

Matrizes

ISSN: 1982-2073

ISSN: 1982-8160

matrizes@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

de Lucena Lucas, Ricardo Jorge
Para ler Mattelart/Dorfman, 50 anos depois: mas... e os quadrinhos?

Matrizes, vol. 14, núm. 3, 2020, Septiembre-, pp. 235-259
Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v14i3p235-259>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143066629012>

Para ler Mattelart/Dorfman, 50 anos depois: mas... e os quadrinhos?

*To read Mattelart/Dorfman, 50 years later:
but... what about the comics?*

■ RICARDO JORGE DE LUCENA LUCAS^a

Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Cultura e Arte. Fortaleza – CE, Brasil

RESUMO

O presente texto revisita o livro *Para Ler o Pato Donald*, publicado em 1971, um dos títulos fundamentais para iniciar a consolidação do nome de Armand Mattelart (junto com Ariel Dorfman, coautor) no Brasil como teórico da comunicação, juntamente com seus comentários e entrevistas posteriores à obra. Num momento posterior, indagamos a respeito dessa (falta de) percepção dos quadrinhos como uma espécie de *não objeto* de pesquisa, obscurecidos que ficaram sob a ótica do *imperialismo cultural*, em três aspectos: a descentralização da produção Disney; o problema da tradução; e a ausência de informações sobre a produção de quadrinhos no Chile.

Palavras-chave: Armand Mattelart, Ariel Dorfman, quadrinhos Disney, Chile

^aProfessor do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA-UFC). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6801-4797>. E-mail: ricardojorge@ufc.br

ABSTRACT

This text revisits the book *Para ler o Pato Donald*, published in 1971, and one of the first titles to consolidate the name of Armand Mattelart (along with co-author Ariel Dorfman) in Brazil as a communication theorist, as well as his later comments and interviews after the book. At a later time, we question this (lack of) perception of comics as a kind of *non-object* of research, obscured under the perspective of *cultural imperialism*, under three aspects: the decentralization of Disney production; the problem of translation; and the lack of information on the production of comics in Chile.

Keywords: Armand Mattelart, Ariel Dorfman, Disney comics, Chile

INTRODUÇÃO

SE HÁ UM livro polêmico, por quase 50 anos de existência e ainda nos dias de hoje, ele é *Para Ler o Pato Donald: Comunicação de massa e colonialismo* (1971/2002), escrito por Armand Mattelart e pelo romancista argentino-chileno-americano¹ Ariel Dorfman em Valparaíso, em 1971, quando os dois moravam no Chile. Fruto de um trabalho a quatro mãos, ambos fazem no livro um forte ataque ao universo Disney, a partir da leitura crítica de quatro títulos de histórias em quadrinhos (ou *historietas*, como são conhecidas em diversos países da América Latina) publicados no Chile naquela época: *Disneylandia*, *Tío Rico*, *Fantacias* e *Tribilin*. Esse ataque se dá em diversas frentes: a ausência da família tradicional (pais e mães são substituídos por tios, tias e avós em geral); as formas de representação da mulher, do bom selvagem e dos povos subdesenvolvidos; a busca do ouro (ou similares, como tesouros ou fama); a representação do trabalho; e a iteração e repetição das estruturas narrativas das histórias desse universo. A enumeração desses aspectos, no final das contas, teria uma única finalidade: demonstrar como a lógica imperialista era reproduzida nos quadrinhos do mundo Disney, os quais eram vistos como originariamente *inocentes* ou *ingênuos*.

Porém, por mais crítico que o livro seja, o próprio Mattelart parece relativizar bastante o seu olhar histórico diante dele, a ponto de não resgatá-lo em seus trabalhos posteriores, em referências bibliográficas ou em análises teóricas, ou de parecer *carregar uma certa sina* por conta dessa publicação, ainda que a considere relevante². Em uma entrevista, por exemplo, quando questionado sobre o livro e o que era chamado naquela época de *imperialismo cultural*, antes de iniciar sua resposta, afirma, em sentido figurado: “tenho esse sangue nas mãos”³ (A. Mattelart & Sénecal, 2008, p. 10).

Dois exemplos do *apagamento* desse livro por parte de Mattelart (que não podem ser tomados de modo generalizável) estão em obras como *Histoire des théories de la communication* (A. Mattelart & M. Mattelart, 1997) ou *Penser les médias* (A. Mattelart & M. Mattelart, 1986/2004), ambas escritas com Michèle Mattelart. No primeiro caso, nada foi dito sobre o livro no tópico “O Imperialismo

¹ Ariel Dorfman nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 6 de maio de 1942; naturalizou-se chileno em 1967; e é cidadão dos Estados Unidos desde 2004.

² A maior quantidade de referências a Armand Mattelart neste texto não significa que, a nosso ver, ele seja o autor principal de *Para Leer al Pato Donald*, em detrimento de Ariel Dorfman; significa apenas que jogamos foco sobre as percepções de Mattelart sobre a obra. Particularmente, percebemos o livro como ele sempre foi visto, escrito a quatro mãos.

³ No original: “Je traîne ça comme une casserole”. Esta e demais traduções, do autor. Em sentido literal, *traîner une casserole* significaria “arrastar uma panela”; porém, a expressão francesa pode ser traduzida também por locuções como “ter cometido erros no passado” ou “ter um passado sujo”. No contexto dessa entrevista, optamos pelo uso da expressão “ter esse sangue nas mãos”.

Cultural” (pp. 66-68), ainda que a América Latina e a experiência socialista do governo Salvador Allende sejam citadas, bem como outra referência bibliográfica do próprio Mattelart; no segundo caso, um estudo que visa compreender melhor a produção científica e intelectual sobre os meios de comunicação daquele momento (metade dos anos 1980), também não há referência. Encontramos uma tímida menção na obra escrita com Éric Neveu, *Introdução aos Estudos Culturais* (A. Mattelart & Neveu, 2004), quando, ao comentar sobre o nascimento de uma *madonnalogia* (um campo de estudos sobre a cantora pop Madonna), lembra que, por ter escrito um *livro sobre o Pato Donald*, ele seria pouco suspeito de legitimismo nessa área, uma vez que

“Pequenos” objetos culturais, especialmente quando massivamente consumidos, podem desembocar em “grandes” questões. A estratégia nesse sentido supõe um rigoroso trabalho de pesquisa, a análise dos conteúdos, das lógicas de produção, de difusão e de recepção, especialmente quanto a seus possíveis impactos ideológicos. (p. 186)

Quanto a Dorfman, o livro apenas aparentemente parece ser bissexto em sua produção: se, de um lado, ele é um “escritor militante, obcecado pelo tema do exílio, dos torturados e desaparecidos das ditaduras”⁴ (Cáceres et al., 2005, p. 359.), de outro, ele publicou em 1974 outro título de viés similar, agora com o pesquisador chileno Manuel Jofré: *Superman y Sus Amigos del Alma*⁵, além de se dedicar aos trabalhos na editora Quimantú (sobre a qual falaremos adiante). Ocorre que, diferentemente do que é sugerido pela citação anterior (e conforme mostraremos adiante), Mattelart e Dorfman não descem, por exemplo, ao nível de análise das lógicas de produção e difusão dos quadrinhos Disney, ou mesmo da recepção, centrando-se principalmente na análise dos seus conteúdos e nos seus possíveis impactos ideológicos; dentro de uma visão macro, acabam por deixar de lado aspectos micro.

Uma das dúvidas que fica é: o que Mattelart e Dorfman entendem por *quadrinhos* no âmbito dessa obra, que influenciou vários pesquisadores no Brasil pouco depois de sua publicação? Embora tenha alcançado fama editorial e repercussão na área da comunicação, *Para Ler o Pato Donald* ajudou a estigmatizar os quadrinhos (e não apenas os da Disney) como um instrumento de pressão ideológica; em nenhum momento, os autores se perguntam sobre suas

⁴ No original: “escritor militante, obsesionado por el tema del exilio, los torturados y desaparecidos de las dictaduras”.

⁵ Lançado no Brasil em 1978, com o título *Super-Homem e Seus Amigos do Peito*, pela Paz & Terra, a mesma editora de *Para Ler o Pato Donald*.

potencialidades (e.g., forma revolucionária ou produto crítico). Além disso, fica a impressão de que os quadrinhos não poderiam ser percebidos numa ótica distinta dentro da realidade chilena. Nesse ataque aos quadrinhos (imperialistas) Disney, acabou havendo também um ataque indireto aos quadrinhos em geral, reforçado posteriormente por títulos similares (como o citado *Superman y sus amigos del alma*). Tudo isso ajudou a reforçar a noção de que os quadrinhos eram uma espécie de *subliteratura* e/ou estavam apenas a serviço do imperialismo, e nada mais.

Aqui, revisitamos a obra *Para Ler o Pato Donald* e os comentários feitos, e as entrevistas dadas, pelo próprio Mattelart. Posteriormente, nos indagamos sobre a (falta de) percepção dos quadrinhos como uma espécie de *não objeto* de pesquisa, sob três aspectos (entre outros) que consideramos importantes para uma pesquisa sobre quadrinhos: a descentralização da produção Disney; o problema da tradução para diferentes línguas e culturas; e a ausência de informações sobre quadrinhos produzidos no Chile.

