Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística
Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71) 263 - 6256 – Site: http://www.ppgll.ufba.br - E-mail: pgletba@ufba.br

IDEOLOGIA E PODER NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: ASPECTOS DO MICRO-UNIVERSO FEMININO NA TURMA DA MÔNICA

por

Erivelton Nonato de Santana

Orientadora: Profª Drª Iracema Luiza de Souza

SALVADOR
2005

Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística
Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71) 263 - 6256 – Site: http://www.ppgll.ufba.br - E-mail: pgletba@ufba.br

IDEOLOGIA E PODER NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: ASPECTOS DO MICRO-UNIVERSO FEMININO NA TURMA DA MÔNICA

por

Erivelton Nonato de Santana

Orientadora: Profª Drª Iracema Luiza de Souza

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

SALVADOR
2005

Biblioteca Central Reitor Macedo Costa - UFBA

S232 Santana, Erivelton Nonato de.
Ideologias modernas históricas dos quadrinhos : aspectos do micro-universo feminino na Turma da Mônica / Erivelton Nonato de Santana. - 2005.
144 f. : il.

Orientadora: Profª Drª Iracema Luiza de Souza.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2005.

1 Sousa, Maurício, 1935 – Influência – Turma da Mônica. 2. Histórias em quadrinhos - Evolução – História. 3. Análise do discurso. 4. Ideologia. 5. Lingüística aplicada. I. Souza, Iracema Luiza de. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDU - 81'42
CDD - 401.41

Dedico este Trabalho

• Aos meus pais (Maria Edna e Ednaldo Santana), por tudo que fizeram e fazem por mim até hoje (especialmente minha mãe), esperando que os resultados positivos deste trabalho possam, de algum modo, retribuir o carinho e empenho dedicados a mim, aos meus irmãos de sangue (em especial a Sandra Suely – por todo o apoio nos momentos difíceis – Rosângela, Ednaldo, Ednei, Edmilson e Edna Santana) que de algum modo fazem parte da minha trajetória, aos sobrinhos (as) (em especial a Paulo Roberto Oliveira), aos cunhados (as) (Roberto Oliveira, Edvaldo Gomes, Luciene Santana e demais) e aos amigos mais próximos, de hoje e (espero) de sempre Ivandilson Miranda, Aline Rodrigues, Daniel Filho, Rosemeire Moreira, Augusto Magalhães, Vania Rita Salles, Patrícia Verônica Santos, a Antonio Matos, a outros que, porventura, tenha esquecido e à Professora Doutora Iracema Souza, por ter trilhado comigo este caminho tão árduo em busca do conhecimento.

Agradecimentos

- À Professora Iracema Souza pela orientação e por todas as oportunidades, aos meus pais, irmãs e irmãos, sobrinhos (as), Adriana Telles por ter fornecido pistas para a elaboração das idéias aqui contidas, à Professora Maria do Socorro Netto pelo carinho e amizade, aos colegas de trajetória acadêmica, Laura Almeida, Sérgio Lima, Carla Santana, Renata Nascimento, Claudia Silva, Ednei Pereira, Marcos Oliveira, Roberto Gonçalves (*In Memorian*) e aqueles que não foram citados, mas contribuíram de algum modo com a realização deste trabalho, à Família ProPEEP (Kaline Araújo, Margarida Macêdo, Nívea Bispo, Zilda Castro, Lice Santa Inês, Marina Hatty, Aline Mascarenhas, Lícia Perez, Lene Dias, Dilair Reis, Luise Reis, Marli e demais membros).
- Aos Professores da Pós-Graduação UFBa, ao pessoal do Colegiado da Pós-Graduação (as coordenadoras Professoras Ilza Ribeiro, Antônia Herrera e Denise Scheyrl, aos Professores João Santana, Gustavo Gama, Célia Telles e Serafina Pondé, as meninas Cristiana Almeida e Laiz Araújo, Dona Augusta e toda a equipe) a turma da UNEB (Fernanda Burgos, Márcia Leane, Vera Santos, Marcela Silva, Milton Rocha, Roselene Mesquita, aos Professores Stella Rodrigues, Luciano Bomfim e Ronalda Barreto e demais) pelos ensinamentos e incentivos, a Aydê Andrade (BIC-UFPEL) e Edna Fonsêca (BIC-UFPB) e Francisco Bittencourt (COMUT-UFBa), a Jeanne e todo o pessoal da BIC-UFBa pelo apoio logístico, ao pessoal da xerox de Letras (Dona Dália, Simone, Natal, Robson e todos os demais), a Jorge Costa (motorista), a Edna Cunha (a diarista!) .
- Aos colegas de Militância Política (Sandra Gama, Maristela Dias, Juvenal de Carvalho, Maurício Brito "Punk", Daniela Franco, Hilton Coelho, Iacy Maia, Carlos Patrocínio, Liliane Reis, Sandro "Paixão", Alessandro Fernandes, Sandro Ferreira, Jorge Macedo, Jairo Brasileiro, Marilene Sena, Rogério Rios e tantos outros que me introduziram na agitada vida política), aos colegas de "Militância Religiosa" Luísa, Isabel, Socorro, Adenildes, Cláudia (Nina), Moacir (Cizinho) e todos os demais, aos novos colegas Joel Antonelli, Helena Andrade, Durval Brito, Ednaldo Carneiro, aos primos (as) (Edméa Gomes, Eliene Silva e outros), tias (Fátima e Valquíria Amâncio dentre outros).
- Aos demais colegas de trajetória acadêmica Eliéte Oliveira, Oseas Jr., André Carvalho, Moacir Jr., Gilberto Sobral, André Gaspari, Carlos Augusto Viana, Braulino Pereira, Flordinice Pereira, Nazaré Motta, Raquel Nery, Emília B. Barros, Luis Cláudio Silva, Virgínia Silva, Manoela Freire, Marcela Moura, Adilsomar, Henrique e Lívia Bittencourt, Professores Sandro Ornellas e Eliana Mara Chiossi, ao professor Juvenal Serra, aos colegas de trabalho (Professores das Escolas nas quais trabalhei) aos ex-alunos do Sindvigilantes-Ba (Antônio Luiz, Ivã Alves, dentre outros) e dos demais bons alunos dos estabelecimentos nos quais atuei como professor, e a todos que não foram mencionados, mas que, de algum modo, colaboraram, direta ou indiretamente, com a realização deste trabalho, ajudando-me a colocar em prática a complexa tarefa de escrever.

Existe somente uma idade para a gente ser feliz, somente uma época na vida de cada pessoa em que é possível sonhar e fazer planos e ter energia bastante para realizá-los a despeito de todas as dificuldades e obstáculos.

Uma só idade para a gente se encantar com a vida e viver apaixonadamente e desfrutar tudo com toda intensidade sem medo nem culpa de sentir prazer.

Fase dourada em que a gente pode criar e recriar a vida à nossa própria imagem e semelhança e vestir-se com todas as cores e experimentar todos os sabores e entregar-se a todos os amores sem preconceito, nem pudor.

Tempo de entusiasmo e coragem em que todo desafio é mais um convite à luta que a gente enfrenta com toda disposição de tentar algo novo, de novo e de novo, e quantas vezes for preciso.

Essa idade tão fugaz na vida da gente chama-se presente e tem a duração do instante que passa.

Mário Quintana

Resumo

O presente trabalho apresenta considerações sobre a relação estabelecida entre sujeito/discurso/ideologia, a partir de uma perspectiva histórico-discursiva, observando a linguagem nos contextos sociais em que os indivíduos encontram-se inseridos, considerando-se que a manifestação lingüística revela-se como processo capaz de materializar, através de estratégias enunciativas, esta complexa relação.

Desse modo, procuramos identificar os discursos presentes nas histórias em quadrinhos da Turma da Mônica, visando analisar os conteúdos ideológicos presentes nelas e a maneira como estes se manifestam. Para realizar este estudo, tomamos como base conhecimentos produzidos pela Análise do Discurso de linha francesa e pela Teoria da Enunciação, fizemos um levantamento sistemático das concepções sobre Ideologia e, além disso, compusemos um panorama acerca do percurso histórico da arte seqüencial.

Com isso, buscamos evidenciar que os discursos que constituem as histórias em quadrinhos transmitem ideologias baseadas em conceitos, estereótipos e visões de mundo oriundas da memória coletiva e das práticas desenvolvidas pelos sujeitos no processo de interação social. Assim, constatamos que os quadrinhos não apresentam uma linguagem neutra e, conseqüentemente, não estão isentos da influência exercida pelo fenômeno social chamado Ideologia.

Abstract

This work presents considerations on the relationship established among subject/discourse/ideology, from a historical-discoursive perspective. Language is here observed in social contexts in which the individuals are immersed, and linguistic manifestation is considered as proving to be a process capable of materializing this complex relationship by means of enunciation strategies. We try to identify the discourses present in "Monica's gang" cartoon magazines, aiming at the analysis of their ideological contents and the ways these contents appear. The study is based on the knowledge produced by the French Discourse Analysis and by Enunciation Theory. Moreover, we systematically raise the conceptions concerning ideology and develop a panorama of the historical background of sequencial art. Then, we attempt to show that the discourses that constitute the cartoons pass ideologies based on concepts, stereotypes and world views that emmerge from collective memory and from practices developed by the subjects in the process of social interaction. We conclude that the cartoons do not present a neutral language and therefore are not exempt from the influence exercised by the social phenomenum called ideology.

S U M Á R I O

Página

INTRODUÇÃO 09

CAPÍTULO 1 - UM PANORAMA HISTÓRICO DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS 15

1.1 Era uma vez, um desenho nas cavernas..... 15

1.2 As *metamorfases* das HQs no mundo 25

1.3 A Trajetória das HQs no Brasil 41

1.4 Estrelando: Maurício de Sousa e a Turma da Mônica 46

CAPÍTULO 2 – IDEOLOGIA, PODER E ANÁLISE DO DISCURSO: CONCEPÇÕES E TEORIAS EM DEBATE 50

2.1 Considerações sobre os conceitos de Ideologia 50

2.2 Os Aparelhos Ideológicos do Estado e o Poder 60

2.3 Análise do Discurso, Ideologia, Linguagem e outros fundamentos..... 65

2.4 Sujeito, enunciação e discurso: uma relação necessária 69

CAPÍTULO 3 – REINAÇÕES DE MÔNICA E OUTRAS PERSONAGENS DO MICRO-UNIVERSO FEMININO 78

3.1 Discursos e ideologias no micro-universo feminino 78

3.2 As “mulheres” de Maurício de Sousa 80

3.3 O micro-universo feminino infantil: ideologias e estereótipos 82

3.4 O micro-universo feminino juvenil: reproduzindo comportamentos e estereótipos 110

3.5 O micro-universo feminino adulto: as mães/donas de casa 124

CONSIDERAÇÕES FINAIS 133

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 139

INTRODUÇÃO

As relações sociais materializam-se através da linguagem e a linguagem se constrói, também, através das relações sociais, estabelecendo, com isso, uma relação dialética.

Iracema Souza

Os estudos lingüísticos que concebem o texto como uma unidade complexa de significados tornaram-se ainda mais evidentes a partir da década de 60 do século passado, momento em que a lingüística textual passou a adquiriu maior valor científico. Juntamente com esta reconfiguração no âmbito dos estudos da linguagem, um novo olhar sobre o processo de produção textual foi lançado e assim outros aspectos passaram a ter importância primordial na investigação científica acerca da linguagem, a saber: o contexto e suas nuanças históricas, as influências culturais e do meio social na produção do texto.

A partir daí passou-se a considerar a relevância do contexto social para os estudos sobre linguagem, já que as relações sociais são determinadas pelo contexto em que estas se materializam, o que terá influência direta no processo enunciativo. Sendo assim, as relações enunciativas cumprirão a função de veiculadoras de sentidos, conceitos e valores diversos, traduzindo visões de mundo que o sujeito adquire, através da linguagem, no decorrer da sua vida. Assim, o produto individual da fala, da escrita e de todos os atos comunicativos será oriundo do meio em que se vive, ou seja, toda a produção enunciativa advém de um contexto social, histórico e cultural que legitima o indivíduo enquanto sujeito histórico desses atos de enunciação.

Por sua vez, os sujeitos produtores dos enunciados, fazendo parte de determinada classe social, serão influenciados pelos fatos e acontecimentos sociais ocorridos no seu tempo. Além disso, as condições de produção textual serão favorecidas pelos espaços sociais ocupados por cada sujeito, que por sua vez estabelecerá relações de sentido com a sua realidade concreta, tomando como base as relações simbólicas que a língua estabelece com o mundo. Estes aspectos conduzem a conclusão de que o sentido atribuído ao texto mantém uma interdependência com as relações sociais estabelecidas entre os sujeitos e o posicionamento defendido por eles.

O advento da análise textual permitiu a ampliação da concepção de texto, encarando-o como sendo qualquer objeto de leitura ao qual seja possível atribuir sentido, seja ele formado de elementos verbais ou não verbais. Desse modo, é possível dispor de textos escritos ou falados, textos imagéticos em forma de pintura, desenho, fotografia, escultura dentre outros. Cada manifestação textual terá sua própria estrutura capaz de classificá-lo como texto verbal ou não verbal, além de possuir uma estrutura superficial e outra profunda. A forma como o texto é constituído e se apresenta será considerada como estrutura superficial; a estrutura profunda será definida então como os valores que perpassam o texto, penetrando-os a fim de estabelecerem o sentido.

Os valores presentes nos textos determinarão os tipos de discursos que são provindos das práticas sociais instituídas pelo Aparelho do Estado, evidenciando, assim, que todo texto veiculará discursos já institucionalizados. Isto também evidencia que esses textos, conseqüentemente, veicularão ideologias produzidas pelas instituições sociais. Vale ressaltar que os discursos terão a capacidade de se repetir e reproduzir constantemente, de modo sempre renovado, o que permite a reformulação das concepções e visões de mundo. E estas estarão sempre de acordo com o contexto situacional de cada sujeito produtor do discurso em questão.

As estratégias discursivas que revelam a subjetividade no ato enunciativo poderão, em dado momento, estar marcadas pela sujeição do indivíduo que ocorrerá de modo inconsciente. Esse mecanismo refletirá as determinações ideológicas que o sujeito adquire no decorrer da sua vida, e assim ele operará nos espaços sociais de convívio a reprodução de práticas institucionalizadas a partir de cada ato enunciativo.

Este processo de reprodução acontece de modo bastante evidente ou sutilmente, revelando sempre, em qualquer manifestação discursiva, posicionamentos, valores e estereótipos institucionalizados que interferem o pensamento e as atitudes dos indivíduos, interferindo inclusive no seu modo de criar e sentir o mundo.

Por isso os sujeitos sempre poderão, através dos seus discursos, transmitir conteúdos ideológicos diversos capazes de influenciar no modo de pensar e agir de outros sujeitos, caracterizando um processo sucessivo de transmissão ideológica. Para lidar com estas complexas relações é necessário identificar e analisar os discursos que circulam em dado contexto sócio-histórico, buscando compreender que sentidos estão impregnados neles e com quais ideologias eles se identificam.

Assim, este trabalho foi idealizado tomando como parâmetro a linguagem enquanto um fenômeno capaz de veicular ideologias materializadas através do conjunto de interações sócio-culturais estabelecidas entre os indivíduos, sujeitos do discurso. A partir daí, considerou-se a linguagem que, uma vez inserida em dado contexto social e histórico, pode ser potencialmente transmissora e renovadora de ideologias diversas. Este processo cíclico em que a ideologia se renova a partir dos diferentes prismas pelos quais são vistos tornar-se-á possível a partir do ato enunciativo.

Desse modo, escolhemos as Histórias em Quadrinhos para realizar um trabalho de pesquisa em busca das ideologias presentes nos discursos difundidos por este poderoso produto cultural, visando também observar e analisar as possíveis representações sociais e culturais presentes nelas. Não obstante, reconhecemos que as Histórias em Quadrinhos constituem-se como produção literária moderna em que os elementos de caráter verbal e não-verbal estão presentes e bem articulados no sentido de transmitir não só conhecimento, mas também ideologias através do lazer e entretenimento.

Considerando-se que o caráter ideológico é inerente à linguagem, avaliamos a necessidade de dedicar maior atenção e interesse pela linguagem veiculada nas histórias em quadrinhos, um importante representante da produção literária de massa, veiculada em larga escala, e que atinge um grande número de leitores em potencial, de todas as faixas etárias e extratos sociais. Assim, sua observação e investigação mais atentas e cautelosas podem contribuir para o desvendamento dessas estratégias de disseminação ideológica e identificação das possíveis manifestações das relações de poder.

Por isso, define-se como objeto de estudo dessa pesquisa, o micro-universo feminino da Turma da Mônica, de Maurício de Sousa, buscando-se depreender e analisar, neste micro-universo, as estratégias discursivas que manifestam as ideologias e as relações de poder. Este micro-universo mostra-se bem peculiar ao universo real, ou de uma realidade socialmente construída, e para atender a uma demanda metodológica, ele foi subcategorizado em três grupos distintos, a saber: o micro-universo das personagens infantis, que traz Mônica como figura principal; o micro-universo juvenil, no qual destaca-se Tina como a personagem mais

expressiva; o micro-universo das personagens adultas, representadas pelas mães das figuras centrais, das quais serão destacadas as mães de Mônica e Tina.

O *corpus* da pesquisa constituiu-se de histórias e trechos de histórias ilustrativas do micro-universo feminino criado por Maurício de Sousa, extraídos de exemplares produzidas no ano de 2004, das revistas em quadrinhos da Mônica, estas que compreendem três tipos distintos de publicação, a saber: Revista da Mônica, Revista Parque da Mônica e Almanaque da Mônica. Após a escolha das histórias e ilustrações mais significativas para o nosso estudo, procedeu-se o levantamento de conteúdos ideológicos veiculados no material selecionado, para, em seguida, realizar a Identificação de estratégias discursivas relevantes na disseminação de conteúdos ideológicos. Toda a pesquisa amparou-se em leituras e avaliações de textos teórico-críticos relativos aos campos da Análise do Discurso, da Teoria da Enunciação e das Histórias em Quadrinhos.

Algumas motivações conduziram a escolha deste tema como, por exemplo, a certeza de que a Turma da Mônica está presente no imaginário de diversas crianças, adolescentes, jovens e adultos, estando presente, portanto, em suas memórias discursivas. Isto é possível porque muitas gerações de leitores fizeram contato com suas personagens, ao longo das ultimas décadas, através das tiras publicadas em jornais periódicos de grande circulação, nos próprios exemplares das revistinhas que começaram a circular, em escala progressiva, a partir da década de 1970 e também nos livros didáticos.

Outro elemento motivador para a realização desta pesquisa reside nas concepções atribuídas ao conjunto da produção quadrinizada, as quais consideram as histórias em quadrinhos como literatura ingênua, de linguagem inocente e sem vínculo com conteúdos ideológicos. Para muitos, este tipo de literatura serve apenas para o lazer e o entretenimento, a partir do qual os indivíduos projetam-se num mundo ficcional em busca do deleite e divertimento imediato. Entretanto, verificamos que no interior deste universo fantástico estão inseridos valores, conceitos e posicionamentos ideológicos que reforçam práticas sociais já impregnadas em nosso meio. E elas também são disseminadas pelas revistas em quadrinhos.

Assim sendo, este trabalho tem como principais objetivos evidenciar as relações de poder e as ideologias constitutivas do micro-universo feminino da Turma da Mônica, além de identificar os processos de disseminação de ideologias presentes neste micro-universo. Para isto, pretendemos realizar uma análise do processo discursivo e produção de sentidos presentes nas histórias em quadrinhos, visando encontrar nelas pistas que evidenciem a disseminação de ideologias, das mais diversas possíveis, e traços característicos de exercício do poder, através das personagens, aventuras e situações vivenciadas por eles.

A relevância desta pesquisa revela-se por poder contribuir com a discussão sobre a influência e disseminação de comportamentos entre o público leitor, oriundos ou estimulados a partir dos discursos produzidos e difundidos pelas Histórias em Quadrinhos. Com isso, os conhecimentos aqui produzidos poderão auxiliar na elaboração de práticas educativas, no âmbito escolar ou extra-escolar, capazes de conduzir o público leitor a desenvolver um olhar mais aguçado e polissêmico para os conteúdos das histórias em quadrinhos. A partir daí, teremos, então, leitores mais críticos e questionadores, com visões de mundo mais ampliadas e, de certo modo, livres para adotarem posicionamentos mais conscientes e realizarem suas escolhas.

A estruturação interna do trabalho buscou atender as expectativas teórico-metodológicas colocadas para os objetivos estabelecidos e linha de investigação científica escolhida no momento em que ele foi elaborado. Em decorrência disto, a pesquisa foi dividida em três capítulos, cada qual organizado internamente de modo a apresentar, de modo resumido, porém relativamente consistente, um panorama das questões que achamos mais pertinentes para a construção desta dissertação.

O primeiro capítulo foi dedicado ao estudo do percurso histórico da produção em forma de quadrinhos, buscando mostrar os aspectos mais relevantes na história da arte seqüencial, destacando os marcos, símbolos e artistas envolvidos no prazeroso labor da criação do universo quadrinizado. Assim, esta parte da pesquisa procurou reunir os conceitos, informações e dados históricos relativos ao surgimento e evolução das histórias em quadrinhos em todo o mundo, destacando, inclusive, a produção brasileira.

No segundo capítulo, apresentamos um resumo no qual reunimos informações sobre Ideologia, objetivando traçar um panorama histórico relativo aos conceitos e definições atribuídos ao termo. Além disso, realizamos também um estudo sobre a Teoria dos Aparelhos Ideológicos de Estado, desenvolvida por Louis Althusser, e que serviram como base para a análise das relações de poder e manifestações ideológicas encontradas no material contido no *corpus* da pesquisa. Procuramos ainda reunir conceitos e definições relativas à Análise do Discurso, através dos quais foi possível lançar um olhar mais cuidadoso ao material analisado, o que subsidiou cientificamente esta pesquisa.

