

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
PRÁTICAS SOCIOPOLÍTICAS NAS MÍDIAS E COMUNICAÇÃO NAS
ORGANIZAÇÕES

Narrativa em HQs gaúchas: projeto de leitura de **O Analista de
Bagé e Radicci**

Ediliane de Oliveira Boff
Prof. Dr. Antonio Hohlfeldt
Orientador

Porto Alegre, 2009

Ediliane de Oliveira Boff

Narrativa em HQs gaúchas: projeto de leitura de **O Analista de Bagé e Radicci**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção de grau de Mestre pelo programa de pós-graduação da faculdade de comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Antonio Hohlfeldt

Porto Alegre, 2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B673n Boff, Ediliane de Oliveira
Narrativa em HQs gaúchas: projeto de leitura de *O Analista de Bagé e Radicci*. / Ediliane de Oliveira Boff. – Porto Alegre, 2009.
153 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, PUCRS.
Área de Concentração: Práticas Sociopolíticas nas Mídias e Comunicação nas Organizações.
Orientação: Prof. Dr. Antonio Hohlfeldt.

1. Comunicação. 2. História em Quadrinhos.
3. Gaúcho - Identidade Cultural. 4. Imaginário.
I. Hohlfeldt, Antonio. II. Título.

CDD 741.5

Ficha elaborada pela bibliotecária Cíntia Borges Greff CRB 10/1437

EDILIANE DE OLIVEIRA BOFF

Narrativa em HQs gaúchas: projeto de leitura de **O Analista de Bagé e Radicci**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção de grau de Mestre pelo programa de pós-graduação da faculdade de comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Aprovado em ____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof^o Dr. Antonio Hohlfeldt – (orientador)

Prof^a Dr^a Cristiane Freitas Gutfreind – (PUCRS)

Prof^a Dr^a Helena Sporleder Cortês - (PUCRS)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES e a Pós-graduação da FAMECOS, pela bolsa de estudos. Ao meu orientador, Antonio Hohlfeldt, por indicar as direções para seguir e pelas oportunidades de aprendizado. Ao meu amor, Luiz Maurício, por também escolher a PUCRS para fazer o mestrado, assim eu pude encontrá-lo. A minha irmã, Celine, pela amizade e pelo bom senso de humor. Aos meus pais, Eva e Luiz Carlos, por elevarem minha auto-estima nos dias ruins. Aos meus colegas, por perguntarem sobre o que se trata a minha dissertação e assim me fazerem lembrar sobre o que se trata a minha dissertação. E, em especial, aos meus avós Marcelina e Victorio, por nascerem em Caxias do Sul e se parecerem muito com o meu objeto de estudo.

Como homogeneizar o que é heterogêneo por definição e escolha? Como agrupar pensadores que sempre fizeram questão de combater-se? Como dar unidade ao que sempre buscou a diversidade? Como conectar o que nunca passou de simulação de rede? Como teorizar o que não se apresenta sob a forma de teoria? Como justapor recortes?

Juremir Machado da Silva

RESUMO

O trabalho é um projeto de leitura de duas tiras de quadrinhos, **Radicci** e **O analista de Bagé**. A partir da teoria sobre o imaginário, de Michel Maffesoli e Gilbert Durand, procura-se compreender como tais criações, que possuem como argumento a construção de dois tipos gaúchos vinculados a diferentes aspectos do Rio Grande do Sul, reconstroem a experiência da modernização e da transformação de uma sociedade tradicional em uma sociedade *pós-moderna*. A dissertação aponta caminhos para uma possível leitura crítica sobre os gaúchos representados nessas duas narrativas quadrinizadas.

Palavras-chave: Gaúcho - Quadrinhos – Identidade - Imaginário

ABSTRACT

This work is an analysis of two comic strips, **Radicci** and **O Analista de Bagé**. Starting from the theory about the imaginary of Michel Maffesoli and Gilbert Durand, it is sought to understand how this creations, which have as argument the construction of two Gaúcho types connected to different aspects of the Rio Grande do Sul, reconstruct the experience of the modernization and the transformations of a postmodern society. This dissertation highlights the possible paths for interpretation of the gauchos represented in these two comic narratives.

Key words: Gaúcho – Comics – Identity – Imaginary

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Metalinguagem em Maurício de Souza.....	60
FIGURA 2	Personagem Macanudo Taurino, de Santiago.....	62
FIGURA 3	O Analista de Bagé, de Luis Fernando Veríssimo e Edgar Vasques.....	64
FIGURA 4	Radicci, de Carlos Henrique Iotti.....	66
FIGURA 5	“Ninfa Maníaco”.....	73
FIGURA 6	“Três é bom”.....	75
FIGURA 7	”Sobe ou desce”.....	77
FIGURA 8	“Papai fresco”.....	78
FIGURA 9	“Quem cura, quem cura”.....	80
FIGURA 10	“Prenda minha”.....	82
FIGURA 11	“Foi pro brejo”.....	84
FIGURA 12	Genoveva e Radicci.....	86
FIGURA 13	Fiscalização de higiene.....	88
FIGURA 14	Radicci e o coelhinho da páscoa.....	89
FIGURA 15	Genoveva e a bolsa Victor Hugo.....	90
FIGURA 16	Deboche de Genoveva.....	91
FIGURA 17	Desejo de Radicci.....	91
FIGURA 18	Desejo de Genoveva.....	92
FIGURA 19	Consciência de Genoveva.....	93
FIGURA 20	Declaração dos direitos da dona de casa.....	94
FIGURA 21	Inversão de papéis.....	95
FIGURA 22	“Vai ser bom, não foi?”.....	96
FIGURA 23	“Humildes Culpas”.....	97
FIGURA 24	Radicci e os garrafões de vinho.....	98
FIGURA 25	Água x Vinho.....	99
FIGURA 26	Pescaria.....	100
FIGURA 27	Caçada.....	100
FIGURA 28	“Pavio curto (e grosso)”.....	102
FIGURA 29	“Não se toca”.....	103
FIGURA 30	“À ponta de faca”.....	104
FIGURA 31	Radicci italiano.....	105
FIGURA 32	“Amor regresso”.....	106
FIGURA 33	“Para Noia”.....	107
FIGURA 34	Leite da padaria.....	108
FIGURA 35	Força do braço.....	109
FIGURA 36	Ibama.....	110
FIGURA 37	Denúncia ao Ibama.....	111
FIGURA 38	“Malufice”.....	113
FIGURA 39	“Fé em Deus e pé na bunda”.....	115
FIGURA 40	“Folia de risco”.....	115
FIGURA 41	“Só promessa”.....	116
FIGURA 42	“Tipo exportação”.....	117
FIGURA 43	“Painho Noel”.....	119
FIGURA 44	Cicciolina.....	120
FIGURA 45	Benito Mussolini.....	121
FIGURA 46	“Agosto do freguês”.....	122

FIGURA 47 “Papai dos céus”	123
FIGURA 48 O padre.....	124
FIGURA 49 Exorcisimo.....	125
FIGURA 50 “Sal grosso”.....	126
FIGURA 51 Racismo de Radicci.....	127
FIGURA 52 Racismo de Genoveva.....	128
FIGURA 53 Racismo.....	128
FIGURA 54 “Papel de maníaco”.....	130
FIGURA 55 Radicci e a novela.....	131
FIGURA 56 Genoveva, tia Carmela e a novela.....	132
FIGURA 57 Leitora de Nova	132

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	02
1 OS GAÚCHOS.....	17
2 AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS.....	37
3 AS TIRAS CÔMICAS DE O ANALISTA DE BAGÉ E DE RADICCI.....	70
4 CONCLUSÕES.....	133
REFERÊNCIAS.....	140
ANEXO 1.....	145
ANEXO 2.....	149
ANEXO 3	152

INTRODUÇÃO

Existe uma pré-disposição para se nomear a sociedade ocidental contemporânea como *pós-moderna*. Nessa sociedade, noções como a de *sujeito e identidade*, bem como suas representações, perdem uma orientação essencialmente racionalista. Segundo Jean - François Lyotard,

a palavra é usada, no continente americano, por sociólogos e críticos. Designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX (LYOTARD, 2002, p. xv).

Independentemente¹ do termo, os questionamentos a respeito da ciência² e das suas formas de legitimação acabaram por trazer para a discussão questões como: a subjetividade; o aspecto de coletividade da cultura; o saber científico como discurso; as desconstruções de antigos significados baseados apenas na razão; a atenção ao cotidiano como objeto de estudo e as concepções que possibilitam pensar o imaginário na cultura e a identidade de forma *fluida*.

Para Michel Maffesoli (1999), passamos de uma *lógica das identidades*, na qual o indivíduo estava bem localizado e definido, para uma *lógica das identificações*. Tal lógica das identificações permite que o sujeito seja compreendido nas diversas posições que ocupa, podendo se movimentar entre vários grupos, dando um caráter mais fluído para as identidades.

¹ O que interessa aqui são os elementos que compõem a pós-modernidade, à qual alguns preferem chamar sociedade contemporânea. Considerando o fato de a pós-modernidade incluir a própria modernidade, o termo é uma contradição em si, já que se refere a algo que viria depois da modernidade. Apesar disso, não nos interessa aqui a discussão do termo, mesmo sabendo de suas contradições.

² É por essa discussão sobre a ciência que podemos realizar uma pesquisa sobre uma forma de expressão como as histórias em quadrinhos (durante muito tempo, desprezadas pela sociedade e especialmente pela academia), sobre as identidades e sua *fluidéz*; sobre a legitimidade de significados que não são exclusivamente baseados na razão; da influência do “sentimento” nas ações dos homens na sociedade. É por isso que podemos nos desvincular da busca por uma única verdade, ampliando as possibilidades de interpretação.

Essa pesquisa, portanto, tem como base tais questões sobre o imaginário e as identidades. Aqui, pretendemos uma leitura de dois tipos humanos, ou duas *representações sociais* do gaúcho, inseridos nas histórias em quadrinhos. Como objeto específico de análise, optamos por duas criações: **O Analista de Bagé**, de Luis Fernando Veríssimo, desenhadas por Edgar Vasques - constitui uma crítica ao estereótipo do gaúcho do campo que, por possuir a profissão de psicanalista, é deslocado do universo rural. E **Radicci**, de Carlos Henrique Iotti – que traz uma imagem desclassificada do descendente de imigrante italiano no Rio Grande do Sul, personagem que convive com o novo cotidiano produzido pela urbanização.

Trata-se de um estudo inevitavelmente comparativo, orientado para a busca das semelhanças e das diferenças. Procuramos iniciar uma investigação que colabore para a compreensão de como uma possível imagem do gaúcho é redesenhada pela linguagem das histórias em quadrinhos, partindo do entendimento de como o imaginário, referente ao homem do sul, participa da cultura e da elaboração de tais *representações*.

Sabemos que, na conjuntura das sociedades contemporâneas, essencialmente urbanas, a imagem faz parte, de forma intensa, dos discursos e das suas formas de materialização. A linguagem não-verbal, e sua relação com o verbal, por exemplo, tem sido elemento de discussão em vários campos sociais. Nesse sentido, pode-se encontrar, na linguagem das histórias em quadrinhos, um bom objeto de estudo.

No Rio Grande do Sul, a produção de histórias em quadrinhos contribui significativamente para o cenário brasileiro, principalmente pela utilização da *caricatura*: “a arte do Cartum tem-se desenvolvido no estado sulino como uma das formas mais expressivas da comunicação visual, numa atividade intensa que se estende para o cenário nacional e se projeta internacionalmente” (FONSECA, 1999, p.271).

A caricatura se constitui a partir de traços capazes de tornar nítidos, por meio do exagero, elementos que se pretende verem destacados.

Funcionando através de estereótipos³ e de convenções, a caricatura permite que se tenha uma medida do que a sociedade considera estranho e deve ser eliminado. Conforme Henri Bergson (1980), o riso, efeito cômico que pode ser proporcionado pela caricatura, é uma dessas formas de afastar o estranho para as margens, de expulsar o outro.

Com relação ao objeto específico de análise, ambas as histórias, de **Radicci** e de **O Analista de Bagé**, são constituídas pela linguagem caricata⁴. A caricatura, aqui, é utilizada na representação de dois personagens gaúchos deslocados da sociedade urbana contemporânea. **O Analista de Bagé** e **Radicci**, o campeiro e o descendente de imigrantes, são fortes representantes do gaúcho que possui pouco tempo histórico de urbanização.

Nessas duas histórias, os estereótipos são utilizados para evidenciar uma perda, o desaparecimento de um sujeito bem definido, de identidade rígida e delimitada. Ambos quebram os estereótipos de maneiras diferentes. O primeiro, o **Analista**, pelo ambiente, desterritório, desconexão com seu próprio contexto, que seria o campo. O Analista leva o campo para a cidade, evidenciando um tipo de gaúcho “tradicionalista fora de lugar”. O segundo, **Radicci**, quebra o estereótipo do colono por ir contra o que se espera de um imigrante (dedicação ao trabalho, à família, à religião). Radicci tem raízes no passado imigrante, mas tenta conviver e compreender o novo universo urbano. Ambas as histórias trazem o deboche para suas narrativas. O Analista, ele mesmo, não satiriza um gaúcho tradicional do campo, pois ele pretende ser esse gaúcho. Mas o autor, ao inserir o personagem num contexto que não é o seu, traz elementos de contradição e, como consequência, há a quebra do estereótipo. Radicci é um “personagem debochado”, ele mesmo ri de sua própria situação aproveitando-se dela, muitas vezes, para obter vantagens em relação aos outros personagens.

³ Sobre o estereótipo, Walter Lippmann diz: “ Na maior parte dos casos nós não vemos em primeiro lugar, para então definir, nós definimos primeiro e então vemos. Na confusão brilhante, ruidosa do mundo exterior, pegamos o que nossa cultura já definiu para nós, e tendemos a perceber aquilo que captamos na forma estereotipada para nós por nossa cultura” (LIPPMANN, 2008, p. 85).

⁴ Referimo-nos aos desenhos que distorcem os traços realistas. Aumentam exageradamente partes do rosto ou do corpo, desconfiguram braços, pernas, mãos, pés, olhos, narizes, orelhas, etc.

Essas duas *representações* evidenciam uma mudança social em relação, principalmente, ao imaginário tradicional, face à urbanização. São imagens de uma sociedade que convive intimamente com formas simbólicas em movimento, que entram em choque. A criação desses personagens específicos evidencia a existência de uma sociedade que experimenta contínua mudança e assim consome formas simbólicas que questionam seus *laços sociais*.

A partir disso, podemos nos perguntar de que forma esses *laços sociais* são estabelecidos na cultura gaúcha? Como os laços são mantidos e como se modificam? Como a linguagem dos quadrinhos atua nesse processo? Que categorias se destacam, nos quadrinhos analisados, na construção da crítica de dois tipos gaúchos, bem como quais são os elementos que servem para esse fim? Sendo assim, essa pesquisa pretende compreender as formas através das quais o imaginário pode ser apreendido, tomando como ponto de partida a maneira como dois tipos de gaúcho são abordados pelas histórias em quadrinhos. Também objetiva destacar categorias dominantes da sátira ao gaúcho nas histórias em quadrinhos em questão, além de contribuir para a discussão sobre as identidades e sobre o imaginário e os *laços sociais* possíveis a partir dele.

Dessa forma, a pesquisa foi dividida em três capítulos. O primeiro aborda os diversos sentidos atribuídos ao gaúcho. Foram retomados alguns aspectos da “história oficial” do Rio Grande do Sul, como a vinda de imigrantes, em especial, o imigrante italiano, assim como a constituição do gaúcho pela história e pela ficção. Aqui, retomamos a idéia de que o termo *gaúcho* segue o movimento da história e por isso tem seus sentidos modificados. Assim sendo, enquanto termo, o gaúcho sempre será passível de críticas, elogios, sátiras e reformulações, mas por significar, essencialmente, o habitante do Rio Grande do Sul, os laços sociais estabelecidos entre os grupos humanos dessa sociedade provavelmente serão mantidos.

O segundo capítulo se refere a uma história das histórias em quadrinhos, compreendidas no contexto dos meios de comunicação de massa. Aqui, destacamos as características de meio de comunicação de massa dos

quadrinhos, ou seja, seus processos de divulgação e difusão, mais do que os elementos que constituem a especificidade de sua linguagem.

Tratamos do surgimento⁵ dos quadrinhos como meios de comunicação de massa, pela divulgação do primeiro personagem, nos Estados Unidos, **Yellow kid**; passamos pelas modificações dos tipos de narrativas, de acordo com as épocas e os respectivos contextos sociais.

Falamos sobre o contexto brasileiro e suas diferenças com outros países. No Brasil, as editoras ficaram mais famosas que os artistas de quadrinhos. Chegamos, então, ao contexto gaúcho e à forte presença, no Rio Grande do Sul, de quadrinhos de linguagem caricata, para então destacarmos as tiras cômicas de **O Analista de Bagé** e de **Radicci**.

O terceiro capítulo se constitui a partir da análise das duas tiras escolhidas. Trata-se da leitura dos livros **Mixórdia** (2001) e **Zona Rural** (2004), de Carlos Henrique Iotti e do livro **As melhores do Analista de Bagé** (2007), de Edgar Vasques e Luis Fernando Veríssimo. Os livros são uma reunião de tiras de 1983 até 2004, de ambos os autores.

Para essa análise específica, optamos, como referencial metodológico pela Análise do Discurso (AD), de linha francesa.

Eni Orlandi⁶ (1999) afirma que o discurso pode ser compreendido como *palavra em movimento*, e aqui não se pode confundir o discurso com mensagem. Não se trata de considerar o discurso como mensagem transmitida de um pólo para outro numa disposição linear. O processo de significação é realizado ao mesmo tempo no emissor e no receptor; aliás, não há uma separação rígida entre eles. Nessa composição, a língua faria sentido no mundo (com os homens/sujeitos em sociedade(s)), e desse modo, a linguagem relaciona-se com o que, em determinado momento, pode ser considerado o “seu exterior”. A AD condena a ausência desse exterior, que considera a

⁵Quanto à origem das *narrativas quadrinizadas*, o capítulo desenvolveu, principalmente, esse trajeto nos Estados Unidos, por um único motivo: nesse país, os quadrinhos receberam um forte incentivo por parte dos *syndicates* (agências responsáveis pela distribuição) e puderam, dessa forma, disseminar suas criações culturais pelo mundo.

⁶ Eni Orlandi é considerada uma das principais pesquisadoras, no Brasil, sobre Análise do Discurso. Ela segue as teorias de Michel Pêcheux sobre o discurso.

história e as *condições de produção* dos sentidos, na lingüística. Critica, também, a transparência da linguagem que procura responder “o quê” determinado conteúdo quer dizer, ligação direta entre *palavra-coisa*, nas ciências sociais.

De acordo com Orlandi (1999), a língua, com seus *equivocos*, condiciona o discurso, pois é a materialidade *lingüística e histórica* na qual os processos discursivos se desenvolvem.

O exterior da linguagem, trazido para dentro do discurso, orienta o sentido no tempo e no espaço e acaba por gerar uma noção descentrada do sujeito. O sujeito, no discurso, acaba por funcionar, não como origem, como se tudo o que ele dissesse fosse de sua propriedade e de forma consciente; o sujeito do discurso é sujeito, pois também funciona pelo inconsciente⁷.

As condições de produção, essenciais na compreensão do discurso, envolvem fundamentalmente os sujeitos e a sua situação, de forma a considerar o que circunda a enunciação e, mais amplo, a considerar o conjunto social e histórico. Nesse sentido, é fundamental a maneira como a memória dá legitimidade às condições de produção. O que é dito antes, os *já-ditos* e esquecidos, são constituintes do discurso e, dessa forma, “fornecem matéria” ao que está sendo dito. Essa memória, com relação ao discurso, é chamada de *interdiscurso* – a *memória discursiva* que possibilita o dizer e condiciona o modo de significar do sujeito em determinada situação.

O esquecimento, estruturante no interdiscurso, é necessário ao dizer, já que este possibilita que o sujeito se aproprie e tenha a ilusão de ser dono do que diz – dizer determinado pela relação do sujeito com a língua e a história.

