UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCAT)
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

MARCELO VINICIUS COSTA AMORIM

O HUMOR DISCURSIVO COMO ESTRATÉGIA DE LUTA POLÍTICA: UMA ANÁLISE BAKHTINIANA DA CONSTRUÇÃO DO DIÁLOGO COM MAFALDA

CATALÃO (GO)
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Av. Dr. Lamartine Pinto de Avelar, número 1120, - Bairro Setor Universitário, Catalão/GO, CEP 75704-020
Telefone: - - https://www.ufcat.edu.br

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA)

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DE TESES E DISSERTAÇÕES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCAT)

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Catalão (UFCAT) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFCAT), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFCAT é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o(a) autor(a) e o(a) orientador(a) Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Tese

2. Nome completo do autor:

Marcelo Vinicius Costa Amorim

3. Título do trabalho

O HUMOR DISCURSIVO COMO ESTRATÉGIA DE LUTA POLÍTICA: UMA ANÁLISE BAKHTINIANA DA CONSTRUÇÃO DO DIÁLOGO COM MAFALDA

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento: [X] SIM [ ] NÃO[1]

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;

- Submissão de artigo em revista científica;

- Publicação como capítulo de livro;

- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs.: Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor

Documento assinado eletronicamente por **GRENISSA BONVINO STAFUZZA**, **Orientador(a)**, em 27/02/2025, às 16:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Vinicius Costa Amorim**, **Usuário Externo**, em 27/02/2025, às 16:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0157190** e o código CRC **08DE9E65**.

Referência: Processo nº 23852.000435/2025-95 SEI nº 0157190

MARCELO VINICIUS COSTA AMORIM

O HUMOR DISCURSIVO COMO ESTRATÉGIA DE LUTA POLÍTICA: UMA ANÁLISE BAKHTINIANA DA CONSTRUÇÃO DO DIÁLOGO COM MAFALDA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, nível Doutorado, do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Catalão (UFCAT), como requisito final para obtenção do título de Doutor em Estudos da Linguagem. Área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade. Linha de pesquisa 1: Discurso, Sujeito e Sociedade

Orientadora: Profa. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza

CATALÃO (GO)
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFCAT.

Amorim, Marcelo Vinicius Costa
O humor discursivo como estratégia de luta política : uma análise bakhtiniana da construção do diálogo com Mafalda / Marcelo Vinicius Costa Amorim. - 2025.
xiv, 164 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Catalão, Instituto de Estudos da Linguagem, Catalão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2025.
Bibliografia.
Inclui lista de figuras.

1. Estudos bakhtinianos. 2. Diálogo. 3. Humor. 4. Luta. 5. Mafalda. I. Stafuzza, Grenissa Bonvino, orient. II. Título.

CDU 82

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO
Av. Dr. Lamartine Pinto de Avelar, número 1120, - Bairro Setor Universitário, Catalão/GO, CEP 75704-020
Telefone: - - https://www.ufcat.edu.br

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 12/2025 da sessão de Defesa de Tese de Doutorado, que confere o título de Doutor em Estudos da Linguagem, na área de concentração Linguagem, Cultura e Identidade.

Aos vinte e sete dias de fevereiro de dois mil e vinte e cinco, a partir das catorze horas, via Videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada **"O HUMOR DISCURSIVO COMO ESTRATÉGIA DE LUTA POLÍTICA: UMA ANÁLISE BAKHTINIANA DA CONSTRUÇÃO DO DIÁLOGO COM MAFALDA"** de autoria do doutorando **Marcelo Vinicius Costa Amorim**, matrícula 2021100469. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, **Professora Doutora Grenissa Bonvino Stafuzza (PPGEL/UFCAT),** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: **Professora Doutora Ekaterina Volkova Américo (POSLIT/UFF)**, membro titular externo; **Professor Doutor Thyago Madeira França (PROFLETRAS/UFTM),** membro titular externo; **Professor Doutor Ariel Gómez Ponce (DEI/UNC),** membro titular externo; **Professor Doutor Bruno Gonçalves Borges (PPGEL/UFCAT),** membro titular interno. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido o candidato (X) Aprovado ( ) Reprovado por seus membros. Proclamados os resultados pela Profa. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e sete dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e cinco.

Observações:

Banca Examinadora de Qualificação/Defesa Pública de Dissertação/Tese realizada em conformidade com a Portaria da CAPES n. 36, de 19 de março de 2020, de acordo com seu segundo artigo:

Art. 2o A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do Ministério da Educação.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA:

Documento assinado eletronicamente por **GRENISSA BONVINO STAFUZZA, Orientador(a)**, em 27/02/2025, às 16:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **Ekaterina Volkova Américo, Usuário Externo**, em 27/02/2025, às 16:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **Thyago Madeira França, Usuário Externo**, em 27/02/2025, às 16:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **BRUNO GONCALVES BORGES**, **Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/02/2025, às 11:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015 .

Documento assinado eletronicamente por **BRUNO FRANCESCHINI**, **Coordenador(a)**, em 06/03/2025, às 17:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0157108** e o código CRC **158FC5EE**.

Para Mafalda, minha heroína.

Agradeço às professoras e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Catalão, às amigas e aos amigos e todos os encontros maravilhosos proporcionados pelo Gedis, todas essas pessoas me ajudaram no diálogo e na construção deste trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes).

¡SÍ A LA DEMOCRACIA!
¡SÍ A LA JUSTICIA!
¡SÍ A LA LIBERTAD!
¡SÍ A LA VIDA!

QUINO

17/4/87

Resumo
Esta pesquisa resulta da análise da manifestação do riso em Mafalda, personagem criada por Quino. A base teórica para a investigação é composta por conceitos de Bakhtin e o Círculo: riso, enunciado, ideologia e voz social (Bakhtin, 2011, 2022; Volóchinov, 2018, 2019; Medviédev, 2019), além de uma breve articulação com a filosofia da diferença a partir do conceito de máquina de guerra (Deleuze; Guattari, 2012). Efetuamos uma análise qualitativa, a partir do método sociológico. O riso é um manifesto da cultura popular e marca embates entre cultura não-oficial em distinção da cultura oficial (Bakhtin, 2010). Nossa tese mira Mafalda e seu riso enquanto artifício de luta política. O riso é parte de um exercício revolucionário na construção de consciências mais emancipadas. Efetuamos um batimento entre enunciado e questões históricas e políticas da vida cotidiana. Analisamos tirinhas de Mafalda, compreendendo sua relativa popularidade no mundo. Comparamos a personagem com outra personagem, Rê Bordosa, considerando aproximações dos risos de cada uma. Nossa pesquisa se justifica pelo seu apelo democrático. Como objetivo buscamos compreender o funcionamento do riso nas tirinhas de Mafalda. Os objetivos específicos: a) descrever o conteúdo do *corpus*; b) identificar vozes sociais de *Toda Mafalda* (2013); c) analisar o contexto e processo de construção do riso em Mafalda; d) interpretar e comparar dados das personagens Mafalda e Rê Bordosa. Nossos resultados mostram que o riso apresentado pela personagem é um elemento primário gerador de ironia. Os componentes verbovisuais, ambiente, personagens articulam de forma orgânica e singular em cada tirinha. A personagem Mafalda estabelece um diálogo maiêutica. Seu riso político é pautado na ética e visa uma interação mais humanizada, orientada para desconstrução da estrutura da sociedade ocidental contemporânea. Sua crítica para a realidade social aponta para a construção de democracia nova, pois o Estado atual está tomado pela perspectiva autoritária.

Palavras-Chave: Estudos bakhtinianos; diálogo; humor; luta; Mafalda.

Abstract
This research grows out of the analysis of the manifestation of laughter in Mafalda, a character created by Quino. The theoretical foundation for this investigation is made up of concepts from Bakhtin and the Circle such as: laughter, utterance, ideology and social voice (Bakhtin, 2011, 2022; Volóchinov, 2018, 2019; Medviédev, 2019), along with a brief articulation with the philosophy of difference based on the concept of the war machine (Deleuze; Guattari, 2012). We carried out a qualitative analysis, rooted in the sociological method. Laughter is a manifesto of popular culture and marks clashes between unofficial culture and official culture (Bakhtin, 2010). Our dissertation zeroes in on Mafalda and her laughter as a political tool. Laughter is part of a revolutionary exercise in building more emancipated forms of consciousness. We work out a correlation between utterance and historical and political issues in everyday life. We analyze Mafalda comic strips, taking in her relative global popularity. We compare the character with another one, Rê Bordosa, taking into account similarities between each character's laughter. Our research is justified by its democratic appeal. As a goal, we seek to figure out how laughter works in Mafalda's comic strips. The specific objectives are: a) to describe the corpus content; b) to identify social voices in Toda Mafalda (2013); c) to analyze the context and process of constructing laughter in Mafalda; d) to interpret and compare data from the characters Mafalda and Rê Bordosa. Our results show that the laughter presented by the character is a primary element that generates irony. Verbovisual components,

setting, and characters come together in an organic and unique way in each strip. The character Mafalda sets up a maieutic dialogue. Her political laughter is grounded in ethics and aims at a more humanized interaction, oriented toward deconstructing the structure of contemporary Western society. Her critique of social reality points to the building up of a new democracy, since the current State is overtaken by an authoritarian perspective.

Keywords: Bakhtinian studies; dialogue; humor; struggle; Mafalda.

Resumen
Este trabajo de investigación académica analiza la manifestación de la risa en Mafalda, personaje creado por Quino. La base teórica de la investigación está compuesta por conceptos de Bakhtin y el Círculo como: risa, enunciación, ideología y voz social (Bakhtin, 2011, 2022; Volóchinov, 2018, 2019; Medviédev, 2019), así como una breve articulación con la filosofía de la diferencia a partir del concepto de máquina de guerra (Deleuze; Guattari, 2012). Realizamos un análisis cualitativo utilizando el método sociológico. La risa es un manifiesto de la cultura popular y marca los choques entre la cultura no oficial y la cultura oficial (Bakhtin, 2010). Nuestra tesis se centra en Mafalda y su risa como artificio de lucha política. La risa forma parte de un ejercicio revolucionario de construcción de conciencias más emancipadas. Establecemos una conexión entre la enunciación y las cuestiones históricas y políticas de la vida cotidiana. Analizamos las tiras cómicas de Mafalda, comprendiendo su relativa popularidad en todo el mundo. Comparamos el personaje con otro, Rê Bordosa, considerando las similitudes entre sus risas. Nuestra investigación se justifica por su atractivo democrático. Nuestro objetivo era comprender cómo funciona la risa en las tiras cómicas de Mafalda. Los objetivos específicos fueron: a) describir el contenido del corpus; b) identificar las voces sociales de Toda Mafalda (2013); c) analizar el contexto y el proceso de construcción de la risa en Mafalda; d) interpretar y comparar datos sobre los personajes Mafalda y Rê Bordosa. Nuestros resultados muestran que la risa que presenta el personaje es un elemento primordial que genera ironía. Los componentes verbales-visuales, el ambiente y los personajes se articulan de forma orgánica y única en cada historieta. El personaje de Mafalda establece un diálogo mayéutico. Su risa política se basa en la ética y busca una interacción más humanizada, orientada a deconstruir la estructura de la sociedad occidental contemporánea. Su crítica de la realidad social apunta hacia la construcción de una nueva democracia, ya que el Estado actual está dominado por una perspectiva autoritaria.

Palabras clave: estudios bakhtinianos; diálogo; humor; lucha; Mafalda

Índice de Figuras

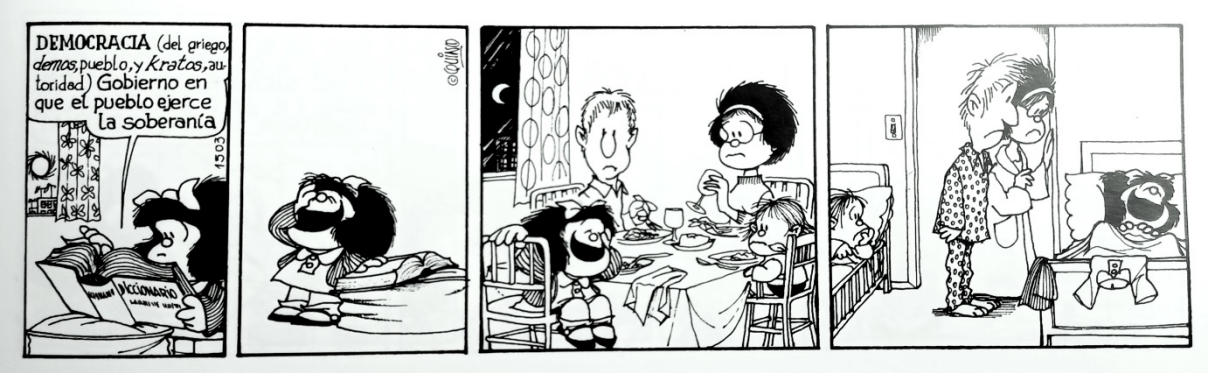
Figura 1 3
Figura 2 29
Figura 3 29
Figura 4 47
Figura 5 53
Figura 6 81
Figura 7 91
Figura 8 94
Figura 9 96
Figura 10 101
Figura 11 107
Figura 12 111
Figura 13 125
Figura 14 128
Figura 15 137

Sumário

Introdução.....3
Seção 1: Bakhtin, o riso e reflexões teóricas para dialogar com Mafalda.....24
O riso a partir de Bakhtin. Aspectos da cultura não-oficial. Mafalda e a interação com o leitor. Uma única figura no universo das tirinhas explora múltiplos sentidos. A importância do autor. Os contornos propostos pelo leitor. **.....24**
1.1 O riso e o humor, noções fundamentais para análise 24
1.2 Rastros históricos do riso e os desafios com Mafalda.....35
1.3 Autor, herói e leitor: perspectiva bakhtiniana.....45
1.4 Da semiosfera ao enunciado: questão social 58
Seção 2: História(s) de nossa arena.....66
2.1 Diferentes olhares sobre o riso.....66
2.2 América Latina enquanto arena histórica 72
2.3 O capitalismo e seu funcionamento anti-povo.....82
Seção 3: Mafalda guerrilheira.....89
3.1 Movimentos de Mafalda 89
3.2 Construindo consciências com Mafalda 99
3.3 Mafalda vive no enunciado-tirinha.....110
3.4 Toda Rê Bordosa 120
3.5 Outras tirinhas, outros risos.....124
Considerações finais 142
REFERÊNCIAS.....146

Introdução

Figura 1



Fonte: Quino (2013, p. 425).

Iniciamos nosso diálogo com uma tirinha, enunciado muito importante para representar o percurso que elaboramos na companhia de Mafalda. As demais figuras apresentadas em nosso estudo se ramificam em conjunto enquanto construção de um convite substancial: questionarmos os rumos de uma cultura ocidental contemporânea. “Qual democracia podemos construir?”, Mafalda subsidia a contínua reelaboração para tal questão. Podemos facilmente perceber uma densidade nesta primeira tirinha exposta. O cenário político e a defesa de uma concepção de democracia em detrimento de falácias sobre tal. Ora, existe o processo histórico relacionado ao domínio dos sentidos sobre o poder do povo, e a governança sobre o povo, bem como as múltiplas reações dos indivíduos que compõem a sociedade.

Quino, por meio de Mafalda, não nos ensina, é a cultura popular que ensina à Quino os traços e os horizontes de seus desenhos. A cultura popular emana alegria e morre de rir sobre as mentiras do mundo sério e fechado. O próprio dicionário reflete a cultura oficial, com suas palavras mortas e seus imperativos que tentam fixar o que acontece no intenso movimento da vida. Certos enunciados não carregam o riso, rimos deles, dirá Mafalda. O riso é faceta inconfundível do mundo popular. O riso não nos deixa ser engolfados pelo discurso sério tão presente na esfera governamental. O aspecto cômico é o próprio pavimento da praça onde o pensamento se azeita com a liberdade, desliza e baila entre os objetos estanques, as verdades vis e os discursos falaciosos. O riso não pode ser encarcerado ou expurgado, pois ele está inteiramente ligado à própria vida. Mafalda vive e salienta nosso aspecto de inconclusibilidade na vida.

Conforme Bakhtin (2010), o riso é uma expressão da cultura popular que

ocupa a praça pública e possui intensidade democrática. O riso defende e renova a vida. O humor trata-se do riso atenuado. A ironia, é uma expressão similar ao humor. Tanto ironia quanto o sarcasmo são em alguma medida manifestações do riso (Bakhtin, 2010, p. 33). Conceitualmente, quando nos referirmos ao humor, o aspecto cômico ou mesmo a ironia, estaremos fazendo referência ao conceito de riso tal como propôs Bakthin.

Nossa pesquisa, que aqui se inicia, se constrói pela análise do riso manifesto em *Toda Mafalda* (Quino, 2013), enunciado livro composto por tirinhas – cada uma delas podendo ser tomada como um enunciado. Nosso trabalho se edifica considerando o humor a partir da perspectiva discursiva proposta pela filosofia da linguagem de Bakhtin e o Círculo (Volóchinov e Medviédev). Nosso foco é a personagem Mafalda: temos o riso e o enunciado-tirinha como objeto. Em linhas gerais, examinaremos esse fenômeno, o riso, considerando sua materialidade a partir do conceito de enunciado, conforme compreende Bakhtin (2011), Volóchinov (2018; 2019) e Medviédev (2019). Logo, via método sociológico, efetuamos uma interpretação aprofundada do riso que aparece na personagem Mafalda criada por Joaquín Salvador Lavado (1932-2020) ou apenas Quino como é comumente conhecido. Nesse sentido, estamos empenhados em investigar o enunciado cujo gênero é a tirinha, entendendo-o enquanto fenômeno de origem social. Exploramos melhor nossa proposta nos parágrafos seguintes.

Nosso texto se organiza assim: cada seção apresenta alguns subtópicos especificando as pretensões formuladas. As duas primeiras seções são pensadas como debate teórico embora tenhamos o cuidado de inserir exercícios de análise. Na seção 1, apresentamos a história e destacamos o riso e o humor, noções fundamentais para análise. Buscamos os rastros da história de Mafalda e articulamos as noções de autor, herói e leitor. Como último subtópico elaboramos reflexões sobre a semiosfera e o enunciado.

Na seção 2, damos continuidade à discussão sobre o riso, acrescentado elementos relacionados à América Latina. Além disso, discutimos o funcionamento do capitalismo e como esse sistema se reinventa contra o próprio povo.

Assim, os tópicos se materializam por meio do próprio diálogo com Mafalda, resguardando novas e mais relevantes amostras de análise sobre a personagem. Na terceira seção nos voltamos para Quino e sua criação. Nesta parte do texto, construímos nossas reflexões a partir dos olhos de Mafalda. Apresentamos as linhas

singulares que compõem as tirinhas da personagem. Além disso, estabelecemos uma relação com outra personagem, Rê Bordosa. Os subtópicos dedicados exclusivamente para análise resultam de um esforço em refletir, ainda que parcialmente, à maneira como Bakhtin (2010) conduz suas interpretações sobre o riso. Naturalmente, as particularidades de nosso objeto conduziram o nosso a texto a tomar um formato que lhe é próprio. Buscamos demonstar que cada tirinha opera de maneira orgânica, fazendo com que os elementos verbovisuais adquiram um caráter sempre único.

As interpretações operacionalizadas por Bakhtin (2010) em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* valorizam a relação do autor com as fontes populares. Diante os enunciados, destacamos as minúcias do movimento da cultura, consideramos o contexto e o horizonte social. A sua interpretação sublinha as relações no interior da obra sem se distanciar da realidade da vida, ou seja, as relações e acontecimentos internos do material literário refletem a própria realidade. Bakhtin (2010) nos mostra como elementos característicos dos personagens rabelaisiano se ligam à festa popular. A fisionomia dos protagonistas, o conteúdo do texto, as imagens dominantes da obra de Rabelais quando identificadas e interpretadas de forma contextualizada, nos fornecem um razoável panorama da realidade em que o material literário foi construído.

Ademais, Bakhtin (2022), ao se debruçar novamente sobre a “palavra”, efetua uma leitura aprofundada do processo de criação, ultrapassando uma análise da língua e alcançando outras articulações importantes entre obra e vida concreta. O pensamento bakhtiniano se estrutura em relação ao caráter social da palavra, notabiliza a importância do diálogo e nos mostra como é possível observar o inacabamento do mundo através de materialidades discursivas. Com a leitura de Bakhtin (2022), é razoável considerar que o enunciado, material concreto, nos permite o contato com a relação entre vozes sociais imanentes a palavra e a própria inconclusibilidade dos sujeitos na vida.

Situamos nossa interpretação e análise devidamente influenciadas pelo estilo de leitura efetuada por Bakhtin em *A cultura popular na idade média e no renascimento do contexto de François Rabelais*. As demais obras de Bakhtin e o Círculo mencionadas em nosso estudo aparecem para explorar as seguintes noções teóricas: enunciado, significação, tema, conteúdo, ideologia, voz social.

O *corpus* de análise foi construído a partir do diálogo do riso com a tríade

capitalismo, Estado e autoritarismo, presente nas tirinhas que compõem o livro *Toda Mafalda,* assinado por Quino (2013). Além disso, incluímos uma seção comparativa entre esse *corpus* e o enunciado *Toda Rê Bordosa* de Angeli (2012)[1]. Essa comparação é feita sob a ótica discursiva e estudos da área da linguagem.

Mencionar “discurso” ajuda a delinear melhor o objeto de análise. Deste ponto de vista, lidamos com determinado objeto que é constituído tanto por aspectos sociais quanto históricos. Assim, refletir sobre o humor é compreendê-lo constituído por determinantes sociais e históricos, em suma, pela política. Ao esquivar das perspectivas individualizantes, essencialistas ou restritas à experiência do indivíduo empírico, consideramos riso discursivo – e materializado – no todo das tirinhas da obra *Toda Mafalda* (Quino, 2013).

Como hipótese, destacamos o aspecto cômico de Mafalda como desdobramento do riso ligeiramente atenuado, representando a própria cultura popular de nossa atualidade. Para nós, Mafalda faz do cômico seu pilar mais importante, arma de luta pela democracia, por ser uma personagem constituída pela palavra revolucionária entranhada, nela encontramo-nos com o riso.

Na perspectiva sociológica, o material oriundo da realidade traz consigo a vida social, uma vez que a vida cotidiana é a vida de todos nós, é a realidade acontecendo.

A história é um processo protagonizado pelo cotidiano, seria impossível determinar se esta segue um fim bem delineado (Heller, 2014). O cotidiano escreve a história. A vida cotidiana é construída e sustentada por diferentes pessoas em suas relações sociais, com suas ultrageneralizações, preconceitos e luta pela emancipação, assim explica Heller (2014).

Agora podemos apresentar mais detalhadamente nossa tese de trabalho. Argumentamos nossa pretensão em colocar Mafalda como personagem revolucionária. Personagem esta que empreende um combate contra o caráter rígido

[1] Publicamos um capítulo de título *Enunciado tirinha em análise: a perspectiva bakhtiniana e o riso com Mafalda* (2025) referente ao Caderno Dialógico (Ebook) organizado por Prof. Wilder K. Fernandes de Santana (PROLING - FAPESQ – UFPB. Publicamos outro capítulo em Ebook, *Enunciados tirinhas de Rê Bordosa sob a perspectiva dos estudos bakhtinianos: o exagero e o espaço como elementos do riso*, referente a *coletânea Estudos bakhtinianos em diálogo: ensino, mídia e literatura* organizada por Gabriella Cristina Vaz Camargo (UFCAT), Simony Alves de Oliveira (UNESP) e Nathan Bastos de Souza (UNIPAMPA). Ambos os produtos estarão vinculados a editora *Pedro & João Editores*.

e cristalizado das ideias e perspectivas que se encontram eventualmente naturalizadas, cristalizadas, ou em vias de ser, em falso estado de pronto e acabado. Em suma, o riso que se materializa com Mafalda instaura um diálogo construtor de consciências mais democráticas. A exemplo da tirinha que abrimos nosso texto, dialogar com Mafalda é se dar conta do nosso papel no exercício de constituição e defesa da real democracia. Mafalda é a própria expressão do riso discursivo, e este serve a alguns propósitos revolucionários.

Análises que se proponham alcançar o núcleo imutável sobre discursos se tornam caducas com o passar do tempo. A palavra posta na vida segue o fluxo de transformação da história. O mesmo acontece no que diz respeito ao riso. Nem todo discurso carrega o humor. Mas o humor pode vir com o discurso, a ele soldado, construído com ideologias. O estudo dos aspectos cômicos deve considerar uma série de elementos, seu contexto, os interlocutores, a história e os fatores políticos e econômicos. É preciso acompanhar as singularidades de cada humor dentro de um complexo de relações. Eis a necessidade de se considerar os funcionamentos, as estratégias políticas de cada tempo e lugar.

Na América Latina, entre a segunda metade do século XX e no início do século XXI, temos Mafalda construída por discurso(s), com o riso carregado de um tom valorativo marcado pela crítica social. Esse posicionamento crítico compreende o riso na esfera do mundo popular. Aqui pretendemos apreender os traços desse riso bem específico, devidamente utilizado como ferramenta revolucionária. Mafalda tende a nos provocar, problematizar e evocar a criação de novas perspectivas. Se produz, assim, certa motricidade ao pensamento, interroga a hegemonia característica do interior da sociedade ocidental contemporânea.

O interesse por temas e objetos que nos potencializam enquanto construtores de uma vida mais humanizada, que posicione a vida em “esteiras” democráticas e progressistas nos é muito caro. O ato-pesquisa é político. Pensar e analisar processos de resistências que escapam de fluxos empobrecedores, enclausuradores, pode ser transformador neste fazer dos pesquisadores. Compreender melhor as estratégias de lutas é buscar maior vigor para a leitura da realidade. Ler melhor a realidade é ganhar destreza ao se deslocar entre os “perigos” do mundo. Pontuamos aqui a busca pela transformação da consciência, que, por sua vez, pode promover o que Heller (2014) conceituou enquanto elevação da condição humana. Afinal, através da arte e da ciência, podemos produzir

“objetivações duradouras”, podemos nos elevar “acima da vida cotidiana” (Heller, 2014, p. 42), podemos instaurar formas diferentes de viver, escapar dos “mesmismos”.

> Nem mesmo a ciência e a arte estão separadas da vida do pensamento cotidianos por limites rígidos, como podemos ver em vários aspectos. Antes de mais nada, o próprio cientista ou artista têm vida cotidiana: até mesmo os problemas que enfrentam através de suas objetivações e suas obras lhes são colocados, entre outras coisas (tão-somente entre outros, decerto), pela vida. Artista e cientista têm sua particularidade individual enquanto homens da cotidianidade; essa particularidade pode se manter em suspenso durante a produção artística ou científica, mas *intervém* na própria objetivação através de determinadas mediações (na arte e nas ciências sociais, através da mediação da individualidade). Finalmente, **toda obra significativa volta à cotidianidade e seu efeito sobrevive na cotidianidade dos outros** (Heller, 2014, p. 43, destaques nossos).

A vida cotidiana é composta pela interação entre os viventes. Os diálogos compõem as trocas da vida concreta. Alguns enunciados, pelo seu conteúdo específico, ultrapassam as trocas momentâneas da vida ordinária e passam a pertencer à realidade de muitas situações da vida.

Quais diálogos poderiam elevar a condição humana no sentido de promover uma realidade mais digna? Mafalda traz essa possibilidade. É o riso no enunciado e na arte em defesa da vida.

Do ponto de vista discursivo, há muito o que se explorar sobre o humor. Possenti (1998, p. 110) alerta sobre a transitoriedade do humor, da piada, uma vez que o próprio humor orientado para a política “exploram características específicas de determinados políticos ou das etapas da história pelas quais passa um país ou um governo”. Não possuímos a ingênua pretensão de esgotar o tema ou mesmo fazer uma genealogia de toda a sua existência, mas talvez consigamos entender como o humor pode ser importante elemento de uma estratégia de resistência. E isso nos parece ser bastante relevante.

Não seria o humor um aspecto que areja o pensamento enrijecido, que penetra os monologismos produzindo importantes fissuras para a transformação do pensamento? Não seria o humor um bom artifício para instaurar trocas e interações mutualistas? Acreditamos que o humor pode ser um elemento discursivo que ajuda a dar porosidade às ideias antes cristalizadas.

Os déspotas, os líderes que concentram poder em certa recorrência, não são simpáticos ao humor, à sátira, às ironias. Sujeitos são construídos por discursos.

Convenhamos que estar no caminho por onde o enunciado-riso passa às vezes se torna condição para se tornar vulnerável ao ridículo, desprestígio. Na exposição de Miguel Ángel Villena (2022), os poderosos, os tirânicos, tendem a nutrir profunda aversão às práticas caricaturais, que necessariamente são humorísticas. Assim, é comum encontrar líderes que, embora façam uso do humor, passam a adotar uma postura de conveniência e, por vezes, tendem a recusar/odiar críticas de nível cômico. Francisco Franco, golpista e ditador espanhol, no ano de 1940 ordena o fuzilamento de Vicente Miguel Carceller e Carlos Gómez Carrera, críticos do franquismo. O primeiro fora editor de uma revista voltada a sátiras políticas, o segundo um desenhista, também conhecido como Bluff[2]. O humor causa temor nos projetos autoritários? Como de praxe, o governo franquista, em 1970, censurou o primeiro livro de Mafalda lançado na Espanha através da editora Lumen, seus editores foram obrigados a estampar a frase “para adultos”.[3]

Conforme aponta Piovezani (2021, p. 88), nos contextos autoritários, nos quais se concretiza o Estado de exceção, os líderes alcançam as massas para silenciá-las e, desta forma, “usam a linguagem humana para estimular a violência e para calar a linguagem humana, ou seja, para minar sua abertura ao diálogo e à compreensão das diferentes formas de vida”. Afinal, a linguagem pode ser violenta e pode servir para instaurar regimes violentos. E, mesmo quando derrubados, tais estados deixam heranças que (re)germinam na política de maneira geral.

Historicamente, a América Latina é tomada por governos militares e ditaduras, que deixaram inúmeras pessoas assassinadas e desaparecidas. Lutar contra um governo ditatorial, criticá-lo, é sempre um risco. Especificamente na América do Sul, entre as décadas de 1960 e 1980, temos um período histórico em que os regimes militares irão se impor e tentam dominar a vida política, cuja estratégia de repressão é sanguinária, embora mais seletivo se compararmos com o regime nazista por exemplo (Coggiola, 2001). Se há ou não traços comuns entre os regimes ditatoriais no Brasil, Argentina, Chile, Peru, Bolívia etc, deixamos essa árdua tarefa aos historiadores e demais pesquisadores, por enquanto cabe a nós nos manter no fio do riso. Também, cabe a nós considerarmos que as políticas autoritárias ainda não

[2] Villena (2022) toma como ponto de partida o documentário de Ricardo Macián que estreiou em 2021 sob o título *Carceller. El hombre que murió dos veces*.

[3] A informação aparece no final do livro *Toda Mafalda* (Quino, 2013, p. 656) que se dedica algumas páginas para apresentar a cronologia de acontecimentos importantes da personagem pelo mundo.

abandonaram nosso “território”.

Ao explorar as linguagens totalitárias, seus projetos e processos autoritários, Piovezani (2021) sugere seu (re)aparecimento com força nas primeiras décadas do século XXI. Há um processo fascista próprio da linguagem que podemos/devemos resistir no próprio interior da linguagem. Permanecemos atentos, pois a perversidade do fascismo poder ultrapassar fácil a linguagem. Cabe questionar: a partir de nosso estudo, podemos refletir acerca de uma leitura sobre uma espécie de anticultura?

A primeira “visita” ao material central para nosso estudo, cujo *corpus* ainda apresentaremos detalhadamente, iremos compreender que Mafalda ri, faz rir, mas tudo com uma crítica guiada por uma ideologia progressista. A personagem se ocupa da produção de um diálogo questionador de forças antidemocráticas. Contrária ao totalitário e à tirania, a personagem combate os elementos que enrijecem/cristalizam as ideias, que violentam a mobilidade do pensamento e da vida. Mafalda parece ser ativista de causas nobres da vida e para tanto termina por atacar as perversidades com sutileza e ironia.

Relembrando, para compreender o riso há que se apoiar em seu contexto, assim, cumpre valorizar Mafalda pela sua função histórica. O aspecto cômico em Mafalda merece investigação. Aos leitores de nosso texto cumpre a tarefa de julgar o valor desse empreendimento de pesquisa. Atenção, Mafalda parece ter estreita ligação com a massa ordinária, suspeitamos que seus traços são importantes contornos oriundos do meio popular. Aí encontramos certa heterogeneidade unificada por um fato-questão comum: seria Mafalda consequência dos anseios de povos “desnutridos” de liberdade e, no entanto, relutantes por dignidade? Tal como Mikhail Bakhtin rastreia em Rabelais, há que buscarmos as fontes populares que sustentam Mafalda. A personagem parece exalar afinidades com a vida cotidiana, esse mundo concreto, cabe a nós entendermos um pouco melhor como se dá essa relação. Isso cumpre certa questão a respeito de nosso objeto, a relação entre o humor e seu contexto vivo, articulação entre o humor e a cultura popular.

Se a natureza discursiva de Mafalda a faz escapar da perseguição e violência física empreendida por certas perversidades no campo político[4], o mesmo poderia

[4] Em 2013 o Ministério da Defesa argentino revelou um documento histórico, uma lista de nomes de artistas e personalidades alvo de perseguição pelo regime ditatorial (1976-1983), eis alguns deles; musicistas como Mercedes Sosa, Horácio Guarany, Atahualpa Yupangui e Miguel Angel Estrella; os atores Norma Aleandro e Hecitor Alterio; o escritor Julio Cortázar. A matéria é vinculada pela BBC, ver mais em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/11/131108_lista_negra_argentina_mc_lk

não ter ocorrido com seu criador, Quino. Mafalda nasceu em 15 de março de 1962, como aponta seu autor, criador, Quino (2013). Antes de dar corpo a Mafalda, o trabalho artístico deste autor consistia em uma série de construções de enunciados marcados pelo “humor gráfico”. Quino é convidado para produzir uma encomenda situada na esfera publicitária, havia sido acionado para criar algo para auxiliar na propaganda de eletrodomésticos (Aboy, 2011), ao que tudo indica fora recusado o resultado final. Abria-se assim as possibilidades de Mafalda nascer.

A personagem Mafalda já nasce dentro de uma arena muito perigosa, são desafios próprios de tempos políticos perniciosos e turbulentos, ela sobrevive e é sustentada pelo “gosto” popular que irá “ultrapassar” o seu autor. Quino faleceu em 2020, porém, Mafalda permanece viva, assim como seu humor.

O humor de/em Mafalda aparentemente aponta para uma primeira negação do mundo dos adultos, proporcionando uma espécie de rejeição do formal e do instituído. Assim se questiona o oficial. Mas haveria nessa negação alguma ambivalência, no sentido de haver uma perspectiva afirmativa que aponta para produção de novas formas para isso que se nega? Renovação, caso a resposta seja sim. Se o humor em Mafalda possui aspecto revolucionário, ele não poderá estacionar na crítica do mundo posto, já que novos horizontes precisam ser instigados e promovidos. Mafalda transporta o riso. Eis nossa tese: o riso em Mafalda, por ser de natureza popular, é revolucionário. A personagem consegue instaurar certo diálogo defensor da vida. Mafalda de Quino é uma substância que alimenta e fortalece a democracia. A sua palavra é força nômade, transita por diferentes discursos, constrói vias para novos manifestos da cultura popular, tem força cosmopolita, transita por diferentes meios.

Considerando as afirmações de Dufour (2008), talvez tenhamos erguido uma sociedade de classes cujo individualismo impera e o mercado se torna a divindade a ser cultuada, consistindo em um novo modelo de alienação. Nos parece ser um regime de forças sociais antidemocráticas por excelência. A ideia que se compõe com Dufour (2008) pode ser a seguinte: somos comandados por uma novíssima mão de ferro que nos acaricia com a ideologia de que somos devidamente livres, mas sorrateiramente acorrentados pelo imperativo de “gozem!” com as maravilhas do mercado. Aqui a ditadura é outra, o absolutismo instaurado é o da democracia de

mercado, cujos mandamentos são tomados religiosamente. Arrebanhados pelo produto e pelo fetiche, somos tomados por um novo tipo de individualismo, o egoísmo abrupto que auxilia na desconstrução dos princípios coletivos e do funcionamento do comum que é próprio do povo.

Nos rastros dessa condição emergem políticas autoritárias funcionando em prol dos anseios do mercado e da disjunção da comunidade. Cumpre considerar que sob o regime de forças do Estado de exceção ou na democracia de mercado, embora ambos possam perfeitamente coexistir, resistir é tão difícil quanto perigoso. Como bem coloca Piovezani (2021) em sua análise sobre discursos da extrema direita, o fascismo pode ser bem-sucedido tanto no Estado autoritário quanto no mercado neoliberal. Tecemos, assim, algumas considerações sobre como o capitalismo avançado orientado por pressupostos neoliberais passa a se relacionar intimamente com esferas ideológicas de nuances arbitrárias e tirânicas.

O autoritarismo de maneira geral, seja no fascismo ou neofascismo, ou mesmo em uma nova “forma” que carece nome preciso, tende a ser fechado aos acordos mutualistas. Percebemos em nosso horizonte regimes que propiciam a construção de uma realidade enrijecida e de pouquíssima porosidade às trocas e transformações que o anseio popular demanda. Mafalda “nasce” em um contexto semelhante. A personagem passa então a se demonstrar precavida, posicionada à espreita de atravessamentos possíveis de serem realizados. Mafalda, munida de seu aparato humorístico, critica a realidade posta esgarçando verdades e dogmas. O seu pestanejar em relação a comer sopa, presente em inúmeras tirinhas de Quino (2013), por exemplo, traz o sentido de que há coisas em nosso tempo impossíveis de se engolir, principalmente, certas ideias. O corpo criança se torna alvo de estraatégias de domesticação. Mafalda permanece arredia e busca reformular os rumos do presente, a personagem grita por outro futuro. Mafalda se fortalece ao confrontar o mundo estabelecido. Tal posicionamento político é reconhecido e bem avaliado por seu público leitor, o que garante, em partes, vitalidade para a personagem na arena social.

Ademais, Mafalda e sua representação de corpo criança se faz a massa motriz de um devir, devir criança, seus desregramentos, sua potência indisciplinar, desobediência criativa, crescimento desajeitado, mas broto inventivo. Corpo de um povo porvir. Nisso há marcas de uma diferença fulcral sobre a concepção de criança. De um lado a política de Estado que cumpre educar e disciplinar a criança para dar-

lhe acabamento de sujeito útil. De outro lado, a contraindicação para produção de um corpo servil, a criança livre vagando entre o estabelecido fazendo tremer as bases de um mundo coeso. A criança questiona-o.

Mafalda é grotesca se tomarmos a concepção bakhtiniana, o grotesco caráter da indistinção de fronteiras (Bakhtin, 2010). Sem dúvidas, analisamos uma personagem desregrada no sentido de não medir problematizações, situando sempre como engrenagem questionadora da realidade. A pequena Mafalda se faz grande ao caotizar as certezas. Situada majoritariamente na casa e na rua, Mafalda não distingue os diferentes ambientes mostrando que o que se passa em ambos é urgentemente problematizável, pois o mundo não está pronto e justamente os rumos que ele tem tomado são os da tristeza, antivida, antidevir. Mafalda luta no mundo urbano, este espaço que está tomado pelo Estado neoliberal.

A análise de Brown (2019) sobre o sistema sociopolítico da sociedade norte-americana, que tanto domina e influencia o restante das américas se torna nodal para sustentar nossa discussão:

> Quatro décadas de racionalidade neoliberal resultaram em uma cultura política profundamente antidemocrática. Mais do que submetida a uma semiótica economizante, como argumentei em *Undoing the Demos*, a democracia é explicitamente demonizada e ao mesmo tempo despida de proteções contra suas piores tendências (Brown, 2019, p. 105-106)[5].

O que as considerações supracitadas argumentam é a própria permanência de linhas muito tendenciosas dentro da democracia atual. São potenciais caminhos banhados pela ideologia neoliberal devidamente constituídos por uma faceta autoritária.

Nossa atualidade é preocupante, tema recorrente das tirinhas com Mafalda. A sociedade do escritório, do trabalho, do uniforme, do labor doméstico infinito, da produção e do consumo exacerbado, o mundo das guerras e da opressão são aa representações de um mundo febril, formação doentia de uma época. Esse formato de mundo intensificado no pós-guerra se arrasta até os dias atuais, o que faz de Mafalda personagem bastante atual. Neste aspecto se ancora o riso mafáldico. Deste mundo nocivo nasce o humor opositor de Mafalda, humor enquanto ferramenta de batalha. Humor positivo, luta construtiva. É o riso em campo.

---

[5] O livro de Brown (2015) intitulado *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution,* apresenta uma reflexão alarmante sobre os avanços das estratégias políticas neoliberais do século XXI, pois está estabelecido um forte empenho em favor da desdemocratização, ou seja, há, no mundo, intenso exercício de "revolução silenciosa" para fazer definhar a democracia.

Nesse sentido, retomar o grotesco, entendido como das misturas e confusão entre fronteiras (Bakhtin, 2010), serve para propormos certo inacabamento da existência, transmutação de formas. Mafalda não atende os quesitos do grotesco rabelaisiano-bakhtiniano por completo. Em certa medida, a personagem apresenta um posicionamento preciso de sua política de vida, que embora seja filiada a uma perspectiva de mudança, dela há um horizonte bem delineado, utópico. Em seu horizonte há uma democracia direta de traço anárquico. Na relação entre autor e personagem, tal como pensou Bakhtin (2022), a voz da personagem de característica autônoma detém a última palavra. O movimento de Mafalda é concluído junto às diferentes leituras de seus interlocutores, a menos que possamos pensar em um novo grotesco. O que destacamos aqui é que em Bakhtin (2010), o grotesco tem a ver com o corpo que não se limita a individualidade, entregue a concepção coletiva e talvez cósmica, está constituído pelo sentido do comum, partilha entre todos os elementos do cosmo. O grotesco começa com o corpo, mas vai além, alcançando a linguagem, a construção das imagens, o estilo etc. Justamente estamos vivendo tempos em que os laços coletivos se fragilizam em meio a luta pela sobrevivência do sentido de comunidade. Conflitos e agressões coisificam a vida existente entre possíveis laços humanos.

O ativista político Amós Oz (2016, p. 13), do centro de um dos conflitos mundiais mais significativos – a saber, a disputa política, ideológica e armada, por território entre Israel e Palestina – afirma que a produção cultural de boa qualidade, seja ela literária ou artística, tem um estranho e benfazejo poder de instituir um terceiro olho em nós. Promovendo uma perspectiva nova que reelabora aquilo que já estava instituído, afinal de contas, “a curiosidade, juntamente com o humor, são dois antídotos de primeira linha ao fanatismo”.

Aliás, o fanático é aquele que declara guerra contra as mudanças, contra as diferenças. Busquemos então elementos para desconstruir “candidatos” aos fanatismos e as atrocidades. Encontramos Mafalda.

Ao elencarmos a obra *Toda Mafalda* de Quino (2013) como *corpus* de análise*,* riso materializado em tirinhas, pretendemos compreendê-lo também como enunciado. Desta maneira, privilegiamos o estudo dos elementos cômicos na interseção da crítica política, na medida que torna possível trabalharmos com hipótese de que aí se encontra certa máquina de guerra que instrumentaliza movimentos e ideais igualitários, inclusivos, que de fato sejam democráticos.

Cumpre deixar mais nítido que o conceito proposto por Deleuze e Guattari (2012) serve para pensarmos certas forças revolucionárias que não necessariamente operam no campo da guerra em seu caráter bélico. Ao contrário, consiste em um movimento menor, do ponto de vista minoritário, uma espécie de guerrilha materializada pela afirmação das diferenças e o direito da existência dessas minorias, dos marginalizados, dentre outros. Pensar a máquina de guerra é pressupor um movimento ativo que inclui o próprio exercício da resistência.

Nosso objeto, as tirinhas, o riso discursivo em Mafalda, sugere o aporte teórico a filosofia de Bakhtin e o Círculo, substancial para leitura da realidade concreta sem deixar de lado sua filiação progressista de mundo, em uma leitura que considera questões históricas. Se dialogamos com determinado conceito da filosofia produzida por Deleuze e Guattari, é por se tratar de uma perspectiva favorecedora de análises com posicionamento político para afirmar o direito da existência das diferenças em detrimento dos processos de exclusão, imobilismo e dominação empreendidos pela grande máquina capitalista.