A OBRA, O CONTEXTO

Entender *Para Ler o Pato Donald* significa voltar ao começo dos anos 1970 e lembrar que a obra foi escrita durante o regime de Salvador Allende. Mattelart refere-se a essa obra como um *livro de circunstância*.

Era um *panfleto* [ênfase adicionada], que escrevemos em condições muito particulares no Chile, ou seja, quando já havia três anos da Unidade Popular, o regime de Salvador Allende. Paralelamente à pesquisa de outros modelos de cultura de massas, de revistas para crianças, jovens e mulheres, nós elaboramos uma crítica dessa forma de expressão. (Leite Neto, 2001, para. 9)

O que Mattelart quer dizer exatamente com *panfleto* dentro daquele contexto? Na leitura da edição brasileira, encontramos no prefácio, assinado por Álvaro de Moya (2002), a informação de que o livro “tem que ser portanto encarado como um *panfleto* [ênfase adicionada], uma obra *sectária, política, radical, esquerdista, antiimperialista[sic] e anticolonialista* em seu bom e seu mau sentido [ênfase adicionada]” (p. 9); adiante, no último parágrafo, Moya lembra que o livro é “fruto do período Allende no Chile” e que é uma “contribuição dos autores para o estudo e surgimento de outros trabalhos analisando o fenômeno das comunicações de massa e da ação imperialista” (p. 11). Porém, ao nos defrontarmos com a edição mexicana de 1972, somos introduzidos por um prefácio assinado pelo pesquisador argentino Héctor Schmucler (1979,

pp. 3-8), que apresenta um pouco melhor tanto o contexto histórico no qual o livro foi produzido quanto a sua finalidade, explicitada quase no final, ao dizer que aquele texto:

Define-se como um instrumento *claramente político* [ênfase adicionada], que denuncia a colonização cultural comum a todos os países latino-americanos. Daí o seu tom parcial e polêmico, a discussão apaixonada que percorre suas páginas, sua declarada vocação de ser útil que o faz prescindir de preciosismos eruditos⁶. (p. 7)

A noção de que o livro era polêmico foi antecipada pelos próprios autores, que escrevem um tópico intitulado *Instruções para ser expulso do clube Disneylândia*, com os argumentos a serem usados pessoalmente contra eles: ambos seriam “soezes e imorais”, “arquicomplícados e enredadíssimos na sofisticação e refinamento”, “membros de uma elite envergonhada” etc. (Mattelart & Dorfman, 1971/2002, p. 18). De certo modo, a profecia se realizou: a primeira edição do livro foi banida dos Estados Unidos, acusada pelos advogados das empresas Disney de violação de direitos autorais (Abrahão Júnior, 2016, pp. 432-433) e, anos mais tarde, o próprio Mattelart ironizou: “tivemos até o privilégio de sermos censurados pelo governo dos Estados Unidos”⁷ (Reale & Mangone, 1996, p. 12). Mas, nos dias de hoje, a versão americana do livro (*How to read Donald Duck: Imperialist ideology in the Disney comic*, de tradução e de longa e excelente introdução contextual e analítica feitas por David Kunzle em 1991) é facilmente encontrada em sites de livrarias on-line como os da Amazon⁸ – situação bem diferente de quando a obra foi editada em inglês pela primeira vez: impressa na Inglaterra em 1975 pela International General – “uma editora excêntrica, de um homem só, com sede em Paris”⁹, segundo Kunzle (2012, para. 2) –, cujo primeiro lote acabou posteriormente tendo apenas uma pequena parte comercializada em solo norte-americano, com 1.500 exemplares (Assis, 2017).

Em entrevista, Mattelart (Reale & Mangone, 1996) relata sobre o surgimento do livro; vale a pena transcrever na íntegra uma parte do depoimento dele.

⁶ No original: “se define como un instrumento claramente político que denuncia la colonización cultural común a todos los países latinoamericanos. De allí su tono parcial y polémico, la discusión apasionada que recorre sus páginas, su declarada vocación de ser útil que le hace prescindir de preciosismos eruditos”.

⁷ No original: “Hasta hemos tenido el privilegio de ser censurados por el gobierno de Estados Unidos”.

⁸ Sua quarta edição é recente: 2018.

⁹ No original: “an eccentric, one-man, Paris-based publishing firm”.

No que diz respeito à genealogia deste “livrinho”, posso dizer que ele foi feito em resposta a um pedido dos operários, dos trabalhadores tipográficos da imprensa governamental chilena que publicava grandes quantidades de revistas e jornais. Essa imprensa estatal, que o governo de Unidade Popular havia herdado do governo anterior Democrata Cristão, tinha de seguir publicando histórias em quadrinhos – a base de um acordo que houve entre os dois partidos – e esta continuidade fazia parte do pacto de garantias constitucionais. Por esses anos, houve uma tal mobilização da direita contra a Unidade Popular que se refletia até nas histórias em quadrinhos. Então, os operários vieram a nos buscar, dizendo: “É muito curioso, seguimos imprimindo revistas que nos dão tapas na cara; nos interessa saber o que há por trás de tudo isso”. E nos colocamos a trabalhar com eles. Havia começado a realizar oficinas – e não somente sobre Walt Disney – que tentavam proporcionar uma reflexão sobre esses produtos que estavam, definitivamente, contra eles. Isto implicava já um processo de tomada de consciência. Por outro lado, estavam os estudantes secundaristas que haviam feito o mesmo percurso. Nossa primeira preocupação não foi sacar um livro, mas discutir com eles nas oficinas em torno das muitas perguntas que se faziam sobre este tipo de produtos culturais. O interessante é a razão pela qual ele teve tanto êxito na América Latina: é um texto que parte de coisas que conhecemos e ensina-lhes outras noções, ensina-lhes a ler textos de uma maneira diferente a partir de certas questões já conhecidas¹⁰. (pp. 13-14)

Logo a seguir, Mattelart explica o porquê de seu foco no universo Disney.

Em segundo lugar, havíamos tomado Walt Disney como o símbolo de uma cultura, de um modo de vida e de uma concepção do mundo. Era um produto que simbolizava um modelo de sociedade que rechaçávamos. Nossa problema maior era como pensar, escrever e ler sem o Pato Donald. Nesse momento era fundamental a questão da dependência cultural, o problema dos fluxos desiguais. Hoje o mundo

¹⁰ No original: “En cuanto a la genealogía de este ‘librito’ puedo decirle que fue hecho en respuesta a un pedido de los obreros, de los trabajadores tipográficos de la imprenta gubernamental chilena que publicaba grandes cantidades de revistas y periódicos. Esta imprenta estatal, que el gobierno de Unidad Popular había heredado del gobierno anterior Demócrata Cristiano, tenía que seguir publicando historietas – a raíz de un acuerdo que hubo entre los dos partidos – y esta continuidad formaba parte del pacto de garantías constitucionales. Por esos años hubo una movilización tal de la derecha contra la Unidad Popular que se reflejaba hasta en las historietas. Entonces, los obreros vinieron a buscarnos diciendo: ‘Es muy curioso, seguimos imprimiendo revistas que nos dan cachetazos; nos interesaría saber que hay detrás de todo esto’. Y nos pusimos a trabajar con ellos. Habíamos comenzado a hacer talleres – y no solamente sobre Walt Disney – que intentaban propiciar una reflexión sobre estos productos que estaban, en definitiva, contra ellos. Esto implicaba ya un proceso de toma de conciencia. Por otra parte, estaban los estudiantes secundarios que habían hecho el mismo recorrido. Nuestra primera preocupación no fue sacar un libro sino discutir con ellos en talleres en torno de las muchas preguntas que se hacían sobre este tipo de productos culturales. Lo interesante es la razón por la que ha tenido tanto éxito en América Latina: es un texto que parte de cosas que la gente conoce y les enseña otras noções, les enseña a leer textos de una manera diferente a partir de ciertas cuestiones que ya conocen”.

é outro, Walt Disney parece inócuo frente ao avanço da globalização dos sistemas de comunicação¹¹. (p. 14)

Assim, fica claro que *Para Ler o Pato Donald* não era uma obra destinada ao mundo acadêmico, e sim a um público-alvo bastante particular, pelo menos e aparentemente num primeiro momento: operários e estudantes secundaristas chilenos daquele período. Ao mesmo tempo, o livro se inscreve numa lógica de debate sobre temas centrais à época, como a dependência cultural. É a partir de uma melhor contextualização desse livro de circunstância que podemos entender alguns vazios da obra. Um deles é a ausência dos tradicionais elementos centrais (os preciosismos eruditos citados por Schmucler) numa pesquisa acadêmica: apresentação do objeto, revisão bibliográfica ou arcabouço teórico-metodológico explicitado. Ao proceder assim, o livro se torna uma grande análise cujos alicerces teórico-metodológicos jamais são previamente antecipados ou debatidos, e isso está longe de se tornar um problema, se tomamos como exemplo a obra *Mitologias* (1957), de Roland Barthes, cuja lógica estrutural *invertida* privilegia a apresentação dos casos analisados para apresentar os seus alicerces teórico-semiológicos apenas posteriormente. Curiosamente, Mattelart diz ter sido influenciado justamente pelo livro de Barthes quando começou a analisar o *Ensaio sobre a população* (1798), de Thomas Robert Malthus: “minha entrada na análise da ideologia da comunicação começou com a análise [da obra de Malthus], muito influenciada pelas *Mitologias* de Roland Barthes”¹² (Mattelart & Sénécal, 2008, p. 10).

