

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

SIMONE SIQUEIRA FERREIRA

**A representação da mídia impressa nas compilações de humor gráfico
de Quino (1987 - 1999)**

Versão Corrigida

São Paulo
2021

SIMONE SIQUEIRA FERREIRA

**A representação da mídia impressa nas compilações de humor gráfico
de Quino (1987 - 1999)**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestra em História Social.

Orientador: Prof. Dr. Elias Thomé Saliba

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F383r Ferreira, Simone
A representação da mídia impressa nas compilações de humor gráfico de Quino (1987 - 1999) / Simone Ferreira; orientador Elias Saliba - São Paulo, 2021. 88 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. Quino. 2. Humor Gráfico. 3. Mídia Impressa. I. Saliba, Elias, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Simone Siqueira Ferreira

Data da defesa: 08/07/2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Elias Thomé Saliba

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 6, 08, 2021

(Assinatura do (a) orientador (a))

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Às professoras Rosane Barguil Pavam e Andréa de Araújo Nogueira pelas sugestões prestadas no exame de qualificação. À professora Thais Leão Vieira por aceitar o convite para compor minha banca de defesa.

Ao meu orientador, professor Elias Thomé Saliba, pela disponibilidade, generosidade intelectual e paciência que sempre dispensou a mim ao longo de todo esse processo. Me faltam palavras para expressar o quanto me senti acolhida pelo professor em todas as vezes que procurei sua orientação durante a redação deste trabalho.

Ao grupo de pesquisa Humor e História, cujas amistosas discussões me ensinaram muito, e cujos membros me acolheram com grande carinho e me fizeram sentir, desde o início, como parte de uma grande família. Em especial, gostaria de agradecer ao colega João Paulo Capelotti, que se tornou um grande amigo para todas as horas.

Aos meus amigos de infância, de internet, de faculdade, do trabalho, que vivenciaram cada parte deste processo comigo. Que comemoravam cada pequena vitória, e me ajudavam a superar os momentos menos alegres dessa caminhada. Agradeço especialmente à Dayane Soares da Silva, Maria Jaciara de Azeredo Oliveira, Marcus Vinícius Alves Carneiro Gomes, Willian Tadeu dos Santos Pascoal e Felipe Oliva Buratto,

À Denise Synthes e Maria Amélia, por me ajudarem a me manter emocionalmente saudável no decorrer do mestrado.

Por fim, à minha família, Lúcia Antônia de Siqueira Silva, Paulo Ferreira da Silva, Aline de Siqueira Ferreira e Paulo Roberto de Siqueira Ferreira, que me fizeram ser quem eu sou hoje. Meu muito obrigada.

RESUMO

“FERREIRA, S.S. A representação da mídia impressa nas compilações de humor gráfico de Quino (1987 - 1999). 88 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.”

Esta dissertação pretende levantar e analisar as representações da mídia impressa veiculadas por Quino através das imagens que ele escolheu para compor as compilações de humor gráfico que lançou entre 1987 e 1999. Joaquín Salvador Lavado Tejón, mais conhecido como Quino, foi um desenhista de humor argentino que, ao longo dos seus 52 anos de carreira criando páginas de humor gráfico para jornais e revistas, marcou a história deste meio de comunicação do seu país. Parte de uma nova geração que trazia consigo referências mais modernas para seu trabalho e uma visão diferenciada para as questões políticas do país, Quino integrou momentos chave na transformação da forma de se fazer humor na Argentina. Um deles foi quando o artista criou a personagem Mafalda. A país se identificou de tal maneira com a personagem que ela se tornou um símbolo nacional de resistência à opressão. Infelizmente o sucesso de Mafalda fez com que o restante da produção humorística de Quino fosse deixada de lado, sendo Mafalda sempre o foco de pesquisas acadêmicas ou material jornalístico sobre a vida e carreira do autor. Como um passo no sentido de mudar este cenário, este trabalho está focado somente nas páginas de humor gráfico do desenhista, e nas mensagens que ele passou, através delas, sobre este meio de comunicação que ele tanto conhecia.

Palavras-chave: Quino; Humor Gráfico; Mídia Impressa.

ABSTRACT

“FERREIRA, S.S. Representations of printed media on Quino's graphic humour compilations (1987-1999) 88 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.”

This dissertation intends to collect and analyze the representations of printed media spread by Quino through the images he chose to be part of his graphic humour compilations released between 1987 and 1999. Joaquín Salvador Lavado Tejón, better known as Quino, was an Argentinian cartoonist who made history in Argentina's printed media with the graphic humour pages he created to newspapers and magazines throughout the 52 years of his career. Part of a young generation who brought modern references to their work and who had a different perspective on their country's political issues; Quino took part in some key moments in the way graphic humour was made in Argentina. One of these moments was when he created Mafalda. Argentinians related to the character so much that she became a national symbol of resistance against oppression. Unfortunately, Mafalda's success pushed the rest of Quino's production aside, with Mafalda always being the subject of academic research or news about Quino's personal life and career. As a first step into changing this scenario, this work is focused only on the cartoonist graphic humour pages and on the messages, he shared, through them, about this mean of communication he knew so much about.

Keywords: Quino; Graphic Humour; Printed Media.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1. Quino: Vida e Carreira	13
CAPÍTULO 2. Um Jornalista que desenha	29
CAPÍTULO 3. A mídia impressa argentina pelo lápis de Quino	48
2.1. Mapeamento dos suportes	48
2.1.1. Lugar	49
2.1.2. Gênero de personagem	49
2.1.3. Tipos de suporte	54
2.1.4. Função desempenhada na narrativa	55
2.1.5. Estrato social e mídia impressa	56
2.2. Referências diretas	57
2.2.1. Mecanismos de controle	57
2.2.2. Economia, Sociedade e Política	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	84

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo central realizar o levantamento e a análise das representações da mídia impressa presentes nas compilações de humor gráfico de Quino publicadas entre 1987 e 1999. Com este propósito, foram selecionados os seis livros lançados pelo artista ao longo desse período de 12 anos, e deles foram recolhidos todos os cartuns e tiras em que, de alguma maneira, o desenhista apresenta indícios de como, do seu ponto de vista, se davam os processos de produção, circulação, e/ou recepção dos conteúdos gerados pelos veículos de mídia impressa, difundidos por meio dos jornais e revistas, na sociedade em que ele estava inserido e na qual se inspirava para criar sua obra.

Joaquín Salvador Lavado Tejón, popularmente conhecido como Quino, foi um desenhista de humor que nasceu em 1932, na Argentina, e faleceu em 2020, também na Argentina. O artista marcou a história do seu país com a criação, entre 1964 e 1973, das tiras da personagem *Mafalda*. Através da personagem, e de seus amigos, o artista conseguiu representar muito bem o aspecto heterogêneo da classe média argentina que vivia, naquele momento, seu apogeu. O setor, segundo Isabella Cosse, ajudou na legitimação dos golpes de Estado sofridos pelo país, apoiou movimentos antissubversivos e cruzadas moralistas, ao mesmo tempo em que foi essencial para a redefinição dos valores familiares da década, e para explicar a radicalização dos jovens do período¹.

Mafalda tornou-se um símbolo de crítica social e política, e de resistência, não somente na Argentina, mas em toda a América Latina, e uma grande quantidade de trabalhos acadêmicos – das mais diversas áreas do conhecimento – se dedicaram a estudar os mais variados aspectos da personagem e sua influência dentro e fora de seu país de origem. Toda a popularidade de *Mafalda*, contudo, acabou relegando para um segundo plano todo o restante da obra de Quino produzida antes, durante e depois da personagem. Nestes cartuns e tiras, criados pelo artista entre 1954 e 2006, Quino abordou uma variedade imensa de temas, colocando em pauta questões caras à política, sociedade, cultura e economia de seu país – e do mundo – ao longo deste período de pouco mais de meio século.

Este conjunto de imagens, assim como *Mafalda*, constituiu um corpus documental riquíssimo para o historiador interessado no estudo dos processos de mudança pelos quais a

¹ COSSE, Isabella. *Mafalda: História Social y Política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Argentina e, novamente, a América Latina, passaram entre o final do século XX e começo do século XXI. Infelizmente, porém, poucos foram os pesquisadores que se interessaram pela utilização deste material como fonte de pesquisa. Dentro do campo historiográfico, por exemplo, nenhuma dissertação ou tese com base exclusivamente nestas imagens foi encontrada até o momento de redação deste texto. Assim, um objetivo secundário desta dissertação é o de tentar contribuir para a mudança desse cenário e, para isso, as análises aqui realizadas giram em torno somente desta outra parte da obra do artista.

A decisão por abordar, a partir deste corpus documental, a visão difundida por Quino acerca do universo da mídia impressa, surgiu a partir das leituras a respeito da vida e carreira do desenhista, que iam apontando para como a sua trajetória pessoal se encontrava e, por vezes, se mesclava com a história da mídia impressa argentina. Especialmente a de humor gráfico. Quino cresceu lendo e se inspirando nas tiras humorísticas de grandes nomes do meio como José Antonio Guillermo Divito e Lino Palacio. Mais tarde, ele não só trabalharia ao lado destes seus mestres, como comporia a redação dos jornais e revistas mais influentes de Buenos Aires; faria parte não só de um, mas de dois momentos de transformação no modo de se fazer humor gráfico em seu país; e se tornaria a referência no setor para todos os desenhistas que vieram depois dele.

A larga produção e circulação de jornais e revistas é um aspecto marcante da história da Argentina, país que logo no começo do século XX conseguiu alfabetizar a maior parte da sua população². Quino, como se pode ver, era parte integrante desta indústria e familiar a todas as etapas envolvidas no processo de criar uma publicação, colocá-la em circulação, e receber a devolutiva do público acerca do seu conteúdo. E ele compartilhou suas ideias e o que ele via acontecer neste meio através das páginas de humor gráfico que desenhava, onde se é possível encontrar, dentre outras, informações sobre os jornais e tipos de revista que estavam em circulação; faixa etária, estrato social e gênero do público que consumia cada uma delas; as devolutivas destas pessoas às redações a respeito do conteúdo que eles liam; e dinâmicas próprias da redação como definir o que – e como – será publicado.

² Ver ULANOVSKY, Carlos. *Paran Las Rotativas: Una Historia de Grandes Diarios, Revistas y Periodistas*. Buenos Aires: Espasa, 1997 e NOVARO, Marcos. *História de la Argentina 1955-2010*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016.

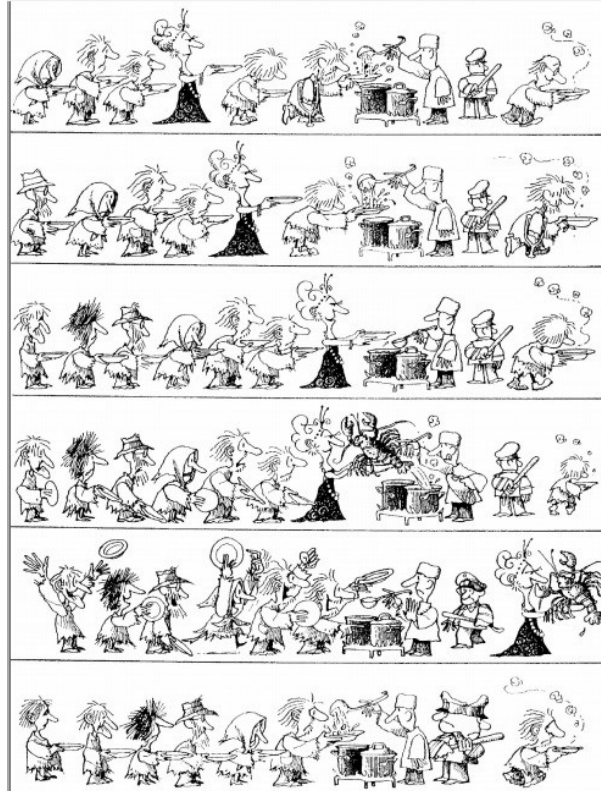
Os desenhos analisados ao longo desta dissertação, contudo, não foram selecionados diretamente dos suportes originais em que eles foram publicados. Ao invés disso, como mencionado anteriormente, eles foram retirados das compilações de humor gráfico lançadas por Quino entre 1987 e 1999. No processo de criação de cada um destes livros, o artista reuniu um conjunto de cartuns e tiras seus – originalmente publicados nas revistas para as quais ele desenhava – que ele acreditava conter mensagens que ainda faziam sentido quando retomadas neste novo formato e em um novo contexto histórico. Isso só foi possível graças ao estilo de Quino, que sempre deixou clara sua preferência por criar narrativas sobre temas mais gerais e que tivessem a capacidade de se manter relevantes e compreensíveis por bastante tempo.

Assim, nenhum destes livros possui qualquer indicação de quando os desenhos que os compõem foram criados, sendo cada compilação, portanto, um produto do período em que ela foi lançada e que deve ser interpretada a partir desta premissa. A opção pelas compilações como fonte para este trabalho se deu, em grande medida, pelas dinâmicas próprias que envolvem o desenvolvimento de uma dissertação de mestrado. Com os recursos de tempo, e financeiros, disponíveis para a elaboração deste tipo de texto, seria bastante difícil, ou quase impossível, conseguir ter acesso a versões originais de todos os veículos de mídia impressa pelos quais Quino passou entre 1954 e 2006. De qualquer modo, as compilações de humor gráfico do autor, pensadas a partir das suas particularidades, compõem um corpus documental tão válido quanto qualquer outro, como será demonstrado em detalhes no capítulo a seu respeito.

Entre o começo e o final de sua carreira, Quino publicou um total de 19 compilações de humor gráfico. Tendo sido a primeira, *Mundo Quino*, publicada pela primeira vez em 1963, e a última, *Simplemente Quino*, em 2016. Todas elas foram lidas e o número de referências à mídia impressa presentes em cada uma foi levantado. Notou-se então que, do total de 142 desenhos com esta temática presente ao longo dos 19 livros, quase a metade delas, 67 exatamente, se concentrava nos seis livros publicados entre 1987 e 1999. Sabendo-se que o artista não selecionava ao acaso os desenhos que fariam parte de cada livro, quais circunstâncias o teriam levado a aglutinar todas essas referências dentro deste período de 12 anos? Teria esta escolha alguma relação com o contexto político, econômico e/ou social vivido pela Argentina nesta época?

A análise do conjunto de fontes designadas para compor esta pesquisa – e a elaboração de respostas para as questões que possam surgir a partir desta investigação – estará assentada sobre as bases definidas pela História Cultural do Humor para o estudo das representações humorísticas. Depois de um longo período em que foram consideradas material para simples diversão e com finalidade exclusivamente lúdica, coube à História Cultural revelar o potencial das manifestações humorísticas enquanto fonte para o historiador, através da noção de que, ao entendermos o porquê de rirmos disto ou daquilo, dos usos sociais que implicam na criação do que determinada sociedade classifica como cômico ou humorístico, somos capazes de produzir uma vasta gama de conhecimentos a respeito da visão e dos discursos que essa sociedade produz, através deste conteúdo, sobre ela mesma e sobre os outros³.

Figura 1 – Tira de Potentes, Prepotentes e Impotentes



Fonte: Quino. *Potentes, Prepotentes e Impotentes*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1989, pg. 55. Nesta tira de Quino, a personagem de aparente maior poder aquisitivo recebe, na fila da sopa, um alimento que, em diversos lugares, está associado à dieta de um de estrato social específico devido ao seu alto preço. Qualquer pessoa inserida em uma sociedade em que este tipo de relação aconteça conseguirá decodificar este aspecto da narrativa do desenhista. A partir daí, dados outros aspectos como a disparidade socioeconômica tão comum a países latino-americanos, e as diferentes formas de tratamento geralmente dirigidas a cada uma delas

³ SALIBA, Elias T. *Raízes do Riso: A Representação Humorística na História Brasileira: da Belle Époque aos Primeiros Tempos do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

pelas autoridades locais, mais camadas de interpretação podem ser acrescentadas no exame deste desenho.

No caso específico do uso de imagens, o seguinte trecho, extraído do artigo *Mito, Magia e Metáfora* de Ernst Gombrich, ajuda a elucidar como se aplica este mecanismo de produção de discursos acerca de si e do outro através deste tipo de documento

Aquilo que hoje descrevemos como noção de identidade sempre se apoia em um pressuposto de superioridade com relação aos que não fazem parte. A sátira sempre exerceu essa função, seja no caso de imagens, canções ou simplesmente anedotas e piadas à custa dos outros. [...] A sátira pictórica tem contribuído para essa noção bastante tola de superioridade ao reforçar o estereótipo que determinado grupo tem de si mesmo e dos demais⁴

O autor, contudo, alerta para a necessidade de não permitir que a satisfação que este tipo de imagem provoca bloqueie a capacidade do leitor de refletir acerca da veracidade ou não das informações que ela transmite⁵. Para ele, a função delas é, sobretudo, oferecer um foco momentâneo sobre determinado tópico; traduzindo questões não familiares – ou demasiado complexas – aos leitores através de metáforas ou comparações que lhe sejam familiares e garantindo-lhes, assim, o conteúdo de, supostamente, entender o que está acontecendo⁶. Gombrich prossegue ressaltando que o cartum ou sátira pictórica de sucesso, antes de ser aquele que consegue influenciar o maior número de pessoas, é o que age primordialmente de modo a reafirmar as ideias pré-existentes do público acerca de determinado tópico; confirmando seus preconceitos e indo ao encontro daquilo que ele já sabe⁷.

Esta dissertação está estruturada em três capítulos. No capítulo 1 foi traçado um panorama geral da vida pessoal e carreira de Quino, ressaltando aspectos de sua trajetória que ajudam a entender sua formação política e artística; além de dimensões da sua personalidade que influenciaram sobremaneira a criação de seus desenhos. O segundo capítulo, por sua vez, tenta recuperar momentos importantes da carreira do artista desde 1954 até 2006, tentando mostrar os vários momentos em que a história individual de Quino se mescla, e por vezes se confunde, com a história da imprensa de humor gráfico argentina. Também aqui são

⁴ GOMBRICH, Ernst H. *Os Usos das Imagens: Estudos Sobre a Função da Arte e da Comunicação Visual*. Porto Alegre: Bookman, 2012, pgs. 195-196.

⁵ GOMBRICH, Ernst H. “*The cartoonist's armoury*.” In *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, por Ernst H. GOMBRICH, 127-142. New York: E. P. Dutton, 1978.

⁶ Idem, *Ibidem*.

⁷ GOMBRICH, Ernst H. *Os Usos das Imagens: Estudos Sobre a Função da Arte e da Comunicação Visual*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

apresentadas, de maneira aprofundada, suas compilações de humor gráfico; e, de forma mais detalhada, é explicada a relação que elas estabelecem com o seu momento de publicação. Finalmente, no capítulo 3, serão expostos os resultados, obtidos a partir da análise do corpus documental, a respeito de quais discursos foram veiculados por Quino, sobre a mídia impressa argentina, nas suas compilações lançadas entre 1987 e 1999.

CAPÍTULO 1. Quino: Vida e Carreira

Quino, pseudônimo de Joaquín Lavado Salvador Tejón, nasceu em 1932, na província argentina de Mendoza. Com o intuito de diferenciar o menino de seu tio, também de nome Joaquín, que era muito próximo à família, lhe deram o apelido de Quino. Em sua casa, conta, todos eram muito politizados, radicalmente anticlericais⁸ e antimilitaristas⁹. Seus pais, Cesário e Antônia, eram dois imigrantes espanhóis republicanos¹⁰, da região da Andaluzia, que chegaram à Argentina em 1919¹¹. E o desenhista recorda-se de ter passado a infância ouvindo as discussões políticas que ocorriam entre eles e sua avó, comunista, em torno principalmente dos dois grandes conflitos que marcaram sua infância: a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Civil Espanhola¹², cujos desdobramentos a família acompanhava diariamente através do boletim noturno do rádio¹³.

As artes eram também muito apreciadas por eles. Quase todos do núcleo familiar sabiam cantar, dançar, pintar, desenhar, ou tocar violão¹⁴. Era hábito escutarem as telenovelas no rádio¹⁵, e iam também com frequência ao cinema, onde, segundo Quino, com 20 centavos se podia assistir até três filmes dos melhores diretores da época¹⁶. Como sua vizinhança era muito tranquila, aos oito anos ele já ia sozinho assistir aos filmes que mais lhe interessavam, dentre os quais se destacavam produções estadunidenses sobre a Segunda Guerra Mundial e filmes de Charlie Chaplin¹⁷. Por último, circulavam pelo seu lar um grande número de jornais,

⁸ O desenhista, em entrevista ao jornal *El País*, se recorda de seu avô lhe dizendo que uma missa era “uma congregação de ignorantes cultuando o traseiro de um vadio”. Ver: GUERRIERO, Leila. *Quino, o mestre da tira*. 19 de out. de 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/10/17/sociedad/1413566259_284551.html. Acesso em: 24 de março de 2021.

⁹ TELEVISÃO PÚBLICA ARGENTINA. *Vidas hechas vida – Joaquín Lavado, Quino*. Aprox. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KFanNR-Ti1Y>. Acesso em: 24 de março de 2021.

¹⁰ Sobre as forças em embate durante o processo da Guerra Civil Espanhola, ver: HOBSBAWM, Eric J. *A Era dos Extremos*. O breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹¹ GUERRIERO, Leila. *Ibidem*.

¹² TELEVISÃO PÚBLICA ARGENTINA. *Ibidem*.

¹³ CANAL ENCuentRO. *Escritores en primera persona: Quino*. Aprox. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BeqCMiGuxzA>. Acesso em: 25 de março de 2021.

¹⁴ TODO NOTÍCIAS. Otro tema. 2012. Disponível em: https://tn.com.ar/programas/otro-tema/quino-con-santo_273691/. Acesso em: 25 de março de 2021.

¹⁵ ESCUELA SUR DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE MADRID. Conferencia de Quino entre la angustia y el humor. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VE311For0fi>. Acesso em: 25 de março de 2021.

¹⁶ TODO NOTÍCIAS. *Ibidem*.

¹⁷ TELEVISÃO PÚBLICA ARGENTINA. *Ibidem*; e ESCUELA SUR DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE MADRID. *Ibidem*.

livros, e revistas oriundas de diversos países como México, Brasil, Venezuela¹⁸ e Estados Unidos¹⁹. As histórias em quadrinhos prediletas do desenhista, naqueles tempos, eram as de *Patoruzú*, *El Tony*, *El Tit-Bits*, *El Cocinero y su Sombra* e *Dr. Merengue*. A este respeito, costumava lembrar em tom jocoso:

Hay una cosa de la economía del momento que no me cuadra, porque me acuerdo que mi padre para comprarse un traje tenía que pedirles una forma a sus amigos para sacar un crédito... y sin embargo en mi casa se compraba todo tipo de revistas. Así que, o las revistas eran baratas, o los trajes eran carísimos²⁰.

Um membro de sua família em especial, seu tio Joaquín, é creditado por Quino como aquele que o fez querer se tornar desenhista. Joaquín era publicitário e trabalhava para o jornal *Los Andes*, onde ilustrava as propagandas dos filmes que estavam em cartaz no cinema²¹. Ele costumava ficar responsável por Quino e seus irmãos quando os pais dos meninos precisavam se ausentar e, para distraí-los, desenhava para eles. Segundo o artista, foi em um dia como este, quando se deu conta de “tudo que podia caber em um lápis”, que ele decidiu que queria ser desenhista. Ele tinha então três anos de idade²². Sua infância, a propósito, é lembrada como um período muito feliz²³. Ao contrário dos irmãos, sete e quatro anos mais velhos, que gostavam de praticar esportes e passar o dia jogando futebol na rua, Quino sempre foi uma criança tímida, que preferia passar seu tempo em casa, com a mãe, desenhando²⁴.

Sua vida escolar foi curta e permeada por alguns percalços. Logo no seu primeiro dia na escola primária, revela, descobriu que Quino não era seu nome de verdade²⁵. O desenhista

¹⁸ ESCUELA SUR DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE MADRID. Ibidem.