Nossa pesquisa se desenvolve sobre os traços do cômico próprios da personagem Mafalda, bem como aquilo que, sociologicamente falando, fomenta a sua construção e sustentação. Podemos pensar em uma personagem cujo horizonte é potencializar o pensamento para fazer ruir e sabotar pensamentos catedráticos perniciosos, cancerosos para uma concepção de mundo democrática. Para tanto, a análise que propomos inclui as diferentes vozes que compõem o "discurso mafáldico"[6], pensamos o caricato, o risível, o irônico, nos preocupamos com o conjunto de elementos potencializadores do movimento de crítica política efetuado por Mafalda.

Nosso objetivo geral fica sintetizado da seguinte maneira: compreender o funcionamento do riso discursivo nas tirinhas de Mafalda considerando-o como parte da cultura popular do tempo contemporâneo. Para nortear melhor nossa pesquisa, elencamos os seguintes objetivos específicos: a) Descrição do conteúdo do *corpus* de análise; b) Identificar e apresentar as vozes que compõem *Toda Mafalda*; c) Analisar o contexto e processo de construção do riso em Mafalda enquanto o outro/falante no diálogo; d) Interpretar e comparar dados das personagens Mafalda e Rê Bordosa.

[6] O termo mafáldico parece ser usado por diferentes pesquisadores de língua espanhola. Noutras oportunidades poderemos encontrar a nomeação mafaldesca.

No sentido de tornar viável a concretização de nossos objetivos, pensamos em um percurso metodológico composto pelos seguintes passos: em um primeiro momento, descrevemos os principais elementos das tirinhas de Mafalda; em segundo, lugar efetuamos um batimento entre a descrição do material de análise e as seguintes noções teóricas: significação, tema, conteúdo e ideologia; em terceiro, interpretamos o humor materializado nas tirinhas com o seu contexto, realidade concreta imediata a que pertence; por último, comparamos as tirinhas de Mafalda com outras tirinhas, enunciados de outro autor/personagem – Rê Bordosa, de Angeli – entendendo suas semelhanças e distinções, embora tenham sido construídas em cronotopo semelhante.

Metodologicamente estudamos o enunciado-tirinha fundamentados no trajeto pensado por Volóchinov (2018, p. 220): considerar a “interação discursiva” em sua estreita relação com o mundo concreto; investigar a forma do enunciado articulado a vida e a ideologia. A tirinha é uma forma contemporânea de interação discursiva. Examinando a comunicação social, se faz necessário explicar as minúcias e o funcionamento do enunciado na vida prática. Medviédev (2019, p. 44), ao explicar o método sociológico, deixa evidente que este é devidamente “elaborado sobre as particularidades específicas do material” de análise. O enunciado, forma histórica e concreta de manifesto da língua, possui determinados propósitos e não se desvincula de esferas ideológicas.

Quando Stafuzza (2019, p. 67) situa que a obra do Círculo de Bakhtin

> possui lugar de diálogo teórico com diversos campos do saber (filosofia, psicologia, psicanálise, ciências sociais, história, comunicação, linguística, literatura, educação, filologia, música, biologia, entre outros), concebe - se a teoria do Círculo bakhtiniano aberta e em construção, marcadamente dialógica.

podemos considerar o inacabamento teórico como marcação de potencialidades, aperfeiçoamento dessas lentes que enxergam o mundo em contínua construção – também em desconstrução. Mas o método sociológico possui determinado rigor e seu diálogo mais importante é de fato com o objeto de análise. O material de interesse do cientista é vivo, é nosso outro e, portanto, nos compõe, ele fala expondo seus detalhes mais importantes que merecem nossa atenção.

Retomando o trabalho de Amorim (2004), encontrar o outro é se deparar com um interlocutor. Em nossa pesquisa, método e escrita, é possível tratar ou destratar (maltratar) a relação com o outro. Tenta-se instituir um monologismo caso não se

considere o caráter movente e vivo do objeto. Contudo, a autora salienta que mesmo o monologismo comporta uma potência específica de dizer que não pode ser descartada, pois não se trata de propor o dialogismo sobrepondo tudo. Ora, não existe monologismo puro, da mesma forma que não encontraremos dialogismo absoluto. Assim, deve-se considerar que “a palavra se dirige” (Amorim, 2004, p. 16) para alguém, ensinamento importante da filosofia bakhtiniana. Essa discussão nos ajuda a considerar a existência de múltiplos diálogos compositores de nossa pesquisa. Diálogo entre pesquisador e teoria, pesquisador e objeto (outro), material-objeto com público (presumido).

Em partes, tomamos essa reflexão justificando o diálogo possível, também, entre as filosofias de Bakhtin e do Círculo e Deleuze e Guattari – conceitos e proposições filosóficas -, autores que compõem o núcleo teórico de nossa pesquisa e consequentemente o motor de nossa interpretação e análise.

A própria noção de teoria aberta não necessariamente aponta para um pensamento cujos elementos estejam marcados pela inespecificidade ou jogados desordenadamente. Pelo contrário, estão assim postas em robustecer o avanço da compreensão do mundo cuja teoria suscita. O seu aspecto de inacabamento concernente a própria concepção de mundo que o círculo bakhtiniano traz, em vários pontos, converge com concepções sustentadas desde os escritos de Marx – a considerar que significativa parte dos textos assinados por Valentin Volóchinov há um evidente apelo para perspectiva materialista e marxista –, até Vygotsky (2008) ao colocar que a intransponível relação entre pensamento e palavra que necessariamente são produtos de uma mediação dentro do próprio desenvolvimento histórico. Também Freire (2015, p. 103), que aposta no inacabamento tanto quanto na inconclusão inerente à existência do homem, pois certamente “[...] ninguém nasce feito. Vamos nos fazendo aos poucos na prática social de que fazemos parte”. Perspectiva que anima essa pesquisa de doutorado e que instiga o percorrer dos fluxos que impulsionam o entendimento de algumas especificidades da dialogia que constitui o polimento dos viventes inseridos no mundo concreto. É nas relações que nos construímos. Estamos partindo de uma perspectiva materialista para compreender melhor o humor.

Aos poucos, apresentamos contornos substanciais para leitura de nossa tese. Mafalda como sujeito que nos empresta sua percepção de mundo é o outro falante que na sua posição crítica utiliza de variadas armas, dentre elas o cômico, para fazer

ruir os territórios do pensamento, desterritorializa o interlocutor, desimpõe limites. Subsidia reformulações para a(s) consciência(s). Ora, consideramos a pluralidade de receptividade que o seu público heterogêneo comporta.

No lugar de pensar o riso como objeto desprendido de um sujeito, tencionamos aqui uma análise fornecedora de interpretação aprofundada para o cômico tal qual se apresenta em sua totalidade com/em Mafalda. Nosso foco é o humor discursivo e, portanto, materializado, concreto, diferente de abordá-lo em uma perspectiva abstrata ou psicologizada. O riso é produto social, seus sentidos podem acabar sendo mutilados a depender da perspectiva. Assim, consideramos o fator histórico, social e econômico.

Em *História do riso e do escárnio*, de Minois (2003), há um importante percurso que aborda desde os gregos arcaicos até o século XX, expondo o riso em diferentes formatos. Humor, zombaria, remédio e agressividade, o riso que historicamente é celebrado, às vezes alvo de moralização, sofreu certa banalização e outrora acaba se tornando midiatizado. Contudo, o riso continua a ser utilizado com certa intensidade no campo social, às vezes como tática política. Observando o riso ao longo da história notamos ele acumular certo “poder revolucionário” (Minois, 2003, p. 272). A categoria “revolucionário” diz de uma capacidade de lutar e (re)construir uma sociedade/realidade mais justa.

Bakhtin (2010), explorando o cômico, já pontuava que ele ocupava de maneira intensa a praça pública ao mesmo tempo em que se materializava em diferentes manifestações orais e escritas. O riso reformula novas visões de mundo no/para o homem. A sua potência de contestar e romper com a perspectiva “séria” do mundo deixa algumas marcas em nossa cultura.

Em *O riso*, livro de Bergson (2018) publicado pela primeira vez em 1900, vemos a junção de três ensaios a respeito do mesmo tema, publicados anteriormente na *Revue de Paris* em 1899. Os referidos escritos tratam de um problema que engloba pelo menos três vertentes: a psicologia, a moral e a estética. Bergson foca na questão da mente e do corpo. Embora seu estudo compreenda a fabricação do riso enquanto função social, está mais preocupado na perspectiva estética, produzindo uma reflexão mais original possível a respeito do cômico. Uma das chaves para acompanhar a filosofia bergsoniana consiste em entender sua primazia ao movimento, na medida que coloca o movente como núcleo do pensamento lá onde a racionalidade apresenta limitações. Faz do intenso embate

entre o dinâmico e o estático o palco de suas reflexões. Segundo Pinto (2018, p. 8), "a vida e o conhecimento natural buscam, essencialmente, a estabilidade própria e à especialização do tempo, e perdem de vista o movimento", e na tentativa de responder algumas questões cruciais, o gesto bergsoniano se pauta na interrogativa, "o que há de real sob o véu de ideias que cobre tudo o que apreendemos enquanto seres intelectuais?". O método bergsoniano[7] toma formato a partir do conceito/processo da intuição. Nesse sentido, a intuição tem a ver com o tempo da duração, que trata da qualidade e da mobilidade enquanto tendência dos níveis da realidade. Essas gradações de realidades em Bergson (2018) são colocadas para distinguir situações em que imaginações diversas, mundos ideiais e sonhos atrapalham na avaliação da realidade concreta. Personagens quixotescos podem se ocupar de imaginações diversas, assim se experimenta outro nível de realidade. Acontece que mesmo os mais sonhadores tropeçam na realidade. Aí se encontra uma razoável manifestação do cômico. Os ensaios bergsonianos sobre o riso destaca o gesto humano em gravitar o mundo real e o ideal, o corriqueiro desencontro entre estes dois mundos compõe o riso. Com Bergson não há um apreço aprofundado por questões sociológicas, se comparado com a nossa proposta construída junto ao pensamento bakhtiniano. Conforme Bakhtin (2020, p. 59), Bergson também carece de apresentar, com alguma precisão, o que seria a própria intuição filosófica utilizada na construção de seu pensamento.

Buscamos alinhamento com Volóchinov (2019) considerando a “arena histórica”, e não estamos avessos a arquitetura social que tem privilegiado conceituações reforçadoras da perspectiva burguesa de certa época.

Colocamos então o cômico como arma, na articulação de suas possibilidades de projetos de transformação de ideias enrijecidas. Ao passo que torna possível acompanhar o funcionamento dos enunciados no entrecruzamento do cômico, que eventualmente potencializam certo embate dialógico em contextos em que a progressão das ideias parece improvável, talvez no contexto mesmo onde agitam os extremismos.

---

[7] Uma aproximação possível do procedimento interpretativo de Bergson com algumas elaborações de Bakhtin seria o paralelo entre a intuição e a empatia que leva ao ato responsável, tal como aparece em *Para uma filosofia do ato* (Bakhtin, 2020, p. 59-62). Bakhtin critica Bergson por contrapor a intuição ao conhecimento racional, embora a própria intuição tenha consigo elementos racionais. Noutro sentido, o riso em Bergson está relacionado a punição, enquanto a leitura bakhtiniana sobre o riso é sobretudo aquilo que liberta.

Encontramos no trabalho de mestrado de Vitorino (2017), um exemplo prático em que a pesquisadora fez uso de uma intervenção, pesquisa-ação, que aproximou sujeito/alunos da leitura de tiras de Mafalda. Acompanhando, desta maneira, a produção de resultados como o aumento da motivação de leitura de outros diversos temas. A autora constatou um processo que aguçou a curiosidade dos participantes, pois para Vitorino (2017), Mafalda com suas narrativas temperadas com humor e ironia, adiciona uma perspectiva crítica. Torna-se uma companhia para a construção de leitores crítico-reflexivos, na medida em que permite uma progressão das habilidades de leitura dos sujeitos. É que Mafalda embora tenha “nascido” há décadas, emerge embebida de inconformismos diante de temáticas políticas e sociais nitidamente atemporais (Vitorino, 2017). Mafalda construída com palavras e desenhos que dão corpo a crítica e compreensão de temas e conceitos ditos inacessíveis até então, para certo público. Mafalda é aliada para tratar questões da vida.

O desenvolvimento intelectual, a capacidade de conhecer o qualitativo, aquilo que é singular e dinâmico, constantemente se soterra dentro do modo como nos organizamos enquanto sociedade. E se é urgente ampliarmos os horizontes de nossas perspectivas, sem dúvida o cômico é arma que faz romper tais enrijecimentos (Pinto, 2018). Encarar o processo que é a vida requer constantemente a busca de aliados para tal empreitada. Companhias que nos potencializam. Mafalda cujos traços humanos são construídos via linguagem, com ela dialogamos.

Em Bergson (2018) há uma tentativa de universalizar o cômico, afirma-se ser o traço humano que nos separa dos objetos inanimados ou até mesmo dos animais. Mas o desumano que nos referimos concernente às potências do humor, no sentido do projeto humanizador em Mafalda. Este aspecto refere-se ao contraponto das políticas atrozes do próprio fenômeno das políticas humanas autoritárias. Humor como fenômeno da linguagem a ser precisado do ponto de vista histórico-social.

Enquanto um estudo da linguagem, faz-se necessário conceber o humor enquanto um fenômeno que acontece tanto na linguagem quanto na história. Segundo Vale (2012), o pensamento bakhtiniano sobre o riso está amparado em duas faces que se complementam: a primeira é a perspectiva psicossociofisiológica e a segunda se resume na linguageira. É um caminho para examinar a *linguagem do riso* e que por conseguinte viabiliza trabalharmos questões sobre o humor, o risível,

o fazer rir.

Há diferentes percursos metodológicos para se abordar o riso e por conseguinte o humor. Isso se explica pela natureza desse objeto, que é multifacetado. O trabalho de Alberti (2011) consiste em uma releitura dos “leitores” do riso, se limitando a fazer uma articulação entre os principais textos que versam sobre o riso e o risível. Consideramos que a autora não se “arrisca” em nenhuma análise de materialidade contemporânea para tentar agregar como o humor, o riso e variações destes. Mas seremos justos, a sua intenção é mesmo abordar as conexões entre riso e pensamento no intermédio da via filosófica, em seu amplo entendimento. Talvez sua grande contribuição seja suas reflexões sobre o outro lado do riso, o sério e estável que traz consigo algum caráter enganador (fechado), no sentido que o riso e sua margem infinita para instabilidades garante um valor ímpar para o pensamento, o riso é aberto. O humor conspira veredas para construção de novos mundos.

Quando passamos para textos como os de Possenti (1998; 2018) o efeito é de aproximação da nossa proposta de pesquisa, validamos que o humor é um “campo” de investigação. Embora Possenti (1998) afirme que dificilmente conseguiríamos trazer estudos inéditos no que concerne ao humor, resta a promessa de que, na brusca guinada do olhar, podemos encontrar importantes novidades reclacionadas ao riso e também ao humor. É preciso produzir uma perspectiva inventiva primeiro para, só depois, trazer algo singular no que concerne à análise do humor. Para argumentar tal consideração, os trabalhos de Sírio Possenti acerca do humor têm considerado as contribuições freudianas como exemplo de nova perspectiva que produz contribuições sobre um objeto que já passou por exaustivas análises. Em *Os humores da língua: análises linguísticas de piadas,* Possenti (1998) traz alguns apontamentos salutares, na medida que ele procura descrever as chaves linguísticas que produzem o riso. Ao acompanharmos análises referente ao humor, deparamo-nos em como as piadas tendem a fornecer um *corpus* especial para compreensão de inúmeras manifestações tanto culturais quanto ideológicas. Dessa maneira, a própria análise do discurso tem, nesse tipo de *corpus*, a oportunidade de deslocar a ideia de que o humor é, em larga medida, fruto de genialidades ou trabalhos de inspiração individualizada. Em vez disso, é possível considerar as condições sócio-históricas e a evolução da sociedade.

Possenti (2018, p. 32) pontua que ao tomarmos materialidades gráficas como

desenhos, quadrinhos, tirinhas, charges etc. para analisar questões concernente ao humor, estamos forçando o desenvolvimento de “novas teorias da linguagem”. Ora, para o método sociológico que iremos nos valer para situarmo-nos na ciência da linguagem, esse aspecto de desenvolvimento do campo teórico é um dos mais importantes. Se outrora salientamos a importância de investigar a relação entre tirinhas de Mafalda e o pensamento, é nas contribuições de Volóchinov (2018) que encontramos suporte, a linguagem tem seu papel fundamental na constituição do pensamento.

A maneira como nos comunicamos, seus temas, seus conteúdos, a forma do enunciado, ou seja, a forma discursiva, constituem uma unidade orgânica de interesse da ciência sociológica (Volóchinov, 2018), sobretudo a perspectiva sociológica de filiação marxista. Assim, nos precavendo de possíveis equívocos que povoam certos campos de investigação majoritariamente idealistas, partimos de uma concepção em que o humor faz parte de um projeto de expressão do pensamento e da emoção cuja base é o mundo material, reflexo do processo histórico, do mundo objetivo e das relações.

Se, do ponto de vista discursivo, o humor faz parte de um projeto político, também consideramos que o humor nem sempre é uma discursividade crítica (Possenti, 1998). O humor como fruto de interações sociais aponta para considerarmos a sua possibilidade de uso de críticas entre classes sociais. É preciso conhecer a realidade concreta para saber se o humor que ali emerge é uma crítica política ou não. Do ponto de vista discursivo, para se compreender o emprego, realização e sentido do humor, é preciso estar atento às condições reais em que foi construído o enunciado em que ele se materializa. Assim, tomamos o enunciado enquanto seu aspecto ideológico e social. O enunciado não pode ser compreendido pelo aspecto individualista no sentido de ser posse exclusiva do autor. O enunciado uma vez no mundo, expressa o pensamento do autor, mas passa a fazer parte do pensamento de outros. O enunciado e o pensamento pertencem à mesma esfera da realidade, pois nenhum indivíduo domina os conteúdos de sua consciência (Volóchinov, 2018). O enunciado transporta conteúdos que, através da dialogia, compõem os pensamentos dos participantes da corrente discursiva.

O humor pode ser mesmo um aspecto de caráter fundamental para a motricidade cultural, no sentido de ser elemento componente de construção de múltiplos dialetos (Eagleton, 2020). Humor e riso acompanham a língua, são vivos.

O riso pertence a um grupo e possui significação social, ou seja, ele sempre aparece com função social (Bergson, 2018). O riso é visto como uma experiência que ultrapassa o saber e a razão, acaba ocupando um não-lugar, em contínuo estado de incógnita (Alberti, 2011). O discurso que se vincula pelas vias do humor acaba permitindo ou mesmo produzindo um olhar inesperado, um outro olhar (Possenti, 2018). Consideramos, assim, o problema de pesquisa situado no complexo de relações entre o humor e outras nuances do discurso, seja a sátira, a ironia e a zombaria. Se o humor e o riso podem ser tomados como categorias distintas entre si, certamente elas se emaranham e funcionam no conjunto do discurso em Mafalda, sobre dada filiação ideológica, com seus diferentes elementos. Nesse sentido, nossa tese a ser comprovada trata-se de pensar o humor enquanto componente fundamental para que discurso *mafáldico* funcione como máquina de guerra na luta contra posicionamentos ideológicos íntimos de posições políticas autoritárias.

Seção 1: Bakhtin, o riso e reflexões teóricas para dialogar com Mafalda

O riso a partir de Bakhtin. Aspectos da cultura não-oficial. Mafalda e a interação com o leitor. Uma única figura no universo das tirinhas explora múltiplos sentidos. A importância do autor. Os contornos propostos pelo leitor.

1.1 O riso e o humor, noções fundamentais para análise

A perspectiva bakhtiniana nos serve como bússola analítica. Buscamos incluir diálogos iniciais sobre o *corpus*. Contudo é com Bakhtin e o Círculo que encontramos os conceitos-chave para análise.

O riso se encontra no seio do povo, se manifesta como cultura popular e contradiz em diferentes gradações o próprio mundo oficial. Essa contradição não é de pura recusa, mas de contestação convidando à mudança. Para compreender melhor essa ideia, daremos atenção especial ao trabalho de Bakhtin (2010) que, na leitura da literatura de Rabelais, dentre outras coisas, aponta ter encontrado não só um autor, mas também um mestre democrático, muito por sua relação estreita com as fontes populares. O caráter rabelaisiano de conseguir (re)produzir aquilo que é íntimo do popular lhe conferiu um estilo resistente aos cânones literários, o que Bakhtin compreende como o não-oficial. Portanto, os caminhos para decifrar melhor a produção rabelaisiana deve ser mesmo a vereda não-oficial. Nesse sentido, Bakhtin elenca o material rabelaisiano como irrecusável acervo representante de certa evolução da cultura popular. Assim, temos algo referente ao aspecto cômico do pensamento popular, a "cultura cômica popular" (Bakhtin, 2010, p. 3). O riso tem lugar cativo na vida cotidiana, pois anuncia os ares da mudança, reafirma a existência de possibilidades de (re)construção do mundo. O riso é leve e flutua entre as duras cargas do mundo oficial.

Embora esteja pensando no contexto da Idade Média e do Renascimento, na esteira do texto de Bakhtin (2010), podemos tentar definir as características de uma manifestação do riso devidamente materializado em tirinhas que circulam América Latina e talvez em grande parte da civilização ocidental. É a Mafalda como reflexo da contemporaneidade. Em menos de uma década após sua criação, a personagem Mafalda já “andava” pelo mundo, na década de 70 já era publicada na Espanha,

Portugal, Alemanha, França, Finlândia e México (Cosse, 2015). Representante da perspectiva popular e de certa forma de embate social. Com essa difusão internacional relativamente rápida, alimentamos a ideia do riso ser potencializador da circulação de material cultural.

As tirinhas se tratam de produções artísticas que mesclam os aspectos visuais e verbais em cenas justapostas. Sua arquitetura é praticamente a mesma das histórias em quadrinhos. A lógica das cenas em justaposição é muito próxima do funcionamento dos trabalhos cinematográficos, com um único diferencial que a produção fílmica exibe uma sequência de cenas em um único espaço (McCloud, 1995, p. 7). Com Mafalda, as tirinhas exibem as múltiplas cenas justapostas, às vezes, raro, a tirinha de única cena. As cenas ou quadros, por sua vez, trazem uma carga de elementos que no todo compõem, junto ao leitor, sentido. Destacamos o riso como fundamento do funcionamento do universo de Mafalda.

A personagem Mafalda possui seu humor alegre e satírico em um só tempo, pois o riso, desde a Idade Média, é por excelência festivo e inclui o povo, critica a hierarquização. Não é empreendimento exclusivo de diversão, não é gesto particular, tampouco é ato de pura sátira. Aí se conserva certa ambivalência, pois o elemento cômico popular pode ser bem utilizado enquanto arma democrática.

O riso é próprio da cultura não-oficial. Retomamos suas múltiplas manifestações enquanto cultura não-oficial, embora apresente ampla diversidade, comporta certa unidade presente e visível e, neste sentido, poderemos tentar categorizá-las. No caso da análise de Bakhtin (2010) em Rabelais, a categorização da cultura popular fica sintetizada em três grupos, que entre si se entrelaçam pelo cômico. De forma bastante resumida são: os ritos, as obras e o vocabulário. Popularmente, a Idade Média está marcada por ritos cujo riso é tradição e tomará a praça pública. Os rituais sérios sofriam “parodizações”, assim a cultura popular acabou se tornando responsável por promover outra perspectiva de mundo para além daquela fornecida pela Igreja e Estado. Ao que parece, é justamente no "sucesso" do regime de Estado, a instituição séria e fechada, e consequentemente no estabelecimento de contornos precisos de classes sociais, que temos as condições para que as formas cômicas sejam sufocadas “apenas” no mundo não-oficial.

Parece haver uma distinção muito importante entre as relações entre cultura oficial e não-oficial na Idade Média (mundo europeu) e a mesma relação entre as

culturas no contemporâneo (mundo ocidental). Conforme Bakhtin (2010), a cultura popular da Idade Média produz uma relação de dueto e transformadora com cultural, pois a própria “alta” cultura remanescente da perspectiva oficial se nutrirá da cultura popular, uma vez que o riso penetra na “grande literatura e da ideologia ‘superior’” (Bakhtin, 2010, p. 62). É o que acontece com Boccacio, Cervantes e Rabelais. A análise bakhtiniana apresenta o riso capaz de viver e se movimentar livremente “fora da esfera oficial da ideologia e da literatura elevada. E foi graças a essa existência extra-oficial que a cultura do riso se distinguiu por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais, por sua implacável lucidez” (Bakhtin, 2010, p. 62). Tal análise não se preocupa com a existência de mecanismos de censura ou estratégias de supressão da cultura popular, visto que o manifesto do riso carnavalesco do cronotopo rabelaisiano era mesmo de uma potência absurda. Em outras palavras, se houvesse forças tendenciosas a controlar a cultura não-oficial, estavam devidamente fadadas ao fracasso. Isso se dá pelo fato do riso rabelaisiano, riso carnavalizado, ser o próprio riso dos encontros e não da oposição mortificante. Assim, a relação entre mundo sério e o riso consistiu na pobre cultura oficial se alimentar da infinita riqueza extraída da carnavalização do mundo.

Mas e hoje? A cultura oficial da ideologia dominante, superior, não se farta do riquíssimo universo do mundo popular? Os primeiros contatos com Mafalda nos indicam a seguinte relação. A cultura oficial, a alta literatura e outros manifestos da produção cultural do domínio sério, certamente fazem o uso de elementos criados pela perspectiva não-oficial, o riso e seus correlatos. Acontece de a cultural oficial estar imanente a assunção de uma forma de Estado extremamente forte no que tange a estratégias de supressão, exclusão e violência. Dessa forma, a relação que se estabelece entre as duas culturas, oficial e não-oficial, é que a primeira faz uso da seiva da segunda ao mesmo tempo que busca silenciá-la, quando não, destruí-la.

Em terras brasileiras temos um exemplo muito nítido. Ariano Suassuna[8], autor brasileiro que consegue traduzir a riquíssima cultura do riso, consequentemente do povo, angariou inegável sucesso com seus escritos. Ao passo que alguns dos seus textos, pensados inicialmente para o teatro, ganham versões cinematográficas e passam a ser (re)conhecidas em todo o território nacional, algumas internacionalmente. Mas persiste um fenômeno no mínimo curioso. Um dos

[8] Alguns dos seus importantes textos são: *O santo e a porca*, *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* e *O Auto da Compadecida*.

elementos de sucesso de Suassuna parece ser o fato de suas obras serem em ampla medida inspiradas em histórias e elementos da cultura popular, especificamente com referências ao povo nordestino do Brasil. Ao passo que esse mesmo povo, sua cultura, suas referências e os sujeitos que ela gesta, são alvos de preconceito, são aviltados e desmerecidos em diferentes esferas brasileiras. Há quem diga que mesmo pelo Estado brasileiro, o povo nordestino acaba sendo um povo esquecido. Tal lógica se aplicaria ao fenômeno Mafalda? Ao que parece a personagem é tomada por alguns como espécie de objeto de disputa, dado a sua popularidade. Quino, antes de sua morte, se viu obrigado a defender, mais uma vez, determinado posicionamento político da personagem Mafalda.

Em 2018, o Senado da Argentina entrou em debate e disputa a respeito de legislação sobre o direito ao aborto. Dois grupos dialogavam sobre o tema: os de lenço verde, em favor dos direitos das mulheres à decisão e acesso ao aborto, e o grupo de lenço azul, contra o aborto. O último grupo produz uma imagem fazendo uso da personagem Mafalda com o lenço azul, a finalidade era “sensibilizar” fazendo uso da personagem, ideia de pró-vida. Na semana da polêmica “o cartunista Quino desmentiu que a personagem esteja fazendo campanha contrária ao aborto depois que imagens de Mafalda começaram a circular na internet com frases que a ligavam ao movimento pró-vida”[9]. Uma coisa é certa, Mafalda está no mundo e em diálogo, seu autor já não tem controle de sua vida. Obviamente que conhecendo o funcionamento da personagem, o leitor poderá construir sentidos mais coesos que é possível ser gestado junto à personagem. Por outro lado, é curisoso observar o movimento do autor retornar para defender sua obra perante seus (des)usos. A personagem tem vida na arena suportada pelo diálogo.

Ademais, nos olhos de Mafalda pode-se compreender como a cultura oficial poderá perseguir fins de supressão do mundo não-oficial, ao passo que o elemento riso concretiza uma espécie de camuflagem impedindo tal desfecho. Em outras palavras, com Mafalda encontramo-nos com o palco da periclitante batalha da captura da consciência, o jogo perigoso que se estabelece entre cultura popular e as forças oficiais antipovo, antidireitos.

---

[9] A informação vem da reportagem da Agência Brasil, *Criador de Mafalda nega autoria de tiras que criticam aborto*, assinada por Yanakiew (2018). Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2018-07/cartunista-argentino-nega-autoria-de-tiras-que-criticam-aborto#:~:text=A%20suposta%20posi%C3%A7%C3%A3o%20de%20Mafalda,e%20solicito%20que%20seja%20removida.

Pensando em nosso contexto, estamos envolvidos por Estados beligerantes contra seu próprio povo, regime ditatorial explícito ou não. Mesmo dentro da evolução para um Estado “democrático”, colhemos uma realidade tomada pelas nuances financeirizadas, na qual se destaca a micropolítica de ataque ao pensamento e às perspectivas de mundo. Assim, podemos considerar a existência da ideologização própria do (neo)liberalismo, ao mesmo tempo em que, de forma paralela ou contraditória, o riso se torna caminho para discurso em defesa do povo. Mas isso não está dado, permanece a questão: diante da busca por conduzir o povo a defender uma política algoz contra o próprio povo, quais respostas a cultura cômica popular apresenta?

Para pensar o Estado, a política e o autoritarismo, faz-se necessário algumas considerações. “Por existirem num mundo que não é totalitário, os movimentos totalitários são forçados a recorrer ao que comumente chamamos de propaganda” (Arendt, 2012, p. 475). O Estado, mundo oficial, faz apelos discursivos para os que estão fora de sua esfera o defenderem. Eliminar o divergente tem sido uma política de Estado totalitário, afirma Arendt (2012). O riso, mesmo seu manifesto enfraquecido, o humor, possui afinidades com o divergente, é todo ambivalente, afirma Bakhtin (2010). Nos parece que o riso e o Estado não param de entrar na arena para se (des)entenderem.

Há que se produzir as alegrias que são consequência da “parodização” do mundo sério. Rir da perspectiva oficial e do Estado, que é sisuda e tende a enfraquecer o povo via formalidades, tem sido uma árdua batalha. A paródia aqui é pensada a partir de Bakhtin (2010), a paródia positiva. Mesmo que o avesso carnavalesco da Idade Média venha a se diferir da paródia negativa do mundo moderno, nos parece que o cômico, riso paródico em Mafalda supera essa formalidade moderna, seu projeto cômico é de afirmação e não de negação, ou seja, não possui nuance reativa. Segue um exemplo:

Figura 2

Fonte: Quino (2013, p. 323).

Figura 3

Fonte: Quino (2013, p. 326).

As tirinhas de Mafalda sempre se compõem em diálogos, às vezes iniciado entre os personagens e orientando-se ao leitor (figura 2), às vezes exclusivamente construído entre a personagem e o leitor (figura 3). Em ambas o autor está presente. Desenha-se a triangulação importante entre o autor e seus personagens, entre autor

e seu horizonte de interlocutores e entre os personagens e os leitores. Em última instância, o riso com Mafalda elabora um diálogo do leitor consigo mesmo. Nas tirinhas de Mafalda temos uma explosão de diálogos.

Independente do formato, os diferentes enunciados/tirinhas protagonizados por Mafalda tendem a convidar a reflexões sobre a situação do mundo. A dona de casa ocupada por tarefas cotidianas chorando “mecanicamente” enquanto Mafalda, a filha, oferece motivos mais nobres pelos quais as lágrimas possam cair. Encare o mundo e se emocione, ela nos diz. O riso é construído entre a possível ingenuidade da menina e a inserção de um elemento no quadro final, uma sugestão surpreendente: deve-se refletir sobre a geopolítica, afinal, a situação do mundo é entristecedora. O riso em Mafalda é mais profundo, é o riso sufocado que teima acoçar o mundo triste, mas que devido amplo investimento tem se desdobrado enquanto uma densa camada sobre os olhos do povo. A trama entre as personagens sugere o exercício de saída do pontual para uma perspectiva geral, ampla, que dê conta da realidade. Mafalda traz o cômico-reflexivo, os ovos de alegria que chacoalham e teimam encarar o mundo oficial adoecedor. Assim, a personagem Mafalda e sua esfera autor-personagens-leitores elabora ideias a tomar de assalto a consciência absorta. Abalroa nossos pensamentos justamente quando se encontram inundados pelo automatismo da vida cotidiana.

O globo terrestre corriqueiro em muitas tirinhas com Mafalda, em primeira instância, trata-se de uma representação da vida acontecendo em suas intensas e imensas conexões. Mas também funciona como um registro de acontecimentos e seus desdobramentos. O globo é parte de um estilo empregado por Quino, o autor injeta em cada objeto da cena uma profusão de linhas possíveis para construção de sentido. Exemplos da ocorrência com esse elemento pictórico e sentidos construídos: Mafalda se apoia no globo para refletir sobre o futuro e a população mundial (Quino, 2013, p. 100-171); apresenta realidades mais humanizadas (p. 235); usa-o quando é necessário refletir sobre a qualidade dos governos (p. 81); cogita sobre a alienação no que diz respeito do movimento da vida cotidiana (p. 74); efetua diagnósticos do presente (p. 236, 285, 339, 357, 392, 521); aciona-o para apresentar a perspectiva ideológica dominante (p. 51) ou opções de outras perspectivas (p. 225); critica nosso engajamento (ou a falta dele) no cuidado da vida concreta (p. 131-181, 402, 449, 481); expõe as fortes tensões políticas bélicas do mundo globalizado (p. 133-278, 463) e os seus resultados degradantes para a realidade (p.

135, 518); toma-o como referência do mundo/vida sendo aviltado (p. 136); explora a contradição entre o possível e a situação real (p. 165); interpreta o que há em nosso alcance, bem como nossos limites de intervenção na vida (p. 219); problematiza a morbidade de determinadas mudanças das estruturas sociais (p. 271); investiga aspectos da realidade incompatíveis com a vida (p. 339); destaca a curiosidade enquanto atividade humana (p. 420); sugere reflexão sobre o futuro da humanidade (p. 526); alerta sobre a distância entre conteúdo midiático e a realidade (p. 475). Todas essas ocorrências mostram que em Quino (2013) os desenhos dos objetos-utensílios na verdade embutem uma série de palavras e sentidos em si, mas que não se encerram como representação fechada, pois persiste o diálogo da situação mais ampla do todo da tirinha. Assim, em cada orgânica do conjunto de cenas alguns sentidos são mais promissores que outros, embora o controle da interpretação ficará a cargo do engajamento do leitor.

O objeto pictórico se torna personagem a depender da articulação entre os demais elementos da tirinha. Assim como identificamos diferentes personalidades, leituras políticas e vozes sociais, todas extraídas unicamente do mesmo objeto globo terrestre, o mesmo ocorre com outros traços/objetos. Exemplos como o rádio, a televisão, os brinquedos, os animais, as plantas, o horizonte e os ambientes. Os demais personagens gravitam entre a gradação de coisificados e sujeitos ativos. A personagem Mafalda em especial aparece na mesma lógica e, por vezes, se enfraquece enquanto potência a depender de sua companhia. Quando do lado de Manolito, Susanita, por exemplo, Mafalda entra em tensão fragilizante.

Quino (2013) desenha a representação de uma atmosfera em que ideias muito díspares se chocam e se renovam. Assim, convém considerar a semântica do elemento pictórico não em si mesmo, exemplo de uma interpretação simplória, ou seja, tratar o globo unicamente como representação do planeta, ordem mundial etc. Mafalda interage com globo organicamente e com os demais elementos da tirinha elaborando uma noção de vida. Na figura 2, o globo se apresenta como a possibilidade de desalienação, constituição subjetiva outra. Cumpre resumir que os objetos outrora inanimados ganham vida ao lado de Mafalda. O riso insere vida em todas as coisas, ao contrário da perspectiva facínora, antirriso, que extrai se posta assimetricamente com a vida, mortificando-a.

Costurando o sentido do desenho dos objetos dentro da tirinha, visualizamos o encontro entre culturas, oficial e não-oficial. Mafalda constata e alerta que a

relação entre essas culturas, popular de um lado e oficial-séria de outro, na contemporaneidade, reserva uma assimetria ameçadora. Assim, o lugar do riso é o de tornar a cultura popular ainda mais criativa para não ser deglutida e excretada pelo sério autoritário.

O riso funciona como espécie de promoção da postura ativa frente às coisas que valem a pena o manifesto de afetos intensos. Noutro sentido, Mafalda (figura 2) argumenta que a mulher corriqueiramente fadada às tarefas domésticas sofre com a degradação própria de encarnar um papel proposto. Fardo da cultura oficial, pobre e fatalista, que mutila horizontes e desnutre possibilidades outras. O descascar cebola como representante de operações fundamentais no lar e na família, obrigação e tristeza. Contrapõe Mafalda, pode/deve também se ocupar de outros assuntos complexos e tão urgentes. Em sentido mais profundo, a mulher tem direito de lugar na política do mundo. O chorar não é um ato em si mesmo, não é em essência degradante, assim Mafalda não reproduz o imperativo da felicidade. A perspectiva mafáldica é de suscitar o aspecto valorativo e afetivo da vida.

As cenas fertilizam a perspectiva ideológica da curiosidade e da sede pelo novo, questão do riso. Sobre o real estado de tudo, também podemos explorar as vias de identificação das demandas de mudanças, por isso o riso tem papel fundamental para dar-se conta da situação do mundo. O riso torna as entranhas da tirinha aberta e porosas o bastante para outras vozes a povoarem, Mafalda não oferta respostas dogmáticas, mas confecciona convites. É necessário ao menos nos emocionar com a realidade tal como foi construída e talvez propor sua reconstrução.

Mas engana-se quem acredito no riso como o fator organizador de tudo. O enunciado funciona de tal forma pelo dueto riso e política.

O riso em relação a vida se torna fluxo descoisificador, mira os objetos em estado de reificação recuperando o seu estado ativo no mundo. O riso em Mafalda aspira a transformação do mundo objetivo, reavivando os sujeitos expostos a cancerosa lógica do sério fechado. Para tanto, carrega consigo “substâncias” para mudanças na consciência de seu público, o riso traz a oportunidade de um mundo subjetivo outro. Essa divisão é apenas didática, artificial, pois consideramos dimensões subjetivas e objetivas entrelaçadas. Como na figura 3, tal como pensamos do outro, ele pensa algo de nós, pensa em nós. Pensamos em Mafalda. A personagem é um elemento concreto, ideológico, presente em certa interação verbal e se comunica fazendo vacilar o mesmismo do eu. A personagem ajuda a compor

pensamentos expondo questionamentos.

Assim, há uma importante semelhança do riso identificado com Bakhtin e o riso que propomos ver com Mafalda. Expõe: “o riso da Idade Média, durante o Renascimento, tornou-se a expressão da consciência nova, livre, crítica e histórica da época”, ao passo que a cultura do riso não deixou de fecundar o “saber humanista, à ciência” e até mesmo conhecimentos políticos (Bakhtin, 2010, p. 63). O riso mafáldico reflete semelhante potencialidade; contudo, no lugar de exprimir uma consciência nova sempre nascente no fervor da carnavalização, ele se faz como reconstrução de uma consciência nova, à vista de ultrapassar as consciências cansadas e cerceadas pela trama sisuda das forças autoritárias.

Quando Mafalda aparece se dirigindo diretamente ao leitor (figura 3) sua fala e seu olhar não nos deixam dúvidas, convoca-nos a experimentar suas reflexões, oferece um lugar e uma perspectiva ideológica para movimentarmos nosso próprio discurso interior. Sua imagem se assemelha a posição de quem avalia seus contornos em um espelho, um olhar sobre como o sujeito se encontra no mundo. A tirinha de um quadro só se manifesta enquanto elo “intruso”, inesperado, na corrente da consciência, desloca o fluxo de nossas palavras e instaura análises. A personagem nos encara e inicia o diálogo avaliador da condição presente, nos mostra que estamos sempre prenhes do futuro, dando-nos conta disso ou não. Emprega a retórica, e, uma vez em contato com seu riso-imagem-palavras, torna-se inevitável pensar: no que cremos e quem acredita em nós, qual nosso fazer no mundo (figura 3). O país é vivo, é sujeito. Estamos em relação. Mais uma vez, com a personagem, constrói-se a emergência de avaliarmos melhor a situação da nossa realidade. Isso faz parte de uma característica de diálogos construídos em nosso tempo. O riso flui pelo diálogo, recupera a vida que está sendo sequestrada, o futuro.

Volóchinov (2018, p. 110-111) escreve que para um determinado objeto entrar no “horizonte social de um grupo” e promover certa “reação ideológica sígnica”, ele, o objeto, precisa se relacionar “com as premissas socioeconômicas essenciais da existência desse grupo”. Objeto é a referência. Essa argumentação sobre o funcionamento de objetos/temas sugere a existência de uma afetação sobre “as bases da existência material” de um mesmo grupo (Volóchinov, 2018, p. 111). Assim, podemos considerar o seguinte aspecto, o tema se articula com a existência, com a vida**.** Com Mafalda, as imagens se tornam objetos de fina casca de tema simples, os quais abrigam multiplicidades de objetos. Em seu interior residem temas

profundos. Adicionamos a alegoria da boneca russa, a matriosca, esta representa bem o riso que encontramos em Mafalda. Objetos identificáveis, mas ocos-preenchidos com demais objetos. Referências. Contudo os objetos matrioscas em Mafalda não reservam replicas menores do mesmo objeto, mas, uma profusão de objetos outros cujo contornos são expressos pela percepção e criatividade do leitor.

Mafalda está o tempo todo apresentando, de forma direta, a necessidade de se refletir de maneira mais profunda sobre a realidade da vida, o cotidiano concreto, sua lógica e seus rumos. O seu convite aciona os discursos indiretos do alcance no leitor. Eis um tema abordado com humor, a qualidade total da realidade concreta de nossas referências, questão de consciência. Identificamos algo muito caro à própria cultura popular, uma espécie de direito que tem sido retirado do alcance do povo. O aspecto cômico proposto em Mafalda serve para valorizar a construção de uma consciência coletiva ligeiramente mais emancipada. Os questionamentos da personagem nos reconduz a pensar sobre nossa própria consciência.

Na figura 3, Mafalda é a voz do povo, absolutamente vacilante quanto ao valor que se tem diante do Estado mencionado como “el país”. A cultura popular, viva, sob ameaças de um aparato violento, se manifesta discursivamente na forma de tirinhas. O humor gráfico é seu corpo. Nessa tirinha mostra o riso vivo e ciente da realidade, pois no perigoso encontro com a esfera oficial autoritária a cultura popular tem algum futuro. O questionamento da personagem apenas sublinha que o futuro é incerto nas condições atuais. A cultura oficial esmorece a vida. Mas persiste um elemento importante em Mafalda, a personagem apresentada em cena única, o olhar que conecta ao espectador. Há quem diga que esse fenômeno é inaugurado, ou pelo menos amplamente fortalecido, pelo advento da fotografia, que estabelece “uma relação direta entre o espectador e o objeto, deixando de fora a mediação do artista” (Anjos; Ferreira, 2020, p. 859). Embora se estabeleça inegável conexão entre olhares, salientamos, o olhar do personagem-obra e com o espectador-leitor, dificilmente o artista-autor está fora. O que prevalece é a intensidade da importância da personagem, valor aumentado pelo papel do leitor/espectador. Mas nunca a exclusão do autor.

Ao revisitarmos o lugar do olhar entre personagem-imagem e leitor, sabemos que a história reserva obras, bem anteriores a assunção da máquina fotográfica. Identificamos outros enunciados, artísticos, que foram potencializadas por esse mecanismo do cruzamento de olhares. Já no início do séc. XVI com *Mona Lisa* de

Leonardo da Vinci e *Vênus de Urbino* de autoria de Titien; *A Moça com Brinco de Pérola* de Johannes Vermeer no séc. XVII; Adiante, no séc. XVIII, temos *O Menino Azul* de Thomas Gainsborough; Prosseguindo, no séc. XIX temos *O Grito* de Edvard Munch e *Olympia* de Edouard Manet, e *Em uma Osteria Romana* de Carl Bloch. Nesse sentido, o recurso da promoção da troca de olhares entre personagem e espectador adensa a conexão deste par, recurso amplamente utilizado na história da arte e por vezes empregado por Quino.