Porém, se quisermos acrescentar mais um ingrediente extratextual, temos de levar também em conta a formação cultural do próprio Mattelart. Em outra entrevista, ele rememora o choque que sentiu ao chegar na América Latina.

Vocês sabem, quando cheguei ao Chile em 1962, eu tinha uma formação cultural europeia. Ou seja, não estava acostumado a ver séries de TV americanas ou cinemas ocupados por filmes americanos. E quando cheguei ao Chile, era uma realidade diferente. Na Europa, tínhamos sido protegidos desse aspecto do imperialismo cultural americano – a cultura de massas americana. No entanto, o Chile, na área de *commodities* de cultura de massa, era um país que dependia muito dos produtos

¹¹ No original: “En segundo lugar, nosotros habíamos tomado a Walt Disney como el símbolo de una cultura, de un modo de vida y de una concepción del mundo. Era un producto que simbolizaba un modelo de sociedad que rechazábamos. El problema mayor para nosotros era cómo pensar, escribir y leer sin el Pato Donald. En ese momento era fundamental la cuestión de la dependencia cultural, el problema de los flujos desiguales. Hoy el mundo es otro, Walt Disney parece inócuo frente al avance de la globalización de los sistemas de comunicación”.

¹² No original: “Mon entrée dans l’analyse de l’idéologie de la communication a commencé par l’analyse, très influencée par les *Mythologies* de Roland Barthes”.

americanos. Por exemplo, eu tinha filhos no Chile, e todo domingo à tarde [na TV] era a *Disneylândia* [produções da Disney com Mickey Mouse, Pato Donald etc.]. Isso era inconcebível na Europa, que tinha indústrias culturais que representavam uma realidade diferente da latino-americana (embora com muito pouca criatividade)¹³. Eu acho isso muito importante. Por que isso é importante? É importante porque logo o conceito de imperialismo cultural se torna isolado (específico) do terreno de onde foi criado [isto é, foi concebido por estudiosos americanos e passou a ser aplicado à dominação cultural dos Estados Unidos]¹⁴. (Hay et al., 2013, p. 2)

Em suma, *Para Ler o Pato Donald* é fruto não apenas de um contexto e de um projeto histórico e político específicos: é também o misto de um texto de matizes barthianas (dentre outras influências) e o produto de um choque cultural por parte de um pesquisador europeu¹⁵. Nada disso, porém, impede o livro de ser considerado um clássico entre as produções latino-americanas sobre comunicação de massa (ainda que Mattelart seja belga). Vamos apontar dois exemplos que mostram a sua força. O primeiro deles nos é dado por Christa Berger (2001), ao discutir a pesquisa em comunicação na América Latina, quando enumera os cinco autores mais importantes do continente a partir de uma enquete feita em 1992 por Gómez Palácios (Mattelart e seu grupo de pesquisa; Antonio Pasquali; Luis Ramiro Beltrán; Eliseo Verón; e Paulo Freire) (p. 252). Adiante, ela sugere que as pesquisas no continente se concentram em duas áreas temáticas: 1) estudo da estrutura de poder dos meios de comunicação – transnacional e nacional – e estratégias de dominação dos países capitalistas; 2) estudo sobre as formações discursivas e as mensagens da cultura de massas desde suas estruturas de significação (p. 258). O material empírico dessas análises, aponta Berger,

¹³ Isso parece dar a entender que, dentro dessa *formação cultural europeia*, Mattelart não se interessava por (ou não gostava de), por exemplo, quadrinhos produzidos na Bélgica, país que acabou ajudando na criação tanto de um modelo específico de realização quadrinística (a escola franco-belga e seu famoso estilo *ligne claire* – linha clara –, adotado por quadrinistas como Hergé e Moebius) quanto de personagens como Tintin (Hergé), Lucky Luke (Morris) e os Smurfs (Peyo). Procuramos alguma possível referência à relação específica de Mattelart com quadrinhos belgas ou europeus, mas não encontramos nada a respeito, ainda que a obra *Tintim no Tibete* seja rapidamente citada (e criticada) no livro *Para Ler o Pato Donald* (1971/2002, p. 55).

¹⁴ No original: “You know, when I arrived in Chile in 1962, I had a European cultural formation. That is, I wasn’t accustomed to watching American TV series, or to cinemas occupied by American films. And when I arrived in Chile, it was a different reality. In Europe we had been protected from this aspect of American cultural imperialism – American mass culture. However, Chile, in the area of mass culture commodities, was a country that depended highly on American products. For example, I had children in Chile, and every Sunday afternoon [on the TV] it was Disneyland [Disney productions with Mickey Mouse, Donald Duck, etc.]. That was inconceivable in Europe, which had culture industries that represented a reality different from the Latin American one (though with very little creativity). I think that’s very important. Why is it important? It’s important because soon the concept of cultural imperialism becomes isolated (specific) to the terrain from which it was created [that is, it was conceived by American scholars and came to apply to US cultural domination]”.

¹⁵ Como não lembrar do mesmo choque sentido por Adorno quando chegou aos Estados Unidos no ano de 1938? Ao mesmo tempo, curiosamente, Dorfman morou tanto na França quanto nos Estados Unidos.

consta de análises conjunturais, mas que destacam mais “a unidade global da dominação, enfatizando a *homogeneidade* [ênfase adicionada] das formas de poder do que as *especificidades* [ênfase adicionada] que o material empírico podia fornecer, favorecendo as interpretações *generalistas* [ênfase adicionada]” (p. 259). Finalmente, Berger aponta a obra de Dorfman e Mattelart, bem como o livro *O Império Norte-Americano das Comunicações*, de Herbert Schiller, como exemplares dessas duas perspectivas temáticas.

O outro exemplo é extraído de Cáceres et al. (2005), quando fazem uma relação dos cem livros para uma *comunicologia possível*. Entre esses livros, aparece *Para Ler o Pato Donald*, cujo macro-objeto são os meios de difusão e cujo objeto específico é a “ideologia” (p. 357). O livro é tido como fundamental por ser, em termos teórico-conceituais, um clássico nos marcos teóricos que analisam o conteúdo dos meios desde uma perspectiva crítica; e por ser, em termos de importância social, um dos mais populares na literatura de estudantes de comunicação, graças a suas mais de trinta edições (no México) e um dos textos antológicos que confirmam uma tradição de pensamentos recorrentes na América Latina e no tratamento das relações contidas entre meios, estrutura e poder (pp. 358-359).

Todos os aspectos anteriormente relacionados estão presentes em *Para Ler o Pato Donald*; assim, ao final, o livro parece indicar que os quadrinhos Disney são um meio para defender uma tese central, qual seja, a da manutenção da hegemonia do imperialismo norte-americano, através da difusão de determinados valores ideológicos. Conforme escrevem Mattelart e Dorfman (1971/2002), o ataque não é tanto ao *american way of life* em si, mas ao *american dream of life*, ao “modo por que os EUA se sonha [sic] a si mesmo, se redime [sic], o modo por que a metrópole nos exige que representemos nossa própria realidade, para a sua própria salvação” (p. 127). Desse ponto de vista, a obra cumpre seu papel. Porém, ela não ficou imune a críticas ao longo desse tempo. Se, para uns, a obra é um clássico por sua perspectiva crítica, para outros ela falha em vários aspectos. A falta de rigor metodológico do livro é avaliada, por exemplo, por Maldonado (1999), em artigo sobre o pensamento do pesquisador belga. Ao comentar sobre as análises de Mattelart nesse livro, o autor afirma que elas

são estruturadas mediante aplicações básicas da semiologia-estruturalista francesa.

Considero este como o ponto mais fraco do trabalho metodológico do autor, porque o paradigma semiológico foi abordado sem a devida atenção, produzindo textos esquemáticos como o comentadíssimo *Para Leer al Pato Donald*, que sintetiza uma forma mecanicista de conceber as relações entre mensagem, receptores e contexto. O Pato Donald nesse texto é um “agente imperialista” onisciente e todo-poderoso que manipula as consciências simples dos públicos dos países dominados. (p. 11)

Para além disso, e isso nos parece também um problema, fica a impressão (ainda que não explicitada, a bem da verdade) de que os quadrinhos, *em geral*, parecem se confundir com o imperialismo norte-americano, a ponto de não haver possibilidade de *salvação* para eles. A hegemonia é analisada através dos quadrinhos, como poderia ser analisada através de desenhos animados ou de filmes de cinema, como se não houvesse diferenças significativas no tocante aos meios utilizados, às formas de produção, circulação e recepção ou aos sistemas semióticos mobilizados, uma vez que qualquer um deles, por ser norte-americano¹⁶, estaria submetido à lógica da produção industrial cultural. Assim, o texto quadrinístico servia apenas como *pretexto* de análise ideológica.