Na produção do discurso há uma relação de paráfrase e polissemia. Em todo dizer há uma memória, algo que se mantêm – “processos parafrásticos”. Mas também há deslocamento, equívoco, o que produzirá o novo ou o diferente – “processos polissêmicos”. A relação entre paráfrase e

⁷ Na análise do discurso, o sujeito é também interpelado pela ideologia. A ideologia é uma das condições do sujeito. Não trataremos, aqui, das concepções de ideologia da análise do discurso e das suas atuações na formação dos sujeitos. O que nos interessa das concepções teóricas da AD é, principalmente, a preocupação em trazer para o discurso as condições sociais de produção dos sentidos.

polissemia evidencia que não há início nem fim para o discurso, já que um dizer sempre estará relacionado a outro. Nessa relação, a posição do sujeito, ou “posição-sujeito”, constituída imaginariamente, é fundamental ao sentido. A posição do sujeito constitui esse processo de significação – “as palavras mudam de sentido, segundo as posições daqueles que as empregam” (ORLANDI, 1999, p.43).

Ainda segundo a autora, na AD questiona-se a noção de leitura. O sentido não é definido como *algo em si*, mas como relativo, *relação a*. A questão da interpretação, posta em dúvida, mostra a ilusão da evidência dos sentidos, e assim a leitura é posta também como não transparente. Nessa composição, a interpretação não pretende encontrar um sentido verdadeiro, como se houvesse uma única forma de interpretar. Mas ela constrói e utiliza um dispositivo teórico que explicitará os *gestos de interpretação* constituintes do texto - como o sentido é produzido em um objeto simbólico.

No caso da análise de textos ou discursos, mesmo com um dispositivo teórico comum (da interpretação), a *questão específica* proposta pelo analista, natureza do material de análise e finalidade da análise, exige que ele mesmo, responsável pela questão, construa seu dispositivo - distinto, pois mobiliza conceitos e procedimentos diversos, mas que fazem parte do dispositivo teórico - mediador do *movimento entre descrição e interpretação* - que se mantém inalterado. Os *efeitos de sentido* produzidos em determinadas condições deixam *rastros* possíveis de serem apreendidos por quem analisa.

A partir de tais definições, o procedimento da investigação consistiu na identificação de temáticas que desencadeiam o humor nas tiras cômicas e como tais temáticas são concretizadas nas histórias em quadrinhos. Foram selecionadas oito temáticas que se constituem em categorias para a análise. São elas: 1) relações entre gêneros; 2) tradição gaúcha e tipicidade italiana; 3) defesa do gauchismo e da italianidade; 4) campo e cidade; 5) política e questões sociais; 6) discursos sobre a religião e as crenças; 7) discursos étnicos, raciais e de inclusão social; e 8) discursos sobre a mídia.

Para a interpretação das imagens dos quadrinhos, é preciso um trabalho de descrição. É preciso dizer a maneira pela qual o olhar do analista

capta, a partir de pontos de escolha individual⁸, elementos para a análise. Nesse sentido, podemos dizer que sempre haverá um processo de múltipla interpretação.

Alem da seleção de temáticas para análise e da descrição das histórias, foram feitas entrevistas com os autores, em diferentes datas, sobre suas obras, as quais confirmaram determinadas interpretações a respeito das imagens trazidas nas histórias, esclareceram dúvidas sobre o processo de criação e da relação que os autores estabelecem entre seus personagens e as coisas que eles poderiam representar.

Como base teórica da pesquisa, utilizaremos as reflexões acerca do imaginário a partir de autores como Gilbert Durand e Michel Maffesoli, atravessadas pelas questões da importância de se considerar o estudo do que o homem desperdiça ou a forma como o homem encontra sua *intimidade perdida*, perpassando pelas concepções de comicidade de Henri Bergson e de chiste, de Sigmund Freud, para então, retornar às questões do imaginário.

Nessa perspectiva, as representações, a linguagem, a relativização das verdades científicas, da própria noção de ciência, a força dos mitos que ocupam não pequena parte do pensamento, a valorização da imagem, o *estar-junto*, são questões que fazem parte das discussões sobre o(s) sujeito(s) de identidades fragmentadas e multifacetadas e suas respectivas sociedades. Conforme Maffesoli,

se queremos compreender a nossa época, definir os contornos da socialidade (re)nascente, é preciso admitir que o indivíduo e o individualismo, teórico ou metodológico, base de sua racionalização, não fazem mais sentido. Já mostrei a fragilidade da identidade e, ao contrário, a multiplicação das identificações sucessivas que uma pessoa (*persona*) podia ter (MAFFESOLI, 1997, p. 195).

O imaginário atua na construção de tais identidades. Para que as pessoas se identifiquem, é preciso que tenham uma noção, uma espécie de

⁸ Tais escolhas individuais podem ser ditas dessa forma, pois são concretizadas por um indivíduo, mas desse indivíduo (nesse caso, o indivíduo analista) faz parte uma carga de sentidos e significados compartilhados pelo ambiente social no qual ele se inclui. O olhar nunca é, portanto, do indivíduo isolado. Ele carrega consigo os sentidos advindos da vivência social.

sentimento, uma imagem do outro. A comunicação requer essa *noção imaginada* do outro. Construção que considera a memória e a imaginação; complexo de sentimentos, emoções, conhecimentos que estão para nós em qualquer tempo.

O imaginário é um reservatório/motor. Reservatório que agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/ grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo. O imaginário é uma distorção involuntária do vivido que se cristaliza como marca individual ou grupal. Diferente do imaginado – projeção irreal que poderá se tornar real - o imaginário emana do real, estrutura-se como ideal e retorna ao real como elemento propulsor (SILVA, 2003, p. 12).

Patrick Legros (et al, 2007) faz algumas distinções entre o imaginário e outras concepções que podem acarretar uma confusão de termos. Mesmo não carregando significados imutáveis e rigorosos, a concepção de imaginário, que interessa aqui, requer algumas distinções. Nesse sentido, podemos distinguir o *imaginário* da *representação*, por exemplo, como sendo uma *representação acrescentada*:

Existe inicialmente a noção de *representação* (cf. cap.III, p.102), próxima com a de *abstração*. Trata-se, aqui, de fazer uma “imagem mental”, seja de uma realidade perceptiva ausente, seja de uma “conceitualização”. A especificidade do imaginário, nesse nível de comparação, ultrapassaria a simples reprodução concebida pela representação em uma imagem criadora. O imaginário é, assim, uma “representação acrescentada” (LEGROS et al, 2007, p.107).

Ainda no sentido das diferenças, pode-se questionar a relação do *imaginário* com a *ideologia*. A distinção aqui está nas relações que a ideologia estabelece com a sociedade e nas relações que o imaginário forma com a sociedade.

A *ideologia* é uma segunda noção a respeito da qual uma distinção pode ser feita. Ela remete a uma concepção de mundo ordenada por um poder em virtude de uma manipulação; ela procura impor uma ‘forma de ver’. Mas pensar o imaginário como sendo estranho às relações de dominação dependeria, provavelmente, de uma ideologia... É preciso, pois, conforme nosso ponto de vista, situar o imaginário em relação à ideologia: o imaginário é uma relação

com o mundo; a ideologia é uma relação de forças sociais (LEGROS et al, 2007, p.107).

Uma das principais confusões conceituais está nos significados dos termos *imaginário* e *imaginação*. Muitas vezes, por exemplo, utiliza-se o termo imaginário para se referir à imaginação. Mesmo assim, os termos não estão desconectados, sendo que a imaginação estabelece o elo entre a representação e o imaginário.

A noção de *imaginação* é utilizada como sinônimo de imaginário. Esta falta de distinção é, sem dúvida, o que está na origem desta confusão; na verdade, a imaginação é, simultaneamente, uma “representação” - tal como a definimos acima - e um “imaginário” em ato; ela faz o elo entre essas duas noções, e demonstra, assim, a necessidade de uma teoria paradoxal defendida por Durand (Legros, 1996), distintiva e associativa ao mesmo tempo (LEGROS et al, 2007, p.107).

O imaginário compreendido como *atmosfera, relação com o mundo*, também se vincula à cultura. Ele não é a cultura, o que se pode palpar. Conforme Maffesoli (2001), o imaginário é parte da cultura, mas não se reduz a ela. Cultura e imaginário se relacionam em sentidos diversos, sendo a cultura passível de descrição, enquanto o imaginário constitui uma *atmosfera*:

A cultura é um conjunto de elementos e de fenômenos passíveis de descrição. O imaginário tem, além disso, algo de imponderável. É o estado de espírito que caracteriza um povo. Não se trata de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração. (...) O imaginário permanece numa dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável (MAFFESOLI, 2001, p.75).

Como se pode ver existe no imaginário algo capaz de transpô-lo para a realidade dos indivíduos em grupo, algo capaz de materializá-lo, permitindo a comunicação entre os indivíduos.

O imaginário, caso se queira de fato uma definição, presente em **As estruturas antropológicas do imaginário**, de Gilbert Durand, é a relação entre as intimações

objetivas e a subjetividade. As intimações objetivas são os limites que as sociedades impõem a cada ser. Relação, portanto, entre as coerções sociais e a subjetividade. Nisso entra, ao mesmo tempo, algo sólido, a vida com suas diversas modulações, e alguma coisa que ultrapassa essa solidez. Há sempre um vaivém entre as intimações objetivas e a subjetividade. Uma abre brechas na outra (MAFFESOLI, 2001, p.80).

Nesse sentido, o imaginário pode ser visualizado pela representação. É ela que permite a materialização necessária para que haja trocas simbólicas e comunicação. As relações sociais podem se efetivar se houver a materialização desse clima existente. Essa “solidificação” é realizada através das representações. Conforme Durand, há uma maneira direta e outra indireta de representar:

A consciência dispõe de duas maneiras de representar o mundo. Uma, *direta*, na qual a própria coisa parece estar presente na mente, como na percepção ou na simples sensação. A outra, *indireta*, quando por qualquer razão, o objeto não pode se apresentar à sensibilidade “em carne e osso”, como, por exemplo, nas lembranças de nossa infância, na imaginação das paisagens do planeta Marte, na inteligência da volta dos elétrons em torno de um núcleo atômico ou na representação de um além-morte. Em todos esses casos de consciência indireta, o objeto ausente é *re-(a)presentado* à consciência por uma imagem, no sentido amplo do termo (DURAND, 1988, p.11).

Essa representação engendra uma infinidade de sentidos que atua de maneira particular em cada cultura. O imaginário possibilita a visualização do outro e, nessa relação com o outro, permite distinguir o que não é o outro: “(...) o imaginário explica o *eu* (parte) no *outro* (todo). Mostra como se permanece individual no grupo e grupal na cultura” (SILVA, 2003, p.14).

Segundo Georg Simmel (1987), o desenvolvimento da indústria e a organização em torno de atividades comerciais fizeram o homem viver em função das coisas. Nas grandes cidades, os sujeitos, pela incorporação do trabalho especializado, dependem de um maior número de pessoas para atender suas demandas:

Juntamente com maior liberdade, o século XVIII exigiu a especialização funcional do homem e seu trabalho; essa especialização torna o indivíduo incomparável a outro e cada um deles indispensável na medida mais alta possível (SIMMEL in VELHO, 1987, p.12).

A diferenciação funcional do homem e a conseqüente dependência do outro exigiram, além de uma comunicação entre ambos, o “sentimento” de que algo os liga essencialmente.

Na origem da sociedade industrial, baseada no primado e na autonomia da mercadoria – da *coisa* - encontramos uma vontade contrária de situar o essencial – o *que aterroriza e o que seduz no tremor* – fora do mundo da atividade, do mundo das *coisas* (BATAILLE, 1975, p.160).

Esse “algo essencial” é o que Georges Bataille chama de a *intimidade perdida* em função do desligamento do homem com a natureza, e da *coisificação* do homem.

A introdução do trabalho no mundo substituiu, de imediato, a intimidade, a profundidade do desejo e seus livres desencadeamentos, pelo encadeamento racional onde a verdade do instante presente não mais importa, mas sim o resultado posterior das operações (BATAILLE, 1975, p.95).

Bataille destaca a importância do que é desperdiçado pelo homem, dos excrementos considerados *material sagrado*. Conforme o autor, “o fim” não são as atividades humanas, ou a aquisição das coisas e, sim, o desperdício de um excesso de energia (BATAILLE, 1975).

Assim, tudo que é considerado inútil, o que não corresponder às necessidades imediatas, os resultados do excesso de energia⁹, deve ser pensado para compreender a busca do homem pela intimidade: “Certo é que o homem relativamente desocupado – pelo menos pouco preocupado com suas obras – de que falam a etnografia e a história também não é um homem

⁹ “(...) O organismo vivo, na situação determinada pelos jogos de energia na superfície do globo, recebe em princípio mais energia do que é necessário para a manutenção da vida: a energia (a riqueza) excedente pode ser utilizada para o crescimento de um sistema (de um organismo, por exemplo); se o sistema não pode mais crescer, ou se o excedente não pode ser inteiramente absorvido em seu crescimento, há necessariamente que perdê-lo sem lucro, despendê-lo, de boa vontade ou não, gloriosamente ou de modo catastrófico” (BATAILLE, 1975, p.59).

acabado. Contudo, ele nos ajuda a medir o que nos falta” (BATAILLE,1975 p.84).

O outro percebido causa rupturas. Quando ele nos é colocado à frente, interrompe o fluxo natural das coisas, atrapalha o movimento normal da vida. Conforme Bataille, toda sociedade humana tem a necessidade de viver o excesso, ultrapassar os seus próprios limites, ter a experiência de ser outro. No meio social, o homem precisa expor seu isolamento para buscar o outro. E assim, buscar o outro significa “buscar-se a si”¹⁰.

De acordo com Henri Bergson, quando alguma coisa provoca instabilidade, atrapalha a elasticidade exigida do indivíduo no convívio social, a rigidez decorrente disso será tida como suspeita e tenderá a ser afastada para o nível da excentricidade. Essa forma estranha, vista como heterogeneidade, deverá ser reprimida pela sociedade; ter sua rigidez eliminada.

Os efeitos cômicos são causados, no geral, conforme o autor, por essa forma rígida que vai de encontro ao movimento do cotidiano. Trata-se de uma mecanização da vida dinâmica. A sociedade tende a corrigir essa rigidez, rindo:

A comicidade é aquele aspecto da pessoa pelo qual ela parece uma coisa, esse aspecto dos acontecimentos humanos que imita, por sua rigidez de um tipo particularíssimo, o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem a vida. Exprime, pois, uma imperfeição individual ou coletiva que exige imediata correção. O riso é essa própria correção. O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos (BERGSON, 1980, p.50).

O riso que pretende ser correção, é humilhante, faz do sujeito uma espécie de *vítima de sacrifício* – “o riso é verdadeiramente uma espécie de trote social, sempre um tanto humilhante para quem é objeto dele” (BERGSON,

¹⁰ Além disso, “[...] toda comunidade humana, num momento privilegiado e determinado por ela, sente a necessidade de viver por excesso (...) a fim de se aproximar o melhor possível dos seus limites próprios, ultrapassando-os se o contexto for favorável, vivenciando uma experiência de alteridade parcial ou total, tornando-se uma comunidade impossível, partilhando com o mundo uma intimidade perdida” (JORON, 2006, p.15).

1980, p.72) - uma tentativa de homogeneização, de inserir nos padrões aquilo que está fora.

Na caricatura, por exemplo, como que se num desejo de vingança, destrói-se o corpo, através da representação exagerada de seus membros, deformando-os, atribuindo ao objeto uma aparência mecânica. Nesse caso, da caricatura, ainda que existam os objetos, matérias, sujeitos que são caricaturas vivas, percebidas imediatamente, há, em certos momentos, se for esta a intenção, a necessidade de tornar transparentes os aspectos cômicos sugeridos, por exemplo, pelo aspecto gráfico. Independente dessa evidência imediata, as coisas tornam-se risíveis se suas formas forem vistas ainda como humanas. Portanto, mesmo com a rigidez, o elo com o mundo movimentado da vida é essencial.

Para Freud (1950), a comicidade pode ser desencadeada pelo que ele chama de *chiste*: tudo aquilo que faz surgir, conscientemente, a comicidade.

Chiste e cômico possuem algumas diferenças essenciais, sendo que “O cômico não precisa senão de duas pessoas: uma que o descobre e outra em que é descoberto” (FREUD, [1905], 1950), enquanto que, o chiste “precisa obrigatoriamente de dita terceira pessoa para a perfeição do processo contribuidor de prazer, podendo, porém, prescindir da segunda (...)” (FREUD, [1905], 1950).

Trata-se, no nosso exemplo das tiras cômicas, de uma pessoa que está no lugar do emissor, ou do autor que terá a intenção de produzir o chiste; de uma outra pessoa que irá ler o que foi produzido; e outra que será o objeto do chiste ou de quem se ri, motivo da comicidade.

Paradoxalmente, mesmo que o outro cause estranheza e por isso sofra uma tentativa de eliminação, o encontro com ele é indispensável para a vida. As formas de encontrar a *intimidade perdida*, depois da entrada do homem no mundo das coisas, obrigam-no a encontrar o outro. E, por isso, convivemos em sociedade, buscamos estabelecer vínculos. Para Maffesoli, é essa *sensação partilhada* que constitui o imaginário, uma busca por

completude, uma tentativa de viver, de maneiras diversas, a experiência de encontrar-se no outro.

Conforme o caso, tratar-se-á das diversas aglomerações que pontuam a vida e a cidade pós-moderna ou então se assistirá à multiplicação dessas “tribos” urbanas das quais, de alguma maneira, cada um dentre nós participa; poderá ser enfim a “co-presença” amigável ou amorosa que serve de fundamento à busca de uma vida qualitativamente diferente. Em todas as situações, o que está em causa é uma vontade de união de origem antropológica, forma erótica generalizada que se dedica a unir os diversos elementos dos fenômenos mundanos; animados ou inanimados, subjetivos ou objetivos, naturais ou culturais, todos são arrastados nesse processo de atração que é a base de uma estética como sentido e vivido comuns (MAFFESOLI, 1997, p.213).

Podemos observar que a sociedade contemporânea é marcada pela fragmentação das identidades, pela comunicação entre culturas diferentes, pela convivência de opostos. Temos como pano de fundo, no presente estudo, a mescla de duas culturas em transformação: a do imigrante que ocupou as colônias e desenvolveu a agricultura e a do antigo habitante do Rio Grande do Sul, vinculado às lidas pecuárias e ao trabalho no campo. Tais culturas modificam-se com a modernização e o desenvolvimento das grandes cidades. Nesse âmbito, é possível a crítica aos antigos modos de vida, seus respectivos pensamentos e suas manifestações. Crítica que se mostra, nessa pesquisa, através da sátira e da “ridicularização” de dois participantes dessas culturas, e que revela as intensas modificações da sociedade graças às suas dificuldades de adaptação.

1. OS GAÚCHOS

Grande parte dos estudos sobre o homem do sul parece carregar o peso de uma identidade rigorosamente bem delimitada, marcada mais por conquistas do que por derrotas; orientada, consciente ou inconscientemente, por visões machistas e conservadoras de quem certamente não pondera a hipótese da predominância de um gênero.

O Rio Grande do Sul, orientado para a formação de uma identidade, escolheu como herói o homem branco do campo. Não poderia ser herói o índio¹¹ catequizado. Nem o negro, escravizado e a mulher, submissa e desprezada. O resultado do imaginário gaúcho é o homem de bombacha, que segura numa mão uma cuia e na outra, o facão. Não é à toa que o símbolo do Rio Grande do Sul seja a figura do Laçador¹², considerada patrimônio histórico e cultural de Porto Alegre. Mas vejamos o que poderia construir tal imagem.

Alguns fatos serviram de motivadores para a elaboração desse imaginário. O trabalho no campo, relacionado à criação de gado; a tardia

¹¹ Há, na construção do gaúcho, um espaço para o índio. Mas ele não é a “imagem final” ou símbolo dessa cultura. Para Oliven (2006), a construção da identidade tende a exaltar a figura do gaúcho em detrimento dos descendentes de imigrantes, dos índios e dos negros.