Acontece do olhar de Mafalda não se compor apenas pelos traços e direcionamento da face/olhos, a conexão entre mundos, personagem e leitor, se faz com o mecanismo verbovisual, tal como a importância do uso do pronome de primeira pessoa no plural (figura 2). A personagem se coletiviza e entra no fluxo da consciência do leitor, a referência é uma comunidade, “nosostros”, e a realidade viva, o “país”.

1.2 Rastros históricos do riso e os desafios com Mafalda

O riso nos acossa, nos encontra e nos constitui. Desde Hipócrates o riso é motivo de preocupação. Riso enquanto gesto, reação e comportamento. Nos parece que nem todo humor provoca o riso e nem todo riso é efeito do humor. No sentido de escaparmos de verdades absolutas e funcionamentos mecânicos no que tange o humor discursivizado. O mundo cômico se expressa como material discursivo, ele prepara respostas e produz veredas no mundo. Em Aristóteles (2015 [350 a.C.]), o humor é entendido como indícios de quem se entrega em demasia à imaginação, o que acaba por fazer o indivíduo se distanciar do raciocínio. O humor mencionado no pensamento aristotélico é aquele relacionado a violência das paixões presente no homem incontinente, próprio do indivíduo que não se impõe limites. Por outro lado, as reflexões aristotélicas mencionam que os bem-humorados são os de fácil amizade, que têm melhor habilidade de gozar das companhias. A filosofia aristotélica não examina profundamente o humor, apenas o toma como um sinal, uma manifestação que permite julgarmos outras questões do indivíduo. O que vale destacar é que desde Aristóteles e Hipócrates, o humor/riso é assunto de debate, objeto a ser considerado para compreender a vida humana.

Bergson (2018) estava convicto que o riso questiona os comportamentos

mecânicos e a própria rigidez que o corpo pode apresentar.

Recuperando nossa reflexão inicial, historicamente o humor se modifica, a maneira como se vê o humor também se transforma, e a depender da classe social o humor é desencorajado, conforme menciona Eagleton (2020). Na relação entre estágio da civilização, a exemplo da Europa antiga e medieval, o humor não passa de uma vulgaridade, isso dentro da perspectiva formal do mundo.

Podemos ainda refletir sobre a possível existência de uma despolitização do humor. Interrogar se na esteira dos avanços tecnológicos e uma intensificação dos traços da modernidade, passamos a experimentar um empobrecimento do signo do riso, pois instaura-se um riso rápido. Se na análise bakhtiniana há a menção do enfraquecimento do riso na passagem para os tempos modernos, perdura apenas o humor, riso enfraquecido. Nos parece que a hipermodernidade pode ter contribuído para tal desintensificação. Partindo das considerações de Lipovetsky e Serroy (2015), talvez seja mais útil deixar de lado a ideia de pós-modernidade pois o mundo contemporâneo dá mais indícios de uma hipermodernidade. A modernidade não foi exatamente superada. Assim a hipermodernidade aponta para a existência contemporânea de um acirramento das lógicas modernas, ou seja, a ordem econômica do mundo industrial se apresenta em um funcionamento ainda mais intenso. A economia liberal com suas forças avassaladoras avança sobre todos os domínios na contemporaneidade. Em suma, a hipermodernidade está marcada por um capitalismo enquanto “máquina destrutiva dos valores”, além de se materializar como a própria “aceleração que aniquila as formas de qualidade de vida” (Lipovetsky e Serroy, 2015, p. 416). Nada mais justo interpretar a hipermodernidade como matriz adoecedora da cultura popular.

Ao retomarmos Bakhtin (2010), acompanhamos a leitura sobre o processo de empobrecimento da cultura popular. O autor se mostra atento à desvalorização do riso diante dos processos inaugurados pela modernidade.

Ao se atentar as características do riso popular, Bakhtin destrincha o funcionamento da cultura popular que se encontra contrária ao sério unilateral e dogmático, ou seja, não se trata de riso popular enquanto oposição de toda e qualquer forma de sério (Bakhtin, 2010, p. 103). Para nós, o riso popular em Mafalda é se distância um pouco daquele identificado por Bakhtin, mas se assemelha em se tratando de desafios, pois se trata de riso que se opõe ao sério dogmático de nossos tempos. Esse sério é composto por um aspecto extremado, o autoritarismo.

Pode-se identificar modalidades de cultura oficial, ou seja, perspectivas do sério, algumas delas não são fechadas, ou seja, dogmáticas, tal como acontece com a ciência. Bakhtin ainda sugere o “o sério trágico”, que é isento de “dogmatismos, sendo marcadamente universalista” a ponto de incluir o aspecto cômico (Bakhtin, 2010, p. 103). Se a tragédia não pode ser dogmática tampouco o riso poderia ser dogmático. Pelo contrário, o riso é todo oposto a este aspecto de estreitamento de vida, o aspecto fechado. O dogmático é o antidiálogo. Está pronto, acabado, não entra na arena para ser polido, mas se apresenta para defenestrar aquilo que está em festa.

Bakhtin (2010) dará importância para leitura do movimento de redução do que podemos compreender de vida carnavalesca e sua ousadia, o que por sua vez não significou exatamente o seu apagamento. Desde os séculos XVII e XVIII, o cânon clássico passou a dominar a arte e a literatura, portanto, o grotesco e o cômico terminaram por ser gradativamente classificados como cultura de alta qualidade (Bakhtin, 2010), uma aparente fagocitose do oficial sobre o não-oficial.

Efetuamos essa retomada das contribuições bakhtinianas para compreender como no mundo moderno dificilmente nos deparamos com o riso. O recorrente em ampla medida acaba sendo apenas certa herança diminuída do riso carnavalesco, são os resquícios do riso, o humor, a ironia e as sátiras. O humor é relativamente frágil e frequentemente, pelo menos em nossa atualidade, pode ser utilizado em par da perspectiva reativa, negativa e empobrecedora.

Eventualmente, o fenômeno Mafalda pode ser retratado nessa classificação? Uma primeira leitura da extrema formalização própria do mundo oficial atual poderia implicar que sim. Porém, ainda que seja amplamente cancerosa, a cultura dogmática gestada nos moldes capitalistas operando contra a alegria artística, não pode engolfar por completo todas as zonas que nasce e funciona o riso. Em Mafalda, alcançamos algo da potência do riso, às vezes materializada de forma camuflada. Dentro das pequenas cenas, quadros das tirinhas, a personagem delineia os caminhos para enfrentar o caráter oficial entristecedor da vida. No mundo oficial contemporâneo, os mecanismos autoritários tentam impedir o riso de se manifestar no sentido de barrar a vontade popular, ao menos controlá-la. O dogmatismo se reflete na vida prática, tenta tomar as ruas, as praças, constrói sistemas de controle e vigia, incute ameças e promove o sentimento de risco de captura e morte.

Mafalda tem inimigo(s), quem? Como ela se posiciona diante deles?

Enquanto Rabelais castiga, discursivamente, os inimigos do riso (Bakhtin, 2010), Mafalda/Quino faria algo semelhante? Sim, se considerarmos a persistência de sujeitos e discursos contrários à real democracia. Não é difícil perceber que essa condição política, em que há a efetiva participação do povo, é frequentemente alvo de distintos ataques. Ademais, no diálogo com Mafalda veremos que o riso tende a exprimir uma concepção singular de democracia construída no todo do enunciado *Toda Mafalda*[10]. Também destaca determinado mecanismo do autoritarismo, bastante atroz por sinal, aquele instaurado nas consciências, promovido via discurso. Aí está o lugar de combate da "guerrilheira" Mafalda. Afinal, o diálogo é a própria luta possível.

Os embates políticos em Mafalda são compostos pelo desafio de se atravessar o difícil e fértil campo da contradição. Mafalda, por exemplo, alude encarar e transformar aquilo que ama, os pais.

Aboy (2011, p. 3) analisa Mafalda:

> La pequeña protagonista ama y critica a sus padres en igual medida, convirtiéndose en representante delinconformismo y el cuestionamiento a los modelos heredados, asociados a la juventud en los años sesenta. Elmodelo que se cuestiona en la tira coincide con la imagen de familia nuclear, que en la primera mitad del siglo XX se fue construyendo a partir de los discursos de los sectores del pensamiento católico, el Derecho, las revistascientíficas y los medios masivos. Serán entonces las representaciones del modelo heredado aquello queobservaremos a través del análisis, y no los nuevos discursos de impugnación que irrumpieron en los añossesenta.

Em certo sentido, os pais de Mafalda representam um modelo de vida imposto pela conjuntura socioeconômica. Assim, a personagem nos indica que é possível criticar e rearranjar novo futuro, sem descartar o afeto que construímos pela vida cotidiana que não escolhemos. A personagem inclui em seu horizonte todos os componentes importantes do cotidiano do mundo popular. Alcança as estruturas da sociedade através daquilo que dela ressoa enquanto discurso. É a realidade gestada pelo mundo capitalista, suas classes estanqueadas e os seus mecanismos ideológicos. Exemplo disso é a família, modelo protagonista de uma forma de organização de mundo reflexo da cultura oficial, que se concretiza de maneira mais contundente na segunda metade do século XX.

[10] Em nossa edição consultada (Quino, 2013) contabilizamos cerca de 2180 tirinhas no total. Destes, cerca de 62 são tirinhas de uma cena só, ou, classificados como uma ilustração única. Todas as outras são compostas por múltiplas cenas, quadros justapostos. Esse número não traz a dimensão da carga do enredo possível de ser construído, mas a questão quantitativa pelo menos indica que existe um vasto universo a ser considerado dentro do livro.

Mafalda apresenta a possibilidade da convivência com a contradição, a luta não é superá-la alcançando uma posição isenta de componentes opostos. Se a mirada é outro futuro, essa travessia pelo mundo da contradição é constante e deve ser suportada. Não preciso abandonar afetos por aquilo que deseja mudar. Retrato da ambivalência e da lógica de relações de convivência e trocas elaborada pelo riso. A personagem Mafalda, via riso, se exime de ocupar uma posição deletéria a todas outras posições possíveis de mundo. Antidogmática, olha para a contradição, aprecia e sabe do periclitante jogo de relações que está imposto. Muito diferente do riso, é o lado sério dogmático que busca inserir a lógica da anticontradição, de superação de todas ambivalências.

Mas como o riso consegue sobreviver, ao menos parcialmente, à seriedade mortificante da Igreja e do Estado, desses gigantes do mundo oficial atual? Primeiro precisamos considerar, em nossa atualidade, a persistência da construção e sustentação de uma perspectiva baseada na visão subjetivista, o aspecto individualista. Esse aspecto tende a nos distanciar da perspectiva popular. Concepções e paradigmas individualizantes alimentam políticas do egoísmo e consequente empobrecimento da cultura popular.

O riso é potência libertadora, resiste e confecciona renovação, pois diante dele a desgraça tende a se amedrontar e recuar. Assim, cumpre considerar que é no calor da cultura popular que encontramos os resquícios do riso contestador. O humor nos parece ser uma forma de riso atenuado, mas a depender do contexto ele é uma manifestação extremamente necessária, é o riso possível. Com Mafalda há o riso de protesto. Humor como “um riso” que continua a reelaborar nossas perspectivas. Alimenta o inacabamento, amplia horizontes. Assim, o humor pode compor estratégias discursivas nas lutas políticas de nosso tempo. O humor é um produto cultural.

Quais lutas são urgentes? À primeira vista, o mercado tem se manifestado como inimigo implacável, ele aglutina o sistema capitalista e o dogmatismo religioso. Na “sociedade-rebanho”, em que a lógica mercantil organiza a família, a criança, as relações sociais, se compõe por dogmas orientados pelo mercado (Dufour, 2008, p. 30). Lembramos que a perspectiva dogmática vocifera contra o próprio movimento de construção de consciências pautadas na ética. Posições de mundo em sintonia com a mudança e com o inacabamento são atacadas.

Ora, pode-se apreciar uma estabilidade e apogeo da classe média na década

de 1970 no território argentino, cronotopo no qual o moralismo era vigente e permitia o fomento da legitimação de golpes de Estado (Cosse, 2015, p. 22). A relativa estabilidade conquistada via manutenção de um estilo de vida de classe média é o próprio reflexo da mercantilização organizando a realidade. A classe média automatizada garante o apaziguamento dos ânimos dos mais despropriados, ao mesmo tempo suporta a hierarquia que a elite mantém sempre como referência. Nessa lógica, ambivalências e contradições são rechaçadas. A referência da moral, a verdade, o dogma, são alimentados apontando sempre para o caminho correto, o único caminho. Ou seja, enquanto o mundo sério fechado atenta-se a fortalece a resposta, o riso, lugar aberto, fervilha enquanto múltiplas saídas e entradas. Cumpre destacar, Mafalda constitui-se e nos mostra a liberdade possível ao contestar a forma coesa posta. A família e a classe média, interesse de Mafalda, se mostra o puro reflexo da sociedade nuançada pelos fatalismos da lógica do capital.

Deleuze (2018) tem alertado sobre como a vida moderna no seio do capitalismo nos oferece gigantesca estrutura para não pararmos de nos encontrar com repetições mecanizadas, estereotipias tomando conta de nós. Contudo, há algumas formas de não nos submetermos a determinadas condições, a lei moral, por exemplo. A lei moral é posta como mecanismo de condução de nossas ações, e para Deleuze (2018, p. 22) existem maneiras de subverter tal lei, uma delas é o próprio “humor, que é uma arte”, no pensamento deleuziano humor e ironia podem fortalecer estratégias de transgressão.

O cômico tem seu valor específico e uma análise mais cuidadosa pode mostrar suas potências e fragilidades. O elemento transgrediente não pode ser identificado apriore. Se pensarmos o humor tal como se manifesta em enunciados, e estes são sempre singulares, há que se analisar cuidadosamente como funciona cada elemento cômico no jogo discursivo. No caso das tirinhas de Mafalda buscamos compreender o riso em sua totalidade que está voltado para demandas populares, humor enquanto voz do povo. Em termos gerais, os estudos de Possenti (1998; 2018) demonstram que o humor podem servir a distintos propósitos e não conferem exatamente ao trabalho de resistência, transgressão e afins. Possenti vê essa multiplicidade de humores a partir da diferenciação própria das nuances ideológicas.

O enunciado se liga diretamente ao substrato cultural, os resultados do convívio social e a atividade humana. O enunciado responde de alguma forma a

ordem socioeconômica de seu tempo. Os diálogos efetuados estão em alguma medida vinculados com a vida concreta (Bakhtin, 2011). Assim, se considera sempre o rastro histórico inerente a construção de qualquer enunciado.

Se a rapidez imposta na contemporaneidade desarticula potências do riso, com as tirinhas de Mafalda temos “quadros” de funcionamento lento contrárias a própria lógica da hipermodernidade. Eis uma característica marcante do enunciado-tirinha: constatamos os quadros da tirinha funcionarem enquanto gravações fílmicas de processamento vagaroso, valorizando a cena estritamente importante, possibilitando ao seu leitor idas e voltas no percorrer da cena, de modo a recuperar a situação de deleite com o humor. É dessa forma que o riso é construído com Mafalda.

Assim, elaboramos nossas reflexões analisando a personagem Mafalda e caminhamos para pensar especificidades da cultura popular e seu fomento para uma cultura formal. Não ficamos alheios a ambivalência e o aspecto da multiplicidade em Bakhtin (2010), nos é caro o riso como arma a combater o aspecto autoritário que impregna o mundo. Essa arma mencionada é um certo artifício de guerra, mas sublinhamos uma “batalha” com outros sentidos. Não é bélico ou violento, mas criativo, uma luta que deve ser feita escapando do algoz, pois em regime autoritário, despótico, é necessário se “armar” de outras táticas de luta se se quer defender a vida. A máquina de guerra (Deleuze e Guattari 2012; Zourabichivili, 2004) faz fugir daquilo que nos aprisiona, promove escapadas ao construir novos modos de pensar. O conceito de máquina de guerra serve para analisar aquilo que de alguma forma passa insubmisso aos aparelhos de Estado e suas estratégias de soberania (Deleuze e Guattari, 2012, p. 13), ora, o Estado é violento pois dispõe de um regime enfraquecedor do devir.

O Estado se organiza através de jogos de codificação e o riso é da ordem da ambivalência, dotado de intensidade e, portanto, potência para a descodificação. Nessa ótica, compreendemos como Mafalda impulsiona o devir do pensamento, pois seus enunciados alimentam o diálogo democrático. O Estado pode ser visto como um fenômeno de cristalização da cultura oficial, está catalisado pela perspectiva séria. Bakhtin (2010, p. 105) precisa o riso: é da ordem da ambivalência e do universal, sobre o sério exerce um trabalho de purificação, expurga dogmatismos e fanatismos que possam impregnar o sério, afinal, “o riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana”. O humor é uma das

manifestações do riso, ligeiramente enfraquecido.

Nossa análise é tributária da leitura sobre Rabelais e o autor-obra que captura essência/fluxo da cultura popular; destaque para o valor do “mestre democrático” (Bakhtin, 2010). Por outro lado, nos apoiamos ligeiramente na leitura sobre Dostoiévski e as sutilezas de uma estética, a autonomia de vozes (Bakhtin, 2022). As análises bakhtinianas têm mostrado obras prenhes do sonho de superação do individualismo. Enunciados compostos por fluxos de autoconsciência e da liberdade sustentada pelo movimento dos personagens (Bakhtin, 2022).

Bakhtin (2010) analisa a literatura de Rabelais em busca da compreensão da cultura popular, observando, assim, o riso materializado como expressão da festa popular na contraposição da cultura oficial. Relembrando que as suas interpretações são acerca da cultura popular europeia da Idade Média até o Renascimento, marcada pela carnavalização da vida. Seria um erro considerar a análise de Bakhtin como leitura de toda e qualquer cultura, pois, a cultura popular deve ser precisada no tempo e espaço, contextualizada.

Com Bakhtin (2010, p. 171) persiste importante gesto metodológico para análise da cultura materializada no enunciado: atenção as imagens/cenas frequentes. O autor de um enunciado vive em seu tempo e possui capacidade de refletir a vida concreta através de suas imagens.

O riso, na perspectiva bakhtiniana, trata-se de um elemento ambivalente, material e corporal, presente na festa cômica popular: é a potência libertadora, devir e renovação que faz recuar o mundo sério e negativo. De acordo com Bakhtin (2010, p. 43):

> O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades (Bakhtin, 2010, p. 43).

O riso apresenta-se como fator de transformação da consciência. Compreendemos que, na leitura de Bakhtin, a cultura cômica tende a residir com certa exclusividade na cultura popular, caracterizando-se como a cultura das misturas e do movimento, da quebra de hierarquias. Portanto, estudar o riso é necessariamente analisar aspectos da cultura não-oficial. O riso e todos os seus exageros permitem a interpenetração das diferentes esferas culturais, intensifica a

interação e insere o diálogo da renovação. A cultura oficial tende a ser sisuda, fechada, não-porosa no sentido de recusar trocas com o que é da ordem popular. Os reflexos da festa popular presente em um livro, um enunciado, podem ser de distintas ordens (Bakhtin, 2010, p. 213). O exame dos elementos populares merece articulações e interpretações pautadas no dialogismo. Essa referência é de uma concepção de linguagem.

É certo que os demais textos do Círculo e *Problemas da poética de Dostoievski* comungam da mesma concepção de linguagem e "da produção discursiva" (Grillo, 2019, p. 34). Isso traz fôlego à nossa proposta. Como é a cultura popular refletida nos olhos de Mafalda? Os primeiros contatos com a personagem Mafalda mostram uma cultura aviltada, mas que deve ser defendida. Eis um detalhe importante da posição ideológica da personagem.

Já nas primeiras páginas, Bakhtin (2010) privilegia investigações aprofundadas considerando concepções ideológicas. Em um estilo próximo ao texto de Medviédev (2019), a leitura bakhtiniana sobre Rabelais irá considerar diferentes estudos, suas forças e fraquezas, executados sobre o referido objeto de pesquisa. Contudo, além de elaborar peculiar estado da arte sobre Rabelais, Bakhtin (2010) investiga este autor fazendo um batimento com o pensamento ideológico europeu. Responde com clareza o que há de fragmentos da vida cotidiana na literatura rabelaisiana. Como faz isso? A natureza inconclusa da vida cotidiana, da praça pública, é destacada, o vocabulário da praça pública por exemplo, é sublinhado dentro e fora da obra de Rabelais.

Seu estudo ganha forte contorno "histórico-literário" (Bakhtin, 2010, p. 103) e tem foco primordial em construir uma descrição detalhada do riso popular em um contexto bem específico. Para alcançar essa forma histórica do riso, o autor se vê obrigado a interpretar outros manifestos importantes a ele correlatos, o sério e suas relações com a cultura oficial. Não descarta a coexistência entre o sério e o cômico no ventre de distintos produtos literários do cenário mundial.

Na investigação sobre Dostoiévski, Bakhtin (2022) efetua um escrutínio sobre o processo criativo, com farto interesse na relação entre autor e personagem, mas sobretudo na autonomia das diferentes vozes da obra. As reflexões bakhtinianas nos permitem (re)ler enunciados carregados de muitas facetas que se materializam na pluralidade de vozes. O projeto dostoieviskiano é mostrar a fusão de vozes, ou melhor, "a comunhão de vozes do personagem com o coro" (Bakhtin, 2022, p. 269),

é o destaque da produção artística demostrar a palavra fundida à perspectiva do povo, ou, na leitura de Bakhtin (2022, p. 269), a “verdadeira voz humana”.

Destacando o que considera ser o detalhe mais forte da obra dostoievskiana, Bakhtin (2022, p. 72) parte das contribuições de Leonid Grossman[11] para pensar o “romance polifônico”, o manifesto da multiplicidade de mundos no material literário, a permanência de diferentes pontos de vista em diálogo. Na polifonia, as vozes/ideias, “cada opinião se torna efetivamente um ser vivo” (Bakhtin, 2022, p. 73). Se considerarmos que a língua é viva, olhamos para o diálogo como o próprio oxigênio para seu vigor. Ao analisar a estrutura construída nos romances de Dostoievski, Bakhtin (2022, p. 246) entende que a narração apresentada é erguida sobre o diálogo, um todo que abarca também os microdiálogos com tendência fechada, traços singulares de alguns personagens. Nessa concepção de diálogo, a palavra está sempre se encontrando com a palavra (Bakhtin, 2022, p. 245). Com Dostoiévski, por exemplo, a cena se constrói com multiplicidade de vozes, noção de romance polifônico. Palavras carregadas de outras palavras, confronto de vozes sem que haja a destruição de uma concepção de mundo em detrimento de outro.

Agora podemos explorar melhor o dialogismo. A linguagem materializada enquanto polifonia conserva uma unidade de mundos múltiplos (Bakhtin, 2022, p. 72). No exemplo do material literário elaborado por Dostoiévski, a dialogia se manifesta quando a reflexão se aprofunda e mantém a ideia representada enquanto unidade viva. A força contrária do dialogismo seria a perspectiva monolítica que se busca sustentar um mundo homogêneo (Bakhtin, 2022, p. 74), ou seja, a tentativa da palavra suprimir outra. Nesse sentido, Bakhtin (2022, p. 75) compreende a dialogia da obra dostoievskiana a partir da sustentação da capacidade de “uma única consciência” abrigar em “si outras consciências”. Diferente da palavra monológica, a palavra dialógica é a própria cena na qual as palavras que se contradizem, podem conviver e entrar em tensão sem se destruírem (Bakhtin, 2022, p. 176).

A dialogia é muito além da troca de palavras. A dialogia é uma interação viva dentro do próprio enunciado. Portanto, ao propor a noção do diálogo que se materializa em Dostoiévski, damo-nos conta de uma ação do comunicar-se, ação preenchida de tensão. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* Bakhtin (2018a, p. 293) nos apresenta a síntese do diálogo dostoieviskiano: “Nos romances de

[11] O trabalho de Grossman consultado por Bakhtin é *Put Dostoiévskogo* [*O caminhoo de Dostoiévski*], Leningrado, Brokgauz-Efron, 1924.

Dostoiévski tudo se reduz ao diálogo, à contraposição dialógica como centro. Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência" e complementa: "O esquema básico do diálogo em Dostoiévski é muito simples: a contraposição do homem ao homem como contraposição do 'eu' ao 'outro'" (Bakhtin, 2018a, p. 293). Bakhtin consegue identificar e detalhar a dialogia materializada na poética de Dostoiévski, descreve a presença de diferentes diálogos e de consciências independentes. O diálogo existente na tensão e polêmica do interior da palavra, o diálogo do herói com o real e a noção de microdiálogo posto no discurso interior (Bakhtin, 2018a, p. 295). O que nos leva ao seguinte procedimento metodológico: cada exercício de análise que acione a noção de diálogo bakhtiniano precisa apresentar as minúcias dialógicas do objeto analisado.

Portanto, relacionamos a dialogia com o riso. Não poderá haver riso, esse manifesto da cultura popular, isento de caráter dialógico. O riso e sua ambivalência, abertura para o mundo e potência renovadora, só pode permanecer vivo se conserva uma faceta ou abertura dialógica, ou seja, palavra recheada de outras palavras. Na ótica bakhtiniana qualquer manifesto da linguagem, comunicação, trata-se de confirmação que há diálogo para haver linguagem. Contudo, no momento da análise cabe dizer de qual tipo de diálogo se trata, seus elementos, seus traços pormenorizados. Ora, o diálogo em Mafalda tem suas peculiaridades e uma delas é o leitor que se torna sujeito e dialogará com Mafalda. Há consciências no riso mafaldesco.

1.3 Autor, herói e leitor: perspectiva bakhtiniana

> O autor está sempre voltado para o universo representado e para o ouvinte-leitor (antecipado e real). (Mikhail Bakhtin*, Teorias do romance II,* 2018b, p. 239*).*

O autor tem um ponto de vista irrevogável. Mas o autor não pode jamais ignorar a existência do contexto e de seu público. O autor participa ativamente da "unidade semântica aberta da obra" (Bakhtin, 2018b, p. 240). Para alcançar a relação entre Quino, Mafalda e o povo-leitor, consideramos o autor enquanto categoria não enquadrada pelo subjetivismo, autor e personagem compõem uma relação. Compreendemos que o autor constrói a personagem sobre ressonâncias da

interlocução de seu público, leitores possíveis. Uma análise dessa relação autor-personagem-povo pode nos indicar o que Bakhtin (2022, p. 102) entendeu como a relativa “autonomia do personagem”. O horizonte social determina o fazer do autor, neste sentido a personagem Mafalda se compõe com fragmentos de demandas populares. O leitor compõe novos contornos para a personagem em seu exercício ativo de interpretação.

Há o horizonte do autor e ele se relaciona com o mundo não podendo encerrar-se em si mesmo. Questão de diálogo. “O autor é profundamente *ativo*, mas o seu ativismo tem um caráter *dialógico* especial” (Bakhtin, 2011, p. 339, grifos do autor). Nas considerações bakhtinianas o autor possui uma verdade e o outro também, nisso reside uma relação bem específica, é o próprio encontro entre consciências vivas. Aqui reaparecem considerações sobre dialogia.

Refletindo sobre a literatura com Dostoiévski, Bakhtin (2018a, p. 121) sugere que os componentes da obra se fazem enquanto um misto de material tanto do presente, quanto do passado. O autor tem sua ligação com os momentos específicos da realidade e isso se refletirá em sua obra em graus distintos. Esses resquícios do passado e do presente, se apresentam e se misturam, mas de qualquer forma se materializam na obra. A história do gênero e a história doutras realidades estão à disposição do autor determinando a forma como compõe seu enunciado e seus personagens. Veremos um pouco mais sobre questões históricas preciosas para compreensão de Mafalda no seção seguinte.

O que destacamos aqui é a presença de elementos da realidade social e o aspecto de historicidade como determinantes da relação autor e herói. Essa relação não passa ilesa da existência do leitor. Ora, nada mais justo conceber o leitor como a referência mais concreta do mundo real, da força socioeconômica e histórica que pressiona e traz contornos para o enunciado.

A arquitetônica da tirinha destoa do enunciado romance, literatura, mas no sentido do diálogo pode reunir o círculo de relações tão complexo quanto. No caso de Mafalda, temos diálogos envonvendo personagem com personagem, personagem com leitor, autor com histórica e o todo do enunciado com o horizonte presumido. Passamos para uma exemplificação:

Figura 4

Fonte: Quino (2013, p. 351).

O autor é um indivíduo situado nas entranhas do social, desta relação ele não escapa embora ela se manifeste de distintas formas dada a produção de singularidades na realidade. Quino constrói o cômico em Mafalda a partir de uma situação específica, a realidade popular invadida pelos ditames e violências de um certo sistema estatal. A realidade social, o universo extraverbal, tem força suficiente para determinar o conteúdo do enunciado. Quino desenha a partir de um mundo tomando por forças coercitivas e investimentos em silenciamento, questão de opressão. Em sentido correlato, Mafalda nasce como ressoância do exercício de prudência necessário para proteger a vida. Assim, o movimento da personagem salienta a necessidade de se empreender estratégias afirmativas, ou seja, opositora do mundo violento e despótico. Por isso, a personagem protagoniza a problematização de certa democracia.

Na figura 4, a tirinha funciona por múltiplos diálogos ao apresentar as relações prováveis do mundo cotidiano. Em primeiro lugar, destacamos o espaço de acontecimento dos diálogos, visto que este se trata de importante aspecto para a compreensão de todas as outras tirinhas de Mafalda. É a estrutura visual que indica o espaço situacional, ou ambiente específico das cenas. Na tirinha supracitada, é a rua o ambiente recorrente em muitas outras tirinhas de *Toda Mafalda*. Na leitura do todo orgânico da tirinha o ambiente é fundamental para compreensão do funcionamento da tirinha, pois a partir dele temos o acesso aos fragmentos ideológicos em debate. Em Quino (2013), Mafalda tende a aparecer, em especial, em pelo menos quatro ambientes específicos: na rua (tal como figura 4); em casa; na praia e algumas vezes na escola. Contudo, a rua e a casa se apresentam

multifacetados, ambos são os mais recorrentes no mundo de Mafalda. A rua como o ambiente público, a casa como espaço privado. O que ocorre com o ambiente em cada tirinha é muito semelhante a dinâmica dos objetos, como havíamos destacado o caso do globo terrestre. Em cada situação ela gestará sentidos muito particulares.

A tirinha (figura 4) mostra Mafalda em diálogo com um indivíduo policial e com Miguelito. Quino, com Mafalda, indica que a rua é o ambiente onde nos encontramos com mecanismos práticos do mundo fechado, aspecto autoritário. Em paralelo, a rua interditada se trata da praça pública explicitada em Bakhtin (2010). A praça pública, vigiada, controlada. Ou seja, a rua é ambiente de contato com os instrumentos de vigia, coerção e afins. Nessa tirinha, há uma evolução do policial e esse movimento é criado a partir do sutil contato com os demais personagens. A nossa heroína sugere a extrema cautela em observar, avaliar o mundo oficial, personificado pelo policial. O sentido é buscar nos resguardar diante a necessidade de tecer nossas interpretações e reflexões a respeito das estratégias de vigia, o regime policialesco. A censura, perseguição e punição conferem sempre um grande risco em se tratando das relações possíveis com mecanismos de controle dos Estados atuais. O policial sem nome, o guarda, representa um sistema de ações e estratégias perpetrada pelo Estado em defesa da ordem. Mafalda questiona qual ordem seria esta.

Entre o primeiro e o segundo quadro da figura 4, Mafalda efetua sua estratégia sorrateira, abordando o policial por trás, despecebido, oportunizando a menina tecer algum comentário a respeito do cassetete do indivíduo. Em um só tempo, Mafalda aplica espécie de oficina de avaliação cotidiana. Explica a Miguelito, seu amigo, algo a respeito do funcionamento do mundo, contudo tal explicação sai camuflada, uma vez que é necessário muito disfarce ao se referir diretamente ao mundo ditatorial. A fala da personagem só é totalmente revelado ao leitor quando o policial repete o que escutou na última cena, agora, com fisionomia espatandiço se questiona: “¿¿¿el palito de abollar ideologias???”[12]. Os múltiplos pontos de interrogação, o olhar aturdido, a mudança de orientação entre a primeira e a última cena, indicam o sentido da instância policial estar porosa a atividade dos cidadãos. Mafalda nos explica em ato, com sua ausência nos dois últimos quadros, que é necessário nos ausentarmos tão logo confrontarmos a perspectiva dominante séria.

[12] Na tradução da versão em português é: “O pauzinho de amassar ideologias???” (Quino, 2019, p. 39). Contudo, seria possível conceber “palito” como bastãozinho, em uma referência mais estreita com a ideia de cassetete ou outro tipo de instrumento que pode ser utilizado como atividade repressiva.

Miguelito, o companheiro de Mafalda na tirinha (figura 4), é marcado por sua ingenuidade, em outras tirinhas o mesmo personagem aparece vacilante buscando algumas respostas a respeito da vida. Miguelito representa uma figura de indecisão, às vezes sonhador e outrora bastante frustrado. Sua parceria com Mafalda tende a implicar visibilidade para a vida prática, acontecimentos ordinários que sugerem crucial importância na forma como nos sentimos no mundo. Miguelito também reflete a dificuldade de se adaptar ao mundo adulto.

Mafalda ao tocar o cassetete do policial, comenta e explana para Miguelito sobre o corriqueiro uso da violência para sumprimir determinados posicionamentos de mundo, violência contra ideias. Um mecanismo moderno, o Estado traz uma face militarizada que, sob os ideias de defesa de soberania nacional, estão prontos para defender a perspectiva hegemônica dentro de seu território. O policial da tirinha representa a militarização do Estado e seu funcionamento de controle sobre o povo. Falando com Miguelito e tocando o instrumento de repressão, Mafalda mostra na prática a astúcia necessária para ver e lidar com armas ditatoriais. Também destaca que tais recursos, armas e instrumentos não funcionam por si mesmo, alguém os empunha. O riso se gesta ao evidencia a alienação do policial, sua dificuldade e lentidão em compreender o que acabara de lhe ocorrer. Ora, os mecanismos ditatorias se concretizam e se validam por mãos de indivíduos reais, orientados ideologicamente. Para ele, o indivíduo policial, muitas dúvidas agora imperam sua consciência a partir das considerações mafaldescas. Os diálogos propostos entre povo e Estado são da ordem do distanciamento em situação periclitante própria da não-democracia. Mafalda propõe que o mundo não-oficial pode se organizar de maneira outra para compreender a própria realidade popular. Explora e salienta que a cultura popular sustenta seus próprios mecanismos de enfrentamento, um deles é o exame minucioso sobre aquilo que lhe aflige. Esse exame, essa investigação da vida cotidiana, envolve o jogo de prudência de saber a hora, o lugar e como agir. Mafalda não aborda o policial de frente, pois em ditaduras o corpo a corpo é marcado pela deslealdade. A assimetria de poder é apontada pela desmesura da altura dos personagens. Por isso, convém os comentários mafáldicos não se explícitarem de primeira-mão. Mostra a forma de falar, escondida, protegida, o conteúdo vem depois, como semente retórica. Seu ato não é despretencioso, pois insere a substância causadora de incômodo na consciência do outro.

A personagem Mafalda ocupa os ambientes e se relaciona com os

personagens construindo uma *práxis*. Sua presença é intencionalizada, seu fazer aquebranta e faz vacilar a calmaria daqueles alinhados à estrutura posta de nossa sociedade. Mafalda propõe o jogo de desalienação. O todo da tirinha cumpre afirmar determinado instrumento, produto social, enquanto exercício premeditado. Os instrumentos empunhados pelo homem se resultam de atividades sociais, relaciandas diretamente à esferas culturais e sempre possuem importante carga ideológica. Na cultura séria fechada, perspectiva antidialógica, os instrumentos são empunhados programados para suprimir, coibir e matratar ideias. Em sentido mais agudo, para se silenciar perspectivas ideológicas, o mundo autoritário recorre a tortura e morte de seus adversários. A tirinha (figura 4) alude à violência estatal, simultaneamente afirma as possibilidades de se contrapor a tal aspecto. Dessa forma, a personagem Mafalda coloca a paz no horizonte, buscando outras vias para se combater a violência. Há que se investir no campo ideológico, no exercício da linguagem. É o lugar dos discursos.

Ainda sobre os diálogos da tirinha (figura 4), o leitor entra na articulação de seu todo, cabendo alcançar suas nuances ideológicas. Mafalda, Miguelito e o policial materializam o entrecruzamento e trocas entre os posicionamentos na rua, mas sua referência são as formas como nos identificamos e nos orientamos no mundo. Em mesma medida, Mafalda, de forma indireta, através do policial faz falar ao leitor sobre a possibilidade de nossos quefazeres. Onde se situa nossos atos, como se orientam nossos ideais, bem como nossos instrumentos, ou práticas, pois tudo isso pressupõe luta ideológica. O ambiente da rua sinaliza quaisquer lugares que transitamos, lugares reais que habitam os instrumentos ideológicos, a esfera pública. Assim, o trejeito assustado e vacilante do policial reflete o tom valorativo dos que defendem, sobrepujados pela estreiteza fascínora de uma perspectiva de mundo extremista e violenta. Ao mesmo tempo, Miguelito materializa a postura neófita de pré-entrada na lógica da sociedade. Mafalda se coloca como mecanismo articulador, aberta a todas as manifestações ideológicas, mas arredia à perpetuação da perspectiva única desumanizadora. Seu lado do diálogo é da cautela, mas não do alheamento. Noutro sentido, a palavra mafaldesca invade a consciência do indivíduo autoritário, é o discurso alheio que se faz presente. Conforme Volóchinov (2018, p.

128) os discursos alheios[13] povoam a realidade, participam do ambiente social. A figura do policial, uma vez em contato com a personagem, refrata as palavras de Mafalda em forma de questão, da mesma maneira que o riso mafáldico pode ocupar e tornar-se palavra-alheia-constituinte das palavras, consciência, do ouvinte.

Em uma única tirinha (figura 4), Quino traduz a situação histórica da segunda metade do século XX na América Latina, a implementação de certas ideologias por via forçosa. Através dos personagens e do ambiente, o autor promove a situação de valorização do diálogo, em que alguns devem mediar outros para conspirarmos em favor vida. Acrescenta-se a questão aberta, força retórica para se problematizar a situação da consciência. O personagem policial ao ressoar a proposição de Mafalda exprime incertezas, lugar da não-verdade, da multiplicação de saídas. Soma-se a esse aspecto o conjunto das muitas relações postas na tirinha. Identificamos a nuance do inacabamento do funcionamento dialógico, é a afirmação do mundo aberto, a realidade recheada de possibilidades. Assim, o aspecto cômico do diálogo com Mafalda possui seu caráter positivo, humanizador e renovador.

Mafalda vive construída no diálogo de um grupo social que se destaca pela nuance não-oficial, mas sobrepujada pelo mundo oficial. A cultura popular não só anseia por Mafalda, mas através dela se manifesta. Os rumos da vida cotidiana passam pelas mãos, consciência do artista Quino. Há uma espécie de grande grupo de sujeitos, caráter social, que incita o tom valorativo do riso em Mafalda, reflexo das orientações de Quino. O tom valorirativo em Volóchinov (2019, p. 262, grifos do autor) pressupõe:

> O mesmo grupo social que deu ao indivíduo sua língua, orientou suas opiniões, gostos, avaliações, em uma palavra, determinou o *tom* e o *caráter* de sua vida interior, agora opõe-se a ele como um meio exterior, como uma massa leitora, como um conjunto de consumidores e críticos de sua criação literária.

Acrescenta-se a comunhão de processos históricos. O grupo social é o lugar de experimentação de acontecimentos semelhantes, próximos, de atividades comuns. O autor possui a presença contínua do seu ouvinte-leitor, senão física, devidamente concreta em seu horizonte, o público presumido é constante, o outro povoa o pensamento do artista/escritor/autor. O espectador é a presença irrevogável

[13] O discurso alheio funciona na comunicação verbal e tem um potencial de persuasão além de mostrar o caráter de difícil cisão do que é da ordem individual e da ordem social, uma vez que a palavra é em si mesma sempre ideológica. Nosso discurso não passa ileso dos discursos alheios.

do social. O sucesso e fracasso da obra, do texto, do livro, da personagem etc., será balizado pelo público.

Em sentido mais profundo autor e personagem se confundem enquanto consciência, aspecto ideológico, e esse ponto de convergência pode ser percebido e avaliado pelo ouvinte, leitor. Bakhtin (2023, p. 215) avalia que entre autor e personagem pode-se construir a autoinforme-confissão. Do que se trata? O ato criador do autor, superando a solidão, consegue objetivar verbalmente a vida. Essa autoexploração se concentra dentro daquilo que se pode dizer de si mesmo em essência e não em fato (Bakhtin, 2023, p. 209). No processo de autoinforme-confissão o autor se empresta ao outro para ser avaliado, para que o outro julgue a si próprio. É o momento que a relação autor e herói se abrem para as forças axiológicas da vida. Essa oportunidade convida os contempladores a examinarem, e talvez rearranjar, o conjunto de valores e ideias concretizados. No intermédio do herói examinamos estilo e funcionamento do autor. Enquanto leitores

> damos importância de acabamento ao final e a outros elementos (pois estamos temporariamente de fora), lançamos o fundo (percebemos tudo na determinada época e da situação histórica, se isso é do nosso conhecimento, e, por último, simplesmente percebemos sobre o fundo daquilo que conhecemos melhor), colocamos no espaço abrangente elementos particulares dea realização, etc. (Bakhtin, 2023, p. 2016).

A leitura bakhtiniana sustenta atenção ao trabalho de contemplação, mostra como o leitor auxilia a criação, exercício de cocriação enquanto papel ativo do espectador da obra. Bakhtin (2023) entende haver um trabalho extra a partir do trabalho do autor, pois persiste uma atividade não artística enquanto desdobramento da contemplação. O enunciado ativa outros enunciados, a obra, o desenho, o livro, a tirinha, ela entra na comunicação e fomenta outras atividades no mundo concreto. Entendemos a relação autor, herói e leitor como um processo. Se inicia no mundo real, o mundo vivido como alimento para a construção de qualquer enunciado, este traduzido nas mãos (e valores) do autor e materializado no herói. O herói reside enquanto linguagem oportunizando novo encontro com o mundo através do leitor. O leitor é partícipe da vida cotidiana e se refaz enquanto individuo concreto de consciência, repaginado pelo diálogo com o herói, ou os diálogos entre heróis, personagens.

As tirinhas de Quino aglutinam os rastros de muitas histórias e fecunda construção de perspectivas. Eis a riqueza da relação autor-herói-leitor. O elemento cômico insere mais vida nesse diálogo que não se encerra. Pois o herói, personagem, carregado de consciência e extrato axiológico será recebido abertamente pelo leitor, contemplador ativo e construtor da vida cotidiana. O herói vivente da linguagem, mas preenchido por material da realidade (elementos ideológicos) possui lugar privilegiado em relação à mortalidade dos indivíduos humanos. O autor se imortaliza por intermédio da obra. O enunciado, linguagem em uso, tem potencialidade de vida infinita, se dissipa e se distribui pelo mundo no exercício de polinização do diálogo com o leitor.

Como se faz um autor? Bem, seu percurso deve ser visto pelo trabalho artístico. Nas características de sua ascenção enquanto autor, pode-se avaliar melhor a profundiade de seus personagens.

Quino teve seu primeiro trabalho publicizado na imprensa em 1954, ou seja, foram 10 anos produzindo desenhos buscando reconhecimento. Apenas com a criação de Mafalda em 1964 que a fama chegou. Alguns prêmios importantes alavancaram ainda mais a visibilidade de seu trabalho, tal como o Príncipe Astúrias para Comunicação e humanidade[14].

Visitando os trabalhos de Quino anteriores a Mafalda percebemos como a a preocupação com as tensões ideológicas e a crítica política presente na personagem estava sendo gestada há algum tempo. O estilo de Quino é um misto de traço específico do desenho, estilo artístico, permeado por conteúdos da vida política cotidiana, esquema axiológico. Segue um exemplo de seu primeiro livro:

Figura 5

[14] Informação disposta no primeiro livro do autor cujo título é *Mundo Quino* (2022). Originalmente fora publicado em 1998 por Ediciones de La Flor.

Fonte: Quino (2022, n.p.).

O desenho acima consiste em uma amostra do estilo do artista Quino antes da criação de Mafalda. Quino permaneceu estável com suas ilustrações de cunho político composta por personagens anônimos, mas que representavam a totalidade do povo. Os desenhos pregressos a Mafalda se constituem quase sempre por uma cena única em que os traços da ilustração apresentam e dialogam com conteúdo históricos de maneira pictórica. A imagem fala sem o uso de unidades linguísticas formais, seu recurso é todo visual, face outra da linguagem.