¹⁹ PÉREZ, Martín. *Quino por Quino: la entrevista que dio cuando cumplió 80 años*. 1 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/cultura/2020/10/01/quino-por-quino-la-charla-que-tuvo-con-rep-cuando-cumplio-80-anos-3089.html>. Acesso em: 25 de março de 2021.

²⁰ Idem. Ibidem.

²¹ TELEVISÃO PÚBLICA ARGENTINA. *Vidas hechas vida – Joaquín Lavado, Quino*. Aprox. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KFanNR-Ti1Y>. Acesso em: 24 de março de 2021.

²² Esta história foi contada por Quino diversas vezes em entrevista. Ver: TELEVISÃO PÚBLICA ARGENTINA. Ibidem; TODO NOTÍCIAS. Otro tema. 2012. Disponível em: https://tn.com.ar/programas/otro-tema/quino-con-santo_273691/. Acesso em: 25 de março de 2021; e RADIOTELEVISIÓN ESPAÑOLA. A Fondo. 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cuR8yFOc9hE&t=4s>. Acesso em: 15/05/2021.

²³ CANAL 9 TELEVIDA. Puerto Cultura. s/d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GG9e4PbCYR4>. Acesso em: 15/05/2021 e TELEVISÃO PÚBLICA ARGENTINA. Ibidem.

²⁴ TELEVISÃO PÚBLICA ARGENTINA. Ibidem.

²⁵ Idem, Ibidem.

diz que se assustou ao ouvir sua mãe dizer, a uma professora, que o filho se chamava Joaquín Lavado Salvador Tejón. Em seguida, descobriu que não conseguia se comunicar direito com as outras crianças por barreiras linguísticas. De acordo com o desenhista

Mendoza era o Mediterrâneo: todos eram sírio-libaneses, italianos, espanhóis. O verdureiro, o fruteiro. Eu falava como meus pais em andaluz. Aí no colégio foi terrível, porque ninguém me entendia. Eu dizia “esse tio”, no sentido que se dá na Espanha à palavra tío [equivalente a “esse cara” no Brasil], e me perguntavam se fulano era meu tio²⁶

Somado à sua timidez extrema, este cenário fez com que o menino tivesse bastante dificuldade para se enturmar e fazer amigos²⁷, se voltando ainda mais para os desenhos como meio de se expressar²⁸. A timidez acompanhou Quino por toda a sua vida. Ele era conhecido por não gostar de dar entrevistas e disse certa vez que desenhistas, como ele, o que eles têm a dizer às pessoas eles dizem desenhando²⁹. Outra consequência de ter crescido nas circunstâncias em que cresceu, em um local repleto de imigrantes como Mendoza, foi o que o Quino chamou de “um problema de raízes”³⁰. Não conseguia se sentir argentino, nem tampouco latino-americano, dada sua ascendência e, mais tarde, em uma visita à terra natal de seus pais, lugar em que esperava encontrar algum senso de pertencimento, concluiu que tampouco se sentia espanhol ou europeu³¹.

Perto de terminar a escola primária, com 12 para 13 anos, Quino perdeu a mãe para um câncer e, dois anos depois, seu pai faleceu devido a um ataque do coração³². Ele e seus irmãos passaram, então, a morar com seu tio Joaquín³³, e esta situação o marcou de tal modo que o artista nunca quis ter filhos pois, de acordo com ele “quando meus pais morreram, senti raiva deles. Como assim, têm filhos e, em poucos anos, os abandonam e vão embora? É uma posição horrível de minha parte, mas é assim”³⁴. Este tópico, a ausência, perda, ou falta da

²⁶GUERRIERO, Leila. *Quino, o mestre da tira*. Entrevista a Quino. https://brasil.elpais.com/brasil/2014/10/17/sociedad/1413566259_284551.html

²⁷ Idem, Ibidem.

²⁸Ver: RED PERIODISTAS ASOCIADOS TELEVISIÓN. De Cerca. 2000. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q_enrCdDbfU&t=1784s. Acesso em: 15/05/2021 e RADIOTELEVISIÓN ESPAÑOLA. A Fondo. 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cuR8yFOc9hE&t=4s>. Acesso em: 15/05/2021.

²⁹RADIOTELEVISIÓN ESPAÑOLA. Ibidem.

³⁰ Idem, Ibidem.

³¹ Idem, Ibidem.

³² GUERRIERO, ibidem.

³³ Idem, Ibidem.

³⁴ Idem, Ibidem.

mãe, se tornou também um dos mais explorados pelo artista ao longo da sua obra, como acontece no caso da imagem abaixo.

Figura 2 – Tira de Quino representando a forte relação entre um filho e sua mãe



Fonte: Quino. *¡Yo No Fui!* Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1994, pg. 123.

Aos 13 anos, em seguida à morte da mãe, Quino começou a frequentar a Escuela de Bellas Artes de Mendoza³⁵, uma escola secundária onde, em consonância com as disciplinas padrão, os alunos também aprendiam história da arte, desenho e pintura³⁶. Entretanto, ele abandonou o curso aos 15 anos pois, naquele momento, acreditava que as coisas que estava

³⁵TELEVISÃO PÚBLICA ARGENTINA. *Vidas hechas vida – Joaquín Lavado, Quino*. Aprox. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KFanNR-Ti1Y>. Acesso em: 24 de março de 2021.

³⁶ NAVARRO, Agustina. *La escuela de Bellas Artes, 80 años formando artistas*. 13 de maio de 2013. Disponível em: <https://www.losandes.com.ar/escuela-bellas-artes-anos-formando-artistas-713677/>. Acesso em: 15/05/2021.

aprendendo ali eram desnecessárias para alguém que, como ele, quisesse ser desenhista de humor³⁷. Passou então a fazer pequenos trabalhos publicitários para comerciantes de Mendoza, dos quais o primeiro foi um conjunto de tiras publicitárias, para uma loja de tecidos, que chegaram a ser publicadas no jornal *Los Andes*³⁸. Até que, aos 18 anos, resolveu ir tentar sorte em Buenos Aires com a ajuda financeira do irmão mais velho³⁹.

À essa altura da sua vida, sua maior aspiração era chegar a ser ajudante de um dos seus ídolos, Guillermo Divito ou Lino Palácio⁴⁰, dois dos maiores nomes do humor gráfico portenho naquele momento⁴¹. Lino, sobretudo por seu personagem *El Cocinero y su Sombra*, era uma das maiores referências de Quino, à época, em se tratando de desenhos mudos⁴². Assim, quando chegou à capital, tratou de procurá-los para mostrar seus trabalhos. A investida, porém, não deu muito certo. O próprio Divito lhe disse que, apesar de suas ideias serem muito boas, a qualidade de seus desenhos não conseguia acompanhá-las⁴³. Quino lembra de discordar do mestre, e contra argumentar que, se a ideia era boa o suficiente, pouco importava o desenho; e assim continuou pensando até o dia em que lhe ocorreu uma cena, ambientada em um campo de futebol, que o artista simplesmente não conseguia passar para o papel por não dominar a técnica apropriada⁴⁴.

Sem conseguir trabalho, Quino decidiu voltar para casa e presta o serviço militar obrigatório. Uma experiência terrível, relata, para alguém que, como ele, foi ensinado desde criança a ter aversão a tudo que fosse militar e religioso⁴⁵. Contudo, após encerrar seu período no exército, o artista disse que, de alguma forma, começou a desenhar melhor⁴⁶. Voltou então para Buenos Aires, em 1954, e começou a frequentar as oficinas de vários desenhistas e pedir-lhes que corrigissem seus desenhos. Dessa época o desenhista se lembra especialmente da

³⁷CANAL 9 TELEVIDA. Puerto Cultura. s/d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GG9e4PbCYR4>. Acesso em: 15/05/2021.

³⁸CANAL ENCUESTRO. Escritores en primera persona: Quino. Aprox. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BeqCMiGuxzA>. Acesso em: 25 de março de 2021 e RADIOTELEVISIÓN ESPAÑOLA. A Fondo. 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cuR8yFOc9hE&t=4s>. Acesso em: 15/05/2021.

³⁹ TELEVISÃO PÚBLICA ARGENTINA. *Vidas hechas vida – Joaquín Lavado, Quino*. Aprox. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KFanNR-Ti1Y>. Acesso em: 24 de março de 2021.

⁴⁰ Idem, Ibidem.

⁴¹ Ver SASTURAIN, Juan. *El Domicilio de la Aventura*. Buenos Aires: Colihue, 1995 e VAZQUEZ, Laura. *El Oficio de las Viñetas: La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

⁴²CANAL ENCUESTRO. Ibidem.

⁴³ RADIOTELEVISIÓN ESPAÑOLA. Ibidem.

⁴⁴ CANAL 9 TELEVIDA. Ibidem.

⁴⁵ TELEVISÃO PÚBLICA ARGENTINA. Ibidem.

⁴⁶ Idem, Ibidem.

ajuda que lhe deram Divito, que lhe ensinou o valor de ser detalhista em seus desenhos; e Dobal (Felipe Miguel Ángel Dobal), ajudante de Lino Palacio, a quem o veterano frequentemente encaminhava desenhistas novatos em busca de orientação⁴⁷. Seis meses após a sua chegada, o também desenhista Landrú (Juan Carlos Colombres) deixava o semanário de atualidade política *Esto És* e, em seu lugar, a revista contratou Quino que, enfim, conseguiu a primeira publicação da sua carreira⁴⁸.

Pouco a pouco, o desenhista passou a contribuir para várias outras publicações, tais como as revistas *Rico Tipo*, *Vea y Lea*, *Leoplan*, *Damas y Damitas*, *TV Guia*, *Panorama*, *Tia Vicenta*, *Qué*, *Atlántica...*⁴⁹. Como o preço pago por cada desenho era muito baixo, ele precisava trabalhar em seis ou sete veículos, simultaneamente, para conseguir subsistir⁵⁰. Ademais, ser chamado por uma revista neste momento, caso perdesse o emprego, era particularmente difícil. Na época, as publicações sofriam com problemas gerados pela estratégia de Juan Domingo Perón, então presidente, de controlar as cotas de papel que eram destinadas a cada publicação. Para garantir o controle sobre o que chegava ao público através destes meios, o governo peronista punia jornais e revistas que lhe fossem críticos, ou que publicassem conteúdo classificado como impróprio, reduzindo seu suprimento de papel⁵¹.

Quino lembra-se de ter desenvolvido o que ele chamou de uma autocensura nessa época. De tanto ouvir dos colegas e chefes que desenhos contendo piadas sobre sexo, religião e militares não seriam publicados para evitar retaliações do governo, ele só se permitia criar obras baseadas em temas que fossem “permitidos”⁵². Apesar destes percalços, foi percorrendo todas estas redações, e morando na humilde pensão para moços que seu curto salário lhe permitia pagar, que o desenhista pode conhecer e travar amizade com importantes nomes do cenário humorístico e editorial de Buenos Aires da época. Além dos já mencionados

⁴⁷TODO NOTÍCIAS. Otro tema. 2012. Disponível em: https://tn.com.ar/programas/otro-tema/quino-constante_273691/. Acesso em: 25 de março de 2021.

⁴⁸RADIOTELEVISIÓN ESPAÑOLA. *A Fondo*. 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cuR8yFOc9hE&t=4s>. Acesso em: 15/05/2021.

⁴⁹Ver RADIOTELEVISIÓN ESPAÑOLA. *Ibidem*; TELEVISÃO PÚBLICA ARGENTINA. *Vidas hechas vida* – Joaquín Lavado, Quino. Aprox. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KFanNR-Ti1Y>. Acesso em: 24 de março de 2021; e COSSE, Isabella. *Mafalda: História Social y Política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

⁵⁰TODO NOTÍCIAS. *Ibidem*.

⁵¹Idem, *Ibidem*. Para mais sobre o governo de Perón ver: NOVARO, Marcos. *História de la Argentina 1955-2010*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016.

⁵²PÉREZ, Martín. *Quino por Quino: la entrevista que dio cuando cumplió 80 años*. 1 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/cultura/2020/10/01/quino-por-quino-la-charla-que-tuvo-con-rep-cuando-cumplio-80-anos-3089.html>. Acesso em: 25 de março de 2021.

Guillermo Divito, Lino Palacio e Landrú, frequentavam seu círculo de amigos o jornalista e escritor Rodolfo Walsh; o jornalista e poeta Paco Urondo; o humorista, escritor e diretor da revista *Gregório*, Miguel Brascó; além dos desenhistas Oski (Oscar Conti); Caloi (Carlos Loiseau), dentre vários outros⁵³. Vários dos quais foram homenageados em obras de Quino, como pode se ver na imagem abaixo:

Figura 3 – Recorte de cartum de Quino com referências a artistas argentinos



Fonte: Quino. ¡Cuánta Bondad! Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1999, pg. 11.

Neste recorte de um de seus cartuns, Quino referencia o nome de vários amigos do meio humorístico e editorial de Buenos Aires nos rótulos das garrafas de vinho, bebida muito admirada pelo desenhista. Dentre os nomes encontram-se os de Oskí, Divito, Caloi e Landrú.

À exceção de Guilherme Divito e Lino Palacio, todos os artistas e jornalistas acima citados fizeram parte do processo de renovação jornalística que ocorreu em Buenos Aires no ano de 1957. Processo este que, de tão intenso, foi classificado pelo jornalista e professor de comunicação Carlos Ulanovsky como o quilômetro zero do jornalismo moderno na Argentina. Para o autor, foram dois os principais fatores que agiram para que esta transformação ocorresse. O primeiro deles, a derrubada de Perón pelo movimento militar. Com ele, saíram também de cena seus sistemas de controle e censura, que davam à mídia impressa um tom oficialista, e voltava à tona a necessidade e o valor de se poder informar com liberdade, mesmo que, de início, os militares ainda perseguissem alguns meios e

⁵³ Para mais informações acerca destes e outros artistas de quem Quino era próximo neste momento ver: COSSE, Isabella. *Mafalda: História Social y Política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014; Quino. *Mafalda Inédita*. São Paulo: Martins Fontes, 2013; Quino. *Toda Mafalda: Da Primeira à Última Tira*. São Paulo: Martins Fontes, 1993; SASTURAIN, Juan. *El Domicilio de la Aventura*. Buenos Aires: Colihue, 1995; e ULANOVSKY, Carlos. *Paran Las Rotativas: Una Historia de Grandes Diarios, Revistas y Periodistas*. Buenos Aires: Espasa, 1997.

jornalistas, e impusessem regras absurdas como a proibição da publicação da palavra “Perón” em qualquer periódico⁵⁴.

O segundo fator diz respeito à nova geração de jovens, advindos das universidades, que foram incorporados às redações com o intuito de responder às demandas do público por um ponto de vista novo, informações mais precisas, amplas, mais cuidadosas e menos oficialistas nas publicações. Conhecedores de outros idiomas, eles tinham acesso e podiam se inspirar em mídias e autores de outros países e estilos, desviando um pouco o olhar de Paris, centro do conhecimento naquele momento. A partir de então, este passou a ser o tipo de preparação esperada de qualquer aspirante a jornalista. São também os mais jovens os primeiros a tentar desafiar a dicotomia peronistas-não peronistas, tão presente no jornalismo da época⁵⁵.

Dentro especificamente do campo do humor gráfico, essa renovação foi marcada pelo lançamento, também em 1957, do lançamento da revista *Tía Vicenta*, de Landrú⁵⁶. Até aquele momento vigoravam no humor os padrões que haviam sido estabelecidos pelas revistas *Patoruzú* e *Rico Tipo*, aponta Osvaldo Aguirre em seu livro *La Vanguardia Perdida*⁵⁷. Segundo o autor, essas publicações

dirigidas por Dante Quintero y Guillermo Divito habían alcanzado una extraordinária difusión a partir de tiras y personajes que incorporaban la observación de costumbres y de tipos populares [...]. Pero ese impulso renovador se había sedimentado, por un lado, en concepciones esquemáticas, donde la complicidad con el lector apuntada una y otra vez a la reiteración de un rasgo idéntico y, por outro, si bien registraba aspectos de la vida cotidiana, parecía cada vez más alejado de los conflictos y las innovaciones de la época⁵⁸.

Tía Vicenta, através da nova geração de humoristas que a integrava e da qual Quino fazia parte, abandonou “el costumbrismo social y se abrió al surrealismo, al absurdo y al humor negro, y se retroalimentaba con parodias, ironías y entrecruzamiento de géneros”⁵⁹ além de, sustenta Mara Burkart, ter sido a responsável pelo renascimento do humor político

⁵⁴ ULANOVSKY, Carlos. Ibidem.

⁵⁵ Idem, Ibidem.

⁵⁶ Para mais informações acerca das consequências do lançamento de *Tía Vicenta* para o humor gráfico argentino ver: AGUIRRE, Osvaldo. *La Vanguardia Perdida*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2016; ULANOVSKY, Carlos, Ibidem; COSSE, Isabella. Ibidem; e BURKART, Mara. “De Caras Y Caretas a Hum@: A imprensa de humor gráfico na Argentina do século XX.” *Revista USP* 88 (2011): 26-37.

⁵⁷ AGUIRRE, Osvaldo. Ibidem.

⁵⁸ Idem, Ibidem, pg. 13.

⁵⁹ COSSE, Isabella. Ibidem, pg. 38.

neste momento de reabertura para um governo democrático⁶⁰, mesmo que, continua a autora, “seu diretor tenha tido uma grande capacidade de se acomodar às mudanças de governo, fossem estes democráticos ou ditatoriais, e quando esta estratégia fracassou foi o fim da revista”⁶¹.

Em meio a este contexto de mudanças e reformulações, Quino logo despontou como um dos nomes mais reconhecidos dentro do cenário do humor gráfico de Buenos Aires e, com a chegada da década de 1960, ele fixou, de forma definitiva, seu nome na história cultural, social e política do seu país. Em 1962, Quino realizou, pela primeira vez, uma exposição de seus trabalhos na capital e, em 1963, lançou seu primeiro livro, intitulado *Mundo Quino*; uma compilação de desenhos seus, todos mudos e em preto e branco, que foram originalmente publicados nas páginas humorísticas das revistas para as quais ele contribuía⁶². Porém, foi em 1963 que o desenhista criou aquela que viria ser a sua obra mais conhecida, as tiras envolvendo o cotidiano da personagem Mafalda. A menina contestadora que odeia sopa; está constantemente preocupada com a situação na qual se encontra o mundo; e tenta, junto com seus amigos, encontrar algum sentido no universo dos adultos⁶³.

Quino produziu as tiras que compõem o universo de Mafalda e seus amigos entre os anos de 1963 e 1973, e a história de como a personagem surgiu é bastante conhecida. Em seu livro *Mafalda: Historia Social y Política*, a historiadora Isabella Cosse a resume da seguinte forma:

En 1963, Quino creó Mafalda a pedido de una agencia de publicidad que preparaba el lanzamiento de una nueva marca de electrodomésticos. Los publicistas diseñaron una campaña subliminal con una tira cómica —con la idea de publicarla en un diario— que debía estar protagonizada por una “familia tipo” (marido, mujer y un par de niños). [...] Le pidieron que la denominación de cada personaje comenzase con la letra “M” para que coincidieran con la inicial de “Mansfield”, el nombre de la marca de la empresa Siam Di Tella que la agencia debía introducir en el mercado. Quino bautizó con el nombre “Mafalda” a la niña de la familia. [...] El proyecto abortó porque el diario percibió que la historieta encubría una publicidad y la marca nunca salió al mercado por razones ajenas a la campaña publicitaria.

⁶⁰ BURKART, Mara. “De Caras Y Caretas a Hum@: A imprensa de humor gráfico na Argentina do século XX.” *Revista USP* 88 (2011): 26-37.

⁶¹ Idem, *Ibidem*, pgs. 33 e 34

⁶² COSSE, Isabella. *Mafalda: História Social y Política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014; e QUINO. *Quino*: Página oficial de Joaquín Salvador Lavado Tejón (Quino). Biografía. Disponível em: <https://www.quino.com.ar/biografia>. Acesso em: 15/05/2021.

⁶³ Quino. *Mafalda Inédita*. São Paulo: Martins Fontes, 2013; Quino. *Toda Mafalda: Da Primeira à Última Tira*. São Paulo: Martins Fontes, 1993; e QUINO. *10 anos com Mafalda*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

Quino había realizado ocho bocetos. Tres de los cuales se publicaron, en 1964, en “Gregorio”, el suplemento de humor dirigido por Miguel Brascó — humorista, escritor y amigo del dibujante— de la revista *Leoplán* [...]. Poco después, en septiembre de 1964, basándose en esos bocetos, comenzó a publicar, en la revista *Primera Plana*, la que sería su creación más famosa⁶⁴.

Mafalda permaneceu na revista *Primeira Plana* por seis meses. Em seguida, Quino passou a publicá-la no jornal *El Mundo*, um dos mais lidos na Argentina naquele período e, por fim, em 1967, ela migrou para a revista *Siete Días*, onde permaneceu até 1973, quando o desenhista decidiu parar de desenhá-la. Além disso, as tiras publicadas ao longo desses quase dez anos nesses três periódicos foram compiladas em livros que seguem sendo reeditados e vendidos até hoje.

Desde sua aparição em *Primeira Plana*, a personagem se mostrou um sucesso editorial sem precedentes na Argentina⁶⁵. Observando que as pessoas recortavam as tiras de Mafalda da revista para colar nas janelas de suas casas e lojas, nos seus cadernos e agendas, o editor Jorge Álvarez, em parceria com Quino, lançou o primeiro livro de compilação de tiras da personagem em 1966. Segundo Cosse, o livro “se agotó en un día, y alcanzó los 25 mil ejemplares vendidos en el primer mês”⁶⁶. Não muito tempo depois, Mafalda passou a ser replicada em jornais de outras províncias, e suas compilações passaram a ser vendidas em outros países da América Latina e Europa. Em 1973, a obra ganhou uma versão em desenho animado para a televisão, e nos anos 1990, o cineasta cubano Juan Padrón produziu uma versão para o cinema. Mafalda se tornou, estabelece Cosse, um fenômeno social⁶⁷; um ícone argentino tal como Che Guevara, Evita ou Gardel⁶⁸.

A autora centra seu trabalho em entender quais foram as dinâmicas e os processos que elevaram Mafalda, em um período tão curto de tempo, ao *status* de símbolo nacional argentino; além de mapear os movimentos de ressignificação que a mantiveram relevante até os dias atuais. Para Cosse, Mafalda constitui um retrato muito bem elaborado da classe média argentina, que viveu seu apogeu entre as décadas de 1960 e 1970. A personagem, sustenta, “fue leída, discutida y utilizada como una representación emblemática de dicha clase y fue

⁶⁴ COSSE, Isabella, *Ibidem*, pg. 33.

⁶⁵ *Idem*, *Ibidem*.

⁶⁶ *Idem*, *Ibidem*, pg. 17.

⁶⁷ *Idem*, *Ibidem*, pg. 18.

⁶⁸ *Idem*, *Ibidem*, pg. 17.

consumida especialmente por ese sector social”⁶⁹, sendo capaz de captar seu caráter hegemônico e seus valores contraditórios pois, ao mesmo tempo em que ajudou a legitimar “los golpes de Estado, el apoyo a las cruzadas moralistas y la lucha ‘antisubversiva’”⁷⁰, essa mesma classe média teria sido “decisiva para explicar la radicalización de los jóvenes, el auge del psicoanálisis y las redefiniciones de los valores familiares”⁷¹.

Mafalda, prossegue Cosse, é “una figura y una tira con una significación social, política y subjetiva ineludible a la hora de entender el país y a los argentinos”⁷². Ao criá-la, Quino não somente se inspirou na sociedade em que vivia, como conseguiu agir sobre sua realidade, criando uma personagem que “‘cristalizó’ una identidad de clase media que dialogaba – y producía – prácticas concretas que operaron en términos sociales, culturales y políticos”⁷³. A personagem, apontam Mara Burkart e Juan Sasturain, provocou um segundo momento de renovação no humor gráfico da Argentina, depois do provocado pelo lançamento de *Tía Vicenta*⁷⁴. Ambas, sustenta Sasturain, são exemplos “fértiles del ejercicio de la inteligencia al servicio del humor. Con ellas, el humor político y sociológico creció, dio saltos ya imposibles de retroceder”⁷⁵.

