault, buscando analisar, interpretar e "desconstruir" o discurso e a imagem, em conteúdo e forma, considerando o contexto histórico-social de produção, o autor e o público-alvo, com o objetivo de (re)construir os seus múltiplos sentidos sobre a representação das identidades da mulher através da voz e do imaginário de Mafalda e as demais personagens femininas. Além disso, esse resgate teórico dos conceitos

² Vale lembrar que nos quadrinhos, essas relações do signo com o objeto que representa ocorrem com a evocação ou similitude de qualidades pela imagem, por indícios que a imagem pode representar e, ainda, pelos símbolos como balões, onomatopéias, expressões, movimentos exagerados que funcionam como legi-signos etc.

essenciais à AD se fez necessário visto que tomamos como pressuposto a ideia de que o discurso é o instrumento que constrói, sustenta, atualiza e impõe veracidade às práticas e às representações humanas de um dado lugar e uma dada época.

Partindo de todos esses pressupostos, num segundo momento deste último capítulo, concentramo-nos na análise das 12 (doze) tiras que constituem nosso *corpus*, na tentativa de estabelecer como as relações das personagens Mafalda, Susanita e sua mãe estão intimamente ligadas aos diferentes papéis sociais femininos e às múltiplas visões sobre o *ser* mulher. As análises dessas tiras realizaram-se levando em consideração a composição plástica de suas imagens que não incidem em apenas um quadrinho, mas em sua totalidade. Por fim, apontamos os elementos das falas e da imagem que atuam como reveladores e “esconderijos” de discursos, de ideologias, de formações discursivas e ideológicas de caráter distintos e conflitantes em *Mafalda*.

As contribuições desse estudo se firmaram pela possibilidade de estreitar a relação entre os sentidos e o sistema cultural, a representação e a palavra, a imagem, o som e a escrita, através dos discursos que se cruzam e dialogam nas histórias em quadrinhos. Além disso, permitiu-nos a realização de leituras plurais, resgatando e atualizando o já-dito e o não-dito sobre a representação feminina e o seu processo de subjetivação, a partir de uma linguagem normalmente excluída dos debates acadêmicos.

CAPÍTULO I

1 EM BUSCA DE SI: POR UMA IDENTIDADE FEMININA

“Natureza da gente não cabe em certeza nenhuma” (Guimarães Rosa)

1.1 A NOVA PERCEPÇÃO SOBRE A IDENTIDADE CULTURAL DO SUJEITO

Quando a pós- modernidade se firma no cenário mundial ocorre a quebra de velhos estigmas e um deles diz respeito à noção de sujeito unificado e fixo. Além da derrocada dessa concepção, outra ideia adjunta toma espaço para novas discussões no âmbito dos estudos culturais: a identidade do sujeito, em especial, o moderno. Em relação a esse sujeito, Hall (2006, p.9-10) estabelece dúvidas sobre a existência de fato do seu caráter universal que o Iluminismo³ pregava e acrescenta ainda que o sujeito pós-moderno apresenta múltiplas e inacabadas identidades que interagem com os sistemas culturais com os quais tem contato. Para Hall, novas identidades vêm se constituindo em detrimento de velhas que deram sustentação por muito tempo ao mundo.

Diante desse conceito de novas identidades e de sujeito fragmentado, a inexistência de uma concepção única sobre o indivíduo provoca profundas transformações nos estudos sobre os grupos sociais e culturais visto que o indivíduo é encarado como sujeito em constante busca por si, e por algo que o defina, o estabeleça, por um sentimento de pertencimento. A identidade torna-se um problema ainda mais importante em um contexto onde as identidades não se referem apenas a grupos fechados ou apenas a identidades étnicas, raciais. É quando ganham também características da individualidade e carregam consigo o sentimento de (não) pertencimento àqueles grupos; a partir de então, os estudos sociais e/ou culturais também precisa ser revistos e atualizados.

Em uma sociedade instável, num mundo de risco (BECK, 2003), submerso numa modernidade líquida (BAUMAN, 2001) – as identidades também se tornam

³ Hall apresenta esse sujeito como pessoa unificada, estável, centrada e fixa. O sujeito ainda detinha a razão e nascia com uma identidade pré-fixada e imutável.

imprecisas e, desse modo, não são somente determinadas por grupos mas também por marcas de individualidade, deixando de ser a base de equilíbrio do mundo social. Hall (2006) discute os efeitos da globalização sobre as populações na modernidade tardia, assegurando que não existe pureza nas culturas; antes, tradução⁴ e hibridismo⁵. Assim, as identidades também tornam-se híbridas e perdem a significação de vínculo ou pertencimento local e isso significa que além do caráter coletivo são transformadas também em uma atividade pessoal, em um processo de construção e busca incessante e infindável por si; e não apenas numa atribuição/identificação coletiva que implicava apenas certa conformação às normas sociais e aos discursos dominantes. Sobre essa procura por uma identidade, um pertencimento do indivíduo, Bauman diz que

quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer 'natural', predeterminada e inegociável, a 'identificação' se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um 'nós' a que possam pedir acesso. (2005, p.30).

Dessa forma, a busca e a afirmação de identidade perpassam por questões como sobre quem pertence ou não a determinados grupos cuja identidade é considerada fixa e imutável. Ainda sobre a noção de identidade, Bauman (2005) afirma que essa concepção foi profundamente abalada pela crise do estado de bem-estar social já que a sociedade pós-moderna tornou "fluidas", móveis e incertas as identidades sociais, culturais e sexuais, sendo a pós-modernidade marcada pela liquidez de termos como comunidade, pertencimento e identidade⁶. Qualquer tentativa de tornarem essas identidades fixas ou imutáveis foi fracassada e todas as identidades assumidas ou impostas são constantemente modificadas, renovadas, transformadas e liquefeitas nessa perspectiva pós-moderna.

Em *Mafalda* é muito comum o sentimento de pertencimento a um grupo fixo e imutável, ou seja, apesar de a obra situar-se em um período de mudanças de todas

⁴ Por tradução cultural entende-se o processo de adaptação de costumes, crenças, valores pertencentes a uma sociedade por uma outra.

⁵ Entendemos por hibridismo a interpenetração, o sincretismo das formas culturais de sociedades distintas.

⁶ BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi/ Zygmunt Bauman. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

essas concepções, o conceito de identidade ainda era quase que totalmente relacionado à coletividade, aos grupos sociais. O processo de identificação relacionado a um grupo implicava na adesão aos seus discursos e suas normas sociais. No seu caso em específico, predominava dois tipos de pertencimento: um diz respeito ao grupo feminino emergente, formado de mulheres ávidas por mudanças sociais e culturais e representados pela voz de Mafalda; já o grupo representado pela sua mãe e Susanita é o da categoria de mulheres submissas e silenciadas. No tocante à obra, constatamos essa freqüência de representação de categorias definidas e estáveis, mas em algumas tiras – as mais recentes datadas dos anos 1972 e 73 - já se torna perceptível a liquidez das identidades e a representação fluida dos indivíduos, principalmente na representação de sua mãe que começa a aparecer cansada das atividades domésticas - que antes a definiam no grupo das mulheres submissas e sem voz - e torna-se reflexiva sobre os rumos que sua vida tomou:



Figura 01: Quino, Toda Mafalda: Martins Fontes, 2006, p.89

Ainda sobre o processo de edificação da identidade temos que as relações estabelecidas durante a vida influenciam e corroboram para a construção dos valores e das identidades, o contexto social, político, cultural e econômico possuem essa mesma força motriz de criação e modelação. A globalização e conseqüente modernização fomenta as discussões sobre a identidade do sujeito que ressignificam as relações de gênero a partir das mudanças nas funções exercidas pelos homens e pelas mulheres nos mais diversos âmbitos. E, a partir daí, a concepção do homem sobre o mundo altera-se com as inovações simbólicas, onde a(s) linguagem(ns) ocupa(m) lugar central no pensamento e nas ações dos sujeitos, já que é na e pela linguagem que o homem se constrói e se projeta no mundo,

permitindo que se mostre e se esconda, se perca e se encontre. Obviamente com os papéis sociais não são diferentes, também são transmitidos através dessa mesma linguagem e essa transmissão ocorre em moldes antigos, impregnados de aspectos ideológicos, que se portam enquanto razões justificáveis à relação de dominação e desigualdade que subsiste entre os sexos (BADINTER, 1992 apud BERNARDO, 1996, p. 30).

O ser humano não pode ser considerado como o único responsável pela construção de sua própria identidade e de sua realidade, pelo fato de já ingressarem na estrutura social com modelos pré-determinados dos papéis sociais e de gênero. O desenvolvimento dos papéis de gênero e de identidade são socialmente construídos e aprendidos desde o nascimento, com base nas relações sociais e culturais que se estabelecem a partir dos primeiros meses de vida, especialmente no âmbito familiar. Sobre essa edificação da identidade, o antropólogo Roberto Da Matta aponta que

de todos os seres vivos, o homem é o único que tem a obrigação de fazer-se a si mesmo, de construir-se, de constantemente perguntar quem é, e qual o sentido da sua vida. [...] O homem tem de lutar pela vida, como todos os outros seres vivos, mas só pode realizar essa luta se sabe quem é: se tem identidade. Os animais não mudam [...]. Mas nós, humanos, vivemos a nossa sociedade e o nosso tempo. Somos acima de tudo maleáveis[...]. Por isso, precisamos de valores que nos definam e nos orientem. [...] todos os homens têm uma identidade que recebem dos diversos grupos em que vivem. E cada sociedade busca fora e, sobretudo, dentro de si mesma, (na sua fantasia, nos seus mitos e ritos, crenças e valores) as fontes de sua identidade. (1996, p. 104)

Desse modo, a formação da identidade do ser humano ocorrerá mediante as vivências em determinado espaço e tempo além de ser influenciada pelas trocas culturais com o meio e com as pessoas que convivem com o indivíduo sendo, portanto, vulneráveis à mudança. As identidades são delineadas, como um conjunto de valores, atitudes e crenças que dentro de um espaço-tempo delimitado nos fazer ou, ainda, como o resultado da relação de uma dinâmica cultural ao qual pertence aquele integrante da sociedade com seus processos de interação e sociabilidade. Cada sociedade, então, através de seu imaginário cultural – percebido nas mais variadas formas de representação signícas -, estabelece uma complexa rede de informações que são resgatadas pelos indivíduos na medida em que se relacionam e constituem suas formas identitárias.

Ciente do processo de formação do indivíduo, em especial da criança, e das contribuições que o meio social, observemos a representação desse processo principalmente no tocante ao indivíduo feminino, percebidas na linguagem, onde encontramos mais evidentemente os reflexos da formação e constituição humana.

1.2A (DES) CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE FEMININA

“Não me venha falar da malícia de toda mulher.
Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é...”
(Caetano Veloso)

As histórias em quadrinhos enquanto manifestação de uma linguagem específica também reflete as questões de gênero que por sua vez traduzem-se em imagens, em representações elaboradas a partir das experiências e dos discursos percebidos e traduzidos pela subjetividade do escritor/autor. O discurso imposto é o patriarcal enraizador de uma ideologia dominante que limita e cria mitos sobre a identidade feminina, ideologia essa impregnada de inventivas e reproduções do feminino escondendo uma escrita masculina sobre as mulheres, já que ao longo da história da humanidade, as mulheres tiveram suas vozes silenciadas e poucos são os registros sobre sua identidade e história. A narrativa das mulheres por elas mesmas é recente e ainda velada para crítica feminista que apresenta modalidades distintas para o estudo da figura feminina: a mulher enquanto leitora (crítica ideológica) e a mulher como escritora, a ginocrítica. A primeira modalidade de crítica diz respeito aos textos que veiculam imagens e estereótipos da mulher na literatura e a segunda abordagem consiste na investigação dos aspectos pertinentes à produção literária feminina de fato. (SCHOWALTER, 1994, p.24)

No nosso caso, a pesquisa desenvolvida se denomina se enquadra na crítica ideológica por ser nossa abordagem dedicada ao estudo de imagens/estereótipos femininos (*Mafalda* e sua mãe, Susanita) percebidos numa escrita de autoria masculina (Joaquin Lavado Salvador). A análise da situação social e cultural feminina ganha importância quando se verifica como ela vê o outro, como ela é vista por si mesma ou pelo grupo dominante, nesse caso os homens. Como ocorre normalmente com as minorias, na maior parte da história da humanidade, a mulher

sempre teve sua voz silenciada e manifesta quase que somente pela escrita masculina. O registro quase sempre foi feito indicando a forma como ela era percebida pelo outro, prismada por um olhar de quem vinha de uma cultura dominante. Dessa forma, quando tentamos resgatar uma história da mulher ou ainda quando tentamos precisar uma identidade feminina encontramos apenas discursos constituintes de suas imagens que apenas “arranham” a realidade.

Schmidt apud Zinani (2006, p.30) afirma que

A identidade se organiza nas práticas discursivas subjetivas e tem na memória, mas do que um repositório de conhecimentos e lembranças, um elemento cognitivo imprescindível para a formação da identidade. No momento em que a mulher se apropria da narrativa, externando seu ponto de vista, passa a questionar as formas institucionalizadas, promovendo uma reflexão sobre a história silenciada e instituindo um espaço de resistência contra as formas simbólicas de representação por meio da criação de novas formas representacionais. Dessa maneira, as mulheres promovem uma ruptura com a tradição da cultura patriarcal, por meio da utilização de um discurso do qual emerge um novo sujeito com outras concepções sobre si mesmo e sobre o mundo.

De certo modo, apesar de a escrita na história da humanidade predominantemente ser de autoria masculina, a mulher representada naquela acaba não só aceitando a condição imposta como também reproduzindo os comportamentos e valores diluídos no discurso veiculado. Por isso, mesmo nos casos de uma escrita masculina não podemos excluir a função primordial da mulher leitora que ora incorpora àquelas imagens ora as rejeita.

Esses estereótipos sexistas e os modelos sociais impostos à mulher são aspectos antigos, que estiveram presentes ao longo da história e permanecem ainda no contexto social atual. Não somente a mulher enquanto indivíduo como também a categoria *mulheres* recebeu do grupo dominante imagens, características e representações que silenciaram vontades e impuseram modelos de comportamento e pensamento. De acordo com Denise Riley,

A categoria 'mulheres' é histórica e discursivamente construída, sempre em relação a outras categorias que também se modificam; 'mulheres' é uma coletividade volátil na qual os seres femininos podem estar posicionados de formas bastante diferentes, de modo que não se pode confiar na aparente continuidade do sujeito 'mulheres'; 'mulheres', como coletividade, é uma categoria sincrônica e diacronicamente errante, enquanto que, a nível individual, 'ser mulher' também é algo inconstante, que não consegue oferecer uma base ontológica. Ainda assim, deve ser destacado que essas instabilidades da categoria são o *sine qua non* do feminismo, que de outra forma se perderia por um objeto, ficando despojado de lutas e, em resumo, sem muita vida. (1988, p.2-3)

Em concomitância com a ideia de Riley sobre a imagem constituída da categoria mulheres, Perrot (2008) afirma que

De maneira geral, quando as mulheres aparecem no espaço público, os observadores ficam desconcertados; eles as vêem em massa ou em grupo, o que, aliás, corresponde quase sempre ao seu modo de intervenção coletiva: manifestam-se na qualidade de mães, de donas de casa, de guardiãs dos víveres etc. Usam-se estereótipos para designá-las e qualificá-las. (p.21)

Assim não só a identidade feminina é construída ao longo do tempo como também a categoria "mulheres", enquanto grupo social, também é historicamente construída e percebida. É perceptível a dificuldade de se atribuir um sentido único, ou ainda, um único conjunto de características para uma identidade que se possa denominar de feminina. O *ser* mulher assim como o *ser* humano abrange uma série de questionamentos e reflexões que vão muito além das atividades coletivas, afinal todo ser é único e marcado pela diferença. Mais do que a própria ausência, é a diferença que contribui mais diretamente com o projeto político do feminismo ao analisar as questões referentes às distinções sociais marcadas pela assimetria entre masculino e feminino.

Então, tendo em vista essas considerações sobre o silenciamento das mulheres e sua representação pelo homem, como chegar a uma só concepção e a uma só identidade feminina? Vejamos, de início, uma breve abordagem histórica de modo a compreender como a visão sobre a figura feminina foi compreendida e construída pelas mais diversas sociedades. Tomamos como referência para os fatos históricos abaixo mencionados a leitura de *Minha história das mulheres* (2008), de

Michele Perrot e as entrevistas⁷ de Isabelle Anchieta sobre as quatro imagens de mulheres e sua tese de doutoramento na USP *O poder das imagens na construção do feminino: de Deusa à mulher real e interativa*.

Segundo Perrot (2000), um dos povos que mais exerceu influência sobre a cultura ocidental foi o hebreu. Uma dessas contribuições ocorreu justamente sobre o julgamento de valor a respeito das mulheres, já que para essa civilização, as mulheres eram culturalmente consideradas seres inferiores. Em contrapartida, na Europa Antiga, particularmente na região da Grécia, cujos valores também foram expressamente agregados pelos ocidentais, as mulheres não realizavam nenhum trabalho produtivo e por esse motivo eram valorizadas e respeitadas, apesar de não terem nenhuma participação política na vida da pólis. Em Roma, outro pólo cultural da antiguidade, no período da decadência do Império, a mulher passa a ter uma vida social mais ativa quando começa a freqüentar teatros, circos e fóruns além de visitar as bruxas que prediziam o futuro. A mulher passa a ser temida por agregar a si uma imagem de conhecedora de poderes sobrenaturais (menstruação e reprodução) e suas práticas são atreladas às feitiçarias, magia. Na literatura latina, por exemplo, temos na obra “O Asno de Ouro”, de Lucius Apuleio a imagem feminina dessa mulher temida que é a Panfília, conhecida feiticeira que acaba transformando o personagem Lúcio em um asno. Conforme Isabelle Anchieta, o temor a essas mulheres materializa-se, mais tarde, nas figuras de Pandora e Eva por serem consideradas responsáveis de levar o mal ao mundo.

Com a origem e propagação do cristianismo, surge também a “moral cristã” que em sua essência foi responsável junto com o Islamismo por certa melhoria na vida daquelas mulheres que possuíam papéis instituídos pelos homens. Porém, com as sucessivas guerras, algumas de motivo religioso, houve um enrijecimento e a dogmatização das interpretações dos preceitos religiosos que aprisionaram não só o corpo das mulheres, mas todos os seus sentimentos que são emanados na fraternidade e igualdade entre os homens. Assim, a mulher foi elevada à categoria de “mãe”. É a fase de uma segunda mulher em que a mesma rompe com a anterior diabolização de sua imagem e torna-se o foco contemplativo da beleza, é a figura feminina marcada pela idealização.

⁷ ANCHIETA, Isabelle. **A quarta mulher**. Disponível em: <http://quartamulher.blogspot.com/>. Acesso em 22/12/2010.

Na Idade Média, mulheres ultrapassaram os limites impostos pela sociedade patriarcal, chegando a exercer os direitos de senhores feudais quando viúvas e tutoras de filhos menores, tornando-se responsáveis pela extensão de seus domínios. Porém, no geral, a vida da grande maioria continuava ainda sendo restrita à submissão e à sujeição ao poder masculino.

Quando o século XVIII chegou, o glamour das cortes europeias remeteu às mulheres da nobreza um forte desejo de repensarem sua posição de meras figurantes e participarem do jogo do poder com seus homens e os alegrar elevando seus egos masculinos. Apesar da estratégia interessante de desenvolver espíritos alegres e tornar as noites europeias mais atraentes, essas nobres desprezavam as mulheres pertencentes às classes dominadas. A mulher continuava sem se reconhecer e sem ser reconhecida enquanto uma única classe ou categoria social.

O advento da Revolução Burguesa da França (1789) pareceu o momento adequado para a luta do reconhecimento dos direitos das mulheres. Os ideais de igualdade, liberdade e fraternidade permeavam o imaginário feminino. Apesar da participação efetiva da mulher neste cenário da França Revolucionária, o seu direito de ser considerada cidadã foi negado quando foram proibidas de desempenharem papéis na vida pública.

Na segunda metade do século XIX, houve a publicação do Manifesto Comunista e o conseqüente desenvolvimento do socialismo. Para Marx e Engels, a ideia da libertação da mulher não era considerada enquanto uma luta individual mas sim representativa de uma coletividade, os oprimidos, independentemente do grupo menor a que pertenciam.

O Feminismo foi um substrato que fermentou a luta política das mulheres e é considerado pelos seus seguidores como uma prática de vida. O termo em si foi impregnado um século depois durante um movimento sufragista na Inglaterra e nos Estados Unidos que reivindicava os direitos civis da mulher, como o voto. Para Tomaz Tadeu da Silva “as análises feministas mais recentes enfatizam, de forma crescente, que o mundo social está feito de acordo com os interesses e as formas masculinas de pensamento e conhecimento.” (1999, p.93)

As décadas de 60 e 70 apresentaram uma diversidade considerável de conflitos sociais, e alguns grupos sociais, denominados minorias começaram a buscar o direito à igualdade, especialmente vivido e percebido por homens de uma classe privilegiada. E um desses grupos que iniciaram uma manifestação bastante

incisiva, quase que em sintonia no mundo todo, foi o das mulheres, que já possuíam alguns direitos como o do voto, mas que deveriam, ainda, conformarem-se com o papel de dona de casa e mãe dedicada. (ARAÚJO, 2003).

Para Guacira Lopes Louro

já se tornou lugar comum referir-se ao ano de 1968 como um marco da rebeldia e da contestação. A referência é útil para assinalar, de uma forma muito concreta, a manifestação coletiva da insatisfação e do protesto que já vinham sendo gestados há algum tempo. França, Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha são locais especialmente notáveis para observarmos intelectuais, estudantes, negros, mulheres, jovens, enfim, diferentes grupos que, de muitos modos, expressam sua inconformidade e desencanto em relação aos tradicionais arranjos sociais e políticos, às grandes teorias universais, ao vazio formalismo acadêmico, à discriminação, à segregação e ao silenciamento. (2001, p.15-6)

A mulher até então era representada como um indivíduo que aceitava com certa resignação o serviço doméstico, no intuito de conquistar um “bom casamento”, de ter e cuidar bem dos filhos, assim como agradar o seu marido, seguindo o “padrão” cultural mais comum nesse período. Essa insatisfação por sua representação leva à crítica ideológica proposta por Schowalter quando a mulher ocupa o papel de leitora e resiste à imagem que a simboliza, propondo novas leituras, novas escritas, assumindo uma nova postura diante dos discursos circulantes que edificaram sua identidade e ditaram comportamentos por muito tempo.

Ainda na década de 60, foi lançado o livro “A mística da feminilidade”, de Betty Fridman (1963), que trata da condição da mulher enquanto indivíduo privado de expressar seus desejos numa sociedade industrial cheia de contradições, onde ela executa o seu papel de dona-de-casa sem contestação e vende seu trabalho num esforço de permanecer como mantenedora do seu lar. Em meio a essas discussões as histórias em quadrinhos *de Mafalda* surgem dando voz a essas duas representações femininas, uma ainda presa a essa mulher idealizada como mãe e esposa dedicada às atividades domésticas (Raquel, a mãe da personagem) e a outra, a própria Mafalda que seria essa terceira mulher que surge envolta a um universo feminino e tenta escapar do discurso patriarcalista sobre suas identidades e práticas buscando uma voz própria.

Toda a revolução cultural ocorrida na década de 60 colocava em xeque as velhas estruturas tradicionais e impulsionava o aparecimento de novas estruturas mentais. É o momento de uma revolta coletiva desencadeada que envolveu camadas da sociedade até então marginalizadas tanto dos países desenvolvidos como das nações ditas de Terceiro Mundo. O movimento estudantil, o movimento jovem e o feminino estréiam num palco de lutas por espaços e transformações que não finalizaram, mas que abriram possibilidades de novos questionamentos e de novos valores, verdades e contraste de saberes entre grupos diferentes. Diante desse novo contexto que se abre, surge a quarta mulher quando

Pela primeira vez, no século XXI, a mulher passa a ter um papel mais ativo na construção de sua imagem social. Agora é ela que propõe sua imagem (via pesquisas de opinião), já que até então “as mulheres não representavam a si próprias, eram representadas” (DUBY p.14, 1992). Essa mulher passa a negar os modelos unitários de beleza e de comportamento (especialmente o padrão associado a magreza e a juventude eterna) além da crítica da ideia de multifunções eficientes (mãe, esposa, profissional). Uma mulher mais preocupada com a vida do que com o corpo, afrouxando as cobranças sociais, as representações e os estereótipos e que pode, enfim, estabelecer uma relação original com a experiência e com um homem. (ANCHIETA, 2009)

Diante dessas escassas aparições, à mulher resta pouco vestígios sobre uma história coletiva feminina e esta é quase restrita aos papéis sociais impostos pelos discursos e imagens construídas pelo homem. Ou seja, sobre a mulher apenas a visão limitada pela ideologia dominante presentes desde o discurso letrado, o popular como também o poético. Sobre a imagem construída mulher nessas épocas antigas, Françoise Frontisi-Ducrox (1998) apud Perrot (2008) diz que é praticamente impossível alcançar o olhar das mulheres, pois elas são a construção do imaginário do homem.