Atento a dinâmica do mundo, Quino materializa processos históricos importantes do seu tempo, do nosso tempo, e o faz incrementando o aspecto cômico. Desenhos de contornos finos privilegia a figura humana caricaturizada, constrói os personagens em atividades cotidianas presente em diferentes culturas, na figura 5, destaca o trabalho e sua interface com a política

A figura 5 consiste em um texto todo visual que revela caminhos que se entrecruzam: riso, denúncia, possibilidades, reflexões. O desenho se compõe com a figura da religião, da transformação, do poder e da reivindicação. Em detalhes, os personagens estão trajados como discípulos de São Francisco. Os frades franciscanos são indivíduos que seguem a doutrina de Francisco de Assis que no

séc. XIII visou renovar o catolicismo inserindo o estilo de vida mendicante. Noutro sentido, os franciscanos valorizam a pobreza ao buscarem extrair dela a transcendência, a purificação da alma através do sofrimento presente na vida rústica e sem quaisquer mordomias, ou direitos.

Assim, o desenho de autoria de Quino critica a perspectiva ideológica individualista proposta pela Igreja, “cada um que salve a própria alma”. O trabalho enquanto fazer político que une todos os viventes ativos na sociedade requer ideologia de outra ordem, é necessário realizar-se no comum e na partilha. A figura 5 destaca o movimento do trabalhador da seguinte forma: durante a lida cotidiana do trabalho persiste a promessa de comunicação e organização entre indivíduos da mesma classe social. O entrecruzamento da foice e do martelo, famoso símbolo da bandeira soviética, trata-se de uma menção ao reconhecimento da classe trabalhadora. Alude a potência do coletivo em detrimento do voltar-se para si mesmo como exercício de salvação, o espectro da alma e a ideologia da Igreja. Nesse sentido, desloca-se para os trabalhadores de todo o mundo, o exercício da sindicalização e luta pelo bem comum. A foice (figura 5) empunhada pelo indivíduo a esquerda que ceifa a erva daninha do canteiro de flores é a representação dos trabalhadores rurais; o martelo do indivíduo ao centro a estabilizar uma estaca trata-se da representação dos trabalhadores urbanos. A ideia de reconhecimento de uma classe trabalhadora é contraditória à ideologia dominante. A figura autoritária personifica os anseios dominantes, esta que se encontra refletida na atitude do frade à direita (figura 5), mais velho, grita/repreende o movimento dos trabalhadores. Ressoa o som e dizeres: somos todos iguais e não há necessidade de conluios, agrupamentos, sindicalização, etc.

Quino (2022), no todo do seu desenho (figura 5), apresenta a hierarquia do mundo atual, as forças dominantes que reprovam a perspectiva do povo, os trabalhadores. Apresenta alianças e embates entre determinadas ideologias; a perspectiva do Capital comunga com a esfera religiosa, ou seja, o prisma do mundo oficial da atualidade se organiza contra o mundo popular, impondo-se. Quino consegue destacar dois discursos contemporâneos mantenedores da apatia dos trabalhadores. O primeiro, a perspectiva bíblica, milenar, que alude ao povo que deve se engajar e perseguir, pois a riqueza verdadeira está nos céus[15]. Ora,

[15] Em Mateus 6:19-21 temos: “Não ajunteis tesouros na terra, onde a traça e a ferrugem tudo consomem, e onde os ladrões minam e roubam; Mas ajuntai tesouros no céu, onde nem a traça nem

valoriza-se a vida imaterial no *pós mortem*, portanto, nenhuma reivindicação em vida terrena merece nossa atenção. O segundo ponto de vista, a perspectiva do Capital que cumpre desbaratar o efeito comunitário entre os trabalhadores. Ora, nada mais perigoso que a classe trabalhadora se reconhecer e se organizar para luta. Portanto, a ideologia dominante insere o individualismo como o bom caminho, afinal, no âmbito da meritocracia cada indivíduo deve separar-se dos outros e mostrar seu valor para só assim poder ser reconhecido.

Percebemos ainda a terceira perspectiva posta na figura 5, a do povo. Em vista disso, entre as ideologias dominantes persiste a possível consciência da classe trabalhadora, neste caso, a perspectiva popular. Assim, os personagens frades franciscanos, trabalhadores, consistem no próprio convite ao leitor se reconhecer nesse embróglio da vida cotidiana, nos embates ideológicos e como se orientar na vida. A classe trabalhadora está aí em sentido adicional, há que se reconhecer em que lugar do tecido social ocupamos, e se contrapomos ou reforçamos a ideologia dominante. Fica uma imagem-horizonte posta no desenho (figura 5), a possibilidade de insurgência, urgência de revolta. Ora, no sentido literal seria impensado indivíduos no fervor da estrutura hegemônica autoritária, no seio de uma seita dogmática, os franciscanos, se contraporem seu núcleo ideológico. A imagem arquiteta o cômico ao fomentar a rebeldia nas situações mais impensadas. Quino se mostra autor-tradutor das vias de amotinações, pois o mundo vai mal.

A foice e o martelo consiste em um bom exemplo do que Volóchinov (2018) compreendeu como signo ideológico. Segundo Volóchinov (2018, p. 138) o signo ideológico possui a potencialidade de ocupar a consciência dos indivíduos na interação verbal. O signo é compreendido como “aspecto social que penetrou no organismo de um indivíduo”. Assim as tirinhas de Quino estão preenchidas de carne ideológica, parte do mundo social pronto para participar do corpo-pensamento dos leitores.

Nessa análise podemos compreender como Quino aglutina certo estilo de sua autoria, seus trabalhos trazem o conglomerado de ideologias que se digladiam no mundo contemporâneo, mas sempre reservando o espaço do leitor, a perspectiva popular, como coautores do sentido. Quino triangula seus desenhos entre sua

---

a ferrugem consomem, e onde os ladrões não minam nem roubam. Porque onde estiver o vosso tesouro, aí estará também o vosso coração.” Ver mais em: https://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/6/19-21

autoria e os personagens a serem preenchidos com a ótica do próprio público. O herói em Quino é o próprio povo candidato a insurreição. O leitor se vê no personagem que se constrói a necessidade de tomada de decisão. Não qualquer leitor, mas aquele de potencial popular, que se vê refletido na trama do desenho identificando seu lugar real do tecido não-oficial do mundo. Quino se viu compelido nos anseios do leitor-povo, seu público presumido.

O riso com Quino não serve como exercício apaziguador das reinvindicações do povo. O aspecto cômico, traço importante para compreensão do estilo de Quino, é a própria alegria da manifestação e da revolta. Cumpre destacar o riso como contradição das ideologias dominantes oficiais. Há a presença da heterodiscursividade.

Bakhtin (2015, p. 112-113) ao analisar minúcias do estilo romanesco propõe a existência do heterodiscurso, a palavra bivocal cujo aspecto dialogado vive dentro da própria palavra. No heterodiscurso ao menos duas vozes se relacionam, e segue:

> Há duas vozes dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes são correlacionadas dialogicamente, como que conhecem uma à outra (como duas réplicas de um diálogo, conhecem uma à outra e são construídas nesse conhecimento recíproco), como se conversassem uma com a outra. A palavra bivocal é sempre interiormente dialogada. Assim é a palavra humorística, prosaica, paródica, assim é a palavra refratada do narrador, que refrata a palavra nas falas do herói e, por último, a palavra do gênero intercalado: tudo isso são palavras bivocais interiormente dialogadas (Bakhtin, 2015, p. 113).

A perspectiva bakhtiniana fornece delineamento teórico capaz de identificar o concentrado de múltiplas vozes na palavra. Assim, o enunciado poderá estar preenchido pelo heterodiscurso, resultado da própria dialogia da arena social. A noção de heterodiscurso é pensada a partir da análise de materialidades do tipo romance. Com toda cautela transportamos esse heterodiscurso como categoria para a leitura de outro tipo de enunciado, recorrente no contemporâneo, construído por aspectos inteiramente ou parcialmente visuais. Em nosso caso, o desenho, assim como na figura 5, identificamos a presença da heterodiscursividade, o que Bakhtin (2015, p. 113) destacou como “diálogo potencial, não desenvolvido, o diálogo concentrado de duas vozes, de duas visões de mundo, de duas linguagens”.

A expressão do autor na figura 5 está suportada na perspectiva de mundos em diálogo. Se inaugura o encontro dos inacabamentos no qual o leitor faz parte. Quino consegue direcionar luz sobre o que ocorre na vida cotidiana. A atividade na

vida não é feita longe do aspecto ideológico. A linguagem, portanto, carregada de ideologia, se organiza no conjunto das atividades humanas. A isso o leitor não passa ileso, se vê obrigado a reconhecer-se nos personagens e termina por dialogar com o desenho, enunciado. Nessa oportunidade constatamos a emergência do aspecto visual, tanto quanto o verbal, abrigar a “substância” ideológica.

1.4 Da semiosfera ao enunciado: questão social

O prisma filosófico que concebe a linguagem enquanto seu caráter social, em especial a filosofia bakhtiniana, ajuda a fazer avançar a história das ideias. Trata-se aqui de uma vertente progressista que entende os gêneros discursivos enquanto acontecimentos inerentes ao desenvolvimento das esferas de comunicação.

As atividades humanas são construídas pelo uso da linguagem. O diálogo é a linguagem acontecendo, orientado pelas atividades humanas. O uso da linguagem remete a enunciados materializados, concretos. Estudando a atividade humana em face da linguagem consideramos o agir humano no mundo. Tais usos podem ser examinados, podemos investigar os gêneros discursivos. Segundo Bakhtin (2011), os gêneros discursivos são os tipos de enunciados relativamente estáveis, através deles compreendemos melhor as atividades específicas de cada esfera social. Em nosso estudo, examinamos o gênero tirinha. Contudo, tomamos outra forma terminológica, é o enunciado-tirinha o nosso objeto.

O enunciado e seu respectivo gênero diz das condições reais da vida. Nessa perspectiva, analisar o enunciado é considerar seu conteúdo, estilo e construção composicional. Consideramos que o conteúdo tem a ver com o tema, o estilo tem a ver com o estilo da linguagem. Já o aspecto composicional diz do orgânico formado pela seleção de vários recursos, sendo eles “lexicais, fraseológicos e gramaticais” (Bakhtin, 2011, p. 261). O gênero tirinha se compõe com material verbal, mas possui um aspecto substancial que é o aspecto visual, o desenho.

O enunciado-tirinha se apresenta em uma arquitetura com verbovisualidade, uma vez que se trata de um enunciado composto por texto e pictórico, embora se possa afirmar que a imagem também é texto. O conceito verbovisual aponta para um aspecto “semiótico complexo”, em que “parte sígnica da imagem não se abstrai de sua parte verbal” (Stafuzza, 2018, p. 139). O enunciado é verbal no sentido social, é

discurso. Sua visualidade é igualmente social. Em nosso estudo o visual é parte de um todo, é parte inseparável do enunciado.

O questão semiótica passa a ter base teórica com o conceito de semiosfera, que, embora tenha sido corrente seu uso nos estudos da Escola de Tártu-Moscou, faz-se necessário creditar o desenvolvimento de trabalhos semioticistas devido o empenho de Iúri Lótman[16]. Irene Machado (2007, p. 16) complementa:

> [...] semiosfera designa o espaço cultural habitado pelos signos. Fora dele, no entender de Lótman, nem os processos de comunicação, nem o desenvolvimento de códigos e de linguagens em diferentes domínios da cultura seriam possíveis. Nesse sentido, semiosfera é o conceito que se constituiu para nomear e definir a dinâmica dos encontros entre diferentes culturas e, assim, construir uma teoria crítica da cultura.

Se a semiosfera faz menção ao encontro de culturas, nada mais justo pensar uma análise do cômico a partir da semiosfera, visto que o riso, desde Bakhtin (2010), é o próprio elemento catalisador de encontros múltiplos. O riso enquanto via para alcançar o diálogo da cultura popular com a cultura oficial.

Qual a articulação teórica possível entre a concepção de semiosfera e os trabalhos bakhtinianos? Machado (2007, p. 16) recupera “A ideia de que os encontros culturais são dialógicos e geradores da renovação dos sistemas de signo” explorado por Lótman já estava relativamente “consolidado por Mikhail Bakhtin (1895-1975) em seus estudos sobre o dialogismo e sobre o cronotopo”.

A concepção de semiosfera auxilia na compreensão das agudas tensões do cronotopo referente a nossa pesquisa. O cronotopo para Bakhtin (2018b, p. 12) é uma categoria para se pensar “conteúdo-forma” que se traduz o esforço artístico em assimilar a complexidade da realidade. Mesmo as reflexões bakhtinianas estarem centradas na análise de produção literária,suas noções teóricas nos auxiliam a pensar toda e qualquer produção artística materializadas enquanto enunciado. O cronotopo é espaço e tempo da realidade, condições históricas devidamente assimiladas e representadas no produto artístico (Bakhtin, 2018b), para nós, literário ou não. Assim, a semiótica traduz o exercício de análise sobre a complexidade e singularidade de entrecruzamento de distintos signos.

Na leitura dos trabalhos de Quino, visualizamos um cronotopo em que a

[16] Boris Schnaiderman faz uma introdução sobre o conceito de semiosfera nas notas introdutórias do livro *Semiótica da Cultura e Semiosfera* (2007) organizado por Irene Machado. Schnaiderman nos relembra que Lótman parte da concepção de biosfera de Vladímir Vernádski.

movimentação política na América Latina se torna alvo de importantes tensões. Tratamos da realidade fornecedora do material para caracterização das personagens e desenhos do autor Quino. América Latina e o (des)encontro entre a cultura popular e o autoritarismo da segunda metade do século XX. Dito de outra forma, são os suscetíveis encontros de cultura oficial, séria-fechada e autoritária, e a cultura popular, alegre e aberta. Esse encontro tece o horizonte para novas formas de se organizar o enunciado?

Como nos lembra Machado (2007, p. 17):

> encontros culturais desenham movimentos que estão na base formadora de toda cultura. A história das civilizações nunca deixou de registrá-los, ainda que, no campo das disputas sócio-políticas e econômicas, tais encontros sejam traduzidos como choque, resultado irreversível de toda sorte de conflitos que resultam na vitória de um contra outros.

A concepção de semiosfera, conservando resquícios da ideia de biosfera, serve para visualizar o lugar de acontecimentos e encontros de culturas. Aí se pressupõe a existência e convivência entre distintas culturas. Dessa forma, podemos pensar no encontro, mistura e trocas entre concepções ideológicas.

Buscamos articular a noção de semiosfera para alcançar a cultura enquanto conjunto de atividades orientadas ideologicamente, cada qual em sua perspectiva singular e que entram no embate da vida.

Ora, o que a categoria de semiosfera poderia agregar no estudo das vozes e posicionamentos ideológicos? No trabalho de Pampa Arán (2007) temos uma amostra da possibilidade dessa noção de semiosfera fomentar análise de sistemas culturais.

Ao efetuar aproximações entre Bakhtin e Lótman, nas considerações de Arán (2007), notamos como a perspectiva lotmaniana de texto enquanto unidade cultural permite a análise de um sistema dinâmico. Ou seja, pensar o texto trata-se de afirmar a existência de certo composto de elementos linguísticos que possuem heterogeneidade, é construído por “diferentes códigos e linguagens em múltiplas combinações” (Arán, 2007, p. 148). Dessa maneira, Arán (2007) não vê grandes divergências entre os autores Bakhtin e Lótman. Ora, Bakhtin propõe a humanização do texto, nesse objeto encontramos vozes, são os “textos ‘polifônicos’”, recheados de distintas perspectiva de mundo, textos “resultantes de uma consciência intersubjetiva” (Arán, 2007, p. 149).

Persiste a noção de multiplicidade viva nessa unidade do sistema cultural, o texto. Compreendemos o texto enquanto seu aspecto polissêmico, acrescentamos à noção de texto a possibilidade de infinitas configurações. O texto acompanha o movimento da cultura, vivo e criativo. Para nós, o enunciado é um texto. A tirinha é um texto. Essa unidade está carregada de aspectos ideológicos. Assim, mesmo um enunciado todo elaborado por traços visuais, carrega consigo a palavra e o som. Que tipo de palavra? Do que se trata este som? São todos de ordem social.

Consideramos a avaliação da voz e da entonação que se manifestam mediante a recursos específicos de cada quadro das tirinhas, sua verbovisualidade traduz memória histórica e dinâmicas sociais. O enunciado apresenta verbovisualidade produtora de som em seu sentido valorativo e não físico. O som da dúvida, do silêncio, o som da luta ideológica. Estamos diante da materialização de discursividades específicas de nosso tempo, são elementos concretos que atestam a evolução dos usos da linguagem. Apoiados em Medviédev (2019), o som não é necessariamente o físico, mas sim social. Isso subsidia análise atenta ao verbal e o visual da tirinha como substrato do mundo social. Corrobora, ainda, para compreensão de sua essência, interpretação do todo. A tirinha carrega sons ideológicos audíveis ao leitor. A verbovisalidade da tirinha possui traços em construção, uma obra conjunta com o leitor, contornos culturais. Com a tirinha ouvimos-enxergamos o funcionamento e encontros de voz(es) e ideologia(s), podemos tocar, ser tocados por Mafalda[17]. Aí se encontra uma interação ideológica.

Arán (2007, p. 148) elucida: “para Bakhtin, o meio cultural registra através da palavra em ação a dinâmica pela imposição ideológica do sentido, se entendemos por ideologia o efeito de verdade que cria uma posição enunciativa”. Essa posição mencionada pela autora consiste na própria avaliação social presente na realidade do enunciado.

O enunciado traz consigo uma ou mais perspectivas de mundo candidatas a desfazerem quaisquer solidão momentânea do leitor. A tirinha enquanto enunciado está ativa no mundo, servindo em sua “bandeja” verbovisual alguns pratos com distintos ingredientes ideológicos. A tirinha é o outro carregado da festa dos encontros da cultura em que o eu poderá se refazer. Seus componentes verbovisuais colaboram com a festa que é a interação entre autor-personagem-leitor

[17] Em se tratando da personagem Mafalda, é possível encontrar edições em braile: https://www.quino.com.ar/mafaldaenbraille.

em se tratando do riso.

Aqui, nos situamos a partir da noção de enunciado enquanto acontecimento devidamente orientado ao outro/ouvinte (Volóchinov, 2019). O público, os interlocutores, o outro do enunciado, participa ativamente do processo histórico em que o enunciado foi construído.

Ao trabalharmos em uma análise entendendo a linguagem pelo seu caráter histórico e social, incluímos a construção do enunciado pelo processo dialético e dialógico. Os fenômenos linguageiros em sua totalidade impossibilita uma análise inaugurada por recortes enunciativos. Recorta-se o *corpus* por tema, não recortando em enunciados. Em Bakhtin (2011, p. 306, grifos do autor), de acordo com a teorização discursiva dialógica, o enunciado é uma unidade real na cadeia de comunicação, não podendo ser recortado, pois não se retira o enunciado de sua "cadeia da comunicação discursiva da qual esse enunciado é um *elo* inseparável". O enunciado é a real unidade do que podemos chamar de comunicação discursiva e o "discurso sempre está fundido em forma de enunciado pertencente a um determinado sujeito do discurso, e fora dessa forma não pode existir" (Bakhtin, 2011, p. 274). O enunciado começa a ser construído na condição de resposta a enunciado(s) anterior(es) e acontece antecipando algum enunciado futuro, na alternância de falantes, pois se encerra uma fala sempre para passar a palavra para o outro.

O enunciado é identificado e nos permite elaborarmos novos enunciados, com outros contornos. Encontramos o limite de um enunciado e outro justamente na alternância de falantes, eis um dos princípios do diálogo. Só nesta alternância será possível dizer que se alcança os limites deste ou daquele enunciado. Dirá Bakhtin (2011, p. 275) que é a alternância própria dos "diversos campos da atividade humana e da vida", que dentre suas diferenciações conforme a situação e a função da linguagem que se modifica a cada instante. O diálogo real existe desde que se possa pressupor a existência de outros interlocutores para esse intercâmbio com o falante. Conforme Arán (2007), o pensamento bakhtiniano se apoia na noção de palavra enquanto reflexo da vida concreta. Há relações dialógicas preenchidas pela história do homem, assim a palavra sempre recorre a memória e sua multiplicidade ideológica (Arán, 2007, p. 151). Os enunciados são amamentados pela vida, dela saem e nela circulam.

Na alternância, no palco da vida, ou melhor dizendo, na arena discursiva, há

um funcionamento orgânico entre tipo de comunicação discursiva, a forma do enunciado e o seu conteúdo/tema. “Portanto, a classificação das formas do enunciado deve apoiar-se na classificação das formas de comunicação discursiva. Já essas formas são inteiramente determinadas pelas relações de trabalho e pelo regime sociopolítico” (Volóchinov, 2018, p. 109). O enunciado tem seus contornos efetuados pela realidade circundante, a atividade humana tem profunda relação com as construções das características do enunciado (Bakhtin, 2011). O sentido do enunciado não pode ser compreendido distante da articulação possível com a realidade econômica e política que ele aparece.

Certamente o enunciado possui “sentido” e é o “significado” o elemento “formador do sentido” (Bakhtin, 2018b, p. 240). Em se tratando de produtos literários, artísticos e similares, estes devidamente concretizados no espaço e no tempo, são dotados de significado e sentido. Nesta dupla, tão importante para a compreensão do todo do enunciado, compreendemos que todo discurso possui sua referência ideológica. Não há enunciado separado de esfera ou meio ideológico. Estamos convictos que analisar a ideologia própria do enunciado é considerar a massa mais importante da construção do pensamento, consciência humana. Qual relação disso com a semiótica? Tudo isso tem a ver com análise do enunciado? O todo orgânico do enunciado, isto é, a articulação entre seus elementos visuais e verbais transmitem a entonação da tirinha. Os traços da estrutura do enunciado combinam e pintam o aspecto social, ou seja, os elementos fundamentais da linguagem são mistos na tirinha e se organizam de maneira singular produzindo significação.

A concepção de enunciado, o elo no fluxo discursivo profundamente influenciado pelo contexto histórico, nos ajuda a compreender o processo em que Mafalda ganha vida. Ao estudarmos Mafalda, investigamos uma época, momento histórico em construção, abrange nosso tempo atual. Assim, falamos de dentro de um fluxo vivo, inacabado. É urgente compreendermos algo desta realidade em que forças autoritárias vociferam por vias ideológicas ou não.

Medviédev (2019, p. 56) percebe o meio ideológico enquanto “meio da consciência”, um meio “sempre dado no seu vir a ser dialético vivo; nele, sempre existem contradições que, uma vez superadas, reaparecem”. O autor destaca a importância de se compreender a coletividade de cada época, considerando assim seu desenvolvimento histórico. O meio ideológico se manifesta “uma totalidade concreta, singular e única, reunindo em uma síntese viva e imediata a ciência, a arte,

a moral e outras ideologias" (Medviédev, 2019, p. 57).

A realidade se manifesta, do ponto de vista político e ideológico, de forma multifacetada. "Lendo" Mafalda, nos damos conta daquilo que se posiciona de um lado, ideologia dominante e suas muitas faces, relativamente autoritária e de outro, forças democráticas, igualmente múltiplas. Aqui não pensamos em uma polarização simplista, pois tratamos de complexos de forças, rizomáticas, são contraditórias e se interpenetram, se contradizem, dialogam e digladiam entre si e, dessa forma, permanecem vivas. Aspecto da semiosfera. Essas forças que nos referimos podem ser vistas, analisadas por se materializarem na forma de enunciados. Forças refletidas em forma de enunciados, tais forças são concretas e circulam na vida cotidiana. Com Mafalda, buscamos definir um tipo de força democrática que se materializa enquanto enunciado-tirinha. Singularidades da personagem, características de sua voz social. Aí está o som do povo.

Tratando-se de um fenômeno ideológico que merece uma atenção bastante rigorosa, as tirinhas de Mafalda não refletem apenas determinadas condições socioeconômicas. O enunciado-tirinha com Mafalda tende a apresentar em seu horizonte a luta por condições de vida mais dignas. Desta dignidade, nos referimos à construção de uma vida concreta que seja consonante aos apelos/anseios populares. Em ampla medida, a voz mafaldesca ressoa a demanda de transgredir as formas materializadas do Estado atual. Novamente, a voz da personagem é a síntese de todos elementos verbovisuais.

No estudo de Cosse (2015, p. 150) podemos acompanhar como Quino entrou em um processo de autocrítica na medida que elaborava as tirinhas de Mafalda e isso "generó un compromiso activo con la democracia de modo abierto y explícito". Segundo Cosse (2015), Quino e Mafalda se fortalecem na opinião pública, na medida do ritmo em que a democracia pode ressurgir na cena social. Quino vai gradativamente desenhando a intelectualização de Mafalda, fortalece sua significação política sem abandonar o humor. Afinal, Quino alimenta "su idea de que el humor era un arma" (Cosse, 2015, p. 151).

O aspecto cômico só se constitui enquanto arma munido da faceta política. O riso em Mafalda se torna artifício para uma batalha coletiva. Trata-se de um conflito do campo da cultura, investidas ideológicas. Na semiosfera, o riso se torna um efeito, para alcança-lo é preciso entender organicamente os signos dentro do enunciado-tirinha.

Para Bakhtin (2011, p. 271), o “enunciado vivo” é sempre “prenhe de resposta”, evoca a atividade do ouvinte. “Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (Bakhtin, 2011, p. 272). Um enunciado responde a outro(s) que o antecede(m) ao mesmo tempo que constrói possibilidades para respostas futuras. O enunciado e sua carga ideológica, produto da atividade e das relações humanas, tornam-se “totalidade concreta, singular e única” (Medviédev, 2019, p. 57). O enunciado é produto do ato discursivo e sua análise se dá via construção de síntese sobre a dialética que congrega o aspecto psíquico e ideológico (Volóchinov, 2018, p. 140). Não há enunciado sem diálogo tampouco sem história.

Seção 2: História(s) de nossa arena

Seção com referências ao estado da arte considerando o tema e o contexto; Diálogo entre obras de dentro e fora dos estudos da linguagem; indicações de rumos específicos de análise.

2.1 Diferentes olhares sobre o riso

> O homem sério é frágil e vulnerável, uma vez que enfrenta o destino de peito aberto, num combate em que se engaja totalmente, expondo-se aos golpes da sorte; pronto para morrer por seus ideais, ele recusa a fuga. A ironia, ao contrário, permite usar de artimanhas com a vida (George Minois, *A história do riso e do escárnio,* 2003, p. 570).

O historiador Minois, ao destacar o papel da ironia, o faz tendo em seu horizonte o importante valor que o riso toma no mundo contemporâneo. A ironia funciona, dentre outras coisas, para se parodizar a hipocrisia. Em suas considerações, a ironia é uma forma retardada de riso. O autor atesta: “no fim do século XX, a ironia generaliza-se, torna-se democrática” (Minois, 2003, p. 570). As facetas irônicas e humorísticas concernentes ao espírito cômico em nossa atualidade avançam sobre todas as coisas produzindo uma infinidade de interrogações.

Em certo sentido, o nosso tempo produz uma recusa do riso desmedido. Segundo Possenti (2018, p. 102) o humor, a depender do contexto e do modo a ser manifesto, passa a ser recusado, torna-se “antissocial, deselegante, grosseiro”. Para o autor é possível compreender melhor o funcionamento e reações diante humor/riso ao se operacionalizar uma distinção daquilo que pode ser agressivo ou não. Aí está um intenso debate entre liberdade de expressão. Faz-se necessário uma leitura aprofundada entre distintas posições ideológicas.

> Se analisarmos o debate sobre limites do humor e o compararmos ao que ocorre em outros campos, por exemplo, sobre a necessidade de haver limites, impostos ou autoimpostos, à liberdade de expressão em geral (da religião à pornografia, digamos), podemos formular a hipótese de que estamos diante de dois discursos apenas: um liberal, iluminista, fundado no preceito das liberdades individuais; outro quiça culturalista, que renega universais e defende que a liberdade (individual) tem limites, apelando eventualmente para a importância do respeito as diferenças culturais (islâmicos não compreenderiam

> que um americano faça algo sem autorização do governo, por exemplo) ou a grupos e pessoas em situação social desvantajosa (mulheres, negros, mas também velhos e doentes) (Possenti, 2018, p. 114).

As reflexões de Possenti (2018) apontam alguns rumos de análise. Destacam-se as fontes e os suportes nos quais se manifesta, suas características de agrupamentos ideológicos em que os humores se vinculam. É justamente através do enunciado que podemos acessar detalhes indispensáveis a respeito, seja do debate sobre o riso – o que falam dele – ou sobre sua construção na vida cotidiana.

Nossa pesquisa interpreta o riso discursivizado como um texto, independentemente de seu manifesto ser puramente gráfico. “Textos” como os de Quino (2004; 2022) são compostos quase que integralmente por enunciados “menores” de humor gráfico.

Eagleton (2020) é outro pesquisador que tem considerado o riso e o humor como um texto. O autor parte de uma indistinção entre o riso, o humor e o cômico. Afirma que sobre o humor há sempre oportunidade para demonstrarmos diferentes gêneros que concerne o riso, ao mesmo tempo em que podemos nos deparar com certo “lugar” que propicia um labiríntico sistema significante. Seu estudo se pauta por contribuições entre a filosofia e a psicanálise, explora a ideia de que a “construção da realidade social é um negócio cansativo que exige esforço prolongado, e o humor nos permite relaxar nossos músculos mentais” (Eagleton, 2020, p. 23). Outrossim, o autor aponta que o humor, enquanto andarilho entre linhas que, por vezes, beira o cinismo tem servido para fissurar as forças impedidoras da dignidade humana. O humor pode ser um guerreiro democrático.

Bakhtin (2010) propõe uma definição mais precisa, o riso concerne ao corpo em toda sua intensidade que dificilmente poderia ser manifesto/representado longe da festa popular. Com Mafalda o humor é um riso transmutado, é o cômico que se materializa pela indignação na/pela personagem.

Ao que tudo indica, o riso, antes do humor, é objeto de curiosidade, contemplação e reflexão. Podemos relembrar o Demócrito e seu caso emblemático para pensarmos o riso e as relações humanas. Eis o acontecimento. O Conselho da cidade de Abdera se comunica via cartas com o médico Hipócrates em um pedido de auxílio para intervir na saúde de Demócrito, dá-se início a um intenso diálogo sobre a questão. A essa altura, o pedido disserta sobre o estado de um homem que

sofre de uma enfermidade peculiar, pois "ri de todas as coisas, sejam graves ou insignificantes" independente do que ocorre na cidade, "ele ri de tudo" (Hipócrates, 2011, p. 31). Mas, certamente, a gravidade posta na queixa dos conselheiros da cidade, concerne no medo que outros cidadãos possuem de serem acometidos pelo comportamento do risonho desenfreado, avaliado nesse primeiro momento também como uma espécie de demência. Há ali um receio em volta deste sujeito que ri de todas as coisas. Poderíamos problematizar se a preocupação generalizada seria a mesma se Demócrito permanecesse sério o tempo todo, independente dos acontecimentos do cotidiano citadino. Hipócrates atende o chamado, demonstra incertezas sobre o possível adoecimento de Demócrito e segue investigando.

O que nos interessa aqui é destacar o caráter da potência do riso, pois, em carta seguinte, Hipócrates (2011, p. 41) expõe que anseia "curar a doença da cidade, a qual se tornou doente devido a um homem só", Demócrito, que ri de tudo e sem parar, produz a impressão nos outros sobre a concretude de uma loucura instaurada: "se a desmesura é ruim, sua continuidade é ainda pior". Parece mesmo que o problema é rir de certas situações específicas: rir do adoecimento dos outros e fazer sátiras da morte de terceiros. São situações que lançam Demócrito ao status de pessoa terrível e louca. Tão logo chega a tal cidade, Hipócrates arremata discursando que Demócrito não exatamente jaz à beira da loucura, ele apenas carregava consigo o hábito de desprezar tudo, e que pelo intermédio de seu riso de desprezo, promulgava a construção de uma prudência entre os cidadãos de Abdera.

É notável o significado da irrevogável potência do riso, todos os outros são afetados, minimamente a população é entrecortada por uma diferença. Ao final, Demócrito arremata, diz rir em desmesura da ganância, da maldade, dos feitos sem sentido, da miséria humana e da falta de razão que locupleta os seres humanos, dos seus sofrimentos infindáveis, ri dos escravos que dão suporte a sua própria condição, e alerta que há uma incapacidade disseminada entre os viventes, sobretudo uma incapacidade de rir da própria ignorância.

De fato, o que Hipócrates encontra em Demócrito não é apenas um homem que ri em demasia, ou mesmo que esteja afetado pela loucura, pois encontra nele um outro que faz profundas reflexões sobre a maneira como a sociedade se organizou, o modo como os sujeitos conduzem as próprias existências. Um crítico cirúrgico que, por meio do riso, interpela e questiona a consciência e a ignorância alheia. O riso frente os conturbados, os gananciosos, os perdidos, sobretudo, os que

continuamente praticam a injustiça são a causa do riso de Demócrito. Uma das ideias que Demócrito nos deixa é de que o riso pode funcionar como afetação-remédio para estes sujeitos que se encontram doentes de estupidez, que continuamente afundam com os próprios tesouros que um dia sonharam tanto obter. Apresentamos aqui um exemplo do riso enquanto enigma, que desnorteia os interlocutores.

Já em um salto milenar, na tese de doutorado de Verena Alberti (2011) que se transforma no livro *O riso e o risível*, nos deparamos com uma discussão visando as relações entre o riso e o pensamento, relação que a própria autora elenca como uma reflexão sobre a linguagem, mas que não se esgota aí. O estudo funciona como um tipo de reflexão filosófica articulada à linguagem e ao pensamento. No seu percurso sobre inúmeros autores a respeito do tema, Alberti (2011, p. 8) afirma que no que concerne ao "riso: cada autor parece recomeçar sua investigação do zero, ignorando em grande parte as tentativas de definição anteriores". O desprezo da massa crítica a respeito do riso e do humor é um problema a ser encarado.

Diante do seu recuo até a Antiguidade para visitar textos e estudos importantes a respeito do riso, Alberti (2011, p. 8) alerta que a questão do riso interessa àqueles que se debruçam sobre as especificidades das relações em que a humanidade estabelece entre os animais e a relação com Deus, no sentido de buscarmos nosso posicionamento no mundo, nossa “faculdade” da razão e da não-razão. Sua síntese não parece apresentar detalhes novidadeiros sobre o riso, mas apenas distinção entre o que é ou não produto cultural. O riso está na linguagem, ele serve para reforçar caráter humano. Aparentemente, uma das mais importantes considerações que o estudo de Alberti (2011) traz é que, do riso, dificilmente encontraremos sua "outra face" ainda a ser descoberta, uma vez que muitos autores já provavelmente a encontraram e com indiscutível precisão.

Sublinhamos, o riso é irrevogavelmente vivo. O mundo cômico é da ordem do materializado, o qualificamos como terreno misto crucial de nosso tempo, terreno em que vivemos e vivenciamos a concretude da realidade, mundo em movimento. O riso se movimenta pela materialidade da língua e, enquanto discurso, está dentro da corrente entre falantes.

Ao considerar o riso como algo que vive, a análise bergsoniana mira a compreensão das condições que constituem o cômico, assim como as condições que elaboram os significados. O riso e suas condições se centram na plasticidade,

mobilidade que são consequências das múltiplas reações e afetações que os indivíduos não escapam uma vez inseridos no mundo social. A comicidade e o cômico são produtos do ser humano na organização em sociedade, o riso como potencialidade humana, o riso como função social. O riso que anima a articulação da inteligência com o movimento lá onde tropeçamos na realidade, tal como Dom Quixote, o distraído sonhador, colocamos neste diálogo Mafalda, com suas críticas e utopias. Mas sobre o papel social do riso, consequentemente do humor, podemos nos delongar, visto que a vida requer da gente um contínuo e constante esforço de adaptação diante dos inúmeros desequilíbrios imanentes à própria existência.

A língua é viva e se transforma, o riso também acompanha esse movimento. O cômico é um aspecto inerente a linguagem e, dentro da singularidade de cada enunciado, ele participa das diferentes estratégias compositoras do pensamento. Em simetria com as análises de Aboy (2011), consideramos que Quino promove um humor singular, o humor político. Nesse universo cômico em especial, estão registrados transformações do espaço social. Adicionamos em nossas análises específicas que, com Mafalda e Quino, trata-se de um riso político que engloba os movimentos do espaço social e, por conseguinte, rumos para transformações da vida concreta. Concordamos com Cosse (2015, p. 51) ao recuperar Quino enquanto "sociólogo que desenha"[18], artista promotor de reflexões ampliadas a respeito das estruturas da sociedade.

O riso político e o sociólogo que desenha na verdade são interpretações que se confundem. O riso político é o resultado do artista comprometido com a análise da sociedade em que vive. Assim, o autor se implica na produção de material para comunicação potencializadora do pensamento. Mafalda faz parte de uma esfera da linguagem que comunitariza não só o conhecimento sobre a realidade concreta, como também traz consigo um método de reflexão. O riso com Mafalda é ingrediente do diálogo-análise. O leitor-povo é levado a encarar a sua realidade e o seu papel da sua construção. O riso renova o pensamento.

Nesta aproximação com a ideia do riso e o pensamento, nos interessa as considerações sobre o tema no contexto do século XX, cujo resumo anuncia que: "o riso partilha, com entidades como o jogo, a arte, inconsciente etc., o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de

[18] Na verdade, Cosse está se apoiando nas palavras de Miguel Brascó, importante divulgador das artes de Quino.

seus limites" (Alberti, 2011, p. 11). Este desprendimento, espécie de rompimento com os limites, interessa bastante para argumentarmos que aquele enunciado se caracteriza também pelo humor, sua potencialidade de causar o riso, assim como torna-se um iminente candidato a transgredir o pensamento estático, na medida que destrói verdades – pensamento nietzschiano até –, é o riso como desestruturação de ideias cristalizadas nos sujeitos, uma espécie de diálogo-riso que produz fissuras impensáveis no pensamento. Daí uma das competências do riso, "pois permite atingir aquilo que o sério não permite, sendo regeneradora, produtora, indispensável", de Nietzsche à Bataille, "o riso *é* o que nos faz ver o mundo com outros olhos", pontua Alberti (2011, p. 200). Nesse sentido, o riso está impregnado pela recusa da inclusão de significações ao passo que funciona como um ato filosófico.

Retomando Bakhtin (2010), o riso é próprio da cultura não-oficial, trata-se de uma categoria para se pensar a ampla diversidade de aspectos da cultura. O riso é ambivalente e, para Bakhtin (2010, p. 105), seu caráter democrático e universal tende a combater as perspectivas dogmáticas: “o riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana”. O riso é próprio da natureza inconclusa da vida cotidiana, da praça pública, reflete a vida aberta, a festa e as potências da renovação. A cultura oficial é a manifestação do sério, que tende ao funcionamento fechado e excludente. Nada mais justo pensar que quanto mais distante do calor popular, a cultura oficial se materializa/produz mais rígida e autoritária.

Nas considerações de Bakhtin (2010, p. 150), o “riso deve desembaraçar a alegre verdade sobre o mundo das capas da mentira sinistra que a mascaram, tecidas pela seriedade que engendra o medo, o sofrimento e a violência”. Lembramos como a política pode ser pensada nesse aspecto, sobretudo, a política combatida por Mafalda que reflete ao mesmo tempo uma política de vida por ela defendida. Para quem e com quem fala Mafalda no enunciado-tirinha?

O enunciado é acontecimento concreto e se orienta para o outro/ouvinte (Volóchinov, 2019). Em Bakhtin (2011, p. 306), o enunciado é unidade real do diálogo e se encontra em sua “cadeia da comunicação discursiva da qual esse enunciado é um elo inseparável”. Cada enunciado construído pressupõe diálogos estabelecidos. Com Medviédev (2019, p. 198), a análise sobre o enunciado permite compreender “o papel essencial na tomada de consciência e na compreensão da

realidade". O enunciado está constituído por elementos ideológicos, e seu tema "é inseparável de sua orientação original na realidade circundante, isto é, inseparável das circunstâncias espaciais e temporais" (Medviédev, 2019, p. 197). Em síntese, o círculo bakhtiniano compreende o enunciado enquanto unidade concreta do fluxo de comunicação da vida. Há formas de enunciado. A partir da tirinha temos um enunciado verbovisual.

Nas profundezas da verbovisualidade das tirinhas de Mafalda, encontra-se os fragmentos das ideologias e forças políticas que se digladiam na América Latina. A personagem traz o riso enquanto elemento dinâmico para os diálogos estabelecidos.

2.2 América Latina enquanto arena histórica

Gostaríamos de explorar a perspectiva do povo, destaque para sua constante necessidade em forjar novas armas/resistência, tal necessidade só pode existir havendo forças políticas ameaçadoras dos anseios populares. Os aspectos próprios da cultura popular na América Latina sem dúvidas são demasiado amplos, mas com Mafalda, acompanhamos algo a ser compartilhado com o mundo. A personagem encarna importantíssimos embates políticos, questões de vida e de democracia. É um lugar para explorar a potência da linguagem. O humor contra certa tirania e o despotismo. O humor discursivo está presente na cultura popular. Constatação não tão recente. O autoritarismo em sua forma de ditadura vocifera contra a cultura popular, empobrece-a, consideração em análise relativamente contemporânea.

Conforme Coggiola (2001) recupera, os empreendimentos políticos autoritários que se espalham pela América do Sul têm como embasamento ideológico a perspectiva estadunidense de implementar a única forma "democrática" capaz de deter a "perigosa" ameaça comunista que assombra o mundo. Contudo, mobilizações sociais desfavoráveis a esse macro intento autoritário emergem de diferentes formas. O próprio cenário suscita catalisação de resistências. A antidemocracia independente de sua forma de se apresentar, camuflada ou não, prepara terreno para contra condutas, o corpo do povo é sensível e tende a reagir. Às vezes a tirania se apresenta enquanto com o *status* de Estado democrático, outrora se concretiza com a etiqueta de ditadura sem quaisquer "maquiagens".

O termo ditadura tem sua gênese ainda na Roma antiga – entre séculos V e II a. C. –, noção que significa a assunção do protagonismo de um órgão extraordinário

dentro dos limites constitucionais para se resolver alguma situação emergencial (Bobbio, 1998). Naquele tempo a nomeação de um ditador, geralmente um cônsul, se dava frente a necessidade de uma condução militar específica de guerra, não concedendo-lhe poderes ilimitados ou mesmo abertura para atacar os direitos dos cidadãos romanos. Atualmente, a palavra ditadura reúne consigo "muitas vezes com intuito polêmico-prático, todos os regimes antidemocráticos ou não democráticos modernos" (Bobbio, 1998, p. 368). Mas, entre a ditadura da República romana e as ditaduras atuais, quais seriam suas semelhanças? Para Bobbio (1998) se trata da alta concentração de poder, a grande diferença é que a partir da modernidade a ditadura age avessa a regras constitucionais, sem limites jurídicos ou mesmo data prevista para encerramento.

É o que acontece nas américas, "diversos tipos de Governo de crise" destruíram pilares institucionais alterando "de modo mais ou menos permanente, a distribuição do poder entre os órgãos constitucionais do Estado" (Bobbio, 1998, p. 369). Noutro sentido, a ditadura carrega consigo o sentido de revolução. Mas nesse caso se trataria da assunção de um Governo revolucionário norteado pela construção de um sistema igualitário. Governo ditatorial provisório. Bobbio (1998) exemplifica este último mencionando a Convenção Nacional francesa de 1793.

Entre a República romana e o mundo atual temos séculos de evolução contínua de um sistema capitalista, que viu sua forma mais viva de funcionamento dentro das chamadas democracias liberais. A lógica pautada nas políticas (ultra)liberais terminaram por multiplicar a exclusão, intensificando vertiginosamente as desigualdades (Maalouf, 2020). O processo histórico é complexo, mas ainda permanece bastante visível que a sociedade ocidental contemporânea é marcada por diferentes estruturas mantenedoras de desigualdades. Entre o autoritarismo explícito e toda sua carga de violência e o sistema liberal com sua lógica de concorrência produtora de empobrecimento, parece termos um mesmo núcleo desumanizador.

Para compreendermos melhor as forças políticas vigentes na América Latina, faz-se necessário refletir um pouco sobre o que se entende por neoliberalismo. Anderson (1995, p. 9) explica o neoliberalismo enquanto movimento teórico, seu nascimento se dá no pós-guerra, "na região da Europa e da América do Norte onde imperava o capitalismo" e se construía a "necessidade" de se organizar uma política contrária ao "Estado intervencionista e de bem-estar". No sentido colocado pelo

autor, o neoliberalismo se engendra enquanto um movimento reacionário contra forças que pretendiam erguer certa realidade mais benéfica socialmente falando. Com o neoliberalismo é preciso deixar/continuar a mão invisível do mercado agir. Para os neoliberalistas, a crise de 1973, por exemplo, possuía raízes "localizadas no poder excessivo e nefasto dos sindicatos e, de maneira mais geral, no movimento operário" (Anderson, 1995, p. 10). Assim, construía-se a "necessidade" do Estado servir como ferramenta de enfraquecimento de lutas e reivindicações dos trabalhadores.