Para o terceiro capítulo reservamos a análise do *corpus* que deu materialidade às teorias aqui abordadas, servindo como elemento confirmador das hipóteses levantadas e dos questionamentos lançados ao longo de todo o trabalho. Assim, estruturamos esta parte da dissertação em dois momentos: o primeiro que teceu comentários iniciais, introdutórios ao

detalhamento do material selecionado; o segundo contendo as histórias e tiras selecionadas seguidas de suas respectivas análises e observações críticas.

Por último, colocamos nas considerações finais nossos posicionamentos sobre os resultados a que chegamos ao investigar o mundo fantástico das histórias em quadrinhos. Procuramos mostrar, através destes resultados, que a produção dos quadrinhos não está isenta da influência de ideologias difundidas por grupos socialmente organizados e também pelas instituições que compõem os Aparelhos Ideológicos do Estado. Assim, mostramos que a linguagem veiculada pelas aventuras quadrinizadas, longe de ser ingênua e neutra, pode influenciar o público leitor, composto em sua maioria por crianças e adolescentes, transformando-os em reprodutores inconscientes de estereótipos e conteúdos ideológicos de valor questionável.

Nossa pretensão ao realizar este trabalho é, além de analisar os sentidos ocultos nos discursos presentes nas histórias em quadrinhos, perceber como pode ser interessante desvendar o que há por trás das narrativas quadrinizadas. Verificar a linguagem peculiar à arte seqüencial e sua capacidade latente de disseminar discursos contendo significados polissêmicos é realmente tarefa difícil, porém instigante e motivadora.

Desse modo, visamos despertar o olhar mais atento do leitor para as histórias em quadrinhos, pois acreditamos que os discursos presentes nos seus textos têm o poder de influenciar na formação dos indivíduos, despertando neles elementos pertinentes a determinadas formações discursivas e ideológicas perigosas. Portanto, se as idéias aqui apresentadas servirem como instrumento de reflexão e motivação para novos estudos acerca deste tema, a mais importante meta vislumbrada para este trabalho será realizada.

CAPÍTULO 1

UM PANORAMA HISTÓRICO DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

> *A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente registramos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida.*
>
> *Mikhail Bakhtin*

1.1 Era uma vez, um desenho nas cavernas...

O surgimento das histórias em quadrinhos, segundo alguns estudiosos, está vinculado ao passado pré-histórico da humanidade, quando os nossos ancestrais utilizavam os desenhos e as pinturas nas cavernas como meio de comunicação e, de certo modo, expressão artística, tendo como objetivo narrar os acontecimentos do cotidiano – seu modo de vida, seus costumes, a prática de rituais – registrando assim sua(s) leitura(s) de mundo e a sua cultura.

A pintura rupestre retratava cenas de caçadas realizadas pelos homens, mulheres desempenhando tarefas distintas, como a fabricação de utensílios e preparação de alimentos, a localização geográfica para facilitar a organização dos grupos, a delimitação espacial de territórios onde habitavam animais selvagens, demonstrando desde então a preocupação com segurança e preservação da espécie, dentre outros aspectos.

A escrita ainda não existia e a arte expressa pelo homem pré-histórico, através do desenho e da pintura, evoluiu ao longo do tempo, no decorrer da história da humanidade,

contando essa história, contribuindo de modo significativo com a compreensão da evolução humana, reconstruindo a história e cultura dos povos da antiguidade: os povos da Mesopotâmia e Egito, com seus afrescos, caracterizando a pintura decorativa, os gregos e romanos com o seu legado cultural baseado em lendas e mitos, bem como as demais civilizações em todo o mundo.

Ao longo do tempo, a humanidade se desenvolveu e junto com ela as técnicas e o aperfeiçoamento da linguagem, dando origem aos primeiros alfabetos. A imagem continuou, no entanto, exercendo papel de destaque nas relações sociais, proporcionando um instrumental a mais no processo comunicativo, representando pessoas e coisas do mundo, estabelecendo signos que designavam significados. Através dos hieróglifos do antigo Egito, dos ideogramas dos povos orientais, e até mesmo da escrita cuneiforme desenvolvida na Mesopotâmia, a imagem se fez presente. Entretanto, ela foi perdendo espaço, à medida que os povos passaram a utilizar sistemas gráficos baseados em novos códigos de escrita: os alfabetos.

Mesmo assim, a comunicação pictográfica permaneceu e atravessou os tempos, sendo cada vez mais (re)inventada. Isto porque o conhecimento da escrita e o letramento a partir do código escrito não eram acessíveis a todos, mas a um pequeno grupo, e também porque a representação a partir da imagem era mais compreensível à maioria por não exigir um grau mais avançado de conhecimento, embora exigisse, muitas vezes, maior grau de abstração.

Séculos depois, quando a palavra escrita passou a existir, constituindo-se como um dos principais meios de comunicação, os desenhos e pinturas continuaram presentes em documentos e livros manuscritos, num período em que a imprensa ainda não existia. Poucos privilegiados detinham o conhecimento da escrita, pois a maioria da população era analfabeta e os manuscritos produzidos na Idade Média eram elaborados pelos membros do clero.

Os responsáveis pela parte ilustrativa eram conhecidos como monges copistas, que escreviam à mão em estilo gótico, revelando empenho e grande talento na realização deste trabalho altamente meticuloso e rico em detalhes. As ilustrações funcionavam como um elemento auxiliar na produção de sentidos da leitura dos referidos textos, transmitindo muitas outras informações a respeito dos manuscritos.

Além de transcreverem os textos, os monges copistas também os ornamentavam com ilustrações altamente elaboradas que exigiam precisão e domínio técnico na aplicação de ouro e prata em pó; eram as chamadas iluminuras, geralmente produzidas por verdadeiros artistas da época. Por isso mesmo os livros medievais eram produtos bastante caros e praticamente inacessíveis à grande parte da população; poucos indivíduos que tinham acesso à literatura

religiosa, geralmente membros da comunidade clerical, tinham possibilidades de desfrutar destas preciosas raridades, conforme atesta Iannone e Iannone (1994: 13):

> (...) os copistas não se limitavam à transcrição dos textos; eles também os ornamentavam com iluminuras, isto é, ilustrações ricamente elaboradas, que exigiam conhecimentos de técnicas de pintura e aplicação de ouro e prata em pó. Em muitos casos, as ilustrações foram executadas por renomados artistas. Por isso, os livros medievais, escritos e desenhados à mão, eram raros, muito caros e constituíam privilégios para poucos.

Com o avançar dos séculos, novas técnicas de se produzir desenho e cópia foram criadas e dentre elas destacaram-se as artes da xilogravura (desenho em madeira) e xilografia (escrita em madeira), que impulsionaram mais tarde a invenção da primeira máquina de imprimir. O surgimento de técnicas de reprodução das imagens e tipos gráficos móveis deu início a uma nova era nas civilizações, uma vez que a imprensa possibilitou a disseminação de idéias, tradições, crenças e a difusão da história, rompendo barreiras, unindo horizontes – servindo, de certo modo, como um dos pontos de partida para o surgimento de um dos fenômenos típicos da pós-modernidade: a globalização.

Estes acontecimentos proporcionaram a produção e circulação de livros, jornais e folhetins em todo o mundo, de maneira lenta, inicialmente, acelerando-se gradativamente com o avançar dos séculos. Seguindo esta trajetória, as histórias em quadrinhos também ocuparam seu espaço. A arte seqüencial caracterizada pela consecução de imagens, incrementada por relações de causa e efeito, auxiliadas ou não pela linguagem verbal, passou por diversos processos de elaboração e reelaboração contínuas ao longo dos anos.

Os quadrinhos, tal como são conhecidos atualmente, surgiram nos Estados Unidos em 1895, fazendo parte dos suplementos dominicais coloridos nos quais era utilizada a dimensão total do jornal, ou mesmo em tablóides, passando a ser publicados também em tiras diariamente em preto e branco a partir de 1907. Eram criados como um instrumento de lazer e diversão para o público leitor consumidor de jornais. Os textos escritos muitas vezes não existiam e, quando apareciam, eram raros, em forma de diálogos entre as personagens ou em forma de legenda para auxiliar a compreensão do leitor em determinada seqüência, quando fosse necessário. Havia uma predominância dos desenhos e pinturas como forma de expressão artística.

Já nessa época, as histórias em quadrinhos demonstravam um perfil carregado de ideologia e crítica social percebido subliminarmente ou explicitamente através da apresentação de seus tipos e assuntos, o que provocou incômodo e reservas da sociedade civil

como um todo, conforme observa Moya (1994: 26), ao destacar trechos do código editorial brasileiro da época:

> As histórias em quadrinhos devem ser um instrumento de educação, formação moral, propaganda dos bons sentimentos, e exaltação das virtudes sociais e individuais;
> É necessário o maior cuidado para evitar que as histórias em quadrinhos, descumprindo sua missão, influenciem perniciosamente a juventude ou dêem motivo a exageros da imaginação da infância e juventude;
> Os princípios democráticos e as autoridades constituídas devem ser prestigiados, jamais sendo apresentados de maneira simpática ou lisonjeira os tiranos e inimigos do regime da liberdade.

A partir deste pequeno trecho, é possível perceber a tentativa de adequação ideológica deste tipo de produção cultural, através de instrumentos políticos de coerção. A ideologia dominante, operando no ambiente externo ao dos quadrinhos, fica sutilmente evidenciada: expressões como formação moral, bons sentimentos, e exaltação das virtudes sociais e individuais, revestida de conceitos tradicionais, sugerem o discurso conservador veiculado pelo Estado e seus mecanismos de controle ideológico. Aqui, são personificados implicitamente, apresentando-se como autoridades constituídas que devem ser prestigiadas e os supostos tiranos e inimigos do regime de liberdade desprestigiados.

Durante muito tempo as histórias em quadrinhos foram tidas como produção cultural prejudicial ao desenvolvimento intelectual infantil e infanto-juvenil, apontada, inclusive, por sociólogos e psicólogos como uma das principais causas do crescimento da delinqüência juvenil. Desde a sua criação, passando pelos momentos e processos de transformação, a nona arte foi vítima de preconceitos, sendo constantemente questionada. É como disserta Mário Feijó (1997: 20):

> Infelizmente, como a arte seqüencial sempre esteve associada à idéia de comunicação com o público dito inculto, as elites da época trataram logo de condenar os quadrinhos, inclusive negando-lhes o *status* de arte.

Aos poucos essas afirmativas foram-se esvaziando devido à fragilidade de seus argumentos, e as histórias em quadrinhos passaram a ocupar cada vez mais um lugar de destaque no processo de aquisição cultural do público leitor, que passava a ser constituído não só por crianças e adolescentes, mas também por jovens e adultos de todas as faixas etárias, sem distinção de sexo ou extrato social.

A era da reprodutibilidade técnica e a filosofia mercadológica do consumo em massa contribuíram para que fossem adotados novos parâmetros estético-informacionais relacionados a este tipo de produção literário-cultural. A partir daí, as atenções voltadas para o referido produto literário passaram a mudar de foco, atraindo, inclusive, o olhar da academia, que passou a realizar estudos diversos, tendo como objeto de investigação os gibis, suas personagens e situações, que são interpretadas como reflexo de um cotidiano social real.

A palavra gibi, aliás, foi introduzida pelos brasileiros e surgiu a partir do final da década de 30, quando do lançamento da revista intitulada com o mesmo nome, em abril de 1939, e popularizada por crianças, adolescentes e jovens que passaram a chamar todas as revistas do gênero com este nome. Segundo alguns dicionaristas, a palavra *gibi***,** provavelmente oriunda da cultura gaúcha**,** designa um negro de traços físicos grosseiros e rudes; uma *gibizada* seria, portanto, uma molecada ou uma negrada. E é esse o símbolo utilizado no logotipo da revista original na época de seu lançamento, talvez decorrendo daí a associação da figura, seu nome e a alusão a todas as revistinhas em quadrinhos.

Naqueles tempos, os pais e professores eram radicalmente contrários à leitura dos quadrinhos pelas crianças, adolescentes e jovens, pois essa prática poderia constituir-se como um elemento de desvio de padrões e comportamentos, interferindo negativamente no processo de formação do indivíduo, cidadão, ser social, tanto cultural como ideologicamente.

Além da denominação gibi, tipicamente brasileira, outros termos foram usados para designar as produções dos textos compostos por imagens seqüenciadas e a maioria continua sendo utilizada atualmente. Um deles, originário do inglês, é a palavra *comics,* traduzido como "cômico, humorístico" e foi bastante veiculado no início do surgimento das histórias em quadrinhos, uma vez que o humor era uma das características mais peculiares nestas narrativas. Considerando que os Estados Unidos foram o berço da criação dos quadrinhos, o termo *comics* tornou-se universal e ainda hoje é altamente produtivo para designar esta manifestação artística, havendo nela a predominância do elemento cômico ou outro qualquer: trágico, crítico, aventura.

Outras terminologias utilizadas nos Estados Unidos e países de língua inglesa são as palavras *funnies* que singnifica "engraçado, cômico", estando, portanto, no mesmo campo semântico de *comics*, *comic strip* mais utilizadas para as tiras quadrinizadas encontradas nos jornais, e *adventure strips*, termo usado mais especificamente para histórias que reproduziam cenas cinematográficas nas quais a aventura era o elemento principal – esta expressão não conseguiu se consolidar e, com isso, não se popularizou entre o público leitor. Encontramos

ainda o termo *comic books*, relativo aos livros cômicos e que é utilizado tanto para as revistas em quadrinhos de capa dura do tipo livro, como para as revistas em quadrinhos comuns.

As denominações no continente europeu são as mais distintas possíveis, resultantes de diversas motivações. Na França, as histórias em quadrinhos são conhecidas como *bandes dessinées*, ou *BD's* conforme sua abreviatura, e esta designação está relacionada ao vocábulo *bandes*, traduzido como tiras. Este termo, por sua vez, está associado às histórias curtas, compostas por poucos quadrinhos, presentes, sobretudo, em jornais. Já na Itália, encontramos a denominação *fumetti*, que significa fumacinha, fazendo referência aos balões de fala, elemento típico nas HQ's e também caracterizador delas.

Já na Espanha, o termo empregado é *tubeos,* que deriva da revista infantil T.B.O., uma publicação do ano de 1917 que, de tão famosa e bem sucedida, influenciou na denominação do conjunto dessas produções, virando sinônimo de histórias em quadrinhos. Em Portugal, a denominação assemelha-se àquela utilizada no Brasil: *histórias aos quadrinhos*, diferenciando-se apenas no elemento conector (a preferência da preposição *em* pelos brasileiros, em detrimento da preposição *a*(+*os*), utilizada pelo povo lusitano).

Nos demais países da América Latina, exceto o Brasil, predominam os termos *comics*, *chiste*, *monito*, *muñequito* e ainda *historieta*. O termo utilizado pelos japoneses é *mangá*, tendo direito a publicações distintas para crianças, moças e rapazes, marcadas pelas diferenças de conteúdo e traçado dos desenhos, buscando melhor adequação ao público consumidor. Tudo isto está, de algum modo, associado às diversas origens culturais dos artistas criadores desta arte seqüencial, aliado, é claro, à difusão dos quadrinhos em todo o mundo.

De acordo com alguns estudiosos das histórias em quadrinhos, Rudolph Töpper (1799-1846) é um dos grandes profissionais da arte de criar ilustrações em todo o mundo. Ele criou Monsieur Vieux-Bois, personagem que vivenciava situações típicas do cotidiano em busca de realizações pessoais. Abordou temas profundos e filosóficos como a desilusão amorosa, desencanto com a vida, de maneira cômica e bem humorada, misturando formas, símbolos verbais e demais elementos peculiares dos quadrinhos. Foi considerado um dos precurssores da história feita em imagens, elogiado pelo poeta Goethe.

Além dele, outros artistas destacaram-se na produção da arte seqüencial. A exemplo, podemos citar Wilhelm Busch (1832-1908), humorista alemão, considerado um dos inspiradores dos quadrinhos americanos, criador de Max und Moritz, uma dupla de meninos traquinas, cuja narrativa focaliza o moralismo, sempre com muita sátira. Esta obra foi muito criticada pelos pedagogos em virtude do comportamento inadequado dos personagens, mesmo considerando a preocupação do autor em apresentá-los em situação de castigo por estas

atitudes inadequadas. No Brasil, a obra foi publicada pela Editora Melhoramentos, sob a tradução do escritor Olavo Bilac, que os transformou em Juca e Chico.

Os franceses consideram Georges Colomb (1856-1945) o pai das histórias em quadrinhos. Criador da *Famille Fenouillard*, obra na qual as personagens promovem uma sátira da vida, do cotidiano e da sociedade, o professor da Universidade de Sorbone (Paris), sob o pseudônimo Cristophe, fez sucesso produzindo uma obra altamente qualificada no seu aspecto gráfico, promovendo uma verdadeira inovação na arte seqüencial. Os desenhos produzidos por ele sugeriam movimento e maior dinamismo, o que produzia um efeito de continuidade nas aventuras, além de apresentar a variação de formato dos quadros – estratégia bastante utilizada por aqueles que o sucederam[1]. Suas histórias ficaram bastante populares na época, com boa aceitação do público leitor.

Já os ingleses afirmam que as HQ´s surgiram primeiramente em seus periódicos humorísticos, nos quais as palavras *comics* e *funnies* (utilizadas para denominar este tipo de manifestação artística) figuravam. Nesta época, século XIX, os ingleses predominavam como os donos da maior indústria jornalística na Europa e no mundo. Na Inglaterra, foram publicadas as aventuras de *Mr. Briggs*, um personagem de feições e comportamento estranhos, criado por John Leech e publicado em 1841 na revista Punch, uma das mais famosas na referida época. De lá também surgiu *Ally Sloper*, outra personagem bastante popular, idealizada pelo desenhista William Giles Baxter, que o publicou em álbum próprio após ter sido lançado na revista Judy, no ano de 1867, no final do reinado da rainha Vitória.

Entretanto, para muitos estudiosos da arte seqüencial, o verdadeiro marco inicial das histórias em quadrinhos foi a publicação de Down Hogan´s Alley, no suplemento dominical do New York World. Inserido nesta série está *The Yellow Kid*, um garoto com tipo físico diferente – traços orientais, dentes separados e orelhas grandes – usando um camisolão amarelo, que funcionava como um "cartaz ambulante", um "quadro de mensagens" no qual apareciam textos escritos. Seu criador, o artista Richard Fenton Outcault, em 1895, foi o primeiro a fazer uso de um dos principais símbolos dos quadrinhos: os balões de fala. Outcault lança outros aspectos inovadores como a criação de personagens fixas, a utilização de legendas e também os balões de pensamento, recursos largamente empregados por outros desenhistas.

A narrativa feita em diálogos dentro do próprio texto fora adotada por toda uma geração de artistas como algo verdadeiramente inovador na produção dos quadrinhos,

[1] Nesta época, Christophe ainda não utilizava os balões de fala nas suas histórias. Os textos eram dispostos ao pé da página.

configurando o surgimento de novas técnicas artísticas que passaram a servir como modelo. Nas histórias de *Yellow Kid*, os leitores encontravam uma sátira das condições de vida de uma boa parte da população nova-iorquina que vivia em cortiços e favelas do subúrbio, além do fenômeno da imigração. Os quadrinhos americanos nascem, portanto, fazendo crítica social à realidade e história dos Estados Unidos.

(*The Yelow Kid*. In.: Feijó, 1997: 16)

É importante destacar, no entanto, o mérito dos antecessores de Down Hogan´s Alley, a primeira história em quadrinhos, na qual figurava o personagem *The Yelow Kid*: os desenhistas que produziam revistas humorísticas, desde o ano de 1875, quando a série estrelada pelo Garoto Amarelo ainda não havia sido criada. A partir dessa época, os *cartoonists* (cartunistas ou caricaturistas) passaram a ser reconhecidos como profissionais nos meios artístico e da comunicação; as caricaturas tinham como cenário principal o mundo da política. Este trabalho serviu como instrumento criativo, impulsionador do surgimento de novas formas e modelos produzidos, posteriormente, por estes e outros artistas que deram origem aos quadrinhos enquanto arte seqüencial, cerca de vinte anos depois.

A partir daí, e antes mesmo, já na década de 1887, quando os *cartoons* passaram a figurar, chamando a atenção do público leitor, a indústria jornalística iniciou uma verdadeira disputa comercial para conquistar leitores. Dois dos maiores jornais da época, o New York World, de Joseph Pulitzer, e o Morning Journal, chefiado por William Randolph Hearst, desencadearam uma verdadeira guerra comercial, lançando mão de diversas estratégias como a impressão colorida, o lançamento de suplementos dominicais, dentre outras, para conquistar fatias consideráveis do público leitor. Esta situação, que era bastante positiva para os profissionais da área e para a produção de cartoons, serviu para mostrar o grande poder da imagem como recurso comunicativo, prenunciando uma era de sucesso e bonança das histórias em quadrinhos por todo o mundo.

Esta disputa comercial entre os dois mega empresários da indústria jornalística impulsionou o surgimento do que hoje chamamos histórias em quadrinhos. Atendendo a um pedido do magnata dono do Morning Journal, William Hearst, Rudolh Dirks desenvolve uma história baseada nas personagens Max und Moritz, de Wilhelm Busch, e cria a série Ach, those Katzenjammer, traduzida aqui no Brasil como "Os sobrinhos do Capitão". Assim, Dirks, a partir das técnicas utilizadas por Richard Fenton Outcault, apresenta a primeira história em quadrinhos completa, na qual se encontram diálogos entre as personagens, seqüência de imagens sugerindo movimento, contendo enredo encadeado e estrutura narrativa completa (início, meio e fim).

Essas histórias continuam sendo publicadas atualmente, constituindo-se como a série mais duradoura de todos os tempos na imprensa. As personagens principais são dois irmãos órfãos que não se adaptavam a sua nova família. Em virtude dessa realidade, para eles adversa, Hans e Fritz faziam diversas traquinagens, tirando a tranqüilidade tanto dos pais adotivos (O Capitão e dona Chucruta), como do inspetor escolar (O Coronel). Com o advento da 1ª Guerra Mundial, o autor – de nacionalidade americana – resolveu mudar o nome da série para The Captain and The Kids, assumindo um posicionamento político-ideológico dentro deste cenário histórico, uma vez que o título original era de origem alemã. Mesmo assim, a série constituiu-se como um elemento fundamental para o desenvolvimento e difusão dos quadrinhos em todo o mundo.