¹² A estátua do Laçador foi criada pelo escultor Antônio Caringi, para representar o “homem sul-rio-grandense”. Ela consiste na figura de um homem de bombacha, que segura uma boleadeira. Posteriormente, a boleadeira foi substituída pelo laço. O Laçador foi construído para participar de um concurso em São Paulo, em 1954, devendo permanecer na cidade. No entanto, a população de Porto Alegre reivindicou a vinda da estátua para o estado. Em 1958, a estátua foi comprada pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Em 2007, o Laçador foi transferido de lugar, para o Sítio do Laçador, próximo ao aeroporto. Serviu-lhe de modelo o folclorista João Carlos Paixão Côrtes.

articulação política, econômica e administrativa desse estado com o restante do país; a Revolução Farroupilha e a Guerra do Paraguai são elementos históricos que contribuem para a formação de uma identidade que tem como base atributos dirigidos ao povo gaúcho, como *lutador*, *corajoso*, *guerreiro* e *heróico*. O *gauchismo*, evidenciado muitas vezes por movimentos como o *tradicionalismo*, faz parte dessa identidade, havendo, ainda, uma parte imaginária que atua nessa composição e que pode ser captada nas formas de expressão da cultura gaúcha como, por exemplo, a criação e a manutenção dos CTGs (Centros de Tradições Gaúchas), “guardiões” do tradicionalismo. Nessas instituições, são planejadas políticas de valorização da chamada cultura gaúcha, que incluem apresentação de danças típicas; canções que referenciam um Rio Grande do Sul ideal, a invenção de uma tradição gaúcha e de um tipo de homem do sul ¹³, enfim.

Mas se podemos visualizar facilmente um tipo social, ele não é o único. O termo *gaúcho* teve significados diversos no decorrer da história e, se pensarmos no gaúcho como aquele que habita o Rio Grande do Sul (MEYER, 1957), tipos diferentes poderão ser encontrados.

Segundo Meyer (1957), o termo nem sempre teve significado gentílico. Antes da palavra *gaúcho*, aparece o *gaudério*:

A julgar pela autoridade dos arquivos, antes do vocábulo gaúcho, o que aparece nos documentos de uma e outra banda é a palavra gaudério (...). Aparece então aplicada aos aventureiros paulistas que desertavam das tropas regulares, identificando-se com a vida rude dos coureadores e ladrões de gado: ‘hombres Paulistas, que tienen la propiedad y costumbre de vender lo que no es suyo a los cuales el pais llama *Cauderios*’ (MEYER, 1957, p. 17).

Conforme a valorização dos atributos do gaúcho, ou do *gaudério*, o termo foi perdendo seu sentido pejorativo. As habilidades do *gaudério* com as lides do campo e a capacidade de guerrear garantiram-lhe espaço na sociedade. De ladrão de gado a habitante do Rio Grande do Sul, os significados atribuídos ao gaúcho foram diversos.

¹³ “Desde 1986, o Movimento Tradicionalista Gaúcho realiza o Encontro de Artes e Tradição Gaúcha (ENART), um concurso de arte regionalista, com manifestações como dança, música, poesia e mostra de arte tradicionalista” (OLIVEN, 2006, p. 154).

Logo de início, para os capitães-generais ou autoridades e primeiros proprietários de terra – ladrão, vagabundo, contrabandista, coureador; para os capitães de milícias e comandantes de tropas empenhados em guerras de fronteiras – bombeiro, chasque, vedete, isca para o inimigo, bom auxiliar para o munício e remonta; nas guerras de independência do Prata, ou nas campanhas do sul – lanceiro, miliciano; a contar de certo momento histórico, no Rio Grande do Sul, para o homem da cidade – o trabalhador rural, o homem afeito aos serviços do pastoreio, o peão de estância, o agregado, o campeiro, o habitante da campanha; na poesia popular, um sinônimo de bom ginete, campeiro destro, com tendência para identificar-se com os termos *guasca*, *monarca*; e finalmente, para todos nós, um nome gentílico, a exemplo de *carioca*, *barriga-verde*, *capixaba*, *fluminense* (MEYER, 1957, p. 35).

Considerando a imagem do gaúcho semelhante àquela da estátua do Laçador, podemos encontrar na História algumas justificativas. Para a constituição de tal perspectiva, um dos fatos que marcou definitivamente a construção dos sentidos, socialmente aplicados, da palavra *gaúcho*, foi a tardia articulação do território com o restante do país. Para Félix (et RECKZIEGEL, 2002), mesmo que o Rio Grande do Sul tenha sido descoberto ainda no século XVI¹⁴, ele só se articularia com o Brasil, pelas suas atividades econômicas, mais de um século depois. Tal articulação, conforme a autora dar-se-ia pela preia do gado, cujo couro seria exportado para a Europa.

Os rebanhos, introduzidos pelos jesuítas, estimularam a articulação da província com o império e ganharam importância nacional, atraindo

¹⁴ Ao longo da história, inúmeros tratados foram estabelecidos entre espanhóis e portugueses na divisão das terras brasileiras. O território brasileiro foi, durante algum tempo, palco de disputa entre essas duas nações. No início da ocupação branca do Brasil, o Rio Grande do Sul era um território de poucos habitantes. Em 1531, Martim Afonso de Sousa chega ao Brasil na primeira expedição de colonização. Depois de passar por Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro, e Cananéia, parte da expedição, comandada pelo seu irmão Pero Lopes de Sousa se dirige ao Rio da Prata – importante rota comercial, alvo de diversas disputas - descobrindo as características da região e da população que ali habitava, com o objetivo de fixar as fronteiras do Brasil, na região sul. As informações sobre o local foram relatadas no seu diário, que serviu e serve como importante documento histórico. “Sobre o sul, anota: ‘a terra he mais fermosa e aprasível que eu já mais cuidei de ver: nam havia homem que se fartasse d’olhar os campos e a fermosura deles’. E chegando à vista da região dos Carandins:’ eu trazia comigo alemães e franceses – todos eram espantados da fermosura dessa terra: e andávamos todos pasmados que nos nam lembrava tornar” (SILVA, 1992, p.38).

paulistas e lagunistas para a preia do gado (FELIX, RECKZIEGEL, 2002). O transporte dos animais era feito por pessoas especializadas nessa função – os tropeiros:

O termo espanhol *tropero* – *tropeiro*, em português – é específico da América Meridional, em geral, e da região do Prata, em especial. Ele descreve o financiador ou o profissional que se dedica ao transporte sistemático, de grandes quantidades de animais, cavalar, muar ou vacum, de uma região para outra – *tropas* (MAESTRI, p.38).

Nesse quadro, conforme Bóris Fausto (1999) o envolvimento econômico do Rio Grande do Sul deveu-se às carências das outras províncias brasileiras. O estado esteve voltado, no século XVIII, por exemplo, para fornecer gado para a economia mineradora.

Quando teve início o ciclo exportador do café em São Paulo, no século XIX, mais uma vez o Rio Grande do Sul integrou-se a economia nacional, voltando sua produção para as necessidades geradas pelo cultivo da rubiácea: vendia escravos para as lavouras cafeeiras carentes de mão-de-obra, fornecia carne preparada nas charqueadas para alimentar os escravos, fornecia animais para o transporte de café desde as fazendas até os portos (FAUSTO, 1999, p. 389).

O gado, criado livre no campo, e o desenvolvimento de um cotidiano vinculado às lides rurais gerou uma das marcas essenciais na caracterização do gaúcho tradicional – o campeiro, sempre montado a cavalo.

Marcada pelo termo regional, a história do Rio Grande do Sul desde sempre se caracterizou por separações e isolamentos do restante do país. A Revolução Farroupilha, que teve eclosão em 1835, é um dos fatos mais lembrados pela história desse estado.

Movimentação da elite do século XIX é um dos acontecimentos que mais está presente quando se pretende olhar para a origem das qualificações atribuídas aos gaúchos. É a ela que remete a data mais comemorada no Rio Grande do Sul – o 20 de Setembro:

Algumas das manifestações ligadas às tradições gaúchas alcançam cifras impressionantes. Assim, as

atividades da Semana Farroupilha, que se realizam anualmente em praticamente todos os municípios do Rio Grande do Sul, entre 14 e 20 de setembro, envolvem a participação de milhares de pessoas. Em Porto Alegre, desde 1987, é realizado o *Acampamento Farroupilha* no Parque Harmonia. Milhares de pessoas ficam acampadas no local e é comum inclusive famílias passarem as férias lá (OLIVEN, 2006, p. 153).

A comemoração parece carregar o peso de uma identidade rígida. O que importa aqui é a reconstituição de um gaúcho idealizado. Claro que se pode encontrar em qualquer povo os adjetivos da valentia, mas parece que para os gaúchos é isso que os marca essencialmente¹⁵.

Parte de um momento histórico de violência e revolta em todo o Brasil, a Revolta Farroupilha foi a mais longa rebelião do período regencial. Seu desencadeamento se deveu principalmente aos grandes problemas econômicos que a região sul enfrentava. Com o papel de fornecer subsídios para a economia exportadora do restante do país, o Rio Grande do Sul sofria com a baixa valorização de seus produtos. Não bastando o baixo preço necessário para alimentar um regime escravocrata, o sul ainda enfrentava a concorrência platina. No mesmo quadro, governo central e autoridades locais, que desejavam maior autonomia, não mantinham relações tranquilas.

Em 1835, o regente Feijó designou Antônio Rodrigues Fernandes Braga para a presidência da província. Foi o pretexto para a revolta. O Presidente nomeado, pertencente à ala liberal moderada, não foi aceito pela Assembléia Legislativa Provincial do Rio Grande do Sul, formada em sua maioria por exaltados ('farroupilhas'), partidários do federalismo e até mesmo da República (DOMINGUES et FIUSA, 1996, p.123).

A partir do que se compreende por federalismo, Félix e Reckziegel (2002), apontando algumas divergências dentro do próprio movimento, discutem a Revolução Farroupilha e seu caráter separatista e republicano.

¹⁵ Aqui não nos referimos ao todo da comemoração, a festa, aos "rituais" da festa e ao seu desenvolvimento e atualização. Estamos falando dos motivos que levam à comemoração, que podem ser encontrados na compreensão de um "passado glorioso" do gaúcho. Passado valorizado, no presente, mais nos termos de suas conquistas do que de suas derrotas, e por isso, idealizado.

“Assim, defendemos que a Revolução Farroupilha, com a proclamação da República Rio-Grandense, foi separatista e republicana, a partir dos conceitos apresentados pela teoria do Estado e pelo direito das gentes” (FÉLIX, RECKZIEGEL, p. 93). E, ainda,

a elite farroupilha foi formada, além dos elementos nativos, por personagens oriundos de outras províncias ou Estados/países e que, motivados por vínculos maçônicos, ideários políticos e interesses econômicos, contribuíram na constituição do seu perfil de *elite lustrada*. No entanto, lembramos novamente que nem todo o Rio Grande foi farroupilha e nem todos os farroupilhas foram republicanos. O não-entendimento desse fato levou alguns autores a acreditarem que isso significava o despreparo ‘intelectual’ e/ou desconhecimento da ciência política por parte da elite farroupilha (FÉLIX, RECKZIEGEL, 2002, p. 94).

A Maçonaria contribuiu de maneira significativa para as idéias que circulavam entre os farroupilhas. O ideário de liberdade, igualdade e fraternidade cooperou para a divulgação e adesão aos projetos de reformulação dos estados nacionais. Félix e Reckziegel (2002) destacam a participação do clero na disputa pelo espaço platino. Sabe-se que um dos maiores meios de divulgação sempre foi a Igreja. Em todas as épocas, desde sua existência, os movimentos religiosos tiveram como base e como condição para o seu funcionamento um sistema rigoroso e eficaz de propaganda. Nesse sentido, as noções vinculadas à religião também contribuem para a construção do tipo gaúcho.

A maçonaria e parte do clero foram agentes ‘missionários’ dos ideários da ilustração em uma região ou espaço que merece ainda mais atenção por parte dos estudiosos, especialmente no que tange ao tipo de relações e vínculos que esse espaço fronteiriço possibilitou (FÉLIX, RECKZIEGEL, 2002, p. 94).

Pode-se discutir o termo *revolução* atribuído à movimentação dos farroupilhas. Em que sentido a Revolução Farroupilha teria rompido com alguma coisa. Para Félix e Reckziegel, o acontecimento foi, sim, uma revolução:

(...) Aceitamos que a Revolução Farroupilha foi separatista e republicana, enquanto manifestação do exercício

do poder pela elite farroupilha 'ilustrada', pertencente ao grupo da maioria. E assim, para nós, esse fato foi uma revolução, pois levou a uma separação política de parte do Rio Grande do Sul e à constituição de uma República Federal, enquanto 'pretense' Estado e forma de governo (FÉLIX, RECKZIEGEL, 2002, p.95).

As divergências internas também fizeram parte do movimento. De um lado, as idéias radicais de um novo Estado, soberano e republicano. Manter-se-ia federado ao Brasil desde que a república federal fosse aceita e mantida. De outro, a defesa da federação, desde que o Rio Grande do Sul continuasse na condição de província.

A divergência de posicionamento político é notada através, por exemplo, das críticas feitas a Bento Gonçalves da Silva por Antônio Vicente da Fontoura, como podemos encontrar em seu *Diário*, chamando-o de autoritário, infame e centralizador do poder executivo. Também temos as ferrenhas críticas feitas por Vicente da Fontoura e David Canabarro a José Mariano de Matos, o 'monstro dos monstros', em razão do seu objetivo abolicionista (FÉLIX, RECKZIEGEL, 2002, p. 94).

Mas não poderíamos buscar apenas explicações históricas para o caráter do povo gaúcho. A ficção atua fundamentalmente para certo "clima" do Rio Grande do Sul. A realidade histórica, com suas contradições incorporadas, pode servir, sim, como fundadora de um imaginário coletivo:

O que se depreende desse conjunto de elementos é um clima de adversidades que têm de ser constantemente enfrentadas. A necessidade de garantir fronteiras, de dominar a natureza, de rebelar-se contra os desmandos do governo central, além dos conflitos internos do próprio estado, ajudaria a explicar o caráter um tanto feroso que teria se incorporado ao inconsciente coletivo do gaúcho (FÉLIX, RECKZIEGEL, 2002, p. 166).

A historiografia deixou muitas lacunas e incoerências. Mas as contradições dos acontecimentos não impedem a formação do imaginário. Sem dúvida, a cultura e os fatos históricos contribuem para a noção construída sobre uma região ou grupo social. Mas, além disso, são necessários mecanismos de disseminação que poderão formar uma espécie de *atmosfera* compartilhada pela sociedade.

Os fatos históricos e a construção de suas narrativas pelos historiadores e ficcionistas geraram um clima para o Rio Grande do Sul no qual prevaleceram, como marcas, determinados elementos e tipos humanos idealizados. A realidade dos fatos, transportada para a constituição ficcional da narrativa, inevitavelmente constrói sentidos diversos para a mesma palavra. Conforme Hohlfeldt (1996), a ficção acerca do gaúcho possibilita maior aproximação com a “verdade dos fatos” do que a historiografia clássica permitiria, pois essa, na maioria das vezes, possui uma orientação conservadora e deturpadora.

Como disseminadora de um imaginário gaúcho, a literatura contribuiu significativamente para a construção dos tipos humanos no Rio Grande do Sul. Na perspectiva romântica, sucessiva ao momento da Revolução Farroupilha, podemos situar José de Alencar. Sobre essa literatura, Antonio Hohlfeldt escreve:

Romântica até a medula, a idealização do gaúcho em José de Alencar está intimamente ligada à própria feição da natureza que o rodeia: à descrição da paisagem segue-se, no romance alencariano, a descrição das criaturas que o habitam: animais e homens. Por isso mesmo, neste romance, haverá uma identificação tão forte destes três elementos, em especial entre a principal personagem, o peão Manoel Canho, e seus cavalos (HOHLFELDT, 1982, p. 13).

O herói de valores positivos de Alencar terá de ser necessariamente primitivo, mantendo sua ligação com a natureza – forte elemento constituinte do gaúcho do campo. O homem civilizado, nesse sentido, seria fonte de destruição da natureza.

Os processos de industrialização e urbanização, posteriores à Revolução Farroupilha, fizeram com que a tradição fosse assunto de discussão. Nessa composição, a literatura contribuiu fortemente, através de Simões Lopes Neto.

A temática gauchesca predomina em sua obra ficcional, que privilegia o relato curto: o conto, o caso e a lenda. Sua fonte de inspiração foi o folclore, imprimindo riqueza poética à linguagem do cancionero popular e densidade humana aos tipos regionais. Com ele, a mitologia gaúcha alcança seu apogeu, pois Simões Lopes alça o vaqueano à condição de mito com os **Contos gauchescos** e as **Lendas do**

Sul, para depois dessacralizá-lo, nos **Casos do Romualdo** (ZILBERMAN, 1992, p. 52).

Com **Casos de Romualdo**, criado depois de **Contos gauchescos e Lendas do Sul**, Simões Lopes satiriza a situação do gaúcho tradicional, evidenciando a sua decadência:

(...) essa narrativa, publicada em 1914 em rodapés de jornais, é a sátira da decadência do peão, do chasque, do chamado tipo sul-riograndense com a entrada, em sua paisagem, do agricultor oriundo dos Açores. (...) **Casos do Romualdo**, para mim, encerra o ciclo criador de João Lopes Neto, justamente configurando a decadência do tipo tradicional do gaúcho (HOHLFELDT, 1996, p. 49).

De acordo com Hohlfeldt, a obra de Simões Lopes evidencia um período de transição. Posteriormente, a figura marginalizada do gaúcho, que vive uma espécie de desterritorialização, ganha raízes e explicações sociais com Alcides Maya. Acentua-se, nesse autor, a nostalgia do gaúcho tradicional e a crítica à realidade do gaúcho à margem dos processos de industrialização:

(...) permanecemos, na literatura de Alcides Maya, a ver figuras marginalizadas. Ao contrário dos demais escritores, porém, esta marginalização quase sempre tem raízes e explicações sociais, não se limitando a problemas psicológicos, individualizados, como teria ocorrido com as personagens de Apolinário Porto Alegre, Alencar ou até mesmo Blau Nunes, neste último caso sem maiores aprofundamentos. (...) toda a análise psicológica permitida para suas personagens nasce do conjunto social, e não de traumas individualizados (HOHLFELDT, 1982, p.45-47).

Já em 1949, o escritor gaúcho Érico Veríssimo cria a trilogia **O tempo e o Vento**, obra que abrange um período histórico de 200 anos. Conforme Sergius Gonzaga (1998), a obra debate as forças do tempo e do vento, sendo o tempo destruição e o vento, permanência. Érico Veríssimo dá ênfase, em **O tempo e o vento**, à classe dos fazendeiros, dominante na época, sendo a obra uma “visão panorâmica do sul através de seus dominadores” (GONZAGA, 1998, p.225).

Com a mesma temática de Érico Veríssimo, Cyro Martins aborda a outra perspectiva do gaúcho: se Érico parte da visão dominante, Cyro trata do olhar da outra classe, a dos peões (através da *trilogia do gaúcho a pé*), resultado dos processos de modernização e do avanço do capitalismo:

O transporte ferroviário, as cercas de arame farpado, as pastagens artificiais reduzem a necessidade de mão-de-obra e enviam para as cidades esses tipos rudes. Perdidos, eles vagam pelas pequenas aglomerações urbanas da campanha em busca de emprego. Como não o conseguem, tornam-se bêbados e nostalgicamente voltam-se para o passado, que pintam como uma época de outro. Daí à marginalização é apenas um passo (GONZAGA, 1998, p. 232).

O Rio Grande do Sul, desde 1850, iniciava forte processo de urbanização, que chega ao auge de sua contradição em 1920. Esse cotidiano urbano de miséria e mediocridade é retratado por Dyonélio Machado. Em **Os ratos**, o protagonista, funcionário público, tem 24 horas para pagar uma dívida com o leiteiro, correndo o risco de ficar sem o produto:

Em nenhum outro romance brasileiro a *banalidade foi convertida tão magistralmente em eixo básico de toda a ação*. Nada de muito importante acontece: paixão, desespero, violência e morte. Dyonélio ocupa-se com a mediocridade do cotidiano (...) (GONZAGA, 1998, p. 221).

Poderíamos dizer, pois, que há, no imaginário gaúcho, o espaço para a crítica e a caricatura. Como se, numa necessidade de corrigir uma imagem de herói que já não existe, a caricatura do gaúcho subverte os sentidos desse herói, pela sátira, pela ridicularização. A criação de uma tipologia para as imagens satirizadas leva em consideração não apenas o que se poderia avaliar como palpável, historicamente localizado nos labirintos da cultura e do cotidiano, mas, também, o que de *atmosfera* existe na sociedade em questão, o que vaza para os *campos do imaginário*.

Mesmo assim, conforme Hohlfeldt (1996), a comicidade é um elemento pouco utilizado na ficção gaúcha. No livro **Literatura e Vida Social**,

Hohlfeldt lembra o escritor Gladstone Osório Mársico (**Cogumelos de Outono e Cágada**):

A primeira coisa que nos chama a atenção na obra desse escritor é o uso da comicidade, elemento narrativo pouco comum em nossa ficção. Crônica de uma cidade interiorana marcada pela dupla presença de imigrantes alemães e italianos, com a ação que decorre ao longo da Segunda Grande Guerra, desfilam pela narrativa os tipos mais ridículos, mas mais vivamente esboçados que se encontrara até então em nossa literatura (HOHLFELDT, 1996, p. 77).