Cumpre lembrar que os quadrinhos, até então, ainda não eram um objeto de estudo acadêmico. Vergueiro e Santos (2014), ao realizarem um levantamento do olhar comunicacional em relação aos quadrinhos, observam que, em um momento “marcado pelo acirramento da Guerra Fria, os teóricos acusavam as historietas, assim como outros produtos massivos, de sustentáculos ideológicos do imperialismo cultural” (p. 270). Assim, os quadrinhos tendiam a ser vistos tanto como *superficiais* (porque *populares e frívolos*, conforme o pensamento funcionalista norte-americano) quanto como *ideológicos* (porque *portadores de sentidos ocultos*, conforme o pensamento crítico frankfurtiano), em análises que levavam em conta principalmente os seus conteúdos. Quem corrobora esse pensamento é Muanis (2018):

entre as décadas de 1950 e 1970, foi o momento em que essa obsessão [do medo de influência midiática sobre os jovens] atingiu seu ápice nos quadrinhos, com obras tanto de conservadores de direita, como Frederic Wertham, que inundou os Estados Unidos de uma onda moralista contra os quadrinhos, quanto de neomarxistas, como Manuel Jofré, Ariel Dorfman e Armand Mattelart. Estes só enxergavam os quadrinhos de modo apocalíptico, uma subliteratura que provocava resignação e submissão ao *status quo* capitalista, que alienava os jovens. (p. 156)

Se os quadrinhos se encontravam no meio dessa encruzilhada, as produções Disney tinham lugar de destaque:

O símbolo máximo desse conteúdo ideológico em que o jovem se via à mercê de uma engendrada estratégia de propaganda, para esses autores, eram os quadrinhos de Walt Disney. Houve, portanto, no decorrer do século 20, um processo

¹⁶ Pensamos aqui nos quadrinistas *underground* surgidos nos anos 1960 (Robert Crumb, Harvey Pekar, Trina Robbins) ou mesmo a revista satírica *MAD*, que surge em 1952, como exemplos norte-americanos que fogem a essa lógica.

de marginalização da mídia quadrinhos, em contraste, especialmente, com o que se considerava parte das mídias hegemônicas da alta cultura, como a literatura, a música, a pintura e mesmo o cinema. (p. 156)

Seriam necessárias algumas ponderações pontuais iniciais, como os estudos feitos por Umberto Eco (*Apocalittici e Integrati*, 1964, Itália), ou por Jacques Marny (*Le Monde Étonnant des Bandes Dessinées*, 1968, França), ou as visões de Marshall McLuhan (*Understanding Media*, 1964, Canadá) para que os quadrinhos passassem a ser analisados também em termos de forma, como forma de expressão, sistema significante e/ou objeto de leitura e de recepção – o que está bem distante das pretensões de Mattelart e Dorfman.

O OBJETO DO OBJETO?

Se o objeto específico de *Para Ler o Pato Donald* é, conforme visto anteriormente, a ideologia, qual o espaço destinado aos quadrinhos *per se*? Como eles são percebidos pelos dois autores? Sabemos que tais perguntas parecem desnecessárias, uma vez que o foco da análise de Dorfman e Mattelart é voltado especificamente ao plano da superestrutura, e não da subestrutura; porém, por mais que o foco seja a ideologia, nos parece incompleta uma análise que não leve em conta tais aspectos, entre outros. Um exemplo disso é a obra *O Carnaval das Imagens: A Ficção na TV*, de Armand e Michèle Mattelart, publicada originariamente em 1987, que analisa a produção de telenovelas brasileiras pela Rede Globo: nela, há discussões sobre o papel do melodrama na América Latina, bem como certa descida ao *campo televisivo*, com descrições de procedimentos técnicos e entrevistas com realizadores audiovisuais. Nessa publicação, há metodologicamente boa parte daquilo que falta em *Para Ler o Pato Donald*.

Por que nos detemos em alguns dos aspectos que foram deixados de lado, se a intenção era justamente a publicação de um panfleto? Um problema (falso para alguns, talvez) não é o fato do livro ser autodeclaradamente panfletário, mas sim o fato de ele ser lido *como se não fosse* um panfleto. Isso, devemos reconhecer, não é culpa dos autores e sim, até certo ponto, da recepção acadêmica da obra; aqui, obviamente, seria necessário outro estudo para analisar a recepção, o horizonte de expectativas, os paratextos editoriais e as críticas que cercaram a obra quando de seu lançamento e nos anos seguintes, as quais enxergaram no livro muito mais do que um panfleto e, ao mesmo tempo, não perceberam (ou não quiseram perceber) eventuais lacunas metodológicas como trabalho científico.

Em entrevista, Mattelart comenta que:

Em geral, se diz que [o livro] era algo do momento, que analisava a estrutura e não a recepção. Contra esses ataques e essas interpretações, eu me rebelo. Ainda que seja correto . . . que este livro não se pergunte como uma criança argentina, chilena ou francesa lê Walt Disney, devo dizer que é um trabalho que já havia interiorizado a questão da recepção. Neste período, a questão principal não era tanto o consumo, mas a produção de uma alternativa¹⁷. (Reale & Mangone, 1996, pp. 12-13)

Essa alternativa ocorre em fevereiro de 1971, quando o governo Allende adquire 40% dos ativos da editorial Zig-Zag e a nacionaliza, transformando-a na editorial Quimantú¹⁸. A Zig-Zag vira uma entidade privada, cliente da própria Quimantú, nesse processo, e continua a publicar, entre outros, os títulos Disney no Chile. Quanto à Quimantú, destacam-se dois títulos: *La Firme: Revista de Educación Popular* (alinhada com os ideais da Unidade Popular) e *Cabrochico: Una Revista para el Niño de Hoy* (que tentava romper com a alienação juvenil) (Gomes, 2011). A ideia era estimular a participação popular nos rumos de cada quadrinho produzido pela editora, com Manuel Jofré e o sociólogo Mario Salazar integrando uma Equipe de Coordenação e Avaliação de Quadrinhos em oficinas sobre o uso deles junto aos movimentos populares (Yglesias, 1985, p.168), ainda que o material estrangeiro que contivesse conotação “negativa”, “ofensiva ou perturbadora” fosse editado pela Quimantú (Gomes, 2011). Com a derrubada de Allende, em 1973, a Quimantú é substituída pela Editorial Nacional Gabriela Mistral e várias de suas publicações são queimadas pelo governo Pinochet.

A partir daqui, vamos enumerar algumas brechas da obra de Mattelart e Dorfman. Deixamos claro que nosso objetivo é apontar questões que poderiam levar os autores, se não a mudar as conclusões teóricas de sua pesquisa, pelo menos a ter uma noção melhor do *objeto do objeto* de sua análise dentro do livro: os quadrinhos. Assim, nos detemos em três vertentes: a descentralização da produção Disney; os problemas da tradução; e a ausência de informações sobre os quadrinhos no Chile.

¹⁷ No original: “En general, se dice que [el libro] era algo del momento, que se analizaba la estructura y no la recepción. Contra esos ataques, contra esas interpretaciones, me rebelo. Si bien es cierto . . . que este libro no se pregunta cómo un niño argentino, chileno, o francés lee a Walt Disney, debo decir que es un trabajo que ya había interiorizado la cuestión de la recepción. En este período, la cuestión principal no era tanto el consumo sino la producción de una alternativa”.

¹⁸ A palavra *Quimantú* significa “sol do saber” em mapuche, segundo Gomes (2011). Mapuche, ou mapudungun, é tanto a designação do idioma quanto do povo ameríndio que habita certas regiões do Chile e da Argentina.

A PRODUÇÃO DESCENTRALIZADA

De início, uma questão central: Walt Disney jamais foi o responsável por toda a produção material de quadrinhos, como uma leitura ingênua de *Para Ler o Pato Donald* poderia dar a entender, como se Disney controlasse pessoalmente todos os meios de produção de bens materiais e produzisse sozinho tudo o que leva o seu nome. Ao contrário: conforme Santos (2002), a participação de Disney era reduzida, pois ele “licenciou a confecção de quadrinhos com seus personagens, possibilitando que vários artistas, como Carl Barks ou Romano Scarpa, criassem ou adaptassem personagens e enredos à sua concepção pessoal de mundo, às vezes *conflitante* [ênfase adicionada] com os princípios defendidos por Disney” (p. 83). Ou seja: havia certa liberdade individual na concepção de histórias *assinadas* com o nome Disney; o que não havia era a possibilidade de desenhistas e roteiristas receberem os créditos pelas histórias nas quais trabalhavam (p. 145). Ou seja: *Walt Disney* representava mais uma *marca* do que um *nome*, efetivamente (e, obviamente, também representava uma ideologia). Além disso, Disney tinha muito mais interesse na produção cinematográfica¹⁹ e nas animações do que nos quadrinhos (p. 83). Assim, Mattelart e Dorfman não conseguem (obviamente, por questões de foco) perceber a própria empresa de Walt Disney como um espaço de contradições no âmbito político-social.

