
AS ÚLTIMAS QUESTÕES EM MAFALDA

THE ULTIMATE QUESTIONS IN MAFALDA

LAS ÚLTIMAS PREGUNTAS EN MAFALDA

Janaina de Holanda Costa Calazans¹

Resumo

Neste artigo, apresentamos um histórico da discussão das últimas questões sobre gêneros desde o Diálogo Socrático, passando pela Menipeia, até os quadrinhos da personagem Mafalda, criados pelo argentino Quino. A partir dos conceitos de Carnavalização e Dialogismo de Bakhtin, temos como objetivo demonstrar como a personagem Mafalda se constitui sujeito e constrói seu discurso, tendo como base a reflexão oriunda das últimas questões. Para evidenciar essa construção, foram analisadas duas tirinhas da personagem de Quino que demonstram a presença de questões filosóficas definitivas nos discursos da personagem Mafalda e como o estado de reflexão dialógica acerca delas é capaz de influenciar na sua forma de ser e agir ideologicamente no mundo.

Palavras-Chave: Últimas questões; Carnavalização; Dialogismo; Mafalda; Bakhtin.

Abstract

In this paper, we present a historical view of discussions regarding the genre of “ultimate questions”, from the Socratic Dialogue, through Menipeia, to the comics of the character Mafalda, created by the Argentine author, Quino. From the concepts of Carnivalization and Dialogue by Bakhtin, we try to show how Mafalda constitutes herself as a subject and constructs her speech based on the reflections arising from the ultimate questions. To evidence this hypothesis, we analyzed two comic strips of Quino's character, which demonstrate a presence of definitive philosophical issues in the speeches of Mafalda's characters and how the state of dialogical reflection surrounding them is able to influence her way of being and of acting ideologically in the world.

Keywords: Ultimate questions; Carnivalization; Dialogism; Mafalda; Bakhtin.

¹ Universidade Católica de Pernambuco, e-mail: janaina.calazans@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0692-6280>.

Resumen

En este artículo presentamos una historia de la discusión de las últimas preguntas sobre géneros desde el Diálogo socrático, pasando por Menipeia, hasta los cómics del personaje Mafalda, creado por el argentino Quino. Partiendo de los conceptos de Carnavalización y Dialogismo de Bakhtin, pretendemos demostrar cómo el personaje Mafalda constituye un sujeto y construye su discurso, a partir de la reflexión que surge de las últimas preguntas. Para resaltar esta construcción, se analizaron dos franjas del personaje de Quino que demuestran la presencia de cuestiones filosóficas definitivas en los discursos del personaje Mafalda y cómo el estado de reflexión dialógica sobre ellas es capaz de influir en la forma de ser y actuar ideológicamente en el mundo.

Palabras clave: Últimos números; Carnavalización; Dialogismo; Mafalda; Bakhtin.

BAKHTIN E A QUESTÃO DE GÊNERO

Bakhtin (1981) define gêneros como tipos relativamente estáveis de enunciados que se constituem historicamente a partir das situações de interação verbal. Esta afirmação parte da ideia de que a língua é uma atividade social, histórica e cognitiva. Para Marcuschi (2002, p.21) “é impossível se comunicar verbalmente a não ser por algum gênero, assim como é impossível se comunicar verbalmente a não ser por algum texto”. Isso significa que a maioria dos estudiosos que analisam as questões de gênero a partir de seus “aspectos discursivos e enunciativos” (MARCUSCHI, 2002, p. 21) convergem para a posição defendida por Bakhtin (1992) de que só é possível se comunicar verbalmente por meio de um gênero textual.

Entendemos, assim, a língua como uma forma de agir social e historicamente que, ao expressar-se, procura interagir de modo a mostrar-se real. É nesse contexto que os gêneros textuais se apresentam como ações sócio discursivas para agir sobre o mundo e dizer o mundo (CALAZANS, 2011).

Embora predeterminados, não constituem formas rígidas, inibidoras de criatividade ou limitadas. Pelo contrário, se fizemos uma rápida retrospectiva histórica dos gêneros, observaremos que inicialmente, segundo Marcuschi (s/d), o número de gêneros disponíveis era limitado, ampliando-se com a invenção da escrita, por volta do século VII A.C, e os gêneros que adivinham diretamente desta produção. A partir do século XV, a expansão dos gêneros toma grandes proporções, impulsionada pela “cultura impressa” (MARCUSCHI, 2002, p.19) e em seguida pela Revolução Industrial, no século XVIII, e pela ascensão da tecnologia. Em uma primeira fase, povos de cultura essencialmente oral desenvolveram um conjunto limitado de gêneros. Com a invenção da escrita alfabética, por volta do século VII A.C., multiplicam-se os gêneros, surgindo os típicos da escrita. Em uma terceira fase, a

partir do século XV, os gêneros se desenvolvem com a cultura impressa para, no período intermediário de industrialização iniciado no século XVIII, dar início a uma grande ampliação. Condicionados aos avanços tecnológicos, o que vemos é o surgimento de novos gêneros.

Essa observação histórica revela que “os gêneros textuais se integram e se situam funcionalmente nas culturas em que se desenvolvem” (MARCUSCHI, 2002, p.19). Para o autor, os gêneros se evidenciam mais pelas “funções comunicativas, cognitivas e institucionais do que por suas peculiaridades linguísticas e estruturais”. (MARCUSCHI, 2002, p.19) Possuem uma estrutura formal não linear e, assim como surgem, podem desaparecer.

