

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DENISE MIOTTO MAZOCCO

MAFALDA E O (DES)EQUILÍBRIO ENTRE KREMLIN E PENTÁGONO

**CURITIBA
2012**

DENISE MIOTTO MAZOCCO

MAFALDA E O (DES)EQUILÍBRIO ENTRE KREMLIN E PENTÁGONO

Monografia apresentada à disciplina de Estágio Supervisionado em Pesquisa Histórica como requisito para a conclusão do Curso de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná

Orientador: Prof. Dr. Dennison de Oliveira

**CURITIBA
2012**

À Sárah Neves, pelo amor dedicado
aos livros, ao saber e à(s) história(s).

AGRADECIMENTOS

Às famílias Miotto e Mazocco, pelo(s) incentivo(s) e carinho a cada retorno.

Aos amigos Aleksandra, Ana Paula, Camila, Elizabeth, Gustavo, Katharina, Madrine, Naiara, Sérgio e Stella pela acolhida ao longo de quatro, cinco (e, espero, seis, sete...) anos.

À Marina Tolotti, pela memória infantil.

À Gabriela Kuhn, pela ANIMAÇÃO!

Às professoras Cleci De Barba, Lorien Argenton, Marla Vieira, Silvana Santos e Cátia Toledo, pelo saber.

Ao Prof. Dennison de Oliveira, pela orientação e pelos comentários compartilhados sobre as tiras da Mafalda.

À Profª Marcella Guimarães, pelo farejar da carne humana.

À Profª Deiz Link, pela ironia – do destino – em perspectiva polifônica.

Ao Quino.



RESUMO

Com base nos estudos sobre história em quadrinhos como fonte histórica, este trabalho objetivou analisar a interpretação crítica de Quino, nas tiras da Mafalda, das relações políticas internacionais na década de 60 e início da década de 70 do século XX. Primeiramente, discutiu-se a produção de HQs e a sua caracterização como produto de cultura de massas, a partir de Cirne (1982) e Eco (1970). Após, realizou-se uma revisão historiográfica sobre as relações internacionais do período e suas repercussões no contexto latino-americano, argentino. Por fim, analisaram-se 17 tiras, sob a metodologia proposta por Ramos (2007) e com ênfase na utilização do conceito de ironia de Braith (1996). Quino confere às tiras a denúncia do constante relacionamento animoso entre os EUA e a URSS, da ineficiência da ONU, da sobreposição dessas potências às suas áreas de influência – daí o traço anti-imperialista de algumas das tiras – e, acrescenta-se, do medo da ameaça nuclear e do comunismo. Quino, nessa produção, critica determinados valores e elementos, sociais e políticos, utilizando-se do quadrinho – produto de cultura de massa – que originalmente serviria para divulgá-los.

Palavras-chave: Quadrinhos, Mafalda, Guerra Fria.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	HISTÓRIA EM QUADRINHOS	9
2.1	HISTÓRIA EM QUADRINHOS E CULTURA DE MASSA.....	11
2.2	TIRAS.....	15
2.3	MAFALDA.....	16
3	PESADOS, MUITO PESADOS	19
3.1	O MUNDO MANEJADO COM OS PÉS.....	21
3.2	O MUNDO CHEIO DE PAÍSES ESTRANGEIROS.....	23
3.2.1	O estado da situação e a situação do Estado.....	26
4	ANÁLISE DAS TIRAS: “LEMBRA QUANDO VOCÊ ME CONTAVA HISTÓRIAS ANTES DE EU DORMIR?”	29
4.1	ANÁLISE DAS TIRAS: “O QUE ACONTECEU COM O MUNDO, MAFALDA?”.....	34
4.1.1	É velho e é de hoje.....	34
4.1.2	Inglês, russo e um pouco de judô.....	37
4.1.3	Pondo o mundo para dançar.....	40
5	CONCLUSÃO: “QUERO FELICITAR OS PAÍSES QUE LIDERAM A POLÍTICA MUNDIAL.”	45
6	FONTES	49
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	50

1 INTRODUÇÃO

A produção de história em quadrinhos se consolida no século XX. Por um lado, essa produção veicula ideologias conservadoras, liberais, imperialistas (como o Pato Donald de Walt Disney¹), entre outras. Por outro, constitui um espaço de críticas. No período pós-guerra, prevalecem as HQs que traziam a ideologia americana. Já, na virada dos anos 60-70, surgem os quadrinhos, embalados pela contracultura, de contestação social e política.

É nos anos 60 que se inicia a produção da fonte que constitui objeto deste estudo: as tiras da Mafalda. Entre os anos 1964 e 1973, o autor humorista argentino Quino constrói a personagem Mafalda que pertence a uma família da classe média urbana argentina. Quino explora várias temáticas, tais como a Guerra Fria, a Guerra do Vietnã, o medo do comunismo, o capitalismo – representado pelo personagem Manolito –, o socialismo – com a personagem Liberdade –, o cotidiano da classe média argentina, as influências dos produtos americanos no universo infantil, os valores humanos, a emancipação da mulher, políticas governamentais, entre outros. Mafalda demonstra um grande pessimismo com relação ao governo e às autoridades políticas nacionais e internacionais, daí a criação de tiras sobre a ONU, sobre as relações entre países, sobre a função do presidente e políticas públicas. Esta pesquisa privilegiou as tiras cujo tema em comum é as relações políticas internacionais na década de 60 e início da década de 70 do século XX.

Objetiva-se analisar como as relações internacionais do período destacado são criticadas, ironizadas por Quino. Para tanto, foram selecionadas 17 tiras e dividiu-se o trabalho em três etapas. A primeira apresenta uma discussão sobre a produção de histórias em quadrinhos e a sua caracterização como produto de cultura de massas, a partir de Cirne (1982) e Eco (1970). Após, realiza-se – mas não se esgota – uma revisão historiográfica sobre as relações internacionais do período e suas repercussões no contexto latino-americano, argentino, principalmente. Por fim, faz-se a análise das tiras selecionadas, sob a metodologia proposta por Ramos (2007) e com ênfase na utilização do conceito de ironia de Braith (1996).

¹ A respeito da relação entre Pato Donald e Imperialismo ver OLIVEIRA, D. . *Walt Disney e Karl Marx: interpretações do imperialismo (1870-1918)*. In: DORÉ, A. ; LIMA, L. F. S. ; SILVA, L. G.. (Org.). *Facetas do império na História: conceitos e métodos*. 1 ed. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

2 HISTÓRIA EM QUADRINHOS

A produção das histórias em quadrinhos inicia no século XIX e ocupa espaço nos jornais. Mais precisamente, conforme Santos (2010), os quadrinhos surgem com a imprensa e com a comunicação em massa, ou seja, com a reprodutibilidade técnica. Eco (1970) confirma que o mundo dos quadrinhos – bem como dos demais produtos da cultura de massa – origina-se do acesso das classes subalternas ao aproveitamento de bens culturais e da possibilidade de produzi-los por meio dos processos industriais. Apesar de influenciadas pela literatura e pelo cinema, as HQs, segundo o autor, possuem características e elementos narrativos próprios, de modo que constituem um gênero.

De acordo com Quella-Guyot (1994, p.60), a produção norte-americana Yellow Kid, de Outcauld, em 1896, inicia a História em Quadrinho como arte narrativa de massa. Em poucos anos, os personagens chegaram a vários lugares do mundo trazendo, primeiramente, as séries cômicas – daí o nome *comics* – e séries de aventura para os jornais diários.

Nos anos 20 e 30, surgem as mais diversas formas de aventura, tais como a ficção científica, histórias policiais e expedições exóticas. Essas décadas iniciais do século XX constituem o primeiro período de auge da HQ, que contou com a atuação das distribuidoras – denominadas *syndicates* – as quais eram responsáveis por espalhar as HQs em todos os países. Essa crescente publicação impactou na comercialização dos jornais diários. Segundo Quella-Guyot (1994), a grande Depressão provocada pela crise de 1929 aumentou a procura pela leitura das aventuras dos grandes heróis, para os quais tudo dava certo. Fato que demonstra a relação dos leitores com a fuga da realidade. Essas histórias, publicadas em revistas mensais (*comic-books*) expandem-se para, além dos leitores dos jornais, outro público interessado que compreendia crianças e adultos.

A autora explica que, nessa época, além da produção norte-americana, destacam-se as histórias em quadrinhos francesas, a mais conhecida é a do personagem Tintin. Após a Segunda Guerra Mundial, diante da legislação sobre publicações para a juventude, os criadores se inspiram em modelos americanos e produzem HQs voltadas especialmente à diversão. Dessa forma, nos anos 50 surgem diversos heróis que são conhecidos até hoje. Por outro lado, nos EUA surge a revista Mad, com o objetivo de parodiar a produção das obras banais e os valores americanos. O movimento da contracultura chega, então, às HQs norte-americanas com a produção dos chamados quadrinhos *undergrounds*. Segundo Santos (2010, p.53), Crumb era um dos seus principais representantes, cuja proposta contrariava a visão dos

quadrinhos como indústria cultural. Conforme o autor, esses quadrinhos traziam sátira política, pornografia, uso de drogas, material psicodélico, experimentações gráficas e visões diferentes da arte.

Ao mesmo tempo, novos heróis foram criados com características mais humanizadas e as HQs conquistaram cada vez mais crianças, adolescentes e adultos. A partir de então, a produção de histórias em quadrinhos aumentou cada vez mais, bem como, às tiras clássicas, acrescentaram-se as HQs satíricas, séries surrealistas e pastiches. Nos anos 70, foram incorporadas novas formas de narração que desconstruíram as tradicionais. Apareceram novos estilos, novas revistas e uma notável evolução gráfica, de modo que se pode considerar que existem histórias em quadrinhos diferentes. (Quella-Guyot, 1994 p.62).

Na Argentina, a produção de histórias em quadrinhos inicia em 1912 com o surgimento da primeira personagem, a *Sarrasqueta*, no semanário *Caras Caretas*. Esse quadrinho é publicado pela primeira vez em 1928. Na década de 20, começaram as publicações de HQ de aventura. No entanto, o grande sucesso dessas produções argentinas inicia na década de 30 e atinge seu ápice no período de 1940 a 1960, momento em que se substitui a importação estrangeira de HQ pela produção argentina. Em 1944, aparece a grande publicação *Rico Tipo*, lançada por Divito, a qual traz consigo uma nova HQ, aquela em que toda a história está concentrada em torno de um personagem principal. (RIBEIRO FILHO, 1985, pp.36-37).

No período de 1960 a 1975, predomina a geração da “Escuela Panamericana de Arte”. Porém, é um momento de dificuldades para o mercado da HQ, uma vez que se acentua a concorrência com os quadrinhos publicados em outros países e com a televisão. Destaca-se o ano de 1962, em que surgem as criações de “Mort Cinder” e de “Mafalda”. Mafalda se torna uma tira diária e alcança um grande sucesso com seus questionamentos sobre o mundo, julgamentos sobre os homens e política, bem como seus avisos às grandes potências. São duas as características marcantes da personagem apontadas por Ribeiro Filho: o aspecto político e a existencialidade. Mafalda passa a ser a HQ mais difundida no mundo. Ao contrário das tiras de “Charlie Brown” em que só aparecem crianças, nas tiras de Quino os adultos aparecem e são contestados pelos personagens infantis. Na década de 70, a Argentina segue ocupando um importante papel na elaboração de quadrinhos. No entanto, essa produção sofre alterações de acordo com a situação política do país: desde Perón até o golpe militar em 1976. (RIBEIRO FILHO, 1985, pp. 38- 40).