A carreira de Quino como desenhista de humor gráfico, entretanto, não chegou ao fim junto com *Mafalda*, em 1973. Assim como já fazia antes e durante o período em que desenhava as tiras de *Mafalda*, Quino prosseguiu, até 2006, criando páginas de humor gráfico semanais para diversos veículos de imprensa. Entre 1954 e 1968, o desenhista produzia páginas de humor para várias publicações simultaneamente, tais como as revistas *Rico Tipo*, *Esto És*, *Damas y Damitas*, *Adam*, *Vea y Lea*, *Leoplan*, *TV Guia*, *Tía Vicenta*, *Qué*, *Atlántica*, e o jornal *Democracia*. Entre 1968 e 2006, o artista criou páginas de humor gráfico originais para apenas três títulos: a revista *Siete Dias*, entre março e junho de 1968; a revista *Panorama*, entre junho de 1968 e 1980; e a revista *Clarín Revista*, que mais tarde passaria a se chamar *Viva*, entre 1980 e 2006. A partir de 2006, principalmente por conta das limitações

⁶⁹ Idem, *Ibidem*, pg. 35.

⁷⁰ Idem, *Ibidem*, pg. 35.

⁷¹ Idem, *Ibidem*, pg. 35.

⁷² Idem, *Ibidem*, pg. 17.

⁷³ Idem, *Ibidem*, pg. 36.

⁷⁴ BURKART, Mara. “De Caras Y Caretas a Hum®: A imprensa de humor gráfico na Argentina do século XX.” *Revista USP* 88 (2011): 26-37; e SASTURAIN, Juan. *El Domicilio de la Aventura*. Buenos Aires: Colihue, 1995.

⁷⁵ SASTURAIN, Juan, *Ibidem*, pg. 20

que o glaucoma impôs à sua visão, Quino parou de criar páginas inéditas para *Viva* onde seguiu, até 2009, republicando trabalhos antigos que fez para o semanário.

Essas publicações, majoritariamente revistas como se pode ver, eram de dois tipos basicamente: revistas de conteúdo humorístico, como *Tía Vicenta* e *Rico Tipo*; ou revistas de atualidade política e variedades em geral, como *Panorama* ou *Esto És*. As de atualidade eram as preferidas de Quino pois, segundo ele, seu humor tinha pouco a ver com as piadas de sogra e escritório que se faziam nas revistas de humor da época⁷⁶. Essas publicações tinham públicos-alvo distintos, aos quais Quino precisava se adaptar; assim como, ao longo de tantos anos, é natural que, com a mudança da sociedade, os tópicos e a forma de abordá-los dessas publicações mudem, processo que o desenhista também acompanhou⁷⁷. Isto é bastante perceptível através das páginas de humor gráfico que Quino criou para estes títulos, as quais, em termos de variabilidade temática, exploraram os mais diversos tópicos, tais como a desigualdade social; as questões geradas pelos avanços tecnológicos; doenças mentais; etc...

As duas únicas constantes em sua obra, como pontuou o desenhista diversas vezes, são o poder e a política que, segundo ele, perpassam todas as instâncias da vida. Quino enxergava as assimetrias de poder não somente em relações como as que ocorrem entre policiais ou chefes de Estado e as pessoas que lhe são submetidas, mas também em cenários tão cotidianos quanto um animal de estimação que se recusa a sair da poltrona onde seu dono quer se sentar para ler o jornal; ou nos efeitos do passar do tempo que, com a velhice, impõe uma série de restrições ao ser humano. Esta ideia de fracos ou fortes, poderosos ou impotentes, como condições circunstanciais foi algo que Quino começou a desenvolver desde a infância, a partir da atenta observação dos meios em que circulava e das experiências desenroladas nestes espaços. Em suas palavras:

Como papá y mamá son españoles, ‘todos los españoles son personas estupendas’. Pero a los cuatro años [...] el pequeño Quino descubre que andan por ahí unos españoles malísimos, que están matando a los españoles buenos. Alemanes, italianos, curas y monjas son personas malísimas porque están de parte de los españoles malos. En cambio hay catalanes que han dejado de ser malos y ayudan a los españoles buenos. [...] Pero el pequeño Quino ya va a la escuela y allí aprende que los que son buenos de verdad son

⁷⁶ PÉREZ, Martín. *Quino por Quino: la entrevista que dio cuando cumplió 80 años*. 1 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/cultura/2020/10/01/quino-por-quino-la-charla-que-tuvo-con-rep-cuando-cumplio-80-anos-3089.html>. Acesso em: 25 de março de 2021.

⁷⁷ Para informações mais detalhadas acerca de cada uma destas publicações ver: ULANOVSKY, Carlos. *Parent Las Rotativas: Una Historia de Grandes Diarios, Revistas y Periodistas*. Buenos Aires: Espasa, 1997.

los argentinos. [...]. Hacia finales de 1939 el panorama se complica: los ingleses, que eran malísimos porque habían robado las Malvinas y Gibraltar, ahora son buenos porque defienden al mundo de la agresión alemana, italiana y nipona (1941). También los norteamericanos son buenos. [...]. En 1954, tras enterarse de que los italianos, los alemanes y los japoneses no son al fin y al cabo tan malos, y que los ingleses, los norteamericanos y los franceses tampoco son tan buenos, se traslada en Buenos Aires, donde empieza a publicar sus viñetas. En 1960, Quino se casa con Alicia, de origen italiano, y descubre la bondad de ese pueblo estupendo. Su carrera como dibujante humorístico se afirma con *Mundo Quino* (1963), su primer libro, y en 1964 nace *Mafalda*, una niña que intenta resolver el dilema de quiénes son los buenos y quiénes los malos en este mundo.⁷⁸

Quino también considerava a política como algo que permeava todos os setores da vida. E, uma vez mais, o desenhista apontava sua trajetória pessoal como a principal responsável pelo seu hábito de “politizar tudo”⁷⁹. Como mencionado anteriormente, o desenhista cresceu no seio de uma família extremamente politizada, ouvindo os frequentes debates sobre política que aconteciam entre seus pais socialistas e sua avó comunista. Mais tarde, durante a década de 1960, ele fez parte de uma geração de jovens que, na América Latina, viviam tempos de crescimento econômico e expansão dos direitos sociais sem precedentes⁸⁰; e que protagonizaram revoltas políticas e culturais que, segundo Isabella Cosse, os faziam acreditar que a revolução era uma realidade iminente⁸¹. Sobre esse período, o artista disse, em uma entrevista em 1998, que apesar de certa amargura e de ter perdido o entusiasmo juvenil com o passar dos anos, ele pelo menos se sentia feliz de ter feito parte de uma geração que teve ilusões políticas⁸².

Assim, Quino considerava que desenhar era, também, um ato político. E ele fazia uso da sua obra, e plataforma, para abordar temas nacionais, e discutir o que acontecia politicamente no país, porém sem nunca - ou em raras exceções - citar diretamente nomes de políticos ou partidos específicos. Duas eram as razões que o artista sempre dava para esta escolha. A primeira, que será abordada de forma mais detalhada em outro momento, dizia respeito à vontade de Quino de que sua obra pudesse atingir o maior número de pessoas, e se

⁷⁸ QUINO. *Quino*: Página oficial de Joaquín Salvador Lavado Tejón (Quino). Biografía. Disponível em: <https://www.quino.com.ar/biografia>. Acesso em: 15/05/2021.

⁷⁹ TV PÚBLICA. *Los 7 locos*. 1998. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cUyE001lhW0>. Acesso em: 15/05/2021.

⁸⁰ COSSE, Isabella. *Mafalda: História Social y Política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014

⁸¹ Idem, *Ibidem*, pgs. 18-19.

⁸² TV PÚBLICA. *Los 7 locos*. 1998. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cUyE001lhW0>. Acesso em: 15/05/2021.

manter relevante pelo maior período de tempo possível. A segunda razão, seria o interesse do desenhista em não comprometer a sua arte com um partido em particular. Apesar de assumidamente ser mais comprometido com a esquerda do que com a direita, o artista preferia se definir como um franco-atirador, como nessa entrevista para a Folha de São Paulo

Folha – Continua sendo um homem de esquerda?

Quino – Creio que sim, embora não se saiba muito bem onde a esquerda está hoje em dia.

Folha – Como se define? Socialista, comunista?

Quino – Sou um franco-atirador. Nunca me filiei a nenhum partido. Claro, se tenho uma página para dizer toda semana o que me der vontade, para que vou me filiar a algum partido, para que me deem um posto onde possa me agarrar? Eu já o tenho.

Folha – E quem é que está em sua mira?

Quino – Em geral, o poder. Faça o que faça, qualquer desenhinho, ainda que não pareça político, é político⁸³.

Entretanto, apesar de nunca ter se filiado ou militado em nenhum partido, Quino em diversos momentos apoiou publicamente a União Cívica Radical e se mostrou contra o Partido Justicialista⁸⁴. Com suas raízes no movimento radical e no movimento peronista, respectivamente, estes são os dois principais partidos políticos da Argentina⁸⁵. Este alinhamento com a UCR teve como motor principal o arrependimento que o artista sentia por, em 1966, ter feito coro aos humoristas da época em suas frequentes críticas à Arturo Illia, então presidente do país, o que contribuiu para enfraquecer a imagem de Illia perante ao público e abrir o espaço para golpe militar que o destituiria do poder naquele mesmo ano. Illia havia sido democraticamente eleito em 1933 e pertencia à UCR. Segundo o desenhista “tanto por la ignorancia que teníamos acerca de las reglas del juego democrático como por la misma precariedad de estas democracias nos convertimos, sin desearlo, en los mejores aliados del enemigo”⁸⁶.

Em 1983, quando da redemocratização do país e da eleição de Raúl Alfonsín, também filiado à UCR, para presidente da Argentina, o novo governante e seus aliados adotaram a

⁸³MENEZES, Cynara. **Quino:** Com o poder na mira. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq24079924.htm>

⁸⁴TV PÚBLICA. Los 7 locos. Aprox. 1988. Disponível em: . Acesso em: 15/05/2021.

⁸⁵SEOANE, María. *Enciclopédico Latinoamerica: Argentina*, s/d. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/argentina>. Acesso em: 20 de set. de 2018.

⁸⁶COSSE, Isabella. *Mafalda: História Social y Política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014, pg. 216.

postura de se referir às críticas da mídia ao seu mandato como uma ameaça à própria democracia que, naquele momento, ainda estaria muito frágil. Quino, ainda ressentido pelo papel desempenhado pelo humor na queda de Arturo Illia, demonstrou total apoio à Alfonsín e afirmou que “un pueblo inteligente no debiera permitir que ni el humor crítico ni nadie debilite una democracia, esta que tanta sangre y tanto dolor le ha costado”⁸⁷. Em uma de suas últimas entrevistas para a televisão, em 2016 – Quino faleceu em 2020, aos 88 anos – quando perguntado se ainda defendia o partido radical, o desenhista respondeu imediatamente que sim, mas mais por admiração às figuras de Alfonsín e Illia do que por qualquer outra razão.

O jornalista e professor de comunicação Carlos Ulanovsky, em seu livro *Paren Las Rotativas: Una Historia de Grandes Diarios, Revistas y Periodistas*, afirmou

Quien busque explicaciones acerca de nuestra forma de ser en la instalación, desarrollo y afianzamiento de nuestras instituciones (políticas, religiosas, culturales, militares, económicas) podrá recurrir a la historia del periodismo, que como si fuera poco, funciona como registro del cambio de ideas, vidas y costumbres. En un artículo publicado en 1992, Emilio J. Corbière sostiene: Cuando se estudia y analiza nuestro pasado, la formación de la conciencia nacional y aun nuestro presente, no puede prescindirse del periodismo, actividad a la que recurrieron nuestros próceres, militares, políticos, jefes religiosos, intelectuales y científicos”⁸⁸

Para Ulanovsky, a história do jornalismo argentino guarda consigo várias pistas para como se deu o surgimento, o desenvolvimento e a consolidação das instituições do país. Extrapolando esta ideia para este trabalho de pesquisa, acredita-se que, no tocante aos estudos sobre mídia impressa ou imprensa de humor gráfico na Argentina do século XX, pensar a história de vida de Quino é um exercício que oferece ao pesquisador vários sinais a respeito da história desses setores. Quino cresceu e moldou seu estilo lendo os clássicos do humor argentino do começo do século passado; mais tarde, juntou-se a eles em Buenos Aires e, em conjunto com alguns, revolucionou a forma de se fazer humor no país; até que, anos depois, promoveu sozinho uma segunda revolução no gênero, se tornando referência para todos que vieram depois dele e um nome obrigatório em qualquer discussão sobre o tema.

Não surpreende, portanto, que uma busca por trabalhos acadêmicos a respeito da vida e carreira de Quino apresente como resultado uma quantidade imensa de pesquisas, das mais

⁸⁷ COSSE, Isabella, *Ibidem*, pg. 216.

⁸⁸ ULANOVSKY, Carlos. *Paren Las Rotativas: Una Historia de Grandes Diarios, Revistas y Periodistas*. Buenos Aires: Espasa, 1997, s/p.

diversas áreas do conhecimento, que se ocuparam de desenvolver reflexões acerca de sua obra. A surpresa, contudo, surge da constatação de que quase todos esses trabalhos se focam em estudar, unicamente, a personagem *Mafalda* e momentos da carreira do artista diretamente relacionados a ela. Até a produção deste texto, foram encontradas apenas duas pesquisas que escaparam desse padrão, a tese de doutorado *Lire Quino: poétique des formes brèves de la littérature dessinée dans la presse argentine (1954-1976)*⁸⁹, de Claire Latxague, voltada para a análise de aspectos linguísticos da obra do desenhista; e a dissertação de mestrado *La dimensión pasional en el discurso de Quino: un análisis semiótico de lo pasional y su rol en la construcción de la significación discursiva*⁹⁰, de Cecilia Deamic, que aborda o material pelo viés da semiótica.

Diante deste quadro, e de tudo que foi exposto até aqui, optou-se por, nesta pesquisa, deslocar-se os holofotes de Mafalda e, pela primeira vez em um trabalho de cunho historiográfico, colocar como centro da análise esta outra parte da produção de Quino, suas páginas de humor gráfico, frequentemente submetidas a um segundo plano quando se trata da história de vida e carreira do desenhista. Elas serão analisadas com o intuito de levantar e mapear quais foram as representações acerca da mídia impressa que o artista pôs em circulação, no período entre 1987 e 1999, através das suas compilações de humor gráfico. Para além disso, pretende-se, como objetivo secundário, que este texto contribua para lançar luz sobre as páginas de humor gráfico de Quino, mostrando o grande potencial que elas guardam enquanto fonte de pesquisa para os mais diversos campos do conhecimento, assim como *Mafalda*.

⁸⁹ LATXAGUE, Claire. *Lire Quino : poétique des formes brèves de la littérature dessinée dans la presse argentine (1954-1976)*. Tese de doutorado em Línguas Estrangeiras Aplicadas. École doctorale langues, littératures et sciences humaines (Grenoble), França, 2011.

⁹⁰ DEAMICI, Cecilia Andrea. (2015). *La dimensión pasional en el discurso de Quino: un análisis semiótico de lo pasional y su rol en la construcción de la significación discursiva* [en Línea]. Universidad Nacional de Lanús. Departamento de Humanidades y Artes. Disponível em: http://www.repositoriojmr.unla.edu.ar/download/Tesis/MAMIC/Deamici_C_Dimension_2015.pdf

CAPÍTULO 2. Um Jornalista que desenha

As páginas de humor gráfico publicadas por Quino entre 1954 e 2006, assim como foi feito com as tiras de *Mafalda*, foram agrupadas em compilações e lançadas em formato de livro. Contudo, ao contrário do que se passou com *Mafalda*, que teve todo o seu conteúdo compilado e lançado integralmente neste novo formato, as páginas seguiram um caminho editorial diferente. Os 19 livros nos quais estes desenhos estão reunidos – até o momento da redação deste texto - são, cada um deles, uma seleção, às vezes sob um tema específico⁹¹, de uma média de 100 cartuns e tiras recolhidos das revistas e jornais onde eles foram originalmente veiculados. Por ordem de sua data original de publicação, as compilações das páginas de humor gráfico de Quino são:

- *Mundo Quino*, de 1963;
- *A mi no me Grite*, de 1972;
- *Bien, gracias. Y Usted?*, de 1976;
- *Hombres de Bolsillo*, de 1977;
- *Gente en su Sitio*, de 1978;
- *A la Buena Mesa*, de 1980;
- *Ni Arte, Ni Parte*, de 1981;
- *Déjenme Inventar*, de 1983;
- *Quinoterapia*, de 1985;
- *Si Cariño*, de 1987;
- *Potentes, Prepotentes e Impotentes*, de 1989;
- *Humano se Nasce*, de 1991;
- *Yo no Fui*, de 1994;
- *Qué Mala es la Gente*, de 1996;
- *Cuánta Bondad!*, de 1999;
- *Qué Presente Impresentable!*, de 2004;
- *La Aventura de Comer*, de 2007;
- *Quién Anda Ahí?*, de 2012; e
- *Simplemente Quino*, de 2016⁹².

Não existe uma ordem cronológica definida entre os desenhos publicados em cada livro, ou seja, um cartum ou tira criado para uma revista dos anos 1960, por exemplo, pode ser escolhido para compor uma compilação lançada nos anos 1990. A única premissa que as

⁹¹ Informação fornecida pela assessoria do autor à autora desta pesquisa.

⁹² Além delas, em 2001, foi lançado o livro *Esto no es Todo*, um recompilação de parte dos cartuns e tiras publicados nas compilações anteriores à sua publicação. Devido a esta característica de ser um agrupamento de trabalhos que já apareceram em livros anteriores, *Esto no es Todo* não foi incluído na seleção do material que compõem esta pesquisa.

seleções tentam obedecer é a de não repetir, em uma compilação, um desenho que já tenha sido escolhido para compor um livro anterior. Quino contava, no processo de montagem dos livros, com o suporte de Ana María “Kuki” Miller, sua editora, amiga pessoal, e uma das fundadoras da Ediciones De La Flor, editora responsável pela produção e publicação dos livros de Quino na Argentina⁹³. Entretanto, o desenhista participava ativamente de todas as etapas de criação dos livros. Ele era responsável por fazer a primeira seleção das imagens; revisar todas as versões da obra até chegar àquela que será publicada; e selecionar seu título dentre um grupo de opções que lhe eram fornecidas⁹⁴.

O exercício de pesquisa realizado ao longo dessa dissertação será realizado a partir de um conjunto de páginas de humor gráfico de Quino retiradas destes livros, e não das revistas e/ou jornais onde elas foram originalmente publicadas. A opção por este método de trabalho se deve, sobretudo, a uma questão de fundo prático pois, face às limitações, sobretudo temporais, inerentes ao desenvolvimento de uma pesquisa de mestrado, fazer o levantamento e coletar as informações diretamente de todos os jornais e revistas originais para os quais Quino contribuiu ao longo de sua carreira seria inviável. Esta escolha, entretanto, pode suscitar uma reflexão que, do ponto de vista metodológico, é de extrema relevância: Quino é um homem do seu tempo e, sua obra, portanto, guarda uma estreita relação com a época na qual foi produzida. Assim, estudar os desenhos a partir álbuns de humor gráfico, ao invés dos veículos originais, não anularia as pautas cronológicas das imagens, dificultando ou, até mesmo, impossibilitando sua análise?

A este respeito assume-se, aqui, a posição de que, se cada livro, no seu processo de criação pelo autor, foi estruturado, pensado e teve a si adicionados desenhos que, na visão de

⁹³ A assessoria do autor informou à autora desta pesquisa, por e-mail, que as compilações editadas e publicadas pela editora Ediciones de La Flor seriam as originais, e qualquer versão em língua estrangeira seria uma tradução destes originais. As únicas exceções a essa regra seriam os livros *Mundo Quino*, lançado originalmente pela editora Jorge Alvarez, em 1963, antes da existência de Ediciones de La Flor que, posteriormente, adquiriu os direitos do livro; *A mi no ne Grite*, cuja primeira versão saiu no México, pela editora Siglo XXI; e *Gente en su Sitio*, cuja primeira versão saiu na Espanha, pela editora Lumen. Outro ponto importante a ser mencionado, e que entra em conflito com este dado oferecido pela assessoria de Quino, é que, em entrevistas para televisão, o desenhista menciona o fato de que, em alguns países, os originais passam antes por mãos de editores locais que, algumas vezes, já decidiram adicionar e/ou remover desenhos das versões enviadas de Buenos Aires por Ediciones de La Flor. Para estas declarações do artista ver **RED PERIODISTAS ASOCIADOS TELEVISIÓN. De Cerca. 2000. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q_enrCdDbfU&t=1784s. Acesso em: 15/05/2021 e TV PÚBLICA. *Los 7 locos*. 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gs4EqtZOYKk>. Acesso em: 15/05/2021. Neste trabalho, somente serão utilizadas as versões dos livros lançadas, na Argentina, pela Ediciones de La Flor.**

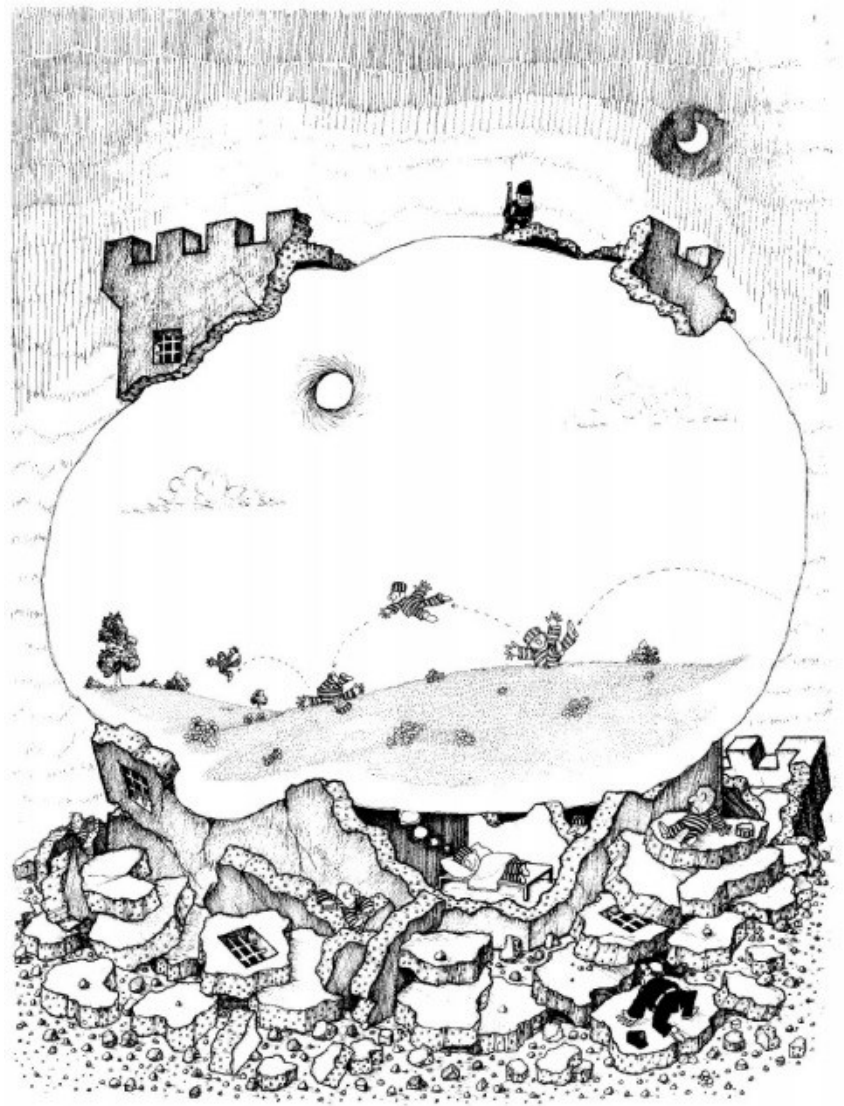
⁹⁴ Informações fornecidas à autora, por e-mail, pela assessoria de Quino.