A elaboração de um tipo capaz de representar o gaúcho de maneira geral deixa de fora muitos grupos sociais. No gaúcho “tradicional” é difícil perceber a presença do negro, do índio, da mulher, do imigrante, grupos que também constituíram a história do Rio Grande do Sul.

Quanto ao índio, por exemplo, não é ele que está em evidência em tal imagem. Contudo, grupos indígenas fizeram parte da formação do Rio Grande do Sul.

Distribuídos nas diversas regiões do estado, os índios se organizavam de maneira específica e exerciam atividades objetivas. No Planalto Meridional e na Serra, por exemplo, formavam-se comunidades que realizavam a caça e a coleta. De acordo com Mário Maestri, esses índios habitavam casas subterrâneas.

Segundo o mesmo autor, o Pampa era o território dos charruas e minuanos. Esses índios eram coletores, caçadores, pescadores e horticultores, e se caracterizavam pelo uso das boleadeiras e das lanças (elementos presentes na cultura gaúcha).

O litoral era habitado pelos guaranis, mais desenvolvidos tecnologicamente.

Conforme Maestri,

essas comunidades americanas realizaram o primeiro processo de ocupação dos atuais territórios sulinos, desbravando e explorando territórios; descobrindo os *vaus* dos rios; os *boqueirões* das montanhas; as fontes de água potável; eliminando animais selvagens; aclimatando plantas agricultáveis; etc. (MAESTRI, 1984, p. 11).

Ítala Becker (1976) retoma a importância do estudo antropológico sobre o índio no Rio Grande do Sul, destacando a população indígena que sobrevive no estado, hoje, constituída pelos grupos Guarani e Kaingang.

Para Oliven (2006), em uma das vertentes da construção do tipo de homem do sul, é motivo de orgulho a afirmação do índio como parte. O autor justifica o orgulho pelo número reduzido de índios no estado (0,2% da população), o que possibilitaria a apropriação de seus símbolos e a sua transformação em “emblema de identidade”. Podemos observar, ainda, expressões corriqueiras no Rio Grande do Sul que fazem referência ao índio, como *índio velho*, maneira carinhosa de tratar o outro.

Sobre o negro, sabemos dos processos de escravidão que sofreram. No Rio Grande do Sul, tais processos estiveram intimamente ligados às charqueadas: “ (...) o escravo africano era mão-de-obra central nessa produção” (MAESTRI, 1984, p. 75). De acordo com Maestri, o escravo, na região sulina, não recebeu a devida importância da história. Explica que esse fato decorre da visão ideológica do passado:

Como já vimos, negando-se o escravismo, nega-se o escravo e o senhor-de-escravo. Dilui-se a contradição fundamental que rege toda uma etapa de nossa história, e assim, todo um rico passado de lutas sociais. Cria-se, então, lugar para o mito da ‘democracia gaúcha’, da luta libertária dos farrapos, do ‘gaúcho’ como célula ‘mater’ de nossa formação regional (MAESTRI, 1984, p.76).

Maestri destaca as charqueadas gaúchas como fator central nas investigações sobre a escravidão no Rio Grande do Sul. Mesmo assim, relembra que a mão-de-obra escrava foi utilizada em muitas outras atividades:

Os escravos estiveram, nos séculos XVIII e XIX, presentes em quase todos os segmentos produtivos da sociedade brasileira que viviam diretamente ligados à produção mercantil. No Rio Grande do Sul, não será distinto. A não ser nas regiões tardiamente incorporadas ao domínio lusitano (onde existia a mão-de-obra indígena) e no espaço geoeconômico ocupado pelo imigrante ítalo-germânico (onde era proibida a utilização de escravos africanos), o escravo quase sempre se encontrava em destaque. Podemos dizer que habitava, com desigualdade, todos os poros da sociedade

produtiva de então. Será, porém, nas principais aglomerações urbanas que assume papel determinante (MAESTRI, 1984, p. 110).

Na representação dos tipos gaúchos, há pouco espaço para o negro, refletindo um longo período no qual ele foi desprezado e escravizado. Podemos encontrá-lo em **Lendas do Sul**, por exemplo, com a história do “Negrinho do pastoreio”, em Simões Lopes Neto.

Em relação às mulheres do Rio Grande do Sul, algumas proposições se referem a elas como mães que perderam seus filhos: “ é a elas, na condição de órfãs, viúvas e mães que perderam seus filhos, que caberá, com frequência a responsabilidade de sustentar a família. Elas criam (dão à luz), ao passo que os homens destroem (matam)” (FELIX, RECKZIEGEL, 2002, p.165).

A relação de gênero, na construção da imagem do gaúcho, parece se não excluir, ao menos inserir a mulher num segundo plano. A imagem predominante do gaúcho leva mais em conta a virilidade e a força, atributos masculinos. Além disso, o espaço, na cultura gaúcha, para a disseminação de pensamentos e ações, é exclusivamente machista. Se tomarmos como símbolo disso o tradicionalismo dos CTGs, por exemplo, encontraremos um conjunto de normas que restringem a ação das mulheres.

Sabemos que, nas sociedades ibéricas de maneira geral, e a brasileira em especial, marcada pelo paternalismo, as mulheres chegam pouco ao poder. Os movimentos feministas, por mais que tenham realizado conquistas fundamentais como o direito ao voto, ainda não conseguiram fazer com que mulheres e homens pudessem compartilhar realmente o poder. Para Oliveira (1995), ao contrário do que se poderia reivindicar como igualdade entre os sexos, as mulheres procuram hoje estampar as diferenças, algo difícil, quando se parte de um discurso masculino:

Para além da igualdade como mimetismo, as mulheres estão buscando hoje a diferença como identidade. Mas a simples formulação, o dizer dessa diferença é improvável quando, para fazê-lo, dispõe-se de um arsenal de palavras e conceitos alheios. Quando essa diferença deve se exprimir a partir de um discurso que, ele mesmo é masculino (OLIVEIRA, 1991, p.12).

Com relação à literatura, conforme Hohlfeldt (1996), as mulheres foram as primeiras a se manifestar através da escrita, mas não foram muitas:

Num estado eminentemente marcado pela dominação masculina da vida, foram porém as mulheres as que primeiro se manifestaram pelo texto escrito, divulgando pioneiramente seus livros de versos. Contudo, foram relativamente poucas as que se atreveram, ainda no século 19, a explorar a prosa (HOHLFELDT, 1996, p. 88).

Outro fator que contribuiu para a formação do Rio Grande do Sul, e que atua na construção de “novos” tipos de gaúcho, foi a imigração européia: “O Rio Grande do Sul recebeu um grande contingente de pessoas vindas da Europa, sendo tradicionalmente visto como um estado para cuja formação os imigrantes foram muito importantes” (OLIVEN, 2006, p.135). Dentre eles, grande parte veio primeiramente da Alemanha, e depois da Itália. Conforme Boni (1996), o processo de industrialização tardia na Alemanha desencadeou uma crise para os pequenos camponeses que viviam com dificuldade. A conjuntura facilitou a saída dos alemães para outros países:

Quanto à industrialização, até 1860, a Alemanha conserva essencialmente o regime do artesanato doméstico, disperso pela província. Seu atraso com relação aos outros países no processo de desenvolvimento industrial será responsável também pela liberação de um excedente populacional que o sistema de produção não consegue mais absorver (BONI, 1996, p.14).

Quanto à imigração italiana no Rio Grande do Sul, grande parte dos descendentes originou-se da região do Vêneto, ocupada, antes da unificação da Itália, pelos austríacos. Tal região foi a última, ou uma das últimas a ser incorporada à Itália. Segundo Fausto (1999, p. 386), “foi da Itália setentrional, sobretudo do Vêneto, que saiu um significativo percentual de emigrantes para o Brasil”.

Deve-se levar em conta, porém, que muitos dos imigrantes de outros lugares, como da Áustria, ao chegarem ao Brasil, foram registrados como italianos, construindo no Rio Grande do Sul uma cultura italiana.

No Rio Grande do Sul, todos os trentinos e tirolezes foram considerados como italianos pela linguagem popular, mas tinham um passaporte austríaco. Na verdade,

trentinos, tirolezes ou vênetsos pouco ou nada tinham a ver com um sentimento nacional mais consciente. Eram todos regionalistas, imbuídos de tradições e costumes característicos italianos. As diferenças regionais e dialetais não impediram uma certa homogeneidade cultural. Nesse ponto poder-se-ia afirmar que a Unificação Italiana se realizou mais rapidamente e eficazmente no Rio Grande do Sul do que na Itália (BONI, 1987, p. 180).

O Brasil estimulou a vinda dos imigrantes. Conforme Fausto,

a política imigratória brasileira oscilou, desde a época joanina até os anos 80 do século passado [XIX], entre o desejo de alguns liberais do Império em trazer pequenos proprietários com vistas ao povoamento das regiões sulinas, e com isso sustentar a cobiça dos vizinhos platinos sobre a região, e o desejo dos grandes fazendeiros em manter uma política agrária calcada na grande propriedade e na agricultura de exportação. Neste último caso, para que isso se consolidasse, era imperativa a oferta de farta mão-de-obra, fosse ela alimentada pela entrada de escravos, como ocorreu até meados do século passado [XIX], ou por imigrantes pobres, cujo destino seria substituir os negros nas plantações, sobretudo do café, e não o de se tornarem pequenos proprietários (FAUSTO, 1999, p.384).

Na Itália, a situação econômica, originada por uma industrialização tardia (assim como na Alemanha), favorecia a expulsão dos camponeses italianos, impossibilitados de ocupar espaços de trabalho em função do excedente de mão-de-obra.

A emigração italiana constituiu, assim, um fenômeno essencial de equilíbrio socioeconômico. De um lado, porque aliviava a pressão sobre as cidades e a indústria nascente, incapazes de absorver o excedente de mão-de-obra, e, de outro lado, porque, com o dinheiro enviado pelos expatriados aos parentes, afastava-se a possibilidade de uma rebelião social (FAUSTO, 1999, p. 386).

O processo de colonização italiana teve início, e se efetivou, com a proximidade da abolição da escravatura. O medo da falta de mão-de-obra nas lavouras de café e açúcar orientou o incentivo da vinda de imigrantes europeus para o Brasil. Mesmo assim, a busca por imigrantes constituía-se em uma espécie de segunda opção, enquanto os grandes latifundiários reivindicavam a permanência da mão-de-obra escrava.

Os italianos chegam em grande número, a partir de 1875, estimulados pela propaganda do governo brasileiro na Europa, que prometia ajuda ao imigrante. Com o aumento do número de imigrantes, em 1879, o governo nacional suspende a lei geral de 1867 (que estimulava os processos de imigração com a promessa de boas oportunidades). A tendência é a emancipação das colônias (em 1892, o governo emancipa Alfredo Chaves - Caxias do Sul). Depois da emancipação, a população adere às idéias abolicionistas e o governo imperial decide retomar, em 1885, o sistema de colonização no Rio Grande do Sul (BONI, 1987).

Apesar das dificuldades para se estabelecerem na colônia, a expansão dos colonos italianos ocorreu rapidamente. Famílias com 12 filhos eram comuns. Não raras, de 20 filhos.

Esta extraordinária mobilidade do elemento italiano, sempre tentado pela miragem das terras novas, sempre disposto a novas aventuras, contrasta enormemente com o desejo primitivo de tornar-se proprietário de uma terra, onde pudesse, em paz, gozar dos frutos de seu trabalho. Não resta dúvidas de que a fertilidade das terras novas exerceu uma grande atração nos colonos das antigas colônias. O desejo de mudar, o espírito de aventura foram causas determinantes dessa expansão. Tudo isso, porém, são razões secundárias, pois o grande motor da expansão foi o próprio sistema de colonização, associado a uma técnica primitiva de exploração do solo e ao extraordinário crescimento demográfico das antigas colônias (MANFROI in BONI, 1987, p. 179).

Conforme o autor, as estradas que levavam os imigrantes até sua colônia de destino constituíam-se em um corte de 5 metros de largura na mata virgem. Para chegar a Alfredo Chaves, por exemplo, os imigrantes tinham que subir a Serra Geral, uma viagem que durava aproximadamente três dias, com altitudes variando de 10 a 800 metros. Conforme o sistema de colonização adotado pelo governo brasileiro, as colônias eram divididas em léguas, e possuíam uma sede central, onde ficava a administração. Cada légua era dividida em linhas. Essas determinavam a estrutura social dos imigrantes.

O contato com uma realidade diferente insere elementos novos em uma noção imaginada anteriormente – e por isso, pode-se falar numa suposta identidade do colono italiano, por exemplo, diferentemente da suposta

identidade do italiano da Itália. Numa tentativa de buscar espaço, o imigrante se modifica, agregando elementos de sua nova terra, mas conservando traços considerados típicos de sua origem.

Pozenato (in CARONI, MAESTRI, 2000) explica que, quando o imigrante sai de sua terra de origem, mesmo que ele traga práticas culturais do seu país, a vinda para uma nova terra exige esforço de adaptação. Nesse processo, o imigrante seleciona aspectos que serão mantidos da cultura de origem e aspectos que serão abandonados. Em consequência, surge uma nova cultura, a cultura do imigrante. Como exemplo das adaptações necessárias, o autor cita a questão agrícola.

O ambiente físico exigiu novos hábitos. O cotidiano vivido antes, no país de origem, foi alterado pela questão, elementar, da alimentação. As modificações agrícolas geraram um conjunto de novos hábitos, que formaram um discurso sobre o imigrante italiano. Pozenato defende, ainda, que os costumes puderam ser mantidos apenas nas atividades menos condicionadas pelo ambiente físico:

Assim, ele continuou a fabricar o seu salame e o seu queijo e a fazer a sua polenta e o seu pão. Os costumes que restaram (e, mesmo nesse caso, com modificações grandes ou pequenas, que poderiam ser examinadas com maior detalhe) são os que acabaram por lhe conferir uma identidade cultural diversa da dos demais brasileiros (POZENATO in CARONI, MAESTRI (org), 2000, p.120).

Segundo Pozenato (in CARONI, MAESTRI, 2000), as modificações nas formas de produzir repetiram-se em outros níveis de organização da vida social. Podemos citar, por exemplo, aquelas nas relações de vizinhança. Segundo o autor, os vizinhos, inseridos na colônia, moravam distantes uns dos outros. Para compensar o isolamento, os imigrantes inventavam ocasiões especiais, como o *filó*¹⁶, nas quais os vizinhos se encontravam.

¹⁶ *Filó*, no contexto da cultura italiana, é o encontro das mulheres de grupos vizinhos das comunidades italianas para a confecção de artesanato.

O contexto no qual os imigrantes italianos fixaram-se no Rio Grande do Sul era o regime de escravidão. A idéia de que “os brancos” eram superiores vigorava fortemente. Assim,

além de vincular que o imigrante era “mais submisso”, a ideologia dominante difundia também as “teorias científicas” que postulavam a “superioridade” dos “brancos”. Identificamos outro aspecto presente no processo migratório para o país: o racismo (SERRA, in CARBONI, MAESTRI, 2000, p.111).

Conforme Constantino (in CARBONI, MAESTRI, 2000), os imigrantes italianos do Rio Grande do Sul trabalhavam arduamente para que pudessem ascender na sociedade. A poupança e a contenção de despesas marcaram a rotina desses italianos. A necessidade de trabalho pesado gerou a imagem do *italiano trabalhador*.

O italiano tem sua figura valorizada na comunidade em geral; governantes apontam para esse imigrante como exemplo de cidadão trabalhador e ordeiro. Colonos e imigrantes urbanos beneficiam-se da mesma imagem (CONSTANTINO in CARBONI, MAESTRI, 2000, p.75).

Muitos aspectos históricos poderiam ser abordados, e todos, de uma forma ou de outra, interferem na constituição de uma noção sobre o imigrante ou descendente de imigrante italiano no Rio Grande do Sul: “Não há dúvida de que, para construir uma identidade étnica buscam-se elementos na tradição. Dependendo ainda de necessidades ou objetivos, surgirá a escolha de traços culturais que servirão para estabelecer o perfil de determinado grupo” (CONSTANTINO in CARBONI, MAESTRI (org), 2000, p.77). Entre os aspectos mais evidentes, talvez seja a língua e as necessárias adaptações ao novo mundo, alguns dos fatores que mais contribuíram para a construção de um tipo italiano.

Nesse sentido, é interessante notar que vários foram os dialetos trazidos da Itália para as regiões brasileiras e, como consequência, as adaptações lingüísticas também aconteceram de diferentes formas:

O universo lingüístico do emigrante, a organização econômica colonial, as redes de socialização criadas pelo universo colonial, entre outros fenômenos, determinaram o

universo lingüístico singular da região. Os imigrantes conheciam pouco o italiano¹⁷. E falavam seus dialetos regionais. Os colonos não foram distribuídos nos lotes segundo suas proveniências. Colonos vizinhos falavam dialetos diferentes... Com o passar dos anos, sob a dominância de um mundo relativamente homogêneo, submetidos às mesmas influências, no contexto de novas redes societárias locais e municipais, os dialetos mesclaram-se e sofreram inevitáveis contribuições do português (CARBONI, MAESTRI (org), 2000, p.30).

Tem-se uma infinidade de formas de falar que produzem sentidos diversos, “a mescla afeta também a fala de língua portuguesa em todos os seus níveis de estruturação. As interferências verificáveis num e noutro sistema lingüístico deram origem a estereótipos e até trocadilhos e piadas” (FROSI in CARBONARI, MAESTRI, 2000, p.92).

Frosi, referindo-se às adaptações lingüísticas, explica, por exemplo que, no dialeto italiano, não existe o ditongo nasal [ãw]; dessa forma, as palavras em português que se utilizam desse ditongo eram pronunciadas de maneira diferente. Assim em vez de “pão”, diria-se “põ”; em vez de “mão”, “mõ”; entre outras que tiveram suas pronúncias modificadas como “tera”, em vez de “terra”; “Cassias”, em vez de “Caxias”; “zeito”, em vez de “jeito”, e assim por diante.

Podemos notar que alguns tipos gaúchos são idealizados e mais divulgados que outros. Nessa perspectiva, pode-se observar a invenção de um tipo tradicionalista, vinculado às lides campeiras, que sofre pouca influência dos elementos presentes nas sociedades pós-modernas urbanizadas. É o gaúcho andarilho, habituado com as disputas enfrentadas sob o seu amplo território. Por conseqüência, seu lado guerreiro é ressaltado, ampliado, tomando conta do “corpo” do gaúcho, fixando uma identidade associada aos adjetivos de valentia e de virilidade.

De outro lado, sobressai um tipo ideal de imigrante, que também possui a bravura de quem teve que se fixar e sobreviver em terras

¹⁷ O italiano foi uma língua que predominou somente após a unificação da Itália. Antes, a língua considerada “cultura” era o latim. Fora isso, os habitantes das diferentes regiões da Itália – unificada apenas posteriormente – falavam vários dialetos (CARBONI, MAESTRI, 2000).

desconhecidas, enfrentando todos os problemas conseqüentes dos processos de adaptação. Dessa forma, o imigrante, e muito especificamente o imigrante italiano, foi constituído como um tipo trabalhador, romântico, igualmente valente e viril.

Ambas as construções ressaltam dois gaúchos idealizados. A constituição de dois estereótipos que iram atuar na formação dos imaginários sobre o habitante do Rio Grande do Sul. Evidencia-se que a construção de sentidos para o termo *gaúcho* segue o movimento da história, das diversas visões de mundo distribuídas no tempo e suas construções ficcionais. Assim, o gaúcho será sempre passível de novas leituras, críticas e de re-significações, sendo que todo aquele que habite o Rio Grande do Sul poderá ser chamado *gaúcho*. De uma forma ou de outra, pela idolatria, pela crítica ou pela sátira, o que se mantém é o *laço social*, capaz de construir grupos com aspectos comuns, em busca de comunicação e interação uns com os outros. Como diz Maffesoli, é a sensação partilhada, momento comum que constitui um imaginário. “O imaginário, certamente, funciona pela interação. Por isso, a palavra interatividade faz tanto sentido na ordem imaginária (...)” (MAFFESOLI, 2001, p. 77).

2. AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS¹⁸

Yellow Kid (Garoto Amarelo, de Richard Fenton Outcalt), personagem do suplemento dominical do jornal norte - americano *New York World*, de 1895, de propriedade de Joseph Pulitzer, é considerado o primeiro personagem de histórias em quadrinhos (HQ). Mas a determinação da origem depende do significado do termo.

Will Eisner (2001)¹⁹ conceitua as histórias em quadrinhos como *arte*²⁰ *seqüencial*. Com base nessa definição, relacionada à constituição da linguagem, poderíamos considerar sua existência há muito mais tempo do que a criação de **Yellow Kid**: “(...) vitrais, mostrando cenas bíblicas em seqüência e a pintura em série de Monet, até os manuais de instrução, as histórias em quadrinhos surgem em todo lugar quando se usa a definição seqüencial” (SCOTT,1995, p.20). Sendo arte seqüencial, ainda poderíamos chamar de quadrinhos às pinturas rupestres – as representações pictóricas de caça, dos rituais religiosos, do cotidiano do homem das cavernas.

¹⁸ Nesse capítulo, trataremos da história das histórias em quadrinhos e a formação de sua linguagem. Algumas histórias marcaram a constituição dos elementos de linguagem dos quadrinhos. Assim, optamos por inserir tais histórias no nosso capítulo, pela importância que tiveram quanto à constituição dessa forma de expressão.

¹⁹ Um dos mais importantes autores de história em quadrinhos, Will Eisner é considerado por muitos um gênio da arte seqüencial. Além de quadrinista, o autor escreveu sobre quadrinhos, destacando a constituição da linguagem dessa forma de comunicação.

²⁰ Não entraremos aqui na discussão sobre as mudanças na concepção de arte, decorrente dos debates sobre arte e cultura, especialmente nos anos de 1960, com a *Pop Art*.

A discussão acerca das origens²¹ dessa expressão poderia ser ilustrada pela variedade de acontecimentos incluídos em cronogramas sobre a história das histórias em quadrinhos. Álvaro de Moya (1977), por exemplo, cita os desenhos das grutas paleolíticas, aproximadamente 30.000 anos a.C.; o nascimento e o desenvolvimento da escrita e da arte nas civilizações orais - a elaboração de *cartoons*²² de animais em papiro, pelos egípcios, em torno de 3000 anos a.C; os *cartoons* satíricos de Roma, no primeiro século depois de Cristo; a tapeçaria de Bayeux, em 1070; a “bíblia dos pobres – xilográfica”, de 1374; a primeira agência de publicidade inglesa, em 1812, dentre outros acontecimentos que demonstram ser essa linguagem utilizada ao longo da história da humanidade.

No entanto, se compreendermos os quadrinhos como produtos da Indústria Cultural, inseridos nos meios de comunicação de massa, poderíamos dizer que Richard Outcault foi precursor. O Garoto Amarelo é um menino que vive no Beco de Hogan - local onde habitavam imigrantes de diferentes etnias, em Nova York. O personagem vestia uma camisola amarela, dentro da qual o texto era escrito²³. A invenção do personagem e sua inserção no *New York World* foram determinantes para o aumento das vendas do jornal. Além de fazerem parte de um meio de ampla circulação, os quadrinhos possuíam linguagem de fácil compreensão para grande diversidade do público leitor.

²¹ A discussão sobre as origens é importante, pois ela define a concepção de histórias em quadrinhos que adotamos. Ou melhor, define o viés pelo qual compreendemos as histórias em quadrinhos. *Yellow Kid* pode ser considerado origem das HQs, pois foi a partir desse personagem que as histórias puderam sofrer amplo processo de divulgação, devido à inserção nos jornais. A ampla divulgação justifica, também, nossa escolha por **O Analista de Bagé** e **Radicci**, pois no Rio Grande do Sul e fora do estado essas histórias sofrem esse processo.

²² Em língua portuguesa, *cartum*: desenho caricatural que apresenta uma situação humorística, utilizando ou não, legendas (cf.charge) (FERREIRA, 1986,p.361).

²³ A cor da camisola do Garoto Amarelo, que lhe daria o nome, não foi inserida propositalmente no desenho. Na época, a impressão colorida era utilizada, mas a cor amarela não obtinha qualidade na impressão. Na tentativa de resolver o problema, outros tipos de amarelo começam a ser testados. O teste foi feito na camisola do garoto desenhado por Outcault. Era o início de **Yellow Kid** (CAGNIN in CALAZANS, 1997).

Segundo Moya (1977, p.36), a criação do **Yellow Kid** ainda originou o termo *jornalismo amarelo*²⁴ para designar a imprensa sensacionalista.

Também a Richard Outcault é atribuída a introdução dos balões – elemento essencial na caracterização dos quadrinhos:

Outcault, no entanto, não inventou a História em Quadrinhos. Na verdade, ela já existia em estado latente e convergia para o ponto de partida pelo trabalho de vários autores que estavam mais ou menos no mesmo momento criativo. O mérito de Outcault está no fato de ter sido ele quem primeiro realizou essa síntese e introduziu o balão, que é sem dúvida, o elemento que define a história em quadrinhos como tal (LUYTEN, 1985, p.19).

O balão modificou a linguagem das histórias: “Com essa autonomia, cada quadrinho ganhou uma incrível agilidade, porque passou a contar em seu interior, integrado à imagem, com todas as informações necessárias para o seu entendimento” (LUYTEN, 1985, p.19). Mas aqui, também, discussões acerca da origem estão presentes. Segundo Acevedo (1999), a *filacteria*, faixa utilizada em pinturas cristãs para escrever as falas de cada personagem, é uma antecessora do balão. Os passos que levaram ao surgimento do balão, a partir da *filacteria*, foram dados por desenhistas satíricos ingleses e norte-americanos, desde os séculos XVII e XVIII. Briggs e Burke (2004), mencionaram a antiga utilização dos balões nas figuras da arte religiosa medieval, no século XVIII.

O balão é um recurso próprio dos quadrinhos. Ele permite que imagem e texto escrito sejam relacionados indissociavelmente. Os personagens dispensam o narrador e expressam, eles mesmos, as suas idéias, o que aumenta a dinamicidade das histórias. De formatos e tipos diferentes, os balões são organizados nos quadros conforme a lógica da leitura de textos. É assim que, além de poderem ser compreendidos na cultura ocidental, os balões contribuem para a noção de tempo nas histórias - há uma espécie de pontuação que controla o tempo – aproximando a fala dos personagens (verbal) de suas imagens (não verbal).

²⁴ No Brasil, *imprensa marrom*.

Umberto Eco (2001) fala de uma semântica dos quadrinhos. As histórias utilizam estereótipos já trabalhados em outros lugares, como o cinema. Mas alguns elementos gráficos constituem uma especificidade. E vários elementos formam um conjunto simbólico que gera uma semântica própria dos quadrinhos. Conforme o autor, um dos principais elementos dessa semântica é o balão²⁵, representado de diferentes maneiras, de acordo com o que se pretenda dizer:

Elemento fundamental dessa semântica é, antes de mais nada, o signo convencional da “nuenzinha”(que é precisamente a “fumacinha”, o “ectoplasma”, o “ballon”), o qual, se traçado segundo alguma convenções, terminando numa lâmina que indica o rosto do falante, significa “discurso expresso”; se unido ao falante por uma série de bolinhas, significa “discurso pensado”; se circunscrito em contornos retalhados, de ângulos agudos, dentes de serra, em forma de porco-espinho, pode representar, alternadamente, medo, ira, concitação, explosão colérica, uivo, boato, de acordo com uma precisa padronização dos humores (ECO, 2001, p. 145).

A partir de **Garoto Amarelo**, a produção das histórias norte-americanas é estimulada pelas leis de mercado. As histórias de **Yellow Kid** eram divulgadas no jornal, em um suplemento dominical, e ocupavam o espaço inteiro do tablóide. Segundo Lannone L. e Lannone R. (1994), a diversidade de autores e as exigências dos donos de jornais por novidades que atraíssem o público e aumentassem as vendas levaram outros formatos para as histórias. Uma alternativa para atrair leitores foi a utilização das tiras diárias – agora, as histórias não estariam apenas nos suplementos de domingo, mas diariamente nos jornais. Autores como Clare Briggs, com **A. Piker Clerk** e Ham Fisher, em **Mr. A. Mutt**²⁶, destacam-se nessa fase. Os veículos que poderiam manter equipes organizadas para a produção de tiras eram os jornais mais ricos que circulavam nos grandes centros. Em uma tentativa de expandir a distribuição dos jornais, surgem, por volta de 1840, agências especializadas nessa função – os *syndicates* (Lannone L. e Lannone R., 1994). Tais agências, inicialmente,

²⁵ Poderíamos dizer que o balão simboliza a própria história em quadrinhos. Quando queremos nos referir, através de imagens, aos quadrinhos, frequentemente utilizamos o balão como elemento representativo, já que ele possibilita uma aproximação entre quem fala e o que fala, lembrando as características da oralidade.

²⁶ Alguns autores, como Álvaro de Moya, apontam **Mutt** como a primeira tira diária.

serviram para abastecer os jornais rurais norte-americanos desprovidos de estrutura para a produção de seus próprios textos.

O aumento da concorrência gerou discussões acerca dos direitos autorais de textos e materiais gráficos. Segundo Moya (1976), a transferência de **Yellow Kid** do *New York World* para o concorrente *New York Journal*, em 1896, desencadeou um dos primeiros processos autorais na imprensa.

Desenhistas como Rodolph Dirks, em **The Katzenjammer Kids** (1897), também tiveram suas produções estimuladas pelo mercado. Segundo Luyten, a obra de Dirks consolida a linguagem das histórias em quadrinhos: “Com esta obra, a narrativa quadrinizada consegue, após várias experiências, realizar um trabalho vigoroso e consolidar-se definitivamente como linguagem” (LUYTEN, 1985, p.20). Com a criação de **Little Nemo in the Slumberland**, de Winsor McCay, os quadrinhos adquirem o *status* de arte – pode-se perceber influências surrealistas na obra de McCay. Nessa mesma composição, mesmo que a obra tenha surgido mais tarde, poderíamos citar os quadrinhos de Alex Raymond, com **Flash Gordon**. Para Rama (et.al, 2004), quando as histórias em quadrinhos surgiram nos jornais e nas tiras, elas possuíam um mesmo formato de montagem dos quadros – determinado pelo local no qual elas eram inseridas – o jornal. As histórias, nos jornais dos Estados Unidos, tinham predominantemente características cômicas, o que justifica a designação de *comics* para os quadrinhos. Conforme Junior (2004), o nome decorre da sátira e do humor que os artistas da época faziam em relação à situação de miséria dos cortiços das cidades norte-americanas, no final do século XIX. O aumento na produção de quadrinhos e a diversificação de temas e gêneros possibilitou a criação de diferentes formatos. Winsor McCay e Alex Raymond foram pioneiros na diversificação desses formatos, possibilitando leituras dinâmicas e desenvolvimento da linguagem.

Mas o estímulo das produções não foi gratuito. Os *syndicates* condicionavam a criação das histórias conforme as regras ditadas pelo governo. Se os formatos dos quadrinhos estavam condicionados ao espaço fornecido pelo jornal, seus conteúdos dependiam dos interesses comerciais e das limitações impostas pela administração federal. Acevedo cita duas conseqüências principais da atuação dos *syndicates* norte-americanos: (1) a

padronização da criação de quadrinhos – seria necessário tomar cuidado com aspectos que pudessem provocar recusa das histórias por países de costumes diferentes; e (2) o domínio dos quadrinhos norte-americanos sobre os de outros países. Se o objetivo primeiro era a conquista de novos mercados, seria necessário, posteriormente, mantê-los – a padronização tornar-se-ia uma característica das HQs, que seguiriam normas conservadoras de instituições com valores tradicionais.

O sucesso de distribuição de quadrinhos padronizados, que seguiam os interesses do governo, segue o trajeto de um grande crescimento econômico dos Estados Unidos. No período da Primeira Guerra Mundial, os EUA investiam no comércio de armas e forneciam mantimentos e produtos diversos para os países em guerra. Havia uma expectativa de que esse progresso econômico fosse constante: “Em termos globais, um balanço da Primeira Guerra Mundial assinala o deslocamento da supremacia econômica, financeira, política e militar da Europa para os Estados Unidos” (MELLO, COSTA, 1999, p.290). O crescimento do país ocorria de maneira descontrolada, gerando uma superprodução sem demanda suficiente. O país inicia um processo de crise econômica que culminará na quebra da bolsa de valores, em 1929.

Segundo Melo e Costa (1999), dentre os fatores que geraram a crise, estão a superprodução agrícola e a diminuição do consumo – o poder aquisitivo da população não acompanhava o crescimento da indústria; a quebra da bolsa de valores; a dependência econômica de outros países – que também entraram em crise. Nessa época, “(...) o próprio lazer das massas ficou afetado, chegando até a alterar hábitos e modificar o gosto das pessoas por determinadas coisas” (LUYTEN, 1985, p.26). A indústria dos quadrinhos e do cinema, no entanto, encontrava-se no auge. Primeiro, porque eram alternativas baratas de entretenimento para uma população que sofria a grave crise econômica. Segundo, porque se fazia necessário desviar as atenções da população sobre a crise e evitar que a depressão se aprofundasse. É nesse cenário que nascem os super-heróis e as histórias de aventura.

“A aventura indica um desejo de evasão e a criação de mitos, de heróis positivos. Revela a necessidade de novos modelos nos quais se inspirar para a conduta humana” (LUYTEN, 1985, p.26). É nessa época que são criadas histórias como **Tarzan**, **Dick Tracy**, **Flash Gordon**, **Ferdinando**, **Batman**, **Fantasma**, **O Arqueiro Verde**, **Tocha Humana**, **Lanterna Verde**, **Mulher Maravilha**, **Super-Homem**, **O Capitão América** (primeiro herói a apresentar um discurso político, evidente, em suas histórias)²⁷. O surgimento da *aventura* exigiu a modificação das formas de representação. As histórias cômicas, que constituíram o começo dos quadrinhos norte-americanos, por exemplo, eram pequenas narrativas expostas em seqüência, de dois a cinco quadrinhos, lado a lado. Os temas de humor, normalmente, terminam na mesma seqüência de tiras, o que facilita o humor. Há no humor, uma noção de tempo diferente de uma história de aventura. A utilização de outros gêneros modificou o formato dos quadros e a própria constituição de sua linguagem. Nas temáticas de terror, por exemplo, os episódios são mais utilizados, o número de quadros que representam uma ação ou várias ações, aumenta. O aumento na quantidade de quadros, nesse caso, contribui para um possível clima de suspense necessário à trama.

Outra alteração se refere ao tipo de traço do desenho. Traços simples, que caracterizam o *cartum* e os quadrinhos de humor, podem facilitar a leitura, o que explica, em parte, a variedade de público capaz de compreender os desenhos. A universalidade do desenho pode aumentar conforme sua maior simplificação, já que a redução de detalhes geraria uma noção mais ampla daquilo que se pretende representar:

A capacidade que o *cartum* tem de concentrar nossa atenção numa idéia é parte importante de seu poder especial, tanto nos quadrinhos como no desenho em geral. Outra coisa é a universalidade de imagem do *cartum*. Quanto mais cartunizado é um rosto, mais pessoas ele pode descrever, dizem (McCLOUD, 2005, p. 31).

²⁷ Títulos das histórias conforme *Revista ZH*, Porto Alegre, de 21 de Maio de 1995, nº 795.

Nas histórias de aventura, outros tipos de traço são utilizados. Segundo Rama (at.al.2004), as histórias de aventuras, no início da década de 1930, trouxeram para os quadrinhos a tendência naturalista, de uma representação esteticamente mais realista e fiel de objetos e pessoas. É nesse cenário que os quadrinhos norte-americanos recebem edições especializadas em revistas – os chamados *comic-books*²⁸.

Os quadrinhos atuavam como instrumentos para a propaganda do governo – por exemplo: “durante o segundo conflito mundial, vários foram os desenhistas que, usando o papel, combateram ao lado das forças armadas norte-americanas” (ACEVEDO, 1990, p.140). O sucesso das histórias, em termos comerciais, deve-se, em sua maior parte, ao controle dos *syndicates* sobre a produção. Através das agências distribuidoras, as histórias e o *way of life* norte-americano puderam ser disseminados para o restante do mundo.

Observa-se que o contexto das duas guerras mundiais proporcionou aos quadrinhos norte-americanos um momento de grande sucesso. O impacto das transformações econômicas e políticas, decorrentes do período de guerras, no entanto, acarretou grandes modificações em relação à produção e à distribuição de quadrinhos. Nesse contexto, modelos ideológicos diferentes daqueles que dominavam a sociedade norte-americana na época era vistos como ameaça - “havia outra nova circunstância: países antes unidos contra um inimigo comum, o nazi-fascismo, com o final da guerra, viam reaparecer suas diferenças ideológicas, que resultavam de propostas políticas, econômicas e sociais antagônicas” (MELLO, COSTA, 1999, p.366), o que gerou um rígido controle sobre os meios de comunicação e artísticos - a “fase de ‘caça às bruxas’, ou a lista negra criada pelo senador McCarthy, quando foram perseguidas várias personalidades da sociedade norte-americana, inclusive do meio artístico” (FURLAN in LUYTEN, 1984, p.31). O rígido controle que os *syndicates* estabeleciam sobre os quadrinhos fez com que muitos desenhistas e autores abandonassem seus trabalhos.

²⁸ Apesar da alteração temática, o nome *comics*, para designar histórias em quadrinhos, permanece.

Os anos de 1950 foram marcados por uma grande queda nas produções norte - americanas. Em 1954, o psiquiatra Frederic Wertham, com base na sua experiência com crianças e adolescentes que apresentavam distúrbios de comportamento, lança o livro **Sedução dos inocentes**, culpando os quadrinhos pela delinqüência verificada entre os jovens.

Após a guerra, alguns fatores contribuíram para um certo declínio dos quadrinhos norte – americanos. Um primeiro motivo foi o saldo deixado pela guerra, quando os leitores estavam saturados (na realidade) com temas como aventuras, conquistas e massacres. Segundo motivo: o lançamento do livro **Sedução dos inocentes**, pelo Dr. Frederic Wertham (FURLAN in LUYTEN (org),1984, p.31).

Alguns países chegaram a estabelecer leis e normas restringindo o conteúdo dos quadrinhos. Alguns códigos de ética traziam restrições quanto aos temas abordados, ao uso de gírias, à presença de cenas de sexo e violência, entre outras.

O cenário de censura e insatisfação dos artistas com as limitações para a criação e produção dos quadrinhos fica evidente. Se as histórias de heróis e super-poderes eram os principais temas pertinentes a um cenário de guerra, a repressão vivida pelos meios de comunicação norte - americanos propiciou o surgimento de histórias intelectualizadas e introspectivas. A saturação dos super-heróis norte-americanos abre espaço para produções de outros países:

Em meados desse século surgiram algumas Histórias em Quadrinhos que manifestavam uma consciência e uma sensibilidade distintas: “Pago” (1948), “Peanuts” (1950; “Manduim” ou “Charlie Brown”, no Brasil), “B.C.” (1958; “AC”, no Brasil), entre outros, despertaram o interesse de um público mais intelectual. Seu aparecimento não foi casual: no momento em que o grosso dos quadrinhos norte-americanos alcançava seu fim de ciclo, em uma minoria deles manifestou-se o espírito de uma nova época. Esta, entretanto, já não terá por eixo principal os Estados Unidos (ACEVEDO, 1990, p.140).

Segundo Luyten (1985), a década de 1950 foi a *era dos quadrinhos pensantes*. O conteúdo dos balões e o personagem ganham maior importância. Perdem o conteúdo essencialmente heróico e ganham traços humanizados.

Nos anos de 1950, os personagens recebem um sentido mais humano e próximo da realidade, mas em todas as histórias, como condição para que ela se desenvolva, os personagens estarão em destaque, já que eles carregam a força representativa dos quadrinhos.