2.1 HISTÓRIA EM QUADRINHOS E CULTURA DE MASSA

A história dos quadrinhos se desenvolve no âmbito da cultura de massa, na indústria cultural. Essa produção não é independente de um contexto político e social. Segundo Cirne (1982), a recessão e a depressão na economia americana influenciaram o ciclo da ficção científica; o desenvolvimento da saga dos super-heróis é proveniente do contexto de apogeu do nazismo e da Segunda Guerra Mundial; as aventuras de Tarzan e Fantasma têm relação com a política colonialista na África; os protestos sociais dos anos 60 e a contracultura influenciaram os comix underground e o novo quadrinho europeu. Dessa forma, a história das HQs está diretamente ligada à história dos avanços técnicos da imprensa, à história da ilustração e da caricatura e, até, à do cinema.

Cirne (1982) considera que a leitura dos quadrinhos passa por questões políticas, que se problematizam seja através de uma semiologia particular – baseada no marxismo – seja através da relação entre discurso artístico e discurso político. Para o autor, não existem quadrinhos inocentes, todos trazem consigo uma ideologia conservadora e/ou reacionária. Dessa forma, o autor defende que compreender o discurso artístico e literário como uma produção social de signos, implica na busca na área da semiologia o respaldo crítico para uma leitura materialista dos quadrinhos. O discurso dos quadrinhos deve ser visto como uma prática significativa, como uma prática social relacionada ao processo histórico e ao contexto político de uma determinada sociedade.

Para nós, portanto, os quadrinhos *formam-se* como um agenciamento/desencadeamento de imagens que se estruturam e se articulam a partir de cortes espaciais e temporais, e gráficos, acarretando um tempo narrativo capaz de problematizar o tempo de leitura. Sua especificidade, em assim sendo, é a especificidade de um discurso gráfico-narrativo que se dá através de 'saltos conteudísticos' (os cortes). (CIRNE, 1982, p.18).

Como prática significativa, o quadrinho assume a prática ideológica em sua construção temática-gráfico-estrutural, de modo que a ideologia se manifesta em todos os níveis de HQs. Para Cirne (1982), a prática estética do autor de quadrinhos está em função de uma determinada prática social. Por se valer dos mecanismos da cultura de massa, o autor compromete-se política e socialmente com o tempo histórico. Até mesmo quando se recusa a esses mecanismos, possui o compromisso com a realidade em que cria. O quadrinho existe econômica, política e ideologicamente, apesar de ser criado e fantasiado. Assim como toda a

arte é política, todo o quadrinho é político, de modo que toda obra contém, direta ou indiretamente, conotações políticas ora liberais, ora conservadoras, ora revolucionárias.

Ao se pensar os quadrinhos como produto da cultura de massa, este trabalho reporta-se a Umberto Eco (1970) o qual não nega que as HQs surgiram com a indústria cultural. Cabe a essa pesquisa, trazer a discussão que o autor faz entre o ponto de vista daqueles que criticam e dos que aceitam esse tipo de produção cultural.

Quanto ao primeiro grupo, Eco (1970) aponta como uma das primeiras críticas o fato de que na cultura de massa difundem-se produtos homogêneos, o que destrói características específicas de cada grupo étnico, pois são pensados no que se refere à média de gosto, uma vez que se dirige a um público heterogêneo. Outra crítica possível é que esse tipo de produção cultural está submetido a uma rede comercial, por isso fornece ao público somente o que ele quer, ou, por meio da ação de persuasão da publicidade, impõe ao público o que se deve desejar. Por não provocar nenhum esforço por parte daquele que frui dessa produção – ao nivelar os produtos da cultura superior com a de entretenimento – estimula a visão passiva e acrítica do mundo e não incentiva a busca por novas experiências, de modo que se dirige somente ao nível superficial da atenção, pois possui a função somente de entretenimento e lazer. Essa produção cria tipos facilmente reconhecíveis e reduz, dessa forma, a individualidade e a caracterização de experiências e imagens.

Afirma-se também que a cultura de massa se desenvolve de modo conformista no que se refere aos costumes, aos valores culturais, princípios sociais e religiosos, bem como às tendências políticas. Dessa forma, funciona como instrumento educativo de uma sociedade de caráter paternalista, bem como de um regime capitalista com a finalidade de controle das consciências. Manifesta-se como um ponto positivo da cultura de uma sociedade de bem-estar, em que todos acessam a cultura em condições de igualdade. (ECO, 1970, pp.39-43).

Do outro lado da discussão, Eco (1970) indica os argumentos daqueles que defendem a cultura de massa, para os quais ela não é exclusiva de uma sociedade capitalista, mas, sim, origina-se em qualquer sociedade industrial, em uma sociedade em que os cidadãos com direitos iguais participam da vida pública, dos consumos e das comunicações. Essa produção, ao contrário do que se critica, não substituiu uma cultura superior, e, sim, difundiu-se junto a massas que, antes, não tinham acesso aos bens de cultura; ao mesmo tempo não é conservadora, pois introduz novas linguagens e demais renovações estilísticas.

Constata-se, também, que apesar de os produtos da cultura de massa propuserem vários elementos de informação com a funcionalidade de entretenimento, não se pode negar que o acúmulo dessas informações pode resultar também em formação, considerando que uma

homogeneização do gosto pode contribuir para eliminar algumas diferenças de classe, bem como para unificar elementos nacionais. Ao mesmo tempo, divulgam-se informações indiscriminadas, porém tornam as pessoas dessa sociedade de massas mais atentas aos fatos do mundo e mais participante. Nessa sociedade de massas, toda manifestação cultural está submetida ao consumo do valor estético ou cultural, inclusive as críticas à cultura de massas, as quais são comercializadas e veiculadas pelos próprios meios aos quais se direcionam.

Com relação aos argumentos dos que defendem a cultura de massa, Eco (1970) critica o fato de considerarem que a intensiva circulação de produtos culturais é boa em si e que não deve se submeter a críticas e a novas orientações. Conforme o autor, não é possível desconsiderar que "a cultura de massa é, o mais das vezes, produzida por grupos de poder econômico com fins lucrativos, ficará submetida a todas as leis econômicas que regulam a fabricação, a saída e o consumo dos outros produtos industriais" (1970, p.49), de modo que deve agradar o consumidor, não lhe causar problemas e criar-lhe o desejo de consumo progressivo desse determinado produto. Portanto, a cultura de massa é um fato industrial, ao ser dominada por grupos de poder político e/ou econômico serve muitas vezes a fins de persuasão e domínio.

No entanto, Eco (1970, p.50) considera que o problema de ambas perspectivas é apenas avaliar se essa produção cultural é boa ou ruim. Deve-se, entretanto, aviltar as possibilidades dos meios de massa veicular valores culturais, dado que a sociedade industrial, no momento presente, tornou ineliminável a comunicação por meio desses meios. Uma vez inevitáveis, Eco (1970) observa que há diferença de nível entre os produtos culturais, o que não constitui necessariamente uma diferença de valor, mas sim a diferenciação na forma de fruição. Isto é, uma mesma pessoa, em linha de direito, pode acessar uma poesia, por exemplo, buscando a excitação em uma forma altamente especializada, bem como pode se valer de um romance policial a fim de obter um modo de entretenimento que veicule uma categoria específica de valores.

Com o argumento de que os vários níveis de cultura são complementares e que são passíveis de serem fruídos por uma mesma comunidade, Eco (1970) indica a possibilidade de se fazerem melhorias e de haver atuações dos homens de cultura na cultura de massa, bem como de se fazer análises científicas dessa produção.

Apesar de haver os que recusam e os que aceitam e incrementam, Eco (1970) constata que o universo da comunicação em massa é aquele em que o homem está inserido e no qual, por meio dos jornais, do rádio, da televisão, da música, das novas formas de comunicação visual e auditiva, são fornecidas as condições objetivas das comunicações. Conforme o autor,

ninguém está fora desse âmbito, "nem mesmo o virtuoso, que, indignado com a natureza inumana desse universo da informação, transmite o próprio protesto através dos canais da comunicação de massa, pelas colunas do grande diário, ou nas páginas do volume em *paperback*, impresso em linotipo e difundido nos quiosques das estações." (ECO, 1970, p.11).

Nesse debate, Eco (1970) insere as histórias em quadrinho. Conforme o autor:

só quando adquirirmos consciência do fato de que o consumidor de estórias em quadrinhos é o cidadão no momento em que deseja distrair-se através da experiência estilística própria das estórias em quadrinhos, e que portanto as estórias em quadrinhos são um produto cultural fruído e julgado por um consumidor, que, naquela ocasião, está especificando a própria demanda naquela direção, mas leva para aquela experiência de fruição a sua experiência inteira de homem educado, também, na fruição de outros níveis, só então a produção de estórias em quadrinhos aparecerá como sendo determinada por um tipo de procura culturalmente avisada. (p.58-59).

Tanto Cirne (1982) quanto Eco (1970) tratam dos quadrinhos como produtos da cultura de massa. No entanto, enquanto o primeiro enfatiza a natureza política e ideológica dessa produção, o segundo destaca a procura consciente do leitor por esse tipo de entretenimento. Para o presente trabalho, é válido considerar que as histórias em quadrinhos sim, à sua maneira, veiculam determinada ideologia, como também podem constituir um espaço para críticas de um autor a certos discursos.

Acrescenta-se a essa discussão, o fato de Eco (1970), ao analisar as histórias do Super-homem, constatar que os quadrinhos constituem um produto industrial, de modo a funcionar como uma imposição do sistema e reforço dos mitos e valores vigentes. No entanto, o próprio autor questiona o agrupamento de toda produção quadrinística no âmbito da rede industrial-comercial, bem como não defende que as criações estilísticas do gênero possuem apenas a função de evasão e de mascaramento da realidade. Para tanto, vale-se do argumento de que

desde que o mundo é mundo, artes maiores e artes menores só têm, quase sempre, podido prosperar no âmbito de um dado sistema, que permitia ao artista uma certa margem de autonomia, em troca de uma certa porcentagem de condescendência para com os valores estabelecidos: e que todavia, no interior desses vários circuitos de produção e consumo, viram-se agir artistas que, usando das oportunidades concedidas a todos os demais, conseguiam mudar profundamente o modo de sentir dos seus consumidores, desenvolvendo, dentro do sistema, uma função crítica e liberatória. (ECO, 1970, p.283).

Eco (1970) atribui, portanto, à genialidade do autor a capacidade de elaborar um discurso incisivo capaz de dominar as condições pelas quais se move. Esse ponto será fundamental para a análise do trabalho de Quino. Mais adiante se observará como as tiras da Mafalda estão inseridas nesse debate, dado que foram produzidas na década de 60, período de

grande produção de quadrinhos. Antes, porém, fazem-se necessárias informações específicas sobre as tiras.