1.3 A PRIMEIRA E SEGUNDA ONDA: O DESPERTAR DO FEMINISMO NA ARGENTINA

Nos finais do século XIX e começo do século XX, o movimento feminista foi protagonista de rupturas e profundas transformações nas relações de gênero em todo o mundo. Além de ter fomentado essas mudanças, Hall (2006) apresenta o feminismo como um dos cinco eventos responsáveis pelo descentramento do sujeito universal estabelecido pelo Iluminismo e que culminou nas identidades flexíveis, abertas, contraditórias, inacabadas e fragmentadas do sujeito pós-moderno.

Dentre outros grupos, o feminismo, bem como, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas integralizaram os denominados “novos movimentos sociais” que emergiram durante os anos de 1960 em todo o mundo e que se opunham aos sistemas de regime vigentes. Mais especificamente na América do Sul, o feminismo foi idealizador de uma reviravolta na função histórica da mulher e de sua participação na sociedade. Esse movimento esteve presente ativamente desde a luta pelo sufrágio universal até as reivindicações por políticas públicas que enxergassem a mulher como integrante da população economicamente ativa. O movimento conhecido então por sufragismo passou a ser sinônimo da “primeira onda” do feminismo e seus objetivos

[...] mais imediatos (eventualmente acrescidos de reivindicações ligadas à organização da família, oportunidade de estudo ou acesso a determinadas profissões) estavam, sem dúvida, ligados ao interesse das mulheres brancas de classe média, e o alcance dessas metas (embora circunscrito a alguns países) foi seguido de uma certa acomodação do movimento. (LOURO, 2001, p.15)

Na Argentina, palco de produção de nossa obra, o despertar feminista da primeira metade do século XX veio acompanhado do anarquismo e socialismo que produziram com seus entrecruzamentos os primeiros projetos de lei vinculados à proteção infantil e às mulheres no trabalho. São dessa época, também, os primeiros projetos de lei relativos ao voto feminino (1919, apresentado pelo deputado Radical Rogelio Araya) e ao divórcio (1902). No caso da vinculação dos movimentos anarquista e feminista seu estreitamento se deu principalmente no que concerne aos princípios antipatriarcais e a favor da liberdade das mulheres com relação ao seu

corpo e ao controle da natalidade. Nesse período, emergiram no cenário argentino os primeiros congressos de feministas a favor da igualdade dos direitos civis e políticos.

Barrancos (2007) assinala que durante o período em que Perón esteve frente ao poder as mulheres tiveram pela primeira vez a participação política no governo e uma entrada bastante expressiva no mundo laboral. Entretanto, os valores peronistas relacionados às mulheres eram muito conservadores e paradoxais. Para reforçar o argumento de contrariedade de governo peronista, a autora comenta a postura de Eva Perón que, por um lado, reivindicava o lugar das mulheres no lar, junto aos seus filhos e marido, e, por outro, solicitava apoio político para difundir o peronismo, enviando-as pelo interior da Argentina e afastando-as de suas famílias.

Por um lado, as associações femininas conquistaram em 1947 a aprovação do voto para as mulheres e a reformulação do Código Civil. Entretanto, o projeto de divórcio foi rejeitado. A imagem das mulheres refletida em Eva Perón era a de esposa submetida à autoridade do homem e a de mãe por excelência e natureza.

A segunda onda aparece, já no final da década de 60, como desdobramento dos movimentos já iniciados e traz, além das preocupações sociais e políticas, as construções teóricas como foco nos debates, em especial o conceito de gênero (LOURO, 2001).

O processo de subjetivação feminino somente ocorre com a ruptura com o modelo pré-estabelecido e a incorporação de novos aspectos. No final da década de 70 o movimento feminista perde força e segundo Noberto Bobbio:

[...] com o surgimento da crise econômica e do debate acerca da violência e do terrorismo, o Feminismo, um movimento pacifista, parece atravessar, desde 1977, um momento de crise, sendo difícil prever sua futura evolução. Os elementos que haviam determinado seu desenvolvimento, a falta de organização, a carência de posições, se revelaram incapazes de lhe assegurar a permanência num período de graves crises. (1997, p.506).

Lembramos, contudo, que o fim do movimento não estabeleceu o fim da nova identidade construída pela e para a mulher. O feminismo invocou novas formas subjetivas de representação no universo macropolítico e os caminhos sociais antes traçados começam a ser abandonados – ninguém mais define o que as mulheres devem ser. A partir de então, a mulher passa a construir uma identidade exclusiva, de pessoa independente, cidadã crítica e atuante e ser humano dotado de desejos e

vontades, surge uma nova consciência do *ser mulher* manifesta em múltiplas identidades. Esse tipo de consciência e indagação são apontadas por Moraes (1988, p.69) como freqüentes na contemporaneidade onde o homem nunca contou com tanta informação sobre si mesmo, contudo nunca se viu tão incapaz de compreender a si mesmo.

Reside aqui a importância desse estudo sobre essa nova identidade feminina pois apesar de em *Mafalda* se perceber a representação de identidades femininas fixas, sua escrita ocorre num período turbulento, de ruptura, de descoberta e de transição do fixo ao indeterminado, da terceira a uma quarta mulher.

Concluindo esse breve percurso da história das mulheres no mundo e, mais localmente, na Argentina, acreditamos que inegavelmente, o feminismo foi um dos movimentos mais frutíferos do século XX, sobretudo pelo fato de ter provocado mudanças significativas no comportamento da sociedade e da mulher. É importante ainda frisar que essa construção de um novo paradigma se deu não somente por mérito do movimento feminista mas também pela relocação dos papéis sociais adotados pela mulher quando forçada por questões econômicas a assumir um outro espaço tanto na esfera privada quanto na social.

1.4 O PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO E A REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO NAS NARRATIVAS

Levando em consideração a afirmação de um novo paradigma, observa-se que o estudo de uma obra que apresenta nuances feministas na composição dos seus discursos e de suas imagens fundamenta-se na necessidade de compreender e reconceituar a problemática da formação da subjetividade feminina como uma produção discursiva circunscrita numa nova realidade (pós-modernidade), já que a representação fica comprometida devido a multiplicidade de discursos que acabam por operar deslocamentos no indivíduo e na sua percepção sobre o mundo.

Na verdade, essa perspectiva teórica que adotamos traduz a concepção de que a linguagem provocada em dadas condições carrega os mais variados sentidos e valores, correspondendo às visões de mundo absorvidas pelo sujeito durante a aquisição e o uso da linguagem. Além do que essa mesma linguagem produz efeitos

de significação no sujeito que reformula suas convicções e produções de sentido, sendo ao mesmo tempo processo e produto. O que significa dizer que o que falamos, escrevemos e produzimos passa, também, a ser fruto do meio: a produção dos textos também procede de um contexto sócio-histórico, que nos define como sujeitos históricos dos enunciados e nos identifica. Como aponta Hall

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. (2006, p.109)

Resgatamos aqui essa concepção de sujeito histórico dos enunciados porque entendemos que a representação dessas identidades nas narrativas e o processo de subjetivação refletidos em sua linguagem são resultado de uma (re)construção de sentidos captados a partir do imaginário cultural da época de produção da obra em estudo. Sendo dentro desse contexto de efervescência social e política como também de contestação e transformação que “o movimento feminista contemporâneo ressurgiu, expressando-se não apenas através dos grupos de conscientização, marchas e protestos públicos, mas também através de livros, jornais e revistas.” (LOURO, 2001, p.16)

Além do que a identidade se organiza dentro de um sistema de significações, daí, portanto, sua relação com o campo simbólico. Quando da produção, Quino refletiu nos quadrinhos de *Mafalda* representações sociais e culturais, particularizando o imaginário e deixando marcas de sua subjetividade através de suas percepções e de como as traduziu pela linguagem. Conforme o mencionado, nesse tópico intentamos analisar questões relativas à representação do sujeito nas narrativas e sua relação com o processo de subjetivação e conseqüente formação de identidades. As personagens femininas em *Mafalda*, de Quino merecem atenção especial, porque é por meio delas que se constituem discursos diferentes sobre o ser mulher e é através delas que as múltiplas representações femininas são sugeridas. É fazendo uso dos diálogos e de alguns elementos gráficos da narrativa quadrinística que o autor revela discursos dominantes sobre as representações femininas expondo suas críticas, pensamentos e percepções sobre a realidade.

Inserido no ambiente fluido da modernidade tal qual propunha Bauman, cabe ao indivíduo a tarefa de sua (re) invenção individual e coletiva, é claro, condicionada às influências das relações de poder⁸:

... a identificação é também um fator poderoso na estratificação, uma de suas dimensões mais divisivas e fortemente diferenciadoras. Num dos pólos da hierarquia global emergente estão aqueles que constituem e desarticulam as suas identidades mais ou menos à própria vontade [...] No outro pólo se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que não têm direito de manifestar suas preferências e que no final se vêem oprimidos por identidades aplicadas e impostas por outros – [...] Identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam... (BAUMAN, 2005, p.44)

Sobre essa constituição identitária do indivíduo que trata o polonês, existe a ideia de que este sujeito deveria buscar formas de se relacionar consigo mesmo e com o outro e através desse duplo processo seria (re)formada sua subjetivação. Foucault complementa essa noção dizendo:

Deve-se entender, com isso, práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo. (1984, p.15)

É por via do processo de subjetivação que chegamos a esse conceito de sujeito pós - moderno que está sempre em formação, em busca de si, em busca do outro. Lembrando que, para o nosso *corpus*, os sujeitos ainda seguiam aqueles moldes pré-determinados, mas já havia nuances da percepção dessa mudança do olhar sobre o sujeito revelados no comportamento de Mafalda quando dialoga com a mãe sobre a possibilidade de trilhar o seu próprio destino e de realizar sobre suas próprias escolhas.

Por isso, é importante nesse momento traçarmos brevemente algumas considerações a respeito do conceito de representação defendido por Chartier, de modo a compreender como em lugares e momentos diferentes uma determinada realidade social é construída, é pensada e levada a entender. Tomando-se como exemplo a vida social, essa área pode assumir a forma e o motivo em suas representações na linguagem ficcional e podemos pensá-las como análise do

⁸ As relações entre linguagem, poder e ideologia serão tratados em um item específico no segundo capítulo desta dissertação.

trabalho das classificações e das exclusões que incorporam as configurações sociais e conceituais de um tempo ou de um espaço. As representações podem ser pensadas como “[...] esquemas intelectuais, que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado” (CHARTIER, 1998).

Chartier nos possibilita ir do discurso ao fato, discutindo o conceito de fonte enquanto simples instrumento que permite o intermédio e o testemunho de uma realidade e levando em consideração as representações como realidade de significações múltiplas. Dessa forma, as representações do mundo social, embora almejem uma universalidade, são sempre determinadas a partir dos interesses do grupo que as criam.

Chartier incorporou grandes e diversas contribuições aos seus estudos. Entre essas contribuições, estão as categorias como *habitus*, encontrada nas teorias de Pierre Bourdieu; os termos *configuração* e *processo*, contraídas em Norbert Elias; o conceito de *representação*, resgatado de Louis Marin; e, ainda, as concepções *controle da difusão* e *circulação do discurso*, apreendidas em Michel Foucault; Paul Ricoeur e a *produção do novo* tendo como ponto de partida as contribuições existentes; e a *apropriação* e *transformação* cultural, proposto por Michel de Certeau.

A partir desses conceitos utilizados pelo teórico, é possível perceber que ele se preocupa com a forma através da qual os indivíduos se apropriam de determinados conceitos e assim valorizam as mentalidades coletivas. Conceitos como os de utensilagem mental, visão de mundo e configuração têm importância fundamental para o estabelecimento de um diálogo com as fontes. Dessa forma, as personagens Mafalda, sua mãe e Susanita assumem na obra as mentalidades coletivas pelas quais se identificam e são identificadas.

Chartier ainda coloca que a representação é um instrumento de conhecimento mediato que possibilita a percepção de um objeto ausente, por meio de sua substituição por uma “imagem” capaz de reconstituir em memória e de o conceber tal qual ele é. Assim, a representação permite ver algo ausente, o que supõe uma nítida distinção entre o que representa e aquilo que é de fato representado. Podemos considerar ainda a representação enquanto exposição de uma presença, a apresentação evidente de algo ou de alguém. Desse modo, a relação de representação é compreendida como conexão de uma imagem presente e de um

objeto ausente, um valendo pelo outro. Esse teórico atenta também para a diferença essencial entre representação e representado, ou seja, entre signo e significado. Isto é, todas essas representações possuem a finalidade de fazer com que a identidade do *ser* não seja outra coisa senão a aparência da representação.

Segundo Stadniky (s/d), o conceito de representação é visto por Chartier como a pedra angular de uma abordagem da história cultural, permitindo articular essas três modalidades da relação com o mundo social. Em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos. Chartier afirma ainda que as práticas visam o reconhecimento de uma identidade social, a exibição de uma maneira própria de estar no mundo e ainda de significar simbolicamente um estatuto e uma posição. E sua terceira colocação diz respeito às formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns “representantes” (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade. Se a noção de **representação** é considerada por Chartier a “pedra angular” da nova história cultural, a de **apropriação** é o centro de sua abordagem. Tal reformulação distancia-se do sentido empregado por Michel Foucault (que pensava na apropriação como um confisco que colocava os discursos fora do alcance dos que os produziam), pois, Chartier afirma que a apropriação tal como entendemos tem por objetivo uma história social das interpretações, remetida às suas determinações fundamentais, que são sociais, institucionais, culturais e inscritas nas práticas específicas que as produzem. Ao pensar em práticas culturais convém, antes de tudo, ter em vista que esta noção deve ser pensada não apenas em relação às instâncias oficiais de produção cultural, mas também aos usos e costumes que caracterizam a sociedade *in loco*. Logo, para esse autor, são práticas culturais não apenas a feitura de um livro, uma técnica artística ou uma modalidade de ensino, mas também os modos como, em uma determinada sociedade, os homens falam, se calam, comem e bebem, sentam e andam, conversam ou discutem, morrem ou adoecem, solidarizam-se ou hostilizam-se, entre outros.

Com relação à história cultural, esse teórico afirma que é preciso pensá-la como a análise do trabalho das representações, isto é, das classificações e das exclusões que constituem, na sua diferença abismal, as configurações sociais e conceituais características de um tempo ou de um espaço. Desse modo, as

estruturas do mundo social não são um dado objetivo nem são as categorias intelectuais e psicológicas: todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem suas figuras. São as demarcações e esquemas que as modelam, que constituem o objeto de uma história cultural levada a repensar integralmente a relação tradicionalmente postulada entre o social, identificado com um real bem real, existindo por si próprio e as representações supostas, como refletindo-o ou dele desviando. Da mesma forma, esta história deve ser entendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido. Daí o reconhecimento das práticas de apropriação cultural como formas diferenciadas de interpretação. (STADNIKY, s/d)

Nesse próximo capítulo, após apresentar o conceito de cultura de massa e relacioná-lo às histórias em quadrinhos, teceremos considerações sobre a relação entre as HQ's e a literatura, com uma abordagem específica sobre *Mafalda*, no intuito de nos aprofundar no conhecimento sobre a obra e a crítica produzida a seu respeito.

Porém, nosso interesse primordial nesse capítulo residirá na investigação da estreita relação interdiscursiva entre palavra e imagem, por ser essa a responsável pelas representações tratadas aqui, utilizando para esse fim a própria teoria sobre a linguagem quadrinística e alguns conceitos da Semiótica. Nesse propósito, tentaremos apontar que elementos participam e permitem o reconhecimento das histórias em quadrinhos enquanto suporte que veicula temas estruturantes, formadores, contestadores e constituintes da cultura de uma sociedade.

CAPÍTULO II

2 COM A PALAVRA, A IMAGEM: POR UM ESTUDO DA LINGUAGEM DOS QUADRINHOS

“A imagem tem a opacidade do infinito.” (Sartre)

2.1 LINGUAGEM, IDEOLOGIA E PODER NOS QUADRINHOS

Na vida cotidiana, a interação verbal possibilita uma realimentação e um desvelamento de ideologias. Bakhtin (1997) denomina esse conceito de *ideologia do cotidiano* e diz que ele permite a manifestação de ideologias ou sistemas ideológicos cristalizados nas mais diversas práticas da linguagem, tais como atos, gestos ou palavras. Ampliando o alcance desse conceito também para as imagens⁹ e, particularmente, ao processo de subjetivação nos quadrinhos de *Mafalda*, é mister um novo olhar sobre sua linguagem levando em consideração essa perspectiva dialógica bakhtiniana e as considerações sobre a consciência infantil de Vygotsky visto que a interação entre sistemas ideológicos e ideologias do cotidiano possui participação efetiva na formação humana. Especialmente no que concerne à pequena Mafalda, já que essa interação colabora de forma bastante incisiva com a sua formação identitária e discursiva e os signos ideológicos percebidos em seus quadrinhos confrontam-se e reconstituem-se ao mesmo tempo em que sua formação é desenvolvida. Souza (1994) compartilha dessa ideia na medida em que reconhece o valor da palavra como elemento revelador de uma realidade, de uma fantasia ou ainda de uma idealização cujo grau de aproximação ou de distanciamento da mesma representada dependerá da linguagem apresentada:

⁹ Compreendemos as imagens como uma possibilidade real e significativa de linguagem.

Cada época e cada grupo social tem seu repertório de formas de discurso que funciona como um espelho que reflete e refrata o cotidiano. A palavra é a revelação de um espaço no qual os valores fundamentais de uma dada sociedade se explicitam e se confrontam. O texto da criança nos coloca frente a frente com o mundo tal qual idealizado por nós, quer seja nos seus aspectos perversos ou estigmatizantes quer seja na sua dimensão crítica e transformadora da ordem estabelecida. (Souza, 1994, p.120)

Dessa forma, compreendemos que ao ouvir/interpretar a voz de uma criança é estabelecida uma oportunidade de reconstruirmos, a partir de seu ângulo, o imaginário cultural do contexto sócio-cultural em que está inserida ou ainda de ter acesso a um olhar crítico sobre nossa cultura. Essa perspectiva coloca a centralidade da constituição das ideologias, da revelação da consciência do indivíduo ou de transformação da ordem na palavra e, ainda, aponta uma nova necessidade em se estudar o signo como um determinante nos sentidos refletidos/refratados da realidade.

Sobre isso Bakthin (1997) diz que

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra sempre será o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. A palavra o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engebrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais. (p.41)

Quando o estudioso da linguagem aponta a palavra como “indicador mais sensível de todas as transformações sociais” entendemos mais ainda a importância desse debruçamento sobre as teorias da linguagem e da subjetivação para essa pesquisa. *Mafalda* é uma obra que possibilita um complexo estudo sobre a identidade feminina – suas faces, emergência de novas formas em detrimento à queda de antigos valores, uma transformação na forma de pensar e *ser* mulher – que ultrapassa os limites do verbal alcançando outras manifestações da linguagem (visual, sonora). Além desse fator, a obra situa-se num contexto de transformações sociais, culturais e políticas importantes que transformaram a forma de se ver e

representar o mundo, ela registra o aparecimento e dissemina as novas ideologias que acompanham o movimento feminista, dentre outros.

Visto essas considerações iniciais sobre linguagem e ideologia e levando em consideração sua estreita relação com o processo da formação da subjetividade, exporemos alguns conceitos sobre a formação e a manifestação da consciência, com especial atenção à infância. Para Vygotsky (1984), o desenvolvimento da consciência infantil condiciona-se ao uso da linguagem e, assim, a internalização de conteúdos e valores historicamente determinados e organizados no sistema cultural se daria, principalmente, por meio da linguagem. Estudar a constituição da consciência na infância é uma tarefa complexa que vai além do estudo do mundo interno por si só, é uma atividade que busca resgatar o reflexo do mundo externo no mundo interno, isto é, o resultado da interação da criança com a realidade. Estudar sua linguagem, então, é ter acesso aos referentes culturais internalizados em sua consciência.

As ideias desses dois estudiosos – Vygotsky e Bakhtin - centram-se no papel e valor da palavra na interação social, no resgate da memória mas divergem na medida em que o primeiro acredita que a palavra encerra a chave de compreensão da dialética entre pensamento e linguagem e, por consequência, da construção da consciência e da subjetividade; enquanto o segundo defende a teoria que a palavra extrapola o espaço da formação da consciência e atinge a constituição ideológica.

De um modo geral, entendemos que a análise profunda e vertical sob a palavra enquanto signo social tal qual propõe Bakhtin e Vygotsky é fundamental para a compreensão não somente dos aspectos como constituição da consciência, subjetivação, criação e formação ideológica mas também das relações de poder que incidem na palavra e a utiliza como meio de imposição/disseminação.

Essa relação tríade linguagem-ideologia-poder há muito vem sendo observada pelos estudiosos das relações humanas e acreditamos que a contribuição das teorizações de Michel Foucault sobre os conceitos do **discurso** e **poder** vem fomentar o interior dessa pesquisa embora não lhe confira estabilidade, como bem indica a ordem foucaultiana. Conhecer como os discursos funcionam e estabelecem relações de poder é entender que “verdades” são estabelecidas, cristalizadas e quais aquelas que são levadas ao esquecimento, à ruptura.

A obra de Foucault, conforme os critérios ontológicos de Morey, Veiga-Neto (2007) apud Domingos (2009), é classificada em Ser-saber, Ser-poder, Ser- consigo

que são princípios fundadores do sujeito moderno. O discurso e o poder pertencem respectivamente ao primeiro e segundo momento de sua obra, embora essas teorias tocam-se e incorporam-se de modo incontornável. De acordo com o filósofo, a produção do discurso em sociedade percorre uma sequência inevitável de procedimentos de controle, seleção, organização e redistribuição, no intuito de amenizar sua carga material e dissolver-lhe o perigo de sua produção. Na verdade, o discurso em si não é algo que se caracteriza como perigoso, mas os seus interditos mascaram disputas de desejo e de poder. Em suas próprias palavras: “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual e com o qual se luta, é o próprio poder de que procuramos assenhorar-nos.” (FOUCAULT, 2006, p.10). Entendemos também que é frequente o confronto com o outro e que as múltiplas re-significações nessas relações com o diferente é que tornam a identidade do sujeito perceptível.

O poder diluído nos discursos circulantes e que institui “verdades” leva a reflexão dessa relação do homem com a verdade, com o que se dizia verdadeiro em sua época, já que cada sociedade possui seu próprio regime de verdades. Como aponta Domingos (2009)

É um sistema que se funda naqueles tipos de discurso que funcionam como verdadeiros em detrimento de outros tidos como falsos. Através dos discursos supostamente verdadeiros, constitui-se toda uma cultura de uma época. É uma construção complexa, inclusive paradoxal, pois traz em si modos de separações e exclusões ao naturalizar determinadas práticas. (p.21)

É interessante nesse ponto refletir a respeito da imagem e comportamentos ditos como femininos ao longo da história. Esse sistema de exclusão dos e pelos discursos levou ao deslocamento do conceito de verdade e, conseqüentemente, a uma busca da verdade ou, nas palavras do próprio Foucault, a uma vontade de verdade que foi adotada como base científica pelas mais diversas áreas do conhecimento e pelas mais diversas esferas da sociedade. As ciências iniciaram buscas por um saber verdadeiro ou ainda por um discurso verdadeiro. No caso das esferas sociais, o grupo feminino também entrou na luta contra os discursos e (pre) conceitos que por muito tempo estiveram presentes em sua identidade e em seu modo de vida. Nos quadrinhos de *Mafalda* é perceptível a representação de alguns ideais femininos que se contrapunham a um discurso antigo e predominantemente masculino. Sendo essa produção parte de uma cultura denominada de massa, como

discutiremos mais profundamente adiante, é ainda maior os resultados alcançados por ser ampla a sua disseminação e consumo. Em outras narrativas gráficas, como o *Superman*, de Joe Shuster e Jerry Siegel, também nos é revelado certas “verdades” através de suas leituras, como bem afirma Eco (1993)

...os conteúdos ideológicos das histórias de Superman [...] sustentam e funcionam comunicativamente graças à estrutura da série narrativa; [...] concorrem para definir a estrutura que os exprime, como uma estrutura circular, estática, veículo de uma mensagem pedagógica substancialmente imobilista. (p.271)

Considerando o alcance dessas publicações se entende a preocupação em controlar o que é publicado, quem lê essas histórias e que efeitos de sentido elas podem produzir, daí talvez o mito de que as histórias em quadrinhos são compostas de historietas para crianças e possui uma linguagem ingênua, sem profundas intenções ideológicas. Chamamos atenção, então, justamente para algo que se faz presente e manipula as relações entre as verdades e o poder, sendo necessário atentar para o fato que envolve a produção dos discursos: o controle por uma série de mecanismos de poder. Através de princípios e valores que excluem determinados discursos na sociedade ou que ainda limitam, manipulam sua circulação, as “verdades” são controladas, como expõe o próprio Foucault “não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (2006, p.9).

