



UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA
DOUTORADO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

JANAINA DE HOLANDA COSTA CALAZANS

**O GÊNERO DAS ÚLTIMAS QUESTÕES: OS QUADRINHOS DE MAFALDA E A
MENIPEIA**

RECIFE

2021

JANAINA DE HOLANDA COSTA CALAZANS

**O GÊNERO DAS ÚLTIMAS QUESTÕES: OS QUADRINHOS DE MAFALDA E A
MENIPEIA**

Projeto de tese apresentado como exigência parcial para qualificação no doutorado em Ciências da Linguagem à comissão julgadora da Universidade Católica de Pernambuco.

Orientadora: Dóris de Arruda Carneiro da Cunha

RECIFE

2021

- C143g Calazans, Janaina de Holanda Costa.
O gênero das últimas questões : os quadrinhos de Mafalda e a menipeia / Janaina de Holanda Costa Calazans, 2021.
192 f. : il.
- Orientador: Dóris de Arruda Carneiro da Cunha.
Tese (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco. Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem. Mestrado em Ciências da Linguagem, 2021.
1. Linguística. 2. Sátira - História e crítica.
3. História em quadrinhos. 4. Gêneros literários.
5. Análise do discurso. I. Título.

CDU 801

Pollyanna Alves CRB/4-1002

JANAINA DE HOLANDA COSTA CALAZANS

**O GÊNERO DAS ÚLTIMAS QUESTÕES: OS QUADRINHOS DE MAFALDA E A
MENIPEIA**

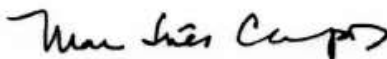
Aprovado em 17/05/2021.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, da Universidade Católica de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Ciências da Linguagem, na linha de pesquisa: Processos de Organização Linguística e Identidade Social.


BANCA EXAMINADORA:



Dóris de Arruda Carneiro da Cunha (Unicap)
Orientadora



Maria Inês Batista Campos (USP)



Rita Maria Duliz Zozzoli (UFAL)



Karl Heinz Efken (Unicap)



André Luís de Araújo (Unicap)

RECIFE

2021

DEDICATÓRIA

Àqueles que amo incondicionalmente.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Dra. Dóris por ter aceitado orientar este trabalho e a mim, com muita sabedoria, paciência e humildade.

Agradeço à professora Dra. Maria Inês por ter contribuído para a construção deste trabalho com seus conhecimentos.

Agradeço ao professor Dr. Karl por ter me mostrado as possibilidades da nossa vã filosofia.

Agradeço ao professor Dr. André pelas contribuições dadas a este trabalho e pela acolhida.

Agradeço à Universidade Católica de Pernambuco pela possibilidade de realizar o curso de Doutorado.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Nasce Mafalda	38
Figura 2 - tirinha “Mafalda e o Carangueijo”	44
Figura 3 - Tirinha “Pergunta estúpida”	46
Figura 4 - Tirinha “O que você gostaria de ser se você vivesse?”	47
Figura 5 - Tirinha “Eles são pobres porque querem”	48
Figura 6 - Tirinha “Achei que tinha chegado o Comunismo”	49
Figura 7 - Tirinha Vacina contra o despotismo	65
Figura 8 - Mafalda	129
Figura 9 - Felipe	130
Figura 10 - Manolito	130
Figura 11 - Susanita	131
Figura 12 - Miguelito	132
Figura 13 - Liberdade	132
Figura 14 - Guille	133
Figura 15 - Mãe e pai de Mafalda	133
Figura 16 - “Não falo, não ouço e não vejo nada”	139
Figura 17 - Tirinha “Progresso atrasado”	142
Figura 18 - Tirinha “Miguelitos”	144
Figura 19 - Tirinha “Inquilino”	146
Figura 20 - Tirinha “Pergunta estúpida”	152
Figura 21 - Tirinha “Conclusão estúpida”	159
Figura 22 - Tirinhas de Mafalda “O mundo doente”	162
Figura 23 - Tirinha “Posso fazer uma pergunta?”	166
Figura 24 - Tirinhas de Mafalda	167
Figura 25 - Tirinha “Pu quê?”	170
Figura 26 - Notícia “Argentina condena generais a (<i>sic</i>) prisão perpétua”	172
Figura 27 - Notícia “Argentina: mirando na cabeça, polícia cega manifestantes com balas de borracha”	173
Figura 28 - Tirinha “A doença do mundo”	174

Figura 29 - Tirinha “Comunismo”	177
Figura 30 - Tirinha “Sopa e Comunismo”.....	177
Figura 31 - Tirinha “Rindo da Democracia”	178
Figura 32 - Cartaz de campanha contra o Comunismo, criado pelo governo Mussolini	181

RESUMO

Esta tese tem como objetivo geral identificar e analisar nas tirinhas da personagem Mafalda, do cartunista argentino Quino, características da sátira menipeia, de modo a mostrar a flexibilidade do gênero que serviu de base para tantos outros. A partir de conceitos de Bakhtin, a pesquisa interpreta as relações dialógicas presentes nas tirinhas; verifica a presença da carnavalização; analisa as características das personagens e sua relação com os discursos; identifica as temáticas próprias do gênero menipeia e classifica a forma como aparecem nas tirinhas. A flexibilidade deste gênero apontado por Bakhtin em seus estudos foi o ponto de partida para começar a buscá-lo em outros gêneros. Para que fosse possível proceder à identificação da presença da sátira menipeia nas tirinhas de Mafalda, foi selecionado um *corpus* composto por 13 tirinhas retiradas da coletânea 10 anos com Mafalda, publicada em 2017. Utilizamos, então, a mesma divisão temática feita pelos organizadores da publicação para a seleção do *corpus*, analisando-a de acordo com categorias definidas a partir das características dos gêneros nos quais identificamos a presença das últimas questões, característica essencial da sátira menipeia. A identificação dessas características foi feita tomando como base os conceitos de gênero, de carnavalização e de dialogismo de Bakhtin, presentes na menipeia. A composição das personagens, por exemplo, Mafalda, Susanita, Miguelito e Manolito, e dos seus enunciados, também foi considerada, com o objetivo de apontar de que modo se constituem como sujeitos filosóficos e constroem seu discurso, tendo como base a reflexão oriunda das últimas questões. Além de Bakhtin, para desdobrar seus conceitos também foram utilizados como fonte Volóchinov (2013, 2017, 2019), Todorov (1977, 1979, 1980 e 1981), Brait (2008, 2012 e 2013), Cunha (2002, 2010 e 2012) e Cangnin (2014). Após a análise, os resultados mostram que a anti heroína Mafalda coloca o leitor o tempo inteiro em confronto com as grandes questões da humanidade, descortinando suas verdades e o levando a tantas outras questões que talvez nem mesmo Mafalda fosse capaz de ou quisesse responder. Assim, a importância de discutir a presença do gênero das últimas questões em diversos gêneros, entre eles as tirinhas, está em estimular que o caráter questionador do gênero se mantenha, garantindo o contraditório.

Palavras-chaves: Gênero. Dialogismo. Menipeia. Quadrinhos. Mafalda.

ABSTRACT

This thesis has the main objective of identifying, in the strips of the character Mafalda, created by the Argentine cartoonist Quino, characteristics of the Menippean satire, in order to show the flexibility of the genre that served as the basis for many others. Based on concepts described by Bakhtin, the research interprets the dialogical relationships present in the comic strips; checks for the presence of carnivalization; analyzes the characteristics of the characters and their relationship with the speeches; identifies the themes specific to the menippeia genre and classifies the way they appear in the strips. The flexibility of this genre, pointed out by Bakhtin in his studies, was the starting point to look for it in other genres. In order to make it possible to identify the presence of the Menippean satire in Mafalda's strips, a corpus was selected consisting of 13 strips taken from the collection Mafalda 10 years, published in 2017. We then used the same thematic division made by the publication's organizers as a starting point for the selection of the corpus, analyzing it according to categories defined based on the characteristics of the genres in which we identified the presence of the last questions, an essential characteristic of the Menippean satire. The identification of these characteristics was made based on the concepts of genre, carnivalization and dialogism, explained by Bakhtin, present in the Menippean satire. The composition of the characters, for example, Mafalda, Susanita, Miguelito and Manolito, and their statements, was also considered, with the purpose of pointing out how they constitute themselves as philosophical subjects and build their discourse, based on the reflection originated from latest issues. In addition to Bakhtin and to unfold his concepts, other authors were also used as a source, such as Volóchinov (2013, 2017, 2019), Todorov (1977, 1979, 1980 and 1981), Brait (2008, 2012 and 2013), Cunha (2002, 2010 and 2012) and Cangnin (2014). The results show that the anti-heroine Mafalda puts the reader in confrontation with the great questions of humanity all the time, unveiling its truths and leading them to so many other questions that perhaps even Mafalda was not capable of answering or wanted to answer. Thus, the importance of discussing the presence of the genre of the last issues in several genres, including the strips, is to encourage the questioning nature of the genre to be maintained, guaranteeing the contradictory.

Keywords: Genre. Dialogism. Menippean satire. Comic strips. Mafalda.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo general identificar e analizar en las tiras del personaje Mafalda, del dibujante argentino Quino, características de la sátira menipea, para mostrar la flexibilidad del género que sirvió de base a tantos otros. A partir de los conceptos de Bakhtin, la investigación interpreta las relaciones dialógicas presentes en las historietas; verifica la presencia de carnavalización; analiza las características de los personajes y su relación con los discursos; identifica los temas específicos del género menipea y clasifica la forma en que aparecen en las tiras. La flexibilidad de este género señalada por Bakhtin en sus estudios fue el punto de partida para empezar a buscarlo en otros géneros. Para poder identificar la presencia de la sátira menipea en las tiras de Mafalda, se seleccionó un corpus compuesto por 13 tiras extraídas de la colección 10 años con Mafalda, publicada en 2017. Seguidamente se utilizó la misma división temática realizada por los organizadores de la publicación para la selección del corpus, analizándolo según categorías definidas en función de las características de los géneros en los que identificamos la presencia de las últimas cuestiones, característica esencial de la sátira menipea. La identificación de estas características se realizó a partir de los conceptos de género, carnavalización y dialogismo de Bakhtin, presente en la menipea. También se consideró la composición de los personajes, por ejemplo, Mafalda, Susanita, Miguelito y Manolito, y sus declaraciones, con el objetivo de señalar cómo se constituyen como sujetos filosóficos y construyen su discurso, a partir de la reflexión proveniente de las últimas cuestiones. Además de Bakhtin, para desplegar sus conceptos también se utilizaron como fuente Volóchinov (2013, 2017, 2019), Todorov (1977, 1979, 1980 y 1981), Brait (2008, 2012 y 2013), Cunha (2002, 2010 y 2012) y Cangnin (2014). Tras el análisis, los resultados muestran que la antiheroína Mafalda pone al lector en confrontación con las grandes interrogantes de la humanidad todo el tiempo, desvelando sus verdades y llevándolo a tantas otras interrogantes que quizás ni siquiera Mafalda fuese capaz o quisiera responder. Así, la importancia de discutir la presencia del género de las últimas cuestiones en varios géneros, entre ellos las tiras, es propiciar que se mantenga el carácter cuestionador del género, garantizando lo contradictorio.

Palabras clave: Género. Diálogo. Menipea. Historietas. Mafalda.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 REFERENCIAL TEÓRICO	18
2.1 Dialogismo e o princípio da linguagem.....	18
2.1.1 O enunciado	23
2.1.2 O diálogo interior	31
2.1.3 O processo de significação	46
2.1.4 A consciência das vozes	51
2.1.5 Gênero e enunciação.....	53
2.1.6 O contexto e a formação do gênero nas tirinhas de Mafalda.....	63
2.1.7 Os gêneros das últimas questões	67
2.1.8 O campo filosófico	74
2.1.9 O diálogo socrático e a menipeia.....	80
2.2 Carnavalização	93
2.3 O gênero quadrinhos	108
2.3.1 O verbal e o não-verbal	116
2.4 Por uma visão estética da narrativa.....	118
2.4.1 A construção da narrativa	121
3 DISCUSSÃO E ANÁLISE.....	125
3.1 Personagens.....	129
3.2 O autor.....	134
3.3 Discussão e análise	142
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	184
REFERÊNCIAS	188

1 INTRODUÇÃO

Esta tese tem como proposta investigar a temática das últimas questões em tirinhas da personagem Mafalda, de autoria do cartunista argentino Quino. A tirinha, que se tornou popular em toda a América Latina e na Europa, foi ainda traduzida para o chinês, chegando ao país mais populoso do mundo. A personagem Mafalda ficou famosa pelas suas reflexões carregadas de filosofia.

Mesmo tendo apenas 6 anos, essa heroína iracunda, como foi classificada por Umberto Eco, mantém um constante diálogo com o mundo adulto. Segundo Eco (1969), ela vê “o mundo assim como ele é [...] reivindicando o seu direito de continuar sendo uma menina que não quer se responsabilizar por um universo adulterado pelos pais”.¹

Entre 1964 e 1973, período em que a tirinha foi produzida, Mafalda foi porta-voz de discussões sociais que continuam em pauta até os dias atuais, como aponta seu criador: “Fico surpreso quando vejo como temas que abordei há cinquenta anos permanecem atuais. Até parece que desenhei a tira hoje. Deve ser porque o mundo continua cometendo os mesmos erros” (QUINO, 2014, informação *on-line*)².

No texto, são recorrentes temas como política, questões de gênero, ciência e até evolução tecnológica, todos tratados de forma bem humorada e, muitas vezes, melancólica, a partir de situações nas quais estão presentes a carnavalização e as relações dialógicas. Estas últimas são características de um dos mais antigos gêneros do discurso do qual se tem registro, a menipeia, e são tratadas por Bakhtin como decisivas na discussão sobre gênero.

Por dar vida a essas discussões, Mafalda foi considerada por Eco (1992) como uma anti-heroína, responsável por contestar o mundo. “Mafalda não é uma heroína. É uma anti-heroína. Não aparece para salvar as pessoas, aparece para criticar comportamentos e situações e pôr a sociedade em questionamento” (ECO, 1992). Essa característica remonta às temáticas típicas da menipeia antiga – o questionamento sobre o papel do homem na sociedade, os comportamentos extravagantes, as normatizações culturais –, também retomada nas obras de Dostoiévski, conforme apontado por Bakhtin (1981). Já a metodologia utilizada por Mafalda

¹ Trecho do prefácio da primeira edição do livro *Toda Mafalda*, publicado fora da Argentina, na Itália, e assinado pelo escritor Umberto Eco. O texto encontra-se reproduzido no endereço: <http://fracoimpulsodevida.blogspot.com/2009/07/blog-post.html>. Acesso em 12/01/2020.

² YANAKIEW, M. **Mafalda**: fãs comemoram os 50 anos de personagem dos quadrinhos argentinos. Brasília, DF: EBC, 2014. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/cultura/2014/09/fas-de-mafalda-personagem-dos-quadrinhos-argentinos-comemoram-seus-50-anos>. Acesso em 09 maio 2017.

de questionar, em vez de propor, uma forma de agir demonstra uma aproximação com o diálogo socrático, que tinha como proposta tirar os que se diziam sábios da zona de conforto a partir do uso da maiêutica.

A importância teórica de analisar a temática das últimas questões na construção da narrativa das tirinhas da personagem Mafalda está em entender os recursos utilizados no texto e nos desenhos pelo autor, dentro do contexto da produção, para promover um movimento de reflexão na sociedade da época em que as tirinhas foram criadas, repercutindo ainda hoje. A relevância consta em, mesmo sendo as tirinhas de Mafalda utilizadas como objeto de vários estudos acadêmicos, não ser encontrado por nós até hoje nenhum que trouxesse a discussão dessas tirinhas abordando as últimas questões.

Portanto, o tema proposto para o trabalho justifica-se pela abordagem dialógica do gênero e pelos contextos nos quais é produzido, que dão origem ao conteúdo, tornando-o elemento fundamental para entender a sociedade de uma época e provocá-la a entender a si mesma. Dessa forma, investigar o lugar do discurso de Mafalda é entender o seu contexto histórico e a abordagem de temas filosóficos inéditos em narrativas de quadrinhos até a sua criação, como o papel da mulher na sociedade, a relação do homem com o planeta e com os seus pares, alguns deles recorrentes na *menipeia* antiga.

Assim, poderemos observar como uma personagem, completamente distante do estereótipo da super-heroína americana, cativa o público com o seu discurso realista e muitas vezes fatalista, provocando-o a repensar suas certezas e rever seus conceitos. Com esse estudo, será possível ainda mostrar o uso do discurso como mediação não de contar o mundo, mas de agir sobre ele, denunciando e estimulando a construção de uma postura reflexiva em contraponto ao simples entretenimento, o que vai ao encontro das abordagens feitas no gênero *menipeia*.

Esse trabalho tem, portanto, como objetivo geral identificar nas tirinhas da personagem Mafalda características da sátira *menipeia*, de modo a mostrar a flexibilidade do gênero *menipeia* que serviu de base para tantos outros. Entre os objetivos específicos, estão interpretar as relações dialógicas presentes nas tirinhas; verificar a presença da carnavalização; analisar as características das personagens e sua relação com os discursos; identificar as temáticas próprias do gênero *menipeia* e classificar a forma como aparecem nas tirinhas.

Para atingir os objetivos propostos nesta tese, será feito um levantamento histórico que contemple a situação político-social da América do Sul, cruzando o contexto com os

enunciados presentes nas tirinhas analisadas. A intenção é detectar a presença das últimas questões e classificar suas aparições temáticas nos discursos propostos por Quino.

Entendemos que a sátira menipeia, um dos primeiros gêneros de que se tem notícia, tem como característica a flexibilidade para penetrar em outros gêneros, conservando suas características originais – discussão de temáticas filosóficas, das relações dialógicas e da carnavalização. Dessa forma, defendemos que, mesmo que os autores dos discursos que se manifestam por meio de diferentes enunciados não tenham consciência (ou sequer conhecimento) da sátira menipeia, algumas de suas características estão presentes em um sem-número de enunciados. Acreditamos que essa presença ampla se dê pela demanda, pelo ouvinte, de questões universais que provocam o falante a retomá-las e, assim, ressignificar o antigo gênero, além de serem essas questões inerentes ao homem.

Para que fosse possível proceder com a identificação da presença da sátira menipeia nas tirinhas de Mafalda, foi preciso selecionar um *corpus* que não permitisse o enfiamento da discussão, caindo no equívoco de eleger enunciados que apontassem previamente para temáticas filosóficas. Sendo assim, partimos para uma escolha mais ampla, na qual o próprio objeto apontasse suas possibilidades. Isso se deu com o lançamento da coletânea 10 anos com Mafalda, em 2017, que trouxe as tirinhas catalogadas por sessões temáticas. Utilizamos, então, essa mesma divisão feita pelos organizadores da publicação, como ponto de partida para a seleção do *corpus*, resultando na seleção de 13 tirinhas, que foram analisadas de acordo com categorias definidas a partir das características dos gêneros nos quais identificamos a presença das últimas questões. São elas:

- Relações dialógicas,
- Carnavalização,
- Presença de temas relacionados às últimas questões.

Tais categorias serão analisadas ainda levando em consideração o aspecto verbo-visual a partir das seguintes categorias temáticas:

- Situação: espaço e tempo em que ocorre a enunciação,
- Tema: de que trata a enunciação,
- Atitude: dos falantes face ao que ocorre, a valoração (VOLÓCHINOV, 2013)

(BAKHTIN, 1998, p. 46).

Para isso, fizemos uso da perspectiva bakhtiniana, a qual tomamos aqui como embasamento para a discussão. Primeiro, utilizamos sua teoria dialógica para explicar a forma

como os gêneros são capazes de interagir entre si, tomando como objeto a menipeia e as tirinhas da personagem Mafalda. Assim, foi possível identificar as recorrências no que se refere às temáticas utilizadas e aos objetivos de cada um dos gêneros.

A questão dialógica, por sua vez, desencadeou, naturalmente, um estudo sobre as questões dos gêneros que, segundo o autor, estão em constante mutação, embora possuam características relativamente estáveis que fazem com que mantenham certa individualidade, podendo ser facilmente reconhecidos pelos participantes do diálogo. Bakhtin propõe uma análise que não se atém exclusivamente ao texto a partir da sua materialidade linguística, que entende a linguagem como “[...] apenas um código unitário” (MACHADO, 1995, p. 41), mas pretende investigar o contexto dialógico, o contexto da cultura, a linguagem, que, para Bakhtin, era enunciação. A linguagem é entendida como elo entre a realidade natural e social e o homem, permitindo que este se constitua como sujeito e produza significado. Segundo Volóchinov (2017), o valor das palavras é determinado pelas relações sociais nas quais elas estão inseridas. Dessa forma, a sua função ideológica vai ser determinada pelos seus usos contextualizados.

Nossa discussão parte da concepção de que “[...] onde não há signo também não há ideologia” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 91). Assim, a concepção de ideologia que iremos adotar é a de que esta influencia em tudo aquilo que possui significação e, portanto, “[...] reflete e refrata outra realidade que se encontra fora dos seus limites” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 91). Nesse caso, a ideologia extrapola o comunicar de um pensamento, pois solicita também do interlocutor uma participação ativa no processo de significação, uma vez que, nos gêneros das últimas questões, pretende-se que o sujeito se volte para si e reflita sobre sua condição no mundo.

Cada produto ideológico e todo seu “significado ideal” não estão na alma, nem no mundo interior e nem no mundo isolado das ideias e dos sentidos puros, mas no material ideológico disponível e objetivo, na palavra, no som, no gesto, na combinação das massas, das linhas, das cores, dos corpos vivos, e assim por diante. (MEDIÉVEDEV, 2012, p. 50).

A partir dos conceitos construídos por Bakhtin, Volóchinov e Medvedev, entendemos que o processo de descortinamento do enunciado exige mais do que somente a análise crítica do ouvinte, mas, sobretudo, de como cada um dos textos produzidos pelo locutor é estruturado. Temos aí uma relação de interdependência – o locutor, que parte de um objetivo, levando em consideração aquele a quem se dirige e o contexto no qual está inserido; e o

destinatário, que só interpreta o enunciado pelo locutor se inserir o texto “recebido” em um contexto dado, realizando, assim, sua compreensão responsiva a partir do lugar no qual se encontra, do seu conhecimento de mundo e dos seus valores. Podemos dizer então que, para que o processo textual-discursivo se concretize, é necessário que exista a compreensão responsiva.

Os enunciados, por sua vez, vão se construir a partir daquilo que Bakhtin (1981) denomina de *discurso interior*, que está relacionado com a vivência (atividade mental), em que a “[...] ideologia do cotidiano” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 99) se apresenta em estratos superiores e inferiores. Essa expressão faz um contraponto à psicologia social, pois o autor entende que a “ideologia do cotidiano” pode remeter a uma construção individual da ideologia, quando, na verdade, Volóchinov defendia que essa construção é completamente exterior. Situando-se entre o normal e o patológico, os estratos inferiores têm caráter eminentemente biológico e biográfico. São, portanto, “[...] o conjunto de vivências e expressões cotidianas de caráter social formado pelo universo do discurso interior e exterior, não ordenado nem fixado, que abarca todo nosso ato, ação e estado “consciente” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 360).

Além do discurso interior, os enunciados também vão depender do discurso propriamente dito, associado à expressão. Nesse sentido, o elo entre a base (a organização econômico-social) e as superestruturas (os sistemas ideológicos) se situa, do ponto de vista de uma filosofia marxista da linguagem, na ideologia do cotidiano, naquela zona da comunicação ideológica que é a comunicação da vida cotidiana (Cf. VOLÓCHINOV, 2017).

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 será sempre 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 constitui 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 engendrar uma nova forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2006, p. 40).

Os estratos superiores da ideologia do cotidiano se relacionam com os gêneros discursivos cotidianos e com os sistemas ideológicos (os gêneros ideológicos). Do ponto de vista desses estratos superiores da ideologia do cotidiano, Bakhtin/Volóchinov (2006) discutem a ideia do enunciado como totalidade. Nesse sentido, a análise do enunciado concreto cotidiano como totalidade, isto é, como unidade real da comunicação discursiva, deve levar em conta a ideologia do cotidiano e a comunicação da vida cotidiana, a situação

concreta, o auditório (os outros participantes), as fronteiras e as formas e os tipos de comunicação discursiva. As bases de uma teoria marxista da criação ideológica – as dos estudos sobre o conhecimento científico, a literatura, a religião, a moral etc. – estão estreitamente ligadas aos problemas de filosofia da linguagem (Cf. VOLÓCHINOV, 2017).

Os sentidos podem, dessa forma, ser entendidos como uma relação estabelecida entre sujeito e história; e a interpretação seria, pois, a intermediação entre eles. Sujeito, discurso e ideologia coexistem, assim, em uma constante relação, já que não existem individualmente.

Aqui, propomos um processo que utilizará a teoria bakhtiniana como forma de embasar a discussão do objeto. Dessa forma, a partir dos seus preceitos, pretendemos construir uma forma de analisar as características do gênero tirinha, no qual a personagem Mafalda está inserida, e sua relação com o gênero menipeia. Além disso, buscamos verificar a presença da carnavalização, identificar relações dialógicas e verificar as características das personagens e sua relação com os discursos. Dentre as tirinhas 10 anos com Mafalda, publicadas em 2017, foram selecionadas treze delas, das diversas unidade temática que constam da divisão do livro.

Importante destacar ainda que o objeto será analisado em sua totalidade, considerando a linguagem verbo-visual como um enunciado concreto, no qual tanto texto quanto imagem se articulam de modo a produzir sentido. Sentido este que está atrelado a determinada esfera ideológica, o que impacta sua produção, circulação e recepção. Dessa forma, a concepção de texto utilizada nesse trabalho vai além da dimensão verbal:

Essa concepção difere de uma compreensão passiva da palavra, entendida como sentido dado exclusivamente no texto, pelo texto ou por um contexto externo à sua constituição enquanto linguagem. Consequentemente a concepção de palavra, assim como a de texto, advinda do Círculo enfrenta especificidades dos planos de expressão, considerando as esferas ideológicas, os sujeitos aí constituídos e a tensão entre os discursos. (BRAIT, 2009, p. 146-147).

Para Koch (1995), o texto pode ser entendido como atividade comunicativa, com objetivos sociais, desenvolvida a partir de situações de interação em contextos complexos em que o falante procura, por meio de escolhas estratégicas, fazer-se entender pelo seu destinatário e agir sobre ele. Dessa forma, a autora resume o texto como “[...] resultado da atividade verbal de indivíduos socialmente atuantes, na qual estes coordenam suas ações no intuito de alcançar um fim social, em conformidade com as condições sob as quais a atividade verbal se realiza”. (KOCH, 1995, p. 22).

Mas, para longe de um contexto ideal no qual falante e ouvinte respeitem suas escolhas particulares, há todas as tensões geradas a partir da singularidade dos sujeitos envolvidos. Assim, Bakhtin (2017) aponta que a relação eu-outro é responsável pela existência do ser. Essa existência, portanto, seria por si só dialógica, exigindo que o mundo da teoria e o mundo da vida estejam em harmonia, de modo que seja possível perceber as singularidades do ser e do evento (BAKHTIN, 2010). Assim, é possível dizer que dessa relação dialógica surge o particular, o individual do ser, que vai se reconhecer por meio da alteridade.

Nas tirinhas de Mafalda, isso é sempre muito presente, uma vez que observamos visões de mundo bem diferentes entre as personagens, partindo o *eu* e o *outro* de universos axiológicos bem diversos, como o de Mafalda e o de Susanita, por exemplo. Então, os valores se formam a partir da relação eu-outro. Mafalda é o contraponto da visão de mundo de Susanita, e essa oposição ganha mais ênfase à medida que o autor vai escrevendo as tirinhas, pois os valores das personagens vão se consolidando e criando suas dimensões axiológicas.

É importante pontuar ainda que os sentidos se constituem na situação política e social da Argentina da época da construção dos enunciados, tendo em vista que é o contexto que determina o que é dito. Ademais, conforme aponta Volóchinov (2013, p. 180) “[...] não é possível passar diretamente da economia ou da política reais ao tipo de intercâmbio comunicativo social representado em uma obra literária”. No entanto, podemos supor que as temáticas trazidas por Quino nas tirinhas de Mafalda são a reflexão do “[...] intercâmbio comunicativo cotidiano” da vida real (VOLÓCHINOV, 2013, p. 180).

As temáticas que acabam por suscitar os questionamentos de Mafalda nos fizeram verificar a presença da sátira menipeia nas tirinhas de Quino. Esses achados foram possíveis após a análise do copus selecionado, em que verificamos, além das últimas questões, a carnavalização e a relação dialógica entre os discursos das personagens. Futuras pesquisas podem investigar a presença da sátira menipeia em outros gêneros, de modo a comprovar a sua permeabilidade. O estudo aqui proposto é, então, um ponto de partida para que possamos traçar o percurso do diálogo socrático.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Dialogismo e o princípio da linguagem

Neste capítulo, trataremos de algumas noções da teoria dialógica tal qual propuseram Bakhtin (2003) e Volóchinov (2019). Nosso objetivo aqui é definir o conceito de dialogismo e verificar o uso do diálogo como forma de construção discursiva, o que nos ajudará a entender o processo dialógico utilizado nos diversos gêneros discursivos, em particular, na menipeia e nas tirinhas de Mafalda.

Antes de falarmos do diálogo, é importante dizer que a linguagem é o nosso objeto de estudo ao longo dessa tese. A linguagem em sua totalidade, e não a língua em seus aspectos estruturais. O que nos interessa aqui é tudo aquilo que cerca a construção dos enunciados, entendendo que cada situação será única, já que o sentido não está na língua, “[...] mas num conjunto de semiologias, ou seja, de elementos produtores de sentido, que se atualizam na interação”. (CUNHA, 2010, p. 180).

Para Volóchinov (2019), é possível apontar alguns dos fatores que contribuem para o desenvolvimento da linguagem, entre eles teríamos a organização social do trabalho e a luta de classes. Isso nos faz crer que o fenômeno da linguagem só é capaz de seguir adiante quando se depara com um *outro* e com ele é capaz de interagir. O diálogo, portanto, seria o princípio básico para que haja a interação.

Toda expressão linguística de uma impressão do mundo exterior – tanto as indiretas quanto as que se estratificaram nas profundezas de nossa consciência e receberam contornos ideológicos mais precisos e estáveis – sempre está *orientada para o outro*, para o ouvinte, mesmo que esse outro esteja, de fato, ausente. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 267)

Como as interações são naturais entre os seres vivos, podemos dizer que o diálogo é inerente à linguagem e ambos seguem o movimento da sociedade. De acordo com Volóchinov (2019, p. 267), “[...] esse movimento progressivo da língua realiza-se no processo de comunicação do homem com o homem”. Essa relação, segundo o autor, extrapola a produção e chega ao discurso. Esse discurso, por sua vez, relaciona-se com outros discursos, formando enunciados distintos a partir dos objetivos do locutor.

Dessa forma, cada enunciado é parte de algo maior, concreto, que deve ser considerado contextualmente. “Fora da situação em que a língua é produzida o que há são

abstrações, como as frases e palavras isoladas [...]”. (CUNHA, 2010, p. 181). Essa comunicação é uma forma de manifestação social, que expressa aquilo que o indivíduo pretende e/ou pode dentro de uma diversidade de possibilidades que são responsáveis por motivá-lo. Isso geralmente ocorre de forma dialógica, por meio da interação verbal, esteja o *outro* presente ou não. Sendo assim, Volóchinov formula a seguinte proposição: “[...] a essência real da língua é o acontecimento social da interação discursiva, realizada em um ou muitos enunciados”. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 268).

De acordo com Bakhtin (2003), a linguagem se nutre dessa interação. Foi ele o responsável por introduzir o conceito de dialogismo no estudo da linguagem, numa perspectiva a partir da qual os enunciados dialogam entre si, em que “[...] todo enunciado seria uma resposta a um *já dito*, seja numa situação imediata, seja num contexto mais amplo”. (CUNHA, 2010, p. 181, grifo do autor) e são endereçados ao outro.

Não estaríamos, pois, falando do diálogo entre falantes que interagem numa mesma conversação, mas de enunciados que se interpelam a partir de pontos de contato temáticos que podem vir antes ou depois daquilo que se diz em um dado momento, uma corrente ininterrupta da comunicação verbal” (BAKHTIN, 2003). A partir dessa concepção bakhtiniana de linguagem, podemos observar que seria impossível aos sujeitos a completa originalidade inata naquilo que dizem, já que todos os enunciados estão numa relação dialógica com o que foi e será dito sobre todos os assuntos. No entanto, o sujeito é capaz de, a partir daquilo que recebe, dar origem a algo novo e original. Sendo assim, o autor completa dizendo que:

Apenas o adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. (BAKHTIN, 1981, p. 7).

A relação dialógica é marcada pela originalidade que associa enunciados os quais guardam relação entre si. A partir dessa variedade de enunciados, o sujeito produz um conteúdo novo, capaz de propor novos sentidos e vir a integrar uma nova produção enunciada por um outro sujeito, em uma relação que se retroalimenta desde que haja convergência de sentido entre eles. Dessa forma, a temática é o pontapé para que a relação dialógica aconteça.

O conceito de dialogismo surge após incursões de Bakhtin pela filosofia, aproximando-se das teorias antirracionalistas, que defendem a consciência como responsável e participante pelos e nos atos do sujeito. De acordo com o autor, esse sujeito vai agir de forma individual a partir da interação com o outro. “Viver a partir de si não significa viver

para si, mas significa ser, a partir de si, responsabilmente participante, afirmar o seu não-álibi real e compulsório no existir”. (BAKHTIN, 2010, p. 108).

Dessa forma, o conceito de dialogismo não está atrelado a uma interação face a face entre dois indivíduos, mas sim aos diálogos entre dizeres e com o destinatário presumido que constituem cada sujeito e influenciam na sua produção discursiva. O que o autor diz é que o discurso do sujeito é sempre pautado no discurso do outro, ou seja, as palavras são sempre “as palavras dos outros”, conforme aponta Authier-Revuz:

As palavras são, sempre e inevitavelmente, “as palavras dos outros”: esta intuição atravessa as análises do plurilinguismo e dos jogos de fronteiras constitutivas dos “falares sociais” das formas linguísticas e discursivas do hibridismo, da bivocalidade que permitem a representação no discurso do discurso do outro (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 27).

Entendemos, assim, que esse *outro*, de certa forma, funciona como um contraponto para o ato do sujeito, pois, como o *eu* age em relação ao *outro*, este acaba por revelar o comportamento do *eu*. Para Bakhtin (2010), nessa relação existem o *eu* e o *outro*, em torno dos quais acontece a vida. Sendo assim, o *eu* age a partir de si, não para si, mas em relação direta com o outro. “Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com o auxílio do outro. [...] Não se trata do que ocorre dentro, mas *na fronteira* entre a minha consciência e a consciência do outro, *no limiar*” (BAKHTIN, 2003, p. 341, grifo do autor).

Diante dessa concepção de Bakhtin, Faraco aponta três grandes vertentes filosóficas que acabaram por influenciar na formação do conceito de dialogismo: a axiologia dos neokantianos, as filosofias da vida e da interação. Destacando que “[...] a axiologia é, de fato, o grande fundamento do projeto filosófico de Bakhtin”. (FARACO, 2017, p. 48).

Em relação à axiologia, em vez da abstração teórica, Bakhtin prefere recorrer à vida vivida, distanciando-se assim do racionalismo, que atribui ao absoluto, à existência, negando o que há de humano nisso tudo. “Todas as tentativas de alcançar a existência – evento real a partir do interior do mundo teórico – são sem esperanças”. (BAKHTIN, 2017 p. 58).

Assim, a ação do *eu* está pautada na existência do outro, tal qual defendiam as primeiras teorias da interação. Faraco (2017) cita, entre os trabalhos, os do filósofo alemão Friedrich Jacobi (1743-1819), os quais tinham como premissa *Sem o Tu não há o Eu*. Jacobi³ (1994, p.554) teria sido o primeiro a propor que o *eu* é impossível sem o *tu*. Além disso,

³ O trabalho do filósofo alemão Friedrich Jacob (1743-1819) pode ser considerado o ponto de partida das teorias filosóficas em relação à interação, pregando que *Sem o Tu não há o Eu*. (FARACO, 2017).

menciona Hegel (1770-1831) em *Fenomenologia do espírito* (1808), com uma visão interacionista que buscava se opor às teorias que traziam o sujeito pensante como centro da realidade. Essa corrente sustentava que tudo aquilo que estava fora do sujeito não passava de impressões sem vida, sem vontades, sem qualquer ação. O dialogismo proposto por Bakhtin se conecta de forma decisiva com o pensamento filosófico que tem como foco a inter-relação.

O primeiro a tratar de inter-relação teria sido Hegel no livro *Fenomenologia do espírito*⁴, em que aborda a dialética do reconhecimento a partir de uma visão interacionista, afirmando que o sujeito só toma consciência de si quando o outro o reconhece (FARACO, 2017). A ideia da inter-relação é apresentada por Friedrich Jacobi no seu livro sobre Spinoza, em 1785⁵. Na obra, o autor afirma que o *eu* é impossível sem o *tu*. Mais tarde, Feuerbach vai trazer à tona a intersubjetividade da razão de forma originária, ou seja, segundo o filósofo o *tu* é constitutivo da essência do *eu*. Para Faraco (2017, p. 54), dessa forma, o autor “[...] substitui a razão autossuficiente por uma razão relacional e a subjetividade isolada pela subjetividade relacional”. Pela primeira vez, tínhamos a interação elevada à condição transcendental de existência.

Tomando Feuerbach como ponto de partida, Martin Buber apresentou seu pensamento no livro *Eu e Tu* (1923), no qual aprofunda a ideia do reconhecimento do *eu* pelo *tu*, apontando que alteridade precede e é responsável por construir a identidade do *eu*. Segundo Faraco (2017), Buber desenvolveu uma ontologia da relação a partir do *slogan* “no princípio é a relação”.

Acompanhando a tendência dos estudos sobre interação, Bakhtin postula a relação entre *eu* e *tu* como responsável pela formação do sujeito, a partir da qual os indivíduos não apenas dialogam, mas dialogizam. Sob essa perspectiva de Bakhtin, a interação dialógica é muito mais do que uma ação sócio-comunicativa, mas, sobretudo, sócio-axiológica, fazendo da linguagem uma mistura de vozes diversas.⁶

Bakhtin entende, assim, que os discursos não têm começo nem fim, origem nem término, mas que estão em circulação, em que todos os discursos se encontram e se misturam. Nesse emaranhado de enunciados, não se sabe mais o que é de um e o que é do outro.

⁴ Obra publicada em 1808.

⁵ Essa data se refere à primeira edição da obra.

⁶ Surge aí o que Bakhtin chamou de *Heteroglossia*, um conjunto múltiplo e heterogêneo de vozes. Paulo Bezerra, na nova tradução de *O discurso no romance*, usa “heterodiscurso” e justifica a escolha.

Com essa definição de linguagem, Bakhtin deixa clara sua posição de que os discursos se constroem a partir das relações sociais, das interações entre indivíduos e seus discursos, sendo, portanto, o diálogo condição fundamental para o funcionamento da língua. Fiorin (2006) destaca, no entanto, que, para o autor, o conceito de dialogismo não se restringe ao diálogo face a face, mas ao diálogo entre discursos.

Assim, as relações dialógicas acabam por definir a própria condição humana, uma vez que o sujeito só se constitui a partir do *outro*. Para Bakhtin (1981), a alteridade é a condição da identidade. Nos romances, o dialogismo se revela pelo embate de vozes que se manifestam a partir do objeto em questão e sempre inseridas em um contexto que acaba por orientá-las.

O que Bakhtin chamou de dialogismo são todas as relações produzidas enquanto se vive.

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal. (BAKHTIN, 2003, p. 348).

De acordo com Bakhtin, o discurso não se constrói sobre si mesmo, mas se elabora em vista do outro. Com isso, ele quer dizer que o outro influencia, condiciona, atravessa o discurso do *eu*. Assim, segundo o autor, o discurso é voltado para o outro e se antecipa ao outro.

Sobre a relação dialógica. É uma relação marcada por uma profunda originalidade e que não pode ser resumida a uma realidade de ordem lógica, linguística, psicológica ou mecânica, ou ainda a uma relação de ordem natural. Estamos perante uma relação específica de sentido cujos elementos constitutivos só podem ser enunciados completos (ou considerados completos, ou ainda potencialmente completos) por trás dos quais está (e pelos quais se expressa) um sujeito real ou potencial, o autor do determinado enunciado (BAKHTIN, 2003, p. 354).

O dialogismo é, então, o momento de interação no texto entre o *eu* e o *tu* ou entre o *eu* e o(s) *outro(s)*. É sob essa perspectiva que Bakhtin entende que o outro está sempre presente na constituição dos sentidos.

Pode-se colocar que a palavra existe para o falante sob três aspectos: como *palavra neutra* da língua e que não pertence a ninguém; como *palavra do outro* pertencente aos outros e que preenche o eco dos enunciados alheios; e, finalmente, como *palavra minha*, pois, na medida em que uso essa palavra numa determinada situação, com uma intenção discursiva, ela já se impregnou de minha expressividade (BAKHTIN, 2003, p. 311, grifo do autor).

Dessa forma, o dialogismo é entendido como um conjunto de vozes que, de algum modo, geram interação entre si das mais diversas maneiras, seja respondendo umas às outras,

seja gerando polêmicas ou se complementando. Esse “tecido de muitas vozes” representa os discursos diversos vindos do *outro* inseridos no discurso do *eu*.

2.1.1 O enunciado

O enunciado não pode ser visto somente como algo que está fora do sujeito, anterior a ele, o qual o sujeito apenas repete como forma de expressão. Pensar assim é reduzir o enunciado a uma mera reprodução do dado. No entanto, o dado passa por uma reformulação que compreende a inserção dos valores do sujeito, suas experiências, “[...] o *dado* e o *criado* no enunciado verbal” (BAKHTIN, 2003, p. 348, grifo do autor).

No que se refere ao sentido, vale analisá-lo sob duas perspectivas, uma do locutor, a quem o dizer não pertence com exclusividade; e outra do ouvinte, que dialoga com a palavra do autor. Os enunciados construídos por Quino nas tirinhas de Mafalda constituem-se pelo seu diálogo com outros enunciados “[...] dentro dos limites de uma esfera de comunicação” (BAKHTIN, 2003, p. 352), que leva em consideração uma recorrência temática atrelada ao contexto no qual os enunciados circulam, assim como suas esferas de produção e de interpretação. Assim, temos três atores que participam ativamente da construção dos discursos: o enunciado materialmente constituído, o locutor e o ouvinte. “A palavra é um drama com três personagens (não é um dueto, mas um trio)”. (BAKHTIN, 2003, p. 351).

Em termos de análise, não podemos minimizar a participação de nenhum dos três atores na encenação, visto que cada um é protagonista de uma história maior, que é o sentido em sua totalidade. Dessa forma, a concepção dialógica de Bakhtin entende que o enunciado é ativo, pois trava uma relação dialógica com os outros enunciados e com o locutor; o próprio locutor que coloca os diversos enunciados em relação; e o ouvinte que dialoga com o enunciado quando faz o exercício de compreendê-lo.

Entendemos aqui que o processo dialógico tem origem, inicialmente, com a relação locutor-ouvinte. Para entender a função de cada um deles é importante observar as esferas de produção e de circulação que atuam juntas na construção dos sentidos do enunciado. Na esfera da produção está o locutor, atravessado pela sua relação com a realidade e com os outros enunciados.

O autor nunca pode entregar-se totalmente e entregar toda a sua produção verbal unicamente à vontade absoluta e definitiva de destinatários atuais ou próximos (sabe-se que mesmo os descendentes mais próximos podem enganar-se) e sempre pressupõe (com maior ou menor consciência) alguma instância de compreensão

responsiva que pode estar situada em diversas direções. Todo diálogo se desenrola como se fosse presenciado por um terceiro, invisível dotado de uma compreensão responsiva, e que se situa acima de todos os participantes do diálogo (os parceiros) (BAKHTIN, 2003, p. 357).

Aqui temos uma questão importante: além da tríade citada anteriormente, existe um outro elemento decisivo para que o dialogismo se processe, o superdestinatário. Para Bakhtin, sempre haverá um destinatário, não necessariamente um ouvinte. Dessa forma, esse superdestinatário sempre está presente, com a responsabilidade de influenciar na produção dos enunciados do locutor. “K. Marx dizia que, somente ao ser enunciado na palavra, um pensamento torna-se real para o outro e, portanto, para si mesmo. Mas esse outro não é unicamente o outro no imediato (destinatário, segundo)” (BAKHTIN, 2003, p. 357).

Dessa relação, tem origem o próprio enunciado concreto, onde os signos se relacionam dentro da esfera linguística, mas só são dignos de sentido se conectados aos elementos extralinguísticos que lhe deram origem. Do ouvinte, por sua vez, o locutor espera uma atitude responsiva. “Para a palavra (e, por conseguinte, para o homem), nada é mais terrível do que a irresponsividade (a falta de resposta)”. (BAKHTIN, 2003, p. 357). A falta da resposta, dessa forma, implica, para o locutor, no desdém do ouvinte em relação ao que lhe foi comunicado, portanto, uma interrupção do caráter dialógico da linguagem.

Em busca de uma compreensão responsiva, a palavra sempre vai mais longe. O fato de ser ouvido, por si só, estabelece uma relação dialógica. A palavra quer ser ouvida, compreendida, respondida e quer, por sua vez, responder à resposta, e assim *ad infinitum*. (BAKHTIN, 2003, p. 358, grifo do autor)

Muitos autores retomaram a concepção de dialogismo de Bakhtin utilizando outras nomenclaturas, como heterogeneidade (AUTHIER-REVUZ, 1990), intertextualidade Fairclough (2001), e interdiscurso, para os analistas do discurso, como Conein *et al.* (1981), Courtine (1981), Pecheux (1997), mas sempre sob a perspectiva na qual o enunciado é analisado em função do seu contexto. Nesse caso, é importante destacar que, qualquer que seja a denominação dada, nenhuma delas admitirá uma abordagem estruturalista do conceito, uma vez que esta limita-se a examinar os enunciados descolados daquilo que está ao seu redor, portanto, restringe-se à forma da língua tal qual se estrutura. Promover uma análise estruturalista seria compactuar com a ilusão de que o sujeito é autônomo e dono do seu dizer.

Authier-Revuz (1990) lembra que esta análise mais ampla é externa à linguística, o que para a autora parece uma “ingenuidade”, visto que qualquer enunciado acaba por, em algum momento, deparar-se com a sua exterioridade, uma vez que se trata das relações entre o

sujeito e seu meio, entre o sujeito e o outro. Authier-Revuz (1990) vai ao encontro da teoria dialógica de Bakhtin, pois aponta a pretensão de definir o sujeito como “[...] fonte autônoma do sentido” (1990, p. 26). Segundo a autora, toda fala vem de fora do sujeito como parte de sua existência, entranhada no seu discurso.

Este “de fora” não é o que, inevitavelmente, o sujeito portador de um sentido encontraria e em função do qual se determinariam as formas concretas de sua existência e aquela de seu discurso; está no exterior ao sujeito, no discurso, como condição constitutiva da existência. (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 26).

Assim como o dialogismo bakhtianiano, a heterogeneidade de Authier-Revuz se detém nas influências a que o sujeito está exposto em toda e qualquer forma de interação. Dessa forma, tudo aquilo que cerca o sujeito é capaz de penetrar-lhe e contaminar seu viver e seu dizer. Para os teóricos da linha francesa (ADF), esse interdiscurso é invisível para o sujeito, que pensa ser a origem do discurso, quando, na verdade, nada mais é que “[...] o suporte e o efeito” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 27).

Numa outra perspectiva, a psicanálise se une ao dialogismo como um movimento no qual o sujeito é interpelado pelo seu inconsciente. Para Lacan (1957), a partir dos escritos de Freud, o dizer do sujeito é heterogêneo, revelando-o dividido, atravessado pelo inconsciente. Aqui, temos a concepção de heterogeneidade que, com base na psicanálise, pode trazer as marcas do inconsciente na materialidade da língua. Essa teoria da psicanálise tem como base a visão de que o sujeito é “[...] o resultado de uma estrutura complexa” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 28), portanto, clivado. A partir daí, o exercício da psicanálise foi no sentido da reconstrução da ideia do sujeito autônomo, no intuito de apagar sua divisão e criar a ilusão de que ele é o centro do seu discurso.

Para a linguística, a presença do discurso do outro no discurso do *eu* pode ser percebida a partir de formas marcadas que evidenciam o discurso externo. Essas marcas acabam por determinar a natureza da alteridade, influenciando a interpretação. Nesse caso, o exterior se apresenta nesse

[...] conjunto infinito de expressões – de glosas, retoques, comentários sobre um fragmento de cadeia (assinalados ou não por aspas ou itálico). É que eles especificam os parâmetros, ângulos, pontos de vista, através dos quais um discurso põe explicitamente uma alteridade em relação a si próprio”. (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 30).

Para Authier-Revuz (1990), essas marcas de alteridade acabam por provocar estranhamento no interlocutor, de modo a fazê-lo perceber que ali existe uma diferença, uma ruptura na homogeneidade. Essas marcas, no entanto, nem sempre são tão claras, muitas vezes

encontram-se implícitas no discurso do *eu*. Para Authier-Revuz (1990), temos, então, duas formas diferentes de diálogo entre os diversos enunciados, as quais ela denomina *heterogeneidade constitutiva e heterogeneidade mostrada*.

Enquanto na heterogeneidade constitutiva trata-se de “[...] processos reais de constituição dum discurso” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 32), na heterogeneidade mostrada temos “[...] os processos não menos reais, de representação, num discurso, de sua constituição”. (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 32). Segundo a autora, não se pode negar nenhum dos dois planos, nem sequer sobrepor um ao outro, é preciso que ambos convivam. “Acredito ser indispensável reconhecer que essas duas ordens de realidade são irreduzíveis, mas articuláveis e até mesmo, necessariamente, solidárias” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 33).

Nesse caso, o que se vê é o embate do sujeito com ele mesmo (*eu*) na tentativa de manter-se inteiro, absoluto e não heterogêneo. A heterogeneidade marcada vem como uma tentativa de acordo do sujeito com as outras vozes, de modo a continuar provocando nele a sensação de autonomia.

Assim essa representação da enunciação é igualmente “constitutiva”, em um outro sentido: além do “eu” que se coloca como sujeito de seu discurso, “por esse ato individual de apropriação que introduz aquele que fala em sua fala”⁷, as formas marcadas de heterogeneidade marcada reforçam, confirmam asseguram esse “eu” por uma especificação de identidade, dando corpo ao discurso – pela forma, pelo contorno, pelas bordas, pelos limites que elas traçam – e dando forma ao sujeito enunciator – pela posição e atividade metalinguística que encenam. (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 33).

A luta pela autonomia do sujeito se revela justamente nesse embate, no qual o marcado mostra um movimento de concessão do sujeito para o heterogêneo, ou seja, para que o outro apareça no seu discurso. Nesse contexto, tem-se a impressão, e o próprio enunciador é vítima desta farsa, de que os discursos têm origem no sujeito e as outras vozes dele dependem para aparecerem.

Quando essas marcas não aparecem, as outras vozes se misturam, gerando um outro tipo de conflito que, em vez de colocar a heterogeneidade em evidência, tenta, ao contrário, diluí-la. Mas será isso possível? Se os discursos são um emaranhado de vozes, parece uma cilada tentar negar o que está posto.

A atenção às formas concretas da representação da enunciação que são, entre outras, as formas da heterogeneidade mostrada, pode contribuir, no âmbito do discurso, para manter a distinção entre o eu pleno e o sujeito que, ele, atropela e para evitar de

⁷ Benveniste, referência feita por (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 33).

denunciar o domínio como ilusão do sujeito, para recolocar tal distinção no nível dos mecanismos produtores dessa ilusão. (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 36).

É importante destacar aqui que, embora naturais, essas representações acontecem de diferentes formas e nos mais diversos contextos. Sendo assim, podemos dizer que diferentes relações geram diferentes interações, que culminam em diferentes usos da linguagem, e têm, como consequência, a produção de diferentes enunciados.

Esses enunciados, no entanto, não se esgotam na sua forma concreta, verbal, mas carregam em si, sobretudo, uma carga extraverbal, vinda de tudo aquilo que não se refere à estrutura da língua. Segundo Cunha (2010), há formas de interações presentes no olhar, nos gestos, nos movimentos, na estrutura visual do gênero e também nos elementos paratextuais, além de tudo aquilo que não será dito, mas será inferido em função de tudo que é compartilhado entre os interlocutores.

Entre as formas de comunicação, a forma de enunciação e enfim o tema, existe uma unidade orgânica que nada poderia destruir! Eis porque a classificação das formas de enunciação deve apoiar-se sobre uma classificação das formas da comunicação verbal. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2006, p. 42).

De acordo com Volóchinov (2019), essas características, para além do verbal, constituem-se a partir da situação na qual surge o enunciado e do auditório. O autor chama atenção para a necessidade de considerar o auditório nesse processo, visto que ele é determinante para que o enunciado possa ser entendido.

A questão é que, se o autor do discurso não avalia as características, competências e expectativas do seu interlocutor, corre um sério risco de que suas palavras sejam jogadas ao vento. Os enunciados não devem ser produzidos tomando como referência o próprio enunciador, pois este pode possuir características distintas das do seu auditório, tornando, assim, o seu conteúdo difícil de ser entendido.

Deve-se observar, portanto, que “[...] todo enunciado efetivo e real é dotado de um sentido” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 282). No entanto, esse sentido nunca será o mesmo para diferentes auditórios, o que nos leva a observar como se dá a produção dos sentidos dentro do “[...] *sentido geral* do todo do enunciado” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 283, grifo do autor). Daí a divisão do enunciado em duas camadas, uma verbal e outra extraverbal.

E agora se torna completamente claro que *a diferença nas situações determina também a diferença nos sentidos* de uma mesma expressão verbal. Nesse caso, a expressão verbal – o enunciado – reflete a situação não apenas de modo passivo. Não, ela é sua *solução*, torna-se sua *conclusão avaliativa* e ao mesmo tempo é uma

condição necessária ao seu *desenvolvimento* ideológico posterior. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 285, grifo do autor).

O extraverbal é, assim, essencial na construção do sentido do enunciado e por isso não pode ser desconsiderado, sendo necessário observar o espaço e tempo do diálogo, o tema abordado e o posicionamento axiológico em relação ao tema e ao destinatário (VOLÓCHINOV, 2019). Sem o conhecimento dessas instâncias por parte dos envolvidos no diálogo, a interação se torna incompreensível. Essa observação será essencial para a caracterização dos gêneros do discurso que veremos no capítulo 3 desse trabalho.