A capacidade dos gêneros se misturarem em um mesmo texto, torna a sua definição uma tarefa árdua. Para Maingueneau (1997), definir gênero é um desafio, tendo em vista que são intercambiáveis, podendo se misturar em um mesmo texto. Bakhtin (2003) apontou a capacidade do gênero de dar origem a outros gêneros a partir da transmutação e da assimilação de um gênero por outros. “Seguramente, esses novos gêneros não são inovações absolutas, quais criações *ab ovo*, sem uma ancoragem em outros gêneros já existentes” (MARCUSCHI, 2002, p. 20). A interseção entre os gêneros já havia sido destacada por Bakhtin (2003) quando pontuou a 'transmutação' dos gêneros e a assimilação de um gênero por outro, gerando novos.

Dessa forma, podemos concluir que o contexto sócio-político-cultural favorece o surgimento de formas inovadoras, mas não absolutamente novas como é o caso dos quadrinhos, que nasce a partir de uma circunstância sócio-política específica, desenvolvendo formas estruturais também próprias condicionadas às possibilidades do discurso. As tirinhas da personagem Mafalda, criada pelo autor Quino, revelam o uso da linguagem que tem a ver com aspectos sócio comunicativos e funcionais, mas também com aspectos formais, sejam eles estruturais ou linguísticos.

Disposto a entender o comportamento do gênero para além do linguístico e do social, Maingueneau (1997) passou a encarar seu uso como um contrato. Essa noção, parte do pressuposto que toda enunciação é orientada pela prática social do enunciador que, por sua vez, não é livre para dizer o que quer, na hora que quer, para quem quer, pois está preso a um contrato que rege o resultado de sua enunciação, o gênero.

Dessa forma, Maingueneau, assim como Bakhtin (2003), entende que, para se debruçar sobre a análise dos enunciados, é necessário, antes, aprofundar o entendimento da noção de gênero do discurso.

O gênero de discurso tem uma incidência decisiva para a interpretação dos enunciados. Não se pode interpretar um enunciado se não se souber a que gênero o ligar. Ouvindo outrem, nós sabemos, logo pelas primeiras palavras, prever o gênero, adivinhar o volume (o tamanho aproximado de um todo discursivo), a estrutura composicional, prever o fim, por outras palavras, desde o princípio, somos sensíveis ao todo discursivo (MAINGUENEAU, 1997, p. 55).

Como suas observações da Análise do Discurso (AD) passam pelas “vias abertas da pragmática”, Maingueneau (1997) observa ainda que é fundamental para a análise o conhecimento das coerções genéricas dos gêneros discursivos.

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

Para atingir os objetivos propostos, será feito um levantamento histórico que contemple a situação político-social da América do Sul, cruzando o contexto com os enunciados presentes nas duas tirinhas analisadas, de modo a perceber a presença das últimas questões e a classificar suas aparições temáticas nos discursos propostos por Quino.

OS GÊNEROS DAS ÚLTIMAS QUESTÕES

Desde a antiguidade, alguns gêneros se ocupam a promover reflexões sobre as últimas questões. O primeiro deles foi o Diálogo Socrático, responsável por introduzir o herói ideológico nas narrativas e por confrontar o homem consigo mesmo, promovendo uma reflexão sobre grandes temas como a existência humana e o homem em relação ao outro (BAKHTIN, 1981).

Diálogo Socrático é um gênero que tem como característica o uso do método socrático da revelação da verdade e o diálogo organizado em narrativa. Essa revelação ocorria por meio do uso de métodos como a Síncrise, que consiste na confrontação de diferentes pontos de vistas sobre um determinado objeto, e a Anácrise, que provoca as palavras do interlocutor, levando-o a externar sua opinião. Sócrates era um grande mestre em fazer as pessoas falarem, em expressarem em palavras suas opiniões obscuras.

Introduz-se aí a ideologia na personagem. O herói que antes era uma ferramenta do enredo, passa a ditar as regras do tema. A personalidade do homem real passa a ser retratada em toda a sua profundidade, promovendo um encontro do homem com ele mesmo, levando-o junto com a personagem a uma reflexão profunda sobre as últimas questões. Embora, no entanto, tenha sido o precursor da discussão, o Diálogo Socrático teve vida breve.

No momento em que passa a servir a concepções dogmáticas do mundo já acabadas de diversas escolas filosóficas e escolas religiosas, o gênero perde toda a relação com a cosmovisão-carnavalesca e se converte em simples forma da exposição da verdade já acabada e indiscutível (catecismo) (BAKHTIN, 1981, p. 94).

Essa verdade universal oriunda das escolas filosóficas e das religiões nada se aproximava da premissa original do gênero, que propunha construir uma discussão reflexiva e, como o próprio nome diz, dialógica, das questões mais profundas da humanidade.

Os temas propostos pelo Diálogo Socrático tinham a intenção de confrontar o homem e de empoderar-lhe da ideologia necessária para que pudesse romper os limites que o faziam homogêneo, tornando-o múltiplo. Sendo assim, pela primeira vez, um gênero apresentava uma personagem que era capaz de transformar os rumos da história quando rompe com as barreiras (classe social, sexo, idade, profissão) que a limitavam e assumem novas possibilidades.

Com a dissolução do Diálogo Socrático, a sátira menipeia assume a responsabilidade pela discussão das últimas questões. Para isso, a menipeia une o universalismo filosófico ao fantástico, de modo a gerar uma visão de mundo sob uma outra perspectiva, uma perspectiva “da vida humana em sua totalidade” (BAKHTIN, 1981, p. 99)

Tal qual o Diálogo Socrático, a sátira menipeia, desde o seu princípio traz os grandes questionamentos filosóficos como temática de interesse do gênero. A diferença de abordagem das últimas questões feita pelos dois gêneros se concentra fundamentalmente na atenção dada às questões acadêmicas da filosofia que tinham espaço de destaque no Diálogo Socrático e perdem força na sátira menipeia em detrimento de questões ético-práticas.