Sobre esses mecanismos de poder, Althusser (2007) traz o conceito de Aparelhos Ideológicos do Estado que são justamente instrumentos de propagação e imposição das verdades daquela sociedade. Com efeito, o teórico procura atrelar de modo indissolúvel os fenômenos da luta de classes à revelação das ideologias presentes na formação humana:

Apenas do ponto de vista das classes, isto é, da luta de classes, pode-se dar conta *das* ideologias existentes numa formação social. Não é apenas a partir daí que se pode dar conta da realização da ideologia dominante nos AIE e das formas da luta de classes das quais os AIE são a sede e o palco. Mas é sobretudo, e também a partir daí que se pode compreender de onde provêm as ideologias que se realizam e se confrontam nos AIE. Porque se é verdade que os AIE representam a *forma* pela qual a ideologia da classe dominante deve necessariamente se realizar, e a forma com a qual a ideologia da classe dominada deve necessariamente medir-se e confrontar-se, as ideologias não “nascem” dos AIE mas das classes

sociais em luta: de suas condições de existência, de suas práticas, de suas experiências de luta, etc.(p.107)

Assim, temos a comprovação inicial proposta por Foucault desse domínio das verdades por uma classe em detrimento a uma outra e também dessas formas de estabelecimento e controle de poder – termos que foram ampliados nessa teoria de Althusser quando sugere em que esferas da sociedade se localizariam esses instrumentos: a família, a igreja, sindicatos, escola e direito (estruturas tanto ideológicas quanto repressivas).

Seguindo essa linha de pensamento se compreende bem a questão posta ao feminismo, a estratégia discursiva que disciplinava a vida e os corpos das mulheres durante muito tempo silenciou suas vozes e seus pensamentos, porém com o advento da modernidade os efeitos dos novos discursos postos por e para esse grupo, que de início chocavam, vão se tornando “naturais” e vão consolidando novas práticas de conduta e de verdades assumidas por esse sujeitos, que ainda são e sempre serão controladas por mecanismos de poder. A luta pela reprodução da ideologia dominante é um combate inacabado que sempre necessita de renovação, pois que sujeito à luta incessante de classes encontra espaço largo de compartilhamento nas denominadas culturas de massas.

É pertinente terminar, por ora, essa explicação sobre por que, onde e como o poder se manifesta e quem o controla sem esquecer de suas relações com a ideologia e a linguagem. Nesse momento, nos deteremos em lançar um olhar mais próximo sobre a relação entre a cultura de massa e as histórias em quadrinhos e seu papel decisivo na disseminação dos discursos e das verdades aqui postas.

2.2 A CULTURA DE MASSA: O ESPAÇO DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

Presenciamos nos dias atuais um momento inédito na história da humanidade, o homem vive em meio a uma pluralidade extraordinária de linguagens e o mundo foi transformado em uma grande massa de signos. Toda experiência humana é traduzida em signos, em um imenso sistema deles: a cultura, que organiza o processo da vida em sociedade estabelecendo as regras imprescindíveis à tradução de informações e conhecimentos. Cada signo ou texto que se encontra

na memória cultural formará o “cosmo” sógnico de cada grupo, a que Lótman (1996) dá o nome de semiosfera. Assim, a semiosfera é um conjunto de elementos (códigos culturais) significantes disponíveis para acesso e combinação e que dá condições às representações culturais e simbólicas de cada grupo ou comunidade.

Em se tratando especificamente dos códigos e textos já absorvidos pela cultura, ou seja, aqueles que já possuem um sentido para os grupos sociais, pode-se dizer que esses códigos/textos se recompõem na tradução de novos conteúdos e que estes novos textos somente podem surgir a partir dos antigos ou daqueles que o sistema cultural reconhece. Trata-se de um movimento de auto-organização que conforme Lótman (1996) faz com que a cultura produza novas “regras de representação”.

Essa infinidade de linguagens e combinações signícas provocaram uma diluição de suas fronteiras, cuja delimitação se tornou imperceptível mas que hoje buscamos estabelecer no relacionamento entre as formas de manifestações da linguagem (a verbal e a não-verbal). Quando se trata das multiplicidades da linguagem, recorreremos à semiótica e suas contribuições porque ela é a "ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido" (SANTAELLA, 1993).

Modernamente, o conceito de cultura está relacionado tanto ao conceito de homem quanto ao estudo da constituição significativa e da contextualização social das mais variadas expressões humanas, levando-se em consideração a produção e a circulação das formas simbólicas de caráter global. Geertz (1989) diz que a cultura deve ser vista como um conjunto de mecanismos simbólicos usados para controle de comportamentos que direcionam o processo de individuação do sujeito. No tocante às histórias em quadrinhos, somado ao conceito de cultura acrescenta-se a ideia de *massa*, formando uma nova ideia que Morin (1962) apud Hill (2006) diz ser

(...) o resultado de uma mistura entre razão e emoção, que vai “estruturar”, “orientar”, “construir”, “operar”, “suprir”. Seu campo de ação se estende entre o real e o imaginário, numa simbiose do instintivo com o representativo. (...) a cultura oferece um apoio concreto ao que é imaginário, e um apoio imaginário ao que é concreto.

.....

Quanto a *massa*, (...) o termo expressa uma ideia de multiplicação ou de difusão maciça... (p.34-5)

Contudo, a definição do que é *massa*, dentro desse contexto, se mostra problemática como aponta Teixeira Coelho:

não se sabe muito bem o que é massa. Ora é o povo, excluindo-se a classe dominante. Ora são todos. Ou é uma entidade digna de exaltação, à qual todos querem pertencer; ou um conjunto amorfo de indivíduos sem vontade. Pode surgir como um aglomerado heterogêneo de indivíduos, para alguns autores, ou como entidade absolutamente homogênea para outros. O resultado é que o termo “massa” acaba sendo utilizado quase sempre conotativamente (isto é, com um segundo sentido) quando deveria sê-lo denotativamente, com um sentido fixado, normalizado. (1981, p. 28)

De acordo com as discussões de Morin, essa cultura é produzida de acordo com “normas maciças da fabricação industrial; propagada pelas técnicas de difusão maciça [...]; destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classe, família, etc.)” (idem, op. cit., p. 14). Então, observar o papel da Indústria Cultural, nesse contexto, faz-se interessante, visto que sua concepção está relacionada às indústrias que (re)produzem de forma massiva bens e imaginários culturais. Sendo assim, o termo não diz respeito propriamente às empresas produtoras, nem às técnicas de comunicação.

Entendemos que estudar a(s) cultura(s) de um grupo demanda um olhar situado nesse grupo, considerando as diferentes formas de interação dos seus integrantes com os artefatos culturais e ainda consideramos que a cultura de massa está atrelada à (re)produção de um imaginário coletivo permeado de veias simbólicas que possui uma vasta difusão e amplo consumo. Além disso, as expressões usadas para caracterizar um momento em que imagens e conceitos adquirem sentidos específicos e também se aplicam ao imaginário social contemporâneo. Segundo Eco (1993, p.48), essa cultura oferece “(...) um acervo de informações e dados acerca do universo sem sugerir critério de discriminação; mas, indiscutivelmente, sensibilizam o homem contemporâneo face ao mundo; (...)”.

Hill (2006) acrescenta outras observações ao conceito de cultura de massa indicando que se

(...) se considerar o agente, o assunto, o objetivo da comunicação no sentido de causar algum efeito, chega-se a um conceito mais abrangente da cultura de massa, que leva em consideração a relação produção-criação (quem), a temática cultural (que), e, enfim, o público, com o universo de consumo cultural e das camadas sociais que realizam este consumo (a quem). (p.37)

Dentro dessa perspectiva, a cultura de massa enquanto forma de comunicação e de representação do mundo acompanham as transformações do homem e se constituem a partir de suas aspirações e dos rumos de sua história. A cultura de massa, por muitas vezes, possui função de por em xeque antigos valores e ser instrumento de propagação e discussão de ideias. Com os gêneros da linguagem e da literatura que a integram acontece do mesmo modo: nascem conforme as necessidades sociais, históricas e culturais do homem. As histórias em quadrinhos surgem, portanto, como resposta a uma crescente necessidade de atender um público maior e alcança o objetivo de ampliar as possibilidades de construção de sentidos através do estreitamento da relação entre imagem, som e escrita.

As histórias em quadrinhos, desde a sua origem instiga uma reflexão que procura definir seu estatuto dentro do contexto das práticas de linguagem em geral. Tal preocupação deve-se às especificidades do gênero que, destoando tanto das formas convencionais de manifestação de linguagem quanto da literatura, já nasce com uma linguagem denominada de verbo-visual-sonora e com uma destinação imprecisa já que ora se apresenta enquanto recurso didático, objeto dinâmico e voltado ao entretenimento ora organiza-se numa linguagem plenamente literária e, conseqüentemente, produtora de múltiplas imagens e significados.

Essa transformação em seu conceito e em sua produção é resultado das mudanças em seus objetivos e em seu público-alvo. O objetivo central deixa de ser o divertimento e/ou o didatismo e passa a ser a reflexão sobre o homem, a política, as questões culturais e sociais, os anseios e fantasias; enfim passa a ser um reflexo do imaginário e das vivências humanas.

Essa narrativa, com pouco mais de cem anos de existência, é uma manifestação artística relativamente nova que surge como uma possibilidade de representação e construção do real¹⁰, já que se utiliza de recursos próprios de expressão para compor suas narrativas gráficas. Sua linguagem é marcada pelas imagens que buscam materializar a construção de um universo, de um imaginário.

Os *comics* são comumente considerados como obras pouco complexas e de pouca profundidade conteudística e ideológica e isso em parte se justifica ao seu

¹⁰ Cabe lembrar aqui que os quadrinhos não traduzem nenhuma realidade, mas constroem e representam recortes interpretados da realidade através dos códigos visuais, valores, crenças e ideologias de uma cultura.

comum direcionamento (público infantil) e ainda pela sua produção ampla e frequente. Criada inicialmente para o entretenimento e gerada dentro dos pré (conceitos) que envolvem a produção e disseminação da cultura de massa, as narrativas gráficas transformam-se rapidamente e recebem o reconhecimento pela sua representatividade, presença da fantasia e do fantástico e, principalmente, por constituir-se de uma linguagem plurissignificativa.

Os quadrinhos enquanto cultura de massa também politizava a linguagem indicando posicionamentos. Segundo Cirne

Todo e qualquer quadrinho existe como um discurso artístico, articulado gráfico-narrativamente. Relacioná-lo com o discurso significa compreender a relação arte/política em toda sua extensão social. Significa compreender a questão da linguagem e sua politização. (1987, p.57)

Umberto Eco na obra *Apocalípticos e Integrados* (1993) também compartilha dessa opinião quando, ao discutir as relações entre símbolo e cultura de massa, aponta para uma eficácia de poder persuasivo comparável apenas àquelas pertencentes às figuras da mitologia que possuíam enredos extremamente significativos alcançando a coletividade.

As histórias em quadrinhos de *Mafalda*, de Quino, surgem pela necessidade de uma personagem-propaganda, mas seu autor abandona essa primeira tentativa e parte para uma inventiva muito mais cativante que toma proporções gigantescas em número de público – a obra foi traduzida em 10 línguas. Mafalda assume um papel diferente do planejado inicialmente porque apresenta-se como criança ao mesmo tempo ingênua e perspicaz; essa personagem tem imagem, comportamento e brincadeiras infantis que servem de plano de fundo para discussões ideológicas as mais diversas, desde a situação geopolítica mundial até a posição social feminina. O seu discurso é imbricado de ideologias indissociáveis de seu contexto de produção e da construção de sentidos, a sua obra, portanto, acaba definindo e exigindo essa abordagem pelo viés da Análise do Discurso.

Sendo assim, as histórias em quadrinhos, por constituírem um produto de natureza industrial, refletem através dos autores uma educação implícita de um sistema. A sua linguagem é dotada de um poder reforçador dos mitos, valores e ideias vigentes daquele sistema podendo ainda ter propósito contrário, funcionando como forte aliado à quebra desses estigmas e dessa estrutura. Tomando por base

as narrativas de *Mafalda*, observamos que essa consideração sobre a cultura de massa e seu poder em refutar ou reiterar valores, ideias, comportamentos é elemento bastante explorado pelo autor. As suas tiras constataam uma preocupação com o universo feminino e com as mudanças em suas representações bem como com a delineação de uma nova identidade, particularizada por Quino através da (re)apresentação do imaginário cultural. Enquanto cultura de massa, essa obra funciona como um forte instrumento que recupera os conhecimentos sobre a sociedade, sobre os acontecimentos históricos e os fenômenos sociais e políticos, e, assim, vão inferindo consciência nos grupos sociais e passam a fazer parte da memória cultural coletiva daquela sociedade.

2.2.1 A literatura e as Histórias em Quadrinhos

Todorov descreve bem a dificuldade atual de conceituação e demarcação das fronteiras literárias e não-literárias das mais diversas práticas de linguagem que circulam na sociedade, levando em consideração a liquidez de termos e classificações, tais como a cânone literário, literatura popular, de massa, de consumo, superior, inferior, marginal. Conforme alerta o mesmo autor, “Quem ousaria hoje decidir o que é literatura e o que não o é, diante da irreduzível variedade de escritos que se lhe costuma incorporar, sob perspectivas infinitamente diferentes.” (1988, p.11)

Com essa difícil tarefa de demarcar contornos e impor limites ao que se considera ou não como literatura, temos a intenção aqui de delinear alguns pontos de convergência e divergência entre o que se chama alta literatura e a cultura de massas, em específico os quadrinhos¹¹, procurando ressignificá-los utilizando uma teoria pertinente ao assunto e ainda buscando expandir o debate sobre o estimulante tema.

¹¹ Alguns teóricos tratam as histórias em quadrinhos como parte da literatura de massa, a exemplo de Eco. Aqui adotamos a teoria de Cirne de que os quadrinhos possuem espaço e significação própria que não obrigatoriamente está vinculado à Literatura.

O que se diz ser literatura é resultado de uma construção subjetiva de experiências e de discursos que a legitimaram. Ou seja, a noção de literatura foi internalizada, subjetivada através de uma circulação e uma imposição de ideias sobre o fazer o literário, sua linguagem e obra que normalmente foi controlada por uma classe dominante, culta, uma elite. Sobre essa formação conceitual de literatura Campos (1992, p. 13) revela que tanto as classificações quanto a própria concepção de literatura “refletem o modo de pensar da ideologia dominante” em determinado contexto histórico-social. Assim,

É tentador desistir e concluir que a literatura é o que quer que uma dada sociedade trate como literatura – um conjunto de textos que os árbitros culturais reconhecem como pertencentes à literatura [...] precisamos perguntar: ‘o que faz com que nós (ou alguma outra sociedade) tratemos algo como literatura?’. (CULLER, 1990, p.29)

Definindo dessa maneira chega-se a conclusão de que existem várias concepções sobre o fazer literário, relacionados aos mais diversos contextos histórico-sociais, alguns questionáveis outros imprecisos, porém todos discutíveis. Mesmo os principais teóricos da literatura não chegaram a alguma concordância sobre questão tão controversa. O que de fato tem uma ampla aceitação é que a obra literária, nesta perspectiva do contexto, se faz constantemente aberta, por meio do tempo, a múltiplas e fecundas leituras e em cada momento da história recebe atualizações, ultrapassando a dimensão exclusivamente sincrônica.

Compreende-se, então, porque boa parte dessas teorizações sobre a literatura e seu objeto estabelecem como ponto de partida para análise de uma essência literária a escrita. É ela que permitirá (re)leituras e carregará as significações que serão reinterpretadas segundo a esfera cultural do momento. Sobre a obra literária - ou ainda a escrita literária - Foucault (2000) diz que ela imprime em si mesma certas marcas que provam a si mesma e a outros que se trata de literatura. Esses signos são tratados pelo filósofo como a escrita que faz com que toda obra seja uma representação, um modelo concreto de literatura, uma “transgressão da linguagem”.

Essa representação traz consigo outras marcas que a determinam, como o lugar que ocupa na sociedade, a sua circulação, a produção, a relação entre leitor-autor e por tratar de lugares sociais, especialmente no nosso século, muitas vezes seu suporte não se restringirá ao livro atingindo outros suportes, a exemplo de

algumas literaturas de massa, como os jornais, cinema, música. Como propõe Santaella (1996) ao falar em rupturas na literatura contemporânea, debruçar-se sobre a literatura de massa em outros meios e com novas significações é permitir que as formas não-institucionalizadas e não-convencionais também possam ser definidas como literárias, como artísticas e sejam (re)interpretadas.

Quando se trata da cultura de massa, a literatura desconstrói um discurso já-dito sobre o que se denomina de literário, pois passamos a considerar literatura todos aqueles suportes citados e estes conseqüentemente questionam antigas hierarquias literárias quando propõem a coexistência de instituições cultas na chamada cultura de massa. Em seu livro *Culturas híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade*, Canclini atribui aos quadrinhos o nome de “gênero impuro”, por o mesmo possuir a capacidade de transitar entre a imagem e a palavra, entre o erudito e o popular, aliando características do artesanal e da produção de massa, portanto exigem também uma outra abordagem, mais específica, levando em consideração suas próprias técnicas e ordens de produção.

No caso de *Mafalda*, o trânsito que trata Canclini ocorre de modo intenso visto que a imagem e a palavra possuem força equivalente na geração de sentidos e complementam-se na leitura e na produção de sentidos da narrativa, sendo suas imagens dotadas de uma enorme potencialidade dramática e, muitas vezes, utilizadas sozinhas em alguns de seus quadros contínuos e cumprindo papéis discursivos antes postos apenas ao escrito. O erudito e o popular cruzam-se nas suas abordagens temáticas já que *Mafalda* possui tiras com conteúdo que tratam do imaginário infantil e, portanto, alcançam leitores menos maduros e sem muita exigência quanto ao conhecimento de mundo. Já em outras narrativas, trata de temáticas com uma complexidade maior necessitando que seu leitor (re)conheça e realize leituras de metáforas, símbolos e resgate conhecimentos mais específicos. Suas críticas políticas, sociais e existenciais diluídas nas narrativas alcançam o que Canclini (2000) denomina de luta metafórica:

Quando não conseguimos mudar o governante, nós o satirizamos (...). Ante a impossibilidade de construir uma ordem diferente, erigimos nos mitos, na literatura e nas histórias em quadrinhos desafios mascarados. A luta entre classes ou entre etnias é, na maior parte dos dias, uma luta metafórica. Às vezes, a partir das metáforas, irrompem lenta ou inesperadamente práticas transformadoras inéditas (2000, p. 349).

A luta entre classes, entre ideologias de representações femininas é assunto freqüente em suas tiras, são escondidas e desveladas por metáforas, símbolos, metonímias que se misturam e se completam em escrita, imagem, som. Por ser a linguagem de seus quadrinhos carregada de significados que dependem de resgate de elementos da semiosfera¹² cultural, da memória coletiva e de fatos que remetem à época de produção - tudo isso camuflado numa linguagem plurissignificativa e artística - é fácil, então, entender porque sua lógica interna conduz a uma seleção inata de seus leitores. Nem todos tem acesso à informação, aos signos culturais dispostos no sistema (semiosfera) necessários para construir sentidos e leituras. A fim de ilustrar essa “seleção” natural de leitores capazes de estabelecer relações de significado em suas tiras exporemos uma delas:



Figura 02: Quino, Toda Mafalda: Martins Fontes, 2006, p.89

Essa narrativa consiste numa reflexão dramática de Mafalda sobre como presentear o seu pai no “Dia dos Pais”. Isso acontece em quatro dos cinco momentos da tira. A personagem narra a sua própria situação e a faz de forma gradativa, utilizando da repetição de termos “chegando, chegando” (2º quadro) quando o segundo termo apresenta letras de um maior tamanho demonstrando uma ênfase na ação, além do que o uso da conjunção aditiva “e” também contribui para

¹² Lótman (1996) afirma ainda que a partir do surgimento da informação no outro, o sistema (cultural, lingüístico, etc.) reorganiza sua estrutura traduzindo naqueles signos existentes e que estão à sua disposição, aquilo que recebeu. Logo, esse sistema transmuta-se e acrescenta a si uma nova experiência, resultado do contato de suas vivências com as informações novas recebidas. Esse autor denomina esse processo de *tradução* e acrescenta ainda a ideia de que essas novas configurações são absorvidas na memória do sistema e ficam à disposição para serem acessadas a qualquer momento.

essa ideia de uma narratividade. A dramaticidade repousa no uso de termos “menininha” e “pobre”. Na verdade, o termo emblemático dessa breve narrativa consiste na referência à Hitchcock, cineasta anglo-americano, conhecido pelos seus filmes de suspense, onde utiliza de elementos criadores de tensão e ansiedade no espectador através de efeitos do cinema. A ironia dessa tira consiste justamente no fato do tema dessa narrativa ser de natureza simples (o quê uma criança daria como presente ao seu pai) e ela, Mafalda, através dos efeitos da linguagem (marcas visuais que dão destaque as palavras, repetição de termos, gradação, uso de vocábulo no diminutivo) transforma essa temática num suspense. Um leitor que desconheça essa característica dos filmes hitchcockianos não conseguirá realizar uma leitura plena e não alcançará o riso, efeito final do uso da ironia, marca característica de seus quadrinhos.

Partido dessas definições e respectiva exemplificação, o estudo das histórias em quadrinhos, com todas as especificidades citadas, engloba não somente o seu modo peculiar de produção como também inclui suas condições de leitura e seu lugar social. Ademais é preciso que consideremos uma única concepção sobre os quadrinhos, abrangendo desde suas especificidades quanto suas determinações, Cirne (2000) diz que

Quadrinhos são uma narrativa gráfico-visual impulsionada por sucessivos cortes, cortes estes que agenciam imagens rabiscadas, desenhadas e/ou pintadas. O lugar significante do corte – que chamaremos de corte gráfico- será sempre um lugar de um corte espaço-temporal, a ser preenchido pelo imaginário do leitor. Eis aqui a sua especificidade: o espaço de uma narrativa gráfica que se alimenta de cortes igualmente gráficos. (p.23)

Completamos à essa ideia a definição proposta por Alain Rey apud Cirne (2000) de que os quadrinhos são “um fragmento fértil de uma história do desejo social (...) *que* renova os caminhos do olhar, reinventa a leitura, modifica a linguagem.” (p.24) (Grifo nosso)

Sobre essa linguagem dos *comics*, desconsiderando por ora as suas especificidades, talvez seja ela a responsável pela crença de que as histórias em quadrinhos se definiria como uma paraliteratura, pois é em sua linguagem que encontramos as marcas da Poesia. Porém, o que convém é que a Poesia pode estar na música, numa pintura sem que essas outras artes sejam rotuladas como parte ou

à parte da Literatura. Como afirma Cirne (2000) “Decerto, em se tratando de HQs, não estamos diante de nenhum gênero paraliterário. (...) Mas podemos estar diante da Poesia.” (p.171) Poesia onde? Para que fiquemos com alguns poucos exemplos observemos na própria voz da própria Mafalda:

"Engraçado...Quando eu fecho os olhos o mundo desaparece."

"E não é que neste mundo tem cada vez mais gente e cada vez menos pessoas?"

"Porque que quando colocamos os pés no chão a brincadeira acaba?"

Pobrezinha, fizeram de você um mero capacho para limpar os pés antes de entrar no Universo..." (*Mafalda* olhando para a Lua)

"...sobre a paz no mundo? Tenho todos os dias provas de que, por enquanto, é apenas um conto..."

Então, apesar das histórias em quadrinhos conter, por vezes, uma linguagem poética, e em conceituá-las como cultura de massa, não terminam aqui as discussões sobre essa relação entre literatura e quadrinhos. Ainda se faz necessário repensar o lugar das histórias em quadrinhos considerando suas próprias características e abordá-la com seus próprios métodos de análise. Sua classificação dentro do contexto da linguagem ainda é tarefa inacabada, visto que sua organização difere da literatura convencional, do cânone mas ainda possui vínculos conceituais no que concerne aos termos como representação, imaginário, simbólico, mítico, plurissignificação, metafórico, etc. A literatura e os quadrinhos possuem domínios, processos de produção e materialidade discursiva distintos e, apesar das concepções permearem nas duas formas, os quadrinhos não constitui uma forma massiva da literatura, mas uma produção cultural independente.