Quino, melhor se adequavam à mensagem que ele desejava transmitir naquele momento com aquela obra - independente de qual fosse a data original de publicação dessas imagens -, cada um desses mesmos livros deve ser encarado como um produto da época em que eles foram publicados, e devem ser entendidos a partir do contexto histórico em que seu lançamento está inserido. Pesa a favor deste argumento, por exemplo, o fato de que, exceto por um dos livros, o *A Mi no me Grite*, nenhuma das outras compilações traz em si qualquer referência à data ou local original de publicação das imagens que ali estão presentes⁹⁵.

Outro ponto que corrobora esta interpretação do material diz respeito ao fato, já mencionado no capítulo 1, do desenhista evitar tocar em temas muito específicos e, ao invés disso, optar por discutir tópicos de abrangência mais geral através das suas páginas de humor. Isso proporciona às mensagens presentes nas suas imagens a possibilidade de se manterem relevantes por mais tempo e as torna mais passíveis de serem ressignificadas em novos contextos sem o risco de perderem o sentido. Como um exemplo da maneira como este processo se dá na prática, tome-se como referência a imagem abaixo, escolhida para compor a compilação *Déjenme Inventar*, de 1983, ano em que chegou ao fim o último, e mais violento, governo de caráter ditatorial a se impor sobre a Argentina⁹⁶.

⁹⁵Em *A Mi No Me Grite*, lançado originalmente pela editora Siglo Veintiuno, em 1972, e reeditado por Ediciones de La Flor em 1999, há uma nota, na página 4, fazendo menção ao fato de que os desenhos ali presentes foram retirados das revistas *Panorama* e *Siete Días*. Tomando-se como base a data da primeira publicação pela editora Siglo Veintiuno, e os períodos em que Quino criou páginas de humor gráfico para estas duas revistas, as imagens contidas na primeira versão de *A Mi no me Grite* só podem ter sido publicadas entre os anos de 1968 e 1972. Para o texto completo da nota presente em *A Mi no me Grite* ver Quino. ¡A Mí No Me Grite! Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2008, pg. 4.

⁹⁶ Para mais informações acerca do regime ditatorial de governo que se estabeleceu sobre a Argentina entre 1976 e 1983 ver: NOVARO, Marcos. História de la Argentina 1955-2010. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016.

Figura 4 – Cartum do livro *Déjenme Inventar*

Fonte: Quino. *Déjenme Inventar*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1983, pg. 61

Quino havia parado de criar páginas de humor com piadas sobre presos, tema comum no humor gráfico argentino, assim que começaram a surgir os casos de desaparecidos políticos durante a ditadura militar que se estendeu de 1976 a 1983 no país⁹⁷. Segundo o desenhista “Si uno pone un tema como la tortura o los desaparecidos en dibujos humorísticos, se puede pensar que la cosa no es tan grave. Y no se puede agarrar un tema tan jodido así nomás”⁹⁸. Desde modo, o fato de Quino ter selecionado esta imagem – que provavelmente foi

⁹⁷ COSSE, Isabella. *Mafalda: História Social y Política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

⁹⁸ QUINO. *Revista Confederal*, 1988, pgs. 4 e 5 apud COSSE, Isabella. *Mafalda: História Social y Política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014, pg. 224.

criada antes de 1983 – para compor a compilação lançada durante o processo de transição para o regime democrático resulta bastante significativo.

Como pode ser observado, a cena do desenho se passa em uma penitenciária, o que pode ser aferido, por exemplo, através das roupas com as quais os personagens da ilustração são representados, ou mesmo por detalhes como as grades presentes em todas as janelas visíveis. A penitenciária, porém, está completamente em ruínas, e a força que causou o seu desmoronamento, em uma bela metáfora criada por Quino, é o sonho de um dos detentos, em que este aparece pulando, livremente, pelo que parece ser um campo florido. A força do sonho com a liberdade do personagem é tão grande que é capaz de, literalmente, trazer abaixo a instituição que o aprisiona. Um uso exemplar do que Gombrich classificou como uma das armas do cartunista, o aumento das escalas ou a hipérbole gráfica⁹⁹. Qualquer que tenha sido a data original de publicação desse desenho, sua retomada neste novo contexto lhe reveste de toda uma nova gama de sentidos.

Por fim, como discutido no capítulo 1, após os eventos que levaram à deposição de Arturo Illia da presidência por um golpe militar, Quino assumiu um forte compromisso com a manutenção da democracia. O desenhista, ainda ressentido pelo papel que ele, junto a outros humoristas, tiveram no enfraquecimento da imagem de Illia diante da população, concordava com a postura adotada por Alfonsín, primeiro presidente eleito pós redemocratização de 1983, de que a mídia deveria poupar-lhe críticas em benefício da recém reconquistada democracia, que ainda seria muito precária¹⁰⁰. Assim, não parece ser coincidência o fato de que, para as compilações de humor lançadas por Quino durante o período governo de Alfonsín, não foram selecionados desenhos com piadas envolvendo políticos ou partidos. Os temas, porém, reaparecem como eixo principal da compilação lançada em 1989, último ano do mandato de Alfonsín e primeiro da era Carlos Saúl Menem, eleito pelo Partido Justicialista.

Em entrevista à televisão, em 1999, Quino afirmou que gosta que seus livros, mesmo passados anos de sua publicação, ainda possam continuar a fazer sentido para os leitores¹⁰¹. Esta forma de pensar do artista vai totalmente ao encontro de um dos tipos de imagem

⁹⁹ GOMBRICH, Ernst H. “The cartoonist's armoury.” Em *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, por Ernst H. GOMBRICH, 127-142. New York: E. P. Dutton, 1978

¹⁰⁰ ULANOVSKY, Carlos. *Paran Las Rotativas: Una Historia de Grandes Diarios, Revistas y Periodistas*. Buenos Aires: Espasa, 1997.

¹⁰¹ TV PÚBLICA. Los 7 locos. 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=et66rm8gKPw>. Acesso em: 16 de maio de 2021.

escolhidos por ele para apresentar suas narrativas, a saber, o cartum. As imagens presentes nas compilações de humor gráfico de Quino são de dois tipos basicamente: cartuns e tiras. Os debates envolvendo os limites, aproximações e afastamentos entre esses e outros tipos de representação imagética são vastos¹⁰². Neste trabalho, entende-se o cartum como uma imagem, geralmente de cunho humorístico, que propõe uma reflexão acerca de um tema geral e não necessariamente ligado a questões ou pessoas em destaque no momento de sua publicação.

Seu oposto, em relação ao tipo de tema adotado, seriam as charges. Essas imagens, também geralmente de cunho humorístico, se apoiam em assuntos e pessoas, em evidência no momento de sua criação, para compor sua narrativa. Para isso, recorrem à técnica da caricatura, que consiste em modificar os traços físicos da pessoa desenhada, exagerando-se um ou mais características físicas suas, de modo a surtir um efeito cômico no leitor. A natureza contingencial da charge, contudo, faz com que, passado o contexto que serviu de base para a criação da imagem, a mensagem carregada por ela acabe se perdendo, uma vez que as referências necessárias à sua compreensão podem não fazer mais parte do cotidiano de um leitor futuro. Exceto pela época em que trabalhou na revista *Rico Tipo*, onde Divito lhe mandou fazer algumas caricaturas, e pelas vezes em que retrata a si mesmo em seus desenhos, Quino nunca se aventurou no estilo pois, segundo ele mesmo, esta é uma especialidade que poucos artistas argentinos sabiam fazer bem, e ele não fazia parte deste grupo¹⁰³.

Divito e Lino Palácio sempre são citados por Quino como seus dois grandes mestres. Lino, principalmente através do seu personagem *El Cocinero y Su Sombra*, é lembrado por Quino como sua grande inspiração para fazer desenho mudo¹⁰⁴. Na conferência da Escuela Sur del Círculo de Bellas Artes de Madrid¹⁰⁵, em 2015, Quino afirmou que, para ele, o humor sempre foi uma coisa muda, algo que ele aprendeu ainda criança, com os filmes de Charles

¹⁰² Para mais informações acerca dessas discussões ver CAGNIN, Antônio L. Os Quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial - linguagem e semiótica. São Paulo: Criativo, 2014; BARBIERI, Daniele. *As Linguagens dos Quadrinhos*. São Paulo: Peirópolis, 2017; e POSTEMA, Barbara. *Estrutura Narrativa nos Quadrinhos: Construindo Sentido a partir de Fragmentos*. São Paulo: Peirópolis, 2018.

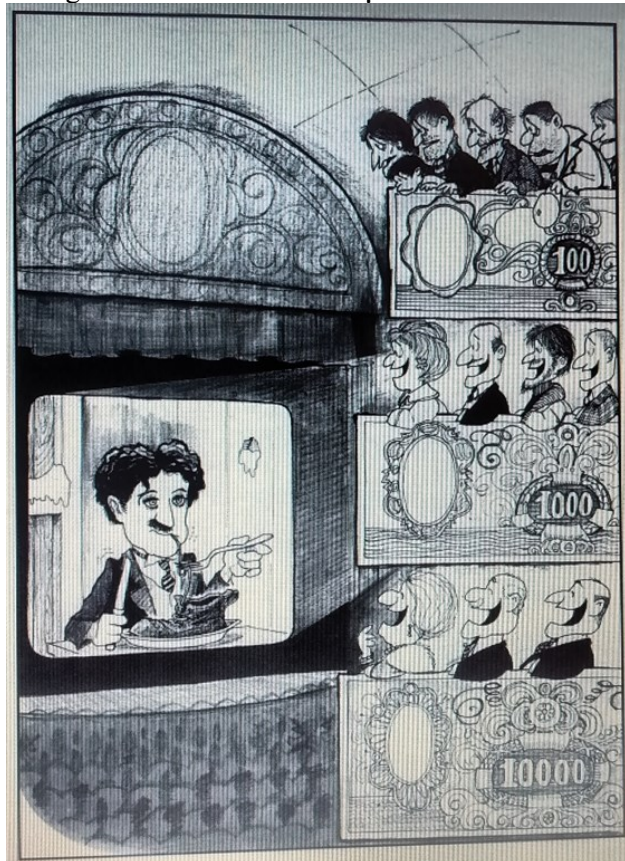
¹⁰³ TV PÚBLICA. Los 7 locos. 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=et66rm8gKPw>. Acesso em: 16 de maio de 2021.

¹⁰⁴ CANAL ENCUESTRO. Escritores en primera persona: Quino. Aprox. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BeqCMiGuxzA>. Acesso em: 25 de março de 2021.

¹⁰⁵ ESCUELA SUR DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE MADRID. Conferencia de Quino entre la angustia y el humor. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VE311For0fI>. Acesso em: 25 de março de 2021.

Chaplin. O artista recorda, em especial, uma cena do filme *Em busca do ouro*, onde o personagem de Chaplin, faminto, come os cadarços de seus sapatos. Quino se refere à cena – que inspirou o desenho abaixo – como algo, ao mesmo tempo, muito engraçado e de uma dramaticidade espantosa. E afirma que, para ele, o humor é a única ferramenta capaz de amalgamar estes dois sentimentos. Ele menciona que chegou a procurar em teóricos do humor, como Freud e Bergson¹⁰⁶, uma explicação para este fenômeno, mas decidiu parar de preocupar-se com isso e concluiu que, para ele, o humor é assim como a água para o marinheiro: o espaço por onde ele sai a navegar.

Figura 5 – Cartum do livro ¡A Mí No Me Grite!



Fonte: Quino. ¡A Mí No Me Grite! Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2008, pg. 133.

Releitura de Quino de uma cena de Charles Chaplin onde a dramaticidade ou comicidade da cena é definida pela posição socioeconômica do observador. Os que, assim como o personagem, tem poucos meios para se manter, entendem a tristeza de não se ter o que comer e precisar apelar para medidas extremas. Já para os abastados, passar fome é uma realidade tão distante e abstrata, que eles só conseguem ler a cena a partir do viés cômico que ela evoca.

¹⁰⁶ Para um panorama das teorias do humor defendidas por Freud e Bergson ver: SALIBA, Elias T. Raízes do Riso: A Representação Humorística na História Brasileira: da Belle Époque aos Primeiros Tempos do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Apesar de não ter encontrado o que procurava em Freud ou em Bergson, esta percepção de Quino do humor enquanto um instrumento capaz de articular duas emoções tão contraditórias, encontra certa reverberação na teoria defendida por um terceiro teórico do humor, de nome Luigi Pirandello. Pirandello também enxergava esta capacidade de junção de ideias contrastantes nas manifestações humorísticas, o que, para ele, resultava em uma diferenciação entre o cômico e o humorístico. De acordo com o historiador Elias Thomé Saliba, em seu livro *Raízes do Riso*

Para Pirandello, o cômico nasce de uma percepção do contrário, como no famoso exemplo de uma velha já decrépita que se cobre de maquiagem, veste-se como uma moça e pinta os cabelos. Ao perceber que aquela senhora velha é o oposto do que uma respeitável velha senhora deveria ser, produz-se o riso, que nasce das rupturas das expectativas, mas sobretudo do sentimento de superioridade. A percepção do contrário, porém, pode transformar-se num “sentimento do contrário” – quando aquele que ri procura entender as razões pelas quais a velha se mascara na ilusão de reconquistar a juventude perdida. Neste passo, a velha da anedota não está mais distante do sujeito que percebe, porque este último pensa que também poderia estar no lugar da velha – seu riso se mistura com a compreensão piedosa e se transforma em um sorriso¹⁰⁷

Talvez a principal diferença entre o defendido por Pirandello e o que Quino acreditava, seja que, para o Argentino, superada a fase da comicidade, o “sentimento do contrário” não geraria um sorriso, mas sim lágrimas, como visto abaixo.

¹⁰⁷ SALIBA, Elias T. *Raízes do Riso: A Representação Humorística na História Brasileira: da Belle Époque aos Primeiros Tempos do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pg 24.

Figura 6 - Tira de *Simplemente Quino*

Fonte: QUINO. *Simplemente Quino*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2016, pg. 25.

Nesta tira de Quino, o personagem relê o livro que ganhou da avó quando era criança e que, naquela época, o fazia rir muito. Hoje, adulto, capaz de entender – e se identificar – inteiramente com o que está acontecendo na tira de Mafalda, o homem fica triste e chora, ao invés de rir.

A Divito, quem através de seu personagem *El Otro Yo del Doctor Merengue* “se adelantó por lo menos veinticinco años al auge del psicoanálisis en Buenos Aires”¹⁰⁸, e que “hizo sociología involuntariamente y practicó un registro del costumbrismo porteño y de la cultura barrial como pocos lo hicieron”¹⁰⁹, Quino atribuía o detalhismo do seu traço. À época de *Rico Tipo*, Divito exigia que Quino lhe trouxesse seus desenhos à lápis para serem corrigidos; depois da correção, o mendocino devia passar-lhes à tinta para, só então, serem

¹⁰⁸ ULANOVSKY, Carlos. *Paren Las Rotativas: Una Historia de Grandes Diarios, Revistas y Periodistas*. Buenos Aires: Espasa, 1997.

¹⁰⁹ Idem, *Ibidem*.

publicados. Divito justificava seu preciosismo pela necessidade de oferecer ao público, que pagava pela revista, o melhor, e mais bem trabalhado, conteúdo possível. Este, inclusive, foi o mesmo motivo pelo qual ele passou a exigir de Quino que introduzisse texto em seus desenhos, coisa que, até então, o futuro criador de *Mafalda* se recusava a fazer.

Figura 7 – Cartum de Divito para a revista *Rico Tipo*



Fonte: ALCHETRON. Guillermo Divito. Disponível em: <https://alchetron.com/Guillermo-Divito>. Acesso em: 16/05/2020.

Cartum de Divito em que seu apreço aos detalhes pode ser observado. Além da profusão de cores, o desenho é repleto de minúcias como o floreio no canto superior esquerdo da imagem, as rendas e os laços na blusa, e no sapato, da mulher mais velha e as florzinhas no tornozelo, pulseira, colar e cabelo da mulher mais nova. Embaixo, em tradução livre, lê-se “Está louca se pensa que te deixarei sair assim, descalça!”.

Outro ponto de discordância entre os dois eram as influências estrangeiras de Quino. Como tratado anteriormente, o artista cresceu junto ao seu tio Joaquín, que desenhava para o jornal *Los Andes*. Joaquín assinava várias revistas estadunidenses que contavam com sessões de desenho de humor, especialmente humor mudo, que tiveram grande impacto sobre

Quino¹¹⁰. Mais tarde, já com 18 anos e em sua primeira empreitada em Buenos Aires, o desenhista teve seu primeiro contato com a revista *Paris Match* e descobriu os artistas franceses Chaval (Yvan Francis Le Louarn) e Bosc (Jean-Maurice Bosc) que, segundo ele, faziam um humor surrealista e louco, que nada a tinha a ver com o que se criava na Argentina naquele momento¹¹¹. Divito parecia não gostar muito do estilo dos estrangeiros, segundo Quino, lhe dizia

¿Qué tiene que ver esto con el humor de la Argentina? ¿No tenemos nada que ver con un desierto o un elefante!”. Pero no me importaba, el humor que me gustaba era el de ese dibujo de Chaval, en que el tipo va mirando por la ventanilla de un avión y ve pasar un tranvía¹¹²

Os desenhos presentes em sua primeira compilação, *Mundo Quino*, segundo o desenhista, carregam uma forte influência não só dos dois artistas franceses¹¹³, como também do romeno Saul Steinberg, a quem costumava se referir como o de “o pai de nós todos [desenhistas]”¹¹⁴. Como se poder ver abaixo, seus desenhos desta época lembram muito as criações de Steinberg, Chaval e Bosc. Todos apresentam um traçado bem simples, linear, sem efeitos de sombra e, claro, pouco ou nenhum uso de textos. Também não vê o uso de cores, hábito que seguiu com Quino pelo resto da sua carreira. Para ele, o uso de cores não lhe interessava, exceto quando este uso tivesse uma função clara na narrativa¹¹⁵.

¹¹⁰ PÉREZ, Martín. *Quino por Quino: la entrevista que dio cuando cumplió 80 años*. Página 12. 01 out. 2020. <https://www.jornada.com.mx/ultimas/cultura/2020/10/01/quino-por-quino-la-charla-que-tuvo-con-rep-cuando-cumplio-80-anos-3089.html>

¹¹¹ ESCUELA SUR DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE MADRID. Conferencia de Quino entre la angustia y el humor. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VE3I1For0fi>. Acesso em: 25 de março de 2021.

¹¹² PÉREZ, Martín. *Ibidem*.

¹¹³ RED PERIODISTAS ASOCIADOS TELEVISIÓN. De Cerca. 2000. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q_enrCdDbfU&t=1784s. Acesso em: 15/05/2021.

¹¹⁴ RADIOTELEVISIÓN ESPAÑOLA. A Fondo. 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cuR8yFOc9hE&t=4s>. Acesso em: 15/05/2021.

¹¹⁵ Idem, *Ibidem*.

Figura 8 - Cartum publicado em *Mundo Quino*



Fonte: QUINO. *Mundo Quino*. Buenos Aires: Ediciones Del Tiempo, 1963, sem paginação.

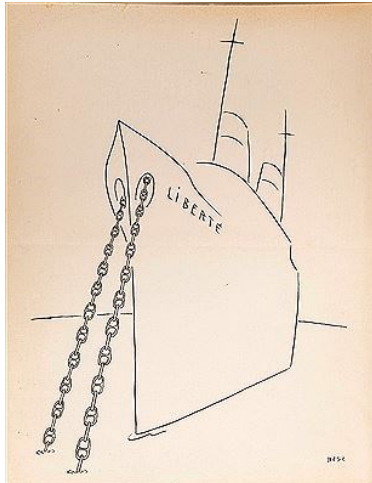
Figura 9 - Cowboys de Saul Steinberg



Fonte: THE ART INSTITUTE OF CHICAGO. *Saul Steinberg*. Disponível em:

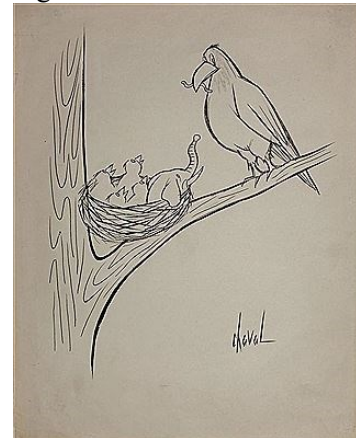
https://www.artic.edu/collection?artist_ids=Saul%20Steinberg&page=2. Acesso em: 16/05/2020.

Figura 10 - Cartum de Jean Maurice Bosc



Fonte: ASK ART. Auction Records. Disponível em: https://www.askart.com/auction_records/Jean_Maurice_Bosc/11232074/Jean_Maurice_Bosc.aspx. Acesso em: 16/05/2021.

Figura 11 - Cartum de Chaval



Fonte: ASK ART. Auction Records. Disponível em: https://www.askart.com/auction_records/Chaval/11248515/Chaval.aspx. Acesso em: 16/05/2021.

Ao longo do tempo, o traço de Quino foi evoluindo e, como pode ser visto a seguir, se tornando mais complexo, com mais elementos, mais camadas de história atuando para compor sua narrativa e, fazendo justiça ao aprendizado com Divito, uma profusão de detalhes. Segundo o desenhista, era muito importante para ele ser minucioso, pois fazia questão de que as pessoas entendessem a ideia que ele queria passar. Além disso, ele se divertia inserindo códigos nos cartuns e tiras para que seus leitores, já acostumados à brincadeira,

desvendassem¹¹⁶. Leitores estes que não hesitavam em enviar cartas para o desenhista, corrigindo-o, quando este cometia alguma falha na sua página, como no caso a seguir

Dibujé un torero que había matado a un toro y estaba con la montera puesta. Un lector mandó una carta tratándome de bruto, como no sabía que el torero dedica el toro a alguien antes de matarlo y le arroja la montera. Eso me marcó. Por eso después me transformé en un obsesivo de la documentación¹¹⁷

O cartum abaixo representa este segundo momento de Quino em que o desenhista não só abusa dos detalhes para compor suas narrativas, como emprega o recurso textual para contar sua história.

Figura 12 – Cartum de *Simplemente Quino*



Fonte: Quino. *Simplemente Quino*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2016, pg. 25. Cartum de Quino onde lê-se, em tradução livre, “Executivo frio, empresário entra em estado de choque após protagonizar um insólito fenômeno poético de considerável magnitude”.

¹¹⁶ TV PÚBLICA. Los 7 locos. 1998. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cUyE001lhW0>. Acesso em: 15/05/2021.

¹¹⁷ PÉREZ, Martín. *Quino por Quino: la entrevista que dio cuando cumplió 80 años*. 1 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/cultura/2020/10/01/quino-por-quino-la-charla-que-tuvo-con-rep-cuando-cumplio-80-anos-3089.html>. Acesso em: 25 de março de 2021.

Quino encarava suas páginas semanais de humor gráfico como verdadeiras páginas de opinião¹¹⁸, e se autodenominava “un periodista que dibuja. Yo leo las noticias de los periódicos, veo los noticieros y leo las cartas de los lectores para ver de qué se preocupa la gente para tratar de reflejar eso en mi trabajo”¹¹⁹. O artista “nutre su inspiración artística de una introspección y una reflexión filosófica surgidas de la observación atenta de la realidad”¹²⁰. Esta realidade, contudo, o angustiava muito, e o conduzia a um constante estado depressivo e pessimista. De tal modo que Quino acreditava que sua escolha pelo humor talvez tivesse origem em um esforço para tolerar a vida, apesar de seus aspectos negativos¹²¹. Muito de sua arte, de fato, carrega esse tom depressivo, melancólico e pessimista, como as imagens abaixo. O apelo ao humor negro, também expressado nos dois desenhos, era um de seus recursos mais usados, ao lado do absurdo ou surreal, da ironia, e apelo à hipérbole gráfica.