2.2 TIRAS

Consideradas como um tipo de história em quadrinhos, as tiras, com uma visão satírica e bem humorada, representam os problemas do cotidiano, assim como as crônicas e os artigos jornalísticos. De acordo com Nicolau (2007, p.9), as tiras existem há cem anos, dependem diretamente da divulgação pela imprensa e seus temas variam de banalidades a questões sociais, políticas e filosóficas. No espaço do jornal, compartilham o caráter opinativo com o artigo, a crônica e o editorial, no entanto diferenciam-se por apresentar o uso de uma linguagem estética verbal e não-verbal, de modo a, muitas vezes, escapar da censura e manifestar bandeiras ideológicas em momentos de crises sociais.

As tiras surgiram como uma alternativa dos jornais que necessitavam diversificar seu conteúdo diário para o leitor. É nos Estados Unidos que esse gênero ganha expressividade. Nicolau (2007) afirma que as tiras em seu formato clássico – de três quadros – surgiram devido à falta de espaço nos jornais e fizeram sucesso graças à popularidade dos personagens. As primeiras tiras são de Bud Fisher, em 1907, com os personagens Mutt e Jeff. Após, a série Sobrinhos do Capitão, de Dirks, é transformada em tiras. Essa obra introduz o uso do balão com as falas dos personagens e apresenta o conflito entre crianças e adultos, um dos paradigmas do gênero. Destacam-se as tiras de George McManus, 1913, as quais foram estabeleceram a família como ponto central da sátira social e alcançou a maior longevidade no mercado americano. O autor ressalta que, uma vez que as tiras constituíam uma forma de expressão inédita e com características próprias, o caráter humorístico dessas produções tinha mais liberdade crítica sobre os costumes e a moral da época do que os outros gêneros. (NICOLAU, 2007, pp.12-14).

Em se tratando de gênero, Nicolau (2007, p.18) considera que novos gêneros textuais surgiram em decorrência de uma complexidade de mídias estabelecidas pelas novas tecnologias advindas da instauração dos Meios de Comunicação de Massa. Os textos midiáticos devem ser analisados, segundo o autor, a partir do conceito base de gênero proposto por Bakhtin – para o qual o gênero é visto como um evento recorrente de comunicação em que ocorre a mediação pela linguagem de uma atividade humana que

envolve papéis e relações sociais (constantes inscritas em textos que representam um dado evento comunicativo) – e da perspectiva das práticas sociais que permitem a renovação e a transformação dos gêneros. Dessa forma, Nicolau (2007, p.19) demonstra que os gêneros midiáticos são:

formas de representar práticas socioculturais dentro de outras práticas socioculturais institucionalizadas que envolvem produtores e receptores mediados pelo texto, a partir de contratos tácitos que vinculam os lados opostos do processo de comunicação, ou seja, tais produtores e receptores, numa permanente tarefa de produção de sentido do que o produtor quer dizer e o que é interpretado pelo receptor.

Conforme Nicolau (2007, p.23) a tirinha é um gênero textual, uma vez que é um texto midiático com forma própria representante de práticas socioculturais dentro da imprensa – outra prática sociocultural institucionalizada –, com produtores e receptores de mensagens. Pode ser considerada um gênero jornalístico por ter se consolidado nos jornais como uma categoria estética de expressão e opinião sobre o cotidiano. Porém, vale ressaltar que, por mais que seja essencial à compreensão das tiras, o presente trabalho não se valerá dos jornais em que foram publicadas, dada a dificuldade de acesso e a viabilidade para a realização da pesquisa. A observação desses jornais, possibilitaria entender com maior precisão a relação entre cada tira e as notícias divulgadas diariamente nesses periódicos.

Nicolau (2007, p.53) afirma que por trás do propósito do entretenimento de caráter humorístico, a tira ironiza, satiriza e provoca reflexões a respeito de fatos comuns e também de questões mais sérias do país e do mundo. O autor enfatiza que as tirinhas de jornal têm a função de construir uma visão de mundo de modo humorístico e crítico. Por meio da ordenação cultural do humor, várias sociedades desenvolveram gêneros próprios ao riso, um dos quais foi a tirinha. Esse gênero faz uso da piada e de uma composição de linguagens verbal e não-verbal para desvelar particularidades sociais e adequa-se aos espaços discursivos dos jornais.

2.3 MAFALDA

No que diz respeito, mais precisamente, às tiras da Mafalda, reporta-se, aqui, ao estudo de Paulo Ramos (2010), para o qual, o tom crítico das tiras é criado em um ambiente familiar. Mafalda pertence a uma família de classe média, em que o pai é trabalhador e a mãe é dona de

casa. Mais tarde, Quino inclui Guille, irmão mais novo da personagem. Os amigos da Mafalda destacam-se pela personalidade: Felipe, sonhador e tímido; Manolito, que vive em função do armazém do seu pai; Susanita, cujo sonho é casar e ter filhos; Miguelito, simples e bondoso, e Liberdade, a última personagem a entrar nas tiras que também surpreende pelos seus questionamentos com traços socialistas.

Inicialmente, segundo Ramos (2010, p.19), Quino criou a personagem sob encomenda para fazer uma propaganda para a venda de eletrodomésticos Mansfield, no entanto a empresa não aprova a produção de Quino. O jornal *Clarín* também recusa publicar a tira por considerar uma estratégia comercial. A princípio, portanto, esse projeto foi esquecido. Tempos depois, Quino aprimorou as tiras da Mafalda e conseguiu espaço no jornal *Primeira Plana*, em setembro de 1964. Depois de seis meses, a publicação foi encerrada. Em 1965, são publicadas no jornal *El Mundo*, e ganha uma periodicidade diária, ao invés de semanal, como no início. Nesse segundo momento, o conteúdo ganha um diálogo mais forte com a realidade, possibilitado também pela criação diária o que permitiu uma abordagem mais atual dos acontecimentos do país e do mundo. Os personagens Manolito e Susanita aparecem pela primeira vez nesse período. *El Mundo* fechou em 1967, de modo que a publicação das tiras foi interrompida.

Em 1968, a tira chega à revista semanal *Siete Días Ilustrados*, a partir de então surge o personagem Guille, irmão de Mafalda. A criação dura até 1973, ano em que Quino decide encerrar a produção das tiras. Apesar disso, as histórias não pararam de ser publicadas em forma de livros na Argentina e em outros países. Quino só voltou a desenhar a personagem em situações especiais tais como na Declaração dos Direitos Humanos. Como justificativas para o encerramento da produção das tiras por Quino, Ramos (2010, p.21) aponta que o cartunista considerou que estava começando a se repetir e que se sentia limitado em desenhar sempre os mesmos personagens.

Vale ressaltar que, no início da década de 1970, as tiras da Mafalda foram publicadas no Brasil, na revista *Patota* da editora carioca Artenova. A personagem acompanhava as tiras de Charlie Brown de Charles Schulz. Mais tarde, as tiras foram publicadas em coletâneas de livros editadas pela Martins Fontes.

O fato de Quino encerrar a produção pelo motivo da não repetição, bem como a não utilização de uma equipe para a elaboração das tiras destaca a Mafalda da maioria dos quadrinhos ao contrariar a afirmação de Eco (1970, p.285) de que "a melhor prova de que a estória em quadrinhos é produto industrial de puro consumo é que, embora uma personagem seja inventada por um autor genial, dentro em pouco esse autor é substituído por uma equipe,

sua genialidade se torna fungível, e sua invenção, produto de oficina." Seria, portanto, uma evidência da genialidade – utilizando o termo de Eco – de Quino?

Voltando à discussão anterior sobre a cultura de massa, observou-se que, conforme Eco (1970), a genialidade do autor está em dominar as condições de produção no meio em que está inserido. Exemplo disso são os quadrinhos de Peanuts, de Charles Schultz. De acordo com Eco (1970, pp.286-287), nessa produção as situações de um cidadão da civilização industrial são reduzidas no universo infantil. O autor faz com que os problemas adultos sejam vividos nos modos de uma psicologia infantil, o que gera a sensação de falta de esperança e não mais um modo de ocultar, ou evadir da, a realidade. Porém, os traços infantis conferem ao leitor um sentimento de alívio, de clareza, de candura, de modo que, ao final, mistura-se a reação de desespero com a de otimismo.

No prefácio à edição de Toda a Mafalda, Eco compara as tiras da personagem com as de Peanuts. Nessa comparação Eco afirma que o segundo é norte-americano, vive em um país próspero, em uma sociedade opulenta à qual procura se integrar. Mafalda, por sua vez, é sul-americana e vive num país cheio de desigualdades sociais. O personagem de Schultz pertence a um universo infantil, em que se exclui o mundo adulto ao mesmo tempo em que as crianças tentam se comportar como adultas. Já, a personagem de Quino ridiculariza e repudia o mundo adulto com o qual convive em debates diretos.

Para Eco, Mafalda não é apenas um personagem das histórias em quadrinhos, é o personagem dos anos 60. "Na verdade, Mafalda tem idéias confusas em questão de política. Não consegue entender o que acontece no Vietnã, não sabe por que existem pobres, desconfia do Estado mas tem receio dos chineses. De uma coisa ele tem certeza: não está satisfeita." (p.XVI).

Cirne (1982) inclui as tiras da Mafalda nos quadrinhos liberais, os quais estão inseridos nos limites da democracia burguesa e responde diretamente aos anseios da classe média. Eco, porém, amplia o alcance do conteúdo das tiras da personagem:

Ninguém nega que as histórias em quadrinhos (quando atingem certo nível de qualidade) assumam a função de questionadoras dos costumes – e Mafalda reflete as tendências de uma juventude inquieta, que assumem aqui a forma paradoxal de dissidência infantil, de esquema psicológico de reação aos veículos de comunicação de massa, de urticária moral provocada pela lógica dos blocos, de asma intelectual causada pelo cogumelo atômico. (p.XVI)

Essas características da personagem serão observadas na análise das fontes (capítulo 3). Busca-se observar como Quino, localizado nesse meio de produção cultural de massa, consegue construir a(s) crítica(s) às relações internacionais.

3 PESADOS, MUITO PESADOS...

O período denominado como Guerra Fria, que compreende os anos após a Segunda Guerra Mundial até o fim da União Soviética, é caracterizado pelas constantes disputas entre as, então, grandes potências EUA e URSS. Hobsbawm (1995, p.223) aponta que esse não foi um período homogêneo. Segundo o autor, pode-se dividi-lo em duas partes, cujo marco divisório é a década de 1970.

No período pós-guerra, conforme Kennedy (1989), com o declínio das potências tradicionais, os EUA projetam externamente seu poderio e influência alcançando a posição de grande potência. Diante das pressões exercidas pelas indústrias de exportação com receio de que uma possível depressão no período prejudicaria os gastos governamentais americanos, surge a necessidade de abertura de novos mercados para absorver a produção americana. Juntamente com isso, a decisão militar de assegurar o controle de matérias-primas estratégicas – petróleo, borracha e minérios metálicos –, comprometeu os EUA na criação de uma nova ordem mundial para atender as necessidades do capitalismo ocidental. Nesse contexto, consolidaram-se acordos internacionais entre 1942 e 1946 que criaram, entre outros, o Fundo Monetário Internacional e o Banco Internacional de Reconstrução e Desenvolvimento.