2.3 SOBRE AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS DE *MAFALDA*, DE QUINO

Há mais de meia década, em setembro de 1964, foi publicada a primeira tira de *Mafalda*, principal personagem das histórias em quadrinhos escritas e

desenhadas pelo argentino Joaquín Salvador Lavado (Quino). De início, em 1963, *Mafalda* é criada para integrar quadrinhos que divulgassem os produtos da empresa Mansfield, como o contrato foi rompido com a agência publicitária Agens, ela toma outros rumos e estréia em 29 de setembro do ano seguinte, diariamente, no jornal *Primera Plan* e um ano depois passa a ser publicada no jornal *El Mundo*. Suas histórias foram escritas no período de 1964 a 1973, alcançando altos índices de popularidade na América Latina e Europa. *Mafalda* é a filha mais velha de uma família de classe média composta por quatro membros (pai trabalhador, mãe dona-de-casa, ela mesma e seu irmão, o Guille) e possui um círculo de amizade bastante seletivo, vejamos algumas características desta e de outras personagens que compõem suas publicações:

Mafalda



Figura 03

Mafalda aparece em suas narrativas sempre preocupada com os destinos, as decisões e os fatos histórico-sociais que circunscrevem a humanidade, especialmente aqueles que assombravam o imaginário coletivo dos anos 60 e 70 como a possibilidade de uma terceira guerra oriunda dos conflitos civis ou da guerra fria. É bastante crítica, principalmente em relação à algumas condutas e comportamentos convencionais dos adultos e, por isso, acredita muito no poder de transformação de sua geração. Fã dos Beatles, *Mafalda* representa uma geração de jovens que buscava descobrir o universal, o planetário, porém sua realidade se passava em um país confuso, injusto, repleto de desigualdades sociais e sob rigoroso regime militar. Ama os direitos humanos, a paz e a democracia na mesma intensidade que rejeita o racismo, o preconceito, o conformismo, a injustiça e a sopa.¹³

¹³ Quino afirma em uma entrevista que a sopa seria um analogia à ditadura por ser algo difícil de digerir. Disponível em: http://www.quino.ar/portugues/quino_perguntas. Acesso em 28/02/2011.

Felipe



Figura 04

Felipe é um ano mais velho que nossa protagonista, bastante carismático e ingênuo. Foi o seu primeiro amigo. É caracterizado sempre como sonhador – sonhos que acredita ser reais -, introvertido, aventureiro, preguiçoso e bastante desligado, também preocupa-se com o bem comum e divide algumas das preocupações de Mafalda no que diz respeito à humanidade.

Manolito



Figura 05

Manolito é filho de comerciantes, capitalista, ambicioso e materialista, o seu sonho é ser dono de uma grande rede de supermercados, é também admirador de Rockefeller. Aparece frequentemente articulando formas e práticas comerciais e publicitárias que favoreçam o mercado de seu pai, detesta ir à escola, e por conseqüência, fazer tarefas escolares. Não gosta de Susanita.

Susanita

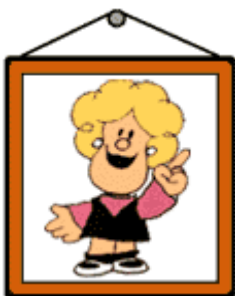


Figura 06

Susanita é egoísta, fútil, briguenta, dotada de uma identidade feminina semelhante àquela assumida pela mãe de Mafalda, sonha em ser mãe de um médico e esposa de um homem rico e lindo, aspira deixar de ser burguesa e adentrar na alta sociedade. Possui preconceitos sociais e raciais e alimenta com a mesma intensidade a aversão de Manolito. Não suporta as preocupações humanísticas de Mafalda.

Miguelito



Figura 07

Miguelito é o mais novo da turma depois de Guille, o irmão de Mafalda. É egocêntrico, sonhador e vive refletindo sobre questões simples e de importância questionável. Detesta a ideia de não ser notado – por isso tenta sempre chamar a atenção para si - e também não aceita a idade que tem.

Guille



Figura 08

Guille é o irmão mais novo da protagonista e representa a inocência da infância. É bastante curioso e inteligente, costuma fazer muitas perguntas e, nesse aspecto, é bem parecido com Mafalda. Fisicamente, também assemelha-se a Mafalda e gosta de fazer os outros rir através de seus atos.

Libertad



Figura 09

Ao lado de Mafalda, já nas últimas tiras publicadas, aparece Libertad que integra também essa nova representação sobre o feminino. É detentor de uma personalidade muito semelhante à de Mafalda, aprova as revoluções e as transformações sócio-culturais. Por ser bem pequena, o seu tamanho pode denotar o espaço restrito da liberdade naquela época de ditadura, cessões e proibições.

Os pais de Mafalda



Figura 10

Por fim, os seus pais. A mãe chama-se Raquel, mãe e esposa dedicada, abandonou a faculdade para cuidar da casa e dos filhos, uma rotina exaustiva e interminável. Sobre o pai, desconhece-se o nome, é extremamente trabalhador e possui o hábito de cuidar de plantas. Ambos possuem comportamento passivo e preocupações superficiais. Costumam ficar nervosos e aflitos com as indagações de Mafalda e, muitas vezes, não conseguem responder as suas dúvidas e preocupações.

Com esse complexo e plural grupo de personagens, Mafalda trava um diálogo com o mundo real e torna-se referência para os autores que vieram nos anos seguintes, conforme aponta Martignone (2008) apud Ramos (2010): “Assim como existe um antes e um depois dos Peanuts na história da tira cômica norte-americana, o mesmo ocorreu na Argentina com *Mafalda*, a criação de Quino

diretamente inspirada na de Schulz” (p.22) Seus quadrinhos são marcados pela consciência política, cultural e social, pela crítica e ironia e, é claro, pelo humor.

Rhanda refere-se à Mafalda dizendo que

tornou-se o símbolo do imaginário mítico de uma América Latina que ansiava por liberdade de expressão, por liberdade de escolhas sociais e culturais, pela emancipação feminina [...] ela questiona padrões estabelecidos [...] e propõe novos caminhos, novos comportamentos. (2005, p.5)

Certa vez, os quadrinhos de Mafalda foram denominados como um espaço liberal por responder aos anseios existenciais de uma classe burguesa. Ampliamos essa concepção acreditando que suas histórias integralizam um movimento articulado de uma visão global da humanidade e não apenas reflexos restritos de uma classe social de certo país. E sobre esse espaço, Cirne (1982) entende que

todo e qualquer quadrinho existe como um discurso artístico, articulado gráfico-narrativamente. Relacioná-lo com o discurso político significa compreender a relação arte/política em toda sua extensão social. Significa compreender a questão da linguagem – e sua politização. (p.57)

Dessa forma, os quadrinhos de *Mafalda* respondem a anseios muito maiores, de um mundo que é liberal em suas articulações temáticas e essa particularidade da abordagem conteudística é ampliada na leitura da narrativa de sua tira. Cada uma de suas tiras encerra um mundo particular limitado por seus contextos dramáticos, pois apenas o conhecimento e a leitura de diversas tiras é que fará com que o leitor reconheça algumas de suas especificidades estruturais e temáticas, como símbolos, implícitos e sugestões. A coletânea de tiras que selecionamos para análise nos revelará alguns desses elementos que, caracterizados pela repetição, alcançam um efeito de sentido mais profundo, muito mais complexo, que somente um leitor mais perspicaz e conhecedor da obra poderá construir reais possibilidades de significação.

Uma leitura bastante lúcida de suas representações foi realizada pelo semiólogo Oscar Steimberg (1977) apud Cirne (1982, p.59)

Elementos transparentes de um discurso que se resolve em epigrama, Mafalda e seus companheiros articulam as oposições conceituais de uma visão racional e segura da História. Muito apropriadamente, a tira os define, basicamente, em termos de um conjunto de ideias e traços de caráter. Está claro que Mafalda é uma humanista atualizada, Manolito um mercantilista, Susanita uma mulher integrada e hipócrita, Felipe um agoniado exercitador do sentido comum, Miguelito um rebento de intelectual fascista que pouco a pouco vai se transformando, esquizofrenicamente, em um profissional da dúvida metódica.

E não somente a visão política sobre os quadrinhos de Mafalda apresentada por Steimberg, nem apenas a sociocultural proposta neste estudo, o seu imaginário vai além e estende-se às questões econômicas, estéticas, ambientais, educativas, literárias. Talvez essa amplitude de seus horizontes de leitura justifique a forma como seus quadrinhos vem sendo utilizados principalmente como suporte didático tanto nos livros como nas aulas das mais variadas disciplinas e níveis escolares. A linguagem relativamente simples e acessível de alguns de seus quadrinhos permite uma leitura muitas vezes superficial normalmente atingindo somente os objetivos didáticos quando de sua abordagem na sala de aula e possibilitando sua leitura pelo público infanto-juvenil, porém essa aparente facilidade oculta, na verdade, fórmulas temáticas complexas, lacunas e os esconderijos de sua linguagem:

A personagem de *Quino* constrói sua fala, em grande parte das tiras, de duas formas: ou a partir do questionamento dos adultos (geralmente seus pais), no intuito de dirimir as dúvidas que tiram seu sono, ou na interação com as outras personagens, de mesma idade, buscando entender o mundo que os cerca (por que existem guerras? por que a mãe trabalha em casa e o pai não?) a partir dos referenciais de que dispõem. Obviamente *Mafalda* não é um quadrinho infantil, dialogando diretamente com um público majoritariamente de adolescentes e adultos. Desta forma, a personagem de *Quino* oscila muitas vezes entre a caracterização de uma criança típica, com tudo que lhe possa ser atribuído (medo, ingenuidade, dependência dos pais), e uma criança excepcionalmente lúcida, crítica e profunda conhecedora da realidade na qual está inserida, que discute de igual pra igual com as pessoas mais velhas, na maioria das vezes colocando-as em posição de "xeque-mate".¹⁴

¹⁴ Oliveira, Carlos Eduardo Rebuá. **Gramsci e histórias em quadrinhos: Mafalda e a construção de sentidos contra-hegemônicos.** Disponível em: <http://www.gramsci.org.ar/Mafalda/mafalda.htm>. Acesso em 04 de março de 2011.

Pela sua singularidade enquanto personagem dos *comics* é inegável que cumpra a função de questionadora de valores, verdades e costumes (re) produzindo um novo discurso sobre o *ser* jovem e o *ser* mulher. Devido às tantas possibilidades de leituras e significações e de relacioná-las as mais diversas áreas (política, social, cultural, ambiental, econômica, existencial), havia uma urgência em se realizar um estudo mais aprofundado sobre sua obra, distanciando-se da abordagem didática e aproximando-se das especificidades críticas das Histórias em Quadrinhos. Conforme aponta Lavado “Mafalda reflete as tendências de uma juventude inquieta, que assumem aqui a forma paradoxal de dissidência infantil, de esquema psicológico de reação aos veículos de comunicação de massa, de urticária moral provocada pela lógica dos blocos, de asma intelectual causada pelo cogumelo atômico. Já que nossos filhos vão se tornar - por escolha nossa - outras tantas Mafaldas, será prudente tratarmos Mafalda com o respeito que merece um personagem real.” (2000, p.16) E, afinal, utilizando das palavras de Cirne em seu livro *Quadrinhos, sedução e paixão*: “tudo vale a pena se a crítica não é pequena.”

2.4 LEITURA E PERCEPÇÃO DOS QUADRINHOS: ELEMENTOS CONSTITUINTES DE SENTIDO NAS NARRATIVAS GRÁFICAS

Tudo que é ideológico possui valor semiótico. (Bakthin)

É senso comum atribuir às histórias em quadrinhos o formato de gênero do discurso ou da literatura como argumento para justificar os quadrinhos em formas socialmente ou academicamente prestigiadas. No item anterior de nossa pesquisa já discutimos a relação entre literatura e quadrinhos, observando inclusive os pontos em comum com àquela arte, mas atentando para suas especificidades. Compreendemos então a necessidade de delinear aqui algumas particularidades da linguagem quadrinística¹⁵ tendo em vista os mecanismos próprios que representam seus elementos narrativos e que subsidiam sua leitura.

¹⁵ Essa perspectiva de que os *comics* possuem uma linguagem autônoma é compartilhada por Ramos (2010), Cirne (1970), Eisner (1999)

Na HQ, a função narrativa predomina e é exercida em grande parte através das imagens desenhadas – às vezes por fotografias -, elas ainda podem ter personagens fixos ou não. Embora vez por outra o discurso do narrador se apresente sob a forma verbal, ele é materializado preferencialmente sob a forma icônica. Uma das principais características da HQ é o fato de ela se deixar interpretar de modo mais rápido do que a narrativa verbal. Com efeito, a linguagem icônica (ALMEIDA, 1997, p. 100) possui um grau de codificação específico relativamente baixo, pois é interpretada através de códigos perceptivos e de reconhecimento fácil por se assemelharem à imagem primeira. São códigos que estamos acostumados a fazer uso para a interpretação do mundo empírico e por isso a impressão de que a leitura dos quadrinhos é mais fácil do que as narrativas verbais. No entanto, lembremos que “no seu avanço rumo ao objeto que representa, a linguagem é colocada frente a frente com o impossível, pois na sua pretensão de alcançar e agarrar o referente, a linguagem não pode senão arranhar o muro do “real””. (SANTAELLA, 2001, p.374)

Assim, independentemente da forma da linguagem que se utilize para representar sempre haverá lacunas e espaços a serem preenchidos na interação leitor-autor estabelecida em sua linguagem e na construção dos sentidos. Uma leitura dos *comics*, levando em consideração como sua linguagem se organiza e o que ela pretende representar, é condição necessária para que os discursos equivocados sobre seu conteúdo sejam desfeitos, inclusive no meio das pesquisas acadêmicas

Vejamos algumas das características mais essenciais da linguagem dos quadrinhos e necessárias a uma compreensão global de seus sentidos:

I) Os cortes espacio-temporais nos quadrinhos

Por quadrinho se compreende a limitação por um conjunto de linhas de um dado formato – quadrado, retângulo, etc – que re(cria) uma “síntese coerente e representativa da realidade”, conforme Fresnault-Derulle (1972) apud Ramos (2010, p.89). A função narrativa dos *comics* é indicada pela sugestão de movimento de certas imagens que são capturadas e individualizadas pelo enquadramento e são seqüenciadas de modo a garantir a noção de passagem do tempo e a moção dos espaços. Essa tarefa de organizar o pensamento seqüencial é ampla e complexa

pois ao artista seqüencial é exigido que o encadeamento de eventos leve o leitor ao reconhecimento e preenchimento das lacunas. Assim “Na arte seqüencial, o artista tem, desde o início prender a atenção do leitor e ditar a seqüência que ele seguirá narrativa.” (EISNER, 1999. p.40)

Os quadrinhos de *Mafalda*, de Quino, apresentam uma certa regularidade em suas formas sendo suas imagens capturadas em quadrados ou retângulos. Mas o mais importante é o espaço entre os quadros, a sarjeta, que une as duas imagens distintas numa única idéia. É ela a grande responsável pelo mistério e a magia da essência dos quadrinhos pois é no seu espaço que o leitor interage significativamente buscando reconhecer o que acontece nesse “meio-tempo.” Observemos o exemplo abaixo:



Figura 11: Quino, Toda Mafalda: Martins Fontes, 2006, p.9

Do quarto ao quinto quadrinho mais de uma ação é suprimida e o leitor é levado a imaginar e reconstruir imagens para completar a leitura. Dessa forma, “os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo recortado de momentos dissociados. Mas a conclusão nos permite conectar esses momentos e concluir mentalmente uma realidade contínua e unificada.” (Mc Cloud, 1999, p.67).

II) A representação da fala, sons, sensações, sentimentos e pensamentos

Quando se trata da representação da fala, a linguagem das histórias em quadrinhos possui uma série de recursos, a primeira delas e a mais essencial é o auxílio dos balões. Adotamos aqui a concepção de Ramos (2010) de que esse

recurso gráfico seria uma forma de representação da fala ou do pensamento, geralmente indicado por um *signo de contorno* (linha que envolve o balão), que procura recriar um solilóquio, um monólogo ou uma situação de interação conversacional. (p.33)

Teremos o cuidado de nesse momento tentar ampliar essa concepção posta por Ramos, pois acreditamos que não somente a fala e o pensamento são circunscritos e representados pelos balões. Alguns sentimentos - como carinho, raiva, amor, etc -, as sensações – como surpresa, alívio, incerteza, dúvida, reflexão-, os sons – as onomatopéias - também são privilegiados nesse espaço gráfico como apontam os exemplos resgatados do próprio livro *Toda Mafalda*, de Quino:

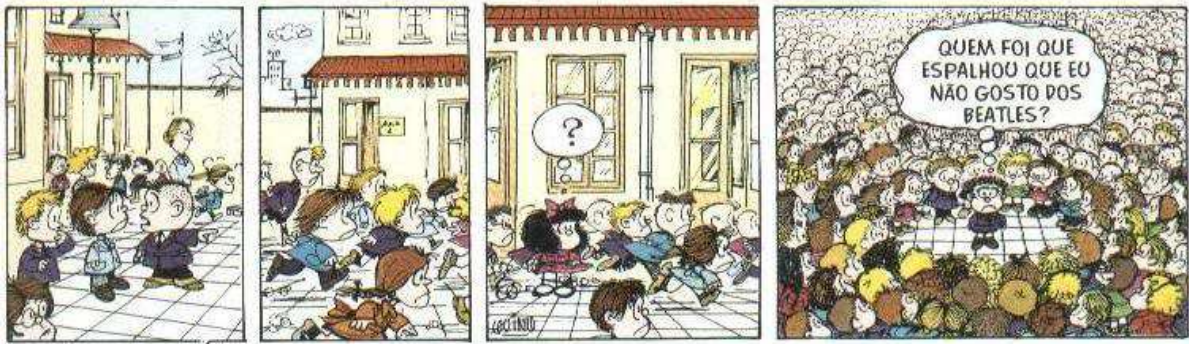


Figura 12: Quino, *Toda Mafalda*: Martins Fontes, 2006, p.90

A interrogação preenche os limites do recurso gráfico balão e não indica fala nem pensamento mas a incompreensão de Mafalda a respeito do que está acontecendo para ser motivo de tanta movimentação em sua escola.



Figura 13: Quino, *Toda Mafalda*: Martins Fontes, 2006, p.46

A onomatopéia “sniff” indica o choro da personagem Susanita devido à sua perda no jogo. Também não denomina nem pensamento nem fala, mas um som.

Está circunscrita pelo espaço do balão que é diferenciado em seu contorno por uma representação gráfica que simboliza o choro, é como se desmanchasse em gotículas, em lágrimas. Segundo Cagnin (1975) apud Ramos (2010), normalmente esse balão é chamado de balão-glacial.



Figura 14: Quino, Toda Mafalda: Martins Fontes, 2006, p.157

E, por fim, um coração num balão atribuído a Susanita simbolizando o carinho, o interesse ou ainda uma certa afeição pelo garoto que passava na sua frente. Quando temos a representação de uma figura no interior do balão (uma metáfora visual) que conota o sentido visualmente demonstrado, denomina-se de balão-especial. Mais uma vez, para fins de exemplificação, o conceito de balão merece ser dilatado visto que a representação da fala ou pensamento não supre todas as particularidades dos *comics*.

Ainda no que concerne à representação da fala e do pensamento, lembramos que além do balão temos a letra que denotará diferentes valores expressivos conforme intenção do autor. Quando a letra é posta de modo tradicional, escrita de forma linear, sem negrito e geralmente na cor preta, ela indica um grau de expressividade “neutra” e a partir dela é que emanam outras. Ramos (2010) diz que “Qualquer corpo de letra que fuja a isso obtém resultado expressivamente diferente. É o que Cagnin (1975) chama de ‘função figurativa do elemento linguístico’. A letra passa a agregar outro sentido, variando conforme o contexto da história.” (p.56-7). No momento destinado à análise do *corpus*, partindo dos recursos próprios utilizados nas letras dos quadrinhos de *Mafalda*, apresentaremos algumas das inúmeras possibilidades de variação que impõe necessariamente numa mudança de sentidos.

III) Palavra, som e imagem

Apesar dos avanços nos estudos da linguagem se falar no seu hibridismo, no tocante às três matrizes (verbal, sonora e visual), as histórias em quadrinhos ainda são vistas como uma linguagem visual-verbal. De acordo com Santaella (2005) “São ainda visuais-verbais a charge e os quadrinhos.” (p.384), porém esquece-se a teórica do caráter sonoro que a própria narratividade implica. Quando reconstruímos as imagens re(cortadas) e seqüenciadas no ato da leitura transformando-na numa narrativa, naturalmente os sons que a compõe aparecem e participam, inclusive, através das onomatopéias que são por natureza a representação gráfica dos sons. Tratando especificamente das onomatopéias, lembramos que são sempre uma aproximação do som e nunca uma reprodução exata, e ainda são de extrema relevância para a construção dos significados visto que colaboram, principalmente, para aproximação da representação do real.

No que se refere à imagem, elas invocam uma experiência anterior do leitor e para que a leitura e a compreensão da narrativa se realize de modo satisfatório, o artista seqüencial precisa desenvolver uma interação buscando imagens armazenadas em ambos os imaginários. Eisner (1999) diz que “O sucesso ou fracasso desse método de comunicação depende da facilidade com que o leitor reconhece o significado e o impacto emocional da imagem. Portanto, a competência da representação e a universalidade da forma escolhida são cruciais.” (p.14)

Mesmo tendo ciência da pluralidade de significados que incidem no uso da palavra, iremos esboçar aqui apenas sua relação de completude com as imagens levando em consideração que num outro momento dessa escrita dedicamos ao estudo da linguagem escrita. No capítulo “Mostrar e Dizer” do livro *Desvendando os quadrinhos*, de Scott McCloud, o estudioso trabalha a relação entre imagem e palavra nos quadrinhos apontando como freqüente a interdependência entre ambas para a transmissão de idéias:

Em quadrinhos, as palavras são como parceiros de dança e cada uma assume sua vez conduzindo. Quando os sois tentam conduzir, a concorrência pode subverter as metas globais embora uma pequena concorrência, às vezes, possa produzir resultados apreciáveis. No entanto, quando cada parceiro reconhece seu papel e se apóiam mutuamente os quadrinhos pode se equiparar a qualquer uma das formas de arte das quais extrai seu potencial. Quando as figuras carregam o peso da clareza numa cena, liberam as palavras para explorar uma área mais ampla. (2005, p.156-7)

Assim o êxito das relações entre imagem e palavra na construção de uma única leitura se dará por meio do habilidoso tratamento que o artista dos quadrinhos aplicará nessas duas estruturas de modo a tecer uma trama de interação emocional envolvente e totalmente significativa.

IV) Os personagens: a expressão e o movimento do corpo

A maioria dos quadrinhos trabalha com personagens fixos até como forma de resgatar na memória do leitor certos comportamentos, condutas, pensamentos recorrentes e símbolos que são atrelados à sua representação e por se tratar de uma narrativa, os *comics* possuem sua ação conduzida por meio dos personagens que orientam o leitor sobre o rumo da história. As expressões faciais e os movimentos dos personagens constituem os principais recursos de expressividade daquela representação. Os personagens são delineados, dessa forma, por movimentos sugeridos pela mudança das linhas faciais ou pela combinação de desenhos distintos de boca, olhos, sobrancelha, pálpebras e pupila permitem inúmeras formas diferentes de expressões que somadas à postura do corpo garantem um recurso denso de representação.

Há ainda as denominadas metáforas visuais bastante utilizadas para auxiliar na transmissão do estado emocional do personagem. Sobre esse conceito, Santos (2002) apud Ramos (2010, p.112) acredita ocorrer “quando a imagem se associa a um conceito diferente de seu significado original”. Tendo em vista a qualidade icônica da representação das ideias e pensamentos nas narrativas gráficas, entendemos a importância de se atentar para essas possibilidades de significação que somadas à expressão facial, aos gestos e à postura do corpo dos personagens acabam por marcá-los profundamente tornando-os através dessas características estereótipos.

Esse mecanismo acaba facilitando o processo de leitura já que o formato dos quadrinhos é reduzido e as informações visuais minimizam a necessidade de explicar verbalmente ao leitor sentimentos, emoções, movimentos, etc.

V) O humor, a ironia e o riso

Por fim, outro recurso de extrema importância utilizado em boa parte das histórias em quadrinhos, em especial nas tiras cômicas, e que é bastante evidenciado nas narrativas de *Mafalda* é o humor. O humor, de uma forma geral, pode ser provocado por uma dupla interpretação na leitura e a escolha pelo autor da alternativa de leitura menos provável ou ainda pela forte presença dos pressupostos e subentendidos. No caso específico de *Mafalda*, o humor é incitado nas duas formas, mas principalmente pelo uso da ironia que consequentemente provoca o riso. Observemos exemplos que configuram as diferenças das duas manifestações:



Figura 15: Quino, Toda Mafalda: Martins Fontes, 2006, p.4

Aqui, nesta primeira tira, é criada uma expectativa desde o segundo quadrinho quando se observa a expressão facial de Mafalda ao ver a televisão. Se o leitor tiver lido as tiras anteriores vai entender que essa expressão denota a incredibilidade diante da realização do sonho de possuir uma televisão. Na verdade, a surpresa na leitura da narrativa que provocará o humor se deve ao fato do leitor ser condicionado a acreditar que a pergunta do responsável pela entrega do aparelho “Onde eu coloco, senhora?” se refere à televisão apenas. Porém, há uma quebra dessa expectativa inicial devido ao que é apresentado no quarto quadrinho: a criança desacordada, em estado de choque sendo carregada por um entregador que questiona onde a coloca. O humor é instigado por essa quebra de expectativa e pelo

fato inusitado de a garota ser referenciada no mesmo nível semântico que o eletrodoméstico.