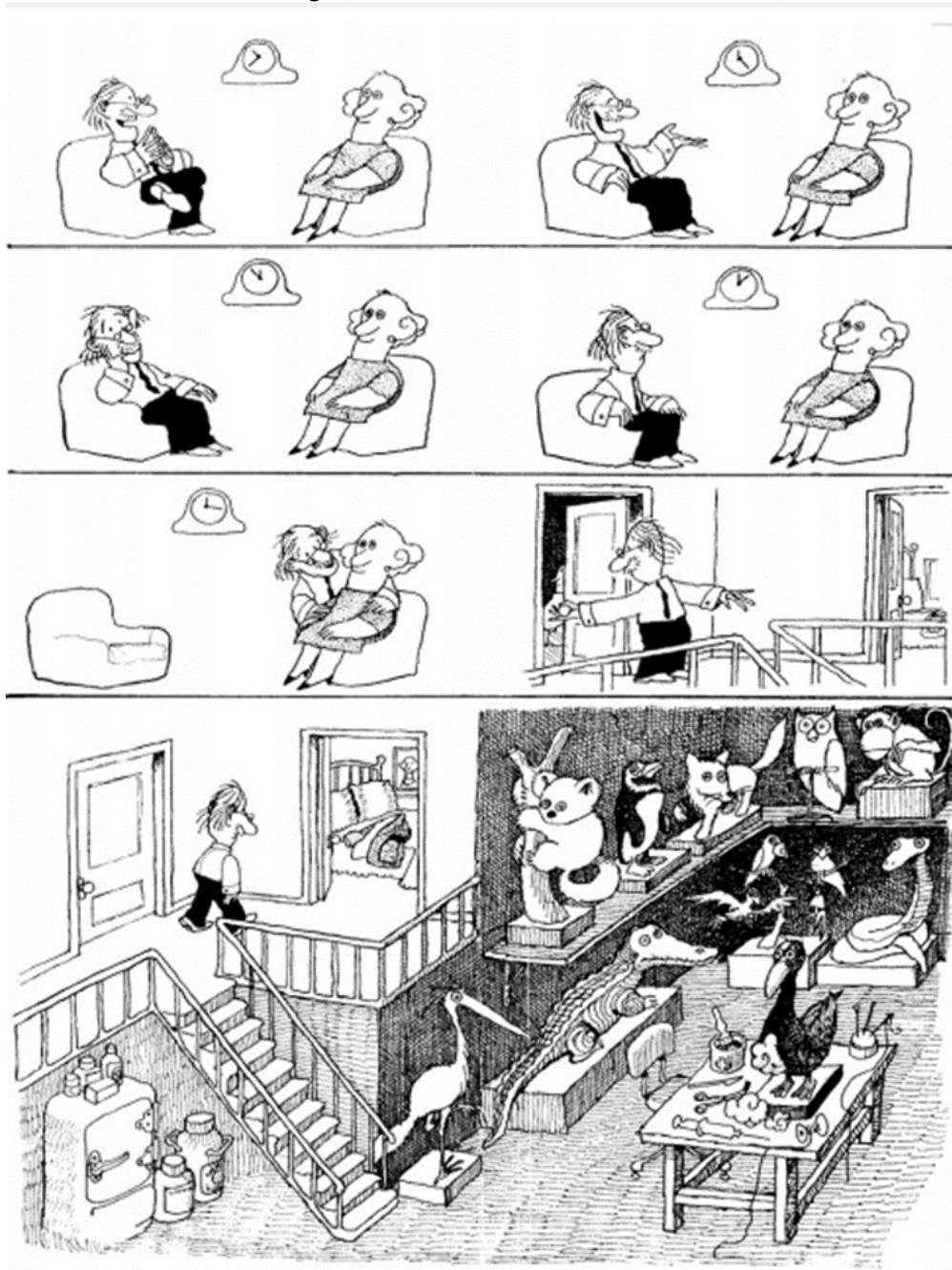
¹¹⁸ TV PÚBLICA. Los 7 locos. 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=et66rm8gKPw>. Acesso em: 16 de maio de 2021.

¹¹⁹ PERÚ 21. Quino: “Soy un periodista que dibuja”. 22/07/2009. Disponível em: <http://archivo.peru21.pe/noticia/317594/quino-soy-periodista-que-dibuja>. Acesso em: 16/05/2021.

¹²⁰ COSSE, Isabella. *Mafalda: História Social y Política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014, pg. 26.

¹²¹ RADIOTELEVISIÓN ESPAÑOLA. *A Fondo*. 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cuR8yFOc9hE&t=4s>. Acesso em: 15/05/2021.

Figura 13 – Tira do livro Si Cariño



Fonte: QUINO. *Si Cariño*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1987, pg. 62.

Nesta tira de Quino, o homem, um taxidermista, está em luto, como pode ser aferido pela tira de tecido preto costurada na manga de seu casaco que está sobre a cama. Ao que parece, sua esposa foi a pessoa que acabou de falecer. Contudo, incapaz de se despedir de vez da companheira, ele usa suas técnicas de conservação para poder manter o corpo dela em sua casa e, assim, continuar a tê-la ao seu lado.

Figura 14 – Cartum do livro *Si Cariño*

Fonte: QUINO. *Si Cariño*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1987, pg. 63.

Neste cartum vemos, mais uma vez, Quino empregando o humor negro, e a hipérbole gráfica, para compor sua narrativa. Aqui, a esposa borda mais uma toalhinha para decorar a casa já repleta delas. Entretida como parece estar com a sua atividade, ela não demonstra notar que seu marido, extremamente infeliz, está prestes a suicidar-se. Não fica claro o motivo que o levou a este ato mas, mesmo em seu momento derradeiro, ele ainda segue o padrão de decoração estabelecido pela mulher e também cobre o banquinho, de onde saltará, com uma toalhinha.

Em uma entrevista à televisão espanhola, em 1977, o entrevistador interpelou Quino acerca da função desempenhada por seu humor, alegando que os desenhos do artista, muito mais do que só um modo de lidar com os aspectos difíceis da vida, também seriam um retrato da sociedade em que eles viviam. O desenhista concordou, mas prosseguiu afirmando que não acreditava que seus desenhos servissem para mais do que isso, representar a sociedade, e

ênfatiou sua discordância, à época, com aqueles que diziam que o humor tinha a capacidade de despertar algum nível de consciência nas pessoas. A este respeito, continuou, concordava com o que ouviu um artista americano dizer ao ser perguntado se desenhos de humor poderiam ajudar a mudar ou conscientizar as pessoas, ao que o estadunidense respondeu que os aliados não haviam combatido Hitler usando tinta nanquim¹²².

Sua forma de enxergar a questão, neste momento, lembra aquela defendida por Ernst Gombrich, em *Os usos das imagens*, e que o autor sintetizou através desta fala do cartunista britânico Nicolas Garland

Nunca, jamais, penso nos cartuns políticos como uma maneira de influenciar pessoas... Acho que eles fazem outra coisa. Os cartuns dos quais me recordo mais são aqueles que, muito sucintamente, expressam algo que eu já sabia, mas de um modo que me é bastante acessível...¹²³

Anos depois, em 1999, a opinião de Quino sobre o tópico parecia ter mudado um pouco. Ele relembrou as cartas que recebia dos leitores e o quanto ele percebia que as pessoas aprendiam com as suas páginas de humor gráfico¹²⁴. Porém, em 2016, já com 84 anos, apesar de assumir que acreditava sim, quando mais jovem, que seus desenhos, somados a peças de teatro, à música, e a outras manifestações artísticas, poderiam mudar o mundo, o passar do tempo fez questão de mostrar-lhe o contrário.

Quino, através das páginas de humor gráfico que criou, ao longo dos seus 52 anos de carreira como desenhista, para diversos jornais e revistas expressou sua opinião acerca não só da sociedade em que estava imediatamente inserido, ou seja, a argentina, mas refletiu sobre questões que inquietavam boa parte do mundo entre a metade do século XX e os anos iniciais do século XXI. Suas decisões criativas, como o formato de imagem escolhido para estas narrativas, ou a opção por temáticas de âmbito mais geral, tornaram totalmente possível a ressignificação de seus cartuns e tiras dentro de novos contextos com o lançamento de suas compilações de humor gráfico. Como demonstrado, estes livros são produtos da época em que foram produzidos, e como tal, o conjunto das imagens que os compõem foram especialmente

¹²²RADIOTELEVISIÓN ESPAÑOLA. A Fondo. 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cuR8yFOc9hE&t=4s>. Acesso em: 15/05/2021.

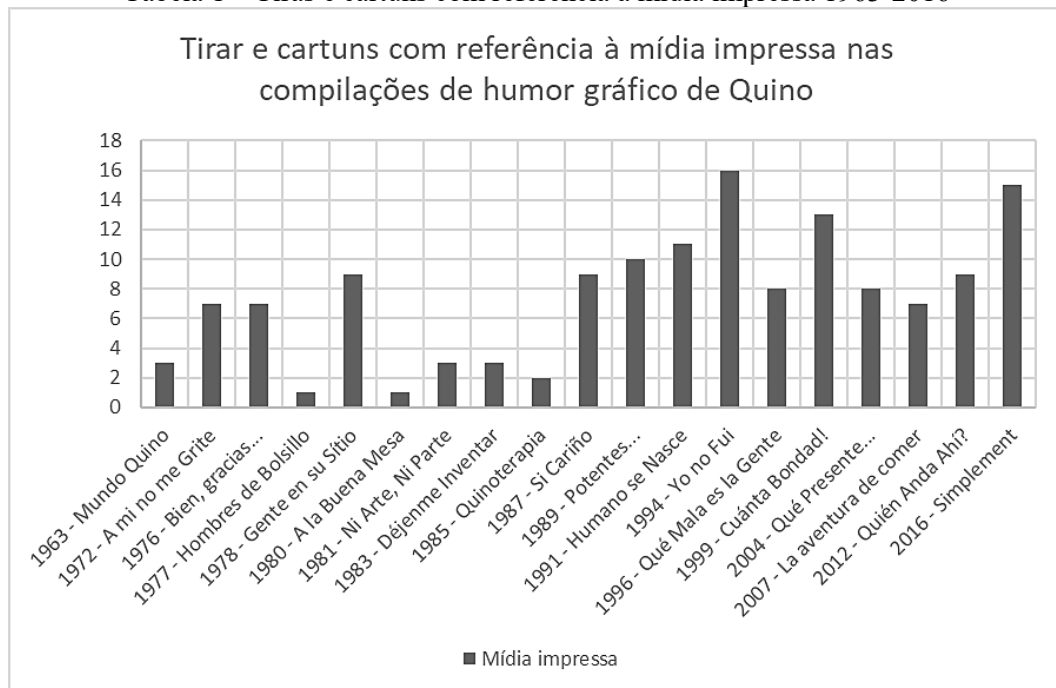
¹²³GARLAND, Nicholas apud GOMBRICH, Ernst H. *Os Usos das Imagens: Estudos Sobre a Função da Arte e da Comunicação Visual*. Porto Alegre: Bookman, 2012, pg. 210-211

¹²⁴TV PÚBLICA. *Los 7 locos*. 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=et66rm8gKPw>. Acesso em: 16 de maio de 2021.

selecionados por Quino para dar conta de questionamentos que o desenhista considerava relevantes para aquele momento histórico.

Deste modo, tendo em vista a intrincada relação que a história de vida e carreira de Quino guarda com a história da mídia impressa e, mais especificamente, com a mídia de humor gráfico da Argentina, no próximo capítulo serão levantadas e analisadas as representações que ele escolheu veicular a respeito destes meios de comunicação, através das tiras e cartuns que selecionou para compor as suas compilações de humor gráfico lançadas entre os anos de 1987 e 1999. Este recorte temporal foi definido a partir do levantamento do total de referências à mídia impressa presentes em cada um dos livros lançados por Quino, cujo resultado é o que se segue:

Tabela 1 – Tiras e cartuns com referência à mídia impressa 1963-2016



Fonte: Elaborado pela autora

Como se pode observar, o número de tiras e cartuns com alguma menção à mídia impressa começa a subir de forma contínua a partir de 1987, atingindo seu pico em 1994. Apesar de uma queda significativa no número de referências na compilação de 1996, o assunto volta a crescer no livro seguinte, o *Cuánta Bondad!*. Depois disso as menções caem por duas compilações seguidas, e somente em 2012, 13 anos após o lançamento de *Cuánta Bondad!*, voltamos a ter um crescimento nos números referentes a este tema. O que aconteceu neste período, entre 1987 e 1999, para justificar os números observados? Que tipo de

discursos o desenhista produziu, neste espaço de tempo, a respeito da mídia impressa e como eles se articulam com a conjuntura argentina ao longo desses 12 anos? Estas são algumas das questões que serão abordadas ao longo do capítulo três, dedicado exclusivamente à análise deste material.

CAPÍTULO 3. A mídia impressa argentina pelo lápis de Quino

No total, foram encontradas 64 imagens que fazem algum tipo de referência à mídia impressa ou à televisão nas compilações de humor gráfico de Quino publicadas entre 1987 e 1999. Frente a estes desenhos, dois padrões puderam ser identificados.

- 1) A maior parte das referências a estes meios de comunicação costuma estar associada à representação, no cartum ou tira, de suportes como jornais e revistas. Referências sem estas representações também aparecem, mas são raras.
- 2) As referências à mídia impressa são de dois tipos que, para os fins deste trabalho, foram denominados de referência direta e referência indireta. Nas referências indiretas – grupo majoritário - estes meios de comunicação são mencionados nas imagens, mas sua presença não é essencial para a compreensão da narrativa principal veiculada pelo cartum ou tira. Já nas referências diretas, estes meios de comunicação fazem parte da narrativa principal da imagem.

Diante deste quadro, o seguinte caminho analítico foi estabelecido:

- 1) Mapear a presença dos suportes de mídia impressa nos cartuns e tiras encontrados, de modo a poder verificar a existência de possíveis padrões na representação destes. A finalidade deste exercício é traçar quais são os discursos que Quino produziu, de forma não intencional, acerca destes meios de comunicação.
- 2) Analisar, como um grupo isolado, os cartuns e tiras classificados como contendo referências diretas à mídia impressa. A finalidade deste exercício é traçar quais são os discursos que Quino produziu intencionalmente acerca destes meios de comunicação.

Isto posto, seguem os resultados obtidos a partir da aplicação deste plano de análise ao conjunto das fontes que versam sobre a relação entre a mídia impressa e a sociedade.

2.1. Mapeamento dos suportes

Na busca por padrões no modo como este conteúdo foi representado, cinco categorias foram estabelecidas:

- 1) Quais os lugares em que estes suportes aparecem?
- 2) Qual o gênero da personagem a que este suporte está ligado na narrativa?
- 3) Qual o tipo de suporte representado?
- 4) Qual a finalidade do suporte na narrativa?
- 5) A que estrato social pertence o personagem/ambiente ao qual o suporte está vinculado?

Sobre estas categorias, entretanto, é importante ressaltar que, em primeiro lugar, elas não devem ser encaradas como formas engessadas, de pretensões totalizadoras, capazes de abarcar e corresponder à toda complexidade inerente à obra de Quino. Elas são fruto de uma iniciativa de criar ferramentas que possibilitassem a abordagem do corpus documental e auxiliassem na construção de uma análise coerente a seu respeito. O resultado deste levantamento é o que segue.

2.1.1. Lugar

Conforme observado ao longo das imagens estudadas, a presença dos suportes de mídia impressa é praticamente onipresente no cotidiano das pessoas retratadas por Quino. Os destaques para os ambientes de casa, rua, trabalho e transporte público, são bastante coerentes com o fato do autor discorrer, principalmente, sobre a realidade de uma sociedade urbana, na qual a rotina diária de muitos corresponde, de fato, a ir de casa para o trabalho e vice-versa; majoritariamente de transporte público. Para além disso, numa sociedade em que ainda não existiam *smartphones*, *tablets*, e pré difusão de *notebooks* e *internet*, os jornais e revistas - que vão de H.Q.s a revistas pornográficas – também acompanhavam as pessoas em seus espaços de lazer, como restaurantes, parques; as entretiam nas salas de espera de dentistas e médicos; iam com as crianças para a escola, etc.

2.1.2. Gênero de personagem

Para aqueles que, como a autora desta pesquisa, cresceram lendo Mafalda - sempre se inteirando do noticiário pelo rádio e pelos jornais - o resultado obtido a partir desta categoria pode ser um tanto desconcertante. Jornais e revistas, nas compilações de humor gráfico de Quino, circulam nas mãos de homens, e são consumidos por homens em sua esmagadora maioria. Esta prevalência do gênero masculino, aliás, percorre todo o conjunto das compilações de humor gráfico do artista, independente do tema abordado.

Apesar dos livros mais recentes acenarem no sentido de equilibrar um pouco esta balança – colocando mulheres como protagonistas em cartuns sobre a legalização do aborto; ou mesmo problematizando a rotina extenuante daquelas que precisam se desdobrar entre o trabalho de dona de casa e um emprego fora - não se pode negar que, de modo geral, a obra do desenhista gira em torno do cotidiano de homens e narra as situações a partir do ponto de vista deles. Como bem colocou Juan Sasturain, ao se referir às criações de Quino:

remitían a esa condición vapuleada del hombre médio – oprimido por mujeres mandonas, una publicidade voraz e mentirosa, una sociedade violenta e injusta, la estupidez y el dinero em todas partes – tratando de sobrevivir a duras penas¹²⁵.

Retomados os dados obtidos na categoria anterior, que apontam o maior consumo de suportes de mídia impressa em casa, no transporte, e no trabalho, pode-se, inclusive, apontar algumas considerações sobre o dia a dia do modelo de família predominante nas compilações de Quino. A família tipo dos cartuns e tiras é a clássica nuclear, de classe média, composta por pai, mãe e filhos. O pai, normalmente o único provedor, passa o dia fora trabalhando e pouco – ou nada – se envolve nas atividades de manutenção da casa e criação dos filhos. À mãe cabe cuidar do lar, das crianças, lavar, passar e cozinhar. O pai lê seu jornal enquanto toma o café (preparado pela esposa); enquanto vai para o trabalho; nas pausas do expediente; na volta para casa; e para relaxar, em sua poltrona, após um longo dia fora. A mãe, no máximo, lê uma revista de celebridades depois de todas as atividades de casa feitas.

Cosse, que tem como um dos pilares de seu trabalho a noção de que a articulação entre o familiar e o político é uma dimensão decisiva do social, considera que as formas de se comportar e entender as relações familiares carregam em si uma marca política e ideológica que reflete no modo como se dão as relações de poder no interior da família e fora dela. A estrutura doméstica representada por Quino esteve, por muito tempo, ligada à identidade da

¹²⁵ SASTURAIN, Juan. *El Domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L., 1995, p. 90.

classe média urbana argentina. O grupo associava sua posição social à uma série de critérios morais - dos quais qualquer diferença era encarada como desvio – que articulavam e reproduziam desigualdades geracionais, políticas e de gênero.

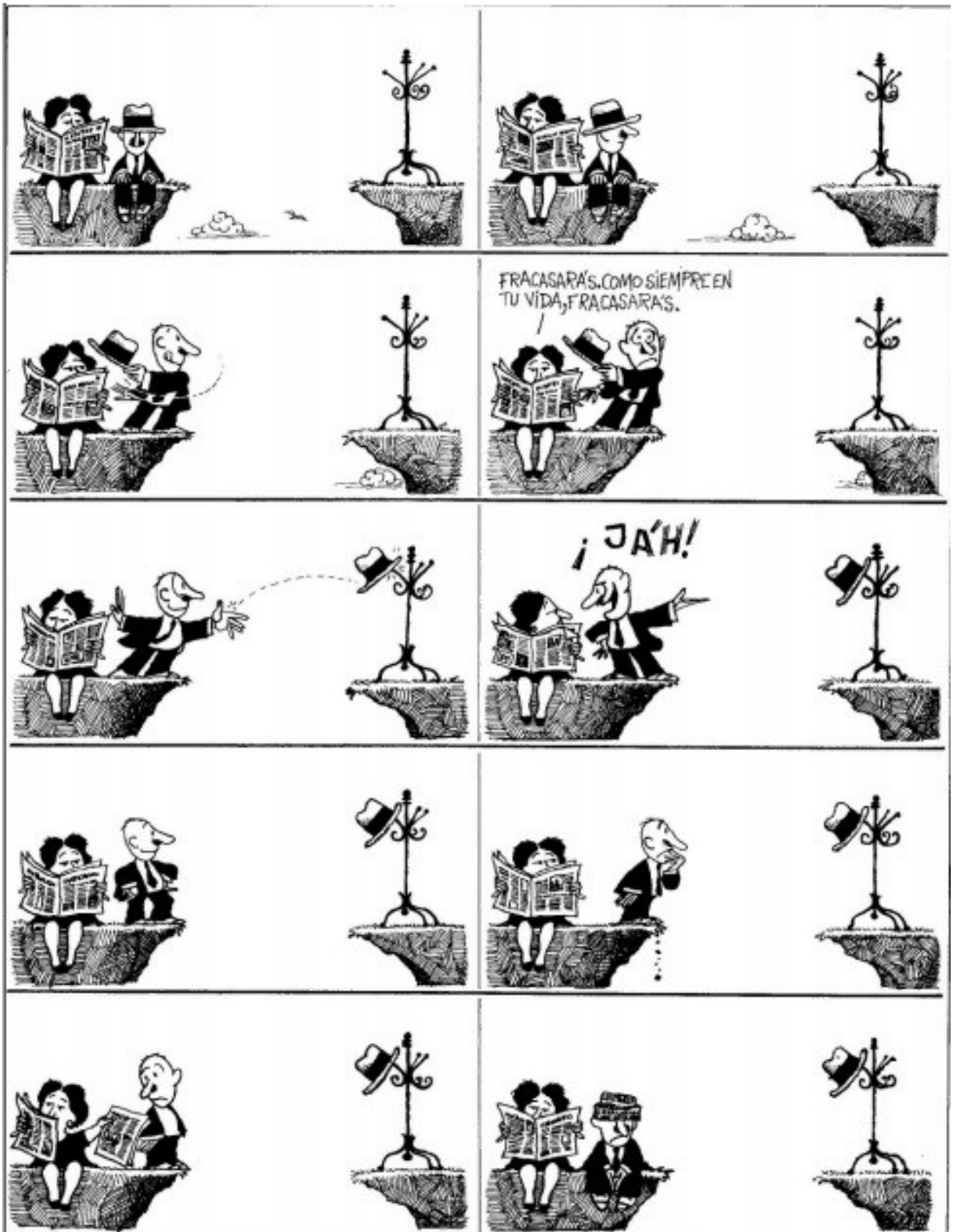
As situações em que vemos mulheres em contato com jornais e revistas, no período estudado, são tão poucas que podem ser resumidas da seguinte forma:

Seis são as mulheres que aparecem consumindo conteúdo de mídia impressa

- 1) Uma senhora idosa; obcecada pela ideia de parecer jovem, pelo que a narrativa dá a entender; pelas roupas e casa em que vive, sugere-se que seja rica. Lê um jornal.
- 2) Uma adolescente de uma família de classe média. Lê, em uma revista, uma coluna social intitulada “A noite das tetas”.
- 3) Uma esposa, sentada à beirada de um precipício com o marido, a quem insulta chamando-o de fracassado. Lê um jornal.
- 4) Uma enfermeira, cujo trabalho é restringir a mobilidade de um doente mental. Lê uma revista de variedades.
- 5) Duas mulheres em uma relação sexual a três com um homem casado. A narrativa sugere que o trio consumia material pornográfico impresso e em vídeo.
- 6) Uma freira. Lê uma revista na sala de espera do médico.

A senhora e a adolescente, por não estarem imbuídas dos diversos afazeres concernentes a uma dona de casa de classe média, dispõem de tempo disponível para se dedicar à leitura. A esposa que lê seu jornal, na história contada do ponto de vista do marido, é retratada como uma mulher indiferente e desencorajadora (Figura 15). Por fim, as duas mulheres que, numa narrativa em que o homem é o protagonista, consomem com ele material pornográfico que estampa, como não poderia deixar de ser, mulheres (Figura 16).

Figura 15 – Tira de Si Cariño



Fonte: QUINO. *Si Cariño*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1987, p. 60.

Figura 16 – Tira de Qué Mala es la Gente



Fonte: QUINO. *¡Qué mala es la gente!* Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1996, p. 17.