Os aspectos formais da língua, aqueles que se referem a sua estrutura, embora tenham participação fundamental na construção do enunciado, estão longe de ser a principal mediação para a sua compreensão. Dar à forma os créditos pela interpretação seria assumir o caráter estático da linguagem. Nesse sentido, Volóchinov diz que

[...] não é necessário, sobretudo reter a ideia de que a linguagem não é alguma coisa de imóvel, fornecida de uma vez por todas, e rigorosamente determinada em suas “regras” e em suas “exceções” gramaticais. Ela é um produto da vida social, a qual não é fixa e nem petrificada: a linguagem encontra-se em um perpétuo devir e seu desenvolvimento segue a evolução da vida social. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 267).

A combinação da situação na qual o enunciado se constitui com o auditório para o qual se destina seria, esta sim, a fonte da interpretação. Para se transformar em unidade de comunicação, locutor e auditório precisam, pois, estabelecer entre si um acordo silencioso de cooperação para o sucesso do enunciado para que possam estabelecer formas de comunicação social. Cada comunicação social irá demandar um tipo de necessidade estrutural e estilística, que Volóchinov chamou de *gênero*. Assim, cada tipo de comunicação social terá um tipo de interação verbal correspondente.

Visto assim, parece impossível dissociar o verbal do extraverbal, já que o ponto de partida para qualquer comunicação é o extraverbal, além de ser ele o responsável por completar aquilo que não é dito verbalmente, mas permanece subentendido e é constitutivo do sentido. Além disso, o enunciado precisa entrar em contato com o discurso do outro para ser elaborado e se desenvolver. Daí o caráter dialógico da linguagem (VOLÓCHINOV, 2019).

Essa situação, que determina o enunciado, é chamada por Volóchinov (2019, p. 274, grifo do autor) de “[...] *orientação social*” do enunciado. O auditório se vê representado nessa condução que é dada pelo locutor ao enunciado por meio das palavras, das expressões, do gesto, da entonação, que acabam por compor um *ethos* discursivo, que vai se moldando a partir das reações da audiência.

A situação e o auditório, [...] determinam sobretudo a *orientação social* da enunciação e, finalmente, o próprio *tema* da conversação. A orientação social, por sua vez, determina a *entonação* da voz e a *gesticulação* – que dependem parcialmente do tema da conversação – nas quais encontra sua expressão exterior a relação dessemelhante do falante e do ouvinte naquela situação e sua diferente valoração. (VOLÓCHINOV, 2013, p. 180-181, grifo do autor).

Dessa forma, para cada auditório, para cada situação, um gênero diferente irá se adequar às necessidades do locutor. Isso consolida a ideia de Volóchinov (2018) de que o gênero se constitui a partir de quem fala e de quem ouve, portanto do locutor e do ouvinte. O que surge depois disso são diálogos que geram concordâncias ou discordâncias, ou seja, todo enunciado é respondido com um outro enunciado dialogicamente. Por mais monológico que um discurso possa parecer devido à forma como se apresenta, semântica e estilisticamente são essencialmente dialógicos. Assim, todas as situações da vida quotidiana:

[...] exigem um complemento extraverbal, assim como um início extraverbal. O próprio tipo de acabamento desses pequenos gêneros cotidianos é determinado pelo atrito da palavra com o meio extraverbal e pelo atrito da palavra com a palavra alheia (das outras pessoas). (VOLÓCHINOV, 2019, p. 270).

A forma como o enunciado vai se projetar na direção do outro vai depender também do extraverbal, daquilo que o cerca, das possibilidades que ele oferece, submetendo-o, determinando-o, libertando-o. Assim, cada gênero se constrói a partir das necessidades e das condições dos contextos nos quais está inserido.

Antes de analisarmos a forma verbal do enunciado, é preciso entender como ele se organiza. Segundo Volóchinov, o discurso se forma por meio da entonação, da escolha lexical e sua disposição. Quanto à responsabilidade da entonação no entendimento do enunciado, ela é capaz de determinar as possibilidades de significação. “A entonação é o condutor mais flexível e sensível daquelas relações sociais existentes entre os falantes em uma dada situação”. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 287). O autor destaca ainda que essa entonação não se refere somente à voz, mas a todo o corpo do locutor.

A forma dos enunciados – entenda-se aí a entonação, a gesticulação, a escolha das palavras e sua organização dentro do discurso – será transformada à medida que a “orientação social” sofrer mudanças, que, por sua vez, será alterada a partir do auditório e da situação.

Não esqueçamos que a entonação é, acima de tudo, a expressão da *avaliação* da situação e do auditório. Por isso, toda entonação exige uma palavra correspondente – “conveniente” – e mostra, estabelece um determinado lugar da palavra na oração, da oração na frase e da frase no todo do enunciado (VOLÓCHINOV, 2019, p. 290).

A busca pela palavra mais adequada de que fala Volóchinov é de suma importância, pois é responsável por refletir os valores do locutor e sua relação com o ouvinte. Dessa forma, o uso de uma palavra em lugar de outra, numa posição e não em outra, muda todo o significado do enunciado, além de dar pistas sobre a posição social, política, econômica e ideológica do locutor.

Sendo assim, a disposição das palavras no enunciado depende de forma decisiva das características do auditório. A partir dessas percepções, é possível determinar a estilística de cada discurso. Um interlocutor que possua altas credenciais sociais pedirá do seu locutor palavras, estruturas, posturas e ritmos compatíveis com a sua posição. Ao contrário, outro que se apresenta como subalterno do locutor, dele vai merecer nada além de palavras de poder e uma entonação que revele superioridade.

É importante ressaltar aqui que estamos tratando de enunciados que se revelam nas relações cotidianas, portanto reais. E como faríamos a análise de enunciados que se constroem na obra literária? Segundo Volóchinov (2019), levaríamos em consideração a situação real à qual o enunciado estava submetido no momento da sua construção e a importância que o discurso proferido pelas personagens teria se real fosse.

No entanto, podemos supor, sem risco de errar, que a relação e a dependência entre a “base” econômica (o “fundamento” econômico da sociedade) e o tipo de comunicação cotidiana na obra de Gógol é igualmente efetivado como na vida real. Podemos supor o mesmo sobre a relação e a dependência entre o tipo de comunicação cotidiana e o tipo de interação discursiva ocorrida nela. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 295)

A “orientação social” do enunciado pode também ser percebida em todas as suas nuances, segundo Volóchinov (2019), a partir das interferências do autor nos discursos das personagens. O gesto também pode ser imaginado por meio da descrição do autor sobre suas personagens. Os estilos-linguagens, como aponta V. V. Vinogradov (*apud* BAKHTIN, 2003), é um dos principais fatores diferenciadores entre autor e personagem. São esses estilos-linguagem que vão indicar os limites e a função de cada participante da narrativa.

A dificuldade em identificar a função dos participantes está no fato de que os estilos não aparecem postos de modo comparativo ao longo dos dizeres, nem sequer numa ordem lógica, mas numa relação dialógica. Essa relação, segundo Bakhtin (2003), só se estabelece entre enunciados finalizados, elaborados por sujeitos diferentes. Para o autor, “[...] a relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal”. (BAKHTIN, 1997, p. 346).

Essa comunicação verbal a que se refere Bakhtin (2003) é o espaço no qual se estabelece o diálogo entre os diversos enunciados. É nesse espaço em que pretendemos localizar nosso *corpus*, levando em conta aquilo que o rodeia, os conteúdos que o influenciam e o determinam e que, em alguma proporção, constituem-no. Diferentemente, portanto, de localizarmos nosso *corpus* no sistema da língua, onde teríamos tão somente o estudo dos recursos empregados na construção das frases, e não sua relação com os outros discursos.

O objeto da linguística é tão somente o material e os recursos da comunicação verbal, e não a própria comunicação verbal – o enunciado em sua essência, a relação (dialógica) que se estabelece entre os enunciados, as formas da comunicação verbal e os gêneros do discurso. (BAKHTIN, 2003, p. 347).

Com base nessas ideias, vamos observar o *corpus* como “[...] voz social” (BAKHTIN, 2003, p. 348), que utiliza as personagens como porta-vozes de pontos de vistas diferentes, de sujeitos ou grupos diversos. Essa representação da voz do autor na voz das personagens, a partir da criação dos enunciados típicos para cada voz, confere ao enunciado uma posição axiológica. “Este tipo de transformação proporciona à língua seu ‘autor’ original, seu sujeito falante, seu depositário coletivo (povo, nação, profissão, grupo social, etc.). É uma transformação que sempre marca a saída dos limites da linguística”. (BAKHTIN, 2003, p. 348). Toda essa movimentação feita pelo locutor em busca da melhor forma de construir o enunciado, de modo que ele atinja o auditório com eficiência, culmina na formação dos gêneros.

2.1.2 O diálogo interior

Se partimos do pressuposto, concordando com Bakhtin e Volóchinov (2019), de que a linguagem é naturalmente dialógica, voltamo-nos agora para uma das temáticas do gênero menipeia, o discurso interior. Aquele discurso que é travado entre o locutor e o próprio locutor, aquele que emerge das entranhas daquele que fala, sem que nenhum auditório se apresente para interpretar, concordar ou discordar daquilo que é dito. Nas tirinhas de Quino, o diálogo interior é uma constante para a personagem Mafalda, uma vez que, sentindo-se incompreendida por sua melhor amiga e seus pais, resta-lhe conjecturar consigo mesma. Em algumas narrativas, a menina faz, inclusive, menção à própria consciência como sua interlocutora.

Para Volóchinov (2019), todo discurso é dialógico, mesmo o mais íntimo, que se dedica à reflexão. O diálogo, nesse caso, dá-se entre o locutor, que parece estar em um exercício de conversação monológico, e um auditório, que se constitui na imaginação do locutor e com ele dialoga.

Esse caráter dialógico do discurso interior pode ser percebido em diversas situações, por exemplo naquelas em que nos pomos a refletir sobre um determinado assunto ou sobre uma decisão importante que precisa ser tomada. O assunto surge e imediatamente o sujeito se põe a refletir, a contrapor opiniões, dialogando, assim, com vozes que fazem o papel do auditório.

Pode-se, então, a partir da linearidade de uma cadeia, perceber-se a heterodiscursividade, as várias vozes, de todo discurso, através das quais pode-se recuperar os indícios da “pontuação do inconsciente” (AUTHIER-REVUZ, 1990). Maingueneau diz que todo discurso define sua identidade em relação ao outro.

Mesmo na ausência de qualquer marca de heterogeneidade mostrada, toda unidade de sentido, qualquer que seja seu tipo, pode estar inscrita em uma relação essencial com uma outra, aquela do ou dos discursos em relação aos quais o discurso de que ela deriva define sua identidade. (MANINGUENEAU, 1997, p. 88).

Essas vozes, por sua vez, vêm para construir discursos constituídos a partir da vivência do próprio locutor ou para mostrar exatamente o contrário dessa vivência. As vozes interiores que dialogam com o locutor constroem aquilo que Volóchinov (2019) chamou de *pontos de vista*. Para Cunha

Trata-se de uma metáfora visual, com uma motivação espacial, indicando que é o lugar onde estou que dá conta do meu modo de perceber. Nessa perspectiva, há sempre uma relação de falar e perceber “enquanto” o que significa que não se pode olhar nem falar de algo sem tomar posição. (CUNHA, 2012, p. 6).

Segundo a autora, o ponto de vista se configura no processo dialógico, construído a partir do confronto com outros pontos de vista, podendo, ainda, ser modificado, reformulado, ir e vir “[...] em razão do lugar, do que se considera principal ou secundário”. (CUNHA, 2012, p. 27). Esse ponto de vista pode, muitas vezes, ser desconstruído por esse diálogo interior que lhe revela uma posição contrária, uma outra ideologia mais poderosa, que irá ganhar o respaldo de um auditório imaginário. Analisando o diálogo interior na novela *Uma Criatura Dócil* (1876), de Dostoiévski, Bakhtin apresenta tal estratégia discursiva como “[...] um drama filosófico, onde as personagens são concepções de vida e mundo personificadas, realizadas no plano real”. (BAKHTIN, 1981, p. 242). Para o autor, o diálogo com um interlocutor ausente

seria uma forma de dar à personagem a possibilidade de entrar em contato com a sua consciência sem a interferência do autor. “Para Dostoiévski, só na forma de declaração confessional de si mesmo é dada a última palavra sobre o homem, realmente adequada a ele”. (BAKHTIN, 1981, p. 55).

No discurso interior, então, tudo ocorre de forma presumida. Os enunciados, aparentemente monológicos, vão ser produzidos de modo a buscar amparo na relação dialógica estabelecida com um interlocutor invisível, que é imaginado pelo locutor a partir daquilo com o que poderia se deparar, caso esse interlocutor fosse real.

Para Volóchinov, podem acontecer ainda casos em que a consciência individual se vê dividida entre dois pontos de vista contrários, sem que um deles seja dominante. Esses são casos complexos que revelam um “[...] embate eminente entre duas classes, ainda igualmente fortes, pela hegemonia na vida histórica, embate este transferido também para a arena da consciência individual”. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 277).

O autor cita, também, um último caso de discurso interior, no qual a consciência perde todas as suas referências de classe, todos os seus valores. Nesse caso, nada mais resta de estável no sujeito, passando este a se comportar de forma absolutamente impulsiva, levando-o, muitas vezes, a ações desprovidas de qualquer explicação ideológica.

Aqui presenciamos o fenômeno da exclusão do indivíduo da sua classe, que normalmente ocorre depois de uma completa marginalização do homem. Diante de condições sociais especialmente desfavoráveis, esse desprendimento do indivíduo do meio ideológico que o nutre pode, no final das contas, resultar até em uma completa decomposição da consciência, loucura ou idiotismo. (VOLÓCHINOV, 2019, p. 277).

Quando se atinge esse nível, a natureza do sujeito chega, segundo Volóchinov (2019), às camadas mais baixas da consciência, numa zona fronteira com o estado fisiológico. Um diálogo interno que nos remete a um processo carnalizado, em que a imagem social do sujeito não corresponde às suas atitudes morais. Seria o triunfo do “homem animal” sobre o “[...] homem social” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 278). Isso nos leva ao que Volóchinov chamou de “[...] *modos do homem*” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 281, grifo do autor). De acordo com o autor, essas maneiras nada têm a ver com características do caráter desse sujeito, mas sim com a adequação das suas formas de expressão ao auditório ao qual o seu enunciado está submetido.

No entanto, para entender a condição dialógica do discurso, é interessante que oponhamos esta à condição monológica do discurso. Os romances monológicos limitam as

personagens, aprisionam o seu dizer dentro do autor, restando pouco para que elas possam ir em frente, constituir-se para além do autor.

O que Bakhtin denominou de *exotopia* é o que garante o movimento das trocas entre o sujeito e o outro, que faz esse sujeito deslocar-se do seu lugar e penetrar na consciência do outro e, assim, situar-se no mundo. A exotopia é, portanto, a relação de superioridade e exterioridade do autor sobre a personagem.

A criação estética é, pois, um exemplo particularmente bem-sucedido de um tipo de relação humana: aquela em que uma das duas pessoas engloba inteiramente a outra e por isso mesmo a completa e a dota de sentido. Relação assimétrica de exterioridade e de superioridade, que é uma condição indispensável à criação artística: esta exige a presença de elementos “transgredientes”, como diz Bakhtin, isto é, exteriores à consciência tal como ela se pensa do interior, mas necessários à sua constituição como um todo. (BAKHTIN *apud* TODOROV, 1997, p. 8).

Esse exercício da personagem de colocar-se no lugar do outro e posicionar-se a partir dele leva a uma reflexão que remete às últimas questões, permitindo que o indivíduo perceba além dele através do outro e que questione a sua própria existência e suas atitudes. Em Mafalda, o autor promove o exercício da exotopia numa relação direta com a alteridade, promovendo o distanciamento capaz de suscitar a dúvida e estimular uma visão de mundo por outra perspectiva. Assim, temos processos constitutivos constantes de exotopia e alteridade numa relação dialógica entre as concepções do locutor e do ouvinte. Tal interação permite perceber quanto do outro existe no sujeito e quanto do sujeito existe no outro.

O autor dá tamanha importância ao processo de concepção da obra que se debruçou sobre o tema em dois importantes textos, *O autor e a personagem* (1920), texto integrante do livro *Estética da criação verbal*; e, mais tarde, no texto *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária* (1923)⁸. Primeiro o autor se encarrega de definir categorias de autores, sendo autor-pessoa e autor-criador.

O autor reflete a posição emotivo-volitiva de seu herói e não a sua própria atitude para com o herói, esta, o autor terá concretizado em um objeto, e não poderia, enquanto tal, ser objeto de análise de uma vivência reflexiva; o autor cria, mas não vê sua criação em nenhum outro lugar a não ser no objeto ao qual deu uma forma. (BAKHTIN, 2003, p. 28).

De acordo com Bakhtin (2003, p. 26), tudo aquilo que acontece na narrativa, inclusive as “[...] particularidades do herói”, é feito por meio do autor e de como este é impactado pelos fatos. É assim que ele não só constrói a obra, mas define as características da personagem.

⁸ Data provável em que o autor teria escrito o texto.

Criar uma personagem exige do autor um esforço de observação de si e do outro, ou seja, é necessário olhar para além do seu interior. Dessa forma, segundo Bakhtin, num primeiro momento a dificuldade está em fugir do aleatório, uma vez que meu herói não me pode representar à imagem e semelhança.

O herói revelará muitos disfarces, máscaras aleatórias, gestos falsos, atos inesperados que dependem das relações emotivo-volitivas do autor, este terá de abrir um caminho através do caos dessas reações para desembocar em sua autêntica postura de valores e para que o rosto da personagem se estabilize, por fim, em um todo necessário. (BAKHTIN, 2003, p. 27).

A personagem seria, então, um reflexo de uma posição do autor em relação ao herói, portanto uma tensão que se coloca desde o autor até a obra. Para Bakhtin (2003, p. 33), o autor é “[...] o depositário da tensão exercida pela unidade de um todo acabado, o todo do herói e o todo da obra, um todo transcendente a cada um dos seus constituintes considerado isoladamente”.

O autor, segundo Bakhtin (2003), é responsável por enxergar aquilo que a personagem não é capaz de ver, ele a enxerga de fora, assim como vê o outro. Ele é sua consciência e a partir da consciência que tem da consciência da personagem é que é possível construí-la. “O autor não só vê e sabe tudo quanto vê e sabe o herói em particular e todos os heróis em conjunto, mas também vê e sabe mais do que eles, vendo e sabendo até o que é por princípio inacessível aos heróis”. (BAKHTIN, 2003, p. 33).

Os elementos que constituem a personagem seriam aqueles que Bakhtin diz inacessíveis a ela própria, portanto, de responsabilidade do autor, por isso é ele que a vê e a acaba. É justamente essa visão, que cabe somente ao autor, que Bakhtin vai nomear de *excedente de visão*⁹, que ele entende como sendo o primeiro elemento constitutivo da personagem. É a partir dessa habilidade que o autor toma conhecimento daquilo que as personagens, dos seus lugares, não conseguem enxergar. Com essas informações privilegiadas, o autor orienta a formação ético-cognitiva da personagem dentro do contexto da obra. Dessa forma, podemos dizer que o movimento de distanciamento do autor em relação à personagem é que lhe proporciona um olhar mais apurado sobre ela dentro do contexto da obra, promovendo, assim, o acabamento dela.

Esse *excedente* constante da minha visão e de meu conhecimento a respeito do outro, é condicionado pelo lugar que sou o único a ocupar no mundo: nesse lugar, nesse instante preciso, num conjunto de dadas circunstâncias – todos os outros se

⁹ Em algumas traduções, o termo *excedente de visão* é traduzido como *Exotopia*.

situam fora de mim. A exotopia concreta que beneficia só a mim, e a de todos os outros a meu respeito, sem exceção, assim como o excedente da minha visão que ela condiciona, em relação a cada um dos outros (...); tudo isso é compensado pelo conhecimento que constrói um mundo de significados comuns, independente dessa posição concreta que um indivíduo é o único a ocupar, e onde a relação “eu e todos os Outros” não é absolutamente não-inevitável, pois a relação “eu e o outro” é, no abstrato, relativa e invertível, porque o sujeito cognoscente como tal não ocupa um lugar concreto na existência. (BAKHTIN, 2003, p. 44-45).

O segundo elemento diz respeito ao *acabamento*. Nele, o autor é capaz de acabar os acontecimentos que não pertencem à vida, enquanto demonstra incapacidade no que diz respeito a fazê-lo em relação a tudo aquilo que não é arte. Isso acontece, segundo Bakhtin (2003), porque na vida o acontecimento real não pode ser concretizado do ponto de vista do acabamento, ao contrário do acontecimento da obra, o qual permite que o autor use todo o seu excedente de visão para concretizar seu acabamento.

A consciência do autor é a consciência de uma consciência, ou seja, é uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo, que engloba e acaba a consciência do herói por intermédio do que, por princípio, é transcendente a essa consciência e que, imanente, a falsearia. O autor não só vê e sabe tudo quanto vê e sabe o herói em particular e todos os heróis em conjunto, mas também vê e sabe mais do que eles, vendo e sabendo até o que é por princípio inacessível aos heróis; é precisamente esse *excedente*, sempre determinado e constante de que se beneficia a visão e o saber do autor, em comparação com cada um dos heróis, que fornece o princípio de acabamento de um todo – o dos heróis e do acontecimento da existência deles, isto é, o todo da obra. Com efeito, o herói leva uma vida cognitiva e ética, seus atos se orientam no acontecimento ético aberto da vida ou no mundo pré-dado da cognição; o autor dirige o herói e sua orientação ético-cognitiva no mundo da existência que é por princípio acabado e que tira seu valor, sem levar em conta o sentido por-vir* do acontecimento, da própria diversidade de sua atualidade concreta. (BAKHTIN, 2003, p. 33-34).

O autor deve, então, conseguir enxergar-se a partir de uma perspectiva que lhe permita vivenciar a si mesmo. Só à medida que se distancia de si é que se torna capaz de completar-se. Ou seja, é necessário ao autor transformar-se no outro de si mesmo, de modo a se permitir olhar-se de fora.

O terceiro elemento é a *orientação emotivo-volitiva material* que se revela na consciência da personagem realizada pelo acabamento do autor. É a forma como a personagem mostra seus sentimentos e sua visão de mundo, materializados pela consciência do autor.

[...] é cercada de todos os lados, presa como em um círculo, pela consciência que o autor tem do herói e do seu mundo cujo acabamento ela assegura; o discurso do herói sobre si mesmo é impregnado do discurso do autor sobre o herói, o interesse (éticocognitivo) que o acontecimento apresenta para a vida do herói é englobado pelo interesse que ele apresenta para a atividade artística do autor. (BAKHTIN, 2003, p. 34).

Essa relação entre o autor e a personagem é permeada por uma tensão particular que se revela a partir de uma relação exotópica que permite o encontro da personagem com a sua vida, chegando, assim, ao acabamento, onde é possível ao autor observar o que à personagem é inacessível, proporcionando-lhe uma atitude racional. Assim, o autor transforma a personagem no acontecimento, englobando o próprio autor, que passa a situar-se diante dele, ao seu lado ou contra ele.

Por último, o quarto elemento é o “[...] *centro axiológico*”, ou seja, o todo da personagem e do acontecimento, aos quais, segundo Bakhtin (2003, p. 35, grifo do autor), devem estar subordinados os valores éticos e cognitivos. Valores esses que, para Bakhtin, devem ser considerados a partir de uma abordagem estética da relação autor-personagem, e não de uma concepção psicológica que poderia incorrer no erro de buscar coincidências entre a vida do autor e a da sua criação. Não há de se negar que semelhanças possam ser percebidas, visto que durante a construção da personagem o autor acaba por se utilizar de sua memória e referências para promover o seu acabamento. No entanto, Bakhtin aponta que não pode haver qualquer confusão entre os papéis assumidos pelo autor-criador e o autor-homem. Enquanto o primeiro é um elemento integrante da obra, o segundo faz parte da vida, enquanto acontecimento ético-social.

Não procuramos negar totalmente o valor das eventuais confrontações, que podem ser eficazes entre as respectivas biografias do autor e do herói, entre suas visões de mundo – em se tratando de história e da literatura ou de estética –, denunciando simplesmente o procedimento puramente factual desprovido de qualquer princípio, tal como é praticado atualmente, baseado na confusão total entre o autor-criador, componente da obra, e o autor-homem, componente da vida, com total ignorância do princípio criador existente na relação do autor com o herói. (BAKHTIN, 2003, p. 32).

Quando o autor não se distancia da personagem, está fadado a transformar seu herói em uma personagem autobiográfica, uma vez que autor e herói coincidiriam na vida. Nesse caso, o autor está subordinado ao herói, tornando-se incapaz de ver sem que seja pelos olhos da personagem.

O autor fica sob o domínio do herói cuja orientação emotivo-volitiva material, cuja postura cognitivo-ética no mundo possuem tanto prestígio para o autor que este não pode ver o mundo e as coisas a não ser pelos olhos do herói e não pode viver sua vida a não ser pelo interior do herói [...]. (BAKHTIN, 2003, p. 38).

Mas, para que haja o acabamento da personagem, ainda é preciso garantir um mínimo de excedente de visão, de modo a afastar-se de si mesmo e tornar-se um outro que olha pra si.

O tempo é outro componente importante na construção da personagem. Diferente do ser humano mortal, tendo sua vida limitada pela temporalidade, com início no nascimento e fim na morte, a personagem goza da imortalidade e, portanto, tem alterado seu tom emotivo-volitivo ditado por um ritmo alterado.

Somente o valor de um homem mortal fornece a escala de medidas das séries espacial e temporal: o espaço se condensa como o horizonte possível de um ser humano mortal, como seu ambiente possível; o tempo assume espessura e peso de ordem valorativa, enquanto flui na vida de um ser humano mortal, com a determinação seja do conteúdo temporal, seja do peso formal, o fluir significativo do ritmo. (BAKHTIN, 2017, p. 129-130).

Figura 1 - Nasce Mafalda



Fonte: Gediscursivos (2013)

A falta de distanciamento na relação autor-personagem pode provocar ainda outras situações, além da já citada acima, que revelam a perda da exotopia diante do herói. Um dos casos é o do domínio do autor sobre o herói, no qual a presença do autor é tão forte na personagem que ela mesma realiza seu processo de acabamento, já que o autor lhe concedeu o princípio de autoprojeção, tornando-o apto para garantir-lhe o acabamento. “O herói

empreende determinar a si mesmo, a autoprojção que do autor se entranhou na alma do herói nas suas palavras”. (BAKHTIN, 2003, p. 41).

Por fim, Bakhtin aponta o caso da personagem que se torna responsável pela sua heroificação. Ela é autora de si mesma e responsável pelo seu próprio acabamento. “Tal herói é auto-satisfeito e seu acabamento é repleto de segurança”. (BAKHTIN, 2003, p. 41).

Dessa forma, observamos a importância da relação autor-personagem para o acabamento estético da obra. Cada obra terá uma relação mais ou menos complexa, de acordo com o todo do herói, sua orientação ético-cognitiva. Tudo isso que compõe a formação da personagem será decisivo para a orientação que o herói vai ter, satírico, heroico, humorístico, etc. (BAKHTIN, 2003). Caberá ao autor, a partir do seu excedente de visão, usar aquilo que sabe sobre a personagem e que ela mesma desconhece para defini-la.

Assim, encontraremos uma satirização que joga com o aspecto físico, uma zombaria das ambições ético-cognitivas que jogam com a expressividade externa determinada pelo que em geral ela tem de demasiado humano, mas encontraremos da mesma forma, uma heroificação que se fundamenta no aspecto físico (a monumentalidade na escultura); o plano de fundo, o que se passa às costas do herói e não lhe é visível nem conhecido, pode tornar risíveis sua vida e suas pretensões: um pequeno homem contra o fundo imenso do universo, um pequeno saber contra um fundo de ignorância, a certeza de ser o centro de estudo, de ser excepcional, confrontada com uma idêntica certeza nos outros – em todos esses casos, o fundo é utilizado para desnudar, mas também para adornar, ser utilizado para heroificar o herói que sobe ao palco. (BAKHTIN, 2003, p. 42).

Nas tirinhas, o autor imprime à personagem seu ponto de vista, orientado pelas condições axiológicas. Ao mesmo tempo, Quino se coloca no lugar dela, Mafalda, uma criança de 6 anos, que questiona o comportamento da humanidade e a sua própria existência. A personagem parece refletir muitas vezes as dúvidas do próprio autor, que se posiciona por meio da menina, numa relação na qual Mafalda, por vezes, parece englobar o autor, e não o contrário. Tal movimento se assemelha ao de Dostoiévski que, constantemente em suas obras, renuncia à superioridade reservada ao autor e se equipara à personagem ou, de outro modo, equipara a personagem ao autor, ficando, pois, ambos em um mesmo plano, o que provoca uma crise na percepção da verdade absoluta do autor e da singularidade da personagem. De acordo com Bakhtin (1981), Dostoiévski apresenta suas personagens não como uma imagem representativa de um sujeito, e sim como um discurso pleno.

O autor reserva efetivamente ao seu herói a última palavra. É precisamente desta, ou melhor, da tendência a ela que o autor necessita pra o plano do herói. Ele não constrói a personagem com palavras estranhas a ela, com definições neutras; ela não constrói um caráter, um tipo, um temperamento nem, em geral, uma imagem

objetiva do herói; constrói precisamente a palavra do herói sobre si mesmo e sobre o mundo. (BAKHTIN, 1981, p. 45).

Assim, não há lugar para o absoluto e tudo passa a ser singular. “O artista consegue ver a vida de um modo que ela caiba, de maneira essencial e orgânica, no plano da obra” (MEDIÉVEDEV, 2012, p. 198).

Essa nova condição do autor, que se coloca no mesmo plano da personagem, antes considerada uma violência às leis, passa a ser consagrada por Bakhtin após a análise de Dostoiévski, dividindo os discursos em *dialógicos* e *monológicos*. “Em suas obras [as de Dostoiévski] aparece um herói cuja voz é construída da mesma maneira que se constrói a voz do autor num romance de tipo habitual” (BAKHTIN *apud* TODOROV, 1977, p. 9). “Agora é o herói que realiza o que o autor realizava” (TODOROV *apud* BAKHTIN, 2003, p. 9).

Essa perda de supremacia do autor acaba por colocar em xeque também as respostas definitivas para as últimas questões. Dessa forma, podemos dizer que o romance polifônico, inaugurado por Dostoiévski, rompe com a dicotomia estabelecida pelo romance monológico, onde verdadeiro e falso se opõem, sem espaço para qualquer relativismo. Com o dialogismo, essa polarização perde espaço e o que se observa é uma diversidade de posicionamentos, onde cada um representa um tipo social e uma visão de mundo com vozes próprias que exercem seus pontos de vista ao mesmo tempo que refletem os do autor.

Na obra de Dostoiévski, o diálogo imprime ao discurso uma característica inacabada, subjetiva, capaz de despertar um sem número de sensações. O homem deixa de ser coisa e passa a ser objeto de compreensão, necessário para o processo de significação e entendimento de uma consciência que reflete algo.

E é a partir do texto que esse movimento de projeção acontece. O homem fala por diversos meios, mas registra seu discurso no texto. O exercício de compreendê-lo imprime um diálogo natural entre o texto e o leitor, que se interroga sobre o que lê e tenta responder seus questionamentos a partir das suas experiências.

A experiência da compreensão nos faz ir em busca do signo e de suas possibilidades. Nos discursos dialógicos, o sentido está pulverizado, dividido entre as vozes que o compõem. Daí a necessidade de reconhecer a metalinguística como a abordagem pela qual o pesquisador pode descortinar os textos, levando em consideração tudo aquilo que é extralinguístico e produz sentido, uma vez que a linguística se ocupa apenas da materialidade linguística, e não do enunciado como um todo. Dessa forma, tudo aquilo que existe entre o enunciado e a realidade fica de fora da análise linguística estruturalista.

O gênero menipeia nos traz um discurso dialógico bastante característico, o discurso interior, reflexivo, o discurso das últimas questões. Esse discurso íntimo está ancorado numa avaliação que está para além de um auditório vivo, concreto, mas que passa por ele para ser concebido. As respostas às grandes questões, às questões mais íntimas e complexas, são orientadas, ou ao menos influenciadas, pelas verdades constituídas como absolutas. Esse diálogo interno se apresenta em todas as suas camadas, com perguntas, respostas e contradições, como um diálogo que pode a qualquer momento emergir das profundezas da consciência e ser pronunciado em voz alta.

Na menipeia, o homem pode encontrar a verdade em qualquer lugar, sem escolher o ambiente, desde os bordéis até as feiras, desde o céu até o inferno, desde os rituais até a vulgaridade. “A combinação orgânica do diálogo filosófico, do elevado simbolismo, do fantástico da aventura e do naturalismo de submundo constitui uma extraordinária particularidade da menipeia”. (BAKHTIN, 1981, p. 99).

Nesse gênero, a ousadia da invenção e do fantástico combina-se com o universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo, onde se experimenta as últimas posições filosóficas. “Procura apresentar, parece, as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade”. (BAKHTIN, 1981, p. 99).

A abordagem das grandes questões parece ter se apresentado desde as primeiras menipeias, conservando-se em todas as suas variedades como um traço característico desse gênero. Em relação ao diálogo socrático, a menipeia deixa de lado a discussão da problemática filosófica relacionada aos problemas acadêmicos e põe-se a olhar para as questões ético-práticas, reveladas a partir da síntese dessas “[...] últimas atitudes do mundo” (BAKHTIN, 1981, p. 99), tendo-se como exemplo:

[...] a representação satírico-carnavalesca da *Venda de Vidas*, ou seja, dos últimos posicionamentos vitais de Luciano, as navegações fantásticas pelos mares ideológicos de Varron (*Sesculixes*), a incursão em todas as escolas filosóficas (pelo visto, já em Bion), etc. Aqui se verificam, em toda parte, os *pro et contra* evidenciados nas últimas questões da vida. (BAKHTIN, 1981, p. 99, grifo do autor).

Esse universalismo filosófico próprio da menipeia se apresenta em três planos percorridos pela ação e pela síntese, a Terra, o Olimpo e o Inferno. Ao passar de um plano a outro, o homem trava os “diálogos no limiar”, sempre representados à porta do céu ou do paraíso, numa tentativa de atingir a verdade e, assim, ser considerado digno de adentrar-lhes.

O “diálogo dos mortos” também tem sua origem nesse gênero no qual a representação do inferno ganhou imenso destaque.

A experimentação da verdade ganha uma aliada com o surgimento do fantástico experimental. Nunca antes utilizado nem pela epopeia nem pela tragédia, essa modalidade traz um ângulo de visão diferenciado para a narrativa. Tratamos aqui *ângulo* como posição física, ou seja, a narrativa vista de cima, por exemplo, capaz de alterar a dimensão da vida “[...] lá em baixo” (BAKHTIN, 1981, p. 100), influenciando na importância dada aos acontecimentos.

O homem, por sua vez, passa a ser observado mais de perto por meio da experimentação moral e psicológica. A confrontação do sujeito com comportamentos inusitados, inesperados, com estados psicológico-morais anormais permitem uma nova visão do homem, que tem sua integridade destruída, revelando suas várias possibilidades, seu duplo. “As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição e a sua univalência, deixando de coincidir consigo mesmo”. (BAKHTIN, 1981, p. 100).

As cenas de escândalo também servem de subsídio para a discussão das últimas questões, representando a carnavalização do comportamento humano, em que aparecem os discursos e as declarações inoportunas, a violação das normas de etiqueta e de discurso. Junto a isso, estão os contrastes agudos, que abordam as mudanças bruscas – o alto e o baixo, ascensões e decadências, casamentos desiguais.

Os escândalos e as excentricidades destroem a integridade épica e trágica do mundo, abrem uma brecha na ordem inabalável, normal (“agradável”) das coisas e acontecimentos humanos e livram o comportamento humano das normas e motivações que o predeterminam. (BAKHTIN, 1981, p. 101).

A menipeia ainda incorpora elementos de utopia social que se unem a uma característica própria do gênero: uma crítica mordaz à atualidade ideológica. Dessa forma, o gênero se assemelha ao jornalismo, impregnando a narrativa de polêmica sobre os acontecimentos do cotidiano.

Formalmente, a menipeia se constitui por meio de gêneros intercalados que funcionam como acessórios os quais acabam por reforçar a multiplicidade de estilos, mostrando as palavras como matéria literária. Caracteriza-se por imensa flexibilidade, capaz de absorver gêneros menores e de se tornar integrante de outros maiores. “Assim, a menipeia incorpora

gêneros cognatos como a diatribe, o solilóquio e o simpósio. O parentesco entre estes gêneros é determinado pelo seu caráter dialógico interno e externo no enfoque da vida do pensamento humanos”. (BAKHTIN, 1981, p. 103).

Importante destacar que esses gêneros cognatos integrados à menipeia são todas formas de diálogos interiores, ou seja, são processos filosóficos de descortinamento da verdade, onde o homem já ensaia observar aquilo que lhe habita por um outro ângulo. Assim, temos na diatribe¹⁰ um diálogo com um interlocutor ausente; no solilóquio¹¹, onde o homem dialoga com ele mesmo, na descoberta do homem interior¹² – o verdadeiro discurso filosófico; e, no simpósio¹³, o diálogo dos festins, onde toda sorte de contrastes era permitida, combinando o sério e o cômico, ou seja, um diálogo essencialmente carnavalesco.

Essa discussão particular se apresenta em momentos de hesitação, que exigem uma ação do sujeito diante de uma dada situação ou a tentativa de compreensão de um contexto no qual se está inserido. Nesse instante, o indivíduo se volta para o seu interior na tentativa de ouvir suas vozes internas. “Nossa consciência parece, desta forma, nos falar por meio de duas vozes independentes uma da outra, e cujas propostas são contrárias”. (VOLÓCHINOV, 2017, p. 6). O discurso interior seria, portanto, constituído por enunciações completas (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2006), que se assemelham às réplicas de um diálogo.

Essas unidades do discurso interior, que poderiam ser chamadas *impressões globais de enunciações*, estão ligadas uma à outra, e sucedem-se uma à outra, não segundo as regras da lógica ou da gramática, mas segundo leis de convergência apreciativa (emocional), de concatenação de diálogos, etc... e numa estreita dependência das condições históricas da situação social e de todo o curso pragmático da existência. Somente a explicitação das formas que as enunciações completas tomam e, em particular, as formas do discurso dialogado, pode esclarecer as formas do discurso interior e a lógica particular do itinerário que elas seguem na vida interior. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2006, p. 64).

Vejamos um exemplo de uma tirinha com 12 quadrinhos. Nos primeiros três quadrinhos, Mafalda observa um caranguejo andando para trás e, então, no quarto quadrinho, ela diz ao crustáceo: “O futuro é pra frente!”.

¹⁰ “Os antigos atribuíam a criação da diatribe ao mesmo Bion de Boristen, que era considerado também criador da menipeia”. (BAKHTIN, 1981, p. 103).

¹¹ Epicteto, Marco Aurélio e Sto. Agostinho foram expoentes nesse gênero. (BAKHTIN, 1981).

¹² “Anthisteno (discípulo de Sócrates e talvez um autor de menipeias) já considerava conquista máxima de sua Filosofia a “[...] capacidade de comunicar-se dialogicamente consigo mesmo”. (BAKHTIN, 1981, p. 103).

¹³ Gênero já existente na época do Diálogo Socrático, presente em Platão e Xenofontes.

Figura 2 - tirinha “Mafalda e o Carangueijo”



Fonte: Antonietto (2012).

No texto da tirinha, o que se percebe é o embate das vozes internas de modo que uma tenta repetir o discurso político-desenvolvimentista da época da publicação da tirinha (“O futuro é pra frente”) e, a outra, a voz do proletariado, que não entende o tipo de desenvolvimento proclamado como meta do governo argentino de então – o industrial – como o desenvolvimento pretendido pelas classes operárias. O futuro em construção pelos governantes não contemplaria, portanto, o bem-estar das classes menos abastadas, embora dependesse da sua força de trabalho para se tornar realidade.

[...] independentemente de nossa vontade e de nossa consciência, uma dessas vozes se confunde com a que exprime o ponto de vista da classe à qual nós pertencemos, suas opiniões, suas avaliações. Ela se torna sempre a voz que seria a representante mais típica do ideal de sua classe. (VOLÓCHINOV, 2017, p. 6).

Sendo assim, as respostas para as últimas questões feitas à consciência do sujeito pelo próprio sujeito vêm de um outro que dialoga com o indivíduo através da sua consciência. Esse outro é um conjunto de valores e crenças oriundos do grupo social¹⁴ ao qual o sujeito

¹⁴ Volóchinov concebe *classe* e *grupo social* como homogêneos, o que não necessariamente corresponde à forma como a sociedade está organizada.

pertence. Quando surge a hesitação, a dúvida, a consciência passa a dialogar com um outro conjunto de valores, pertencente a outro grupo social.

Esses diálogos interiores revelam pontos de vistas que se mostram em voz alta ou somente em forma de ideologia simpatizante de uma causa sem, necessariamente, posicionar-se sobre elas, visto que a presença militar no poder argentino antecedeu um golpe com a Revolução Argentina, em 1986, quando o general Juan Carlos Onganía implantou um governo autoritário com um discurso de modernização, inspirado naquele implementado no Brasil. Dessas contradições, nascem novos enunciados que procuram simpatizantes ou juízes para as suas ideias (VOLÓCHINOV, 2017).

As concepções de mundo, as crenças e mesmo os instáveis estados de espírito ideológicos também não existem no interior, nas cabeças, nas “almas” das pessoas. Eles tornam-se realidade ideológica somente quando realizados nas palavras, nas ações, na roupa, nas maneiras, nas organizações das pessoas e dos objetos, em uma palavra em algum material em forma de um signo determinado. Por meio desse material, eles tornam-se parte da realidade que circunda o homem. (MEDIÉVEDEV, 2012, p. 48-49).

Esse embate discursivo pode ser percebido no diálogo entre Mafalda e Susanita. Para entendermos as diferenças presentes no conteúdo dos dois enunciados, é preciso recorrer a uma breve descrição das personalidades das personagens. Mafalda demonstra preocupações sociais e políticas que refletem o contexto da Argentina dos anos 1960, dialogando com o inconformismo da humanidade e dizeres sobre injustiça, guerra e racismo, portanto, representando um pensamento progressista. Susanita, por sua vez, dialoga em concordância com os dizeres de um casamento perfeito, de uma vida economicamente estável e de repúdio às pessoas de classes sociais menos favorecidas, representando o pensamento conservador e os valores de uma classe mais abastada.

Na tirinha, Susanita e Mafalda discutem acaloradamente.

Figura 3 - Tirinha “Pergunta estúpida”



Fonte: Tirinhas filosóficas (2016)

Vemos aqui dois pontos de vista confrontados. Mafalda é vista por Susanita como uma filósofa do seu tempo, que aos sete anos se inquirere sobre as grandes questões, buscando respostas no seu sistema de crenças, na sua ideologia. Susanita, por sua vez, dialoga com um outro invisível para formular seus enunciados, um outro que é antagônico àquele que dialoga com a consciência de Mafalda, mas que se apresenta como uma nova possibilidade, gerando confronto ou concordância. Dessa forma, observa-se que Mafalda está em constante conflito, em busca de respostas para as suas grandes questões.

2.1.3 O processo de significação

O processo dialógico se dá quando dois enunciados se confrontam e estabelecem entre eles uma relação específica de sentido. No entanto, essa análise só é possível fora da linguística estruturalista, ou seja, a partir de uma abordagem que transforme os enunciados em visões de mundo, em posicionamentos, pois “[...] a relação com a coisa (em sua pura materialidade) não pode ser dialógica (ou seja, não pode assumir a forma da conversação, da discussão, da concordância, etc.). A relação com o sentido é sempre dialógica. O ato de compreensão já é dialógico”. (BAKHTIN, 2003, p. 351).

O dialogismo deve, então, ser entendido como algo que vai além de suas formas mais superficiais, mais perceptíveis, como é o caso das discussões e da polêmica. Mas são nas articulações mais profundas que o dialogismo revela sutilezas, com vozes que se relacionam entre os enunciados. No entanto, a análise do enunciado por tal perspectiva ainda é pouco explorada e, portanto, muitas vezes, incompreendida (BAKHTIN, 2003, p. 352). Daí a insistência de Bakhtin na definição de enunciado como “[...] um elo na cadeia da comunicação verbal”, presente em vários dos seus escritos. O enunciado é inseparável dos

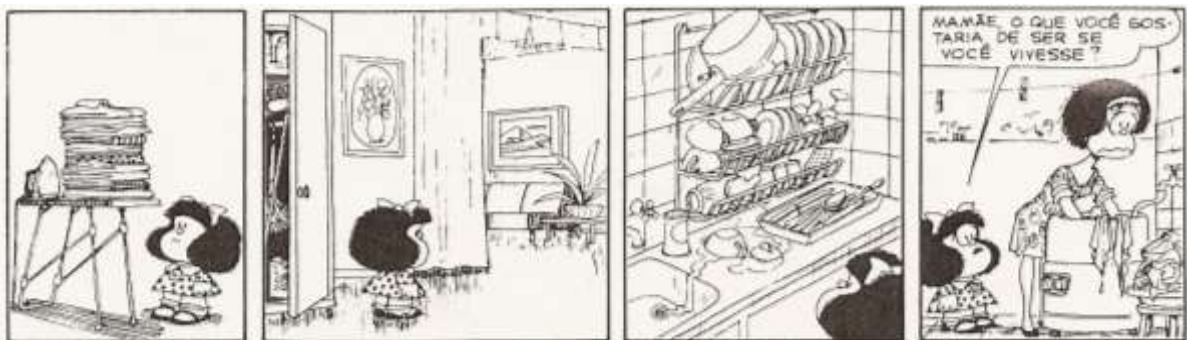
elos que o determinam externa e internamente e que nele provocam reações-respostas imediatas, numa "ressonância dialógica".

Nessa perspectiva, o processo de compreensão, de significação, deve ser entendido sempre como um processo dialógico, no qual o ouvinte torna-se parte integrante do texto (BAKHTIN, 2003), promovendo um diálogo entre consciências. Essa interação pressupõe uma abordagem que vai para além da percepção linguística, aproximando-se mais do sujeito e dos enunciados do que da língua pura e simples. Para tanto, vai além da totalidade do enunciado, incluindo o sujeito e a situação de enunciação mais ampla, a imediata, os elementos emotivos e axiológicos, constitutivos do sentido e, portanto, inseparáveis dele.

Dessa forma, os enunciados estão sempre conectados, interligados pela concordância ou pelo confronto dentro de uma mesma esfera temática. Ou seja, deve-se perceber o diálogo não somente a partir da réplica, sua forma mais simples, mas também a partir da concordância, quando dois enunciados, vindos de vozes diferentes, convergem numa relação dialógica. Assim, todo enunciado é produzido não só em função da resposta, “[...] mas também em função do seu acordo ou seu desacordo, ou, em outras palavras, da percepção avaliativa do ouvinte; enfim, em função do “auditório do enunciado”. (VOLÓCHINOV, 2017, p. 4).

Em Mafalda, a relação dialógica é percebida, quase sempre, pelo confronto, uma vez que a menina se coloca numa posição de oposição ao sistema político vigente, aos valores da classe média da época no contexto da sociedade argentina. Os demais personagens representam a obediência e a subordinação. Enquanto Mafalda luta pela emancipação feminina, sua mãe se dedica às tarefas domésticas.

Figura 4 - Tirinha “O que você gostaria de ser se você vivesse?”



Fonte: Silva (2011)

Enquanto na Figura 4 a personagem interpela a mãe sobre sua condição na família e na sociedade, temos no primeiro quadrinho Mafalda observando uma pilha de roupas engomadas. No quadrinho seguinte, ela olha a casa arrumada, depois a louça lavada e, no último quadrinho, Mafalda enfim pergunta: “Mamãe, o que você gostaria de ser se você vivesse?”

Ao passo que Mafalda luta pela justiça social, Susanita insiste em separar a sociedade em castas. O narrador, vez por outra, perde seu lugar, diluindo-se em diversas vozes. O narrador fala através dos seus personagens. São eles os responsáveis por expor o que pensa o autor, seja com um discurso político representativo de uma ideologia que confronta a política da época seja com um discurso que ratifica a ideologia das classes dominantes.

Em outra tirinha, Susanita inicia um diálogo com Mafalda.

Figura 5 - Tirinha “Eles são pobres porque querem”



Fonte: Apoio escolar.

Nessa tirinha, embora o enunciado pareça monológico, a relação dialógica está presente não só por meio da ausência de Mafalda a partir do segundo quadrinho, como contraponto ao pensamento de Susanita, mas também por meio da compreensão responsiva do ouvinte. Essa característica está presente em todo ato de interpretação, que significa o enunciado por meio de suas memórias discursivas, por meio do contexto amplo e do contexto restrito nos quais está inserido.

Esses enunciados que dialogam produzem sentidos que estão relacionados com algo maior, com valores, o que resulta numa compreensão que denota um juízo de valor (BAKHTIN, 2003, p. 355). O próprio pesquisador, quando se dispõe a entender o modo como os enunciados se comportam, passa a ser o terceiro na dinâmica do diálogo, que compreende também um segundo, o destinatário-ouvinte, aquele a quem o autor-locutor destina o enunciado. Assim, para Bakhtin (2003), o terceiro é aquele a quem o autor do enunciado, de

modo relativamente consciente, “[...] pressupõe um superdestinatário superior (o terceiro), cuja compreensão responsiva absolutamente exata é pressuposta seja num espaço metafísico, seja num tempo histórico afastado”. (BAKHTIN, 2003, p. 356).

Esse terceiro pode variar para além de uma identidade concreta (BAKHTIN, 2003), assumindo o papel de uma consciência responsiva das últimas questões. A reflexão, o questionamento, em relação às grandes dúvidas do indivíduo leva a esse superdestinatário (BAKHTIN, 2003, p. 356), que pode assumir o papel de Deus, a verdade absoluta, o julgamento da consciência humana imparcial, o povo, o julgamento da história, a ciência, etc. Esse terceiro, embora invisível, está sempre presente, acima de todos os destinatários.

O terceiro em questão não tem nada de místico ou de metafísico (ainda que possa assumir tal expressão em certas percepções do mundo). Ele é momento constitutivo do todo do enunciado e, numa análise mais profunda, pode ser descoberto. (BAKHTIN, 2003, p. 356).

Assim, conclui-se que o caminho que a palavra toma é ilimitado, cíclico, quer resposta e quer responder. Não há como conter seus sentidos, a resposta pode ser superficial ou profunda, mentirosa ou verdadeira.

Os enunciados só passam a significar quando inseridos nos contextos nos quais foram produzidos e na recepção. Mafalda, por exemplo, apresenta um discurso no qual dialoga com seus amigos e com si mesma sobre as últimas questões. As inquietações de Mafalda só fazem sentido no contexto de uma época, na qual uma criança de 6 anos começa a perceber o mundo a sua volta e a significá-lo a partir de algumas constatações.

Um exemplo disso é a tirinha em que Mafalda e Felipe conversam sentados na calçada.

Figura 6 - Tirinha “Achei que tinha chegado o Comunismo”



Fonte: Quino (2010a).

O contexto em que a tirinha foi produzida é o da década de 1960, quando o então presidente da Argentina foi exilado na Espanha, vítima de um golpe militar¹⁵. O país natal da personagem encontrava-se em total desordem e Mafalda buscava respostas para as suas dúvidas de modo a ratificar as suas crenças e os seus valores. Acima, Mafalda questiona Felipe – um menino que odeia a escola e que vive um conflito entre seu senso de responsabilidade e sua consciência sobre sua ida ao jardim da infância. Aqui, percebe-se que, embora Mafalda faça uma pergunta pertinente à sua faixa etária, a resposta de Felipe desperta nela um discurso carregado de um posicionamento político, incomum para uma criança.

Para que o objeto, pertencente a qualquer esfera da realidade, entre no horizonte social do grupo e desencadeie uma reação semiótico-ideológica, é indispensável que ele esteja ligado às condições sócio-econômicas essenciais do referido grupo, que concerne de alguma maneira às bases de sua existência material. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2006, p. 44).

Nesse discurso, vemos refletida as outras vozes – a voz do autor e de um segmento da sociedade argentina. O que temos aqui é a diferença entre o que é pessoal e o que é do outro, ou seja, o que é heterogêneo, dentro de um enunciado aparentemente homogêneo, uma vez que, para uma criança, o discurso mais esperado seria o que se referisse às aulas escolares (classes), e não às classes sociais, fazendo referência ao comunismo. A palavra *classe* é utilizada, portanto, para promover ambiguidade e, a partir dela, provocar o humor.

Todo discurso é, portanto, dialógico, destinado a um outro preparado para interagir com ele (VOLÓCHINOV, 2017). Assim, se a produção do enunciado sempre se dá em função de um outro, as relações sociais e os lugares de fala dos interlocutores são determinantes. A partir dessa observação, retomamos, aqui, aquilo que Volóchinov (2017, p. 8) chamou de “*orientação social*” do enunciado, “[...] esta dependência do enunciado face ao peso hierárquico e social do auditório (isto é, tendo em vista a(s) classe(s) social(is) à(s) qual(is) pertence(m) os interlocutores, sua situação financeira, sua profissão, sua função)”.

Para Volóchinov (2017), essa orientação social é uma das forças vivas e constitutivas do enunciado, responsável por organizar o contexto e determinar sua forma estilística e sua estrutura gramatical. “É justamente na orientação social que se encontra refletido o auditório do enunciado, seja ele realmente presente ou simplesmente pressuposto, fora do qual nenhum

¹⁵ O golpe militar a que nos referimos aqui é um dos seis pelos quais a Argentina passou no século XX. Mafalda surge durante o governo de Arturo Umberto Illia (1963-1966), que foi derrubado em junho de 1966 por um movimento chamado de *Revolução Argentina*, levando ao poder os generais Juan Onganía, Roberto Levingston e Alejandro Lanusse.

ato de comunicação verbal se desenvolve nem pode se desenvolver”. (VOLÓCHINOV, 2017, p. 8).