Figura 16: Quino, Toda Mafalda: Martins Fontes, 2006, p.6

Nesse segundo exemplo, o humor incorre da presença da ironia, figura de pensamento presente na maioria das produções consideradas como cultura de massa justamente por provocar o riso que, durante muito tempo, foi tido como uma manifestação da camada mais popular, portanto, menos importante ou significativa. Diferentemente do que se convencionou significar, o riso provocado pelas situações de humor, de ironia denota para Bakhtin

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo e intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. (1996, p.105)

O riso funciona então como uma espécie de “válvula de escape” para as situações de tensão entre o sério e cômico no cotidiano e é produzido tanto na literatura quanto em outras formas de arte, através da ironia, da caricatura, do estereótipo, do exagero, do grotesco, etc. Bakhtin fala da necessidade de entender o riso como prazer produzido no leitor que se vê obrigado a acionar processos cognitivos que o conduzem a uma interação profunda com o texto, descobrindo um universo de possibilidades maior que a realidade imediata da obra. No tocante aos quadrinhos, em especial, a tira cômica, a produção do riso é essencial, é um sinal de que a construção de sentidos foi realizada com êxito. *Mafalda* é o tipo de obra

crítica, política e com muitas ideologias circundantes e conflitantes que estabelece sua relação com o leitor também através do riso. Sendo este um sinal evidente de que se chegou a um nível interpretativo comum e o resgate das imagens evocadas pela leitura ocorreu de modo satisfatório.

Encerramos, momentaneamente, as discussões propostas neste capítulo sobre a estrutura, linguagem, formato e espaço dos quadrinhos para, visando atender aos objetivos iniciais de nossa pesquisa e antes da análise do *corpus* - quando precisaremos atentar para o discurso constituinte de suas representações femininas -, resgatar no próximo capítulo, algumas considerações teóricas que nos alicerçarão. Para tanto, partiremos de conceitos fundamentais, como: discurso e subjetivação, formação discursiva e ideológica, discurso velado e discurso exposto, implícitos (pressupostos e subentendidos). Sob essa perspectiva, percorreremos as reflexões da AD franco-brasileira - principalmente através das contribuições dos estudiosos Michel Foucault, Eni P. Orlandi, Maria do Rosário Gregolin e Authier-Revuz. Logo após será o momento em que analisaremos as vozes e os silêncios das personagens Mafalda, sua mãe e Susanita nos delimitando à questão da representação, refletindo em como o indivíduo se constitui nessa relação de alteridade.

CAPÍTULO III

3 CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM *MAFALDA*: ANÁLISE DO DISCURSO DE DUAS GERAÇÕES

3.1 O PODER DO DISCURSO E SUAS IMPLICAÇÕES NO PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.

“Temos que deixar de descrever sempre os efeitos de poder em termos negativos: ele ‘exclui’, ‘reprime’, ‘recalca’, ‘censura’, ‘abstrai’, ‘mascara’, ‘esconde’. Na verdade, o poder produz; ele produz realidade; produz campos de objetos e rituais da verdade.” (Michel Foucault)

As personagens femininas dessa obra merecem atenção especial, porque é por meio delas que se constituem discursos diferentes sobre o *ser* mulher e é através delas que as múltiplas representações femininas são sugeridas. É se utilizando de enunciados e de alguns elementos gráficos da narrativa quadrinística que o autor (re)vela dois discursos sobre as representações femininas construindo suas críticas, pensamentos e percepções sobre a realidade além de (re)produzir símbolos culturais.

Antes de apresentar a definição de discurso com a qual iremos trabalhar, é preciso esclarecer o que se compreende de enunciado, sobre este Foucault afirma que está diretamente relacionado às suas condições de produção que conseqüentemente envolvem seus sujeitos, seus lugares sociais e as formações discursivas que norteiam tanto o seu surgimento quanto os seus sentidos. A partir dessa percepção de enunciado, o teórico apresenta sua definição de discurso:

Chamaremos de discurso um conjunto de enunciados, na medida em que se apóiem na mesma formação; ele não forma uma unidade retórica ou formal identicamente repetível e cujo aparecimento e utilização poderíamos assimilar (e explicar, se for o caso) na história; é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência. O discurso, assim entendido, não é uma forma ideal e intemporal que teria, além do mais, uma história; o problema não consiste em saber como e por que ele pode emergir e tomar corpo, num determinado ponto do tempo; é de parte a parte, histórico – fragmento de história; unidade e descontinuidade na própria história, que coloca o

problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade, e não de seu surgimento abrupto em meio às cumplicidades do tempo. (2008, p.132)

Bakhtin (1992) afirma que não será a primeira vez que o conteúdo do enunciado de um locutor será falado, tratado, controvertido, esclarecido ou julgado de várias maneiras. Como parte da história e participando das mais diversas esferas da vida, o discurso dialoga com outros, reitera, acrescenta, discorda, polemiza, acrescenta ao já-dito¹⁶, respondendo às necessidades determinadas pelas relações humanas e recebendo atualizações e interferências do contexto. Não há, dessa forma, discurso que se caracterize como neutro, inocente ou imparcial, já que ao produzi-lo o sujeito o faz de um dado lugar social, através de uma consciência ideológica veiculando valores, crenças e perspectivas que traduzem e são traduzidas pelos lugares sociais que ocupa.

A fim de explicitar essa ideia de Bakhtin, utilizaremos uma frase da Mafalda quando diz "Se o Fidel dissesse que é boa, todos diriam que a sopa é ruim!". Levando em consideração que dentro desse contexto, a "sopa" simbolizava a ditadura militar, quem estava afirmando que a "sopa" era boa? Os militares e aqueles que controlavam o poder político do país e ganhavam com essa situação. Para quem seria ruim? A população que era silenciada e possuía sua liberdade de expressão e política talhada. Entretanto, a crítica da criança ainda é mais abrangente quando afirma que a opinião positiva de Fidel¹⁷ sobre a "sopa" faria com que o julgamento geral mudasse, se tornando contrário àquela situação. Nesse momento, subte-se que todas as atitudes, juízos de valor e posicionamentos do ditador eram compreendidos pela população não-comunista como equivocados e deveriam ser combatidos através de atitudes, juízos de valor e posicionamentos opostos. Desse modo, o sentido de bom ou ruim é atribuído em função do aspecto histórico-ideológico do sujeito enunciante. Esse jogo discursivo se fundamenta nas relações políticas, sociais e econômicas de controle ideológico e visa à conservação do princípio maniqueísta necessário à reprodução do pensamento capitalista.

¹⁶ É o que Maingueneau denomina de memória discursiva, relacionar um discurso segundo a um discurso primeiro, alterando seu contexto de produção e, conseqüentemente, os sentidos.

¹⁷ Fidel Castro é um político revolucionário cubano que liderou uma revolta comunista em seu país e tornou-se ditador por 32 anos. A figura de Fidel é associada nas tiras de Mafalda sempre como uma ameaça à democracia, aos direitos humanos e como uma analogia ao comunismo.

Logo, essa corrente teórica que analisa o discurso sob essa perspectiva histórico-social da produção propõe um novo olhar para as relações entre sujeito, história e linguagem com especial atenção às práticas discursivas uma vez que disseminadas na e pela sociedade, nas mais diversas esferas sociais, a ideologia manifesta-se no discurso que materializa-se na linguagem¹⁸ que, por sua vez, constitui o sujeito. Essas práticas discursivas “moldam nossas maneiras de constituir o mundo, de compreendê-lo e de falar sobre ele”. (VEIGA-NETO, 2007, p. 93). Ainda segundo esse teórico, dentro da perspectiva foucaultiana, na medida em que ocupa determinados espaços o sujeito não constitui um “já-lá” e sim um “vir-a-ser” e é envolvido e transpassado por discursos e, conseqüentemente, por ideologias que lhe conferem marcas identitárias. Essas ideologias expostas ou veladas nos discursos são controladas pela sociedade através de mecanismos e buscam justamente moldar o sujeito dentro de sua perspectiva e evitar condutas, pensamentos ou comportamentos “inadequados” às suas verdades.

Uma das estratégias de controle utilizadas pela sociedade sobre a forma de vida e de ser do indivíduo é a família que busca através de sua imposição discursiva formar esse sujeito. Foucault (1996) diz que o resultado desse processo de controle é a submissão do sujeito às normas e padrões de constituição de sua subjetividade, e auto-identificado através de regras previamente perpetradas de conduta ideal. Por isso sua preocupação com a proliferação dos discursos e suas conseqüentes contribuições na formação humana, já que o discurso não somente traduz as lutas ou os sistemas de dominação mas configura-se também pelo que se luta, o poder do qual se quer apoderar. (Foucault, 2006, p.10) Assim, enquanto ocorre a resistência às dominações de poder bem como a disciplinarização manifestadas na linguagem está acontecendo as lutas pelo poder que sustentam tanto a formação humana quanto a formação histórica. Segundo Foucault (1982) apud Gregolin (2006, p.137)

as lutas, na sociedade moderna, giram em torno da busca da *identidade* e seu principal objetivo não é o de atacar esta ou aquela instituição de poder, ou grupo, ou classe ou elite, mas sim uma técnica particular, uma forma de poder que se exerce sobre a vida cotidiana imediata.

¹⁸ Lembramos que as concepções sobre linguagem, ideologia e poder também necessárias à AD já foram discutidas no segundo capítulo.

Em *Mafalda* essa luta pelo poder que alicerça a constituição de um ser mulher é indicado tanto nos entraves da interação verbal da protagonista com Susanita como também nos jogos do dito e do não-dito, do discurso silenciado daquela com sua mãe. Nota-se que principalmente no seio das relações familiares, quando se espera uma imposição hierárquica dos valores e verdades, o que se constata é uma inversão de papéis, essa luta acontece com a filha tentando afetar sua mãe pelo discurso e coagi-la à mudança de pensamento e conduta. O fenômeno da ironia é utilizado na voz da garota como um recurso para a produção de significados provocando o humor, sinalizando essa inversão de papéis mostrada por uma consciência da realidade que está além dos limites de sua idade.

O uso desse recurso possibilita a ambigüidade e análises divergentes sugerindo a presença da polifonia num enunciado em que se faz ouvir a voz diferente do locutor e do enunciador. Segundo Maingueneau (1997) esse locutor assume as palavras, mas não o ponto de vista que elas representam, enquanto que o enunciador expressa diversas vozes que podem ser assumidas pelo locutor, seus diferentes posicionamentos, pontos-de-vista. Dessa forma, por exemplo, temos Joaquim Salvador Lavado (Quino) enquanto locutor, Mafalda, sua mãe e Susanita como enunciadores. Essa distinção no uso da linguagem, especialmente na ficção textual, permite a enunciação de discursos completamente díspares por um mesmo locutor sem que haja nenhum prejuízo em suas leituras e na atribuição de sentidos.

Quando nos referenciamos a um discurso é relevante distinguir que sua enunciação pode torná-lo exposto ou velado dependendo das intenções. Sobre esse discurso, o que irá apontar sua natureza (velado ou exposto) são as ideologias perceptíveis ou não nas relações, ou seja, um discurso será exposto na medida em que ele tornar claro ao seu leitor/interlocutor as intenções de sua escrita bem como seus propósitos, já o velado carregará o as intenções de um modo cifrado, através de subentendidos e pressupostos que somente um leitor/interlocutor mais atento ou proficiente será capaz de decifrá-lo. Entendendo que a prática discursiva se dá somente através de e sob uma ideologia que se manifesta pelo sujeito e para sujeitos (ALTHUSSER 1987), o nosso *corpus* revela muito mais do que esconde. As histórias em quadrinhos de *Mafalda* expõem de modo bastante contundente as representações femininas e seus respectivos discursos fazendo uso, por vezes, de subentendidos (em sua maioria, referência a alguns fatos e personagens históricos)

e pressupostos (os índices, signos e símbolos que marcam a representação das personagens, por exemplo).

Quando observamos o discurso de transformação dos papéis sociais femininos propagado pela personagem Mafalda, entendemos o quanto a formação ideológica do sujeito pode contribuir na luta para mudança da ordem discursiva vigente sob determinado aspecto da realidade ou ainda na permanência da mesma - levando em consideração a formação ideológica de Susanita que se põe em posição oposta à protagonista no tocante à essa temática. Haroche et al. (1971) apud Brandão (2007) define que

Falar-se-á de formação ideológica para caracterizar um elemento (determinado aspecto da luta dos aparelhos) susceptível de intervir como uma força confrontada com outras forças na conjuntura ideológica característica de uma formação social em um momento dado; cada formação ideológica constitui assim um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem “individuais” nem “universais” mas se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classes em conflito umas em relações às outras. (p.47)

A partir dessa concepção e antes de lançar um olhar a respeito às formas de silêncio que também contribuem para a construção de sentidos de nossas narrativas, atentemos para a noção de formação discursiva (FD) que atravessa tanto a produção das práticas de linguagem quanto alcança a disseminação de ideias. A FD determina, levando em consideração uma formação ideológica específica, o que pode e deve ser dito assim como o que deve ser silenciado a partir de uma posição dada em um dado contexto. Desse modo, esse conceito regula o conteúdo dos discursos (não) permitidos e proferidos pelo autor e também quem o compreenderá/interpelará significativamente. No caso de Joaquim Salvador Lavado, o nosso Quino, convém lembrar que nem tudo poderia ser dito, pelo menos não de forma tão exposta, visto que no momento de produção das histórias em quadrinhos de *Mafalda*, alguns países da América Latina, inclusive a Argentina, atravessavam uma ditadura que não possibilitava a livre expressão individual nem de uma coletividade. Durante as décadas 60 e 70, todos os governos eleitos no país de Mafalda foram derrubados por golpes militares. Em decorrência dos múltiplos e subseqüentes golpes militares, o conflito social, a violência política e o controle sobre o que podia se dito se intensificaram.

Nesse caso, é interessante se ater à questão do silêncio e do silenciamento enquanto produtores de sentido. Principalmente quando pensamos sobre esse silêncio de pensamentos e de condutas que Quino utiliza na representação da mulher submissa, na personagem de Raquel, mãe de Mafalda que - na maioria dos diálogos cujo assunto principal é a situação política ou da mulher - cala-se significativamente.

Em seu livro *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, Eni Puccinelli Orlandi apresenta os sentidos do silêncio afirmando que o uso da linguagem implica no mesmo, no não-dito visto do interior da linguagem: “Não é o nada, não é o vazio sem história. É o silêncio significante” (2007, p.23) E a partir dessa noção geral sobre o silêncio, o estudioso o distingue entre:

a) o silêncio fundador, aquele que existe nas palavras que significa o não-dito e que dá espaço de recuo significativo, produzindo as condições para significar; e b) a política do silêncio, que se subdivide em: b 1) silêncio constitutivo, o que nos diga que para dizer é preciso não-dizer (uma palavra apaga necessariamente as “outras” palavra); e b 2) o silêncio local, que se refere à censura propriamente (aquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura). (idem, op.cit.,p.24)

Diferentemente do silêncio local que implica em algo que não se deve ou não se pode dizer em determinado contexto, Orlandi amplia os sentidos do silêncio quando trata do silenciamento¹⁹, atribuindo a este termo um caráter político e indicando que essa expressão agrega outros significados distintos daquele como “tomar” a palavra, “tirar” a palavra, obrigar a dizer, fazer calar. Assim, como o sentido é sempre produzido de um dado lugar e a partir de uma certa posição do sujeito, ao acontecer, então, a política do silêncio necessariamente estará não dizendo “outros” sentidos. É assim com a história feminina, quer se considere a dominação de um grupo masculino ou se avalie a resistência da categoria mulheres, com as práticas de linguagem que refletem o imaginário social, político, histórico e cultural que se encontram um processo discursivo marcado pela produção de sentidos que apagaram-na, que a colocou no lugar do silêncio, das reticências. Sujeito e sentido se estabelecem ao mesmo tempo e o silenciamento acontece pela impossibilidade de o sujeito ocupar determinadas posições.

¹⁹ A relação do dito/não dito se estabelece pelo “poder-dizer” e estabelece um recorte entre o que se diz e não se diz, justamente o silenciamento ou a política do silêncio.

Apesar dessas considerações sobre o entendimento de como e por que o silêncio acontece, ele não é interpretável, isto é, não podemos atribuir sentidos do silêncio traduzindo-o em palavras. Ele é apenas compreensível e sua importância reside justamente nessa sua característica: identificando como nasceu aquela forma de silêncio e como ela se manifesta no campo da linguagem compreendemos as intenções da representação do silêncio e do que foi silenciado.

3.2. MAFALDA: IMAGEM, IMAGINÁRIO E CRÍTICA NOS QUADRINHOS

"Boa noite mundo! Boa noite e até amanhã, mas fique de olho! Tem muita gente irresponsável acordada, viu?" (*Mafalda*, de Quino)

Quando do surgimento da pós-modernidade, as histórias em quadrinhos de *Mafalda* eram desenvolvidas por Quino e, com regular freqüência, essa personagem se apropria de algumas temáticas presentes nos diversos discursos circulantes no sistema cultural do período de produção (décadas de 60 e 70), como o papel da mulher nos meios sociais, os conflitos entre as nações, a pobreza, o mau desempenho dos governos que acarretava prejuízos na economia e na política das nações, a dominação dos Estados Unidos através dos empréstimos do FMI, o descaso com a qualidade na educação, entre outros temas (ARAÚJO, 2003).

Quino apresenta sua personagem, Mafalda, nosso principal objeto de análise, como uma menina que se encontra na fase pré-escolar, mas posiciona-se como uma mulher integrada aos movimentos sociais, políticos de sua época e muitas vezes questionadora dos valores e padrões estabelecidos. Desse modo, a menina acaba rompendo não só com a estrutura estabelecida em seu lar como também com a de sua escola, seu grupo de amigos e ainda com o modelo de mulher propagado pela sociedade de sua época. A partir desta ruptura, Quino deixa transparecer através do discurso da garota como os grupos sociais estão se mobilizando, discutindo o papel das mulheres, buscando a igualdade e a possibilidade dos direitos iguais, contestando o que lhe foi destinado até então. Nesse contexto, Mafalda surge representando essa nova voz feminina trazendo as construções do imaginário, as reivindicações da época e um novo discurso sobre o lugar feminino ou

ainda sobre a própria identidade feminina. Ela representa aquelas mulheres que buscaram nunca se acomodar com a realização das tarefas domésticas, mas que procuravam questionar, discutir o papel da mulher, da política, da economia, da sociedade, da revolução social, entre outras temáticas antes só permitidas aos homens. Caracterizando-se, portanto, como uma identidade feminina completamente nova que emergia na pós-modernidade ao passo que sucumbia o modelo feminino socialmente marcado pela submissão e privação de voz e direitos.

Nas tiras de *Mafalda*, Quino apresentou essa tentativa de busca de uma identidade própria, muitas vezes confrontada com a formação discursiva imposta ou subentendida de sua família. Sobre a representação de uma conduta humana nos quadrinhos, Eisner (2008) diz que:

A arte dos quadrinhos lida com reproduções facilmente reconhecíveis da conduta humana. Seus desenhos (...) dependem de experiências armazenadas na memória do leitor para que ele consiga visualizar ou processar rapidamente uma ideia. Isso torna necessária a simplificação de imagens transformando-as em símbolos que se repetem. Logo estereótipos. (2008, p.21)

Em contraposição ao discurso de *Mafalda*, está a fala de sua mãe que representa um grupo com outra imagem, outro posicionamento e também pertencente a uma outra geração²⁰. Esse grupo representado por sua voz é mantenedor de um discurso (re)produzido em favorecimento do arquétipo feminino da figura da dona-de-casa, ausente dos pensamentos críticos sobre o mundo e sobre a sociedade e envolta somente nos problemas e detalhes da vida doméstica. Sob a mesma perspectiva da mãe de *Mafalda*, temos a personagem Susanita, cujos sonhos e aspirações ainda estão atrelados ao velho padrão de identidade feminina relatado. Nestas duas personagens encontramos o estereótipo de mulher submissa, silenciada e os antigos papéis femininos (mãe e esposa) vão sendo representados repetitivamente nessas histórias em quadrinhos através das imagens e da escrita. A mãe é sempre representada como dona de casa dedicada, mãe, esposa atenciosa, mas alheia aos acontecimentos políticos e às desigualdades sociais, preocupada tão somente com suas múltiplas e intermináveis tarefas domésticas. Esta personagem compõe-se desse modelo social feminino vigente até então, ou seja, ela representa

²⁰ Entendendo geração como grupo de pessoas que compartilharam experiências parecidas, que têm idades similares e que seguem tendências semelhantes.

essa identidade feminina que se caracteriza pela obediência aos valores disseminados por uma classe dominante e a privação de seus direitos sem nenhuma contestação.

Há ainda a personagem de Susanita que, apesar de pertencer à mesma geração de jovens de Mafalda, diverge completamente dos seus pensamentos, ideologias e vontades. Susanita é o espelho dos valores agregados à figura feminina da mãe de Mafalda. Só que há uma diferença fundamental entre estas duas representações. Nos diálogos com Mafalda, normalmente a sua mãe deixa-se abalar pelas ferinas críticas e demonstra o desapontamento consigo mesma sempre que é alfinetada pela mesma. Por alguns momentos ela “cai em si” e percebe seu lugar social e seu desinteresse pelas questões externas ao seio familiar e a estética. Já Susanita nunca se permite influenciar pelas duras “verdades” ditas pela amiga. Para ela, Mafalda nunca tem razão e nas interações, no lugar do silenciamento, há um verdadeiro embate de ideologias. Susanita defende veementemente os valores aos quais é levada a acreditar, em especial, a mulher enquanto esposa e mãe somente. Podemos pensar na sua representação como uma forma de apontar que nem todos os jovens daquela geração estão prontos e dispostos a transformar, há sempre aquele que prefere a ordem vigente à incerteza das lutas pelo poder. A partir da ideia de Chartier, essas representações objetivam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo e ainda significa simbolicamente um estatuto e uma posição, mesmo que essa posição esteja ali como uma fonte de discussões e contestações como é o caso da mãe de Mafalda e Susanita.

Observaremos, nesse momento, as vozes e os silêncios das personagens Mafalda e sua mãe e, num segundo momento, de Mafalda e Susanita, nos aprofundando em questões tratadas em outros momentos dessa pesquisa, como a identidade, a representação, a subjetivação, a linguagem quadrinística, o poder, a ideologia refletindo em como, por meio de instrumentos de estranhamento da representação do outro, o indivíduo se revela nessa forma de linguagem e como sua constituição é traçada através de uma relação de alteridade²¹.

²¹ Acreditamos que na relação de alteridade tanto o reconhecimento no outro como o estranhamento determinam, modulam e modificam as formas de relacionamento com o mundo e com o imaginário cultural.

Analisaremos os quadrinhos de *Mafalda* em que a representação feminina é evidente, observando os ícones, índices e símbolos que participam da construção dos personagens, dos estereótipos femininos e colaboram na constituição de um discurso sobre a mulher. Contudo, na análise das tiras selecionadas, onde evidencia-se essa relação do par Um/Outro, construiremos os sentidos do discurso ponderando os silêncios, as manifestações da linguagem como reveladores dos sujeitos e dos lugares sociais que ocupam/representam; considerando o sujeito que “falha ao dizer”, que é traído pela linguagem, sendo constituído, marcado e identificado (Pêcheux, 1990). Para tanto, consideraremos a relação do sujeito com a realidade em que vive, uma vez que conforme Orlandi (1999, p. 15), na Análise do Discurso, percebe-se “a língua fazendo sentido enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e de sua história”. Dessa forma, também recuperaremos na análise o contexto de produção descrito no capítulo primeiro dessa pesquisa relacionando, neste momento, com sua contribuição na interpretação dos discursos e da ausência dos dizeres dos sujeitos do nosso *corpus*.

Observemos, especificamente em 12 (doze) tiras como ocorre esses processos e essas representações. Foram selecionadas sete histórias onde Mafalda e sua mãe protagonizam, e as demais (5) tem Susanita e Mafalda como centro das narrativas. Ambas as escolhas foram influenciadas pelo critério de atender aos objetivos iniciais da pesquisa em reconhecer como se dá a subjetivação e a representação do feminino.

3.2.1 Conflito entre gerações: entre a reprodução cultural e a vontade de saber

“Há um tempo em que é preciso abandonar as roupas usadas, que já tem a forma do nosso corpo, e esquecer os nossos caminhos, que nos levam sempre aos mesmos lugares. É o tempo da travessia: e, se não ousarmos fazê-la, teremos ficado, para sempre, à margem de nós mesmos.” (Fernando Pessoa)

Iniciaremos nos debruçando sob o *corpus* onde Mafalda e sua mãe dialogam buscando entender como ocorre de fato esse confronto de valores e estereótipos nas suas vozes e silenciamentos, percebendo como o diálogo entre essas duas gerações é essencial para a constituição da identidade da criança e,

consequentemente, de que modo ocorre as relações e o (não) entendimento entre aquelas.

Para uma compreensão global do que se passa nessas histórias cujas narrativas centralizam-se nos papéis de mãe e filha, é preciso compreender que dentro desse contexto de pós-modernidade, de resistência ao velho modelo do ser mulher, Mafalda representa uma nova tendência, a renovação do sistema, a inocência da libertação das velhas formas, pois acredita que pode realmente estabelecer algo novo, sem influências do poder e dos discursos. Essa geração jovem da década de 60, 70 que a personagem incorpora é o próprio prenúncio do pós-estruturalismo, denota a ruptura da estabilidade, a libertação renovadora porque se acredita que a criança/o jovem não está viciado nem aprisionado nas normas do sistema embora já obedeça às regras. Já a mãe, também nesse contexto da pós-modernidade, simboliza um sistema fechado, não-receptivo às transformações, a reprodução incondicional às ordens discursivas, impermeável ao contato com o outro, muito embora saibamos que em maior ou menor grau de influência ninguém é totalmente fechado em si mesmo.

