

---

## A construção da personagem e seus discursos: uma análise das tirinhas de Mafalda a partir de Bakhtin

### The construction of the character and her speeches: an analysis of Mafalda's strips from Bakhtin

Janaina de Holanda Costa Calazans<sup>1\*</sup>

Received: 2023-01-03 | Accepted: 2023-02-05 | Published: 2023-02-13

---

#### RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar de que forma podemos verificar os conceitos de Bakhtin de diálogo interior, exotopia, excedente de visão, acabamento, *orientação emotivo-volitiva material* e excedente axiológico na construção das personagens e dos seus discursos nas tirinhas de Mafalda, criadas pelo quadrinista argentino, Quino. Para isso, selecionamos duas tirinhas, sendo a primeira um diálogo entre Mafalda e um caragueijo, na qual é possível observar a articulação dialógica de Mafalda com sua própria consciência; e a segunda tirinha, por sua vez, traz um diálogo entre Mafalda, sua melhor amiga – Susanita – e o colega Filipe, numa conversa carregada de pontos de vista discordantes e discursos estabelecidos a partir de concepções construídas por referências vindas de classes sociais, contexto político e econômico nos quais as personagens estão inseridas. Feita a análise foi possível perceber que vários dos conceitos cunhados por Bakhtin podem ser verificados nas tirinhas, desde a construção da (anti) heroína Mafalda, com sua ironia e alinhamento ideológico herdados do autor, até a elaborações dos enunciados das personagens carregados de opiniões que chamam à reflexão sobre as grandes questões humanas.

**Palavras-chave:** Mafalda 1; diálogo interior 2; excedente de visão 3; acabamento 4; exotopia 5

---

#### ABSTRACT

This article aims to analyze how we can verify Bakhtin's concepts of inner dialogue, exotopy, vision surplus, finishing, material emotive-volitional orientation and axiological surplus in the construction of characters and their speeches in Mafalda's comic strips, created by Argentine cartoonist, Quino. For this, we selected two strips, the first being a dialogue between Mafalda and a crab, in which it is possible to observe Mafalda's dialogical articulation with her own; and the second strip, in turn, brings a dialogue between Mafalda, her best friend – Susanita – and her colleague Filipe, in a conversation full of discordant points of view and discourses established from conceptions constructed by references coming from social classes, context political and economic in which the characters are inserted. After the analysis, it was possible to perceive the analysis carried out shows that several of the concepts coined by Bakhtin can be verified in the strips, from the construction of the (anti) heroine Mafalda, with her irony and ideological alignment inherited from the author, to the elaborations of the characters' statements loaded with opinions that call to reflection on the great human questions.

**Keywords:** Mafalda 1; inner dialogue 2; vision surplus 3; finish 4; exotopy 5

---

<sup>1</sup> Universidade Católica de Pernambuco e CESAR School  
\*E-mail: janaina.calazans@gmail.com

## INTRODUÇÃO

Este artigo traz uma discussão sobre as possibilidades dialógicas de construção de discursos a partir dos conceitos de diálogo interior, exotopia, excedente de visão, acabamento, *orientação emotivo-volitiva material* e excedente axiológico, conceitos de Bakhtin. Para discutir tais conceitos, escolhemos as tirinhas da personagem Mafalda, de autoria do argentino Quino.

Nas tirinhas, a menina de 7 anos, incompreendida pela família, pelos amigos e pela sociedade que a cerca, traz à tona questões filosóficas. Quino narrou em texto e imagem as reflexões da garotinha entre 1964 e 1973, numa Argentina tomada por um regime militar autoritário e violento.

Dessa forma, a questão de pesquisa que se apresenta é: de que forma podemos verificar os conceitos de Bakhtin na construção das personagens e dos seus discursos nas tirinha de Mafalda, criadas por Quino? Para responder a esta questão, selecionamos duas tirinhas e analisamos a partir dos conceitos apresentados no Referencial Teórico.

## REFERENCIAL TEÓRICO

O discurso interior é a aquele que é travado entre o locutor e o próprio locutor, aquele que emerge das entranhas daquele que fala, sem que nenhum auditório se apresente para interpretar, concordar ou discordar daquilo que é dito. Para Volóchinov (2019), todo discurso é dialógico, mesmo o mais íntimo, que se dedica à reflexão. O diálogo, nesse caso, dá-se entre o locutor, que parece estar em um exercício de conversação monológico, e um auditório, que se constitui na imaginação do locutor e com ele dialoga.