Por ser de natureza social – e, portanto, ideológica – a análise do enunciado não pode se restringir, segundo Bakhtin (VOLÓCHINOV), aos procedimentos de análise linguística (fonéticos, morfológicos e sintáticos). “A filosofia marxista da linguagem deve colocar como base de sua doutrina a enunciação, como realidade da língua e como estrutura sócio-ideológica”, deixando claro que a linguística não era capaz de dar conta da análise, de modo a levar em conta não só a estrutura da língua, mas a vivência, o contexto do enunciador. “O signo e a situação social estão indissolúvelmente ligados” (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2006, p.17), o que faz com que a língua esteja em constante movimento.

Cada época e cada grupo social têm seu repertório de formas de discurso na comunicação sócio-ideológica. A cada grupo de formas pertencentes ao mesmo gênero, isto é, a cada forma de discurso social corresponde um grupo de temas (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2006, p. 42).

Essa orientação está presente em todos os discursos, inclusive naqueles que se apresentam como monológicos, os discursos interiores. Nesses diálogos com a consciência, a determinação social (VOLÓCHINOV, 2017) se manifesta a partir da própria experiência do indivíduo e da forma como se vê através do outro.

2.1.4 A consciência das vozes

A relação dialógica tem início quando a criança chega ao mundo. Nesse momento, o indivíduo entende que não está só, que a formação da sua consciência passa pela consciência do outro. É importante observar que essa relação acontece mesmo sendo o autor conhecedor das consciências das personagens. Essa condição não constitui uma vantagem sobre as personagens, uma vez que a maioria das relações dialógicas não coloca o autor numa situação de superioridade, mas sim no mesmo plano das demais vozes, mesmo que de alguma forma elas representem os posicionamentos do autor. Tanto as personagens de Quino como as de Dostoiévski são empoderadas e têm posições ideológicas muito marcadas que, muitas vezes, entram em conflito com o posicionamento dos próprios autores. São pontos de vista diferentes, de posições distintas, capazes de se entrelaçar em uma relação dialógica, capazes de conviver de forma inacabada. “Cada opinião se torna de fato um ser vivo e inseparável da voz humana materializada”. (BAKHTIN, 1981, p. 11).

Para Zumthor (1993, p. 75), a palavra não se esgota nela, ela é ativa. Os discursos das personagens são, portanto, “[...] ação física e psiquicamente efetiva”. E suas palavras, segundo o autor, podem ser ordinárias, quando “[...] banal e superficialmente demonstradora”; ou força, aquelas que “[...] ignoram a escrita e são ainda mentalmente inaptas a participar de outros modos de comunicação que o não verbal”, tal como a palavra proferida por Sócrates, que não pôde, por ele, ser escrita. A palavra-força é proferida por “[...] portadores privilegiados”, entre eles “[...] pregadores, chefes, santos e, de maneira um pouco diferente, os poetas”. Essa palavra se torna voz e gesto, que juntos tornam-se performance no corpo da personagem, sem reserva, como dizia McLuhan (s/p *apud* ZUMTHOR, 1993).

Bakhtin, por sua vez, define o romance como uma forma de apresentar o homem que fala. Ao fazer isso, ele reconhece as vozes e admite sua importância para a narrativa. Assim, autor, personagens e narradores são “[...] elementos imprescindíveis da representação”. (MACHADO, 1995, p. 91). O autor é, para Bakhtin, “[...] um produto cultural significativo e estável que manifesta sua reação na estrutura de uma visão ativa do personagem”. Assim, ele conclui que o autor é uma “[...] energia formativa” (MACHADO, 2003, p. 16), o que possibilita a heteroglossia, ou seja, a junção das várias vozes, sendo “[...] do narrador, dos personagens, do gênero e da própria época”. (MACHADO, 1995, p. 92). Enquanto isso, Barthes (1988, p. 67 *apud* MACHADO, 1985, p. 97) decreta a morte do autor, dizendo que “[...] o autor nunca é mais do que aquele que escreve [...]”, embora faça parecer admitir o caráter dialógico da relação entre ele e suas personagens quando diz que “[...] um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação”. (BARTHES, 1988, p. 70 *apud* MACHADO, 1995, p. 98).

Gesto e voz são características marcantes em Mafalda. As expressões dão o tom de uma voz que, embora não possa ser ouvida em ondas sonoras, ecoa em toda sua potência e se transforma em palavra-força. Podemos aqui traçar um paralelo com o que diz Brecht sobre a sua noção de *gestus*, definida como “[...] o jogo físico do ator, certa maneira de dizer o texto e uma atitude crítica do locutor quanto às frases que ele enuncia” (ZUMTHOR, 1993, p. 244), e a performance da personagem nas tirinhas. Ela é a performance, o conjunto de voz e gesto, indissociáveis, que Jousse (s/p, *apud* ZUMTHOR, 1993, p. 244, grifo do autor) chamou de “[...] *verbomotor*”. Então, mesmo que Zumthor (1993) aponte a subserviência da voz em relação ao texto escrito e que Barthes, em 1988, defenda que a literatura é escrita e não falada, eliminado seu passado de oralidade, a voz de Mafalda grita aos quatro cantos do mundo suas

dúvidas, ironias e críticas às grandes questões da humanidade, sem rodeios e mantendo aquilo que Zumthor (1993, p. 268, grifo do autor) chamou de “[...] *teatralidade poética*”.

Como característica do sujeito pós-moderno, essa postura reflexiva diante das grandes questões faz entender que o movimento do mundo se dá em função da forma como cada sujeito se coloca nele, e não por meio de uma lei absoluta que rege a existência humana. A reflexão a que se refere Bakhtin e Sócrates surge a partir e pelo olhar do *eu* para o *outro*, e do *outro* para o *eu*. Essa forma dialógica de se deparar com o social, o individual e o ideológico se organiza em tipos, que são os gêneros textuais ordenados de modo a enunciar interna e externamente, o que veremos no próximo tópico.

2.1.5 Gênero e enunciação

O estudo dos gêneros começa ainda na antiguidade com Aristóteles e atravessa os séculos, chegando aos dias atuais. Nesse percurso, as abordagens passaram de positivistas para antropológicas e estéticas. A insistência na pesquisa desse tema nos mostra a importância da discussão para a área da linguagem.

O resgate da trajetória dos estudos dos gêneros dá conta, segundo Cunha (2002), de que esses eram vistos como estruturas fixas e imutáveis, que apresentavam regularidades textuais tanto de forma como de conteúdo (FREEDMAN; MEDWAY, 1994). Importante lembrar que os gêneros eram classificados como literários, numa perspectiva tradicional em que encontram-se os gêneros épico, lírico e dramático.

No entanto, apontando para uma outra perspectiva, uma nova noção relaciona os gêneros às necessidades do autor em uma determinada situação social. “Os gêneros passaram a ser vistos como maneiras típicas de engajar-se retoricamente com situações recorrentes”. (FREEDMAN; MEDWAY, 1994, p. 13).

O trabalho de Todorov (*Os gêneros do discurso*, 1978) e o de Genette *et al.* (*Teoria dos gêneros*, 1986) ilustram essa retomada de interesse (CUNHA, 2002). Mas é o ponto de vista de Bakhtin que está no cerne da discussão. É a heteroglóssia bakhtiniana, que se debruça sobre a dinâmica dos significados e suas diferenças no processo dialógico.

O autor entende que cada atividade humana traz em si a linguagem e com ela uma grande gama de possibilidades de gênero. Dessa forma, cada situação vai requerer um gênero específico, que se adeque às condições de produção possíveis a partir do tema, do estilo e da construção composicional (CUNHA, 2002). “A escolha (de um gênero) é determinada em

função da especificidade da esfera em que ocorre a interação verbal, das necessidades de uma temática (do objeto de sentido) e do conjunto constituído pelos participantes, etc.”. (BAKHTIN, 2003, p. 284).

Bakhtin foi pioneiro no estudo dos gêneros e tratou do assunto em várias de suas obras, entre elas *Problemas da Poética de Dostoiévsk* (1981), *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1999), *Estética da Criação Verbal* (1997) e Volóchinov em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2017). A discussão sobre a questão da comunicação dialógica levou Bakhtin a se interessar pelo estudo dos gêneros do discurso. Como veremos no próximo capítulo, o início das pesquisas sobre os gêneros, que começou com Aristóteles no campo da retórica e da poética, ganhou visibilidade na literatura. (TAVARES, 2010).

A partir daí, percebe-se a importância dada por Bakhtin, em sua noção de gênero, ao locutor, ao locutário e às condições sociais de produção. Todos esses elementos não-linguísticos servirão como base para a proposta do autor. Para Marchuschi (2010), que também segue a proposta não estritamente linguística para a definição de gênero, estes seriam fenômenos ou entidades sócio-comunicativas, vinculados à prática social diária do sujeito nas atividades realizadas por meio da oralidade, da leitura ou da escrita. Dessa forma, a prática discursiva cotidiana do sujeito “[...] só se manifesta na escolha de um determinado gênero e ainda por cima na sua entonação expressiva” (BAKHTIN, 2003, p. 283). Sobre isso, diz Marchuschi:

Não resta dúvida de que *leitura & escrita* é uma prática comunicativa interessante e proveitosa em muitos sentidos. Há o jornal e a revista para serem lidos. Há cartões e cartas pessoais para serem escritos. Há cheques para assinar, contas a fazer, recados a transmitir e listas de compras a organizar, rádios e músicas a escutar. Há as ocorrências a registrar (os famosos livros de registro de todos os condomínios). Há as historinhas a contar antes de dormir. As fofocas do dia a pôr em ordem etc. etc. (MARCHUSCHI, 2003, p. 20-21).

Por ser uma abordagem não estritamente linguística do gênero, algumas fragilidades na teoria de Bakhtin foram apontadas por linguistas, entre elas as listadas por François (1998 *apud* CUNHA, 2002) de que a classificação dos gêneros se torna bastante complexa por não serem puros e abrigarem dentro de si diversos sub-gêneros (CUNHA, 2002), como é o caso da menipeia, que traz em si o diálogo socrático como gênero intercalado. Além disso, com o passar do tempo, a própria menipeia passou a ser parte de outros gêneros.

Assim, a cada movimento enunciativo, uma nova forma pode ter origem. Isso pode ser encontrado a partir da variação temática movida pela época, o que influencia diretamente a

classificação dos gêneros. Além do contexto, o gênero pode variar de acordo com a recepção, uma vez que não há como controlar a forma como o enunciado será recebido pelo leitor. Para François (1998 *apud* CUNHA, 2002), cada leitor fará uma releitura dos gêneros discursivos que, por sua vez, podem não ser idênticos aos construídos pelo enunciador. Dessa forma, para que a comunicação se dê de forma satisfatória, é necessário que ambos observem as particularidades do gênero.

Podemos, então, concluir que todo e qualquer gênero está sujeito a variações, mesmo o mais conservador deles (CUNHA, 2002). Conforme Cunha (2002) aborda os gêneros, segundo Bakhtin, são dotados de particularidades, as quais o autor assim pontua:

- 1) o enunciado é delimitado por fronteiras claras que são as mudanças de locutor. Pode, portanto, ser uma réplica de diálogo ou um romance;
- 2) o enunciado é acabado: ele tem fronteiras – um começo e um fim, um acabamento, que é percebido pela exaustividade do objeto de sentido, pelo projeto discursivo do locutor e pelas formas-tipo de estruturação do gênero;
- 3) o enunciado é marcado pela expressão do locutor, ou seja, os enunciados trazem a marca do locutor, não havendo possibilidade de neutralidade quando se fala de enunciados concretos;
- 4) o enunciado mantém relação com aqueles que lhe precederam e com os que estão por vir, sobre o mesmo objeto. Todo enunciado é um elo na cadeia verbal, respondendo, interrogando, polemizando com outros sobre o mesmo objeto;
- 5) o enunciado é voltado para o alocutário, trazendo, assim, a resposta presumida, as objeções, restrições do alocutário.

A noção de gênero, no entanto, foi e é objeto de estudo para diversos autores, suscitando os mais variados entendimentos. Para este trabalho utilizaremos as concepções de Bakhtin (1981, 1987, 1997, 2002, 2003), Volóchinov (2013, 2017, 2019), Koch (2002) e Bazerman (2005). Serão mostradas as definições dos autores, seus pontos de concordância e divergência. Com isso, pretendemos expor o estado da arte sobre as questões do gênero dentro da nossa área de pesquisa, para que a partir daí possamos discutir o gênero história em quadrinhos (HQ) especificamente.

Vamos iniciar com a definição de Bakhtin sobre gêneros. Para o autor (2003),

gêneros¹⁶ são tipos relativamente estáveis de enunciados que se constituem historicamente a partir das situações de interação verbal. Essa afirmação parte da ideia de que a língua é uma atividade social e histórica.¹⁷

Desse modo, é impossível se comunicar verbalmente a não ser por algum gênero, assim como é impossível se comunicar verbalmente a não ser por algum texto. Dessa forma, conclui-se que toda a comunicação humana se dá, fundamentalmente, por meio de gêneros do discurso. Essa concepção, defendida por Bakhtin (2003), é compartilhada também por outros autores, que, assim como ele, entendem a língua não como uma estrutura estática inflexível, mas parte de um contexto que influencia a produção dos seus sentidos na construção dos enunciados. Para Mediévedev (2012, p. 193), “[...] uma obra só se torna real quando toma forma de determinado gênero. O significado construtivo de cada elemento somente pode ser compreendido na relação com o gênero”.

Seguindo o raciocínio de Bakhtin, os gêneros seriam, pois, formas das quais os indivíduos lançam mão para agir sobre o mundo e falar sobre ele. Essas ações sócio-discursivas acabam por funcionar como formas de organizar as interações comunicativas no dia a dia.

A formação e o desenvolvimento do gênero, segundo Bakhtin/Volóchinov (2006), estão relacionados a um conjunto de situações em que os discursos se inserem.

[...] cada época e cada grupo social têm seu repertório de formas de discurso na comunicação sócio-ideológica. A cada grupo de formas pertencentes ao mesmo gênero, isto é, a cada forma de discurso social, corresponde um grupo de temas. Entre as formas de comunicação (por exemplo, relações entre colaboradores num contexto puramente técnico), a forma de enunciação (“respostas curtas” na “linguagem de negócios”) e enfim o tema, existe uma unidade orgânica que nada poderia destruir. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2006 p. 42).

A partir daí fica evidente que a enunciação está totalmente condicionada pela estrutura sócio-política, pelas possibilidades dos dizeres e as regras que regem as relações. Numa sociedade organizada, o respeito às regras sociais mantém, em tese, seus sujeitos em papéis previamente determinados com comportamentos igualmente dentro das expectativas. Sendo assim, os comportamentos e os enunciados se estabelecem a partir da hierarquização da sociedade. “[...] todo signo ideológico, e portanto também o signo linguístico, vê-se marcado pelo horizonte social de uma época e de um grupo social determinados”.

¹⁶ A expressão *gênero textual* aqui se refere a textos que possuem conteúdo, função, estilo e composição próprias. Os gêneros textuais que usamos são praticamente infinitos.

¹⁷ A essas categorias determinadas por Bakhtin, Marchuschi acrescentou a Cognitiva.

(BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2006, p. 43). Signo ideológico e tema têm sua origem na mesma fonte, desenvolvem-se e se misturam para, assim, dar origem às ações e interpretações ideológicas.

Assim, os temas e as formas da criação ideológica crescem juntos e constituem no fundo as duas facetas de uma só e mesma coisa. Este processo de integração da realidade na ideologia, o nascimento dos temas e das formas, se tornam mais facilmente observáveis no plano da palavra. Este processo de transformação ideológica refletiu-se na língua, em grande escala, no mundo e na história. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2006, p. 45).

Se os enunciados são determinados por cada época e cada grupo social, cada manifestação verbal (VOLÓCHINOV, 2017) terá seu próprio tema. Cada manifestação irá refletir e refratar o ser a partir das tensões sociais nas quais se insere (VOLÓCHINOV, 2017). Tais signos, por sua vez, no momento em que refratam o indivíduo, podem deformar-se, pois o signo ideológico, segundo Volóchinov (2017), tem sempre duas faces.

Toda crítica viva pode tornar-se elogio, toda verdade viva não pode deixar de parecer para alguns a maior das mentiras. Esta dialética interna do signo não se revela inteiramente a não ser nas épocas de crise social e de comoção revolucionária. Nas condições habituais da vida social, esta contradição oculta em todo signo ideológico não se mostra à descoberta porque, na ideologia dominante estabelecida, o signo ideológico é sempre um pouco reacionário e tenta, por assim dizer, estabilizar o estágio anterior da corrente dialética da evolução social e valorizar a verdade de ontem como sendo válida hoje em dia. Onde o caráter refratário e deformador do signo ideológico nos limites da ideologia dominante. É assim que se apresenta o problema da relação entre a infraestrutura e as superestruturas. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2006, p. 46).

A comunicação entre os indivíduos se dá por meio da língua, que se constitui em enunciados. Cada um desses enunciados se materializa a partir das interações possíveis dentro das condições sócio-históricas e das finalidades específicas de cada um dos grupos, que acabam por determinar os temas, o estilo e a construção composicional.

Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolivelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*. (BAKHTIN, 2003, p. 281).

Com uma vasta diversidade, os gêneros do discurso variam, desenvolvem-se e tornam-se complexos a partir da própria atividade humana. Para Bakhtin (2003), a princípio pode parecer impossível analisar tamanha variedade sob uma mesma teoria.

A diversidade funcional parece tornar os traços comuns a todos os gêneros do discurso abstratos e inoperantes. Provavelmente seja esta a explicação para que o

problema geral dos gêneros do discurso nunca tenha sido colocado. Estudaram-se, mais do que tudo, os gêneros literários. (BAKHTIN, 2003, p. 281).

Dessa forma, os estudos relacionados aos gêneros se restringiram às suas formas literárias, deixando de lado as estruturas do enunciado, embora conservassem entre si a natureza linguística. “O problema de linguística geral colocado pelo enunciado, e também pelos diferentes tipos de enunciados, quase nunca foi levado em conta”. (BAKHTIN, 2003, p. 281). Além das formas literárias do gênero, foram alvos também dos estudiosos, os gêneros retóricos da Antiguidade, os gêneros do discurso cotidiano¹⁸.

Para entendermos a complexidade da investigação dos gêneros, é importante entender as características dos gêneros primários e dos gêneros secundários. Sobre isso, Bakhtin (2003) faz uma distinção entre eles. Os primários são textos simples criados no dia a dia, sem qualquer preocupação com a forma ou a estética, são os casos de bilhetes e até diálogos entre amigos, que têm relação direta com a situação. Os secundários são caracterizados por trazerem uma forma mais elaborada e contêm dentro de si gêneros primários, que nessa situação passam a serem simples elementos constitutivos de um novo gênero e, por conseguinte, de uma nova situação discursiva.

[...] aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmitem os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea. (BAKHTIN, 2003, p. 281).

A partir da incorporação pelos gêneros secundários, os gêneros primários perdem o contato com a realidade imediata e com a realidade dos enunciados alheios (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2006), afastando-se da espontaneidade do cotidiano. A compreensão das relações estabelecidas entre gêneros primários e gêneros secundários leva a desvendar a natureza do enunciado e, sobretudo, sua formação ideológica, para, assim, analisá-lo dentro do contexto histórico e social que o suporta.

A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua. O enunciado

¹⁸ Entre os gêneros do cotidiano está a réplica do diálogo cotidiano. De acordo com Bakhtin (2003, p. 282), os estudos em torno desses gêneros aconteceram “[...] justamente do ponto de vista da linguística geral (a escola de Saussure e seus continuadores mais recentes — os estruturalistas, os behavioristas americanos, os discípulos de Vossler que, aliás, tinham uma base totalmente diferente). Mas, também nesse caso, o estudo não podia conduzir à definição correta da natureza linguística do enunciado, na medida em que se limitava a pôr em evidência a especificidade do discurso cotidiano oral, operando no mais das vezes com enunciados deliberadamente primitivos (os behavioristas americanos).”

situa-se no cruzamento excepcionalmente importante de uma problemática. É deste ângulo que vamos agora abordar algumas áreas e alguns problemas da linguística. Em primeiro lugar, vejamos a estilística. O estilo está indissolúvelmente ligado ao enunciado e a formas típicas de enunciados, isto é, aos gêneros do discurso. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2006, p. 282-283).

Assim, cada enunciado é particular e só corresponde a um único autor. Nos gêneros literários, percebemos os estilos de cada falante/escritor, capaz de imprimir um ritmo próprio a cada enunciado. Importante aqui lembrar que cada estilo é empregado de modo a atender as necessidades do gênero.

De fato, o estilo linguístico ou funcional nada mais é senão o estilo de um gênero peculiar a uma dada esfera da atividade e da comunicação humana. Cada esfera conhece seus gêneros, apropriados à sua especificidade, aos quais correspondem determinados estilos [...] Uma dada função (científica, técnica, ideológica, oficial, cotidiana) e dadas condições, específicas para cada uma das esferas da comunicação verbal, geram um dado gênero, ou seja, um dado tipo de enunciado, relativamente estável do ponto de vista temático, composicional e estilístico. O estilo é indissociavelmente vinculado a unidades temáticas determinadas e, o que é particularmente importante, a unidades composicionais: tipo de estruturação e de conclusão de um todo, tipo de relação entre o locutor e os outros parceiros da comunicação verbal (relação com o ouvinte, ou com o leitor, com o interlocutor, com o discurso do outro, etc.) O estilo entra como elemento na unidade de gênero de um enunciado (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2006, p. 284).

O problema da classificação estilística está diretamente associado ao problema dos gêneros, quando o estilo é alterado, muda-se também o gênero. Segundo Volóchinov (2017), gênero e estilo são indissociáveis da história, responsável por nortear a construção dos enunciados. “Os enunciados e o tipo a que pertencem, ou seja, os gêneros do discurso, são as correias de transmissão que levam da história da sociedade à história da língua”. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2006, p. 285). Para o autor, os gêneros se atualizam de modo a tornarem-se menos monológicos e mais dialogados.

Em consonância com a perspectiva do gênero, que guarda em si relativa estabilidade, Koch (2002) defende que, mesmo com configurações próprias, os gêneros estão sujeitos a mudanças provocadas pela troca com outros gêneros, pela influência do meio no qual se desenvolvem e até pela evolução tecnológica. Tal qual Bakhtin, que destaca que são plásticos, mutáveis.

Essa visão de Koch (2002) leva-nos a olhar para a evolução histórica do gênero, de modo a explicar como, mesmo conservando uma relativa estabilidade, é capaz de manter sua flexibilidade, garantindo amplas possibilidades de criação. Numa primeira fase, povos de cultura essencialmente oral desenvolveram um conjunto específico de gêneros. Com a invenção da escrita alfabética, por volta do século VII A.C., as possibilidades se ampliam

consideravelmente, o que leva ao surgimento dos gêneros próprios da escrita. Numa terceira fase, a partir do século XV, com a tipografia de Gutemberg, os gêneros incorporam as características da impressão. A industrialização, iniciada no século XVIII, apresenta uma fase de grandes avanços tecnológicos, o que repercute no surgimento de novos gêneros.

Observamos, assim, que os gêneros, ao longo da história, apresentaram grande capacidade de adaptação e, portanto, flexibilidade para se desenvolver nos ambientes nos quais se inserem, que podem ser verificados pelas suas funções comunicativas, cognitivas e institucionais, características fundamentais na análise dos gêneros. Seu aspecto formal revela uma estrutura não linear e, de acordo com Maingueneau (1997), de “fácil manejo”, uma vez que os gêneros constantemente se misturam uns com os outros.

Essa noção surge do pressuposto de que um texto se constitui a partir de vários gêneros. O que nos leva a concluir que cada novo gênero consiste em uma variação de um outro pré-existente. Sendo assim, os gêneros não desaparecem, mas se transmutam em novos gêneros, como já havia destacado Bakhtin (2003) quando discute sobre a “transmutação” dos gêneros e a assimilação de um gênero por outro, gerando novos. Para Todorov, “[...] um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos”: por inversão, por deslocamento, por combinação (TODOROV, 1980, p. 46).

Com base em Bakhtin, Maingueneau (1997) postula que os gêneros variam de acordo com os lugares e as épocas nos quais se inscrevem, promovendo, assim, a articulação entre o linguístico e o social. O autor ainda incorpora a noção de contrato à definição de gênero, uma vez que entende que toda enunciação é regida pela prática social do sujeito que fala. Os locutores são responsáveis pelas escolhas sobre o que é possível dizer dentro de um determinado contexto, para uma audiência específica. Dessa forma, esse enunciado que vai emergir como gênero prevê um contrato com regras sobre o que é ou não aceitável em um espaço dado.

[...] cada “gênero” presume um contrato específico pelo ritual que o define. Vale dizer que um discurso não é delimitado à maneira de um terreno, nem é desmontado como uma máquina. Constitui-se em signo de alguma coisa para alguém, em um contexto de signos e de experiências. (MAINGUENEAU, 1997, p. 34).

Nesse âmbito, Maingueneau (1997) mostra que não existe enunciado “livre” de qualquer coerção, estando todo discurso submetido a regras, a um contrato. Os gêneros servem, então, a um objetivo determinado pelo locutor em função de uma determinada audiência, inserido em uma determinada esfera da atividade humana. As situações são,

portanto, determinantes para a escolha e para o surgimento dos gêneros. Segundo Mediévedev,

[...] em primeiro lugar, a obra se orienta para os ouvintes e os receptores, e para determinadas condições de realização e de percepção. Em segundo lugar, a obra está orientada na vida, como se diz, de dentro, por meio de seu conteúdo temático. A seu modo, cada gênero está orientado para a vida, para seus acontecimentos, problemas, e assim por diante. (Mediévedev, 2012, p. 195).

As intenções podem variar do mais simples entretenimento a uma mensagem educativa e até a um recado ideológico. Isso mostra que um mesmo gênero, mantendo suas características estruturais, é capaz de servir a vários fins. Um exemplo é o uso do gênero história em quadrinhos nas mais diversas situações, de modo a atender a diferentes objetivos.

Nas revistas da *Turma da Mônica*, por exemplo, o autor Maurício de Souza tem o objetivo claro de utilizar o gênero quadrinhos em função do entretenimento do público infantil. Nas tirinhas de Mafalda, escritas por Quino, o mesmo gênero se apresenta com outra função, embora preserve as características formais, como a narrativa quadro a quadro e o diálogo entre as personagens. Nesse caso, Quino pretende, por meio da personagem que dá nome à tirinha, usar o discurso como forma de agir sobre o outro. De forma lúdica, o autor promove o questionamento, a crítica a pontos de vista de determinados grupos ou classes sociais que pareciam naturalizados, como o papel da mulher, ancorados a um contexto particular, em uma época histórica determinada, voltados para um público com características distintas, a começar da faixa etária.

Em casos como esse, o gênero é responsável por estabelecer uma nova forma de relação com o uso da linguagem que tem a ver com aspectos sócio-comunicativos e funcionais. Embora, na maioria das vezes, os gêneros sejam definidos por seus aspectos sócio-pragmáticos, no caso específico das HQs a forma é uma característica fundamental para a determinação do gênero, assim como as suas funções.

Em se tratando de função, é relevante apontar que, para Bakhtin, o contexto deve ser sempre levado em consideração. No caso do nosso objeto de estudo, essa preocupação deve ser uma constante, tendo em vista que os enunciados produzidos pelo autor e os discursos das personagens apresentam-se carregados de ideologia, que muitas vezes só cumprem seu objetivo sócio-histórico-ideológico se o ouvinte está inteirado do contexto do locutor. Em outro caso, o objetivo fim se dissipa, restando apenas o simples entretenimento.

O gênero de discurso tem uma incidência decisiva para a interpretação dos enunciados. Não se pode interpretar um enunciado se não se souber a que gênero o ligar. Ouvindo outrem, nós sabemos, logo pelas primeiras palavras, prever o gênero,

adivinhar o volume (o tamanho aproximado de um todo discursivo), a estrutura composicional, prever o fim, por outras palavras, desde o princípio, somos sensíveis ao todo discursivo. (MAINGUENEAU, 1997, p. 55).

Tal excerto só comprova a ideia de Bakhtin de que os gêneros são estruturas sóciohistoricamente construídas, que representam as necessidades de comunicação dos grupos sociais. Para o autor russo, dessa forma, cada uma das instâncias da sociedade seria responsável por elaborar enunciados próprios, estáveis, de modo a cumprir os objetivos daquele grupo. Sendo assim, como propõe:

[...] uma obra entra na vida e está em contato com os diferentes aspectos da realidade circundante mediante o processo de sua realização efetiva, como executada, ouvida, lida em determinado tempo, lugar e circunstâncias. Ela ocupa certo lugar, que é concedido pela vida, enquanto corpo sonoro real. (MEDIÉVEDEV, 2012, p. 195).

Tais formulações, que constituem e ajudam a caracterizar os gêneros, segundo Bakhtin, são compostas por três partes: o conteúdo temático, o estilo verbal e a construção composicional. Juntas, essas partes são responsáveis por garantir a estabilidade do gênero, uma vez que estão indissolivelmente ligadas.

A partir dessa perspectiva, Dolz e Schneuwly (2004) também apontam três dimensões essenciais na constituição dos gêneros: (1) os conteúdos e os conhecimentos que se tornam dizíveis por meio deles; (2) os elementos das estruturas comunicativas e semióticas partilhadas pelos textos e reconhecidas como pertencentes ao gênero; (3) e as configurações específicas de unidades de linguagem, traços, principalmente, da posição enunciativa do enunciador e dos conjuntos particulares de sequências textuais e de tipos discursivos que formam sua estrutura. Isso que Dolz e Schneuwly chamam de *dimensões* corresponde àquilo que Bakhtin apontou como partes integrantes do gênero, apresentadas por nós anteriormente. Para ambos os autores, essas partes - Bakhtin - ou dimensões - Dolz e Schneuwly - seriam as responsáveis pela manutenção da regularidade dos gêneros, as quais, mesmo estáveis, são flexíveis o suficiente para evoluírem e transmutarem seus gêneros de origem em outros, fazendo essa lista indeterminada.

Bazerman (2005) acredita que é por meio da linguagem que os sujeitos são capazes de agir e interagir entre si e com o meio social, a partir de estruturas com as quais os nossos semelhantes estão familiarizados, facilitando a compreensão. Esses padrões, utilizados para viabilizar uma comunicação em que seja possível diminuir os ruídos, surgem como formas de comunicação reconhecíveis que se reforçam mutuamente, os gêneros.

Para Bazerman (2005), os gêneros seriam, pois, responsáveis por organizar a vida em sociedade. Ao utilizar formas tipificadas para nos comunicar, acabamos também por tipificar as situações em que estamos inseridos. O que Bakhtin dizia sobre utilizar gêneros adequados às situações sociais vividas vai ser aprofundado por Bazerman e nomeado de “*tipificação*”, definida assim pelo autor:

Este processo de mover-se em direção a formas de enunciados padronizados, que reconhecidamente realizam certas ações em determinadas circunstâncias, e de uma compreensão padronizada de determinadas situações, é chamado de *tipificação*. (BAZERMAN, 2005, p. 30).

O entendimento de que os gêneros servem às situações pode contribuir para que o autor de um dado texto se faça entender e consiga satisfazer os leitores com mais facilidade, atingindo seus objetivos dentro de uma determinada situação comunicativa. Sendo assim, o processo de tipificação é a relativa estabilidade antes apontada por Bakhtin (2003) que permite ao leitor compreender o texto e, ao seu interlocutor, ser compreendido. No entanto, essa estabilidade só é alcançada quando o gênero se consolida e algumas de suas características tornam-se recorrentes, podendo, assim, serem reconhecidas pelo público.

No caso dos quadrinhos, a tipificação vem com a criação de uma “[...] gramática específica” (MENDONÇA, 2008, p. 33). Essa gramática é composta por todos os elementos estáveis e, portanto, recorrentes, que podemos verificar nesse gênero. Entre eles, estão o verbal e o não verbal, com as imagens em sequência, a quadrinização, as falas em balões, entre outros.

2.1.6 O contexto e a formação do gênero nas tirinhas de Mafalda

Os gêneros discursivos, as formas do enunciado e o tema formam uma unidade orgânica intrinsecamente relacionada, que é determinada pelas condições de produção e pelo contexto (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2006). Para Mediévedev (2012), a esfera a partir da qual o enunciado é produzido e na qual circula, o gênero no qual está inserido e o público a que se destina aponta para a perspectiva sob a qual o tema será tratado.

Cada gênero é capaz de dominar somente determinados aspectos da realidade, ele possui certos princípios de seleção, determinadas formas de visão e de compreensão da realidade, certos graus na extensão de sua percepção e na profundidade de penetração nela. (MEDIÉVEDEV, 2012, p. 196).

Fundamentar a produção textual em um contexto de repressão, no entanto, parece-nos extremamente difícil, uma vez que nem tudo aquilo que está ideologicamente presente nos valores do autor pode ser expresso sem que para isso se tenha que arcar com as consequências dessa tentativa de imprimir uma liberdade de expressão num contexto adverso. Situações assim podem ser observadas em contextos nos quais a censura determinava o que era possível ou não dizer, como era o caso das sociedades que viveram sob o governo de regimes militares.

Na América Latina, o Brasil, o Chile e a Argentina são exemplos de países que passaram por regimes ditatoriais recentes, em que a censura usou seus tentáculos em diversas áreas, entre elas a produção artística e cultural. Ao contrário do que se pretendia, essa forte atuação da censura não foi suficiente para limitar a produção cultural nesses países. O que houve foi uma adaptação dos autores às rígidas regras da época, fazendo com que os enunciados fossem construídos de forma a burlar a capacidade de interpretação dos censores, mas não da audiência pretendida, a sociedade que clamava por liberdade.

As tirinhas de Mafalda são um exemplo dessa adaptação: apresentam bom humor e uma linguagem simples destinada aparentemente ao público infantil, mas com conteúdo denso e politizado. Dessa forma, o gênero adapta-se à realidade que o circunda de modo a garantir que possa contá-la. “Se abordarmos o gênero do ponto de vista da sua relação interna e temática com a realidade e sua formação, então, podemos dizer que cada gênero possui seus próprios meios de visão e de compreensão da realidade, que são acessíveis somente a eles”. (MEDIÉVEDEV, 2012, p. 198).

Pelo fato de o gênero HQ estar associado ao público infantil, os enunciados produzidos por Quino, criador da personagem Mafalda, driblaram a censura e espalharam um discurso áspero contra a situação político-social enfrentada pela Argentina no período da ditadura militar, que sufocou as vozes dos opositores no país. Para o chargista do jornal *Última Hora*, da Argentina, Mario Casartelli “Fue justamente la apariencia inofensiva lo que permitió que las tiras de Mafalda no sean censuradas por el régimen. La sutileza de Quino superó con creces la bestialidad de los militares y sus censores”¹⁹.

Essa sutileza presente em todas as tirinhas de Mafalda pode ser vista na Figura 2, em que a personagem leva seus amigos ao posto de vacinação em busca de uma vacina contra o

¹⁹ PIRES, E. Mafalda, la niña que burló la censura de la ditadura. Argentina: Última hora, 2014. Disponível em: <https://www.ultimahora.com/mafalda-la-nina-que-burlo-la-censura-la-dictadura-n834016.html>. Acesso em: 23 jul. 2016.

despotismo. A atitude de Mafalda poderia soar para alguns como ironia, mas quando contextualizamos que se trata de uma criança de 6 anos, mais parece um discurso ingênuo procurar por uma vacina que a deixasse imune a um governo absolutista.

Figura 7 - Tirinha Vacina contra o despotismo



QUINO. *Toda Mafalda*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Fonte: Quino (1991).

Dessa forma, entendemos que o texto não pode ser analisado apenas e simplesmente como um conjunto de frases interligadas por elementos coesivos. Discursivamente, o texto assume uma dimensão muito mais ampla, sem começo e sem fim, uma unidade aberta, contínua, já que se relaciona com outros textos e diversas memórias discursivas.

Isso ratifica a ideia de que o texto está para além de uma análise puramente linguística, mas deve ser interpretado como uma construção histórica, abrindo-se para diversas interpretações. “El texto no es simplemente un producto final, sino ese producto más su historia, es decir, la forma, los procesos que lo han producido”. (BERNÁRDEZ, 1995, p. 137).

Para compreender as possibilidades que o cenário comunicativo pode oferecer, é necessário entender a presença de alguns elementos responsáveis por promover a relação entre textualidade e textualização. A textualidade pode ser entendida como a forma dada ao texto, sua estrutura, sua organização; já a textualização diz respeito à construção do sentido do texto pelo destinatário. Sendo assim, o texto pode ter diversas textualizações, a depender do leitor (VAL, 2000).

Os elementos que garantirão essa relação são:

- Locutor: é movido por um propósito que o mobiliza para produzir o texto; assume papéis sociais; utiliza o conhecimento que tem para construir o texto.
- Condição de produção do texto²⁰: essa situação depende da relação estabelecida entre a intenção do locutor e o conhecimento aplicado por ele na formulação do texto e a capacidade do interlocutor em assimilar essa intenção e de usar o seu conhecimento para processar o entendimento do texto constituído.
- Destinatário: utiliza suas experiências e saberes para dar sentido ao texto. Sentido esse que pode variar a partir da textualização.
- E o propósito.

Nesse sentido, observamos que o locutor, no caso do nosso objeto de estudo o autor Quino, foi mobilizado pela necessidade de agir sobre os outros, criticando ou se opondo ao sistema vigente na época. O contexto era um entrave a ser superado, já que determinava o que poderia ou não ser dito, como poderia ou não ser dito. Portanto, as condições de produção inerentes a esse contexto foram determinantes para as escolhas estéticas e linguísticas do autor.

O destinatário, por sua vez, é movido pela capacidade interpretativa elaborada dentro do contexto no qual está inserido e a partir das memórias de discursos anteriores, que Heinemann e Viehweger (1991, *apud* Koch, 1995) chamaram de *conhecimento enciclopédico*. As informações que compõem esse conhecimento são responsáveis por estabelecer vínculos com aquelas dadas pelo locutor e desconhecidas pelo interlocutor, formando as “[...] cadeias coesivas” (KOCH, 1995, p. 25), que auxiliam o locutor na produção do sentido pretendido.

De acordo com Heinemann e Viehweger (1991, *apud* Koch, 1995), o processamento textual depende, ainda, do conhecimento interacional, que diz respeito às formas de interação por meio da linguagem. O conhecimento interacional engloba, entre outros, os conhecimentos ilocucional e o superestrutural²¹.

O conhecimento ilocucional permite que o destinatário reconheça os propósitos do locutor em uma situação de interação. Assim, é possível analisar não só os objetivos

²⁰ Também denominada de *contexto discursivo*.

²¹ O conhecimento interacional engloba os conhecimentos do tipo ilocucional, comunicacional, metacomunicativo e superestrutural. (KOCH, 1995).

explicitados verbalmente, mas aqueles que se dão de forma indireta, conforme aponta Koch (1995, p. 25)

[...] um texto passa a existir no momento em que os parceiros de uma atividade comunicativa global, diante de uma manifestação linguística, pela atuação conjunta de uma complexa rede de fatores de ordem situacional, cognitiva, sociocultural e racional são capazes de construir, para ela, determinado sentido.

Dessa forma, o que observamos é que os gêneros, embora conservem relativa estabilidade, podendo ser reconhecidos pelo ouvinte nas mais diferentes situações, cumprem funções distintas a depender dos propósitos do autor e da esfera de atividade. Aqui, percebemos que as intenções do autor Quino iam muito além do entretenimento se analisarmos as tirinhas por ele escritas dentro do contexto da época. Em outro contexto, o mesmo objeto assume outra função, passando a ser entretenimento ou narrativa histórica. Isso nos permite perceber que a função dos gêneros pode ser pouco estável, a depender das condições de produção.

2.1.7 Os gêneros das últimas questões

Desde a antiguidade, alguns gêneros se ocupam em promover reflexões sobre as últimas questões. O primeiro deles foi o diálogo socrático, responsável por introduzir o herói ideológico nas narrativas e confrontar o homem consigo mesmo, promovendo uma reflexão sobre grandes temas, como a existência humana e o homem em relação ao outro (BAKHTIN, 1981). O diálogo socrático é um gênero que tem como característica o uso do método socrático da revelação da verdade – de desocultação, de tirar o véu – e o diálogo organizado em narrativa, que torna o gênero menos memorialístico e mais livre da matéria, libertando-o das suas limitações históricas.

Para promover a revelação da verdade, o diálogo socrático adota a natureza dialogal e se debruça sobre a concepção de verdade do sujeito. Assim, o gênero se coloca em oposição ao monologismo. Para Bakhtin (1981, p. 94), “[...] a verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica”.

Na prática, o diálogo socrático criava situações nas quais fosse possível confrontar os indivíduos e, a partir daí, possibilitar a revelação da verdade. De acordo com Bakhtin (1981), embora se fundamente em sua natureza dialógica, com o passar do tempo o gênero foi se

convertendo em um método doutrinário de revelações de verdades acabadas, monológicas, e não mais de verdades dialogadas, construídas.

Essa revelação ocorria ainda por meio do uso de métodos como a Síncrese, que consiste na confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto, e a Anácrise, que provoca as palavras do interlocutor, levando-o a externar suas opiniões obscuras “[...] desmascarando-lhes a falsidade [...] A síncrese e a anácrise convertem o pensamento em diálogo, exteriorizam-no, transformam-no em réplica e o incorporam à comunicação dialogada entre os homens”. (BAKHTIN, 1981, p. 95).

Sócrates era um grande mestre de fazer as pessoas falarem, expressarem em palavras suas opiniões obscuras, além de ser descrito como um sedutor, apesar da sua aparência desleixada e do seu tipo físico fora do padrão de beleza da época²². Um exemplo disso é o diálogo de Platão, em que ele descreve a conversa de Sócrates com Mênon.

Sócrates, eu tinha ouvido falar, antes mesmo de te conhecer, que nada mais fazia do que encontrar em toda parte dúvidas e provocar nos outros o duvidar (*aporein*). Nesse momento, vejo bem isto, e não sei por qual magia e por quais drogas, com tuas encantações, fui tão enfeitado que minha cabeça está repleta de dúvidas (aporias) (PLATÃO apud BENOIT, 1996, p. 12, grifo do autor).

Nesse processo de descortinamento da verdade, mediante a confrontação dos sujeitos, seus discursos e suas opiniões, percebe-se a presença marcante da ideologia, fundamental para um projeto de argumentação. Num primeiro momento, segundo Bakhtin (1981), Sócrates se revela como o grande ideólogo tal qual seus próprios interlocutores. Sendo assim, todo sujeito e tema introduzidos no diálogo socrático são em si dialógicos e constituem um método de “[...] experimentação da verdade” (BAKHTIN, 1981, p. 95). Introduz-se aí a ideologia na personagem. O herói que antes era uma peça do enredo, passa a ditar as regras do tema. A personalidade do homem real passa a ser retratada em toda a sua profundidade, promovendo um encontro do homem com ele mesmo, levando-o junto com a personagem a uma reflexão profunda sobre as últimas questões. Em determinados momentos, chega a adquirir um tom confessional, no qual o homem se despe para conseguir a salvação, o perdão, nos últimos momentos que lhe restam numa situação de pré-morte. O sujeito acessa as camadas mais profundas de sua alma em busca da verdade, dando origem ao “diálogo no limiar”.

No diálogo socrático, ideia e homem estão intrinsecamente relacionados, a revelação da verdade se dá pela experimentação do homem que apresenta a ideia no decorrer do

²² De acordo com Dorion (2011), Sócrates possuía uma legião de admiradores entre os jovens, que o cortejavam e seguiam, chegando até a adotar costumes próprios do mestre, como andar descalço e não tomar banho.

diálogo. As ideias entram em contato com outras ideias de outros homens, com as quais, historicamente, jamais teriam entrado em contato real. Tem-se aí o embrião do “diálogo dos mortos”, que permite que “[...] homens e ideias, separados por séculos, se choquem na superfície do diálogo”. (BAKHTIN, 1981, p. 96). Embora, no entanto, tenha sido o precursor da discussão, o diálogo socrático teve vida breve.

Mais tarde, quando passa a servir a concepções dogmáticas do mundo já acabadas de diversas escolas filosóficas e doutrinas religiosas, ele perde toda a relação com a cosmovisão carnavalesca e se converte em simples forma da exposição da verdade já acabada e indiscutível, degenerando completamente numa forma de perguntas-respostas de ensinamento de neófitos (catecismo) (BAKHTIN, 1981, p. 95).

Essa verdade universal, oriunda das escolas filosóficas e das religiões, nada se aproximava da premissa original do gênero, que propunha construir uma discussão reflexiva e, como o próprio nome diz, dialógica, das questões mais profundas da humanidade. Os temas propostos pelo diálogo socrático tinham a intenção de confrontar o homem e de empoderá-lo da ideologia necessária para que ele pudesse romper os limites que o faziam homogêneo, tornando-o múltiplo. Sendo assim, pela primeira vez, um gênero apresentava uma personagem que era capaz de transformar os rumos da história no momento em que rompe com as barreiras (classe social, sexo, idade, profissão) que a limitavam e assume novas possibilidades. A metodologia criada por Sócrates operava a partir do engendramento da dúvida²³ no seu interlocutor. O desejo do filósofo era deter a certeza dos ditos sábios, expondo as contradições do seu pensamento e fazendo-o cogitar novas possibilidades. Com a dissolução do diálogo socrático, a sátira menipeia assume a responsabilidade pela discussão das últimas questões.

Sua evolução continua até hoje. Esse gênero carnavalizado, extraordinariamente flexível e mutável como Proteu, capaz de penetrar em outros gêneros, teve uma importância enorme, até hoje ainda insuficientemente apreciada, no desenvolvimento das literaturas europeias (BAKHTIN, 1981, p. 97).

Essa evolução, de que fala Bakhtin, dá-se por meio das construções estabelecidas e consolidadas pelo diálogo socrático, exaltando algumas de suas características, como o elemento cômico, a ponto de ser considerado um dos principais veículos da cosmovisão carnavalesca na literatura. Ainda em detrimento do seu gênero de origem, a menipeia liberta-se das limitações histórico-memorialistas herdadas dele. “É possível que em toda a literatura

²³ Dúvida, em grego, é *a-poria*, que significa ausência de passagem (BENOIT, 1996).

universal não encontremos um gênero mais livre pela invenção e a fantasia do que a sátira menipeia”. (BAKHTIN, 1981, p. 98).

O herói ideológico, introduzido pelo seu antecessor, encontra na menipeia terreno fértil para se desenvolver. Ele é colocado aqui a serviço da filosofia, como forma de experimentar uma ideia filosófica, das ideias e da verdade. “Com esse fim, os heróis da sátira menipeia sobem aos céus, descem ao inferno, erram por países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais”. (BAKHTIN, 1981, p. 98). Em nenhum momento nesse gênero em especial o herói tem como função representar um caráter típico-social. “A representação de um sábio é a experimentação de sua posição filosófica no mundo e não dos diversos traços do seu caráter, independentes dessa posição”. (BAKHTIN, 1981, p. 99).

A menipeia, por sua vez, passou a integrar gêneros maiores, como os romances gregos, a literatura cristã antiga, os gêneros utópicos da Antiguidade, em que introduz o naturalismo do submundo, a representação das camadas mais baixas da sociedade, a paródia e o riso. Outra contribuição veio da menipeia de Sêneca²⁴, que já trazia episódios que depois foram utilizados em outros gêneros, como a “alegria sincera” dos acompanhantes do enterro, o jogo de cartas no vazio²⁵ e a ideia de que em torno da mesa as posições sociais se equivalem. Todos os homens estariam submetidos às mesmas intempéries, no limiar, representado pela aposta e pelo tempo acelerado.

O tempo dos trabalhos forçados e o tempo do jogo, a despeito das mais profundas diferenças que os separam, são um mesmo tipo de tempo, semelhante ao tempo “dos últimos lampejos de consciência” ante a execução ou o suicídio, geralmente semelhante ao tempo de crise. São todos um tempo no limiar e não um tempo biográfico, vivido nos espaços internos da vida, distantes do limiar. (BAKHTIN, 1981, p. 150).

Todas essas características da menipeia coexistem em perfeita integração interna, mesmo tendo surgido e se consolidado em um momento de desintegração de tradições instituídas socialmente. Com a menipeia, a ideia de agradável é desconstruída de modo a revelar a verdade através do sujeito. Aí está posta a discussão em torno das últimas questões, que se tornam objeto de discussão entre todos os sujeitos, nas mais diversas camadas sociais e em todos os lugares, da praça pública aos conveses de navios, mediadas sempre pela figura de

²⁴ Lúcio Aneu Sêneca foi um célebre advogado do Império Romano e deixou uma extensa obra literária e filosófica, considerada inspiração para a tragédia, na dramaturgia europeia renascentista.

²⁵ De acordo com Bakhtin (1981), a tradição carnavalesca do jogo está presente na literatura desde a Antiguidade, seguindo pela Idade Média e pelo Renascimento. As cartas, a roleta, os dados são metáforas dos símbolos do Carnaval.

um sábio, um filósofo ou um milagreiro. Toda essa discussão passa, sobretudo, pela mudança constitutiva do homem, que também se fragmenta ao mesmo tempo que se descobre e é desvendado.

O gênero da menipeia talvez seja a expressão mais adequada das particularidades dessa época. Aqui o conteúdo vital fundiu-se numa sólida forma de gênero, dotada de lógica interna, que determina o entrelaçamento indissolúvel de todos os seus elementos. (BAKHTIN, 1981, p. 103).

Por curioso que possa parecer, esse embate filosófico se relaciona com as tradições do romance de aventura europeu, a começar da formação do caráter do seu herói. Esse indivíduo não se pode definir com precisão, uma vez que não possuía características definidas, abrindo possibilidades para mudanças de rumos na narrativa (BAKHTIN, 1981).

Não se pode dizer quem é o herói aventureiro. Ele não tem qualidades socialmente típicas e individualmente caracterológicas que possibilitem a formação de uma sólida imagem do seu caráter, tipo ou temperamento. Uma imagem definida como essa tornaria pesado o tema do romance de aventura, limitaria as possibilidades da aventura. (BAKHTIN, 1981, p. 88).

De acordo com Grossman (1925 *apud* BAKHTIN, 1981, p. 89), entre as características do romance de aventura está a “[...] simpatia pelos humilhados e ofendidos”. Esta é uma constante nesse tipo de narrativa, que acaba por culminar em um processo de inversão em que o bem-aventurado toma para si a obrigação de defender o outro, assemelhando-se a ele, provocando, portanto, um processo de destronamento. Esse processo vem acompanhado de uma necessidade da comprovação da ideia como forma de consolidar o discurso e a credibilidade daquele que fala.

Todos os elementos da menipeia foram posteriormente incorporados pela literatura cristã antiga, revelando aquilo que Bakhtin (1981, p. 116) chamou de uma “[...] excepcional capacidade proteica de mudar sua forma externa (conservando sua essência interna de gênero)”. Essa flexibilidade fez com que o gênero se mantivesse vivo durante milênios, se desenvolvesse e se renovasse. Um exemplo dessa reinvenção é a obra de Dostoiévski, que retoma a menipeia, preservando seus princípios, mas complexificando seu uso.

Na Idade Média, a menipeia assume novas formas na literatura teológica latina, que, de algum modo, é um desenvolvimento da literatura cristã antiga. Nesse período, o gênero se reveste de uma liberdade presente nos gêneros carnalizados. Outra característica da menipeia nessa época é a sua aproximação com os gêneros dialogados, como as discussões, os debates e as glorificações, atingindo seu apogeu na novelística da Idade Média.

Durante o Renascimento, a menipeia parece encontrar o seu lugar. Repleta de gêneros profundamente carnalizados e com diferentes abordagens das visões de mundo – com temáticas próximas das últimas questões –, a menipeia permeia os mais diversos gêneros da época, que mesclam as tradições antigas com novas interpretações da menipeia.

Na Idade Moderna, a introdução da menipeia em outros gêneros carnalizados proporciona sua evolução e sua transmutação em novos gêneros, recebendo diferentes denominações, embora mantendo seus princípios internos. A partir daí temos o diálogo luciânico, as conversas sobre os reinos dos mortos, a novela filosófica, o conto fantástico e o conto filosófico.

Bakhtin (1981, p. 118) destaca que “[...] a denominação genérica de menipeia [...] se aplica à literatura dos tempos modernos como denominação da essência de gêneros e não de um determinado cânon de gênero”. O que o autor pontua é que a essência do gênero se revela à medida que este se desenvolve historicamente e se fortalece no momento em que o autor o acessa de forma plena, em todas as suas variações.

No caso da menipeia, um autor que tenha se apropriado do gênero de forma plena deve ter tido contato com os protótipos da menipeia, em que são comuns as temáticas do além túmulo e as sátiras dialogadas, nas quais os mortos se destronavam das suas posições vitais e eram confrontados com temáticas das últimas questões. Nessa época, a menipeia teve como principal expoente Luciano, que ficou conhecido na Rússia a partir do século XVIII, popularizando a situação-gênero do “[...] encontro no mundo do além túmulo”. (BAKHTIN, 1981, p. 122). A literatura cristã antiga²⁶ também contribuiu para o desenvolvimento desse gênero.

Ainda com a temática do além-túmulo, temos a menipeia polêmico-literária de Boileau, *Dialogue sur les héros de romans*, a sátira polêmico-literária de Goethe, *Deuses, Heróis e Wieland* e os diálogos dos mortos de Fénelon e Fontenelle. A menipeia livre, presente na obra de Hoffman, incorpora também o elemento fantástico às suas narrativas, tornando o gênero ainda mais abrangente. (BAKHTIN, 1981).