Tendo em vista essas considerações, passemos finalmente à análise das tiras.



Figura 17: Quino, Toda Mafalda: Martins Fontes, 2006, p.298

Nesta primeira tira, quadrinhos 01 e 02, Mafalda observa atentamente a mãe realizando as tarefas domésticas e sua expressão facial demonstra o tamanho de seu descontentamento por tal situação. O arquétipo da dona de casa é representado por diversos ícones como a faixa na cabeça, vassoura, avental, etc, que continuamente ao longo da história foram exaustivamente explorados e relacionados

como formas de analogia à função social da mulher, como elementos de identificação da mesma. Segundo Perrot (2008), o trabalho doméstico

resiste às evoluções igualitárias. Praticamente nesse trabalho, as tarefas não são compartilhadas entre homens e mulheres. [...] É um trabalho físico, que depende do corpo, pouco qualificado e pouco mecanizado apesar das mudanças contemporâneas. O pano, a pá, a vassoura, o esfregão continuam a ser os seus instrumentos mais constantes. (p.115)

Assim, apesar do eminente crescimento da luta feminina pelo direito à igualdade, estes instrumentos do trabalho doméstico continuam a ser uma referência para o ser mulher. Dentro desse contexto, Simone de Beauvoir (1985, p. 147) destaca o pensamento de Proudhon apontando que as únicas alternativas que eram reservadas às mulheres são as de dona de casa ou cortesã, assim, a verdadeira mulher deveria ser “escrava e espelho do homem”. Nessa tira, Mafalda demonstra sua insatisfação com essa realidade vivenciada por sua mãe, insatisfação esta gerada a partir da percepção daqueles elementos (vassoura, avental, faixa na cabeça) que caracterizam e se agregam a esse modelo feminino. No terceiro quadrinho, após a observação das ações, o diálogo é finalmente iniciado pela própria Mafalda, iniciativa esta bastante comum em toda obra uma vez que essa personagem representa, muitas vezes, o próprio questionamento dos valores sociais atribuídos à mulher.

Por sua vez, a mãe responde ao seu chamado de forma desinteressada em uma quase-ausência de voz traduzida pela expressão “hmm” que não é sequer uma palavra. No quarto quadrinho, Mafalda nos revela a verdadeira preocupação naquele diálogo: o esclarecimento quanto à natureza da capacidade de vencer ou fracassar na vida, se seria ou não de cunho hereditário. A sua inquietação é tão grande que sua expressão no último quadrinho se torna aterrorizada e sua voz é representada pelo balão-trêmulo, o que sugere esse medo de receber uma resposta positiva, de não ter opções, não poder escolher. O que de fato nos chama a atenção nessa curta narrativa é a preocupação da infante em não repetir esse modelo de mulher, esse discurso disciplinante representado pela mãe ou de pelo menos ter a opção de escolha já que a hereditariedade de vencer ou fracassar na vida imporia um modelo predefinido e já rejeitado pela menina.

A ausência da palavra, o silenciamento da mãe de Mafalda é evidente. A mulher adulta que possui um comportamento submisso e voltado apenas para as questões familiares é um modelo social feminino que assusta o imaginário de Mafalda. Ela não só se assusta com a possibilidade de ser assim como também de não poder ser de outra forma, ou seja, ela teme a impossibilidade de construir-se a si mesma através de escolhas que só cabem ao próprio sujeito. Para a criança essa perspectiva sobre seu desenvolvimento é duvidosa porque ela não percebe como está se formando enquanto sujeito, isto é, ela não compreende seu processo de subjetivação através das trocas com o meio e com o outro e a possibilidade de repudiar como também de agregar valores. Vygotsky (1981) reitera que tanto o processo histórico-social quanto a linguagem ocupam papel fundamental no desenvolvimento do indivíduo e sua questão central é a aquisição de conhecimentos pela interação do sujeito com o meio. Para o teórico, o sujeito é interativo, pois adquire conhecimentos a partir de relações intra e interpessoais e de troca com o meio, a partir de um processo denominado *mediação*.

A mãe da garota Mafalda reproduz um discurso sobre a mulher e sua função social que há muito permeia a nossa sociedade. Desenvolvendo a noção de discurso que utilizamos nessa pesquisa, Foucault (1993) diz:

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua política geral de verdade: isto é, os tipos de discurso que aceita e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e instâncias que permitem distinguir entre sentenças verdadeiras e falsas, os meios pelos quais cada um deles é sancionado; as técnicas e procedimentos valorizados na aquisição da verdade; o status daqueles que estão encarregados de dizer o que conta como verdadeiro. (p.12)

Desse modo, o papel da mulher e a identidade feminina constituiriam verdades que a sociedade faria acreditar e serem aceitas através das mais diversas instituições, entre elas, a família, a igreja e a escola. Essas instituições são os mais poderosos aparelhos ideológicos que a sociedade através do Estado utiliza para manipular suas verdades e através delas (re)produzir saberes e controlar o indivíduo. E ainda sobre o discurso, em especial, sobre o seu poder na produção dos saberes e sua importância na formação humana e social, Foucault afirma:

o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como a força que diz não, mas que de fato ele permeia,

produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz **discurso**.
(ibidem, p.8)

É evidente a representação das práticas culturais e discursivas no universo dos quadrinhos, em especial através da análise do diálogo entre essas duas distintas gerações, a de Mafalda e sua mãe. Comprovamos, assim, as ideias iniciais de que os quadrinhos constituem um forte meio revelador e propagador de imagens e discursos, de um saber com raiz ideológica. (CIRNE, 2000)



Figura 18: Quino, Toda Mafalda: Martins Fontes, 2006, p.381

É fundamental lembrar que o desenvolvimento dos papéis de gênero e a construção das representações sociais são relacionadas com as trocas e relações culturais e sociais. Ou seja, os papéis de gênero e a identidade são socialmente construídos e aprendidos com base nessas relações estabelecidas desde o nascimento e perpetuam-se por toda vida. Dessa forma, a família desempenha papel fundamental na formação discursiva e na constituição da identidade, já que é em seu seio que a criança inicia suas primeiras relações sociais e trocas interculturais. Em meio a essas relações, está justamente o desenvolvimento do diálogo entre gerações distintas que convivem em um mesmo espaço-tempo e que buscam cada uma o estabelecimento e/ou questionamento de suas verdades. Para tanto, entendemos que é frequente o confronto com o outro e que as múltiplas re-significações nessas relações com o diferente é que tornam a identidade do sujeito perceptível.

Ante ao que consideramos sobre a representação da mulher realizada por uma autoria masculina, a análise que teceremos a seguir será desempenhada com o devido cuidado de apreender o olhar do outro sobre a mulher. Conforme Bourdieu

(2007), para se compreender essa dominação masculina é relevante analisar as estruturas inscritas na objetividade e na subjetividade dos sujeitos. Esta estrutura manifesta-se nos corpos dos sujeitos dominados por meio de determinados gestos, posturas, disposições ou marcas da sua submissão que no caso das histórias em quadrinhos de *Mafalda* nos serão sugeridas pelas representações de comportamentos e condutas, pelas imagens e pela própria linguagem escrita.

Além disso, nos centraremos na observação de como essa representação da identidade feminina possibilitou às mulheres ver e viver suas imagens como também sua aceitação ou recusa, subversão ou submissão e, ainda, a (não) entender o jogo de poder ora velado ora exposto na linguagem quadrinística.

No livro “A Mulher de Papel” Barbosa contextualiza bem essa posição em que é colocada a mulher enquanto representação prismada por um olhar masculino:

existe um mecanismo, que não é só feminino mas de toda a sociedade, impondo uma imagem que é um produto já preparado por um certo ‘horizonte de expectativa’ marcadamente ideológico. Representa-se aquela mulher que a sociedade dirigida pelos homens espera ver representada. Não apenas uma imagem: uma imagem-reflexa que termina sendo o reflexo de uma imagem. A representação, deste modo, impõe-se como um símbolo e extrai a sua força do fato de que tal símbolo deve obedecer estritamente ao que se quer representado²².

O posicionamento tanto de Mafalda quanto de sua mãe em relação ao movimento e as ideias feministas²³ são observados de forma bastante latente nessa segunda tira. Nesses quadrinhos, a empolgação inicial de Mafalda com relação ao diálogo que iria travar com sua mãe é desmanchada gradativamente ao longo dos seus quatro momentos e é nitidamente percebido pela diferença no tamanho das letras e pelo uso do negrito. O tamanho da letra e a tonalidade – começa com o uso do negrito e depois passa a cor preta, sem marcação- diminui gradativamente nos quatro quadrinhos indicando uma diminuição no volume de voz e uma distorção das letras perdendo-se a linearidade da escrita tradicional. A fala da menina perpassa todos os quadrinhos, o que nos faz acreditar que a percepção do lugar social que sua mãe ocupa ocorre simultaneamente à produção de sua fala que questiona sobre

²² Cf. o texto de João Alexandre Barbosa na contracapa do livro BUITONI, Dulcília. *Mulher de Papel*. São Paulo : Loyola, 1981.

²³ . Lembrando que o movimento feminista se posiciona a partir da ideia de uma identidade definida para as mulheres e estabelece um sujeito em nome de quem representa (BUTLER, 2008)

o futuro de um dos lemas do movimento²⁴: a liberação da mulher. O balão-composto indica sempre momentos distintos e simultâneos de fala, nesse caso há uma série de momentos seqüenciais onde ocorre apenas uma manifestação verbal. O ferro de passar, a vassoura, o avental são mais uma vez utilizados como para internalizar esse *ser* mulher e cristalizar uma aparência identificadora para com esse modelo feminino. Essa repetição no uso desses elementos acontece todas as vezes em que a narrativa tem como conteúdo principal a discussão dos papéis femininos ou outros assuntos de extrema importância, como os direitos humanos, a paz, o futuro da humanidade. A intenção percebida seria justamente de agregar valores da identidade feminina representada pelo papel da mãe de Mafalda aos símbolos que até hoje remetem a essa mulher submissa, silenciada e sem voz.

É interessante notar que o olhar no último quadrinho é de desapontamento, quando Mafalda se depara com sua mãe abaixada, em posição de subordinação a uma ordem, ao outro, a um discurso que a faz e que ela aceita passiva e pacificamente. Além disso, a posição de Raquel a faz pequena, tamanho de sua filha, como se fosse também uma criança, como se não pudesse entender o que acontece. Ou talvez, uma vez que se trata de uma linguagem plurissignificativa, sugira a grandiosidade de Mafalda, da vontade de verdade e de saber dos jovens daquela geração. Essa imagem põe em debate não só o modelo antigo e o novo do que acredita *ser* mulher, mas a própria estrutura reguladora das posições sociais.

Mais uma vez, à mãe não é dada à faculdade de refletir ou questionar, nem ao menos lhe é facultada à voz, somente lhe é peculiar a submissão social e o aceitação dos papéis. E, mais uma vez a decepção da menina perante o diálogo não-travado e a ausência de uma consciência social em sua mãe é manifesto tanto pela sua expressão facial quanto pelo tom reduzido gradativamente de sua voz ao anunciar a desistência de um diálogo com um pequeno, frustrante e finalizador “(...) nada, esquece.”.

²⁴ O feminismo age pela igualdade dos sexos na vida social, política, econômica, pela liberação da mulher (expressão, corpo, desejos), pelo direito ao saber, ao trabalho, entre outros.



Figura 19: Quino, Toda Mafalda: Martins Fontes, 2006, p.46

Nessa terceira tira, Mafalda - que representa toda uma geração de mulheres ávidas por mudanças, espaços de igualdade e de expressão - aparece sonhando com a emancipação cultural, social e crítica de sua mãe: ela havia finalmente “tirado” o diploma. A mãe que aparece nos seus sonhos representa a conquista de parte dos objetivos da luta feminista que é a igualdade de oportunidades como afirma Elisabeth Badinter

A razão principal do feminismo, consideradas todas as diferentes tendências, é instalar a igualdade entre os sexos e não melhorar as relações entre homens e mulheres. Não se deve confundir objetivo com conseqüências, mesmo se por vezes acreditamos que os dois caminham juntos (2005, p. 179)

Na primeira cena, a expressão “filha de uma mulher medíocre” revela toda a insatisfação do passado comum das mulheres, das vozes silenciadas e do não-compromisso com as questões externas ao lar. A exclamação presente no pensamento de Mafalda demonstra o quão (in) esperado é essa atitude de sua mãe. Primeiro, a iniciativa do diálogo, visto que comumente a filha inicia os diálogos e em segundo lugar, a decisão de retornar à faculdade e concluir um curso superior. Há ainda um certo “ar” de satisfação apontada na expressão da criança dormindo. Já a segunda parte da tira contém a informação do diploma e a presença da figura do coração também reforça o aceitamento e a alegria dessa atitude. Mãe e filha parecem bem próximas.

No terceiro quadrinho, há uma notável empolgação pelo sonho percebida por suas feições (sorriso aberto, olhos arregalados, uso do recurso gráfico exclamação), só que a possibilidade de sua concretude é destruída pela constatação da dura realidade no quarto quadrinho: sua mãe não mudara, nada

acontecera. Ela não se engajou em nenhum movimento, não se interessa por nenhuma discussão atual e suas preocupações se restringem ao ambiente doméstico e as questões da estética feminina. O sonho de um diploma, de uma formação cultural e intelectual de sua mãe tão aspirado por Mafalda nada mais é que um instrumento para melhorar a estética de sua mãe e símbolo dessa mulher despreocupada com as questões externas. Junto à sua mãe, não há livros e sim pente, perfume, bolsa e outros acessórios. Não é numa escrivaninha que ela está, é numa penteadeira. Diz Eisner (2008) que “A arte dos quadrinhos lida com reproduções facilmente reconhecíveis da conduta humana.” (p.21), ou seja, com estereótipos, com idéias concretizadas em personagens representados numa forma convencional, sem individualidade devido a função da sua narrativa. Não somente as características físicas de uma personagem podem espelhar um símbolo como também os objetos agregado à sua imagem. Todos esses acessórios estéticos ligados à Raquel, mãe de Mafalda, como àqueles que relacionam-na às ocupações domésticas (avental, esfregão, vassoura) indicam um lugar social, os papéis. “Eles se tornam ícones e são usados como parte da linguagem na narrativa gráfica.” (idem, ibidem, p.22) Todas essas imagens remetem a um conhecimento simbólico mediado pela linguagem e instituem símbolos importantes, deflagradores do processo hermêutico que norteiam a interpretação e possibilitam o desvelamento dos sentidos.

Mafalda se posiciona de forma que sua altura coincide com a de sua mãe, o que pode significar que a correlação das formações não estava tão distante, embora o esperado seja uma superioridade de pessoa adulta. Ela parecia não acreditar, queria ver bem de perto. Uma lágrima desce e sua expressão de decepção não é compreendida por sua mãe. A interrogação no balão atribuído à Raquel, no último quadrinho, encerra qualquer possibilidade de entendimento. As gerações se entendem cada vez menos.

A igualdade na formação intelectual não faz parte das aspirações de sua mãe. Ela conforma-se com os papéis atribuídos, Mafalda sonha com novas possibilidades de *ser* mulher. Os universos de mãe e filha se tornam cada vez mais distantes. Os sonhos, as aparições, os desejos destoam-se e o abismo de suas formações identitárias ampliam-se. Isso tudo faz sentido quando se repensa os discursos da década de 60: a mulher estava sendo cobrada por atitudes, o mundo aspirava por mudanças profundas na política, no social, na cultura, no econômico, os jovens iam

às ruas cobrar essas transformações. Mas Raquel, a mãe de Mafalda, conformava-se apenas e à Mafalda restava somente à resistência e a decepção.

É por essa relação de estranhamento e não-aceitação da realidade que Mafalda firma-se em uma identidade oposta à de sua mãe, subjetiva-se pela alteridade, compreendendo o que é diferente e buscando possibilidades de não o ser, lutando contra a passagem dos valores pelo aparelho ideológico *família*. Ela não quer ser assim, ela não quer que sua mãe seja assim. Raquel frustra-se, mas resigna-se. Mafalda ainda acredita que pode ser diferente, sua geração sonha e busca realizar, a luta pelo poder está instaurada.



Figura 20: Quino, Toda Mafalda: Martins Fontes, 2006, p.276

Na tira acima a mãe de Mafalda é representada por uma imagem diferente das anteriores e da maioria das tiras em que está presente: ela não realiza nenhuma tarefa doméstica, não está de avental e não possui nenhuma característica que a ligue àquela identidade, nenhum dos anteriores índices e símbolos de dona-de-casa aparecem, porém, para frustração da pequena Mafalda, suas preocupações não ultrapassam os limites das questões estéticas.

A mãe de Mafalda aparece em trajes de banho e inconsolável, chorando copiosamente como notamos no primeiro quadrinho. O choro exagerado é bem evidenciado através dos recursos gráficos da linguagem dos quadrinhos (letra em caixa alta e de tamanho grande, representação “tremida” das letras, onomatopéia²⁵ comumente atribuída ao choro “buááá”/sniff, efeito diferenciado no balão de fala como pingos que sugerem lágrimas, etc.). No segundo momento, Mafalda surge preocupada com o desespero materno e a indaga sobre o que estaria acontecendo

²⁵ McCloud (2005) vê um processo de fixação nos símbolos usados nos quadrinhos, entre eles as onomatopéias que associam muito à língua do país onde foram produzidas.

e ela responde, controlando o tom da fala, mas ainda chorando, relatando o motivo para seu desespero: uma pequena área de gordura localizada no abdômen transformando de forma negativa a sua imagem de biquíni.

No terceiro e quarto quadrinhos dessa narrativa, Mafalda revela mais uma vez elementos de sua identidade, de suas crenças e de seus valores quando utiliza de um argumento que vai além das expectativas simplórias de sua mãe: “Eu poderia dizer que mais da metade da humanidade não pôde engordar um grama porque não tinha o que comer”. Mafalda não se conforma com a pouca consciência de sua mãe sobre os fatores externos como política, movimentos sociais, reivindicações, problemas sociais e o tempo todo tenta trazê-la à realidade. Dessa vez utiliza-se de argumentos que ferem à sensibilidade de sua mãe, pois claramente fala sobre a pouca importância do motivo de seu choro e o diz como não digno de desespero. Vale salientar que a fala conseguinte é ainda mais incisiva e chega a ser cruel: “Mas você está precisando de consolo e não de passar por estúpida, não é?” Nesse momento, o choro cessa e as mãos que cobriam o rosto para o pranto passam a cobrir o rosto por outro motivo, talvez vergonha. É interessante notar que há uma entreabertura dos dedos que revelam o olhar da mãe de incredulidade ao que acabou de escutar. E mais uma vez o silêncio materno se faz presente. Assim como as possibilidades de silêncio, o silenciamento materno também produz sentido porque “o homem está ‘condenado’ a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à ‘interpretação’: tudo tem de fazer sentido (qualquer que ele seja). “O homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico.” (ORLANDI, 2007, p.30)

Quando realizamos a leitura do silêncio da mãe de Mafalda unindo à expressão que indica um “choque” como que foi dito e implica numa mudança comportamental. Especialmente nos quadrinhos o silêncio se estabelece acompanhado pela mudança de expressão ou de gestos como apontamos no exemplo acima em que a face de Raquel, mãe de Mafalda, configura-se de outro modo e torna visível e significativa o seu silêncio. Orlandi assevera que “quando alguém se pega em silêncio, rearranja-se, muda a ‘expressão’, os gestos. Procura ter uma expressão que ‘fala’”. (op. cit., p.34). E é isso que acontece com essa personagem, ela silencia-se e esse seu gesto manifesta a sua impossibilidade de rebater o argumento da filha, ela não se sente capaz de mudanças.

Esse diálogo aponta mais do que uma opinião valorativa da menina em relação à sua mãe, sugere que um entendimento ou ainda uma conciliação de comportamentos e posicionamentos não será possível. Mafalda está preocupada com problemas que vão além do mundo infantil, problemas mundiais e políticos enquanto sua mãe está literalmente voltada para “o seu próprio umbigo”. A crítica presente é forte no sentido de negativizar a imagem daquelas mulheres cujas indagações e preocupações se restringem às questões domésticas ou estéticas. Sem nenhuma dúvida, o humor nessas tiras se dá justamente pela quebra de expectativas do leitor, já que se espera de uma criança comum uma opinião mais ingênua e do adulto, apreciações mais críticas. Muitas vezes nos enganamos quando lançamos um olhar adultocêntrico para o discurso da criança tomando-o como sendo de natureza pura, inocente, reprodutora de cultura.

Apesar da infante já nascer em um mundo submerso pela cultura, Vygotsky através da sua teoria do sociointeracionismo propõe que o desenvolvimento humano se dá em relação nas trocas entre parceiros sociais, através de processos de interação e mediação. Essa é uma ideia que prevalece até hoje apesar dos vários estudos sobre a infância que entendem e defendem que as crianças são sujeitos sociais e históricos e, o mais interessante, produtores e produto da cultura em que vivem. Ao confirmar seu potencial para chocar/cativar/promover reflexão aos seus leitores, as histórias em quadrinhos de *Mafalda* abrem espaço para que personagens e temas secundários tornem-se protagonistas, no caso específico, a condição social e cultural da mulher ganha espaço para discussão em um contexto que ansiava por mudanças. E mais, enquanto cultura de massa e alcançando espaços antes inacessíveis pelas letras e cada vez mais amplos, colabora significativamente para a propagação de questionamentos e valores e põe em xeque velhas imagens, antigas verdades.



Figura 21: Quino, Toda Mafalda: Martins Fontes, 2006, p.286

Nessa análise nos centramos na questão da subjetivação e, como já dito em outros momentos dessa pesquisa, esse processo de busca e construção de si tem na família um espaço para encontro ou desencontro de valores, ideias e crenças, já que é no seio familiar que a criança recebe suas primeiras “verdades” e esta formação se dá principalmente pela alteridade. Ou seja, a família desempenha o papel de servir como primeiro modelo dos estereótipos circulantes daquela cultura e de contribuir na formação discursiva daquele sujeito e, como modelo, pode ocorrer a sua aceitação ou negação colaborando para que através da interação entre os indivíduos, suas ideias sobre o mundo se transformem, reformulem seus conceitos e posicionem-se de um determinado modo a cerca de dada realidade.

Com a Mafalda e sua mãe esse processo não poderia ser diferente. Nessa quinta tira analisada, Mafalda usa o exemplo da mãe de sua colega (Libertad)²⁶ que possui uma profissão e a exerce (tradutora), isto é, através de um meio de vida presta serviços à pessoas externas ao seu núcleo familiar e no mesmo momento tece uma crítica às mulheres casadas que não concluíram seus estudos e dedicam-se exclusivamente à família sem contribuir ou interagir de alguma forma com a sociedade.

A fala da menina no terceiro quadrinho “Claro, quando ela se casou, não largou os estudos como umas e outras.” Aponta uma crítica onde está implícita a informação de que sua mãe se incluiria nessas “outras” que abandonaram os estudos, constituindo uma velada censura à sua mãe. A confirmação desta leitura se delineia no quarto quadrinho pelo comentário “De certo ela teve mais vontades do que *humhums*”. Nesse instante, sua mãe é tomada pelo efeito das palavras da menina e se entristece com o que escuta e com a realidade que a circunscreve. Mafalda não suporta a ausência de palavras e tenta através de comentários críticos, indiretas e ironia fazer o “silêncio” falar. E é ainda nessa tira quando a criança se apropria da expressão usada na fala de sua mãe (já que “*humhums*” não se configura enquanto palavra, mas apenas expressão da oralidade que indica uma

²⁶ Mafalda, Libertad e a mãe desta constituem nos seus diálogos posicionamentos que as aproximam do discurso do movimento feminista por aspirarem aos direitos de igualdade entre os sexos e possuírem preocupações sociais, políticas e culturais no que se refere à própria mulher. Inclusive, o próprio nome da personagem, Libertad, que em sua tradução para a língua portuguesa corresponde ao substantivo *liberdade*, é bastante sugestivo em relação aos seus posicionamentos.

aceitação ou consentimento) utilizada para criticar sua falta de atitude, de força de vontade e de sonhos próprios que Mafalda consolida-se enquanto contestadora e vai delineando posturas e identidades femininas cada vez mais díspares em relação ao da mãe e essa, centrada nos deveres do lar, deixa-se tocar pelas palavras realistas de sua filha, mas não permite a si mudanças.