A obra de Rudolph Dirks em muito se assemelha à produção de Wilhelm Busch (*Max und Moritz)*, sobretudo com relação ao conteúdo, pois em ambas é possível observar uma crítica social à moral e os bons costumes daquela época. O aspecto humorístico também figura nas duas obras e o diferencial se dá, principalmente, no quesito forma, já que o diálogo entre as personagens e a seqüência de imagens com idéia de movimento estão presentes nas

histórias de *The Capitain and the kids*. Outra diferença importante no conteúdo destas duas histórias diz respeito ao final das narrativas em que, na série alemã, os dois garotos órfãos são sempre punidos pelas travessuras praticadas em cada episódio, o que não acontece na produção americana, na qual eles são sempre absolvidos. Isso demonstra uma mudança de valores, operada pela adoção de outras visões de mundo, com a mudança de época e contexto histórico-cultural.

Com o sucesso da série e das estratégias de marketing, vieram os problemas, tanto para o produtor das histórias em relação ao dono do jornal, como também entre os jornais concorrentes, devido ao crescimento do lucro de um e estagnação do outro. Dentro deste contexto, Rudolph Dirks rompeu relações com o Morning Journal, indo para o New York World juntamente com sua criação. William Hearst, por sua vez, desencadeou um processo na justiça que lhe deu direitos de proprietário da série. Em contrapartida, a justiça concedeu a Dirks o direito de continuar produzindo a série e comercializá-la para qualquer um que se interessasse, sob a condição de veiculá-la com outro título. Desse modo, a série passou a ser publicada pelo New York World como Hans und Fritz, e o Morning Journal continuou publicando-a sob o nome de Katzenjammer Kids. E, segundo Iannone e Iannone (1994: 36): "Trata-se de um caso excepcional, pois as duas versões, com os mesmos personagens, continuam fazendo sucesso até hoje".

A partir daí, os donos de jornais passaram a investir em escala crescente na publicação dos quadrinhos e os desenhistas, por sua vez, buscaram investir e inovar ainda mais na produção da arte seqüencial, o que significava investir na prática de desenhar e, em paralelo, na arte de escrever histórias em quadrinhos, valorizando também o texto verbal. Assim, algumas estratégias surgiram, sendo algumas mais bem sucedidas que outras, como foi o caso da criação de histórias em capítulos, reservando uma situação de suspense para o último quadro. Isto fazia com que o leitor, curioso de saber as próximas ações dos personagens, comprasse o jornal do dia posterior. Os capítulos tinham curta duração, foram bem aceitos pelo público consumidor e as tiras passaram a ser publicadas como seção fixa dos jornais americanos. Em 1903, essas tiras diárias passaram a ser produzidas em grande escala, consagrando-se definitivamente.

Com o sucesso das tiras diárias publicadas nos jornais e sua produção em larga escala, surgiram agências responsáveis pela distribuição e ampla divulgação dos trabalhos feitos pelos cartunistas. Em 1840, os *syndicates,* agências distribuidoras de notícias e entretenimento, foram criadas e atuavam contratando desenhistas famosos e promovendo a redistribuição de seus produtos pela região norte dos Estados Unidos, obtendo muito lucro. A

reprodução em série de uma única tira e sua eficiente redistribuição tinham um custo mínimo, porém um ótimo retorno financeiro, fazendo com que muitas outras agências redistribuidoras surgissem no mercado, potencializando, de certo modo, o acesso do público aos quadrinhos.

Essas agências contribuíram decisivamente para o sucesso das histórias em quadrinhos nos Estados Unidos, por estas tornarem mais eficiente e dinâmica a distribuição do material produzido, inclusive internacionalmente. Por isso mesmo, estas empresas tornaram-se responsáveis também pelos direitos autorais dos artistas e pela venda do material produzido. Vale salientar que a produção e distribuição das HQs, nessa época, não era praticada somente nos Estados Unidos. Já existiam trabalhos neste setor artístico em países da América Latina, Europa e Japão, por exemplo. Entretanto, a produção norte-americana despertou a atenção devido ao seu grandioso arsenal empresarial, o que influenciou a indústria dos quadrinhos em todo o mundo.

A mudança dos tempos promoveu uma transformação e, conseqüentemente, uma evolução na arte de fazer histórias em quadrinhos. Com as transformações ocorridas na história da humanidade, as HQs apresentaram mudanças na sua forma e conteúdo, tendo como objetivo apresentar um retrato da sociedade em suas dimensões política, econômica, artística e cultural como um todo. Este foi um processo longo, no qual, em cada fase, novos elementos destacaram-se exercendo influência na estrutura da arte seqüencial, como também no público consumidor e sociedade de um modo geral. Algumas delas serão consideradas nas próximas páginas.

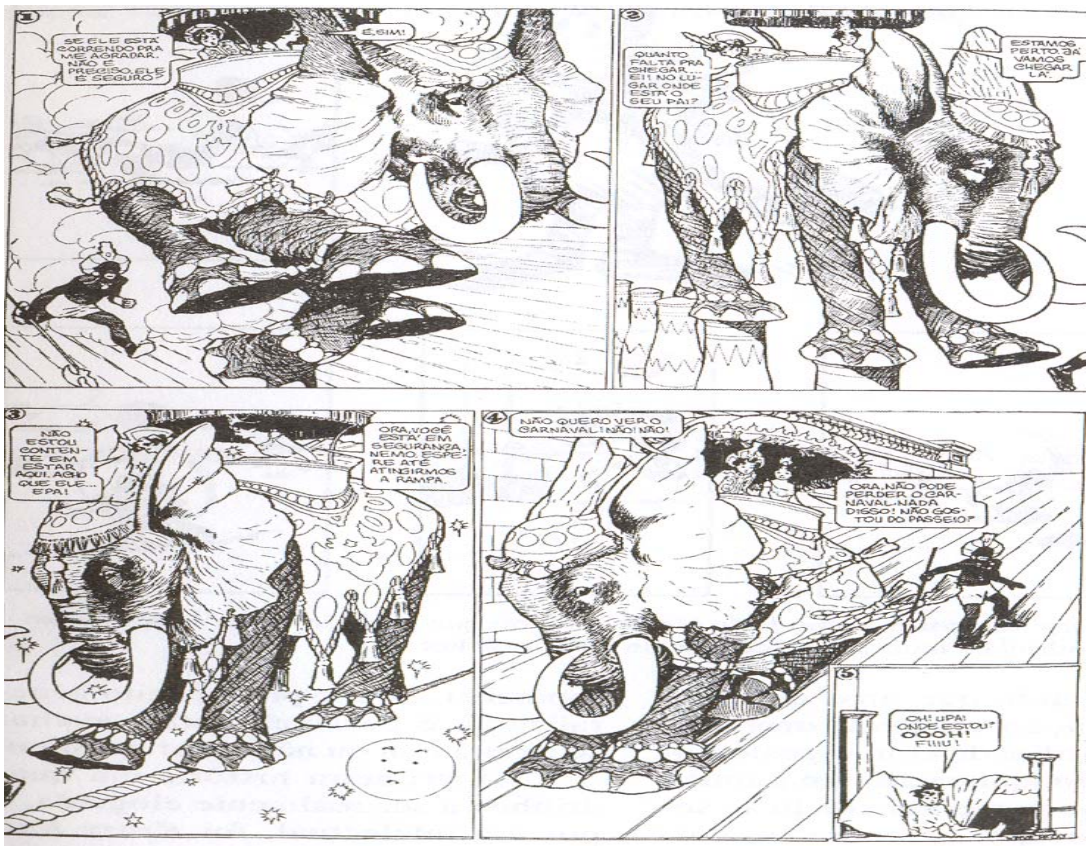
1.2 As *metamorfases* das HQs no mundo

Como dito anteriormente, a difusão das histórias em quadrinhos e a sua importância enquanto forma de manifestação artística de considerável status, iniciou-se a partir da acirrada disputa mercadológica entre dois grandes jornais dos Estados Unidos, tendo em vista maior lucro e acúmulo de capital. Durante este período, que perdurou até o final da década de 1920, os artistas atuavam com uma relativa liberdade de expressão. Alguns setores da sociedade, no entanto, não pouparam crítica e censura, demonstrando preconceitos que geraram polêmicas e colocaram em evidência certas produções. Um dos panos de fundo deste posicionamento da sociedade era a concepção de que os quadrinhos constituíam-se como um produto popular e, por isso mesmo, de valor artístico inferior.

Muitos materiais produzidos foram prejudicados e acabaram saindo de circulação. Há que se considerar a pertinência da observação crítica – mesmo sendo esta feita por determinados segmentos da sociedade – pois alguns destes materiais não possuíam um grau de elaboração mais qualificado, funcionando apenas como mero instrumento de diversão. Em contrapartida, outros quadrinhos são dignos de avaliação positiva pela sua qualidade técnica, criatividade, expressividade e poeticidade.

Dentre estes, merecem destaque *Little Nemo in Slumberland*, produzido por Winsor McCay, em 1905, e considerada uma obra-prima das histórias em quadrinhos. O enredo das aventuras, geralmente, seguia um mesmo percurso de sentido, bastante simples, no qual o pequeno *Nemo* vivia extraordinárias experiências no mundo dos sonhos, para o qual se transportava todas as noites; todas as manhãs, ele era acordado e voltava a viver sua realidade – o que acontecia sempre no último quadrinho.

McCay inovou a arte seqüencial introduzindo elementos artístico-culturais a estética de vanguarda, o surreal, abordando o mundo real em contraste com um mundo imaginário onde predominava a fantasia, o "faz de conta", apresentando também desenhos bastante estilizados num visual altamente trabalhado para os padrões da época.



(*Little Nemo*. In.: Feijó, 1997: 21)

Outra obra que merece destaque é *Krazy Kat*, produzida por George Herriman, em 1911. Ela chama atenção pela abordagem de temas filosóficos bem peculiares ao mundo real dos seres humanos como o amor não correspondido, desilusão amorosa, diferenças sociais e de gênero. Herriman mostrava em seus desenhos a história de uma gatinha (Krazy) que amava secretamente o rato *Ignatz*, mas era amada por *Pupp*, um cão policial. As aventuras envolviam poucas personagens, mas aconteciam numa atmosfera bem humorada e com muita poesia. A série que ressaltou novas formas e possibilidades de criação durou mais de trinta anos.

Em 1917, Pat Sullivan começou a desenhar *Felix The Cat*, o gato sonhador. Considerado um dos primeiros anti-heróis a figurar no mundo dos quadrinhos, O gato Felix, como ficou conhecido aqui no Brasil, é um personagem solitário, vivendo num mundo fantástico e obcecado pelo amor da gata *Phyllis*, que não o ama. Otto Messmer deu continuidade aos desenhos do seu antecessor, após sua morte, a partir de 1927. A segunda fase de *Felix The Cat* apresentou linguagem um tanto diferenciada, que explorava recursos gráficos como os sinais de pontuação, a utilização dos balões de fala e os limites do quadro de contorno para dar maior efeito ao produto. Posteriormente, *O gato Felix* foi levado para a televisão como desenho animado pelo artista Joe Oriolo, o substituto de Otto Messmer.

Ainda na década de 1920, *Bringing up Father*, de George McManus, obteve boa receptividade entre o público leitor. A série buscava difundir o *American way of life*, narrando a história de um imigrante irlandês que fica milionário repentinamente e sente dificuldades em se adaptar ao novo estilo de vida, tendo como esposa uma mulher ranzinza de personalidade dominadora. Aqui no Brasil, a série ficou conhecida como *Pafúncio* e *Marocas*.

Os quadrinhos também começavam a marcar presença nos jornais e revistas de outros países. O desenhista Atílio Mussino produz, na Itália, a série *Bilbol-Boul*; na França, entraram em destaque, no cenário das b*andes dessinées*, as produções de Louis Forton, *Les Pieds-Nickelés*, e *Bécassine*, de Languerau e Pinchon. No Brasil, autores como J. Carlos, Luis Sá e Max Yantok apresentaram-se ao mundo da arte seqüencial com a criação e adaptação de algumas personagens, através da revista Tico-Tico. As obras tiveram reconhecido mérito e serão mencionadas com maiores detalhes mais adiante.

O período dourado das histórias em quadrinhos ocorreu entre os anos de 1929 a 1939 – avaliação consensual entre os maiores estudiosos deste produto cultural de massa. Este período fora marcado por diversas transformações na arte de desenhar quadrinhos, todas provocadas por mudanças na estrutura social em virtude de um novo contexto histórico vivenciado em todo o mundo. A consagração e popularidade alcançadas pelo cinema impulsionaram uma produtiva relação com as histórias em quadrinhos e consolidaram uma

parceria que permitia o trânsito das obras do cinema para os quadrinhos e vice-versa. Foi, sem dúvida, uma ótima parceria, pois ampliou a perspectiva de criação das HQs, ampliando temas, explorando outros gêneros como o policial, a ficção científica e aventura. Este fator permitiu o surgimento de muitos autores competentes e talentosos, criadores de diversos heróis que marcaram época e conquistaram o público leitor.

Fatores políticos e econômicos negativos também interferiram na produção da arte seqüencial. A exemplo, citamos a quebra da bolsa de valores de Nova York, que desestruturou a base da economia capitalista, trazendo graves conseqüências no cenário internacional, provocando falências, desemprego, aumento da inflação o que, por sua vez, desencadeou o aumento da fome, da criminalidade, instaurando uma atmosfera de medo e insegurança quanto ao futuro.

Os artistas buscaram, através da produção dos quadrinhos, resgatar uma atmosfera de otimismo, confiança, auto-estima e crença num novo futuro mais próspero e promissor. Isto fez com que a realidade adversa vivida por todos, provocada pela intensa crise econômica, fosse, de certo modo, camuflada, principalmente entre os jovens que constituíam o público consumidor das HQs. Neste contexto, surgem personagens altamente simbólicas como Tarzan, o rei das selvas (1912). Edgar Rice Burroughs, seu criador, inspirou-se na filosofia iluminista de Jean-Jacques Rousseau, que idealizava "o bom selvagem", além da beleza e exuberância fascinante do continente africano.

(*Tarzan*. In.: Feijó, 1997: 25)

O herói rústico estreou primeiro nas telas de cinema e só depois, em 1929, Harold Foster o lança em quadrinhos. Os desenhos eram altamente qualificados, com notável aprimoramento técnico para explorar a beleza da selva africana e sua cultura exótica, além de apresentar um personagem humano com características físicas bem próximas do real – e de um ideal de perfeição estética. Os textos eram posicionados abaixo das figuras, seguindo uma preferência do autor, que diferencia seu trabalho de outras produções ao não utilizar os balões de fala. A partir de 1937, Tarzan passa a ser desenhado por Burne Hogarth e as cenas em suas aventuras ganham maior dinamismo e movimento.

O surgimento do Rei das Selvas insere um novo estilo no panorama das histórias em quadrinhos, impulsionando a criação de diversos heróis, a maioria deles visando a um mesmo objetivo: contribuir para escamotear a dura realidade vivida naquela época, transmitindo para o imaginário do público leitor a sensação de proteção, segurança e autoconfiança. Um deles foi o Príncipe Valente, herói medieval do tempo das cavalarias, outra criação de Harold Foster, que surgiu como resultado de uma minuciosa pesquisa histórica a partir da qual foram inseridos nas seqüências de suas aventuras elementos simbólicos como armas, trajes, expressões verbais e movimentos corporais, atendendo às exigências rigorosas do seu autor.

Além do Príncipe Valente, podemos mencionar muitos outros heróis de tipo atlético, com traços físicos quase perfeitos, características psicológicas e morais positivas como a firmeza de caráter, coragem, determinação e inteligência: *Flash Gordon*, de Alex Raymond, em 1934, é destacado por ser uma das criações mais bem elaboradas da época, devido à apresentação de um cenário bem futurístico, evidenciado pela sofisticação das armas, naves e arquitetura do planeta Mongo, bem como pelo traçado altamente apurado da formas humanas; *Buck Rogers*, piloto militar da 1ª Guerra Mundial e defensor da Terra no século XXV, idealizado por Phil Nowlan; *Dick Tracy*, detetive inimigo dos gangsteres em Chicago, introduzindo o gênero policial nas HQs, em 1931, criado por Chester Gold; *Fantasma*, o herói escondido atrás da máscara, criado pela dupla Lee Falk e Ray Moore; dentre vários outros.

São também deste período, *Terry and The Pirates*, criação de Milton Caniff – um dos mais brilhantes artistas dos quadrinhos – datada de 1934, na qual as personagens viviam várias aventuras em lugares exóticos, *Ferdinando* (*E Li'l Abner*), elaborado por *Al Capp*, considerada a melhor sátira em quadrinhos da sociedade capitalista dos Estados Unidos. Nela, *Al Capp* critica diversos aspectos e situações do mundo da política, das artes, astros de cinema

e até mesmo do universo dos quadrinhos (outros heróis e personagens)[2]. No ano de 1934, surge também *Mandrake*, criação de Lee Falk e Phil Davis, um mágico e ilusionista, acompanhada de *Lothar* (um "fiel escudeiro", que o acompanha em suas aventuras) e a princesa *Narda*. Destacam-se, nesta série, a originalidade dos enquadramentos e a elegância que influenciaram até mesmo renomados cineastas como Frederico Fellini e Alain Resnais.

Todos estes e muitos outros heróis e personagens que figuraram neste período fizeram, sem dúvida, bastante sucesso e contribuíram para colocar as histórias em quadrinhos no centro da produção artístico-cultural do século passado, o que perdurou ao longo dos anos – e ainda pode ser observado na contemporaneidade. Mas é inegável que a criação de maior impacto e destaque daquela época foi o *Superman*, um bebê enviado do planeta *Kripton* ao planeta Terra, adotado por um casal norte-americano. Ao se tornar adulto, o *Superman* transformou-se no guardião do planeta Terra, lutando contra os seus inimigos e pela paz mundial. De acordo com as reflexões de Mario Feijó (1997: 32), o herói criado por dois jovens artistas pode ser considerado o mais inovador e revolucionário de todos, naquele período, e ainda acrescenta:

> Nenhum editor levava a sério o trabalho dos adolescentes Jerry Siegel e Joe Schuster. Em 1933 os dois amigos criaram um herói que só em junho de 1938 conseguiu o seu espaço na revista Action Comics. Sua estréia ofical marca o inicio da chamada Era de Ouro dos quadrnhos, de 1938 a 1949.

O grande sucesso da série foi atribuído aos seus superpoderes, além de apresentar, o Superman, dupla identidade: uma, discreta e reservada, vivenciada pelo tímido jornalista do Planeta Diário, ClarK Kent (que vive uma paixão secreta por Lois Lane, sua colega de trabalho), e outra, a de super-herói. Dotado de super força, visões de raio X e infra-vermelho, capacidade de se mover com a velocidade da luz, acrescentando-se a tudo isto, uma incrível inteligência e esperteza, o belo e atlético super herói atuava vestido com roupas colantes e longa capa, ambas nas cores azul e vermelha[3]. Ele foi (ou ainda é?!) o mito de uma gama imensa de leitores, pois fez parte da imaginação de muitas gerações como aquele que possuía poderes que estavam além dos homens comuns, algo que povoa o imaginário popular desde o início dos tempos. É como resume Humberto Eco (1987: 246):

[2] Um dos destaques desta série e que atraiu a atenção de muitos leitores foi a presença de *Dayse Mae*, personagem feminina muito bem desenhada, evidenciando, intencionalmente, curvas e contornos do corpo feminino, com presença marcante nas aventuras. A série obteve muito sucesso e aceitação do público leitor.

[3] As cores do uniforme do *Superman* fazem referência às da bandeira dos Estados Unidos. Este aspecto é, com certeza, de caráter político e ideológico, sobretudo considerando-se o momento histórico vivido pelas sociedades na primeira metade do século passado.

> Numa sociedade particularmente nivelada, onde as perturbações psicológicas, as frustrações, os complexos de inferioridade estão na ordem do dia; numa sociedade industrial onde o homem se torna número no âmbito de uma organização que decide por ele, onde a força individual, se não exercitada na atividade esportiva permanece humilhada diante da força da máquina que age pelo homem e determina os movimentos mesmos do homem – numa sociedade de tal tipo, o herói positivo deve encarnar, além de todo limite pensável, as exigências de poder que o cidadão comum nutre e não pode satisfazer.

A fantástica projeção do personagem impulsionou a adaptação de filmes para o cinema e seriados transmitidos pela televisão, em anos posteriores a sua criação, e que podem ser vistos até hoje. Vale salientar, no entanto, que, apesar do enorme sucesso do personagem, seus criadores não usufruíram o lucro gerado pela série, pois foram enganados pela Editora DC e lhes venderam os direitos. Em processo movido pelos autores, a justiça determinou que a Editora os pagasse pensão vitalícia a partir do ano de 1970.

(*Superman*. In.: Abril Jovem, 1993: 34)

A estréia do *Superman* marca também a época em que as revistas em quadrinhos consolidaram-se definitivamente como principal veículo transmissor da arte seqüencial produzida em estampas. O Tico-Tico, de nacionalidade brasileira, foi a primeira revista a publicar histórias completas. Nos Estados Unidos, este modelo de revista surgiu em 1929, mas tornou-se popular a partir da década de 1930, quando os *comics* que traziam a ação e a aventura como principais motes da sua produção passaram a ser produzidos e impressos nestas revistas. Os *syndicates* americanos cresceram ainda mais e se transformaram em principais veículos de expansão das histórias em quadrinhos por todo o mundo, além de poderosas indústrias, com lucros homéricos e grande êxito.

No período considerado como A Era de Ouro dos quadrinhos, as histórias e personagens produzidos serviram como estratégicos instrumentos transmissores de ideologias e visões políticas, principalmente entre as faixas etárias mais jovens da população. Encabeçada pelos Estados Unidos e influenciada pela atmosfera de disputa caracterizada sobretudo pela 2ª Guerra mundial, a produção das estampas apresentava heróis como o Capitão América, criado por Joe Simon e Jack Kirby, em 1941, engajados, subjetiva ou objetivamente, na luta contra os países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão). Os vilões combatidos nestas histórias eram personagens oriundas destes países ou mesmo com jeito de falar, vestir, comportamento ou traços físicos típicos de nativos alemães, italianos ou orientais (japoneses).