Importante aqui destacar também a origem da tradição dialógica da menipeia, que não se restringe aos diálogos socráticos. Inicia-se neles e se consolida a partir de uma cultura dialógica representada nesse gênero por Voltaire e Diderot. Esse passeio pelo desenvolvimento da menipeia nos mostra a plasticidade desse gênero, tornando-o capaz de

²⁶ De acordo com Bakhtin (1981), isso pode acontecer por meio da leitura do Evangelho e das Vidas dos Santos, por exemplo.

penetrar nos mais diversos gêneros, abordando temas filosóficos com certa leveza formal. Para Bakhtin (1981, p. 124), a menipeia é um “[...] gênero muito plástico, rico em possibilidades, excepcionalmente adaptado para penetrar nas ‘profundezas da alma humana’ e para uma colocação arguta e clara dos ‘últimos problemas’”. Segundo Bakhtin (1981), a temática das últimas questões na menipeia se dá por meio de temáticas como:

- 1) Não existe Deus nem a imortalidade da alma, “tudo é permitido”: com esse pretexto, o homem estaria autorizado a agir conforme suas vontades naturais, sem qualquer amarra, inclusive aquelas relacionadas à religião. Sem Deus, a ideia de pecado é desconstruída e, portanto, não há nada que o impeça de agir naturalmente. Sendo assim, tudo seria permitido, qualquer dizer, qualquer fazer, qualquer estar. Isso nos remete à condição naturalista do homem, em que é possível agir sem regras, como se vivesse em uma sociedade primitiva.
- 2) Confissão sem arrependimento e “verdade desavergonhada”: a condição naturalista do homem aqui é trazida novamente à tona. À beira da morte ou no momento pós-morte, o indivíduo é conclamado a confessar-se sem qualquer reserva. Assim, todas as infrações do mundo real são descortinadas diante dos olhos de todos.
- 3) Os últimos lampejos da consciência: o homem se encontra na fronteira entre o consciente e o inconsciente. Esse estado proporciona ao indivíduo um momento de desnudamento do seu comportamento, apontando para a verdade.
- 4) Consciência à beira da loucura: esse tema, recorrente nas menipeias, está associado à condição de libertação da consciência, na qual o indivíduo se coloca num estado de volúpia que acaba se misturando com os pensamentos e contaminando as ideias.
- 5) Absoluta inconveniência e fealdade da vida: sem controle sobre sua consciência, tomada pelo fervor das sensações corpóreas, o indivíduo é invadido pela inconveniência, pela rudez, desprendido de qualquer regra social.

Essas temáticas recorrentes na menipeia apresentam uma variação temporal e local para além do presente e do aqui. A narrativa desse gênero é fluida, não se prende a um espaço e a um tempo, mas acontece em todos os planos, no céu, na terra e no inferno; no presente e na eternidade. A personagem flutua entre o céu e a terra, acompanhada de uma aura de mistério que, segundo Bakhtin (1981), aproxima a menipeia dos gêneros de mistério medievais, os quais apontam para o paraíso na terra, para o pecado e para a expiação.

No centro de toda a narrativa da menipeia está o homem, responsável por questionar sua existência e suas atitudes. É com o homem que o gênero se manifesta por meio das últimas questões. É ele a origem e o fim. Segundo Bakhtin (1981), ele é o único conhecedor da verdade e, por isso, visto como louco; mas o homem da menipeia se aproxima do sábio, ele é o único conhecedor da verdade. Para ele, todo o resto é mentira, por isso a sociedade o vê como louco. Mas nada é capaz de pará-lo em sua tentativa de desmascarar a mentira dos outros.

A obsessão por uma verdade única leva o herói da menipeia a negar a importância das coisas e da sua própria existência. Nada tem valor ou significado, o mundo de baixo passa a não significar nada para ele. Muitas vezes, essa percepção melancólica do mundo leva o homem à ideia de suicídio. Decidido por acabar com a própria vida, o herói rompe com as normas sociais e, nos momentos entre a decisão de se matar e o ato em si, ele se vê livre para agir como lhe convier, mesmo que isso implique em infringir leis e normas de conduta.

Esse isolamento provocado pela presença de uma verdade que só está ao alcance de um homem acaba por gerar um processo dialógico interno, entre consciente e inconsciente, pois, para Bakhtin, todo enunciado produzido pelo sujeito conta com a instância interior e exterior. A instância interior é construída, em parte, pelo diálogo do sujeito consigo mesmo, uma vez que a instância exterior está relacionada com a objetificação daquilo que está dentro de si para fora de si, porém não necessariamente para um outro, mas sempre em relação a este outro que pode ser si mesmo. É neste processo dinâmico que se dá o desenvolvimento do sujeito. O herói da menipeia está fadado, pois, à solidão, a um diálogo interno com o seu inconsciente. Isso vem a estimular a produção de perguntas, questionamentos sobre verdades universais, colocando o homem no meio de grandes polêmicas e transformando-o em um sujeito ideológico.

2.1.8 O campo filosófico

As questões universais estão diretamente relacionadas a posições filosóficas do sujeito em relação ao mundo. Para entender a realidade e questioná-la, o sujeito precisa entender a realidade e saber diferenciá-la da ilusão. Essa realidade por sua vez é feita de causalidades, de situações que se sucedem, as quais podemos controlar ou não.

Para distinguir realidade de ilusão, é preciso entender os conceitos de verdade e mentira do ponto de vista da filosofia. Segundo Chauí (1995), a diferença está no fato de que quem fala a verdade “[...] diz as coisas tais como são” (CHAUÍ, 1995, p. 10), enquanto quem mente distorce aquilo que no momento se apresenta como realidade.

No entanto, para ratificá-la ou distorcê-la, é preciso conhecer a realidade e ser dotado de vontade. Assim, podemos dizer que somos seres com vontades. Dessa vontade depende a opção de mentir ou falar a verdade.

Quando distinguimos entre verdade e mentira e distinguimos mentiras inaceitáveis de mentiras aceitáveis, não estamos apenas nos referindo ao conhecimento ou desconhecimento da realidade, mas também ao caráter da pessoa, à sua moral. Acreditamos, portanto, que as pessoas, porque possuem vontade, podem ser morais ou imorais, pois cremos que a vontade é livre para o bem ou para o mal. (CHAUÍ, 1995, p. 10-11).

A forma como o sujeito interpreta a realidade é capaz de impactar de modo a determinar o jeito como entende e se comporta diante do mundo. Essa interpretação vai depender da atitude assumida em relação aos fatos, atitudes que, por sua vez, estão diretamente relacionadas à capacidade do indivíduo de ser parcial ou imparcial. A imparcialidade estaria ligada a uma forma objetiva de se relacionar com os acontecimentos, enquanto a parcialidade está associada a uma concepção mais subjetiva de mundo e, portanto, deformada. É importante destacar, no entanto, que essa deformação pode acontecer de forma consciente ou não.

A opção por adotar uma maneira mais ou menos objetiva de encarar os fatos tem a ver com nossas crenças e nossos valores, o que nos faz crer que somos seres sociais, morais e racionais, na visão de Chauí (1995).

Achando óbvio que todos os seres humanos seguem regras e normas de conduta, possuem valores morais e religiosos, políticos, artísticos, vivem na companhia dos seus semelhantes e procuram distanciar-se dos diferentes dos quais discordam e com os quais entram em conflito, acreditamos que somos seres sociais, morais e racionais, pois regras, normas, valores, finalidades só podem ser estabelecidos por seres conscientes e dotados de raciocínio. (CHAUÍ, 1995, p. 11).

Dessa forma, além dos nossos valores pessoais, construídos a partir do contexto em que estamos inseridos, entre outras variáveis, cremos em coisas universais. Tais crenças são praticamente inquestionáveis, pois são individuais.

Cremos no espaço, no tempo, na realidade, na qualidade, na quantidade, na verdade, na diferença entre realidade e sonho ou loucura, entre verdade e mentira; cremos também na objetividade e na diferença entre ela e a subjetividade, na existência da

vontade, da liberdade, do bem e do mal, da moral, da sociedade. (CHAUÍ, 1995, p. 11).

Por serem crenças absolutas, o indivíduo que se põe a questioná-las coloca-se numa atitude filosófica. Essa posição acontece pela capacidade desse sujeito de distanciar-se de si e do mundo e começar a pôr em xeque os grandes temas que alimentam a vida em sociedade. Dessa forma, concluímos que, para pensar o mundo, é preciso transformá-lo em objeto de compreensão, de modo a assumir uma posição dialética, colocando-se em posições diversas, de forma a se pôr a observar o mundo por diversos ângulos.

O objetivo desse movimento é procurar o entendimento das coisas a partir de si mesmo. É voltar-se para si em busca do saber sem se contentar com o que lhe é dado como verdade pelo Universo. Assim, podemos dizer que o sujeito está em atitude filosófica quando toma a decisão de “Não aceitar como óbvias e evidentes as coisas, as ideias, os fatos, as situações, os valores, os comportamentos de nossa existência cotidiana: jamais aceitá-los sem antes havê-los investigado e compreendido”. (CHAUÍ, 1995, p. 12).

A primeira atitude filosófica é adotar uma postura negativa em relação ao mundo, em especial ao senso comum. Seria preciso, portanto, abandonar qualquer tipo de conceito prévio ou ideia pré-concebida de alguma coisa. Depois de negar aquilo que conhece, o sujeito adota uma postura positiva. É nesse momento em que ele dá início a uma fase de questionamentos, com o objetivo de interrogar as verdades universais que lhe foram entregues prontas, absolutas. Nesse momento, interroga, inclusive, a si mesmo.

As perguntas que o indivíduo faz ao assumir o lugar de interlocutor dos fatos são: O que é? Por que é? e Como é? Assim, o homem nega aquilo que pensa saber e se depara com uma nova realidade, na qual ele nada sabe. Dessa forma, Sócrates afirmava que a primeira verdade filosófica seria admitir “Sei que nada sei”²⁷. “Para o discípulo de Sócrates, o filósofo grego Platão²⁸, a filosofia começa com a admiração; já o discípulo de Platão, Aristóteles,

²⁷ Essa conhecida afirmação feita por Sócrates acaba por fazer dele o pai da Filosofia, uma vez que foi ele o primeiro a propor o afastamento dos estudos filosóficos da natureza e se dedicar às questões humanas. “Além disso, a partir da Filosofia antiga para chegar até Sócrates [...] os estudiosos se dedicavam aos números e movimentos; estudavam também os princípios da geração e da corrupção de todas as coisas, aplicavam-se a reconhecer a imensidão dos astros, suas distâncias, suas órbitas e, de modo geral, todos os fenômenos celestes. Sócrates foi o primeiro a convidar a Filosofia a descer do céu e instalou-a nas cidades, introduziu-a até nos lares e impôs-lhe o estudo da vida, dos costumes, das coisas boas e más”. (CÍCERO, v. 4, 10 *apud* DORION, 2011, p.7).

²⁸Sócrates não deixou nenhum registro escrito dos seus pensamentos, chegando até ser cogitado por alguns que seria ele analfabeto. Dessa forma, todas as narrativas disponíveis foram feitas por autores e discípulos, sendo eles Aristófanes, Xenofonte e Platão. Aristóteles, mesmo tendo nascido já depois da morte do filósofo, constitui um importante depoimento a cerca do processo metodológico adotado por Sócrates. Essa dispersão dos relatos e

acreditava que a Filosofia começava com o espanto”. (CHAUI, 1995, p. 09). Para tanto, seja qual for o processo, fica claro que toda e qualquer atitude filosófica deve levar em consideração o desvelar do mundo, em busca de uma outra verdade possível.

Para entender a origem filosófica de Sócrates, é necessário voltar a 469 a.C, quando ele nasceu. Filho de uma parteira e de um pedreiro, especula-se que tenha seguido a profissão do pai, no entanto, diferente dele, teve a oportunidade de dedicar-se ao estudo da filosofia antes de ser convocado para a Guerra do Peloponeso. Na guerra, destacou-se e, quando voltou, envolveu-se na política, mas a carreira durou pouco, pois, com a morte do pai, ele herdou uma fortuna que lhe permitiu viver tranquilamente com sua esposa Xantia, sem precisar trabalhar. A partir daí, Sócrates passa a dedicar-se unicamente à filosofia (O LIBRO, 2016).

Junto a isso, Sócrates recebe uma revelação feita pela sacerdotisa Pítia à Querofonte, amigo do filósofo, que tinha ido consultá-la em Delfos (oráculo de Delfos). Na ocasião, Querofonte perguntou se havia alguém mais sábio do que Sócrates. Como resposta, ouviu que não havia ninguém mais sábio. Ao saber da revelação feita pela sacerdotisa, considerada a porta-voz do Deus-Sol, Sócrates, embora não concordasse, não duvidou da veracidade da informação, uma vez que aos deuses não era permitido mentir (DORION, 2011).

Com o intuito de comprovar a veracidade do oráculo, Sócrates foi em busca de um homem conhecido pela sua sabedoria. Ao questioná-lo sobre diversas coisas, percebeu que o homem sofria de uma “[...] dupla ignorância: como ele imagina saber o que não sabe, ele não sabe que na verdade é ignorante” (DORION, 2011, p. 35). Dessa forma, Sócrates entende que é o mais sábio porque, ao contrário dos outros homens que se declaram sábios, ele não se atribui nenhum saber²⁹. Assim, entende a atitude filosófica que deve acompanhá-lo ao longo

as muitas incoerências entre eles, além da descoberta que muitos dos relatos ficcionais escritos por Xenofontes e Platão fazem parte de um gênero apontado por Aristóteles como *logos sokraticos*, que se caracteriza pela liberdade de invenção (DORION, 2011), torna difícil construir um material conclusivo sobre a vida e a obra de Sócrates.

²⁹ Segundo Dorion (2011), vários dos interlocutores de Sócrates duvidavam que fosse ele um ignorante, achando que se tratava tão somente de um pretexto para não exprimir a sua opinião sobre os temas por ele propostos. Ainda segundo o autor, para justificar a declaração de ignorância de Sócrates, os intérpretes apontam a distinção entre os verbos “saber” e “conhecer”. “O saber que ele recusa atribuir-se é um conhecimento certo e infalível, enquanto o saber que lhe acontece mostrar não seria nada mais do que conhecimentos não definitivos que ele subscreve provisoriamente, na medida em que eles ainda não foram refutados” (DORION, 2011, p. 41-42).

da sua busca pela verdade e assume a postura do verdadeiro filósofo³⁰, colocando-se entre os homens que pensam que sabem e os deuses que detêm o verdadeiro saber.

De acordo com Chauí (1995), a atitude filosófica conserva algumas características. A primeira delas é perguntar a natureza da coisa; a segunda, buscar como é a coisa, ou seja, qual o seu valor e como se constitui; a terceira dá conta de saber por que a coisa existe e é como é. Assim, temos o que é?, como é? e por que é?, perguntas que pretendem entender a essência, a significação e a natureza das coisas que nos rodeiam (CHAUÍ, 1995).

Esses questionamentos devem, inicialmente, confrontar o mundo e o que o homem conhece e sabe dele. Mais tarde esses mesmos questionamentos passarão a povoar o íntimo do sujeito, dando origem a um processo de reflexão do homem sobre seu próprio pensamento. “A reflexão filosófica é radical porque é um movimento de volta do pensamento sobre si mesmo para conhecer-se a si mesmo, para indagar como é possível o próprio pensamento”. (CHAUÍ, 1995, p. 14). Dessa forma, a superioridade de Sócrates, proclamada por Pítia, está ao alcance de qualquer ser humano que assuma sua ignorância.

E, se ele fala desse Sócrates que está aqui diante de vós, provavelmente é que, tomando-me como exemplo, ele utilizou meu nome, como para dizer: “Entre vós, humanos, o mais sábio é aquele que, como fez Sócrates, reconheceu que realmente não vale nada diante do saber” (23 a-b, *apud* DORION, 2011, p. 37).

Para fazer o caminho de volta para dentro de si, de modo a questionar seus próprios pensamentos, crenças e valores, o indivíduo há de adotar um processo radical de reflexão, tal como propõe a reflexão filosófica, a partir de três perguntas. Segundo apontado por Chauí (1995), por quê?, o quê? e para quê? visam entender a “capacidade e a finalidade humanas para conhecer e agir”.

Segundo Benoit (1996), o desafio da proposta socrática era quebrar a resistência dos ditos sábios da época, que tinham muita dificuldade de reconhecer que “[...] não sabiam o que pensavam e diziam saber” (BENOIT, 1996, p. 5-6), insistindo, quando questionados pelo filósofo, em responder sem reflexão, a partir dos seus pré-conceitos. Para Sócrates, as respostas dadas pelos seus interlocutores, que se consideravam sábios, não passavam de opiniões pessoais (*dóxa*), sem qualquer cunho científico. A busca pela ciência (*epistême*), segundo ele, passa pela desconstrução das imagens e pela busca do conceito.

A preocupação de Sócrates era, antes de tudo, a investigação da vida. Essa investigação consistia em questionar os conceitos que utilizamos corriqueiramente, mas sobre

³⁰ A palavra *filósofo* significa aquele que aspira (*philei*) ao saber (*sophia*). (CHAUÍ, 1995)

os quais nunca nos debruçamos. Assim, ele acreditava que era possível alcançar seu significado real (O LIBRO, 2016).

Mas a maior de todas as questões talvez seja: por que recorrer à Filosofia? Bom, talvez fosse interessante primeiro entender a concepção de Filosofia. Do grego, o prefixo *philei* significa amor, fraternidade, indo ao encontro do ponto de vista de Sócrates, que pregava que o início da atitude filosófica era admitir que nada se sabe. Já o sufixo *sophia* quer dizer sabedoria. Assim, a junção dos dois termos dá origem à palavra *philosophia*, amor à sabedoria, que só seria experimentado pelo ser humano consciente de sua própria ignorância³¹. O filósofo, portanto, é o indivíduo que aspira (*philei*) ao saber (*sophia*).

Além da significação da palavra, temos outras concepções que dizem respeito ao seu uso, às suas formas de utilização. Nesse sentido, a Filosofia pode ser vista como visão de mundo. Segundo Chauí (1995), de uma forma geral, a Filosofia pode ser considerada:

1. Uma forma de ver o mundo e entendê-lo: essa definição da Filosofia, no entanto, acaba por ser tão genérica que pode se aproximar de outras ciências as quais também podem ser formas de se posicionar diante de crenças, valores e ideias, como a religião.
2. “Sabedoria de vida”: a partir de um movimento de contemplação do mundo e do homem, a Filosofia seria um exercício para se constituir como indivíduo justo, sério, sábio e feliz, portanto, a busca pela sabedoria interior (CHAUÍ, 1995, p. 14).
3. “Esforço racional para conhecer o Universo como uma totalidade ordenada e dotada de sentido” (CHAUÍ, 1995, p. 15): para Chauí (1995), está aí a primeira tentativa de separar Filosofia de Religião. Ao passo que a Filosofia busca compreensão na racionalidade, a religião aceita explicações vindas da fé. O grande problema dessa concepção da Filosofia é a obrigação de fornecer explicações para tudo que diz respeito ao Universo.
4. “Fundamentação teórica e crítica dos conhecimentos e das práticas” (CHAUÍ, 1995, p. 15): nessa perspectiva, a Filosofia se ocuparia do estudo e da interpretação das ideias. Esse emprego da Filosofia, segundo Chauí (1995), seria o mais apropriado, tendo em vista que se ocupa da diferenciação entre mundo das ideias e mundo real.

³¹ O termo teria sido inventado pelo filósofo grego Pitágoras de Samos, que viveu no século V antes de Cristo. De acordo com ele, a sabedoria plena pertenceria aos deuses, mas, ao desejarem-na e amá-la, os homens se tornam filósofos (CHAUÍ, 1995).

Esta última descrição da atividade filosófica capta a Filosofia como análise (das condições da ciência, da religião, da arte, da moral), como reflexão (isto é, volta da consciência para si mesma, para conhecer-se enquanto capacidade para o conhecimento, o sentimento e a ação) e como crítica (das ilusões e dos preconceitos individuais e coletivos, das teorias e práticas científicas, políticas e artísticas, essas três atividades (análise, reflexão e crítica) estando orientadas pela elaboração filosófica de significações gerais sobre a realidade e os seres humanos. (CHAUI, 1995, p.17).

Assim, para respondermos à questão da necessidade de se recorrer à Filosofia, podemos dizer que serve a todos aqueles que consideram útil questionar o mundo e se despir de pré-conceitos com a intenção de desvelar o mundo natural e atingir o mundo das ideias. Sócrates foi, portanto, o responsável por trazer o *lógos* para a discussão dos problemas do homem e das cidades, pois entendia que eram esses os problemas a serem tratados pela filosofia. Dessa forma, Cícero diz que foi Sócrates o primeiro a reconduzir a “[...] sabedoria do céu para a terra, a colocou na praça das cidades, a introduziu nos lares domésticos e a reduziu a uma investigação a respeito da vida e dos costumes, dos bens e dos males humanos”. (CICERO *apud* BENOIT, 1996, p. 10).

2.1.9 O diálogo socrático e a menipeia

O período socrático, marcado pela afirmação da democracia, baseia-se no princípio de que todos os homens são iguais e, portanto, portadores dos mesmos direitos de participação na construção da pólis. Àqueles que eram escolhidos como representantes do povo, era ainda assegurado o direito de expressar suas opiniões em público.

No entanto, apesar do direito de opinar, nem toda opinião era aceita pela assembleia. Era preciso que aquele que opinava soubesse articular o discurso. Além disso, o indivíduo que falava deveria reunir outras características, como ser bom e belo, o que acabava por restringir a palavra à aristocracia, uma vez que apenas aqueles provenientes dela tinham condições de se dedicar à preparação do corpo e do espírito.

Com a democracia, esse ideal sofre mudanças. A meta agora era formar sujeitos capazes de persuadir os demais. Para isso, surgem os sofistas, com o objetivo de ensinar a arte da retórica aos jovens e, assim, torná-los cidadãos capazes de defender suas opiniões estrategicamente. Aqui, a Filosofia apresentada pelos sofistas tirava o foco da tentativa de explicar a origem do universo, ansiada pelos Jônios, concentrando-se nos valores morais e políticos. (PLATÃO *apud* MACHADO, 2017).

O objetivo dos sofistas era, então, fundamentar o conhecimento nas impressões sensíveis. Sendo assim, caberia ao homem usar palavras para propagar seus conhecimentos, aprofundar suas investigações e chegar a conclusões. Essa metodologia de entender o funcionamento do mundo relativiza o absolutismo dos valores humanos e tornava-os flexíveis de acordo com o contexto (MACHADO, 2017).

Sócrates, entretanto, acusou os sofistas de não serem filósofos e de corromperem o espírito dos jovens. A partir daí, ele propôs que o processo correto seria estimular as pessoas a conhecerem a si mesmas, antes mesmo de buscar explicações para a natureza e estratégias para convencer os demais. “A expressão ‘conhece-te a ti mesmo’, que estava gravada no pórtico do templo de Apolo, patrono grego da sabedoria, tornou-se a divisa de Sócrates”. (CHAUI, 1995, p. 37).

Uma das grandes discordâncias entre os seguidores de Sócrates e os sofistas veio com a afirmação de Protágoras (480 a.C – 415 a.C), filósofo grego, de que o homem seria a medida de todas as coisas. A polêmica foi criada porque Platão interpretou a frase como sendo a tradução de um entendimento relativista do mundo. Isso representaria, portanto, a falta de uma verdade absoluta e a supervalorização da opinião pessoal do indivíduo.

Para Sócrates, “[...] a excelência do *psyché* é o autodomínio onde a alma deve dominar o corpo, homem livre é aquele que sabe dominar os seus instintos, escravo é o que não o domina” (PAULO, 1996, p. 85). Dessa forma, a alma se manifestaria por meio do autodomínio, com o controle dos impulsos humanos, atingindo assim a virtude. A virtude seria então representada pela supremacia da racionalidade em detrimento da animalidade do homem.

Desse modo, Sócrates só considerava livre o homem capaz de controlar os seus instintos, tornando a alma senhora do corpo. Aquele que não domina seus impulsos é, portanto, escravo. A partir daí, temos um novo conceito de felicidade, uma vez que à luz dessa teoria da liberdade socrática, para ser feliz basta a razão; e um novo conceito de herói, pois o verdadeiro herói não é mais aquele que vence os inimigos, mas o que derrota o que tem dentro de si.

Dessa forma, Sócrates entendia que o indivíduo estaria educando o corpo. Já para o espírito, o filósofo se inspirou no aforismo "conhece-te a ti mesmo", de modo a estimular a busca das verdades individuais. Nessa busca, o filósofo criou a estratégia *razão negativa*. Por meio dela, Sócrates passou a colocar em xeque todas as instâncias da vida humana: “[...] a educação tradicional, a estrutura familiar, a propriedade privada e toda a estrutura social”.

(BENOIT, 1996, p. 13). A razão negativa foi, então, elevada à categoria de ciência e, a partir daí, reconhecida como *dialética*.

O método dialético de conhecimento do juízo era uma oposição à retórica³², que não tinha nenhuma ambição de provar nada, mas apenas envolver os ouvintes. O método socrático consistia em fragmentar o problema em pequenas questões que fossem respondidas pelos interlocutores de maneira menos complexas e escorregadias, olhando, assim, o assunto em questão por diversos ângulos. Sócrates acreditava que os respondentes conseguiriam perceber as contradições do pensamento e, portanto, concluir que a hipótese apresentada não poderia ser aceita. Por conseguinte, seria necessário buscar uma solução aceitável, ou seja, não contraditória³³.

Essa busca por apontar a ignorância dos seus interlocutores acabou por causar a Sócrates desafetos com figuras importantes da época, pois envolvia-os na sua dialética e acabava por destroná-los de sábios e reduzi-los a ignorantes. Esse, inclusive, é apontado por alguns como sendo o real motivo da sua condenação, em 399 a.C, à morte pela ingestão de sicuta. No entanto, oficialmente, conforme trechos encontrados em diferentes documentos que narram o caso, como *Apologia*, de Platão e *Miseráveis*, de Xenofonte, as acusações apontadas no processo são a falta de crença nos deuses da cidade, a introdução de novas divindades, além de corromper a juventude (DORION, 2011, p. 14).

A ignorância socrática se revelava em assuntos relacionados à ética. É sobre esses temas que Sócrates interpela seus interlocutores, recusando-se a expor sua opinião a respeito deles.

Ora, sob o pretexto da ignorância, Sócrates está justamente assegurado de que jamais terá que responder por uma posição – ele não defende nenhuma – e que estará sempre no direito de ocupar a posição daquele que interroga, pois não é necessário

³² Com as práticas democráticas, a linguagem passou a ser cada vez mais valorizada socialmente. A palavra virou uma forma para resolução de conflitos sem o uso da violência, estimulando o surgimento de professores de retórica que prometiam ensinar o uso eficiente da linguagem, entre eles Protágoras, Górgias e Hípias (BENOIT, 1996).

³³ O método criado por Sócrates, assim como a retórica, também estava diretamente associado ao desenvolvimento da democracia ateniense, que passava a valorizar a opinião do outro. No entanto, Sócrates nunca acreditou na democracia instituída em Atenas, em que grupos poderosos contratavam oradores profissionais para manipular o povo incubido de decidir e votar, mas conduzido a ir contra seus próprios interesses. Isso fez com que ele e seus seguidores denunciassem a retórica como uma pseudociência, além de proclamar os sofistas como falsos mestres. “Sócrates e seus discípulos jamais idealizaram essa democracia, jamais a ergueram como a melhor forma de todos os governos e, por meio da sua negatividade, projetaram a teoria de uma nova *pólis*, uma cidade com outra estrutura de propriedade, de família e de produção” (BENOIT, 1996, p. 20).

saber para testar ou provar o fundamento de uma pretensão ao saber (DORION, 2011, p. 39).

O próprio Sócrates mostra desconfiança sobre os motivos que o levaram à condenação. Na *Apologia* (28 a-b, 39 c-d), ele diz que a sua prática da refutação³⁴ seria a verdadeira causa, uma vez que além dele mesmo se propor ao desmascaramento dos ditos sábios, provando sua ignorância, ainda incitava seus jovens admiradores a fazer o mesmo, causando-lhes enorme prazer. Esse comportamento fez com que grande parte dos por eles desmascarados depusessem contra o filósofo, acusando-o de corromper a juventude (DORION, 2011).

Em oposição aos acusadores de Sócrates, estão os responsáveis por eternizá-lo, Aristófanes (*Nuvens*), Xenofonte e Platão (*Apologia*), que, mesmo muitas vezes críticos do mestre, apontam-no como um homem virtuoso e correto, portanto incapaz de corromper seus admiradores, mas sim de influenciá-los positivamente. Como parte do seu procedimento, Sócrates lançava mão da ironia e da maiêutica, com o objetivo de desvelar a ilusão e obter a verdade sobre um tema em discussão. Segundo Sócrates, a ironia seria um método de purificação do pensamento, que obrigaria o interlocutor a sair da aporia.

A famosa ironia socrática designa precisamente esta manobra pela qual Sócrates, simulando a própria ignorância, arroga-se a posição de questionar e incita seu interlocutor, que tem a imprudência de atribuir-se um saber, a responder pela posição que ele se acha capaz de justificar. (DORION, 2011, p. 39).

Assim, a ironia socrática se vale não só da simulação da ignorância, mas também de fingir o reconhecimento do saber que seu interlocutor pensa possuir. “A ironia socrática consiste em fingir que se quer aprender alguma coisa do seu interlocutor, para levar este a descobrir que não sabe nada no domínio em que pretende ser sábio” (HADOT *apud* DORION, 2011, p. 39).

Sair da aporia exige, no entanto, que o interlocutor se liberte dos preconceitos e das opiniões do outro, para, assim, pensar por si mesmo. Como uma parteira grega³⁵, o filósofo

³⁴ Segundo Dorion (2011), a refutação (*elenchos*) é um procedimento argumentativo que ocorre ao longo de uma discussão dialética entre um indivíduo que questiona e outro que responde. O objetivo é fazer com que o respondente perceba que defende princípios contraditórios sobre o mesmo tema. O questionador refutará o respondente utilizando suas próprias proposições. Se a conclusão é diferente daquela defendida pelo respondente, a ele não lhe resta escolha a não ser admitir sua ignorância sobre o tema. A estrutura da refutação socrática ocorre da seguinte forma: “[...] a) o respondente defende uma tese *p* que passa a ser o alvo da refutação; b) Sócrates percebe que o respondente concorda com as premissas *q* e *r*, que são aceitas sem discussão; c) Sócrates mostra, e o respondente reconhece, que *q* e *r* acarretam *não p*; d) Sócrates afirma que *p* foi demonstrado falso, e *não p* verdadeiro” (DORION, 2011, p. 46-47).

³⁵ A parteira grega era sabidamente uma mulher estéril e, exatamente por isso, assumia a função de trazer à vida seres que vinham de outra fonte. À parteira cabia ainda julgar se a criança era bela ou não, ou seja, se era

acreditava que nada sabia, mas que, perguntando aos seus interlocutores e apontando suas contradições, ele os levaria à produção de um conhecimento pessoal, originário de uma reflexão pura que não mais encontrava-se pautada no discurso do outro, na cultura, nos costumes de uma sociedade.

A ideia de *aporia* ratifica o gênero inaugurado por Sócrates, tendo em vista que os seus diálogos sempre terminavam sem conclusão, sendo, portanto, de fato, *aporéticos*, sem saída. Tal fracasso, no entanto, é previsível, uma vez que esta é a sua finalidade, provar àquele que pensa saber que nada sabe. Mas, ao leitor mais perspicaz, esses diálogos revelam tudo o que é preciso saber sobre a discussão das virtudes humanas. “[...] Sócrates sabe muito mais sobre a natureza da virtude do que ele está disposto a admitir”. (DORION, 2011, p. 44).

[...] a declaração de ignorância funciona ao modo de um artifício pedagógico que permite a Sócrates prender seu interlocutor nas redes de sua ignorância. O objetivo que ele persegue não é enganar o seu interlocutor, mas revelar-lhe e fazê-lo reconhecer sua própria ignorância. Ora, para consegui-lo, é de certa forma necessário que ele não reivindique nenhum saber. Em segundo lugar, como a filosofia é essencialmente uma busca, a busca do saber, e como o próprio fato de persistir nesta busca contribui para tornar os homens melhores (*Mênon 86 b-c apud DORION, 2011, p. 45*), a declaração de ignorância é um artifício que remete os interlocutores (e os leitores) a si mesmos e à necessidade de empreender, por si mesmo, esta busca do saber em que consiste a filosofia. Se Sócrates ocupasse de imediato a posição do mestre que sabe, e que adota a respeito de seus discípulos uma atitude dogmática, ele os privaria do imenso proveito que decorre, para cada um, da busca do saber. (DORION, 2011, p. 45).

Dessa forma, tal qual uma parteira, Sócrates acredita que ajudava os homens a parirem suas ideias. A ele cabia julgá-las apropriadas ou não, usando o critério de mentira e verdade, em que o discurso bom era aquele que se aproximava da verdade e o ruim era o discurso do erro, da mentira.

Assim, Sócrates imaginava que conseguiria livrar o interlocutor das ambiguidades, dos equívocos, da superficialidade. Dessa forma, a partir do processo dialógico, chegaria cada vez mais perto do *logos*.

Sócrates não pratica a refutação por ela mesma, pois a operação lógica em que consiste, por um lado, a refutação, depende claramente de uma finalidade moral: o indivíduo refutado deve ter vergonha de sua própria ignorância, mas trata-se de uma vergonha benéfica, ou até salutar, pois ela é a primeira etapa da conversão interior que leva ao conhecimento e, por via de consequência, à virtude e à felicidade. (DORION, 2011, p. 50).

saudável ou não. Trechos do *Teeteto* (1949 a) apontam que a mãe de Sócrates teria sido uma parteira chamada Fenareta, que quer dizer “aquela que faz aparecer a virtude”.

A partir de Sócrates, Platão também se debruça sobre a investigação da alma humana. Com o mito da caverna, Platão mostra o que pensa sobre a condição humana. Para o filósofo, o homem não pode confiar nos seus sentidos, pois nele as coisas fluem e o que percebemos nada mais é do que um simulacro da realidade. Para conhecer o mundo das ideias, o mundo imutável, seria preciso se libertar do mundo sensível através do pensamento. E é justamente por meio de Platão que conhecemos um pouco mais dos ensinamentos de Sócrates.

O diálogo socrático surge em meio à consolidação da democracia ateniense, momento em que as atenções se voltam para a diversidade de opiniões. Dessa forma, o discurso do outro começa a ser valorizado na sociedade e surgem os grandes oradores da história (CHAUÍ, 1995). Alguns fragmentos do pensamento socrático podem ser encontrados ainda nos escritos dos seus discípulos, como Antístenes, Aristipo e Diógenes; além de escritores antigos que relataram os feitos de Sócrates em suas narrativas, entre eles Cícero e Aristóteles (BENOIT, 1996).

Ver Sócrates através de Aristófanes é conhecer o seu lado mais criticado, aquele, inclusive, que o levou à condenação e à morte. Segundo Aristófanes, Sócrates era um charlatão, que abarcava seguidores graças a sua capacidade de articulação oral, no entanto, seu método nada tinha de científico³⁶. Essa visão de Aristófanes é semelhante àquela atribuída aos que julgaram Sócrates em 399 a.C. Por outro lado, embora representado de forma jocosa, Aristófanes mostra Sócrates como um “[...] sábio desinteressado e justo” (ARISTÓFANES *apud* BENOIT, 1996, p. 29), que anda pelas ruas com roupas simples, descalço, empregando seu método que provoca a negatividade, levando à superação das crenças do indivíduo.

Já Xenofonte, discípulo de Sócrates, exalta a integridade do filósofo como sua principal característica. Ele retrata Sócrates como um homem de bem e íntegro, que, apesar dos seus questionamentos em relação aos pilares da democracia ateniense, seguiu de acordo com os princípios morais da época. (CHAUÍ, 1995). Embora tenha deixado escritos superficiais que não pretendem abordar questões teóricas, nas *Memoráveis*, Xenofonte descreve diversas conversas entre Sócrates e seus discípulos, nas quais é possível percebê-lo em ação, assim como comprovar seu estilo de vida. No diálogo com Antifão, o sofista tenta convencer-lhe que não pode ser feliz, pois é pobre, não tem escravos, nem abundância de

³⁶ Aristófanes interpretou Sócrates na peça de sua autoria, *As nuvens*, em 423 a.C. Nessa ocasião, Sócrates é mostrado como um falso sábio por Aristófanes. Segundo Platão (*Apologia 18 b-d*), a narrativa provocou grande agravo em Sócrates, que classificava os autores dessas comédias como “primeiros acusadores”. De acordo com o filósofo, as obras destes teriam influenciado em grande monta os juízes que o condenaram à morte. Outro dos seus “primeiros acusadores” foi Polícrates (393), responsável por escrever um panfleto no qual acusava Sócrates de subverter a juventude. (DORION, 2011).

comida e ainda assim não aceita presentes nem dinheiro. A ele, Sócrates responde com novos questionamentos:

Quem servirá à sua cidade? Quem será melhor em qualquer das profissões, na agricultura, na navegação ou na guerra? Aquele que vive como eu – pergunta Sócrates – ou aquele que escolhe a vida das riquezas de que te vanglorias? Quem fará melhor a guerra e quem capitulará mais depressa? Aquele que tem necessidade de uma mesa suntuosa ou aquele que se contenta com o que está ao alcance de sua mão?. (BENOIT, 1996, p. 32).

Mas, sem dúvida, Platão foi quem mais escreveu sobre Sócrates e por meio de quem mais podemos conhecer o filósofo com fidelidade. Conhecido como seu discípulo mais próximo, juntamente com Xenofontes, Platão começou seus estudos como aluno de Sócrates, tornado-se mais tarde seu seguidor. Em 399 a.C., após a morte de Sócrates, Platão resolve eternizar os ensinamentos do seu mestre, uma vez que ele mesmo não havia deixado nada escrito. A produção de Platão sobre Sócrates é tão consistente que, dos 29 diálogos platônicos, 27 têm Sócrates como personagem principal (BENOIT, 2006, p. 32)³⁷. “Nesses diálogos, às vezes, é difícil distinguir quais pensamentos são do mestre e quais ideias partiram do discípulo”. (O LIBRO, 2016, p. 52).

No diálogo de *Fédon*³⁸, Platão fala sobre os últimos dias de Sócrates e mostra a busca do filósofo pela causa (*aitia*). Essa vontade de chegar à origem o aproximou do fisiologismo, ao mesmo tempo que o fez entrar em crise com suas teorias, uma vez que percebeu que a filologia não era capaz de dar conta das suas dúvidas. Na tentativa de preencher essas lacunas, Sócrates buscou a teoria de Anaxágoras, que defendia que o espírito era a causa de tudo. Essa outra forma de entender o homem, que não se contentava com as causalidades “[...]externas,

³⁷ A figura de Sócrates (469 a.C. – 399 a.C.) vai se apagando aos poucos nos diálogos de Platão (427 a.C. – 348 a.C.). Para alguns estudiosos, apenas dois dos diálogos escritos por Platão não trazem Sócrates como personagem, outros dizem que seria apenas um, as *Leis*. Mesmo presente na maioria dos escritos, a figura de Sócrates vai perdendo importância à medida que fica mais velho, deixando de comandar o jogo do diálogo para apenas observá-lo. Os diálogos da juventude também trazem de forma mais explícita os temas socráticos – ética e política. Com o passar dos anos, Sócrates passa a discutir ontologia, metafísica, epistemologia e matemática. Dessa forma, podemos dizer que os diálogos da juventude são os que mais expressam os principais interesses humanos, que fizeram de Sócrates o pai da Filosofia. (DORION, 2011).

³⁸ O diálogo de *Fédon*, junto com *A República* e *O Banquete*, é um dos diálogos mais famosos de Platão. Nele, Fédon conta a Equécrates seu encontro com Sócrates, no qual ele lhe disse que havia escrito um hino e que vinha se dedicando a escrever fábulas inspiradas em Esopo. No diálogo com *Fédon*, Sócrates discute a vida após a morte antes de cumprir sua pena de beber cicuta, apresentando argumentos sobre a imortalidade da alma, defendendo sua teoria de que a alma continua viva após a morte do corpo. Até o momento da morte, Sócrates permanece cercado pelos seus discípulos, que se esforçam para entender a mensagem do filósofo de que a morte é uma escolha que se faz ainda em vida, uma vez que, segundo ele, “[...] o exercício próprio dos filósofos não é precisamente libertar a alma e afastá-la do corpo?” (PLATÃO, 387, A.C). *Fedón* é a última das quatro obras (*Eutífron*, *Apologia de Sócrates* e *Críton*) que Platão escreveu para contar os últimos dias de Sócrates.

mecânica e arbitrárias” (BENOIT, 1996, p. 39) para explicar a existência de forma universal, foi o ponto de partida para se começar a, mais do que atribuir um funcionamento mecânico ao indivíduo, entender o que era melhor para cada existência. Embora tenha se encantado com a perspectiva de Anaxágora, veio dela também a decepção, uma vez que o escritor não desenvolve a teoria de modo a apontar o que seria o bem comum para a sociedade.

Após essa frustração, não demorou muito até Sócrates se debruçar sobre seus questionamentos da responsabilidade do espírito nessa relação de causalidade. Foi aí que, de passagem por Atenas, Sócrates apresenta sua teoria sobre as ideias – embasada em pensar como as coisas são por si mesma, em sua essência – a Parmênides de Eléia e a seu discípulo Zenão e é questionado sobre a aplicabilidade de seus estudos até ficar sem argumentos para defendê-los (PARMÊNIDES, 131b-131e, *in Diálogos*), dando-se conta de que nada sabia. Para Parmênides, seria “[...] impossível realmente realizar a *participação* entre o mundo sensível e aquele das ideias”. (PARÊMIDES *apud* BENOIT, 1996, p. 41). Assim, Parmênides acreditava que a comprovação da contradição seria impossível, calando Sócrates e seu método. “O Não-Ser enquanto negatividade *interna* não é aceito por esta tradição ocidental-parmenidiana. ‘A’ não pode ser ‘A’ e ‘Não-A’ ao mesmo tempo e na mesma relação. Esta lei da não-contradição defende a *unidade* e a *identidade* do sujeito de uma proposição”. (PARÊMIDES *apud* BENOIT, 1996, p. 43).

Após essa experiência traumática, Sócrates passa cerca de 10 anos em silêncio. Mas, de acordo com Platão, além da situação enfrentada com Parmênides, outra coisa também afetou o filósofo provocando seu recolhimento. Querofonte, velho amigo de Sócrates, teria perguntado a Pythia³⁹ se existia alguém mais sábio que Sócrates, e a sacerdotisa respondeu negativamente. Isso teria causado grande confusão para o filósofo, que não entendia como podia ser considerado o mais sábio dos homens se ele próprio acreditava que nada sabia.

Em um dado momento, Sócrates veio a descobrir que a chave da explicação para a resposta de Pythia estava exatamente no fato dele ter convicção de que nada sabia. Para a sacerdotisa, enquanto os outros se julgavam sábios, Sócrates reconhecia sua ignorância e era exatamente isso que o fazia o mais sábio de todos.

³⁹ Pythia era a sacerdotisa do templo de Apolo, no monte Parnaso. Ela era conhecida por suas profecias inspiradas por Apolo, que faziam dela uma mulher muito respeitada na Grécia Antiga, algo pouco comum na época para uma mulher no mundo dominado pelos homens da Grécia Antiga.

A partir da constatação de Pythia, Sócrates sai do silêncio e se aproxima da sacerdotisa Diotima⁴⁰ em busca de entender a revelação de Pythia. A sacerdotisa tenta, então, explicar a função de saber que não se sabe por meio de Eros, que, segundo ela, seria um elo entre o mundo divino e o mundo dos mortais, tal qual o que não se sabe é um elo entre o mundo das ideias e o mundo tangível⁴¹. “Descobria no saber que não se sabe um termo médio, um intermediário entre o puro não-saber e o puro e pleno saber”. (BENOIT, 1996, p. 45).

Com a ajuda de Diotima, depois de 16 anos de silêncio, em 434 a. C., Sócrates reformula seus diálogos e, em vez de sair em busca de razões e causas, ocupa-se em disseminar aquilo que sabe (JERPHAGNON, 1992). Nesse período, os interlocutores de Sócrates são jovens sofistas e adolescentes de beleza exuberante. Os diálogos dessa fase nada trazem de positivo, apenas têm o objetivo de destruir os falsos sábios⁴². Diante disso, há um desentendimento entre Sócrates e os sofistas, visto que estes últimos não conseguem entender a complexidade da teoria do filósofo e se veem sempre sendo colocados por ele em situações em que acabam por se contradizer, uma vez que era esse o principal objetivo de Sócrates, provar que os sábios não sabem. (REALE, 1990).

Um exemplo é o diálogo com Protágoras, em que o jovem sofista defende o ensinamento da virtude, enquanto Sócrates afirma que a virtude não pode ser ensinada. Ao longo da conversa, no entanto, eles trocam de posição, passando Sócrates a defender que a virtude pode ser ensinada e Protágoras a entender agora que, como não se trata de uma ciência, a virtude não pode ser ensinada. Essa oscilação entre a argumentação dos participantes do diálogo cria um movimento cíclico no qual os envolvidos não encontram uma saída e não chegam a uma definição, ficando conhecido como “[...] *diálogo aporético*” (BENOIT, 1996, p. 50, grifo do autor).

⁴⁰ Diotima de Mantinéia visitou Atenas em 440 a. C. e, com sua magia, teria sido a responsável por retardar por 10 anos a chegada da peste na cidade.

⁴¹ Segundo Diotima, Eros nasce da relação entre Penia, uma mãe pobre que vivia em meio às faltas de certezas, e Poros, um deus rico. Dessa forma, Eros representa a passagem da dúvida para a revelação. Sendo assim, teria a função de traduzir e transmitir aos deuses o que vem dos homens e aos homens o que vem dos deuses.

⁴² Nessa fase, temos os diálogos *Protágoras*, *Hípias Menor*, *Eutidemo*, tendo sofistas como interlocutores, e *Lysis*, *Alcibiades* e *Cármides*, fruto de conversas com adolescentes. (BENOIT, 1996).

Durante os diálogos, Sócrates costumava utilizar a sedução⁴³ para ensinar aos jovens (BENOIT, 2006). Um dos jovens que participou desses diálogos com Sócrates e foi por ele seduzido foi o ateniense Alcibíades. Durante o diálogo com o jovem, Sócrates introduz o conceito “conhece-te a ti mesmo” (*O primeiro Alcibíades*, 132d-133c, in *Diálogos*), inaugurando a busca pelo autoconhecimento e pela compreensão da alma, ou seja, do homem para além dos seus atributos acidentais, “o ser em si do homem”. “O ser em si do homem é a sua alma, a sua *psiqué*” (BENOIT, 1996, p. 52, grifo do autor).

Nesse diálogo, Sócrates dá um importante passo em sua busca pela essência do homem, uma vez que é o primeiro em que a negatividade é superada e que não finda após provar o *saber que não se sabe*, mas evolui até chegar ao *saber de si*. Assim, o método socrático passa a tocar a alma dos interlocutores, portanto, sua essência.

Sócrates tornava-se um verdadeiro mestre espiritual, não apenas um duvidoso mestre da contradição e da sedução. Sócrates passava a ter um saber verdadeiro e afirmativo, passava, ao menos aparentemente, a ter verdadeiros discípulos, verdadeiros seguidores que também estavam dispostos a tentar a difícil ascensão até a ideia suprema de Belo. (BENOIT, 1996, p. 53).

Para buscar a essência, Sócrates propõe que os homens olhem para si, mas explica que, como os olhos não podem olhar para si mesmo, o indivíduo pode buscar ver-se refletido nos olhos do outro, assim como a alma que, segundo ele, para conhecer a si mesma, precisa olhar para outra alma. Aqui podemos retomar Bakhtin (1981), para o qual a alteridade é a condição da identidade e que acredita que “[...] é impossível alguém defender sua posição sem correlacioná-la a outras posições”. (BAKHTIN, 2003, p. 297). Sendo assim, o *eu* só existe a partir do *outro*, o sujeito só constrói sua identidade a partir das relações dialógicas com outros sujeitos.

Essa busca pela essência era até então desconhecida na época, tendo em vista que toda a concepção de felicidade entre os atenienses estava relacionada ao poder, à beleza e aos bens do cidadão⁴⁴. Sendo assim, quanto mais poderoso, rico e belo, mais feliz seria o homem. Isso nos leva a compreender por que, quando questionados sobre a ideia de virtude, os atenienses

⁴³ Quando tinha como interlocutores jovens reconhecidos por sua beleza, Sócrates costumava envergonhá-los e reduzir o diálogo à dialética erótica. Para isso, utilizava o diálogo de *Lysis*, similar a um manual de sedução, para pôr em prática essa técnica.

⁴⁴ Em grego, a palavra *belho* é conhecida por *kalós*, e *bom* por *agatós*. Juntas, as palavras formam *kaloikágatei* (belos e bons), designação também usada para se referir àqueles que pertenciam à classe dominante, composta por ricos e poderosos. (BENOIT, 1996).

costumavam responder que ser feliz é ser rico, famoso e ter pessoas que o servissem, para, assim, não precisar trabalhar.

Como a filosofia é o exame sempre recomeçado de si mesmo e de outrem, e como só este exame pode livrar-nos da ignorância que é a fonte de todos os males, não há razão para surpreender-se com o que Sócrates afirma, numa célebre fórmula: uma vida que não foi submetida ao exame é uma vida que não merece ser vivida. (38 *a* *apud* DORION, 2011, p. 50).

A partir daí, Sócrates adota uma atitude filosófica positiva, deixando apenas de promover a contradição – negando o saber – para disseminar os saberes. A proposta nessa fase era compartilhar conhecimento com outros filósofos, levando-os ao conhecimento por meio da dialética, deixando claro que esta não guarda qualquer semelhança com a retórica, com a sedução ou com a sofística. No diálogo de *Fedro*, Sócrates explica que a dialética é o movimento da *psiqué*. Esta caminha em direção ao belo, atingindo regiões superiores, e de lá contempla o *Um*, que corresponde ao todo unificado. Mas, após a ascensão, vem o descenso e a alma cai, conhecendo as regiões mais obscuras do universo, o múltiplo. Quanto maior o esquecimento do que é melhor e belo, maior será a queda. O filósofo atuará aí como um guia dos homens para reconduzí-los às regiões superiores, e a dialética é o caminho que vai do ascenso ao descenso e vice-versa. (BENOIT, 1996).

O verdadeiro filósofo, sustenta Sócrates, seria assim aquele que, após a longa ascensão até as Ideias, não se contentasse em lá permanecer. É necessário voltar às trevas, é necessário descer novamente. Chegando, porém, à escuridão, o verdadeiro filósofo não deve se importar com a zombaria e as críticas dos cativos. É necessário que ele pacientemente se reacostume com as trevas e que finalmente demonstre aos cativos a sua sabedoria, provocando-lhes, a eles também, o desejo da ascensão para a liberdade. (BENOIT, 1996, p. 66).

Daí em diante, temos diálogos como *Górgias* (427 a.C.), em que não existem mais interlocutores. Neles, Sócrates fala para uma plateia, pois agora o objetivo não é mais o saber que não sabe, mas compartilhar o que sabe de si. Para ilustrar a importância de descobrir sua essência, Sócrates vai contar o mito do julgamento dos mortos. Na narrativa, Zeus nomeia como juízes seus filhos Radamante, Aiakos e Minos, que julgariam os mortos com total imparcialidade, sem levar em consideração seu grau de nobreza. Os critérios utilizados no julgamento seriam as impressões vistas em suas almas, deformadas pelas injúrias, pela vaidade, pelo orgulho, pela injustiça e pela preguiça. Aqueles que trouxessem essas marcas em sua essência, sofreriam toda sorte de suplícios e serviriam de exemplo para os que chegassem a Hades, o reino dos mortos. Em contrapartida, aquelas almas marcadas pela

verdade e pelo auto-conhecimento eram prontamente conduzidas à Ilha dos Bem-Aventurados. (BENOIT, 1996).

No entanto, Sócrates enfrenta muitas dificuldades para conceber determinadas ideias e, assim, compartilhá-las. Isso se revela, sobretudo, quando o filósofo não consegue materializar questões fundamentais, as chamadas *últimas questões*: O que é o bem?, por exemplo, é uma pergunta à qual Sócrates não consegue responder de forma clara, gerando indeterminação.

Dessa dificuldade de conceber as ideias sobre as últimas questões nasce a maiêutica, uma metodologia que tinha por objetivo “parir o saber”. Sócrates explica seu método no diálogo com Teeteto, quando afirma ter o jovem algo para trazer à luz. No entanto, Teeteto diz que nada tem dentro de si para revelar, e Sócrates explica o objetivo da maiêutica, que é ajudar as pessoas a parirem o saber que está em suas almas, pois, de acordo com ele, está na alma todo o saber do ser humano⁴⁵ (CHAUI, 1995).

Agora o saber de si desenvolvido manifesta-se como dever, como retidão moral, como *dever-ser*. Isto é, Sócrates exige que todo discurso, ato, obra ou vida devam ser fundados no saber de si, ou seja, no conhecimento do *em si* de cada coisa, na *reflexibilidade* de cada coisa. Um ser sem reflexão, sem o exame de si mesmo é agora, para Sócrates, um ser inessencial e que deve por isso mesmo ser negado. Todos devem comparecer diante do tribunal do saber de si. (BENOIT, 1996, p. 48-49).

No diálogo com Teeteto, Sócrates diz que a arte da parteira deve ser executada por uma mulher que um dia já pariu e não pode mais fazê-lo, pois somente alguém nessa condição teria a experiência necessária para ajudar a grávida a trazer um novo ser à luz. Assim, tal qual a parteira, Sócrates achava que, para trazer o saber à tona, era preciso contar com a ajuda de alguém mais experiente, mas que já possuísse ideias fixas, construídas. Dessa forma, essa seria sua função em relação aos jovens, ajudá-los a “parir” as ideias que se encontravam em suas almas.

Ainda com relação a Teeteto, Sócrates lhe ensina que as parteiras não só trazem a vida, mas também são conhecidas por serem excelentes casamenteiras e disso se orgulham mais do que qualquer outra coisa. Segundo o filósofo, o motivo do orgulho é que cabe à parteira não só colher, mas também plantar. Assim, a maiêutica de Sócrates se encarregaria não só de colher o saber, mas, sobretudo, de plantá-lo.

⁴⁵ É importante mencionar aqui que, segundo Sócrates, o ser humano não nasce “vazio”, mas traz consigo memórias de vidas anteriores, que ficam armazenadas em sua alma. Assim, o “parir” socrático nada mais seria do que lembrar daquilo que já se sabe. Assim, a função da maiêutica seria trazer à tona o saber que o indivíduo carrega desde a sua vida extracorpórea (JERPHAGNOM, 1992, p. 23).

Eis aí a função das parteiras; muito inferior à minha. Em verdade não acontece às mulheres parirem algumas vezes falsos filhos e outras vezes verdadeiros, de difícil distinção... porém, a grande superioridade da minha arte consiste na arte de conhecer de pronto se o que a alma dos jovens está na iminência de conceber é alguma quimera e falsidade ou fruto legítimo e verdadeiro. Essa diferença consiste no seguinte: a parteira não precisa distinguir se o fruto do parto é realmente uma criança, ou se é alguma outra coisa. Pelo contrário, o filósofo tem que saber separar os conhecimentos verdadeiros dos falsos, daqueles que não são mais do que um engano (TEETETO, VII, p.8 *in Diálogos*).