De certa forma, a partir do momento em que Mafalda critica negativamente essa falta de voz e de perspectiva de sua mãe, ela se afirma enquanto identidade contrária e propõe que sua própria formação ideológica é divergente daquela do mundo materno. Essa postura contestadora de valores foi bastante comum na década de 60 quando diversos grupos sociais, inclusive o de jovens, tomaram as ruas para exigir mudanças nos padrões de comportamento e derrocada de velhos tabus. Como afirma Irene Cardoso²⁷.

a geração de jovens dos anos de 1960 têm se caracterizado, [...] pela profunda mutação cultural produzida pelos diversos movimentos daquele momento, ao mesmo tempo em que acentuam os efeitos dessas mudanças sobre as gerações seguintes. Essas gerações seriam herdeiras das mudanças advindas com os movimentos sociais daqueles anos, que prosseguem, em parte, nos anos de 1970: as transformações da imagem da mulher, com o feminismo; a liberação sexual; as modificações na estrutura da família; a entronização do modo jovem de ser como estilo de vida; a flexibilização das hierarquias e da autoridade; a construção de novas relações entre o adulto e o jovem e o adulto e a criança; a criação de um novo imaginário da fraternidade; a introdução do “novo” na política; a emergência das questões ecológicas como se fossem também políticas, para ficar com algumas das referências mais destacadas. (p.93)

Mafalda é parte e reflexo desse sistema cultural ávido por profundas mudanças da década de 60. A voz jovem representada pela personagem indaga, sugere, questiona, discorda e exige posicionamentos e respostas. Mas o mundo adulto se esquivava e no silêncio de sua mãe compreendemos uma aceitação submissa das verdades impostas. Nossa pequena personagem não se conforma e em sua fala percebemos que possui a vontade de “verdade” da qual trata Foucault:

Há em todo discurso uma “vontade de verdade” que ao trazer em si a oposição entre o verdadeiro e o falso classifica algo como

²⁷ CARDOSO, Irene. **A geração dos anos 60: o peso de uma herança.** Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n2/a05v17n2.pdf>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2011.

verdadeiro. Vontade, que [...], precisa ser questionada, possibilitando compreender as condições de formação de um discurso, percebendo por quais desejos e poderes o sujeito luta e quer se apoderar. [...] se levantar-mos a questão de saber qual foi, qual é constantemente, através de nossos discursos, essa vontade de verdade que atravessou tantos séculos de nossa história, ou qual é, em sua forma muito geral, o tipo de separação que rege nossa vontade de saber, então é talvez algo como um sistema de exclusão (sistema histórico, institucionalmente constrangedor) que vemos desenhar-se (2006, p. 14).

O que causa estranhamento ao leitor não é o fato das verdades serem questionadas, mas quem o faz. Os papéis são invertidos na tira na medida em que ela direciona os questionamentos e o adulto se cala. É interessante notar que em nenhum momento mãe e filha cruzam os olhares, a interação se dá, em quatro dos cinco momentos da narrativa, com o rosto da infante voltado para o leitor enquanto sua mãe foi desenhada de costas. Essa característica impressa por Quino pode ser interpretada como um índice de que a lucidez estava só na criança, quando o normal seria esperá-la do adulto. Além disso, Mafalda é representada com alterações na posição de seu rosto apontando uma possível inquietude que acompanha também os seus pensamentos. À sua mãe restou apenas o registro expressivo de suas ocupações domésticas (a tábua e o ferro de passar e as roupas) em três cenas e sua imobilidade na narrativa. Percebe-se que esses ícones da dedicação doméstica (tábua e ferro de passar, avental, vassoura, esfregão) se repetem nos quadrinhos em que há tentativas de interação entre mãe e filha apontando para uma possível simbologia. O que se percebe é uma determinação insistente da criança em tentar alterar o estado de inércia em se encontra à mãe. Como ela mesma diz em outra tirinha "A vontade é a única coisa do mundo que quando esvazia tem que levar uma alfinetada."



Figura 22: Quino, Toda Mafalda: Martins Fontes, 2006, p.1

Essa tira apresenta uma particularidade em relação às demais, o diálogo entre mãe e filha só acontece em um dos quatro quadros, nas duas primeiras a voz de Mafalda atua em tom de monólogo - quando ela situa o tema da história para os leitores -, no último ocorre uma fala isolada que se manifesta como um escape da consciência, o que comumente chamamos de “falar alto”. A narrativa se desenvolve em torno do evento que envolve o início das aulas da pequena e um possível saudosismo da mãe com relação à infância de sua filha e a percepção do crescimento rápido da mesma. A revelação dessa temática se torna evidente aos leitores não somente pela fala de Mafalda no primeiro quadrinho: “Coitada da mamãe! Está preocupada porque amanhã vou começar o jardim-de-infância e ela tem medo de que eu não goste.”; mas também pela imagem da mãe de Mafalda sentada ao fundo com uma roupa pequena que subentendemos pertencer à menina quando mais nova. Além disso, a própria garota está representada neste quadro com o semblante de pena, de dó da situação da mãe.

Na seqüência, Mafalda surge centralizada e Raquel não mais aparece. Ela continua o seu monólogo e cumprindo, na medida em que realiza este, de certa forma, a função de narrador falando de seus pensamentos, próximas atitudes e realizando especulações: “Eu podia dar uma acalmada nela dizendo que estou com vontade de ir para o jardim-de-infância, depois para o primeiro grau, o colegial, a universidade, etc...”. Há uma ingenuidade da criança quando ela pressupõe que o sofrimento materno se dá com relação à possibilidade dela não se agradar dos estudos quando na verdade a mãe se conscientiza - a partir desse momento - de que sua filha crescera e já vai cumprir uma outra etapa na vida, ela estava deixando de ser tão dependente. Essa impressão de inocência, de ingenuidade toma dois caminhos interpretativos na leitura do terceiro quadrinho quando finalmente a interação verbal acontece: “Sabe, mamãe, eu quero ir para o jardim-de-infância e estudar bastante. Assim, mais tarde não vou ser uma mulher frustrada e medíocre como você.”. O primeiro caminho diz respeito à real ingenuidade da garota quando pronuncia os adjetivos “frustrada” e “medíocre” e acredita está consolando, confortando a sua mãe, como complementa no último momento desta tira demonstrando aí ou um desconhecimento dos sentidos das palavras ou acreditando que sua mãe simplesmente não se importaria com essa colocação. Talvez Mafalda acreditasse mesmo na segunda opção visto que ela é sempre caracterizada com

uma maturidade e domínio de saberes muito superiores à sua idade e a possibilidade dela desconhecer o real significado destas palavras neste contexto a descaracterizaria. Um segundo caminho interpretativo seria que Quino intencionou alcançar a ironia quando lançou-mão da crueldade das palavras da menina.

Independentemente da escolha do caminho interpretativo o que se tem de fato é que mais uma vez o modelo feminino representado na figura materna causa certa repulsa à criança. Mafalda não quer ser como a mãe, ela espelha-se para garantir o destino contrário, de estudar, construir-se, edificar o seu próprio *ser* mulher e Quino nos apresenta essas duas possibilidades do *ser* mulher, confronta-as e deixa que o leitor tome conhecimento das lutas ideológicas que envolvem a formação humana. Como personagens, Mafalda e Raquel correspondem a uma representação idealizada, positiva e negativa, reflexo do papel desempenhado ou almejado por elas na sociedade. Representação esta que corresponde às figuras intelectualizadas descritas por Chartier quando explica que a representação do mundo está ligada à posição social dos indivíduos sendo, portanto, histórica posto que são contextualizadas num determinado espaço-tempo. Essa representatividade funciona na prática como uma estratégia que regula as relações entre ela e as demais classes sociais, através dos jogos das verdades ou da produção histórica das verdades conceituadas por Foucault e já trabalhadas neste capítulo. Assim, o que obtemos, num mesmo recorte histórico, é uma verdadeira disputa entre as representações sociais onde cada classe elabora o real a seu modo.

Com a leitura dessas representações femininas nos quadrinhos de Mafalda acontece do mesmo modo, já que a mesma é inseparável da prática quando a última é uma ação no mundo que faz reconhecer o lugar social do indivíduo. Percebemos os lugares sociais de mãe e filha quando a primeira se cala, se submete e aceita as críticas, “as verdades” construídas e articuladas e ainda as práticas sociais da segunda, implicando numa luta ideológica entre identidades sociais femininas através da instituição “família”. Mafalda compreende bem sua posição nessa família – pai e mãe conformados – e nessa sociedade, mas ela vive nesse sistema social e sua principal contribuição nos diálogos é instigar, polemizar, por em reflexão, numa sempre e fracassada tentativa de mudança, de transformação e inversão dos valores.

Observemos, numa última narrativa, essa crítica persistente ao modo de ser, pensar e agir da figura materna e mais uma vez o uso do adjetivo “mediocre” para

caracterizar a identidade feminina de sua mãe, fato que pode confirmar a consciência da criança em relação ao sentido da expressão já que a utiliza em mais de uma situação para denotar o mesmo pensamento.



Figura 23: Quino, Mafalda Inédita: Martins Fontes, 1993.

Nesta situação a criança se encontra em meio aos seus presentes (brinquedos) que recebeu dos reis²⁸ e todos os objetos são reproduções, miniaturas de objetos do ambiente doméstico, são símbolos do arquétipo da dona-de-casa (vassoura, balde, espanador, ferro de passar, boneca, fogão, panelinhas, máquina de costura), da identidade representada por Raquel. Nos outros quadrinhos analisados, boa parte dessas imagens apareceu relacionada à mãe e isso é entendido significativamente quando realizamos a leitura desses símbolos enquanto metáfora dos lugares sociais. Estes símbolos não são perceptíveis em um primeiro momento, é necessário que o leitor de *Mafalda* carregue experiências de outras leituras de suas narrativas e esteja atento às repetições, aos implícitos, ao discurso velado, ao que a linguagem de seus quadrinhos esconde. O adjetivo “medíocre” é utilizado em mais de um contexto e sempre em referência à figura materna. Esta insistência no discurso também revela certos esconderijos de mitos, rótulos, estereótipos e símbolos na medida em que internaliza a ideia de que as mulheres representadas pela personagem de Raquel, a mãe de Mafalda, são todas ignorantes e incapazes de desenvolver críticas, engajar-se em lutas ideológicas e de preocupar-se com outras questões que não as domésticas. Esta dificuldade em perceber símbolos e mitos de nossa própria cultura é sinalizada por Campbell (1990) quando afirma que

²⁸ Na cultura argentina, assim como em outros países latino-americanos de colonização espanhola, são os reis magos que presenteiam as crianças no período simbólico do nascimento de Cristo, o Natal.

não conseguimos identificar aquilo que está arraigado na nossa cultura como símbolo simplesmente porque estes constituem uma refração da realidade. Assim, só a partir do contato com o diferente, com o que é estranho é que notamos as particularidades simbólicas daquela cultura.

Essa perspectiva de representação na linguagem quadrinística das práticas e identidades sociais e de revelação de discursos e ideologias pode modificar a concepção de que a cultura de massa se limita tão somente ao entretenimento e às preocupações pedagógicas, informativas. As histórias em quadrinhos de *Mafalda* não se limitam à reprodução da ótica do adulto, mas constitui também um acordo com a criança (leitor) já que possibilita a organização de sua pouca experiência e conhecimento de mundo e a expansão de seu universo cognitivo através do (re)conhecimento de algumas práticas e preocupações infantis reproduzidas nas tiras. Suas histórias suprem tanto a necessidade de ficção, conduzindo a fantasia através da criatividade, ao mesmo tempo em que torna acessível à realidade possibilitando uma experiência humana de caráter formativo.

Através dos diálogos da pequena Mafalda, que se encontra no limiar de um universo representativo de uma categoria feminina corporificada em sua mãe - com valores, tradições e posturas preestabelecidas - e esse universo novo, de uma nova categoria denominada de feminista que a pós-modernidade inaugura, é que estabelecemos o seu imaginário cultural e social. Esse universo representado pelo adulto é por muitas vezes confrontado e questionado pela criança através de um diálogo bastante marcado pela inquietação e pelo conflito entre ideologias dessas duas gerações, dessas duas representações femininas.

Assim, a partir das relações entre sujeitos tão distintos em contínuo processo de intervenções e re-significações pela prática discursiva, a identidade feminina regulada por meios sociais e culturais é sempre um processo de construção, rupturas e convergências que não se cristaliza ou se define totalmente. (BUTLER, 2008).

Finalizada essa primeira parte da análise quando confrontamos as representações da identidade feminina de mãe e filha, passemos a um segundo momento quando observaremos as tiras em que protagonizam Susanita e Mafalda, ambas da mesma geração, porém possuidoras de comportamentos e ideologias bastante divergentes.

3.2.2. Constituindo identidades, afirmando diferenças: distâncias ideológicas numa mesma geração

“Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio: Pilar da ponte de
tédio. Que vai de mim para o Outro.” (Mário de Sá-
Carneiro)

Diferentemente do que observamos nas narrativas cujas personagens são a Mafalda e sua mãe e a interação verbal é quase que unilateral – apenas a criança interroga, questiona -, nas histórias em quadrinhos em que Susanita e Mafalda protagonizam prevalece às cenas de embates ideológicos sendo que, desta vez, numa mesma geração. As duas personagens são convictas de suas perspectivas, de seus horizontes ideológicos, mas posicionam-se em extremos. Mafalda é integrada com o pensamento feminista, preocupa-se com o mundo, anseia por profundas mudanças sociais, sonha com o seu sucesso profissional. Apesar de Susanita ter o mesmo perfil identitário que a mãe de sua colega, ela não se cala ou se acredita inferior como a última. Essa personagem defende fervorosamente sua condição e seu espaço social mesmo que seja de mãe e esposa apenas. Aliás, este é o maior sonho da menina: ser mãe de um médico e esposa de um homem rico, loiro e de olhos azuis e ela o defende veementemente das ideias revolucionárias de Mafalda.

Sua disputa verbal com Mafalda é sustentada por um discurso que ainda é o vigente sobre a condição feminina e ela reproduz mesmo sabendo e tendo a possibilidade de negar essa ordem. Já Mafalda sustenta um discurso novo, é preocupada com o mundo, anseia por profundas mudanças sociais e aspira pelo sucesso profissional. Não se conforma com os pensamentos e ideias acreditadas pela sua mãe e pela sua amiga e tenta argumentar dissociando-as de suas crenças e valores. Esse abismo ideológico entre duas pessoas de uma mesma geração representa bem o alcance do discurso como também seus entraves e embates presentes na luta pelo poder, pela dominação ideológica dos grupos.

Por isso a preocupação de Foucault (1996) com a proliferação dos discursos e suas conseqüentes contribuições na formação humana, já que o discurso traduz

as lutas e os sistemas de dominação como também aquilo pelo que e por que se luta.



Figura 24: Quino, Toda Mafalda: Martins Fontes, 2006, p.98

Essa tira inicia de modo interessante. Há o pressuposto de que esta história é a continuação de um diálogo que já vinham travando percebido na expressão “Tem razão, Mafalda.” que indica a existência de uma fala de Mafalda anterior ao início dessa narrativa. O assunto é sobre a condição da mulher na atualidade e Susanita aparentemente concorda com os argumentos supostamente colocados por Mafalda em uma outra circunstância: “Não posso ser uma mulher como nossas mães, que se conformavam em aprender corte e costura.”, se posicionando à favor de uma nova consciência sobre os lugares sociais que a mulher ocupa. Apesar de não se registrar verbalmente a concordância com o que está sendo dito, Mafalda demonstra seu contentamento com o posicionamento de Susanita perceptíveis pelo sorriso esboçado nos três primeiros quadrinhos, isto é, através da leitura da imagem o sentido da ação se completa. Satisfeita, continua a escutá-la, pois suas ideias vão de encontro com o pensamento da pequena, parece que finalmente sua amiga caiu em si: “Nossa geração é diferente, é a geração da tecnologia, da era espacial, da eletrônica, etc.” O rompimento ideológico entre gerações preconizado nas relações de Mafalda e sua mãe é confirmado nessa fala de Susanita quando a mesma relata as mudanças de pensamento da geração jovem a qual fazem parte em detrimento à geração que suas mães constituem. O terceiro quadrinho radicaliza ainda mais essa distância entre gerações “Não vou cair na mediocridade do corte e costura! Nunca! A ciência me chama!”.

Sobre essa aparente adoção por Susanita aos pensamentos e valores defendidos pela nossa protagonista é desmanchada justamente pelo uso do recurso

da ironia, provocado pelo significado atribuído ao termo *mediocridade*, porque apesar de afirmar veementemente que não possuirá pensamentos fúteis, simples, pequenos se atém apenas ao avanço tecnológico das máquinas que auxiliam nas tarefas domésticas. É interessante chamar a atenção para o uso desse termo, ideia recorrente nas tiras de Mafalda analisadas aqui como uma característica atrelada à situação da mulher. No Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa, o termo *mediocridade* indica

s.f. qualidade, estado ou condição do que é medíocre, mediocrismo, 1 situação, posição mediana, entre a opulência e a pobreza; modéstia 2 *pej.* Insuficiência de qualidade, valor, mérito; pobreza, banalidade, pequenez, [...] pessoa ou conjunto de pessoas sem talentos, medíocres... (2001, p.1879)

Em outros quadrinhos, inclusive nas tiras 22 e 23, a noção de medíocre é sempre relacionada à figura da mãe da protagonista. Mafalda acredita que o comportamento, a conduta e os trabalhos desempenhados por sua mãe assim como a ausência de voz a caracterizam como medíocre. A crítica negativa é feita recorrentemente mas não se restringe àquela personagem mas se estende a todas que se enquadram ou se deixam enquadrar naquele modelo feminino, inclusive à própria Susanita. Como bem vimos, boa parte das narrativas gráficas possuem personagens fixos que congregam em sua representação certas características que se repetem como forma de internalizar com sua freqüente leitura os mais variados estereótipos. Esses estereótipos em *Mafalda* se constituem enquanto representações sociais resgatadas no imaginário do artista gráfico e reveladas pelas formas e características das figuras femininas. Isso, seguindo a noção de representação de Chartier, denota um entrecorte da visão do mundo social realizada a partir das ideologias e intenções do grupo que as instituem.

No caso da identidade feminina, a sua construção é apontada por Castells (2008) como uma construção social condicionada pelas relações de poder e, por isso, agrega três possibilidades distintas de identidades: a legitimadora, a de resistência e a de projeto. Particularmente nas relações estabelecidas em *Mafalda*, a identidade legitimadora – aquela que reproduz discursos constituintes que reiteram as fontes de dominação estrutural – são consolidadas na figura de Susanita. Exemplo disso é sua fala no último quadrinho “Quando eu crescer, vou comprar uma máquina de tricô. A cibernética me atrai! Adoro a cibernética!”. Aqui Susanita mostra

o que veio representar, que “voz” fala através de sua voz. A dominação ideológica de um grupo continua fortalecido naquele contexto ainda, as mudanças permitidas são mascaradas e à medida que se pensa que está evoluindo, transformando, na verdade consolida o discurso contra o que se luta.

A identidade de Mafalda estaria num limiar entre a da resistência e a de projeto. A primeira se configura quando pessoas referenciam lugares/posições sociais dominadas, desvalorizadas e através da relação de alteridade proferem discursos de oposição ideológica buscando diferenciar-se do dominante, destacar-se. Já a segunda busca através de suportes materiais culturais firmar uma nova identidade, capaz de redefinir sua posição na sociedade e reformular toda uma estrutura social. Como o contexto de produção favorecia ainda a organização dos pensamentos de luta feminina contra a dominação de um grupo, suas tiras possuem um forte caráter de resistência. Mafalda indaga, não entende, reflete. Pela alteridade, pelo não-reconhecimento da identidade feminina de sua mãe ou de Susanita, ela diferencia-se na medida em que aspira por espaços novos e realiza esse intento, ou melhor, realizam por ela através de um suporte cultural de ampla disseminação, as histórias em quadrinhos cumprindo parte da definição do terceiro tipo de identidade apresentado por Castells.



Figura 25: Quino, Toda Mafalda: Martins Fontes, 2006, p.306

Nessa narrativa Susanita aparece sozinha, mas suas falas direcionam-se à Mafalda como se percebe pelo uso do vocativo no primeiro quadrinho. Mais uma vez seus diálogos centram-se na questão do sujeito feminino e sua emancipação política e social. O foco temático dessa vez incide sobre a profissão que Susanita deverá escolher quando adulta. Ela não se conforma com as ideias revolucionárias de Mafalda e ironiza seus conselhos: “Ficou louca, Mafalda? Eu ter profissão?” e

prossegue “Eu ser engenheira, arquiteta, advogada, médica? Eu? Há!”. Os sonhos profissionais de Mafalda não alcançam o universo do conformismo dos velhos papéis sociais femininos almejados por Susanita. Ela realmente quer repetir esse modelo de identidade conforme afirma em “Eu vou ser dona de casa e me empenhar nas tarefas domésticas! Vou ser mulher!” e mais ainda essa personagem acredita e defende que ser mulher limita-se a essas funções, ser dona de casa, cuidar dos filhos e do marido e realizar as atividades domésticas. Todas as falas de Susanita são representadas em caixa alta e negrito. O uso da caixa alta não nos chama atenção pois é padrão na escrita de Quino, quando esse artista sequencial quer diferenciar, propor outros sentidos à escrita é que faz o uso de outras marcas na letra tornado-a diminuta, cursiva, em itálico. O uso do negrito, por exemplo, sugere uma alteração no tom de voz confirmando a discrepância discursiva das duas personagens evidenciada pela expressão facial de indignação e pelo movimento no terceiro quadrinho em que Susanita “bate” no peito, demonstrando o orgulho que sente de “ser dona de casa”, de se “empenhar em ser nas tarefas domésticas”, de “ser mulher”.

Para ela, qualquer discurso que contrarie essa normatividade sobre o comportamento e universo feminino descaracteriza sua identidade, a essência do *ser* mulher. Mafalda apresenta armas ideológicas importantes para o embate contra o que se estabelece como feminino, mas Susanita está presa a um sistema ideológico contra o qual não quer lutar e dele depende.

Nos estudos culturais sobre gênero, há uma necessidade de busca por suas especificidades, por algo que defina, distinga, estabeleça, delinieie as identidades. Ao longo da história da humanidade, as características de cada gênero foram marcadas discursivamente pelos papéis e espaço sociais. A voz de Susanita representada na ficção transparece práticas culturais que delineiam e apresentam o sujeito através das particularidades do modo de ser masculino e feminino. Para ela e para um discurso dominante, ser mulher se limita às tarefas domésticas e outras ocupações são restritas ao universo masculino. A crítica no último quadrinho “E não uma dessas afeminadas que trabalham em coisas de homens!” atinge diretamente o grupo representado pela figura de Mafalda – ausente em imagem nessa tira, mas presente em discurso - já que se refere a ela o pensamento censurado. A leitura desses quadrinhos implica num resgate do leitor ao já-dito, aos diálogos

anteriormente travados. O ato requer uma experiência de leitura por acionar os pressupostos e subentendidos que apenas um leitor conhecedor de suas narrativas seria capaz de ativar de modo a construir uma significação válida. Um dos pressupostos é que o diálogo é a continuidade de outro, sobre mesmo conteúdo e que Mafalda, ao se fazer ausente,- e nesse momento aciona-se o subentendido - demonstra o recorrente fracasso nas tentativas de subversão ideológica e na contribuição de uma subjetivação semelhante a sua.

O humor dessa tira reside justamente no fato de Susanita refutar argumentos de Mafalda e a mesma não estar representada fisicamente. Também se deve ao uso da expressão “afeminadas” que remete a uma ideia interessante de que feminino e mulher são categorias semânticas distintas. Afeminadas é substantivo feminino derivado do verbo afeminar que segundo o Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa pode significar “tornar(-se) afeito e semelhante ao que é feminino, no que diz respeito aos modos, gostos e tendências.” (2001, p.100). Susanita considera que toda mulher que trabalha, que possui uma profissão é uma “afeminada” contrariando o sentido encontrado no dicionário, visto que teoricamente o termo se refere aos homens de modos, gostos e tendências femininos e não à uma mulher, à Mafalda. Mas, nessa situação, o termo possivelmente remete ao feminismo, ao movimento de mulheres pela equidade, por um espaço social livre de pré(conceitos), visto que possui mesmo radical *femin-*. Essa interpretação é reforçada pelo argumento conseguinte de que mulheres afeminadas são aquelas que “trabalham em coisas de homens”, ou seja, que estão ocupando áreas antes limitadas ao homem, como o mercado de trabalho e a qualificação profissional.