Com isso, a indústria americana dos quadrinhos resistiu e se destacou no cenário internacional, uma vez que os países da Europa e Ásia não possuíam a mesma estrutura financeira e econômica para fazer investimentos neste setor, considerando-se toda a sofisticação que a arte seqüencial alcançara já naquela época – criação, produção, distribuição – o que exigia mão-de-obra especializada e qualificada[4]. Estes aspectos permitiram o surgimento de outros artistas e a criação de novos heróis de grande sucesso e (algumas ainda muito atuais) como *Batman,* o herói de personalidade obsessiva e perturbada, acompanhado de seu fiel companheiro, *Robin*, o menino prodígio, e perseguido por uma legião de inimigos – Coringa, Charada, Pingüim e Mulher-gato, pra citar alguns – uma célebre criação, idealizada por Bob Kane, em 1939.

Além deles, várias criações povoaram os quadrinhos e o imaginário de muitas gerações, a exemplo de: *Capitão Marvel* (1939), *Tocha Humana* e *Flash* (1940), *Lanterna*

[4] As relações comerciais estavam abaladas, fator que prejudicou a produção e distribuição mundial das HQs. Entretanto, mesmo com este cenário adverso, a indústria norte-americana manteve-se forte, pois tinha um mercado interno bem consolidado, alem de contar com o mercado consumidor do Canadá.

Verde, de Bill Finger, *Aquamen* e *Arqueiro Verde* (1941), *Mulher Maravilha* (1942) e tantos outros. Foi neste período também que surgiram personagens femininas como protagonistas de suas próprias histórias, nas quais abordavam temas como a sexualidade e a nudez, ainda não explorados nas HQs. *Betty Boop*, criação norte-americana e a loura *Jane*, de autoria inglesa, são duas representantes emblemáticas.

Data também desta época o surgimento da empresa de Walt Disney, no ano de 1929, em paralelo ao reinado dos super-heróis, tendo como principal objetivo a exaltação do estilo de vida norte-americano. *Mickey Mouse*, o ratinho inteligente, inaugurou um verdadeiro império, trazendo consigo toda uma gama de novos personagens – geralmente animais – abarcando uma legião de fãs, leitores e expectadores em todo o mundo. Inicialmente concebido para estrelar na televisão com o nome de *Mortimer Mouse*, o personagem central de Walt Disney ocupou rapidamente os periódicos e, em seguida, as revistas em quadrinhos.

Acompanharam *Mickey*, compondo o império Disney, *Pato Donald*, *Tio Patinhas*, *Margarida*, os sobrinhos de *Donald*, *Pateta* e *Clarabela*, *Pluto* (o fiel cãozinho de *Mickey*), *Os irmãos Metralha*, os esquilos *Tico* e *Teco* envolvidos em milhares de aventuras e situações, não só nos quadrinhos como também no cinema, nos desenhos animados de TV, no mundo infantil e infanto-juvenil durante décadas.

(Walt Disney e *Mickey Mouse*. In.: Feijó, 1997: 55)

A Walt Disney Produções, além das histórias originais, recriou e adaptou consagrados contos de fadas e outras obras da literatura universal, impulsionando, posteriormente, a criação de parques temáticos espalhados pelo mundo. Todo este universo encantado gerou não só admiração e simpatia por parte do público consumidor, como também polêmica e críticas relacionadas ao comportamento dos personagens que, segundo muitos estudiosos, contribuíam, em larga escala, para a difusão e defesa do modo de vida norte-americano, tipicamente capitalista. Conforme atestam Iannone e Iannone (1994: 53), as histórias de Walt Disney, aparentemente inocentes e cercadas de magia, na realidade:

> estariam vendendo o *american way of life*, isto é, "o modo de vida americano" repleto de lazer e realizações materiais, com a intenção de difundir o capitalismo. Alem disso, existe a desconfiança de que seus personagens possam inverter valores e transmitir maus exemplos – seria o caso do *Pato Donald*, indiscutivelmente, um inimigo do trabalho.

O produtor e empresário Walt Disney era bem relacionado com as grandes esferas do poder político e econômico da época, exercendo papel de delator daqueles que não eram considerados bons cidadãos americanos[5]. Assim, ele colaborou com o então presidente dos Estados Unidos, Franklin Roosevelt, a disseminar boa imagem do país, que estava bastante negativa, o que contribuiu para estreitar laços com países da América Latina, contribuindo para acentuar o processo de dominação econômica e cultural perpetrado pelos EUA[6]. Dessa relação baseada num jogo de conveniência e subserviência, nasce Zé Carioca, o malandro esperto morador do morro, que fez muito sucesso, trazendo consigo um perfil traçado a partir de objetivos ideológicos de uma estratégia política bem definida: criar uma boa imagem do imperialismo, estabelecer relações de simpatia e cordialidade com dominadores por parte dos dominados.

Tomando como referência estas investidas do governo norte-americano, evidenciadas pela atuação de Walt Disney, por exemplo, é possível perceber o grau de envolvimento mantido pelas produções artístico-culturais com o contexto histórico e político desta – e também de outras - época, uma vez que as aventuras e personagens eram idealizadas e

[5] Muitos desenhistas foram excluídos do cenário artístico nesta época, não encontrando trabalho durante a década de 50, devido a atuação de Walt Disney junto ao FBI e demais máquinas repressoras do Estado norte-americano que, em troca de seus préstimos, favoreciam a produção e disseminação de suas obras nos Estado Unidos e em todo o mundo.

[6] Os Estados Unidos precisavam manter uma boa imagem diante dos países da América Latina e de outras partes do mundo para garantir a estabilidade política e econômica alcançada ao longo das décadas e, de certo modo, ameaçada pela 2ª Guerra Mundial.

produzidas tendo em mente a abordagem e discussão de determinados temas e situações, seja no âmbito nacional ou internacional.

Findo o período da Guerra, observou-se um acentuado desgaste dos super-heróis devido ao seu envolvimento nas lutas que faziam referência direta ou indireta ao conflito dos países do Eixo em confronto com os países aliados. As histórias em quadrinhos passaram por uma crise; neste período, iniciou-se uma campanha que lhes atribuía a responsabilidade pelo crescimento da violência, pela exploração excessiva do erotismo, promovendo, assim, uma deterioração de valores morais na sociedade. Até mesmo os quadrinhos mais diretamente voltados para o público infantil receberam críticas que os acusavam de instaurar a preguiça mental e acomodação entre as crianças.

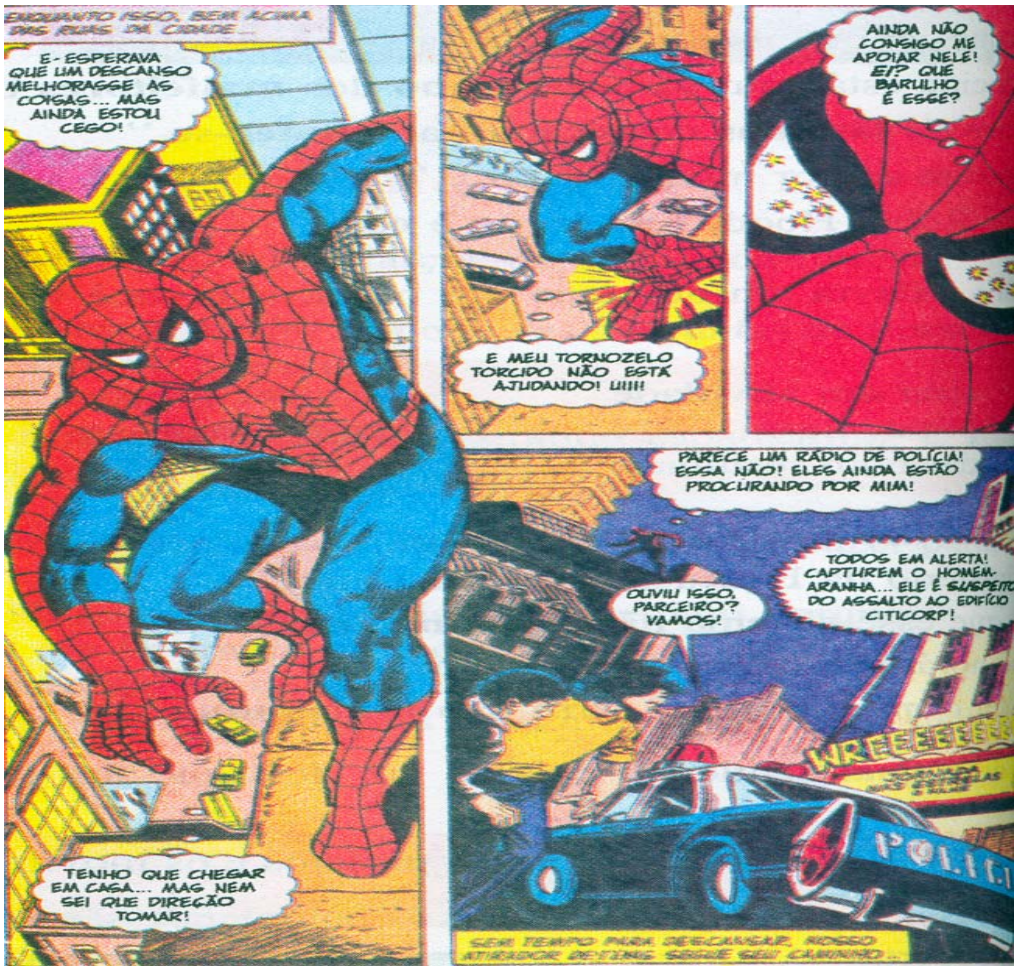
Os quadrinistas foram conduzidos a reformular a linguagem utilizada em suas produções, inovando os temas, códigos e a perspectiva da arte seqüencial, criando novos personagens, atualizando alguns já conhecidos, envolvendo-os em aventuras e contextos mais atuais e apropriados ao novo momento histórico-cultural. Assim, dá-se início à chamada Era de Prata das histórias em quadrinhos, que se configurou na década de 1950, trazendo os quadrinhos desvinculados do panorama do pós-guerra[7]. Essa nova Era dos quadrinhos resgatou idéias e comportamentos da década anterior, renovando-os e ressignificando-os na expectativa de atrair e contentar uma outra geração de consumidores das histórias em estampas.

Em diversas partes do mundo este comportamento foi adotado. Nos Estados Unidos, a DC Editora produziu e distribuiu versões de vários personagens já conhecidos como *Flash*, considerado o herói inaugural desta nova fase, além de *Lanterna Verde*, a *Liga da Justiça* e outros. Na França, surge *Asterix*, personagem de Gosciny e Uderzo que simbolizava a resistência contra os Estados Unidos e a União Soviética em tempos de Guerra Fria.

De maneira sofisticada, com bom humor e tom satírico, as aventuras do herói gaulês retratava a história do Império Romano. Com isso, *Axterix* assumiu o título de personagem mais popular da Europa, antes atribuído a *Tintim*, em décadas passadas. No Japão, a produção dos *mangás* também recebe reorientação, apresentando muitas novidades. Muitas personagens, como *Astroboy*, desenhadas por Osamu Tesuka foram transportadas do papel para a televisão, fazendo bastante sucesso, transformando-se depois em desenhos animados. As séries recheadas de aventuras e ação continuam sendo adaptadas para a TV atualmente.

[7] Essas medidas foram extremamente necessárias para atender as expectativas de um público exigente, formado por uma nova geração ávida por mudanças sócio-culturais e políticas. Isto também foi necessário para aumentar a receita gerada pela venda dos *comics*.

Após este período, no início dos anos 60, uma nova concepção de arte seqüencial é elaborada. O artista norte-americano Stan Lee produz heróis e heroínas mais humanos com super poderes e características semelhantes às dos demais heróis já surgidos, porém traz à tona conflitos e problemas do cotidiano, enfrentados por esta nova legião de heróis. Surge, então, a Era Marvel. Em 1961, Stan Lee lança a revista Quarteto Fantástico, inaugurando esta nova fase, que traz também vários heróis com desejos, dúvidas, angustias e fraquezas, bem peculiares aos seres humanos reais. Muitos deles como *Homem-Aranha* e *Surfista Prateado*[8], *O Incrível Hulk, Thor, Homem de Ferro, Demolidor* e novas versões para *Capitão América, Tocha Humana* e *Príncipe Namor* foram bem aceitos pelo público consumidor das HQs e fizeram bastante sucesso.



(*Homem-Aranha*. In.: Abril Jovem, 1993: 23)

[8] *Homem-Aranha* e *Surfista Prateado* foram os personagens que deram maior evidência ao trabalho do roteirista Stan Lee devido à identificação do público leitor com estes heróis, uma vez que eles melhor evidenciavam os conflitos, sentimentos e valores dos jovens naquela década.

Stan Lee realmente promoveu uma renovação na linguagem dos *comics* que passaram a retratar temas polêmicos como o preconceito e a segregação social. Demonstrando muita criatividade e perspicácia, ele idealizou um conjunto de personagens vítimas de atitudes discriminatórias praticadas pela sociedade, porque possuíam constituição genética diferenciada dos seres humanos – fator que lhes atribuía poderes. O grupo foi denominado de *X-Men*.

(*X-Men*. In.: Veja, 2000: 151)

E, em meio aos mutantes - homens e mulheres biologicamente fora do padrão considerado normal – os X-*Men* diferenciavam-se dos demais por assumirem postura de líderes, defendendo os mutantes bons dos humanos maus, vivendo em conflito com a sociedade e lutando contra a perseguição e injustiça. Essa abordagem foi o mote encontrado pelo autor para discutir problemas como o preconceito e a segregação racial nos Estados

Unidos, colocando em questão a luta da comunidade negra americana por direitos civis e igualdade social[9].

Vale destacar também a produção de Walt Kelly, e seus personagens animais com rostos de seres humanos articulando o discurso, cujo objetivo era fazer uma sátira da vida política dos Estados Unidos, numa clara oposição à direita ultraconservadora da época. A série *Pogo* fez muito sucesso e foi bastante elogiada por intelectuais, colaborando para a mudança de visões e atitudes do público leitor em relação aos quadrinhos que enfrentaram problemas com a campanha de cunho anticomunista e moralizante, liderada pelo senador Joseph McCarthy.

Neste período, a produção alternativa ganhou relevância em praticamente todos os meios de expressão artístico-cultural. A emergência de uma arte de vanguarda invade o teatro, o cinema, redescobre e remodela a música popular, movimentado a imprensa que até então assumia um perfil tradicionalista, abordando novos temas e criando novos padrões estéticos. A arte seqüencial não fica atrás, promovendo uma renovação visual, recolocando em cena os quadrinhos para adultos. Estes aspectos caracterizaram o chamado movimento Underground, cujo nome mais representativo dos Estados Unidos foi Robert Crumb[10], editor da revista Zap Comix, lançada em 1967. Nela, o desenhista aborda a cultura hippie, fala de sexo, drogas e rock´n´roll, sempre com muita irreverência e um erotismo explicito.

Outro aspecto de caráter revolucionário para a época aconteceu na França com a criação de *Barbarella*, a versão feminina de *Flash Gordon*, pelo artista Jean-Claude Forest, em 1962. A série chamou atenção pela abordagem temática, através da qual discutiam-se questões como liberdade sexual, erotismo e sensualidade, todas elas à luz de ideais e pontos de vista do movimento feminista[11]. Os europeus, aliás, não se contentaram apenas com o discurso teórico, criando além de *Barbarella*, as personagens *Jodelle*, *Pravda*, Valentina dentre outras que abordavam temática semelhante, contribuindo para evidenciar um processo – já desencadeado em várias parte do mundo – de valorização das histórias em quadrinhos e seu reconhecimento enquanto meio de comunicação de massa.

No Japão, os *mangás* apresentam uma espécie de versão dos heróis *Marvel*. Assim, temos o *8-Man*, o robô com características de ser humano, idealizado por Kazumasa Hirai e

[9] O posicionamento político de Stan Lee influenciou positivamente a criação de super-heróis negros no mundo das histórias em quadrinhos. Uma nova visão artística, com viés ideológico, que inseriu novos padrões para os perfis deste tipo de personagem, contrastando com padrões vigentes anteriormente.

[10] Embora tenha feito sucesso, conquistando adeptos e atraindo seguidores, o artista permaneceu à margem da grande indústria dos comics norte-americanos.

[11] Na época, a série foi considerada um escândalo por setores mais conservadores da sociedade. Mesmo assim, fez muito sucesso e obteve aceitação de boa parte do público leitor.

Jiro Kuwata, em 1963, além de *Cyborg 009*, na mesma trilha de *8-Man*, um homem com características de máquina – criação de Shotaro Ishimori – dentre outros personagens que viraram séries de TV, desenhos animados e filmes, sendo produzidos e apreciados até os dias atuais.

A renovação na linguagem das histórias em estampas dá origem também aos quadrinhos de cunho filosófico que discutem questões profundas relativas à existência do ser e aspectos metafísicos, sempre cercados de argumentos intelectualizados, apresentados por personagens vistas como caricaturas do cidadão comum. Uma das séries mais emblemáticas deste estilo é a *Turma do Charlie Brown* (*Peanuts*), assinada por Charles Schulz.

As histórias aconteciam num universo predominantemente infantil no qual as crianças e o cãozinho *Snoopy* atuavam articulando os discursos nos quais figuravam preocupações, angústias e aflições do mundo moderno, sempre sob a ótica infantil. Também merece destaque a série *Med*, produzida por Harvey Kurtzman e um conjunto de roteiristas no ano de 1952. Personalidades da política, astros e estrelas do cinema, programas de televisão e até mesmo os heróis das histórias em quadrinhos foram alvo do humor altamente crítico, de tom pesado, feito pela *Med*.

Nesta mesma linhagem, encontra-se Mafalda, produção latino-americana, de 1964. O desenhista Quino, de nacionalidade Argentina, apresenta uma menina de inteligência precoce, questionadora, bastante perspicaz, que compreende o mundo dos adultos melhor que eles próprios e, por isso mesmo, resiste a se adequar a este mundo moderno. O autor tenta, através dos diálogos intelectualizados, discutir política, problemas sociais e até temas existenciais, metafísicos e filosóficos. É uma produção de extrema importância, que abre espaço para discutir problemas reais pertencentes aos países da América Latina, de maneira mais coerente e adequada. A arte de Quino continua bastante atual e apreciada em todo o mundo.

As décadas de 1970 a 1980 são marcadas pela inserção em massa das personagens dos HQs na televisão. Seja em foram de seriado ou desenho animado, os heróis e personagens transitam facilmente para este outro poderoso meio de comunicação de massa apresentando novos roteiros e aventuras. No entanto, esta forma alternativa de apresentação provoca certo desgaste aos super-heróis – até mesmo aos mais consagrados como *Homem-Aranha* e *Batman* – devido ao excessivo de suas exposições na TV. O cinema também estreitou laços de parceria com as histórias em quadrinhos e conduziram novos e antigos personagens para as telas, lançando mão de efeitos especiais e muita tecnologia, dando nova vida ao mundo ficcional da arte seqüencial.

O bizarro, o terror e o sobrenatural voltam aos roteiros de algumas séries, destacando figuras como monstros e vampiros, enfatizando o apelo sexual e a violência de modo ainda mais acentuado. Neste contexto, *Batmam* ressurge com personalidade ainda mais descontrolada e perturbada; as novas aventuras exploram o passado obscuro do Cavaleiro das Trevas e uma necessidade de sair do anonimato mantido por sua identidade secreta. Ganhou uma versão antológica produzida por Frank Miller, sendo publicada em 1985, nos Estados Unidos, e posteriormente, no Brasil, em 1987.

O avanço tecnológico, as novas descobertas, a preocupação com o futuro do planeta em contradição com as relações sociais alicerçadas em novos modelos e paradigmas de um mundo moderno, servirão como temas para a produção dos quadrinhos nas décadas posteriores. Mais uma vez, novos heróis e personagens são criados, e outros antigos ressurgem no cenário, modificados pelas tecnologias modernas, vivendo numa sociedade mais violenta, injusta e desumana. Segundo alguns estudiosos de histórias em quadrinhos, este panorama tem como fonte de inspiração o imaginário coletivo desta sociedade moderna em busca de identidades. Conforme atesta Mário Feijó (1997: 72):

> Os quadrinhos de aventura, desde Tarzan, têm como regra jogar com o inconsciente coletivo dos leitores. Quando vão ao encontro desse inconsciente coletivo, as histórias ou os personagens costumam fazer sucesso nas bancas. Na década de 30, os gibis captaram e refletiram esperança e confiança; nos anos 50, medo, desconfiança e intolerância; nos anos 60, o desejo de grandes mudanças políticas e sociais; nos anos 90, desilusão quanto ao presente e pessimismo quanto ao futuro.

E neste contexto histórico-cultural, a arte seqüencial prossegue, revelando outros talentosos artistas e séries que traçarão o perfil de uma sociedade contemporânea recheada de problemas econômicos, corrupção dos poderes constituídos, omissão das autoridades e do Estado, opressão e injustiça. As HQs tentam projetar um cenário de barbárie social revelada ou escamoteada, mostrando heróis preocupados em defender os pobres e menos favorecidos das injustiças e perseguições das gangues, reivindicando mais humanidade e cidadania.

Ao refletir sobre todo este panorama histórico, é perfeitamente cabível afirmar que o contexto sócio-cultural sempre exerceu – e ainda exerce – influência decisiva na produção das histórias em quadrinhos, revelando gostos, preferências, definindo posicionamentos e adesões por parte dos que produzem e dos que consomem este meio cultural de massa.

Não só na Europa, Estados Unidos e Japão, como também aqui no Brasil, o processo evolutivo da arte seqüencial recebeu essas influências, interferindo, de modo mais ou menos

semelhante a gênese os modos de produção e distribuição dos quadrinhos. É o que será abordado a seguir.