Dessa forma, a superioridade do filósofo estaria na sua capacidade de reconhecer as ideias falsas das verdadeiras, de identificar o saber que de fato tinha origem na alma. Essa metodologia adotada por Sócrates, no entanto, foi uma das grandes responsáveis pela sua condenação à pena de morte, aplicada pelos juízes por entenderem que o filósofo não acreditava nos deuses do Estado, aqueles que governavam dizendo-se representantes dos deuses, e corrompia a juventude ateniense.

O fato é que, independentemente dos métodos utilizados por Sócrates, as reflexões têm origem no sujeito e a partir delas ele orienta seus atos. E esses atos são de inteira responsabilidade do indivíduo, que é capaz de escolher entre as opções que a vida lhe apresenta.

O sujeito, do qual sempre partiram as reflexões de Bakhtin, era visto por ele como completamente e individualmente responsável pelos seus atos, defendendo, segundo Faraco (2017, p. 47), uma “[...] alteridade radical”. Esse olhar incisivo lançado sobre a questão da ética individual do sujeito acabou por deixar o teórico, assim como já havia acontecido antes com Volóchinov (2017), numa situação desconfortável quando confrontado com a concepção freudiana de sujeito. Era a consciência livre, própria da abordagem fenomenológica, contra a subordinação inconsciente.

Dando-se por vencido, Bakhtin volta suas reflexões para as questões estéticas, em que propõe a inserção do histórico, do social e do cultural na criação artística, originando o que chamou de *autor-criador*. Essa condição de autoria vem se opor ao autor-pessoa, com o objetivo de tornar o contexto no qual está inserido essencial para a construção do objeto.

É a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa. (BAKHTIN, 2003, p. 11).

Ao tomar o histórico, o social e o cultural como elementos constitutivos do objeto estético, Bakhtin amplia e aprofunda a análise deste último, indo além da superficialidade dos estudos que se limitam a somente um aspecto. Segundo Bakhtin (2003), esses elementos vão

integrar o estético por meio do autor-criador, mantendo seus aspectos formais, mas assumindo um “[...] outro plano axiológico”. (FARACO, 2017, p. 48).

Para Faraco (2017), é justamente a axiologia o ponto central do projeto filosófico de Bakhtin: “Assumir posições axiológicas a cada momento da vida ou posicionar-se em relação a valores”. (BAKHTIN, 2003, p. 187-188). Essa impressão se deve à visão da alteridade na teoria de Bakhtin, em que o sujeito não pode ser nada se não houver o outro. Portanto, a ontologia por si só não sustentaria uma tese sobre o ser, que não existe antes do outro, nem sem o outro.

Para chegar a entender o papel do sujeito, Bakhtin se debruçou sobre o estudo dos valores e de qual forma se relacionam com o ser. Assim, passa a entender o objeto a partir da sua compreensão daquilo que o outro diz sobre ele, partindo daí a teoria de que o signo não só reflete como também refrata o mundo, sendo impossível afastar os valores dos fatos. Para Bakhtin, a solução para esse problema estaria justamente no embate entre as diversas posições axiológicas em relação ao objeto no romance. Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929), o autor escreveu: “Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele” (BAKHTIN, 1981, p. 02).

2.2 Carnavalização

A sátira menipeia, que surge a partir da desintegração do diálogo socrático, tem suas raízes no folclore carnavalesco e se caracteriza pela sua flexibilidade, tornando-a capaz de penetrar em diversos outros gêneros. No entanto, é preciso que se tenha em mente que a carnavalização não se limita às fronteiras desse gênero, muito pelo contrário, ela extravasa seus muros e penetra nas obras da maioria dos escritores dos séculos XVIII e XIX. De acordo com Bakhtin (1981), a sátira menipeia pode ser considerada a grande responsável pela difusão da cosmovisão carnavalesca na literatura até os dias de hoje.

Embora o acontecimento carnavalesco não seja, a princípio, um fenômeno literário, sua dinâmica e suas raízes sociais influenciaram profundamente na construção do gênero menipeia. Por ser um festejo no qual a desintegração das regras é uma característica, o carnaval tornou-se base para o desenvolvimento do gênero que trabalhava com a inversão de papéis, exatamente a premissa do festejo momesco. “No Carnaval, a vida ‘real’ era suspensa

ou virada de ponta-cabeça; o Carnaval era uma ‘segunda vida’ das pessoas, ‘organizada com base no riso’ e dedicada à ‘renovação do mundo e ao recomeço’. (RENFREW, 2017, p. 166).

O conceito de *carnavalização* pode ser explicado a partir da origem da própria palavra *Carnaval*, que teria origem na antiguidade para nomear um período de festas profanas, depois do qual tinha início a Quaresma. Segundo a Enciclopédia Larrousse, a palavra *Carnaval* vem do latim *carne[m] levare*, que significa “abster-se, afastar-se da carne”, uma recomendação cristã para os dias que antecedem à Semana Santa. Na língua alemã, a etimologia da palavra viria de *kane* ou *karth*, que em português pode ser traduzido como *lugar santo*, interpretado por alguns estudiosos como sendo os deuses e seus servidores, e *va* (ou *wal*), em português, *morto*. Dessa forma, podemos entender *Carnaval* como procissão dos deuses mortos. Temos aí a tese máxima da carnavalização, a ideia da oposição – do coroamento/destronamento.

O Carnaval traz em si uma linguagem bastante particular que transporta para a seus gestos e toda a sua simbologia, que Bakhtin definiu como *carnavalização* (BAKHTIN, 1981). Entre as possibilidades que se abrem a partir do processo de carnavalização, temos o contato físico entre os corpos, a possibilidade de fusão dos corpos individuais em um só corpo popular.

É como se o Carnaval se transformasse em literatura, precisamente numa poderosa linha determinada de sua evolução. Transpostas para a linguagem da literatura, as formas carnavalescas se converteram em poderosos meios de interpretação artística da vida, numa linguagem especial cujas palavras e forma são dotadas de uma força excepcional de generalização simbólica, ou seja, de generalização em profundidade. (BAKHTIN, 1981, p. 136).

A apropriação do Carnaval pela literatura tem início, segundo Bakhtin (1981), na Antiguidade com a menipeia, seguiu pela Antiguidade e se desenvolveu nas obras escritas nos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX com escritores como Bocaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes e Grimmelshausen. Enquanto a prática do Carnaval foi sendo gradativamente abafada até transformar-se em um “[...] mero feriado” (BAKHTIN, 1987, p. 33) – concretizando aquilo que Bakhtin já havia antecipado quando definiu a festa como um espetáculo ritual real, um fenômeno da “[...] vida real” (BAKHTIN, 1987, p. 7), que acaba por se transformar em uma representação artística (RENFREW, 2017) –, sua apropriação pela literatura tornava-se cada vez mais efetiva.

A literatura carnavalizada ganha força no final do século XVI com Rabelais, com as sátiras menipeias sendo influenciadas em grandes proporções pelo uso de características

típicas da carnavalização, como a “existência grotesca das personagens” (BAKHTIN, 1987)⁴⁶, dando origem ao que Bakhtin chamou de *gênero carnavalizado*. Assim, o gênero carnavalizado deixa de constituir apenas ideias soltas e torna-se um conjunto de atitudes, uma visão de mundo, criando o conceito de cosmovisão carnavalesca. Aqui, trágico e cômico convivem em harmonia. “O sério antigo não temia absolutamente o riso e as paródias, ele exigia mesmo um corretivo e um complemento cômicos”. (BAKHTIN, 1987, p. 104). Essa forma de lidar com o cômico foi facilitada pela relação estreita entre Filosofia e Carnaval estabelecida na época, personificada por Sócrates, fundador da filosofia crítica. Mais tarde, segundo Brait (2008), estudiosos vão estabelecer diferenças entre o riso e o cômico, de modo a colocar o riso como um “fenômeno fisiológico” (BRAIT, 2008, p. 73) e o cômico como “[...] uma construção da linguagem”, da qual, segundo Jardon (1988), fazem parte a ironia, a sátira, o humor e a paródia.

Os contemporâneos de Rabelais se apropriaram desses elementos entendendo os seus significados. No entanto, com o passar do tempo, parece ter ficado mais difícil para as pessoas interpretar as imagens utilizadas pelo autor – debates sobre as grandes questões, assuntos filosóficos, grosserias e obscenidades –, ou seja, aquilo que antes era entendido como uma manifestação que guardava uma relação muito próxima com a cultura popular e as festividades carnavalescas.

Para entendermos esse percurso feito pelo riso ao longo da história da humanidade e como penetrou na literatura, é necessário retomar a sua origem no período do feudalismo. Na época, o riso ocupava um lugar de muita importância na sociedade, uma vez que, mesmo com a implicação religiosa, a cultura popular assumia um lugar privilegiado na época. Então, a saída encontrada foi tolerar o riso, vez por outra, enquadrá-lo nas regras cristãs, como cristianizar os cultos cômicos (BAKHTIN, 1987).

A sociedade feudal mantinha uma relação muito próxima entre as estações do ano e os festejos do riso, tornando ainda mais significativa a representação do riso como algo transformador, renovador. Era como se o culto cristão estivesse ligado ao passado, enquanto o culto cômico tivesse um compromisso com o futuro. “Esse elemento toma então um sentido mais amplo e mais profundo: ele concretiza a esperança popular num futuro melhor, num regime social e econômico mais justo, numa nova verdade”. (BAKHTIN, 1987, p. 70).

⁴⁶ Bakhtin destaca as sátiras menipeias da virtude com *Catolicon de Espanha* (1594), cuja temática se apresentava contra a Inquisição, e *Como ser bem-sucedido* (1612), de Béroalde de Verville.

Esse aspecto renovador adquirido pelo riso tornou-se mais importante com o passar do tempo e a cada acontecimento histórico. Era a imutabilidade medieval sendo colocada em oposição à transformação proposta pelo riso.

A forma como o riso foi tratado na Idade Média foi decisiva para o seu desenvolvimento nas fases posteriores. Nesse período, o riso foi relegado à camada extra-oficial da ideologia. Isso fez com que ao riso fosse dado o direito de desenvolver-se fora das regras sociais sem enfrentar qualquer punição. Alguns fatores contribuíram para que o riso vivesse tanto tempo nas sombras, entre eles o cristianismo, que em sua fase primitiva condenava o riso e o rotulava como um artifício diabólico, pregando que o bom cristão deveria manter-se sério. Tudo isso leva a uma oposição entre cultura oficial e cultura popular, diferente do que acontecia na antiguidade, em que ambas coexistiam.

Essa relação não oficial dá ao riso uma característica fundamental como a “[...] verdade popular não oficial” (BAKHTIN, 1987, p. 78), ou seja, a forma como o homem agia quando a ele era dado o direito de romper com o sério, lutando contra o medo, a intimidação imposta pela religião, pela moral e pela política. O prêmio pela vitória do homem é o riso, que lhe “[...] esclarecia a consciência” e “[...] revelava-lhe um novo mundo” (BAKHTIN, 1987, p. 78). Era, assim, uma forma do homem se defender daquilo que lhe tolhia exteriormente, mas, sobretudo, da sua censura interior, dos seus medos. Tínhamos aqui o riso em oposição ao sério dogmático.

O riso da Idade Média não é a sensação subjetiva, individual, biológica da continuidade da vida, é uma sensação social, universal. O homem resente a continuidade da vida na praça pública, misturado à multidão do Carnaval, onde o seu corpo está em contato com os das pessoas de todas as idades e condições; ele se sente membro de um povo em estado perpétuo de crescimento e de renovação. (BAKHTIN, 1987, p. 79).

No final da Idade Média, essa condição inferior do riso começa um processo de mudança, passando a ocupar lugares privilegiados na literatura, em seus vários gêneros, e na vida cotidiana. A função social do riso ganha destaque no Renascimento, emergindo do extraoficial para a camada superior da ideologia, com a filosofia, quando passa a ser visto como uma forma de conceber o mundo diferente do sério, permitindo que problemas universais fossem percebidos por outras abordagens.

Nessa época, ganhou destaque o *Romance de Hipócrates*⁴⁷, no qual a personagem de Demócrito revela sua loucura por meio do riso, propagando-o como visão unitária do mundo. Para ele, o riso era a revelação da maturidade do homem. Rabelais teve acesso à filosofia do riso de Hipócrates na Faculdade de Medicina de Montpellier, onde estudou, e a teoria de Hipócrates era muito difundida.

De acordo com Bakhtin (1987), além de Hipócrates, Rabelais viu em Aristóteles outra fonte da filosofia capaz de reconhecer a importância do riso. Segundo o filósofo, “o homem é o único ser vivente que ri”⁴⁸. A naciomania de Luciano de Samosata também foi útil a Rabelais, tendo grande influência sobre este sobretudo nos eventos em que Menipo ri em situações de além-túmulo e estabelece um elo entre o riso e a morte, a liberdade do espírito e a palavra. As três fontes que influenciaram Rabelais na construção da sua teoria do riso têm em comum entender a percepção do riso como um princípio universal de concepção do mundo que “[...] assegura a cura e o renascimento, estreitamento relacionado aos problemas filosóficos mais importantes, isto é, à maneira de ‘aprender e bem morrer e bem viver’ [...]”. (BAKHTIN, 1987, p. 60).

Sendo assim, é possível perceber que a diferença entre a fissão filosófica do riso antes e durante o Renascimento e depois dele é a forma de encarar sua função social. Enquanto a filosofia pré-Renascimento entendia o riso como regenerador e até criador, além de ser considerado ambivalente – por dirigir-se também àqueles que riem –, bivocal e dialógico (RENFREW, 2017), após o Renascimento o riso passou a ser entendido como uma forma difamatória de ver o mundo.

Rabelais foi acusado de usar, na construção da sua obra, o método histórico-alegórico, no qual todos os acontecimentos e todas as personagens dialogam diretamente com fatos e pessoas reais. Essa forma de estruturação da narrativa proporcionava que seus críticos estabelecessem associações arbitrárias entre a ficção e a realidade, causando confusão e discordância, até mesmo entre eles.

Mesmo com a consolidação e a imitação dos elementos de Rabelais, a literatura carnalizada iniciada pelo autor foi sendo modificada de tal forma que acabou sendo em parte distorcida no que se refere ao seu universalismo. Assim, as imagens ambivalentes

⁴⁷ O romance foi escrito a partir das correspondências de Hipócrates, cuja teoria defendia a importância da alegria na relação entre médicos e pacientes no tratamento de doenças. (BAKHTIN, 1987).

⁴⁸ Sobre a alma, livro III, cap. X.

acabam por ser reduzidas a algo superficial, que não mais serve às finalidades originais pretendidas por Rabelais – a passagem para a mudança -, mas ao puro entretenimento.

Essa deterioração do riso rabelaisiano coloca em xeque também a qualidade da obra do autor, que passa de uma referência literária para um autor meramente bem-humorado. Os críticos começam a apontar o viés negativo da obra do autor. Entre os pontos destacados, estão as obscenidades, a ambiguidade com a qual o texto podia ser interpretado, a linguagem de baixo calão e todo o comportamento grotesco retratado nas personagens. A forma desses críticos, que aí já passavam a responder por uma parcela considerável da sociedade, de interpretarem a obra de Rabelais já deixa claro que o riso deixa de ser universal para assumir um caráter privado, único lugar onde o cômico ainda era tolerado.

Rabelais no seu extravagante e ininteligível livro disseminou uma extrema alegria e uma ainda maior impertinência; prodigalizou erudição, sujeira e aborrecimento; um bom conto de duas páginas é pago por volumes de asneiras; apenas algumas pessoas de gosto bizarro se obstinam em entender e apreciar essa obra, o resto da nação ria das tolices de Rabelais e despreza o livro. Olham-no como o bufão número um, e lamenta-se que um homem que tinha tanto espírito tenha feito tão pobre uso dela; é um Filósofo bêbado que só escreveu sob os efeitos da embriaguez (VOLTAIRE 1734, p. 135, *apud* BAKHTIN, 1987, p. 100).

Importante, no entanto, é salientar que, de acordo com Renfrew, na literatura o riso não é sinônimo de cômico. Ele aparece como contraponto à “[...] seriedade unilateral de todo discurso”. (RENFREW, 2017, p. 172).

A partir daí, o que vemos são etapas diferentes na história do riso. No século XVI, o riso jubiloso na obra de Rabelais passa a representar apenas uma forma de divertimento, considerado incapaz de funcionar como um consolo capaz de regular a vida e a morte (BAKHTIN, 1987). Nessa perspectiva, temos uma perda representativa da função universal do riso, que passa a ser parcial e não complementar ao sério. Dessa forma, o riso é reduzido à oposição do sério e tomado como uma forma de expressão menos importante, relegada apenas a assuntos de pouca importância. “O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o”. (BAKHTIN, 1987, p. 105). Tal visão é ampliada para a literatura, que passa a reservar para o riso somente os “[...] gêneros menores, que descrevem a vida de indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade”. (BAKHTIN, 1987, p. 58).

A presença do Carnaval nas obras pode se revelar de várias formas. No romance picaresco⁴⁹, a vida desviada do seu curso comum fica responsável pelo destronamento. No século XVIII, o racionalismo abstrato de que falava Engels reduziu mais uma vez o riso a algo que não podia ser alcançado do ponto de vista teórico. O Carnaval, em todas as suas imagens, foi formalizado enquanto procedimento literário e passou a figurar de forma constante na literatura, no entanto, na maioria das vezes em forma de sátira, sendo o riso simplificado à ironia, o que ficou conhecido como *riso voltariano*.⁵⁰

Nesse momento, a filosofia assume uma ideia de ironia como um traço de caráter, uma atitude do indivíduo, ontologicamente definida como “[...] ironia situacional, do mundo, não-verbal ou referencial” (BRAIT, 2008, p. 76). Essa concepção coloca a ironia fora da linguagem, admitindo-a como um traço de ingenuidade.

No século XIX, os temas carnavaalizados se combinam com a temática social própria dos romances de aventura daquela época. Aqui, a cosmovisão carnavalesca é diminuída e os temas do Carnaval aparecem externamente na narrativa, arrastando a vida real das personagens para a temática carnavaalizada, trabalhando com os opostos. Em Balzac, Sand e Victor Hugo, a cosmovisão carnavalesca se aprofunda e se revela na construção dos tipos e no desenvolvimento das paixões. Esse percurso mostra que o Carnaval penetrou nos mais diversos gêneros literários, numa relação de apropriação mútua, em que a cada novo gênero, o Carnaval adquire novas nuances, renovando-se a partir das singularidades de cada autor (BAKHTIN, 1981).

Ao mesmo tempo, a presença da carnavaalização determina-lhes a adesão a uma mesma tradição de *gênero* e cria entre eles uma *identidade* muito *substancial* do ponto de vista da poética (repetimos, com todas as diferenças de tendência, individualidade e valor artístico de cada um deles). (BAKHTIN, 1981, p. 139, grifo do autor).

Neste período, o riso leva mais um golpe, sendo novamente reduzido ao “[...] humor, ironia, sarcasmo, etc., que evoluirão como componentes estilísticos dos gêneros sérios”. (BAKHTIN, 1987, p. 103). Esse processo de decomposição do riso ao longo do tempo

⁴⁹ O romance picaresco é um gênero literário comum na Espanha do século XVI, é uma modalidade literária presente de maneira abrangente. Nas obras desse gênero, “[...] o foco principal centra-se na figura de um personagem de baixa condição social cuja obstinação é a ascensão social a qualquer preço, fazendo uso, se preciso, de artifícios baseados na trapaça, no engano e na dissimulação. Esse personagem é o pícaro”. (TRINDADE; JOBIM, 2017).

⁵⁰ Uma vez que foi Voltaire o responsável por usar esse tipo de redução do riso em suas obras. (BAKHTIN, 1981).

revela formas diferentes de apresentá-lo em oposição ao sério. Em todos os casos, o que se vê é o dogmatismo sendo responsável por empobrecer o riso ambivalente.

Aqui é importante destacar a importância da ironia na literatura. A ironia remonta à obra de Aristóteles, passando a partir dela por diversas fases que alternam o objetivo da ironia entre a análise do comportamento humano e o recurso estético.

Se tomarmos o entendimento da ironia como atitude do homem, no sentido filosófico, teremos, segundo Brait (2008), Sócrates como o seu precursor. Por meio do diálogo socrático, o filósofo interrogava seu interlocutor, transformando suas certezas em dúvidas, ironizando, por assim dizer, suas convicções, guardando profunda relação com a ironia.

Ironia: o primeiro sentido dessa palavra grega é interrogação. A ironia socrática é a arte de interrogar e de responder, pela qual Sócrates de uma primeira questão obtém uma primeira resposta, e de questões subsidiárias em questões subsidiárias, respostas variadas que lhe permitem mostrar a incoerência até que o interlocutor admita a sua ignorância. Eis porque Sócrates jamais escreveu. A ironia, o jogo filosófico de questões e respostas, é discurso. (SAGE, 1980, p. 206 *apud* BRAIT, 2008, p. 29).

No entanto, a teoria de Sócrates como ícone da ironia enquanto atitude do ser humano é questionada por Knox (1989 *apud* BRAIT, 2008). Esse filósofo tomava como fonte da sua ironia os textos escritos por Platão, cabendo, portanto, a este a enunciação do discurso irônico, deslocando-a de atitude humana para construção discursiva. Mas, se considerarmos que “[...] há somente a linguagem para estabelecer as relações entre o homem e o mundo, e entre os homens” (BRAIT, 2008, p. 25), Sócrates só poderia ter expressado sua atitude irônica por meio da linguagem. O filósofo dinamarquês Kierkegaard, em sua tese datada de 1841, levanta mais uma vez a ideia da ironia socrática, defendendo-a como sendo a postura do produtor do discurso, que se revela em sua produção literária como característica do seu discurso (BRAIT, 2008).

O conceito romântico de ironia, de acordo com Brait (2008), vai surgir mais tarde com Schlegel, que apontava o elemento como forma de libertação para o autor. A partir desse conceito, percebemos a utilização da ironia como processo de carnavalização do discurso literário, uma vez que sua proposta é dissimular, podendo ser ao mesmo tempo, os opostos: riso e choro, verdade e mentira. A esse respeito, Szondi (1991, p. 109 *apud* BRAIT, 2008) esclarece que “[...] o que se entende por ironia é a tentativa de suportar sua situação crítica pelo recuo e pela inversão”. Brait (2008, p. 39) ratifica esse apontamento quando diz que “a importância da ironia romântica em seu trabalho de abolir a coerência, abalar as regras da lógica, contestar o domínio do racional”. Nessa perspectiva, a ironia está associada a uma

concepção filosófica centrada nas relações entre o *eu* e o mundo. Sobre a concepção romântica de ironia, Brait destaca:

A ideia de contradição, de duplicidade como traço essencial a um modo de discurso dialeticamente articulado; o distanciamento entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido; a expectativa da existência de um leitor capaz de captar a ambiguidade propositalmente contraditória desse discurso. (BRAIT, 2008, p. 34).

Já Freud (*apud* BRAIT, 2008) considera locutor, processo instaurador e ouvinte para definir o discurso irônico. Segundo ele, embora o locutor diga o contrário do que pensa, ele deixa pistas para que o ouvinte entenda as suas intenções e, assim, seja capaz de decifrá-las, mesmo diante de um discurso que lhe diz o contrário. Assim, estabelece-se uma espécie de acordo entre quem produz o discurso e o seu ouvinte, de modo a manter as possibilidades de sim ou não.

Sua essência consiste em dizer o contrário do que se pretende comunicar a outra pessoa, mas poupando a esta uma réplica contraditória, fazendo-lhe entender – pelo tom de voz, por algum gesto simultâneo, ou (onde a escrita está envolvida) por algumas pequenas indicações estilísticas – que se quer dizer o contrário do que se diz. A ironia só pode ser empregada quando a outra pessoa está preparada para escutar o oposto, de modo que não possa deixar de sentir uma inclinação a contradizer. Em consequência dessa condição, a ironia se expõe facilmente ao risco de ser mal-entendida. (FREUD, 1969, p. 92 *apud* BRAIT, 2008, p. 55).

Na Idade Moderna, o “sério rigoroso e científico” assume papel de grande importância na literatura. Esse *sério* se apresenta não como algo unilateral, mas como inacabado, fruto de um problema apresentado cujas respostas ainda estão em construção.

Esse *sério* pode ter aberto espaço para a ironia, que, por sua vez, embora ligada ao discurso cômico, não é necessariamente engraçada (JARDON, 1988), podendo ser usada como “[...] mecanismo dialógico” (BRAIT, 2008, p. 73) de confronto, defesa e argumentação. A ironia começa a se revelar muito mais como “[...] uma estratégia significativa, no nível do discurso” (BRAIT, 2008, p. 126), construída a partir de uma construção ambígua por parte do enunciador, que acaba por tornar o receptor cúmplice do processo de significação, propondo, segundo a autora, uma dupla leitura, sendo elas linguística e discursiva. Esse entendimento corrobora com a ideia de Freud, também ratificada por Assoun (1980a, p. 165 *apud* BRAIT, 2008), de que é o destinatário o responsável por descortinar a verdade irônica, colocando-se em harmonia com o seu “outro”, representado pelo enunciador, com o qual compartilha discursos anteriores. Para Lausberg (1969, *apud* BRAIT, 2008, p. 91), a definição de ironia pode ser dada por dois ângulos: a ironia retórica, relacionada à palavra, e a ironia tática,

relacionada ao pensamento. O autor caracteriza a ironia retórica como *simulation, illusio, permutatio ex contrario ducta*, definindo-a como a utilização, por parte de um locutor, de um vocabulário, de um discurso característico da parte contrária (aqui entendida como o alvo da ironia), com a certeza de que o receptor reconheça a não-credibilidade desse vocabulário, desse discurso proposital, enfática e estrategicamente instaurado

Essa relativização de uma suposta estabilidade podia ser feita também por meio do discurso irônico, ao nosso ver, amplamente carnavalizado, se levarmos em consideração a perspectiva adotada por Freud, Assoun e Lausberg de tomar a ironia como uma estratégia discursiva, num jogo de “presença-ausência”. “O que está atualizado, em presença, não pode ser compreendido a não ser que se leve em conta uma ausência [...]”. (BRAIT, 2008, p. 100).

É, portanto, um jogo de descortinamento, que nos parece ter encontrado terreno fértil enquanto mecanismo literário nas obras carnavalizadas, tendo em vista que depende do desnudamento da enunciação para se fazer entender. Além disso, estimula a quebra das regras da linearidade do discurso, necessitando que o destinatário oscile entre o explícito e o implícito para se apropriar da profundidade de significação proposta.

[...] a ironia aparece como infração à lei da coerência, ou seja, a ironia se produz porque o mesmo enunciado entra ao mesmo tempo em duas classes, a saber, a dos argumentos favoráveis e a dos argumentos desfavoráveis a uma mesma proposição. Daí resulta a percepção da contradição, que existe não do ponto de vista de uma verdade referencial, mas do ponto de vista de um valor argumentativo (BRAIT, 2008, p. 117).

De acordo com Schaerer (1941, *apud* BRAIT, 2008), a ironia seria arquitetada de forma proposital para ser desmascarada pelo destinatário, de modo a cumprir sua função. O autor compara, então, o uso da ironia com um “[...] jogo de luz e sombra, de claro e escuro”. (BRAIT, 2008, p. 107). Sendo assim, recorremos a Berrendonner, que define a ironia como “[...] a figura pela qual se quer fazer entender o contrário do que se diz” (BERRENDONNER *apud* BRAIT, 2008, p. 115). Portanto, tal qual o fundamento da carnavalização, o autor acredita que a ironia se funda na contradição, mas não qualquer contradição, e sim aquela de valor argumentativo.

A ironia passa a ser uma estratégia da carnavalização a partir da qual as narrativas também passam a relativizar aquilo que parecia estável, tornando possível a compreensão das diversas dimensões humanas e sociais. Dissolvem-se aí as hierarquias, as crenças, os valores e todos os sistemas fechados, engessados. “Não apenas os homens e seus atos, como também as ideias abandonaram seus ninhos hierárquicos fechados e passaram a chocar-se no contato familiar do diálogo ‘absoluto’”. (BAKHTIN, 1981, p. 145).

O conceito de carnavalização de Bakhtin está intimamente ligado à discussão das últimas questões, uma vez que permite que o homem se desnude e não se limite pelas regras do cotidiano, expondo suas vulnerabilidades. O espetáculo carnavalesco seria um mundo às avessas, que privilegia o que está à margem, na periferia, potencializando a liberdade e o comportamento extravagante. Para entender sua dinâmica, é preciso, segundo Bakhtin, ir além da interpretação simplista do fenômeno, mas observá-lo como uma “[...] grandiosa cosmovisão universalmente popular” (BAKHTIN, 1981, p. 138).

O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica e do cotidiano não-carnavalesco. (BAKHTIN, 1981, p. 106).

Essa atitude carnavalizada se opõe ao cotidiano extracarnavalesco. Tudo que se refere ao cotidiano dos homens é suspenso no processo de carnavalização, opondo-se, assim, ao sério, ao dogmático, ao medo, à devoção, à etiqueta, permitindo que as personagens e as situações do cotidiano possam ser vistas de forma diferente daquela que se apresenta no curso normal da vida (BAKHTIN, 1981).

Bakhtin (1981) aponta quatro categorias do Carnaval que integram a cosmovisão carnavalesca:

1. Familiarização: consistia no livre contato entre os homens, a partir do qual é possível instituir a livre gesticulação e o franco discurso. “Os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca” (BAKHTIN, 1981, p. 106).
2. Excentricidade: permite que os aspectos ocultos da natureza humana se revelem em forma concreto-sensorial.
3. *Mésalliances*⁵¹: alianças separadas na vida extracarnavalesca entram em contato nas combinações carnavalescas. “O Carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo (sic) etc.” (BAKHTIN, 1981, p. 106).
4. Profanação: formada pelos sacrilégios carnavalescos,

[...] por todo um sistema de descidas e aterrissagens carnavalescas, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas, (sic) etc.”. (BAKHTIN, 1981, p. 106).

⁵¹ Em português, “mau casamento”. O mau casamento, nesse contexto, era definido pela aliança entre alguém da classe mais alta com alguém de uma classe considerada inferior à sua.

Cada uma dessas categorias exerceu influência na literatura no que se refere à formação dos gêneros, interferindo efetivamente, por exemplo, na escolha e organização dos temas, na diminuição das distâncias épica e trágica. Assim, trouxe tudo que era representável para o ambiente familiar, na aproximação entre o autor e o herói e na transformação do estilo verbal empregado na literatura.

Essas categorias todas não são ideias abstratas acerca da igualdade e da liberdade, da inter-relação de todas as coisas ou da unidade das contradições, etc. São, isto sim, “ideias” concreto-sensoriais, espetacular-rituais vivenciáveis e representáveis na forma da própria vida, que se formaram e viveram ao longo de milênios entre as mais amplas massas populares da sociedade europeia. Por isso foram capazes de exercer enorme influência na literatura em termos de forma e formação dos gêneros. (BAKHTIN, 1981, p. 106).

Vale ressaltar que todos esses aspectos apontados por Bakhtin já estavam presentes com nitidez na menipeia, assim como temas relacionados diretamente à ação carnavalesca, entre eles a coroação-destronamento. Esse ritual aparece em todos os festejos carnavalescos e está impregnado na cosmovisão-carnavalesca, pois remete às possibilidades de mudança e transformação, morte e renovação. “O Carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova”. (BAKHTIN, 1981, p. 107).

A coroação-destronamento é, portanto, uma ideia ambivalente que expressa a relatividade da condição humana. Ela deixa de lado a estabilidade da vida e propõe uma nova ordem, na qual os polos aparecem tão próximos que parecem um só lugar, comum e previsível.

A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). Na coroação já está contida a ideia [sic] do futuro destronamento; ela é ambivalente desde o começo. (BAKHTIN, 1981, p. 107).

O riso carnavalesco traz em si também certa ambiguidade. Era dele a função de estimular a renovação dos deuses. Ria-se das divindades, para que elas reagissem. Dessa forma, está claro que todo esse ritual estava intimamente ligado a um processo de morte e renascimento. Assim, o riso acaba por ocupar um papel de destaque na sociedade, capaz de resolver aquilo que era impossível por meio do sério.

O riso abrange os dois polos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, à própria crise. No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo). (BAKHTIN, 1981, p. 109).

Para Bakhtin, o riso seria uma posição estética capaz de desintegrar a lógica, interpretando a realidade de um novo ponto de vista. Nesse processo, o riso revela o processo de constante transformação da personagem, demonstrando que as posições do sujeito não são fixas. “O riso carnavalesco não permite que nenhum desses momentos da sucessão se absolutize ou se imobilize na seriedade unilateral”. (BAKHTIN, 1981, p. 142). Para o riso carnavalesco nada é acabado, findo.

Ao penetrar nos mais diversos gêneros, o riso permanece, mas a depender dos objetivos do autor, ele pode sofrer transformações e até ser diminuído, mas nunca calado completamente. Assim, nos Diálogos Socráticos o riso é reduzido, mas resiste na formulação do diálogo de forma plena. Durante o Renascimento, o riso se mostra em sua plenitude para, nos séculos XVIII e XIX, ser novamente abafado “[...] chegando à ironia, ao humor e a outras formas de riso reduzido”. (BAKHTIN, 1981, p. 143).

Toda essa ambivalência presente no Carnaval tornou-se terreno fértil para temas que tratavam das últimas questões de maneira leve e profunda ao mesmo tempo. As excentricidades colocadas em tela pela dinâmica carnavalizada promoviam um desmascaramento do comportamento humano, o que segundo Bakhtin seria “[...] a vida deslocada do seu curso habitual”. (BAKHTIN, 1981, p. 108).

Esse desvio de percurso leva muitas vezes à paródia que, por sua vez, é um recurso também presente na menipeia. Para Bakhtin (1981), o ato de parodiar é a criação do duplo destronante, que se revela na menipeia a partir da experimentação moral e psicológica, representada pelos inusitados estados psicológico-morais anormais do homem.

A paródia, presença obrigatória nos gêneros carnavalizados, é, por sua vez, estranha à epopeia e à tragédia, uma vez que retrata um “mundo às avessas”, temática imprópria para esses gêneros considerados puros. Na Antiguidade, no entanto, a paródia tomou conta da literatura, infiltrada em todos os gêneros, mostrando que para tudo há algo a parodiar. Uma vez que ela se faz a partir da morte e da renovação, tudo tem, portanto, seu lado cômico.

Todas essas ações carnavalescas tinham como cenário ambientes diversos, da praça pública à casa, pois não eram regidas pelo cenário, mas sim pela temporalidade. No entanto, o Carnaval é um momento de encontros, do alto com o baixo, com o diverso, o oposto, e a praça pública talvez seja o lugar mais convidativo para a promoção desses embates.

Na literatura carnavalizada, a praça pública, como lugar de ação temática, torna-se biplanar e ambivalente: é como se através da praça pública real transparecesse a

praça pública carnavalesca do livre contato familiar e das cenas de coroações e destronamentos públicos. (BAKHTIN, 1981, p. 110).

É no diálogo socrático que as primeiras formas de carnavalização podem ser verificadas. O interessante, nesse caso, é que, embora traga em si uma complexidade filosófica profunda, a presença da fragmentação da ordem é clara. Os debates promovidos no diálogo socrático se dão na ordem da morte e da vida, da sombra e da luz, do inverno e do verão, segundo Bakhtin (1981), convocando o pensamento a se desprender da seriedade unilateral. No diálogo socrático já se observa a diminuição das distâncias entre os opostos e o tratamento particular do objeto dos pensamentos, inclusive das questões universais.

No diálogo socrático, o aspecto carnavalesco está tão enraizado que fica difícil saber até que ponto suas características ultrapassam a vida cotidiana e penetram na literatura ou o contrário. De acordo com Bakhtin (1981), o próprio Sócrates trazia em si o Carnaval, desde a sua imagem que contrastava o belo e o feio até quando se autodenominava “alcoviteiro”.

Ao evoluir do diálogo socrático para a menipeia, essas características se tornam ainda mais presentes, perpassando toda a profundidade do gênero, desde o tema até as camadas mais profundas, evidenciando-se nos seus três planos: Olimpo, Inferno e Terra. No Olimpo, segundo Bakhtin (1981), as características aparecem com plenitude, representada pela familiarização, pelos escândalos, pelas excentricidades e pelo coroamento-destronamento. “É como se o Olimpo se transformasse na praça pública carnavalesca”. (BAKHTIN, 1981, p. 114). No inferno, as tratativas familiares são postas de forma a equiparar os vários atores sociais. Aqui é possível observar diálogos entre o de cima e o de baixo, o escravo e o imperador, o rico e o miserável (BAKHTIN, 1981, p. 111), a inversão que coloca todos em pé de igualdade, que faz as máscaras caírem diante da morte, caracterizando o que Bakhtin (1981, p. 111) chamou de “[...] *inferno alegre*”. (grifo do autor) No plano terrestre, as relações transparecem a praça pública. Em maior ou menor grau, as cenas sempre apontam para as relações carnavalizadas.

Dessa forma, podemos perceber que a carnavalização pode se apresentar tanto no plano mais superficial como naqueles mais profundos. No caso da menipeia, isso fica claro quando observamos que a carnavalização se dá no plano mais profundo das questões filosóficas das últimas questões. A partir do gênero, questões universais são trazidas à baila e discutidas, segundo Bakhtin (1981, p. 115), com “[...] as vestes multicores da hetera”. Embora não chegue a uma conclusão, a discussão das últimas questões é transferida, por meio da carnavalização, para um outro plano, do filosófico-abstrato para o concreto-sensorial. O

Carnaval é, pois, o recurso responsável por unir toda a heterogeneidade própria da manipeia, do diálogo filosófico ao naturalismo.

Da Antiguidade até a Idade Média, o Carnaval foi uma influência contínua em toda a produção cultural, inclusive na literatura, acabando por submeter grande parte da produção literária às suas características. As obras construídas nesse período tinham como tema as possibilidades de subversões próprias do Carnaval. Para Bakhtin (1981), toda a vida cotidiana do homem da Idade Média era permeada por aspectos carnavalescos.

Pode-se dizer que o homem medieval levava mais ou menos duas vidas: uma oficial, monoliticamente séria e sombria, subordinada à rigorosa ordem hierárquica, impregnada de medo, dogmatismo, devoção e piedade, e outra público-carnavalesca, livre, cheia de riso ambivalente, profanação de tudo o que é sagrado, descidas e indecências do contato familiar com tudo e com todos. (BAKHTIN, 1981, p. 111).

A partir daí, foi preciso entender como esses dois mundos, o das normas e o do Carnaval, misturam-se, para assim ser capaz de interpretar muitas das opções feitas pela cultura medieval. Uma delas é o discurso familiar de rua, que surge com a carnavalização da linguagem dos povos europeus. Essa nova possibilidade de interlocução entre os atores sociais previa uma livre gesticulação e uma linguagem que permitia a provocação. Essa cosmovisão carnavalesca penetra no Renascimento, utilizando-se do riso, da coroação-destronamento, das mudanças e trocas de trajes e todas as suas ambivalências. É no Renascimento que a carnavalização atinge seu ápice, utilizando-se de todas as suas particularidades de forma muito profunda em toda a literatura de ficção.

Após o Renascimento, o cotidiano carnavalizado acaba por entrar em declínio com a perda da participação imediata dos homens nas ações carnavalescas, sendo preterida por aquilo que Bakhtin chamou de *linha da mascarada*. Esse novo formato preservava algumas características da cosmovisão carnavalesca, mas se afastava da sua essência, a praça pública. A influência do Carnaval permanece até os dias de hoje na arte, mas sem o caráter universalmente popular de rua, representada muito mais pela temática proposta do que pela apropriação das características do gênero. A partir daí, o festejo carnavalesco deixa de ser o princípio da carnavalização, dando lugar à influência da própria literatura já carnavalizada, consolidando-a como principal bastão da ideologia carnavalesca. (BAKHTIN, 1981).

Essa cosmovisão-carnavalesca é um recurso utilizado pelo diálogo socrático e presente em todos os gêneros do cômico-sério para aproximar o homem de suas questões mais profundas. De acordo com Bakhtin (1981), a presença dessa estratégia proporcionava a

ruptura com as regras da vida cotidiana, permitindo que algumas situações consideradas anormais fossem encaradas com certa naturalidade.

A carnavalização não ficou restrita aos gêneros literários mais eruditos. O próprio formato do gênero *quadrinhos* já propunha uma ruptura com o padrão estético da literatura convencional, trazendo a integração entre texto e imagem, além de textos mais curtos e linguagem mais coloquial.

2.3 O gênero quadrinhos

A utilização da imagem pelo homem como forma de narrativa data da Idade da Pedra com o advento da pintura rupestre, utilizada para retratar o dia a dia da sociedade da época. O desenvolvimento das sociedades, no entanto, não inibiu o uso das imagens, pelo contrário, ampliou sua aplicação para as mais diversas plataformas. A função didática da imagem foi um dos principais motivos para a sua difusão, uma vez que sua leitura independe do domínio de uma gramática, sendo, assim, mais democrática que a informação escrita.

McCloud ([1993] 2005 *apud* MENDONÇA, 2008) conta que tumbas egípcias já recebiam inscrições com imagens sequenciadas, de modo a contar uma história sobre o falecido. A igreja foi uma das instituições que as utilizou como recurso didático, de modo a facilitar a catequese das classes menos favorecidas. As imagens foram utilizadas em forma de narrativa com o objetivo de transmitir os ensinamentos da religião àqueles que não dominavam a leitura. E, assim, foi com os vitrais que contam a vida de Cristo em tantas igrejas espalhadas pelo mundo e com os afrescos pintados por Michelangelo na Capela Sistina que a criação do mundo foi retratada sequencialmente.

O casamento dessas imagens sequenciais com o texto aconteceu, pela primeira vez, em 1064, com a *Tapeçaria de Bayeux*. A obra, um painel bordado em 70 metros de tecido, contava a epopeia de Guilherme, o Conquistador. Mesmo utilizando largamente a sequenciação para narrar histórias, os formatos utilizados ainda podiam ser considerados distantes das histórias em quadrinhos, “[...] com sua articulação entre texto verbal e imagem, compondo cenas de uma mesma história que se desenrola no espaço”. (MENDONÇA, 2008, p. 17).

Com a diversidade dos gêneros utilizados pelo sujeito para construir seu discurso, é natural que desde cedo os indivíduos estejam inseridos num contexto multimodal de

produção. De acordo com Dionísio (2006, p. 188), “[...] a força visual do texto escrito permite que se reconheça seu gênero mesmo que não tenhamos o domínio da língua em que está escrito”.

Em 1837, Töpffer (*apud* CAGNIN, 2014, p. 28), em seu livro *Monsieur Vieux Bois*, finalmente define as histórias em quadrinhos. “Ela se compõe de série de desenhos autografados em traço. Cada um destes desenhos é acompanhado de uma ou duas linhas de texto”. Mais tarde, foi definida por Will Eisner como “a arte sequencial”.

Para Tavares (2010), o sentido do texto pode ser expresso a partir de diferentes formas e códigos, de modo a estabelecer a comunicação entre os sujeitos. “Essas formas e códigos podem aparecer através de gestos, imagens, produções pictóricas presentes em textos verbais ou não verbais”. (TAVARES, 2010, p. 72).

Assim, as imagens assumem sua função narrativa e passam a contar histórias em diversos suportes, como a história em quadrinhos, que, segundo Cagnin (2014), pode assumir diversas perspectivas a depender do seu uso, entre elas: literárias, aquelas que fazem parte da literatura; históricas, que têm como objetivo documentar passagens da vida do homem; psicológicas, quando se destinam ao entretenimento; sociológicas, quando podem influenciar a forma de ser e agir da sociedade; e didáticas, com motivações educacionais.

Para Mendonça (2008, p. 15), “[...] a quadrinização poderia ser considerada uma forma de ‘escrita’”. No entanto, para que o leitor seja capaz de entender essa “linguagem”, ele precisa deter um repertório compatível com aquele tipo de escrita, no caso, a sequencial. A quadrinização sequenciada pode ser reconhecida como linguagem (MENDONÇA, 2008) a partir da consolidação das histórias como gênero. De acordo com Bezerman (2006), essa tipificação do gênero *quadrinhos* tornou possível a criação de uma linguagem própria. Como afirma Bazerman (2005, p. 311): “Gêneros emergem nos processos sociais em que as pessoas tentam compreender umas as outras suficientemente bem para coordenar atividades e compartilhar significados com vistas a seus propósitos práticos”.

Essas sequências podem se dar de várias formas, a depender do objetivo do material, podendo ser a sequência natural dos fatos, comum nas histórias em quadrinhos; a sequência dos argumentos; e a de ações. A sequência utilizada nas histórias em quadrinhos faz uso da junção do texto e da imagem para produzir sentido, valendo-se da capacidade descritiva da imagem.

Seja qual for a perspectiva, a história em quadrinhos mantém elementos recorrentes que permitem identificar com facilidade o gênero. Seriam esses elementos seus “[...] tipos

relativamente estáveis” (BAKHTIN, 2003, p. 281), que garantem que o enunciado seja reconhecido sem nenhuma dificuldade. Os elementos que compõem o gênero são, segundo Cagnin (2014), (1) as imagens, ilustrações que aparecem delimitadas pelas margens dos quadros; (2) o texto, que aparece nas histórias dentro dos balões, em forma de legendas, lugar de fala do narrador; (3) as onomatopeias, incorporadas aos mais diversos idiomas. De acordo com Quella-Guyot (1994, p. 85), “[...] há, na história em quadrinhos, um uso muito vigoroso do letreiro gráfico, uma ‘iconização’ do texto que faz a palavra, a um só tempo, ser lida e vista; e um e outro têm a seu cargo transmitir um sentido”.

Com base nos escritos de Bakhtin, Brait (2013) considera o enunciado verbo-visual é uma dimensão enunciativo-discursiva reveladora da autoria, o que fica evidente nas histórias em quadrinhos, visto que não só temos um estilo verbal, mas também um traço autoral de:

[...] diferentes tipos de interlocuções, de discursos, evidenciando relações mais ou menos tensas, entretidas pelo face a face promovido entre verbal e visual, os quais se apresentam como alteridades que, ao se defrontarem, convocam memórias de sujeitos e de objetos, promovendo novas identidades. (BRAIT, 2013, p. 62).

Mesmo tendo o texto assumido grande importância no desenvolvimento das histórias em quadrinhos, algumas delas são conhecidas por serem histórias mudas, sem texto. Essas narrativas tiveram origem na França, por volta de 1880, criadas pelo francês Caran d’Ache, e ficaram conhecidas como quadrinhos *sans paroles*⁵². De acordo com Cagnin (2014), as histórias mudas seriam, justamente, as autênticas histórias em quadrinhos, pois encarregam a imagem, e somente elas, de contar a história, sem recorrer, em nenhum momento, ao texto.

Ao longo do tempo, o texto acabou por se sobrepor às imagens nas histórias em quadrinhos, tirando um pouco do foco das ilustrações. No entanto, os sinais são elementos essenciais para a manutenção das características do gênero. Portanto, por mais que o texto seja importante, a imagem ainda é a personagem principal.

Nas histórias em quadrinhos, sobretudo, temos um gênero no qual a junção de elementos verbais e visuais se mesclam de tal forma que o conteúdo gerado a partir daí é impossível de ser separado. Nesse caso, temos uma verbo-visualidade que podemos tratar como constitutiva, uma vez que sua produção de sentido é pensada em conjunto, não fazendo sentido uma análise em que seus elementos são tratados individualmente. (BRAIT, 2009).

Os sinais fazem parte da vida do ser humano desde sempre. Para Cagnin (2014, p. 36), “[...] são instrumentos com que entendemos o mundo e nos comunicamos”. Tudo aquilo

⁵² Em português, *sem palavra*.

que é captado pelo homem em sua jornada no mundo pode ser transformado em signo. Assim, Cangnin (2014) classifica os sinais em dois tipos: os naturais, aqueles que aprendemos pela observação da natureza, que podem ser exemplificados com o “onde há fumaça, há fogo”; e os artificiais, que são aqueles instituídos pelo homem para comunicar, como a placa de proibido fumar.

Esses sinais vão provocar associações capazes de produzir significados. Segundo Saussure (1969, p. 80), o mesmo processo acontece com a produção de sentido estabelecida por meio do signo linguístico, que une um conceito a uma “[...] imagem acústica”. A essa imagem acústica, o linguista deu o nome de *significante*; ao conceito, o de *significado*⁵³. A diferença entre a palavra e a imagem, segundo Saussure e Greimas, é que a palavra não é um signo analógico, sendo assim, não existe uma relação direta entre palavra e objeto representado. Bakhtin/Volóchinov (2006, p. 94), por sua vez, defende que “[...] os sinais isolados não podem ser entendidos como signos, já que a sua compreensão está relacionada ao contexto no qual está inserida e pelo qual foi orientada”.

Os signos, por sua vez, são aqueles que têm capacidade de formar uma mensagem. Segundo Peirce (*apud* CANGNIN, 2014), eles podem ser classificados como ícone, signo analógico e signo icônico. No caso das histórias em quadrinhos, os desenhos representam uma variação dos signos chamada de *ícones*, que são signos que têm por objetivo representar a realidade. Nesse tipo de narrativa, os signos podem também se transformar em símbolos, de modo a estabelecer uma relação convencional com o real. Assim, ao contrário da palavra, a imagem pretende ser um signo analógico, de modo a manter “[...] uma relação estreita de semelhança com o objeto representado” (CANGNIN, 2014, p. 42).

Essa forma de buscar o significado que a imagem percorre difere da linguagem escrita, uma vez que significa em várias direções, a partir do todo, e não de uma unidade específica. Cada imagem, portanto, dentro da sua totalidade, é capaz de significar isoladamente por se pretender uma representação do real, diferente do texto, que precisa ser compreendido em linha a partir dos conceitos a ele associados pelo leitor.

Com as histórias em quadrinhos, texto e imagem formam, geralmente, uma combinação que vai significar em conjunto. No entanto, eles pertencem, segundo Cangnin, a sistemas diferentes, sendo o primeiro ao código linguístico da escrita e o segundo ao código

⁵³ Cangnin (2014) chama atenção para o fato de que, no uso corrente, a utilização do conceito de *signo* é feita de forma diferente da pensada por Saussure. Sendo assim, entende-se por *signo* todos os objetos que podem ser classificados como sinais naturais ou artificiais, inclusive a palavra.

iconográfico. “Os dois códigos que juntos formam as histórias em quadrinhos são opostos quanto à natureza dos signos utilizados, analógico um, digital o outro”. Cangnin (2014, p. 41).

Embora a origem dessa arte sequencial esteja nas histórias sem texto, o seu desenvolvimento pareceu impossível sem a utilização dele. Isso não só nas histórias em quadrinhos, mas a utilização das imagens dissociadas do texto foi perdendo espaço. Levantamos, aqui, a hipótese dessa mudança pelo caráter polissêmico da imagem, que torna seu entendimento mais disperso. Dessa forma, diz Barthes (1970, p. 80 *apud* Cangnin 2014, p. 42) que:

[...] parece cada vez mais difícil conceber um sistema de imagens ou de objetos cujos significados possam existir fora da linguagem: perceber o que uma substância significa é recorrer fatalmente à decupagem da língua: não há outro sentido a não ser o nomeado e o mundo dos significados é apenas o da linguagem.

Talvez por esse caráter polissêmico da imagem, Barthes se oponha a afirmação de que estejamos vivendo na “[...] era da imagem” (BARTHES, 1970, p. 80). Para o autor, as incertezas provenientes das imagens acabaram por fornecer à palavra a “[...] última palavra” (BARTHES, 1970, p. 80) na produção do sentido. Para Cangnin (2014), nas histórias em quadrinhos o texto acabou por assumir, ao longo do tempo, o papel principal, de modo a fixar o sentido da imagem.

Constata-se a invariável presença da palavra na maioria das publicações de histórias em quadrinhos. Quase sempre é o texto que, em lugar de auxiliar as imagens, assume o papel principal nas histórias que, por força do próprio nome, deveriam ser contadas por imagem. (CANGNIN, 2014, p. 138).

Esse texto, por sua vez, vai aparecer na narrativa de diferentes formas. A mais comum, circunscrita no balão, é responsável por dar encaminhamento à história. Essa forma de apresentação do texto, porém, não é uma criação desse tipo de narrativa. Segundo Cangnin (2014), os textos já eram utilizados nas gravuras da Idade Média⁵⁴, nas caricaturas inglesas do século XVIII e nas francesas do século XIX. Mas só se tornaram uma característica do gênero *quadrinhos* no final do século XIX, quando passam a ter seu uso popularizado nas *comic strips*, publicadas nos jornais diários dos Estados Unidos. Mas é no século XX que as histórias em quadrinho passam a ser produzidas em massa, barateando o custo final das revistas para o leitor, o que acaba por impulsionar a venda das histórias em quadrinhos.

Embora os balões não tenham um formato fixo, apresentam algumas características que indicam o significado do conteúdo neles inscrito. O balão-fala, por exemplo, tem um

⁵⁴ Nessa época, eram conhecidos como *filactérios* (CANGNIN, 2014) e eram apresentados não no formato de balões, embora com o mesmo propósito, mas como um pergaminho desenrolado com o texto dentro.

formato circular, e seu apêndice, em forma de flecha, aponta para a personagem que fala, abrigando o conteúdo do diálogo entre as personagens; o balão-pensamento apresenta-se em forma de nuvem, e seu apêndice é representado por bolinhas que fazem o caminho até a personagem. O conteúdo desse balão é uma informação exclusiva para o leitor, um conteúdo ao qual somente leitor e narrador têm acesso. O balão-cochicho tem forma pontilhada. O balão-berro traz as extremidades voltadas para fora, de modo a remeter a ideia de grito, exagero, entre outras tantas variações que podem ser encontradas.

Para Cangnin (2014, p. 141), essas formas de apresentação do texto revelam “[...] uma função figurativa da linguagem ou uma função linguística da imagem”. Seria uma das formas do narrador se fazer presente na história, uma vez que pouco aparece de forma explícita nesse tipo de narrativa, a não ser no título e na legenda, quando há.

Dessa maneira, mesmo nas histórias sem texto, em que a responsabilidade da narrativa é exclusivamente da imagem, a língua continua presente por meio da estrutura semântica, da organização da linguagem, própria do texto. “Não é apenas do exterior que a mensagem visual é parcialmente revestida pela língua, mas também do interior e na sua própria visualização, que só é inteligível porque suas estruturas são parcialmente não visuais”. (METZ, 1964, p. 5 *apud* Cangnin, 2014, p. 43).