Na construção dos personagens, o perfil psicológico é determinado em função de seu papel no enredo. Esse perfil orientará sua constituição física – suas vestimentas, seu peso, altura, rosto e, ainda, como o personagem expressará suas idéias e sentimentos. Na narrativa existem também personagens secundários que se diferenciam do protagonista pelos traços, vestimentas (personagens principais normalmente aparecem sempre com a mesma roupa para que possam ser identificados), quantidade de vezes em que aparecem na história, etc. O tipo de desenho dos personagens também pode obedecer a critérios de gênero de histórias – “histórias cômicas tendem a ter personagens caricatos, histórias de aventura costumam utilizar-se de uma representação realista dos personagens” (RAMA et al., 2004, p.52), mas a representação gráfica e características psicológicas ainda podem seguir os critérios do estereótipo. A identificação das histórias com o público leitor acontece se esse público reconhecer o que está sendo representado. Nesse sentido, muitas histórias recorrem a modelos pré-estabelecidos e legitimados pela sociedade: “(...) é importante lembrar que, sendo um meio de comunicação de massa, muitas histórias tendem a firmar-se em estereótipos para melhor fixar as características de um personagem junto ao público. Este tipo de representação traz, em si, uma forte carga ideológica, reproduzindo os preconceitos dominantes na sociedade” (RAMA et.al, 2004, p.53). Cabe ao universo dos personagens a potencialidade dos quadrinhos nos processos de identificação – são eles os elementos de ação nas histórias, que carregam a capacidade de identificação com o público.

A valorização da subjetividade nos quadrinhos pode ser exemplificada com a história **Peanuts**, de Charles Schulz. Essa tira diária aborda, pelo viés psicológico, as inquietações dos homens. A subjetividade humana é retratada, em **Peanuts**, através do universo infantil. Seus personagens são crianças que vivem e discutem os dramas psicológicos do ser humano.

Na década de 1960, o *underground* marcou os quadrinhos que se empenhavam em contradizer as imposições dos *syndicates*. Alguns autores dizem que o *underground* já existia há mais tempo, relacionado a temas como sexo, drogas, consumismo e homossexualismo. Entre os anos 1965 e 1968, Robert Crumb cria **Fritz**, **The Cat** e **Mr. Natural** - histórias consideradas marco inicial do movimento *underground* nos quadrinhos. Os quadrinhos iam de encontro ao modelo norte-americano moralista tratado em outras histórias, contra o *way of life* norte-americano. Conforme Luyten (1985), nessa época, surgem também heroínas como **Barbarella**, de Jean-Claude Forest – história francesa considerada a primeira HQ para adulto, que revela a mudança da posição da mulher na sociedade da época:

Bem diferente das heroínas submissas dos anos 30, como Dale Arden (**Flash Gordon**), Jane (**Tarzã**) e Narda (**Mandrake**), Barbarella queria mais é tirar proveito dos homens para as finalidades que ela comandava...A sua posição é um reflexo da própria evolução da mulher na sociedade moderna. Dentro do estilo ficção científica, Barbarella transita pelo espaço, ama aventura, devora tudo que encontra pela frente, buscando sempre novas emoções (LUYTEN, 1985, p.48).

Outras heroínas também surgiram na época, como **Valentina**²⁹, do italiano Guido Crepax. O autor se destaca pela grande proximidade que faz, pela linguagem, dos quadrinhos com o cinema. Valentina é uma personagem enigmática, sensual e complexa. O quadrinho é considerado de difícil leitura pela construção formal, especialmente pelos ângulos e planos que constituem os sentidos da história.

Em relação aos planos, linguagem utilizada para selecionar os aspectos visuais que ganharão destaque na história, pode-se ter um Plano Geral: abrange não apenas os personagens, mas os cenários que os cercam, o que permite a descrição dos lugares e a contextualização dos locais importantes na narrativa; um Plano Total: apesar de também apresentar aspectos do cenário, não o prioriza. Dá destaque aos personagens atuantes no

²⁹ **Valentina** foi uma criação importante em relação à utilização de ângulos e planos nos quadrinhos. A partir do desenvolvimento desses dois elementos de linguagem, podemos aproximar a forma do cinema de narrar um história da forma dos quadrinhos, ampliando as possibilidades de divulgação das historietas.

cenário; um Plano Médio: destacam-se os personagens a partir de uma parte de seus corpos – da cintura para cima. Esse plano permite enfatizar, mesmo que brevemente, expressões da fisionomia dos personagens. Alguns autores dizem ser esse plano utilizado em cenas de diálogo; um Plano Americano: “retrata os personagens a partir da altura dos joelhos, baseando-se na idéia de que, em uma conversação normal, nossa percepção da pessoa com quem se está falando se dilui a partir desse ponto da anatomia humana” (RAMA, et.al., 2004); um Primeiro Plano: também poderá evidenciar as expressões dos personagens, mostrando suas emoções mais de perto. Esse plano destaca o personagem em detrimento do cenário; um Plano Detalhe: permite que se destaque apenas uma parte do personagem ou objeto. Evidencia elementos importantes para a narrativa, e que não seriam percebidos pelo leitor, ou pelo menos, não de imediato, numa visão geral.

A forma como o autor deseja que os elementos da história sejam vistos pelo leitor dependerá de outro elemento constituinte dessa linguagem – os ângulos. Dessa forma, o autor pode posicionar seus personagens e cenários conforme intenções variadas. Por exemplo, se o autor quiser engrandecer seus personagens, muito provavelmente fará uso de um ângulo inferior – assim, o leitor ficará posicionado de maneira a enxergar a história de baixo para cima: o leitor se posiciona num ângulo inferior aos personagens e à história. O mesmo é válido para outros ângulos, como o superior, que coloca o leitor em uma visão acima das situações da história. Esse ângulo poderá ser utilizado para tornar a situação ou os personagens inferiorizados com relação ao leitor ou a certo personagem. O ângulo superior poderá, ainda, colaborar para que o leitor saiba mais sobre a trama do que os próprios personagens, como se o leitor pudesse enxergar além dos personagens envolvidos na história. Rama (et.al, 2004) aponta para uma grande utilização desse ângulo, em momentos de tensão ou suspense. A visão superior permite que o leitor possa intuir as próximas ações e acontecimentos, noção que os personagens não têm, ou têm em menor grau. A história, ou parte dela, ainda pode ser narrada na altura dos olhos do leitor – o ângulo frontal. Dessa forma, o leitor acompanha a ação da mesma maneira que os personagens; a cena, em si, sem as legendas de narrador ou as falas, não poderá oferecer outra visão que permita que o leitor,

enfim, saiba menos ou mais que os próprios personagens. Rama (et.al., 2004) aponta para uma utilização desses ângulos em cenas de ação mais lentas.

No cenário francês, destaca-se **Asterix**, de René Goscinny (argumentista) e Albert Uderzo (desenhista), história de humor sobre um gaulês e os habitantes de sua aldeia, que vive nos anos 50 antes de Cristo. O enredo mistura épocas e lugares diferentes e a intertextualidade constitui a essência do humor nesse quadrinho. Asterix e seu parceiro Obelix viajam pelo mundo, evidenciando hábitos e costumes locais, contribuindo para a elaboração de imagens sobre os diversos lugares visitados pelos personagens, ao tempo do domínio romano sobre a Europa.

É no período que marca o início do *underground*, na década de 1960, até a década de 1980, que surgem histórias como **O Quarteto Fantástico**, **O Incrível Hulk**, **Surfista Prateado**, **X-Men** e **Wolverine**, **Thor**, **Corto Maltese** e **o Homem-Aranha**. Da década de 1970, por exemplo, destaque para o brasileiro Maurício de Souza, com **A turma da Mônica**³⁰. Nesse contexto, também, aparece a revista *Metal Hurlant*, inaugurando um novo público para os quadrinhos, conforme Luyten (1985).

Na década de 1980 muitos quadrinhos são transplantados para o cinema e para o cinema animado. Frank Miller lança **Cavaleiro das trevas**, nova versão para o personagem Batman. **Calvin**, de Bill Watterson, faz sua estréia. A década parece rumar para uma fase de adaptações de antigas histórias, o que continua em 1990. As adaptações contribuiram (e contribuem) para a disseminação das histórias e das imagens criadas nos quadrinhos, além de divulgarem essa forma de expressão. Também houve um grande aumento de produtos que utilizam a marca desses personagens, como brinquedos, roupas, alimentos, etc. As áreas de arquitetura, decoração e moda também têm-se valido dos quadrinhos – encontramos essa linguagem e até mesmo histórias de personagens famosos em estampas de roupas, móveis, pinturas em paredes e uma infinidade de outros produtos.

³⁰ Fonte: *Revista ZH*, 21 de maio de 1995.

O mercado norte-americano de histórias em quadrinhos não poderia deixar de seguir a lógica do amplo desenvolvimento capitalista e das grandes indústrias. Pode-se afirmar que essa cultura de distribuição em massa foi determinante para a disseminação dos quadrinhos pelo mundo. Durante muito tempo, os americanos fizeram com os quadrinhos o que hoje, poderíamos dizer, os japoneses fazem com o mangá. Alias, cabe uma observação sobre esse tipo de quadrinho de cultura japonesa: podemos notar, hoje, forte presença dessa linguagem. Não se trata apenas da presença das revistas no Brasil³¹, mas o “estilo mangá” constitui grande parte da programação da mídia no Brasil. Na “TV Globinho”, por exemplo, um dos programas da Rede Globo³² destinados ao público infantil, grande parte dos desenhos televisionados possuem essa linguagem. **Yu - gi – oh, Hamtaro, Dragon Ball** (originado de um mangá japonês), além da apresentadora do programa – Giovanna Tomimaga – são apenas alguns exemplos da disseminação da cultura japonesa no Brasil. Podemos observar nos mangás uma maior utilização de elementos como onomatopéias, os primeiros planos e as figuras cinéticas.

Se, na cultura ocidental, os personagens evidenciam o começo e o fim de suas ações, nos mangás japoneses o processo parece ficar em evidência e, dessa forma, figuras que representam o movimento ganham destaque. “As figuras cinéticas são uma convenção gráfica que expressa a ilusão do movimento ou a trajetória dos objetos que se movem” (CIRNE, 1990, p.151). Esses elementos servem como apoio para expressar o movimento ou os sentimentos dos personagens.

Apesar dessa diversidade, o destaque para as edições norte-americanas justifica-se mais pela inserção dos quadrinhos nos meios de comunicação de massa e a conseqüente disseminação das histórias para o restante do mundo, do que por considerações artísticas, de linguagem e de

³¹ Conforme LUYTEN (2000), os mangás servem (e serviram) aos descendentes de japoneses no Brasil como forma de manter a linguagem coloquial do país de origem. Principalmente depois do grande crescimento econômico do Japão e da presença da indústria japonesa no Brasil.

³² A Rede Globo é a empresa multimídia mais poderosa do Brasil e uma das maiores do mundo. Fundada por Roberto Marinho, em 1965, possui emissoras de televisão, editoras, jornais impressos e uma infinidade de veículos espalhados pelo país e pelo mundo.

temáticas presentes nessa produção. É claro que o desenvolvimento técnico das produções norte-americanas contribuiu em grande parte para a aceitação dos quadrinhos pelo público. As qualidades estéticas das edições foram fator de atração para leitores de outros países. Mas o investimento na distribuição e na publicidade dos quadrinhos, através dos *syndicates*, determinou a disseminação norte-americana pelo mundo.

Diferentemente dos EUA e de outros países, o sucesso dos quadrinhos no Brasil deveu-se mais ao nome das editoras, jornais e revistas do que aos próprios autores. Aqui, tem-se como marco inicial a revista *Tico-tico*, de 1905.

A revista não era especializada em história em quadrinhos. Trazia fábulas, contos, textos destinados especialmente ao público infantil. No início, *Tico-tico* era composta de adaptações de textos e histórias norte-americanas, restando pouco ou nenhum espaço para as criações brasileiras. **Chiquinho**, por exemplo, o personagem que mais se destacava na revista, era uma cópia de **Buster Brown**, de Richard Outcauld. Cirne (1973) destaca um levantamento sobre as edições brasileiras de histórias em quadrinhos, feita por Enrique Lipszyc: de 14 de março de 1934 até 5 de novembro de 1970, tinha-se no Brasil 64,2% das publicações de quadrinhos com material exclusivamente estrangeiro; 6,2% com material parcialmente nacional e 29,6% publicações exclusivamente nacionais. Cirne (1973) diz, ainda, que metade desse material exclusivamente brasileiro eram publicações baseadas em criações estrangeiras e o restante dessa porcentagem (14,8%) estava dividido entre aqueles que simplesmente copiavam os estrangeiros³³ e os que de fato poderiam ser considerados brasileiros, os que se “preocupavam em captar a realidade brasileira” (CIRNE, 1973, p14).

Criador do logotipo da revista *Tico-tico*, Ângelo Agostini foi um dos pioneiros dos quadrinhos no Brasil. **As Aventuras de Zé Caipora** foi a

³³ Nem todos eram realmente cópias dos estrangeiros. Conforme Junior (2004), quando o escritor Nelson Rodrigues fazia as traduções das histórias para a revista *O Globo Juvenil*, não tinha conhecimento suficiente da língua inglesa. Restava ao escritor inventar os textos dos balões, seguindo as sugestões que o desenho lhe dava. Quantas novas versões não tivemos com as traduções inventadas de Nelson Rodrigues?!

primeira história de longa duração produzida na imprensa brasileira, aproximadamente em 1876, na *Revista Ilustrada*. Para Rose Esquenazi (2003), o francês Sebastian Auguste Sisson teria dado o primeiro passo, criando **O Namoro ao Vivo**, de 1855, publicada em *O Brasil Ilustrado*.

Podemos situar as histórias em quadrinhos brasileiras no cenário maior da caricatura³⁴: “o Brasil não tinha tradição de publicar histórias em quadrinhos até a viagem de Adolfo Aizen aos Estados Unidos, em 1933, apesar da impressionante força da charge e da caricatura na imprensa diária desde a segunda metade do século anterior” (JUNIOR, 2004, p. 47). Fonseca (1999), por exemplo, lembra um grupo de artistas e caricaturistas que se dedicaram à produção de histórias em quadrinhos. A maior produção, no entanto, era de charges³⁵ políticas. Muitos desses autores trabalhavam na área de publicidade, ilustrando propaganda e cartazes.

Na trajetória da caricatura, o retrato do cotidiano brasileiro sempre foi assunto em pauta. Nesse cenário, destacam-se autores como o português Rafael Bordalo Pinheiro. *Cartoons* produzidos por esse autor, em 1880, já mostravam a utilização de balões e onomatopéias, elementos que fazem parte da linguagem dos quadrinhos atuais (FONSECA, 1999). Pinheiro ainda foi responsável pela criação do personagem **Zé Povinho** – estereótipo do português pobre.

Em **El discurso del comic** (1994), Luis Gasca e Roman Gubern trazem uma classificação para os diversos estereótipos que constituem os quadrinhos. A constituição dos personagens, em grande parte, segue um padrão estético que atua facilitando a identificação de qualidades psicológicas,

³⁴ “A caricatura é a representação plástica ou gráfica de uma pessoa, tipo, ação ou idéia interpretada voluntariamente de forma distorcida sob seu aspecto ridículo ou grotesco” (FONSECA, 1999, p.17).

³⁵ “ O termo *charge* é francês, vem de *charger*, *carregar*, *exagerar* e até mesmo *atacar violentamente* (uma carga de cavalaria). Significa aqui uma representação pictórica de caráter burlesco e caricatural. É um cartum em que se satiriza um fato específico, tal como uma idéia, um acontecimento, situação ou pessoa, em geral de caráter político, que seja do conhecimento público. Seu caráter é temporal, pois trata do fato do dia. Embora essa conceituação sobre o cartum político permaneça, o termo *charge* entra em desuso, mesmo na França” (FONSECA, 1999, p. 26).

profissão, situação econômica, saúde mental e física, além de representarem situações, estado de ânimo de personagens, objetos e suas utilizações:

[...] junto a esta colección de estereótipos humanos severamente codificados, y que resultan inequívocos para el lector, se catalogan también formas muy estereotipadas para representar vivencias y estados de ánimo (el asombro, el dolor, el terror) u objetos tan comunes como la tarta, el rodillo de amasar o las volutas del fumador. La tenaz estabilidad de estas representaciones icónicas inequívocas a través del tiempo y más allá de las mutaciones sociales y de las peculiaridades nacionales, constituye toda una lección de antropología cultural en la era massmediática (GASCA,1994, p. 32).

Fonseca cita, ainda, outras publicações que surgiram no mesmo ano da revista *Tico-Tico* e que fizeram parte do desenvolvimento da imprensa brasileira – e é a partir desse desenvolvimento que as caricaturas, charges e histórias em quadrinhos se consolidaram. A melhoria nos aspectos técnicos fez surgir inúmeras revistas e jornais que serviram de suporte para o desenvolvimento dessa linguagem, mas quanto ao cenário específico dos quadrinhos brasileiros, o universo infantil – retratado na revista *Tico-tico*, fez-se mais presente. As histórias infantis parecem constituir a maior parte de um período considerado auge das produções de HQs brasileiras: “Várias revistas especializadas em histórias em quadrinhos faziam também sucesso, principalmente entre o público infanto-juvenil: *Gibi*, *O Globo Juvenil*, *Suplemento Juvenil*, *A Gazetinha*, *O Guri*, *Detetive* e muitas outras” (FONSECA,1999, p.246).

Alfredo Storni é outro quadrinhista a ser destacado. Começou reproduzindo HQ estrangeiras na revista *Tico – tico*. Posteriormente, criou **Zé Macaco** – um personagem que posava de grã fino. Fonseca (1999) destaca que o personagem, um ser esnobe, que evidenciava o “culto aos modismos estrangeiros”, manifestava a inconformidade do autor com as cópias estrangeiras das histórias em quadrinhos. Outro cartunista que também se destaca é Max Yantok, com **As Aventuras de Kaximbow, Pipoca, Pistolão e Sábado**.

J. Carlos, cartunista sul-rio-grandense de Passo Fundo, é considerado sucessor de Ângelo Agostini, que trabalhava na revista *Tico-tico*.

Foi um dos que mais contribuiu para a nacionalização da caricatura brasileira. O autor criou **Melindrosas e Lamparina**, na década de 1930. Suas imagens retratavam os hábitos e costumes da época. Para Luyten (1985), outro exemplo de autor que soube destacar, em seus quadrinhos, tipos brasileiros, foi Luís Sá, com as histórias de **Reco-reco, Bolão e Azeitona**. Segundo a autora, a história apresentava um estilo “barroco brasileiro”.

Para Lanonne L. e Lannone R.(1994), a criação da *Gazeta Infantil* (*Gazetinha*) pelo jornal *A Gazeta*, em 1929, possibilitou a abertura de espaço para artistas brasileiros, apesar de também fazer adaptações de histórias estrangeiras. Na *Gazeta Infantil*, podemos destacar o cartunista Belmonte, criador de **Juca Pato**: “Baixinho, careca [...] Juca representava o cidadão comum, trabalhador, honesto, pagador de impostos [...] contra os desmandos do custo de vida, da burocracia, da corrupção política e da exploração do povo” (FONSECA, 1999, p. 238). Segundo Luyten (1985), Juca Pato era o tipo comum das pessoas que *pagam o pato* pelo erro dos outros.

Na década de 1930, considerada auge nas produções brasileiras de quadrinhos, é criado o *Suplemento infantil*, lançado pelo editor Adolfo Aizen, nascido na Rússia e grande incentivador das produções de quadrinhos no Brasil. Aizen era um jornalista de 27 anos, quando começou a trabalhar no jornal *O Globo*, de Roberto Marinho, em 1933. Aizen já trabalhara em *O Malho* e *Tico-tico*: conforme Junior (2004), em uma viagem para os EUA, Aizen teria mantido contatos com os suplementos dominicais norte-americanos. Lá, Aizen passa o tempo em bancas de jornais e revistas : “(...) um dos passatempos do jornalista era bisbilhotar os pontos-de-venda de jornais e revistas. Encantava-se com o mercado editorial americano, então impulsionado pelas modernas tecnologias de impressão (...)” (JUNIOR, 2004, p.24) . Fascinado com esse mercado, ao voltar para o Brasil, Aizen decide trazer consigo o que tinha visto. Procurou Roberto Marinho, certo de que a idéia pudesse ser concretizada aqui, mas Marinho alegou não possuir verbas suficientes para isso. Aizen, frustrado, decide largar *O Globo* e procurar seus antigos colegas de *O Malho*. Encontra apoio dos colegas, especialmente de João Alberto Lins de Barros, do jornal *A Nação*, fundado em 1933, a partir do desentendimento entre ele e Assis Chateaubriand.

Em *A Nação*, Aizen consegue lançar uma série de suplementos que incluíam culinária, moda, educação para o lar, literatura, contos policiais, esporte e os infanto-juvenis. Dentre os mais vendidos, estava o *Suplemento Infantil*³⁶. Esse, além de trazer as edições norte-americanas, admiradas por Aizen, incluía criações de artistas brasileiros.