O neoliberalismo, em suas diversas variantes, acaba se instaurando enquanto paradigma comum entre direita e esquerda, do ponto de vista do espectro político. O que nos permite pensar sobre sua sobrevida por mais algumas décadas para além do término da II Guerra Mundial. Na América Latina, constata-se uma "terceira grande cena de experimentações neoliberais" iniciada no Chile ditatorial, comandado por Pinochet, implementada "de maneira dura: desregulação, desemprego massivo, repressão sindical, redistribuição de renda em favor dos ricos, privatização de bens públicos" (Anderson, 1995, p. 19). Friedman, norte-americano, era o teórico inspirador de Pinochet.

Certamente, o neoliberalismo na América Latina só surge a partir da construção do "esgotamento do Estado de bem-estar social" (Sader, 1995, p. 35). Assim, pode se falar em versões do neoliberalismo no cone sul. Cada país implementa sua própria forma singular de política neoliberal, de acordo com seu contexto específico. Para Sader (1995, p. 36) a "de lua-de-mel do neoliberalismo na América Latina teve no Chile, na Bolívia, no México e na Argentina seus campos privilegiados de experimento". O autor ainda afirma haver inegáveis "sucessos ideológicos" do empreendimento neoliberal visivelmente exitosos se comparado com sua herança econômica. Está aí um bom argumento para a importância de desideologização, de se arregimentar resistências no plano discursivo que consigam dar respostas a essa ofensiva ideológica, política e cultural. Questão de consciência/constituição de sujeitos.

Aprofundando nas experiências dos laboratórios neoliberais, nos deparamos com os dispositivos autoritários carregados de pautas econômicas urgentes e práticas autoritárias em seus subterrâneos.

O trabalho de Garcia (2000, p. 155) sugere que historicamente na Argentina houve uma persistente produção de concepções valorativas que incidem

diretamente no corpo da classe operária, uma moralização específica fruto do autoritarismo. Trata-se de uma construção discursiva para reduzir a vida da classe operária na dinâmica "*De la casa al trabajo y del trabajo a la casa*"[19] (Garcia, 2000, p. 155). Destaque para o golpista Uriburu que já em 1930 trazia para o cenário político fortes traços fascistas e o impulsionamento de nacionalismos exacerbados, elementos mantenedores da perpetuação de um Estado violento. As atrocidades sustentadas pelas forças estatais faziam dueto com a palavra de ordem impedidoras de outras formas de existir. O contexto autoritário permanece ou pelo menos vê-se alguns retornos esporádicos.

> Uma data: 24 de março de 1976; um significante: terror. Chamado de "Processo de Reorganização Nacional", foi o evento sociopolítico mais trágico dos últimos cem anos na Argentina; trinta mil desaparecidos, infinidade de mortos, torturados, prisioneiros, exilados, identidades destruídas... são apenas algumas das consequências dos dispositivos usados pelas forças militares argentinas na execução do sinistro plano de extermínio humano. As atrocidades impensadas foram concebidas com o objetivo de controle e dominação - em vários níveis - uma população que havia sido historicamente subjugada e sobre cuja cabeça pesava, naquele momento, a possibilidade de perder suas coordenadas existenciais.[20] (García, 2000, p. 11, tradução nossa).

Esses manifestos autoritários no solo argentino infelizmente se repetiram em boa parte das nações vizinhas, ou seja, amostra das políticas ditatoriais que vociferam sobre a soberania dos povos pelo mundo. De alguma forma, pode-se afirmar que a América Latina experimentou e enfrenta implacáveis regimes de forças instigadores de experimentos autoritários. Mais uma vez questionamos em nosso horizonte de análise, o humor popular é poderoso o bastante para permear e transformar a jovem democracia que tenta se formar-respirar na América Latina? Outrossim, seria o humor potente o bastante para trazer vigor para aqueles que encaram as duras políticas autoritárias?

Acontece que se tomarmos a noção de Estado de exceção para pensar um

---

[19] "De casa para o trabalho e do trabalho para casa" é uma expressão com significado da profunda alienação que o sistema capitalista implica via exploração da força de trabalho.

[20] No original: Una fecha: 24 de marzo de 1976; un significante: terror. Llamado "Proceso de Reorganización Nacional", constituyó el acontecimiento sociopolítico mas trágico de los últimos cien años en la Argentina; treinta mil desaparecido, innumerables muertos, torturados, presos, exiliados, identidades cambiadas ... son solo algunas consecuencias de los dispositivos que utilizaron las fuerzas militares argentinas en la ejecución del siniestro plan de exterminio humano. Se concibieron las máximas atrocidades con el objetivo de controlar y dominar - en diversos planos - a una población que históricamente había sido sometida, y sobrela cabeza de quien pesaba en ese momento la posibilidad de transformar sus coordenadas existenciales.

funcionamento autoritário, veremos que há dentro da rotina das democracias uma persistente lógica antidemocrática.

O estudo de Serrano (2016) explora o formato autoritário do Estado presente mesmo no interior das “democracias” atuais. Esse Estado de exceção é caracterizado por mecanismos autoritários que inserem crises políticas, obrigando a população a se subordinar ao governo, técnicas de governo pautadas em uma espécie de “guerra civil legal” (Serrano, 2016, p. 24). Quando caminhamos para a contemporaneidade, nesse início do século XXI, há variantes de democracia que, de alguma maneira, sustentam formas de confisco de direitos fundamentais, segundo Serrano (2016, p. 25) é nos “países de capitalismo tardio e periférico, como na maior parte da América Latina” que podemos encontrar a permanência do “Estado de exceção” a conviver com “um Estado de direito permanente (formal)”.

Há a construção de uma realidade que por meio de regulações da esfera do direito se autoriza a interrupção de determinados direitos do povo. Serrano (2016) sublinha que o discurso autoritário se fortalece ao surgir pretensões de salvar a nação. O Estado avoluma-se em autoritarismo na medida que se constrói politicamente inimigos. Nota-se a assunção de práticas antidemocráticas quase sempre quando representantes da soberania popular começam a ocupar espaços importantes como no executivo. Segundo Serrano (2016, p. 146) movimentos contestadores de “interesses da elite” tendem a serem “caracterizados por meio de signos desumanizantes como ‘terroristas’, bandidos, corruptos etc.”

Com Serrano (2016) lembramos que:

> Nas ditaduras e Estados de exceção, há um Estado autoritário claro, um Estado de polícia inequívoca, um poder político exercido de forma bruta - a exemplo dos regimes nazifascistas das ditaduras da América Latina, em que os direitos dos cidadãos foram suspensos a pretexto de se combater o inimigo e preservar a sobrevivência da sociedade e do Estado -, cujas marcas são identificáveis inequivocamente.
>
> Muito mais difícil, no entanto, é identificar medidas de exceção e Estado de polícia funcionando dentro dos Estados democráticos, mas elas seguramente existem (Serrano, 2016, p. 145).

Em relação a constatação do autor supracitado, aos olhos de Mafalda identificamos determinadas “sutilezas” das forças autoritárias dentro do próprio Estado democrático. Lembrando as palavras de Galeano (2020, p. 22), enquanto há desenvolvimento dos “centros” do capitalismo, impõe-se subdesenvolvimento em

partes das Américas, afinal, persistem “secretas as matanças da miséria na América Latina”. A exclusão e violência estão vivos na cultura oficial. Ora, os Estados democráticos se alojam na América Latina enquanto carapaça nova a revestir as artérias de um corpo ditatorial.

No caso da Argentina, já na década de 1940, torna-se alvo de ataques econômicos protagonizado pelo governo norteamericano, devido a sua neutralidade referente a Segunda Guerra Mundial (Torre; Riz, 2018). Tal condição inaugura um peso importante sobre a restrição na obtenção de alimentos por parte do povo argentino. Entre os anos de 1949 e 1951, a Argentina se encontrava oscilante entre crise e medidas para estabilização da economia. Uma espécie de projeto de compensação para as classes populares fez parte de um misto de exercício ideológico e medidas economicas do governo peronistas (Torre; Riz, 2018, p. 109-111). Até 1955, Perón consegue relativo progresso no campo econômico, mas no campo político nada ia bem. Conforme Torre e Riz (2018, p. 113), pode se creditar a conspiração militar contra Perón devido ao confronto do “governo com a Igreja”, uma vez que os militares valorizavam de maneira irrevogável o “apoio da hierarquia eclesiástica”. Assim, no ponto de vista ideológico, o aspecto cultural conservador era vigente e referenciou tomadas de decisão diante o governo. Perón estabelecia controles autoritários para conter rebeldes, militares se dividiram entre defesa e destruição do peronismo. O protagonismo do militarismo se multiplicava em todas as vertentes. Após isso, os esforços da velha elite buscavam influenciar a implementação de economia já em derrocada, em um misto de expressão nacionalista e referências a iniciativas de 1929 (Torre; Riz, 2018). A Argentiva passa a oscilar, desde então, entre esforços por governos constitucionais e exercicios ditatoriais. A influência das Forças Armadas percorre décadas. Assim, se traduz o fortalecimento e permanência de forças autoritárias nas entranhas do Estado.

Destacamos como as ações do campo da economia se articula nos embates políticos e intentonas militares. Tal como na Argentina, as nações da América Latina se equilibram entre negociar apoio das forças imperialistas e estabilizar o exercício de seus próprios governos nacionais. Esses processos tendem a se convergir na permanência da proteção dos interesses burgueses.

O neoliberalismo é a própria voz das elites. Sader (1995, p. 37) pontua que o neoliberalismo, em alguma medida, apenas “sobrevive a si mesmo pela incapacidade da esquerda", ora, “as bases de legitimação do neoliberalismo” têm em

seu conteúdo “a passividade, a despolitização, a desagregação social”. Podemos pensar que a política neoliberal, ou ultraliberal, consegue enfraquecer o “corpo” do povo através de estratégias ideológicas. Consideramos o campo discursivo a primeira arena do manifesto de forças autoritárias. Mas não só, é também pela via ideológica/discursiva que se corrobora as práticas antivida.

Toda essa discussão sobre práticas e forças autoritárias no interior das democracias serve para não cairmos na ingenuidade que talvez seja fácil e “legítimo” defender os interesses do povo de maneira aberta e direta. E que apenas em regimes ditatoriais declarados, frutos de golpes, é que fica impedido o amplo manifesto em favor dos direitos do povo.

O autoritarismo se faz atual na América Latina, portanto qualquer forma de resistência a esse formato sociopolítico se faz igualmente atual. Voltamos a Medviédev (2019) para compreender a importante luta do campo ideológico:

> Se uma obra é realmente profunda e atual, o crítico e o leitor se reconhecem a si mesmos, seus problemas, seu vir a ser ideológico pessoal (suas ‘buscas’), reconhecem as contradições e conflitos do seu próprio horizonte ideológico que é sempre vivo e sempre complexo (Medviédev, 2019, p. 63).

Com essa afirmação nos sentimos contemplados para argumentar Mafalda enquanto personagem bastante profunda e atual. O exame dos problemas explorados por Mafalda nos mostra uma aproximação importante com questões contemporâneas. Frisamos, com Mafalda construímos conscientização sobre a necessidade de se debater questões imediatas a vida.

Mas como um regime violento pode tentar destruir uma personagem fictícia? O trunfo de Mafalda seria ter seu corpo vivo sustentando por “moléculas” unicamente ideológicas? Mafalda respira com o corpo puramente social.

Vejamos um acontecimento importante para nossa pesquisa:

> Na madrugada de 4 de julho de 1976, cinco pessoas foram assassinadas em uma casa em Belgrano. O evento poderia ser incluído na longa série de mortes que marcaram aqueles anos e, especialmente, aqueles meses ("mais de 100 extremistas foram mortos nos últimos dias", informou La Razón de Buenos Aires em 21 de julho de 1976). Mas esse caso possuia características especiais, por causa da condição das vítimas - cinco religiosos da paróquia de San Patricio -, por conta das informações cruzadas que foram divulgadas para construir o culpado e por causa da mensagem aterrorizante do crime inexplicável que se pretendia enviar à sociedade. A polícia informou que os cinco corpos foram encontrados deitados na sala de estar da casa paroquial. **Um dos corpos estava coberto por um pôster. O famoso pôster de Mafalda, com a**

frase: "Veja, este é o cacetete que destrói ideologias"[21] (grifos nossos).

Imagen 1. Los cuerpos.[22]

Mais de quatro décadas depois, a história continua a gerar indagações. Ao reler essa história, estamos interessados em focar em dois aspectos: o significado da imagem - o pôster transformado em mortalha - e o significado das palavras que foram escritas, as que foram silenciadas e as que foram postas como resistência.[23] (Pierini, 2019, p. 51-52, tradução nossa).

Três anos antes do acontecimento relatado acima (1973), Quino, o autor de Mafalda, já havia dado um "basta" na produção de tirinhas de sua já famosa personagem[24]. O autoritarismo e a violência perpetrados pelo Estado buscavam, além do extermínio de seus "inimigos", destruir também as ideias contrárias ao regime. Mata-se um corpo vivo e agrega-se o material ideológico ao cadáver na

[21] No original: En la madrugada del 4 de julio de 1976 fueron asesinadas cinco personas en una vivienda de Belgrano. El hecho podría insertarse en la larga serie de muertes que jalonan esos años, y en especial en esos meses ("más de 100 extremistas han sido abatidos en los últimos días", informaba La Razón de Buenos Aires, el 21 de julio de 1976). Pero en este caso tuvo características especiales, por la condición de las víctimas – cinco religiosos de la Parroquia de San Patricio –, por las informaciones cruzadas que se difundieron para señalar culpables, y por el mensaje que se buscó dar a la sociedad a través del terror del crimen inexplicado.
El parte policial informó que se encontraron los cinco cuerpos tendidos en la sala de estar de la casa parroquial. Uno de los cadáveres estaba cubierto por un poster. El célebre poster de Mafalda, con la frase: "¿Ven? Este es el palito de abollar ideologías".

[22] A imagem faz parte da citação, mantemos o cuidado de apresentá-la na íntegra assim como está disposto no documento consultado.

[23] No original: Más de cuatro décadas después, la historia sigue produciendo preguntas. En la relectura de esa historia nos interesa centrarnos en dos aspectos: el sentido de la imagen – el poster convertido en mortaja – y el sentido de las palabras que se escribieron, de las que se silenciaron, y de las que se plantaron como resistência.

[24] O leitor pode encontrar mais informações sobre a biografia de Quino em sua página oficial, disponível em: https://www.quino.com.ar/biografia. Acesso em: 30 jan. 2025.

tentativa de se produzir um recado sombrio, talvez, “seu lugar de pensamento pode lhe matar”. O poster de Mafalda, uma pequena amostra das poucas vezes que a personagem critica direta e abertamente a figura da polícia/censura/violência, serve como mensagem na tentativa de intimidação dos opositores ideológicos. Com Volóchinov (2018, p. 221) sabemos da impossibilidade de se analisar os enunciados distantes de seu fluxo histórico, afinal o enunciado em sua totalidade real é de caráter histórico, possui contexto político. O acontecimento exposto, o assassinato de opositores ao regime político, antecedem a criação de Mafalda, ou seja, Quino está diante uma situação bem delimitada, a necessidade de se enfrentar o autoritarismo presente em muitas esferas, mas sobretudo, vigente em regimes discursivos.

Retomando Volóchinov (2018, p. 220), a língua é viva e o enunciado é seu manifesto concreto, podemos acessar e analisar a linguagem dentro comunicação discursiva inteiramente ligada a situações concretas. As tirinhas de Mafalda estão impreginadas pelas situações e processos históricos na memória do povo argentino.

Eis que

> Para um país com uma longa história de intervenções militares, o golpe de Estado de 1976 não causou surpresa. Acostumada a interpretars sinais de advertência, a maioria dos argentinos viu isso como um desfecho inevitável daquela crise política que não parecia ter fim. As Forças Armadas esperaram pacientemente pelo aprofundamento da crise a fim de legitimar sua intervenção. Quando decidiram agir, muitas pessoas partilhava, da sua avaliação sombria da situação do país (Torre; Riz, 2018, p. 181).

Se acostumar e até mesmo aguardar pela intentona militar, comporta uma condição alarmante. Está aí uma das referências para incentivar o movimento do riso da personagem Mafalda. Há todo um universo da realidade social subsidiando os diálogos propostos pelas tirinhas de Mafalda. Sua essência não passa ilesa do campo valorativo promulgado pelos movimentos golpistas e autoritários. Mas o riso não comunga com essa lógica, o riso é democrático por excelência. Assim, os enunciados com Mafalda nascem como elo-resposta a isso, é resistência. Não é difícil compreender por que do elemento político no interior das tirinhas auxiliar na construção de interesses de seus leitores. A chamada “cosa política” de Mafalda (Cosse, 2015, p. 182) e outros motivos, mais estreita os laços da personagem com o povo:

> Registro em minhas anotações que há adultos, jovens e crianças, homens e mulheres. Todos têm seus próprios motivos. Eles não

> fazem pedidos. Não oram. Eles abraçam Mafalda. Eles a beijam. Eles conversam com ela. Brincam com ela. Ao fazer isso, Mafalda os aproxima daqueles que, como eles, a admiram. Lembram-se de quando a leram, comentaram e se referiram a ela ao longo de suas vidas. Eles tiram fotos uns dos outros. Conversam sobre aparecer sozinhos ou se preferem sair em casal. Outros enviam a foto para um amigo, um irmão ou uma irmã que não pôde vir. Um funcionário administrativo me explica: "Mafalda marcou minha vida. Eu colecionava os livros desde criança. Agora venho com minhas filhas e netos para que eles possam conhecê-la". Com a mesma intenção, um pesquisador argentino, de 34 anos, que vive nos Estados Unidos, traz dois amigos. Um arquiteto de Pergamino veio com sua família: ele admira a relevância da história em quadrinhos. Um casal de adolescentes abraça a "garota intelectualizada". Eles a descobriram na Internet e depois compraram os livros[25] (tradução nossa).

Abraçar e fotografar-se com Mafalda se torna possível em 2009, com a construção de uma estátua em seu “local” de criação, San Telmo:

Figura 6

[25] No original: “Registro en mis notas que hay adultos, jóvenes y niños, varones y mujeres. Cada uno tiene sus motivos. No hacen pedidos. No rezan. Abrazan a Mafalda. La besan. Le hablan. Bromean con ella. Al hacerlo, Mafalda los aproxima a quienes, como ellos, la admiran. Recuerdan cuando la leyeron, comentaron y significaron a lo largo de sus vidas. Se sacan fotografías. Discuten si quieren aparecer solos o prefieren salir en pareja. Otros envían la foto a un amigo, un hermano que no han podido venir. Una empleada administrativa me explica: “Mafalda marcó mi vida. Coleccioné los libros desde chica. Ahora vengo con mis hijas y mis nietos para que la conozcan”. Con la misma intención, un investigador argentino, de 34 años y que vive en Estados Unidos, lleva a dos amigos. Un arquitecto de Pergamino vino con su familia: admira la vigencia de la historieta. Una pareja de adolescentes se abraza con la “niña intelectualizada”. La descubrieron en Internet y luego compraron los libros”.

Fonte: Reprodução de Cosse (2015, p. 181): Estátua e placa situadas na esquina das ruas Chile e Defensa, no bairro de San Telmo. Objetos à venda em lojas da região. Fotografias da autora, fevereiro de 2014.

2.3 O capitalismo e seu funcionamento anti-povo

> O primeiro grande movimento de desterritorialização aparecia com a sobrecodificação do Estado despótico. Mas ele nada é ao lado do outro grande movimento, aquele que se fará por decodificação dos fluxos. Todavia, não basta haver fluxos descoficidados para que o novo corte atravesse e transforme o *socius*, isto é, para que o capitalismo nasça. Fluxos descidificados são latentes no Estado despótico, marcam-no, submergem o tirano, mas também o fazem retornar sob formas inesperadas – democratizam-no, oligarquizam-no, segmentarizam-no, monarquizam-no, mas sempre o interiorizam e o espiritualizam-no, mantendo no horizontem o *Urstaat* latente – de cuja perda não se consolam.
> *O anti-Édipo: capitalismo e ezquizofrenia 1*, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011, p. 295).

As reflexões filosóficas de Deleuze e Guattari (2011) criam o conceito *Urstaat* para pensar a formação de um Estado presente em toda história. *Ur* como referência a antiguidade e a cidade de Abrahão, a ideia de povo eleito e destinado, e *Staat* para se referir a noção de um Estado original, que “merece” ser restituído. Na proposta deleuze-guattariana, as “máquinas” imperiais precedem e permanecem historicamente no âmago do Estado. Embora o Estado nasça orientado pela propriedade comunal, a propriedade privada irá povoá-lo (Deleuze; Guattari, 2011, p. 288). Assim, avaliando os processos históricos, fica impossível “não reconhecer nas democracias o déspota, que devém mais hipócrita e mais frio, mais calculista” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 292). A filosofia da diferença nos “ensina” a pensar de maneira criteriosa sobre aquilo que o capitalismo amalgamado ao Estado procura produzir hoje, não apenas o processo de acumulação, mas o campo social. Assim, o novo *socius* sintetizado pela dupla capitalisto e Estado busca tomar de assalto qualquer força produtiva, inclusive a do pensamento. Por sorte, Mafalda nos apresenta leitura semelhante, talvez mais potente devido seu componente do riso.

A máquina capitalista captura a vida na saída, pois ela funciona no Estado e no território, suas linhas tecem parcialmente o tecido social berço dos sujeitos. Como escapar? Retomamos à máquina de guerra, conceito relativamente “tardio” na

filosofia deleuze-guattariana. Posterior a noção de “linha de fuga”, para evitar até, dentre outras coisas, um entendimento frágil que a fuga seria uma espécie de gesto covarde, a máquina de guerra é o movimento ativo criador. A máquina de guerra desfaz-se da captura da máquina capitalista construindo novos rumos para os indivíduos. A máquina de guerra faz fugir. Faz escapar a vida, produz fluxos inventivos para as consciências-corpos não serem capturados.

O covarde se embrenha no movimento de evitação do embate próprio que são os encontros da vida. A máquina de guerra encara seu algoz, faz isso com uma dose de prudência. A máquina de guerra é aquilo que faz fugir a nível de positividade, no sentido de criação, produção do imprevisto. Pensar a máquina de guerra é considerar a multiplicidade e aceitar que há associações plurais e livres, paradoxos, hibridismos, ambiguidades, bifurcações, o novo, o impensado, que de alguma maneira serve para escapar da lógica do Estado, das hierarquias, da organização, do controle, não no sentido de promover a dualidade ou binarismo, contraposição (Deleuze e Guattari, 2012).

A máquina de guerra segue a lógica do nômade, do guerreiro, que se movimenta para se desligar da lógica do Estado, do Soberano (Deleuze e Guattari, 2012). A heterogeneidade e multiplicidade incitadas pela máquina de guerra têm uma sintonia irrecusável com a ambivalência do riso e do grotesco situada por Bakhtin (2010). Mencionar a ambivalência sugere a potência de múltiplas significações presente nas intensidades que transgredem as interpretações costumeiras. Assim, a máquina de guerra entra em combate contra a polis, o mundo formal e organizado institucionalmente, tal como o riso com sua potência repleta de ambivalências.

A depender do contexto, o combate pode ser uma luta em segredo, movimento ínfimo, sorrateiro, pode ser protagonizado pelo humor. Enfim, há potência na máquina de guerra que pode produzir vida, ao menos uma vida outra. E é justamente no “entre” que a máquina de guerra se afirma. Justamente por isso que podemos pensar Mafalda revolucionária, guerrilheira. A personagem se situa entre a sociedade estabelecida e uma forma outra, utópica, aquilo que a sociedade ainda pode ser.

Destruir verdades, destruir ideias cristalizadas é próprio do fazer de uma máquina de guerra. Encontramos no diálogo entre Deleuze e Parnet (1998) que destruir no que tange a linha de fuga significa uma invenção real que vem a forçar o

estremecer de determinados modelos, fazer agitação das formas endurecidas, uma vez que tal máquina só funciona no seu estado constante de nomadismo. Esse aspecto de guerreiro da invenção é muito comum na ação revolucionária e/ou artística (Deleuze, 2013). Como elucida Zourabichvili (2004), colocar a máquina de guerra como conceito ajuda na resolução de possível ambiguidade que pode apresentar o funcionamento da linha de fuga, pois pensar máquina de guerra é ver o funcionamento em caráter de combate para tornar mais nítido o aspecto ativo da máquina. Máquina porque funciona, produz algo. A máquina de guerra “faz fugir” para explorar as possibilidades de desterritorialização. Desterritorializar é a possibilidade de reaver a potência de movimento perdida devido ao regime de forças reativas que transitam no campo social.

É justamente pensando com o conceito de máquina de guerra em sua potência desterritorializadora que poderemos elaborar a inclusão de Mafalda como interventora de certa politização cotidiana, exercício revolucionário. A máquina de guerra é pura resistência, se podemos fazer uma analogia com o pensamento foucaultiano. Mafalda é uma guerrilheira. Combate o Estado despótico no nível discursivo.

Pierini (2019) destaca a condição de surgimento de Mafalda, a conjuntura de mecanismos estatais de violência sistemática formadores de certo aparelho de morte. Em continuidade a esta reflexão propomos pensar Mafalda enquanto máquina de vida, para além de muitas duras batalhas, aí temos importante luta do campo ideológico. Pensar com Mafalda é aguçar a análise sobre o cotidiano.

Salientamos que o dispositivo detrator da vida, o Estado autoritário, persegue em seu conjunto de ações o próprio pensamento. Constrói perspectivas de mundo para fragilizar o funcionamento comunitário. Em certo sentido, o contexto de Mafalda está corrompido por políticas de individualismos, conspirações de toda sorte, contra formações coletivas, contra a equidade. Legitima-se a injustiça. Capitalismo e Estado se confundem, de par passam a ser uníssonos, buscando arrebanhar o povo. O Estado tem sido um braço essencial do sistema capitalista. Capitalismo-Estado é a própria expressão da cultura oficial fechada.

Em análise mais profunda, o mundo oficial se organiza no contemporâneo através de um complexo regime de forças que nos torna alienados feito indivíduos em um cerco empobrecedor do pensamento. Pode-se falar em uma sociedade do rebanho. Dufour (2008, p. 37) avalia que:

> Esse arrebanhamento em vista de uma proletarização dos consumidores tem por objeto homogeneizar os comportamentos, de modo a conquistar o mercado e por aí mesmo maximizar a rentabilidade, apoiando-se notadamente nos meios de comunicação audiovisuais de massa, dentre eles o rádio e o cinema, depois a televisão, inventada pouco após, utilizados para funcionalizar a dimensão estética do indivíduo.

Ora, isso nos parece uma produção monocultural do pensamento. Uma massificação bastante contrária a construção de condições para autonomia dos sujeitos. Dentro das estratégias neoliberais vê-se afirmar um único caminho para a América-Latina, o que por sua vez formula “uma perversa combinação de problemas sociais ‘modernos’” (Soares, 2009, p. 94). O mundo oficial sustentado pelo capitalismo ignora o caráter plural da realidade e enfraquece qualquer promoção de autonomia para os viventes.

Sader (1995) pondera sobre o “sucesso político do neoliberalismo na América Latina:

> as próprias elites, provocadoras dos processos inflacionários com suas dinâmicas especulativas, aproveitam-se delas e fazem, mais uma vez, com que as classes subalternas paguem o preço das políticas antiinflacionárias. Desta vez, mediante triunfos eleitorais e debilitamento do Estado, em suas ações reguladoras e redistributivas (Sader, 1995, p. 37).

Nota-se o uso do Estado contra o povo. Sobre essa situação, Paulo Netto (1995, p. 31) nos propõe uma questão nodal: “até que ponto as propostas neoliberais podem continuar tendo passagem politicamente democrática, na medida em que deterioram a vida da massa da população?”. Assim há que se interrogar os significados da própria democracia e seu funcionamento real. A personagem Mafalda é construída com a substância dessa problematização.

Há um mal histórico, desdobramentos coloniais, que ainda respiram sobre nosso vasto território da América Latina. Essa lógica adoecedora cresceu com as formas de Estado e se fortalecem com as novíssimas pragas do sistema capitalista, a perspectiva neoliberal e seus agentes antidemocráticos. Relembrando as considerações de Galeano (2020, p. 306), “A Argentina disputa com o Brasil o papel de praça predileta dos investimentos imperialistas”, incluindo aí os modelos de governo militares e os discursos referente aos planos econômicos. Comparando raposas com galinhas, os investidores externos avançaram sobre os países feito selvagens carnívoros, enquanto a iniciativa interna, os projetos nacionais, eram ceifados.

O capitalismo funciona promovendo a mais intensa desigualdade fragilizando as armas do povo em se tratando da defesa da própria autonomia. No caso da Argentina, apenas na década de 1960 pelo menos 50 importantes empresas nacionais sucumbiram ao capital externo, 29 delas nas mãos dos Estados Unidos (Galeano, 2020, p. 307). Estruturalmente, as forças imperialistas dominam os setores estratégicos das nações “pobres” das américas. O sistema avança prometendo crescimento e progresso, mas o discurso que lhe acompanha é minimamente perverso, quando não cínico.

Nas palavras de protagonistas das privatizações das empresas brasileiras na década de 1960 tudo é muito natural, confome Galeano (2020, p. 309) retoma:

> Obviamente, o mundo é desigual. Há quem nasça inteligente e há quem nasça tolo. Há quem nasça atleta e há quem nasça aleijado. O mundo se compõe de pequenas e grandes empresas. Uns morrem cedo na plenitude da vida. Outros se arrastam, criminosamente, numa longa existência inútil. Há uma desigualdade básica na natureza humana, na condição das coisas.

Galeano (2020) replica as palavras de Roberto Campos, ministro do planejamento do governo militar brasileiro de 1964. O ministro buscava argumentar o porquê da implementação oficial do mecanismo de proteção de empresas internacionais que se instauravam no país. Exemplo prático: os investidores internacionais tinham liberdade para obter empréstimos com juros menores que 10%, enquanto as empresas nacionais deveriam amargar com emprestimos a juros de 50%. A questão aqui é a sintonia do discurso com o funcionamento dos mecanismos práticos de fomento a desigualdade. Confecção de injustiça e opressão.

O máquina capitalista age nos países da América Latina promovendo a progressiva pauperização das massas. Agrega-se a essa prática sistematizada, os discursos naturalizantes da situação. O capitalismo parece funcionar melhor, dentro da sua lógica, quando respaldado pelos Estados ditatoriais. Outrora, continua funcionando bem em Estados “democráticos”, que envoluiram de governos autoriários. Persiste a bandeira da liberdade camuflando um aparelho pernicioso e violento.

Como nos relembra Brown (2019, p. 135) existe uma ferramenta “poderosa para substituir governo democrático pelo mercado desregulado e pela moralidade tradicional”, para a autora, “é a liberdade desatrelada da sociedade e da

democracia". Assim a liberdade individual, funciona exclusivamente no parâmetro individual e isso exclui as potencialidades do comum, descarta as potencialidades da de organização do coletivo e das interações mutualistas. O mercado financeiro, os investidores, transitam com o aval dos governos, democráticos ou ditatoriais, fazendo da nossa realidade lugar de desumanização, desapropriação dos direitos mais básicos.

O Estado contemporâneo tem esqueleto, veias e músculos capitalistas e assume uma guerra não-declarada contra o povo. Se sustenta pela privatização de tudo que é do povo. "A privatização *econômica* neoliberal subverte profundamente a democracia. Ela gera e legimita a desigualdadem a exclusão, a apropriação privada dos comuns" (Brown, 2019, p. 141, destaque da autora). Para a autora essa legitimação passa pela organização e estreitamento das linguagens no campo da economia e familiar. Daí se ramifica as tramas de policiamento e autoritarismo, todos visando defender "certo" nacionalismo implantado para recobrir as privatizações desenfreadas e o empobrecimento contínuo da classe popular.

Para Galeano (2020, p. 353) os empreendimentos dos economistas que regem a América Latina não possuem o mínimo de interesse em aumentar por exemplo o poder de compra da classe popular. Aniquila-se ou domestica-se as organizações com potenciais de contestação, tal como os sindicatos. O processo de industrialização do mundo inseriu a força destruidora da dignidade do povo. Tudo isso tem a ver com a sede infinita de concentração de renda de poucos.

Essa máquina capitalista vocifera sobre a existência da cultura popular, uma vez que seu sistema não consegue estar bem azeitado caso os planos ideológicos se alinhem. A privatização de tudo, perspectiva neoliberal, a colonização de tudo, processo histórico, se manifesta em mil formas de fragilizar e controlar os anseios do mundo não-oficial.

A forma ditatorial de governar aparece e se esconde na medida que o mundo oficial fechado sente demandas de controle mais acirrados. A legitimação e sua permanência deve se dar também, ao menos em partes, no campo ideológico. O neoliberalismo parece pintar uma nação que já não existe mais, pois o mundo globalizado assume os Estados apenas como instituições parceiras entre si para perpetuar a exploração dos seus povos.

Ocupar as cadeiras dentro do sistema que conspira contra o próprio povo passou a ser uma medida totalmente ineficaz, pois o máximo que resta é a

promessa de reforma. Acontece de os Estados terem transmutado seus genes, que brotam em membros e especialidades de vigilância, controle e tortura. Conseguimos problematizar a democracia atual, que nutre respeito pela história e mecanismos autoritários?

A personagem Mafalda nasce respondendo a questões como estas, ela analisa e enfrenta os fatalismos.

Seção 3: Mafalda guerrilheira

Outras especificidades do riso mafáldico. Personagem, contexto social e ideologias. Comparativo entre tirinhas. Detalhes sobre as estratégias políticas fermentadas no riso. Cada personagem um riso singular.

3.1 Movimentos de Mafalda

> O riso, como "ensinamento", destrói, justamente, todo ensino, pois dessacraliza qualquer fé e mostra o caráter ridículo das grandes verdades. Ridículo, na medida em que as grandes verdades apresentam-se como "originárias": o riso explicita a insignificância das origens, as "razões" contingentes que construíram as verdades sublimes.
> *Estranhos ensinamentos: Nietzsche-Deleuze*, Mônica Cragnolin (2005, p. 1199).

No excerto acima a autora disserta sobre os aspectos que "impediram" de se formar uma escola burocrática do pensamento nietzschiano, distinto do que aconteceu com Freud e Marx. O funcionamento da filosofia nietzchiana em relação ao riso alavanca seu aspecto para um lugar da transmutação do pensamento. No que tange Zaratustra, (Cragnolin, 2005, p. 1197) persite o sentido da "festa do burro", o jogo dos homens superiores em que a relação de mestre e aprendiz não é de doutrinagem. A afirmação da vida, próprio do riso, a construção da diferença e da ambivalência, toda a potência do fazer nascer o novo, como identifica Bakhtin (2010), tem aproximação com a perspectiva nietzchiana, tanto quanto deleuziana, a segunda é tributária da primeira. A única doutrina válida dentro do percurso do pensamento afirmativo, positivo, consiste na própria valorização da contradição, da assunção das diferenças e dos perspectivismos.

Na descrição de fundamentos do enunciado-livro *Toda Mafalda* destacamos sua força ambivalente, multivalente. Apresentamos resultado de certas interpretações de tirinhas que refletem o seu todo. Tais enunciados-tirinha servem para situar melhor a relações postas e possíveis entre a perspectiva oficial e o mundo não-oficial. Assim cumpre dizer que a personagem Mafalda não reflete apenas cultura popular, mas, o riso que permanece na relação entre culturas. O riso com Mafalda é uma relação e exala caráter popular mas não só. O riso exprime importante batalha para liberar a vida.

Conforme Cosse (2015, p. 34), com Mafalda e seu estratagema contra-alienante, há promoção de (auto)reflexão e empatia, ao mesmo tempo em que se

gesta, junto ao leitor, a criação e multiplicação de valores. Parte desse mecanismo emancipador das tirinhas de Mafalda consiste na exposição da falácia das “estonteantes” peças de publicidade do mundo moderno.

Mafalda concretizada e viva em tirinhas funciona na arena discursiva, usa seu riso como elemento de potencialização do diálogo. Sua cooperação junto ao leitor-povo embranha campanha em favor de uma democracia renovada. O diálogo com Mafalda tende a reinventar constantemente a noção de democracia. A personagem vive na intensificação do diálogo para a construção de reflexões amplas e críticas a respeito da vida cotidiana.

No trabalho de Rosa Aboy (2011) acompanhamos como Mafalda se torna uma espécie de fenômeno que propicia estudarmos as relações políticas e sociais que em grande medida ocupam o espaço urbano. Em seu artigo, a autora considera o esquema político avaliado em Mafalda como indispensável registro para visualizarmos melhor as transformações sociais inerentes a determinadas classes que residem nos espaços da cidade. Embora sua pesquisa esteja mais interessada em como o humor gráfico pode ajudar a desvelar a vida cotidiana da classe média argentina dos anos 60, percebemos as possibilidades do riso em Mafalda fornecer material necessário para investigarmos minúcias de certas práticas sociais mais amplas. Com Mafalda é possível problemarizar estruturas familiares, a ordem social e moral das sociedades de maneira geral. Mafalda passa a criticar a dinâmica cotidiana e certos modos de relações que estão ganhando “corpo” na segunda metade do século XX, mas que perduram no século XXI. Ainda sobre esse eixo da crítica ampla, a personagem aciona relação com leitor para avaliar as lutas sociais rumo a um futuro mais digno.

Segundo Cosse (2015), Mafalda tem uma significação social e política importante, não à toa para além de se tornar espécie de ícone argentino, transcende fronteiras, passando a ser “lida” diariamente por milhões de pessoas ao redor do mundo. Traduzida para mais de 20 idiomas distintos, está presente desde Itália até a China, Coréia e Indonésia. O “sucesso” e popularidade de Mafalda é explicado, em partes, pela sua carga de dilemas culturais, políticos e econômicos comuns a diferentes nações. Cosse (2015) ainda ressalta que as tirinhas têm um profundo valor ao conseguir retratar determinadas lutas sociais.

Autoras como Aboy (2011) e Cosse (2015) fazem parte de um significativo acervo de pesquisadoras e pesquisadores que se debruçam, mas não esgotam,

sobre o que Mafalda “tem-nos” a oferecer. E nesse sentido poderemos tentar expor como alguns outros estudos irão julgar e valorizar Mafalda, salientando as fragilidades e potencialidades de suas afirmações, destacar as reflexões que ajudam ou não na compreensão de seu humor.

Mafalda é uma personagem antes pensada para protagonizar uma estratégia comercial de eletrodomésticos. Por intermédio de seu público e fragmentos ideológicos de seu autor, tornou-se figura bem quista no meio popular. Para Pierini (2019, p. 49), Mafalda é parte de um público experimentador de expectativas e decepções, se torna “una menina curiosa e inconformada”[26].

Uma das intensas batalhas empreendidas por Mafalda é contra o preconceito. Ela enfrenta as agruras do posicionamento nada benevolente de quem se coloca com a consciência cristalizada, dito de outra forma, com pensamento de pouco movimento. A perspectiva de mundo que não se modifica devido à alta carga preconceituosa é materializada principalmente pela personagem Susanita, esta que ocupa boa parte da obra *Toda Mafalda.* Mas Quino (2022) já havia nos alertado que Susanita é uma espécie de desdobramento de outro produto seu, o racismo que compôs o Cupido-canibal. Por vezes, diante a consciência alienada de Susanita, Mafalda não consegue proferir uma palavra sequer, seus lábios frequentemente cerrados e tremidos indicam a própria dificuldade, talvez impossibilidade, de se estabelecer diálogo com alguém tomado por todo tipo de preconceito. Susanita traz consigo uma concepção de mundo inabalável, constantemente afirma que os destinos estão dados e deve-se aceitá-los com alegria.

Figura 7

Fonte: Quino (2013, p. 71).

[26] No original: una niña curiosa e inconformista.

A tirinha acima é uma amostra para o que estamos explorando aqui. Mafalda, ao questionar sua amiga sobre projetos futuros, vê Susanita[27] não perder tempo elaborando quaisquer rumos mais complexos que demandam algum tipo de análise. Sua resposta está pronta, com ênfase para não deixar dúvidas – ênfase esta traduzido por ponto de exclamação e negrito –, será mãe. Acontece que o estilo de Quino é construído pelo elemento da surpresa/consternação dos personagens. Quase sempre Mafalda é a protagonista das reações diante o inesperado, contudo, na figura 7, é seu pai que toma este lugar. O ambiente do riso de Mafalda apresenta personagens estarrecidos no sentido de sublinhar um tema político importante. Espécie de confecção de motivação ao espanto diante de situações corriqueiras. Mafalda nos retira da complacência com o que se tornou a normalidade do mundo. O pai de Mafalda desaba ao chão ao perceber as forças determinantes sobre a construção do sujeito criança-menina: há um assombro pela existência de destinos promovidos pela política patriarcal. Há um espanto diante aqueles que não fabulam muitas possibilidades. É de assustar a realidade que atrapalha a fertilização de novos horizontes.

A sutileza da tirinha é a seguinte: na presença de Mafalda, os personagens funcionam para gerar o espanto próprio do cômico. A queda do personagem pai reflete a inconformidade com as estratégias patriarcais e suas articulações com o sistema de exploração capitalista. Mas a inconformidade não é exclusiva de algum dos personagens no aspecto individual, é um sentimento a ser produzido na relação de um encontro entre adultos e crianças. Na presença de Mafalda, o fator contestador se faz vivo, espera-se que os privilegiados, os homens adultos, possam se sensibilizar e se sentirem uma vez desestabilizados pela ordem vigente. Assim, a voz do povo que ressoa na tirinha (figura 7) sugere a derrubada daqueles que se beneficiam da manutenção de certos papéis perversos. A forma do papel mãe parece ser um deles. Na análise criteriosa sobre exploração capitalista efetuada por Federici (2019) destaca-se o treinamento cotidiano das mulheres para execução exímia de um trabalho doméstico que, por sua vez, é a própria base do trabalho nas fábricas. Segundo a autora há uma espécie de “nova guerra econômica mundial contra as mulheres” (Federici, 2019, p. 31).

Em certa medida a personagem Mafalda nos faz um convite a apreciar a

[27] Em certa tirinha (Quino, 2013, p. 80) a personagem Susanita trata de lavar as mãos depois de ter tocado em uma boneca que representa pele negra.

possibilidade da decepção própria sobre o que se encontra naturalizado. Estranhar e vomitar o mundo pronto. O papel de mãe, motivo de espanto – figura 7 –, representa todo um sistema de tradições que tem servido como fomento da lógica que explora e oprime o povo. Mas o humor na tirinha da figura 7 não se encerra aí. Ele ainda é complementado com a interpretação ingênua de Susanita, que vê uma originalidade na forma de descanso do pai de Mafalda. A ingenuidade representa uma espécie de demarcação do sujeito alienado. Pode-se efetuar uma infinidade de leituras rasas sobre a realidade que se apresenta. Mas cumpre o sentido mais profundo que é a recusa do sistema atual.

A ingenuidade que está no primeiro passo da interpretação simplória dos fenômenos é todo contrário de uma visão crítica de mundo. Segundo Heller (2014), a vida cotidiana é tomada pelo preconceito, no sentido de agirmos no mundo guiados por ultrageneralizações, pois, se tomarmos como material de análise cada atitude ficaríamos paralisados e nenhuma ação concreta poderia ser realizada. O preconceito em Heller (2014) se trata de uma convicção baseada na fé e, portanto, não pode ser abalada por argumentos lógicos. A pessoa tomada por preconceitos se vê na imensa dificuldade em arquitetar uma análise criteriosa de sua própria criação.

Dito isso, a figura 7 é formulada como o próprio reflexo das muitas vozes que podem compor a consciência do sujeito de determinado contexto. Trata-se de uma forma de retratar as contradições que habitam o sujeito histórico da América Latina, alienado, ingênuo, conformado, mas igualmente espantado ao questionar aquilo que se apresenta como normal. Assim, o mesmo sujeito incitado a repetir papéis de outras gerações, se vê instigado a repensar as veredas possíveis para sua trajetória. Parir é um fenômeno biológico. Ser mãe é um fenômeno social que pode ser interpretado de diferentes maneiras. A realidade é plural por conta das distintas esferas ideológicas. Cada esfera aciona perspectivas singulares para se interpretar o vida.

Figura 8

Fonte: Quino (2013, p. 71).