Esse caráter dialógico do discurso interior pode ser percebido em diversas situações, por exemplo naquelas em que nos pomos a refletir sobre um determinado assunto ou sobre uma decisão importante que precisa ser tomada. O assunto surge e imediatamente o sujeito se põe a pensar, a contrapor opiniões, dialogando, assim, com vozes que fazem o papel do auditório. Essas vozes, por sua vez, vêm para construir discursos elaborados a partir da vivência do próprio locutor ou para mostrar exatamente o contrário dessa vivência. As vozes interiores que dialogam com o locutor constroem aquilo que Volóchinov (2019) chamou de *pontos de vista*. Para Cunha

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

Segundo a autora, o ponto de vista se configura no processo dialógico, construído a partir do confronto com outros pontos de vista, podendo, ainda, ser modificado, reformulado, ir e vir “[...] em razão do lugar, do que se considera principal ou secundário”. (CUNHA, 2012, p. 27).

Esse ponto de vista pode, muitas vezes, ser desconstruído por esse diálogo interior que lhe revela uma posição contrária, uma outra ideologia mais poderosa, que irá ganhar o respaldo de um auditório imaginário. Analisando o diálogo interior na novela *Uma Criatura Dócil* (1876), de Dostoiévski, Bakhtin apresenta tal estratégia discursiva como “[...] um drama filosófico, onde as personagens são concepções de vida e mundo personificadas, realizadas no plano real”. (BAKHTIN, 1981, p. 242). Para o autor, o diálogo com um interlocutor ausente seria uma forma de dar à personagem a possibilidade de entrar em contato com a sua consciência sem a interferência do autor. “Para Dostoiévski, só na forma de declaração confessional de si mesmo é dada a última palavra sobre o homem, realmente adequada a ele”. (BAKHTIN, 1981, p. 55).

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

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

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

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

#### A CONSCIÊNCIA DO AUTOR DIANTE DA CONSTRUÇÃO DO HERÓI

Para entender a condição dialógica do discurso é interessante que oponhamos esta à condição monológica do discurso. Os romances monológicos limitam as personagens, aprisionam

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

O que Bakhtin denominou de *exotopia* é o que garante o movimento das trocas entre o sujeito e o outro, que faz esse sujeito deslocar-se do seu lugar e penetrar na consciência do outro e, assim, situar-se no mundo. A *exotopia* é, portanto, a relação de superioridade e exterioridade do autor sobre a personagem. Esse exercício da personagem de colocar-se no lugar do outro e posicionar-se a partir dele leva a uma reflexão que permite que o indivíduo perceba além dele através do outro e que questione a sua própria existência e suas atitudes.

Assim, o autor promove o exercício da *exotopia* numa relação direta com a alteridade, promovendo o distanciamento capaz de suscitar a dúvida e estimular uma visão de mundo por outra perspectiva. Assim, temos processos constitutivos constantes de *exotopia* e alteridade numa relação dialógica entre as concepções do locutor e do ouvinte. Tal interação permite perceber quanto do outro existe no sujeito e quanto do sujeito existe no outro.

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

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

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

Os elementos que constituem a personagem seriam aqueles que Bakhtin diz inacessíveis a ela própria, portanto, de responsabilidade do autor, por isso é ele que a vê e a acaba. É justamente essa visão, que cabe somente ao autor, que Bakhtin vai nomear de *excedente de visão*<sup>2</sup>, que ele entende como sendo o primeiro elemento constitutivo da personagem. É a partir dessa habilidade que o autor toma conhecimento daquilo que as personagens, dos seus lugares, não conseguem enxergar. Com essas informações privilegiadas, o autor orienta a formação ético-cognitiva da personagem dentro do contexto da obra. Dessa forma, podemos dizer que o

---

<sup>2</sup> Em algumas traduções, o termo *excedente de visão* é traduzido como *Exotopia*.

movimento de distanciamento do autor em relação à personagem é que lhe proporciona um olhar mais apurado sobre ela dentro do contexto da obra, promovendo, assim, o acabamento dela.

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

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

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

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

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

Por último, o quarto elemento é o “[...] *centro axiológico*”, ou seja, o todo da personagem e do acontecimento, aos quais, segundo Bakhtin (2003, p. 35, grifpo do autor), devem estar subordinados os valores éticos e cognitivos. Valores esses que, para Bakhtin, devem ser considerados a partir de uma abordagem estética da relação autor-personagem, e não de uma concepção psicológica que poderia incorrer no erro de buscar coincidências entre a vida do autor e a da sua criação.

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

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

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

A falta de distanciamento na relação autor-personagem pode provocar ainda outras situações que revelam a perda da exotopia diante do herói. Um dos casos é o do domínio do autor sobre o herói, no qual a presença do autor é tão forte na personagem que ela mesma realiza seu processo de acabamento, já que o autor lhe concedeu o princípio de autoprojeção, tornando-o apto para garantir-lhe o acabamento. “O herói empreende determinar a si mesmo, a autoprojeção que do autor se entranhou na alma do herói nas suas palavras”. (BAKHTIN, 2003, p. 41).