Nesse gênero, as últimas posições filosóficas aparecem a partir de uma visão de mundo que une ao fantástico e ao universalismo filosófico. A abordagem das grandes questões parece ter se apresentado desde as primeiras menipeias, conservando-se em todas as suas variedades como um traço característico desse gênero. Em relação ao Diálogo Socrático, a menipeia deixa de lado a discussão da problemática filosófica relacionada aos problemas acadêmicos e põe-se a olhar para as questões ético-práticas, reveladas a partir da síncrese dessas “últimas atitudes do mundo” (BAKHTIN, 1981, p. 99), tendo-se como exemplo:

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

As atitudes exageradas do homem, os escândalos, as inconveniências, ou seja, a representação da carnavalização do comportamento humano, tornam-se um terreno fértil para a discussão das últimas questões por causa daquilo que advém desse comportamento carnalizado, como o descumprimento das normas, que leva ao questionamento da ética e da moral. Junto a isso, estão os contrastes agudos, que abordam as mudanças bruscas – o alto e o baixo, ascensões e decadências, casamentos desiguais.

Esse gênero que surge a partir da desintegração do Diálogo Socrático tem suas raízes no folclore carnavalesco e tem como característica sua flexibilidade, tornando-o capaz de penetrar em diversos outros gêneros. De acordo com Bakhtin (1981), a sátira menipeia pode ser considerada a grande responsável pela difusão da cosmovisão carnavalesca na literatura até os dias de hoje.

Essa cosmovisão-carnavalesca é um recurso utilizado pelo Diálogo Socrático e está presente em todos os gêneros do cômico-sério para aproximar o homem de suas questões mais profundas. De acordo com Bakhtin (1981), a presença dessa estratégia proporcionava a ruptura com as regras da vida cotidiana, permitindo que algumas situações consideradas anormais fossem encaradas com certa naturalidade.

CARNAVALIZAÇÃO

O conceito de carnavalização é explicado pelo filósofo russo a partir da origem da própria palavra carnaval, que teria origem alemã e cuja etimologia viria de *kane* ou *karth*, que em português pode ser traduzido como “lugar santo”, interpretado por alguns estudiosos como sendo os deuses e os seus servidores, e *va* (ou *wal*), em português, “morto”. Dessa forma, podemos entender Carnaval como procissão dos deuses mortos. Temos aí a tese máxima da carnavalização, a ideia da oposição – do coroamento/destronamento.

Embora não seja considerado um fenômeno literário, o Carnaval traz em si uma linguagem bastante particular que transporta para a seus gestos e toda a sua simbologia que Bakhtin definiu como carnavalização (BAKHTIN, 1981, p. 105). Entre as possibilidades que se abrem a partir do processo de carnavalização, temos o contato físico entre os corpos, a possibilidade de que os corpos individuais se fundam em um só corpo popular.

O conceito de carnavalização de Bakhtin está intimamente ligado à discussão das últimas questões, já que permite que o homem se desnude e não se limite pelas regras do cotidiano, expondo suas vulnerabilidades. O espetáculo carnavalesco seria um mundo às avessas que privilegia o que está à margem, na periferia, potencializando a liberdade e o comportamento extravagante.

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

Essa atitude carnalizada se opõe ao cotidiano extracarnavalesco. Tudo o que se refere ao cotidiano dos homens é suspenso no processo de carnavalização, opondo-se, assim, ao sério, ao dogmático, ao medo, à devoção, à etiqueta (BAKHTIN, 1981). Bakhtin (1981) aponta quatro categorias do carnaval que integram a cosmovisão carnavalesca: 1. o livre contato entre os homens: a partir desse contato, é possível instituir a livre gesticulação e o franco discurso. “Os homens, separados na vida por intransponíveis

barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca” (BAKHTIN, 1981, p. 106); 2. a excentricidade: permite que os aspectos ocultos da natureza humana se revelem em forma concreto-sensorial; 3. Mésalliances: alianças separadas na vida extracarnavalesca entram em contato nas combinações carnavalescas. “O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc”. (BAKHTIN, 1981, p. 106); 4. a profanação: formada pelos sacrilégios carnavalescos, “por todo um sistema de descidas e aterrissagens carnavalesca, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas, etc” (BAKHTIN, 1981, p. 106). Cada uma dessas categorias exerceu influência na literatura no que se refere à formação dos gêneros, interferindo efetivamente, por exemplo, na escolha e na organização dos temas, na aproximação entre o autor e o herói e na transformação do estilo verbal empregado na literatura.

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

Vale ressaltar que todos esses aspectos apontados por Bakhtin já estavam presentes com nitidez na menipeia, assim como temas relacionados diretamente à ação carnavalesca, entre eles a coroação-destronamento. Esse ritual aparece em todos os festejos carnavalescos e está impregnado da cosmovisão-carnavalesca, pois remete às possibilidades de mudança e de transformação, morte e renovação. “O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova” (BAKHTIN, 1981, p. 107). A coroação-destronamento é, portanto, uma ideia ambivalente que expressa a relatividade da condição humana, deixando de lado a ordem fixa da vida e propondo uma nova ordem, na qual os polos aparecem tão próximos que parecem um só lugar, comum e previsível.