Na tirinha (figura 8) temos o complemento da perspectiva de Susanita. Mafalda está colocando uma pergunta retórica, seu desejo é refletir sobre a complexidade própria da realidade. No entanto, sua interlocutora a surpreende com a resposta precisa e simples, o mundo se reduz na lógica: pais e filhos, todos são pais ou filhos, ou os dois e isso é tudo. Mafalda sai da conversa, caminhando e refletindo, ironicamente coloca uma possível inveja diante alguém que não se preocupa em nada em como a realidade se apresenta. Nessa situação a ignorância, sinônimo da ingenuidade, uma interpretação sem profundidade da situação da vida, se torna condição para a felicidade. Na mesma tirinha, alguns elementos merecem destaque, estes nos dizem da estilística de Quino, o autor. A expressão corporal, posicionamento dos personagens, gestos e contornos do rosto sintoniza-se com o conteúdo das falas. Na figura 8, por exemplo, Mafalda utiliza a cadeira de forma não convencional, se apoia contrário ao encosto, se debruça, nos lembra algo da escultura *O pensador,* de Rodin[28]. O contraste posto é Susanita já confiscada pelo fatalismo proposto às mulheres, ser mãe, uma menina “cuidando” de uma boneca, se preparando para seu suposto destino e do outro lado Mafalda, pensando sobre como é difícil compreender o funcionamento da realidade.

Acontece que, confrontada a este mundo pronto sem possibilidades que Susanita carrega, Mafalda prefere se ausentar, levanta-se propondo ao leitor já conformado com a realidade posta. Mafalda transmite com seus gestos a evitação de contatos orientados ao monologismo do pensamento. O leitor presumido aqui é

[28] O artigo de Noguera (2003) explora um pouco dos detalhes desta obra de Auguste Rodin. A escultura *O pensador* também é chamada de *O poeta* ou apenas *Dante*, trata-se de um trabalho encomendado a Rodin pelo estado francês no ano de 1880, conferir em: https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0365-66912003000600012 Acesso em: 30 jan. 2025.

de fato a classe média, alienada da própria opressão a ponto de impedir de se organizar em gestos rebeldes. Mafalda mostra a possibilidade de ironizarmos qualquer perspectiva monolítica dentro da estrutura tradicional no seio capitalístico, isso ajuda na defesa da dialogia e no direito à diferença. Mafalda carrega a palavra da contestação, instiga mudanças.

Bakhtin (2010, p. 33) colocou a ironia ao lado do sarcasmo e do humor enquanto uma manifestação de riso, porém, atenuado. Com as tirinha (figura 7 e 8) sugerimos aproximações do humor em Mafalda com o humor citado por Bakhtin, um riso atenuado, com seu aspecto regenerador apaziguado. A leitura bakhtiniana passa pelo grotesco romântico para exemplificar a manifestação do humor/ironia. No grotesco popular notamos outras "vestes", pois o que é da ordem popular se multiplica para contrapor a verdade oficial. Com Mafalda, podemos interpretar uma evolução do humor; oscila a proximidade mas não se desprende da relação com a cultura popular. A personagem luta pelo direito da manutenção da perspectiva alegre, da parodização do que é oficial. A ironia mafaldesca sustenta a alegria de escapar da pobreza do caminho único para a existência. Se Bakhtin (2010, p. 103) caracteriza a ironia como uma forma reduzida de humor, em *Toda Mafalda* (Quino, 2013) temos um conjunto de personagens construindo diferentes formas reduzidas do riso[29]. É necessário a valorização da ironia em Mafalda, embora seja um riso desidratado, a ironia conserva a potência de alertar-nos sobre o inacabamento do mundo. Bakhtin (2010, p. 104) propôs que mesmo o sério, quando aberto, não deve temer a ironia, o cômico ou a parodização. Concluímos, a ironia é contra os posicionamentos fechados, ou seja, as formas de riso atenuado tendem a abalar aquilo que se propõe acabado. O riso e seus "descendentes" promovem o encontro com o inacabamento do mundo, a abertura ao novo.

Em *Toda Mafalda* temos um cardápio de ironias, microhumores, que se organizam como riso. É uma orquestra de personagens interagindo tal como o fervor da cultura popular, respondendo aos ataques da cultura oficial fechada.

Alguns estudos já deram bastante ênfase na ironia contida nas tirinhas de Mafalda (Oliveira e Seixas, 2011; Cavenaghi, 2011), mas acabam dicionarizando o fenômeno, tratam a ironia apenas como o ato de dizer o contrário daquilo que se deseja comunicar. Em partes podemos concordar com Oliveira (2008), ironia como

[29] Bakhtin (2010) compreende a ironia como a forma mais difundida do riso a partir da modernidade.

afirmação de algo diferente daquilo que se tem a intenção de discursar, mas em Mafalda a ironia se coloca como engrenagem de produção de riso. Oliveira (2008, p. 66) apenas pontua que ironia e humor se aproximam pelo discurso indireto, algo implícito.

Buscamos complementar em nossas análises que a ironia em Mafalda se articula com o tema da política de uma forma mais intensa, a ironia produz o riso na construção de contrapor-se a visão de mundo pronto. Ironizar o sério fechado, despertar o riso e enfrentar determinismos. Certamente o humor mafaldesco abre brechas para inacabamentos. O horizonte de construção da personagem Mafalda é o da necessidade de contestação e confronto, principalmente para gerar forças contraditórias às políticas que estão se instaurando. Desde o início do século XX via-se na Argentina o fortalecimento de uma moral burguesa e a incitação da política do consenso e "tranquilidade pública"[30] como bem nos lembra García (2000, p. 112). Discurso promotor de uma classe operária ordeira e pacífica.

Acontece da batalha contra as prováveis perspectivas enrijecidas ser um dos empreendimentos mais significativos que o humor de Mafalda se propõe. O que constatamos é que essa espécie de guerrilha discursiva colocada em ação por Mafalda se faz quase sempre necessário a presença de outros personagens significativos. Mafalda necessita de outros, principalmente para confrontá-los ideologicamente, e, causar um atrito/tensão que se desdobra riso e reflexão. Ela representa o próprio palco de construção da consciência contemporânea que recebe vozes e perspectivas muito contraditórias. O embate ideológico se dá dentro das tirinhas, mas é direcionado aos sujeitos leitores funcionando como um espelho incoformado.

Para exemplificar melhor o choque de discursos na arena de *Toda Mafalda*, citamos o recorrente encontro entre Mafalda e Manolito, este que nitidamente traz consigo a ideologia capitalista.

Figura 9

[30] No original: "la tranquilidade pública".

Fonte: Quino (2013, p. 460).

A personagem Mafalda parece ser ativista de causas nobres da vida e para tanto termina por atacar as perversidades com sutileza e ironia. Na tirinha acima acompanhamos com nitidez o gigantesco contraste entre diferentes posicionamentos políticos. Mafalda se ocupa da simples contemplação do céu, Manolito curioso quer saber mais sobre o ato de sua amiga. Quino (2013) constrói o personagem Manolito com os traços da lógica capitalista e sua política neoliberal, tudo pode se tornar rentável e produtivista, sempre à disposição de buscar e construir formas de acumular e de ser utilitarista. Em outras tirinhas, Manolito frequentemente se preocupa com cálculos monetários, vendas, ganhos, formas de “fazer” dinheiro. Sua ideologia é a do mercado, do acúmulo, da busca pela vantagem financeira; em sua esfera ideológica, tempo é dinheiro, afinal, em uma perspectiva neoliberal, tudo pode ser transformado em lucro. O mundo visto dessa forma, ou melhor, o céu ou qualquer outro “pedaço” da realidade não pode conter beleza se não for traduzido em cifras. “O que tem de lindo?”[31] já que é tudo uma perda de tempo, o tom é jocoso, desdenhado, eis a retórica de Manolito: tenta dissipar o momento de “inutilidade” de Mafalda.

Entre o primeiro e o último quadro do enunciado-tirinha (figura 9), percebe-se uma mudança em Mafalda, ela abre a sequência de imagens com um sorriso, mas encerra com a ausência de sua boca, eis o som do silêncio. O silêncio com Mafalda funciona para destacar momentos cruciais de confronto ideológico. Aliás, o silêncio é importante ingrediente nas estratégias de luta de Mafalda. Ora, para o discurso que despreza a natureza quando esta não pode ser rentável, a porção do mundo que não foi reificada não tem serventia. Contemplar é atividade indigna na voz capitalista.

As tirinhas de Mafalda recorrem a outros personagens para materializar

[31] Tradução nossa. No original: “¿Qué tiene de lindo?”.

conflitos entre visões de mundo. Diante de certas posturas cristalizadas, Mafalda afirma a possibilidade de uma boa dose de silêncio. Esse som social aglutina-se formulando uma lente de aumento para as palavras do interlocutor. O silêncio se torna um caminho para repensar o dito, é reivindicado o exame do eu-para-mim. Calar-se é refletir sobre o contato e as relações com a palavra alheia. No último quadro (figura 9), Mafalda perde o traço de sua boca. Nenhuma palavra merece ser resposta para tamanha insensibilidade. Manolito é a voz do mercado em sua sublime desumanidade, ao funcionar e preocupar exclusivamente com taxas, porcentagens, ou seja, rentabilidade, sua posição explicita a esfera ideológica matriz coisificante de tudo: os olhos de Manolito são olhos do Capital. Vigilante para encontrar/produzir o interesse do povo, Mafalda reflete o lugar do povo ávido por experimentar as belezas da vida, por gozar de tempo para apreciar o céu.

As posições das cabeças dos personagens na tirinha trata-se de elemento da dinâmica dos sentidos que operam no enunciado. Delas extraímos a imagem do enunciado: alguém persiste atento aos interesses populares. Manolito é a própria instância atenta a ampliar o lucro. No segundo e terceiro quadros, os rostos dos personagens se alinham para mesma zona de interesse, cada qual com sua idiossincrasia. Eis a primeira fase do choque de ideologias, ambos olham o mesmo objeto, mas interpretam-no de maneira absolutamente distinta. O último quadro sustenta a contradição, os olhares se contradizem e se cortam, cada personagem está orientado para um lado diferente.

O todo do enunciado-tirinha em análise (figura 9) sublinha o abismo entre posicionamentos políticos. Sustenta a lida com o olhar mortificante do mercado. Não se negocia a vida e, para os que negociam a existência, a melhor resposta é o silêncio. O riso não teme encarar seus algozes. Mafalda sugere formas habilidosas para lidar com o mundo sério. A perspectiva oficial tem imensa dificuldade para se regozijar com a estética da vida, assim como no segundo quadro, Manolito arregala os olhos pois nada enxerga. Se apoia em argumentos racionalizantes, pois assim é o sério fechado, não aciona o corpo nem os sentidos, está enrijecido da razão descorporificada. Mafalda nega o outro que lhe empobrece reafirmando-se no silêncio.

O humor de/em Mafalda aponta para uma primeira negação do mundo dos adultos, proporcionando uma espécie de rejeição do formal e do instituído. Assim, se questiona o oficial. A negação por via do silêncio traz a carga ambivalente, no

sentido de haver unidade afirmativa ao não responder o que nega a própria vida. O riso com Mafalda é renovação por escapar das duras linhas mercadológicas. Contemplar a vida é criticar o mundo posto da sociedade urbana, na correria desenfreada, das rotinas extenuantes, daquilo que adoece o corpo do povo. Conforme Dufour (2008, p. 15), nossa cultura tem sido via para arrebanhar o povo via fetiche, insere-se o individualismo exacerbado, o egoísmo abrupto que desconstrói princípios coletivos.

O sentido do enunciado-tirinha em análise (figura 9) se constrói junto ao leitor, pois este deve ativamente se posicionar no impasse ideológico. Aquele que se encanta pela perspectiva de Manolito não pode fazê-lo sem se dar conta do que defende. Do contrário, aquele que se espanta com seu posicionamento e faz coro com o silêncio de Mafalda, termina por fazer um exame de si e sobre seu lugar. O riso visa constranger as certezas, é preciso vacilar entre as perspectivas para sustentar o inacabamento do mundo. Embora o enunciado apresente o diálogo entre personagens, o mesmo enunciado não se desprende de seu ambiente social, pois seu horizonte é político. Conforme Volóchinov (2019, p. 257, grifos do autor), “o aspecto decisivo da questão é: [...] *com quem* e *em qual meio*, em outras palavras, toda expressão possui uma *orientação social*”, logo, o enunciado-tirinha contextualiza posicionamentos políticos divergentes representados por seus personagens e se direciona ao seu auditório social (público/leitores) para polimento de seus possíveis sentidos, sendo que nenhum enunciado é expresso, livre dos fragmentos da realidade humana.

3.2 Construindo consciências com Mafalda

Os enunciados-personagem-Mafalda ganham a potência coletiva da literatura menor, o enunciado que defende ou “inventa” o povo. A literatura menor, conceito utilizado por Deleuze e Guattari (2017) para pensar enunciado enquanto produção de coletiva, enunciado produzido para além de um indivíduo, mas na condição de sujeito, como instância relacional. Nessa perspectiva de um enunciado sempre coletivo, o enunciado funciona para uma comunidade, englobando aquilo que é político tanto quanto o social.

É preciso situar que os enunciados enquanto elos da cadeia discursiva, suportam as palavras na qualidade da voz de um sujeito falante e também de uma

esfera ideológica, um grupo, uma coletividade. É desta maneira que comportam algo ideológico. Enquanto as orações estão posicionadas como base da estrutura, não necessariamente estão carregadas de sentido, pois a questão do sentido não pode ser avaliada fora de um contexto. Em consonância com a maneira que Puzzo (2019) apresenta a discussão a respeito da ideologia na filosofia bakhtiniana, compreendemos a palavra assumida como signo ideológico, além de ser um dos fundamentos da comunicação humana cotidiana. Eis um conceito fundamental para distanciarmos do significado reduzido que jaz na palavra dicionarizada, pois é apenas na interação verbal por meio de enunciados concretos que veremos a predominância ideológica deste ou aquele discurso, sempre imbricado em dado contexto social.

Mencionar o signo ideológico é necessário para o desenvolvimento de nossa pesquisa, entendendo que aquilo que é "ideológico possui uma *significação*: ele representa e substitui algo encontrado fora dele, ou seja, ele é um *signo. Onde não há signo também não há ideologia"* (Volóchinov, 2018, p. 91, grifos do autor). Nessa leitura, os materiais de carga humorísticas "veiculam, além do sentido mais apreensível, uma ideologia" (Possenti, 1998, p. 38). A concepção de ideologia no texto de Possenti (1998) é a de um elemento implícito, que não se apresenta de forma tão óbvia para o leitor, isto é, o discurso e seu elemento ideológico se torna complicado para o leitor identificá-lo. Nas interpretações deste autor o tom cômico emaranhando a ideologia tende a dificultar o papel ativo do leitor. Sugerimos uma certa cautela com as interpretações expostas por Possenti pois podem induzir uma generalização do que pode vir a ser o humor, bem como escamotear a própria multiplicidade das posições do leitor/ouvinte.

Certamente, o humor enquanto fenômeno na língua, se manifesta articulado a ideologia(s). Assim, poderemos afirmar que o humor, tão íntimo à piada, faz parte de um discurso orientado ideologicamente, a sua compreensão é possível embora ela não esteja dada. A ideologia não pode ser interpretada longe do processo histórico. A ideologia é um fenômeno concreto possuindo seu próprio material histórico (Medviédev, 2019, p. 44). Não há ideologia fora da comunicação social, o enunciado está recheado por ideologia(s). O humor é ideológico.

Voltando a escolha das tirinhas que constituem *Toda Mafalda*, consideramos o livro enquanto enunciado, e isso desdobra-se no entendimento de que o conjunto funciona como um texto, legível, analisável, que responde ativamente a outro(s)

enunciado(s), devidamente impregnado de um contexto social. O enunciado-livro composto por tirinhas é um fenômeno concreto que reflete sociedade, política e cultura. Assim, podemos acompanhar todos os elementos, formatos, desenhos, palavras, gestos, vozes enquanto conjunto que elabora certa sintonia própria de seu momento de irrepetibilidade. Sobre o fundo histórico e ideológico propõe, faz dialogar e produz sentidos tão urgentes que evidenciam certa perspectiva hegemônica atual que é socialmente construída. *Toda Mafalda* faz parte de um projeto ideológico que tende a preencher o pensamento, transformar a consciência dos interlocutores via interação.

Pensar Mafalda cindida dos demais personagens de seu universo implica na mutilação de sua essência. Passamos para duas outras tirinhas com intuito de aprofudarmos sobre essa questão.

Figura 10

Fonte: Quino (2013, p. 373).

A figura 10 apresenta uma tirinha que inaugura uma sequência com nova personagem. É a primeira aparição da personagem Libertad em Quino (2013). As tirinhas com Libertad, embora possam ser lidas e compreendidas em sua singularidade, cada uma delas, conservam um sentido maior quando consideradas enquanto um enredo específico. Vale destacar: a personagem Libertad é uma amostra fulcral da orgânica das interações de personagens fundamentais em Mafalda, interações construtoras da essência de *Toda Mafalda*. Insere-se aí as múltiplas relações com a realidade social.

A pesquisa de Cosse (2015) coloca Libertad a partir do contexto de sua produção:

La definición del personaje de Libertad asumía sentido en el contexto

> de la creciente visibilidad de las organizaciones guerrilleras. En junio de 1969, las FAR, ya decididas a plegarse al peronismo, habían colocado bombas en los supermercados Minimax — que eran propiedad de Nelson Rockefeller, en protesta por su visita a Argentina —. (Cosse, 2015, p. 76).

A autora ainda menciona outros importantes acontecimentos relativo a construção da personagem Libertad, tal como movimentações de resistência e ações de guerrilha de grupos peronistas[32]. Libertad se liga a contexto social de misto de ações em busca de autonomia no campo das ideias, ao mesmo tempo em que se empreende guerrilha armada para confrontar as forças ditatoriais.

Em relação aos demais personagens, Libertad é a de menor proporção, maneira cômica de se referir as limitações na autonomia do povo argentino em tempos de militares no poder. No entanto, visualizamos a personagem em nuance ainda mais ampla, visto que alude a necessidade de se pensar a liberdade em quaisquer situações. Essa personagem hibridiza questões existênciais e sociopolíticas.

Na tirinha da figura 10, Mafalda curiosa, busca conhecer a garotinha: “LIBERTAD” aparece grafada em tamanho maior quando a interlocutora explicita seu próprio nome. A combinação verbovisual aqui imprime uma contradição crucial para o fluxo de sentidos que irão se impor. O quadro final mostra que Libertad é uma personagem afiada, carrega respostas contundentes a ponto de ruberizar Mafalda. O ambiente é a praia, marcação de tempos de férias e descanso. O ambiente da praia com Mafalda geralmente é estável, quase sempre se tornar palco de novidades. Eis seu elemento recorrente. As férias no universo de Mafalda assumem momentos inusitados conservando o tema da política. Implica outras armas, outras saídas. A praia oportuniza encontros dos quais o espaço urbano não oferta.

Os sentidos das férias inserem não apenas o descanso do difícil cotidiano estenuante para a família, seja o pai de Mafalda com o seu emprego coisificante, ou sua mãe com a casa e sua vida cíclica das tarefas domésticas, ou mesmo Mafalda com a escola. A praia é a promessa de suspensão dos automatismos da sociedade. O ambiente da praia propõe reflexões sobre a vida mecanizada, mas fazendo uso de situações outras. Há que se envergonhar em tirar conclusões sobre o porque do tamanho da liberdade, dos motivos da pequenina personagem se chamar Libertad.

[32] Peronismo se refere aos grupos que se organizavam tendo como defesa alguns ideais do estadista Argentino Juan Domingo Perón, vítima de golpe de estado nos anos 1950.

Assim, a tirinha (figura 10) abre os caminhos para reflexão sobre o que é a própria liberdade. Personificada, a liberdade se mostra como astuta e de difícil trato. O quarto dessa tirinha, inundada pelo silêncio e o diálogo entre olhares assume o horizonte de estarrecimento quando nos deparamos com a liberdade. Por acaso a encontramos e ligeiramente tecemos frágeis conclusões sobre sua realidade, desconhecemos sua existência? Libertad é irônica, a personagem estreita laços com Mafalda em especial. Embora os primeiros contatos constrói o riso através do jogo de literalidade e contradição, em sentido mais profundo Libertad traz mais elementos.

Rapidamente se tornam amigas e passam a protagonizar muitas outras tirinhas. Mafalda busca apresentar Libertad a outros personagens, as interações intensificam a inquietude perante o mundo. Libertad causa incômodo ao tecer comentários do tipo “martelo”. A personagem em questão tende a comentar e questionar desconstruindo, senão destruindo situações que estão marcadas pela comodidade. Mas em sentido próximo a personalidade de Mafalda, sustenta o diálogo nos momentos de aparente conflito.

Pode-se pensar que Libertad entra no universo de Mafalda quando há necessidade de novo fôlego para enredo das tirinhas. Libertad representa outros métodos de lidar com o mundo, ela traz novidades e concepções para se pensar revolução social. Libertad adentra os ambientes sem ser percebida. Desconhecida, é necessário sempre uma mediação para os demais personagens dar-se conta de seu funcionamento-presença. Com os adultos é ligeiramente ríspida, mantendo o comentário astuto e descontrutor, Libertad é aliada do inacabamento da vida. Mora em um apartamento rodeado de livros, seus pais não abandonaram os estudos para se casar. Todos esses dados vão aparecendo apresentando Libertad como personagem presente no centro da classe média. Contudo, seus vizinhos não a conhecem, e se espantam com os dados de sua biografia. Seus pais intelectualizados constroem reflexões para emancipação do mundo, concomitante se aprisionam em um mundo de ideiais.

Mafalda ao lado de Libertad traduzem as perspectivas ideológicas contradizentes ao núcleo efervescente de forças políticas autoritárias. As personagens se materializam na voz do sujeito-resistência, projeto de luta e transformação. Mafalda aliada a Libertad passa a se orientar de forma mais contundente no questionamento das instituições. Ali emerge de maneira mais visível

sua face máquina de guerra. Mafalda se concretiza em uma forma riso mais robusto, operacionaliza críticas mantendo sua singular graciosidade, tanto irônica quanto terna.

Em Mafalda temos a expressão da potência da natureza humana enquanto aspecto de diálogo contínuo, visto que para Bakhtin (2011, p. 348, grifos do autor) “a única forma adequada de *expressão verbal* da autêntica vida do homem é o *diálogo inconcluso”.* Se *Toda Mafalda* é um enunciado, faz parte de um elo com enunciados que passam a tematizar as estratégias para emancipação. A personagem Mafalda faz parte de uma arquitetônica para uma democracia por vir.

Stafuzza (2019, p. 139) sugere seguinte interpretação sobre a arquitetônica, noção teórica bakhtiniana:

> O todo arquitetônico diz respeito à construção de uma obra entendida como interação entre material, forma e conteúdo. O “todo” relaciona-se com o acabamento que se opera a partir do excedente de visão como elemento constitutivo fundamental dessa interação, bem como da atividade autoral. De acordo com Bakhtin (1979/2011), a “arquitetônica” da visão artística é a responsável pela organização do espaço-tempo-sentido, bem como pela concepção da obra como objeto estético.

Dessa forma, é imprescindível compreendermos o sentido da arquitetônica de *Toda Mafalda*. A ideia de relação/interação própria do todo sugere construir possibilidades de acionarmos diferentes enunciados que dialogam com este “primeiro”. Apenas entendendo os sentidos de sua totalidade, é que poderemos evidenciar o funcionamento orgânico do riso ali presente, desvelar sua singularidade. Compreender melhor seu aspecto ideológico e sua política de valor. Em Mafalda, persiste a política de criação de novos mundos. Lembramos que, ao analisar um material artístico, em nosso caso o enunciado-tirinha, lidamos com uma obra de “peso axiológico”, ou seja, enquanto “acontecimento artístico vivo” dotado de participantes igualmente vivos que estão preenchidos por valores e possuem significados (Bakhtin, 2011, p. 175). Assim, o riso desenhado no horizonte do leitor é o da renovação da vida por intermédio da destruição das duras linhas do Estado.

O riso político com Mafalda é riso revolucionário, pois seu diálogo sustenta não a reforma da estrutura da vida cotidana, mas o seu desabamento.

De qual “política” nos referimos? Ora, é o sentido filosófico. Ao tomarmos o dicionário de filosofia proposto por Abbagnano (2007), veremos diferentes concepções, às vezes próximas, que recuperam pensadores como Aristóteles e

Comte para apresentar um percurso histórico que aponta para a política enquanto uma questão do convívio social no intenso embate entre questões éticas e morais. Afinal, sobre a política “foram designadas várias coisas, mais precisamente: I° a doutrina do direito e da moral; 2° a teoria do Estado: 3° a arte ou a ciência do governo; 4° o estudo dos comportamentos intersubjetivos” (Abbagnano, 2007, p. 773). No entanto, qualquer um destes termos em sua forma pura se torna impróprio para o uso com Mafalda. A personagem elabora outra noção de política. Com Mafalda a política é a convivência em que todos interagem orientados por um caminho comum. Esse caminho não é nomeado, pois há que ser gestado dentro dos desdobramentos e trocas do cotidiano. A política construída por Mafalda, em conjunto dos demais personagens, apenas atribui um quesito enquanto prudência: as relações estabelecidas não podem se aliar a forças contra a vida.

A política de Mafalda tem muitas aberturas e apenas uma restrição: propõe o combate das forças autoritárias. Assim, as tirinhas da personagem tem como pano de fundo a guerrilha de consciências. O diálogo que desloca nossas certezas sobre os rumos da sociedade contemporânea.

Compreendendo o riso em Mafalda como arma, artifício para de luta política, consideramos a política como oportunidade de inserção de dignidade nas relações humanas, macro e micro, englobando a política de Estado e a política de vida da cultura de um povo. Afinal, como aponta Cosse (2015), aquilo que consegue entrelaçar a vida cotidiana, o familiar e o político, tende a promover significativos rumos para as relações sociais e, consequentemente, atuar na construção de valores coletivos. Justamente a América Latina será palco de como a construção desses valores irá incidir diretamente na maneira como se organizará determinadas esferas sociais. O trabalho de Cosse (2015) parte de determinadas contribuições do pensamento de Bakhtin, considerando que certos traços essenciais da vida cotidiana só serão devidamente compreendidos se caminharmos nos rastros do “riso”.

Os enunciados são sempre concretos e únicos e não se separam de seus respectivos campos de atividade humana. O enunciado é um todo que possui uma construção composicional que engloba estilo da linguagem, conteúdo, o léxico e não se desprende das condições e finalidades que é peculiar do seu campo de uso específico. Enunciado, material inseparável do acontecimento da comunicação, irrepetível como acontecimento de dado momento histórico. Conteúdo, forma e material só podem ser compreendidos em sua interrelação no material do

enunciado, elementos que são determinados pelo contexto (Bakhtin, 2011).

Assim considerado, o enunciado pressupõe o que Volóchinov (2018) salienta sobre a língua a respeito de seu processo histórico vivo, pois a língua não é transmitida, mas sim “continuada” entre os participantes da comunicação discursiva. Em Medviédev (2019), o enunciado é a forma como a língua pode ser materializada, assim compreende-se o enunciado como da ordem do concreto articulado ao um sujeito histórico e situado. Em uma análise profunda do enunciado, deve se considerar as “particularidades sociais” do grupo que esteja se “comunicando, bem como a complexidade concreta do horizonte ideológico (conceitos, crenças, costumes e assim por diante), nos limites do qual é construído cada enunciado” (Medviédev, 2019, p. 152). O sentido da política em Mafalda e sua necessidade de fortalecimento de vias libertárias é ressonância das necessidades de sobrevivência da cultura popular. Perspectiva sufocada pelo Estado.

Nesta concepção, o riso encarnado no enunciado participa do processo histórico da formação da língua e, consequentemente, do pensamento. O riso em Mafalda “trabalha” na confecção da consciência nova. O diálogo com o riso mafaldesco imprime a inquietações a todos que reconhecem o lugar da cultura na modernidade. Há uma guerra nas vias ideológicas. O mundo oficial infla seu aspecto fechado e busca sabotar o povo na sua capacidade de reconhecer a face da liberdade. Mafalda identifica um estratagema sistematizado para o povo desconhecer os seus direitos mais básicos. Em sentido mais agudo, tornar impensado quaisquer exercícios de transformação de mundo.

As tirinhas de Mafalda se realizam socialmente, se materializam fundidas em diálogo, por isso a guerrilha proposta é discursiva. Isso significa que o material das tirinhas comporta discursos possíveis, pois se estabelece multiplicidades dialógicas. O enunciado mafáldico está preenchido de discursos aderidos a valorização da vida social humanizada. Com Mafalda, defende-se a multiplicidade, a diferença e a liberdade. Com Mafalda, recuperamos vestígios da festa popular, a necessidade do nascimento do novo, articulamos esse novo no sentido bakhtiniano, como “maior e melhor”, indispensável até, assim como a emergência da “morte do velho” (Bakhtin, 2010, p. 223). Mafalda age em prol da morte da velha política do mundo moderno. Para tanto, não engendra nostalgias de épocas anteriores. O seu riso é por uma política capaz de gestar uma democracia futura, que ainda não experimentamos.

As tirinhas do universo-Mafalda avaliam a democracia (neo)liberal

contemporânea como o espaço público, lugar da festa, ocupado pelos agentes da desumanização. Uma democracia falsa, uma concepção a ser superada. O riso mafaldesco traduz o grito do povo, a necessidade da alegria e da festa. A guerrilha mafáldica visa não necessariamente destronar o mundo oficial diretamente, mas, fortalecer a cultura popular para resistir, responder e transformar seus algozes.

As tirinhas de Mafalda polinizam o mundo. O autoritarismo, o dominante, precisa morrer sufocado pelo crescimento da força do povo. Mafalda inspira a vida e a arte, influencia artistas e a criação, mobiliza o leitor-povo.

Figura 11

Fonte: Charge de Laerte, reportagem de Oliveira, Oquendo e Montes. 20 Set. 2020 - *Quino influenciou a todos nós na América Latina* de El País, disponível em: https://brasil.elpais.com/cultura/2020-09-30/quino-influenciou-a-todos-nos-na-america-latina.html

A figura acima reflete um fenômeno salutar. Mafalda influencia inúmeros sujeitos pelo mundo, alguns deles se tornaram artistas com relativa importância. Laerte, chargista-artista brasileira, ficou conhecida por suas produções de humor

gráfico com “ácidas” críticas políticas. Seus trabalhos hibridizam a luta contra preconceitos e o desnudamento de estruturas fascistas presente no mundo contemporâneo. Em entrevista (ver reportagem fonte da figura), Laerte expõe sua proximidade com Mafalda, por volta dos 18 anos de idade, através das publicações de Quino nos anos 1960 pela editora argentina Ediciones, a artista aprendeu a ler espanhol. Mas não só, devidamente afetada por Mafalda e seus “retratos” sociais, Laerte credita a personagem parte de seu percurso artístico, o universo da produção gráfica, cartuns e afins.

Se originalmente Mafalda deixou de ser publicada em 1973, o mesmo não pode ser dito sobre o contínuo trabalho de edição. Um exemplo, em 1990, Mafalda chega em terras chinesas via edições piratas (Quino, 2013, p. 657). Temos inúmeros volumes, títulos e línguas diferentes de materiais que trazem Mafalda como protagonista. Distintas vozes reconhecem a importância de Quino através de Mafalda. O mexicano Trino Camacho, o chileno Guillermo Bastías Moreno, o colombiano Mario Hernando Orozco e o brasileiro André Dahmer, artistas conhecidos pelo trabalho com o humor gráfico e que destacam a importância da personagem Mafalda para si e para o mundo[33]. Aparentemente se argumenta que Mafalda lança luz em questões muito amplas que extrapolam as próprias nacionalidades. Nesse sentido, a personagem materializa questões muito importantes para a humanidade. Suas críticas políticas se apoiam em conteúdos que ultrapassam diferentes gerações.

Não podemos deixar de relembrar o fato de originalmente Mafalda ser publicada em espanhol facilita sua popularização na América Latina. Todavia, é necessário detalhar um pouco mais sobre a vida da personagem Mafalda, essa existência promovida por tirinhas.

Retomando o riso com Mafalda, materializado em enunciados-tirinhas, possui uma dinâmica geral, uma pequena história de poucos quadros, em geral de três a quatro cenas. Tal formato acaba não sendo cansativo ao leitor, ao mesmo tempo que insere uma espécie de lentidão. Sua arquitetônica permite um deleite sobre os detalhes visuais e verbais. Cada quadro apresenta uma pequena carga da grande crítica gerada pelo conjunto, cada cena exibe tonalidades, valores, gestos e olhares,

[33] Disponível em: https://brasil.elpais.com/cultura/2020-09-30/quino-influenciou-a-todos-nos-na-america-latina.html Acesso em: 30 jan. 2025.

silêncios, expressões variadas, conjunto de elementos que executam em seu todo um ápice, o momento riso-política.

A tirinha em si parece obedecer exigências da vida contemporânea, a urgente pressa e automatismos da vida pós-industral, o cotidiano apressado da vida urbana rouba o tempo do corpo proletariado. As tirinhas, inicialmente publicizadas em jornais e folhetins, cumprem a função de serem a pílula possível como remédio da "doença" da ideologização liberal.

Mafalda juntamente ao leitor supera seu autor por funcionar ela mesmo enquanto maestra articulando o funcionamento de seus traços e palavras para elaborar um encontro. O leitor, ouvinte, visita o mundo com Mafalda, sua casa, a rua, a escola, a praia, e, em uma experiência pacienciosa, o diálogo com Mafalda se estabelece. A interlocução produz o acabamento para o desenrolar das cenas. A tirinha oferece um reexame dialógico. O interlocutor começa vendo/lendo Mafalda e termina conversando consigo mesmo depois de ter dialogado com a personagem. O outro-para-mim que nos faz outro-eu, deslocamento de sujeito leitor para sujeito da história. O que ela quer dizer? O que ela disse? O que penso dela? O que repenso com ela? O que posso fazer agora? Muitas questões podem surgir depois do choque com as tirinhas de Mafalda.

O todo do enunciado com Mafalda forma um organismo complexo que o leitor não escapa, o elemento humor, seu formato inesperado nos toma de surpresa. A relação de quem lê ultrapassa qualquer regime de espectador passivo, a personagem não é artifício de mero entretenimento. Entra-se na engrenagem política de Mafalda, sua trama se completa, sua narrativa não está apenas nos balões-fala e gestos, mas na relação com seu leitor.

Com o humor, pode-se levar conteúdo libertário a veredas confiscadas, o riso funciona enquanto mecanismo de camuflagem, em Mafalda, a figura-criança revestida de uma possível ingenuidade não pode ser desacreditada pelas amarras de qualquer censura. O conteúdo libertário/revolucionário de Mafalda desfila sobre o carro do humor, amalgamados. O autoritarismo não pode pará-la, pois o riso é vangloriado e abraçado pelo calor popular. O humor é valor do povo, atacá-lo e feri-lo não é possível, ele não tem corpo individual. Tentar matar o riso, silenciar o humor, é tentar ferir o corpo do povo, não mortalmente, mas fragilizá-lo. A cultura popular não morre, mas ela adoece. A tirinha passa a ser uma pequena cápsula e em seu interior acontece uma mistura de riso e incentivo para se repensar a

realidade.

A interpretação que se segue é que Mafalda destaca a alienação como fruto da grande máquina autoritária. A personagem se esforça, repetidas vezes, para sacudir o cidadão no intuito de acordá-lo do sono profundo da alienação. O riso não age como martelo, mas como fragmento intruso a implodir o pensamento debilitado. Produz nascedouro de outros pensares.

Acompanhamos tirinhas funcionando como lâmina, afiadas pelo humor e pela ironia, assim se efetua uma espécie de poda no pensamento adoecido a fim de se oportunizar o nascimento do novo. Os golpes são direcionados nos pilares dos espectros ideológicos dominantes. Eis o motivo da personagem raramente oferecer quaisquer respostas. O diálogo segue rumos maiêuticos, exige-se que seu público leitor elabore a saída para as questões postas. Essa articulação por vezes aparece ainda mais “exigente”, Mafalda preconiza apenas a existência de problemas sociais a serem resolvidos, e em muitas oportunidades sequer os nomeia. Ou seja, não age pelo imperativo. A possibilidade de se gestar sentimento de dever-responder ficará a critério da identificação do leitor com o todo da tirinha. Abertura para atividade do leitor. Desta forma, a dinâmica dialógica ganha um aspecto ético. As considerações dentro e fora da tirinha se tornam uma decisão fruto de um trabalho de reflexão.

Ao não trazer protocolos, ao recusar receituários de bem-viver ou algo nesse sentido, as tirinhas com Mafalda acionam o movimento de ponderação, análoga a uma ruminação sobre a vida. A voz da personagem afirma a existência de um desconforto geral e este precisa ser revisto e recusado.

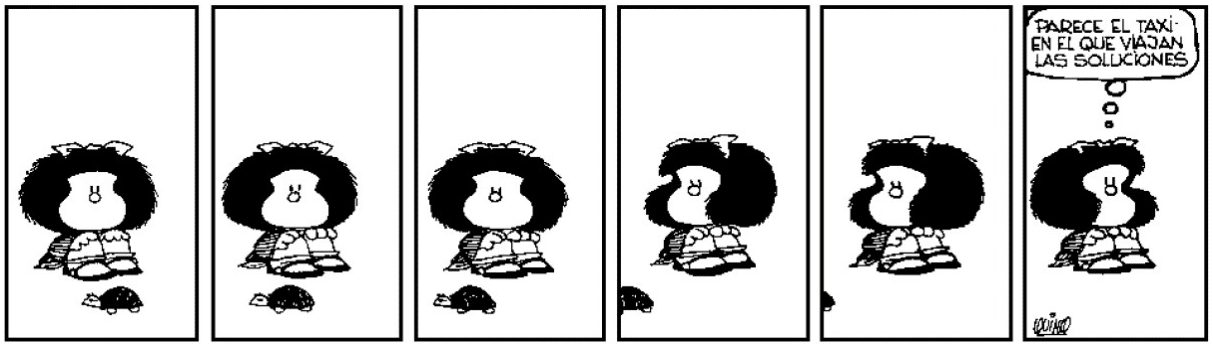
O todo orgânico que se apresenta, Mafalda funciona como microestratégias de valorização das potencialidades da cultura popular sequestradas pelas forças antidemocráticas. Desta forma, a personagem não pode ser capturada. Mafalda está inteiramente presente no campo social, age sorrateiramente através da dialogia. As tirinhas são os próprios túneis inesperados pelos quais o pensamento pode experimentar diferenças.

3.3 Mafalda vive no enunciado-tirinha

Em Mafalda persiste a presença de conteúdos e a unidade “vida”. O enunciado-tirinha composto pelo aspecto visual e o verbal apresenta-se como todo

potencializador de sínteses de assuntos complexos. As múltiplas situações da personagem ultrapassam o autor devido sua significação cosmopolita. O leitor e o público executam a interlocução necessária para a vitalidade da personagem. Mafalda enquanto voz “popular” se coloca como a astúcia da recusa de um mundo doente e indigesto. Eis um exemplo em que Mafalda reflete a situação popular:

Figura 12



Fonte: Quino (2013, p. 524).

O enunciado-tirinha acima é uma exceção se comparado às muitas outras tirinhas que trazem Mafalda como única personagem presente. É uma tirinha de muitos quadros cujo ambiente não se identifica. O enunciado-tirinha (figura 12) possui 6 quadros, têm suas múltiplas cenas para formular uma questão muito importante, metaforizada pela noção de demora, referente a tempo de acontecimento. Mafalda examina os passos de um jabuti e, em silêncio total, aguarda pacientemente para expressar suas reflexões (“Parece el táxi em que viajam las soluciones”). O animal de estimação da personagem se chama Burocracia (Quino, 2013, p. 379).

O enunciado-tirinha em estudo é uma alegoria sobre a relação entre o Estado, o povo e as políticas públicas. Mafalda corporifica o olhar do povo. Destaca o saber popular dotado de precisão sobre a própria realidade, ainda, sugere análise como processo a ser realizado com cautela. A suspensão, ausência de ambiente dado, dá lugar ao ambiente mais amplo de quaisquer nações que estão sob a égide do Estado moderno. O Estado é voz presentificada pelo jabuti, se materializa enquanto serviços ineficazes pretenciosamente ofertados ao povo. Mafalda pensa a voz do povo, aqui, equivalente à sociedade, apresenta suas demandas, ou melhor, problemas. A ideia de questões a serem resolvidas estão embutidas em “soluções” do último quadro. Mafalda avalia qualitativamente a situação. Os serviços

endereçados ao povo são propositalmente inconsistentes.

Mafalda apresenta horizonte valorativo das possíveis resoluções dos problemas sociais: há um processo sabotado. Há atraso em socorrer o mundo. A velocidade das soluções empreendidas para as mazelas sociais é um projeto político. A constatação da falência do amparo oriundo do Estado deve ser feita com discrição. Mafalda recusa exatamente a política oficial do Estado[34]. A invenção da América Latina se confunde com a Idade moderna e o suntuoso avanço dos Estados exploratórios, não à toa inúmeras civilizações nativas sucumbiram diante dos "fabulosos" avanços da imprensa, da bússola e da pólvora (Galeano, 2020, p. 35). Com Mafalda, nos damos conta de problemas construídos historicamente, bem como a sua manutenção via frágeis políticas públicas.

O riso com Mafalda ergue-se como farol, ilumina melhor o navegar do pensamento e da expressão. Sobre o mundo, devemos nos atentar aos seus processos, aos seus rumos. A dinâmica e qualidade dos trâmites do Estado devem ser avaliados de perto, com prudência e, sobretudo, devemos nos ocupar de elaborar uma síntese de como "andam as coisas". O interlocutor passa a guardar Mafalda consigo, pois nesse encontro a personagem auxilia na responsabilização do povo com o cenário social. A sutileza do riso faz penetrar na consciência um assunto ardil. Há diálogo composto por parcimônia e indignação. É apelo a regurgitar conformismos, investigar o funcionamento estrutural e toda cautela para ações irrefletidas. Mafalda nos convida a teorizar sobre a realidade. O fator cômico é interventor via metodologia de compreensão da vida cotidiana que exige a observação. O discurso mafaldesco é a reivindicação da autonomia do indivíduo que participa da dinâmica do mundo.

Certa estratégia discursiva na construção da personagem é o seu elemento cosmopolita. A vida cotidiana é recheada de questões. Mafalda amplia seu mecanismo de identificação para com o interlocutor, leitor. Não especificando os problemas não atendidos, deixa em aberto as soluções que não chegam, assim, quaisquer que sejam as questões a serem resolvidas. O elemento aberto serve como polimento final para o sentido da tirinha (figura 12), condição provocadora do lugar de interlocutor. Incita pensar sobre si mesmo e sobre o mundo. Afinal, personagem e leitor parecem comungar com uma vida cotidiana inundada pela

[34] Obviamente, poderíamos pensar outras políticas oficiais, tal como é gestada pela Igreja.

democracia. A burocracia enquanto sentido de falha programada, incompetência planejada, mostra um dos artifícios do Estado moderno: o mundo oficial promete nutrir as necessidades do povo, desde que seja pelas vias institucionalizadas.

De maneira geral, o aspecto antidemocrático tende a ser fechado aos acordos mutualistas. Percebemos em nosso horizonte regimes que propiciam a construção de uma realidade enrijecida e de pouquíssima porosidade as trocas e transformações que o anseio popular demanda. Mafalda demonstra o valor da precaução: quais batalhas se colocar, à espreita de atravessamentos possíveis de serem realizados. Seu aparato cômico esgarça verdades e dogmas. O seu pestanejar em relação a engolir sopa, presente em inúmeras tirinhas de Quino (2013), por exemplo, traz o sentido de que há coisas em nosso tempo impossíveis de se engolir, principalmente, certas ideias.

O corpo criança que acabara de nascer merece um cuidado ímpar nesse mundo hostil. Mafalda, criança politicamente inquieta, exala a potencialidade de mudança e crescimento. Reformula os rumos do presente, quer outro futuro. Mafalda então “cresce” importunando as negligências do mundo estabelecido. A personagem cresce discursivamente e percorre o mundo.

Mafalda é o corpo de um povo porvir, de culturas aviltadas pelos ditames autoritários que evoluíram de Impérios para Estados. Nisso marca uma diferença fulcral sobre a concepção de criança, de um lado a política de Estado a disciplinar a criança para dar-lhe acabamento de sujeito útil, do outro, a contraindicação para produção de um corpo servil ou que se serve da fetichização do mundo. Mafalda criança é livre vagando nos entres do mundo sério e estabelecido, faz tremer os fundamentos das falsas democracias atuais. A personagem questiona o mundo com suas avaliações e silêncios.