É preciso compreender a visão dos linguistas sobre imagem, que na maioria das vezes nos parece reducionista, dado que não a entendem como uma linguagem, visto que é não-verbal e seria, somente, uma representação do real. Segundo Metz (1964, p. 3 *apud* Cangnin, 2014), não se pode correr o risco de confundir língua e código e, assim, considerar que se não há língua, não há código.

Se levarmos em consideração a sociedade atual, temos indivíduos cada vez mais expostos aos dois tipos de linguagem. Para Dionísio (2006, p. 131), “[...] imagem e palavra mantêm uma relação cada vez mais próxima, cada vez mais integrada”.

Se deixarmos as diferenças de lado, perceberemos que muitas são as características que aproximam as duas linguagens. Tal como na linguagem verbal, a imagem é capaz de transmitir todo o propósito e emoção do seu autor. Segundo Cangnin (2014, p. 46), “[...] não há imagem inocente”. Dessa forma, carrega em si a sua esfera de produção. Ao produzir as imagens, alguns pontos são levados em consideração de modo a facilitar a interpretação. Para isso, são utilizados elementos de fácil percepção para os receptores, como a perspectiva e a seleção daquilo que será representado.

A interpretação das ilustrações passa por dois momentos, o primeiro no qual o leitor percebe a imagem como um conjunto de traços que se combinam para formar uma figura; e o segundo no qual o leitor busca a interpretação, a partir das suas referências contruídas por elementos culturais, sociais, históricos, entre outros que irão determinar a construção do sentido. (CANGNIN, 2014). Assim, temos vários contextos envolvidos na leitura da imagem, sendo o intracontexto representado pela relação entre os traços; o intercontexto diz respeito ao dialogismo da imagem de uma história com outra; e o extracontexto, presente nas esferas de produção e circulação da história.

Dessa forma, podemos ratificar o dizer de Volóchinov de que todo enunciado constitui um roteiro, deixando evidente que, nas histórias em quadrinhos, essa premissa se concretiza esteticamente. Isso ocorre porque a narrativa depende não só das opções de leitura textual, mas também da leitura visual e, por fim, da junção das duas leituras, de modo que o desenhista tente encaminhar os sentidos para onde deseja conduzir o leitor. Para Farias (2007, p. 131), as figuras “[...] são termos que fazem remissão aos elementos do mundo, deixando, desse modo, o texto mais concreto”, ajudando o leitor a se familiarizar com o contexto da narrativa. No entanto, a intenção do desenhista não é garantia do sentido produzido pelo leitor, uma vez que esse recorrerá às referências de que dispõe para construir sua interpretação daquilo que vê. Além disso, outro ponto que torna a construção do sentido da imagem mais difícil é o seu caráter polissêmico. Uma mesma imagem pode significar várias coisas e ainda ser representada de inúmeras formas.

Os quadrinhos, entendidos aqui como as margens que abrigam as informações das narrativas, são responsáveis não só por delimitar o espaço da narrativa, mas também por fornecer um roteiro de leitura, quadro a quadro, da esquerda para a direita, e, ao fim de cada linha, da direita para a esquerda. Assim, é possível estabelecer uma ordem cronológica de leitura em que, depois de lido, o conteúdo torna-se passado; enquanto lido, é presente; e, quando ainda não foi lido, é futuro (CANGNIN, 2014).

O enquadramento, por sua vez, também é um importante aliado no desenvolvimento da narrativa sequencial. De acordo com Vergueiro (2007), as HQs se utilizam dos seguintes tipos de plano:

- 1) Plano geral: esse tipo de enquadramento tem a finalidade de mostrar personagens e cenários de forma ampla.
- 2) Plano total, ou de conjunto: o foco aqui são as personagens. Dessa forma, o cenário pouco aparece.

- 3) Plano médio, ou aproximado: aqui, o objetivo é mostrar a fisionomia das personagens. Por isso, são mostrados apenas da cintura pra cima.
- 4) Plano americano: as personagens são mostradas dos joelhos para cima.
- 5) Primeiro plano: o enquadramento é feito a partir dos ombros das personagens para dar destaque às suas expressões, possibilitando a interpretação do seu estado emocional.
- 6) Plano de detalhe, de pormenor, ou *close-up*: foca em um detalhe de uma personagem ou objeto que mereça destaque.

Vergueiro (2007) também categorizou os ângulos de visão:

- 1) Ângulo de visão médio: a cena acontece na altura dos olhos do leitor.
- 2) Ângulo de visão superior: aqui as personagens são vistas de cima, de modo a imprimir tensão à cena.
- 3) Ângulo de visão inferior: mostra as personagens de baixo para cima, com o objetivo de retratá-las como poderosas.

Já o tempo da narrativa sequencial se dá pela mudança dos quadros, que implica na mudança de imagens de um quadro para outro.

As tirinhas, conhecidas como histórias em quadrinhos curtas, geralmente publicadas em jornais e revistas, segundo Mendonça (2008), desenvolveu-se no Brasil devido ao pouco espaço destinado ao gênero e à periodicidade diária, que obrigou os autores a encurtar a narrativa. Outra particularidade das tirinhas é a temática abordada, como a sátira política e social, além de assuntos considerados tabus pela sociedade. Por esse motivo, ora encontramos as tirinhas direcionadas para o público infantil e ora para o público adulto.

Enquanto alguns acham graça das ceroulas do personagem, outros se compadecem de seu drama existencial. Os personagens de Peanuts (de Charles Schulz), Calvin & Hobbes (de Bill Waterson) e Mafalda (de Quino) são mesmo só para crianças? [...] Tal ambiguidade se ampliou até mesmo para o domínio de HQs de aventura. (MENDONÇA, 2008, p. 24).

De acordo com Mendonça (2008), as tirinhas são, geralmente, desenvolvidas em três quadros e quase sempre usando o humor para contar a história. No Brasil, a mistura de crítica social e humor acabou por popularizar as tirinhas e transformá-las em instrumento de posicionamento ideológico. Esse tipo de abordagem acabou por direcionar o gênero *tirinhas* mais para os adultos do que para as crianças, visto que, segundo Mendonça (2008, p. 26), “[...] é comum que para (re)construir o sentido dessas tiras, o leitor precise ser capaz de compreender ironias, metáforas, paródias, implícitos, etc., além de acionar referências culturais próprias do mundo dos adultos”.

Esse movimento de usar as HQs como forma de crítica social teve início em 1960, durante a ditadura militar, com as personagens criadas pelo cartunista Henfil, que representavam estereótipos brasileiros. Entre eles, estavam os fradins, considerados pelo próprio Henfil como personagens autobiográficas, sendo um numa fase anterior à libertação religiosa e o outro pós-libertação. O Baixim, insolente, pornográfico, que lutava contra a hipocrisia pela ironia. O Cumprido, religioso, careta, sonhador. A Graúna, analfabeta, porém muito inteligente, tinha o corpo em forma de ponto de exclamação e foi utilizada pelo cartunista para falar de pautas como o coronelismo, a economia, a desigualdade social. O bode Francisco de Orelana, cuja cultura era advinda dos livros e jornais dos quais se alimentava. Segundo Henfil, uma crítica ao “intelectual de gabinete”, o bode tentava conscientizar a Graúna sobre os direitos das mulheres. O cangaceiro Zeferino Ribamar das Mercês é o estereótipo do nordestino machista. Ubaldo paranoico representava o sentimento de parte dos brasileiros com a instalação do regime militar. Na década de 1980, a produção nacional ganha reforço com os trabalhos de Angeli, Fernando Gonsales, Glauco e Laerte, que focavam a temática das suas obras no discurso politicamente incorreto e *nonsense*.⁵⁵

As crianças também tiveram sua importância na consolidação e formação de público dos quadrinhos no Brasil. A *Tico-Tico* (1905-1960) foi a primeira revista a publicar histórias em quadrinhos. Por ser uma das únicas revistas dedicadas a crianças na época, fez grande sucesso, e, podemos supor, acabou por “alfabetizar” toda uma geração na leitura dos quadrinhos. A partir daí, várias publicações estadunidenses passaram a ser traduzidas para o português e comercializadas no país. Isso colaborou para a formação de um público cativo, o que impulsionou a produção nacional, tendo como principais ícones Ziraldo e Maurício de Souza.

O aumento de leitores e produtores de HQs, embora tenha contribuído para a consolidação do gênero, não foi suficiente para equipará-lo à importância dada aos gêneros literários.

2.3.1 O verbal e o não-verbal

⁵⁵ De acordo com o *Cambridge Dictionary on-line*, a palavra *nonsense* significa *bobagem, besteira*. CAMBRIDGE DICTIONARY. Disponível em <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/nonsense>. Acesso em: 25 jul. 2018.

Na linguagem utilizada nos quadrinhos, temos a presença do verbal e do não-verbal, constituindo, portanto, uma narrativa multimodal. No entanto, dada a sua estrutura semiótica, o não-verbal ganha sempre destaque maior que o verbal. De acordo com Mendonça (2008), essa importância atribuída à imagem pode ser verificada quando se percebe que há HQs sem texto, mas nunca sem imagens. Dessa forma, podemos concluir que a imagem é um dos elementos estáveis que compõem esse gênero. Além da imagem, temos outros elementos que também garantem alguma estabilidade ao gênero, são eles: os requadros⁵⁶, a sarjeta⁵⁷, os balões, o letreiramento⁵⁸, a perspectiva e o enquadramento.

O caráter multimodal desse gênero fica claro na definição de Cirne (2000, p. 23-24), que esclarece que “[...] quadrinhos são uma narrativa gráfico-visual, impulsionada por sucessivos cortes, cortes esses que agenciam imagens rabiscadas, desenhadas e/ou pintadas”. Para Klee (1973) e Souza (1998) existem formas diferentes de proceder à significação da imagem. A primeira é tomá-la tal qual o signo linguístico, desenvolvendo sua leitura a partir da arbitrariedade, da imitação e da referencialidade. A segunda é vê-la em suas especificidades, tal como extensão, profundidade, estabilidade, cor, textura. Em ambos os casos, a proposta é de uma apreensão formal da imagem, deixando de lado sua dimensão discursiva. O que observamos é que, independentemente da forma como o leitor proceda a significação, esta será reducionista, negligenciando sua “[...] materialidade significativa na sua dimensão discursiva”. (SOUZA, 1998, p.3). No primeiro caso, o não-verbal tem sua significação prejudicada, pois é pensado a partir do signo linguístico. Já no segundo caso, a relação é feita não mais com o signo linguístico, mas com os traços da imagem.

Importante ressaltar que o caráter semiológico da imagem se dá independentemente de ser vista sob o paradigma da linguagem verbal, evidenciando sua característica de poder ser lida. Esse trabalho de interpretação, por sua vez, está relacionado com o repertório cultural, social e histórico dos sujeitos. “O trabalho de compreensão do espectador passa, assim, pela inferência dessas imagens (sugeridas) que atribuem ao texto não-verbal o caráter de sua heterogeneidade”. (SOUZA, 1998, p. 4). As heterogeneidades, as quais Souza (1998) se refere, dizem respeito ao implícito, ao silêncio e à ironia, marcas que estão associadas ao verbal e suas vozes, mas, como estamos trabalhando na perspectiva da imagem, trataremos a

⁵⁶ Moldura colocada em torno dos desenhos.

⁵⁷ O espaço em branco entre os requadros.

⁵⁸ A depender da tipografia utilizada, ele pode conduzir o significado, a intensidade e a forma do que é dito. Embora estejamos falando de texto, o desenho da letra e o seu significado é um recurso não-verbal.

sua heterogeneidade baseada naquilo que Souza (1998) chamou de *operadores não-verbais*: a cor, o detalhe, o ângulo, elementos da paisagem, luz, sombra, etc. De acordo com Souza (1998), as imagens implícitas são pistas que facilitam a compreensão.

A significação, produzida a partir do olhar dos recortes visuais que compõem a imagem, desencadeia um processo de interpretação que dá origem a outras imagens em um ciclo infinito. O efeito de sentido que esse ciclo provoca, por sua vez, depende das formações nas quais estão inseridos não só o autor do texto, mas também o leitor. (SOUZA, 1998).

2.4 Por uma visão estética da narrativa

Para entender a visão de Bakhtin sobre a estética da narrativa verbo-visual, que será adotada por nós nesse trabalho, tomaremos como base as obras *O autor e a personagem* (2003), *Arte e responsabilidade* (2003), *Para uma filosofia do ato responsável* (2017) e *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária* (1998), escritas pelo autor naquela que ficou conhecida como sua fase filosófica (CAMPOS; SOUZA, 2015). Assim, segundo Brait (2013), as contribuições de Bakhtin para a linguagem não se restringem à linguagem verbal.

A utilização da teoria bakhtiniana para a discussão verbo-visual data da década de 1990. No entanto, não são muitos os trabalhos encontrados desde então com esse aporte. Brait (2013) aponta três publicações, sendo *Tekstura: Russian Essays on Visual Culture* (1993), de autoria de Alla Efimova e Lev Manovich, *Bakhtin and the Visual Arts* (1995) e *Bakhtin Reframed* (2013), ambos de Deborah J. Haynes.

De acordo com Brait (2009), a leitura dos enunciados verbo-visuais, conforme a teoria bakhtiniana, pode ser pautada no entendimento dos discursos enquanto relações dialógicas; no posicionamento do sujeito como concretude de relações dialógicas dentro de um discurso concreto; e na influência exercida pela esfera de circulação na produção e recepção do texto. Volóchinov também demonstrou interesse pelo estudo do signo visual, mostrando que o assunto constituía um interesse comum entre os estudiosos russos da época.

De acordo com Bakhtin, o ato de criação estaria diretamente ligado à capacidade do homem de agir concretamente de modo responsável e responsivo num eixo sócio-histórico-cultural (CAMPOS; SOUZA, 2015). Dessa forma:

Muitas vezes, dissocia-se o artista do homem da vida. Sob esse ponto de vista, caberia ao sujeito no ato de criação deslocar-se de sua vida para criar um outro mundo das inspirações e dos devaneios. Essa perspectiva, entretanto, resulta na esterilidade da arte uma vez que separa o homem do seu cotidiano. (CAMPOS; SOUZA, 2015, p. 289).

Assim, Bakhtin aponta que a relação entre vida e arte se dá quando o autor-pessoa se converte em autor-criador, tornando-se parte da narrativa e, por conseguinte, “[...] o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra”. (BAKHTIN, 2013, p. 10). O papel do autor será o de valorizar o que há de mais marcante em sua personagem de um determinado ponto de vista axiológico. Enquanto o autor se ocupa em ser “[...] a consciência e o mundo da personagem” (CAMPOS; SOUZA, 2015, p. 289), a própria personagem se desenvolve a partir de um acontecimento ético da vida ou no mundo do conhecimento, sendo, portanto, um ato estético que engloba o ético (BAKHTIN, 2003).

O ato estético estaria ligado ao processo de exotopia, tendo em vista que somente esse afastamento permite ao autor enxergar a personagem de fora para dentro, de um lugar onde ela mesma é incapaz de estar. A noção de texto que empregamos aqui também se fundamenta na assinatura de um autor “[...] que mobiliza discursos históricos, sociais e culturais para constituí-lo e constituir-se”. (BRAIT, 2009, p. 145).

A concepção de excedente de visão, por sua vez, aproxima o autor das particularidades da personagem de modo a entender aquilo que se passa dentro dela e somente dela, do lugar dele e somente dele. Estamos, então, diante de movimentos distintos feitos pelo autor em busca de construir a personagem da forma mais acabada possível, observando-a de longe e de perto.

Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, contemplar o horizonte dele como excedente de visão que desse lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento. (BAKHTIN, 2003, p. 23).

Assim, o movimento de aproximação do autor da personagem pressupõe também o movimento de retorno dele ao seu lugar, visto que a “[...] atividade estética se realiza apenas no momento do retorno do autor ao seu lugar de sujeito singular, quando efetivamente é possível dar acabamento à personagem e à narrativa”. (CAMPOS; SOUZA, 2015, p. 290). Na perspectiva de Bakhtin, então, não há uma unidade onde:

O ato da atividade de cada um, da experiência que cada um vive, olha, como um Jano bifronte, em duas direções opostas: para a unidade objetiva de um domínio da

cultura e para a singularidade irrepitível da vida que se vive, mas não há um plano unitário e único em que as duas faces se determinem reciprocamente em relação a uma unidade única. Somente o evento singular do existir no seu efetuar-se pode constituir esta unidade única; tudo o que é teórico ou estético deve ser determinado como momento do evento singular do existir, embora não mais, é claro, em termos teóricos e estéticos. (BAKHTIN, 2017, p. 43).

Assim, podemos concluir que tudo que é teórico ou estético deve ser um momento do existir de cada um, deixando, no momento em que se efetua como existir, de ser compreendido como teórico ou estético, mas sim ato bidirecional que derruba as barreiras entre cultura e vida. Vida essa que se constitui de pensamentos que também são singulares, tal qual o existir. Juntos, vida e pensamento, formam aquilo que Bakhtin (2017, p. 44) chamou de “[...] *agir ininterrupto* ou *viver agir*”, em que cada pensamento é um ato formado pelo sentido e pela historicidade de uma consciência singular, que resulta em um ato responsável.

A filosofia contemporânea, ocupa-se em preencher a unidade da vida com o mundo teórico, de modo a construir uma “filosofia da vida” (BAKHTIN, 2017, p. 59) que opõe o conhecimento racional à intuição filosófica, conforme dito por Henry Bergson e desmistificado por Loosky (1922, *apud* BAKHTIN, 2017). O que Bakhtin observa, por sua vez, é que o mundo da visão estética de um sujeito não é o seu mundo real, existindo, portanto, uma certa discrepância entre o sujeito e sua vida e o sujeito do ato de tal visão.

No conteúdo da visão estética não encontraremos a ação-ato daquele que vê. O reflexo bilateral único de um ato único, que ilumina e traz a uma única responsabilidade, seja o conteúdo, seja o existir realização da ação-ato em sua indivisibilidade, não penetra no lado contedístico da visão estética: do interior dessa visão não há saída em direção à vida. (BAKHTIN, 2017, p. 60).

Voltamos aqui à filosofia, que corresponde a esse mundo absolutamente teórico, mas que ao mesmo tempo se coloca à disposição para resolver as últimas questões, ou seja, contextualizar o agir unitário e singular a partir delas. Para Bakhtin (2017, p. 67), mesmo sendo autora de proposições válidas, a filosofia não é capaz de “[...] determinar o ato e o mundo no qual este ato real e realmente se realiza uma e somente uma vez”. A filosofia teórica, portanto, não estaria apta a tratar do existir evento. Para isso, seria preciso sair do mundo teórico e, segundo Bakhtin (2017), mais abstrato, para ingressar no mundo do ato responsável.

Essa concepção de Bakhtin sobre os limites da filosofia talvez tenha sido a responsável pelo afastamento do autor dessa área do conhecimento. De acordo com Renfrew (2017), uma das razões para esse distanciamento foi a crise da filosofia europeia, que teve início com Karl Marx, dizendo que “[...] os filósofos até agora apenas interpretaram o mundo

de várias maneiras; a questão agora é transformá-lo” (MARX, 1845/1924 *apud* Renfrew, 2017, p. 62). No entanto, com o desenvolvimento da ciência, da indústria e da tecnologia, pôr em prática as transformações pensadas pelos filósofos ficou cada vez mais difícil, logrando à filosofia um caráter secundário na explicação do mundo.

2.4.1 A construção da narrativa

Para analisar a forma como a narrativa das histórias em quadrinhos se desenvolve, utilizaremos a abordagem de Benedito Nunes em seu livro *O tempo da narrativa*. Segundo o autor, os elementos formais observados na narrativa são os acontecimentos, o conteúdo da história (NUNES, 1995).

Para Nunes, esses elementos são preenchidos por experiências individuais culturais e sociais do leitor, que acabam por complementar o enredo. Na concepção de Aristóteles, esse mesmo enredo deve ser entendido como “[...] ato de ordenação” (NUNES, 1995, p. 76) para organizar a história.⁵⁹

[...] o *enredo* sintetiza duas dimensões discordantes da narrativa: a episódica dos acontecimentos, requerendo a organização cronológica a que a história, isolável num resumo, sempre remete, e a configurante, não cronológica, fundada no discurso enquanto forma de expressão, que responde pela obra enquanto todo significante, com princípio, meio e fim. (NUNES, 1995, p. 77).

Sobre a sequência cronológica da narrativa, Nunes (1995) aponta que o leitor a constrói de modo sequencial, de modo que o que vem depois complementa aquilo que veio antes, e essa sequência pode ser revisitada por ele várias vezes de diversas formas. Assim, a compreensão leva em consideração a ação das personagens e, a partir delas, consegue representar a realidade. “A obra narrativa é um convite para ver a nossa práxis como ordenada por tal e qual enredo articulado em nossa literatura”. (RECOEUR, 1983, p. 124, *apud* NUNES, 1995, p. 77).

Contando histórias, os homens articulam sua experiência do tempo, orientam-se no caos das modalidades de desenvolvimento, demarcando com intrigas e desenlaces o curso muito complicado das ações reais dos homens. Desse modo, o homem narrador torna inteligível para si mesmo a inconstância das coisas humanas, que tantos sábios, pertencendo a diversas culturas, opuseram à ordem imutável dos astros. (RECOEUR, 1978, p. 124, *apud* NUNES, 1995, p. 16).

⁵⁹ Esta concepção aparece na obra *Temps et récit*, de Paul Ricoeur, citada por Nunes (1995).

Nas histórias em quadrinhos, as ações vêm apresentadas em cada um dos quadrinhos, desenvolvendo-se em sequência, garantindo, segundo Cangnin (2014, p. 177), “[...] a isotopia e a transmissão da mensagem” no que constitui o elemento invariante da narrativa. Os elementos variáveis, por sua vez, estão representados pelas figuras das personagens em diferentes posições. Cada ação se desenvolve em uma sequência que mantém um padrão, como o cenário e as personagens. Ao mudar de ação, propõe-se uma nova sequência com outro padrão.

O tempo da narrativa também é disposto utilizando os quadrinhos como aliados. Como as imagens representam fatos que aconteceram, o tempo da narrativa é esse tempo exato em que a ação apresentada aconteceu. Já o tempo da narração é aquele em que a história é contada, é o tempo da leitura, que resulta da leitura sequencial dos quadrinhos (CANGNIN, 2014).

A sequência temporal, por exemplo, é sinalizada de duas maneiras: pelas imagens, cuja ordenação é evidenciada pelos cortes temporais entre elas, que a sarjeta aponta para o leitor; e pela linguagem verbal, especialmente pela troca de turno e pelo desenvolvimento do tópico discursivo. (MENDONÇA, 2008, p. 34).

A noção de tempo é fundamental para o gênero, que pode utilizar alguns recursos próprios da linguagem, como a sarjeta, responsável pela sequência dos fatos. Para conseguir entender essa passagem, o leitor deve estar atento ao que antecede e sucede esse espaço e, a partir daí, fazer suas inferências sobre aquilo que está implícito na sarjeta. Segundo McCloud, essa participação efetiva do leitor na construção da narrativa o torna um “[...] cúmplice silencioso” da história, fundindo espaço e tempo numa só dimensão. McCloud ([1993] 2005, p. 68 *apud* MENDONÇA, 2008).

Para McCloud ([1993],2005), as transições entre os quadros podem acontecer de seis formas, exigindo, em todas elas, diferentes graus de inferências, sendo as três mais usadas no ocidente as seguintes:

1) Transição momento-para-momento: precisa de muito espaço para o desenvolvimento da narrativa, uma vez que foca nas ações e reações das personagens. É utilizada para obras com finalidade estética.

2) Transição ação-para-ação: nesse caso, o leitor precisa de atenção redobrada, pois a sarjeta precisa ser “lida” como informação subentendida que precisa ser levada em consideração para que ele tire conclusões e entenda a narrativa.

3) Transição tema-para-tema: os cortes entre as passagens são mais abruptos que nas outras formas de transição. Esse tipo de passagem de tempo mostra recortes de uma mesma cena, de modo que o leitor seja capaz de reconstruir a imagem toda, o que exige um alto grau de inferência.

Nas tirinhas, histórias em quadrinhos curtas, as ações se desenvolvem em sequências menores, mas mantêm os elementos constitutivos da narrativa, ou seja, a personagem, a ação e o tempo. Nesse caso, o autor seleciona os momentos mais importantes da ação, de modo a poder sugestionar os movimentos pretendidos (CANGNIN, 2014).

Em 1958, foi a vez de Lévi-Strauss, tomando como objeto o estudo dos mitos, dividir a narrativa no que chamou de *mitemas*. No entanto, Lévi Strauss (1970, *apud* CANGNIN, 2014) propunha que os mitemas pudessem ser reorganizados, diferentemente do entendimento de Propp, que afirmava que a ordem cronológica das ações era invariável e, portanto, fixa. Para Lévi-Strauss, seriam tais unidades, portanto, atemporais.

Em seguida, foi a vez de Souriau (1993, *apud* CANGNIN, 2014) trazer sua teoria sobre a estrutura do conto. Toda a proposta de Souriau se concentra numa apreciação estética da narrativa, apontando para mais de 200 mil situações dramáticas, contrastando com as 31 propostas por Propp. O autor destaca ainda as relações entre o que ele chama de *microcosmo*, aquilo que acontece dentro de cada ato da narrativa, e o *macrocosmo*, aquilo que está fora de cada ato dramático, mas que nele influencia pelas tensões geradas entre as personagens. Segundo Souriau, ação e situação – momento dramático de uma dada ação desencadeado por um sistema de forças – também devem interagir, com o objetivo de promover um encadeamento dos acontecimentos da narrativa. Assim, Souriau incorpora à análise da estrutura narrativa o conceito de *forças*, que são as funções responsáveis pelo drama.

Barthes (1966 *apud* CANGNIN, 2014) dividiu seu modelo em funções e índices. As funções são o centro das ações, e os índices as informações complementares necessárias para entender o desenvolvimento da narrativa.

Greimas (1968) reuniu todos os modelos anteriores, partindo do de Propp, e criou seu modelo actancial. O modelo de Greimas combina as ações propostas por Propp de forma binária, como se cada função previsse um par, portanto, uma função positiva prevê uma outra negativa. Já as personagens, que ele chamou de *actantes*, foram determinadas a partir do que ele nomeou de *esfera de ação*, reduzindo-as a quatro: mandante, destinatário, auxiliar e oponente.

Todorov (1979), por sua vez, debruçou-se sobre alguns aspectos para explicar a estrutura da narrativa. O primeiro ponto a ser analisado pelo autor foi a intriga. Segundo ele, a intriga é a responsável pelo interesse do leitor pela narrativa. Todorov (1979) aponta que os elementos recorrentes às histórias são os agentes, sujeitos das ações; o predicado, verbo que determina a ação responsável por transformar a situação anterior; o adjetivo, que qualifica os agentes, sujeitos das ações. A partir daí, Todorov (1979, p. 87) propõe “[...] três grandes subdivisões da análise da narrativa: estudo da sintaxe narrativa, estudo temático e estudo retórico”. Nesse trabalho, não vamos entrar na análise sintática da narrativa, pois não temos isso como objetivo.

Para Todorov (1979, p. 88), a intriga pode ser definida como “[...] a passagem de um equilíbrio a outro”. Dessa forma, a intriga representa o desequilíbrio entre dois momentos, sendo um de sofrimento e outro de felicidade.

Segundo Henry James (1884, *apud* Todorov, 1979, p. 119), “[...] não há personagens fora da ação, nem ação independente de personagens”. Para concluir sua teoria sobre a narrativa, James afirma que as personagens são mais importantes que as ações às quais estão vinculadas. No entanto, Todorov (1979) defende que existem inúmeros casos em que as ações não são simples cenários para as personagens, mas que, pelo contrário, as determinam. Assim, Todorov entende que as narrativas não se limitam a descrever as características das personagens, mas que elas são uma “[...] história virtual” (1979, p. 123) da sua vida, o que o autor chamou do “[...] *reino dos homens-narrativa*” (1979, p. 123, grifo do autor).

A atenção dada às personagens faz com que a narrativa seja frequentemente interrompida cada vez que uma nova personagem entra na história. É o que Todorov (1979) denominou de *encaixe*.

O encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a pretende diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 1979, p. 126, grifo do autor).

Para Todorov (1979), toda narrativa deve fomentar novas histórias, seja dentro de si mesma ou fora dela, de modo a fazer com que suas personagens continuem vivas. Assim, é possível estabelecer conexões mais profundas com elas, tornando-as mais complexas.

3 DISCUSSÃO E ANÁLISE

Levando em conta tudo o que foi levantado na parte teórica desse trabalho e tomando como base os objetivos propostos, cabe aqui explicar como faremos uso dos conceitos outrora discutidos. Com o objetivo de identificar características da sátira menipeia nas tirinhas de Mafalda, selecionamos algumas das mais recorrentes do gênero para que nos sirvam de base no processo de análise. Essas recorrências foram apontadas por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski* e discutidas extensamente nesse trabalho. É importante salientar que, por ser Bakhtin o autor de maior relevância aqui utilizado, todas as categorias elencadas foram, em sua maioria, apontadas, nomeadas, conceituadas e discutidas por ele em diversas das suas obras.

Sendo assim, as características selecionadas para servir de base para a análise foram o discurso carnavalizado – incluindo-se, aqui, as suas particularidades, como a ironia, o riso, o destronamento; as relações dialógicas – também aqui com as suas individualidades, entre elas o diálogo com um interlocutor presente e o diálogo interior; e as temáticas típicas da sátira menipeia – as quais trazem o discurso das últimas questões, que acabou por rebatizar o gênero, tendo em vista o seu interesse pela discussão das grandes questões da humanidade, que até os dias de hoje acabam por inquietar filósofos, cientistas e cidadãos.

Claro que, como nossa análise prevê a busca de características de um gênero remoto nos dias atuais, algo em contexto precisaria justificar a necessidade de retomá-lo por parte do autor do objeto. Embora não possamos confirmar o conhecimento de Quino da sátira menipeia, também não podemos descartá-lo. Assim, entendemos ser fundamental que, ao lado das categorias determinadas, outros três pontos sejam observados com igual afinco, visto que deles depende o entendimento da presença das categorias anteriores. São eles: a situação, o

espaço e o tempo em que os eventos retratados nas tirinhas acontecem; o tema, que serve de ponto de partida para a história; e a valoração, como os falantes reagem aos fatos.

Outras questões teorizadas ao longo desse trabalho não foram apontadas como categorias de análise, tendo em vista que não observamos nelas um traço marcante do gênero, embora tenham sido importantes para esclarecer pontos aqui tratados. As tirinhas apresentadas nesse trabalho tiveram seu uso devidamente liberado pelo agente do autor, sem que haja qualquer conotação comercial.

Abaixo, apresentamos um quadro com as categorias de análise a serem utilizadas na observação do objeto, ao mesmo tempo em que cruzamos essas categorias com os objetivos propostos para esse trabalho.

Quadro 1 – Capacidade das categorias de análise de responder aos objetivos determinados

Categorias de análise	Objetivos	Analisar quais características das tirinhas da personagem Mafalda se articulam com as do gênero menipeia, retomando-o em suas funções.	Verificar a presença da carnavalização.	Identificar situações dialógicas.	Verificar as características das personagens e sua relação com os discursos.	Identificar as temáticas próprias do gênero menipeia nas tirinhas.
Dialogismo	X			X	X	X
Carnavalização	X		X		X	X
Presença de temas relacionados às últimas questões	X		X	X	X	X
Situação	X		X	X	X	X
Valoração	X		X	X	X	

3.1 Personagens

Figura 8 - Mafalda



A primeira aparição de Mafalda data de 29 de setembro de 1964. Na primeira tirinha, a personagem está com seis anos. Em 1973, quando a tirinha deixou de ser publicada, a menina estava com oito anos.

Mafalda é a filha mais velha de uma típica família de classe média argentina da década de 1960. Ela vivia a promessa do milagre neoliberal prometido pela Ditadura Militar, que tem início com o General Videla em 1976, responsável pela derrota da classe operária e pela aproximação com os Estados Unidos. A derrota do General Juan Domingo Perón favoreceu a classe burguesa detentora do capital. A política externa estabelecida pelo governo militar fez da Argentina um dos primeiros países do mundo a colocar em prática as políticas neoliberais – junto com o Chile sob a ditadura de Augusto Pinochet –, modelo econômico que se mantém como hegemônico até hoje.

Ao contrário dos seus pais, e do seu irmão Guille, a menina representa o inconformismo diante da injustiça, das guerras, do preconceito racial e de gênero, das regras criadas pelos adultos – entre elas, a obrigação das crianças tomarem sopa. Seu discurso é um reflexo do contexto no qual o mundo, sobretudo a Argentina, estava inserido na década de 1960. Em contrapartida, Mafalda defende os direitos humanos, é a favor da democracia e é apaixonada pelos Beatles.

Figura 9 - Felipe

Felipe, um dos melhores amigos de Mafalda, aparece como personagem das tirinhas em janeiro de 1965. O menino de sete anos, um ano mais velho que a amiga, é conhecido por ser tímido, sonhador, desligado e até preguiçoso – odeia a escola e tarefa de casa. Nesse aspecto, o personagem se assemelha a Quino, que em entrevista ao seu site oficial, declarou que Felipe y Miguelito, una mezcla de los dos. Supongo que me debo parecer a todos. En Susanita y Manolito he puesto lo que más me molesta de mí.”. (QUINO, INFORMAÇÃO ELETRÔNICA)⁶⁰. Foi justamente desse sentimento nutrido pela escola que Quino tirou dois temas frequentes em sua obra, as relações de poder e a opressão dos mais fracos pelos mais poderosos. Felipe representa uma oposição a Mafalda e até a ele mesmo quando se pergunta: “Justo eu tinha que ser como sou?”.

Figura 10 - Manolito

⁶⁰ <https://www.quino.com.ar/entrevistas>

Aos seis anos, Manolito faz sua primeira aparição, em 1965, como a representação do capitalismo. O menino bruto e materialista tem a ambição de montar uma rede de supermercados e, embora seja dono de um grande coração, odeia os Beatles, os hippies e a Susanita. Manolito é o filho mais novo de um quitandeiro espanhol e de uma mãe que é representada nas historinhas apenas por uma mão que segura um chinelo como ameaça a ele. Segundo Quino, Manolito foi criado em oposição a si mesmo e sua incapacidade de administrar o dinheiro.

Figura 11 - Susanita



Susanita Clotilde Chirusi, seis anos, fez sua primeira aparição nas historinhas de Mafalda em 1965. É fofoqueira, egoísta, briguenta e meticulosa no que diz respeito ao seu futuro, pois planeja casar com um homem rico e ter muitos filhos. A menina, que é uma reprodução da mãe, costuma dizer que pobres lhe dão nojo. Além disso, não está nem um pouco preocupada com o destino do mundo, não tem paciência para as reflexões da amiga Mafalda e é inimiga declarada de Manolito.

Figura 12 - Miguelito

Miguelito Pitti, cinco anos, iniciou sua participação nas tirinhas em 1966. Miguelito é neto de avô facista, fã de Mussolini e filho de uma mãe cuja principal preocupação é manter o piso da casa brilhando. O menino, sonhador e egoísta, considera-se o centro do mundo e detesta ser criança porque não é notado pelos adultos. Ele vive refletindo sobre questões inúteis como se elas fossem de grande importância.

Figura 13 - Liberdade

Liberdade foi a última personagem a aparecer nas tirinhas, em 1970. Embora não tenha a idade mencionada e seja impressionantemente pequena em estatura, ela parece muito mais velha por causa das suas reflexões. Filha de pais muito jovens – uma tradutora de francês e um socialista – é inteligente, perspicaz e pouco tolerante com posições conservadoras e com pessoas complicadas. Liberdade é uma intelectual de esquerda que ama cultura, revoluções e

reivindicações sociais. A menina mora com os pais em um apartamento muito pequeno, onde falta espaço para quase tudo, menos para os livros e para os posters de Paris.

Figura 14 - Guille



Guille é o irmão mais novo de Mafalda, nascido em 1968. O menino é a representação da ingenuidade da idade. Entre suas paixões, estão os rabiscos nas paredes, a chupeta *on the rocks* e a Brigitte Bardot. Ele é o único personagem da tirinha que gosta de sopa, característica que herdou do seu criador, Quino. Segundo o autor, o menino foi inspirado em um sobrinho.

Figura 15 - Mãe e pai de Mafalda



Estão presentes nas tirinhas desde as primeiras publicações. Não têm sobrenome mencionado, assim como o nome do pai, que nunca foi citado. Raquel, especula-se com idade entre 35 e 37 anos, abandonou a universidade para casar e ter filhos, decisão que é alvo constante de crítica de Mafalda. Sua grande dúvida é sobre o que cozinhar. O pai, com idade entre 35 anos no primeiro livro e 39 no último, trabalha em um escritório e ganha menos do que o necessário para chegar ao final do mês. Eles formam um típico casal de classe média argentino da década de 1960. São passivos, limitados e lutam para educar os filhos ao seu modo. Ambos fazem uso de Nervocalm.⁶¹

3.2 O autor

As tirinhas de Mafalda começaram a ser publicadas em 29 de setembro de 1964 e foram produzidas durante 10 anos. Ao longo desse período, as narrativas foram traduzidas em 26 línguas, tornando-se Mafalda uma das personagens mais populares do mundo. O criador das histórias, o argentino Joaquín Salvador Lavado – Quino –, natural da província de Mendoza, tinha o objetivo de retratar o espírito da sociedade argentina nas suas tirinhas. No entanto, esse espírito incorporado por Mafalda e seus amigos mostrou ser universal e acabou por conquistar o mundo, que se identificou com a menina questionadora que queria mudar o mundo.⁶²

De acordo com Quino, Mafalda surgiu por acaso, quando o desenhista Miguel Brascó passou para ele um trabalho para o qual havia sido chamado pela agência Agnes Publicidad. A proposta era produzir uma tira publicitária para uma linha de eletrodomésticos. No entanto, a campanha nunca foi veiculada e as tirinhas feitas por Quino ficaram guardadas, até que o

⁶¹ “Nervocalm® age equilibrando o organismo, atenuando a intensidade e espaçando as crises de ansiedade, depressão e insônia”. (INFORMAÇÃO *ON-LINE*, 2017). Disponível em <http://www.nervocalm.com.br/empresa>. Acesso em: 20 set. 2017.

⁶² A importância de Mafalda para os argentinos é tanta que a menina quase virou cidadã honorária da cidade de Buenos Aires. O processo, no entanto, foi interrompido quando se descobriu que, de acordo com a lei, o título só poderia ser conferido a pessoas. Embora a personagem tenha certidão de nascimento impressa, não é considerada humana. Mas a justificativa do título continua legítima, pois, como diz o documento assinado pelo então prefeito de Buenos Aires, Facundo Suárez Lastra, e pelo secretário da cultura, Félix Luna, a personagem é responsável por “[...] simbolizar o que tem de melhor no espírito de muitos jovens argentinos, que não se resignam e não aceitam a ordem estabelecida, pretendendo modificá-la e enriquecê-la com as próprias ideias. Mafalda muitas vezes fez refletir os próprios leitores sobre a validade dos hábitos, das crenças, dos prejuízos e da opinião comum, ajudando assim a construir uma sociedade melhor”. O documento ainda diz “Mafalda continua sendo, na memória coletiva dos argentinos, a menina perguntona, questionadora, irreverente e inesperada, que na sua época pôs tantas questões que incomodavam a sociedade argentina” (QUINO, 2010, s/p).

secretário de redação da revista *Primeira Plana*, Julián Delgado, procurou-o para publicar uma historinha na revista. Então, Quino resgatou as tiras e as enviou para a publicação.

A personagem principal da tirinha – que teve seu nome inspirado no filme *Dar la cara*, em que Quino viu um bebê chamado Mafalda – tem como principal característica ser questionadora. Esses questionamentos continuam atuais, mesmo 57 anos depois de terem sido escritos. Para Quino, a explicação para isso pode estar na própria sociedade.

Talvez porque muitas das coisas que ela questionava ainda não tenham sido resolvidas. Isso com certeza. E mais do que isso, às vezes fico impressionado ao ver como algumas dessas tiras, desenhadas há mais de vinte anos, ainda podem se referir a questões de hoje. (QUINO, 1994).⁶³

Segundo Quino, para criar as histórias era preciso um grande esforço, justamente por causa das reflexões muito à frente do tempo em que a narrativa era escrita. “Eu levava um dia inteiro, das 9 da manhã às 5 da tarde, para fazer cada tira da Mafalda” (QUINO, 1994).⁶⁴

Desde a sua primeira aparição na revista *Primeira Plana*, em 1964, pouco antes do golpe de Estado, responsável por depor o presidente Arturo Illia, Mafalda ficou 10 anos em cartaz, sendo um ano na revista responsável por revelá-la e dois anos (1965-1967) no jornal *El Mundo*, quando tornou-se uma tira diária. Após o fechamento do jornal, as tirinhas ficaram cerca de seis meses sem serem publicadas, até que a revista *Siete Días* substituiu a página humorística de autoria do próprio Quino pelas tirinhas. Essa foi a casa de Mafalda e seus amigos até 1973, quando o autor deixa de escrever as tirinhas.

Foi uma coisa muito difícil, mas eu não queria que a Mafalda acabasse como essas tiras que as pessoas lêem só por uma questão de costume, mas que não fazem mais sentido. Além do mais, fazer histórias em quadrinhos não é a mesma coisa que fazer uma página humorística. É um trabalho mais rotineiro e, portanto, a gente se sente mais limitado. As tiras obrigam a gente a desenhar sempre os mesmos personagens e nas mesmas medidas. É como se uma marceneiro tivesse que fazer sempre a mesma mesa e eu também queria fazer portas, cadeiras, banquinhos... Uma vez me perguntaram se eu não pensava ressuscitá-la. Mas ressuscitá-la seria como dizer que está morta. E ninguém duvida que ela esteja bem viva, por sorte. Na realidade, a Mafalda foi anunciando a sua retirada nas vinhetas que acompanhavam as tiras na *Siete Días*. O sinal mais evidente e definitivo veio através da fofoqueira da Susanita: “Não digam nada que fui eu que contei – sussurrou na vinheta do dia 18 de junho de 1973 –, mas parece que daqui a pouco tempo, por um preciso e exato lapso de ‘um tempinho’, os leitores que estão fartos da gente vão poder aproveitar da nossa desejada ausência”. (QUINO, s/d, INFORMAÇÃO ELETRÔNICA).⁶⁵

⁶³ Entrevista disponível em: <http://www.mafalda.net/index.php/PT/a-historia/entrevista>. Acesso em: 17 set. 2017.

⁶⁴ Entrevista disponível em: <http://www.mafalda.net/index.php/PT/a-historia/entrevista>. Acesso em: 17 set. 2017.

⁶⁵ Entrevista disponível em: <http://www.mafalda.net/index.php/PT/a-historia/entrevista>. Acesso em: 17 set. 2017.

Desde a última aparição de Mafalda, o autor somente a utilizou novamente em campanhas sociais, como as feitas para a Unicef e para a Cruz Vermelha. Além disso, Quino diz que só faz uso da personagem quando fica irritado. “Quando vou a algum lugar onde atendem mal as pessoas ou quando quero reclamar de alguma coisa, aí, ao invés de escrever uma carta, desenho uma Mafalda: ela é a porta-voz da minha irritação”. Segundo Quino, a razão por ter interrompido a carreira de Mafalda foi o medo. “Um personagem escraviza muito e eu tinha medo de me repetir” (QUINO, 2003)⁶⁶. Mas se orgulha de ter protegido suas personagens do que chama de “*merchandising selvagem*”, embora isso lhe tenha custado bastante dinheiro.

Diante disso, quando observamos a relação autor-personagem estabelecida por Quino no processo de construção de Mafalda e seus amigos, percebemos uma heroína autobiográfica, como destaca o próprio autor quando diz que muito de Mafalda é autobiográfico. Ele emprestou a Mafalda não só o endereço, rua Chile, 371 - San Telmo, onde o autor morava com sua esposa, Alicia Colombo; mas a certeza de que tudo tem dois lados opostos, inclusive o ser humano, onde encontra prazer e sofrimento. Essa contradição vivida por Quino pode ser percebida em Mafalda quando utiliza essa ambiguidade, deparando-se com contradições internas.

É como se nessa narrativa houvesse dois personagens, sendo Quino o herói lírico, com seu momento valorativo concreto do existir, e Mafalda com seu próprio momento valorativo do existir. De acordo com Bakhtin (2017), nesses casos existem contextos de valores correlatos, mas ainda assim independentes entre si, embora inseridos em um contexto estético responsável por unificá-los e por possibilitar a interação entre eles, sem nunca deixar que se fundam. Aqui temos a possibilidade das presenças do autor-contemplador e do autor-herói, sendo o primeiro “[...] o lugar singular do sujeito estético” (BAKHTIN, 2017, p. 132) e, portanto, com uma visão de mundo externa à obra. O segundo, o autor-herói, está inserido dentro da arquitetônica. O autor contemplador é, pois, exotópico em sua essência, o que lhe possibilita a observação do interior da obra, ou seja, aquilo que Bakhtin chamou de *empatia estética* (BAKHTIN, 2017).

Há aqui, segundo Bakhtin (2017), um desafio ao sujeito que, por vezes, vai perceber que o ser estético se aproxima mais da “[...] unidade real do existir-como-vida” (2017, p. 66) do que do mundo teórico. No entanto, aquele que vive no existir estético não é o sujeito, mas

⁶⁶ Entrevista disponível em: <http://www.mafalda.net/index.php/PT/a-historia/entrevista>. Acesso em: 17 set. 2017.

o seu duplo, que assume seu papel, mas não o é. Aquele que interpreta esse papel, que se nomeia com o meu nome e por mim se passa, continua sujeito responsável pelo ato de me interpretar, sendo aquilo que Bakhtin chamou como “um momento do existir-como-evento”.

No entanto, a vida pode se tornar conteúdo de contemplação estética do seu sujeito, mas o ato-ação dessa visão não lhe penetra o conteúdo, pois, se assim o fizer, deixa de ser visão estética. E assim também se comporta o ato da empatia com o objeto da contemplação estética, situando fora de si “[...] a individualidade compreendida através da empatia”. (BAKHTIN, 2017, p. 60-61).

Se olharmos para Mafalda a partir de uma relação autor-personagem autobiográfica, identificaremos a subordinação de Quino à orientação emotivo-volitiva de Mafalda. Teríamos, portanto, um autor que não consegue ver para além do olhar da personagem. No entanto, o acabamento da personagem havia de ser garantido por um mínimo de exotopia conseguida pelo autor. Temos, então, o nascimento não de uma heroína, mas de uma anti-heroína. Mas ainda podemos nos perguntar, de que modo Quino se presta ao acabamento estético da personagem se está a ela subordinado? Bakhtin, provavelmente, explicaria esse feito dizendo que o uso da satirização e da ironia “[...] sempre supõem uma possibilidade de serem vividas, ou seja, possuem um grau menor de exotopia”. (BAKHTIN, 2003, p. 42).

Em Mafalda, vemos uma criança cuja formação ético-cognitiva está muito à frente da sua idade biológica. A consciência que a personagem tem do contexto que a engloba parece fruto da interlocução com um outro que é capaz de vê-la a partir de um excedente de visão. Teríamos, então, Quino criando um acontecimento estético, no qual uma criança é dotada de uma incrível capacidade crítica oriunda da exotopia do autor em relação a ela, garantindo-lhe, assim, o acabamento.

Mafalda seria, portanto, uma personagem autobiográfica à qual o autor está de tal forma subordinado que doa-lhe sua orientação ético-cognitiva e, através dela, expõe suas opiniões.

O escritor deve compreender os princípios e condições sociais que na vida real criam as características e as situações que lhe interessam. Na construção de seu herói, o escritor não pode esquecer por nenhum instante que a força expressiva artística depende, em medida considerável, da força da verdade da vida contida na obra. (VOLÓCHINOV, 2013, p. 168).

Segundo Bakhtin (2003, p. 43), para que o acontecimento estético se realize é preciso haver duas consciências que não coincidem, a do autor e a da personagem. No entanto, se ambas compartilham dos mesmos valores, o acontecimento estético chega ao fim e tem início

o acontecimento ético. Em Mafalda, a exotopia é reduzida aos seus mais baixos níveis, porém, assim como proclama Bakhtin (2003), sempre há algo entre as consciências que se contempla, que é visível somente a uma delas, sendo impossível eliminar completamente as diferenças entre ambos. Para isso, seria necessária a fusão de dois homens em um único ser. “O excedente de minha visão, com relação ao outro, instaura uma esfera particular da minha atividade, isto é, um conjunto de atos internos ou externos que só eu posso pré-formar a respeito desse outro e que o completam justamente onde ele não pode completar-se”. Bakhtin (2003, p. 44-45).

Observamos nessa relação autor-personagem todo processo descrito por Bakhtin. O primeiro momento dessa relação consiste em identificar-se com o outro, em coincidir o horizonte de um com o do outro e emprestar-lhe aquilo que a ele não é visível.

Devo assumir o horizonte concreto desse outro, tal como ele o vive; faltará, nesse horizonte, toda uma série de fatos que só são acessíveis a partir do lugar onde estou; assim, aquele que sofre só terá, de sua expressividade externa, uma percepção parcial que ele, por sinal, só conhecerá através da linguagem de suas sensações internas. (BAKHTIN, 2003, p. 46).

No momento em que ator e personagem coincidem, está concluído o processo de identificação necessário ao acabamento da personagem. Quino empresta a Mafalda seu conhecimento político do contexto no qual está inserido e herda dela a capacidade questionadora, própria de uma criança da sua idade.

A atividade estética propriamente dita começa justamente quando estamos de volta a nós mesmos, quando estamos no nosso próprio lugar, fora da pessoa que sofre, quando damos forma e acabamento ao material recolhido mediante a nossa identificação com o outro, quando o completamos com o que é transcendente à consciência que a pessoa que sofre tem do mundo das coisas, um mundo que desde então se dota de uma nova função, não mais de informação, mas de *acabamento* [...]. (BAKHTIN, 2003, p. 47, grifo do autor).

Se o interior do herói autobiográfico depende da diminuição do excedente de visão e da coincidência de horizonte com o do seu autor, como esse mesmo autor será capaz de construir a exterioridade da personagem sem que seja através do seu autorretrato, fruto de um excedente de visão já diminuto? Para Bakhtin, o aspecto físico deve funcionar como um acabamento do todo da alma. O aspecto físico seria um todo “[...] plástico-pictural” (BAKHTIN, 2003, p. 55) que só pode ser vivenciado pelo outro e não pelo *eu* em si, uma vez que a mim é impossível me sentir “[...] englobado e expresso pelo aspecto físico, e minhas reações emotivo-volitivas não se alojam numa imagem concluída de mim” (2003, p. 55).

Fisicamente, Mafalda é representada como uma criança comum, compatível com a sua idade. No entanto, seu acabamento, aquele que engloba toda a sua postura emotivo-volitiva e ético-cognitiva no mundo, está exteriorizado em suas expressões, sua postura, seu olhar. Nos quadrinhos, embora não seja possível captar o movimento da personagem, é possível congelar suas expressões. Nas histórias de Mafalda, temos pouca movimentação de corpo, muito provavelmente pela consciência do autor da limitação do gênero. No entanto, Quino consegue congelar as expressões do rosto de Mafalda de modo que seja possível sentir suas emoções.

Figura 16 - “Não falo, não ouço e não vejo nada”



Fonte: Formaglio (2011)

Outro ponto a ser observado quando tratamos da exterioridade da personagem são seus limites dentro da configuração espacial. Essas fronteiras que determinam e limitam o homem dentro do mundo exterior são responsáveis ainda por promover uma relação entre o homem interior e o exterior, em que só o outro tem acesso. Eu vejo as fronteiras do outro, mas eu mesmo sou incapaz de vivenciar as minhas fronteiras. Nos quadrinhos, o traço do autor é responsável por estabelecer essas fronteiras, delimitando o herói.

A cada instante, vivo distintamente todas as fronteiras do outro, posso captá-lo por inteiro com a visão e o tato; vejo o traçado que lhe delimita a cabeça, o corpo contra o fundo do mundo exterior; no mundo exterior, o outro se mostra por inteiro à minha frente e minha visão pode esgotá-lo enquanto objeto entre os outros objetos, sem que nada venha ultrapassar o limite de sua configuração, venha romper sua unidade plástico-pictural visível e tangível. (BAKHTIN, 2003, p. 56).

O movimento do corpo nada mais é senão a expressão de um movimento interno, onde as emoções ditam a exterioridade do ato. Para Volóchinov, essa expressão dita a “[...] orientação social da enunciação”. (VOLÓCHINOV, 2013, p. 169). “Por isso o escritor, ao

dotar seu herói de ‘maus’ ou ‘bons’ modos, deve ter sempre presente que esses não podem ser explicados como resultado de supostas ‘peculiaridades inatas’, ou do ‘caráter’ do herói”. (VOLÓCHINOV, 2013, p. 170).

Assim, aquilo que ao outro é visível, embora seja invisível em seu acabamento ao *eu*, está nele internamente. O ato é, portanto, a reação futura a algo passado no interior do *eu*. O *eu* presume e vive em seu interior e antecipa-se através do ato. “O objetivo do ato, situado no futuro, desagrega as coisas do mundo exterior, o plano da realização futura desagrega o corpo das coisas na sua atualidade”. (BAKHTIN, 2003, p. 64).

Isso comprova, como apontava Bakhtin (2003), que o meu corpo, para mim, é um corpo interior, pois a mim só está acessível aquilo que trago dentro dele, a minha autoconsciência. Esse corpo interior é visto pela ótica crítica como algo quase sagrado, constituído por valores éticos, pela ascese, pela bondade consigo e para com o outro, onde o duplo está sempre presente como característica da Antiguidade. Enquanto isso, o corpo do outro, para mim, é tão somente um corpo exterior, ao qual não tenho acesso, a não ser por um processo da atividade-criadora.

Em Mafalda, observamos a presença efetiva dessa autoconsciência. A personagem dialoga, por vezes, com a sua própria consciência, interpela-a e por ela é interpelada. Suas maiores contradições surgem da necessidade de se levar a sério e, tal qual no diálogo socrático, promover no confronto com seu eu interior a busca do conhecimento, as respostas para aquilo que a angustia.

O Renascimento afasta a visão da Antiguidade, que havia perdido a ingenuidade durante a Idade Média, com a contribuição do elemento sexual e da morte como formas desagregadoras. O corpo, portanto, fica só, sem um autor.