Os países que desejavam obter alguns recursos disponíveis para reconstrução e desenvolvimento sob esse novo regime econômico viram-se obrigados a aceitar as exigências americanas de livre conversibilidade das moedas e da livre concorrência (como fizeram os ingleses, apesar dos esforços para preservar a preferência imperial) – ou afastar-se totalmente do sistema (como fizeram os russos, quando perceberam sua incompatibilidade com os controles socialistas). (KENNEDY, 1989, p. 345).

O EUA, no pós-guerra, estava hipercompetitivo, ao contrário das nações europeias devastadas pela guerra. Diante do descontentamento europeu e da crescente influência soviética, criou-se o Plano Marshall, que possibilitou a liberação de recursos para a renovação industrial ocidental. Juntamente com a expansão da influência econômica americana, construíram-se bases militares e firmaram-se tratados militares.

A influência americana não chegou na área controlada pela União Soviética. A URSS saiu vencedora da Segunda Guerra dado o investimento na produção industrial-militar, em detrimento de outros setores, tais como bens de consumo, comércio e abastecimentos agrícolas. Em 1945, portanto, era uma potência militar, porém desequilibrada economicamente. Com investimentos em bens de produção e transportes, a economia soviética recupera-se significativamente no início da década de 50. Cresce também o

investimento em armas, agora nucleares, nesse ritmo a URSS não tardou a diminuir a distância da vantagem nuclear americana – que já havia produzido e testado armas nucleares.

Nesse contexto, convivia-se com a possibilidade diária de um enfrentamento direto entre os dois países cujas consequências poderiam ser catastróficas, dado o investimento maciço em armas por ambos os lados. No entanto, Hobsbawn (1995, p.224) afirma que, apesar de haver essa possibilidade, não havia um perigo iminente de outra guerra mundial. As duas grandes potências procuraram evitar um confronto direto que pudesse levar a uma guerra, assim supunham que a coexistência pacífica entre si era possível.

Uma das razões para rejeitar a guerra como instrumento de política foi o desenvolvimento de armas nucleares também pela URSS, logo um conflito entre ambos os países seria suicídio. O autor explica que os governos aceitaram a divisão global de forças, feita após a segunda guerra, apesar da profusão de discursos ameaçadores produzidos por esses países. A princípio, segundo Hobsbawn (1995), a URSS dominava parte dos países sob as forças comunistas, e não tentava ampliá-la pelo uso da força militar, enquanto os EUA controlavam o resto do mundo capitalista, assumiam a hegemonia das antigas potências coloniais, porém não intervinham no espaço aceito de domínio soviético.

Entretanto, aceitação, nesse caso, não significa passividade. Ao contrário, no período pós-guerra intensificaram-se a formação de alianças pelo globo. Esses acordos expansionistas foram estabelecidos inicialmente pelos americanos, já que a URSS precisava reconstruir-se. A princípio, a preocupação externa soviética era determinar suas próprias fronteiras, uma vez que não tinha instrumentos de poder militar e econômico suficientes para alcançar áreas distantes. A projeção externa da União Soviética atingiu significativas proporções somente após a morte de Stalin.

Desta feita, identifica-se a divisão do mundo em dois blocos, principalmente após a recusa da URSS de participar do Fundo Monetário Internacional e do Banco Internacional. Conforme Kennedy(1989), EUA e URSS eram as únicas nações capazes de influir no destino de metade do globo. A disputa ideológica acompanha essa divisão: como constata Kennedy (1989), liberalismo e comunismo, como ideias universais, eram mutuamente excludentes. Ou se era do bloco liderado pelos americanos ou pelos soviéticos. Nesse sentido, surgem propostas como a Doutrina Truman. Do ponto de vista americano:

As crescentes evidências de que a Rússia não permitia uma democracia do tipo parlamentar na Europa oriental, o simples tamanho das forças armadas russas, a guerra civil entre os comunistas e seus oponentes na Grécia, China e outros lugares e – o último ponto a ser mencionado, mas nem por isso o menos importante – o medo crescente da “ameaça vermelha”, os grupos de espões e a subversão interna nos

Estados Unidos, levaram a uma mudança maciça no sentimento americano, à qual o governo Truman respondeu com satisfação. (KENNEDY, 1989, p.355).

O discurso sobre a Doutrina Truman atribui aos EUA a política de ajudar os povos livres, isto é, não comunistas.

Por outro lado, a União Soviética perseguiu dissidentes internos, intensificou o controle da Europa oriental, promoveu a industrialização forçada e aumentou as despesas com armamentos.

Não é a pretensão deste trabalho avaliar os regimes capitalista e socialista do período em questão. Porém, pretende-se destacar que se observa nas tiras de Quino que essa disputa entre as duas potências impactou, e foi recebida, de alguma forma na América Latina: ora por meio dos meios de comunicação – ver-se-á que Mafalda dialoga com as notícias mundiais por meio do rádio, da televisão e do jornal –, ora pela observação das reações dos personagens – o medo do comunismo e das armas nucleares, por exemplo.

Como as tiras estão localizadas nos anos 60 e 70, vale ressaltar que, de acordo com Hobsbawn (1995, p.225), a década de 1970 é momento em que as relações internacionais passaram a ocorrer em meio a crises políticas e econômicas de diversos países. Lopez (1983) também destaca esse período como um momento de crise, de modo mais incisivo, porém, sobre o capitalismo:

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

Harvey (2007), por sua vez, destaca esse período como início da pós-modernidade, marcado por mudanças econômicas – buscam-se alternativas ao modelo fordista como a acumulação flexível –, de perspectiva – esgota-se o ideal iluminista de progresso –, bem como artísticas, *grosso modo*, constrói-se uma reação crítica, irônica, às artes e ao mundo moderno.

3.1 O MUNDO MANEJADO COM OS PÉS

Nesse contexto, é importante destacar a criação e atuação da Organização das Nações Unidas (ONU). Essa organização foi formada em 1945, quando foi assinada a Carta das Nações Unidas, em São Francisco, com objetivo de constituir um órgão mais eficiente que a

Liga das Nações. No entanto, conforme Lopez (1983, 148), dois obstáculos no pós-guerra prejudicavam o cumprimento dos seus altos propósitos: a Guerra Fria e o direito de veto dos cinco membros permanentes do Conselho de Segurança – Inglaterra, França, China Popular (desde 1971), EUA e URSS.

A Guerra Fria possibilitou o surgimento de blocos, de organismos internacionais regionais e colaterais à ONU. Do lado ocidental, formaram-se a Organização dos Estados Americanos (OEA), a Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) e a Organização do Tratado do Sudeste Asiático (OTASE); e, pelo lado soviético, o Pacto de Varsóvia. Vale ressaltar que a OEA, criada em 1948, permitiu aos EUA o exercício de sua política de hegemonia na América Latina.

Segundo Lopez (1983, p.149), o direito ao veto dos cinco países membros permanentes funciona como um elemento que bloqueia decisões diplomáticas e impede, inclusive, a ONU de tomar medidas mais eficientes contra nações que comprometem a segurança mundial. Como exemplo, Lopez menciona os ataques da África do Sul a Angola, de Israel ao Líbano e de Honduras à Nicarágua. Por não ter tomado uma resolução que representasse um valor maior da comunidade internacional, a credibilidade dessa organização diante da opinião pública ficou prejudicada.

Ainda sobre a ONU, é pertinente para esta pesquisa destacar a defesa do princípio de Autodeterminação dos povos, invocado – não só, mas aqui se destaca – na Declaração das Nações Unidas (1º de janeiro de 1942) e na Conferência de Yalta (10 de fevereiro de 1945). Esse princípio foi reafirmado na Carta das Nações Unidas, considerado como um dos principais fins da Organização, principalmente no que diz respeito à defesa dos direitos humanos. Entende-se como Autodeterminação, conforme Baldi (2007, p. 70),

a capacidade que populações definidas étnica e culturalmente têm para dispor de si próprias e o direito que um povo dentro de um Estado tem para escolher a forma de Governo. Pode portanto distinguir-se um aspecto de ordem internacional que consiste no direito de um povo não ser submetido à soberania de outro Estado contra sua vontade e de se separar de um Estado ao qual não quer estar sujeito (direito à independência política) e um aspecto de ordem interna, que consiste no direito de cada povo escolher a forma de Governo de sua preferência.

Várias resoluções da Assembléia Geral retomaram esse princípio, Baldi (2007) destaca como exemplo: a Declaração sobre a concessão da independência aos países e povos coloniais (Res. 1514-XV de 14 de dezembro de 1960) e a Declaração relativa aos princípios de direito internacional respeitantes às relações amigáveis e à cooperação entre os Estados, em conformidade com o Estatuto das Nações Unidas (Res.2625-XXV de 24 de outubro de 1970).

O que, possivelmente, constitui uma evidência da repercussão desse tema no período de 60-70, transposto em uma sequência de tiras da Mafalda.

A respeito da relação entre as potências e a ONU, Kennedy (1989) faz a ressalva de que, ao longo do século XX, a ascensão das duas superpotências começou a interagir com uma nova tendência: a de fragmentação política do mundo. No final dos anos 50 e início de 60 ocorreu uma fase de descolonização – países que, após anos de dominação estrangeira, sofriam com as consequências econômicas da independência. Esses países passaram a exigir que as Nações Unidas tratassem de outras questões, que não somente as da Guerra Fria. O crescente número de novos membros – o que foi denominado Terceiro Mundo (países que procuravam distinguir-se dos blocos dominados pelos americanos ou pelos russos) – aumentou a representatividade na Assembleia Geral da ONU

formada originalmente por um grupo de 50 países (predominantemente europeus e latino-americanos), a ONU transformou-se aos poucos numa organização de bem mais de 100 estados, com muitos membros novos afro-asiáticos. Isso não limitou as ações das potências maiores, membros permanentes do Conselho de Segurança e que tinham direito de veto – condições impostas por um cauteloso Stalin. Significou, porém, que se alguma das superpotências desejasse recorrer à “opinião mundial” (como fizeram os Estados Unidos, ao conseguir que a ONU ajudasse a Coreia do Sul em 1950), tinha de obter a concordância de uma entidade cujos membros não participavam das preocupações de Washington e Moscou.

3.2 O MUNDO CHEIO DE PAÍSES ESTRANGEIROS

Ao longo do século XX, a América Latina passou por mudanças na estrutura social urbana resultante de motivações políticas e econômicas. Nesse sentido, Oliveira e Roberts (2005) apontam três processos: a urbanização, diferentes estágios de industrialização e a crescente importância do setor de serviços – relacionados à ampliação da burocracia do governo e às ações empresariais do período em questão. Ao comparar as mudanças ocorridas – ao longo das décadas de 30 a 80 – entre os países desenvolvidos e os latino-americanos, os autores indicam que nos primeiros essas alterações geraram a expansão das classes médias, o estabelecimento de uma classe trabalhadora industrial e a melhora do bem-estar da população. Já na América Latina observou-se maior heterogeneidade nos padrões de estratificação.

Sua dependência da tecnologia estrangeira e, em grau crescente, de financiamentos externos, aliada ao papel que a região desempenhava na economia mundial como fornecedora de produtos primários e, portanto, de base rural, resultou numa

modernização irregular, tanto entre os países quanto entre regiões do mesmo país. (OLIVEIRA e ROBERTS, 2005, p. 300).