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

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

## **METODOLOGIA**

Tomando como ponto de partida a questão de pesquisa: de que forma podemos verificar os conceitos de Bakhtin na construção das personagens e dos seus discursos nas tirinhas de Mafalda, criadas por Quino? Selecionamos duas tirinhas, sendo a primeira um diálogo entre Mafalda e um caragueijo, na qual é possível observar a articulação dialógica de Mafalda com sua própria consciência e como suas reflexões extrapolam os limites internos e se articulam com seu interlocutor. A segunda tirinha, por sua vez, traz um diálogo entre Mafalda, sua melhor amiga – Susanita – e o colega Filipe. A conversa apresenta-se carregada de opiniões, pontos de vista discordantes e discursos estabelecidos a partir de concepções construídas por referências vindas de classes sociais, contexto político e econômico nos quais as personagens estão inseridas e representam.

Importante levar em consideração que as personagens e seus discursos sofrem a influência do seu autor e dos seus posicionamentos, o que pode acabar por comprometer a exotopia diante do herói. Além disso, o acabamento da personagem é fundamental para a

orientação do tom que a narrativa terá. Essas articulações são responsáveis por determinar não só o grau de distanciamento que o autor é capaz de imprimir do seu herói, o quanto de si acaba por emprestar às personagens.

Nas tirinhas selecionadas é possível entender essas nuances a partir dos conceitos de diálogo interior, exotopia, excedente de visão, acabamento, *orientação emotivo-volitiva material* e excedente axiológico de Bakhtin, aqui apresentados no Referencial Teórico. Tais conceitos auxiliam no entendimento das estratégias da construção das personagens e dos seus discursos.

## DISCUSSÃO

Utilizando aqui as tirinhas da personagem Mafalda, de autoria do argentino Quino, como objeto de análise, percebemos que o diálogo interior é uma constante para a protagonista, uma vez que, sentindo-se incompreendida pela sociedade, por sua melhor amiga e pelos seus pais, resta-lhe conjecturar consigo mesma. Em algumas narrativas, a menina faz, inclusive, menção à própria consciência como sua interlocutora.

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

O autor reserva efetivamente ao seu herói a última palavra. É precisamente desta, ou melhor, da tendência a ela que o autor necessita pra o plano do herói. Ele não constrói a personagem com palavras estranhas a ela, com definições neutras; ela não constrói um caráter, um tipo, um temperamento nem, em geral, uma imagem objetiva do herói; constrói precisamente a palavra do herói sobre si mesmo e sobre o mundo. (BAKHTIN, 1981, p. 45).

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

Essa nova condição do autor, que se coloca no mesmo plano da personagem, antes considerada uma violência às leis, passa a ser consagrada por Bakhtin após a análise de Dostoiévski, dividindo os discursos em *dialógicos* e *monológicos*. “Em suas obras [as de

Dostoiévski] aparece um herói cuja voz é construída da mesma maneira que se constrói a voz do autor num romance de tipo habitual” (BAKHTIN *apud* TODOROV, 1977, p. 9). “Agora é o herói que realiza o que o autor realizava” (TODOROV *apud* BAKHTIN, 2003, p. 9).

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

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

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

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

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

O discurso interior pode ser então considerado um processo filosófico de descortinamento da verdade, onde o homem já ensaia observar aquilo que lhe habita por um outro ângulo. Essa discussão particular se apresenta em momentos de hesitação, que exigem uma ação do sujeito diante de uma dada situação ou a tentativa de compreensão de um contexto no qual se está inserido. Nesse instante, o indivíduo se volta para o seu interior na tentativa de ouvir suas vozes

internas. “Nossa consciência parece, desta forma, nos falar por meio de duas vozes independentes uma da outra, e cujas propostas são contrárias”. (VOLÓCHINOV, 2017, p. 6). O discurso interior seria, portanto, constituído por enunciações completas (BAKHTIN/VOLÓCHINOV, 2006), que se assemelham às réplicas de um diálogo.

Analisaremos a seguir uma tirinha com 12 quadrinhos, dividida em três linhas. Nos primeiros três quadrinhos, Mafalda observa um caranguejo andando para trás e, então, no quarto quadrinho, ela diz ao crustáceo: “O futuro é pra frente!”.