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

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

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

DIALOGISMO

Aquilo que Bakhtin (1981) chamou de dialogismo pode ser entendido como aquele discurso atravessado por relações interdiscursivas que emergem no discurso por meio das marcas de heterogeneidade. "O discurso de um outro colocado em cena pelo sujeito, ou o discurso do sujeito se colocando em cena como um outro" (PÊCHEUX, 1983/1997, p. 316-317). De acordo com Bakhtin (1981), o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Com isso, ele quer dizer que o outro influencia, condiciona, atravessa o discurso do eu. Em outros termos, segundo Barros (2003):

[...] concebe-se o dialogismo como o espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto. Explicam-se as freqüentes referências que faz Bakhtin ao papel do outro na constituição do sentido ou sua insistência em afirmar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz. (BARROS, 2003, p. 3).

Nesse processo de escolha, no qual se procura aquilo que se julga o que pode ser dito gramaticalmente, distinguimos um conjunto de enunciados possíveis de serem atualizados, reditos em uma determinada enunciação, em um dado lugar, definindo o dizível, criamos também uma zona do que não é dito excluindo aqueles enunciados que devem ficar de fora do espaço discursivo. Essa separação do que pode ou não ser dito deve-se, sobretudo, a um recurso chamado memória discursivaⁱ. É justamente por meio dessa memória discursiva que os enunciados anteriores, o já dito, faz-se circular. É ela que permite o aparecimento, a rejeição ou a transformação de enunciados históricos. Essa memória nos permite concordar com a tese de Maingueneau (1997) de que não existe discurso autofundado, de origem absoluta. Enunciar é se situar sempre em relação a um já dito que se constitui no Outro do discurso.

Voltamos aqui à noção de intertextualidade. Quando Bakhtin (1981) afirma que nenhuma palavra é nossa, nos remete a ideia de que estamos, o tempo inteiro, nos utilizando de um discurso dado e a partir dele produzindo algo novo, original. Percebemos, assim, que a repetição de temas relacionados à condição humana, ao meio ambiente, à situação política e às distorções sociais são recorrentes nas tirinhas da personagem Mafalda.

No entanto, apesar de termos sempre a sensação de que já conhecemos aquela narrativa, ela vem sempre revestida de uma nova roupagem, de um enredo mais ou menos complexo, de personagens diferentes. E, assim, temos a sensação de que estamos diante de algo novo. Daí a insistência de Bakhtin na definição de enunciado como "um elo na cadeia da comunicação verbal", inseparável dos elos que o determinam interna e externamente e que nele provocam reações-respostas imediatas, numa "ressonância dialógica".

A problemática do dialogismo bakhtiniano, assim como a abordagem do sujeito e de sua relação com a linguagem permitida por Freud, serviram de apoio para Authier-Revuz (1990) na construção de sua definição de heterogeneidade discursiva. Desse modo, Revuz diz que o discurso encontra-se atravessado pelo inconsciente, no qual, sob as palavras, "outras palavras" são ditas. Pode-se, então, a partir da linearidade de uma cadeia, perceber a polifonia não intencional de todo discurso, por meio da qual, pode-se recuperar os indícios da "pontuação do inconsciente".

MAFALDA E AS ÚLTIMAS QUESTÕES

A tirinha que se tornou popular em toda a América Latina e na Europa foi ainda traduzida para o chinês, chegando, assim, ao país mais populoso do mundo. A personagem Mafalda ficou famosa por suas reflexões carregadas de ideologia. Mesmo tendo apenas 7 anos, essa heroína iracunda, como foi classificada por Humberto Eco (2003), mantinha um constante diálogo com o mundo adulto. Segundo Eco (2003), ela via "o mundo assim como ele é [...] reivindicando o seu direito de continuar sendo uma menina que não quer se responsabilizar por um universo adulterado pelos pais" (ECO apud QUINO, 2013, p.55) Entre 1964 e 1973, período em que a tirinha foi produzida, Mafalda foi porta-voz de discussões sociais que continuam em pauta, como aponta seu criador:

"Fico surpreso quando vejo como temas que abordei há cinquenta anos permanecem atuais. Até parece que desenhei a tira hoje. Deve ser porque o mundo continua cometendo os mesmos erros" (QUINO apud YANAKIEW, 2014, informação eletrônica).

No texto, são recorrentes temas como política, questões de gênero, ciência e até a evolução tecnológica, todos tratados de forma bem humorada, a partir de estratégias textuais próprias, como a Carnavalização e a polifonia tratadas por Bakhtin; a ideologia tratada por Orlandi, como recurso primordial para a constituição dos sujeitos e dos sentidos; a ironia tratada por Berrendonner (1987) e Ducrot (1987). Por dar vida a essas discussões, Mafalda foi considerada por Eco como uma anti-heroína, responsável por contestar o

mundo. “Mafalda não é uma heroína. É uma anti-heroína. Não aparece para salvar as pessoas, aparece para criticar comportamentos e situações e pôr a sociedade em questionamento” (ECO apud QUINO, 2013, p.55) o que remonta às temáticas típicas da Menipeia Antiga, também retomada nas obras de Dostoiévski.

A seguir, analisaremos duas tirinhas da personagem Mafalda em que a discussão das últimas questões aparece com evidência.

Figura 1 – Tirinha Mafalda



Fonte: Toda Mafalda, 2003.

Na Figura 1, o confronto do homem com o próprio homem fica evidente quando a personagem Mafalda se refere à sua consciência como se fosse um inquilino que ocupa o seu mundo interior, confrontando-a quanto às suas vontades de proprietária, de sujeito dono de si. A vontade de infringir as regras convencionais revela ainda um traço da cosmovisão carnavalesca, assim como a contradição certo-errado, honesto-desonesto na mesma personagem, que mostra a presença do duplo de que fala Bakhtin (1981).