O *Suplemento Infantil* não se limitou a lançar heróis americanos. Desde a estréia, reuniu como colaboradores vários desenhistas e escritores brasileiros. No primeiro número, Monteiro Filho lançou a série de quadrinhos *As aventuras de Roberto Sorocaba*, com textos de sua mulher, Maria Monteiro, que seria publicada em episódios semanais de uma página cada um, no mesmo formato das aventuras seriadas americanas (JUNIOR, 2004, p. 31).

Mesmo com o sucesso do suplemento no jornal, havia por parte do redator chefe de Aizen, Maciel Filho, uma antipatia com relação ao caderno. Para Maciel, um jornal não poderia ser levado a sério quando a maior parte de seus compradores são crianças. Maciel disse a João Alberto que ouvia boatos de que o jornal estava sendo chamado de *A Nação Infantil*. Os comentários de Maciel influenciariam João Alberto e, quatro meses após seu lançamento, todos os suplementos foram cancelados. Em 1938, Aizen lança *O Mirim* e funda a Editora Brasil-América (EBAL), em 1947.

Depois da saída de Aizen do jornal *O Globo*, ele e Roberto Marinho tornar-se-iam cada vez mais distantes. Com o sucesso dos suplementos de Aizen, Marinho percebe o grande negócio dos quadrinhos. Um grande concorrente para Aizen estava se formando. Em 1939, é lançado, pelo jornal *O Globo*, de Roberto Marinho, a revista *Gibi* – no Brasil, o nome *Gibi* tornou-se tão popular que as próprias revistas de quadrinhos foram, e ainda hoje são chamadas *gibis*.

A década de 1950 destaca um outro personagem, apesar de não se constituir em uma história em quadrinhos - **O Amigo da Onça**, surgindo em 1952³⁷, de Péricles:

³⁶ *Suplemento Infantil* foi chamado, posteriormente, *Suplemento Juvenil*.

³⁷ Data conforme livro **Caricatura: A imagem gráfica do humor**, de Joaquim da Fonseca (1999). No livro **O mundo das histórias em quadrinhos**, de Leila Rentroia

A invasão de quadrinhos norte-americanos sufocou o desenvolvimento de enredos e personagens tipicamente brasileiros. Uma exceção foi O Amigo da Onça, que, apesar de não ser um herói de comic, representa uma figura característica de uma época da vida nacional (LANNONE L., LANNONE R., 1994, p.50)

O Amigo da Onça é um típico carioca. Conforme Fonseca (1999), o personagem ficou famoso por constituir uma síntese do brasileiro, figura engraçada, representante do tipo nacional.

No contexto mundial, como já foi visto, a década de 1950 corresponde a um momento de crise nas produções de quadrinhos, principalmente referente aos temas de super-heróis e guerras, mas os temas de terror ganhavam força: “esse gênero já vinha crescendo desde o término da Segunda Guerra, nos Estados Unidos” (LUYTEN, 1985, p.76). A era de “caça às bruxas”, com a implementação de códigos de ética para as produções de quadrinhos, na verdade, fez com que muitos quadrinhos norte-americanos fossem censurados: “em consequência, muitas revistas desapareceram e a produção norte-americana diminuiu sensivelmente” (LANNONE L., LANNONE R., 1994, p.51). A grande aceitação do tema, no Brasil, no entanto, segundo Lannone L. e Lannone R. (1994), mesmo que esse tema também viesse a ser prejudicado pela censura da década de 1970, abriu espaço para autores e desenhistas nacionais e uma consequente adaptação do gênero. Em Luyten (1985), lemos:

O terror foi adaptado ao clima tropical e os ambientes sobrenatural e fantástico foram de cheio ao gosto brasileiro. Só como exemplo desta adaptação, foram criadas *O Estranho Mundo do Zé do Caixão*, *Histórias Caipiras de Assombração*, *Histórias que o Povo Conta*, *Sexta-feira 13...*mas a censura foi um dos fatores que terminou com o terror no Brasil, pois, a partir de 1972, passou a exigir a leitura prévia das revistas. Isto porque, com a proliferação de muitas revistas pornográficas, o sexo atingiu o terror³⁸ (LUYTEN, 1985, p.77).

Lannone e Roberto Antonio Lannone, foi encontrada outra data para a atuação do personagem – década de 1940.

³⁸ Talvez o motivo de censura não estivesse vinculado apenas a questões de sexo, pois é importante reconhecer o contexto político e a possibilidade de estes quadrinhos

O gênero terror, evidenciando uma produção de quadrinhos com características brasileiras, não foge ao contexto maior das produções de quadrinhos que também em outros gêneros buscavam uma certa brasilidade. Como se percebe, desde o princípio do desenvolvimento das caricaturas, charges e tiras, há a preocupação com a construção de uma identidade nacional para os quadrinhos. Pode-se dizer, que, em determinados momentos, principalmente no que se refere à década de 1950, a questão do nacional, ou a preocupação em evidenciar essa brasilidade, esteve presente de forma mais intensa. Nesse contexto surge, em 1960, **Pererê**, de Ziraldo – considerado tipicamente brasileiro, pois abordou temas e retratou costumes brasileiros e, dessa forma, tornou-se popular. A obra de Ziraldo correspondeu a um momento no qual se pensou de forma mais profunda sobre as questões da cultura brasileira: “A série Ziraldiana coloca, também, a questão da cultura brasileira: seu debate e sua formulação” (CIRNE, 1982, p.79). Para Luyten (1984), essa obra pode ser vista como uma ilha em meio a tantas outros personagens que talvez não pudessem ser considerados “nacionais de fato”, e os próprios personagens evidenciavam essa brasilidade:

Saci Pererê – o símbolo folclórico brasileiro, Tininim – o índio, Galileu – a onça pintada, e o campadre Tonico – o caipira do interior do Brasil. Todos reunidos num bom desenho, uso eficiente de técnica de quadrinização e um conteúdo compatível com a realidade brasileira (LUYTEN, 1985, p.76).

Conforme Cirne, Ziraldo faz uma importante apropriação das onomatopéias - “signos convencionais que representam ou imitam um som por meio de caracteres alfabéticos. Elas variam de país a país, na medida em que diferentes culturas representam o som de acordo com o idioma utilizado para a sua comunicação” (RAMA et al., 2004, p.62), apesar de, em muitas histórias, predominar o idioma inglês na representação de sons em forma de onomatopéias.

Esse recurso é utilizado, não apenas na linguagem dos quadrinhos, mas em outros tipos de textos. Nos quadrinhos, no entanto, meio

tratarem, intrinsecamente, de outros temas que não estivessem de acordo com as pretensões políticas do governo na época.

composto por uma linguagem essencialmente não-verbal, a representação do som integra essa linguagem visual, podendo ser representada de várias formas, de acordo com o que cada autor pretenda: “talvez seja na onomatopéia que, com mais freqüência, integram-se escrita e imagem” (ACEVEDO, 1990, p.130). As onomatopéias nem sempre se localizam dentro do balão. Normalmente aparecem próximas ao objeto, cenário ou personagem que emite o som. Mesmo que existam expressões (onomatopéicas) padrões para representar o som nas histórias, como *bum!* (explosão), *crack!* (quebra), *crash!* (choque), *splash* (queda d’água), *plic!plic!plic!* (pingos de chuva), *ZZZZZ* (sono), *pow!* (golpe de soco), *smack!* (beijo), *Bang!Pow!* (tiro) (RAMA, 2004), as variações dependerão de cada autor e cultura específicos.

O predomínio do idioma inglês nas onomatopéias deve-se à grande difusão dos quadrinhos nessa língua. No entanto, existem aspectos relacionados às características de cada língua – o que também pode explicar uma menor ou maior utilização desse recurso:

Esse fenômeno parece obedecer duas razões vinculadas entre si: a difusão que os quadrinhos norte-americanos obtiveram (e com eles suas onomatopéias, pela integração texto imagem) e a própria natureza do idioma inglês, cujos substantivos e verbos possuem grande expressividade sonora [...]. Dessa forma, os quadrinhos norte-americanos não só disseminaram seus conteúdos específicos (de acordo com seus interesses específicos) como também impõem suas formas lingüísticas (ACEVEDO, 1990, p.132).

Compreendendo as onomatopéias como sons representados por vocábulos, sabe-se que estes são de diferentes formas, dependendo do idioma. Referindo-se à linguagem como uma maneira de apreender o mundo, ACEVEDO (1990) avalia a importância de se compreender profundamente essas formas de representação para que se possa agir livre e criticamente diante delas.

Os quadrinhos brasileiros tiveram suas editoras mais conhecidas do que os próprios autores: “Enquanto no exterior ficaram famosos os personagens, isso é, os elementos principais de uma história, no Brasil, destacaram-se as revistas ou os suplementos” (LUYTEN, 1985, p.70).

A década de 1970 traz um marco importante para as histórias em quadrinhos brasileiras – é a criação da **Turma da Mônica**³⁹, de Maurício de Souza. Esse autor destaca-se, entre outras coisas, pela difusão que suas histórias alcançaram no mundo todo – “ o Japão e a Dinamarca, a Suécia e a Alemanha Ocidental, entre outros, inclusive, salienta-se, alguns países da América Latina” (CIRNE,1982,p.81) e pela ampla utilização de seus personagens em produtos comerciais. Alguns autores e críticos dizem que as histórias de Maurício de Sousa não tratariam, ou não seriam representativas de um universo da criança reconhecidamente brasileira. Para Cirne (1982, p.81-85), os quadrinhos de Maurício de Sousa seguiriam os modelos culturais de outros países e não evidenciarium nenhuma nacionalidade, nem brasileira, nem outra qualquer. E mesmo que alguns personagens pudessem, de certa forma, corresponder em parte aos tipos brasileiros, isso não estaria em destaque nesses quadrinhos.

Criticamos no Maurício sua dependência cultural dos modelos quadrinhísticos de outras terras. Nesse sentido, escrevemos há pouco: ‘As restrições ao mundo signico de Maurício de Souza começam pela sua reduplicação ideológica dos *comics* infantis estrangeiros, podemos detectar nessa reduplicação a ‘universalidade’ que se espraia por seus segmentos e blocos temáticos. A rigor, trata-se de um quadrinho atípico em termos dessa ou daquela nacionalidade (CIRNE, 1982, p.82).

O fato dos personagens serem ou não legitimamente brasileiros não invalida a importância de Maurício para o mercado nacional de quadrinhos, já que, de uma forma ou outra, suas histórias ultrapassaram os limites do país. Cirne (1982), por exemplo, destaca que há em Maurício de Souza uma alta capacidade criativa relacionada às questões da metalinguagem, referindo-se ao autor como um exemplo riquíssimo da utilização dessas questões:

³⁹ A turma da Mônica ganhou esse ano sua versão adolescente. Os personagens cresceram e as temáticas mudaram. Atento ao fenômeno mangá, Maurício de Souza elaborou novos quadrinhos da turma da Mônica em estilo mangá. Seus personagens ganharam traços e características dos quadrinhos japoneses para satisfazer a esse novo público que os consome.



Figura 1⁴⁰
Metalinguagem em Maurício de Souza

No exemplo da figura 1, o quadro (ou requadro) é utilizado como parte da narrativa. Ele serve não apenas para delimitar o espaço no qual as cenas ocorrerão, mas para atribuir sentido à história. Conforme Eisner (2001), o requadro aumenta o envolvimento do leitor com a narrativa; permite, pela leitura, a participação do leitor na ação. A utilização dos próprios quadros como recurso narrativo constitui o que chamamos de *metalinguagem*. Aqui, o espaço entre os quadros é utilizado para que o personagem consiga finalizar sua ação. A linguagem que compõe os quadrinhos é pensada para a composição da história.

O fechamento político, nas décadas de 1960/1970, como se sabe, limitou em muito a liberdade expressiva na época. O rígido controle sobre os meios de comunicação e artístico implicou no encerramento da publicação de várias obras, mas também no surgimento de quadrinhos alternativos. Nesse cenário, há uma abertura para o consumo de quadrinhos pelo público adulto. Segundo LUYTEN (1985), as dificuldades de publicação fizeram com que muitos autores de quadrinhos se deslocassem para as charges na imprensa brasileira. Nessa época, é criado o jornal *O Pasquim*. Nele, vários autores de HQs puderam se destacar, entre eles, o mineiro Henfil – suas histórias criticavam a realidade brasileira: “Às vezes não consigo imaginar como seriam

⁴⁰ Fonte: RAMA (et. al, 2004, p.38)

os duros anos de repressão política do país sem a presença de Henfil, que foi um artista capaz, não só de reproduzir bem essa situação, como fazer ranger os dentes dos homens do poder com sua crítica e humor ferino” (LUYTEN,1985, p.83).

Percebe-se, a partir dessa época, que grandes contribuições dos quadrinhos no Brasil encontram-se no formato de tiras diárias. A imprensa parece ter contribuído muito para que essa linguagem pudesse se efetivar – isso talvez pudesse ser justificado pelas grandes dificuldades de produção que quadrinhistas brasileiros encontravam - e ainda parece que, no Brasil, prevalece – quando não o universo infantil – um estilo cômico na linguagem dos quadrinhos. Poder-se-ia citar nesse cenário, autores como Ciça, com **O Pato**; Daniel Azulay, com **Capitão Cipó** - segundo Lannone L. e Lannone R.(1994), esse personagem é considerado uma das obras-primas dos quadrinhos no Brasil; estreou como tira diária no jornal *Correio da Manhã*, em 1968. O personagem é uma mistura de Super-homem com Batman, sendo uma sátira ao primeiro. Carrega consigo “bugigangas”, como pílulas anticoncepcionais, isqueiros, bombons, etc; Edgar Vasques, com **Rango** (tira publicada na *Folha da Manhã*, de Porto Alegre) (FONSECA, 1999); Angeli (que lançou a revista *Chiclete com Banana*); Laerte, com as tiras diárias de **O condomínio**; Glauco, com **Neuras, Geraldão e Dona Marta**; Luis Fernando Veríssimo, com as tiras de **As Cobras**; Lannone L. e Lannone R. (1994) ainda citam Alain Voss, Miguel Paiva e Sérgio Macedo, que fazem sucesso na Europa, com personagens típicos brasileiros.

No contexto das produções de tiras e quadrinhos brasileiros, poder-se-ia destacar, ainda, o cenário gaúcho, que parece contribuir de forma intensa quando se refere a um estilo caricato (FONSECA, 1999).

Um dos grandes quadrinistas gaúchos é Renato Canini. Durante algum tempo, desenhou os personagens da Disney, dos quais destaca-se **Zé Carioca**. Canini possuía traços próprios, que marcaram o personagem e deram a Zé carioca características mais brasileiras.

O artista começou sua carreira na revista gaúcha *Cacique* – publicação infantil, de 1954:

[...] era um menino em torno de 17 anos, quando ele e Helga Trein levaram seus primeiros desenhos para nós. Canini colaborou pela primeira vez no número de março de 1957, e foi quando criou a figura do menino Cacique, dando enfim, uma concretização ao personagem sobre o qual sempre falávamos, mas que até então não existia de maneira viva, com um corpo, uma face, uma maneira própria de ser (*Correio do Povo*, 21 de junho de 1981, p. 10).

A revista *Cacique*, conforme matéria publicada no *Correio do Povo* (1981), foi iniciativa das professoras Maria da Glória Albuquerque e Nancy Mariante, da Secretaria de Estado da Educação. A revista possuía cunho educacional e pretendia, conforme seu código de ética, incentivar o amor à pátria; proporcionar ao leitor infantil acesso à cultura geral e aos conhecimentos científicos; incentivar o respeito aos grandes nomes da história; estimular a bravura e a coragem; promover o amor pela natureza; entre outros objetivos. É interessante destacarmos um dos itens do código de ética, que diz respeito ao Rio Grande do Sul: “Dar oportunidade à criança, mediante cenas gaúchas, de familiarizar-se com a vida do campo e das fazendas e de conhecer termos regionais” (*Correio do Povo*, 21 de Junho de 1981, p. 10).

Posteriormente, podemos destacar artistas como Santiago (ganhador de vários prêmios mundiais no contexto da caricatura), criador de **Macanudo Taurino**;



Figura 2⁴¹ : Personagem Macanudo Taurino, de Santiago

Edgar Vasques, com **Rango** ; Luis Fernando Veríssimo, com **As Cobras**; Canini, com **Zé Candango**; Bier, com **Blau** - personagem estereótipo dos descendentes de imigrantes alemães no Rio Grande do Sul; Iotti, com **Radicci**;

⁴¹ Fonte: FONSECA (1999, p.267).

Adão Iturrusgarai, que colaborou com a revista *Chiclete com Banana*, entre outros tantos que fazem parte do cenário da caricatura, mas que também contribuem para a produção de quadrinhos no Brasil (FONSECA, 1999).

O cenário da caricatura se faz importante, aqui, primeiramente pela própria constituição da caricatura – a partir do exagero, da ridicularização, é possível tornar evidente determinada qualidade específica, o que contribui para a intenção de se construir uma identidade⁴². A caricatura é capaz de tornar visíveis aqueles elementos que devem ser destacados, conforme a intenção de cada autor. “É um desenho que, pelo traço, pela seleção criteriosa de detalhes, acentua ou revela certos aspectos ridículos de uma pessoa ou de um fato” (FONSECA, 1999, p.17). Esses traços, capazes de concentrar o leitor em elementos específicos, facilitam a construção de uma imagem específica. Muitos autores utilizam traços caricatos em histórias que têm como argumento a representação de algum tipo nacional, regional, ou quando se quer evidenciar um estereótipo de alguma coisa. Parece que há uma tradição, no Brasil, no cenário das histórias em quadrinhos, de buscar a construção desse tipo brasileiro.

No contexto dos quadrinhos brasileiro gaúchos, especialmente os de estilo caricato, encontra-se **O Analista de Bagé** e **Radicci**. Tais quadrinhos apresentam uma imagem exagerada, respectivamente, de um tipo gaúcho e de um tipo de imigrante italiano. As histórias subvertem o sentido do herói pela sátira e pela ridicularização desses tipos - como se numa necessidade de corrigir uma imagem de herói que, na realidade, não existe.

⁴² Pode-se compreender *identidade*, aqui, em um sentido mais rígido, onde estão presentes estereótipos, determinações e materialidade.

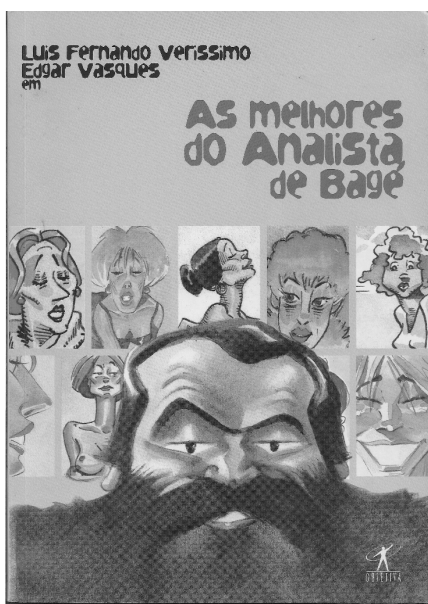


Figura 3: O Analista de Bagé, de Luis Fernando Veríssimo e Edgar Vasques

O **Analista de Bagé** é um personagem criado na literatura, por Luis Fernando Veríssimo, que passou a fazer parte das histórias em quadrinhos pelo trabalho do quadrinista Edgar Vasques.

Mulheres deprimidas, oprimidas, alteradas – acalmem-se! O Analista voltou! Cinqüentão, sincero, charmoso e viril, o Analista de Bagé sabe que um bom chameco, de preferência no pelego, pode curar qualquer tipo de neurose. Frigidez feminina, ninfomania, ejaculação precoce, complexos variados – de Édipo, rejeição, ciúme ou inveja: todos os traumas que nos torturam recebem, deste freudiano pouco ortodoxo, respostas rápidas e inesperadas (VERÍSSMO, VASQUES, 2007).

Edgar Vasques nasceu em Porto Alegre, em 1949. Sua criação mais famosa é **Rango**, de 1973, personagem miserável que traduz a situação de fome e marginalização do povo brasileiro. Em 1983, Luis Fernando Veríssimo cria **O Analista de Bagé**, logo adaptado para os quadrinhos, por Edgar Vasques.