É importante lembrar também que há décadas que a produção de quadrinhos Disney é descentralizada; assim, países como Itália, Dinamarca, França e Brasil são produtores de histórias Disney, criando e exportando histórias (Santos, 2002, pp. 230-239), inclusive, desde antes do estudo de Dorfman e Mattelart. Merece atenção particular o caso da Itália: naquele país, desde o começo dos anos 1930, histórias eram produzidas sem autorização dos estúdios Disney, chegando-se ao ponto de haver histórias piratas, feitas por Guglielmo Guastaveglia, envolvendo Mickey e o Gato Félix (que *não* é um personagem Disney, e sim uma criação de Otto Messmer e/ou Pat Sullivan²⁰, cujas tirinhas eram distribuídas internacionalmente pela King Features Syndicate); ao final dos anos 1930, com a proibição da importação de filmes e quadrinhos norte-americanos (decisão tomada por Benito Mussolini), os quadrinhos Disney italianos começaram a ser produzidos oficialmente naquele país graças a um pedido do desenhista argentino Federico Pedrocchi (residente na Itália) à matriz (Santos, 2002, pp. 239-250).

¹⁹ Um episódio que ilustra isso: Winkin (1984, p. 70) comenta que Walt Disney chegou a sugerir ao pesquisador norte-americano Ray Birdwhistell (na época, relativamente famoso por seus estudos sobre cinésica e gestualidade e pelo livro *Introduction to Kinesics*, de 1952) que abandonasse a universidade e se instalasse em Hollywood para aprimorar as técnicas de representação dos gestos nos desenhos animados.

²⁰ Até hoje existe uma disputa jurídica para saber qual dos dois criou o Gato Félix.

Além disso, dentro dos Estados Unidos há criadores que, mesmo não podendo assinar as obras, tinham liberdade autoral para fazer as histórias dentro de seu estilo. Dentre eles, é interessante citar particularmente o quadrinista Carl Barks, criador do Tio Patinhas. Barks imortalizou, entre 1947 e 1966, histórias dos patos Disney (Tio Patinhas, Donald, Huguinho, Zezinho e Luisinho) em países e localidades exóticos, distantes e (muitas vezes, fato) subdesenvolvidos, além de aventuras no espaço. O que parece ter escapado a Mattelart e Dorfman é o fato de que Barks era um conservador norte-americano (assim como Walt Disney), nascido numa fazenda do Oregon em 1901, que ilustrava suas histórias com auxílio de fotografias das revistas *National Geographic*. Abrahão Júnior, a partir de análise do livro do pesquisador norte-americano Thomas Andrae (*Carl Barks and the Disney Comic Book: Unmasking the Myth of Modernity*, 2006), lembra que várias histórias de Barks “satirizam consistentemente a homogeneização e erradicação das sociedades tradicionais pela cultura consumista e exploradora dos EUA. Nesse sentido, o autor [Andrae] enquadra o autoprovocado conservadorismo de Barks como um *saudosismo romântico e recusa da modernidade*” (Abrahão Júnior, 2016, p. 437). Mais adiante, Abrahão Júnior (2016) complementa:

A modernidade que repulsa Barks seria resultante de uma fragmentação da comunidade e da perda da tradição. O impacto cultural da modernidade capitalista pode ser visto em termos de perda, mais do que uma imposição. Dessa perspectiva, para Andrae, o processo de expansão da modernidade capitalista envolve não uma invasão de culturas “fracas” por culturas “fortes”, como na hipótese do imperialismo cultural, mas quase o oposto: a expansão da decadência cultural do Ocidente sobre o resto do mundo. (p. 437)

Assim, o que teríamos, ao menos no mundo criado por Barks, não é um universo Disney totalmente moldado numa ode ao capitalismo e ao imperialismo, mas um universo dedicado à crítica da modernidade e de todos os seus símbolos (a metrópole, a tecnologia, a arte moderna), em nome de uma visão de mundo conservadora.

Também Santos (2002) reitera essa visão conservadora do quadrinista. Segundo o autor, “Barks transmitiu, em suas histórias, a sua visão pessoal a respeito da função do dinheiro, da riqueza, na sociedade contemporânea, da mesma forma que lançou seu olhar crítico sobre os políticos e também expôs sua postura política e ideológica” (p. 180). Mais adiante, Santos lembra que outro objeto de desconfiança de Barks era a modernização tecnológica da sociedade, que simbolizava o perigo da massificação e a perda dos valores tradicionais que poderiam advir da disseminação indiscriminada de novas tecnologias (p. 187).

Além disso, Santos lembra que Barks não gostava do modo como Disney apresentava seus funcionários, à espera de “milagres de seus roteiristas” (p. 171).

Cumpre destacar: vários pesquisadores consideram que o verdadeiro *alter ego* de Walt Disney seria, de fato, uma de suas criações, o rato Mickey (um ser também rural e ingênuo), principalmente nas animações e nas primeiras tiras diárias. Nessas produções iniciais, embora não haja “indícios de soberba ou de vilania . . . , a determinação do personagem e sua necessidade de obter notoriedade revelam uma face diferente do protagonista – e, por extensão, de Disney – que demonstra, por trás da ingenuidade rural, um apego ao poder” (Santos, 2002, p. 94). A essas características de Mickey, somam-se o otimismo, a inteligência, o espírito de liderança e a pureza, ainda segundo Santos, apesar de algumas mudanças em sua personalidade ao longo do tempo, particularmente quando o personagem é transportado para o meio urbano, onde se sobressai a faceta do detetive “combatente do mal” e “restaurador da ordem” (Santos, 2002, p. 98).

Sendo assim, quem o *famoso* pato Donald representaria? Vários investigadores associam efetivamente Donald (personagem criado por Al Taliaferro em 1934) a Carl Barks, e não a Walt Disney, como Schilling Jr. (2014, como citado em Abrahão Júnior, 2016), e Kunzle (2012), ainda que, em vários momentos, Santos (2002) aponte que a nostalgia sentida pelo Tio Patinhas em relação ao seu passado é a mesma do próprio Barks. E, também, ainda que efetivamente não tenha sido o criador de Donald, foi Barks quem potencializou a personalidade inicialmente desenvolvida por Taliaferro: um pato anárquico que não gostava de trabalhar (espécie de contraponto ao rato Mickey). Abrahão Júnior (2016), ao citar o trabalho do jornalista norte-americano Peter Schilling Jr., intitulado *Carl Barks' Duck: Average American* (2015), diz que o autor considera Donald,

sem dúvida, o grande personagem de Barks. Para o jornalista, Donald seria um “ator” que interpreta os mais diferentes personagens, tendo por única constante a presença dos três sobrinhos. Além desse aspecto inusitado na interpretação do Pato Donald, o livro também sugere uma pista importante para a compreensão da longevidade da obra de Barks: a verossimilhança com a biografia do próprio Barks. O personagem se assemelha ao artista tanto a partir da construção de nuances de personalidade, quanto no que diz respeito à descontinuidade de ações e profissões de Donald. Aos trinta e quatro anos Barks ainda vivia de “bicos”. O desenho foi uma atividade de lazer até ser contratado como animador nos Estúdios Disney. (p. 438)

Kunzle (2012), por sua vez, quando estava redigindo a introdução da versão norte-americana da obra de Mattelart e Dorfman, entrevistou o próprio Barks, expondo suas impressões e opiniões a respeito do quadrinista:

Gostei de Barks, fiquei maravilhado com a maneira como ele reprimiu discretamente sua raiva da Disney e me tornei totalmente solidário a ele. Incorporei em minha introdução uma estimativa muito favorável de seu trabalho, que realmente é esteticamente superior a todos os outros quadrinhos infantis de sua época, e revela – para mim pelo menos – uma ambivalência muito significativa em relação à ideologia capitalista da Disney da qual ele é vítima e crítico. Estabeleci o artista como exemplo de exploração econômica mais típico dos trabalhadores industriais do que culturais, como normalmente entendemos os termos. O imensamente laborioso e conscientioso Barks, o escravo de sua prancheta, enriquecendo os patrões com seu trabalho, foi explorado pelo implacável tio Walt Disney assim como o Pato Donald é explorado pelo tirânico capitalista avarento Tio Patinhas. Eu vi Barks projetando seu autorretrato, e o da burguesia oprimida, no pobre, frenético e neurótico Donald, e isso em si mesmo como um ato de rebeldão inconsciente, a partir do qual crianças inteligentes podem aprender a desprezar a ética capitalista, como Barks realmente despreza Disney e a avareza do sistema que tenta oprimi-lo²¹. (para. 6)