O Século das Luzes passou a examinar a relação entre o *eu* e o outro de forma positivista, a qual “[...] reduziu definitivamente a um denominador comum o eu e o outro. O pensamento político. A reabilitação da sexualidade na época do romantismo. A ideia do direito do homem, do homem-outro”. (BAKHTIN, 2003, p. 77).

Segundo Bakhtin (2003), portanto, a concepção do homem tende sempre à superação do dualismo, fazendo prevalecer uma concepção monística. No entanto, a vivência do *eu* está assinalada pela bivalência, uma vez que o *eu* e o outro operam em planos distintos, e eu só posso me colocar no nível do outro quando vivencio-o, o que não é possível em sua plenitude.

Igualar-se ao outro pressupõe uma posição situada fora do eu, de onde é possível observar-se enquanto um outro de si. Sem isso, a noção de exterioridade do eu conta tão

somente com a sua autoconsciência. O *eu* refletido no outro que se torna seu duplo. “Então meu próprio reflexo no outro, o que sou para o outro, transforma-se em meu duplo, um duplo que força a entrada na minha consciência, turva-lhe a limpidez, e me desvia de uma relação direta comigo mesmo. O medo do duplo”. (BAKHTIN, 2003, p. 78).

O autor, conhecido pela sua timidez e simplicidade, diz se identificar mais com Miguelito e Filipe do que com sua personagem mais famosa. No entanto, Quino também deixa clara sua preferência pelo socialismo como forma de governo, uma das razões que o obrigou a deixar a Argentina na época da Ditadura Militar (1976-1983)⁶⁷. Essa posição ideológica marcada do autor é ratificada pela sua interpretação do mundo quando, por exemplo, compara o presidente dos Estados Unidos, George Bush, ao personagem Ming, das histórias de Flash Gordon, conhecido como a encarnação do mal, dizendo que a maioria dos governantes está “surdo” diante do outro. Os governos desses países atuavam de maneira organizada no intuito de controlarem as informações acerca daqueles indivíduos considerados subversivos. A essa estrutura coordenada que apoiava as ditaduras locais foi dado o nome de *Operação Condor*⁶⁸. Para Quino, seus desenhos são uma forma de luta para denunciar a impotência dos pobres em relação aos ricos.

Os números de Mafalda são impressionantes. De 1966, quando foi publicado o primeiro livro da personagem, até hoje, são um total de 10 livros e 2 milhões de exemplares vendidos. *Mafalda Inédita*, de 1988, publicação que reúne tiras inéditas, já vendeu 115 mil cópias. *Toda Mafalda*, de 1993, uma coletânea de 600 páginas que reúne todas as tirinhas já produzidas por Quino, ultrapassou a casa dos 60 mil exemplares vendidos.

Durante a escrita desse trabalho, em um ano completamente atípico, quando o mundo foi assolado pela pandemia de COVID-19, acompanhamos Mafalda, um dia após completar 56 anos, ver a morte do seu criador. Aos 88 anos, Quino faleceu no dia 30 de setembro de 2020, após ter sofrido um Acidente Vascular Cerebral (AVC). Mas o autor fica eternizado em sua personagem mais famosa, uma menina de seis anos que, sem dúvida nenhuma, teria poucas e boas para nos dizer sobre o que nos trouxe até aqui e para onde estamos indo.

⁶⁷ Entrevista publicada pelo jornal *Página/12*. Disponível em: <http://www.mafalda.net/index.php/PT/a-historia/entrevista>. Acesso em: 17 set. 2017

⁶⁸ Essa ação cooperada teve origem em um encontro realizado no Chile, em 1975, durante o governo de Augusto Pinochet, que reuniu os países do Cone Sul com o apoio dos Estados Unidos. O objetivo era reprimir, vigiar, torturar, sequestrar e até assassinar integrantes de movimentos políticos que faziam oposição às ditaduras dos seus países. O acordo facilitaria a troca de informação e a caça a essas pessoas consideradas subversivas.

3.3 Discussão e análise

Por dar vida a discussões de interesse da sociedade, mas que iam de encontro aos interesses das classes dominantes, Mafalda foi considerada por Eco como uma anti-heroína, responsável por contestar o mundo. “Mafalda não é uma heroína. É uma anti-heroína. Não aparece para salvar as pessoas, aparece para criticar comportamentos e situações e pôr a sociedade em questionamento”. (ECO *apud* QUINO, 2013, p. 55). Essa característica remonta às temáticas típicas da menipeia antiga, também retomada nas obras de Dostoiévski.

A seguir, analisaremos algumas tirinhas da personagem Mafalda em que características da sátira menipeia aparecem com evidência.

Figura 17 - Tirinha “Progresso atrasado”



Fonte: Quino (2003).

No primeiro quadrinho da tirinha acima (Figura 1), Mafalda reflete sobre a questão da quantidade de analfabetos adultos no mundo, tendo como fonte informações atribuídas à Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco). A Unesco foi fundada após a Segunda Guerra Mundial com o objetivo de contribuir para a paz e segurança no mundo por meio da educação, da ciência, da cultura e das comunicações⁶⁹. Mafalda usa, portanto, uma instituição oficial para dar credibilidade aos dados que nos traz, instituição essa que tem como objetivo fazer do conhecimento uma mediação para a manutenção da paz e da ordem por meio da educação, da ciência e da cultura, ou seja, do progresso. As informações aspeadas são trazidas por Mafalda de um locutor outro, que não ela. Verificamos assim um diálogo entre o que é o discurso da personagem e o que é o discurso do outro.

⁶⁹ Disponível em: <https://nacoesunidas.org/agencia/unesco/>. Acesso em: 10 set. 2017.

No que tange à parte verbo-visual, percebe-se que as referências espaciais são compostas por apenas uma mesa e um jarro com uma planta. Os elementos que constroem essas referências apresentam contraste entre si. Enquanto a mesa que sustenta o jornal, com as informações que incitam a reflexão da personagem, tem formato arredondado e seu interior preenchido pela cor negra, mostrando-se como um elemento que carrega a tensão, a planta é vazada, com fundo claro e traços pontiagudos, contrapondo-se à mesa.

No segundo quadrinho, a personagem dá início a sua reflexão, o que fica claro pelo tipo de balão utilizado pelo autor – um balão de pensamento, caracterizado pelas esferas que parecem sair da cabeça da personagem. A reflexão aparece, no primeiro momento, como uma exclamação, proveniente de uma descoberta surpreendente sobre a quantidade de analfabetos no mundo. Dessa forma, temos aqui nada além de uma constatação, que é o primeiro passo para a reflexão.

No terceiro quadrinho, a reflexão se completa e a personagem chega a uma conclusão, configurando-se numa inversão, típica de um discurso que revela a presença da cosmovisão carnavalesca, inclusive concretizada no próprio corpo da personagem, voltado para a esquerda e olhando para trás. Os contrastes se revelam, o analfabetismo, aqui sinônimo do atraso, em oposição ao progresso, que representa o avanço, o crescimento, o desenvolvimento. A ideia de progresso, dentro do contexto imediato em que a tirinha foi escrita, aparece como uma situação almejada pelos países latino-americanos, subdesenvolvidos, que dependiam desse progresso para ascender ao desenvolvimento. Essa oposição, portanto, representa a coroação-destronamento, própria do texto carnavalizado. A tirinha traz também os aspectos volitivos emocionais da personagem, uma vez que, no segundo quadrinho, Mafalda chama por Deus como forma de mostrar seu sentimento de surpresa. Esse sentimento é coerente com as preocupações sociais e valores da menina. Já no último quadrinho, o enunciado produzido em forma de pensamento pela menina inverte a ideia de progresso, colocando-a em oposição à de atraso, construindo um discurso carnavalizado.

Diante de tudo isso, percebemos a crítica social da personagem, característica da menipeia. A crítica se refere a uma utopia social de que o progresso devesse vir acompanhado de uma política educacional que garantisse o acesso de toda a população a um sistema educacional de qualidade. O discurso dialógico também está presente, atravessado por um discurso oficial vindo da Unesco e pelo imaginário popular da ideia de progresso e atraso.

É importante destacar que, como não há na tirinha em questão um interlocutor real, Mafalda trava um diálogo interior consigo mesma, no qual seu interlocutor é sua própria

consciência. Ela é a responsável por identificar o ponto crítico da sua reflexão e, então, chegar às suas próprias conclusões.

A imagem, por sua vez, apresenta pouca variação de movimento, com pequenas mudanças na postura da personagem nos três quadrinhos. A expressão de Mafalda, no entanto, muda radicalmente do primeiro para o segundo quadrinho. Enquanto no primeiro quadrinho a personagem aparece com o semblante concentrado, o que se explica pela atenção dispensada às informações que a menina está lendo – e que são o grande estopim para a reflexão da personagem –, no segundo, o traço da boca da menina se inverte, demonstrando surpresa e decepção em consonância com o texto que aparece no balão. Essa expressão se mantém no último quadrinho, comprovando que a conclusão da reflexão não é positiva.

Mafalda, a heroína, encontra-se sozinha em cada um dos quadrinhos, dialogando consigo mesma. Seus movimentos são discretos nos dois primeiros quadrinhos, momentos em que ela tem acesso à informação (quadrinho 1) e em que ela tira os olhos do livro como se buscasse uma resposta para além dele (quadrinho 2). Sua movimentação mais brusca acontece no último quadrinho, quando ela vira de costas, como se negasse o progresso que está à frente e se voltasse para tentar encontrar no passado um esclarecimento para a sua constatação. Ou ainda, quem sabe, como se olhasse para trás procurando o progresso, que está atrasado. A menina se mantém só durante toda a tirinha, em quadrinhos com referenciais espaciais superficiais e fundo neutro, demonstrando o peso dado pelo autor à reflexão da personagem.

Figura 18 - Tirinha “Miguelitos”



Fonte: Quino (2003).

Nessa tirinha, o discurso da personagem Mafalda se constrói a partir da sua reflexão em relação ao discurso do *outro*. A menina inicia por questionar Miguelito, seu interlocutor, sobre seu comportamento passivo, que o levou a optar por sentar e esperar o que a vida quisesse lhe dar. Em resposta à Mafalda, Miguelito apenas confirma a pergunta da amiga. Em

seguida, o menino cai novamente em silêncio, continuando sua espera. Nos dois primeiros quadrinhos, Mafalda tenta refletir junto com Miguelito, mas o menino parece já ter tomado sua decisão sozinho.

Verificamos aqui uma carnavalização revelada por um movimento contraditório feito por Miguelito. Ao mesmo tempo em que quer algo da vida, nega-se a agir, esperando passivamente o que a vida quiser lhe dar.

Aqui, quem inaugura a temática do gênero das últimas questões é Miguelito, que traz para a tirinha o resultado de uma reflexão já feita anteriormente. Essa reflexão pode ser percebida não só no discurso do menino, mas também no seu olhar, que não é para frente, mas em direção ao longe (um olhar reflexivo). Ele que desperta em Mafalda a percepção de um problema. Assim como na figura 1, a motivação para a reflexão é externa, atingindo depois o nível da consciência crítica da personagem.

Como é uma característica de Quino, a movimentação das figuras é feita de forma discreta nos dois primeiros quadrinhos, apenas como um movimento de cabeça de Miguelito e de mão de Mafalda. Nesses dois momentos, existe um diálogo estabelecido entre as duas personagens, mas logo a conversa é interrompida pela convicção de Miguelito acerca da sua decisão de esperar.

No terceiro quadrinho, Miguelito mantém a expressão, enquanto Mafalda se afasta, observando-o de longe. A intransigência de Miguelito acaba por silenciar a menina, que se vê sem argumentos para debater com o amigo.

A atitude dele leva a personagem a se questionar sobre a interferência desse tipo de conduta na condição do mundo. Essa reflexão sobre a postura do ser humano em relação ao mundo, uma atitude característica das personagens do gênero menipeia, provoca no leitor uma construção de sentido que o leva a subentender que uma das causas das desigualdades sociais, da intolerância, dos problemas econômicos, entre outros, seria a passividade do homem. Por outro lado, o “assim”, trazido por Mafalda no último quadrinho, pode significar também a manutenção da situação do seu núcleo familiar, que acaba por refletir o que acontecia com a sociedade argentina da época: as mulheres oprimidas, a classe média empobrecida e explorada. Dessa forma, temos uma pluralidade de sentidos, que podem ser definidos a partir das vivências particulares dos interlocutores.

Importante destacar que a reflexão de Mafalda é marcada pelo balão de pensamento, mostrando que a menina não externa seu questionamento, apenas tenta amadurecer a questão dentro dela mesma por meio de suas observações. Ao contrário do que foi visto na primeira

tirinha analisada, aqui, a personagem não conclui nada, ela se interroga sobre a condição humana, mas sem chegar a uma resposta concreta.

No último quadrinho, Mafalda desiste de dialogar com o amigo e resolve também ficar em silêncio, mas, no diálogo interno, questiona não mais um *outro*, mas a si mesma. Esse diálogo entre Mafalda e sua consciência é trazido à tona pelo autor, o qual decide encerrar a narrativa com uma reflexão da personagem que funciona, ainda, como um convite ao leitor para juntar-se à menina nessa discussão. Ela, então, assume uma expressão de dúvida, levando a mão à boca como se procurasse uma resposta para o seu próprio questionamento.

Figura 19 - Tirinha “Inquilino”



Fonte: Quino (2003).

Na Figura 18, o confronto do homem com o próprio homem fica evidente no momento em que a personagem Mafalda se refere a sua consciência como se fosse um inquilino que ocupa o seu mundo interior, confrontando-a quanto às suas vontades de proprietária, de sujeito dono de si. A vontade de infringir as regras convencionais revela ainda um traço da cosmovisão carnavalesca, assim como a contradição certo-errado, honesto-desonesto, na mesma personagem, que mostra a presença do duplo de que fala Bakhtin (1981).

No primeiro quadrinho, Mafalda aparece com expressão contrariada, devolvendo o dinheiro à mãe no mesmo momento em que revela suas intenções não concretizadas e seu descontentamento consigo mesma por não ter seguido sua vontade. A contrariedade da menina pode ser verificada pelo movimento de jogar as moedas com força, o que pode ser verificado pela linha tracejada que acompanha o movimento da moeda. A mãe, sua interlocutora, mantém a expressão de confusão, como se não estivesse entendendo do que a filha está falando. O ponto gerador do desentendimento é a palavra utilizada por Mafalda como metáfora para consciência, *inquilino*.

O termo escolhido pela personagem para identificar a consciência mostra que o caminho da palavra depende do contexto em que é empregada, de modo que, nesse caso, ela é responsável por, mesmo depois de explicada pela menina à mãe, manter a dúvida viva pela persistência da ambiguidade. O uso da palavra *inquilino* nesse contexto específico faz com que lembremos que se trata de uma menina de sete anos, que começa a perceber o mundo a sua volta e a significá-lo a partir de algumas constatações.

Aqui, podemos citar Volóchinov (2013, p. 194, grifo do autor), quando diz que a estrutura da consciência é ideológica e social. Para ele, “[...] a linguagem interior consiste principalmente de *palavras*, ou seja, de signos absolutamente *materiais*, embora elas não sejam pronunciadas em voz alta, mas para si mesmo”. Sendo assim, a compreensão de Mafalda do que significaria ficar com o troco da padaria contém o que Volóchinov chamou de “[...] *resposta avaliativa*” (2013, p. 194, grifo do autor), ou seja, uma réplica.

Essa relação entre a produção de sentido pretendida pelo locutor e aquela conseguida pela interlocutora é destoante e fracassa na medida em que a mãe não consegue entender o que a menina quer dizer com a palavra *inquilino*.

Em todos os quadrinhos, a expressão da mãe se mantém invariável. Já Mafalda passa da expressão decepcionada, no primeiro quadrinho, para a raiva, no segundo. Nesse quadrinho, a personagem chega a dar as costas para a mãe, como se se dirigisse a outra pessoa para reclamar da influência do seu “inquilino”. Talvez a intenção seja mandar um recado para sua própria consciência, como se dissesse: “Eu sei que você está me ouvindo”. No terceiro quadrinho, a mãe resolve elucidar a dúvida e pergunta à filha a que *inquilino* ela está se referindo. No quarto e último quadrinho, a menina esclarece a dúvida da mãe com uma resposta – “esse que a gente tem aqui dentro” – que, segundo a expressão da mãe, parece ter sido motivo de ainda mais confusão. Aqui percebemos o duplo carnavalizado em Mafalda, a posição entre o bem e o mal, o certo e o errado, o honesto e o desonesto. É o sujeito

colocando-se diante de si, reconhecendo suas fragilidades, suas fraquezas, percebendo-se antagônico, nem só bom nem só mau.

Tanto no segundo como no quarto quadrinhos, a menina vira as costas para a mãe. Em ambos os momentos, o movimento vem acompanhado de um discurso no qual a menina se refere à sua consciência. Isso nos parece uma falta de coragem de encarar aquela que pode vir a repreendê-la moralmente. No último quadrinho, o olhar da heroína cruza com o do leitor, momento em que ela leva a mão ao peito, localizando a moradia do inquilino. Dessa forma, a personagem esclarece para o leitor, e não para a mãe, seu dilema. Assim, enquanto aumenta a confusão da mãe, Mafalda procura dirimi-la, como se estivesse muito claro.

O autor mantém o suspense da narrativa até o final, com um desfecho que surpreende o leitor e a mãe da personagem. A resposta deixa claro que, embora o diálogo interno não tenha sido travado no trecho mostrado na narrativa, a conversa entre Mafalda e sua consciência, a quem chama de inquilino, aconteceu em um momento anterior ao escolhido pelo autor para a retratação da história. A seleção do extrato a ser retratado pelo autor vai depender da sua estratégia. Nesse caso, Quino optou por abordar a ação a partir do momento em que a menina divide com a mãe o seu descontentamento por obedecer a sua consciência.

A distribuição dos quadrinhos em elipse é uma opção que leva em consideração questões de espaço e tempo. Essa estrutura tem como característica “[...] omitir um ou mais momentos de ação e obter alguns efeitos narrativos especiais de suspense, graça, surpresa, que aguçam a curiosidade do leitor para descobrir o que foi omitido” (CAGNIN, 2014, p. 184). Essa omissão ocorre justamente no momento inicial, quando não se sabe ainda o que aconteceu antes para levar a menina a devolver o troco da padaria à mãe.

Durante toda a narrativa, Mafalda mantém a expressão de descontentamento, marcada pela boca em arco para baixo. No último quadrinho, no entanto, a expressão da menina é combinada com a mão colocada no peito, revelando mais do que descontentamento, mas conformismo e subordinação, como se estivesse lidando com algo do que não pudesse escapar. Essa noção de submissão à consciência é fruto de um contexto cristão, em que a ideia de pecado começa a ser disseminada na Idade Média. Nessa perspectiva, os fideles do comportamento dos cidadãos aparecem em dois níveis, o da consciência e o divino. Dessa forma, estando a consciência tranquila, a ideia do pecado não se desenvolve no sujeito. No entanto, se a consciência lhe aponta o dedo, só resta pedir perdão a Deus.

Na tirinha em questão, Mafalda expõe sua fraqueza inicial com a frase “[...] pensei em ficar com o troco da padaria pra comprar bala [...]”. Depois, ela mesma questiona esse

pensamento inicial e o reconsidera. O momento da reconsideração faz Mafalda conceber sua ideia de virtude, a partir de um processo semelhante ao de busca da verdade adotado por Sócrates. Um diálogo com um interlocutor interno (a consciência), causou-lhe desconforto e lhe fez repensar sua decisão inicial. Para Sócrates, a revelação da verdade deriva da relação entre ideia e homem, advinda da atividade dialógica. É nesse processo que as ideias dos homens se encontram, se misturam e se completam.

Para o filósofo, a busca pelo conceito se dá juntamente com a desconstrução da imagem até chegar à ciência. Mafalda cria seu próprio conceito de consciência, definindo-a como um inquilino, habitante dela mesma. Sócrates foi um dos primeiros filósofos a definir a vida virtuosa como resultado de fazer a coisa certa, e a coisa certa só pode ser entendida após uma ampla reflexão sobre suas ações. O filósofo também rejeitou a virtude como um conceito relativo, defendendo que este era absoluto e o mais valioso dos bens. Assim, qualquer um que fizesse algo errado estaria infringindo as regras da sua própria consciência, quebrando sua paz de espírito (O LIBRO, 2016).

De acordo com o que vimos anteriormente, para Bakhtin (1981), o diálogo com um interlocutor ausente seria uma forma de a personagem acessar sua consciência sem a interferência do autor, no caso da nossa análise, Quino. Na tirinha analisada, Mafalda não só acessa sua consciência, como também atribui a ela a responsabilidade pela avaliação do seu conceito de virtude. Podemos resgatar aqui a visão de Bakhtin (1981), quando se refere à obra de Dostoiévski dizendo que é por meio da declaração confessional de si mesmo que o homem se revela.

Mesmo aparentemente monológico, Mafalda trava um discurso interior com a sua consciência, num processo dedicado à reflexão. Para Volóchinov (2019), mesmo esses discursos mais íntimos são dialógicos, uma vez que se estabelecem como conversas entre o locutor e um auditório constituído pelo representante do seu grupo social. No caso da tirinha, diante do impulso de usar o troco da padaria para comprar bala, ela entre em um diálogo com a sua consciência, buscando nela sua reserva ética, ponderando sua decisão a partir desse outro-interior. Esse discurso interior, por sua vez, é composto por tudo aquilo que produz sentido no entorno do locutor e, portanto, que constitui seu repertório. No entanto, esse discurso pode estar carregado de nuances, podendo se apresentar exatamente como uma oposição a toda a vivência desse locutor. Dessa forma, o discurso interior poderá, portanto, ratificar ou rechaçar o discurso inicial do locutor.

É possível, obviamente, um caso muito mais complexo: aquele em que ressoam na linguagem interna duas vozes contraditórias, mas de igual valor, e não se saiba a qual delas dar prioridade, a qual das duas seguir. Esse caso – característico de uma época determinada – testemunha a luta constante de duas classes, igualmente fortes para predominar na luta histórica, luta que se internaliza na consciência individual. (VOLÓCHINOV, 2013, p. 166).

É importante observar que, mesmo tendo duas possibilidades de seguir adiante – mantendo o discurso original ou recuando –, o locutor recorre ao diálogo interior com a intenção de respaldar-se. Caso isso não aconteça e o discurso tome outro rumo, teremos, de toda forma, uma reflexão acerca da ideia inicial, conforme proposto por Sócrates em sua maiêutica.

No caso da nossa personagem, a ideia inicial é rechaçada pelo discurso interior, que funciona como resgate da virtude vivenciada ao longo da vida por Mafalda, refletindo seus costumes, seus valores e sua educação, dando-lhe o respaldo de um auditório imaginário que se comporta como seu interlocutor se esse fosse real. O que vemos aqui é o exercício da personagem de se colocar no lugar do outro a partir de um auditório invisível. É a partir desse outro que Mafalda reflete e questiona suas atitudes e sua existência.

A virtude foi um tema muito presente nos escritos de Platão e Aristóteles, mas, para cada um deles, ela se manifestaria de formas diferentes. Barros Filho (2013) aponta que ambos os filósofos tinham uma visão dualista do homem, acreditando que era formado por duas substâncias de naturezas diferentes, corpo e alma. Assim, cada uma é responsável por fazer o homem pensar e agir de determinada forma.

[...] fundamentalmente agiríamos movidos ou pelos desejos havidos no corpo ou pela razão da alma, ou por alguma equação intermediária entre elas. Quando guiados mais pela parte racional do que pelas demais, agiríamos racionalmente. Quando dominados mais pela parte apetitiva do que pelas demais, agiríamos desejantemente, passionalmente. Já quando predomina a parte ativa, agiríamos impetuosamente, num misto de razão e paixões, pensamento e fúria. Cada uma delas também teria sua forma otimizada de funcionamento. Seriam as virtudes. (BARROS FILHO, 2013, p. 86).

Para Platão, utilizar bem a razão significaria sabedoria, já para Aristóteles, era prudência. No que se refere à parte ativa e apetitiva, ambos concordam que seja a coragem e a temperança, respectivamente. Temos aqui as três virtudes fundamentais: sabedoria, coragem e temperança. A discordância estaria, pois, entre sabedoria e prudência, portanto, na virtude racional. Para Platão, ser sábio é conhecer o bem e, a partir dele, pautar suas ações. Já para Aristóteles, a avaliação profunda dos resultados a serem obtidos com a ação e a conclusão da sua necessidade justificariam a ação. Sendo assim, “[...] enquanto a sabedoria platônica é

conhecimento da lei da boa ação, a prudência aristotélica é razão prática, razão voltada para a ação e não para o ideal ou a lei”. (BARROS FILHO, 2013, p. 86). Assim, Mafalda age em conformidade com a justiça platônica, que requer que o indivíduo controle sua impetuosidade para que possa agir racionalmente.

Inicialmente, o enunciado ausente de Mafalda – de ter pensado em usar o troco da padaria para comprar bala – supõe um confronto com o mundo e com aquilo que a classe da qual ela faz parte entende por correto. Esse auditório ausente fisicamente é quem determina a atitude moral adotada pela menina, condizente com a sua imagem social. A resolução de Mafalda de não usar o troco para atender ao seu desejo revela um movimento de busca daquilo que ela sabe e conhece do mundo e que povoa seu íntimo. Essa busca gera uma reflexão sobre o seu próprio pensamento, como na reflexão filosófica, que “[...] é um movimento de volta do pensamento sobre si mesmo para conhecer-se a si mesmo, para indagar como é possível o próprio pensamento” (CHAUÍ, 1995, p. 14).

Tal reflexão envolve a liberdade de querer, da qual falou Schopenhauer. Essa liberdade é entendida por alguns como metafísica ou até sobrenatural, tendo em vista que envolve a vontade do sujeito. Então, será que Mafalda se sentiu livre para querer o que queria? Não. A consciência tolheu seu querer. De acordo com Barros Filho (2013, p. 30), “Esta liberdade metafísica de querer, de vontade, é a que mais interessa à filosofia. A que mais intriga. E, por esta razão, a que mais mereceu atenção de pensadores consagrados”.

Para Bakhtin (2003), a consciência é o *outro* superdestinatário responsivo das grandes questões as quais o sujeito se coloca, sendo entendido pelo autor como “[...] o momento constitutivo do todo do enunciado e, numa análise mais profunda, pode ser descoberto”. (2003, p. 356). Sendo assim, o pensamento bakhtiniano confirma o diagnóstico de Pítia sobre Sócrates de que a superioridade dele estaria no reconhecimento da sua ignorância, que só é possível a partir da reflexão filosófica. Assim, Mafalda, antes de tomar sua decisão de devolver à mãe o troco da padaria, teria se voltado para dentro de si e se perguntado: O que fazer com o troco da padaria? Por que usá-lo em benefício próprio? Por que não usá-lo? Com que finalidade? Depois de interrogar-se, ela parece chegar à conclusão de que a finalidade de comprar balas para atender ao seu desejo pessoal não parece uma boa justificativa, nem mesmo uma justificativa relevante que explique o uso do troco, sobretudo se contextualizarmos a decisão na situação econômica da classe média argentina na época.

O caráter dialógico do discurso faz, portanto, com que a produção do enunciado esteja diretamente condicionada a um *outro*. Aqui, vemos um enunciado produzido levando em

consideração dois *outros*: o *outro-consciência* da personagem, o qual ela deve responder de modo virtuoso e que parece lhe tolher em suas vontades mais rudimentares, e o *outro-mãe*, a quem a personagem deve satisfação e, portanto, precisa explicar o uso ou não do troco da padaria.

A possibilidade do discurso interior nessa tirinha acaba por conceder liberdade à personagem, visto que ela não se vê aprisionada ao dizer do autor, o que é comum em discursos que se acreditam monológicos. Ao autor, entretanto, deve ser garantido o movimento exotópico, no qual ele tem acesso à consciência do *outro*. Esse afastamento promove a dúvida e abre espaço para novos posicionamentos, alargando as trocas dialógicas entre os diferentes pontos de vista do locutor e do ouvinte.

Figura 20 - Tirinha “Pergunta estúpida”



Fonte: Quino (2003).

Na Figura 19, a composição temática das enunciações de Mafalda e Susanita é composta por duas abordagens, sendo (1) o direito de questionar e (2) a comparação entre os operários argentinos e os estadunidenses. Mafalda discute com Susanita, o que é uma constante na relação entre as personagens, visto que têm pontos de vista muito diferentes sobre os mais diversos assuntos, sobretudo, no que se refere à desigualdade social, à condição da mulher e à política. Para embasar suas posições nessa discussão, vemos que as personagens recorrem a referências do contexto social, comparando as condições dos operários argentinos com as dos trabalhadores estadunidenses.

Nos anos em que Quino escreveu as tirinhas que tinham em Mafalda sua principal personagem, 1964 a 1973, a Argentina estava submetida a uma ditadura militar, iniciada em 1966, após o golpe de Estado de 28 de junho de 1966, responsável pela derrubada do

presidente Arturo Illia. A ditadura militar iniciada em 1966 perdurou por sete anos, tendo fim com a volta do peronismo⁷⁰ ao poder em 1973 (POLITIZE!, INFORMAÇÃO DIGITAL).

Esse contexto de exceção não era uma situação vivida apenas pela Argentina, todos os países do Cone Sul (Argentina, Brasil, Chile e Uruguai) viviam processos de instauração de ditaduras militares. Durante os anos em que esses países estiveram submetidos a esse regime, algumas práticas, como prisões arbitrárias, perseguições políticas, ameaças e tortura, eram legitimadas pela ideia de segurança nacional contra as ideologias de esquerda, consideradas subversivas (POLITIZE!, INFORMAÇÃO DIGITAL).

A interpretação do discurso, aqui, exige um conhecimento compartilhado da situação das duas nações. Toda a ideologia engajada de Mafalda é expressa em sua fala, enquanto Susanita atua como contraponto, personificando a ideologia de parte da classe média argentina preocupada apenas com questões sem relevância, como aparência e bens. Aqui, a heteroglóssia de Bakhtin aponta para pontos de vista distintos, oriundos de culturas diferentes e de entendimentos de funções sociais significativamente diferentes que se materializam numa situação carnavalizada, em que duas posições se opõem devido ao pensamento burguês de Susanita e suas ideologias e valores opostos materializados pela organização do conteúdo e da forma da enunciação.

A realidade efetiva na qual o homem real vive é a história, este mar eternamente agitado pela luta de classe, que não conhece quietude, não conhece paz. A palavra, ao refletir essa história, não pode não refletir as contradições, o movimento dialético, a sua 'constituição'. (VOLÓCHINOV, 2013, p. 196).

A orientação da enunciação aqui está visivelmente motivada pelo pertencimento de classe dos falantes, no caso Mafalda e Susanita. De acordo com Volóchinov:

[...] o pertencimento de classe do falante não organiza de fato a estrutura estilística da enunciação somente exteriormente, ou seja, com o *tema* da conversação. A ideologia de classe entra para o interior (por meio da entonação, da escolha e da disposição das palavras) de qualquer construção verbal que se realiza não só com o conteúdo, mas expressa com a própria forma a *relação* existente do falante com o mundo e os homens, a *relação* com aquela situação específica e com aquele auditório. (VOLÓCHINOV, 2013, p. 190)

O pertencimento à classe e como isso afeta a relação com o falante fica claro no primeiro quadrinho, no qual Mafalda demonstra sua indignação com a opinião de Susanita. Embora não se saiba do que se trata, a memória discursiva dos enunciados produzidos por Susanita – que, por sua vez, já são enunciados dialógicos em relação aos discursos da sua

⁷⁰ Disponível em: <https://www.politize.com.br/ditadura-argentina-maes-praca-maio/>. Acesso em: 08 abr. 2019.

família, sobretudo de sua mãe –, a depender do auditório, pode levar o leitor a crer que a revolta de Mafalda é válida. A discordância de Mafalda é expressa não só pelo texto, mas pela sua expressão com a boca aberta, indicando discussão, e o corpo rígido. Susanita também mostra descontentamento com a amiga – ela odeia as reflexões de Mafalda –, revelado pela boca em forma de arco para baixo.

Além da expressão facial, a entonação presumida pelo sinal de exclamação – que representa um tom de voz mais elevado – revela um comportamento combativo por parte de Mafalda. A entonação acaba também por influenciar a disposição das palavras, que, para Volóchinov (2013), constitui toda a construção estilística da enunciação. Em seu discurso, Mafalda usa o adjetivo “estúpida” (pergunta) e a expressão “toda a minha vida” (quadrinho 1). Esses termos empregados no mesmo enunciado dão um caráter de superioridade ao locutor, provocando a inferiorização da audiência. Assim, a personagem ratifica seu “[...] ponto de vista de classe” (VOLÓCHINOV, 2013, p. 200) em relação ao tema da enunciação e ao ouvinte – Susanita. Já Susanita, que no primeiro quadrinho é audiência e nos outros passa a ser locutor, usa expressões como “não sei que” e “não sei que lá” (quadrinho 2), que remetem a um certo desdém pelas questões existenciais, sociais e políticas levantadas por Mafalda, sua interlocutora. No quadrinho 3, Susanita continua questionando a personagem, “você acha que é melhor?”, o que revela uma tentativa de sair do lugar de inferioridade e fazer valer seu posicionamento de classe dominante. Essa atitude se deve a uma tentativa de desconstruir o discurso da classe intelectualizada e rotulá-lo como descabido para essa classe, que não tem autoridade constituída de questionar e, se o fizer, tais questionamentos não devem ser tomados como relevantes. Nessa situação, é importante entender que a discordância de Mafalda não diz respeito às palavras proferidas por Susanina, mas ao julgamento de valor da colega em relação à “[...] *realidade objetiva*” que essas “palavras-signos” (VOLÓCHINOV, 2013, p. 197, grifo do autor) refletem e refratam e seu grau de correspondência com essa realidade.

No primeiro quadrinho, o discurso se inicia com Mafalda, que parece responder a um outro enunciado possivelmente produzido por Susanita antes daquilo que o autor optou por mostrar aos leitores. A conversa entre as duas parece vir desde muito antes do recorte dado por Quino, de uma situação anterior que funciona para contextualizar o desenrolar do diálogo. Como diria Machado (1995, p. 40), “[...] a posição dos interlocutores com relação ao evento é igualmente decisiva para a definição da entonação e do conjunto da enunciação”. No terceiro quadrinho, uma terceira voz, representada por Miguelito, entra em cena, para ser o porta-voz

do leitor e esclarecer o motivo da discussão. Dessa forma, até o terceiro quadrinho, as personagens se limitam a defender seus pontos de vista, tentando desmerecer o da outra. Nessa perspectiva, retomamos Bakhtin (2003) quando diz que o *outro*, mesmo ausente, está sempre presente na constituição dos sentidos. Tanto para Susanita quanto para Mafalda, seus discursos estão carregados de “palavras minhas” (BAKHTIN, 2003, p. 311), pois estão impregnadas da expressividade das personagens.

O simples fato de que eu comecei a falar sobre ele (objeto do discurso) já significa que eu assumi uma certa atitude em relação a ele — não uma atitude indiferente, mas uma atitude efetiva e interessada. E é por isso que a palavra não apenas designa um objeto como uma entidade pronta, mas também expressa, por sua entoação, minha atitude valorativa em relação ao objeto, em relação àquilo que é desejável ou indesejável nele, e, desse modo, movimenta-se em direção do que ainda está por ser determinado nele, transforma-o num momento constituinte do evento vivo. (BAKHTIN, 1993, p. 50).

O dialogismo está presente tanto no discurso de Mafalda, a quem Susanita já fez a pergunta antes, levando em consideração as referências que possuía da ideologia expressa por Susanita na sua vida cotidiana – mesmo que não esteja em interação explícita na tirinha – quanto no discurso de Mafalda a partir do seu próprio contexto ideológico. Os enunciados produzidos pelas personagens foram formulados a partir de um dado, o qual recebeu contribuições dos valores socioculturais de cada uma das personagens.

Portanto, no que Bakhtin chamou de “[...] tecido de muitas vozes” (BAKHTIN, 2003), vemos posições ideológicas distintas, que geram polêmica e constituem o interior do discurso. Na tirinha, temos Mafalda e Susanita numa disputa enunciativa, construída a partir de seus valores individuais que se tornam palpáveis à medida que são construídos, revelando suas formas ideológicas.

No diálogo entre Mafalda e Susanita, a produção de sentido pode ser observada de dois lugares, o do ouvinte e o do locutor. No primeiro quadrinho, Mafalda é a locutora, mas o seu enunciado é uma réplica para Susanita. É com ele que o enunciado produzido por Mafalda dialoga. A partir dele, a personagem pretende ser a representante do ponto de vista de uma classe pensante. Do mesmo modo, no segundo quadrinho, Susanita é a locutora de um enunciado que é uma resposta ao enunciado produzido por Mafalda, e, por meio dele, Susanita também se coloca como representante de sua classe. Nesse sentido, as personagens dialogam não apenas com o *outro* físico, mas também com a consciência da própria personagem, representando os valores e as crenças provenientes do grupo social ao qual pertencem, consolidando-se também como júzo de valor. Quando a dúvida surge, o sujeito

passa a questionar seus valores e dialogar com os valores do *outro* pertencente a outro grupo social, que tenta persuadi-lo.

Esse exercício move Mafalda e Susanita a tentarem persuadir uma a outra, marcando um território ideológico. O diálogo entre as duas procura, ao mesmo tempo, dissuadir e persuadir, de modo a convencer a ouvinte da fragilidade do seu pensamento. Coisa semelhante buscava Sócrates com a sua maiêutica, quando tinha como principal objetivo destronar o seu interlocutor, fragilizando suas certezas, levando-o a admitir-se ignorante e fazendo-o refletir sobre outras possibilidades de verdade.

No entanto, embora as personagens tentem desconstruir uma o ponto de vista da outra, nesse diálogo nenhuma se submete à outra. Isto leva a um diálogo inconclusivo, tal qual os primeiros praticados por Sócrates, cujo objetivo não era chegar a um lugar comum, mas provar a ignorância do seu interlocutor, que pensava saber o que dizia. Fica claro, aqui, que, conforme Sócrates apontava, a arrogância dos que se diziam sábios vinha da certeza dos seus saberes, que os levava a, ao serem questionados, responder de pronto, sem qualquer reflexão, embasando suas respostas apenas em opiniões pessoais (*dóxa*), em pré-conceitos, e não na ciência (*epistême*).

Embora Susanita não produza nenhum enunciado afirmativo, a forma como o questionamento é feito deixa claro seu posicionamento. No quadrinho 1, Mafalda já anuncia que uma pergunta julgada por ela estúpida foi feita e, no quadrinho 2, a reação de Susanita aponta para uma discordância de pontos de vista.

Mas, se olharmos com atenção, a cena representa um recorte de um diálogo maior. A escolha do autor por recortar a discussão parece estratégica, para deixar claro que a discussão é longa e não pode ser simplificada. Nessa tirinha, embora o enunciado pareça monológico, a relação dialógica está presente, não só por meio da presença ausente de Mafalda, como contraponto ao pensamento de Susanita, como por meio da compreensão responsiva do ouvinte – característica presente em todo ato de interpretação –, que significa o enunciado, lançando mão de suas memórias particulares e coletivas, por meio do contexto amplo e do contexto restrito nos quais está inserido.

No segundo quadrinho, Susanita assume a posição de confronto, projetando o corpo em direção a Mafalda e abrindo a boca ainda em forma de arco invertido, mantendo, portanto, seu descontentamento. Já Mafalda assume a posição de escuta, deixando de lado a agressividade do quadrinho 1, passando à decepção, revelada pela boca em arco invertido e

pelo movimento de corpo para trás, na tentativa de se afastar da abordagem de Susanita. Enquanto isso, Miguelito apenas observa a discussão.

No quadrinho 3, Susanita continua como locutora, enquanto Mafalda mantém a posição de ouvinte e a expressão de decepção, mas agora parece ter desistido de argumentar e mostra isso quando vira o corpo para o leitor, como se esperasse dele o apoio necessário para sair vitoriosa da discussão. Miguelito, por sua vez, tenta elucidar a dúvida dele e do leitor, que a esta altura ainda não sabe qual o motivo que levou à discussão.

No quadrinho 4, Susanita retoma o discurso, que é anterior ao quadrinho 1, do qual não tínhamos conhecimento até esse dado momento. A elucidação daquilo que estava até então silenciado vem para ratificar a ideia inicial de que a discussão se tratava de posicionamentos distintos. Para responder a Miguelito, Susanita vira o corpo para ele, assumindo uma postura de quem explica o motivo da discussão de forma didática, enquanto Mafalda conserva sua expressão de decepção. O menino, por sua vez, não revela seu posicionamento em relação ao que acaba de ouvir, mantendo uma expressão de quem não sabe direito como agir diante daquela situação, em que parece difícil fazer a amiga assumir uma postura empática em relação aos operários argentinos.

A experiência da empatia transforma o sujeito que contempla e o objeto contemplado, visto que o movimento de sair da sua singularidade faz com que, no momento em que o sujeito retorna a si, não seja mais o mesmo. Bakhtin (2017) defende que a empatia pura, aquela em que o sujeito se confunde com o outro, faria com que ele descobrisse a mediocridade da sua existência, uma vez que é este o momento da descoberta de que o seu existir é uma possibilidade, mas não essencial. No entanto, o próprio autor aponta para a impossibilidade de o ato da empatia e o ato de existir poderem acontecer de forma simultânea. E se não podem acontecer ao mesmo tempo, não podem acontecer, pois, se o sujeito deixa de existir enquanto único, não toma consciência da empatia, uma vez que não pode fazê-la sem existir em sua singularidade.

O entendimento do objeto de contemplação é, então, a compreensão do meu agir sobre ele e o agir dele sobre mim. Sendo assim, não partimos, aqui, de uma ação que afaste o objeto da realidade na qual está inserido, mas, ao contrário, exige-se uma ação do observador, que leve em consideração tudo aquilo que a ele está conectado, portanto, uma participação responsável, ética. Esse entendimento é que faz com que Bakhtin demonstre como vida e arte estão relacionadas.

Vida, para Bakhtin, difere da arte e da literatura, pois pode ser caracterizada como não finalizável, enquanto a atividade estética requer um acabamento. Aqui, o sujeito contemplativo fornece uma caracterização do sujeito contemplado, que está aberta a ressignificações a partir dos contextos nos quais esteja inserido, sendo, portanto, infinita. Na literatura, o autor deve conferir ao objeto características que o determinem, sem, no entanto, limitá-lo, de modo a dar-lhe a finitude exigida pela arte, mas imitando o caráter aberto da vida (RENFREW, 2017). Essa aproximação com o sentimento de empatia é enfatizada por Bakhtin em *O autor e o herói na atividade estética* (BAKHTIN *apud* RENFREW, 2017), quando aponta para a necessidade de “[...] tornar-se outro em relação a si mesmo” (BAKHTIN *apud* RENFREW, 2017, p. 65), de modo que seja possível olhar para si a partir do olhar do outro, para, então, retornar a si e agir levando em consideração o que sentiu ao se observar e se colocar no lugar do outro.

Nessa tirinha, a voz do autor está diluída nas diversas vozes das personagens. São elas as responsáveis por expressar o pensamento do autor. Mafalda é a voz da consciência do autor, da razão, mas também é a voz da ideologia subversiva em relação ao governo instaurado na Argentina na época, que subjugava a classe trabalhadora, promovia a distribuição de renda de forma desigual, inibia a capacidade crítica da população e tratava as grandes questões como assuntos vagos e sem importância. “E sempre, uma dessas vozes, independentemente de nossa vontade e de nossa consciência, coincide com a visão, com as opiniões e com as valorações da classe a que pertecemos” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 6).

Susanita parece agir de forma impulsiva, produzindo um enunciado que não se fundamenta em nenhuma perspectiva ideológica dizível, ou seja, ela poderia até pensar dessa forma, a partir do seu sistema de crenças, mas expressar isso socialmente acaba por deixá-la vulnerável ao embate constante com a amiga. De acordo com Volóchinov (2019), atingir esse estado é trafegar em uma zona fronteira com o estado fisiológico, o que mostra a inadequação desse sujeito ao auditório que recebe seu enunciado, evidenciando que tal inadequação não está, necessariamente, relacionada ao caráter do sujeito, mas às suas maneiras.

Figura 21 - Tirinha “Conclusão estúpida”



Fonte: Os pontos de vista.

A tirinha apresentada na Figura 15 traz quatro quadrinhos distribuídos em elipse. O primeiro quadro mostra o momento em que Mafalda e Liberdade se conhecem. Nele, Mafalda faz uma observação sobre o tamanho de Liberdade, antes mesmo de perguntar o seu nome.

No quadrinho seguinte, a menina responde que seu nome é Liberdade. Nesse momento, a expressão de Mafalda adquire um tom de curiosidade, preocupação e decepção, com a boca em arco para baixo e fechada, ao contrário do quadrinho inicial, em que ela aparece falando e sorrindo. A mudança de expressão se dá em consequência da resposta da sua interlocutora. No terceiro quadrinho, a expressão de Mafalda se mantém, enquanto Liberdade parece esperar dela um comentário, que não vem. Então elas continuam a se encarar em silêncio.

Finalmente, no último quadrinho, a própria Liberdade quebra o silêncio, antecipando o comentário que esperava ouvir de Mafalda em forma de questionamento que, muito provavelmente, leva em consideração a contradição evidente entre seu tamanho e o significado do seu nome, que, de acordo com a própria fala da personagem, sempre lhe rende situações de igual surpresa de quem a ouve dizer seu nome. Assim, ela diz: “Já tirou sua conclusão estúpida? Todo o mundo tira uma conclusão estúpida quando me conhece”. Ao ouvir o questionamento, seguido do comentário de sua interlocutora, Mafalda assume uma expressão de constrangimento, marcada pelo rosto e nariz ruborizados, olhos arregalados e boca reta, como se não esperasse tal reação de uma menininha, como ela mesma disse, “[...] tão pequenininha”.

Durante toda a narrativa, Mafalda aparece com o corpo desproporcional em relação ao de Liberdade, precisando, em todos os quadrinhos, curvar-se para falar com a menina. Já Liberdade aparece sempre com a cabeça voltada para cima, de modo a garantir contato visual com Mafalda.

Essa relação parece bastante literal, ilustrando o poder do ‘maior’ sobre o ‘menor’, das classes mais abastadas, que detém o controle, sobre as menos favorecidas, além de ser uma crítica ao tamanho da liberdade autorizada pela ditadura militar na época em que a tirinha foi escrita. Temos, então, um exemplo do corpo carnalizado, em que “[...] o tamanho corporal e a vitalidade física são os indicadores primários de valor na simbólica do Carnaval”. (RENFREW, 2017, p. 177).

A representação que Quino traz da liberdade guarda semelhanças com a “[...] metáfora prosaica”, que, de acordo com Bakhtin, carrega em si a “[...] paródia”, a “[...] farsa”, o “[...] humor”, a “[...] ironia”, o “[...] grotesco”, a “[...] charge”, entre outros (BAKHTIN, 2002, p. 280). Segundo Renfrew (2017), o que Bakhtin busca ao se voltar para Rabelais é uma explicação de como as formas literárias se apropriam e se renovam a partir da ambivalência carnavalesca, concluindo que existe uma forma particular de representação que deriva da cultura do Carnaval popular da Idade Média, que ele chama de “[...] realismo grotesco” (BAKHTIN, 2002, p. 431).

Esse realismo grotesco que Bakhtin atribui a Rabelais tem como essência a degradação, o rebaixamento de tudo aquilo que é “elevado, espiritual, ideal, abstrato”; é, pois, a transferência ao plano material e corporal, para a esfera da terra e do corpo em sua unidade indissolúvel (BAKHTIN, 1987, p. 17). “O porta-voz do princípio material e corporal não é

aqui nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o *povo*, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente”. (BAKHTIN, 1987, p. 17).

O rebaixamento, aqui, é representado por Liberdade, que tem seu tamanho reduzido a quase o solo. Na literatura povoada pelo realismo grotesco, o alto e o baixo, em seu aspecto cósmico, têm caráter absolutamente topográfico, em que o alto é o céu e o baixo, a terra (BAKHTIN, 1987). Estar perto da terra significa ser rebaixado, degradado, morrer e pelo solo ser absorvido e, em seguida, renascer. Por isso, é ambivalente, uma vez que é preciso morrer, acabar, conhecer a destruição absoluta, para, então, voltar à vida. Nesse sentido, a terra é o fim, mas também é o começo. O tamanho da pequenina Liberdade pode representar, portanto, o fim da liberdade por um período de tempo, e, assim, mover-se para o seu renascimento e crescimento, uma vez que o solo representa, também, a fertilidade para o realismo grotesco.

A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. (BAKHTIN, 1987, p. 19).

Esse renascimento de que fala o realismo grotesco também está representado em Liberdade, uma vez que é ela a última personagem a ser inserida por Quino, nas tirinhas de Mafalda, e quem tem as posições políticas mais consolidadas e contrárias ao governo em vigor na época. Liberdade é filha de pais socialistas e tem aversão a posições conservadoras, sendo definida pelo autor como uma intelectual de esquerda, afeita a revoluções e reivindicações sociais. Sua forma de resistência são os livros. Liberdade é, pois, um corpo de baixa estatura que representa o confinamento da liberdade do período ditatorial, mas é também a mente que não tem tamanho e a boca que não se cala e se conecta com o mundo exterior, que rejeita a autoridade, rebela-se contra o sistema e transgride os limites do seu próprio corpo. Um corpo que Bakhtin diz estar ainda inacabado.

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose [...]. O corpo grotesco não está separado do resto do mundo; não está fechado, ele é infinalizado, inacabado, supera a si mesmo, transgride seus próprios limites. (BAKHTIN, 1987, p. 21-24).

Figura 22 - Tirinhas de Mafalda “O mundo doente”



Fonte: Quino (2010b).

Aqui, vamos analisar uma sequência de 4 tirinhas em que temos a recorrência da temática *liberdade*, também com uma abordagem carnavalizada.

No primeiro quadrinho, Mafalda está colocando uma cadeira em cima de uma estrutura arredondada, enquanto é observada por Felipe, que pergunta: “O que vai fazer, Mafalda?”, a quem ela responde: “Brincar de liberdade”. No quadrinho seguinte, Felipe, curioso, pergunta: “De liberdade? Como?”. A menina, já de pé na cadeira e segurando um livro e uma lâmpada, responde ao amigo: “Assim, olha...”. Então, no terceiro quadrinho, Felipe, ainda curioso, observa-a, enquanto ela, segurando o livro com a mão esquerda estendida para baixo e a direita para cima segurando uma lâmpada, diz: “...Com uma lâmpada queimada na mão direita...”. Frase que é completada por ela no último quadrinho, em que todos mantêm as posições do quadrinho anterior: “...E um livro de histórias na esquerda”.

A referência utilizada por Mafalda é uma escultura conhecida como *Estátua da Liberdade*, uma estrutura de cobre, projetada pelo artista francês Frédéric Auguste Bartholdi, localizada em Nova Iorque, nos Estados Unidos, e inspirada no Colosso de Rodes. A estátua, que foi um presente da França para os Estados Unidos pelo primeiro centenário da independência americana, evidencia uma figura feminina que representa Libertas. Deusa greco-romana da liberdade, Libertas segura uma tocha e uma *tabula ansata*⁷¹, que traz a data da Declaração da Independência dos Estados Unidos, 4 de julho de 1776, além de uma corrente partida em seus pés, aludindo à liberdade do povo estadunidense. O nome oficial do monumento é *A Liberdade Iluminando o Mundo (Liberty Enlightening the World)*. Dito isto, está posto que a escolha da lâmpada trazida na mão direita de Mafalda faz sentido diante do nome oficial da escultura.

Enquanto Mafalda simula ser a Estátua da Liberdade, Felipe a observa na companhia de Susanita, que lhe pergunta: “O que houve com ela?”. No quadrinho seguinte, ele responde: “Diz que é a liberdade iluminando o mundo”. No terceiro quadrinho, Susanita observa a amiga e aponta: “Iluminando o mundo? Mas essa lâmpada está queimada!...”. Diante da constatação, no último quadrinho, Mafalda finalmente se pronuncia: “Claro!... É a maldita tensão mundial!...”.

Importante ainda destacar que o monumento se tornou um símbolo de esperança para os milhares de imigrantes que chegavam aos Estados Unidos na época. Em 2019, o significado da Estátua da Liberdade foi trazido à tona, diante dos planos do presidente Donald

⁷¹ Espécie de tabuleta que traz leis escritas nela.

Trump em relação à imigração, inclusive levantando a possibilidade de vetar a entrada de imigrantes de sete países de maioria mulçumana, alegando questões de segurança. A medida foi vetada pela justiça americana. Temos, aqui, a retomada dialógica da frase de Mafalda em relação à tensão mundial.

Um fato curioso fica por conta da descoberta do professor de história da Universidade de Nova York, Edward Berenson, de que o escultor da estátua teria, originalmente, a intenção de retratar uma mulher árabe. A princípio, a estátua chamada *O Egito Levando a Luz à Ásia* seria posicionada na entrada do canal de Suez, mas, por falta de verba, o projeto foi colocado de lado. Ao pensar num presente comemorativo ao centenário da independência americana, Bartholdi teria adaptado o projeto, substituindo as vestimentas típicas de camponesa árabe por uma deusa greco-romana. Além disso, no projeto original, a estátua teria correntes partidas nas mãos, uma provável referência à escravidão, deixada de lado por ser uma memória já distante naquele momento da história, de acordo com Berenson. Mesmo assim, as correntes foram mantidas nos pés juntamente com a gravação do poema *The New Colossus*, de Emma Lazarus⁷². Um dos versos do texto diz:

Dê-me seus cansados, seus pobres, suas massas encurraladas ansiosas por respirar liberdade. O miserável refugio das suas costas cheias, Envie estes, os sem-teto, procelosas para mim, eu levanto minha lâmpada ao lado da porta dourada!. (LAZARUS, 1883, INFORMAÇÃO ON-LINE)⁷³.

Na terceira tirinha, o pai de Mafalda aparece no primeiro quadrinho questionando a filha: “Pode-se saber o que está fazendo aí?”, a menina então responde: “Sou a liberdade”. No segundo quadrinho, zangado, o pai pergunta: ““A liberdade!’ Sabe como você vai ficar se cair daí e quebrar essa lâmpada?”. No último quadrinho, o pai é surpreendido pela resposta de Mafalda: “Sei... como a liberdade”. Diante da resposta, o pai se recolhe constrangido.