Outras três mulheres são representadas ligadas a jornais e revistas:

- 1) Uma senhora, muito rica segundo sugere a imagem, que decide dormir no chão de seu quarto, coberta somente com jornais velhos, em uma tentativa, segundo a mesma, de se familiarizar com os costumes dos pobres para melhor compreendê-los.
- 2) Uma senhora, igualmente muito rica, que lidera uma campanha entre seus pares contra o que ela parece considerar como o conteúdo imoral veiculado pela TV e mídia impressa.
- 3) Uma senhora, autointitulada de classe média, que, impossibilitada de adquirir roupas de grife devido a uma crise financeira, substitui as peças em seu guarda-roupas por simulacros feitos de jornal.

Quino é um homem de seu tempo, e sua obra está ligada à sociedade e ao momento de sua produção e publicação. As dinâmicas familiares acima expostas, especialmente as discrepâncias no tocante ao que se era esperado de cada gênero neste contexto, só muito recentemente se tornaram alvo de questionamentos e objeto de problematização. Um passeio pelo conjunto das compilações traz à tona um ou outro desenho em que o artista coloca, no centro do debate, os efeitos negativos da desigualdade de gênero para a vida das mulheres; porém, enquanto homem, mesmo que atento aos movimentos feministas por emancipação e direitos iguais, Quino está do lado privilegiado desta equação e sua criação reflete a realidade da sua vivência.

2.1.3. Tipos de suporte

Os suportes de mídia impressa representados no corpus documental estudado são dois: os jornais e as revistas. Os jornais possuem uma presença quase quatro vezes maior do que as revistas, o que pode ser explicado devido à sua característica mais plural, em termos de conteúdo, que abrange do noticiário político, passando pela coluna social, até o caderno de cultura e a página dos quadrinhos. As revistas, pelo menos no que pôde ser observado neste trabalho, tem um caráter mais segmentado, como será mostrado a seguir.

Nos desenhos em que este tipo de averiguação era possível, foram mapeados quais eram os conteúdos veiculados através destes suportes, e os resultados são os seguintes: foram encontrados quatro tipos diferentes de revistas, as pornográficas; um catálogo de armas de

fogo; revistas de variedade; e, por fim, revistas em quadrinhos. As revistas pornográficas estampam exclusivamente mulheres; o catálogo de armas de fogo pertence a uma criança, que o lê durante a aula; as revistas de variedade trazem notícias sobre futebol, coluna social, e seção de palavras cruzadas; mas o destaque aqui fica para as revistas em quadrinhos. Quino aproveita este espaço para referenciar seu próprio trabalho, ao colocar personagens lendo os livros de Mafalda; para referenciar publicações famosas à época, como o *Pato Donald*, da Disney; e para homenagear outros humoristas argentinos e suas criações, como *Clemente*, de Caloi – pseudônimo de Carlos Loiseau; e *Inodoro Pereyra*, de Roberto Fontanarrosa.

Quantos aos jornais, o que mais se vê são as páginas do noticiário político e econômico, nacional e internacional. Uma olhada mais atenta permite ao leitor, inclusive, identificar nomes e representações de personalidades políticas como Ronald Reagan, Carlos Saúl Menem, Che Guevara, dentre outros, nestes desenhos. Os esportes, principalmente o futebol, também são pautas recorrentes. Além disso, vê-se, por vezes, a página de quadrinhos e palavras cruzadas.

2.1.4. Função desempenhada na narrativa

Este tópico surgiu a partir da observação de que os suportes de mídia impressa, especificamente os jornais, são muitas vezes representados nos desenhos desempenhando funções diversas que escapam do seu papel de veículo de comunicação. Além da sua função principal, material de leitura, vê-se, no corpus documental: páginas de jornal cobrindo um corpo estirado no chão; páginas de jornal sendo usadas como cobertor por uma senhora rica, que pretende se familiarizar com os costumes dos mais pobres ao dormir no chão do próprio quarto; uma página de jornal, dobrada de modo a se tornar um chapéu, utilizada por um pintor de casas durante o serviço; novamente o chapéu de dobradura, desta vez utilizado por um homem que jogou seu chapéu para o outro lado de um precipício; e, por fim, recortes de jornal substituindo as roupas de grife que uma mulher, de classe média, declara estar sendo privada de comprar devido a uma crise, ao que tudo indica, financeira.

Abundantes no dia-a-dia destas pessoas, assim como acontece até hoje, o jornal do dia anterior acabava sendo reutilizado para outros fins terminada a sua leitura. Quino vai além, contudo, ao estabelecer uma ligação direta entre este hábito e uma parcela específica da população: a de baixo poder aquisitivo. É lugar comum em sua obra que trabalhadores

braçais, no exercício da sua função, utilizem chapéus feitos de folha de jornal como parte de sua indumentária; pessoas em situação rua também costumam ter, atreladas à sua representação, um jornal servindo de cobertor ou assento. E assim, apelando para o uso da hipérbole, o desenhista extrapola a ideia para a mulher de classe média que, impossibilitada de adquirir alta-costura, substitui vestidos, saias e blusas por pedaços de jornal cortados no formato de tais peças de roupa. O cartum da senhora rica completa este quadro ao demonstrar que, incapaz de enxergar para além da sua realidade de abundância, a mulher lê a ação de dormir no chão, utilizando somente o jornal para se cobrir, antes como um tipo exótico de costume ou hábito, dando a entender que, a este personagem, escapa totalmente a existência de um estado de pobreza tal que priva as pessoas até mesmo do básico como vestuário e moradia.

2.1.5. Estrato social e mídia impressa

Por fim, procurou-se levantar quais eram os estratos sociais pelos quais estes suportes de mídia impressa circulavam. Para isso, fez-se necessário mapear o corpus documental em busca das características utilizadas pelo desenhista para demarcar a posição social de seus personagens. Alguns dos indícios encontrados incluem aspectos como tamanho e decoração das casas; se o personagem tem ou não empregados domésticos; o estilo das roupas utilizada; e a profissão que ele desempenha. Este exercício permite enxergar que, em linhas gerais, a obra de Quino é permeada por três setores sociais: os personagens ricos, os personagens de classe média, e os personagens muito pobres¹²⁶.

Confirmando, novamente, a afirmação de Sasturain¹²⁷, a classe média é o estrato social mais representado ao longo dos cartuns e tiras estudados. Nas suas mãos circulam tanto jornais quanto revistas, que vão de revistas em quadrinhos, passando pelas de variedades, até as pornográficas. Os suportes também acompanham o setor em todos os lugares. Estão nas ruas, em suas casas, no trabalho, no transporte... Os personagens ricos também consomem todos os tipos de suporte, mas os lugares são mais limitados, resumem-se a suas casas e a seus

¹²⁶ Para personagens ou ambientes que não permitiam uma conclusão exata acerca de seu estrato social, foi aplicado o conceito de “estrato não especificado”; e para imagens em que os suportes não aparecem ligados a um personagem ou ambiente específico aplicou-se o conceito “não se aplica”.

¹²⁷SASTURAIN, Juan. *El Domicilio de la Aventura*. Buenos Aires: Colihue, 1995, p.90.

locais de trabalho, a saber, as empresas das quais são donos ou, se não, ocupam uma posição de notável destaque.

Os personagens muito pobres apresentam questões interessantes. São quatro representações, nas quais vemos um personagem fazendo uso de uma dobradura de jornal como substituto de chapéu; e, nas outras três, personagens leitores. Um deles, um engraxate, lê seu jornal enquanto espera por clientes; o segundo, um pedinte, sem condições financeiras para comprar uma publicação, mendiga uma espiada nas revistas pornográficas compradas por senhores que acabaram de sair de um *sex shop*; o terceiro, um homem que procura restos de alimentos em um lixão, comenta o conteúdo de revistas que encontra em meio aos detritos que inspeciona.

2.2. Referências diretas

Como sugerido na abertura do capítulo, nesta parte do trabalho serão analisadas as imagens em que a menção feita à mídia impressa por Quino acontece de forma direta, em outras palavras, em que a referência à mídia impressa compõe a narrativa central observada na imagem. Através deste grupo, o desenhista expressa deliberadamente suas impressões acerca de certos aspectos ligados à produção e à recepção do conteúdo veiculado por jornais e revistas. As seções seguintes versam sobre os temas recorrentes presentes nestas imagens.

2.2.1. Mecanismos de controle

2.2.1.1. A produção de conteúdo

Sobre os aspectos ligados à produção de conteúdo para os veículos de mídia impressa, Quino faz questão de deixar clara a distância que pode haver entre a realidade observada por aqueles que produzem o conteúdo para jornais e revistas e o cenário que eles optam por mostrar ao público em suas publicações. Esta é premissa das duas imagens abaixo. Na primeira delas vê-se o diretor de um jornal, com uma feição entre preocupada e receosa, ouvindo a gravação de uma entrevista que um líder político veterano concedeu a seu repórter. O entrevistado, referindo-se à situação econômica do país, atesta que o cenário é tão grave que seus efeitos atingiriam a todos os setores sociais, sem exceção. Ao que tudo indica, esta declaração parece ir contra o ponto de vista adotado pelo periódico sobre o mesmo assunto, de

maneira que a entrevista é publicada, mas sofre um processo de edição tal que, apesar de apresentar, de certa forma, as mesmas informações fornecidas pelo entrevistado, o faz de modo a subverter completamente o sentido original de sua mensagem.

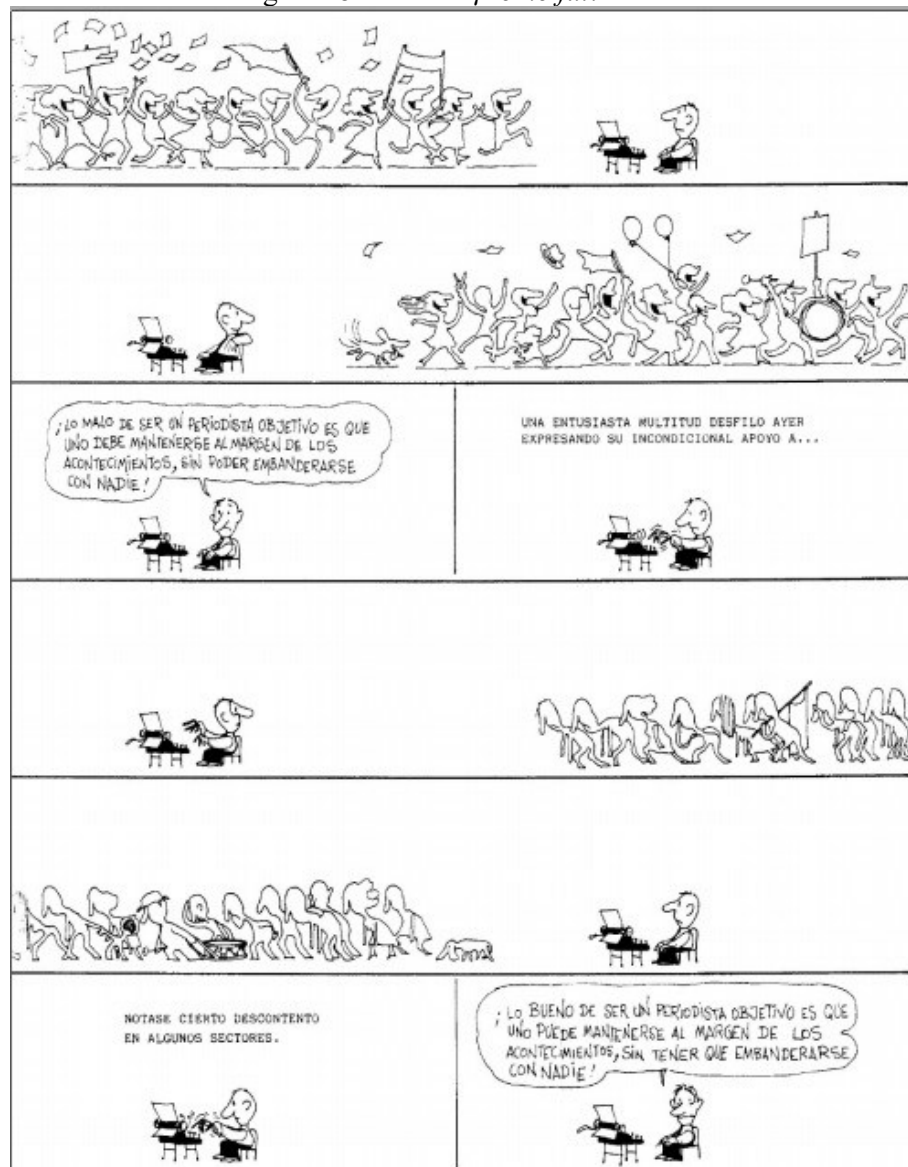
Figura 17 – Tira de Potentes, Prepotentes e Impotentes



Fonte: QUINO. *Potentes, Prepotentes e Impotentes*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1989, p.44.

Processo muito similar ocorre na figura 18. Um jornalista observa uma entusiasmada multidão passar, comemorando algum acontecimento não especificado. O jornalista, que aparenta partilhar do mesmo entusiasmo, lamenta então o fato de que a objetividade exigida por seu trabalho o impede de expressar suas preferências pessoais e o obriga a meramente relatar os fatos observados ao produzir seu texto. Assim, ele começa a datilografar, em tradução livre, “uma multidão entusiasmada desfilou ontem expressando seu apoio incondicional a...” quando é interrompido pela mesma multidão que retorna, agora claramente triste, frustrada e pesarosa.

Figura 18 – Tira de *¡Yo no fui!*



Fonte: QUINO. *¡Yo no fui!* Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1994, 45.

O jornalista, então, em uma clara tentativa de atenuar, em sua matéria, o alto grau de descontentamento que testemunha nas ruas, opta por descrever este novo cenário, composto exatamente pelas mesmas pessoas de antes, como uma demonstração de insatisfação por parte do que ele agora denomina “alguns setores”. Sua expressão de aparente constrangimento no último quadro da história, onde ele repete exatamente o que disse anteriormente sobre a necessidade de se manter imparcial, indica que o personagem está ciente da contradição presente em seu discurso. Entretanto, assim como na imagem analisada anteriormente, o que fica claro é que este profissional está comprometido, em primeiro lugar, com uma agenda. Seu nível de imparcialidade na descrição da realidade que ele observa será maior ou menor de acordo com o quanto esta realidade pode beneficiar ou prejudicar os interesses aos quais ele – ou a publicação para qual ele trabalha - está ligado.

A presença de diversas instâncias de controle sobre o conteúdo produzido e publicado nos jornais e revistas é recorrente ao longo do corpus documental. A imagem a seguir, que conta inclusive com uma autocaricatura de Quino, expõe como essas demandas editoriais se aplicam a todos, inclusive humoristas, contratados pelas publicações. Existe este conjunto de expectativas e exigências, pré-determinadas, por parte do corpo editorial da publicação, às quais o desenhista, assim como repórteres ou redatores, deve se adequar.

Figura 19 – Tira de *Potentes Prepotentes e Impotentes*

Fonte: QUINO. *Potentes, Prepotentes e Impotentes*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1989, p. 107.

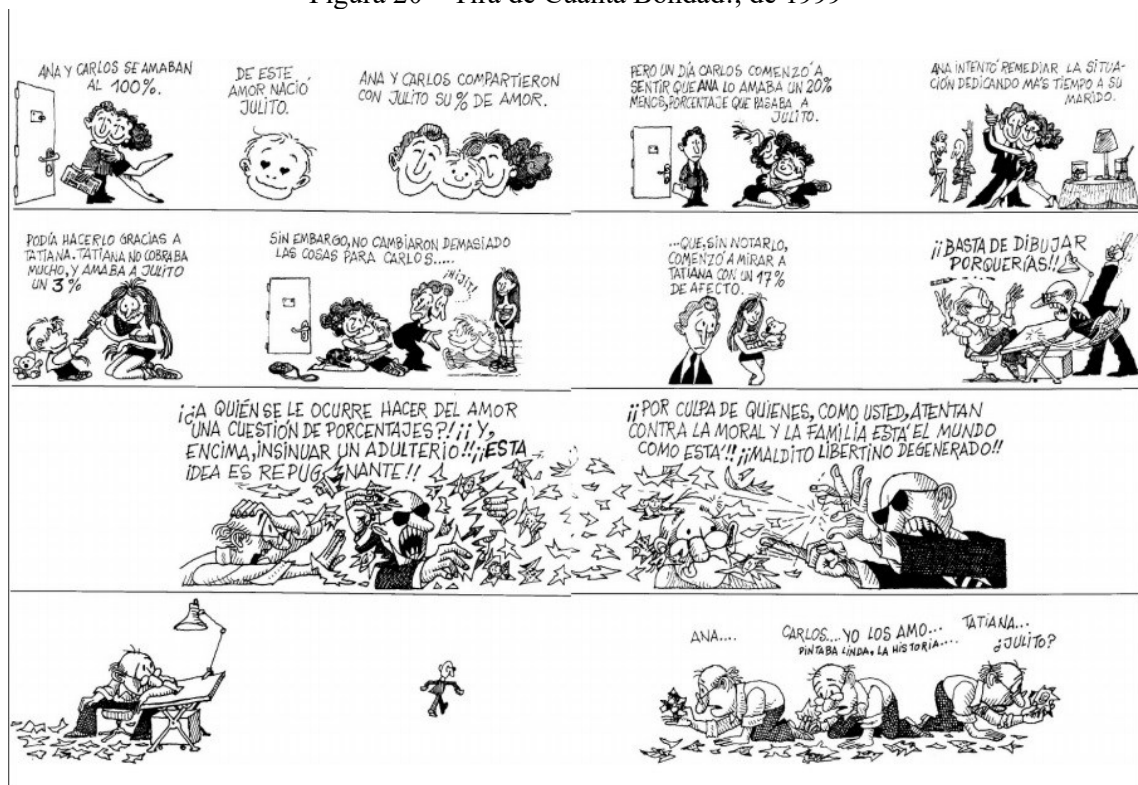
É necessário que se faça humor moderno e original, que faça o público rir; diz o interlocutor de Quino na tira. E o público, quando insatisfeito, faz chegar ao desenhista seu descontentamento, como pode ser observado a seguir.

2.2.1.2. A recepção

A imagem abaixo aponta para a existência desse grupo de leitores que, ao que tudo indica, se aliam a uma tendência mais conservadora em relação aos costumes e respondem de

maneira agressiva à mera insinuação de certos tópicos. O personagem que encarna estas ideias interrompe Quino, em meio à criação de uma tira, e destrói violentamente o trabalho em progresso por considerar repugnante a linguagem que o desenhista usa para se referir ao amor, e pelo que o sujeito acredita ser a sugestão de um possível caso extraconjugal que se desenrolaria ao longo do desenho. O homem conclui que, devido a pessoas como Quino, libertinos degenerados que atentam contra a moral e família, que o mundo estaria como está.

Figura 20 – Tira de *Cuánta Bondad!*, de 1999



Fonte: QUINO. *¡Cuánta Bondad!* Buenos: Ediciones de La Flor, 1999, p. 116 e 117.

Se a história de Quino, de fato, terminaria em um cenário de adultério, não se é possível afirmar. O que é possível dizer é que este é o final projetado para a história, pelo personagem do homem enfurecido, a partir daquilo que forma o arcabouço de experiências de vida e os padrões de conduta e moral dele. Além disso, ele age, em sequência, de forma irascível e violenta, rasgando a tira de Quino, paradoxalmente, em defesa do amor. Da sua parte, o desenhista, que parece oscilar entre medo, desespero, incredulidade e tristeza diante das ações do seu interlocutor, não só opta por não responder a violência recebida com mais

violência, como termina lamentando a perda de seus personagens, a quem declara seu amor, e do que viria a ser, segundo ele, uma linda história.

Esta moralidade oscilante, ou dúbia, do público diante daquilo que eles veem ou leem nos grandes meios de comunicação é um *topos* recorrente nas compilações. Quino aborda este assunto de forma bem didática nas duas tiras abaixo (figura 21 e 22) onde temos, primeiro, a história desta senhora, de aparente alto poder aquisitivo e com alto poder de influência sobre a opinião dos seus pares, que inicia uma intensa campanha na sua comunidade pelo fim da exposição explícita e indiscriminada de qualquer conteúdo ou objeto que ela considere sexualmente sugestivo. Seu principal argumento seria o da proteção das crianças contra este tipo conteúdo. Contudo, a mesma senhora, como pode ser visto no último quadro, não aparenta ver nenhum problema com relação a presença de crianças em praias, onde elas obviamente estão rodeadas de pessoas em trajes de banho minúsculos, algumas, inclusive, seminuas¹²⁸.

¹²⁸ Vale ressaltar, contudo, que toda a história gira em torno da ultra exposição do corpo do corpo feminino. A imagem exibida na TV, nas revistas pornográficas, a estátua da praça, todos são representações de corpos femininos. Assim como, na cena da praia, o destaque para acentuar o comportamento incoerente da personagem se dá através da ênfase em mais corpos femininos.

Figura 21 – Tira de Humano se Nasce



Fonte: QUINO. *Humano se nasce*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1991, 94.

Já na segunda imagem, pode-se ver dois senhores idosos tomando um café, quando um deles fica enfurecido ao encontrar anúncios de garotas de programa no jornal que lê e que, até então, acreditava ser uma “publicação séria”. A cada anúncio que lê para o colega, ambos os homens vão se tornando mais exaltados e chocados com o que lhes parece ser um atentado contra a moral – um deles inclusive sugere que um líder autoritário seria a solução para esta situação. O clima muda completamente, porém, quando eles chegam ao anúncio de uma garota de programa que presta “serviços” especializados para a terceira idade. Os ânimos se apaziguam, os dois senhores se olham, e, pelo que o jornal com um pedaço de página rasgada,

no último quadro, parece sugerir, eles foram procurar a profissional. Assim como na tira anterior, são dois pesos e duas medidas. Esta parcela mais conservadora dos leitores (e telespectadores, no caso da primeira história), exige dos meios de comunicação massivos um padrão de moralidade que eles mesmos, apesar de defenderem ferozmente em público, não seguem de maneira estrita na sua vida privada.

Figura 22 – Tira de *Cuánta Bondad!*



Fonte: QUINO. *¡Cuánta Bondad!* Buenos: Ediciones de La Flor, 1992, p. 92.

Dando sequência às observações sobre recepção, tem-se representado na figura 23, através do artifício de uma polícia humorística, a existência deste grupo – que não se sabe se representa o público ou a publicação, mas que poderia muito bem representar ambos - que considera haver uma incompatibilidade entre temas como velhice, desigualdade social, morte, política; e a linguagem do humor.

Figura 23 – Tira de *Qué Mala es la Gente*



Fonte: QUINO. *¡Qué mala es la gente!* Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1996, p. 125.

A polícia humorística, que aparenta ser responsável por garantir que todo conteúdo humorístico seja, ao mesmo tempo, cômico, termina por deter Quino ante ao fato de não ter rido de nenhuma das suas produções. A este respeito, poderia ser dito, de início, como bem pontuou Ernst Gombrich, que o humor não é uma arma necessária no arsenal do cartunista, apesar de largamente utilizada. Assim, diante de um tema considerado sério, mas retratado através de convenções humorísticas, o riso do leitor vai depender unicamente do quão séria é, para ele, aquela questão. Para ele, a função do cartum é, sobretudo, oferecer um foco momentâneo sobre determinado tópico, traduzindo questões não familiares, ou demasiado complexas, aos leitores através de metáforas ou comparações que lhe sejam familiares e garantindo-lhes assim, a satisfação de, supostamente, entender o que está acontecendo. E o autor prossegue ressaltando que o cartum de sucesso, antes de ser aquele que consegue influenciar o maior número de pessoas, é o que age primordialmente de modo a reafirmar as ideias pré-existentes do público acerca de determinado tópico; confirmando seus preconceitos e indo ao encontro daquilo que elas já sabem¹²⁹.