No primeiro quadrinho, Mafalda aparece com expressão contrariada, devolvendo o dinheiro à mãe no mesmo momento em que revela suas intenções não concretizadas e seu descontentamento consigo mesma por não ter seguido sua vontade. A mãe, sua interlocutora, mantém a expressão de confusão, como se não estivesse entendendo do que a filha está falando. O ponto gerador do desentendimento é a palavra utilizada por Mafalda como metáfora para consciência, inquilino.

O uso da palavra inquilino nesse contexto específico faz com que lembremos que se trata de uma menina de sete anos, que começa a perceber o mundo a sua volta e a significá-lo a partir de algumas constatações. Aqui podemos citar Volochínov (2013, p. 194), quando diz que a estrutura da consciência é ideológica e social. Para ele, “a linguagem interior consiste principalmente de *palavras*, ou seja, de signos absolutamente *materiais*, embora elas não sejam pronunciadas em voz alta, mas para si mesmo”. Sendo assim, a compreensão de Mafalda do que significaria ficar com o troco da padaria, contém o que Volochínov chamou de “*resposta avaliativa*” (2013, p. 194), ou seja, uma réplica. Essa relação entre a produção de sentido pretendida pelo locutor e aquela conseguida pela interlocutora é destoante e fracassa, na medida em que a mãe não consegue entender de forma plena o que a menina quer dizer com a palavra inquilino.

No terceiro quadrinho, a mãe resolve elucidar a dúvida e pergunta à filha a que inquilino está se referindo. No quarto e último quadrinho, a menina esclarece a dúvida da mãe com uma resposta – “esse que a gente tem aqui dentro” - que, segundo a expressão da mãe, parece ter sido motivo de ainda mais confusão. Aqui percebemos o Duplo carnavalizado em Mafalda, a posição entre o bem e o mal, o certo e o errado, o honesto e o desonesto. É o sujeito colocando-se diante de si, reconhecendo suas fragilidades, suas fraquezas, percebendo-se antagônico, nem só bom, nem só mau.

O autor mantém o suspense da narrativa até o final com um desfecho que surpreende o leitor e a mãe da personagem. A resposta deixa claro que, embora o diálogo interno não tenha sido travado no trecho mostrado na narrativa, a conversa entre Mafalda e sua consciência, a quem chama de inquilino, aconteceu em um momento anterior ao escolhido pelo autor para a retratação da história. A seleção do extrato a ser retratado pelo autor vai depender da sua estratégia. Nesse caso, Quino optou por abordar a ação a partir do momento em que a menina divide com a mãe o seu descontentamento por obedecer a sua consciência.

Na tirinha em questão, Mafalda expõe sua fraqueza inicial com a frase “pensei em ficar com o troco da padaria pra comprar bala”. Depois, ela mesma, questiona esse pensamento inicial e o reconsidera. O momento da reconsideração faz Mafalda conceber sua ideia de Virtude, a partir de um processo semelhante ao de busca da verdade adotado por Sócrates. Um diálogo com um interlocutor interno (a consciência), causou-lhe desconforto e lhe fez repensar sua decisão inicial. Para Sócrates, a revelação da verdade deriva da relação entre ideia e homem, advinda da atividade dialógica. É nesse processo que as ideias dos homens se encontram, se misturam e se completam.

Para o filósofo, a busca pelo conceito se dá juntamente com a desconstrução da imagem até chegar à ciência. Mafalda cria seu próprio conceito de consciência, definindo-a como um inquilino, habitante dela mesma.

Para Bakhtin (2005), o diálogo com um interlocutor ausente seria uma forma da personagem acessar sua consciência sem a interferência do autor, no caso da nossa análise, Quino. Na tirinha analisada, não só Mafalda acessa sua consciência, como também atribui a ela a responsabilidade pela avaliação dos seu conceito de virtude.

Mesmo aparentemente monológico, Mafalda trava um discurso interior com a sua consciência, em um processo dedicado à reflexão. Para Voloshinov (1930), mesmo esses discursos mais íntimos são dialógicos, já que se estabelecem como conversas entre o locutor e um auditório constituído pelo representante do seu grupo social. No caso da tirinha, diante do impulso de usar o troco da padaria para comprar bala, Mafalda entra em um diálogo com a sua consciência, buscando nela sua reserva ética, ponderando sua decisão a partir desse outro-interior. Esse discurso interior, por sua vez, é composto por tudo aquilo que produz sentido no entorno do locutor e, portanto, que constitui seu repertório.

É importante observar que, mesmo tendo duas possibilidades de seguir adiante – mantendo o discurso original ou recuando – o locutor recorre ao diálogo interior com a intenção de respaldar-se. Caso isso não aconteça e o discurso tome outro rumo, teremos, de toda forma, uma reflexão acerca da ideia inicial, conforme proposto por Sócrates em sua maiêutica.

No caso da nossa personagem, a ideia inicial é rechaçada pelo discurso interior, que funciona como resgate da virtude vivenciada ao longo da vida por Mafalda, refletindo seus costumes, valores e educação, dando-lhe o respaldo de um auditório imaginário que se comporta como se seu interlocutor fosse real. O que vemos aqui é o exercício da personagem de se colocar no lugar do Outro a partir de um auditório invisível. É a partir desse outro que Mafalda reflete e questiona suas atitudes e sua existência.

Inicialmente, o enunciado ausente de Mafalda – de ter pensado em usar o troco da padaria para comprar bala – supõe um confronto com o mundo e com aquilo que a classe da qual faz parte entende por correto. Esse auditório ausente fisicamente é quem determina a atitude moral adotada pela menina, condizente com a sua imagem social. A resolução de Mafalda de não usar o troco para atender ao seu desejo revela um movimento de busca daquilo que ela sabe e conhece do mundo e que povoa seu íntimo, gerando uma reflexão sobre o seu próprio pensamento, como na reflexão filosófica que é um “movimento de volta

do pensamento sobre si mesmo para conhecer-se a si mesmo, para indagar como é possível o próprio pensamento” (CHAUÍ, 1995, p. 14).