Inúmeros foram as áreas e os estudiosos que se ocuparam da liberdade como tema de pesquisa. Mas, antes de falarmos sobre algumas dessas abordagens, é importante dizer que a liberdade não está vinculada à possibilidade de fazer o que se deseja, na hora e no lugar

⁷² Emma Lazarus foi uma poeta norte-americana, nascida em Nova York, engajada na causa dos refugiados judeus chegados da Rússia e alojados na ilha de Ward. Por ser muito respeitada na comunidade artística e ligada à causa dos imigrantes, foi procurada para escrever algo que pudesse traduzir em palavras o significado da estátua. GREELANE (2019). GREELANE. **Emma Lazarus Deu significado profundo para a Estátua da Liberdade com um poema**. [S.l.]: Greelane, 2019. Disponível em: <https://www.greelane.com/pt/humanidades/hist%C3%B3ria--cultura/statue-of-liberty-symbolize-immigration-1774050/>. Acesso em: 18 dez. 2020.

⁷³ LAZARUS, E. **The New Colossus**. [S.l.]: Poetry Foundation, 2002. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/46550/the-new-colossus>. Acesso em: 18 dez. 2020.

escolhidos. A liberdade pressupõe fazer, sobretudo, o que não se quer. Segundo Barros Filho (2013, p. 27), “[...] isso nos permite concluir que fazer o que se quer é uma forma a mais de escravidão. Menos visível que algemas, correntes, celas, etc. Mas tão significativa quanto”. De acordo com Schopenhauer, a liberdade tem sentidos múltiplos, entre eles a liberdade de agir, de pensar e de querer. A de agir tem relação com a escolha de ir e vir. “É o contrário da obrigação. Ou da escravidão” (BARROS FILHO, 2013, p. 28). Então, essa liberdade de agir estaria diretamente relacionada com os movimentos migratórios aos quais a Estátua da liberdade se referia.

Na última tirinha, temos Mafalda ainda brincando de liberdade e Miguelito a questionando: “Quem você está fingindo que é?”, ao que Mafalda responde: “A liberdade iluminando o mundo com sua luz refulgente!...”. No terceiro quadrinho, Mafalda baixa a mão que segurava a lâmpada e observa o objeto de perto, enquanto Miguelito assiste a tudo. No quadrinho final ela revela sua constatação: “...De 15 watts”.

Aqui, é necessário pontuar que a lâmpada de 15 watts, a qual Mafalda segura em lugar da tocha, é de uma potência muitíssimo baixa, incapaz de iluminar bem um ambiente, mesmo que pequeno. Dessa forma, temos uma crítica indireta ao discurso oficial que, embora não seja engraçado, pela ironia é capaz de provocar um riso ambivalente por parte do leitor. A menina, por sua vez, não está achando graça, embora diga que está “brincando” de liberdade, dando a entender que a liberdade é algo que se encontra no âmbito do lúdico, infantil, quase que uma crença ingênua da sua possibilidade. De acordo com Brait (2008, p. 126), “[...] a ironia pode ser pensada como o discurso que coloca em cena, que dramatiza e tematiza esse aspecto”.

A ironia aqui nos remonta à sua essência, estimulada por Sócrates em sua técnica de confrontação com a verdade. Mafalda coloca todos os que a questionam e a observam confrontando-a com aquilo que pensam saber e provocando a polêmica.

A ironia socrática, a arte de se fazer humilde, de colocar suavemente as pessoas em contradição com elas mesmas, sob o pretexto de obter esclarecimento, de expor a presunção e a impertinente ignorância, essa arte é tão própria de Sócrates que se pode dizer que ele não recebeu de ninguém e não legou a ninguém. A ironia, além disso, é arma de polêmica, e não edificação e construção dogmática. (AUBÉ, 1874, p. LXVI *apud* BRAIT, 2008, p. 24).

A polêmica tem início com a admiração dos interlocutores de Mafalda com a opção pela brincadeira inusitada proposta pela menina. A discussão seguinte advém da ironia posta quando Susanita percebe que a lâmpada, que deveria iluminar a liberdade do mundo, está queimada. A polêmica aumenta quando o pai pede que a menina desça da cadeira onde está de

pé para imitar a estátua sob o pretexto do que pode acontecer caso caia e a lâmpada quebre. O que se esperava era que a menina se sensibilizasse com a preocupação do pai e desistisse da brincadeira, no entanto, a menina diz apenas que sabe como ficará e que ficará igual à liberdade, de onde deduzimos, destruída.

Figura 23 - Tirinha “Posso fazer uma pergunta?”



Fonte: Quino (2010b).

Nessa tirinha, temos Mafalda em um diálogo com o pai, que começa com um questionamento interessante, uma vez que este se refere à possibilidade de a menina poder questioná-lo. Nesse quadrinho, a menina chega timidamente, com as mãos colocadas para trás, em sinal de vulnerabilidade e subordinação, como se estivesse ressaltando a sua humildade diante da figura hierárquica superior, representada pelo pai. E lhe inquire: “Papai, posso fazer uma pergunta?”. Diante da pergunta, o mesmo, no entanto, responde de modo agressivo, o que fica nítido pela boca muito aberta, simulando grito, e pelo balão que traz a palavra “não” em caixa alta e acompanhada do sinal de exclamação, ambas formas que sugerem tom de voz alto e até grito. Aqui é preciso recordar que uma das principais características da personagem é ser uma criança questionadora, o que, vez por outra, acaba irritando seus pais e amigos com tantas indagações.

A resposta agressiva vem seguida de uma avaliação feita pelo pai, no segundo quadrinho, sobre as arguições constantes da filha: “Conheço suas perguntas! Elas sempre trazem problemas!”. Ao direcionar esse enunciado à filha, o pai se inclina para a frente, num movimento intimidador, que sugere, inclusive, a violência física. Diante da reação do pai, a menina fica inibida, intimidada, protegendo-se da agressão verbal com os braços à frente do corpo. Com a negativa do pai e a justificativa de que suas perguntas não são bem-vindas, Mafalda parece concordar apenas para se livrar da situação desconfortável, mas acaba sua fala com reticências, o que indica que sua enunciação não se encerra por ali.

Aqui, precisarei abrir um parêntese para mostrar o tamanho do incômodo causado pelas perguntas de Mafalda ao pai, o que explica sua reação enérgica no silenciamento da filha.

Figura 24 - Tirinhas de Mafalda



Fonte: Quino (2010b).

Nessa tirinha, Mafalda aparece carregando uma pequena mesa, que é instalada diante do pai, que observa curioso a movimentação da filha. Em seguida, ela aparece trazendo uma cadeira e uma moringa com um líquido dentro, que é posicionada sobre a pequena mesa recentemente instalada, arrasta a cadeira, tudo sob os olhos atentos do pai, que demonstra curiosidade sobre o que está acontecendo. No quinto e último quadrinho, Mafalda serve o líquido da moringa, como se aquela conversa fosse demorar, e com expressão séria pergunta: “Papai, o que é filosofia?”, primeiro enunciado verbal produzido na tirinha. O pai, por sua vez, recebe a pergunta com expressão apreensiva e preocupada, demonstrada pelo corpo inclinado para frente e a borca em arco para baixo.

Em outra tirinha, Mafalda aparece caminhando acompanhada de Felipe, enquanto conta ao amigo sobre a pergunta feita ao pai: “Ontem pedi para meu pai me explicar o que é filosofia”. Felipe, então, pergunta: “E aí?”. No terceiro quadrinho, as crianças passam pela frente da porta de um dos cômodos da casa, onde está o pai de Mafalda sentado à mesa cheia de livros, um dos quais ele está lendo. A expressão do homem é de aflição, com os olhos

arregalados fixos na leitura, e a mão na boca em um movimento de dúvida. A sua frente está um cinzeiro cheio de bitucas de cigarro, o que nos leva a inferir que aquilo é resultado de uma grande ansiedade. Um balão de pensamento arremata a percepção que se tem da angústia do pai de Mafalda: “Hem?”, como se não estivesse entendendo nada daquilo que está lendo. Felipe olha a cena e, no último quadrinho, coloca as mãos para trás, como que conformado, e parece entender o efeito da pergunta da amiga no pai quando diz: “Ah!”.

Este é um exemplo que deixa claro os “problemas” a que o pai de Mafalda se refere ao silenciar a filha. As perguntas feitas pela menina acabam demandando muita energia dos interrogados e, por parte de alguns, a obrigação de respondê-las. A obrigação, nesse caso, vem daqueles que ocupam um lugar hierárquico superior ao da menina. O pai, aqui, encontra-se numa posição superior à da filha, pois ele é responsável por ela e, portanto, ela espera que ele lhe dê todas as respostas. No entanto, ele não tem as respostas para as perguntas de Mafalda e não sabe como encontrá-las. Dessa forma, a solução para que os papéis não se invertam e, assim, acabem por criar uma situação carnavalizada na qual a filha de apenas 6 anos faz perguntas às quais o pai não é capaz de responder, superando-o em inteligência, é simplesmente silenciá-la, impedindo-a de lhe dirigir qualquer questionamento.

Retomaremos aqui a discussão sobre liberdade iniciada anteriormente, falando da liberdade de pensar de que falou Schopenhauer. Para Barros Filho (2013), essa liberdade é objeto central dos regimes democráticos, pois guarda relação com a livre expressão, o direito à informação e a liberdade de culto. No entanto, essa é a liberdade mais difícil de ser averiguada. A nossa personagem, além de ter a sua liberdade de expressão e de informação tolhida pelo regime ditatorial instaurado na Argentina, ainda tem sua liberdade cassada dentro de sua própria casa pelo pai, que silencia seus questionamentos.

Aqui, fecho meus parênteses e sigo com a análise da tirinha inicial.

No terceiro quadrinho da figura 23, a menina dá as costas ao pai enquanto diz: “Então fique com a dúvida sobre o que eu queria perguntar!”. O pai retruca: “Melhor assim!”, enquanto retoma a leitura do jornal.

No quarto e último quadrinho, a menina aparece dormindo, enquanto o pai, de pijamas, curva-se sobre a cama, mão junto à boca no intuito de abafar o som da sua voz, quando fala: “Mafaldinha! Está dormindo?”. O enunciado emitido pelo homem nos leva a crer que ele teria ido ao encontro da menina com a intenção de saber o teor da pergunta que ela tinha a intenção de fazer no início da história e que ele lhe negou o direito. A menina, após ter

seu pedido negado, diz que o pai deve, então, lidar com a dúvida sobre o conteúdo da pergunta, o que acaba despertando a curiosidade do homem.

A semelhança entre Sócrates e Mafalda, que já podia ser observada pelos seus questionamentos relacionados às últimas questões, aqui fica explícita, tendo em vista que, tal como Sócrates fazia perguntas inquietantes e, por vezes, incômodas àqueles com que aplicava a sua maiêutica, Mafalda também se comporta assim. Por suas perguntas e as consequências que causavam, Sócrates acabou preso e condenado à morte. Os questionamentos do filósofo, que eram parte de um processo de busca pela verdade, acabaram por desmascarar vários que se diziam sábios e semear a dúvida na cabeça de tantos outros.

Mafalda também usava questionamentos para chegar a conclusões ou iniciar um debate que levasse seus interlocutores a refletirem sobre suas próprias verdades. Vale destacar que percebemos em nossas análises três tipos mais recorrentes de interação com Mafalda. A primeira é entre a menina e seus pares, que são os colegas da mesma idade da personagem. Nessa relação, Mafalda confronta os colegas sobre suas escolhas ou pontos de vista na maioria das vezes, como vimos na tirinha 20, aqui analisada anteriormente. Nesse caso, fica evidente que a preocupação de Mafalda com as questões filosóficas é bastante superior à dos seus pares que, por vezes, nem sequer conseguem alcançar a reflexão da amiga, o que acaba provocando alguns atritos. O segundo tipo recorrente de interação observado é aquele que se dá entre Mafalda e os adultos, representados, na maioria das vezes, pelos seus pais. Os questionamentos da menina nessa relação colocam os adultos em situações constrangedoras, que geram embaraço porque levam a reflexões às quais os adultos não estavam preparados ou com as quais não queriam lidar. Isso explica porque, ao tentar perguntar algo para o pai, ela é repelida de forma autoritária e veemente. O terceiro tipo é o diálogo da personagem com ela mesma, ou seja, quando a menina questiona ou é questionada pela própria consciência, um interlocutor imaginário, conforme a conversa que ela alega ter tido na tirinha 23.

No entanto, existe ainda um quarto tipo de relação dialógica, que é de Mafalda com crianças mais jovens do que ela. Esta, por sua vez, acontece de forma inversa das anteriores. Nela, Mafalda deixa de ser a inquisidora, passa a ser a inquirida e se vê às voltas para tentar responder às perguntas dos pequenos, conforme veremos na tirinha a seguir.

Figura 25 - Tirinha “Pu quê?”



Fonte: Quino (2010b).

Na tirinha 24, podemos observar uma dessas situações quando o irmão caçula de Mafalda, Guille, de um ano e meio, começa a questioná-la no quadrinho inicial, primeiro sobre seu pai: “Papai?”, diz Guille com tranquilidade. Como resposta, ele recebe: “Papai está trabalhando, Guille”, de uma Mafalda paciente e bem humorada, olhando para baixo, de modo a alcançar os olhos do irmão. No entanto, mesmo aparentemente sendo a primeira uma pergunta com resposta simples, o menino não se dá por satisfeito e continua no segundo quadrinho, desta vez demonstrando mais curiosidade, como é possível perceber pela linha ao redor dos olhos aumentada em relação ao quadrinho 1: “Pu quê?”. Mafalda, então, ainda demonstrando paciência e bom humor, responde: “Porque gente grande tem que trabalhar”. Mais uma vez, o menino segue insatisfeito com a resposta e continua questionando a irmã no terceiro quadrinho, desta vez demonstrando inquietação, percebida pela linha ao redor dos olhos ainda mais aumentada em relação ao quadrinho 2: “Pu quê?”. A pergunta aqui, mesmo igual à do quadrinho 2, aparece escrita em dimensões maiores, como se o menino estivesse falando mais alto do que antes. Mafalda, dessa vez, já mostra uma certa impaciência com o excesso de perguntas do irmão. Afastando os braços do corpo com as mãos espalmadas para cima, diz: “Porque senão não dá pra comprar roupa, comida nem nada”. No quarto quadrinho, o menino continua com o seu interrogatório, ainda demonstrando inquietação. Com a boca um pouco mais aberta do que no quadrinho anterior, como se estivesse falando ainda mais alto, questiona: “Pu quê?”. Seguindo o princípio do quadrinho anterior, a pergunta aparece ainda maior. Mafalda, levando o braço direito estendido à frente do corpo, com a mão espalmada para cima, como se quisesse fazer com que a resposta chegasse diretamente a Guille, responde: “Porque o mundo é organizado assim, Guille!”.

No quinto quadrinho, Guille parece chegar ao limite e grita mais forte do que em todos os quadrinhos anteriores: “Pu quê?”. Aqui o tamanho da letra aumenta consideravelmente,

indicando a força e a intensidade do enunciado produzido pelo menino. A expressão de Guille também muda, com os olhos bastante arregalados e a boca bem aberta. Mafalda também muda sua expressão diante da conduta de Guille e, com a boca em arco para baixo, parece intrigada com a reação do irmão.

No sexto e último quadrinho, Guille aparece com uma expressão de decepção, tendo sua cabeça afagada pela irmã, enquanto ela diz: “Um ano e meio e já é candidato ao gás lacrimogêneo”. Ao proferir esse anúncio, Mafalda tem os olhos fechados e a boca em arco para baixo, parecendo que as palavras ditas são deterministas de um futuro previsto para o irmão. Aqui, vale lembrar que o contexto em que Quino escreveu as tirinhas da personagem é o da ditadura militar argentina. Nessa época, eram comuns que manifestações que questionavam o governo em vigor fossem reprimidas com bombas de gás lacrimogêneo. Prática esta que continua em vigor até os dias atuais, como mostra a notícia sobre a condenação de um general pelo desaparecimento de um senador durante o período da ditadura militar, publicada no *site* da *Folha de São Paulo*, no dia 29 de agosto de 2008 (Figura 24)⁷⁴. Além disso, a notícia sobre protestos contra a reforma previdenciária do governo Mauricio Macri, publicada no *site* do *The Intercept Brasil*, no dia 04 de maio de 2018 (Figura 25)⁷⁵. Essa notícia, inclusive, traz na sua linha fina uma referência à semelhança dos métodos de repressão de manifestações utilizados pelo governo Macri e os empregados durante a ditadura militar argentina.

⁷⁴ KÜCHLER, A. **Argentina condena generais a prisão perpétua**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft2908200809.htm>. Acesso em: 17 out. 2020.

⁷⁵ FOX, M. **Argentina: mirando na cabeça, polícia cega manifestantes com balas de borracha**. Estados Unidos: The Intercept, 2018. Disponível em: <https://theintercept.com/2018/05/04/argentina-violencia-policia-manifestante/>. Acesso em: 17 out. 2020.

Figura 26 - Notícia “Argentina condena generais a (sic) prisão perpétua”

São Paulo, sexta-feira, 29 de agosto de 2008 FOLHA DE SÃO PAULO **mun**do

[Texto Anterior](#) | [Próximo Texto](#) | [Índice](#)

Argentina condena generais a prisão perpétua

Generais Bussi e Menéndez são considerados culpados de desaparecimento de senador durante ditadura

ADRIANA KÜCHLER
DE BUENOS AIRES

O general reformado Antonio Bussi, governador da Província de Tucumán durante a última ditadura militar argentina (1976-1983), foi condenado ontem à prisão perpétua, com direito à reclusão domiciliar, pelo desaparecimento do senador Guillermo Vargas Aiznasse em 1976.

Após o anúncio da decisão, militantes de partidos de esquerda e defensores da causa dos direitos humanos protestaram em frente ao tribunal por considerar que a prisão na luxuosa casa onde vive o ex-general de 82 anos é o mesmo que a liberdade. Os manifestantes enfrentaram a polícia com paus e pedras e foram dispersados com gás lacrimogêneo. Várias pessoas ficaram feridas.

No julgamento, seu chefe militar, o ex-general Luciano Menéndez, 81, recebeu a mesma sentença. Menéndez, no entanto, já cumpria pena em prisão comum por outros crimes.

Durante o julgamento, os dois militares defenderam a repressão que protagonizaram durante a ditadura. "A perseguição aos delinquentes subversivos não foi repressão", disse Menéndez. Já Bussi chorou durante o julgamento e agradeceu "aos soldados que o ajudaram a salvar a Argentina da agressão comunista".

Entidades de defesa dos direitos humanos estimam que 30 mil pessoas desapareceram durante a ditadura. Os julgamentos contra integrantes do regime militar foram retomados a partir de 2005, quando, sob o governo de Néstor Kirchner, que fez da punição dos crimes da ditadura uma bandeira política, foram revogadas as leis de anistia que haviam sido promulgadas no governo de Raúl Alfonsín (1983-1989).

Entre aqueles que aguardam julgamento, está o ex-ditador Jorge Rafael Videla.

Texto Anterior: [Relatório lista crimes de Stroessner](#)
Próximo Texto: [Guerra sem limite: EUA terceirizam interrogatórios, diz o "NYT"](#)
[Índice](#)

Fonte: Folha de São Paulo (2008).

Figura 27 - Notícia “Argentina: mirando na cabeça, polícia cega manifestantes com balas de borracha”

ARGENTINA: MIRANDO NA CABEÇA, POLÍCIA CEGA MANIFESTANTES COM BALAS DE BORRACHA

Muitas vítimas perderam um olho em ações da polícia, que tem sido alvo de comparações com a repressão da ditadura militar argentina.

 **Michael Fox**
4 de Maio de 2018, 09:00

[READ IN ENGLISH →](#)

HUGO ADRIAN PALAZÓN, 36 anos, é um *cartonero* – um catador de lixo – de um bairro pobre de Buenos Aires, na Argentina. Ele sustenta a esposa e cinco filhos recolhendo caixas de papelão, latinhas e garrafas plásticas nas ruas da cidade. Pelo menos era isso que ele fazia até perder um dos olhos.

No dia 18 de dezembro de 2017, milhares de pessoas saíram às ruas de Buenos Aires para protestar contra uma reforma previdenciária controversa que, segundo os sindicatos, corta benefícios e prejudica os aposentados. A passeata percorreu os quarteirões em volta do Congresso argentino e foi, em sua maior parte, pacífica. Porém, a polícia também teve que enfrentar, durante horas, centenas de manifestantes armados de pedras, pedaços de concreto e outros objetos.

Então a tropa reagiu – e com violência. A Praça do Congresso, e as ruas das redondezas foram evacuadas à força. Em vídeos gravados por celulares, aparecem pessoas correndo dos policiais, encurraladas em suas frentes, fugindo dos tiros, dos jatos d’água, da fumaça e do gás lacrimogêneo.

Fonte: The Intercept Brasil (2018).

Então, podemos constatar que o questionamento desde sempre é visto como um incômodo para muitos questionados. De Sócrates a Mafalda, as perguntas são tratadas como inconveniências que devem ser reprimidas. Sócrates condenado à morte por questionar, Mafalda silenciada e Guille, de 1 ano e meio, com o futuro determinado pelos seus questionamentos.

Figura 28 - Tirinha "A doença do mundo"



Fonte: Quino (2010b).

Aqui, vamos analisar uma série de quatro tirinhas que guardam relação temática entre si, embora não tenham sido publicadas simultaneamente. A primeira tirinha traz, no primeiro quadrinho, Mafalda abrindo a porta da sua casa para Felipe que, ao lhe ver, cumprimenta-a de modo efusivo. Isso fica claro por meio das letras da palavra por ele proferida, que estão maiores que o restante do texto, em negrito e seguidas de um sinal de exclamação: “Olá!”. A menina, então, leva o dedo indicador à boca e ordena silêncio ao amigo: “Shhh!... Fale baixo, estou com um doente em casa”. No segundo quadrinho, Felipe curioso, pergunta: “Seu pai está doente?”. Mafalda, então, responde: “Não!”. No terceiro quadrinho, o menino insiste: “Sua mãe, então?”, ao qual ela responde: “Também não”. No último quadrinho, chegam ao quarto de Mafalda, onde se vê o globo terrestre “deitado” na cama. Mafalda, com expressão preocupada, vela o doente. Felipe, por sua vez, fica parado à porta do cômodo, olhando assustado àquela cena.

Nessa tirinha, percebe-se algo que pode entender-se como uma tentativa de materializar a metáfora “o mundo está doente”, que até hoje é um clichê dos discursos mais inclinados à esquerda, por serem estes os mais propensos a levar em consideração discursos científicos sobre o aquecimento global, a fome, a miséria e as doenças capazes de assolar populações mais vulneráveis. Aqui, o mundo que abriga os seres humanos passa a ser abrigado e cuidado por um deles, que, para aumentar a estranheza, é uma criança. A única a perceber que o mundo precisa de cuidados é uma criança, o que aponta para uma carnavalização que inverte papéis, nos quais as crianças parecem as únicas a terem consciência de um problema global do qual o planeta parece padecer.

Na segunda tirinha, que promove uma continuidade à tirinha anteriormente posta em discussão, temos Mafalda e Susanita no mesmo cômodo em que o globo terrestre se encontra deitado na cama. No primeiro quadrinho, Susanita aparece como se houvesse acabado de constatar algo que lhe foi relatado anteriormente. Com a mão no queixo, ela diz: “É, de fato, esse mundo parece meio abatido, acha mesmo que ele está doente?”. Mafalda, por sua vez, com a boca em arco para baixo e as mãos para trás do corpo, parece preocupada e responde: “FF!...”.

No quadrinho seguinte, Susanina, preocupada, continua questionando a amiga acerca das condições de saúde do mundo: “Quais os sintomas?”. No último quadrinho, Mafalda responde: “Está com dor na Ásia”, enquanto olha complacente para o globo terrestre deitado na cama.

A terceira tirinha tem início com o pai de Mafalda observando a filha velar o globo terrestre deitado na cama. O pai, achando graça na cena, pergunta: “O que houve com o mundo, Mafalda?”. A menina, sem tirar os olhos do mundo, responde: “Está doente”. O pai, então, pergunta: “Doente?... Está com febre?”. No quadrinho seguinte, a menina, em busca de garantir uma resposta ao pai, encosta a mão no globo terrestre, como se tentasse sentir sua temperatura, e então conclui: “Está com um comunismo danado!”. Ao ouvir a resposta da filha, o pai parece perplexo.

A última tirinha da série traz Mafalda, que continua a observar o doente, preocupada, enquanto o pai se despede rindo: “Até logo, Mafalda, melhora para o mundo”, ao que a menina responde: “Obrigada”. No quadrinho seguinte, o homem aparece caminhando na calçada e pensando alto: “O mundo doente! Essa Mafalda tem cada ideia!... Ha-Ha-Ha”. Ao dobrar a esquina, ele se depara com uma criança descalça e maltrapilha, vendendo jornal. Ao ver aquela cena, o homem interrompe o riso, leva a mão à boca como que impressionado com o que vê: “H...”. Ao chegar ao trabalho, ele senta-se à mesa cabisbaixo, diante dos comentários dos colegas: “Como?”, “O mundo está o quê?”.

Ao fim de cada uma das 4 tirinhas exibidas, é possível perceber um chamado à reflexão. Na primeira tirinha, somos apresentados ao mundo doente, informação que nos leva a inferir que, no contexto em que a tirinha foi escrita, o mundo passava por grandes transformações sociais, políticas, econômicas e até ambientais. Na segunda tirinha, Mafalda divide sua preocupação com Susanita, que em certo momento questiona a doença do mundo. A dúvida de Susanita é coerente com os valores da menina, que negligenciam problemas ambientais, a igualdade de gênero, as liberdades individuais e a participação de todos os setores na política, conforme já observamos nas outras tirinhas analisadas nesse trabalho. Na terceira tirinha, o primeiro adulto aparece para tirar Mafalda e a doença do mundo à prova. Ao questionar sobre o diagnóstico, o pai de Mafalda é informado de que o enfermo está a sofrer de comunismo, que, de acordo com o *Dicio (Dicionário Online de português)*, é uma forma de “Sistema político que se baseia na propriedade coletiva”. O ideal do comunismo estava em construir uma sociedade igualitária e, para isso, tinha como proposta o fim da propriedade privada, das classes sociais e do Estado. Essa ideologia foi popularizada por Friedrich Engels e Karl Marx (*POLITIZE*, 2016).

A relação de Mafalda com o comunismo perpassa toda a vida das tirinhas. Não só o comunismo, mas os regimes políticos são assuntos recorrentes nas narrativas.

Sobre o comunismo, em especial, a menina sempre se posiciona como algo a ser temido.

Figura 29 - Tirinha “Comunismo”



Fonte: Quino (2010b).

Na tirinha 28, Mafalda entra em pânico quando Felipe menciona que as classes haviam acabado, referindo-se às turmas da escola. No entanto, a menina associa a fala do colega ao princípio comunista de extinguir a divisão da sociedade em classes.

Figura 30 - Tirinha “Sopa e Comunismo”



Fonte: Quino (2010b).

Na tirinha 29, Mafalda deixa claro seu posicionamento em relação ao regime de governo ao declarar que o comunismo, no seu entendimento, é uma ameaça à democracia. Para isso, ela usa uma relação metafórica entre o seu prato mais temido e o comunismo e a relação dele com a infância e com a democracia. Assim, conclui-se que Mafalda acredita que o comunismo é temerário para a democracia. Em relação à democracia, por sua vez, Mafalda encara o regime como uma utopia se levar em consideração o significado real da palavra, “governo do povo” (DICIO, informação *on-line*).

Figura 31 - Tirinha “Rindo da Democracia”



Fonte: Quino (2010b).

De tão utópico, chega até a ser engraçado quando se observa como a democracia se comporta como sistema de governo, longe de ser algo feito pelo povo e para o povo. Se levarmos em consideração que as tirinhas de Mafalda foram escritas por Quino entre os anos de 1964 e 1973, temos os seguintes acontecimentos políticos determinando o cenário mundial:

- Em 1º de abril de 1964, João Goulart, então presidente do Brasil, é derrubado pelos militares, sendo sucedido por Castelo Branco após uma

eleição indireta. Enquanto isso, os Estados Unidos reelegem o democrata Lyndon B. Johnson.

- Em 1965, morre o ex-primeiro-ministro Winston Churchill, que liderou a Grã-Bretanha durante a Segunda Guerra Mundial; tropas dos Estados Unidos chegam ao Vietnã do Sul, dando início à Guerra do Vietnã; o ativista afro-americano pelos direitos dos negros, Malcolm X, é assassinado em Nova York; uma bomba explode na redação do jornal *Estado de São Paulo*; tropas dos Estados Unidos invadem a República Dominicana e, com a ajuda do exército brasileiro, acontece o golpe militar; policiais militares invadem o Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo (Crusp), um alojamento estudantil, devido à greve da Universidade de São Paulo (USP); golpe militar na Indonésia deixa 300 mil comunistas mortos em apenas seis meses; ex-presidente Juscelino Kubitschek volta do exílio em Portugal e é recebido com festa no Rio; a Rainha Elizabeth II concede o título de Membro do Império Britânico aos Beatles.

- No ano seguinte, 1966, a Argentina sofre um duro golpe e tem uma ditadura militar instaurada. No Brasil, o candidato a presidente, marechal Costa e Silva, sofre um atentado no aeroporto dos Guararapes e depois é eleito pelo Congresso Nacional. Em outubro desse ano, o então presidente do Brasil, marechal Humberto de Alencar Castelo Branco, fecha o Congresso Nacional. Na China, tem início a Grande Revolução Cultural Proletária, encabeçada pelo então líder do Partido Comunista chinês Mao Tsé-tung. Seu objetivo era fazer frente aos seus colegas de partido, que lhe acusavam pelo fracasso do plano econômico Grande Salto Adiante (1958-1960), o qual resultou na morte por fome de milhões de pessoas, acontecimento conhecido como a Grande Fome Chinesa.

- Em 1967, a Liga de Unidade e Ação Revolucionária assalta o Banco de Portugal na Figueira da Foz; a Guerra dos Seis Dias tem início com Israel atacando Egito, Síria e Jordânia; Che Guevara é capturado nas proximidades de La Higuera, na Bolívia, e em seguida é executado.

- 1968 ficou conhecido como o ano que não terminou. O apelido se deve à quantidade de eventos importantes que ocorreram, entre eles o assassinato de Martin Luther King e de Robert Kennedy; manifestações contra a Guerra do Vietnã, a Guerra Fria e contra os regimes autoritários em atividade em vários países do mundo, em

especial na América Latina e no Leste Europeu. No Brasil, o ano foi marcado pela instituição do Ato Institucional Número 5 pelo Presidente Costa e Silva. Considerado o mais restritivo de todos os Atos Institucionais, promoveu a perda de mandatos de parlamentares contrários aos militares, intervenções em estados e municípios e suspensão de quaisquer garantias constitucionais, que acabaram por tornar métodos como a tortura prática comum utilizada pelo Estado.

- O ano de 1969 começou com o sequestro do embaixador americano no Brasil Charles Burke Elbrick por militantes do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR8) e da Ação Libertadora Nacional (ALN); a Aliança Renovadora Nacional (Arena) elegeu o general Emílio Garrastazu Médici presidente do Brasil em uma eleição indireta.

- Em 1970, outros três cônsules são sequestrados no Brasil. O do Japão e o da Suíça pelo grupo guerrilheiro Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), tendo suas liberdades negociadas pela troca de 5 e 70 presos políticos, respectivamente; e o da Alemanha Ocidental, Ehrenfried Von Holleben, sequestrado pelos grupos guerrilheiros Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e Ação Libertadora Nacional (ALN), trocado por 40 presos políticos enviados para a Argélia. Salvador Allende, da Unidade Popular, vence a eleição presidencial chilena. O Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado (MRPP) é fundado em Lisboa, Portugal.

- O ano de 1972 foi marcado pelos atentados que chocaram o mundo. No Brasil, agentes da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), sucedida pela Direção-Geral de Segurança (DGS), matam a tiro o estudante, do Instituto Superior Técnico, José Ribeiro dos Santos, militante do Partido Comunista dos Trabalhadores Portugueses (PCTP/MRPP), depois de uma reunião sobre a repressão policial. No mundo, a delegação israelita dos Jogos Olímpicos da Alemanha é atacada pelo grupo terrorista Setembro Negro, deixando onze atletas mortos, em um episódio que ficou conhecido como *Massacre de Munique*. O ex-presidente Juan Domingo Perón, após 17 anos de exílio, volta à Argentina.

- As violações dos direitos humanos continuam em 1973, com um golpe militar liderado pelo General Augusto Pinochet, que culmina na deposição do presidente Salvador Allende no Chile. A Guerra do Vietnã chega ao fim. No Uruguai, inicia-se um período de ditadura militar. Na Argentina, Juan Domingo

Perón substituiu Raúl Alberto Lastiri como presidente da Argentina. 24 estudantes são mortos na Escola Politécnica de Atenas em manifestações contra o regime militar grego.

A partir desta contextualização histórica, vê-se que o cenário mundial era de crescente transformação política, com o avanço dos governos militares, implementando ditaduras a partir de golpes de estado. Ao mesmo tempo, a esquerda crescia em número de adeptos, engajamento e ação. A ideia de comunismo, muitas vezes deturpada para servir aos interesses de seus opositores, assustava a sociedade civil, como mostra a tirinha 29, em que Mafalda se assusta com uma possível chegada do comunismo à Argentina. À época, entre as campanhas propagadas pela ala militar para desacreditar o comunismo, estavam a associação da ideologia a crimes, como assaltos e sequestros e até canibalismo, acusando os simpatizantes do comunismo de comer crianças⁷⁶. Na Itália de Mussolini, uma campanha chegou a ser feita alarmando as famílias, dizendo que bebês italianos poderiam ser sequestrados e levados à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), conforme mostra a figura 31.

Figura 32 - Cartaz de campanha contra o Comunismo, criado pelo governo Mussolini



Fonte: Faria (2015)

⁷⁶ De acordo com pesquisas realizadas pela autora, esse boato tem relação com eventos acontecidos na extinta União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e na China. Ambos os países passaram por períodos de fome extrema, durante os quais atos de canibalismo foram supostamente registrados e relacionados aos comunistas.

Nesse sentido, temos questões axiológicas importantes a serem discutidas, visto que começamos esta última análise com um mundo acamado, doente, cujo diagnóstico dado por Mafalda seria de comunismo. Aqui, a ideologia está sendo tratada como algo capaz de colocar o mundo em risco, afetando-o de modo negativo. Tendo em vista que Mafalda é parte de uma classe média achatada pela crise econômica, que lutava para não ter seu poder de compra nem sua capacidade de sobreviver ainda mais diminuídos, o entendimento de dividir o que se tinha com outros parecia ultrajante. Para agravar a situação, a protagonista é uma criança, que em algum momento deve ter escutado os boatos de que os comunistas se alimentavam de crianças. Esses valores só podem ser compreendidos se contextualizados no tempo e no espaço, levando em consideração os enunciados que circulavam nesse tempo e nesse espaço. Esses enunciados, segundo Volóchinov, organizam-se a partir do meio social. “[...] só se realiza no curso da comunicação verbal, pois o todo é determinado pelos seus limites, que se configuram pelos pontos de contato de uma determinada enunciação com o meio extraverbal e verbal (isto é, as outras enunciações)”. (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2006, p. 127). Isso torna os enunciados únicos, uma vez que cada um faz parte de um contexto irrepetível.

A tirinha 30 traz uma Mafalda irônica, rindo da definição de democracia. Aqui temos um riso carnavalizado, ambivalente. Ela ri do que é sério, um riso que burla a seriedade da política e, como diz Bakhtin (1987, p. 10), “[...] ao mesmo tempo nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”.

O riso da menina não é por estar diante de algo ingenuamente engraçado, mas um riso que parte de uma constatação triste, de que a origem da palavra *democracia* seja justamente contrária à prática. Segundo Bakhtin (1987, p. 11), “[...] o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre o mundo em plena evolução, no qual estão incluídos os que riem”. Essa evolução de que Bakhtin fala é atemporal e pode justificar o riso de Mafalda como a opinião da menina sobre o significado prático da democracia.

Quino, no primeiro quadrinho, oferece ao leitor o discurso oficial, já nos quadrinhos que se seguem, o discurso passa a ser não-oficial, um discurso que confronta o oficial por meio do riso descontrolado e jocoso. Mafalda traz o discurso oficial e ela mesma é responsável por desmascará-lo “[...] enquanto farsa, enquanto aparência que deve ser desmontada”. (BRAIT; PISTORI; FRANCELINO, 2019, p. 62). São duas posições discursivas que se articulam para se opor, uma vinda do dicionário, outra do riso de Mafalda.

Assim, é possível complementar a discussão a respeito da doença do mundo, que convalesce deitado na cama enquanto é vigiado de perto por Mafalda. O mundo, segundo a

menina, sofre de comunismo, mas, de acordo com as outras tirinhas que apresentamos aqui, ele pode sofrer também de democracia ou até de decepção com os regimes políticos, como revela o próprio riso de Mafalda.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As últimas questões estão presentes na literatura, em suas várias formas, desde um dos primeiros gêneros de que se têm notícia, o diálogo socrático. No entanto, a necessidade do sujeito de formalizar conceitos, de buscar definições que sejam, ou melhor, pareçam ser definitivas, acabadas, provoca uma reação inversa, de constante questionamento em relação ao senso comum. Isso nos leva a crer que a maiêutica proposta por Sócrates funciona, de formas diversas, ainda hoje.

Assim, a importância de discutir e entender a forma como o diálogo socrático está impregnado nos diversos gêneros, mesmo tendo a menipeia se perdido historicamente, camuflada em outros gêneros, até que suas pistas se tornassem remotas para a maioria, está em estimular que o caráter questionador dos gêneros se mantenha, garantindo o contraditório. Esse entendimento e estímulo ao questionamento do senso comum devem guardar lugar de destaque no contexto político-social em que o mundo se encontra. Pensamentos extremados, tomados como verdades absolutas, e bandeiras a serem seguidas vêm ganhando espaço em diversas sociedades. Nada de mal haveria se os portadores desses discursos não se negassem a responder questionamentos e fossem capazes de questionar suas verdades antes de impô-las socialmente.

Sabemos que a imposição é uma característica dos regimes cerceadores, que colocam a censura como forma de limitar as liberdades. A Constituição de 1967, embora tenha preservado a liberdade de pensamento, deu ao Estado o direito de considerar qualquer discordância do regime uma perturbação, podendo, assim, intervir e até impedir a manifestação do pensamento.

No processo democrático, há liberdade de questionar e de poder responder aos questionamentos e, assim, compreender o que nos afasta e nos aproxima, sem que os diferentes pontos de vista levem a polarizações e violências. É bom que seja dito que a maioria das democracias constituídas, mesmo as mais recentes, garantem aos seus indivíduos a liberdade de expressão. A Constituição do Brasil, de 1988, promulgada após um longo período de Ditadura Militar, marcado por restrições a todo tipo de liberdades de expressão e de manifestação de pensamento, por exemplo, garantiu que tal direito ficasse expresso no documento.

O ato de pensar é essencial para a construção social do sujeito e das sociedades complexas. É a manifestação livre do pensamento que assegura a participação política e,

consequentemente, a democracia, que só se constrói com pluralidade de opiniões e embates, os quais permitem a exposição respeitosa dos pontos de vista.

Diante disso, o diálogo socrático deve ser retomado na sua origem, como um evento discursivo democrático capaz de estimular a capacidade de dialogar. Um gênero capaz de promover o desmascaramento de ditos sábios e apontar a necessidade de colocar em dúvida, revisitar e reformular nossas próprias verdades.

Essa perspectiva, coloca-nos diante do dialogismo como característica estruturante da linguagem. Assim, a linguagem se constitui mediante o uso de enunciados concretos proferidos por sujeitos que a ouvem e reproduzem em um processo sem começo nem fim.

Mafalda nos traz de volta à possibilidade de compreender a linguagem como diálogo, não só entre os interlocutores, mas também entre enunciações. Por meio dela, percebemos que as situações nas quais os sujeitos se inserem precisam ser questionadas para serem entendidas, vividas e modificadas. Assim, as tirinhas da personagem de Quino nos fazem resgatar não somente a menipeia, mas uma forma de se comportar diante do mundo.

A forma questionadora de Mafalda nos mostra como a filosofia está presente em nosso dia a dia e como ela é necessária à preservação das nossas liberdades individuais e coletivas. Além disso, a filosofia ainda pode nos transformar em sujeitos responsáveis pelas nossas ações. Mafalda aponta a capacidade de se produzir enunciados a partir do diálogo com interlocutores presentes ou com a própria consciência e, assim, constituir-se como sujeito pensante, ideológico e ativo.

Essa oscilação entre o diálogo exterior e interior promove enunciações por vezes carnavalizadas, nas quais o alto e o baixo, a verdade e o equívoco, o ético e o antiético, o previsível e o imprevisível complementam-se, evidenciando a complexidade dos sujeitos. Mafalda nos coloca em contato com uma faceta multidisciplinar em que o legado de Bakhtin pode ser aplicado e percebido, desde a sua ideia da abordagem filosófica da linguagem para além da materialidade verbal até a sua concepção dos gêneros como tipos “relativamente estáveis”, formas-padrão “relativamente estáveis” de um enunciado, determinadas sócio-historicamente.

Um desses gêneros é justamente as histórias em quadrinhos (HQs), escolhido por Quino para ser a estrutura responsável por levar a enunciação de Mafalda, seus amigos e sua família pelo mundo afora. Mas por que um gênero aparentemente infantil seria escolhido para tratar assuntos tão complexos? Justamente por isso, ora! Estava posta a maior de todas as

carnavalizações: assuntos sérios sendo tratados em um gênero que até então não era levado a sério e que, até hoje, habita o subterrâneo da literatura.

Para completar, é uma menina do alto dos seus seis anos que é capaz de fazer adultos se voltarem para o seu interior e refletirem sobre como se comportam em relação ao outro, ao mundo e a si mesmos. Percebam que não foi um adulto ou até mesmo um menino o escolhido, mas uma menina, classe média, de vestido vermelho, a responsável por trazer à tona, do subterrâneo onde todos os marginalizados se encontravam, as várias vozes por ela representadas.

Numa Mafalda polifônica, com o perdão ao único autor merecedor de tal definição dada por Bakhtin, Dostoiévski, vemos emergir dúvidas que podem ser postas à prova, experimentadas, conforme fez Sócrates. Ambos, Sócrates e Mafalda, no entanto, foram condenados ao silêncio por suas tentativas de sair da caverna e, pior - para seus algozes -, trazer a chama para os que lá ainda estavam, acreditando que tudo não passava de breu. Sócrates preferiu a morte a se submeter, a parar de questionar, a cessar suas dúvidas. Mafalda foi silenciada por seu criador, quem sabe cansado de puxar véus que se sobrepunham como se não houvesse fim.

Sócrates e Mafalda se dedicaram a aplicar a filosofia na prática, tornando-a popular e possível para as massas, que passaram a segui-los, admirá-los e, sobretudo, passaram a refletir, a questionar e se posicionar diante de assuntos, antes inquestionáveis. Sócrates, como precursor da filosofia, e Mafalda, com seu anarquismo filosófico, transformaram concepções, questionaram governos sem violência, apenas com a palavra.

O referencial teórico apresentado nesse trabalho trouxe o estado da arte das principais características da menipeia: as últimas questões, a carnavalização e o processo dialógico que envolve a construção dos anunciados. A partir daí, foi possível discutir o objeto de modo aprofundado. Interessante desse processo é que, por mais que a ordem estrutural desse trabalho traga o referencial teórico antes da discussão, este foi provocado pelo objeto.

Foram as tirinhas de Quino que apontaram as necessidades teóricas a serem trabalhadas aqui. Sendo assim, concordamos em ouvir o que o objeto perguntava, entendendo que nossa reflexão deveria acontecer a partir dele, assim como as nossas respostas deveriam ser dadas a ele.

Por isso tudo, damos por cumprido o objetivo geral a que esse trabalho se propunha, o de identificar nas tirinhas da personagem Mafalda características da sátira menipeia, de modo a mostrar a flexibilidade do gênero que serviu de base para tantos outros. Sentimos o mesmo

com relação aos objetivos específicos, que envolvem interpretar as relações dialógicas presentes nas tirinhas; verificar a presença da carnavalização; analisar as características das personagens e sua relação com os discursos; identificar as temáticas próprias do gênero *menipeia* e classificar a forma como aparecem nas tirinhas.

Foram os questionamentos de Mafalda sobre as grandes questões filosóficas que apontaram para a herança deixada pelo diálogo socrático para a sátira *menipeia*, mostrando que, do romance de aventura às histórias em quadrinhos, o gênero sempre esteve presente, revelando seu poder de adaptação, embora relegado quase sempre a segundo plano, sobretudo a partir da Idade Média. As relações dialógicas são trazidas por Quino dentro do contexto sócio-político da época em que as tirinhas foram escritas. No entanto, permanecem atuais justamente por serem dialógicas e guardarem relação de causa e consequência com toda a enunciação que as antecede e sucede.

A carnavalização, característica relevante da sátira *menipeia*, é um recurso inerente às tirinhas de Mafalda, a começar do próprio conceito, quando uma criança é capaz de entender, de forma mais profunda que os adultos, as grandes questões da humanidade. Isso acabou por nos levar a entender a personalidade da personagem, uma menina politizada, entendedor da luta de classes e das desigualdades sociais, feminista, mas que, vez por outra, também é vítima de embates internos com a sua consciência. Toda essa complexidade, que habita uma menina de seis anos de idade, leva Mafalda a produzir enunciados curiosos que, embora sérios e profundos, são capazes de arrancar risos e reflexões dos leitores, em um ato de carnavalização coerente às temáticas abordadas – todas elas reveladoras da incapacidade do sujeito de viver em sociedade.

Assim, Mafalda parece o tempo inteiro nos perguntar: “Como é possível chamar isso em que vivemos de civilização?”, pergunta essa que, a cada dia, descortina mais e mais a verdade do termo *humanidade* e nos leva a tantas outras questões que talvez nem mesmo Mafalda fosse capaz de responder ou nem mesmo quisesse respondê-las. Com tantas perguntas ainda por serem respondidas, vemos aqui um grande potencial de estudo para futuros trabalhos que tenham a sátira *menipeia* como fundamento intercambiável com os mais diversos gêneros, assim como a análise das suas temáticas e as características que fazem dela um dos mais antigos gêneros conhecidos.

REFERÊNCIAS

- ANTONIETTO, D. **Mafalda de Quino**. 1 figura. 2012.
- APOIO ESCOLAR. **Eles são pobres porque querem**. 1 Figura.
- AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). **Card. Est. Ling.**, Campinas, n. 19, p. 25-42, jul./dez. 1990.
- BAKHTIN, M. (VOLÓCHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do Ato Responsável**. 3. ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.
- BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 4. ed. São Paulo: Ed. Unesp/Hucitec, 2002.
- BARROS FILHO, C. **A filosofia explica as grandes questões da humanidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; São Paulo: Casa do Saber, 2013.
- BAZERMAN, C. **Gênero agência e escrita**. São Paulo: Cortez, 2005.
- BENOIT, H. **Sócrates: o nascimento da razão negativa**. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 1996.
- BERNÁRDEZ, E. **Teoría y epistemología del texto**. Madrid: Cátedra, 1995.
- BRAIT, B. A palavra mandioca do verbal ao verbo-visual. **Revista Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 142-160, 2009.
- BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2. ed. Campina: Unicamp, 2008.
- BRAIT, B. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. **Revista Bakhtiniana**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 43-66, jul./dez. 2013.

BRAIT, B.; PISTORI, M. H. C.; FRANCELINO, P. F. (org.). **Linguagem e conhecimento** - (Bakhtin, Volóchinov, Medviédev). Campinas: Pontes, 2019.

CAMPOS, M. I. B.; SOUZA, E. H. Fronteiras entre o verbal e visual em Uma criatura dócil de Dostoiévski. **Eutomia Revista de Literatura e Linguística**, Recife, v. 1, n. 9, p. 285-307, 2012.

CANGNIN, A. L. **Os Quadrinhos**: um estudo abrangente da arte sequencial: linguagem e semiótica. São Paulo: Criativo, 2014.

CHAUÍ, M. **Introdução à história da filosofia**. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

CIRNE, M. **Quadrinhos, Paixão e Sedução**. Petrópolis: Vozes, 2000.

CONEIN, B. *et al.* **Matérialités discursives – Colloque des. 24, 25, 26 avril 1980**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981.

CUNHA, D. A. C. A noção de gênero: dificuldades e evidências. **Revista Leitura, teoria e prática**, n. 39, 2002.

CUNHA, D. A. C. O funcionamento dialógico em notícias e artigos de opinião. *In*: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (org.). **Gêneros textuais e ensino**. São Paulo: Parábola, 2010. p. 170-194.

CUNHA, D. A. C. Reflexões sobre o ponto de vista e a construção discursiva de comentários de leitores na web. **Revista Investigações**, v. 25, n. 2, 2012.

DIONÍSIO, A. Gêneros Multimodais e Multiletramentos. *In*: KAROWOSKI, A. M.; GAYDECZKA, B.; BRITTO, K. S. (org.). **Gêneros Textuais: reflexões e ensino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006. p. 131-144.

DOLZ, J.; SCHNEUWLY, B. **Gêneros orais e escritos na escola**: Mercado de Letras, Campinas, 2004

DORION, L. A. **Compreender Sócrates**. 4. ed. Recife, Vozes, 2011.

ECO, H. Mafalda, o sobre el rechazo. *In*: RAVONI, M. (org.). **El mundo de Mafalda**. Barcelona: Lumen, 1992.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

FARACO, C. A. Bakhtin e filosofia. **Revista Bakhtiniana**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 45-56, maio/ago. 2017.

FARIA, L. M. Cartaz de campanha contra o Comunismo, criado pelo governo Mussolini. 1 figura. 2015.

FARIAS, I. R. Letramento e Linguagem: reflexões a partir da semiótica francesa para uma prática de ensino. In: MATTE, A. C. F. (org.). **Linguagem, Texto, Discurso: entre a reflexão e a prática**. v. 2. Rio de Janeiro: Lucerna; Belo Horizonte, MG: FALE/UFMG, 2007. p. 85-103.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.

FORMAGLIO, M. **Personagem da semana: Mafalda**. 1 figura. 2011.

FREEDMAN, A.; MEDWAY, P. **Learning and teaching genre**. Portsmouth: Heineman, 1994.

GEDISCURSIVOS. [**Nasce Mafalda**]. 1 figura. 2013.

GENETTE, G. *et al.* **Théorie des genres**. Paris: Seuil, 1986.

JARDON, D. **Du comique dans le texte littéraire**. Paris: De Eoek-Duculot, 1988.

JERPHAGNON, L. **História das grandes filosofias**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KLEE, P. **La Pensée Créatrice. Écrits sur L'Art / 1. Textes recueillis et annotés par Jurg Spiller**. Paris: Dessais et Tolra, 1973.

KOCH, I. G. V. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Cortez, 2002.

KOCH, I. G. V. O texto: construção de sentidos. **Revista Oragon**, Rio Grande do Sul, v. 9, n. 23, 1995.

LACAN, J. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1957. p. 496-533.

MACHADO, F. S. Os valores humanos à luz dos sofistas, de Sócrates, de Platão e de Aristóteles. In: CONGRESSO ANCIIONAL DE EDUCAÇÃO, 13., 2017. Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: Educere, 2017.

MACHADO, I. A. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definições e funcionalidades. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (org.). **Gêneros textuais e ensino**. São Paulo: Parábola, 2010. p. 19-38.

MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. São Paulo: Contexto, 2012.

MENDONÇA, M. R. S. **Ciência em quadrinhos**: recurso didático em cartilhas educativas. 2008. Tese (Doutorado em Linguística), Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

NUNES, B. **O tempo da narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

O LIVRO da filosofia. São Paulo: Globo Livros, 2016.

OS PONTOS DE VISTA. [**Conclusão estúpida**]. 1 figura.

PAULO, M. N. **Indagação sobre a imortalidade da alma em Platão**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

PÊCHEUX, M. A análise de discurso: três épocas (1983). *In*: GADET, T.; HAK, T. (org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: UNICAMP, 1997.

QUELLA-GUYOT, D. **A História em Quadrinhos**. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

QUINO. **10 anos com Mafalda**. São Paulo. Martins Fontes, 2010b.

QUINO. **Toda Mafalda**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

QUINO. **Toda Mafalda**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

REALE, G. **História da filosofia antiga**. São Paulo: Paulus, 1990

RENFREW, A. M. **Bakhtin**. São Paulo: Parábola, 2017

SAUSSURE, F. **Curso de Lingüística geral**. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1969.

SILVA, C. M. **O que você gostaria de ser se você vivesse?**. 1 Figura. 2011.

SOUZA, T. C. C. Discurso e imagem: perspectivas de análise do não verbal. **Ciber Legenda**, Rio de Janeiro, n. 1, 1998. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36741/21317>. Acesso em: 25 ago. 2020.

TAVARES, L. H. M. C. Gêneros e multimodalidade discursiva nas histórias em quadrinhos. **Revista ProLíngua**, v. 5, n. 2, jul./dez, p. 69-80. 2010.

TIRINHAS FILOSÓFICAS. [**Pergunta estúpida**]. 1 figura. 2016.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Moraes, 1977.

TODOROV, T. Os gêneros do discurso. Tradução Ana M. Leite. Lisboa: Edições 70, 1981.

TODOROV, T. A origem dos gêneros. *In*: TODOROV, T. (org.). **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 43-58.

TRINDADE, W.; JOBIM, J. L. A sobrevivência do gênero picaresco na literatura brasileira – um estudo de Galvez, imperador do Acre. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC. 15., 2017, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2017. p. 4942-4952.

VAL, M. G. Repensando a textualidade. *In*: AZEREDO, J. C. (org.). **Língua portuguesa em debate**. São Paulo: Vozes, 2000.

VERGUEIRO, W. A linguagem dos quadrinhos: uma alfabetização necessária. *In*: RAMA, A.; VERGUEIRO, W. (org.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 3. ed. São Paulo: Contexto. 2007. p. 31-64.

VOLÓCHINOV, V. N. **(Círculo de Bakhtin) Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2017.

VOLÓCHNOV, V. N. **A construção da enunciação e outros ensaios**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2013.

VOLÓCHINOV, V. N. **A palavra na vida e a vida na poesia**. São Paulo: Editora 34, 2019.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz: a literatura medieval**. São Paulo: Companhia das letras. 1993.