A tira de Mafalda, na imagem acima, faz exatamente isto. Sabe-se que a tira foi criada em um momento turbulento da história argentina, primordialmente no cenário político, mas com ramificações para todas as outras esferas da vida no país. Aprender todos os detalhes dos processos em desenvolvimento naquele momento seria uma tarefa quase impossível para qualquer um, mas o que as pessoas - ou pelo menos o grupo de leitores que se identificava com e lia Mafalda - sentiam é que as coisas não estavam bem. E é esse sentimento que esta narrativa visa confirmar. Para o policial do humor, porém, pertinente ou não a comparação, a seriedade do assunto não deixaria nenhuma margem para um efeito cômico.

Porém, dando um passo adiante, é necessário lembrar que o que se apresenta acima também é um cartum, de viés humorístico, e que, mantida a premissa expressa anteriormente, também tem o intuito de assegurar as noções pré-concebidas do seu leitor; afinal, seja a revista ou a compilação de humor gráfico, é preciso não perder de vista que estas são publicações para venda, produtos dos quais se espera obter lucro. Neste caso, o leitor desta narrativa provavelmente terá ratificado a sua sensação de pertencer a este outro grupo, do qual talvez ele imagine que o próprio Quino faça parte, que, ao contrário das pessoas representadas pelo policial, é capaz de identificar os aspectos de comicidade presentes mesmo no tratamento

¹²⁹ GOMBRICH, Ernst Hans. *The cartoonist's armoury*. In: _____. *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. New York: E. P. Dutton, 1978. Pg. 127-142.

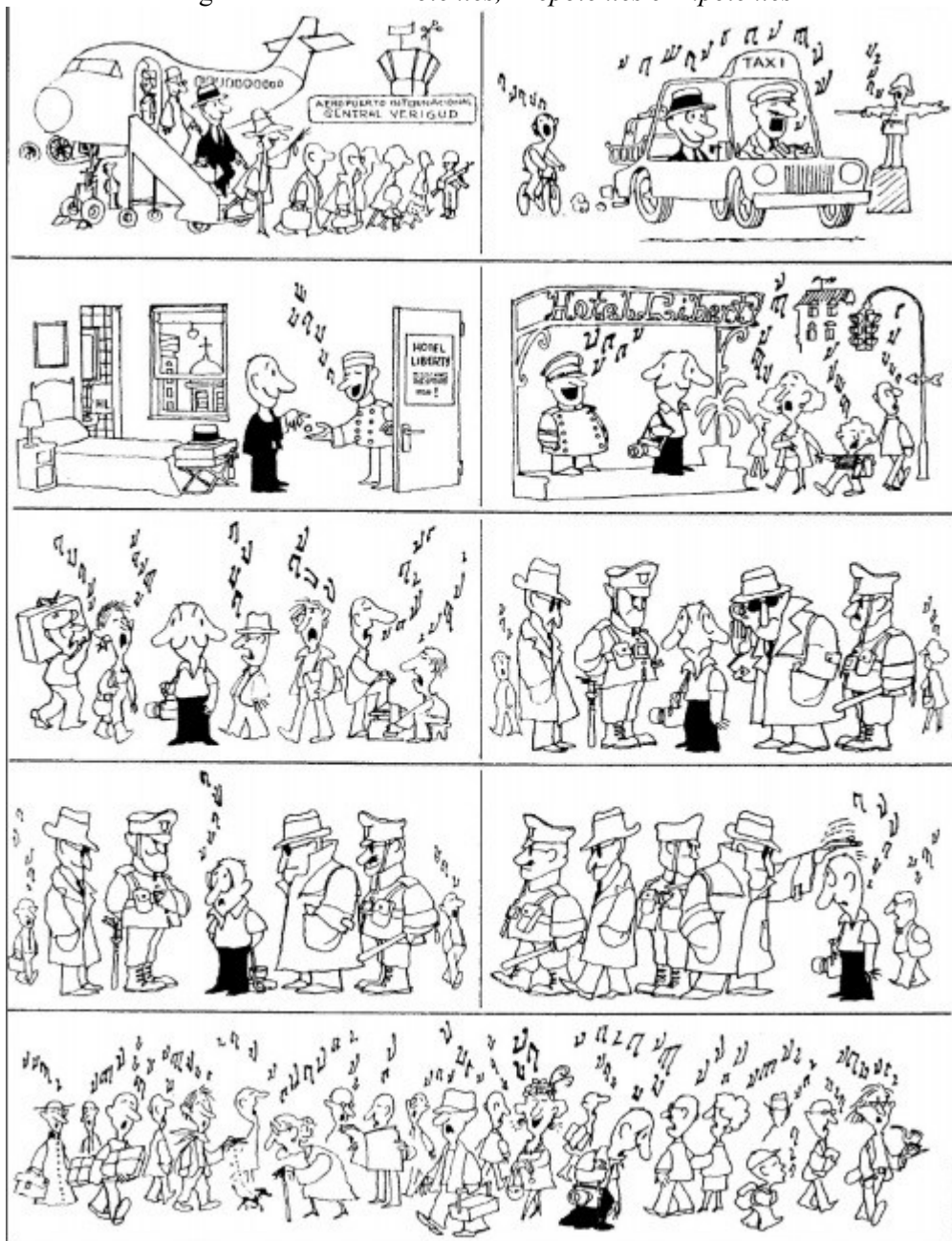
dos temas mais complexos ou delicados. Além, é claro, de se regozijar com o seu sentimento de superioridade àqueles que não conseguem fazer o mesmo.

2.2.1.3. Controle estatal

Quino leva ao extremo a discussão a respeito das diversas instâncias de controle sobre o que se produz e publica em jornais e revistas ao ilustrar como se dá esse processo dentro de um regime ditatorial de governo. Na imagem abaixo, um homem, ao que tudo indica um turista, recém-chegado ao seu destino, desembarca no aeroporto “General Verigud” (general “muito bom”, em tradução livre) e parece se encantar com o quão positivas são todas as manifestações dos habitantes locais por toda a cidade. Mesmo que um olhar mais atento para suas expressões faciais sugira haver, na maior parte das pessoas, uma discrepância entre o que se é dito e que se está sentindo, este é um detalhe que passa despercebido pelo visitante até que ele mesmo seja abordado por quatro homens que, a julgar pelas vestes e equipamentos, seriam agentes públicos de segurança. Os homens o coagem a fazer coro, contra sua vontade, aos moradores e só então o personagem se dá conta de que a aparente felicidade e harmonia, até então observada, é forçada sobre a população pelas instituições locais¹³⁰.

¹³⁰ Lembra música do Tom Zé, “Menina amanhã de manhã”. Na música, escrita à época do regime militar no Brasil, o cantor diz que a felicidade vai desabar sobre os homens, que ela mete medo, fecha a roda, e que as pessoas não têm saída a não ser serem felizes. Segundo o artista, a música diz respeito ao sentimento da época de que você não tinha saída a não ser agir como se estivesse feliz com o regime, caso contrário poderia ser perseguido ou morto por ele.

Figura 24 – Tira de *Potentes, Prepotentes e Impotentes*



Fonte: QUINO. *Potentes, Prepotentes e Impotentes*, Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1989, p. 91.

Um detalhe presente no último quadro desta tira, porém, é o responsável pela sua presença neste aqui. Nele, dois homens parecem estar conversando sobre o que um deles está lendo no jornal. Assim como acontece com todos os outros personagens, seu diálogo também é representado por notas musicais indicativas de uma situação harmônica. A partir daqui, enxerga-se a possibilidade de dois caminhos analíticos. No primeiro deles, pode-se olhar para esta cena e dizer que seja qual for a linha editorial adotada pelo jornal – a favor ou contra o

status quo - os dois homens, no espaço público e sob coação, vão agir de modo a indicar que a publicação sugere que tudo vai bem. O segundo caminho, e aquele que este trabalho acredita ser mais coerente com o cenário geral proposto pela narrativa, é o de que o comentário dos homens está possivelmente refletindo diretamente o que eles leem, ou seja, assim como todas as pessoas e lugares contidos neste ambiente, os veículos de comunicação também estariam sob o controle das autoridades locais, que garantiriam, assim, que seu conteúdo contribua para a sustentação desse falso estado de bem-estar geral.

Até aqui pode-se dizer que, para Quino, é clara a noção de que os jornais e revistas atuam como veículos das ideias daqueles que os comandam, de modo que aqueles que trabalham para estas publicações precisam adequar seu material aos princípios que elas adotam. Esta é uma premissa válida tanto para periódicos sob a tutela de instituições privadas quanto públicas. Por sua vez, o leitor, ao adquirir um periódico, tende a ir em busca daquele que mais compactue com as convicções que ele já possui acerca dos mais variados assuntos. Assim mantém-se uma estrutura que garante, ao mesmo tempo, o comércio de exemplares e a continuidade da influência dos responsáveis por estes meios sobre a opinião pública.

2.2.2. Economia, Sociedade e Política

Um segundo aspecto recorrente neste grupo de cartuns e tiras é a reiterada referência que se faz à existência de um cenário político, econômico e social conturbado. Em ordem cronológica de publicação das compilações, as duas primeiras imagens a trazer esta temática encontram-se no livro *Potentes, Prepotentes e Impotentes*, de 1989. A primeira delas (figura 17), já mencionada anteriormente neste texto, traz a representação de um líder político veterano que, durante uma entrevista para um jornal, descreve a atual situação econômica do país como “um desastre [...] do qual ninguém se salva: pobres, ricos, operários, industriais, empregados, profissionais... todos, absolutamente todos, igualmente...”¹³¹. O ano de 1989, último do mandato presidencial de Raúl Ricardo Alfonsín, primeiro presidente eleito pós redemocratização do país, foi, de fato, um dos piores anos, em termos de economia, para a Argentina¹³².

¹³¹ Cf. Figura 17.

¹³² Para detalhes acerca de todos os processos que aconteceram na economia argentina pós 1983, Cf. AMADEO, Javier. *O debate econômico na Argentina da democratização*. Tese (Ciência Política) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

A eleição de Alfonsín para a presidência teve, segundo o historiador Marcos Novaro “tres pilares fundamentales: investigar y juzgar los crímenes del terrorismo de estado, democratizar las instituciones y en particular los sindicatos, y reactivar rápidamente la economía para recuperar los niveles de empleo y salario”¹³³. Contudo, prossegue Navaro, em 1987, no tocante à economia

el deterioro de los salarios públicos minaba la ya escasa capacidad de gestión del aparato estatal. Ello impactó en docentes, técnicos, bancarios y ferroviarios: una masa de empleados que pasó a protagonizar los más duros reclamos sindicales. [...] La opinión antiestatista se masificó. Sobre todo en las clases-medias y altas, que se resentían con los servicios vetustos de transporte, teléfonos, educación y salud, o bien pagaban por otros privados en su reemplazo y creían injusto que el estado les cobrara impuestos por servicios que no usaban¹³⁴.

Em um último esforço para tentar resolver a situação econômica e conter a inflação então em curso, o governo de Alfonsín criou, em 2 de agosto de 1988, o Plano Primavera que, apesar de ter gerado alguns resultados positivos logo em seguida ao seu lançamento, não foi capaz de manter seu efeito em longo prazo e já em abril de 1989, segundo Navarro

La inflación, que se había acelerado, aunque bastante menos que el dólar, se disparó incontenible: en los siguientes meses alcanzó el 104,5%, 132% y 209%. Los ingresos públicos se evaporaron. La hiperinflación, a duras penas eludida en 1976 y de nuevo en 1985, finalmente había estallado. [...]. A fin de mayo y durante junio hubo por tercera vez sangre en las calles: en la periferia de las grandes ciudades se desataron saqueos de comercios y se registraron 14 muertes, fruto de la represión policial o la reacción de los propietarios¹³⁵.

Impossibilitado de controlar a situação, Alfonsín renunciou ao cargo de presidente e antecipou sua saída do cargo de presidente de república em favor de Carlos Menem.

A segunda imagem presente na compilação de 1989 (figura 25) já aponta para uma questão mais global. Nela vê-se um homem dormindo e nota-se que, para além da porta do quarto fortemente guardada por diferentes tipos de fechaduras e trancas, ele também desenhou, como um “aparato de segurança” extra, a figura de um anjo da guarda, portando uma espada, na sua parede. O anjo, que flutua acima da cabeça do homem, cobre toda a

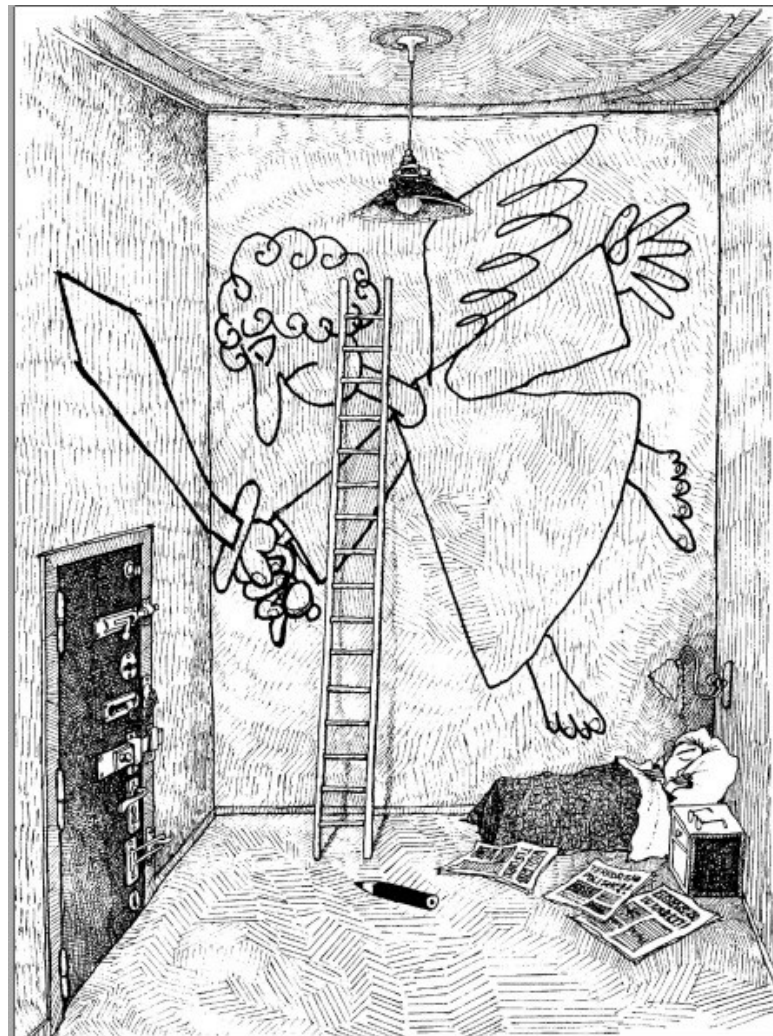
¹³³ NOVARO, Marco. *Historia de la Argentina (1955-2010)*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2016, p. 196.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 219

¹³⁵ *Ibid.*, p. 222

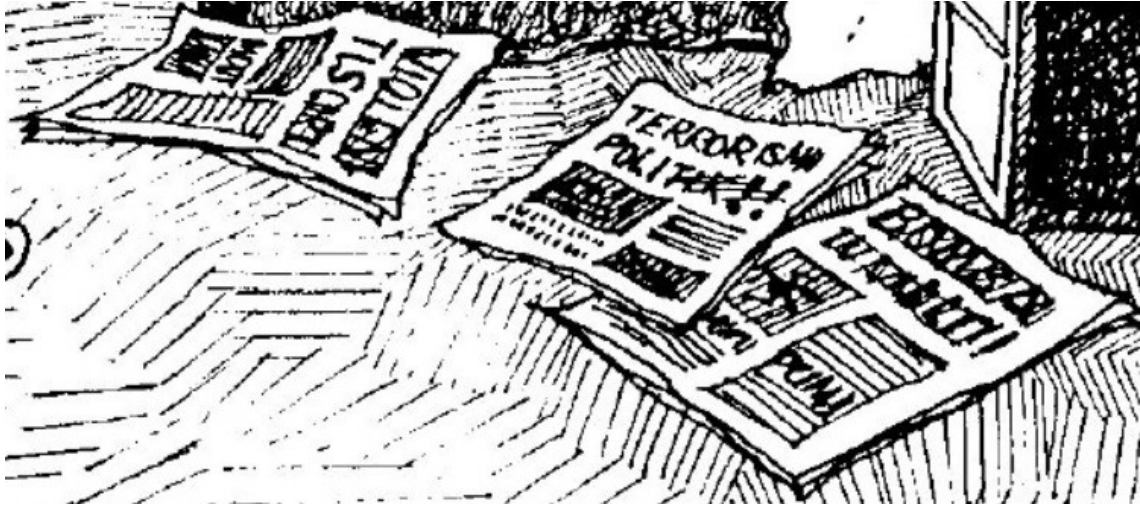
parede adjacente à sua cama e, sua espada, avança pela parede da porta, prostrando-se logo acima desta, como se a postos para combater qualquer perigo que, porventura, venha a cruzá-la. Mas quais seriam os temores que levaram o homem a tal situação? Olhando-se mais de perto os jornais jogados ao lado da cama do personagem (figura 26), cuja leitura parece ter sido a motivação para o desenho do anjo, algumas possibilidades podem ser levantadas.

Figura 25 – Cartum *Potentes, Prepotentes e Impotentes*



Fonte: QUINO. *Potentes, Prepotentes e Impotentes*, Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1989, p. 49.

Figura 26– Detalhe de cartum *Potentes, Prepotentes e Impotentes*



Fonte: QUINO. *Potentes, Prepotentes e Impotentes*, Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1989, p. 49.

Apesar das manchetes não estarem 100% legíveis - um recurso que Quino usa frequentemente em seus desenhos quando quer dizer algo, mas não quer deixar muito explícito – algumas palavras podem ser identificadas como “violência”; “terrorismo” e “política” ou “político”; ou “terrorismo político”; “bomba”; e “morte”. Retomando o contexto do período, houve, em 23 de janeiro de 1989, um ataque de guerrilheiros ao quartel de La Tablada, que terminou com um total de 39 mortos, ao menos 3 desaparecidos e dezenas de pessoas feridas. Enquanto parte do grupo se ocupava do ataque, outra parte estava nas ruas convocando a população civil para se juntar a eles em manifestações e ocupações contra o que os guerrilheiros acreditavam ser um novo golpe de Estado em marcha no país¹³⁶.

Este temor não era, de todo, infundado. As ações tomadas por Alfonsín, no sentido de levar a julgamento os responsáveis pelos crimes de terrorismo de Estado ocorridos no período de 1976 a 1983, não foram recebidas de maneira pacífica pelos membros das Forças Armadas. Após um motim, ocorrido em abril de 1987, a classe conseguiu que o então presidente instituísse a Lei de Obediência Devida, que eximia vários réus de qualquer punição pelos crimes cometidos durante a ditadura sob a alegação de que as ações destes se deram somente pelo dever que eles tinham de obedecer às ordens que lhes eram dadas à época. Mesmo assim, em 1º de dezembro de 1988, outro motim de militares se levantou contra o governo, desta vez

¹³⁶ NOVARO, Marco. *Historia de la Argentina (1955-2010)*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2016, pgs. 221 e 223

provocando a morte de manifestantes que se dirigiram ao local da insurreição para rechaçar a ação dos rebeldes¹³⁷.

Outro aspecto que pode ser levado em consideração na interpretação das manchetes é o cenário mundial naquele momento, em especial os números ligados ao avanço de grupos terroristas. Como bem pontuou Eric Hobsbawn, em *A Era dos Extremos*

Contudo, em fins do século XX as “massas” retornaram à cena mais em papéis principais que coadjuvantes. O ativismo de minoria, em forma de guerrilhas e terrorismo rurais e urbanos, continuou, e na verdade se tornou endêmico no mundo desenvolvido e em partes significativas do sul da Ásia e da zona islâmica. Os incidentes de terrorismo internacional, na contagem do Departamento de Estado Americano, aumentaram quase continuamente de 125 em 1968 para 831 em 1987, e o número de suas vítimas de 241 para 2905 (UN World Social Situation, 1989, p. 165)¹³⁸.

Neste mesmo ano de 1989, Osama Bin Laden fundou a Al-Qaeda¹³⁹; e um atentado à bomba, arquitetado pelo governo da Líbia, derrubou um avião que ia da República do Congo para Paris, matando todas as 170 pessoas a bordo¹⁴⁰. Todos os estes assuntos, supõe-se, deviam estampar as diversas capas de jornais e revistas da época; jornais como os que o personagem do cartum acima lia antes de dormir, e que, acredita-se, o levaram a interpelar, inclusive, a formas de proteção sobrenaturais para tentar garantir uma noite segura de sono.

As imagens que serão analisadas em seguida estão na compilação de 1994. A primeira delas mostra um homem desolado, aparentemente por algo que ele leu no jornal ou viu na televisão. Ele afirma que, o que mais o assusta, é o fato de a situação atual estar semelhante a algum cenário que, a priori, se queria evitar. Tendo em vista o contexto argentino no momento de lançamento desta compilação, basicamente o final do primeiro mandato de Menem como presidente, acredita-se que este cartum esteja se referindo, especificamente, ao período correspondente aos dois primeiros anos de governo do novo presidente. Entre 1989 e 1991, com o intuito de reverter o mais rápido possível o cenário de instabilidade econômica que assolava o país, intensificado pela hiperinflação de maio de 1989, o então presidente implementou, de forma apressada e com alta interferência do empresariado nacional, uma

¹³⁷ Ibid., Capítulo 8.

¹³⁸ HOBBSAWM, Eric J. *A Era dos Extremos*. O breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 443

¹³⁹ FRANCISCO, Wagner de Cerqueira e. *Al-Qaeda*. Mundo Educação, s/d. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/alqaeda.htm>. Acesso em: 20 de out. de 2020.

¹⁴⁰ REYNOLDS, Paul. *UTA 772: The forgotten fligh*. 19 de ago. de 2003. Disponível em: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/3163621.stm. Acesso em: 20 de out. de 2020.

série de mudanças cujo objetivo final era justamente dar mais poder para os empresários locais, abrir o comércio local ao investimento estrangeiro e diminuir, o máximo possível, o poder do Estado. Estas ações, contudo, não geraram o efeito esperado e a Argentina amargou mais dois picos inflacionários ao longo deste tempo, o primeiro entre janeiro e março de 1990 e o segundo em fevereiro de 1991¹⁴¹.

Figura 27 – Tira de *¡Yo No Fui*



Fonte: QUINO. *¡Yo No Fui!* Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1994.

A tão almejada estabilidade econômica só seria alcançada a partir da nomeação de Domingo Felipe Cavallo como ministro da economia. Em concordância com a agenda neoliberal defendida por Menem, o programa de Cavallo baseava-se na “primazia do mercado sobre o Estado, a abertura total da economia e a privatização do patrimônio estatal e valorização da renda financeira”¹⁴² e, como parte deste objetivo, ele criou o Plano de Convertibilidade que estabeleceu o plano de paridade, um a um, entre o dólar e o peso e funcionava, segundo Novaro, da seguinte forma

dado que el estado era por completo incapaz de fijar y sostener cualquier precio, y dado que todos los precios seguían ahora muy fielmente la evolución del dólar, se ató de uma vez y, en principio, para siempre, la

¹⁴¹ NOVARO, op.cit., capítulo 9.

¹⁴²SEOANE, María. *Enciclopédia Latinoamericana: Argentina*, s/d. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/argentina>. Acesso em: 20 de set. de 2018.

moneda local a la estadounidense renunciando a la posibilidad de devaluar. Usar dólares o pesos sería, a partir de entonces, indistinto¹⁴³.

O plano atingiu seus objetivos e conseguiu, pela primeira vez em décadas, que as contas públicas se equilibrassem. A inflação foi controlada, o consumo reativado e, com ele, a produção industrial. Começo aqui, diz Novaro, a idade de ouro do menemismo onde

El PBI creció el 8,9% en 1991 y el 8,7 y el 6% en 1992 y 1993 respectivamente. A partir de 1991 y hasta 1994, el crédito al consumo se sextuplicó y también creció el crédito hipotecario, lo que benefició a las industrias de electrodomésticos, automóviles ya la construcción. La inversión pasó del 14,2% en 1990 al 23,2% en 1994. El desempleo primero bajó y luego subió (al 9,9% en mayo de 1993), pero ello quedó desdibujado por la abrupta caída de la pobreza, que tocaría un mínimo del 16,1% en mayo de 1994¹⁴⁴.