Para Bakhtin (1997), a consciência é o outro superdestinatário responsivo das grandes questões as quais o sujeito se coloca, sendo entendido pelo autor como “o momento constitutivo do todo do enunciado e, numa análise mais profunda, pode ser descoberto” (1997, p. 356). Sendo assim, o pensamento Bakhtiniano confirma o diagnóstico de Pítia sobre Sócrates, de que a superioridade dele estaria no reconhecimento da sua ignorância, que só é possível a partir da reflexão filosófica. Assim, Mafalda, antes de tomar sua decisão de devolver à mãe o troco da padaria, teria se voltado para dentro de si e se perguntado, o que fazer o com o troco da padaria? por que usá-lo em benefício próprio? Ou por que não o usar? e com que finalidade? Depois de interrogar-se, parece chegar à conclusão de que a finalidade de comprar balas para atender ao seu desejo pessoal não parece uma boa justificativa, nem mesmo uma justificativa relevante que explique o uso do troco, sobretudo, se contextualizarmos a decisão à situação econômica da classe média argentina na época.

O caráter dialógico do discurso faz, portanto, com que a produção do enunciado esteja diretamente condicionada a um Outro. Aqui vemos um enunciado produzido levando em consideração dois Outros, o Outro-consciência da personagem à qual deve responder de modo virtuoso, a qual parece lhe tolher em suas vontades mais rudimentares; e o Outro-mãe, a quem a personagem deve satisfação e, portanto, precisa explicar o uso ou não uso do troco da padaria.

Figura 2 – Tirinha Mafalda



Fonte: Toda Mafalda, 2003.

Na Figura 2, a composição temática das enunciações de Mafalda e Susanita é composta por duas abordagens, sendo (1) o direito de questionar e (2) a comparação entre os operários argentinos e os estadunidenses. Mafalda discute com Susanita o que é uma

constante na relação entre as personagens, visto que têm pontos de vista muito diferentes sobre os mais diversos assuntos, sobretudo, no que se refere à desigualdade social, à condição da mulher e à política. Para embasar suas posições nessa discussão, vemos que as personagens recorrem a referências do contexto social, comparando as condições dos operários argentinos com as dos trabalhadores estadunidenses.

Toda a ideologia engajada de Mafalda é expressa em sua fala, enquanto Susanita atua como contraponto, personificando a ideologia de parte da classe média preocupada apenas com questões sem relevância, como aparência e bens. Aqui, temos uma situação carnalizada da parte da classe média, onde duas posições se opõem devido às suas ideologias materializadas pela organização do conteúdo e da forma da enunciação.

“A realidade efetiva na qual o homem real vive é a história, este mar eternamente agitado pela luta de classe, que não conhece quietude, não conhece paz. A palavra ao refletir essa história, não pode não refletir as contradições, o movimento dialético, a sua “constituição” (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 196).

A orientação da enunciação aqui está visivelmente motivada pelo pertencimento de classe dos falantes, no caso Mafalda e Susanita. De acordo com Volochínov (2013, p. 190)

[...] o pertencimento de classe do falante não organiza de fato a estrutura estilística da enunciação somente exteriormente, ou seja, com o *tema* da conversação. A ideologia de classe entra para o interior (por meio da entonação, da escolha e da disposição das palavras) de qualquer construção verbal que se realiza não só com o conteúdo, mas expressa com a própria forma a *relação* existente do falante com o mundo e os homens, a *relação* com aquela situação específica e com aquele auditório.

O pertencimento à classe e como isso afeta a relação com o falante fica claro no primeiro quadrinho, em que Mafalda demonstra sua indignação com a opinião de Susanita. Embora não se saiba do que se trata, a memória discursiva dos enunciados produzidos por Susanita – que, por sua vez, já são enunciados dialógicos em relação aos discursos da sua família, sobretudo, de sua mãe - a depender do auditório, pode levar o leitor a crer que a revolta de Mafalda é válida. A discordância de Mafalda é expressa não só pelo texto, mas pela sua expressão com a boca aberta, indicando discussão e o corpo rígido. Já Susanita também mostra descontentamento com a amiga – Susanita odeia as reflexões de Mafalda -, revelado pela boca em forma de arco para baixo.

Em seu discurso, Mafalda usa adjetivo “estúpida” (pergunta) e a expressão “toda a minha vida” (quadrinho 1). Esses dois termos empregados no mesmo enunciado dão um caráter de superioridade ao locutor, provocando a inferiorização da audiência. Assim, a personagem ratifica seu “ponto de vista de classe” (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 200) em relação ao tema da enunciação e ao ouvinte – Susanita. Já Susanita que, no primeiro

quadrinho, é audiência e nos outros passa a ser locutor, usa expressões como “não sei que” e “não sei que lá” (quadrinho 2), que remete a um certo desdém pelas questões existenciais, sociais e políticas levantadas por Mafalda, sua interlocutora. No quadrinho 3, Susanita continua questionando a personagem, “você acha que é melhor?”, o que nos revela uma tentativa de sair do lugar de inferioridade e fazer valer seu posicionamento de classe dominante, na tentativa de desconstruir o discurso da classe intelectualizada e rotulá-lo como descabido para essa classe, que não tem autoridade constituída de questionar e, se o fizer, tais questionamentos não devem ser tomados como relevantes. Nessa situação, é importante entender que a discordância de Mafalda não diz respeito às palavras proferidas por Susanina, mas ao julgamento de valor da colega em relação à “*realidade objetiva*” que essas “palavras-signos” (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 197) refletem e refratam e seu grau de correspondência com essa realidade.