Contraditoriamente ao crescimento urbano, ao desenvolvimento e à modernização, predominava nas cidades latino-americanas a desigualdade social, gerada pela distribuição desigual de renda. Observa-se, conforme Oliveira e Roberts (2005) uma mudança na estratificação social urbana. Aumentou o número de trabalhadores da indústria e do setor de serviços, bem como consolidou-se a classe média assalariada que dependia do Estado e das empresas privadas.

De um modo geral, considera-se o século XX como um período de mudanças contínuas. No entanto, os autores salientam que essas mudanças podem ser agrupadas em três etapas. A primeira compreende a década de 30 até o início dos anos 60, em que se estabelecem e se expandem os centros industriais. O crescimento industrial baseou-se na substituição de importações de produtos básicos de consumo, tais como sapatos, têxteis, alimentos e bebidas. Essas atividades industriais utilizavam de modo intenso a força de trabalho, o que está associado ao crescimento urbano e a migração do campo para as cidades em níveis elevados.

O segundo período de mudanças, destacado por Oliveira e Roberts (2005), inicia-se no final dos anos 50. Trata-se de uma nova fase de industrialização, em que os investimentos direcionam-se às indústrias de bens intermediários e de capital. Acentua-se, a partir desse momento, a internacionalização das economias urbanas. Segundo os autores, as companhias multinacionais, antes integradas, fragmentaram os mercados nacionais e buscaram nos países em desenvolvimento novos mercados. Nesse contexto, as indústrias dos países latino-americanos passaram a utilizar mais capital do que trabalho, o que permitiu uniões com empresas multinacionais, também para obter a tecnologia necessária, cara a estes países.

Lopez (1983) também observa que nos anos 50, a América Latina, assim como o caso da Índia, não obteve uma emancipação política suficiente para que a economia atingisse um nível significativo de autonomia; empresas estrangeiras multinacionais receberam grandes incentivos e vantagens. Neste período pós-45, o intervencionismo dos EUA passou a combater qualquer sinal de nacionalismo econômico e impedir as lutas cujo objetivo era o encontro de uma identidade nacional e cuja causa, a miséria, sob o pretexto da possibilidade de uma "conspiração comunista internacional". (LOPEZ p.133).

Durante a Guerra Fria, a América Latina, com exceção de Cuba e de Nicarágua, foi para os EUA um ponto estratégico e econômico. Extraíam matéria-prima e vendiam artigos industriais, investiam capitais ou montavam filiais de empresas norte-americanas. Conforme

Lopez, chama-se essa prática de imperialismo, sob o rótulo de neocolonialismo. No entanto, o autor faz uma ressalva:

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

De outro modo, Oliveira e Roberts (2005, p.372) fazem a ressalva:

Apesar dos evidentes problemas da marginalidade social, esses anos constituíram um período em que as classes trabalhadoras compartilharam, até certo ponto, os benefícios do desenvolvimento. Nesse momento, apareceram também sinais do surgimento do Estado de bem-estar, ao mesmo tempo em que eram criadas as bases sociais para o advento de governos populistas.

A partir da década de 70, as economias latino-americanas tornaram-se cada vez mais dependentes dos investimentos externos, sustentaram-se nos serviços modernos para geração de emprego e de renda, e desenvolveram a produção de bens industriais para a exportação. Oliveira e Roberts (2005) ressaltam que a década de 80 foi um período de crise, em que se evidenciaram os problemas sociais. Essa crise, conforme os autores, revelou o fracasso da mobilidade social, predominante nos anos 60 e 70, que consistia em melhorias do estilo de vida e do consumo, possibilitadas pelo crescimento econômico. Ao mesmo tempo, nesse período, predominou na América Latina uma política de exclusão:

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

Vale ressaltar que nos anos 70, observou-se o enfraquecimento da direção do Estado para o bem-estar e para o desenvolvimento. Predominaram, nesse período, a modernização e, conseqüentemente, maior diversidade e desigualdade social.

A modernização era visível na expansão das novas classes médias – profissionais liberais, executivos, técnicos e empregados de escritório. Esses setores forneceram a mão-de-obra necessária para uma industrialização baseada no avanço da tecnologia

e no capital transnacional com seus serviços anexos, para a expansão dos serviços sociais e para uma gama de serviços pessoais associados à indústria do entretenimento e do turismo. (Oliveira e Roberts, 2005, p.373-374).

É essa virada da década de 60 para a de 70 que mais interessa a este estudo, uma vez que é o período de produção das tiras da Mafalda. Quino, portanto, acompanha as mudanças políticas, econômicas e sociais, que impactam de modo recíproco em alterações culturais – já que a fonte deste trabalho consiste em uma produção quadrinística.

3.2.1 O estado da situação e a situação do Estado

Inserida nesse contexto, a Argentina – durante os anos de produção das tiras da Mafalda – passava por grandes mudanças no seu desenvolvimento político-social. Aos anos de governo de Perón (1946-1955), seguiram-se governos instáveis ora de base civil ora de base militar. Destaca-se o período do final da década de 50 pela entrada da Argentina no FMI e no Banco Mundial. Em 1966, um golpe militar depôs Arturo Illía e deu início a um período de regime autoritário que duraria até 1972. Segundo Romero (2006 p.160), o golpe de 1966 teve apoio de empresários, da maioria dos partidos políticos (com exceção dos radicais, socialistas e comunistas) e de grupos de esquerda que se contentaram com o fim da democracia burguesa. O general Onganía, nomeado presidente, manteve-se no poder até 1970, instaurando um regime autoritário no país. No final da década de 60, cresce no país a mobilização estudantil e operária, relacionadas, de certa forma, às mobilizações sociais ocorridas em outros países representadas pelo ano de 1968.

A respeito da década de 60, Romero (2006, 136) aponta que se acentuou o anticomunismo na Argentina, por parte da direita, do liberalismo antiperonista e da Igreja. Era a entrada do país, bem como da América Latina, na Guerra Fria. Os militares – sob influência dos norte-americanos, sob o pretexto de manter a segurança interna, assumiram a postura anticomunista também. O comunismo foi associado ao peronismo e aos estudantes universitários.

Nessa mesma década, a modernização econômica, provocou mudanças na sociedade argentina. Romero (2006, p.148) destaca a crescente migração do campo para cidade, motivada, não só pela oportunidade de trabalho – que era precária, algumas vezes –, como também pelos atrativos oferecidos pela vida urbana, reforçados pela propagação dos meios de

comunicação, principalmente a televisão. Disso resultou, segundo o autor, a formação de uma nova marginalidade, comum à América Latina, caracterizada pela formação de favelas em que se misturavam barracos de zinco e antenas de televisão.

A transferência de mão-de-obra da agricultura para os empregos urbanos foi, segundo Oliveira e Roberts (2005), um dos fatores que elevou o grau de mobilidade social, também na Argentina. Observa-se maior mobilidade entre os grupos etários jovens devido ao aumento do acesso à educação. Desse modo, conforme os autores, o aumento de pessoas com o nível de educação suficiente compensou a procura por trabalhadores não manuais. Oliveira e Roberts (2005) destacam que da década de 50 para a de 70 houve significativa redução dos índices de analfabetismo. No entanto, ressalta-se que a educação na Argentina, e do Chile, destacava-se dos demais países latino-americanos, nos quais – apesar dos avanços – a população economicamente ativa apresentava nível baixo de escolaridade.

Nesse sentido, Oliveira e Roberts (2005) ressaltam que predominava na população latino-americana a família nuclear, cuja influência na escolaridade foi significativa. Os autores apresentam indicações de que, dada a importância que os pais de classe média atribuíam à educação e a insatisfação com as escolas públicas urbanas superlotadas, expandiram-se as escolas particulares de nível primário e secundário.

Além da educação, observa-se também, no período em questão, o impulso da expansão e homogeneização do consumo na Argentina. Romero (2006) cita a produção em massa, a propaganda, as técnicas de marketing, e o acesso a bens considerados como próprios das classes altas. Os novos setores sociais médios e altos, que se desenvolveram nesse período, eram influenciados por veículos de comunicação. Um dos quais, destacado por Romero, foi a revista Primeira Plana, a qual surgiu em 1962 como meio de divulgação da posição daqueles que apoiaram o general Onganía. Essa revista se propôs a divulgar a modernidade aos leitores. As tiras da Mafalda, ali publicadas pela primeira vez, trazem o imaginário da classe média argentina, "combinando a ilusão do automóvel – um modesto Citroën – e das férias curtas anuais com as preocupações como pacifismo, a ecologia ou a democracia, comuns à onda de inconformismo e renovação que se insinuava pelo mundo." (ROMERO, 2006, p.151).

Como já mencionado, este estudo destaca o período que compreende o final dos anos 60 e início de 70, por marcar alterações políticas, sociais e culturais significativas em todo contexto mundial, não só no argentino. São justamente essas situações que são representadas/criticadas/ironizadas por Quino. O autor exprime, nas tiras, o discurso amedrontador divulgado no ocidente sobre a ameaça comunista, o medo de uma guerra

nuclear decorrente do desenvolvimento armamentista, o domínio estadunidense político, econômico e cultural, sobre os países ocidentais, as tentativas de acordos frustradas entre EUA e URSS e a ineficiência da Organização das Nações Unidas diante dessas relações internacionais. Contudo, ressalta-se que Quino estava inserido no contexto latino-americano, argentino, acima exposto. Logo, o autor se utiliza de elementos comuns à sociedade argentina – tais como a construção da família nuclear característica da classe média crescente, a relação das pessoas com os meios de comunicação e a ambientação urbana – na produção dessas críticas veiculadas nas tiras.

4 ANÁLISE DAS TIRAS: “LEMBRA QUANDO VOCÊ ME CONTAVA HISTÓRIAS ANTES DE EU DORMIR?”

Este capítulo se propõe a analisar as fontes. Antes, ressalta-se que, para este trabalho, vale observar as décadas de 60 e 70 conforme David Harvey (2007). Para o autor, a crise dos anos 70 leva à passagem do fordismo para a acumulação flexível, e, conseqüentemente, gera maior flexibilidade dos processos de trabalho, dos mercados de trabalho, dos produtos e padrões de consumo. Procuram-se novas experiências na organização industrial, da vida social e política. Nesse sentido, movimentos contraculturais e pós-modernistas aparecem nos anos 60, como uma reação à alta cultura modernista, às conseqüências políticas da combinação entre capitalismo e imperialismo. Em oposição à racionalidade técnico-burocrática e às formas de poder institucionalizado, explora-se a autorrealização individualizada, incorporam-se manifestações antiautoritárias e a crítica à vida cotidiana, manifestadas por hábitos iconoclastas – na música no vestuário, na linguagem e no estilo de vida. Entre 1968 e 1972 emerge, segundo Harvey (2007), o pós-modernismo, cuja arte busca a fragmentação, instabilidade da linguagem e dos discursos. Enquanto o modernismo concebia uma relação direta entre o dito e o como era dito, o pós-modernismo traz a percepção das diversas possibilidades de combinação e transformação de ambos.