1.3 A Trajetória das HQs no Brasil

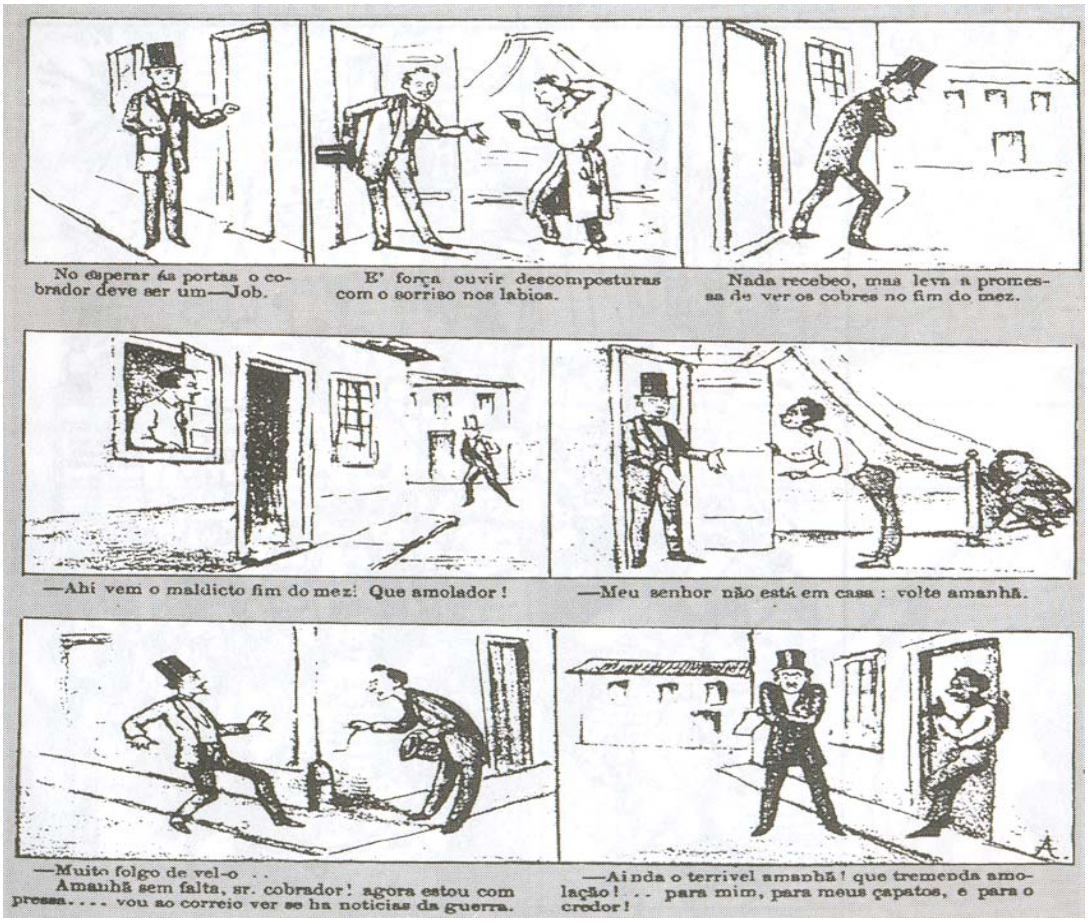
A história dos quadrinhos brasileiros, é caracterizada por diversos problemas de ordem política e, sobretudo, econômica, sendo inaugurada pelo italiano Ângelo Agostini, caricaturista e ilustrador, que chegou ao Brasil em 1859 e se estabeleceu aqui definitivamente a partir desta data. Entretanto, a aparição da imagem como veículo alternativo de comunicação e expressão artístico-cultural, aqui no Brasil, é mais antiga, datada de 1837, e assume sua forma através do *cartoon*, conforme descreve Álvaro de Moya (1994: 191):

> A história da história em quadrinhos brasileira é marcada por altos e baixos, de acordo com o progresso da imprensa e da impressão. A data oficial da primeira ilustração (*cartoon*) brasileira foi estabelecida como 14 de dezembro de 1837, sob o título *A Campanha e o Cujo*, de Manuel Araújo de Porto-Alegre (1806-1879).

Agostini instalou-se em São Paulo e começou a trabalhar na revista Diabo Coxo, em 1864. Posteriormente, tornou-se colaborador da revista O Cabrião. Pouco tempo depois, muda-se para o Rio de Janeiro, onde vira ilustrador das revistas Vida Fluminense e O Mosquito. Sua atuação na imprensa paulistana e carioca o impulsionou a criar uma revista de sua autoria em 1876: Revista Ilustrada. Ele é considerado um dos pioneiros das histórias em quadrinhos brasileiras e suas primeiras histórias ilustradas começaram a ser produzidas em 1867.

Idealizador das aventuras de Nhô Quim, em 1869, e Zé Caipora, em 1883, o italiano radicado no Brasil participou da imprensa abolicionista e republicana, na qual atua de maneira ativa e engajada. Ângelo Agostini criticou veementemente a escravidão no país implantada pela monarquia, utilizando seus desenhos como instrumento de luta política e ideológica contra o sistema vigente. A obra produzida por ele serve, até hoje, como material de estudo de historiadores dedicados à pesquisa sobre escravidão. Além disso, ele foi um dos primeiros

artistas em todo mundo a utilizar quadrinhos como formato privilegiado da arte seqüencial[12], abrindo as portas ao universo dos quadrinhos para os brasileiros.



(Ângelo Agostini. In.: Moya, 1996: 15)

O tema da escravidão e a crítica ao sistema monárquico foram retratados nas tiras publicadas pela revista O Cabrião. Nelas as ilustrações aparecem em quadros seqüenciados com desenhos que dão idéia de movimento e os diálogos dispostos abaixo de cada quadrinho, em forma de legenda. Em 1867, o autor utiliza a história denominada "As cobranças" para fazer propaganda a favor da abolição e da implantação do regime republicano. Sua obra foi, sem dúvida, de extrema importância tanto no âmbito artístico como também no tocante à política e ideologia.

Posteriormente, no ano de 1905, a revista O Tico-Tico é lançada como sendo a primeira publicação destinada aos quadrinhos, incentivando a criação de outras publicações

[12] Ângelo Agostini atuou também, como colaborador, na revista Dom Quixote, no ano de 1895, publicada pela Editora o Malho, que posteriormente publicou a revista O Tico-Tico.

voltadas para o universo infantil aqui no Brasil[13]. Seu fundador, o jornalista e dono da Editora O Malho, Luis Bartolomeu de Souza e Silva, contou com a ajuda de colaboradores como Ângelo Agostini e Manuel Bonfim para lançar, nesta revista, contos, textos informativos e curiosidades, além, é claro, das estampas. Como ainda não havia, no Brasil, artistas reconhecidamente gabaritados na arte seqüencial, a maioria das ilustrações resultava de cópias traduzidas para o português. Desse modo, as personagens centrais da revista, Chiquinho e Jagunço, eram adaptações de Buster Brown e Tige, criações de Richard Outcult.

A partir daí, os primeiros desenhistas brasileiros começaram a publicar suas próprias criações no ano de 1907, revelando artistas de talento e produções bem sucedidas, devido à qualidade gráfica e criatividade. A exemplo citamos: Reco-Reco, Bolão e Azeitona, de Luís Sá; Chico Muque e Barão de Rapapé, de Max Yantok; as Melindrosas, de J. Carlos, dentre outros. Ao longo do tempo, os jornais e editoras locais demonstraram interesse pelos quadrinhos e passaram a publicar as tiras nos suplementos diários. Em São Paulo, foi criada a Gazeta Infantil (1929), um suplemento do Jornal A Gazeta, que circulou até o ano de 1950, publicando aventuras traduzidas do Gato Felix, Carlinhos (Nemo) e o Fantasma.

Em 1934, Adolfo Aizem, um dos principais incentivadores da proliferação dos quadrinhos no Brasil, lançou o Suplemento Juvenil que, integrado ao jornal A Nação, publicou, com exclusividade, as aventuras de Flash Gordon, Jim das Selvas, Mandrake e Tarzan[14]. Em 1938, o editor lança o Suplemento O Mirim; posteriormente, cria a Editora Brasil-América (EBAL) e publica, em 1947, sua primeira revista intitulada O Herói, muito bem sucedida entre o público leitor, permanecendo como uma das mais lidas durante anos.

A revista Gibi foi lançada, no ano de 1939, por Roberto Marinho, então dono do jornal O globo. Voltada para o público infantil, ela logo se tornou muito popular e a palavra que a denominou virou sinônimo de histórias em quadrinhos, sendo conhecida e utilizada até hoje com esta acepção. A revista surge num contexto delineado pela concorrência com outras revistas da época[15] e rapidamente conquistou espaço no mercado editorial, além da simpatia dos leitores – da faixa etária infantil e infanto-juvenil, em sua maioria. Surgiram também, nesta época, novas editoras que criaram mais revistas em quadrinhos direcionadas para o

[13] A primeira revista do gênero infantil publicada no Brasil foi O jornal da Infância, em fevereiro de 1898. Entretanto, só foi editada durante quatro meses, devido ao pouco sucesso obtido, sendo encerrada no mesmo ano de seu lançamento.

[14] Os heróis Flash Gordon, Jim das Selvas, Mandrake e Tarzan faziam parte do acervo de produções do kings Features Syndicate. Suas aventuras foram publicadas no Suplemento Juvenil, através do jornal A Nação durante longo período.

[15] Neste período, o King Features Syndicate cancelou contrato com o editor Adolfo Aizem e transferiu seus personagens para o Globo Juvenil, suplemento criado no ano de 1937.

público infantil, dentre as quais *O Gury*, publicada entre os anos de 1940 a 1962, e *Era uma vez*, de 1940 a 1954.

Outra prática comum, verificada a parir de 1940, foi a publicação de romances brasileiros no formato de quadrinhos. Um dos exemplos mais conhecidos é a adaptação de O Guarani, de José de Alencar, editado pelo Correio Universal e ilustrado por F. Acquarone, em 1947. Já na década de 1950, muitas editoras passam a investir em outro gênero narrativo: o terror, que estava em baixa entre a produção quadrinizada dos Estados Unidos, nesta época, em virtude da censura.

A criação das histórias em quadrinhos brasileiras, aliás, sempre foi fortemente influenciada pela indústria dos *comics* norte-americanos, no processo de elaboração, e até mesmo no investimento das editoras que empregavam desenhistas e roteiristas para produzir material original ou adaptações. Nesta época, muitos desenhistas brasileiros foram treinados por artistas americanos para fazerem adaptações de Walt Disney, como Álvaro de Moya, J. Batista Queiroz, Cláudio de Souza e Alberto Maduar, por exemplo[16].

Mesmo com toda a grandeza e imponência do mercado cultural anglo-americano, e o crescimento vigoroso na produção das bandas desenhadas em todo o mundo, o Brasil tem o mérito de idealizar e realizar, em 18 de junho de 1951, a Primeira Exposição Internacional de Quadrinhos da história. Naquele momento, estava em vigor uma campanha antiquadrinhos motivada por críticas e rejeições ao material produzido, aos quais eram atribuídos aspectos negativos como o acentuado crescimento da violência e delinqüência entre os adolescentes e jovens americanos. De acordo com Moacy Cirne (2000: 40):

> O preconceito que vai atingir os quadrinhos se tornaria mais sólido justamente a partir dos anos 40, quando, com o declínio do nazismo e o fim da 2ª Guerra Mundial, as discussões em torno da relação arte/política voltam a atingir os meios acadêmicos, artísticos e intelectuais.

Um dos principais objetivos deste importante evento era o de valorizar a produção da literatura em estampas, criando um espaço de debates e exposição de trabalhos do mundo inteiro. Nele foi possível realizar análises e comparações entre diferentes produções, bem como debates sobre técnicas diversas, concepções estéticas, a comunicação de massa e a intervenção nefasta da censura no cenário cultural da época. Foi, inclusive, o momento propício para instaurar um espaço de reivindicação, no qual críticas foram lançadas às

[16] Essa tradição, iniciada há décadas atrás, permanece até os dias atuais. Uma prática utilizada não só no Brasil como também na Itália e outros países. Aqui no Brasil, uma das editoras que mais fizeram uso deste expediente foi a Abril, de Victor Civita desde 1950.

editoras que pouco investiam nos artistas nacionais, vistos, em sua maioria, apenas como tradutores e não como verdadeiros artistas.

Com o advento do *rock and roll*, o alvo de criticas e perseguições das instituições conservadoras é redirecionado e a campanha antiquadrinhos perde fôlego. Isto porque a nova estética musical é rotulada negativamente, sendo acusada de influenciar o comportamento da juventude. A indústria das histórias em quadrinhos, aqui no Brasil, começou a assumir um novo perfil, a partir de 1959. Neste período, artistas brasileiros mobilizam-se para formar uma empresa gráfica constituída apenas com desenhistas nacionais. Surge, então, a Continental, que foi rebatizada com o nome de Outubro, e depois passou a se chamar Gep; na oportunidade, publicou as aventuras do Capitão 7, Contos de Terror, Histórias Macabras, dentre outros.

Ainda na década de 60, um dos mais reconhecidos quadrinistas brasileiros surgiu no cenário das histórias em estampas. Trata-se de Ziraldo, com a sua Turma do Pererê, considerada a série mais brasileira já criada por um artista dos quadrinhos. A propósito, um dos principais objetivos era o de nacionalizar[17] as histórias em quadrinhos produzidas aqui no Brasil, seguindo uma inteligente estratégia de marketing pensada pela editora O Cruzeiro, visando estabelecer uma concorrência – e obter vantagens – com os quadrinhos importados dos Estados Unidos.

Essa medida necessitava do apoio governamental no sentido de promover investimentos neste mercado editorial, fornecendo o apoio necessário ao produto brasileiro. Entretanto, devido às atribulações do contexto histórico vivenciado naquela época, o governo não atendeu às reivindicações dos artistas locais em detrimento dos interesses políticos e econômicos norte-americanos e a revista Turma do Pererê foi cancelada, pois eram necessários recursos financeiros para colocá-la no mercado em igual disputa com os *comics* americanos.

Com o Brasil sendo governado pelos militares, após o golpe sofrido em 1964, muitos artistas tiveram seus trabalhos censurados. É o caso de Henfil, que sofreu uma censura ainda mais direta e ofensiva, justamente porque seus personagens criticavam veementemente a violência instaurada no Brasil pelo regime militar. O trabalho mais audacioso do cartunista foi a série estrelada pelos Fradinhos, que questionava a censura estabelecida pelo poder político

[17] Este foi um período de efervescência cultural no Brasil, devido a uma série de acontecimentos que colocaram o país num clima de nacionalismo latente. A criação da Bossa Nova, por João Gilberto, o Cinema Novo, de Glauber Rocha e a nova estética de espetáculos evidenciada pelo Teatro de Arena, combinados com a construção de Brasília no governo de Juscelino Kubitschek contribuíram pra mudar o panorama da Nação.

vigente na época, evidenciando a repressão sofrida por aqueles que se envolviam no processo político de então, e a resistência dos intelectuais e indivíduos mais politizados[18].

O escritor brasileiro, Maurício de Sousa, surge no mercado dos quadrinhos brasileiro nesta mesma época, criando, em 1960, Bidu, seu primeiro personagem, que foi lançado no projeto editorial da gráfica Continental. As aventuras do cãozinho inteligente não obtiveram muito sucesso no início. Posteriormente, Maurício continuou tentando inserir-se no mercado criando outro projeto que visava não só à produção como também à distribuição das suas criações e de outros artistas como Colin, Delphin e o próprio Ziraldo. Mais uma vez não foi bem sucedido e decidiu, então, trabalhar apenas com seus personagens – idéia que se consolidou, ao longo do tempo, e se mantém até hoje.

A perseguição dos militares e a censura cruel da época não atingiram Maurício de Sousa, que investiu no seu trabalho, dando continuidade a sua produção e construindo um verdadeiro império. Como suas personagens não afetavam o contexto social e histórico da época, ele teve "total" liberdade de criação e comercialização, fator que permitiu a aquisição de novos contratos comerciais, impulsionando a publicação e distribuição em nível nacional. Isto foi importante para o desenvolvimento dos quadrinhos brasileiros, mas não o suficiente para que outros profissionais como Marcelo Campos, Bené, Mozart Couto, Watson Portela, Luque e tantos outros tivessem o mesmo reconhecimento e retorno financeiro[19].

As criações de Maurício de Sousa tornaram-se um fenômeno editorial das histórias em quadrinhos aqui no Brasil. Os segredos e estratégias de seu trabalho, seus personagens e o sucesso alcançado por eles serão discutidos a seguir.

1.4 Estrelando: Maurício de Sousa e a Turma da Mônica

Maurício de Sousa nasceu em uma família de poetas e contadores de história em Santa Isabel, interior de São Paulo, em outubro de 1935. Seu pai era o poeta e barbeiro Antonio Maurício de Sousa e sua mãe, Petronilha Araújo de Sousa, poetisa. Com poucos meses de vida, Maurício foi levado pela família para a cidade vizinha,

[18] Os Fradinhos tiveram passagem pelo mercado norte-americano sob o título de *The Mad Monks* (Os Monges Doidos), embora sem muita aceitação do público leitor que não entendia a sátira sofisticada e o humor sádico, marcas registradas da série. Henfil foi perseguido pelo regime militar, tendo seu contrato cancelado.

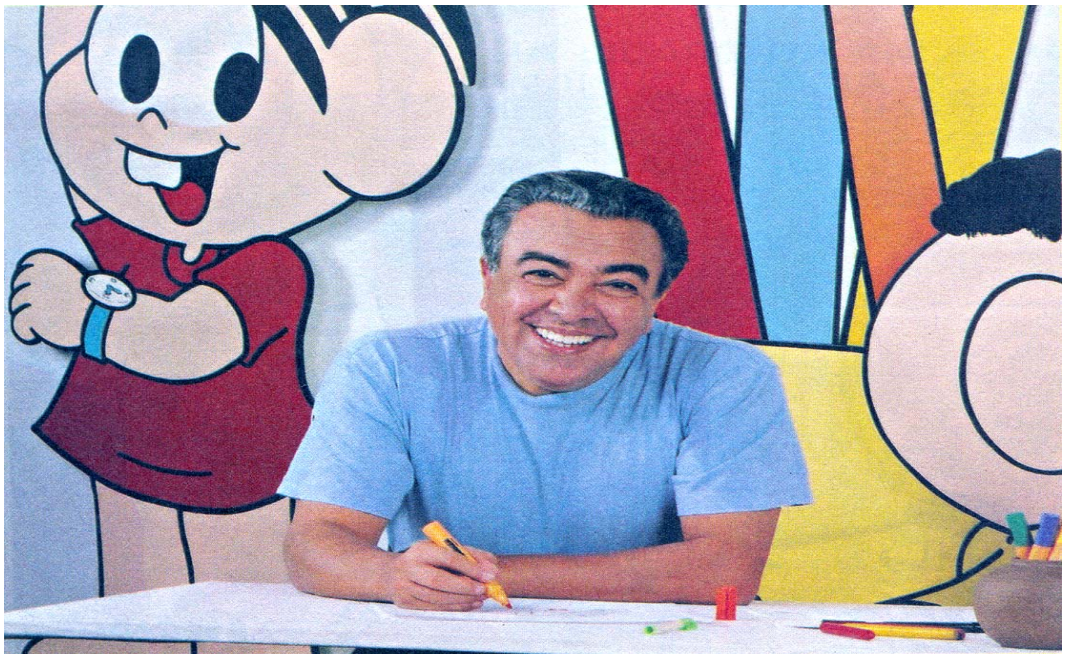
[19] Atualmente, muitos artistas nacionais estão inseridos no mercado editorial internacional, distribuídos em vários países como os Estados Unidos, por exemplo.

Mogi das Cruzes, onde descobriu sua paixão pelo desenho e começou a criar os primeiros personagens. Algum tempo depois, viajou para São Paulo onde sua carreira começou a ser melhor definida.

Após ter feito amostras de seu trabalho para os jornais de Mogi das Cruzes, o autor passou a trabalhar no jornal Folha da Manhã, atual Folha de São Paulo, em 1954, quando era ainda muito jovem, trabalhando como repórter policial. Posteriormente, procurou dedicar-se integralmente aos quadrinhos, sua antiga paixão, criando tipos e personagens e publicando nos diversos jornais da cidade.

Um dos seus primeiros personagens integrantes da Turma da Mônica é o cãozinho Bidu e seu dono Franjinha, personagem que se apresenta com traços característicos de indivíduo oriundo da classe média, ou média alta: loiro, pele clara e aparência bem tratada, sempre "bem vestido" e de comportamento social bem educado e comportado. Franjinha é um menino inteligente e assediado pelas garotas de sua idade; não há traços visíveis de desvio social/comportamental conforme pode ser observado em outras personagens.

Este universo de personagens e aventuras, que começou a ser criado a partir da década de 60, encontrou problemas para se inserir no mercado editorial dos quadrinhos aqui no Brasil, pois enfrentou a concorrência desigual com os *comics* dos Estados Unidos, os lideres mundiais no ramo, considerando-se que como a indústria norte-americana era melhor estruturada, os custos de produção e distribuição eram bem menores dos que os da produção nacional.



(Maurício de Sousa. In.: Mônica 40 anos, 2004: 05)

Apesar disto, Maurício de Sousa continuou seu trabalho de modo bastante dedicado, criando projetos e buscando alternativas para se firmar no mercado e conquistar o público leitor. As primeiras histórias foram publicadas nos jornais em formato de tiras e, logo depois, tiveram sua distribuição através de um sistema de redistribuição que imitava o dos *syndicates* americanos, visando também aumentar os lucros. Sempre tentando vencer os obstáculos, o quadrinista brasileiro procurou observar a tendência dos jornais para que pudesse adequar sua produção ao gosto do cliente. Em suas crônicas, Mauricio de Sousa (1999: 13) relata:

> Para os jornais nacionalistas, eu tinha que apresentar meu material genuinamente nacional, totalmente verde-amarelo, tão bom ou melhor do que o material estrangeiro. Para jornais de tendências mais conservadoras ou de direita, eu tinha que me apresentar como autor de histórias tão boas e nos moldes das histórias norte-americanas. E assim ia conseguindo, aos poucos, quebrar as barreiras e penetrar nos preciosos espaços dos jornais (...).