Sobre esse humor crítico e, por que não dizer, político, recurso marcante nas tiras de *Mafalda*, configura-se como um “um mecanismo de defesa, ‘o mais alto’ dos processos defensivos, é verdade, mas antes de tudo um ‘reflexo de fuga’ da realidade penosa.” (FREUD apud KUPERMANN, 2003, p.52) Quino eternaliza essa realidade em mudança, esse período de transição, de lutas ideológicas. Jacobus (1986) apud Zinani (2006) nota que a voz feminina quando registrada por uma escrita masculina, constrói-se a partir da perspectiva deste de modo que a presença da voz feminina na narrativa ocorre enquanto resistência à violência imposta à sua subjetividade e sua formação identitária. As histórias em quadrinhos de Mafalda é uma escrita de resistência à situação da mulher, às guerras civis, à ditadura e toda

forma de privação ou censura de liberdade. Lembramos, dessa forma que o uso do humor para delatar uma realidade difícil se ampara na tese de Freud de que “O humor não é resignado, mas rebelde.” (KUPERMANN, 2003, p. 56)



Figura 26: Quino, Toda Mafalda: Martins Fontes, 2006, p.46

A narrativa em questão remonta a uma tira anterior e já analisada aqui (Figura 19) quando Mafalda sonha com a emancipação profissional de sua mãe e ao acordar constata que a realidade ainda está longe do contido na quimera, sua mãe não criou novas expectativas mas aprisiona-se nas antigas. Ela ainda está circunscrita em um discurso patriarcal sobre a identidade feminina e é representada pelo estereótipo - não da dona-de-casa desta vez – da mulher preocupada com questões estéticas. Mafalda dialoga com Susanita e expõe o conteúdo de seu sonho “Esta noite eu sonhei que minha mãe tinha tirado o diploma!”. Aparentemente sua colega interessa-se pelos detalhes do sonho questionando se “Ela tinha feito faculdade e tudo?” como se quisesse saber se a existência diploma implicava em toda realização do processo de tê-lo. A surpresa vem no quadrinho seguinte quando investiga se “Tinha arrumado um noivo e tudo?”. Susanita realiza a pergunta demonstrando empolgação e interesse notados pelo desenho de sua boca, feito de modo mais aberto, e a representação dos olhos arregalados. Mafalda é enfática na sua resposta “**Não!**” o uso do negrito indica uma possível contrariedade aos rumos que a conversa está tomando.

No livro “Mulher: objeto de cama e mesa”, de Heloneida Studart há um apontamento de que esse pensamento sobre mulheres cursando faculdade apenas para conseguir casar-se ou para instruir-se suficientemente ao ponto de manter um nível de interlocução satisfatório para o seu marido e a sociedade na década de 60,

70 era bastante comum. Susanita não se importa com o conhecimento cultural, científico ou ainda o acadêmico que pode ser adquirido na faculdade. A sua decepção está na expressão facial marcada pelo desenho da boca denotando insatisfação, decepção, tristeza e, mais ainda, na sua fala “Então pra que ela fez faculdade?”. Mafalda parece não acreditar, a expressão de sua boca que inicia com um esboço de um sorriso vai se modificando, tornado-se austero para, por fim, culminar na ausência de expressão.

As relações entre gêneros e ideologia são manifestas de forma bastante contundente nos quadrinhos de *Mafalda*. Suas narrativas atuando sobre o imaginário possibilitam a ampliação significativa das construções de sentido sobre as questões de gênero, de identidade e até mesmo das relações sociais. Duas garotas, mesma idade, identidades e ideologias distintas. Por um lado, o jogo das identidades percebido nessas tiras é um elemento essencial à articulação entre os discursos e as práticas discursivas que procuram interpelar, estabelecê-las enquanto sujeitos sociais de discursos individuais. Por outro, os processos que produzem as subjetividades, as constroem como sujeitos, podem falar e ser falados (HALL, 1996, p.5). É sempre constante a tentativa de Mafalda de persuadir sua colega quanto aos novos rumos sociais da mulher apontando a necessidade dela se adequar aos novos pensamentos, às novas possibilidades de identidade. Mas mesmo numa conversa sobre um fato cotidiano, um sonho de Mafalda, quando não havia argumento ou justificção alguma sobre a situação da mulher dada de forma explícita, Susanita consegue transparecer no seu discurso a solidez de seus valores e crenças. Ela não se demonstra em nenhuma das narrativas analisadas propensa a mudanças.

Segundo Bakhtin (1995, p.14) :

Se a fala é o motor das transformações [...], ela não concerne os indivíduos; com efeito, a palavra é uma arena onde se confrontam aos valores sociais contraditórios; os conflitos da língua refletem os conflitos de classe no interior mesmo do sistema: comunidade semiótica e classe social não se recobrem. A comunicação verbal, inseparável das outras formas de comunicação, implica conflitos, relações de dominação e de resistência, adaptação ou resistência à hierarquia, utilização da língua pela classe dominante para reforçar seu poder etc.

Apesar do contexto pós-moderno, marcado pela fluidez e pela multiplicidade de identidades, Mafalda e Susanita registram ainda características de identidades fixas. As suas identidades revelam-se no e pelo discurso, em lugares históricos e institucionais específicos – emergência do movimento feminista - e em formações ideológicas e discursivas específicas. A linguagem, conforme Bakhtin, torna-se uma arena onde o embate de valores, crenças, posicionamentos e ideologias é inevitável. Uma reforça o discurso de uma classe dominante, a outra tenta impor uma nova ordem discursiva.

O registro de oposições ideológicas talvez encontre justificativa no fato da Argentina, palco de produção da obra, ter iniciado, cerca de duas décadas antes, através da figura de Eva Perón - que oscilava entre a subordinação e à luta por espaços femininos -, a tentativa de reversão do estado de negligência social no qual a maioria das mulheres encontrava-se na Argentina e no restante do mundo: o resultado de uma história comum de opressão de classe, de subordinação de gênero e de exploração de sexo. Enquanto a primeira onda alcança conquistas mais práticas como o voto, por exemplo, a segunda onda (década de 60 e, portanto, contexto de produção de *Mafalda*) instaura um período de tentativa de ruptura ideológica, de luta contra as práticas de dominação. *Mafalda* resgata esse impasse ideológico típico de momentos marcados pela transição de poderes, de ordens, de revolução com muita clareza nessa narrativa.

Por fim, passemos à análise das duas últimas tiras que, pelo *continuum* temático, serão abordadas concomitantemente. Para fins didáticos, chamaremos de A, a figura 27 e de B, a figura 28.



Figura 27: Quino, Toda Mafalda: Martins Fontes, 2006, p.213



Figura 28: Quino, Toda Mafalda: Martins Fontes, 2006, p.273

Parafraseando Foucault (1996), nem tudo pode ser dito em qualquer lugar e em qualquer momento. É preciso estar atento aos procedimentos que regulam os discursos constituídos nas e pelas sociedades. O sujeito que, aparentemente, é livre, não é senhor de seu discurso: ele avalia que conhece, pensa saber o que diz, mas há algo que o controla internamente e externamente, um pré-construído pensado e dito antes. O sujeito é, pois, assujeitado, mas não se trata de um assujeitamento total sendo, pois por meio da intersecção entre ideologia e inconsciente que se estabelece o indivíduo. Pêcheux postula que

[...] - não há dominação sem resistência: primado prático da luta de classes, que significa que é preciso 'ousar e revoltar'; - ninguém pode pensar do lugar de quem quer que seja, primado prático do inconsciente, que significa que é preciso suportar o que venha a ser pensado, isto é, 'ousar pensar por si mesmo'. (1988, p.304)

Todos os discursos, o dito e o não-dito são regulados por uma ordem, por interesses dos grupos dominantes. A disciplina, as normas, as leis, os códigos, a moral, os valores, as crenças, a ética, os dogmas, as regras, as proibições; a sociedade regula todas as ações do sujeito. Apesar de tudo, Mafalda ousa. Ela quer ter um pensamento próprio, ela luta contra uma dominação, ela resiste.

Nas duas tiras as personagens Susanita e Mafalda estão vestidas "a caráter" para um chazinho entre senhoras, uma brincadeira comum entre as crianças do sexo feminino, mas que nesse contexto levou a uma finalização inusitada, à uma crítica ferrenha aos comportamentos padrões das mulheres daquela sociedade. As três personagens foco de nossa análise encontram-se representadas na tira A. O uso do chapéu, do sapato com salto, dos casacos pelas duas infantas revelam a

formalidade da situação representada e à que classe pertenceria estas duas senhoras – média ou alta -. As roupas maiores do que o manequim das garotas apontam que as vestimentas não lhes pertenciam, o subentendido acionado com a leitura da imagem é que provavelmente seriam de suas mães, o que denota que filhas estão representando suas mães em comportamentos, pensamentos e indumentária. Essa noção é confirmada com a fala de Susanita: “Faz de conta que somos duas senhoras, como a sua mãe e a minha mãe.” Os termos ‘faz de conta’ remetem à questão da brincadeira infantil, diz que se trata de fantasia, imaginação, invenção, embora saibamos que essas brincadeiras resguardam a verossimilhança necessária para a construção de sentidos. O substantivo ‘senhora’ atribui caráter de distinção à representação e o subentendido das imagens se torna explícito nas palavras de ‘como sua mãe e minha mãe’.

A antecipação do que será tratado nos quadrinhos seguintes vem no segundo requadro²⁹ da figura A quando supostamente Mafalda completa a contextualização do ‘faz de conta’ dizendo “que estamos reunidas para tomar chá e conversar como às senhoras conversam.” Raquel, sua mãe, está escutando o que conversam demonstrando certa satisfação pela expressão facial, o sorriso. Há um suspense quanto ao conteúdo do diálogo sustentado no terceiro quadrinho quando já estão ambientadas na mesa de “chá” e hesitam com expressões semanticamente diminutas como “bom...”, “vamos ver...”. O uso das mesmas faz crescer a expectativa do porvir: “Quem diz a primeira besteira?”. A fala aparece sem nenhuma das duas personagens próximas, a direção do balão só indica que a fala não pertence à mãe, única personagem representada nesse quadrinho. Um conhecedor mais exímio das histórias em quadrinhos de Mafalda não terá dificuldades em identificar a dona dessa voz. Mafalda não poderia deixar de transparecer sua crítica, mesmo numa brincadeira, numa fantasia, ela é consciente e quer se mostrar assim. Sua mãe, desolada, é alvo, indiretamente de críticas mais uma vez.

Na continuidade narrativa, a figura 28, a B, as meninas persistem na brincadeira simulando agora falas dessas “senhoras”, dessas mulheres marcadas pela submissão, futilidade, pela dominação cultural: “Ai, ai, ai! Como falamos! E que

²⁹ Para McCloud, o requadro é o recorte do quadrinho em sua forma – círculo, retângulo, quadrado, etc. – contornado por uma borda que o define e impõe limites em relação à exterioridade narrativa e circunscreve aspectos da narrativa gráfica como imagens, personagens, falas, ações, recursos gráficos, etc.

delicioso seu chá, D. Mafalda!” “Obrigada, D. Susanita”. As falas das meninas reforçam a ideia de que se tratavam de reproduções das imagens estereotipadas de senhoras distintas da sociedade, tal confirmação se mostra pela marca discursiva “D.”, abreviatura da expressão “dona” que normalmente conta respeito à quem se refere.

A simulação de um diálogo entre ‘senhoras’ prossegue e Susanita tenta estabelecer um tema recorrente entre as mulheres e comumente relacionado à um (pré) conceito de que a moda é preocupação de pessoas sem ocupação, inativas profissionalmente, inoperante, às figuras femininas obsoletas intelectualmente: “Diga-me uma coisa, já sabe sobre alguma novidade sobre a moda desta temporada?”. Em sua resposta, Mafalda já demonstra a que veio, apesar de se tratar de uma conversa informal, ela responde comentando que leu sobre, ou seja, evidencia que mesmo tratando-se de um assunto desinteressante para ela, buscou informações escritas, realça portanto a importância da leitura: “ Bem, segundo eu li...” e continua: “Parece que continuam usando muito a injustiça, com algumas imbecilidades em viés, muito bonitas”. Os termos próprios de quem lida com a moda surgem em sua fala camuflando questões culturais e sociais de maior relevância, como a injustiça. O “continuam usando”, “muito bonitas” “viés” são expressões que marcam o trabalho com a moda. A crítica ao assunto emerge com o uso de “imbecilidades” , “injustiça” quando torna-se claro o posicionamento e a valorização da moda para a pequena. Susanita não se agrada dos rumos que os diálogos estão tomando, sua expressão facial, seus olhos arregalados e o líquido da xícara derramado pelo susto do que escuta, ela parece não acreditar. O humor recai justamente pelo desfecho inusitado. Ela percebe a intenção da amiga em burlar o “faz de conta”, de corromper o assunto em questão e irritada dá por encerrada a brincadeira implicando com atitude da amiga: “Não sei porque tem gente que se mete a brincar de senhora se depois não sabe segurar a idiossincrasia!” Susanita repudia essa incapacidade de Mafalda manter-se indiferente às questões sociais e de ser crítica. Mafalda não consegue representar outro papel senão o dela mesma, a idiossincrasia, isto é, sua forma de ver, de se posicionar perante o mundo não está passível de mudanças.

Complementando as ideias postas aqui, entendemos que apesar da representação feminina de Susanita assemelhar-se à de Raquel, há uma diferença

fundamental entre elas: aquela sonha com os antigos lugares sociais femininos, realiza-se com suas aspirações e as defendem das ideias transformadoras do universo de Mafalda. Há uma luta pelo poder selada no discurso das duas que representam categorias femininas distintas. Já Raquel aparece frustrada pelo seu destino, choca-se com o que escuta da filha, entristece, cala-se, não se manifesta, ela não se permite ou a ela não é permitido.

Essa última leitura da narrativa onde protagonizam concomitantemente as três personagens objeto de estudo desse trabalho não encerra as discussões sobre as representações femininas na obra, mas sela um ciclo fundamental para alicerçar posteriores estudos sobre as questões do gênero, de relações intergeracionais visto que aponta um novo espaço de divulgação e ampliação desses debates: as histórias em quadrinhos. Esperamos ter colaborado para com a desconstrução de um discurso que categoriza essa linguagem como simples e ingênua e para uma reflexão acerca de seu conceito e de seu espaço dentro das artes em geral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O resgate dessas narrativas teve a intenção de discutir novas possibilidades de considerar o próprio quadrinho como um forte meio de disseminação e revelação como também um esconderijo de mascaradas ideológicas. O riso provocado pelo humor de suas tiras rompe com o entretenimento simples e, mais uma vez, quebra a expectativa transformando o seu discurso, o dito e o não-dito, o silêncio e o silenciado num protesto atemporal endereçado à hipocrisia social, política e cultural da humanidade. Em se tratando das representações femininas, Quino eternizou um momento de conflito ideológico tanto entre gerações distintas quanto dentro da mesma geração. Essa tentativa de auto-afirmação feminina, de busca pelo espaço social registrados na voz de Mafalda contribuiu consideravelmente para uma ampliação/aceitação de seus seguidores ideológicos como também para uma possível negação, um estranhamento. As mulheres ali representadas e que foram submetidas ao controle e à disciplina de um discurso dominante ganhavam um novo e amplo suporte de debate no âmbito da América do Sul.

Sugerimos, a partir dessa leitura, que reconhecer as representações femininas nos quadrinhos de *Mafalda* implica num olhar atento aos processos de produção, circulação e interpretação dos sentidos, especialmente, para a relação mantida entre o exposto e o velado, em quem diz, como diz e por que diz. As relações conflitantes entre gerações distintas marcadas nas vozes de Mafalda e sua mãe reproduzem, na verdade, a incompatibilidade ideológica normalmente presente na convivência entre pais e filhos, em qualquer momento, em qualquer lugar. O jovem acredita sempre na possibilidade de transformar, a si, o outro e o mundo; enquanto o adulto não consegue aceitar tão naturalmente as mudanças por estar condicionado por discursos e não enxergar formas de “fugir” ao seu controle. Susanita foge à regra na medida em que, sendo da mesma geração de Mafalda, aceita as condições impostas por um discurso dominante e o faz conscientemente das conseqüências de sua escolha. Suas narrativas, a partir da perspectiva da representação e da identidade feminina, abrem espaço para a discussão de o quanto efetivamente os discursos circulantes na cultura de massa contribuem para o questionamento dessas ordens, das “verdades”. No momento em que a leitura dos

quadrinhos de *Mafalda* acontece, o leitor apropria-se dessas discussões, passa a questionar as formas institucionalizadas, promovendo uma reflexão sobre a ausência da voz materna e a presença de ideias femininas opostas que, juntas, instituem um espaço de resistência através da voz e da nova forma representacional postas pela figura da protagonista. Os leitores de *Mafalda* são colocados ante uma ruptura com a tradição das representações femininas nas narrativas e, especialmente, às expectativas criadas acerca do conteúdo da HQ, trazendo à tona um novo sujeito com outras concepções sobre si e sobre o mundo quando certos estigmas e valores ainda predominavam.

É com essa proposta de releitura e de transformação presentes na obra de Quino que tentamos instaurar novas discursividades sobre o que são as histórias em quadrinhos e qual o seu nível de contato com o real, com a fantasia, com a vida. O processo de subjetivação do feminino, as ressignificações sobre o *ser* mulher refletidos nas imagens e na escrita situam suas narrativas no limiar entre o simbólico e o idêntico no mundo. A partir dessa complexa rede de interpretações permitidas às suas narrativas que questionamos sua natureza (não) literária e sugerimos sua autonomia enquanto uma possibilidade independente de linguagem significativa e significativa. A complexidade dos estudos dos quadrinhos requer um espaço próprio, com meios e teorias próprias que os signifiquem, uma independência conceitual. Entendemos que essa investigação não sela respostas incontestáveis visto que além da subjetividade impressa na leitura dos quadrinhos, enquanto sujeitos mergulhados nessa pós-modernidade fluida, resta-nos apenas a tarefa incessante e interminável – já que somos seres lacunosos – de investigar, buscar respostas, instaurar possibilidades.

Tomando por base a relação mantida entre imagem, som e escrita foi possível observar como esses signos enquanto discursos materializados nas narrativas produzem seus efeitos de sentidos e revelam referências culturais do imaginário da época. Diante desses signos, conseguimos também demarcar as identidades femininas correspondentes às práticas sociais inscritas naquela sociedade e, para isso, as imagens nessas narrativas cumpriram papel decisivo para a construção de sentidos visto que funcionaram como operadores de memória, atualizando sentidos de uma memória histórica coletiva. Já a palavra materializou os embates, as

verdadeiras lutas pelo poder, as características identitárias que revelaram práticas sociais novas e antigas consolidadas no discurso.

O viés sociocultural adotado para o estudo do feminino em *Mafalda* vinculado ao contexto histórico dá vazão às multiplicidades de representações que permitem o protesto, a abertura do diálogo, a descentralização dos discursos, das verdades, enfim, a mudança. Enquanto o autor imprime marcas discursivas nas imagens pelo uso de ícones, símbolos, estereótipos, expressões valorativas sobre a condição feminina; o leitor desses quadrinhos questiona os paradigmas estabelecidos, proporcionando um reposicionamento de ambos.

Nossa própria leitura dessa obra é inconclusiva, haja vista que o nosso objetivo de repensar o lugar dos quadrinhos precisa ser maturado e estendido a outras narrativas gráficas, de outras autorias, lugares e tempos para ganhar um valor mais comprobatório. A própria representação feminina considerada, hoje, como possuidora de quatro distintas imagens necessita ser ampliada visto que a tese de doutoramento de Anchieta não encerra as discussões. Já há nuances de uma quinta mulher que diferentemente da terceira - representada por Mafalda como aquela que tenta escapar do domínio patriarcal - e da quarta - que busca um papel mais ativo na construção de sua imagem social -, vem ser aquela mais livre das cobranças externas mas que continua com suas cobranças internas, não aceitando apenas a condição de igualdade, competindo consigo e com outros na tentativa de sobressair, é a mulher neurótica em seus relacionamentos humanos. Mas isso são vôos para outros ares, já que enquanto curiosa da formação humana, nas palavras de Clarice, “sou levada a procurar uma verdade que me ultrapassa”. E isso, é claro, parafraseando os versos virginianos, se o onipotente Destino me trazer outra vez nessas terras...

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Fernando A. de. A linguagem icônica e os manuais de ensino do francês. In: **Gragoatá**, nº 2. Niterói: EDUFF, 1997.

ANCHIETA, Isabelle. **A quarta mulher**. Disponível em: <http://quartamulher.blogspot.com/>. Acesso em 22/12/2010.

ARAÚJO, D. C. A questão do gênero nas histórias em Quadrinhos de *Mafalda* (Quino). In: CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 26. Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de estado**. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec/ UNB, 1996.

BADINTER, Elisabeth. **Rumo equivocado**: o feminismo e alguns destinos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

BARRANCOS, Dora. **Mujeres en la sociedad argentina**: una historia de cinco siglos. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007. 351 p

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi/ Zygmunt Bauman. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. 1. Fatos e mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BECK, Ulrich. **Uma sociedade de risco**: rumo a uma outra modernidade. São Paulo: Editora 34, 2003.

BERNARDO, A. M. C. **O papel nosso de cada dia**: um estudo sobre os papéis sociais e os estereótipos sexistas. 1996. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 1996.

BOBBIO, Norberto. (org.). **Dicionário de Política**. 8ªed. Brasília, DF: Editora da UNB, 1997.

BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Pala Athenas, 1990.

CAMPOS, Maria Helena. Para ler literatura. In: PAULINO, Graça, WALTY, Ivete (Org.). **Teoria da literatura na escola**: atualização para professores de 1º e 2º graus. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 1992.

CANCLINI. Nestor García. **Culturas híbridas** – Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da USP, 2000.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**: a era da informação: economia, sociedade e cultura. Vol. II. Trad. Klauss Brandini Gerhardt. São paulo: Paz e Terra, 2008.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1998.

_____. **O mundo como representação**. In: Estudos avançados, texto nº. 02. Vol.5.11 São Paulo Jan./Apr. 1991.

CIRNE, Moacy. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **Uma introdução política aos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Achiamé/Angra, 1982.

_____. **BUM! A explosão criativa dos quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1970.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

COSTA, Cláudia de Lima. **O sujeito no feminismo**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n19/n19a04.pdf>. Acessado: 21/02/2011.

DOMINGOS, J.J. **Discurso, poder e subjetivação**: uma discussão foucaultiana. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2009.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas**: princípios e práticas da lenda dos quadriunhos. São Paulo: Devir, 2008.

_____. **Quadrinhos e arte seqüencial**. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2009.

_____. **A arqueologia do saber**. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **O sujeito e o poder**. Trad. Vera Porto Carreiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. **História da Sexualidade 2: O Uso dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984. Texto: Modificações. (p.12-30).

_____. Linguagem e literatura. In: R. MACHADO. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: JZE, 2000. p. 137-174.

_____. Folie et civilization. apud ERIBON, D. **Foucault e seus contemporâneos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1996.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GIDDENS, A. **As Conseqüências da Modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.

GREGOLIN, Maria Rosário. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos e duelos**. São carlos: Editora Claraluz, 2006. p.130 a 138.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HILL, Telenia. **Homem, cultura e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2006.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Sales **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

.KUPPERMANN, Daniel. **Ousar rir: humor, criação e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p.51 a 61.

LYPOVESTSKY, G. **A terceira mulher: permanência e revolução do feminino**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LÓTMAN, IURI. **La Semiosfera: semiótica de la cultura e del texto**. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas Tendências em Análise do Discurso**. Belo Horizonte: Editora Pontes, 1997.

MATTA, Roberto da. **Torre de Babel: ensaios, crônicas, críticas, interpretações e fantasias**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. (p.106)

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. M. Books do Brasil Editora Ltda, 2005

MONTEIRO, André Maurício. Repercussões do paradigma pós-moderno na pesquisa de relacionamentos conjugais (p.38 a 45). In: **Revista Ciência e Profissão**, v.20, nº2, Junho de 2000.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

MOYA, Alvaro de. **História das histórias em quadrinhos**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.p.165-204.

ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1999.

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

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso. In: GADET E HAK (orgs.) **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas, Ed. Unicamp, 1990.

_____. **Semântica e discurso**. Uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução Eni Orlandi. Campinas. Editora Unicamp, 1988.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **As mulheres e o silêncio da história**. Florianópolis: EDUSC, 2005.

QUINO. **Toda Mafalda**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

QUINO. **Mafalda Inédita**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RAMOS, PAULO. **Bienvenido: um passeio pelos quadrinhos argentinos**. Campinas: Zarabatana Books, 2010.

RAHDE, Maria Furtado; PASE, André Fagundes. O imaginário em Mafalda numa prospecção pós-moderna. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, INTERCOM, 28., 2005. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

REVEL, Judith. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. São Carlos: Claraluz, 2005.

RIBEIRO FILHO, A. A HQ na América Latina. In: LUYTEN, S. B. (Org.) **História em quadrinhos: leitura crítica**. São Paulo: Paulinas, 1984.

RILEY, Denise. **Am I That Name?** Feminism and the Category of "Women" in History. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. (p.2)

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia.** São Paulo: Iluminuras, 2005.

SCHOWALTER. E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. de (org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SOUZA, Solange Jobim e. **Infância e Linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamim.** Campinas: Papyrus, 1994.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

STADNIKY, Hilda Pívaro. **Prostituição feminina na imprensa periódica de Cascavel: entre práticas e representações.** Disponível em: http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/S/Stadniky_Alves_04_B.pdf Acessado em: 08 de Agosto de 2010.

STUDART, Heloneida. **Mulher: objeto de cama e mesa.** Petrópolis: Vozes, 1980.

VEIGA-NETO, A. **Foucault e a educação.** Belo Horizonte: Autêntica, 2007.p.14-98

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina.** Rio grade do Sul: EDUCS, 2006.

ANEXOS

QUINO. **Toda Mafalda.** Buenos Aires, De la Flor: 1993.