Com a produção localizada nesse período, Quino acompanha esses acontecimentos, o que se observa tanto na temática da sua produção quanto nos recursos artísticos e linguísticos que utilizou. Sabe-se que o autor nasceu na década de 30. Iniciou a escola de Belas Artes, mas abandonou em 1949. Nos anos 50, busca espaço nos jornais de Buenos Aires e lança suas primeiras produções em quadrinhos. O grande reconhecimento vem com Mafalda que, ao longo da segunda metade do século XX, ganha traduções em diversos países (como já mencionado). Elementos da literatura argentina – obras de Borges e Cortázar –, da literatura internacional – Shakespeare, Tolstoi, Julio Verne –, bem como do cinema, John Ford, compuseram a formação artística de Quino. Outros desenhistas como os argentinos Lino Palacio, Divito, Luis J. Medrano, o inglês Ronald Searle e o francês Sempé, também influenciaram o autor de Mafalda.² Para um trabalho mais completo, seria oportuno analisar como essas influências repercutiram nos quadrinhos de Quino, como também a leitura das tiras seria reforçada se fossem analisados os segmentos ideológicos dos periódicos em que as

² Os dados biográficos de Quino constam no site: www.quino.com.ar

tiras foram publicadas. No entanto, o estudo desses aspectos é, por ora, inviável, de modo que serão reservados a trabalhos posteriores.

Antes da análise das tiras selecionadas, é necessária a caracterização das personagens. Conforme Ramos (2007), o artista na hora de produzir a história em quadrinhos trabalharia com padrões de referência de personalidade que seriam compartilhados pelo leitor. Esses padrões são garantidos pela presença de personagens fixos cujo conhecimento das características principais o autor e os leitores compartilham. Quino, por sua vez, utilizou-se desse recurso para chegar ao seu público. Desse modo, suas personagens trazem traços estereotipados da família nuclear da classe média – cujo número elevou-se na Argentina – da contestadora, do capitalista, do sonhador, da criança inocente, entre outros. Destacam-se abaixo os protagonistas:

Mafalda: a primeira tira com a personagem foi publicada em 29 de setembro de 1964. É uma criança com idade entre 6 e 8 anos. Juntamente com seu irmão mais novo, Guille, é filha de uma família de classe média. Mafalda demonstra seu repúdio à injustiça, à guerra, às armas nucleares, ao racismo, às convenções dos adultos e, principalmente, à sopa. Por outro lado, exalta a paz, a democracia, os direitos humanos e, especialmente, os Beatles. E, como se verá adiante, inserida nos anos 60, a personagem reflete as preocupações políticas e sociais do período.

Os pais de Mafalda: compõem o característico casal de classe média. O pai trabalha em um escritório pensando para sustentar a família. Acrescenta-se que o início das férias – conquistadas com a renda limitada – é para o pai um alívio, já o final, o desespero. A mãe da Mafalda é a dona de casa que abandonou a universidade para cuidar da família – situação criticada por Mafalda com comentários de cunho feminista. Observa-se nas tiras que o pai, quando está em casa, cuida das plantas, ouve as partidas de futebol pelo rádio e acompanha as notícias do jornal e da televisão. Já a mãe vive em disputa com os preços do supermercado e com as atribuições das tarefas domésticas. Ambos são surpreendidos constantemente pelos questionamentos e comentários da filha; em várias situações como essa recorrem ao remédio Nervocalm.

Guille: irmão de Mafalda, aparece pela primeira vez em junho de 1968. É o único personagem que cresce ao longo das tiras. Ao mesmo tempo em que demonstra a inocência infantil

surpreendida pelo mundo que está descobrindo, é dotado de uma esperteza que, por vezes, beira à malandragem.

Felipe: a primeira tira com Felipe é de janeiro de 1965. O personagem é o contrário de Mafalda: sonhador, tímido, preguiçoso e desligado. Detesta ir à escola e ter de fazer as lições de casa. Destaca-se seu gosto por histórias de aventuras, especialmente as do "Cavaleiro Solitário". Em várias tiras, Felipe lê histórias em quadrinhos e, mais do isso, vive essas aventuras em um mundo imaginário; o que pode ser considerado uma metalinguagem, uma vez que um personagem de quadrinhos é influenciado cotidianamente pelas histórias em quadrinhos.

Manolito: o estereótipo capitalista. Aparece pela primeira vez em março de 1965. Trabalha no armazém do pai, obcecado por dinheiro, sonha em ter uma rede de supermercados e admira Rockefeller. Seu desempenho na escola é péssimo. Ao mesmo tempo em que é bruto, ambicioso, materialista, demonstra ter um grande coração. Seus pais são espanhóis e seu irmão aparece apenas uma vez, quando termina o serviço militar.

Susanita: amiga de Mafalda cuja primeira aparição é em junho de 1965. A personagem é fofoqueira, egoísta e briguenta. Planeja, ou melhor, idealiza para o futuro um casamento magnífico, marido com boa condição econômica e vários filhos. Susanita não demonstra preocupações com o mundo, detesta as reflexões de Mafalda e despreza os pobres.

Miguelito: o amigo mais novo da turma. Aparece primeiramente nas tiras do verão de 1966. Assim como Felipe, Miguelito é sonhador, porém mais egoísta e menos tímido. O personagem coloca-se como o centro do mundo e de modo exaustivo, mas inocente, faz inúmeras reflexões sobre coisas de pouca importância. Nas tiras em que sua mãe aparece, há sempre a demonstração exagerada da exigência da limpeza das roupas e da casa. O avô de Miguelito é fascista e contava para o neto as maravilhas de Mussolini.

Libertad: surge em fevereiro de 1970. A personagem apresenta traços que sugerem uma ideologia de esquerda, influências dos pais. É crítica, perspicaz, intelectual, ama a cultura, as reivindicações sociais e as revoluções. Apesar de seus discursos complicados, exalta a simplicidade.

Além do conhecimento dos personagens, os leitores de HQs dominam previamente outros padrões de referência, os elementos gráficos do gênero, tais como balões, expressões faciais dos personagens, movimentos, elementos que indicam espaço e passagem do tempo, vinhetas e hiatos entre cada quadrinho – o que compõe a sequência da tira.

Conforme Ramos (2007), o balão é um elemento central. Há várias formas que podem ser reunidas em dois grandes grupos: os balões de pensamento cujo contorno aparece, geralmente, em forma de fumaça ou de nuvem e os demais balões que apresentam a fala dos personagens. O modo como é feito o contorno do balão representa, simbolicamente, a expressividade da fala representada. A observação dos balões é importante para a análise sobre como a linguagem verbal, ali disposta, relaciona-se com a imagética. Essa relação, entre outras atribuições, é responsável pela apresentação do desfecho inesperado – característico das tiras –, não previsto pelo leitor, o que gera o efeito cômico, a crítica da tira.

Outro elemento importante é o hiato – espaço – entre os quadrinhos. A história “quebra” a continuidade da narrativa em elementos essenciais; assim ficam espaços, lacunas, a serem preenchidos por informações inferidas pelo leitor. Para tanto, o leitor aciona conhecimentos de elementos textuais e contextuais que, articulados, geram o sentido.

Para este trabalho, é importante destacar que a articulação entre elementos verbais e não verbais produz a comicidade nas tiras – garantida pelo final inesperado. A fim de compreender melhor e analisar esse efeito de humor (por meio do qual Quino produz as críticas), recorre-se aqui ao conceito de ironia, recurso cujo destaque Harvey confere ao período pós-moderno.

Para tanto, optou-se emprestar sua definição dos estudos da Análise do Discurso³. De acordo com Brait (1996), a ironia é uma forma particular de interdiscurso (relação de um discurso com os outros discursos, mais precisamente espaço de troca de discursos determinados) resultado de um conjunto de procedimentos discursivos que podem aparecer em qualquer tipo de texto, desde os espaços específicos em que se apresenta o discurso do humor – chiste, anedota, texto literário – até naqueles que não têm o objetivo de divertir os leitores. O processo da ironia é produzido a partir de diferentes formações discursivas⁴ e de diferentes sistemas de referência vivenciados e sinalizados pelo produtor.

³ A definição será trabalhada em linhas gerais, porém suficientes para a função a que se propõe neste trabalho.

⁴ Entende-se como formação discursiva o conjunto de enunciados determinados pela mesma regra de formação. A partir de um lugar social historicamente marcado, a formação discursiva estabelece o que pode e deve ser dito. (BRANDÃO, s/d, p.40).

Conforme a autora, as estratégias do produtor visam a um interlocutor, destinatário, que, ao participar da dimensão significativa, participa ativamente no discurso. Logo, não há a produção e compreensão da ironia, sem a pressuposição de um interlocutor/leitor.

Acrescenta-se que Brait (1996, p.16) concebe a ironia como

categoria estruturadora de texto, cuja forma de construção denuncia um ponto de vista, uma argumentação indireta, que conta com a perspicácia do destinatário para concretizar-se como significação. (...) Como elemento estruturador de um texto cuja força reside na sua capacidade de fazer do riso uma consequência, o interdiscurso irônico possibilita o desnudamento de determinados aspectos culturais, sociais ou mesmo estéticos, encobertos pelos discursos mais sérios e, muitas vezes, bem menos críticos.

Considerando as tiras de Quino, entende-se que a ironia do autor não se restringe a uma tira, mas sim está presente em sequências de tiras, em toda a produção da Mafalda. Parte-se, portanto, da consideração de que

(...) a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário e que, como organização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem, que participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes (BRAITH, 1996, p.15).

A ironia, portanto, não é uma mera contradição/oposição, mas está ligada à maneira de um discurso lidar com outros de modo a colocá-los ou colocar-se em evidência. Essa relação ocorre por meio de formas que recuperam o já-dito (discursos produzidos em circunstâncias anteriores) "são formas de contestação da autoridade, de subversão de valores estabelecidos que pela interdiscursividade instauram e qualificam o sujeito da enunciação, ao mesmo tempo em que desqualificam determinados elementos." (BRAIT, 1996), p.107). O já-dito é retomando pela memória discursiva; esse conceito é definido por Orlandi (1999, p.31) como "o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pre-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra." Para Brandão (s/d, p. 76-7) *memória discursiva* permite a articulação entre o que já foi dito e o que se diz neste momento. Um discurso sempre permeado de um ou mais discursos pronunciados anteriormente, em outras condições, o que constitui o já-dito.

Em resumo, a ironia ocorre a partir de um discurso produzido sobre discursos formados anteriormente (já-ditos), recuperados na/pela memória discursiva. Nesse processo irônico o já-dito é desqualificado. Adiante, será observado como a ironia é produzida nas tiras de Quino; pode-se anteciper que o autor retoma discursos sociais e políticos em comum ao/evidentes no seu contexto de produção – Argentina da década de 60 –, compartilhados.

Mas o que justifica a escolha da ironia como traço que conduzirá a análise das tiras?
Em resposta, retoma-se Brait (1996, p.15):

(...) as formas de construção, manifestação percepção do humor, configurado ou não pela ironia, podem auxiliar o desvendamento de momentos ou aspectos de uma dada cultura, de uma dada sociedade. O deslindamento de valores sociais, culturais, morais ou de qualquer outra espécie parece fazer parte da natureza significativa do humor. Assim sendo, uma manifestação humorística tanto pode revelar a agressão a instituições vigentes, quanto aspectos encobertos por discursos oficiais, cristalizados ou tidos como sérios.

O humor de Quino, de certo modo, manifesta esses elementos. Leiam-se as tiras.