Até o terceiro quadrinho, as personagens se limitam a defender seus pontos de vista, tentando desmerecer o do outro. Nessa perspectiva, retomamos Bakhtin (2003), quando diz que o Outro, mesmo ausente, está sempre presente na constituição dos sentidos. Tanto para Susanita como para Mafalda, seus discursos estão carregados de palavras “minhas” (BAKHTIN, 2003, p. 311), pois estão impregnadas da expressividade das personagens. Portanto, nesse que Bakhtin chamou de “tecido de muitas vozes” (BAKHTIN, 2003), vemos posições ideológicas distintas, que causam controvérsia e constituem o interior do discurso.

No diálogo entre Mafalda e Susanita, a produção de sentido pode ser observada de dois lugares, o do ouvinte e o do locutor. No primeiro quadrinho, Mafalda é a locutora, mas o seu enunciado é uma réplica à Susanita. É com ele que o enunciado produzido por Mafalda dialoga. A partir dele, a personagem representa o ponto de vista de uma classe pensante. Do mesmo modo, no segundo quadrinho, Susanita é a locutora de um enunciado que é uma resposta ao enunciado produzido por Mafalda, e por meio dele, Susanita também se coloca como representante de sua classe. Nesse sentido, as personagens dialogam não apenas com o Outro físico, mas também com a consciência da própria personagem, representando os valores e as crenças provenientes do grupo social ao qual pertence, consolidando-se também como juízo de valor. Quando a dúvida surge, o sujeito passa a questionar seus valores e a dialogar com os valores do Outro pertencente a outro grupo social, que tenta persuadi-lo.

Esse exercício move ambas a tentarem persuadir uma a outra, marcando um território ideológico. O diálogo entre as duas, procura, ao mesmo tempo, dissuadir e

persuadir de modo a convencer a ouvinte da fragilidade do seu pensamento. Coisa semelhante buscava Sócrates com a sua maiêutica, quando tinha como principal objetivo destronar o seu interlocutor, fragilizando suas certezas, levando-o a admitir-se ignorante e fazendo-o refletir sobre outras possibilidades de verdade.

No entanto, embora ambas tentem desconstruir o ponto de vista da outra, nesse diálogo, nenhuma se submete à outra, o que leva a um diálogo inconclusivo, tal qual os primeiros praticados por Sócrates, cujo objetivo não era chegar a um lugar comum, mas provar a ignorância do seu interlocutor, que pensava saber o que dizia. Fica claro aqui que, conforme Sócrates apontava, a arrogância dos que se diziam sábios vinha da certeza dos seus saberes, o que os levava, ao serem questionados, responder de pronto, sem qualquer reflexão, embasando suas respostas apenas em opiniões pessoais (*dóxa*), em pré-conceitos, e não na ciência (*epistême*).

Embora Susanita não produza nenhum enunciado afirmativo, a forma como o questionamento é feito deixa claro seu posicionamento. No quadrinho 1, Mafalda já anuncia que uma pergunta julgada por ela estúpida foi feita e, no quadrinho 2, a reação de Susanita aponta para uma discordância de pontos de vista.

Mas se olharmos com atenção, ela representa um recorte de um diálogo maior. A escolha do autor por recortar a discussão parece estratégica para deixar claro que a discussão é longa e não pode ser simplificada nessa tirinha.

No segundo quadrinho, Susanita assume a posição de confronto, projetando o corpo em direção à Mafalda e abrindo a boca ainda em forma de arco invertido, mantendo, portanto, seu descontentamento. Já Mafalda assume a posição de escuta, deixando de lado a agressividade do quadrinho 1, passando à decepção, revelada pela boca em arco invertido e pelo movimento de corpo para trás, na tentativa de se afastar da abordagem de Susanita. Enquanto isso, Miguelito apenas observa a discussão.

No quadrinho 3, Susanita continua como locutora, enquanto Mafalda mantém a posição de ouvinte e a expressão de decepção, mas agora parece ter desistido de argumentar e mostra isso quando vira o corpo para o leitor, como se esperasse dele o apoio necessário para sair vitoriosa da discussão. Miguelito, por sua vez, tenta elucidar a dúvida dele e do leitor, que a esta altura ainda não sabe qual foi o motivo que levou à discussão.

No quadrinho 4, Susanita retoma o discurso que é anterior ao quadrinho 1 e do qual não tínhamos conhecimento até esse dado momento. A elucidação daquilo que estava até então silenciado vem para ratificar a ideia inicial de que a discussão se tratava de posicionamentos distintos. Para responder a Miguelito, Susanita, vira o corpo para ele,

enquanto Mafalda conserva sua expressão de decepção, como se concluísse a impossibilidade de fazer a amiga assumir uma postura empática em relação aos operários argentinos.

A experiência da empatia transforma o sujeito que contempla e o objeto contemplado, visto que o movimento de sair da sua singularidade faz com que, no momento em que o sujeito retorna a si, não seja mais o mesmo. Bakhtin (2017) defende que a empatia pura, aquela em que o sujeito se confunde com o outro, faria com que ele descobrisse como a mediocridade da sua existência, uma vez que é este o momento da descoberta que o seu existir é uma possibilidade, mas não essencial. No entanto, o próprio autor aponta para a impossibilidade de o ato de empatia e o ato de existir poderem acontecer de forma simultânea. E se não podem acontecer ao mesmo tempo, não podem acontecer, pois, se o sujeito deixa de existir enquanto único, não toma consciência da empatia, já que não pode fazê-la sem existir em sua singularidade.