Contudo, já em 1994, ano em que Menem preparava sua campanha para a reeleição à presidência no ano seguinte, começaram a ficar evidentes alguns desdobramentos negativos oriundos da implementação do programa. Assim

El alza de la desocupación (en octubre de 1994 llegó al 12,2%) y del déficit comercial (en 1993 trepó a 3700 millones de dólares, y en 1994 a 5800) llevaron agua para el molino de los críticos del modelo. El proteccionismo ganó apoyo entre los industriales y los opositores le prestaron su voz. Éstos también denunciaron "concesiones injustificadas" a los Estados Unidos en el proyecto oficial para regular las patentes medicinales, vivo reflejo de lo que el gobierno llamaba "relaciones carnales" y que se replicó en la "política de seducción" con que se pretendió avanzar en las tratativas por Malvinas, tanto con los isleños como con Londres¹⁴⁵

A este cenário, acredita-se, refere-se o jornal lido pelo personagem na tira abaixo (figura 27). A política oficial, intentada por Menem e Cavallo seria, enfim, um projeto para a expansão do país, ou uma catástrofe em desenvolvimento? A resposta a esta pergunta, à época, claramente seria diferente para cada setor que a respondesse. Contudo, assim como o personagem que, aturdido por todas as escolhas que precisa fazer para, por fim, obter seu simples café com conhaque, prefere desistir e ir embora; para muitos, mesmo face aos problemas sociais, políticos e econômicos que o Plano de Convertibilidade poderia vir a apresentar, ele

¹⁴³ NOVARO, op.cit, p. 240

¹⁴⁴ Ibid., p. 243

¹⁴⁵ Ibid., p. 249

funcionou no seu intento de conter a instabilidade econômica do final da década de 1980 e começo da década de 1990, e, se ele apresentava pontos fracos, o caminho seria trabalhar no sentido de repará-los, para que seu efeito se mantivesse sobre economia, ao invés de partir em busca de novas saídas que poderiam acabar por reviver o terrível cenário de outrora¹⁴⁶.

Figura 28 – Tira *¡Yo no fui!*

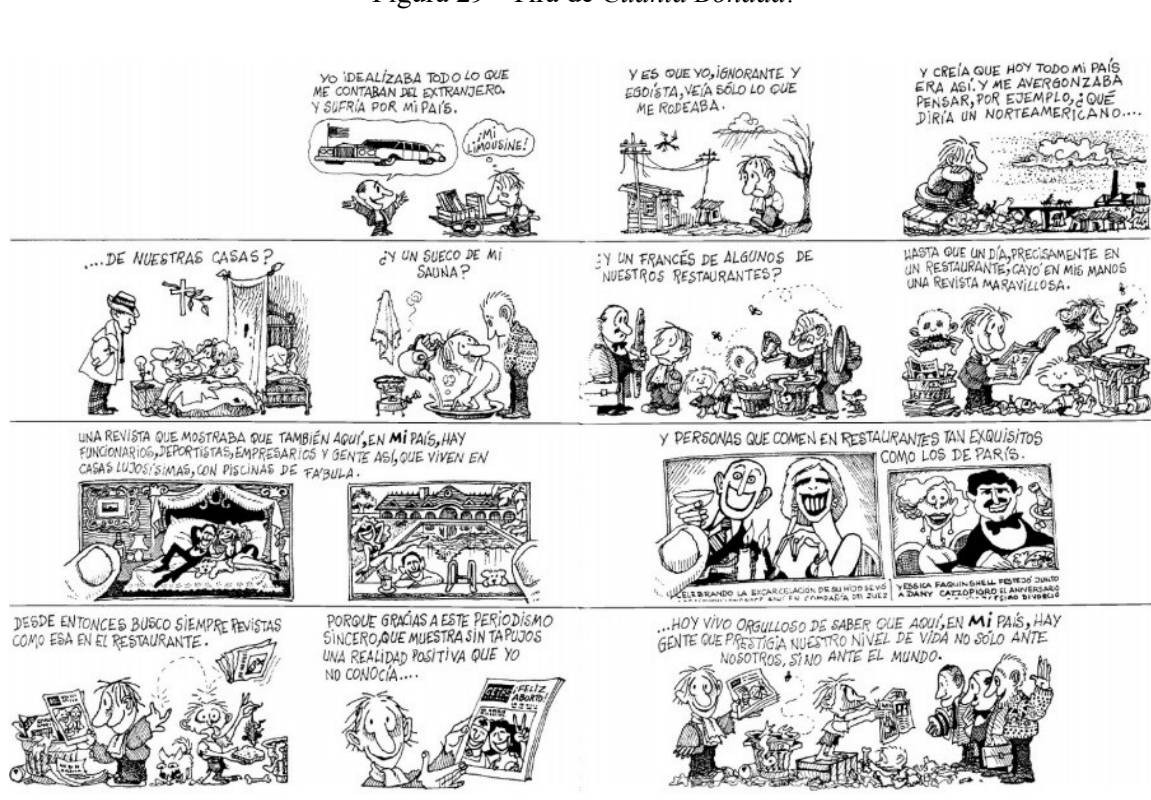


Fonte: QUINO. *¡Yo no fui!* Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1994, 119.

¹⁴⁶ Ibid, p. 251

Para finalizar, a próxima tira, oriunda da compilação de 1999, apresenta um dos desdobramentos mais nefastos do efeito, a longo prazo, das políticas públicas implementadas por Menem. O aumento da desigualdade social. Nela, um homem em condições miseráveis de vida, narra como costumava ter uma postura “egoísta” ao assumir a sua situação de vida como sendo a de todo país, e imaginava a vergonha que sentiria caso um estrangeiro o visitasse e visse toda aquela pobreza. Contudo, ao procurar comida no lixo, ele um dia encontrou uma revista de estilo de vida, em que descobriu que a existência ali, no seu país, de pessoas que desfrutavam de um padrão de vida tão alto quanto aqueles que ele só julgava existir no exterior.

Figura 29 - Tira de *Cuánta Bondad!*



Fonte: *¡Cuánta Bondad!* Buenos: Ediciones de La Flor, 1999, p. 58 e 59.

Nesta tira de Quino, além do tópico da desigualdade social, também se é possível levantar algumas questões a respeito do papel desempenhado por alguns veículos de imprensa na sociedade. Mesmo em um contexto generalizado de crise política e econômica, com um aumento significativo no número de cidadãos em situação de vulnerabilidade social, sempre haverá as publicações que optam por seguir mostrando somente a realidade daqueles a quem estas questões não afetam em nada, ou seja, os muito ricos. Seja porque este público, os muito ricos, sejam seus principais consumidores; ou pela necessidade de manter a camada mais pobre da sociedade alienada pelo desejo de, algum dia, desfrutar do mesmo padrão de consumo que a esfera social mais abastada demonstra usufruir.

Uma vez implementadas todas as privatizações possíveis, a entrada de capitais estrangeiros no país decaiu. A taxa de crescimento, que gira em torno de 9% da economia entre 1991-1995, despencou, o desemprego tornou-se estrutural, ampliou-se a distância entre ricos e pobres e a classe média começou a encolher, dando lugar ao surgimento dos “novos pobres”. Assim, viu-se, com a década de 1990, a maior ampliação da distância entre ricos e pobres na Argentina, que chegou a ser quarenta vezes maior; tal qual o maior endividamento da história do país, que chegou ao terceiro milênio com uma dívida pública e privada de aproximadamente US\$ 200 bilhões¹⁴⁷.

Com base no conjunto dos dados analisados até aqui, pode-se afirmar que, entre 1984 e 1999, Quino veiculou, de forma indireta, os seguintes discursos sobre a presença dos suportes de mídia impressa na sociedade: a) os suportes são de dois tipos: os jornais e as revistas; b) os jornais costumam mostrar o noticiário político e econômico, nacional e internacional; além de trazer informações sobre esportes; e as clássicas páginas de tiras e passatempos; c) as revistas são dos mais variados tipos: quadrinhos, pornográficas, de coluna social, e de nichos específicos como o mercado de armas de fogo; d) estes suportes circulam majoritariamente nas mãos de homens, e estão presentes em praticamente todos os lugares pelos quais há circulação de pessoas; e) por vezes vemos as páginas dos jornais sendo reutilizadas no dia a dia dos personagens de menor poder aquisitivo, servindo de substituto de vestuário ou cobertor; f) todos os estratos sociais aparecem tendo algum tipo de contato com estes veículos de comunicação, com destaque para a classe média.

Enquanto alguém que trabalhou, durante décadas, neste setor da produção de mídia impressa, Quino tem muito claros os diversos mecanismos sob os quais estão subordinados todos aqueles que fazem parte do corpo editorial de um jornal ou revista. Desde fatores internos como aquilo que o responsável pela publicação deseja ver veiculado através dela, seja em termos de estilo ou, até mesmo, pautas políticas e ideológicas; até a intervenção do público leitor que faz chegar às redações seu contento ou desagrado em relação àquilo que eles leem. Além disso, nota-se nos seus cartuns e tiras que, mesmo suprimidas suas datas originais de lançamento nas compilações, continuam muito afinadas com as questões em voga na época dos lançamentos dos livros. É possível, assim, estabelecer diversos paralelos entre as dinâmicas sociais, políticas e econômicas da Argentina à época do lançamento de cada livro, e o conjunto de imagens que Quino selecionou para compor cada um deles.

¹⁴⁷ SEOANE, op.cit., n.p.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quino nasceu na Argentina, na província de Mendoza, no seio de uma família profundamente envolvida com as mais variadas formas de manifestação artística. Através de seu tio Joaquín, publicitário e desenhista, o então menino se apaixonou pela arte de desenhar e, na adolescência, fortemente influenciado pelos humoristas que conheceu através das diversas revistas que chegavam até a sua casa, decidiu ser desenhista de humor. O humor mudo, em particular, lhe chamava a atenção. Crescer assistindo aos filmes de Charlie Chaplin, despertou em Quino essa sensação de que o humor deveria ser algo mudo. Além disso, sua criação em um bairro quase exclusivamente de imigrantes, onde conversava somente em andaluz com a família, dificultou sua comunicação com outras pessoas fora do âmbito familiar. Aqui também o desenho, e o humor mudo, entravam como uma forma de mediação, ou facilitador de comunicação, entre Quino e o mundo.

No começo da sua vida adulta, Quino partiu para Buenos Aires para tentar fazer carreira como desenhista. Lá, teve a oportunidade de conhecer, trabalhar e fazer amizade com grandes figuras do humor gráfico portenho daquela época, como Divito e Lino Palacio - artistas que, além disso, foram lidos por Quino e tiveram grande influência na sua formação enquanto desenhista. Na capital, o Mendocino passou por várias revistas, e alguns jornais, onde semanalmente publicava um cartum ou tira que dialogava com as questões em voga na política, cultura e sociedade da sua época. Alguns deles, como a revista *Tía Vicenta*, foram responsáveis por provocar mudanças significativas no tipo de humor que fazia na capital até aquele momento. Isso se deu graças à presença, na redação do título, de jovens que, como Quino, traziam para a revista referências artísticas diferentes das tradicionais, falavam outras línguas, e escapavam da tradicional dualidade peronistas-não peronistas que ditava a política argentina na década de 50.

A habilidade de Quino de traduzir, através de seus desenhos, os processos que se desdobravam na sociedade à sua volta o levou ainda mais longe. Na década de 1960 ele criou a personagem Mafalda, que foi acolhida pelo povo argentino e marcou a história do país – e da América Latina – como nunca outro personagem havia feito. A soma de um contexto político, social e cultural favorável, com a aptidão de Quino para criar, a partir da sua reflexão sobre a realidade, narrativas que geravam forte sensação de identificação com o público, tornaram Mafalda um ícone de seu país. Uma relação que continuou existindo mesmo com a

decisão definitiva do artista de parar de criar tiras da personagem, em 1973. Para muitos pesquisadores, depois de Tía Vicenta, Mafalda representou o segundo momento de transformação na forma de se fazer humor, na Argentina, depois dos anos 1950.

O fim de Mafalda, porém, não significou o fim da carreira de Quino. Muito pelo contrário. O artista permaneceu, até 2006, criando páginas de humor gráfico semanais para revistas. Através destas obras, ele continuava a produzir suas críticas sociais, políticas e culturais, sempre com o mesmo nível de refinamento e brilhantismo que sempre o acompanhou desde o início. Obviamente que os temas abordados pelo desenhista ao longo de todas essas décadas foram se atualizando, assim como seu traço também se alterou conforme a experiência dos anos se acumulava. Mas para toda uma gama de pessoas interessadas em quais seriam as opiniões de Mafalda acerca de temáticas que só se tornaram relevantes depois que a personagem teve seu fim, basta recorrer a esta outra parte da produção de Quino, e muito provavelmente a resposta estará lá.

Face a toda a variabilidade temática explorada por Quino ao longo dos 52 anos em que produziu páginas de humor gráfico para jornais e revistas, pareceu particularmente interessante procurar, neste material, quais pistas o artista dava para o leitor acerca de como ele enxergava essa relação entre os veículos de mídia impressa – esse setor das comunicações que ele conhecia tão bem e que ajudou a transformar – e o público. Para isso foram levantadas todas as referências a estes meios de comunicação presentes nas compilações de humor gráfico de Quino, publicadas entre 1963 e 2016, e uma vez observado que o desenhista, deliberadamente, optou por reunir a maior parte destas referências nos livros lançados entre 1987 e 1999, procurou-se aventar quais circunstâncias poderiam justificar esta conduta.

Observou-se que, ao longo dos 12 anos cobertos pela pesquisa, Quino, através dos cartuns e tiras selecionados para compor esta dissertação, compartilhou com seus leitores detalhes de como são feitas as decisões sobre o que – e como – será publicado em um jornal ou revista. Repórteres e membros da redação, como o próprio Quino, são mostrados no exercício da sua função, tendo que corresponder às demandas dos seus superiores no processo de criação de seu material. Cientes da existência de um público a quem querem agradar, ou de uma agenda política específica à qual estão alinhados, os responsáveis pelas publicações, nos desenhos de Quino, fazem questão de cuidar para que o conteúdo veiculado por seus títulos corresponda exatamente àquilo que eles desejam que o leitor tenha acesso. No caso de Quino

e suas compilações de humor gráfico, é possível de se observar um movimento muito parecido com este que ele atribui aos colegas.

Devido a questões ligadas à sua orientação política, Quino fez coro a um grupo de artistas que se absteve de produzir, através do seu trabalho, críticas ao governo de Raúl Alfonsín, primeiro presidente eleito após a redemocratização da Argentina em 1983. O artista achava que este tipo de postura, por parte da imprensa, poderia colocar em risco a democracia recém reconquistada pelo país. E assim foi que, do mesmo modo que ele passou a retirar o tópico de crítica a partidos e a políticos de suas páginas de humor semanais, ele também cuidava para não selecionar, para as compilações lançadas durante o governo de Alfonsín, cartuns e tiras com esta temática. O tema, porém, é retomado com toda força na compilação de 1999, ano em que Carlos Saúl Menem assumiu a presidência da Argentina. O novo presidente integrava uma linha de pensamento político da qual Quino discordava completamente.

Caminho semelhante tomaram as representações dos veículos de mídia impressa. As referências a este meio de comunicação nas compilações lançadas durante o mandato de Alfonsín, além de pouco numerosas, aparecem basicamente em segundo ou terceiro plano, ajudando a compor o cenário das histórias principais das narrativas que Quino criava. Contudo, a partir de 1987, quando Menem já apontava no horizonte político da Argentina como possível sucessor de Alfonsín – que enfrentava, naquele momento, sérias questões envolvendo sua governabilidade – discutir diretamente o papel dos meios de comunicação impressos na formação da opinião pública e questionar suas formas de controle e manipulações das informações passou a ser um tópico recorrente nos livros do artista.

Retomando os resultados da análise, o público também aparece como um importante agente de controle sobre o que circula nos jornais e revistas. Nos cartuns e tiras a respeito, vários personagens fazem questão de deixar claro seu descontentamento ou sua indignação face ao conteúdo que leram nesta ou naquela publicação. Este público, retratado por Quino como majoritariamente masculino, pelo que as fontes indicam eram consumidores vorazes destes tipos de suporte. Jornais e revistas podem ser vistos, nas imagens, espalhados por quase todos os lugares onde há circulação de pessoas. São retratadas também publicações para todos os gostos e idades: jornal, revista de fofoca, H.Q.'s, revista de armas, revista pornográfica, revista de atualidade política... Quino, através das imagens selecionadas para compor este

trabalho, guia seu leitor pelos bastidores dos meios de comunicação impressos, mostrando ao seu público leitor que todos os envolvidos neste processo – Quino inclusive – possuem interesses e motivações próprias, ou estão submetidos a situações específicas, que influenciam no produto que chega às mãos do consumidor final que, por sua vez, prossegue sendo mais engrenagem importante na manutenção deste mecanismo.

REFERÊNCIAS

FONTES

CANAL 9 TELEVIDA. **Puerto Cultura**. s/d. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=GG9e4PbCYR4>. Acesso em: 15 mai. 2021.

CANAL ENCUENTRO. **Escritores en primera persona: Quino**. Aprox. 2011. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=BeqCMiGuxzA>. Acesso em: 25 mar. 2021.

ESCUELA SUR DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE MADRID. **Conferencia de Quino entre la angustia y el humor**. 2015. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=VE3I1For0fl>. Acesso em: 25 mar. 2021.

PÉREZ, Martín. **Quino por Quino: la entrevista que dio cuando cumplió 80 años**. 1 de outubro de 2020. Disponível em:

<https://www.jornada.com.mx/ultimas/cultura/2020/10/01/quino-por-quino-la-charla-que-tuvo-con-rep-cuando-cumplio-80-anos-3089.html>. Acesso em: 25 mar. 2021.

QUINO. **¡A Mí No Me Grite! Buenos Aires**: Ediciones de La Flor, 2008.

_____. **¡Cuánta Bondad!** Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1999.

_____. **¡Qué mala es la gente!** Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1996.

_____. **¡Qué Presente Impresentable!** Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2004.

_____. **¡Yo no fui!** Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1994.

_____. **¿Quién Anda Ahí?** Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2012.

_____. **A La Bueno Mesa**. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1980.

_____. **Bien, Gracias. ¿Y Usted?** Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2006.

_____. **Déjenme Inventar**. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1983.

_____. **Esto no Es Todo**. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2001.

_____. **Gente en su Sitio**. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1998.

_____. **Hombres de Bolsillo**. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1977.

_____. **Humano se nace**. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1991.

_____. **La Aventura de Comer**. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2007.

- _____. **Mafalda Inédita**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- _____. **Mundo Quino**. Buenos Aires: Ediciones del Tiempo, 1963.
- _____. **Ni Arte, Ni Parte**. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1981
- _____. **Potentes, Prepotentes e Impotentes**. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1989.
- _____. **Quinoterapia**. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1995.
- _____. **Si Cariño**. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1987.
- _____. **10 anos com Mafalda**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- _____. **Simplemente Quino**. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2016.
- _____. **Toda Mafalda: Da Primeira à Última Tira**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. **Revista Confederal**, 1988, pgs. 4 e 5 apud COSSE, Isabella. *Mafalda: História Social y Política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014, pg. 224.
- _____. **Quino**: Página oficial de Joaquín Salvador Lavado Tejón (Quino). Biografía. Disponível em: <https://www.quino.com.ar/biografia>. Acesso em: 15/05/2021.
- RADIOTELEVISIÓN ESPAÑOLA. **A Fondo**. 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cuR8yFOc9hE&t=4s>. Acesso em: 15 mai. 2021.
- RED PERIODISTAS ASOCIADOS TELEVISIÓN. **De Cerca**. 2000. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q_enrCdDbfU&t=1784s. Acesso em: 15/05/2021 e
- TELEVISÃO PÚBLICA ARGENTINA. **Vidas hechas vida**. Joaquín Lavado, Quino. Aprox. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KFanNR-Ti1Y>. Acesso em: 24 de março de 2021.
- TUDO NOTÍCIAS. **Otro tema**. 2012. Disponível em: https://tn.com.ar/programas/otro-tema/quino-con-santo_273691/. Acesso em: 25 de março de 2021.
- TV PÚBLICA. **Los 7 locos**. 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gs4EqtZOYKk>. Acesso em: 15/05/2021.
- _____. **Los 7 locos**. 1998. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cUyE001lhW0>. Acesso em: 15/05/2021.
- _____. **Los 7 locos**. 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=et66rm8gKPw>. Acesso em: 16 de maio de 2021.

BIBLIOGRAFIA

AGUIRRE, Osvaldo. **La Vanguardia Perdida**. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2016.

AMADEO, Javier. **O debate econômico na Argentina da democratização**. Tese (Ciência Política) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

BARBIERI, Daniele. **As Linguagens dos Quadrinhos**. São Paulo: Peirópolis, 2017.

BURKART, Mara. **De Caras Y Caretas a Hum®: A imprensa de humor gráfico na Argentina do século XX.**” Revista USP 88 (2011): 26-37.

CAGNIN, Antônio L. **Os Quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial**. Linguagem e semiótica. São Paulo: Criativo, 2014.

COSSE, Isabella. **Mafalda: História Social y Política**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

DEAMICI, Cecilia Andrea. **La dimensión pasional en el discurso de Quino: un análisis semiótico de lo pasional y su rol en la construcción de la significación discursiva** [en Línea]. Universidad Nacional de Lanús. Departamento de Humanidades y Artes, 2015. Disponível em: http://www.repositoriojmr.unla.edu.ar/download/Tesis/MAMIC/Deamici_C_Dimension_2015.pdf.

FRANCISCO, Wagner de Cerqueira e. **Al-Qaeda**. Mundo Educação, s/d. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/alqaeda.htm> . Acesso em: 20 de out. de 2020. **Função da Arte e da Comunicação Visual**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GARLAND, Nicholas apud GOMBRICH, Ernst H. **Os Usos das Imagens: Estudos Sobre a**

GOMBRICH, Ernst H. **The cartoonist's armoury**. Em *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. In. Ernst H. GOMBRICH, 127-142. New York: E. P. Dutton, 1978.

_____. **Os Usos das Imagens: Estudos Sobre a Função da Arte e da Comunicação Visual**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

HOBBSAWM, Eric J. **A Era dos Extremos**. O breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LATXAGUE, Claire. **Lire Quino: poétique des formes brèves de la littérature dessinée dans la presse argentine (1954-1976)**. Tese de doutorado em Línguas Estrangeiras Aplicadas. École doctorale langues, littératures et sciences humaines (Grenoble), França, 2011.

NAVARRO, Agustina. **La escuela de Bellas Artes, 80 años formando artistas**. 13 de maio de 2013. Disponível em: <https://www.losandes.com.ar/escuela-bellas-artes-anos-formando-artistas-713677/>. Acesso em: 15/05/2021.

NOVARO, Marco. **Historia de la Argentina (1955-2010)**. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2016.

POSTEMA, Barbara. **Estrutura Narrativa nos Quadrinhos: Construindo Sentido a partir de Fragmentos**. São Paulo: Peirópolis, 2018.

REYNOLDS, Paul. **UTA 772: The forgotten fligh**. 19 de ago. de 2003. Disponível em: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/3163621.stm. Acesso em: 20 de out. de 2020.

SALIBA, Elias T. **Raízes do Riso: A Representação Humorística na História Brasileira: da Belle Époque aos Primeiros Tempos do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SASTURAIN, Juan. **El Domicilio de la Aventura**. Buenos Aires: Colihue, 1995.

SEOANE, María. **Enciclopédia Latinoamerica: Argentina**, s/d. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/argentina>. Acesso em: 20 de set. de 2018.

ULANOVSKY, Carlos. **Paran Las Rotativas: Una Historia de Grandes Diários, Revistas y Periodistas**. Buenos Aires: Espasa, 1997.

VAZQUEZ, Laura. **El Oficio de las Viñetas: La industria de la historieta argentina**. Buenos Aires: Paidós, 2010.