Percebe-se aqui que, às visões de Schilling Jr. e de Kunzle – este, segundo ele mesmo escreve, “saindo gradual e hesitante da ideologia burguesa para o marxismo” (Kunzle, 2012, para. 1)²² – são acrescidos outros elementos. De um lado, uma potencial complexidade na personalidade de Donald – acrescida, lembramos nós, pelo fato de que as histórias Disney podem ser desenvolvidas em diferentes países –; de outro, a possibilidade de uma interpretação multifacetada, plural, dos quadrinhos Disney. Se, para Mattelart e Dorfman, os personagens Disney são *unidimensionais* e não haveria outro tipo de leitura possível para seu objeto de estudo, para Schilling Jr. e Kunzle, respectivamente, seria possível tanto pensar em algumas personagens Disney como complexas quanto subverter a interpretação desses textos. Kunzle (2012), numa linha até certo ponto similar à defendida por Schilling Jr., afirma ver

²¹ No original: “I liked Barks, marvelled at the way he had quietly repressed his anger at Disney, and became entirely sympathetic to him. I incorporated into my Introduction a very favourable estimate of his work, which really is aesthetically superior to all other children's comics of its time, and reveals – to me at any rate – a very significant ambivalence towards the Disney-capitalist ideology of which he is both victim and critic. I established the artist as example of economic exploitation more typical of industrial than cultural workers, as we normally understand the terms. The immensely industrious and conscientious Barks, the slave to his drawing-board, enriching the bosses with his labors, was exploited by ruthless Uncle Walt Disney like Donald Duck is exploited by the tyrannical capitalist miser Uncle Scrooge McDuck. I saw Barks projecting his self-portrait, and that of the oppressed bourgeoisie, into poor, frantic, neurotic Donald, and this in itself as an act of unconscious rebellion, from which intelligent children might learn to despise capitalist ethics, as Barks truly despises Disney and the avarice of the system which seeks to grind him down.”

²² No original: “moving gradually and hesitantly out of bourgeois ideology towards Marxism”.

muitas das melhores histórias de Barks não como *justificativas* da aventura imperialista, como os chineses fizeram, mas como sátiras sobre ela, nas quais os patopolitanos²³ parecem tão tolos quanto – e muito mais mesquinhos do que – os inocentes nativos do Terceiro Mundo²⁴. (para. 6)

Finalmente, e ainda em relação a Barks, cremos ser importante destacar um aspecto para o qual ele chama a atenção: o Tio Patinhas não seria a síntese do capitalismo, e sim um potencial fator de sua destruição. Sarmiento (2013) chama a atenção para tal fato, a partir de uma entrevista de Charles Bergquist com Carl Barks:

BERGQUIST: O Tio Patinhas é frequentemente acusado de ser o arquicapitalista. Você concorda com isso?

BARKS: Não, ele é um completo inimigo do sistema capitalista. Ele iria destruí-lo em um ano; não haveria mais capitalismo ou livre iniciativa. Ele congelaria todas as coisas que mantêm o capitalismo funcionando – isto é, o dinheiro para gastar. Quanto mais rápido o dinheiro for gasto, mais prosperidade todos terão. Tio Patinhas nunca gasta nada, de modo que todos ficarão progressivamente mais pobres à medida que ele acumule mais dinheiro e, com o tempo, ninguém terá mais dinheiro além dele próprio. Isso seria o fim do capitalismo²⁵. (p. 139)

Santos (2002) reitera parcialmente essa visão do Tio Patinhas como a antítese do capitalista, ao classificá-lo como uma *hipérbole*: “o ‘pato mais rico do mundo’ eleva a um grau máximo o estereótipo do *escocês sovina* [ênfase adicionada]. . . . Ao contrário do verdadeiro capitalista, que lucra colocando o dinheiro em circulação, Tio Patinhas só acumula riquezas” (pp. 122-123). Ou seja: sob essa ótica, o capitalismo estaria fadado ao fim no universo

²³ Patópolis, a cidade onde vivem os personagens patos da Disney, no original é chamada de *Duckburg*; os personagens que gravitam em torno de Mickey vivem em *Mouserton*. Curiosamente, no Brasil, todos habitam a mesma cidade, Patópolis (Santos, 2002, p. 119). Em textos como os de José de Sousa Martins (1978, p. 16), encontramos o gentílico *patopolitanos*; em Abrahão Júnior (2017, p. 89), encontramos *patopolense*. De nossa parte, preferimos *patopolitanos*.

²⁴ No original: “[I saw] many of Barks’ best stories not as *justifications* of imperialist adventure, like the Chinese did, but as satires upon it, in which the imperialist Duckburgers come off looking as foolish as – and far meaner than – the innocent Third World natives”.

²⁵ No original: “BERGQUIST: Scrooge [Tio Rico o McPato] is often accused of being the arch-capitalist. Do you agree with that?

BARKS: No, he is a complete enemy of the capitalist system. He would destroy it in one year’s time; there would no longer be any capitalism or free enterprise. He would freeze all the stuff that keeps capitalism going – that is, the spending money. The faster money is spent, the more prosperity everybody has. Scrooge never spends anything, so everybody would progressively grow poorer as he accumulated more of their money, and in time nobody would have any money but him. That would be the end of capitalism”.

Disney graças ao Tio Patinhas, símbolo máximo do pão-durismo escocês, e não ao proletariado...

O PROBLEMA DA TRADUÇÃO

Um elemento que provavelmente ficou fora da análise de Mattelart e Dorfman foi o problema (eterno) da tradução dos textos verbais (balões de fala, pensamento e recordatórios) – no caso, dos textos em inglês para o espanhol. Uma vez que é impossível uma tradução *ipsis litteris* de qualquer texto original, preso ele que está na cultura na qual foi produzido e preso também na imagem do leitor-modelo para o qual foi pensado, resta apenas ao tradutor a tarefa de criar a partir da matéria-prima original, pensando em seus novos leitores, ainda que haja outras questões que extrapolam a finalidade deste artigo²⁶. Mas, conforme já vimos, a própria Quimantú também alterava textos considerados *negativos*.

Quem aponta para o problema da tradução no livro é Kunzle, na sua introdução a *How to Read Donald Duck*, em duas situações bem distintas. Kunzle (1991) explica que optou por usar as versões das histórias Disney traduzidas em espanhol no Chile, e não os originais, o que implica alguns problemas, conforme veremos. A primeira situação proposta por Kunzle (1991, p. 16) diz respeito à história “Perdidos nos Andes” (1949), na qual Donald e os sobrinhos estão diante do chefe de uma civilização andina na qual galinhas, ovos e outros seres e objetos são quadrados; em determinado momento, Donald solicita a esse chefe uma bússola, e ele responde que a dará com a condição de que eles, patos, ensinarem algo útil ao seu povo. Na mesma vinheta, os sobrinhos de Donald respondem, conforme o texto chileno: “les enseñaremos a cuadrarse ante sus gobernantes” (“ensiná-los-emos a curvar-se diante dos governantes”, conforme a tradução brasileira do livro) (Dorfman & Mattelart, 2002, p. 28), mas o verbo *cuadrarse* é dúvida²⁷, o que mostra tanto as potencialidades quanto as dificuldades da tradução, a depender do idioma. Porém, Kunzle (1991) adverte que o texto

²⁶ Cumpre lembrar que os quadrinhos, como sistema semiótico que articula diversas formas de linguagem (textos verbais, imagens, design da página, cores) estão sujeitos a intervenções em seus elementos, e não apenas no texto verbal. A título de ilustração, citamos aqui as histórias intituladas *História e glória da Dinastia Pato*, criadas pelo roteirista italiano Guido Martina e produzidas pela Disney italiana em 1970. Os oito episódios da saga saíram no Brasil originariamente a partir de 1974, com uma série de intervenções por parte da censura, que mandou eliminar expressões, textos, desenhos e até páginas completas. Apenas em 2009 os leitores brasileiros puderam ter acesso ao material inédito, sem as intervenções da censura, com a publicação, pela editora Abril, de dois volumes com a saga completa.

²⁷ O verbo pronominal *Cuadrarse* em espanhol tanto pode significar *bater continência* (diante da bandeira, por exemplo) quanto *colocar-se de modo firme, grave ou sério, sem dobrar-se ao outro*.

original, em inglês, fala em *square dancing*²⁸ (algo equivalente à nossa dança de quadrilha, e que mantém a noção original de *quadro* na expressão²⁹) – essa opção é aceita também pelo tradutor brasileiro Érico Assis (2017), que propõe a provável opção da tradução chilena:

E, antes que se bote minha classe [de tradutores] na fogueira: o anônimo tradutor chileno provavelmente usou “*cuadrarse ante sus gobernantes*” por ser a primeira solução que lhe veio à cabeça para manter o tema dos quadrados que atravessa a HQ (vide a “*square dancing*”). Não porque queria fundamentar teorias marxistas. A propósito, na última tradução de “Perdidos nos Andes” no Brasil, por Marcelo Alencar, os sobrinhos dizem: “Serve a canção do Pintinho?” E tocam a cantar: “O pintinho quadradinho/Cabe aqui na minha mão...” (Assis, 2017, para. 9)

A segunda situação (agora, ideologicamente invertida) apontada por Kunzle (1991, pp. 13-14) ocorre após a queda de Allende: com a ascensão do general Augusto Pinochet, o pesquisador norte-americano se defronta com um exemplo de tradução *distorcida* em uma história disponível na publicação *Chile Monitor* (1974), a qual traz um conjunto de quadros onde o personagem Grilo Falante vê alguns filhotes de gatos sendo atacados por duas aves de rapina – *batizadas* de Marx e Hegel; ele pega uma espingarda, atira contra as aves e “diz”: “Ah! As armas de fogo são a única coisa que esses pássaros feios temem”³⁰ (Kunzle, 1991, p. 13). Segundo Kunzle, a contrarrevolução de 1973 provocou certas aberrações (como esse flagrante antimarxismo) nas traduções chilenas, “o que foi um constrangimento para os quadrinhos Disney”³¹ (p. 16).