Assim, conseguiu abrir espaços para a difusão de seu trabalho em outros estados como o Rio de Janeiro, onde atuou na Tribuna da Imprensa, atendendo solicitação da própria instituição. Os pedidos aumentaram à medida que seus personagens ocupavam o mercado; isto porque as histórias eram apreciadas pelos donos dos jornais e, principalmente, pelo público consumidor. Com a expansão de sua obra, houve a necessidade de se criar uma equipe para atender a demanda de trabalho e agilizar a produção. Com isso, a Turma da Mônica ficou conhecida em todo o país, sendo formatada para o desenho animado na década de 80, possibilitando a criação de parques temáticos nos anos 90, ampliando ainda mais o seu império, como analisa Moya (1994: 177):

> Bidu (1959), de Maurício de Sousa. Primeira tirinha publicada pela Folha de S. Paulo, inaugurando a galeria de tipos de Maurício que viria a ser o absoluto criador de maior resposta popular no Brasil, com *merchandising*, revistas tiras de jornais (em distribuição e estilo norte-americano), televisão, cinema, publicidade e brinquedos, conhecido pela totalidade das crianças brasileiras. Um fenômeno.

Aparentemente, as histórias de Maurício de Sousa apresentam-se como criação ingênua, inofensiva, bem ao gosto de crianças e adolescente que são seu público alvo; a linguagem procura ser a mais despretensiosa e simples possível para que o seu público alvo possa entendê-la e assimilá-la. Os objetivos principais devem ser o lazer e entretenimento,

embora eventualmente suas personagens estejam envolvidas em campanhas educativas em parceria com os poderes constituídos, a exemplo das campanhas de racionamento de energia elétrica, campanhas ecológicas e de incentivo à leitura.

Os adultos que têm acesso ao acervo cultural de Maurício de Sousa talvez encontrem nele uma possibilidade de promover reminiscências da infância e, de igual modo, enxergar a mesma docilidade e ingenuidade nas aventuras e tipos criados pelo autor, que se consagra como um dos principais – senão o principal – representantes da literatura infantil e infanto-juvenil deste gênero. E, sendo a obra de Maurício de Sousa bastante extensa e diversificada em tipos e personagens, é possível considerar que nela se encontram variados contextos e comportamentos indicadores da presença de marcadores discursivos caracterizadores de ideologias diferenciadas.

Cada personagem com suas peculiaridades, envolvido em variados contextos situacionais podem transmitir discursos múltiplos, sejam eles enunciadores ou locutores do próprio discurso ou de outrem, seja Maurício de Sousa o próprio autor ou apenas transmissor de um determinado discurso já pré-existente na sociedade. Pode-se, assim, identificar varias formações discursivas, encontrando nelas elementos característicos de estratégias discursivas como o silenciamento, a presença de implícitos, o não dito como forma de isenção ou neutralidade por parte do autor.

(Maurício de Sousa. In.: Mônica 40 anos, 2004: 42)

CAPÍTULO 2

IDEOLOGIA, PODER E ANÁLISE DO DISCURSO: CONCEPÇÕES E TEORIAS EM DEBATE

Somos sempre já sujeitos e como tais, praticamos ininterruptamente os rituais do reconhecimento ideológico, que nos garantem que somos efetivamente sujeitos concretos, individuais, inconfundíveis e (naturalmente) insubstituíveis.

Louis Althusser

2.1 Considerações sobre os conceitos de Ideologia

Os estudos modernos no campo das ciências humanas estão relacionados às reflexões sobre os conceitos que buscam explicar, entender e definir o que é ideologia. Vale ressaltar, no entanto, que esta preocupação não se constitui como um aspecto recente, ou mesmo que seja tarefa fácil encontrar, de modo satisfatório, tais definições. Observa-se que as mais diversas áreas científicas procuram explicar e conceituar ideologia de acordo com suas convicções e necessidades, sendo possível, porém, encontrar interseções que aproximam os diversos conceitos para o mesmo objeto de análise.

Embora não se tenha conseguido alcançar uma definição una, plena e consensual, a ideologia continuou – e ainda continua – sendo objeto de reflexão e análise de diversos estudiosos e pensadores que vêem nela a possibilidade de entender melhor as movimentações e mudanças ocorridas nas sociedades, além de vislumbrarem a possibilidade de, através ou

auxiliados por ela, forjarem um processo de transformação social que envolva luta de classes, disputa de idéias, a quebra de paradigmas, a reconfiguração da ordem vigente ou mesmo (para muitos) uma verdadeira revolução em todos os sentidos.

Ao realizar um breve panorama histórico na trilha deste objeto de análise, é possível observar o interesse de grandes pensadores e estudiosos, em distintas épocas, e das mais variadas áreas do conhecimento humano, acerca do tema; os conceitos sobre ideologia foram formulados ao longo do tempo, aspecto que possibilitou alcançar definições mais concretas para o termo. Essas definições, no entanto, atravessaram os séculos sofrendo reformulações, sendo reelaboradas para que pudessem servir de parâmetro às sociedades modernas e pós-modernas no exercício de sua prática quotidiana, nas relações sociais em diversos níveis e contextos culturais, políticos, econômicos dentre outros.

Os filósofos da Grécia e Roma antigas, por exemplo, já se debruçavam sobre estas questões quando da elaboração, por Aristóteles, de uma teoria que tinha como principal objetivo deter o conhecimento da realidade. Assim surgia a teoria da causalidade ou teoria das quatro causas que, segundo o filósofo, permitiam explicar a permanência ou movimento das coisas do mundo; a causa formal, a causa final, a causa material e a causa eficiente constituíam - sem atribuição de juízo de valor hierárquico entre elas – o postulado de Aristóteles. Esta teoria trazia na sua essência uma dicotomia entre a atividade técnica (o trabalho) e a atividade ética e política (a *praxis*), e consolidou-se no pensamento do mundo ocidental a partir da filosofia e teologia da era medieval que a reinterpreta, dando continuidade ao legado de Aristóteles.

Nos séculos XVI e XVII, as teorias ligadas à física impulsionaram, a partir de Galileu, novas reflexões de pensadores da época, dos quais se destacam Francis Bacon e Descartes, que simplificaram a teoria das quatro causas a apenas duas: a causa eficiente e a causa final. A partir daí, a palavra causa ganha novo significado, o de ação que produz um efeito determinado. Para eles a causa não responde a um efeito e sim o produz. A partir daí, entram em cena as crenças relativas à Natureza como um agente mecânico, como um sistema necessário de relações de causa e efeito. A especulação metafísica mantém a noção de causa final na qual a ação voluntária e livre está diretamente relacionada à ação de Deus e dos homens.

O termo ideologia também foi empregado por cientistas com linha de pensamento positivista como Auguste Comte, que em seu *Cours de Philosophie Positive* (curso de Filosofia Positiva), atribui dois significados distintos para o temo, conforme discorre Marilena Chauí (2001: 28):

> O termo, agora, possui dois significados: por um lado, a ideologia continua sendo aquela atividade filosófico-científica que estuda a

> formação das idéias a partir da observação das relações entre corpo humano e o meio ambiente, tomando como ponto de partida as sensações; por outro lado, ideologia passa a significar também o conjunto de idéias de uma época, tanto como "opinião geral" quanto no sentido de elaboração teórica dos pensadores da época.

Estes pensamentos de Comte servem como base para o Positivismo que buscou explicar a evolução da humanidade a partir da evolução do espírito humano, passando pelas fases teológica (a realidade explicada pelas ações divinas), metafísica (a realidade explicada por meio de princípios abstratos) e a científica (fase mais racional na qual os homens observam e analisam a realidade visando encontrar as leis dos fenômenos naturais e humanos). A partir daí, forma-se a ciência social, ou sociologia, que orientará a ação individual – moral – e a ação coletiva – política – dos homens.

Mas o Positivismo de Auguste Comte não é suficiente para responder, de maneira satisfatória, certos questionamentos inerentes à existência humana: por que as coisas permanecem, mudam ou desaparecem? Essas inquietações do mundo antigo, e que ainda permanecem nas sociedades consideradas mais modernas, constituíram o que se pode reconhecer como os fundamentos para a formação dos conceitos de ideologia, que ganham destaque mais tarde com as teorias de Karl Marx e demais contemporâneos do Marxismo.

Antes, porém, no ano de 1796, o termo ideologia foi utilizado enquanto tal, para designar a ciência responsável pela análise sistemática das idéias e sensações, considerando-se suas causas e conseqüências além de suas possíveis combinações. O filósofo francês Destutt de Tracy, fortemente influenciado pelos ideais iluministas, elabora o projeto de uma nova ciência que pudesse combinar filosofia e educação, e, com isso, combater a ofensiva promovida pela política terrorista de Robespierre naquela época.

Logo após ser solto da prisão, de Tracy passou a se dedicar ao curso de Moral e Ciências Políticas que deveria conter uma nova disciplina capaz de analisar as idéias e sensações de maneira sistemática, objetivando garantir uma base segura para todo o conhecimento científico que possibilitasse tirar conclusões práticas acerca da realidade. Surge, assim, a Ideologia, que neste momento, seria tomada como a Ciência das Idéias, marcada pelo caráter positivo, útil e de rigorosa exatidão.

O ambicioso projeto de Destutt de Tracy pretendia atribuir à Ideologia o status de primeira ciência, uma vez que se constituiria como a base da gramática, da lógica, da educação e de outras áreas do conhecimento humano, cabendo a ela, também, a arte de regular a sociedade. Esta nova ciência possibilitaria a análise cuidadosa das idéias e das

sensações, permitindo a compreensão da natureza humana e a reestruturação da ordem social e política, atendendo aos desejos e necessidades dos seres humanos.

A gênese do termo Ideologia é, portanto, do início do século XIX, mais precisamente em 1801, período posterior à Revolução Francesa, quando Destutt de Tracy lança seu livro *Élements d´Ideologie* (Elementos de Ideologia), no qual propõe a elaboração de uma ciência dedicada ao estudo das idéias vistas como fenômeno natural. Era o propósito compartilhado pelos ideólogos franceses[20] que tinham como princípios teórico-metodológicos o materialismo, a observação dos fatos e sua posterior experimentação, objetivando, assim, a construção de novos valores sociais e humanos; estavam descartadas as explicações dos fenômenos e acontecimentos de qualquer ordem através da metafísica ou teologia.

A esta época, o termo ideologia assumia uma conotação positiva e, ao mesmo tempo, insuficiente, pois, para seu idealizador, de Tracy, a nova ciência assumia um caráter essencialmente naturalista, cabendo a ela ocupar-se mais particularmente com os estudo das faculdades intelectuais humanas. A formação das idéias e sua interligação com os aspectos sócio-culturais não estavam nos planos imediatos da Ideologia, embora de Tracy admitisse a possibilidade de ampliar o alcance do estudo desta nova ciência a outras dimensões, conforme afirma John Thompson (1995: 45-46):

> Embora de Tracy tivesse visto a possibilidade de estender a ciência das idéias para a dimensão social e política, muitas de suas contribuições se relacionavam à análise das faculdades intelectuais, às formas de experiência e aos aspectos da lógica e da gramática. Seus 4 volumes de *Éléments d´Idéologie*, publicados entre 1803 e 1815, examinaram as faculdades do pensamento, do sentimento, da memória e do julgamento e as características do hábito, do movimento e da vontade, entre outras coisas.

Após a renúncia de Napoleão Bonaparte (1814), um outro cenário político configura-se na França com o restabelecimento da dinastia dos Bourbon e, com isso, de Tracy recupera o prestígio. Entretanto, devido aos ataques do antigo imperador, o termo Ideologia passa a figurar principalmente no terreno político, perdendo seu caráter essencial de ciência capaz de explicar o surgimento e combinação das idéias, visando facilitar a regulação natural da vida social – sentido associado ao Iluminismo. Seu sentido muda, passando a referir-se às idéias em si, a um conjunto de idéias, supostamente errôneas e dissociadas da realidade prática da

[20] O grupo de pensadores franceses conhecido como os ideólogos pertencia ao partido liberal e desejava, dentre outras coisas, o progresso das ciências experimentais. Estes pensadores eram assumidamente contrários ao regime monárquico e totalmente céticos quanto às orientações de base espiritual e religiosa que, segundo eles, estavam a serviço do poder constituído da época, representado pelos monarcas.

vida política. E desde então, ao termo ideologia foram atribuídos diversos conceitos que ora revelariam sentidos positivos e relativamente neutros, ora sentidos negativos e críticos de acordo com cada época, ponto de vista, contexto histórico, social, político e cultural.

A partir do século XIX, Karl Marx caracteriza o termo ideologia em sua obra *A Ideologia Alemã*, tomando como parâmetro os pressupostos de Hegel dos quais se serviram pensadores posteriores a ele, e faz uma crítica destas concepções hegelianas, acrescentando-lhes novas concepções e provendo modificações significativas como o acréscimo de conceitos relativos à alienação, por exemplo. A Ideologia assumiu lugar destacado na doutrina marxista, embora muitos estudiosos afirmem que este conceito está marcado pela ambigüidade de sentidos, aspecto que provocou – e ainda provoca – grandes debates acerca do legado deixado por Marx e seus contemporâneos.

Em sua obra, *A ideologia alemã*, Marx e Engels aguçam a crítica ao pensamento dos jovens hegelianos e caracterizam como ideológica esta forma de pensar, justamente porque este grupo de pensadores valorizavam demasiadamente o papel das idéias na história e na vida social, o que colocaria o produto da consciência humana como algo possuidor de existência independente, sem vinculação com a realidade e, conseqüentemente, com transformações necessárias. Para eles a Ideologia seria, ao mesmo tempo, uma doutrina teórica e uma atividade humana que considera a autonomia das idéias sem compreender as condições reais de sua existência nem mesmo as características da vida sócio-histórica.

A concepção de Ideologia adotada por Marx e Engels baseia-se em pressupostos que dizem respeito à determinação social da consciência, à divisão do trabalho e ao estudo cientifico do mundo sócio-histórico. A respeito destes pressupostos, eles afirmam que as formas da consciência humana são determinadas pelas condições materiais de vida, que o desenvolvimento de doutrinas teóricas que vêem as idéias como autônomas torna-se possível pela divisão entre o trabalho material e o trabalho mental, e mais, que as doutrinas e atividades teóricas que constituem a Ideologia seriam explicadas pelo estudo científico da sociedade e da história.

De acordo com os pressupostos de Marx, a ideologia pode ser definida como algo que falseia a realidade e pode ser operacionalizada apenas pelas classes dominantes. A ideologia, portanto, segundo essa visão, pode ser caracterizada como um instrumento de alienação e dominação social, política, cultural e econômica, uma vez que, sendo de domínio apenas das classes dominantes, estas a usariam para alcançarem o poder e manterem-no sob seu controle, o que possibilitaria o controle das demais classes sociais que não estivessem no topo da pirâmide social.

Os estudos marxistas revelam uma nova concepção para o termo Ideologia que vem a considerar os processos de mudanças estruturais das sociedades, as diferenças de classes sociais e as relações de produção das riquezas, elementos de caráter político e econômico, determinados historicamente, segundo os marxistas. Para eles, a classe dominante numa sociedade é aquela que detém a força material e também deterá, conseqüentemente, o domínio da força intelectual, podendo esta disseminar – e, de certo modo, impor – suas idéias (suas ideologias). Thompson (1995: 54) utiliza a denominação "concepção epifenomênica" para designar esta concepção elaborada por Marx e Engels, pois ela está baseada em fatores de dependência das condições econômicas como elemento caracterizador das relações sociais de classe e de produção, e a respeito disso, comenta:

> Ideologia, de acordo com a concepção epifenomênica, é um sistema de idéias que expressa os interesses da classe dominante, mas que representa relações de classe de uma forma ilusória. A ideologia expressa os interesses da classe dominante no sentido que as idéias que compõem a ideologia são as idéias que, num período histórico particular, articulam as ambições, os interesses e as decisões otimistas dos grupos sociais dominantes, à medida que eles lutam para garantir e manter sua posição de dominação.

E, ainda, pondera sobre os efeitos provocados pela Ideologia, vista a partir do prisma epifenomênico, revelando seu caráter ilusório que distorce a realidade:

> Mas a ideologia representa relações de classe de uma forma ilusória pois que estas idéias não representam acuradamente a natureza e as posições relativas das classes interessadas; ao contrário, elas representam mal estas relações, de uma maneira tal que favorecem os interesses da classe dominante.

A concepção marxista de ideologia, embora apresente pontos de controvérsias, resguarda, sobretudo, a premissa de que as condições de produção exercem influência predominante no processo de transformação histórica e social. Portanto, é necessário levar em consideração este viés econômico – e também político – ao observar as mudanças de ordem sócio-histórica particulares.

Até então, as sociedades ainda adotavam como referencial de conduta aspectos religiosos e sentimentais, os quais exerciam influência decisiva no estabelecimento das relações sociais. Isto contribuía para atenuar os mecanismos de exploração da classe dominante sobre os demais segmentos sociais. Assim, a essência desta relação era ocultada pelos sentimentos de dever, honra e dignidade fortemente difundidos na sociedade pela ideologia dominante. Com o advento do capitalismo, as relações econômicas e políticas passam a apresentar novos perfis, delineando novos valores e comportamentos no âmbito das relações sociais, desde as manifestações coletivas até aquelas mais individualizadas.

Isto faz com que as relações sociais se tornem mais evidentes, trazendo à tona conflitos e desigualdades, induzindo as pessoas a refletirem e se posicionarem quanto às suas reais condições de vida. Segundo a visão de Marx, estes antagonismos sociais servirão como elemento motor de um processo de transformação social em que a ideologia burguesa sucumbirá à emergência da classe proletária.

Dentro do postulado marxista, é possível, ainda, identificar uma outra concepção para o termo Ideologia, baseada na simplificação dos conflitos sociais e seus antagonismos. Esta concepção mostra a configuração de um presente bastante complexo, em que as pessoas estariam ligadas a um conjunto simbólico e expressões pertencentes a tradições de um passado, estabelecendo, assim, uma relação contraditória com um presente marcado por símbolos e valores da sociedade burguesa. A concepção latente, segundo denominação de Thompson (1995: 58), assim define ideologia:

> Um sistema de representações que servem para sustentar relações existentes de dominação de classes através da orientação das pessoas para o passado em vez de para o futuro, ou para imagens e ideais que escondem as relações de classe e desviam da busca coletiva de mudança social.

Desse modo, as relações sociais seriam sustentadas e as possíveis mudanças interditadas a partir da construção e difusão de elementos simbólicos, definindo um processo de conservação social no interior de uma sociedade que passa por mudanças contínuas de ordem diversa: política, cultural, econômica. Nesta concepção, as palavras e imagens assumem importante papel de reativação da memória e da tradição, contribuindo, com isso, para sustentar o processo de opressão das classes não hegemônicas, impedindo, assim, uma

possível transformação social.[21] Esta concepção de Ideologia nos impele a observar o papel do elemento simbólico na construção das relações pessoais e a influência deste aspecto na orientação da vida social.

A partir das reflexões de Marx, o termo Ideologia passou a ser objeto de estudo e análise em diversas áreas do conhecimento humano, permitindo a elaboração e reelaboração de variadas concepções e tentativas de descrição deste conceito. Muitas delas conservaram o sentido negativo que o termo adquiriu desde o período napoleônico e que permaneceu nos escritos de Marx; outras buscaram realçar seu sentido positivo, na tentativa de neutralização do conceito, resgatando, talvez, o sentido original desenvolvido por Destutt de Tracy quando da elaboração de seu projeto – o de desenvolver a Ciência das Idéias.

No âmbito das ciências sociais, estes conceitos circulam e figuram como sustentáculo para a análise dos fenômenos emergentes das sociedades. Foram muitos os cientistas que levaram em consideração o termo Ideologia, na tentativa de neutralizar o seu sentido negativo, utilizando-o para atender interesses específicos. Desse modo, surgem Lênin e Lukács[22] – tendo como referência o conceito epifenomênico desenvolvido por Marx – que defendem a elaboração de uma "ideologia socialista" em contraposição à ideologia burguesa, visando promover os interesses do proletariado num contexto de luta de classes, reflexo da situação política e social da Rússia.

De outro lado, destaca-se Karl Mannhein, apresentando um conceito de Ideologia que tenta se distanciar da perspectiva marxista, no qual ele considera que todo pensamento estaria situado dentro da história e, por isso, faz parte do processo sócio-histórico. Para ele, a concepção de Marx sobre ideologia poderia ser interpretada como uma transição da concepção particular, que estaria no nível dos disfarces, simulações e mentiras "falseadoras" de uma realidade socialmente constituída, para a concepção total, que privilegia os pensamentos e as experiências coletivas de um grupo em determinada época, inseridos em contextos sociais.

Segundo Mannhein, há uma distinção entre a concepção marxista de ideologia, baseada numa formulação de sua autoria, denominada formulação especial, e outra concepção descrita como formulação geral. Nesta formulação elaborada por ele, a Ideologia pode ser vista como sistemas interligados de pensamento e modos de experiência, condicionados por

[21] Estes aspectos foram considerados por Karl Marx ao analisar o contexto histórico vivenciado na França em meados do século XIX, muito embora ele tenha, de certo modo, subestimado a importância e o papel da dimensão simbólica na vida social e nas relações pessoais.

[22] Em 1920, Lukács utiliza o termo "ideologia do proletariado" em consonância com as elaborações de Lênin, para enfatizar a importância destas formulações no contexto sócio-histórico e no papel da classe proletária na determinação dos rumos da revolução.

circunstâncias sociais; estas, por sua vez, estariam contextualizadas e seriam compartilhadas por grupos de indivíduos, inclusive aqueles que realizam o processo analítico do elemento ideológico.

Como podemos observar, são múltiplos os conceitos para o termo Ideologia, muitos deles atravessaram os tempos e sofreram modificações, contribuindo, em alguns casos para originar novas definições. Diversos estudiosos contemporâneos apropriaram-se dos estudos já realizados na tentativa de (re)definir as concepções de Ideologia, buscando adequá-las aos seus objetos de estudo e áreas de conhecimento.