No início da segunda linha, o primeiro quadrinho traz Mafalda questionando seu interlocutor: “Você não ouviu?”, repetindo a frase inicial no quadrinho seguinte, com indignação, mostra a partir da sua boca aberta e com interior preenchido: “O futuro é pra frente!”. No sétimo quadrinho, Mafalda observa silenciosa o crustáceo se afastar insistindo em caminhar para trás. No último quadrinho desta linha (o oitavo), Mafalda não suporta mais observar o comportamento do animal e grita, reação apontada pela boca mais aberta que o de costume e pelas letras da palavra escritas em fonte com tamanho maior, terminando com o sinal de exclamação: “REACIONÁRIO!”. No quadrinho que inicia a terceira e última linha da narrativa, Mafalda aparece novamente junto ao caranguejo a quem diz: “Que mania de andar para trás! Que bicho mais sem futuro!. Irritada, ela segue no quadrinho 10: “Você é um bicho estúpido, sem futuro!”. No quadrinho seguinte, Mafalda coloca a mão na testa, como se quisesse ver adiante, enxergar o futuro, Aquilo que está por vir. Então, no último quadrinho, ela se volta outra vez para o bicho e diz: “ou será que o futuro é tão ruim que ele está voltando?”

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

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

Sendo assim, as respostas para as questões feitas à consciência do sujeito pelo próprio sujeito vêm de um outro que dialoga com o indivíduo através da sua consciência. Esse outro é um

conjunto de valores e crenças oriundos do grupo social<sup>3</sup> ao qual o sujeito pertence. Quando surge a hesitação, a dúvida, a consciência passa a dialogar com um outro conjunto de valores, pertencente a outro grupo social.

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

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

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

Na tirinha, composta por quatro quadrinhos, Susanita e Mafalda discutem acaloradamente, o que fica evidente pelas bocas abertas mais do que o de costume e o corpo de Susanita projetado contra o de Mafalda, em posição de afronta.

No quadrinho 1, Mafalda se dirige a Susanita com o seguinte enunciado: “É a pergunta mais estúpida que eu ouvi em toda a minha vida, Susanita!”, o qual Susanita recebe com insatisfação, demonstrada pela boca em arco virado para baixo. No segundo quadrinho, Susanita retruca: “Ah, é? E quando você fica perguntando por que o mundo não sei o que e por que a Guerra não sei o que lá? Hein?. A indagação é recebida por uma Mafalda que parece em choque, com olhos arregalados e a boca em arco invertido. Neste momento Felipe, amigo da dupla chega

---

<sup>3</sup> Volóchinov concebe *classe* e *grupo social* como homogêneos, o que não necessariamente corresponde à forma como a sociedade está organizada.

e escuta a discussão,. No quadrinho seguinte, Susanita continua: “Só você pode fazer perguntas? Você pensa que é melhor? Hein? Por acaso eu não posso ter as minha perguntas?”. Mafalda continua em choque, mas desta vez não olha mais para a amiga e sim para a audiência externa, o leitor. Felipe, então, intervém: “O que você quer perguntar, Susanita?”. No quarto e último quadrinho, Susanina responde ao questionamento do colega, dirigindo-se a ele: “Por que neste país os operários são tão pobres e não são como os dos EUA, que são loiros, lindos e têm carro?”, enquanto Mafalda estupefata dá as costas à amiga.

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

## COBSIDERAÇÕES FINAIS

A análise feita mostra que vários dos conceitos cunhados por Bakhtin podem ser verificados nas tirinhas. A personagem Mafalda apresenta posicionamentos muito claros, opostos ao regime autoritário em curso na Argentina, no período em que as tirinhas foram criadas por Quino. Sendo o próprio Quino um defensor das liberdades individuais, podemos concluir que a personagem herda um pouco da sua visão de mundo. No entanto, o autor não parece ter deixado escapar as rédeas da sua criação, controlando sua autoprojeção na heroína. Isso pode ter sido facilitado pela personagem mem questão ter apenas 7 anos de idade, o que torna mais difícil uma projeção desmedida.

Outro ponto a se destacar é a necessidade de proporcionar à narrativa um contraponto discursivo à Mafalda. Para isso, Quino cria Susanita, a melhor amiga/inimiga da heroína. Enquanto Mafalda cultiva um perfil revolucionário, a outra faz questão de construir enunciados conservadores, muitas vezes até opressores. A relação dialógica entra as duas meninas acaba por convidar o leitor, de forma bem humorada, a refletir sobre as grandes questões filosóficas.

Não é possível para nós afirmarmos que Quino teve contato com os escritos de Bakhtin, mas parece-nos claro que, assim como identificou ou formulou vários dos seus conceitos ao analisar a obra de Dostoiévsky, Bakhtin está na obra de Quino também, muito bem representado.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. (VOLÓCHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

CUNHA, D. A. C. Reflexões sobre o ponto de vista e a construção discursiva de comentários de leitores na web. **Revista Investigações**, v. 25, n. 2, 2012.

MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. São Paulo: Contexto, 2012.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Moraes, 1977.

VOLÓCHINOV, V. N. (Círculo de Bakhtin) **Marxismo e filosofia da linguagem**: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2017.

VOLÓCHINOV, V. N. **A palavra na vida e a vida na poesia**. São Paulo: Editora 34, 2019.