4.1 ANÁLISE DAS TIRAS: “O QUE ACONTECEU COM O MUNDO, MAFALDA?”

As tiras selecionadas⁵ para a análise apresentam como tema em comum as relações políticas internacionais na década de 60 e início da década de 70 do século XX.

4.1.1 É velho e é de hoje

Quino, em algumas das tiras selecionadas, faz referência direta à relação entre EUA e URSS. Na primeira, ao comparar os países com as categorias de boxe, Mafalda classifica ambos como pesados, muito pesados, e inclui a Argentina como peso galo ou meio-leve. Com essa comparação, infere-se que, além da disputa entre as duas grandes potências, há uma relação hierárquica de poder no que se refere aos países como a Argentina que não têm força política internacional.

⁵ Todas as tiras analisadas foram retiradas de: QUINO. **Toda a Mafalda**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

(1)



Na tira (2), há a referência ao equilíbrio de forças entre as duas potências. A palavra 'pentágono', ambígua, possibilita duas leituras: a figura geométrica, pretendida pela professora, e a sede das forças armadas americanas, compreendida pela Mafalda. Ao sugerir o estudo da sede do poder soviético, a personagem quebra a expectativa da professora e justifica-se com a proposta do equilíbrio. Desse modo, há a indicação de um antagonismo equilibrado. Porém, nota-se que a face da Mafalda está ruborizada diante do olhar da professora e dos demais colegas. A personagem não se mostra envergonhada apenas por interromper equivocadamente a fala da professora, como também por ter feito mencionado um elemento ligado à URSS. Entende-se, portanto, que qualquer referência a um aspecto supostamente comunista causava espanto.

(2)



Se na tira anterior o cenário era escolar, nesta o ambiente é doméstico. Nota-se o quadro na parede com uma imagem não urbana, o vaso de flor e o jornal. Os veículos de comunicação que aparecem em Mafalda – rádio, jornal e televisão – trazem as notícias cotidianas, funcionando como o meio de contato das personagens com os desdobramentos políticos nacionais e internacionais. A postura de Mafalda diante dessas informações é de contestação, porém de contestação ingênua, um tanto confusa (como observou Eco), no sentido de não compreender exatamente as causas e desfechos dos acontecimentos veiculados.

Essa aparente ingenuidade infantil da personagem é transformada por Quino – que nada tem de ingênuo – em crítica.

Nesta tira 3, a pergunta do pai da Mafalda – se o jornal é velho ou é de hoje – tem um sentido temporal, refere-se à data do jornal. A data indica para Mafalda que o jornal é de ‘hoje’, mas a manchete apresentada, para a personagem, é velha, ou seja, é uma informação que já apareceu outras vezes nos jornais. Quino, dessa forma, recupera discurso já-dito – ‘A URSS recusa uma proposta norte-americana’ – e o coloca na contradição velho-novo; assim, ironicamente, expõe-se esse desentendimento entre URSS e EUA como fato corriqueiro, até atemporal.

(3)



Na tira (4) Mafalda afirma que o mundo está doente. O pai, supondo a inocência da personagem, questiona sobre uma possível febre. Surpreendendo o pai, Mafalda constata que a doença do mundo é o comunismo galopante. Ao comparar o comunismo com uma doença, Quino se apropria do discurso ocidental sobre uma possível ameaça comunista. Dessa forma, denuncia o medo inocente – presente no comentário da Mafalda – que repercutia na população argentina.

(4)



Do mesmo modo, a tira (5) traz o medo de uma possível guerra nuclear. Nesse caso, um assunto do âmbito das relações internacionais, também, é transposto a um cenário cotidiano, familiar. Observa-se pela aparência das personagens que estão em uma manhã. Mafalda pergunta à mãe se as armas nucleares já foram proibidas; ao ser questionada sobre o motivo da dúvida, Mafalda afirma que “seria lindo acordar um dia e saber que nossa vida depende só de nós.” Essa última fala indica a perda de autonomia do indivíduo e, expandindo o significado, da nação, diante dos desdobramentos dos conflitos internacionais. Por mais que a Argentina não desenvolvesse armas com a mesma intensidade dos EUA e da URSS, uma guerra nuclear entre ambos impactaria em toda a população mundial.

(5)



4.1.2 Inglês, russo e um pouco de judô

A respeito da ONU, foram selecionadas quatro tiras em que há uma referência direta à Organização. Observa-se que é realçada nas tiras a ineficiência da ONU para cumprir seus propósitos básicos – entre os quais estão a garantia da paz e segurança internacional e desenvolver a boa relação entre as nações, com base no princípio da igualdade de direitos e de autodeterminação dos povos⁶. Essa crítica de Quino forma-se com os comentários de Mafalda. Geralmente, a personagem sonha/imagina que está presente na instituição ou inclui a Organização em meio a uma discussão cotidiana.

⁶ Carta das Nações Unidas, acessado em <http://www.onu.org.br/conheca-a-onu/documentos/>, em 17/05/12.

(6)



Em (6), Mafalda está em um ambiente doméstico e imagina-se como intérprete da ONU. No quarto quadro, representa-se uma discussão entre EUA e URSS. Como intérprete, Mafalda afirma que deve aprender inglês e russo – línguas, portanto, que mediavam os debates nas Nações Unidas – e, causando a quebra de expectativa no último quadrinho, judô; o que sugere a animosidade entre ambas as potências. Há, nesta tira, a indicação de que a ONU era um ambiente em que não se resolviam as disputas entre ambos os países.

Na tira (7), aparece outro meio de comunicação com o qual a personagem dialoga, o rádio. O primeiro quadro traz a notícia, o fato, “a exortação do secretário geral da ONU para que se promova o desarmamento”. ‘Desarmamento’ é a referência direta à indústria de produção de armamentos no período em questão e, conseqüentemente, ao medo de uma guerra eminente. O que chama a atenção de Mafalda é a palavra ‘exortação’, cujo significado atribuído pelo dicionário é “animar com palavras”. Ao considerar ‘perda de tempo’, alterando/expandindo o significado do termo, a personagem ironiza a atitude do secretário, como uma tentativa inútil de solucionar o problema do desarmamento. Entende-se, desse modo, que a intervenção do secretário da ONU não é eficaz, funcional; URSS e EUA estavam, portanto, acima dessa instituição.

(7)



Também com crítica à ineficiência da Organização na resolução das disputas políticas internacionais, a tira (8) apresenta a Mafalda sonhando que está na ONU. A personagem solicita que “levante a mão quem estiver farto de ver o mundo manejado com os pés”. Dado que todos apresentam os pés, no lugar das mãos, infere-se que a ONU maneja o mundo com os pés. Essa expressão traz o sentido de algo mal feito, desta feita compreende-se que as funções das Nações Unidas não são cumpridas.

(8)



A última tira selecionada a respeito da ONU ambienta-se em uma situação doméstica. Diante da atitude de Mafalda – tirar a chupeta do irmão –, sua mãe questiona: “Tamanha menina judiando de um pequeno indefeso! Onde já se viu?”. Mafalda, ao responder com “na ONU?”, expande, metaforicamente, o sentido da repreensão da mãe ao contexto da ONU. A “meninona” indicaria as grandes potências, ou os cinco países membros, e o “pequeno indefeso” seriam os países submetidos aos primeiros; pode-se incluir, nesse caso, a Argentina – onde as tiras foram produzidas – país dependente economicamente das intervenções americanas, capitalistas. A crítica dessa tira tem um traço anti-imperialista, também observado nas produções da próxima seção.

(9)



4.1.3 Pondo o mundo para dançar

Ao contrário do que as histórias em quadrinhos que divulgavam valores morais americanos, com exposto no primeiro capítulo, as tiras da Mafalda trazem críticas anti-imperialistas. Predominam indicações da falta de soberania Argentina, dependente política e economicamente de instituições capitalistas internacionais.

Na tira (10), Mafalda não obedece, inicialmente, a ordem da mãe por se considerar um presidente – cargo com poder sobre toda a nação. A mãe, com perspicácia, afirma que é o Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional. Mafalda, reconhecendo a submissão do presidente às instituições, atende à ordem materna. Observa-se que no terceiro quadrinho a voz da mãe recupera um contexto tão específico que chega a assumir a voz “do mundo”; tanto é que Mafalda, metaforicamente, afirma que a mãe “foi viva”. Em suma, entende-se que o presidente, a nação argentina, está submetido ao BM e ao FMI.

(10)



As duas tiras a seguir trazem o mesmo cenário que, possivelmente, seria a sala da casa de Mafalda. Em ambas, a impressão inicial é que o pai da personagem está sozinho assistindo à televisão. No último quadro, muda-se o ponto de vista do leitor e aparece a Mafalda cujo comentário, acompanhando a imagem, ironiza o discurso televisivo.

Em (11), o fato de o pai fumar é uma indicação da temporalidade da tira. Nos anos 60, não era considerado politicamente incorreto fumar na frente dos filhos. Nesta tira, a televisão indica como causa da violência, da guerra e da situação mundial a produção de brinquedos bélicos. A ironia da personagem é produzida ao considerar os interesses internacionais e o petróleo como bobagens; enquanto, na verdade, as ‘bobagens’ deveriam ser os brinquedos. A própria expressão da personagem traz o contraste cômico: a aparente tranquilidade para se

tratar de um contexto agressivo. A crítica, portanto, é a contraposição: o petróleo e os interesse internacionais são realmente os motivos para guerras e para situação em que mundo estava.

Há também a possível inferência com relação à expressão ‘brinquedos bélicos’. Dada o grande desenvolvimento de armamentos no período, a produção e o uso permitiram compará-los a brinquedos. Uma vez que se atribui esses brinquedos à causa de guerras, pode-se compreender uma referência à guerras cujo propósito era apenas testar ou vender esses armamentos.

(11)



Em (12), a crítica diz respeito à intervenção internacional em países subdesenvolvidos. Não há uma referência direta, mas entende-se que se trata da relação entre EUA e a Argentina. Primeiramente, indica-se a submissão ao mercado internacional – representado pelo FMI e o Banco Mundial – bem como a imposição de restrições por outras nações – possível referência ao comércio exclusivo com países capitalistas. A fala de Mafalda, no último quadro, traz o ‘nós’, que se entende como a Argentina, submetido aos ‘países estrangeiros’.

(12)



Na tira (13), há a referência ao centro econômico norte-americano – Wall Street. O único personagem que fala na tira é Manolito, cujas características são o comportamento capitalista e a obsessão por dinheiro. A tira traz duas marcas de influência estrangeira: a cultural e a econômica. A primeira é representada pelos Beatles, grupo de rock inglês, que ganhou repercussão ocidental cujo sucesso se deve ao alcance da geração dos anos 60 e 70 – em que se inclui Mafalda. Já a econômica, Wall Street, representa o poderio econômico norte-americano sobre os demais países, inclusive a Argentina. Ambos são caracterizados pelo personagem como milionários e, ao mesmo tempo, diferenciados pela ambiguidade do termo ‘dançar’: enquanto os Beatles fazem os jovens dançar – no sentido musical – Wall Street faz ‘todo mundo dançar’ – ao som da economia dos EUA.