A exemplo, podemos citar John Thompson que, ao traçar um percurso histórico do termo, desde sua gênese até a atualidade, propõe uma nova concepção para Ideologia. Nela, seu autor resgata aspectos da tendência de neutralização do conceito – compartilhada por Destutt de Tracy, Lênin e Mannhein, dentre outros – mas se revela como seguidor do que ele mesmo denominou de tendência crítica do conceito – da qual Karl Marx foi o principal representante, trazendo consigo muitos adeptos em décadas posteriores – fazendo ressalvas ao trabalho de Marx, objetivando, talvez, preencher lacunas presentes no postulado marxista. Assim, Thompson (1995: 76) pondera:

> De fato, em alguns casos, a ideologia pode operar através do ocultamento e do mascaramento das relações sociais, através do obscurecimento ou da falsa interpretação das situações; mas essas são possibilidades contingentes, e não características necessárias da ideologia como tal. Ao tratar o erro e a ilusão como uma possibilidade contingente, ao invés de como uma característica necessária da ideologia, nós podemos aliviar a análise da ideologia de parte do peso epistemológico colocado sobre ela desde Napoleão.

Para Thompson, a Ideologia deve, sim, ser estudada a partir das maneiras como o sentido se articula com os elementos simbólicos visando estabelecer e, também, manter relações de dominação que, por sua vez, articulam-se com as manifestações de poder – reflexões realizadas por Louis Althusser e que serão abordadas mais adiante, neste capítulo – não somente nas relações entre as classes (dominante e dominada), conforme atestam os estudos marxistas, mas também em outras esferas da organização social como entre os grupos étnicos, entre os sexos masculino e feminino, entre nações e assim por diante. Em sua análise e nova proposição para o termo, ele enfatiza a idéia de que os fenômenos ideológicos podem ser fenômenos simbólicos significativos, desde que observados e inseridos em contextos sócio-históricos e culturais específicos e determinados.

Ainda seguindo a trajetória marxista, destaca-se Mikhail Bakhtin, filósofo da década de 1930, aprofundando os estudos relativos à filosofia da linguagem e, a partir daí, operando com os conceitos deixados por seu antecessor, aperfeiçoando as teorias acerca da compreensão do que vem a ser ideologia; para Bakhtin, a ideologia deve ser analisada no plano dos signos e seus significados, levando-se em consideração os aspectos históricos, culturais, sociais e políticos de modo mais incisivo e concreto. Segundo Bakhtin (1995: 31):

> Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior.Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia.

As abordagens feitas por Mikhail Bakhtin em sua célebre obra contribuem, de modo significativo, para o que posteriormente seria constituído como os estudos contemporâneos acerca do discurso, originando, assim, o ramo da Lingüística Aplicada denominado de Análise do Discurso – abordagem teórico-metodológica que serve de base para este trabalho e será mais bem discutido, nas próximas seções. Os estudos de Bakhtin também tomam como parâmetro os conhecimentos ligados à Semiótica, uma vez que busca relacionar a linguagem ao signo, de origem lingüística ou não, mas que promove interfaces com os aspectos ideológicos e que, por sua vez, encontram-se intimamente ligados aos aspectos político-econômicos e às relações sociais estabelecidas entre os indivíduos.

A produção de sentidos e os significados não são dados aleatoriamente, ou mesmo não são fruto do acaso a partir de interferências da natureza ou forças metafísicas; os significados são construídos histórica e culturalmente, a partir de atores sociais, indivíduos organizados socialmente, politicamente. Estas reflexões ampliam as perspectivas do postulado de Karl Marx no qual se atribui, prioritariamente, às classes dominantes o controle da ideologia enquanto um instrumento, um elemento mobilizador da vida e das relações sociais. Contudo, é correto afirmar que o grupo detentor do poder em dada conjuntura histórica atuará de modo a fazer valer seus valores, crenças e referenciais de vida no interior da sociedade em que este grupo exerce hegemonia.

Não obstante, pode-se assegurar que a Ideologia é um fenômeno presente em todos as classes ou grupos sociais, étnicos, culturais, históricos. Ideologia é, pois, elemento subjetivo que se concretiza, através dos signos e da linguagem, em todas as relações interpessoais, em todas as manifestações artísticas, culturais, políticas. Pensando nisto, daremos continuidade às

reflexões sobre a Ideologia e como ela pode esta articulada com os demais elementos constitutivos de outras áreas do conhecimento, e, principalmente, com a linguagem e Análise do Discurso, o que será visto de agora em diante.

2.2 Os Aparelhos Ideológicos do Estado e o Poder

Conforme foi verificado nas considerações anteriores, o percurso histórico do termo Ideologia está bastante vinculado à tradição francesa que abrigou muitos pensadores, filósofos e cientistas sociais interessados na conceituação do termo, bem como no estudo de suas implicações no cotidiano social e suas possíveis transformações ao longo da história. A França foi sede do grupo de *Savants*[23], formada por ideólogos que fundaram o *Institut de France*, no período histórico em que acontecia a Revolução Francesa, grupo que pretende promover maior difusão de ideais liberais identificados com o regime republicano. A atuação dos ideólogos também manteve acesos os ideais da Revolução Francesa baseados na liberdade de pensamento e expressão.

Anos depois, com o avanço dos estudos marxistas sobre as ciências sociais e a formulação do método histórico-dialético de observação e investigação da realidade social, o comportamento e o pensamento humanos passaram a ser vistos como produtos históricos, definidos também pelas condições materiais de vida em sociedade. Estas condições materiais, por sua vez, influenciavam na vida política e cultural, exercendo também grande influência na formação social dos indivíduos. Para Marx, as relações de produção determinavam as condições materiais, o que contribuía para delinear a constituição da estrutura econômica da sociedade – e, conseqüentemente, o sustentáculo de uma estrutura jurídica e política. Por isso, a vida intelectual, a política e a social eram determinadas pela estrutura econômica e as condições de vida material do ser humano, pois, segundo Marx (apud. Carnoy, 1990:14):

> Na produção social de suas vidas, os homens estabelecem relações definidas que são indispensáveis e independentes de sua vontade, relações de produção que correspondem a determinado estágio de desenvolvimento das forças de produção material. A soma total dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, o

[23] A aliança feita entre o Grupo de *Savants* e Napoleão Bonaparte, cujo objetivo era potencializar a disseminação de idéias revolucionárias vista, na época, como verdades universais, provocou a destruição do núcleo de comando do *Institute de France*, atendendo aos interesses políticos de Bonaparte.

> fundamento real sobre o qual se ergue uma estrutura jurídica e política e à qual correspondem formas determinadas de consciência social. (...) Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência.

As reflexões sobre estrutura e superestrutura, desenvolvidas por Marx e Engels, serviram de base para a formulação da teoria do Estado, instituição responsável pela regulação da sociedade, mediadora dos conflitos de classes, à qual se atribui também a manutenção da ordem. Assim sendo, Marx afirma que o Estado capitalista emerge das relações de produção, mas não faz parte da estrutura econômica existente nele.

O Estado, então, respalda-se na classe dominante – que detém os meios de produção e bens materiais, garantindo assim a posse das riquezas produzidas – refletindo, assim, a estrutura de classe inerente à produção. Desse modo, ele, o Estado, revela-se como a instituição responsável pela manutenção do controle da classe dominante sobre a produção, o que favorece a organização e concentração do poder entre os indivíduos pertencentes à classe dominante. A partir daí, a reprodução de ideologias dominantes (oriundas da classe dominante) torna-se mais eficiente e decisiva.

No que concerne à teoria do Estado, Engels aprofunda as reflexões de Marx, afirmando que o Estado tem a sua origem a partir da necessidade de exercer um certo controle da sociedade, implementado pela classe dominante. Entra em cena o poder exercido por esta classe sobre a classe dominada, objetivando amenizar os conflitos e antagonismos emergentes das relações sociais desiguais. A este respeito, Engels (apud. Carnoy, 1990: 21) afirma:

> A fim de que esses antagonismos – representados por classes com interesses econômicos conflitantes – não se consumam a si próprios e à sociedade em uma luta infrutífera, um poder, aparentemente pairando acima da sociedade, tornou-se necessário para servir como elemento moderador do conflito e para conservá-lo dentro dos limites da 'ordem'; e este poder, derivado da sociedade, mas colocando-se acima e, progressivamente, alienando-se dela, é o Estado...

Em seus escritos, Marx e Engels posicionam-se afirmando o caráter repressivo da instituição Estado, caracterizando-o como um aparelho repressivo que atua em favor da burguesia. Isto confirma também o seu papel de instrumento legitimador do poder dominante que mantém a divisão de classes através das relações sociais mantidas por regras impostas

pela poder da classe dominante e sustentadas também – e estrategicamente - pela ideologia. Assim, Engels (apud. Carnoy, 1990: 21) ainda declara:

> Como o Estado surgiu da necessidade de se manterem os antagonismos de classe, sob controle, mas também surgiu na fase aguda da luta entre classes, ele é normalmente o poder da classe economicamente poderosa, a qual, por seus recursos, torna-se também a classe que domina politicamente, e, assim, adquire novos meios de submeter e explorar a classe oprimida.

A partir destas considerações, fica ainda mais evidente a relação existente entre ideologia e poder enquanto elementos com potencial de coerção e dominação manifestadas nas relações sociais. E o Estado passa a ser visto como um forte instrumento disseminador de ideologias dominantes e exercício do poder das classes dominantes em relação aos segmentos menos privilegiados economicamente.

Pensando a esse respeito e tomando como referência a teoria marxista, Louis Althusser elabora a obra intitulada *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado* (1970), na qual propõe a distinção entre o que chama de "teoria das ideologias particulares", que diz respeito às posições de classes, e a "teoria da ideologia em geral", que evidenciaria os mecanismos responsáveis pela reprodução das relações de produção – aspecto que seria comum a todas as ideologias particulares.

A partir deste segundo pressuposto, Althusser desdobra sua análise, tendo como base o materialismo histórico, e enfatiza a idéia de que o Estado capitalista constitui-se como um aparelho repressivo, o qual, lançando mão do elemento ideológico, seria responsável pela reprodução das forças de trabalho e das relações de produção. Sobre a abordagem althusseriana, Fernanda Mussalin (2001: 103) atesta:

> Ao propor-se a investigar o que determina as condições de reprodução social, Althusser parte do pressuposto de que as ideologias têm existência material, ou seja, devem ser estudadas não como idéias, mas como um conjunto de práticas materiais que reproduzem as relações de produção.

Althusser desenvolve duas teses diferentes e, ao mesmo tempo, complementares, partindo da interpretação de pressupostos marxistas, segundo os quais a ideologia constituir-se-ia de um sistema de idéias, das representações que dominam o espírito humano, manifestado individual ou coletivamente. A primeira tese afirma que a ideologia representa uma relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência,

caracterizando-a como concepções de mundo que não correspondem à realidade. Desse modo, as relações reais entre os indivíduos são representadas de forma imaginária, contribuindo, assim, para ocultar a essência da ordem social e falsear a consciência destes indivíduos.

Para ele, há dois níveis de realidade circundantes numa dada formação social: o nível da essência, na qual predomina a realidade não visível das classes sociais em que são manifestados os processos de exploração, opressão, sujeição, apropriação nas relações entre os sujeitos; paralelo a este, manifesta-se o nível da aparência, que promove uma inversão da realidade, mostrando as relações sociais como igualitárias, em que há a liberdade de expressão e igualdade de valores.

A segunda tese apresentada por Althusser propõe a ideologia como algo que possui existência material e se concretiza pela prática dos Aparelhos Ideológicos do Estado. Estes aparelhos teriam a responsabilidade de determinar e controlar a organização e manutenção da ordem social. Isto porque as atitudes dos sujeitos são vistas como uma materialidade vinculada a uma prática material, regulada pelo que Althusser classificou como "rituais materiais" responsáveis por revelar as idéias dos sujeitos.

Estão inclusas, também, na teoria de Althusser, concepções sobre a relação entre a ideologia e o sujeito, pois, para ele, são os sujeitos sociais que praticam e veiculam a ideologia. O sujeito seria, então, a base da ideologia – qualquer que seja ela, independentemente de segmento ou classe social – pois elas constituem os indivíduos em sujeitos. Desse modo, estes sujeitos vivenciam e colocam em prática as ideologias de modo singular, ininterruptamente, o que lhes permite uma certa individualidade.

A partir dessas reflexões, Althusser elabora a teoria dos Aparelhos do Estado, que vêm a ser instituições articuladas e sustentadas por uma base econômica, operando nos diversos níveis de uma sociedade. Apropriando-se de conceitos marxistas, ele conclui que o panorama de uma sociedade seria formado pelos elementos da infraestrutura, em que atuariam as forças produtivas e as relações de produção, e os elementos da superestrutura, na qual estariam as instâncias jurídico-políticas – materializadas pelo Direito e pelo Estado – e a ideologia. Esta proposta visa elucidar, de modo mais preciso, os meios pelos quais a ideologia se articula e se materializa entre os segmentos e grupos sociais, pois, segundo Mussalin (2003: 104):

> O autor afirma que o que tradicionalmente se chama de Estado é um aparelho repressivo do Estado (ARE), que funciona "pela violência" e cuja ação é complementada por instituições – a escola, a religião, por exemplo –, que funcionam "pela ideologia" e são denominadas aparelhos ideológicos de Estado (AIE). Pela maneira como se estruturam e agem

> esses aparelhos ideológicos – por meio de suas práticas e de seus discursos – é que se pode depreender como funciona a ideologia...

Para Althusser, a ideologia operante através destes Aparelhos do Estado é sempre a dominante, pois ainda que apresentem contradições, estas acontecerão no próprio terreno da ideologia dominante. Com isso, ele apresenta um quadro bem delimitado e organizado destes Aparelhos de Estado, dividindo-os em dois grupos distintos, a saber: os Aparelhos Repressivos do Estado (ARE) e os Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE).

Os Aparelhos repressivos do Estado são representados pelas instituições jurídicas e as militares, que existem para garantir as condições políticas as quais asseguraram a reprodução das relações de produção, vistas por ele como relações de exploração do homem pelo próprio homem. Estes aparelhos agem de modo repressivo e, geralmente, lançam mão da força física, o que não os isenta da influência do elemento ideológico. A esse respeito, Althusser (1985: 66) esclarece:

> O aparelho (repressivo) do Estado funciona predominantemente através da repressão (inclusive física) e secundariamente através da ideologia. (não existe aparelho unicamente repressivo). Exemplos: o Exército e a Polícia funcionam também através de ideologia, tanto para garantir sua própria coesão e reprodução, como para divulgar os "valores" por eles propostos.

Por sua vez, os Aparelhos Ideológicos do Estado estão representados por várias instituições sociais pertencentes ao domínio público e também ao privado, em sua maioria. Embora de caráter ideológico, estes aparelhos atuam, simbolicamente e em certos momentos, de maneira repressiva já que também reproduzem as relações de produção capitalista. Estes AIE foram listados por Althusser, podendo ser, sinteticamente, representados pelas seguintes instâncias:

a) A família, que interfere na reprodução das forças de trabalho de acordo com os modos de produção predominantes no sistema econômico vigente em uma sociedade;
b) A escola, materializada pelos sistemas escolares público e privado;
c) A instituição religiosa, considerando-se as diversas manifestações deste âmbito, nas quais se inserem as igrejas e templos;
d) A instituição jurídica, representada pelas instâncias do Direito, que também ocupam lugar nos ARE;

e) A instituição política, onde se situa todo o sistema político do qual fazem parte os partidos políticos;
f) O sistema de comunicação e informação, que abarca toda a imprensa, televisão, rádio, jornais, revistas, dentre outros;
g) As instituições culturais produtoras das artes, esportes, literatura e demais manifestações deste gênero.

Ao definir sua classificação, Althusser levou em consideração, ainda, a forma de intervenção que cada Aparelho do Estado – repressivo ou ideológico – implemente nas sociedades, para a partir daí propor distinções que devem ser observadas, visando perceber as sutilezas presentes e manifestadas nas relações estabelecidas entre os sujeitos sociais. Por isso Althusser (1985: 70) salienta:

> Da mesma forma, mas inversamente, devemos dizer que os Aparelhos Ideológicos do Estado funcionam, principalmente através da Ideologia, e secundariamente através da repressão seja ela bastante atenuada, dissimulada, ou mesmo simbólica. (Não existe aparelho puramente ideológico). Desta forma, a Escola, as Igrejas "moldam" por métodos próprios de sanções, exclusões, seleção etc... não apenas seus funcionários mas também suas ovelhas. E assim a Família... Assim o Aparelho IE cultural (a censura, para mencionar apenas ela) etc.

Através destes Aparelhos do Estado, a ordem social do sistema capitalista é assegurada, utilizando-se de recursos persuasivos de caráter repressivo ou ideológico. Isto faz com que as práticas dos sujeitos pertencentes a uma sociedade disposta em classes sociais sejam perpetuadas, criando em cada indivíduo a ilusão de possuir liberdade de escolha e expressão.

Estes fatores estão intrinsecamente relacionados à consciência de uma subjetividade que se pretende livre e centralizada, embora esta se encontre subordinada a forças maiores que exercem influência capaz de assujeitar os indivíduos, utilizando-se de elementos simbólicos e ideológicos. Isso fica evidenciado nos discursos enunciados pelos sujeitos e se revela como um ponto importante de investigação da Análise do Discurso, conforme pode ser visto nas considerações a seguir.

2.3 Análise do Discurso, Ideologia, Linguagem e outros fundamentos

A preocupação científica com o elemento ideológico sempre esteve presente em diversos ramos do conhecimento humano e, à medida que as formulações a este respeito foram-se configurando ao longo do tempo, a Ideologia adquiriu status de objeto teórico em muitas doutrinas e áreas do conhecimento. A partir daí, alguns estudiosos do ramo passaram a refletir sobre as implicações que os contextos poderiam exercer na produção dos enunciados, além de considerarem que estes geralmente estavam articulados com outros enunciados, constituindo, assim, um conjunto mais completo e complexo.

Desde então, mais precisamente a partir da década de 1960, o texto adquiriu novo status – o de unidade lingüística – contribuindo, deste modo, para a reestruturação do modelo de análise. Estes aspectos impulsionaram a configuração de novas teorias como a Lingüística Textual, a Semiótica e mesmo a Análise do Discurso, que consideravam os elementos intra e extralingüísticos na produção e recepção dos enunciados, enfatizando a organização estrutural e temática, além da constituição de sentidos e influência determinante dos contextos sócio-históricos e culturais.

Nesta perspectiva, destaca-se a Análise do Discurso de linha francesa, apresentando o discurso como unidade de sentido e materializado através do texto. Seu caráter interdisciplinar revela uma interseção entre diferentes teorias, a saber: a Lingüística, o Marxismo (História), e a Psicanálise. Esta articulação justifica-se pela associação da Análise do Discurso (doravante também referida como AD) com questões sociais e históricas de produção dos discursos, que visam explicar o interior das estruturas lingüísticas tomando como base o seu exterior.

Ao conceber a AD nesta perspectiva, faz-se necessário considerar que ela precisa dialogar com teorias capazes de auxiliar no processo de interpretação da linguagem com maior grau de precisão e consistência. Além disso, ao considerar que o produtor do discurso utiliza a linguagem, tomando como parâmetro relações sociais estabelecidas e que são, em sua essência, complexas e muitas vezes ambíguas, nas quais figuram a distinção de papeis sociais e a presença de ideologia, torna-se evidente e de peculiar produtividade a necessidade desta interdisciplinaridade.

A junção da Lingüística, que traz a língua como objeto de estudo, da Psicanálise, que apresenta o ser humano como um sujeito complexo e movido pelo inconsciente, e das teorias sociais baseadas no Materialismo Histórico, situando o indivíduo como um ser social, organizado em classes e susceptível às ideologias, revela também um sujeito discursivo que se relaciona com os elementos simbólicos das mais variadas formas.

Assim, a AD estabelece a relação da língua com o discurso e a ideologia para mostrar que a linguagem funciona como instrumento mediador do homem com a realidade natural ou socialmente construída. Ela utiliza estes elementos teóricos e, juntamente com determinados procedimentos de análise, vem mostrar as possibilidades interpretativas, que unem condições de produção dos discursos com as estruturas textuais. A Análise do Discurso de origem francesa concebe o discurso não só como produto lingüístico em si, mas também, e principalmente, como produto social, formado, subjacentemente, por ideologia e historicidade, e pelo texto, em sua superfície.

O discurso passa a ser concebido como elemento que se revela a partir da linguagem, estando ele dotado de significações e que, por sua vez, possibilitará a relação entre linguagem e exterioridade tendo em vista os processos de construção e as condições de produção desta linguagem. Neste cenário, o sujeito assume papel central para a efetivação plena do discurso, que por sua vez não é só lingüístico, mas revela-se também através do seu caráter social já que traz em seu cerne o ser humano, o qual manifesta-se individual ou coletivamente, porém sempre marcado pelos traços ideológicos historicamente presentes nas diversas formações discursivas.

Pensado deste modo, é necessário reconhecer a intrínseca relação existente entre a ideologia e o próprio discurso enquanto elementos básicos, constituintes da teoria em questão: a Análise do Discurso. Sua elaboração surge, e começa a adquirir forma, materialidade no âmbito das discussões acerca das teorias que buscavam dar conta da concepção de Ideologia, em paralelo com reflexões sobre língua e linguagem. Este arcabouço teórico contribui, substancialmente, na elaboração de conceitos fundamentais para a AD concernentes à formação ideológica e discursiva, que busca relativizar a noção estruturalista de que a língua não é apreendida na sua relação com o mundo e sim na sua estrutura interna, como um sistema fechado em si mesmo – princípio da autonomia lingüística. Assim, podemos corroborar as posições de Orlandi (1999: 19-20) quando ela afirma:

> ▪ a língua tem sua ordem própria, mas só é relativamente autônoma;
> ▪ a história tem seu real afetado pelo simbólico;
> ▪ o sujeito da linguagem é descentrado pois é afetado pelo real da língua e também pelo real da história, não tendo o controle como elas o afetam. Isso redunda em dizer que o sujeito discursivo funciona pelo inconsciente e pela ideologia.