¿HAY HISTORIETAS EN CHILE?

Outro aspecto importante, e que fica fora da análise de Mattelart e Dorfman, é a percepção do próprio campo quadrinístico chileno. A partir da leitura isolada de *Para Ler o Pato Donald*, resta a impressão de que não havia nem quadrinistas, nem quadrinhos locais, nem outros quadrinhos estrangeiros

²⁸ Na tradução para o inglês feita por Kunzle (1991, p. 54), a partir do texto em espanhol, encontramos o enunciado “We will teach them to stand to attention before their superiors”, seguido de uma marca de nota de rodapé que leva o leitor para a introdução feita por ele. Na versão da história em inglês, o enunciado é “we’ll teach’em square dancing”, com destaque gráfico para a palavra *square* (Barks, 2011, p. 31).

²⁹ Na edição italiana da obra (Dorfman & Mattelart, 1972, p. 29), encontramos a manutenção da ideia de *quadro* na tradução para aquele país: *sí, a inquadrarsi davanti ai governanti*.

³⁰ No original: “Eh! A las armas de fuego es a lo único que le temen estos pajarracos”. O substantivo *pajarracos* tanto pode ser pássaro grande e feio quanto pessoa astuta, que quer enganar ou tem más intenções.

³¹ No original: “which was an embarrassment to Disney HQ”.

(latino-americanos ou não), como se a produção Disney não se apresentasse num universo de concorrência com outros títulos, estrangeiros ou locais. Gomes (2011) lembra, por exemplo, que é a “segunda metade dos anos 1960³² [que] apresenta uma ‘invasão’ de quadrinhos estrangeiros ligados aos personagens de Walt Disney” (p. 11).

A realidade quadrinística chilena era bastante diversificada. O número 0107 da revista acadêmica chilena *Ceneca* (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística), de 1986, é dedicado à temática *Publicações Infantis e Revistas de Histórias em Quadrinhos no Chile: 1895-1973* e traz um trabalho que fez parte de uma investigação chamada *The Making of Chilean Culture: Literature, Arts and Media*, realizada por Manuel Jofré com o apoio do Social Science and Humanities Research Council, do Canadá³³. Nela, a história dos quadrinhos no Chile é organizada conforme três períodos distintos: 1) 1895-1937 (ou pré-história dos quadrinhos no Chile, inaugurada com o jornal semanal *La Revista Cómica*, com vinhetas humorísticas desenhadas Luis Fernando Rojas, proprietário e fundador da publicação, em 1895, em Santiago), voltado à origem, à constituição do gênero³⁴ e à sua autonomização como meio; 2) 1938-1970, referente ao crescimento e estabelecimento dos quadrinhos na sociedade chilena, teorizava sobre eles, seus mecanismos de reprodução da ideologia e o processo característico de decodificação que eles propõem ao leitor (a identificação com o herói); e, enfim, 3) 1971-1973, de criação e problematização dos quadrinhos, seus usos como elemento educativo, alcançando alto grau de conhecimento e elaboração. Ou seja: há um histórico de produção e circulação de quadrinhos no Chile, que fica à margem por Mattelart e Dorfman. Reiteramos: não era esse o foco do trabalho de ambos, mas isso acabou por obscurecer a produção local (e os quadrinhos em geral), borrando as fronteiras entre quadrinhos *imperialistas, subliterários e expoentes da Nona Arte*.

Mas há títulos famosos produzidos no Chile. Gomes (2011) destaca, por exemplo, que nos anos 1950-1960 houve a

³² Mais especificamente: 1962.

³³ A pesquisa era afiliada ainda ao Chile Project, do Centre for Research on Latin America and the Caribbean (Cerlac), da York University, Downsview, Ontario, Canada, e também a duas instituições chilenas, o Centro de Expresión e Indagación Cultural y Artística (Cenega), de Santiago, e a Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso), também de Santiago.

³⁴ Particularmente, consideramos os quadrinhos não como um gênero, mas como um *hipergênero*, dentro da noção sugerida por Dominique Maingueneau (2010, pp. 129-138) e assumida no Brasil, por exemplo, também pelo pesquisador de quadrinhos Paulo Ramos (2009, pp. 17-20). O hipergênero permite servir de *estrutura* para diferentes gêneros textuais: histórias de ficção, relatos jornalísticos e/ou históricos, biografias, manuais, publicações institucionais. Para nós, falar de quadrinhos *como gênero* é como falar de cinema *como gênero*: não faz nenhum sentido.

chamada “época de ouro” para os quadrinhos chilenos, onde constatamos a consolidação, ao lado dos *comics* norte-americanos, de personagens chilenos hoje considerados verdadeiros clássicos do gênero no país como *Pepe Antártico*, de Percy, e *Condorito*, de Pepo³⁵, entre outros. (p. 9)

Outro texto que aponta para as diversas possibilidades dos quadrinhos como *prática significante*, de olhar mais semiótico-cultural, é o proposto pela pesquisadora María Pérez Yglesias (1985). Com um bom referencial histórico e bibliográfico sobre quadrinhos e influenciada pelo pensamento da revista francesa *Tel Quel* (em particular, da pesquisadora búlgara Julia Kristeva), a autora defende um olhar semiótico (intertextual) para os quadrinhos:

Assumir um meio de produção de sentido como prática significante, como texto (produtividade e intertextualidade) é não aceitar classificações rígidas, diferenciação estrita. É assumir cada uma das revistas em quadrinhos, as chamadas “tiras” ou os cartuns comentados, como uma produção e não como um produto feito, pronto para troca. . . . É aceitar que todo texto é uma intertextualidade (um diálogo de textos de vários tipos, anteriores ou sincrônicos) e que, como texto particular, ele faz parte do texto geral da história e da cultura³⁶. (Yglesias, 1985, p. 160)

Num segundo momento, a autora se detém em experiências quadrinísticas em várias regiões do mundo (União Soviética, Argélia, Filipinas, China) até chegar à América Latina e, dentre outros países, ao Chile. Ao se referir à América Latina, e por conta do olhar teórico adotado, Yglésias (1985) pondera que a

América Latina, um dos mercados mais importantes para a venda de bens de consumo dos quadrinhos norte-americanos, apresenta uma *producción autóctone* bastante ampla, sobretudo se considerarmos os textos que são trabalhados “à imagem e semelhança” dos quadrinhos tradicionais (reprodutores da ideologia dominante) ao lado de outra que se constrói como afirmação do nacional e crítica da imposição³⁷. (p. 166)

³⁵ *Pepe Antártico* surgiu em 1947; *Condorito*, em 1949. Este personagem chegou a ser distribuído na América Latina, Estados Unidos e Europa.

³⁶ No original: “Asumir un medio de producción de sentido como práctica significante, como texto (productividad e intertextualidad) es no aceptar las clasificaciones rígidas, la diferenciación estricta. Es assumir cada una de las revistas, los llamados ‘strips’ o las caricaturas comentadas como una producción y no como un producto hecho, listo para el intercambio. . . . Es aceptar que todo texto es una intertextualidad (un diálogo de textos de diversa índole, anteriores o sincrónicos) y que, como texto particular forma parte del texto general de la historia y de la cultura”.

³⁷ No original: “[La] América Latina, uno de los mercados más importantes para la venta de consumo de la historieta norteamericana, presenta una *producción autóctona* bastante amplia, sobre todo si se toman en cuenta los textos que se trabajan ‘a imagen y semejanza’ de la historieta tradicional (reproductora de ideología dominante) al lado de otra que construye como afirmación de lo nacional y crítica de imposición”.

Diferentemente de Dorfman e Mattelart, Yglesias (1985) analisa as condições de produção de quadrinhos no Chile e, entre algumas das conclusões de sua pesquisa, propõe que os quadrinhos, mesmo considerados alguns dos meios de estandardização e reprodução de ideologia mais importantes a serviço do sistema capitalista, são um híbrido que nunca permitiu uma total submissão aos discursos tradicionais, o que os tornaria, ao mesmo tempo, edificantes e por vezes “perigosos” (p. 188). Ou seja: se ela aponta para o papel ideológico dos quadrinhos, enxerga também possibilidades de leituras distintas e de uma produção coletiva, como a ocorrida na própria Quimantú.