(13)



Finaliza-se a observação da crítica anti-imperialista de Quino com a sequência de tiras em que é contestado o direito de autodeterminação dos povos. Ao longo de quatro tiras a atribuição desse direito é questionada:

(14)



A resposta do pai contém a definição oficial, recorrente, para a autodeterminação. Mafalda, por sua vez, assume a voz de um adulto “Que tempos aqueles!”, e, ao comparar às

histórias contadas antes de dormir, sugere que a afirmação é falaciosa. Na tira a seguir, os amigos da personagem recebem a fala do pai como uma novidade, uma fala incomum, a tal ponto que a própria figura do pai de Mafalda causou entranhamento, curiosidade por, supostamente, diferenciar-se das demais, do que eles acostumavam a ouvir. Por essa reação dos personagens, infere-se que a ideia de uma nação autônoma, independente, não era compartilhada.

(15)



Nas tiras seguintes, o discurso da mídia, as notícias do rádio são contestadas, uma vez que Mafalda – e seus amigos, após confirmarem a informação com os próprios pais – acredita mais na afirmação do pai e da professora:

(16)



(17)



Por fim, a questão inverte-se. Mafalda considera mentira uma notícia internacional veiculada pelo rádio, ao alegar que nenhum país submete/intervém em outro, o que justifica pelo direito afirmado pelo pai e pela garantia da professora de que os direitos devem ser respeitados. No último quadrinho, aparece o pai da personagem acordado, à noite. Essa imagem confirma a afirmação anterior de Mafalda de que o pai não dormiria tranquilo se estivesse ensinando algo que não funcionasse. Nota-se, nesse caso, a relativização da autoridade da professora e do pai – que se rende ao “Nervocalm”, fármaco ao qual a família recorria após questionamentos inusitados de Mafalda.

A ironia não é produzida apenas nos últimos dos quadrinhos desta tira, mas sim estrutura a sequência das quatro tiras. Quino se apropria de um discurso comum – o de que todos as nações têm o direito de se autogovernar – e opõe ao discurso veiculado pelo rádio – as notícias internacionais. No momento em que o primeiro contradiz o segundo, entende-se que o princípio em questão não é aplicado, o direito não é garantido, é, na verdade, uma falácia. Ironicamente, portanto, Quino acusa a submissão de uma nação por outra e, conseqüentemente, a perda de autonomia desas nações.

5 CONCLUSÃO: “QUERO FELICITAR OS PAÍSES QUE LIDERAM A POLÍTICA MUNDIAL.”

EUA, URSS, ONU, Argentina, Mafalda, Quino. A relação animosa entre esses seis elementos constituiu a discussão central deste trabalho. Para tanto, foram selecionadas 17 tiras de Mafalda, cuja análise objetivou compreender a interpretação crítica de Quino às relações políticas internacionais na década de 60 e início da década de 70 do século XX.

A produção de quadrinhos está diretamente vinculada ao período pós-segunda guerra, denominado Guerra Fria, uma vez que veiculam traços sociais, culturais, políticos que foram transformados nesse contexto.

A respeito das histórias em quadrinhos, entende-se que essa produção não é independente de um contexto político e social. Para essa discussão, este trabalho buscou os autores Moacyr Cirne e Umberto Eco. Ambos tratam dos quadrinhos como produtos da cultura de massa. No entanto, enquanto o primeiro enfatiza a natureza política e ideológica dessa produção, o segundo destaca a procura consciente do leitor por esse tipo de entretenimento como forma de fruição, bem como enfatiza o papel do autor. Sob a ótica de Eco, compreende-se Quino como um autor que visualizou a oportunidade de, dentro da produção de cultura de massa, apropriar-se dos elementos padronizados a que estava sujeito e desenvolver função crítica alterando a expectativa do leitor de quadrinhos. Quino, nessa produção, é o autor de Eco, aquele que critica determinados valores e aspectos utilizando-se de um meio – produtos de cultura de massa, como os quadrinhos – usados originalmente para divulgá-los.

Essa relativa autonomia crítica de Quino foi facilitada, também, pelo gênero: as tirinhas de jornal que, segundo Nicolau, têm a função de construir uma visão de mundo de modo humorístico e crítico, com forma própria representante de práticas socioculturais dentro da imprensa. Nicolau afirma que por trás do propósito do entretenimento com o uso do humor, a tira ironiza, satiriza e provoca reflexões a respeito de fatos comuns e também de questões mais sérias do país e do mundo.

Quino, portanto, apropriou-se dos recursos dos quadrinhos e do espaço do jornal. O autor também, ao localizar sua produção nas décadas de 60 e 70, encontra um espaço social, político e econômico – caracterizado pela urbanização e consolidação da classe média argentina, pelas crises econômicas do período, pela dependência crescente da economia argentina do capital de empresas estrangeiras e pela falta de garantia política da manutenção do Estado de Bem-Estar –, bem como uma mudança artística – o que Harvey anunciou como

passagem do modernismo para o pós-modernismo, com o que foi possível se apropriar de elementos artísticos já construídos para denunciar, ironizar, a arte precedente.

Desse modo, a obra de Quino possivelmente anuncia traços pós-modernos. É evidente que o autor acompanha as mudanças políticas, econômicas e sociais, que impactam de modo recíproco em alterações culturais. O autor se utiliza de elementos comuns à sociedade argentina – tais como a construção da família nuclear característica da classe média crescente, a relação das pessoas com os meios de comunicação e a ambientação urbana.

Na análise das fontes, observou-se que um dos elementos importantes por meio do qual se constroem as críticas é os veículos de comunicação que aparecem em Mafalda – rádio, jornal e televisão. Esses meios trazem as notícias cotidianas, funcionando como o meio de contato das personagens com os desdobramentos políticos nacionais e internacionais. A postura de Mafalda diante dessas informações é de contestação, porém de contestação ingênua, um tanto confusa (como observou Eco), no sentido de não compreender exatamente as causas e desfechos dos acontecimentos veiculados. Essa aparente ingenuidade infantil da personagem é transformada, ironicamente, por Quino – que nada tem de ingênuo – em crítica.

O autor confere às tiras a denúncia do constante relacionamento animoso entre EUA e URSS. Observa-se nas tiras de Quino que essa disputa entre as duas potências impactou, e foi recebida, de alguma forma na América Latina: ora por meio dos meios de comunicação – nota-se que Mafalda dialoga com as notícias mundiais por meio do rádio, da televisão e do jornal –, ora pela observação das reações dos personagens – o medo do comunismo e das armas nucleares.

Além do diálogo com os meios de comunicação, Quino transpõe assuntos do âmbito das relações internacionais ao cenário cotidiano, familiar e escolar. Nesses ambientes, como observou-se, o autor constrói a crítica à ONU e ao intervencionismo estrangeiro na Argentina. Quanto à primeira, geralmente, a personagem sonha/imagina que está presente na instituição ou inclui a Organização em meio a uma discussão cotidiana. Denuncia-se, dessa forma, a ineficiência das Nações Unidas na resolução de querelas internacionais. De um modo geral, compreende-se que, sob o ponto de vista de Quino, URSS e EUA estavam acima dessa instituição.

Seguindo a observação da sobreposição dessas potências às suas respectivas áreas de influência, as tiras apontam para a relação imperialista entre EUA e América Latina, especificamente a Argentina. Mas, acrescenta-se, nas tiras há a crítica tanto à ideologia capitalista quanto à comunista. Algumas das tiras analisadas indicam a submissão da Argentina ao mercado internacional – representado pelo FMI e o Banco Mundial – bem como

à imposição de restrições norte-americanas. Mafalda representa a perda de autonomia do indivíduo e, expandindo o significado, da nação, diante dos desdobramentos dos conflitos internacionais. Nesse sentido, Quino acusa a submissão de uma nação por outra e, conseqüentemente, a perda de autonomia dessas nações.

Observa-se, assim, a relevância das tiras de Mafalda como fonte para o estudo dos temas acima apontados, uma vez que, ao produzir o humor, a tira recupera aspectos culturais e sociais e fatos cotidianos, políticos ou econômicos, e questiona/critica. O efeito de humor, a quebra de expectativa, é gerado pela ironia, que ocorre a partir de um discurso produzido sobre discursos formados anteriormente (já-ditos), recuperados na/pela memória discursiva. Nesse processo irônico, o já-dito é desqualificado. Desse modo, os discursos do desarmamento, do possível acordo entre EUA e URSS, da autonomia das nações são desqualificados por Quino. Para a compreensão da ironia esses aspectos e fatos (discursos), que serão contrapostos, são compartilhados, desse modo, pode-se, assim, chegar ao leitor e obter evidências do que se lia, ouvia, discutia, temia no período e local em que as tiras foram publicadas.

Esse trabalho, porém, não contemplou estudos de recepção das tiras, nem se propôs a analisar os periódicos em que foram publicadas. Dada a inviabilidade, neste momento, ficam sugestões para trabalhos posteriores. As tiras de Mafalda são fontes cujos questionamentos possíveis são inúmeros, uma vez que o autor aborda vários temas, como já indicado no início da pesquisa. Quanto às observações feitas neste trabalho, faz-se a ressalva de que é possível complementá-las com um estudo mais aprofundado do contexto social argentino, do imperialismo, dos Direitos Humanos, das Nações Unidas, bem como das influências ideológicas do autor.



6 FONTES

As fontes desta pesquisa constituem 17 tiras da Mafalda do cartunista argentino Quino. Todas constam na obra QUINO. **Toda a Mafalda**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CIRNE, Moacy. **Uma introdução política aos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Angra, 1982.
- BALDI, Carlo. “Autodeterminação.” In: BOBBIO, Norberto; et al; **Dicionário de Política**. Brasília: Unb, 2007.
- BRAITH, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- KENNEDY, Paul M. **Ascensão e queda das grandes potências**. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- LOPEZ, Luiz Roberto. **História do Século XX**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- NICOLAU, Marcos. **Tirinha: A síntese criativa de um gênero jornalístico**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2007.
- OLIVEIRA, D. **Walt Disney e Karl Marx: interpretações do imperialismo (1870-1918)**. In: DORÉ, A. ; LIMA, L. F. S. ; SILVA, L. G.. (Org.). **Facetas do império na História: conceitos e métodos**. 1 ed. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- OLIVEIRA, Orlandina de & ROBERTS, Bryan. “O crescimento urbano e a estrutura urbana na América Latina, 1930-1990.” In: BETHELL, Leslie. **História da América Latina: A América Latina Após 1930**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2005.
- ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso**. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- QUELLA-GUYOT, Didier. **A história em quadrinhos**. São Paulo: Loyola, c1994.
- QUINO. **Toda a Mafalda**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- RAMOS, Paulo. **Bien Venido: Um passeio pelos quadrinhos argentinos**. Campinas,SP: Zarabatana Books, 2010.
- RAMOS, P. E. **Tiras cômicas e piadas: duas leituras, um efeito de humor**. Tese (doutorado) apresentada ao programa de pós-graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.
- RIBEIRO FILHO, Adauto. **HQ na América Espanhola: Argentina e México**. In: LUYTEN, Sonia Maria Bibe. **Histórias em quadrinhos : leitura crítica**. São Paulo: Paulinas, 1985.

ROMERO, Luis Alberto. **História contemporânea da Argentina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SANTOS, Rodrigo Otávio dos. **Webcomics Malvados: Tecnologia e Interação nos Quadrinhos de André Dahmer**. Dissertação (mestrado) – UFPR. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia. Curitiba, 2010.

-sites

www.quino.com.ar