A pequena Mafalda se faz grande ao caotizar as certezas. O riso faz furos nas verdades situadas majoritariamente na escola, na casa e na rua, Mafalda não se vê impedida pelos desafios dos diferentes ambientes, tampouco da morosidade de muitos personagens. Ela mostra a possibilidade da criação de estratégias sempre pontuais para ultrapassar cada uma das pequenas batalhas. Guerrilha. A luta contra o imenso mundo autoritário crescente na contemporaneidade deve ser contínua e esperançosa. Mostrando que o que se passa em ambos é urgentemente problematizável, pois o mundo não está pronto e justamente os rumos que ele tem tomado são os da tristeza, do antidevir.

A atualidade é preocupante e Mafalda se posiciona diante dos acontecimentos e temas filosóficos, políticos, sociais, econômicos etc. A sociedade do escritório, do trabalho, do uniforme, do labor infinito, da produção e do consumo exacerbado, o mundo das guerras e da opressão é a representação de um mundo febril, formação doentia de uma época. Esse formato de mundo, coisificado, do pós-guerra se arrasta contaminando o futuro, o que faz de Mafalda personagem bastante atual.

O riso mafáldico devora as entranhas do mundo sério e nocivo, mostrando a insustentabilidade de suas bases ideológicas. O riso opositor de Mafalda não é um desdobramento artificial da cultura oficial contemporânea do Ocidente. Suas armas forjadas da herança da cultura não-oficial se fazem positivas e comprometidas com com luta construtiva, fluxo discursivo no fervor da cultura popular.

Se em Bakhtin (2010) o grotesco com Rabelais tem a ver com o corpo coletivo e talvez cósmico, com Mafalda tem efeito similar constituído pelo sentido do comum. Justamente estamos vivendo tempos em que os laços coletivos se fragilizam em meio a luta pela sobrevivência do sentido de comunidade. Conflitos e agressões coisificam a vida existente entre possíveis laços humanos.

O estilo que Quino (2013) delineia com Mafalda tende a refletir o todo da obra de Charles Chaplin. Segundo Martinelli (2019, p. 62), Chaplin foi artista que “nunca deixou de se posicionar politicamente, ao contrário, esse assunto ocupou frequentemente o centro de suas tramas, por meio do humanismo contido nos filmes”. Aproximamos os personagens, de Chaplin à Mafalda, entre o cinema e as tirinhas, encontramos concomitância da lógica cômica subsidiando o público a endossar o debate frutífero sobre questões sociais e históricas. Ora, uma das atividades estéticas é a compenetração, ou seja, deparando com o outro, com o personagem, “eu devo vivenciar - ver e inteirar-me - o que ele vivencia, colocar-me no lugar dele” (Bakhtin, 2023, p. 70). O misto entre cômico e silêncio empregado por Mafalda impulsiona essa compenetração.

Em *Toda Mafalda* encontramos incontáveis quadros de tirinhas prenhes de oportunidades, em se tratando do leitor, de autoavaliação de si e do mundo. São os silêncios de Mafalda, silêncios produtores de interação com seus interlocutores via riso retórico. Ao apresentar embates ideológicos concernentes à própria valoração da vida cotidiana, a personagem cria diálogo propondo renovação da consciência. Sua estratégia pode ser categorizada como diálogo maiêutica. Como isso se dá? A

personagem se concretiza via palavra incorformada. Encapsulada pelo riso, Mafalda direciona ao leitor o discurso de questionamento e problematização das estruturas da realidade. Aciona um palco no qual a relação leitor-personagem se desenvolve, e onde a interação deve ser uma construção de respostas. Assim, Mafalda não é o elemento gerador da produção de uma interpretação da realidade, mas sim, o seu encontro com o leitor gestará neste último a necessidade de produzir melhor saída sobre a crítica do todo de cada tirinha. O riso traz um fluxo vórtice misturando a expectativa primeira do leitor, o conteúdo da tirinha, e a resposta porvir. A expectativa do leitor é sua orientação atual a respeito da realidade que se apresenta. O conteúdo da tirinha é a miscelânia riso-situação sociopolítica. A resposta porvir se faz nos meadros de se questionar o próprio pensamento a respeito da realidade refletida na tirinha. Ao leitor se faz necessário, pelo menos a nível de tentativas, produzir uma refração da realidade. Nesse torcer do mundo pronto, pode-se abandonar o fatalismo e enxergar outro horizonte. Assim a maéutica com Mafalda, embora possa trazer consigo aspecto de enigma, ela está muito mais próxima da necessidade. Traduzindo: leitor, construa nova reflexão pois estamos sendo devorados pela realidade. Assim o diálogo é íntimo a uma alquimia entre riso e questões sociais. O riso com Mafalda funciona, no enunciado-tirinha, com as demandas de luta por uma realidade mais democrática, oportunizando seu interlocutor, o leitor, a refletir sobre o funcionamento do mundo e da vida.

A palavra mafaldesca está afiada pelo riso e corta as nossas certezas sobre o nossa participação na vida política. Torna porosa a percepção da realidade cotidiana que outrora se encontrava estável.

O riso construído em algum lugar, em um corpo, em coletivos, em encontros, nas relações, é passante e se movimenta no e entre nós, pois, não há riso que se sustente sozinho. Com Mafalda nos deparamos com um humor específico. A personagem é desenvolvida por humor enquanto partícula do riso, talvez um fragmento intenso que é utilizado pontualmente dentro do fluxo discursivo. O humor pulsa dentro do enunciado e se mistura às questões sérias. O riso se materializa de forma sutil e o interlocutor é envolvido e impelido a refletir sobre temas a ele entranhado.

O enunciado é parte comunicativa, ele responde outro, presume novos, o enunciado com humor em Mafalda indaga, responde, refrata, afirma e questiona diferentes ideologias. Mafalda de um momento político, social e econômico muito

específico, responde a situações históricas e prepara momentos, se insere como gérmen de um mundo ainda a nascer. O exercício da linguagem, enunciado, se compõe por projeções, memórias futuras. Entre os limites da palavra de Mafalda e de seus leitores se estabelece dialogia temperada pelo riso. O riso constitui sujeito. O aspecto cômico discursivo em Mafalda substitui a luta direta em contexto autoritário para se fazer chave de resistência, estratégias para se enfrentar reprimendas violentas.

Com Mafalda temos uma política potável. Nuance inauguradora de responsividades a se questionar aquilo que enrijece a vida, transgressão pelo riso, pois Mafalda problematiza as prisões e adoecimentos das políticas de vida. O riso mafaldesco tinge a consciência alertando-nos a urgência de se defender uma vida mais justa. Por outro lado, o conteúdo de suas tirinhas deixa um alerta: é necessário observar, refletir e analisar bem antes de qualquer conclusão. Mafalda fala da necessidade de mudança, mas insere um elemento substancial, a pré-transformação é a própria leitura da realidade.

O riso com Mafalda denuncia a grande máquina capitalista, sendo que os enunciados tirinhas da personagem são constituídos de elementos potencializadores de crítica política. Metodologicamente, estudamos o enunciado, considerando a tirinha como enunciado, unidade de interação discursiva, assim, no exame da comunicação social se faz necessário explicar as minúcias e o funcionamento do enunciado na vida.

Sublinhamos com Mafalda algumas perspectivas ideológicas contemporâneas, mas que secularmente vem se aglutinando na América Latina. A personagem Mafalda denuncia a ideologia de mercado e o Estado burguês, principalmente na lida com os pais e o personagem Manolito. Critica os posicionamentos políticos dominantes dando mais corpo a perspectiva popular. Seu silêncio é artifício para esse intento.

O riso com Mafalda é o aperfeiçoamento das lentes defensoras do mundo em contínua construção – também em desconstrução, pois ao revitalizar as brechas para o manifesto da cultura popular, detrata a “substância” ideológica do imenso prédio do mundo autoritário. O trato orgânico do riso se dá pelo diálogo entre personagens e leitor. O riso necessita de coautoria constante. Na análise do enunciado-tirinha observamos a existência de múltiplos diálogos compositores do projeto de dizer de Quino (2013), dentre os quais, destacamos aqui a construção de

um pensamento inclusivo, progressista e ético, pelo qual se posiciona a personagem.

O sujeito do riso com Mafalda é sempre coletivo. O riso é produto social.

Apoiando-nos em Bakhtin (2010), exploramos o riso para pensar sua potência de defesa de visões renovadoras e positivas do mundo. Alinhando com Volóchinov (2019), visualizamos a arena histórica discursiva, a arquitetura social que tem privilegiado conceituações reforçadoras da perspectiva burguesa de certa época. Mafalda, por sua vez, se mistura ao riso, a lógica da personagem se apresenta como inconformismo aberto, encara de frente o mundo reativo e fechado. O riso conspira veredas para a construção de novos mundos e de outras formas de viver.

Isso eleva a tirinha como uma importante forma de comunicação ideológica de nosso tempo. Medviédev (2019) persiste sobre a necessidade de se estudar nossas principais formas de comunicação ideológica. Avaliamos que assim se alcança compreensão do funcionamento e rumos da realidade.

Uma comunicação direta, assim como se dá na sala de exposição artística repleta de pessoas, é apenas um tipo de comunicação ideológica (Medviédev, 2019, p. 55). A comunicação ideológica realizada pela tirinha se dá não pela presença física do público, embora em casos extraordinários possa ocorrer. Independente da ocorrência física, temos sempre o público presumido, ele surge na construção e certamente na distribuição do material. Há uma inevitável presença social. Aqui há uma complexidade bastante singular que merece nossa atenção. Persiste a especificidade da concentração de tirinhas no formato de livro. Um projeto editorial, sem sombra de dúvidas que extrapola o contexto inicial da vida de Mafalda. Pode-se identificar diferentes públicos enquanto horizonte. As três primeiras tirinhas de Mafalda em 1964 na revista *Léoplan*, após o “fracasso” da personagem no mundo da publicidade (Quino, 2013, p. 656) se faz como um exercício de aceitação de público. A partir de 1966, com as múltiplas publicações em livros e jornais, a personagem é construída mediante a necessidade o povo. Se em plano internacional Mafalda passa a ser querida, é que as suas batalhas e o seu riso são reconhecidos, próximos.

O sucesso iniciado nas décadas de produção dos originais continuou a ressoar, a editoração segue a demanda. Mafalda tem seus públicos e tal aspecto está inacabado. Consideramos a importância do livro na vida cotidiana da contemporaneidade. A tirinha traz elementos artísticos, mas sua forma de exposição

não necessariamente se restringe ao modelo de comunicação direta artística. Salvo os últimos acontecimentos em que Mafalda ganha outros canais expositivos – destaque para o recente documentário *Voltando a Ler Mafalda*[35].

Medviedév (2019, p. 56) afirma que a comunicação artística se insere em um grupo bastante variado incluindo "'auditórios íntimos do artista lírico de câmara, até as imensas 'massas humanas' de um trágico e de um romancista." Sem dúvidas Quino com Mafalda se insere nessa interação com as "massas". Elemento que temos usado para argumentar parcialmente sua relação com a cultura popular. No entanto, devemos destacar a qualidade dessa interação. Há interação verbal continuada no discurso interior do leitor, o diálogo com Mafalda. As tirinhas instituem-se com o povo e não há um formato hierarquizado.

Antes representativo de certa identidade – a personagem poderia se restringir às identificações argentinas –, Mafalda mais se assemelha com uma voz social popular desnacionalizada. O que não significa que a personagem fale de lugar nenhum ou de lugar qualquer. Fala com o povo e não dele. Elabora um diálogo situado na multiplicidade do povo, característica latino-americana. Outrora soldada a heterogeneidade da cultura popular.

As tirinhas de Mafalda dialogam junto à massa popular a ponto de ser construída pelos anseios das pessoas reais inseridas na vida cotidiana. Isso implica que o público de Mafalda se trata de uma parcela desordenada, em seu caráter dinâmico. A ideia de desorganização não é para se pensar uma massa caótica. Desorganizada pois a vida real, o povo, não obedece a uma normatização específica, não é totalmente capturada pelas formalizações. O público organizado é aquele que acontece em um salão de conferência, em um museu, na plateia de uma peça de teatro, dentre outros, e ainda assim isso pode ser muito relativo. Assim, Mafalda se organiza com o leitor-povo, para revitalizar a intensa aliança do riso com fluxo da vida. Seu teor democrático descodifica os mesmos lugares de sempre da sociedade posta. Mafalda alude ao efeito desarrebanhador. Um universo de singularidades. Assim, se cumpre comprovar que Mafalda é um recorte da cultura popular, dela enxergamos multiplicidades.

Seguramente o "artista consegue ver a vida de um modo que ela caiba, de maneira essencial e orgânica, no plano da obra" (Medviédev, 2019, p. 199). Quino

[35] Trata-se de uma série documental de 2023 apresentada pela Disney.

busca ver a vida, nós, pesquisadores, tentamos dominá-la. Nesses dois gestos há uma tensão. Mas o “corpo” da personagem Mafalda nos tem apresentado o caminho para ver um importante “pedaço” do que pode a vida. Questão de reformular nossos horizontes.

Mafalda vive através da arte gráfica e da arte verbal, mas seu oxigênio é seu público. Com seu meio de compreensão da realidade, a arte verbovisual, tem um domínio parcial da realidade devido sua natureza espacial, o aspecto estritamente verbal complementa o ressoar da própria realidade. Quino (2013) vê a vida e faz ela caber, parcialmente em Mafalda e em seu universo. Na companhia desta, debatemos a realidade. O hibrido pictórico e verbal pressupõe novas formas de dominar e fazer caber mais da vida na obra. A tirinha parece ser espécie de gênero que vê o povo, e faz caber importante parcela da cultura popular.

Mafalda é um fenômeno ideológico por excelência. Sua vida é inteiramente construída por objetos-signo. Seu corpo composto por palavras e desenhos, possui em suas “artérias” material ideológico em fluxo, faz da personagem, dentro da interação discursiva, um corpo pulsante. Para tornar mais cristalino a referência ao objeto-signo, citamos Medviédev (2019, p. 56), a seguir:

> O homem social está rodeado de fenômenos ideológicos, de ‘objetos-signo’ dos mais diversos tipos e categorias: de palavras realizadas nas suas mais diversas formas pronunciadas, escritas e outras; de afirmações científicas; de símbolos e crenças religiosas; de obras de arte e assim por diante.

A personagem sendo fenômeno ideológico implica a sua disposição como alvo. Tornando símbolo relativamente estável na peleja pela revolução de mecanismos colonizadores, recebeu inúmeras críticas em sua trajetória. A década de 1970 marcou a Argentina, e talvez boa parte da América Latina, um enrijecimento de caminhos unilaterais na vida sociopolítica (Cosse, 2015, p. 129). Lembrando que nossa leitura até aqui mostra não uma simples polarização, visto que o lugar da cultura popular é de profusão de posicionamentos ideológicos, o convívio inclusivo das diferenças. O outro lado, unimodal, cultura oficial fechada, é que busca colonizar a riqueza da cultura popular, lugar das diferenças. Mas, sobre o efeito da unilateralidade e o polarização criada na escalada da violência ditatorial na segunda metade do séc. XX, afinal se institucionalizava a tortura na Argentina, Cosse (2015,

p. 81) pontua que alguns críticos de Mafalda afirmavam que a personagem era muito limitada, carente de compromisso político.

Sem sombra de dúvidas não contraríamos a análise que retira a possibilidade de Mafalda estar compromissada com a resolução de todas as questões socais de seu tempo. No entanto, podemos apreciar que muito de seu valor só foi possível compreender com o avançar do processo histórico. Para além da aceitabilidade do público, as reflexões perpetradas pela personagem que ganham amplitude e relevância. Acreditamos que comparando a personagem Mafalda com outras personagens, diferentes daquelas presente em suas tirinhas, poderia nos fornecer melhor compreensão da envergadura e potência de seu compromisso político.

3.4 *Toda Rê Bordosa*

A necessidade é séria, a liberdade ri
(Mikhail Bakhtin, *Estética da criação verbal*, 2011, p. 397).

A personagem Rê Bordosa, de Angeli, completou 40 anos de idade em 2024, com direito a festa comemorativa: o evento aconteceu no dia 30 de novembro e consistiu em um misto de celebração da cultura nacional brasileira e ação beneficente.[36] Angeli, cartunista Angeli, brasileiro natural de São Paulo nascido em 1956, ficou famoso por suas charges de cunho político vinculadas principalmente da década de 70 pela *Folha de S. Paulo*. Rê Bordosa talvez seja um dos principais trunfos do autor, mas vale lembrar também os célebres Bob Cuspe e Wood & Stock, "marcas" de Angeli. Juntamente de Laerte e Glauco, Angeli compôs a série *Los três amigos*, conseguindo fazer com que seus trabalhos fossem publicados e (re)conhecidos em outras países como Argentina, Itália, Alemanha, França e Portugal (Angeli, 2012). Ficou conhecido pelas suas produções com críticas políticas a partir de 1970 através de ilustrações diversas, personagens e tirinhas.

No diálogo com Rê Bordosa buscamos apresentar determinada comparação entre diferentes personagens, no intuito de darmos conta de certos detalhes do riso objeto de nossa tese. Destacando as principais diferenças entre obras-personagens compreendemos algumas singularidades de cada personagem. Mafalda e Rê

[36] Há 4 anos, Angeli vem lutando contra uma doença degenerativa e tem necessitado de fundos para cuidados de sua saúde. Disponível em: https://foradoplastico.com.br/re-bordosa-faz-40-anos-com-festa-para-apoiar-angeli/ Acesso em: 05 dez. 2024.

Bordosa podem ser avaliadas a partir da categoria cronotopo, conceito importante em Bakhtin (2018b). Espaço-tempo da realidade, processos sociais e históricos, as condições reais de construção e funcionamento das personagens.

Mafalda e Rê Bordosa são criadas, gestadas a partir de territórios semelhantes, o terreno colonizado pelos movimentos ditatoriais.

Apresentamos dois enunciados tirinhas de Rê Bordosa. Esses enunciados fornecem o material necessário para a compreensão dos seguintes elementos do riso: o exagero e o espaço. Os desdobramentos é a própria análise de aspectos históricos, políticos, sociais, culturais, que constituem os enunciados tirinhas de Rê Bordosa.

Na descrição das estratégias na construção do riso no enunciado-tirinha de Rê Bordosa desnudamos seu contexto social. A personagem Rê Bordosa reflete, parcialmente, nuances da cultura popular brasileira constituída por fatores inerentes ao período de reabertura democrática do país. É preciso relembrar, o Brasil esteve sob regime militar entre 1964 e 1985, período marcado por hegemonia de conservadorismo e mecanismos autoritários, cujo regime era apoiado pela elite e classe média urbana (Bethel; Castro, 2018).

A leitura qualitativa concebe a linguagem pelo prisma do diálogo materializado no/com o enunciado, vinculando-se na “inter-relação do ambiente e do horizonte, do eu e do outro” (Bakhtin, 2017, p. 59). Rê Bordosa tem seu leitor-povo específico? Ressaltamos, nos estudos bakhtinianos não se elabora conhecimento exato, esgotando o objeto. O rigor consiste no exercício de interpretação em profundidade, de compreensão do objeto e do seu contexto, com os quais outros objetos/textos ele se relaciona (Bakhtin, 2011, p. 393-401). Assim, o riso em Rê Bordosa deverá conservar diferenças importantes se relacionado com Mafalda. Mas outras leituras e outros cotejamentos podem revelar detalhes que não tateamos.

Cada personagem é um produto ideológico singular. As personagens são produtos da linguagem. Com Medviédev (2019, p. 53), toma-se a linguagem como “produto ideológico” e “objeto da comunicação” em que se acessa o funcionamento das relações sociais. A partir disso, opera-se com a leitura e descrição de tirinhas publicadas no livro *Toda Rê Bordosa* (Angeli, 2012), considerando o auditório social (público) bem específico em diálogo com tais enunciados. Há uma realidade refletida e encarnada nos enunciados bem como seus sentidos e significados próprios, que podem ser analisados. Nessa seção utilizamos o *corpus* de análise constituído por

tirinhas representativas do todo do livro *Toda Rê Bordosa* (Angeli, 2012).

Observado como elemento de linguagem, o riso se encontra presente nos enunciados materializados na comunicação. Segundo Volóchinov (2018, p. 343), o enunciado é um ato social próprio da atividade de comunicação, está preenchido de ideologia(s). Não se estuda a linguagem fora de sua função comunicativa. Medviédev (2019, p. 184), por sua vez, sublinha o enunciado enquanto produto histórico e concreto, exercício vinculado a esferas ideológicas. A análise deve considerar a unidade real da língua e deve partir de sua totalidade, sua situação e auditório dentro “do fluxo histórico” (Volóchinov, 2018, p. 221). Com Rê Bordosa o público presumido traz a carga cultural do território brasileiro. Uma “fatia” da Amética Latina.

Sob essa perspectiva, ao se estudar o riso em Rê Bordosa o enunciado-tirinha apresenta novo potencial de significado (palavra e imagem): os aspectos ideológicos, os elementos sócio-históricos e seu funcionamento na linguagem são revistos para compreender a presença do riso.

Entendemos que nenhum enunciado é construído fora de seu tempo, ou seja, todo enunciado é contextualizado, possui autoria, público (endereçamento) próprio de uma conjuntura sociopolítica. Embora a forma e lugar que se manifesta seja, de fato, tributário das tecnologias de sua época, o enunciado não se trata de um desdobramento passivo do que acontece em uma esfera específica da realidade. O próprio enunciado-tirinha de Rê Bordosa é forjado no encontro com a realidade, portanto, está carregado de ideologias, valores do horizonte que se entrelaça ao seu autor. Cada análise sobre um enunciado é uma adição no infinito elo de enunciados na cadeia da comunicação discursiva, é uma resposta. Assim, adicionamos novas respostas sobre o riso.

O trabalho de Lampoglia, Miotello e Romão (2011) dialoga com a presente proposta porque não faz uma interpretação reduzida sobre o humor contemporâneo brasileiro, por não conceber o humor popular apenas como efeito de tendências midiáticas. Para tanto, dá-se ênfase ao riso enquanto atributo do povo e não necessariamente um fenômeno do corpo individual do leitor. Assim, os autores recuperam a noção de riso em Bakhtin (2010), acionando o conceito de enunciado e memória discursiva, apontando como parte da realidade brasileira se reflete em alguns cartuns de Angeli. Nesse caso, o estudo mostra o empobrecimento da carnavalização enquanto ingresso da perspectiva oficial, perpetrada pela elite, sobre

a festa popular fomentando a cristalização da hierarquia e lugar de poder.

Há uma diferença substancial entre o enunciado-cartum em relação ao enunciado-tirinha, mesmo que ambos possam ser caracterizados como enunciados verbovisuais. Em geral, o primeiro se compõe de um único quadro que reflete sinteticamente o quadro geral de situação política (pontual, nacional e às vezes internacional) ou, um aspecto deste quadro. A tirinha, embora possa ser elaborada com maior ênfase em aspectos macropolíticos (por exemplo, as tirinhas da personagem Mafalda, de Quino), persiste uma singularidade que tem a ver com personagens protagonistas ou não. Por isso, facilmente na vida cotidiana, vemos referência a cartum de Angeli e tirinhas de Rê Bordosa. Da mesma forma como pode-se ver referência a cartum de Quino e tirinhas de Mafalda.

A pesquisa de Machado Júnior (2024), por sua vez, se debruça sobre a personagem Rê Bordosa buscando entendê-la enquanto reflexo do mundo atual. Considera que Rê Bordosa denuncia um caos de nossas sociedades, situa-se no infinito tédio próprio das intersecções de mundo moderno e pós-moderno. O autor compreende Rê Bordosa como a “questionadora nata” de determinadas condições políticas e sociais, em ampla medida, a personagem contradiz a tradição a respeito do lugar da mulher (Machado Júnior, 2024, p. 3). Segundo o autor, Rê Bordosa busca resistir a sua condição histórica sem conseguir escapar dela, faz isso apresentando a crise de valores no que diz respeito a família, sexo, drogas, etc.

Nas palavras de Machado Júnior (2024, p. 4-5), Rê Bordosa se concretizou personagem enquanto “um testemunho vivo de uma era que persiste em sobreviver, apesar de ultrapassada, carregada de ressentimentos compartilhados por todos aqueles que se sentiram traídos pela promessa de liberdade, igualdade e fraternidade, a qual não se concretizou”. Concordamos parcialmente com essa afirmação, pois ainda carece considerar Rê Bordosa, em sua natureza discursiva e viva, o aspecto cômico, o riso, elemento da cultura.

Embora distintas pesquisas sobre o riso possam ser construídas a partir de diferentes aportes teóricos, nos parece evidente que articular Bakhtin (2010) torna-se fundamental para uma investigação mais robusta sobre o riso. Ao privilegiar a cultura popular pela perspectiva bakhtiniana observa-se que o riso, próprio do corpo, carrega a potência democrática do povo. O que se nomeia humor é apenas desdobramento, enfraquecido, do riso (Bakhtin, 2010, p. 33). Dentre outras questões, busca-se dialogar a respeito de como o riso se materializa na vida,

especialmente, no enunciado-tirinha de Rê Bordosa.

3.5 Outras tirinhas, outros risos

Ao questionar se Rê Bordosa materializa certo traço de uma cultura que está se concretizando no mundo ocidental, pode-se ouvi-la responder: “Ora (...), minha vida é o sexo, as drogas e o rock and roll!” (Angeli, 2012, p. 53). A referência dessa possível resposta, encontra-se na geração de jovens que viveram o final da década de 1970 nos EUA, compreendendo o movimento hippie e entusiastas do rock’n roll. É a faceta da contracultura que vinha se ampliando desde a década de 1950.

De acordo com o dicionário Houaiss online (s/d)[37], a palavra rebordosa apresenta as seguintes acepções:

> substantivo feminino (*brasileirismo*)
> 1 advertência severa, enérgica; repreensão, censura; reprimenda “dar uma r. a alguém” “levar uma r.”
> 2 (1911) doença, enfermidade mais ou menos grave
> 2.1 (1911) *p.ext.* reincidência de doença
> 3 (1911) experiência má, ocorrência infeliz ou danosa “aguentar a r.”
> 3.1 p.ext. reincidência de qualquer problema
> 4 (1922) situação de conflito; confusão, alvoroço
> 4.1 *p.ext.* tumulto em que ocorrem muitas pancadas; briga, pancadaria
> 5 mal-estar que sofre, ao acordar, aquele que ingeriu bebida alcoólica em excesso (ou outra droga); ressaca

A palavra rebordosa, em sua evolução dicionarizada, possui alguns significados que podem refletir comportamentos da personagem Rê Bordosa do ponto de vista dos ditames sociais do que era/é estabelecido como apropriado ou não para uma mulher. Nesse sentido, pode-se entender a ideia de confusão, conflito, alvoroço e a insistente ressaca vivenciada pela personagem boêmia que configuram alguns significados que pairam seu nome. Do ponto de vista da contracultura, o enunciado-tirinha de Rê Bordosa refrata significados advindos da ordem social porque a personagem, ao se comprometer com a vida boêmia, com o sexo, com as drogas e com a ressaca, ela se engaja em contestar e resistir às normas sociais que ditavam/ditam como a mulher deveria/deve ser.

A posição sustentada pela personagem é constituída no enunciado-tirinha de Rê Bordosa por aspectos históricos, políticos, sociais e ideológicos da contracultura, marcada pelo desbunde, um termo hedonista e individualista, ambivalente,

---

[37] Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/houaisson/apps/uol_www/v7-0/html/index.php#7. Acesso em: 07 dez. 2024.

> um dos mais corriqueiros conferidos à contracultura brasileira, mascarando, não raras vezes, o potencial contestatório daquela experiência sob a racionalidade do regime político repressor, ele apontava para uma mudança de mentalidade e comportamento, sendo, por isso, pivô de disputas político-ideológicas (Diniz, 2020, p. 4).

Rê Bordosa nasce em 1984 na *Folha de S. Paulo*, momento próximo da redemocratização do Brasil que acontece em 1985 e é morta, por Angeli, em 1987, que a submete a uma rotina tediosa do casamento e da vida comum.[38] O desbunde nesse contexto político ganha contornos de "deixa viver", da "arte da curtição" desenfreada, sendo uma posição política de libertação da ditadura militar ao mesmo tempo que era uma posição contrária à luta armada, por isso o termo é ambivalente. Na década de 1960, dentro da própria esquerda brasileira, os conflitos eram recorrentes: as pessoas que se opunham à luta armada eram vistas como "sem coragem", ou seja, viviam no desbunde.[39] Dito isso, é preciso considerar que a personagem Rê Bordosa se constitui também pela contradição de seu tempo.

O primeiro enunciado-tirinha, a seguir, apresenta um importante elemento do riso em Rê Bordosa, conforme explicitado na introdução do trabalho, tal seja o exagero:

Figura 13

[38] "'Angeli declarava-se 'de saco cheio dela. Não aguentava mais desenhar banheirinha, oclinhos etc.' E ia além: 'A Rê Bordosa estava se tornando uma ponte para comercializar o meu trabalho', o que não era a praia do Angeli. Ele não queria se ver amarrado a contratos que o obrigariam a desenhar a personagem por longos anos, estivesse ou não no pique, nem ver sua criação estampando calcinhas, sutiãs e camisetas. 'Não queria me transformar num Schulz (criador do Charlie Brown) nem num Mauricio de Sousa (o pai da Mônica), que ficam anos fazendo o mesmo desenho…'". Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/materia/volta-re-bordosa-vem-viver-outra-vez-ao-meu-lado/ Acesso em: 07 dez. 2024.

[39] Na contemporaneidade, o termo "esquerda ciranda" substitui parcialmente o desbunde, aquela parcela legatária do desbunde que oferece paz e flores como resposta às violentas opressões.

Fonte: Angeli (2012, p. 109).

A imagem do corpo é elemento fulcral na compreensão do enunciado-tirinha de Rê Bordosa (figura 13), pois mostra-se indecorosamente a preencher cada quadro que protagoniza, consumindo e sendo consumido pela forma que vive. O corpo desregrado em deglutir o mundo, o fumo, a bebida, o sexo, se apresenta em Rê Bordosa como um corpo aberto para experimentar todas as coisas: tudo entra e troca, quando em demasia, algo sai, senão vômitos, reflexões sobre seus feitos cotidianos.

Um dos aspectos elementares do riso no enunciado-tirinha de Rê Bordosa (figura 13) é o exagero. Costumeiramente, Angeli recorre ao exagero dos aspectos hedonistas, ou seja, a dedicação da personagem ao prazer como estilo de vida, para tornar o riso presente. As cenas materializam um duplo exagero: no primeiro quadro é exigido da memória do leitor sobre a vida de excessos da personagem; no segundo, a surpresa de que é possível ir além. Ambienta-se um suspense que apresenta-se a promessa de descanso: a personagem flerta com o discurso conservador, pois o corpo parece não aguentar mais os descomedimentos. Rê Bordosa encontra-se relaxada sob um colchão flutuante (de piscina?) e demonstra desejo de descanso (“Fiquei cansada de tanta fissura. Era muito pra minha cabeça”). O segundo exagero então aparece em caráter surpreendente, o corpo repousa na bebedeira, o conforto jaz nas drogas que envolvem todo corpo-existência da personagem. Em uma leitura reativa poder-se-ia propor a superforça das drogas sobre a existência humana, mas a realidade posta por Rê Bordosa especificamente nesse enunciado-tirinha é o da potência do glutão, ampliado do comer e beber para o se drogar. O corpo está mais pleno e flutua confortavelmente sobre o líquido que transita entre a embriaguez e o prazer.

Como observamos na figura 13, o enunciado-tirinha de Rê Bordosa é constituído por uma estratégia combinando foco e texto, pois, ao comparar os três quadros, há um jogo de aproximação/distanciamento para ocultar/revelar elementos fundamentais da trama. O que parece ser uma piscina nos dois primeiros quadros, o destaque é o corpo semidesnudo pelas vestes características de uma banhista em seu momento de lazer, Rê Bordosa explora seus sintomas de ressaca (“Fiquei cansada de tanta fissura. Era muito para a minha cabeça”) argumentando a necessidade de descanso (“Por isso, dei um tempo em tudo e resolvi tirar umas...”). O distanciamento no terceiro e último quadro revela uma impensada taça com bebida alcoólica, a clássica vodca russa Stolichnaya, hoje, Stoli, sob a qual Rê Bordosa relaxa, assim como os cigarros de tamanhos colossais em um cinzeiro gigante, mostrando seu ideal de “férias”.

Não é aleatória a escolha da vodca russa Stoli – trata-se da marca Stolichnaya –, presente no enunciado-tirinha, faz referência a uma bebida tradicional e que foi objeto de intensa disputa comercial, geográfica e política[40]. No entanto, a bebida e sua marca representam, especialmente, a entrada da Rússia nos EUA pela mediação de mercado da empresa PepsiCo. Pontua-se, aqui, que a contracultura é uma revolução difusa: o desbunde diz “não” ao sistema representado pelo consumismo, armas, guerras, ao mesmo tempo em que a Mulher Esponja[41], boia sobre um colchão flutuante em uma taça-piscina de Stoli. Distante de “cair fora do sistema”, Rê Bordosa descansa sobre o mercado e as disputas históricas, econômicas e políticas que pairam sobre a marca.

O exagero que se confunde com intensidade no enunciado-tirinha de Rê Bordosa expõe o jogo da linha tênue entre vida e morte, uma vez que o comportamento da personagem é autodestrutivo, o que contraria o discurso de preservação da saúde, do bem-estar e da vida. A confusão própria do binômio gozo e dor: a trajetória cíclica da personagem que está sempre “se acabando” em sexo e drogas para outras noitadas de sexo e drogas surgirem. Em consonância, Rê Bordosa não dá corpo à perspectiva moralista, pois oferece ao moralismo “férias”, ou seja, experimentar a vida rodeada por grandes delícias, eis o sentido das

[40] Para maiores informações, ler: https://br.rbth.com/historia/83424-historia-marca-vodca-russa-stolichnaya Acesso em: 07 dez. 2024. Ainda: https://braziljournal.com/cancelaram-a-stolichnaya-mas-ela-e-paz-e-amor/ Acesso em: 07 dez. 2024.

[41] Uma das alcunhas dadas à Rê Bordosa por Angeli.

substâncias e fluidos em excesso: rir do mercado, dos entraves políticos, da moralidade conservadora que dita normas de comportamento. O que pode o corpo depois de altas doses de prazer? Mais prazer, propõe o enunciado-tirinha de Rê Bordosa em análise, ou seja, fazer boiar a vida e o riso em abundância sobre todo e qualquer sistema opressor.

Nesse sentido, a imagem do corpo é nodal para se compreender o riso no enunciado-tirinha de Rê Bordosa, pois trata-se de um corpo indecoroso, que experimenta o mundo repetidas vezes e impõe um desregramento substancial para se efetivar como corpo disfuncional. O corpo de Rê Bordosa imprime em si mesmo valores de uma existência festiva persistindo ser uma eterna brecha a trocar com todos. Isso significa dizer que é um corpo aberto, uma vez que sustenta uma constância em ser parceria com todos, exceto aquilo que tende aprisioná-la.

O aspecto do exagero no riso mostra a realidade instável, os movimentos necessários para o corpo popular não ser capturado, nem pelo discurso conservador, nem pelo sistema. O riso possui sua racionalidade que é guiar-se em favor da própria potência. Para tanto, busca aliados de trocas casuais e nunca contratos formais, pois estes são resquícios do mundo sério e fechado da vida comum que futuramente mata a personagem. Com Rê Bordosa, o riso é hedonista e político, pois, se situa do lado da libertação do corpo: riso inclusivo, combatente assíduo da perspectiva moralizante, exagerado.

O segundo enunciado-tirinha, a seguir, apresenta outro importante elemento do riso em Rê Bordosa, conforme explicitado na introdução do trabalho, tal seja o espaço, ou ambiente:

Figura 14

Fonte: Angeli (2012, p. 109).

O enunciado-tirinha Rê Bordosa se constitui de determinados ambientes específicos que funciona também para a caracterização da identidade “porraloca” da personagem. Assim sendo, a banheira, o bar, a cama parecem representar de maneira consistente a singularidade do riso em Rê Bordosa porque a personagem depende de espaços específicos para manter seu estilo de vida. Em certo sentido, a banheira parece acomodar toda a essência da personagem (figura 14): o corpo desnudo, os seios à mostra, a bebida ao seu alcance e as reflexões sobre o cotidiano compõem o espaço-banheira.

O tema do aborto é recorrente em *Toda Rê Bordosa* (2012) e, sendo o enunciado-tirinha uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera, a personagem desafia as forças conservadoras ao propor o debate sobre aborto como questão do corpo popular, mas de decisão exclusiva da mulher. Em outras tirinhas persiste a menção da presença da culpa em abortar, a oscilação da personagem em ser capturada pelo discurso conservador já observado anteriormente: Rê Bordosa pontua que sua grande culpa consistiria em ter que abandonar a vida dos prazeres por quaisquer que sejam os motivos (filhos, casamento, trabalho), ou seja, tudo o que pode tornar sua vida comum.

No enunciado-tirinha em análise (figura 14), Rê Bordosa indica notar algum sentimento, ou variação de humor diante o recém acontecimento: ela abortou. No primeiro quadro, conversando ao telefone, a personagem parece meditar/refletir sobre o acontecimento junto a outra personagem do outro lado da linha (“Menina... estou na maior deprê... malzona... acabei de fazer um aborto”). No segundo quadro, a interlocutora de Rê Bordosa demonstra compaixão pela situação relatada (“Que mau, Rê! Não me diga que você está sozinha?”). Os dois primeiros quadros permitem ao leitor acompanhar um recorte da visão do ambiente e, novamente, o jogo de aproximação/distanciamento para ocultar/revelar elementos fundamentais da trama participa da construção do enunciado, mas aqui, especificamente, o enfoque em Rê Bordosa e o diálogo ao telefone ensaia uma área de tensão. Ainda no segundo quadro, com a resposta de Rê Bordosa à sua interlocutora (“Que nada!”) o movimento de tensão em relação a ela ter feito um aborto começa a se dissolver. No terceiro quadro, com o distanciamento do olhar que aborda todo o espaço do banheiro, a reviravolta da trama se anuncia: Rê Bordosa esboça o sorriso e erguendo a taça revela estar em processo de comemoração. O terceiro quadro ampliado apresenta o restante dos integrantes compositores da reviravolta, surpresa

cômica, os funcionários da clínica estão bêbados completando o espaço do banheiro junto a Rê Bordosa.

O espaço da banheira, o ambiente do banheiro de Rê Bordosa é privativo para as reflexões da personagem, o que não significa haver barreiras para a presença de outros. A palavra de Rê Bordosa está preenchida de múltiplas vozes, também contraditórias. A voz da mulher culpada, própria do discurso patriarcal, por ter feito um aborto ("...estou na maior deprê... malzona") se mescla com a perspectiva da mulher libertária que assume os riscos de decidir sobre o destino do corpo, ou seja, a voz da mulher consciente das agruras de defender suas convicções ("Que nada!"). Na banheira cabe um duelo de vozes que mostra que a mulher deve algo ao mundo e permanece sempre em débito, pois o imperativo de sustentar a gestação, ser mãe, é o objetivo nuclear do discurso dominante que envolve a constituição da feminilidade ocidental. A resposta que a própria Rê Bordosa dá a si mesma e ao discurso patriarcal é a de viver sob suas próprias regras, ou seja, a de não ter regras.

A personagem Rê Bordosa permite-se dedicar reflexões sobre seus atributos femininos. Persiste uma tensão importante em sua palavra: esse corpo serve para quê e para quem? Nota-se que o acabamento do enunciado-tirinha de Rê Bordosa sobre o destino da mulher é a festa, o uso dos prazeres. Ao mesmo tempo, a personagem não explicita esse percurso como sendo isento de obstáculos: sustentar posicionamento contrário aos ditames sociais que cerceiam a autonomia da mulher, implica poderoso conflito psicológico. Em meio ao clima pesado do pós-aborto, Rê Bordosa afirma a festa, a orgia, o consumo de drogas. Compreende-se que a alegria não pode ser elaborada sem apoio, pois nenhuma festa se realiza só, o riso e alegria se faz em coletivo. Dessa forma, Rê Bordosa materializa a potência do corpo multifacetado com culpa, reflexão e riso. É o corpo ambivalente e amplo o bastante para caber multiplicidade de afetos, de vozes e de sentidos. A culpa convive com o prazer, ambos se encaram e se renovam no riso de contrariar o discurso conservador patriarcal.

Da descrição dos elementos mais imediatos do enunciado-tirinha (figura 14), a situação de comunicação revela a trama mais íntima da mulher, o tema do aborto, e, com seus componentes ideológicos, Rê Bordosa pode ser vista como um corpo coletivo. Rê Bordosa destaca a emergência e a possibilidade de se debater temas delicados e de saúde pública. Sublinha-se, especialmente, o diálogo interno na voz

da personagem: a tensão entre ideologias; o diálogo com os demais personagens; a reflexão com a voz ao telefone e a parceria comemorativa com os funcionários da clínica. Um terceiro diálogo é sintetizado na interação com o leitor. O riso desgasta as difíceis arestas que envolviam o tema aborto retirando-o do lugar de tabu. As reflexões de Rê Bordosa seduzem o interlocutor pela faceta cômica e entrega-lhes polimento renovador de consciência, ao não confirmar a culpa, prepara um lugar para se valorizar quaisquer conquistas da mulher.

O riso é ambivalente, fragiliza as perspectivas moralizantes, o banheiro, lugar de reclusão e higiene é arrastado para a vida aberta e transformadora, torna-se espaço de interação de perspectivas. O aborto, que *a priori* pode carregar o sentido de perda, o que antes compreendia-se que perdeu o feto ou perdeu uma vida, é reinventado para se notar o mundo da mulher sob seus olhos. A existência mais importante permanece, o aborto bem sucedido gesta o corpo a festejar. Não se identifica apologia ao aborto ou perspectiva negativa. O riso com Rê Bordosa se sustenta na afirmativa do corpo em festa, o corpo que gesta liberdade.

No contexto brasileiro, o sentido construído pela prática abortiva é a recusa de valores referente a constituição da família nos moldes burgueses. A negação do feto é a contraposição de um modelo de maternidade contemporâneo, trama compulsória e catalisadora da instituição família. O diálogo com Rê Bordosa no enunciado-tirinha incita seus leitores a refletir sobre aquilo que insiste em sujeitar a mulher à reprodução de certo modo de vida por intermédio da culpa. A família é mecanismo de disseminação ideológica e funciona com fins semelhantes a partidos, igrejas, escolas e empresas. Especificamente a família é uma formação social capitalista contemporânea, trata-se de um dispositivo privilegiado para “reprodução de força de trabalho” (Althusser, 1970, p. 44).

Rê Bordosa autoriza equiparar dores de consciência (de classe ou não) às das dores da gravidez indesejada. O enunciado-tirinha (figura 14) reflete a cultura popular no sentido de afirmar a festa como enfrentamento do humor rebaixado. Riso enquanto remédio. Em outras oportunidades, a personagem denuncia as condições precárias que a mulher é forçada a ocupar. A clínica para o aborto é confundida com o açougue (Angeli, 2012, p. 92). O tema do aborto materializa-se em crítica a ideologia cristã, questiona a negação dos prazeres e a lida solitária com “pecados”, aspecto individualista. O conflito entre ideologias se acirra no corpo subversivo e, assim, materializa-se no enunciado-tirinha de Rê Bordosa para o funcionamento

contracultural, implicando na intensificação de tensões que povoam a consciência. Há uma intromissão da culpa nas escolhas individuais, refletindo os mecanismos autoritários inseridos na cultura pelo viés dominante.

A culpa é uma herança da cultura moralizante, é prole da perspectiva oficial hegemônica. Rê Bordosa responde revirando a lógica da moral individualista desenhada pela perspectiva séria, o enunciado-tirinha responde também a diversos outros enunciados que se estabilizam e promovem discursos conservadores (patriarcal, religioso cristão, moralizante, da convenção social, etc.). Angeli faz caber nos olhos de Rê Bordosa a dialética da realidade no que diz respeito ao corpo da mulher. Os desencontros entre culpa e prazer passam a ser um sistema para se calcular gradações de autonomia. Com os sucessivos abortos[42] e a desnaturalização do destino da mulher, Rê Bordosa operacionaliza o que Cooper (1986) afirmava ser a morte da família. Nas reflexões deste autor, a morte de Deus ou do homem, assim como se propõe certas perspectivas filosóficas, não podem se concretizar longe do processo da morte da família. Em toda sociedade em que a exploração é elemento fundamental, faz-se necessário a família enquanto mecanismo de condicionamento ideológico, uma vez que a família serve para "filtrar de maneira obscura, a maioria das nossas experiências, destituindo assim os nossos atos de toda espontaneidade" (Cooper, 1986, p. 10). Dentro das teses do autor, persiste o fator de destruição da autonomia sexual e social do indivíduo inserido na família convencional. Dentro das certezas de Rê Bordosa, nada justifica a perda de sua autonomia sexual. Se Rê Bordosa mata a família, o faz para incitar a gênese de outras formas de se organizar, ainda que seja uma família outra.