CONCLUSÃO

Ao final deste breve percurso, podemos tecer alguns comentários em relação à obra *Para Ler o Pato Donald*. Conforme dissemos ao longo desse texto, não era nosso intuito propor (mais uma vez) uma discussão sobre a validade ou não das ideias de Mattelart e Dorfman, passados cinquenta anos da publicação original de seu livro. Afinal, se é fato que, de um lado, o livro tem seus méritos (e sua coragem), de outro, ele sofre da necessidade de impor uma leitura possível a esses textos, como se não houvesse outros elementos culturais e textuais com os quais eles pudessem entrar em consonância, dissonância, contradição, relação paródica ou satírica e outras possibilidades. Ao fechar o foco estritamente na ideologia (o que é uma opção legítima), Dorfman e Mattelart acabam por perder de vista outros aspectos fundamentais.

Além disso, parece ficar claro que, para ambos os autores (mas não apenas eles, ressalte-se), os quadrinhos deveriam ser (paradoxalmente) um *instrumento* de libertação, de oposição ao imperialismo norte-americano, como se uma simples troca de *polaridade ideológica* resolvesse o problema (complexo) da ideologia. Apenas uma futura e cuidadosa análise das produções da Quimantú permitiria ver até que ponto os quadrinhos foram percebidos somente como um instrumento ideológico (que evitava as conotações *negativas*) ou se houve experimentos de natureza estética na linguagem quadrinística.

O fato central é que Mattelart e Dorfman não analisaram os quadrinhos Disney a fundo; mas somente a versão impressa dos quadrinhos Disney traduzidos em espanhol para o Chile, sem levar em conta as variáveis aqui discutidas. Isso significa que eles analisaram não uma peça de ficção, mas sim uma forma de apropriação de um produto cultural e ideológico específico, ignorando aspectos constitutivos de sua essência. Contradictoriamente, acabam por fazer uma análise (até certo ponto) da *aparência* do objeto, não de sua *essência* e de suas contradições como objeto e como produto cultural.

Assim, finalmente, Dorfman e Mattelart na sua análise enxergam *apenas* os quadrinhos Disney: não haveria, consequentemente, por exemplo, nenhum outro título chileno com o qual eles poderiam ser contrapostos ideologicamente. Tal opção dá a entender que a produção local, até então, era pífia (ou incapaz, ou insuficiente) para fazer frente a patos e ratos norte-americanos. Paradoxo: ambos, no afã de denunciar o imperialismo cultural, sofrem do mesmo mal daquele: ignoram a realidade quadrinística chilena e suas potenciais formas de resistência. De quebra, ignoram o quadrinho em geral como uma forma estética, de resistência e de novas possibilidades – mas essa é outra história.

Em suma (e soando levemente zen): quando você olha apenas para os quadrinhos Disney, você olha apenas para os quadrinhos Disney. M

REFERÊNCIAS

- Abrahão Júnior, W. (2016). Lendo Tio Patinhas pelas lentes de seus críticos: Carl Barks, agente imperialista? *Revista Temporis[ação]*, 16(2), 426-440. <https://bit.ly/37nSqrT>
- Abrahão Júnior, W. (2017). Quadrinhos e ensino de história: o mundo sob a perspectiva de Carl Barks, “o homem dos patos” [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Goiás]. Repositório da UFG. <https://bit.ly/3fSiMG4>
- Assis, E. (2017, 25 de setembro). Para ler os Donalds. *Blog da Companhia*. <https://bit.ly/3qbdEla>
- Barks, C. (2011). *Walt Disney's Donald Duck: Lost in the Andes*. Fantagraphics Books.
- Berger, C. (2001). A pesquisa em comunicação na América Latina. In A. Hohlfeldt, L. C. Martino, & V. V. França (Orgs.), *Teorias da comunicação: Conceitos, escolas e tendências* (pp. 241-277). Vozes.
- Cáceres, L. J. G., Cárdenas, T. K., & García, M. R. (2005). *Cien libros hacia una comunicología posible: Ensayos, reseñas y sistemas de información*. UACM.
- Dorfman, A., & Mattelart, A. (1972). *Come leggere Paperino: Ideologia e politica nel mondo di Disney*. Feltrinelli.
- Dorfman, A., & Mattelart, A. (1979). *Para leer al pato Donald: Comunicación de masa y colonialismo* (18a ed.). Siglo XXI.
- Dorfman, A., & Mattelart, A. (1991). *How to read Donald Duck: Imperialist ideology in the Disney comic* (3rd ed.). International General.
- Dorfman, A. & Mattelart, A. (2002). *Para ler o Pato Donald: Comunicação de massa e colonialismo* (5a ed.). Paz e Terra. (Obra original publicada em 1971)

- Gomes, I. L. (2011, 28-30 de abril). *Anotações preliminares sobre mídia e quadrinhos no Chile (anos 1960-1973)* [Artigo apresentado]. VIII Encontro Nacional de História da Mídia, Guarapuava, PR, Brasil. <https://bit.ly/36oYz7X>
- Hay, J., Harsin, J., Cohen, J., & Mattelart, A. (2013). Interview with Armand Mattelart. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 10(1), 34-49. <http://dx.doi.org/10.1080/14791420.2013.765690>
- Jofré, M. A. (1986). Publicaciones infantiles y revistas de historietas en Chile, 1895-1973. *Ceneca*, (80), 133 p. <https://bit.ly/2VdgPdY>
- Kunzle, D. (1991). Introduction. In A. Mattelart & A. Dorfman, *How to read Donald Duck: Imperialist ideology in the Disney comic* (3rd ed., pp. 11-24). International General.
- Kunzle, D. (2012). The parts that got left out of the Donald Duck Book, or: How Karl Marx prevailed over Carl Barks. *ImageTexT: Interdisciplinary Comics Studies*, 6(2). <https://bit.ly/37pXAng>
- Leite Neto, A. (2001, 4 de dezembro). Para (re)ler o Pato Donald. *Folha de S.Paulo*. <https://bit.ly/3o2Gr9y>
- Maingueneau, D. (2010). *Doze conceitos em análise do discurso*. Parábola.
- Maldonado, E (1999). Teorias críticas da comunicação: O pensamento de Armand. *Intexto*, 2(6), 1-23. <https://bit.ly/2VeNgse>
- Martins, J. S. (1978). *Sobre o modo capitalista de pensar*. Hucitec.
- Mattelart, A., & Mattelart, M. (1997). *Histoire des théories de la communication*. La Découverte.
- Mattelart, A., & Mattelart, M. (2004). *Pensar as mídias*. Loyola. (Obra original publicada em 1986)
- Mattelart, A., & Neveu, É. (2004). *Introdução aos estudos culturais*. Parábola.
- Mattelart, A., & Sénéchal, M. (2008). Dans l'œil de la communication-monde. *Médiamorphoses*, (24), 5-32. <https://bit.ly/33sW4PW>
- Moya, A. (2002). Prefácio à edição brasileira. In A. Mattelart & A. Dorfman, *Para ler o Pato Donald: Comunicação de massa e colonialismo* (5a ed., pp. 7-11). Paz e Terra.
- Muanis, F. (2018). Regimes de visibilidade nos quadrinhos documentais autobiográficos. In R. L. Soares & G. Silva (Orgs.), *Emergências peri-féricas em práticas midiáticas* (pp. 156-183). ECA/USP. <https://doi.org/10.11606/9788572052054>
- Ramos, P. (2009). *A leitura dos quadrinhos*. Contexto.
- Reale, A., & Mangone, C. (1996). Entrevista con Armand Mattelart. *Causas y Azares*, (4), 7-23. <https://bit.ly/3liA7ZN>
- Santos, R. E. (2002). *Para reler os quadrinhos Disney: Linguagem, evolução e análise de HQs*. Paulinas.

- Sarmiento, G. (2013). Dorfman y Mattelart, lectores del Pato Donald. *DEDiCA: Revista de Educação e Humanidades*, (4), 129-143. <https://bit.ly/3lgrM8Z>
- Schmucler, H. (1979). Donald y la política. In A. Mattelart & A. Dorfman, *Para leer al Pato Donald: Comunicación de masa y colonialismo* (18a ed., pp. 3-8). Siglo XXI.
- Vergueiro, W., & Santos, R. E. (2014). As histórias em quadrinhos como objeto de estudo das teorias da Comunicação. In V. V. França, A. Aldé, & M. C. Ramos (Orgs.), *Teorias da comunicação no Brasil* (pp. 267-286). EDUFBA.
- Winkin, Y. (1984). *La nouvelle communication*. Seuil.
- Yglesias, M. P. (1985). Supertiñosa ayuda a los agachados... ¿Qué pensará Mafalda? Historiar la historieta: ¿un proyecto académico y/o político? *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 11(2), 157-193. <https://bit.ly/3mk02BK>

Artigo recebido em 29 de setembro e aprovado em 24 de novembro de 2020.