O entendimento do objeto de contemplação é, então, a compreensão do meu agir sobre ele e o agir dele sobre mim. Sendo assim, não partimos aqui de uma ação que afaste o objeto da realidade na qual está inserido, mas, ao contrário, exija uma ação do observador, que leve em consideração tudo aquilo a ele conectado, portanto uma participação responsável, ética. Esse entendimento é que faz com que Bakhtin demonstre como vida e arte estão relacionadas.

Nessa tirinha, a voz do autor está diluída nas diversas vozes das personagens. São elas as responsáveis por expressar o pensamento do autor. Mafalda é a voz da consciência do autor, da razão, mas também é a voz da ideologia subversiva em relação ao governo instaurado na Argentina na época, que subjuga a classe trabalhadora, promove a distribuição de renda de forma desigual, inibe a capacidade crítica da população e trata as grandes questões como assuntos vagos e sem importância. “E sempre, uma dessas vozes, independentemente de nossa vontade e de nossa consciência, coincide com a visão, com as opiniões e com as valorações da classe a que pertencemos”

Em seu discurso, Susanita não leva em conta o que Bakhtin (1997, p. 356) chama de “superdestinatário superior” e a compreensão responsiva desse terceiro, já que não modaliza seu enunciado para que possa ser recebido pelos integrantes de classes outras, diferentes daquela que fundamenta seu sistema de crenças e valores. Susanita parece agir de forma impulsiva, produzindo um enunciado que não se fundamenta em nenhuma perspectiva ideológica dizível, ou seja, ela poderia até pensar dessa forma, a partir do seu sistema de crenças, mas não expressar isso socialmente. De acordo com Voloshinov (1930,

p. 6), atingir esse estado é trafegar em uma zona fronteira com o estado fisiológico. Segundo o autor (1930, p.7), seria o triunfo do “homem animal” sobre o “homem social”, o que mostra a inadequação desse sujeito ao auditório que recebe seu enunciado, que não está, necessariamente, relacionada ao seu caráter, mas às suas maneiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A abordagem das últimas questões em Mafalda se dá a partir da utilização de estratégias como a Carnavalização e o Dialogismo definidos por Bakhtin. No discurso da personagem, percebemos o confronto do homem com o homem, promovendo uma reflexão constante sobre a condição humana. Esse movimento de questionar-se vai aparecer no discurso motivado pelo olhar da personagem para o outro e sobre o outro, em um movimento dialógico, no qual o sujeito se constrói a partir e com o outro, dentro de contextos determinados capazes de influenciar de forma decisiva sua forma de ser, pensar e posicionar-se ideologicamente.

Essa possibilidade de construir-se indivíduo a partir das reflexões sobre as últimas questões é possível, muitas vezes em nosso objeto, por meio do rompimento das regras e das convenções, em um cenário de carnavalização que cria as condições necessárias para que o indivíduo traga à tona o seu duplo, em um processo de coroação-destronamento que permite desnudar a personagem, permitindo ainda que ela desnude o outro.

REFERÊNCIAS

AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. **Heterogeneidade(s) enunciativa(s)**. Tradução de Celene M. Cruz e João Wanderley Geraldi. Card. Est. Ling. Campinas (19): 25-42, jul/dez. 1990.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Para uma filosofia do Ato Responsável.** [Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco]. 3ª Edição. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017. 160 p.

BARROS, D. L. P. **Contribuição de Bakhtin às teorias do discurso.** In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido.* 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 27-38.

BERRENDONER, Alain. De la ironia. In: **Elementos de la Pragmática Linguística.** Trad. Margarita Mizraji. Buenos Aires. Gedisa Editorial. 1987. p. 143-202.

CALAZANS, Janaina de Holanda Costa. **A criação de um gênero textual a partir das relações onde, quem e o que: espaço, sujeito e ideologia.** Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1507-1.pdf>

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia.** 2.ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

DUCROT, O. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. In: **O dizer e o dito.** Campinas, Pontes, 1987. (título original, 1984).

ECO, U. Mafalda ou a Recusa. In: **Toda Mafalda.** 7. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso.** São Paulo: Pontes, 1997.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. **Gêneros textuais e ensino.** Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 19- 36.

PÊCHEUX, M. A Análise do Discurso: três épocas. Trad. de Jonas de A. Romualdo. In: GADET, F. & HAK, T. (orgs.) **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux.** Campinas, Editora da Unicamp, 1997. [1983]

_____. **O discurso: estrutura ou acontecimento.** Trad. Eni Orlandi. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 1997.

QUINO. **Mafalda inédita.** São Paulo: Martins fontes, 2013.

VOLÓCHINOV, V. N. (2013). **A construção da enunciação e otros ensayos.** São Carlos, Pedro e João Editores.

VOLOSHINOV, V. N. **A estrutura do enunciado.** (1930). (*tradução de Ana Vaz, para fins didáticos*). N.T. com base na tradução francesa de Tzevan Todorov (“La structure de l'énoncé), publicada em Tzevan Todorov, *Mikhail Bakhtin – Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1976.

YANAKIEW, M. **Mafalda: fãs comemoram os 50 anos de personagem dos quadrinhos argentinos.** 2014. Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/cultura/2014/09/fas-de-mafalda>

personagem-dos-quadrinhos-argentinos-comemoram-seus-50-anos>. Acesso em: 29 de dez. 2015.

* Artigo recebido em 07 de dezembro de 2019,
aprovado em 13 de julho de 2020.

ⁱ O que tratamos aqui como memória discursiva é baseado no conceito de Maingueneau (1983, 1984) de que a memória discursiva se trata de uma memória que supõe o enunciado inscrito na história.