No enunciado-tirinha Rê Bordosa (figura 14), a questão da experimentação do corpo, os prazeres que ocupam todos os espaços de vivência da personagem, faz do espaço aspecto elementar para o seu riso. Dela se desdobram as ferramentas para superar obstáculos e todo tipo de impeditivo de sua autonomia, de seus movimentos na vida cotidiana. Recusar relações e contratos sociais que mitigam a autonomia sobre a promessa de realizações existenciais futuras é tema necessário para se examinar. Rê Bordosa reconhece os benefícios de se pagar com a culpa e se livrar de certas imposições sociais. Mas com a culpa e o pecado torna-se íntima,

[42] O leitor pode acompanhar o aborto enquanto tema recorrente em *Toda Rê Bordosa* (Angeli, 2012). Às vezes confundido com a famosa barriga de cerveja, às vezes gravidez real, a personagem passa a debater a questão da gravidez indesejada como um problema comum. Na última tirinha da página 94, por exemplo, responde à interlocutora dando a entender que faz pelo menos um aborto por semestre.

o riso baila com o julgamento.

Em suma, temos as seguintes considerações sobre o riso em Rê Bordosa.

A análise dos enunciados-tirinhas (figura 13 e 14) nos dão conta de lógicas importantes. Apresentam o funcionamento do riso em seus aspectos de exagero e de ambiente, que podem contribuir para se observar a tirinha como objeto cultural. A relação com outros personagens no contexto da tirinha tende a ser fugídia. Rê Bordosa é pouco porosa a reformulação de si na trama do tecido social. Ao passo que ao se envolver demais com outro personagem, fora do exercício sexual-carnal, ela se enfraquece. O exagero e o ambiente conferem a identidade de ser quem é (boêmia, drogada, porraloca, fora da caixa, marginalizada). Entende-se que o enunciado-tirinha de Rê Bordosa possui contexto específico e que sua situação de comunicação mostra as estratégias empregadas pelo seu autor Angeli na construção do riso. Logo, a hipótese de que Rê Bordosa ressoa parcialmente aspectos da cultura popular brasileira pode ser validada se interpretarmos o riso na sua relação com o contexto de reabertura democrática, considerando os resquícios das ideologias enclausurantes próprias do regime autoritário da ditatura militar. Por isso, Rê Bordosa emprega a identidade insubmissa desorganizando determinados ditames sociais.

Sublinha-se o exagero e o espaço como elementos essenciais do riso para a compreensão dos enunciados tirinhas de Rê Bordosa, pois é através desses aspectos que o enunciado é estruturado e a personagem funciona, marcando sua identidade contracultural, contraditória e rebelde aos olhos do conservadorismo. A essência de seu riso está no jogo de desobediência à ordem social, que implica a liberdade do corpo e a intensidade do prazer, em exagero e em todos os espaços que Rê Bordosa ocupar.

Rê Bordosa em seu contexto e situação de comunicação, constituído pela história, pela sociedade e pela cultura, produz um riso próprio da afirmação da festa no meio de todos os empecilhos e rearranjos de captura, obstáculos do moralismo e afins. Quando relacionamos com Mafalda, encontramos o riso afirmação da vida como artifício e argumento para se deslegitimar os mecanismos de controle e empecilhos da própria festa que é a vida.

Em outras palavras, Rê Bordosa é a afirmação da alegria fazendo-a passar forçosamente pelas garras do mundo oficial. Com Mafalda há um trabalho criterioso do riso como exercício de enfraquecimento do autoritarismo de hoje para a

construção da liberdade necessária para o amanhã. Exercício pensado também no futuro. Rê Bordosa é imediatista, a necessidade da renovação é para ser sanada agora. Mafalda aponta para um jogo planejado, a guerrilha esporádica para minar as ferramentas dos inimigos da democracia.

Assim, Mafalda tem prudência, recusa estrategicamente a morte e a tortura, persevera para consciências vindouras adensar o coletivo revolucionário. Rê Bordosa tem sede, sentirá o prazer da vida agora e prefere a morte do que um dia mais no cárcere.

Mafalda trabalha dentro da instituição casamento se relacionando com seus componentes, protagonistas, gestando a mudança de perspectiva sobre o seu funcionamento. Rê Bordosa rechaça a mesma instituição, alimentando caracteristas suas que a impedem de ser inclusa em tal instituição, ao passo que quando, por ventura se casa, é o início do fim, a morte. Sem possibilidades de renovação.

Nesse sentido, entende-se que a(s) cultura(s) persiste em um movimento progressivo de transformação, sendo o enunciado-tirinha um elo da cadeia infinita da comunicação. Cada riso exposto é retrato das infinitas formas que o enunciado pode se compor. Compreende-se, especialmente, que o riso impresso no enunciado-tirinha de Rê Bordosa, encontra-se devidamente contextualizado no intuito de abrir uma perspectiva singular para examinar parcialmente uma cultura específica, teor brasileiro, a urgência do viver a qualquer custo. A personagem ressoa o horizonte da abertura democrática. Cada cultura popular tem seu contexto, seu tempo e lugar, e merece ser analisada em sua singularidade.

Com Mafalda o anúncio ou a promessa da democracia devem ser motivo de desconfiança, pois no Estado contemporâneo se aloja o elemento autoritário.

O riso no enunciado-tirinha de Rê Bordosa é hedonista, tem posicionamento político e funciona por vias eróticas e da autodestruição. Ao considerar a construção do enunciado-tirinha de Rê Bordosa, observa-se que o todo que significa afirma a vida e a liberdade de existir, pois rechaça a ideologia cristã em sua proposta de família formal, questionando as normas sociais e os discursos conservadores, sejam quais forem. Em suma, o riso confunde as estratégias de captura da personagem via culpa e pecado.

Em Mafalda o riso é altruísta, convida e permanece aberto às múltiplas perspectivas, relação humanizadora do contato e trocas entre personagens e leitor.

A perspectiva dialógica da linguagem dos estudos bakhtinianos sintetiza a

ótica para encontrar os elementos da vida que refletem na face dos enunciados. Especialmente nesse estudo, o corpo e a nudez da personagem Rê Bordosa não são referentes a um corpo individual, quando muito, reflete a condição da mulher não em seu sentido de pesar, reativo, mas, nas possibilidades da delícia que é desafiar os padrões misóginos. O riso é a renovação contínua da vida a escapar da morte que é o tédio fruto do sério-fechado dessa sociedade. Assim, não se pode falar em riso individualista, mas em Rê Bordosa há um riso apressado, enfraquecido no que tange seu aspecto coletivo. Mafalda não só permanece com sua face coletiva como acredita na assunção dela nos corpos “ocupados” pelos discursos aliados ao individualismo.

Do outro lado, Rê Bordosa já “incluída” nessa realidade complexa do mundo adulto, “livre” para transitar e gozar a vida, está fadada ao peso de ser mulher. A feminilidade aproxima parcialmente as personagens. A mesma feminilidade ora performada por Rê Bordosa, e outrora por ela mesma descaracterizada, no sentido de propor rompimentos de determinadas barreiras impostas, é corriqueiramente recusada e questionada por Mafalda. A feminilidade de Mafalda é fruto de uma triangulação entre as personagens Susanitas, a mulher por vir, e sua Mãe, a mulher pronta. Por vias distintas, Mafalda e Rê Bordosa tendem recusar o lugar sufocante que a mulher é obrigada a ocupar na vida cotidiana. Nas considerações de Federici (2019): as forças políticas capitalistas coercitivamente reduz as mulheres no espaço doméstico em uma superdesvalorização via invisibilidade de um trabalho fundamental.

Se Rê Bordosa tende a se relacionar com demais personagens sobrepondo questões outras para destacar o papel crucial de transgressão do lugar da mulher, Mafalda busca trabalhar com os personagens que lhe compete para mostrar a necessidade de se transformar determinadas estruturas. Ao que tudo indica, Rê Bordosa reflete a emergência de se subverter a condição da mulher, um regime de opressão acumulada e desumanização. Mafalda inclui o projeto de Rê Bordosa, mas a personagem de Quino está construída com anseios mais amplos, a necessidade posta é o de indignar-se e buscar pela transformação de toda e qualquer injustiça.

Retomando, o intercâmbio de Mafalda com outros personagens se faz de forma mais intensa, estes que transportam distintas perspectivas. Acompanhamos a relação entre reais posições axiológicas do mundo. O universo mafaldesco nos conduz a uma lente de aumento sobre ideologias em embate, o fenômeno é

encarnado no protagonismo de muitos personagens. *Toda Mafalda* consegue multiplicar personagens efetuando um importante trabalho de refletir a cultura cotidiana, a vida ordinária e sua heterogeneidade. Já a personagem Rê Bordosa busca um foco extra sobre a sua perspectiva, não negando as outras imediatas a seu contexto, mas trazendo o devido destaque da experiência coletiva dos corpos marcados pela feminilidade. *Toda Rê Bordosa* consegue construir uma ênfase aos aspectos da construção e da demanda do sujeito mulher. Essa forma singular de destacar a voz da mulher na personagem é elaborada pela "interioridade" de Rê Bordosa; seus pensamentos, desejos, sua solitude exploram elementos de maior relevância. Constrói-se um imperativo ao leitor: a mulher sente e pensa, ela deseja, notem-a!

Em resumo, ambos os casos, Mafalda e Rê Bordosa, temos o aspecto cômico catalisador do comum, mas de maneiras distintas. As personagens comungam com o sentido anti-individualista. Individualismo tem sido um fetichismo que inaugura e sustenta o anti-comum, forjando posturas de sujeitos a sabotar a partilha, a convivência e a socialização humanizadora. Mafalda tem se mostrado transgressora da sociedade candidata a materializar o paradigma do individualismo propondo a problematização da estrutura da sociedade. Rê Bordosa prefere trabalhar mais no fluxo do desafio direto das normas.

Rê Bordosa encarna, via apresentação de afetos comuns, as demandas emergentes das mulheres hoje. Uma luta coletiva que atravessa séculos, com Rê Bordosa não se pergunta "o que pode a mulher?", apenas se constrói uma ideia afirmativa para a vida das mulheres, afinal, elas podem. As tirinhas apresentam Rê Bordosa na sua luta por ser "doença" no lugar da cura, quase sempre falando de dentro do quarto "penumbroso" ou de sua banheira "movimentada" de tanta ressaca, a enfrentar desmemórias de suas noites hedonistas.

O aspecto corporal é um dos mais importantes para se compreender Rê Bordosa. O corpo que consome e se mostra indecorosamente. Desregramento em deglutir o mundo, o fumo, a bebida, o sexo, Rê Bordosa é um corpo aberto para experimentar todas as coisas, tudo entra, quando em demasia, algo sai, senão vômitos, reflexões sobre seus feitos cotidianos, sobre o que as mulheres têm deixado de fazer por uma série de imposições. Riso de transgressão. Percebe-se que a personagem de Angeli não se estagna na lamúria de uma condição, ela está mais apta arriscar por caminhos inesperados.

O aspecto da astúcia e da reorganização do coletivo aparece em Mafalda. A personagem de Quino tem no horizonte mudança mais duradoura. Não menos transgressora, procura por vias, por vezes mais utópicas, estabelecer movimento revolucionário com os pés na luta de classe. Seu riso tem aspecto político mais global. As tirinhas de Mafalda tendem a vincular signos ideológicos comuns a diferentes contextos, mas sobretudo, se trata de enunciados que problematizam o mundo contemporâneo. A próxima, e última tirinha que apresentamos neste texto, se apresenta como uma síntese do valor de Mafalda para nossa sociedade.

Figura 15

Fonte: Quino (2013, p. 308).

Poderíamos facilmente verificar hoje uma pluralidade de estratégias de controle de manifestações dos anseios do povo. Desde iniciativas sutis até ações escancaradas e mais contundentes no quesito de construção de sociedades antidemocráticas. Em pleno século XXI, nos deparamos com avanços de políticas extremistas autoritárias, camufladas de movimentos em prol da liberdade, que desidratam as lutas populares. A figura 15, se organiza por múltiplas cenas denunciando que a rua, nossa praça pública, já deixou de ser ambiente ao qual o corpo do povo pode ocupar. A rua, metáfora da nossa realidade, está tomada pelo controle, ameaça e punição. A primeira cena ainda faz alusão ao signo ideológico “la izquierda”, ou “a esquerda”, espectro político em que se construiu o sentido de lugar a ser combatido pelos Estados burgueses, o temido comunismo. A segunda cena, “prohibido fijar carteles” está posto a impossibilidade da livre expressão de qualquer ordem. Todos os avisos são minuciosamente analisados pela personagem Mafalda, com seu silêncio que se traduz como exercício criterioso de análise do cotidiano. A terceira cena da figura 15 ainda traz um aspecto ambivalente: a proibição de estacionar como expressão da ação autoritária do mundo oficial, inflexível. Por outro

lado, proibir o estacionar, controlar a pausa ou incitar o fluxo, persiste a necessidade de continuarmos a nos mover, que em certa medida atende aos anseios da sociedade produtivista e utilitária, mas diz também de uma urgência de nos mobilizarmos. Assim, cada pequena cena traz consigo um universo a ser explorado pelo leitor-povo. Na última cena da figura 15, o misto rosto-feição, postura e palavras da personagem constrói uma potente reflexão sobre nossa realidade, isso se dá devido ação da ironia. O riso se manifesta ligando análise cotidiana, implicação do leitor e consternação da personagem Mafalda. Ao pensar que “reconforta ver cómo poco a poco el hombre ha ido logrando dar rienda suelta a su liberdade de limitarse” (figura 15), Mafalda se apresenta abatida, boca desgostosa, imagina como os rumos da humanidade, representada pelo signo “el hombre”, tem sido o de usar as próprias potencialidades humanas para restringir seu movimento e desenvolvimento. Há que se destacar o caráter de apelo urgente à reviravolta necessária que o mundo coletivo deve empreender para freiar o adoecimento da sua própria liberdade. A tirinha da figura 15 funciona como denúncia. Ela se constrói com o sentido de que a realidade contemporânea está tomada pelas forças antidemocráticas, maquiadas pela elementos da “legalidade” vigente no Estado, trama do mundo oficial fechado.

Mafalda passeia pelo pano de fundo do cotidiano em que se costura os discursos antidemocráticos, as perspectivas ideológicas que têm capturado organizações e inicativas comunitárias.

O modelo individualista fomenta o distanciamento do sentimento de comunidade, prepara um tecido social que suporta microbarbaries cotidianas. É antidemocracia por excelência. Se tomarmos como base exemplos de análise sobre humor tal como Possenti (2018) efetua, tomamos consciência da existência de muitos manifestos de humor materializados na piada, no sentido de ter uma identidade alvo para o fazer rir. Em geral, charges políticas e outras manifestações de humor gráfico buscam uma personalidade para se ridicularizar. Obviamente que tais formas de se fazer humor acabam gerando uma infinidade de debates sobre questões éticas e dos limites da piada. Tomando essa linha de raciocínio como referência, personagens como Mafalda e Rê Bordosa fazem uso da própria potencialidade ética para contestar e denunciar os limites e rumos da própria sociedade. As personagens fazem o público olhar para as brutalidades da realidade que estão inseridos. As tirinhas que analisamos simulam um espelho mostrando aquilo que vale a pena indagar a respeito da vida cotidiana. Da mesma forma,

arquiteta reflexões sobre o que lutar.

Em sequência, atentamo-nos às minúcias dos cronotopos de Mafalda e Rê Bordosa, precisando a forma como as personagens representam seu espaço-tempo e se posicionam diante da realidade. Contudo, sublinhamos nossa interpretação enquanto uma nova perspectiva ficcional que só pode ser construída a partir das personagens fictícias, não menos reais por conta disso. As tirinhas dialogam com os leitores, elucubrando novas ficções, alimentando novos contornos ideológicos ao pensamento do ouvinte. Bakhtin (2018b, p. 238-239) sugere a existência de pelo menos três cronotopos de uma mesma obra artística/literária, sendo elas; do autor, do romance e do ouvinte/leitor[43]. Propomos ênfase na relação dos dois últimos cronotopos, que em nosso caso é articulação entre personagens e ouvinte(s).

Em resumo, o cronotopo é exatamente o universo que envolve o personagem/herói (Bakhtin, 2018b). Do ponto de vista contextual, Mafalda e Rê Bordosa nascem na América Latina na ressonância política dos ares ditatoriais. As personagens e seus autores, estão sob as condições históricas do autoritarismo e os efeitos do laboratório neoliberal no cone sul.

A primeira grande diferença é o tipo de figura elencado para ser a imagem principal de cada uma das personagens, Mafalda criança, Rê Bordosa adulta. A contradição posta não se encerra na simples diferença de faixa etária. A questão a ser resolvida é mesmo de ordem social bem mais ampla. Mafalda menina, pequena, se materializa enquanto reflexo do público ainda carente de direitos. Ela é o futuro. Atualmente, temos construído uma realidade fazendo da criança a minoria das minorias. Sem voz, sem lugar nas decisões de seu próprio cotidiano, à criança é exigido um enorme esforço inventivo para sobreviver no ardiloso mundo adulto. Esse ser não dotado de voz, traduzido pela ideia da não necessidade de se levar a sério os anseios da criança. O infante, sem voz, não cria os próprios rumos, mas obedece, deve aprender como viver com os mais experientes. Mas o riso rompe essa mordaça posta sobre o presente, anuncia futuros possíveis.

É necessário cuidar do pensamento, defendê-lo contra o autoritarismo e contra o empobrecimento das relações e da vida. Vivemos em meio uma trama saber-poder produzida pelo dispositivo “colonial-capitalístico”, termo que Rolnik

[43] Sobre os três cronotopos (romance, autor, ouvinte), Bakhtin (2018b) afirma que não se sobrepõe tampouco se fundem, é preciso justamente atentar-se a inter-relação complexa que se estabelece entre eles.

(2018, p. 16) utiliza para se ocupar de uma análise sobre as forças, instituições e narrativas formadoras de uma intensa “nuvem adoecedora” que ocupa os diferentes campos sociais para subtrair e explorar nossas potências de vida. Tem se tornado cada vez mais urgente elaborarmos mecanismos micropolíticos para resistir essa “cafetinagem” da vida[44] (Rolnik, 2018, p.19). Desde Arendt (2012) temos uma boa noção de que o autoritarismo e regimes totalitários não podem se instaurar ou sobreviver apenas sob a égide do terror. Para se implantar regimes antidemocráticos há que se “granjear aderentes e parecer plausível aos olhos” populares (Arendt, 2012, p. 474). Discutimos um contexto em que certas propagandas, ou melhor, discursos são empregados com o intuito de nos informar, formar, confiscar a vida das massas. Infelizmente essa realidade é atual.

Carece encontrarmos/construirmos resistências para enfrentar o que nos impele ao adoecimento, ao vazio, a fraqueza e a morte. Afirmamos a vida com Mafalda, personagem, tirinha, confeccionada por palavras, imagens, gestos e temas. Mafalda tem tamanho, rosto, cores e voz, mas sobretudo, possui um importante posicionamento ideológico vinculado ao seu discurso. Mafalda discursa e é discursada, sua palavra fornece subsídios para pensar outro modo de resistência, outro tema e objeto que mais uma vez pode alimentar com vivacidade o processo de pesquisa. Essa personagem se apresenta como arma defensora do pensamento frente às inúmeras estratégias de produção da miséria dentro do projeto político facínora, dogmático e opressor que ganha forças e se estabelece concretamente no mundo contemporâneo. A “pesada” política ditatorial e golpista vagueia pelo cone Sul. Lutemos! A cultura popular é atacada pelos extremismos políticos. Apostamos nessa cultura popular marcada pelo corpo preenchido de alegria e sua costumeiramente prontidão para resistir.

Com Mafalda, a partir de sua relação com a cultura popular, é criado uma noção específica de democracia. Em síntese a democracia defendida por Mafalda consiste nas possibilidades reais da participação popular da vida política. Assim, a política proposta por Mafalda é a da defesa da vida, concomitante, a democracia é o exercício que desabilita e luta contra as forças do antidiálogo. A democracia em Mafalda é o próprio cotidiano estruturado para que todos possam participar de cada

[44] A cafetinagem é referente a um dispositivo do capitalismo que funciona para extração da vitalidade dos viventes. As considerações da autora sobre as forças neoliberais vêm de contribuições de pensadores como Félix Guattari e Michel Foucault.

gesto ou pequena decisão que confecciona a realidade. Assim, a democracia mafáldica está prenhe do riso e da luta em favor da alegria da vida. Nada que seja da ordem da violência pode residir dentro da realidade democrática. Se a violência permanece, a democracia já não estará mais presente.

Considerações finais

Nosso texto foi elaborado visando apresentar o funcionamento do riso discursivo nas tirinhas de Mafalda. Mostramos como os enunciados protagonizados por Mafalda fazem parte da cultura popular de nossa atualidade. Nossos objetivos específicos foram descrever o conteúdo do *corpus* de análise, identificar as vozes presentes em *Toda Mafalda* e analisar o contexto relacionado ao riso em Mafalda. Destacamos o aspecto dialógico das tirinhas com o leitor. Por último, comparamos as personagens Mafalda e Rê Bordosa. Esse objetivo nos auxiliou a precisar melhor algumas singularidades do riso em questão.

Desde o início de nossa pesquisa até a construção desse relatório, nos vimos obrigados a reformular alguns procedimentos pensados para análise, bem como alguns objetivos. Inicialmente havíamos vislumbrado a construção de um documento organizador das regularidades das tirinhas do livro *Toda Mafalda*. Mas aos poucos, no diálogo com o material de análise, percebemos que a essência de cada tirinha estava na presença de um exercício ético de reflexões conjuntas entre personagem e leitor. Assim, o questionamento e diálogo-exame da realidade foram os principais conteúdos concretizados na lógica do riso identificado.

Construindo nova consciência com Mafalda, alcançamos como a vida cotidiana em seu contínuo processo demanda a presença do riso. Na arena discursiva protagonizada por Mafalda, forças contra e em favor da vida entram em disputa. Com Mafalda, valorizamos nossa atuação na vida, no cotidiano e na história. Nesse processo histórico, o riso se faz presente, ele se transforma. O cômico visuoverbal, com Mafalda, se tornou um riso político responsivo aos ditames despóticos de nosso tempo. Este riso que se move e se modifica conforme nossas necessidades sociais se transformam. O riso se reconfigura, mas só existe nas relações sociais. O riso não deixou de ser aguçado, é ainda festivo e defende a realidade democrática.

Em suma, nossa pesquisa esteve inteiramente centrana na perspectiva Bakhtin sobre o riso e conseguimos relacioná-lo ao aspecto de contestação e alegria renovadora da vida. O riso popular com Rabelais não sucumbe ao mundo sério e hierárquico da cultura oficial, dirá Bakhtin. É uma expressão democrática e radical. Explorando as potencialidades das análises bakhtinianas, apresentamos a

personagem Mafalda, criada por Quino, como o reflexo contemporâneo de determinada cultura cômica popular. O seu riso está mais íntimo das questões sociais e políticas no sentido de libertar uma cultura popular ameaçada. O leitor-povo estabelece o laço com Mafalda para divergir dos rumos do Estado e de forças antidemocráticas. Esse riso ainda é ato de liberdade e manifesto de democracia. Contudo, está pautado na necessidade de transformação de consciência.

Nossas análises compreenderam, também, as tirinhas de Rê Bordosa, destacando seu caráter transgressor e contracultural. A representação da mulher marginalizada, pautada no exagero desafiando forças conservadoras. Seu riso é imediatista, alude a urgência de viver a vida intensamente. O antimoralismo enfatiza a liverdade do corpo, libera a mulher da trama sufocante da cultura oficial. Em contraste, a personagem Mafalda protagoniza o riso estratégico e altruísta, visa enfraquecer as forças autoritárias de agora preparando transformações tanto para o presente quanto para o futuro. Ambas as personagens materializam o riso como desafio ao individualismo, portanto promovem o bem comum.

Apresentamos a arena histórica e política da América Latina, lugar de intenso embate em torno de questões (anti)democráticas. Mafalda representa luta ampla contra injustiças de todos os tipos em se tratando das sociedades que se organizam em relação a um Estado. O riso, elemento de crítica social, se completa no contato entre personagem e leitor. Com Mafalda se estabelece um diálogo promissor no que tange à transformação do pensamento. Em outras palavras, encontramo-nos com Mafalda, esse fruto de obra artística significativa, participante da nossa cotidianidade e inteiramente ligada à composição de novas consciências por intermédio do riso. A personagem permanece viva entre nós e isso se sustenta devido a sua faceta do riso. Ela reside em nossa dialogia cotidiana.

Mafalda possui posicionamento político contra oficial. Nossa pesquisa tem um posicionamento político, analisar mecanismos que contrapõe o mundo sério fechado. Nos encontramos, pesquisador e objeto. A própria produção desta tese visa calcar leitores a se (re)posicionarem também, a se encontrar mais uma vez com as potencialidades de Mafalda. Buscamos construir um diálogo potente o bastante para nos (re)construir da melhor maneira que este mundo necessita. Acompanhando a arena política atual, no espaço-tempo em que a vida humana acontece, deparamo-nos com armadilhas sociais, estratégias de captura que pululam e candidatam-se a carrascos de nossa liberdade. Situação em que escolher bem nossos aliados é

extremamente necessário, é questão de saúde e de promoção de vida.

Dado nossa conjuntura sociopolítica que vem tornando fortes contornos autoritários, qualquer investigação comprometida com forças democráticas tem sua justificativa sustentada. Fortalecemos nosso percurso de análise devido a este apelo democrático. Conhecer melhor as vias para uma vida positiva é uma demanda. Com o riso construímos perspectiva afirmativa, guiamo-nos melhor sobre a realidade. Conhecer o mundo pelos olhos de Mafalda é se atentar as armadilhas do mundo sério, mas é também ser resistência a pobreza do monologismo próprio da perspectiva antidemocrática.

O riso com Mafalda enriquece o leitor na batalha do pensamento, pois se alia ao desnudamento das ideologias em campo. A tirinha mafáldica é uma abertura nos cercos ditatoriais, por ela se ilumina o nosso papel enquanto contraposisão aos regimes opressivos de qualquer Estado. Mafalda nos mostra que na atualidade o riso é uma necessidade.

Mafalda é revolucionária por instigar a percepção de inconclusibilidade do mundo, e isso se dá no e pelo diálogo. As ideias críticas e as reflexões cômicas que Mafalda traz se fazem por meio de uma discursividade que questiona as imobilidades de políticas de vida. A personagem prepara mecanismo de identificação de forças algozes do real projeto democrático. O cômico alimenta determinada flexibilidade ao pensamento. Mafalda é uma palavra alheia que invade nossas reflexões e fertiliza nossos olhares catequizados pelos discursos sisudos. É na combinação de elementos pictóricos, objetos, ambiente e personagens que as tirinhas de Mafalda se organizam compondo sempre um ineditismo para o diálogo com o leitor. As possibilidades de combinação entre os elementos verbovisuais se organizam em torno da necessidade da crítica sociopolítica contemporânea. A estrutura das tirinhas de Mafalda fertilizam o diálogo com o leitor-povo azeitando o processo de reflexão sobre a vida. Seu riso é político.

Certos da urgência de não perdermos de vista a concepção de vida como algo continuamente em transformação, ou seja, um processo ininterrupto, com Mafalda olhamos para novos horizontes. O humor politizado em Mafalda se torna elemento para o dialogismo, o risível como elemento de eficácia da problematização de questões mundiais, atemporais, cruciais para uma socialização específica refinadamente problematizadora e crítica. Esse exercício é feito através do emprego da ironia, da retórica, do silêncio e do diálogo maiéutica. Com esses componentes a

personagem Mafalda faz do riso sua arma. Por vezes, recorre ao silêncio e buscar falar pelo olhar direcionado ao leitor. Mafalda enfrenta os mecanismos de violência apresentando outras vias, ressalta a convivência com as diferenças. Contudo essa convivência, a interação com as vozes contraditórias, se faz pelo imperativo da interrogação. Há que se questionar ininterruptamente, eis o lugar do inconformismo de Mafalda. Assim, a personagem não se torna pessimista, mas constantemente inquieta com a realidade que está posta.

As análises realizadas se deram à guisa da leitura sociológica. Nosso texto é composto por múltiplos trechos de discussão teórica especialmente voltadas para o conceito de enunciado. Ponto de vista bakhtiniano. Percorrendo as obras do campo teórico elencado, damo-nos conta especialmente de como o enunciado reserva potência teórica-metodológica a ser explorada em distintas materialidades. Noutro sentido, estudando o enunciado na perspectiva bakhtiniana temos muito fôlego para analisar uma gama absurda de novas formas de manifesto da linguagem, enunciados porvir.

Mafalda nos apresenta uma democracia baseada na participação popular efetiva na vida política, defendendo a vida e o diálogo. O universo da personagem mostra que a democracia é um exercício cotidiano aos quais todos moldam a realidade. A impossibilidade de tal participação é sinônimo do autoritarismo. O riso se confunde com a luta contra a violência. A vida se afirma na ausência da violência, eis a real democracia.

Consideramos que as palavras mafáldicas estão permeadas e recheadas de riso produtor de brechas para o estabelecimento de um diálogo necessário para abalar um pensamento reativo e dogmático. Mafalda privilegia a construção de um pensamento inclusivo e inconcluso, progressista e ético. Aí se encontra um aspecto importante de nossa tese. Mafalda utiliza do riso para fecundar o fluxo discursivo de um diálogo revolucionário. A personagem traz consigo uma carga considerável de afeto em suas palavras capaz de desafiar a consciência de seu público, retirando-os de seus próprios conformismos. Existe um enunciado atribuído a Júlio Cortázar que ilustra bem o que tentamos explorar aqui: “O que eu penso da Mafalda não importa.

Importa mesmo é o que a Mafalda pensa de mim”[45].

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**; tradução da 1° edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bossi: revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 5° ed. - São Paulo: Martins Fontes: 2007.

ABOY, Rosa. Mafalda en casa: Departamentos de clase media y vida cotidiana en los años sesenta. **Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas** "Mario J. Buschiazzo". 41(1), pp. 179-188, 2011. Recuperado de http://www.iaa.fadu.uba.ar/anales/anales41-2/v41n2a07.htm. Acesso em 02 Jan 2022

ALTHUSSER, L. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Tradução Joaquim José de Maura Ramos. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 1970.

AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas** - São Paulo: Musa Editora, 2004.

ANDERSON, Perry. **Balanço do neoliberalismo**. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (orgs). Pós-neoliberalismo: As políticas Sociais e o Estado Democrático. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 9-23.

ANGELI. **Toda Rê Bordosa**. 1° ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2012. (3° reimpressão, 2017).

ANJOS, P. W. DOS .; FERREIRA, N. P.. O ato fotográfico a partir do olhar. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. 23, n. 4, p. 857–876, dez. 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rlpf/a/rch6PkV7k93gtjw6Z84yM3J/ acesso em 20 jan. 2025.

ARÁN, Pampa Olga. O (Im)possível diálogo Bakhtin-Lótman para uma interpretação das culturas. In: MACHADO, Irene (org). **Semiótica da Cultura e Semiosfera.** – São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007. p. 145-156

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**; tradução Roberto Raposo. - São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARISTÓTELES. **Ética e nicômaco**. tradução e notas: Luciano Ferreira de Souza.

[45] Navegando por diferentes portais pela *Internet* constatamos que muito se atribui tal frase ao célebre escritor Cortázar. Independentemente de sua veracidade atentemo-nos ao conteúdo, Mafalda nos avalia e não deixamos de achar menos importante por ser uma personagem fictícia. Dialogamos com seus parâmetros ideológicos, ficamos preocupados, saímos de uma espécie de inércia reflexiva. A frase de Cortázar também aparece na dissertação de mestrado de Oliveira (2022), aparentemente foi dita em 1973. Disponível em: http://www.ppglinc.letras.ufba.br/sites/ppglinc.letras.ufba.br/files/taila_jesus_da_silva_oliveira_dissertacao.pdf

São Paulo: Martin Claret, 2015.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível: na história do pensamento**. - 3. ed. - Rio de Janeiro: Zahar, 2011

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais; tradução de Yara Frateschi Vieira. - São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. - 6°. ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **O autor e a personagem na atividade estética**; tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov - São Paulo: Editora 34, 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**; organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição de Serguei Botcharov. - São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**; tradução de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. - São Carlos: Pedro e João Editores, 2020. 3. Reimpres.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da obra de Dostoiévski**; tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; ensaio introdutório e posfácio de Sheila Grillo - São Paulo: Editora 34, 2022.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. - 5. Ed. – Rio de Janeiro: Forense, 2018a.

BAKHTIN, Mikhail. **Teorias do romance I**: a estilística, tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov - São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Teorias do romance II**: as formas do tempo e do cronotopo, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov - São Paulo: Editora 34, 2018b.

BETHELL, L.; CASTRO, C. A política no Brasil sob o Regime Militar, 1964-1985. In: Leslie Bethel (Org). Tradução de Gilson César Cardoso de Souza**. História da América Lantina após 1930: Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil (Vol. 10).** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018. p. 465-531.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**; tradução e notas de Maria Adriana Camargo Cappello: introdução de Débora Cristina Morato Ponto. - São Paulo: Edipro, 2018.

BOBBIO, Norberto. **Dicionário de política**; tradução Carmen C, Varriale et al.;

coordenação de tradução João Ferreira; revisão geral João Ferreira e Luis Guerreiro Pinto Cacais. - Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BROWN, Wendy. **Undoing the demos: neoliberalism's stealth revolution**. 1. Ed. Cambridge/London: MIT Press, 2015.

BROWN, Wendy. **Nas ruínas do neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no ocidente**. Traduzido por Mario A. Marino, Eduardo Altheman C. Santos, - São Paulo: Edutora Filosófica Politeia, 2019.

CAVENAGHI, Ana Raquel Abelha. Mafalda: humor, ironia e intertextualidade. **III Encontro Nacional de Estudos da Imagem** - Londrina, PR. 2011. Disponível em: https://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Ana%20Raquel%20Abelha%20Cavenaghi.pdf Acesso em 08 mar 2022

COGGIOLA, Oswaldo. **Governos Militares na América Latina**. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

COOPER, D. **A morte da família**. Tradução: Jurandir Craveiro; revisão Margarida M. C. Oliva. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

COSSE, Isabella. **Mafalda: história social y política**. México: Fundo de Cultura econômica, 2015.

CRAGNOLINI, M. Estranhos ensinamentos: Nietzsche-Deleuze. Educação & Sociedade, v. 26, n. 93, p. 1195–1203, set. 2005. Disponível em: https://www.scielo.br/j/es/a/Q6yQpQ9RsqzNWS6G6z6VKJv/ acesso em 25 jan. 2025

DELEUZE, Gilles. **Conversações**; tradução de Peter Pál Pelbart. - São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**; tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. - 1° ed. - Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**; tradução Cíntia Vieira da Silva; revisão da tradução Luiz B. L. Orlandi. - 1. ed.; 3. reimp. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix; **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**; tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. - São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DINIZ, S. C. Desbundando em anos de chumbo: contracultura, produção artística e os Novos Baianos. História (São Paulo), v. 39, 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/j/his/a/WbBcN5zQ7pwvNZh4k8xKdrP/?lang=pt Acesso em: 07

dez. 2024.

DUFOUR, Dany-Robert. **O divino mercado: a revolução cultural liberal**; tradução Procópio Abreu. - Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

EAGLETON, Terry**. Humor: o papel fundamental do riso na cultura**; tradução Alessandra Bonrruquer. - 1° ed. - Rio de Janeiro: Record, 2020.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**; tradução de Coletivo Sycorax - São Paulo: Elefante, 2019.

FREIRE, Paulo. **Política e educação**; organização Ana Maria de Araújo Freire. - 2° ed. - São Paulo: Paz e Terra, 2015.

GALEANO, E. **As veias abertas da América Latina**. Tradução de Sérgio Faraco. - Porto Alegre, RS: L&PM, 2020.

GARCÍA, Raúl. **Micropolíticas del cuerpo: de la conquista de América a la última dictadura militar**. - 1° ed. - Buenos Aires: Biblos, 2000.

GRILLO, Sheila Camargo. A obra em contexto: tradução, história e autoria. *In:* MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**; tradutoras Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. - 1 ed. - São Paulo: Contexto, 2019*,* p. 19-38.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. - 10° ed. - São Paulo: Paz e Terra, 2014.

HIPÓCRATES (460-377 a.c.). **Sobre o riso e a loucura**. Organização e tradução de Rogério Gimenes de Campos. - São Paulo: Hedra, 2011. 90 p.

LAMPOGLIA, F.; MIOTELLO, V.; ROMÃO, L. M. S. Do desfile na avenida ao camarote: um olhar discursivo sobre o carnaval nos cartuns de Angeli**. Linguagem em (Dis)curso**, v. 11, n. 1, p. 81–102, 2011. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ld/a/ZSWcttbHRZVNKYLMF88H6SG/?lang=pt#. Acesso em: 07 dez. 2024.

LIPOVETSKI, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. Tradução de Eduardo Brandão. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MAALOUF, Amin. **O naufrágio das civilizações**; tradução de Arnaldo Bloch. – 1. ed. – São Paulo: Vestígio, 2020.

MACHADO JÚNIOR, C. P. S. “A morte da porraloca”: Rê Bordosa, tédio existencial e o terrível vírus do mundo moderno. **9a Arte**, (São Paulo), SP, v. 12, 2024. Disponível em: https://doi.org/10.11606/2316-9877.2024.v12.e229287 Acesso em: 07 dez. 2024.

MACHADO, Irene. Apresentação: Por que semiosfera? *In:* MACHADO, Irene (org).

Semiótica da Cultura e Semiosfera. – São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007. p. 13-24.

MARTINELLI, A. 130 anos de Charlie Chaplin. **Cienc. Cult**. vol.71 no.3 São Paulo July/Sept. 2019. Disponível em http://dx.doi.org/10.21800/2317-66602019000300015 Acesso em: 01 dez. 2024.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**; tradução Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makrin Books, 1995.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**; tradutoras Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. - 1 ed. - São Paulo: Contexto, 2019.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**; tradução Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NOGUERA, JJ. El pensador. **Arch Soc Esp Oftalmol**, v. 78, n. 6, p. 341-342, jun. 2003. Disponible en http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0365-66912003000600012&lng=es&nrm=iso Acesso em 05 fev. 2025.

OLIVEIRA, Mônica Lopes Smirdele de. **A ironia como produção de humor e crítica social: uma análise pragmática das tiras de Mafalda**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação de Estudos Linguísticos. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2008. Disponível em: http://repositorio.ufes.br/handle/10/3691 Acesso em 04 fev 2022.

OLIVEIRA, Taila Jesus da Silva. Análise da construção de sentidos em tiras de Mafalda sobre o ensino: uma proposta à luz da linguística textual bakhtiniana. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura. Universidade Federal da Bahia, 2022. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/handle/ri/38747. Acesso em 4 fev 2022.

OLIVEIRA, Sávio; SEIXAS, Netília. Interdiscursividade e Ironia nas Tiras da Mafalda. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação **XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Recife, 2011. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2402-1.pdf Acesso em 02 Jan 2022

OZ, Amós. **Como curar um fanático: Israel e Palestina**: entre o certo e o certo; tradução Paulo Geiger. - 1° ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PAULO NETTO, José. Repensando o balanço neoliberal. *In:* SADER, Emir; GENTILI, Pablo (orgs). **Pós-neoliberalismo: As políticas Sociais e o Estado Democrático**. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 29-38.

PIERINI, Margarita. Mafalda en tiempos de terrorismo de Estado: los códigos de una imagen. **Pléyade**, Santiago, n. 24 / pp. 47-63, julio-diciembre, 2019. Disponível em: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-36962019000200047 Acesso em 02 Jan 2022.

PIOVEZANI, Carlos. Discursos da extrema-direita no Brasil: uma análise de pronunciamentos de Jair Bolsonaro. **Revista Latinoamericana De Estudios Del Discurso**, 21(2), 85–100, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.35956/v.21.n2.2021.p.85-100 Acesso em 02 Jan 2022

PINTO, Débora Cristina Morato. Introdução. *In:* BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**; tradução e notas de Maria Adriana Camargo Cappello:- São Paulo: Edipro, 2018. p. 7-33.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua: análises linguísticas de piadas**. - Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

POSSENTI, Sírio. **Cinco ensaios sobre humor e análise do discurso**. 1° ed. - São Paulo: Parábola, 2018.

PUZZO, Miriam Bauab. A questão da ideologia no Círculo de Bakhtin: e os embates no discurso de divulgação científica da revista Ciência hoje. **Linha D'Água**, *31*(3), 211-220. 2018. Disponível em : https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/152071 Acesso em: 15 jun 2022

QUINO. **Toda Mafalda**; Diseño gráfico, diagramación y puesta en página: Patricia Jastrzebski. Prologo: Daniel Samper Pizano. - 27° ed. - Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la flor, 2013.

QUINO. **Mundo Quino**; prefácio Caco Galhardi; tradução Sérgio Molina, Rúbia Prates Goldoni. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2022.

QUINO. **Quinoterapia**; tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**; - São Paulo: n-1 edições, 2018.

SADER, Emir. A hegemonia neoliberal na América Latina. In: SADER, Emir;

SERRANO, Pedro Estevam Alves Pinto. **Autoritarismo e golpes na América Latina: breve ensaio sobre jurisdição e exceção**. - 1 ed. - São Paulo: Alameda, 2016.

SOARES, Laura Tavares. **Os custos sociais do ajuste neoliberal**. – 3° ed. – São Paulo: Cortez, 2009.

STAFUZZA, Grenissa, Bonvino. O Círculo de Bakhtin (Volóchinov e Medviédev) no Brasil: episteme, autoria e tradução em perspectiva dialógica. **Revista Heterotópica**, v. 1, n. 1, p. 66-82, 26 jun. 2019. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/RevistaHeterotopica/article/view/48519 Acesso em: 14 Mai 2022

STAFUZZA, Grenissa Bonvino. Sentidos do enunciado verbovisual em pôsteres

publicitários de Bastardos inglórios. **Scripta**, v. 22, n. 45, p. 137-150, 31 out. 2018, Disponível em: https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/17133 Acesso em: 20 fev 2024

STAFUZZA, G. B. O círculo de Bakhtin (Volóchinov e Medviédev) no Brasil: episteme, autoria e tradução em perspectiva dialógica. **Heterotópica**, v. 1, n. 1, p. 66-82, 2019. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/RevistaHeterotopica/article/view/48519 Acesso em: 07 dez. 2024.

TORRE, Juan Carlos; RIZ, Liliana de. Argentina, 1946-C. 1990. In: Leslie Bethel (Org). Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. **História da América Lantina após 1930: Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil (Vol. 10).** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018. p. 95-218.

VALE, Rony Petterson Gomes do. Lingua Pileata: Bakhtin, linguagem do riso e análise do discurso. **Revista Inventário** - 11 ª edição- Jul.- Dez. - 2012. Disponível em: <http://www.inventario.ufba.br/11/LINGUA%20PILEATA-%20BAKHTIN%20finalizado.pdf> Acesso em 08 mar 2022

VIGOTSKI, Lev Semenovitch. **Pensamento e linguagem**; tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão técnica José Cipolla Nelo. - 4° ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2008.

VILLENA, Miguel Ángel. **Recordando La Traca, la Mongolia de la República: "A Franco no le gustaban los caricaturistas y por eso los fusiló".** El diario. 19 de marzo de 2022. Disponível em: <https://www.eldiario.es/cultura/traca-mongolia-republica-franco-caricaturistas-fusilo_1_8833874.html> Acesso em: 20 jan 2023

VITORINO, Lenilde Soares Leite. **A contribuição das tiras de mafalda na formação leitora, crítico-reflexiva na sala de aula**. 2017. 75 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Linguística) - Universidade Federal da Paraíba, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/9632> Acesso em: 21 Ago 2023.

VOLÓCHINOV, Valentin. **A palavra na vida e a palavra na poesia:** ensaios, artigos, resenhas e poemas; organização, tradução e ensaio introdutório e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo - São Paulo: Editora 34, 2019.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem; tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; ensaio introdutório de Sheila Grillo - São Paulo: Editora 34, 2018.

ZOURABICHVILI, François Zourabichvili . **O vocabulário de Deleuze**; tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Ed; Relume Dumará, 2004.