Orlandi destaca, ainda, o fato de que a leitura procura localizar tanto o sujeito como os sentidos produzidos pelas suas leituras como produtos determinados histórica e

ideologicamente, e mais, que a nossa vida intelectual está intimamente relacionada aos modos e efeitos de leitura realizados em cada época e em cada segmento social ao qual pertence o indivíduo.

A noção desenvolvida pela AD, que considera o discurso como algo constituído pelo estabelecimento de interações sociais, além de ser construído historicamente e atravessado pela ideologia, aponta para o desenvolvimento do que vem a ser caracterizado como formações ideológicas e discursivas. A este respeito, Fiorin (1997: 32) analisa:

> Uma formação ideológica deve ser entendida como a visão de mundo de uma determinada classe social, isto é, um conjunto de representações, de idéias que revelam a compreensão que uma dada classe tem do mundo. Como não existem idéias fora dos quadros da linguagem, entendida no seu sentido amplo de instrumento de comunicação verbal ou não verbal, essa visão de mundo não existe desvinculada da linguagem. Por isso, a cada formação ideológica corresponde uma formação discursiva, que é o conjunto de temas e de figuras que materializa uma dada visão de mundo.

Para Fiorin, o processo de formação discursiva ocorre ao longo do processo de apreensão e aprendizagem da língua, sendo a formação discursiva constituída desde o momento em que os indivíduos começam a desenvolver a linguagem em suas estruturas mais simples, passando pelas mais complexas, de acordo com o seu desenvolvimento social, interagindo com o meio, mantendo contato com o mundo. Desse modo, é possível apreender e internalizar diversas ideologias circundantes no meio sócio-cultural, geralmente correspondentes à classe social em que cada ser está inserido. Os discursos, portanto, são modelados e remodelados de acordo com os contextos e situações em que o sujeito discursivo se encontra situado, referenciando-se, inclusive, nos critérios espacial e temporal.

Com base nestas premissas, pode-se reafirmar que a construção de sentido resulta de um processo de interação do indivíduo, ser socialmente inserido em um determinado contexto e momento histórico-cultural, e um determinado objeto aleatório, disperso neste universo, ao qual se atribui sentido a partir dos referenciais sócio-político-culturais em que este se encontra situado. A partir desta construção de sentido, as relações sociais, políticas e de ordem diversa configuram-se e se materializam, essencialmente, através da linguagem que se constitui como principal objeto de interação social.

Estas reflexões reportam aos conhecimentos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin acerca da filosofia da linguagem, base científica que precede o conhecimento teórico-prático de uma sociedade organizada, uma vez que um produto ideológico faz parte de uma realidade, natural ou social, sendo esta realidade materializada através do signo lingüístico.

O aspecto ideológico faz-se presente em todos os aspectos e manifestações da produção cultural humana, e tanto mais na produção cultural de matizes diversificados. Reside aí, aliás, um foco em potencial de transmissão ideológica e prática de exercício de poder constituído, considerando-se o caráter lúdico, informativo, educativo da produção artístico-cultural, seja ela de qualquer ordem: pintura, escultura, música, teatro, cinema e principalmente literatura.

A linguagem é considerada, então, o instrumento com o qual a ideologia adquire materialidade. A ideologia materializa-se pelo discurso, introduzindo e/ou modificando valores, conceitos e comportamentos através de elementos de caráter semântico – auxiliada pelos elementos simbólicos – revelando visões de mundo distintas, ora criando identificações e aproximações, ora acentuando diferenças e distâncias, demarcando fronteiras. Para Helena Brandão (1998: 10):

> A linguagem é um distanciamento entre a coisa representada e o signo que a representa. E é nessa distância, no interstício entre a coisa e essa representação sígnica que reside o ideológico.

No âmbito da Analise do Discurso, aqui concebida enquanto uma ciência inserida no campo da Lingüística Aplicada, Orlandi (2002: 48), considera:

> A ideologia não é vista como um conjunto de representações, como visão de mundo ou como ocultação da realidade. Não há, aliás, realidade sem ideologia. E enquanto prática significante, a ideologia aparece como efeito da relação necessária do sujeito com a língua e com a história para que haja sentido.

A relação entre a linguagem e a ideologia torna-se evidente uma vez que a linguagem constitui-se como o principal instrumento veiculador de valores, comportamentos e informações de diversa ordem no decorrer de um percurso histórico. As formações discursivas perpassadas por formações ideológicas correspondentes, assim como a posição do sujeito e suas estratégias enunciativas são elementos definidores desta transmissão de conhecimentos e construção sócio-cultural do ser humano, manifestando-se como indivíduo ou organizado e inserido numa determinada coletividade. Estas e outras questões pertinentes serão discutidas no item que se segue.

2.4 Sujeito, enunciação e discurso: uma relação necessária

Os estudos desenvolvidos pelos sucessores de Karl Marx definiram a concepção de que a linguagem é dialógica, por ser caracterizada pelas relações intersubjetivas existentes entre os locutores que a colocam em prática. Isto faz com que a "expressão do eu" seja manifestada em um espaço dialógico e polifônico, orientado pelas relações sociais estabelecidas e também pela criação de uma consciência orientada pela lógica da ideologia. Esta consciência materializa-se através de signos criados no decorrer do processo histórico-cultural com o objetivo de refletir uma lógica de pensamento que, por sua vez, corrobora a lógica da ideologia dominante.

Para os filósofos da linguagem, a consciência e a ideologia estão intimamente ligadas à simbologia e, conseqüentemente, ao elemento semiótico, sem o qual não há materialidade, apenas o pensamento limitado, vazio de sentidos e significações. E o signo (lingüístico ou não) é condicionado pelas condições de produção dos enunciados, bem como pela organização social dos sujeitos, pois ele – o signo – é resultado de um processo de interação. Para que haja este processo de interação, o "eu" depende do "tu", o sujeito que permite a interlocução, o interlocutor. Neste percurso, as idéias processadas no interior do indivíduo serão materializadas com o auxílio do exterior, que contribuirá na atribuição e determinação de sentidos.

O conjunto de conhecimentos acerca dos atos de fala, desenvolvido pela teoria da enunciação contribui para esclarecer que a língua não se dissocia da realidade e que os sentidos podem ser materializados em palavras que, de certo modo, terão a capacidade de traduzi-los. Mas para isso acontecer, é necessário assegurar as condições especificas para a que seja realizada a enunciação, um ato individual e, ao mesmo tempo, dependente de outros sujeitos, pois só assim haverá a interlocução. Assim, Benveniste (1989: 83-84) afirma:

> O ato individual pelo qual se utiliza a língua introduz em primeiro lugar o locutor como parâmetro nas condições necessárias da enunciação. Antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade da língua. Depois da enunciação, a língua é efetuada em uma instância de discurso, que emana de um locutor, forma sonora que atinge um ouvinte e que suscita uma outra enunciação de retorno.

Esta interação vem a determinar uma das condições essenciais para a existência do discurso, funcionando também como um elemento básico da linguagem; o "eu" depende do "tu" para criar a interlocução e dar sentido à existência do discurso, pois a palavra em si, a

linguagem, deriva de alguém – um sujeito produtor – e, ao mesmo tempo, é direcionada para um outro alguém – um sujeito receptor, individual ou coletivo.

Com base nestas reflexões, Mikhail Bakhtin afirma que o discurso não é individual, pois este se forma a partir de uma interlocução entre seres sociais que, segundo ele, são clivados pela ideologia e pelo diálogo de um determinado discurso com outros discursos já formados – a interdiscursividade. Esta análise procura levar em consideração a subjetividade daquele que produz o discurso, justo porque este se insere em determinado contexto sócio-cultural e histórico; isto faz com que o sujeito seja descentralizado, abrindo espaço para as variadas vozes sociais, que o condicionam através da ideologia e o transformam em um sujeito histórico.

O enunciado que materializou o pensamento passa a ser orientado por aspectos históricos e conjunturais, contribuindo para que este adquira maior complexidade, devido à exigência de se adaptar ao contexto social imediato em que adquire substância. Este percurso permite afirmar que o sujeito só pode tomar consciência de si mesmo através dos outros com os quais ele dialoga, utilizando-se da palavra que vai permitir a materialização do sujeito a partir de formas e imagens. E, tomando como base esse conjunto epistemológico, Bakhtin elabora a noção de sujeito da consciência, considerando que a estrutura enunciativa é de caráter eminentemente social. Desse modo, Bakhtin (1988: 34) assegura:

> Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e uma outra. E a própria consciência individual esta repleta de signos. A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social.

O dialogismo constituiu-se, então, como um elemento fundamental nos estudos em Análise do Discurso, auxiliando nas reflexões acerca da diversidade e heterogeneidade discursivas e orientando, inclusive, na compreensão da noção de sujeito. Nesse ponto, a Psicanálise contribui, de modo significativo, ao questionar o caráter único do discurso, afirmando que o sujeito encontra-se dividido entre o consciente e o inconsciente. Este sujeito está representado por um "eu" que fala, mas que, na verdade, representa uma instituição social, portanto uma coletividade em que vigoram normas e valores.

Estas considerações corroboram, de certo modo, a afirmação de que o sujeito é um ser inconscientemente assujeitado a diversas ideologias. Através da polifonia e do inconsciente, o outro se faz presente no discurso do sujeito assujeitado, que se apresenta como um ser

complexo. O sujeito em si é visto como uma representação, estando, portanto, na ordem da linguagem; por isso mesmo, ele se estrutura a partir da relação estabelecida entre seu inconsciente e a linguagem. Para Lacan, o inconsciente se estrutura como uma linguagem, uma cadeia latente de significantes que se repete e interfere, efetivamente, no discurso; deduz-se, daí, que o discurso é atravessado pelo discurso do outro.

A noção de interferência do discurso do outro no discurso de um sujeito constituído faz parte do fenômeno da polifonia, questão já aventada no trabalho de Bakhtin sobre Filosofia da Linguagem, e conduz às reflexões sobre outro fenômeno fundamental da Análise do Discurso: a heterogeneidade.

Este fenômeno é um importante elemento constitutivo da AD e apresenta-se sob as formas de heterogeneidade constitutiva (caracterizada pelo interdiscurso) e heterogeneidade mostrada (caracterizada pela intertextualidade). A primeira está presente em todo o discurso e constituirá a formação discursiva – considerando-se que a dialogicidade dos discursos não se dá de forma aparente, ou seja, não é mostrada, mas se faz presente ao se produzirem os enunciados. A segunda será observada pelas marcas textuais que se manifestam explicitamente ou implicitamente. Muitos lingüistas, filósofos da linguagem e analistas do discurso inseriram em seus estudos pressupostos e conceituações sobre o fenômeno da heterogeneidade, dentre eles, Rosa Helena Blanco (2003: 38):

> A heterogeneidade é um traço de constitutividade do discurso, da sua organização. A diferença entre as duas modalidades de heterogeneidade diz respeito ao modo de expressão no discurso: heterogeneidade mostrada é a que se deixa perceber, é a que, muitas vezes, é deliberadamente exposta pelo locutor, por razoes diversas e considerando sempre o seu interlocutor. Já a heterogeneidade constitutiva não se deixa apreender tão facilmente, está relacionada ao que Bakhtin salienta quando diz que é no enunciado (do seu ponto de vista) e não na oração (unidade da língua e não da comunicação) que o indivíduo apreende a língua, interpreta o significado, atribui sentido ao que ouve, incorporando-o e, mais tarde, emprestando-lhe sua expressividade, ao estar em posição de sujeito falante, enunciador, numa situação dialógica de fala.

A heterogeneidade mostrada, manifestada através de marcas explícitas, é representada pelo uso dos discursos direto e indireto, por citações, slogans, dentre outras estratégias lingüístico-discursivas e tem a função de definir papéis e espaços discursivos, delimitando, assim, as falas dos sujeitos num processo de interação. A identidade e a alteridade destes sujeitos ficam explicitadas uma vez que estas marcas deixam definidas as vozes do

enunciador na interlocução, alimentando a idéia ilusória de poder absoluto sobre seu próprio discurso.

Já as manifestações implícitas da heterogeneidade mostrada revelam-se através do discurso indireto livre, além de paráfrases, da ironia e demais recursos capazes de mostrar diferentes vozes num único discurso, sem deixar clara a delimitação de sujeitos.

De acordo com a Análise do Discurso, o sujeito é constituído por outros sujeitos manifestados no processo de interação discursiva entre o "eu" e o "tu", uma relação que vai construir a identidade deste sujeito, considerando-se, aqui, a presença do elemento ideológico nos discursos produzidos. Por isso, diz-se que as formações ideológicas diversas serão definidoras das formações discursivas que, por sua vez, também se manifestarão caracteristicamente diversificadas. Para Pêcheux (1988: 160):

> (...) o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe "em si mesmo" (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas). (...) as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às formações ideológicas (...) nas quais essas posições se inscrevem.

Assim sendo, o discurso produzido pelo sujeito, ou seja, a sua formação discursiva, revela as interferências e influências exercidas pelas ideologias, aqui descritas como formações ideológicas, assimiladas por ele no decorrer da história (da sua história de vida), período no qual se dá a sua formação sócio-cultural. Então, o sentido atribuído às palavras pelo sujeito discursivo assume um caráter material, uma vez que este sentido terá sua existência dentro de uma formação discursiva. O sentido das palavras será definido pelo processo discursivo, baseando-se na formação discursiva correspondente a este discurso, que por sua vez, será interpelada pela formação ideológica igualmente correspondente.

A expressão do sujeito é marcada pelas condições sociais, históricas e culturais, assim como pelo contexto situacional em que este se insere. Tudo isto influenciará na composição de sua formação discursiva que determinará aquilo que lhe é permitido dizer, assim como o que deve ser dito. A produção do discurso de um sujeito, conforme fora dito anteriormente, será perpassada por outros discursos diversos, pré-existentes e circulantes na sociedade e, de

certo modo, já arraigados, marcados por ideologias que exercerão influência decisiva neste sujeito-falante.

Os sentidos que advêm destes discursos refletirão aspectos oriundos da exterioridade; valores, comportamentos, modelos e demais elementos que subordinarão estes discursos fazendo com que os sentidos transmitidos por eles não dependam única e exclusivamente das intenções daqueles que os produzem (os sujeitos discursivos). As condições de produção de um discurso estão intrinsecamente ligadas às circunstâncias da enunciação e caracterizam o que os analistas dos discurso denominam de contexto imediato de enunciação. Neste processo estão envolvidos o sujeito, o contexto situacional e a memória, que vão determinar a produção do discurso, ressaltando-se, ainda, as influências do aspecto ideológico e do contexto sócio-histórico que, em última instância, também contribuirão para determinar a produção discursiva.

A memória discursiva, na Análise do Discurso, será traduzida como o interdiscurso, um conjunto de formulações discursivas que já existem internalizadas no falante e encontram-se esquecidas, podendo ser acionadas de acordo com a necessidade e exigência em cada contexto. O interdiscurso terá papel fundamental neste processo, pois é a partir do conhecimento pré-construído que o sujeito atribuirá sentido ao conjunto do seu discurso. Para Eni Orlandi (1999: 31):

> A memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada.

O interdiscurso é, pois, constituído a partir do esquecimento, já que para um discurso ser interpretado como próprio de determinado sujeito é necessário que o já dito por outros sujeitos seja apagado da memória deste sujeito discursivo, passando a existir no sistema lingüístico e no espaço das interações enunciativas, perdendo a referência de autoria. Desse modo, a assimilação do discurso já dito terá a ilusória marca de originalidade e singularidade, permitindo a identificação da subjetividade.

É no domínio da formação discursiva que se constitui, como argumenta Pêcheux, a ilusão da existência de uma "intersubjetividade-falante", processada a partir do esquecimento, estágio peculiar ao percurso discursivo. Este esquecimento (visto como importante elemento

formador do discurso) é categorizado por Pêcheux (1988: 173) em dois tipos distintos, denominados de “esquecimento nº 2” e “esquecimento nº1”.

O esquecimento nº 2, referente à enunciação, é caracterizado pelas possibilidades de escolha de seqüências lingüísticas parafrásticas de uma determinada formação discursiva. Assim, o falante seleciona determinadas estruturas lingüísticas e exclui outras para construir seu discurso com base no que foi “lembrado”, ao mesmo tempo em que “se esquece” daquilo que e não é importante (ou não convém) ser lembrado, a depender do contexto enunciativo e das posições ocupadas pelos sujeitos do discurso.

Já o esquecimento nº 1 diz respeito ao aspecto ideológico do discurso, porque as formações discursivas são determinadas pelas formações ideológicas nas quais os indivíduos estão localizados. Esta afirmativa traz à tona o fato de que todo sujeito é afetado pela ideologia, mesmo que de forma inconsciente e este não reconhecimento produz a ilusão de autoridade e autonomia sobre cada discurso produzido, sobre cada sentido revelado. Isto mostra o aspecto contraditório do discurso, pois o discurso de um funciona como o espelho do discurso de outro – os discursos são reproduzidos porque pertencem a diferentes sujeitos inseridos numa mesma formação discursiva e ideológica.

O interdiscurso promove a constituição da memória social, ao mesmo tempo em que ele a transforma e a sedimenta. Através da linguagem ela emerge, resgatando lembranças e vivências do passado, que são repetidas e transformadas na memória. Esta memória social está vinculada a fatores de ordem histórica e social que se perpetuam no tempo e em determinado lugar. Entretanto, a modificação desses fatos que resgatam determinadas lembranças promoverá a sua substituição, fazendo com que os indivíduos estejam direcionados para outra realidade.

A criação e o estabelecimento de uma memória coletiva define-se a partir de textos fundadores de mitos, relatos de fatos e enunciados que estão articulados a outros, estabelecendo uma relação de intertextualidade e interdiscursividade. Isso permite a transmissão de conhecimentos e valores para as diferentes gerações, caracterizando um processo dinâmico e constante, que é mantido a através da atuação de operadores da memória social, de caráter cultural, dentre os quais podem ser citados os livros, a televisão, o cinema, a música, as histórias em quadrinhos e outros mais.

Estes produtos culturais, que estão em constante renovação devido ao avanço tecnológico verificado nestes tempos de pós-modernidade, terão a função de resgatar determinados valores sociais, referenciais de comportamento, discursos presentes e desativados na memória dos sujeitos discursivos. Os estereótipos, traços comportamentais,

modelos culturais, estilos de vida e outros elementos componentes da ideologia estão sempre presentes no cotidiano das sociedades porque são reproduzidos sistematicamente por meio das relações sociais, bem como através de objetos culturais produzidos e consumidos pelos indivíduos.

A linguagem exercerá papel fundamental no processo de perpetuação de ideologias, pois ela, como elemento gerador da consciência humana, influencia as relações sociais, tomando como base um sistema de valores histórico-culturais, produzidos e veiculados em determinada sociedade, auxiliados, inclusive, pela própria linguagem. Ela contribui na produção dos discursos, ao passo que auxilia na transmissão de opiniões e visões de mundo, positivas ou negativas. A partir daí, Fiorin (1997: 55) conclui:

> O discurso transmitido contém em si, como parte da visão de mundo que veicula, um sistema de valores, isto é, estereótipos dos comportamentos humanos que são valorizados positiva ou negativamente. Ele veicula os tabus comportamentais. A sociedade transmite aos indivíduos – com a linguagem e graças a ela – certos estereótipos, que determinam certos comportamentos. Esses estereótipos entranham-se de tal modo na consciência que acabam por ser considerados naturais. Figuras como "negro", "comunista", "puta" têm um conteúdo cheio de preconceitos, aversões e hostilidades, ao passo que outras como "branco", "esposa" estão impregnadas de sentimentos positivos. Não devemos esquecer que os estereótipos só estão na linguagem porque representam a condensação de uma prática social.

Pensando na linguagem como instrumento condensador de uma dada prática social, podemos concluir que ela pode ser utilizada por todos os sujeitos de um coletivo, porém de maneira individual. Estes sujeitos do discurso, acreditando serem donos absolutos de seus próprios discursos e de suas ações, estão marcados pela ambigüidade que os constitui.

A heterogeneidade da sua formação discursiva definirá a posição em que este sujeito se localiza, revelando, assim, sua dispersão, caracterizando-o como um sujeito coletivo, que incorpora diversos discursos, trazendo consigo as marcas do processo histórico. Ao ser interpelado por ideologias, ele também as veicula, através de enunciações e práticas discursivas determinadas pelos contextos em que estão situados.

Ao absorver toda esta gama de conhecimentos, a Análise do Discurso mostra-se como uma ciência moderna e coerente, pois procura utilizar as novas teorias acerca dos elementos e fenômenos presentes na linguagem, visando, com isso, melhor investigar e compreender a relação do ser (social) com o mundo.

A noção de dialogismo, discutida por Bakhtin, as questões referentes à polifonia e heterogeneidade, observadas por lingüistas e analistas do discurso, dentre outras, funcionam como elementos constitutivos da AD e contribuem, de modo decisivo, na compreensão do que vem a ser o principal objeto de estudo desta nova e instigadora ciência: o discurso, como um produto determinado a partir de formações discursivas e atravessado pela ideologia.

E as histórias em quadrinhos, enquanto produto cultural de massa, podem promover a disseminação de valores, comportamentos e atitudes que colaborem com a manutenção de um determinado estado de coisas – ou, quem sabe, a transformação do mesmo - considerando-se aqui a transmissão de ideologias que, segundo Debray, "mais do que 'representações mentais' as ideologias são 'processos de organização': a ideologia, ao contrário do que se crê, não ocorre na esfera das idéias". Decorre daí a inferência de que a ideologia não está apenas no plano imaterial do pensamento; ao contrário, esta se materializa em ações concretas, demonstra a sua força e estará a serviço de quem a produz e dissemina.

Considerando que o caráter ideológico é inerente à linguagem e que tudo que é linguagem é perpassado pela ideologia, faz-se necessário dedicar maior atenção e interesse pela linguagem veiculada nas histórias em quadrinhos, um importante representante da produção literária de massa, veiculado em larga escala, e que atinge um grande número de leitores em potencial, de todas as faixas etárias e extratos sociais. Assim ocorre com as personagens presentes no universo da Turma da Mônica, que serão examinadas no próximo capítulo.