Conforme Vasques (2009), o Analista de Bagé em quadrinhos passou por três momentos. O primeiro foi uma adaptação dos textos de Luis Fernando Veríssimo para histórias em quadrinhos: **O Analista de Bagé em quadrinhos**, adaptação em preto e branco. O segundo momento foi a criação conjunta de Edgar Vasques e Luis Fernando Veríssimo, a cores, para a

inserção das histórias na revista *Playboy*, que circularam entre 1983 e 1990. O terceiro momento foi a reunião de todas as tiras publicadas na revista, no livro **As melhores do Analista de Bagé**. Segundo o autor, a publicação em três fases gerou grandes mudanças nas tiras que, da primeira publicação até a última, ganharam em qualidade gráfica.

O Analista é um psicanalista caracterizado fisicamente por trajes como a bombacha, o chapéu e as botas (imagem mítica do gaúcho tradicional), símbolos dessa cultura. A partir dos gestos e dos modos de falar, há o reforço do estereótipo do gaúcho do campo: vocabulário que mistura falas em língua espanhola e portuguesa; utilização de palavras que mantêm uma grafia ultrapassada, como *cousa* ou *cosa*, o que valoriza a fonética campeira; o uso de expressões típicas do Rio Grande do Sul, como *tché*, *barbaridade*, etc. Tal estereótipo, contudo, é deslocado de seu universo rural, para atuar no mundo urbano, representado pela profissão de psicólogo e psicanalista. O gaúcho do campo contrasta com o estereótipo do psicanalista, mas também contrasta com o que seria o tratamento psicológico, através da psicanálise. O cruzamento entre o contexto sensível da psicanálise e a dureza machista do gaúcho de Bagé estabelece uma quebra de movimento que tem como efeito uma situação cômica. A terapia recomendada, a chamada *terapia do joelho* – método utilizado pelo analista, que considera a *cura* através do *choque*, ou das palavras e atitudes grosseiras do terapeuta, é um exemplo desse cruzamento. Tal intersecção de dois “estereótipos rígidos” quebra o “movimento natural”, cria uma situação inesperada, engraçada. O analista constitui-se num tipo grotesco pela atuação natural no espaço campeiro, mas que ocorre em um universo que não é o seu, e que causa estranhamento. Ao mesmo tempo, debocha tanto da tradição gaúcha e de seus elementos machistas, como se quisesse evidenciar um sujeito não habituado a perceber a subjetividade e a sensibilidade, quanto dos princípios da psicanálise.

Outro quadrinhista, Carlos Henrique Lotti, também tem atuado intensamente no cenário gaúcho dos quadrinhos. Nascido em Caxias do Sul, em 1964, já trabalhou nos jornais *Correio do Povo*, *Folha de hoje* e é o criador de **Radicci**, de 1983.

É baixinho, grosso, preguiçoso, machista, peidorreiro e gritão. Amante do vinho e da farra, inimigo mortal do trabalho. Genoveva é sua mulher: Um obstáculo entre ele e o garrafão de vinho. Seu norte, sul, leste e oeste. Guilhermino é o Filho. Ecologista, surfista, naturalista, eterno universitário e canguru (vive na bolsa da mãe). Contraponto ao pai caçador, fascista e com hábitos alimentares exagerados. Ainda tem o Nono, o velho esperto. Ninguém sabe se é o avô da Genoveva ou do Radicci. Nem ele. Tem uma moto e foi piloto de caça na Segunda Grande Guerra. Não lembra para qual lado. Como tem um Messerschmitt BF 110 no paiol, desconfia que foi para a Luftwaffe (IOTTI, 2004).



Figura 4: Radicci, de Carlos Henrique Iotti

Radicci, cujo nome remete a um vegetal típico da culinária do italiano, constitui-se, em uma caricatura dos hábitos, costumes, falas dos imigrantes e descendentes de italianos na região serrana do Rio Grande do Sul. Foi criado para sintetizar o colono italiano dessa região (Iotti, 2006). Desde sua criação até hoje, Radicci não sofreu grandes modificações em seus traços e sua personalidade. Criado primeiramente para ser um super-herói, as mudanças em **Radicci** estão relacionadas às adaptações temáticas em função de cada época.

De lá pra cá creio que fui mantendo os traços que são característicos do personagem (o fato de não gostar do trabalho, o gosto pelo vinho, pela boa vida, os

desentendimentos com o filho, as brigas com a Genoveva, etc...). Na verdade quando criei o Radicci ele surgiu para ser um super-herói das colônias... na idéia original cada vez que ele comia folhas de Radicci ele adquiria super poderes. Aí logo a coisa mudou e adaptei para o que se vê no personagem até hoje. Claro que há sempre adaptações nas histórias em função da época e do passar do tempo, como o Radicci lidar com computador ou a Genoveva querer fazer cirurgia plástica, por exemplo. Estas seriam as principais mudanças – ter que acompanhar a passagem de tempo junto com o personagem (IOTTI, 2009).

Fazem parte de seu universo outros personagens, como sua mulher – Genoveva (sempre em conflito com Radicci, considerado por ela um porco, bebedor e preguiçoso); seu filho – Guilhermino (estudante de Jornalismo em Porto Alegre, defensor da natureza – estereótipo do jovem urbano da nova geração); o Nôno, Tia Carmela (viúva e muito religiosa, defensora da moral e dos bons costumes) e outros personagens secundários, habitantes da colônia onde vive Radicci, amigos de Guilhermino na capital, etc.

Em **Radicci**, há uma construção vinculada aos elementos da terra. Sua representação é construída a partir da culinária, da agricultura, do cotidiano doméstico. A representação, em **Radicci**, ocorre predominantemente a partir de figuras/imagens que evidenciam gestos, posturas e expressões que, ao mesmo tempo em que revelam um possível discurso sobre uma “italianidade”, acabam, através do humor, por destruir os estereótipos apresentados.

Note-se que grande parte desse discurso é gerado pela questão da alimentação – questão de sobrevivência, que acaba por carregar aspectos que identificam a descendência de um local, e não de outro, onde se situam os elementos de uma cultura italiana posteriormente adaptada e “abrasileirada”, mas justamente através dos quais se identificam as diferenças culturais. A questão específica da alimentação, que possibilita as representações mais fortes, que farão parte do imaginário da descendência italiana, nas histórias de **Radicci**, gera uma série de conflitos entre os personagens, situações que serão a essência da anedota.

Existe a apresentação de um estereótipo de imigrante italiano em **Radicci**, o que poderia ser sintetizado também pelos seus personagens

secundários, como sua mulher Geneveva, e existe um outro lado que debocha dessa representação estereotipada. **Radicci** constitui-se num anti-herói, por colocar-se contra o que se espera de um imigrante. Do imigrante quer-se a dedicação rigorosa ao trabalho (traço representado pela personagem Geneveva, cuja principal função é estimular Radicci às tarefas domésticas) - Radicci dedica-se às boas horas de ócio; enquanto se espera do imigrante a adoração e a dedicação à família, Radicci promove noitadas em bares da pequena comunidade rural; o romantismo do homem italiano é contrastado com as agressões verbais de um personagem, por vezes, cínico na relação com sua mulher; a forte religiosidade tradicional é contrariada pelas ações insanas do “Radicci beberrão”. Os antagonismos são ampliados, exagerados, “grosseirizados”, gerando situações cômicas, refletindo a evolução das antigas colônias, hoje grandes municípios urbanizados.

Mas o personagem não representa apenas o imigrante. Alude a outros contextos, principalmente, o gaúcho. Muitas vezes, em **Radicci**, é bem marcada a diferença entre elementos de uma cultura italiana e outra gaúcha; uma rural e outra urbana; outras vezes, estas histórias revelam misturas – através das formas de falar dos personagens e de outros elementos que evidenciam a mescla.

Lotti, hoje, escreve para o jornal *Zero Hora*, apresenta um programa de rádio com o personagem Radicci e atua no tele-jornal “Jornal do Almoço”, da RBS⁴³, no programa “Lotti Repórter”. Nesse programa, o quadrinhista realiza reportagens em feiras e exposições agrícolas do Rio Grande do Sul, entrevista pessoas no estado e fora dele, adotando, na forma de falar e gesticular, um estereótipo do descendente de italianos da região serrana do Rio Grande do Sul, como Radicci. Muitas vezes, o criador é confundido com o personagem.

Às vezes há uma confusão entre criador e criatura e aí as pessoas esperam que eu me comporte como o Radicci. Não fazem a distinção entre o Lotti e o intérprete do Radicci. Isso

⁴³ A RBS, ou Grupo RBS, é uma empresa de comunicação, afiliada da Rede Globo (nacional), que atua nos estados do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina. O grupo possui canais de televisão, rádio, internet, gravadora de áudio, jornais impressos, editora, empresa de logística, empresa de *marketing* (Kzuca) e uma fundação (Fundação Maurício Sirotsky Sobrinho).

sempre gera fatos engraçados, que até rendem repertório pras piadas mesmo. Um dia, encontrei um colono ali do Desvio Rizzo (distrito de Caxias). Ele me olhou embasbacado e disse:

- Oh, tu que é o Radicci?

- Sim, sou eu!

- Ma Dio! Até meio negro tu é! - Eu fiquei rindo, fazer o quê?

(IOTTI, 2009)

Radicci ultrapassa os limites dos quadrinhos, apresentando um forte caso de *merchandising*. São produtos alimentícios, adesivos, roupas, brinquedos, CDs de áudio que carregam a marca Radicci, além dos vários meios de comunicação nos quais o personagem aparece (rádio, televisão). O personagem ainda possui uma loja onde tais produtos podem ser encontrados. O autor também apresenta peças teatrais nas quais representa Radicci. Dessa forma, há uma aproximação entre personagem e criador, facilitando a confusão entre autor e personagem.

Os dois personagens, **Analista de Bagé** e **Radicci**, quebram estereótipos de maneiras diferentes. O primeiro, o Analista, pelo ambiente, desterritorializado, desconectado de seu próprio contexto, que seria o campo. O Analista, com sua vestimenta tradicionalista, leva o específico para o universal. Os temas tratados pelo analista, apesar da roupagem gaúcha tradicionalista, são de caráter universal. O segundo, Radicci, quebra o estereótipo pela própria personalidade, diferente da apresentação de um imigrante trabalhador. Radicci ainda dá uma roupagem específica aos temas universais. Traz o geral para o seu ambiente, particularizando o que foi originalmente universal.

Ambos trazem a ironia e a sátira para as suas narrativas. Humor que talvez evidencie uma perda – o caráter heróico de uma identidade que não encontra correspondentes no mundo atual – mas que também faz sobreviver o mercado de quadrinhos no Rio Grande do Sul e no Brasil.

3. AS TIRAS CÔMICAS DE **O ANALISTA DE BAGÉ** E **RADICCI**

As histórias de **O Analista de Bagé** e **Radicci** fazem parte de uma atmosfera na qual a maneira de ver as identidades se modifica. Maffesoli (1996) nos fala da *transposição* de uma *lógica da identidade* para uma *lógica da identificação*. Da rigidez para a movimentação inevitável da vida cotidiana; do sujeito inteiro e localizado, para a fragmentação e a possibilidade da diversificação de posições.

Nesse sentido, dirigimos nossa análise para a relação que esses tipos caricaturizados estabelecem com o que não é do seu tempo e do seu espaço. A relação dos personagens com a sociedade contemporânea, entre o que está fixo e o movimento da vida, é o que vai nos chamar a atenção.

A quebra da rigidez nas tiras cômicas é realizada pela sátira. Tudo o que seria passado e correria o risco de ficar parado no tempo, é criticado. Os assuntos que desencadeiam o humor são, também, aqueles bastante presentes na sociedade contemporânea. Trata-se dos discursos sobre campo e cidade; das questões de gênero; das questões étnicas e raciais; das visões políticas e a crítica social; da relação com a religiosidade ou com as diversas crenças; das visões sobre a mídia e das questões de identificação ou da forma como os personagens se identificam com determinada cultura. Tais temáticas nos permitem visualizar o amolecimento de uma suposta dureza desses tipos do campo.

Para a identificação das temáticas foi feita uma primeira leitura geral de ambos os quadrinhos. Nessa leitura, podemos identificar quais temáticas apareciam com maior frequência em ambas as tiras.

A separação em categorias temáticas não significa dizer que cada história, ou tira, corresponda, exclusivamente, a um assunto. Em uma

historieta⁴⁴, podem aparecer diversas temáticas. Seleccionamos tais categorias, pois são elas que servem como argumento para a piada, ou através das quais o humor pode ser desencadeado, e são, portanto, as mais evidentes ou preponderantes.

Além das temáticas comuns em ambos os quadrinhos, algumas delas aparecem em maior quantidade em uma ou outra história.

O analista de Bagé é um psicanalista freudiano. Tem sua base sustentada em uma idéia estereotipada de psicanálise. Dessa forma suas principais questões referem-se à sexualidade. Divulgado por sete anos (1983 a 1990) na revista *Playboy*, quase tudo, no *Analista*, é reduzido a questões sexuais.

Mesmo que, em grande parte das histórias, **O Analista** desenhado nos quadrinhos não faça um melhor proveito do potencial gráfico dessa forma de expressão - não há uma ampla utilização de balões diferenciados, de onomatopéias, de figuras cinéticas, de requadros diferenciados. Nem haja em muitas histórias, uma relação de dependência entre imagem e compreensão do texto, já que, muitas vezes, no **Analista**, é possível compreender a história apenas com o texto escrito - a construção da história nesse formato colabora com a divulgação do texto de Luis Fernando Veríssimo (pois tem-se mais um meio no qual seus textos são divulgados) e facilita a elaboração de uma imagem para o gaúcho campeiro, firmando uma caricatura específica.

Em **Radicci**, as histórias são curtas. A piada se estabelece em cada tira, podendo constituir uma história com vários desfechos cômicos, ou várias histórias. Os quadros, em geral não mais que três, em **Radicci**, normalmente apresentam transições de *tema para tema*, o que permite uma interpretação mais aberta e a necessidade maior de buscarmos as referências, para a sua compreensão, fora da história ou da materialidade específica desses quadrinhos.

Dessa forma, seleccionamos oito categorias para análise: 1) relações entre gêneros; 2) tradição gaúcha e tipicidade italiana; 3) defesa do gauchismo

⁴⁴ Quando dizemos *historietas*, estamos nos referindo ao conjunto que forma uma história em quadrinhos. Usamos como sinônimo de história, ficção com suas formas e sentidos próprios, porém, em quadrinhos.

e da italianidade; 4) campo e cidade; 5) política e questões sociais; 6) discursos sobre a religião e as crenças; 7) discursos étnicos, raciais e de inclusão social; 8) discursos sobre a mídia.

Tais categorias se constituem a partir de um conjunto de discursos sobre determinados temas recorrentes nas tiras. Podemos encontrar os mesmos assuntos em ambas as tiras, porém o discurso em cada história é constituído de maneira diferente, sendo que os sentidos atribuídos a cada temática são diversos num e noutro caso.

1) Relações entre gêneros

O olhar feminista na questão do gênero trouxe contribuições não apenas para as discussões sobre a relação entre homens e mulheres, mas também para a ampliação das categorias de gênero. Gays, lésbicas, bissexuais, são categorias que puderam ser ampliadas e discutidas, desencadeando, ainda, movimentos políticos como a “Parada Gay” ou “Parada do Orgulho Gay”.

Nos quadrinhos em questão, podemos incluir, nas questões de gênero, a visão dos personagens sobre uma suposta homossexualidade. Muitas vezes, tal questão determina o humor nas tiras. É, no entanto, a relação homem e mulher e a discussão sobre a masculinidade que predominam nas histórias.

Radicci e **Analista de Bagé** correspondem, em termos, aos adjetivos atribuídos ao gaúcho, que determinam uma imagem estereotipada da qual as historietas se aproveitam como motivo de humor. Trata-se da virilidade ou da “força masculina”. Mas os quadrinhos se diferem fundamentalmente na forma como essas relações são estabelecidas.

A história de **Radicci** é a história da relação entre homem e mulher. **Radicci** não sobrevive sem sua mulher, Genoveva. A piada acontece na relação dos dois e a mulher, aqui, é sujeito da história. A relação entre os gêneros, em **Radicci**, freqüentemente se dá através de temáticas específicas sobre isso, mas, na maioria das vezes, a mulher participa dos diversos assuntos que as histórias abrangem.

Já em **O Analista de Bagé** não se discute a relação com a mulher. A mulher, aqui, na maioria das vezes, é objeto da história. O que evidencia um *clima* ou uma *atmosfera* em relação à mulher, que é anterior às discussões que puderam ser realizadas a partir da influência do feminismo.

Nesse sentido, podemos destacar a historieta “Ninfa Maníaco”, na qual a paciente é ninfomaníaca.



Figura 5: “Ninfa maníaco” (Vasques, Veríssimo, 2007, p. 9)

Podemos perceber a visão do personagem quanto à masculinidade e uma possível desmitificação da ideia de virilidade do gaúcho, pelo autor.

O analista se aproveita do fato de a paciente ser ninfomaníaca para ter relações sexuais com ela. Seu método de cura é esse. Ao invés de utilizar os métodos próprios da psicanálise, o Analista de Bagé prefere aplicar suas

próprias técnicas, que facilitam o seu trabalho e, às vezes, beneficiam-no, constituindo uma inversão de sentido do que seria e ética médica.

O título, “Ninfo maníaco”, com o gênero alterado do feminino para o masculino (pois em princípio, trata-se do distúrbio de uma paciente mulher e, assim, o título deveria ser “Ninfomaníaca”), nos leva a concluir que é o próprio analista que possui o distúrbio, já que não há nenhuma referência a outro personagem masculino na história. O título ainda poderia se opor aos sentidos da história, pois ele se refere ao analista como vítima de um distúrbio enquanto, dentro da história, sua obsessão por sexo é vista como sinônimo de virilidade. No final da história, no penúltimo quadro, a paciente aparece com uma expressão de satisfação, o que evidencia o fato de esse possível distúrbio do analista não ser compreendido de tal forma pela paciente.

Podemos interpretar dessa maneira, pois, num primeiro momento, a paciente esclarece o seu problema: “preciso ter homem quatrocentas vezes por ano”. O analista responde que pode curá-la com apenas cinco sessões em seu consultório. Depois, como método de cura, o analista tem relações sexuais com ela e diz que aquelas cinco sessões valeriam a metade das vezes em que a paciente precisaria de homem: duzentas vezes ao ano. O exagero na quantidade de sexo evidencia um homem que seria extremamente viril. É no sentido da virilidade que o exagero de sexo do analista é compreendido, e não no sentido do distúrbio, da ninfomania, pois há um discurso anterior, externo, que reforça a virilidade do homem gaúcho, servindo-lhe de desculpa.

Ao mesmo tempo em que demonstra o discurso da virilidade, tão divulgado na cultura gaúcha, a sátira a esse discurso, nesse caso, insere o analista no campo do distúrbio. O título da história retira o analista do contexto da virilidade, colocando-o no campo do distúrbio, ao lado da mulher a ser tratada por ele. A inserção do homem – Analista - no mesmo contexto da mulher – a sua paciente – sugere a desmitificação, pelo autor e não pelos personagens, da idéia de virilidade masculina, igualando os gêneros feminino e masculino quanto à sexualidade.

Em outra história, “Três é bom”, novamente a pretensa virilidade do gaúcho serve como argumento para o humor.



Figura 6: "Três é bom" (Vasques, Veríssimo, 2007, p. 29)

O Analista recebe seu amigo, igualmente gaúcho, caracterizado fisicamente pelos trajes típicos do Rio Grande do Sul. Eles tomam *chimarrão*, enquanto o amigo reclama que está com impotência sexual, pois só consegue manter três relações sexuais por noite, um exagero que nos leva a crer que, se o paciente não estivesse impotente como ele diz, transaria mais vezes do que a maioria das pessoas.

Na última tira da história, o Analista aparece em primeiro plano, servindo um chimarrão, como se não estivesse realmente preocupado com o suposto problema do amigo. Ao fundo, seu amigo parece sugerir a solução para o próprio problema e, no segundo quadro, o analista sorri despreocupado.

No último quadro, o analista apresenta uma expressão completamente sorridente, estica o braço como se fosse entregar o chimarrão que havia servido para seu amigo, sugerindo que a conversa cotidiana continuaria entre eles, e concorda com a solução que o próprio paciente encontrou, reforçando-a ao dizer ao paciente que "suspenda a matinê". Matiné

é um termo bastante utilizado para se referir às festas infantis, do turno da tarde. Tal referência nos leva a crer que o analista sugere que seu paciente suspenda a sua relação sexual “mais leve”, já que ela poderia não significar tanto no “cotidiano viril” de seu paciente.

O chimarrão, hábito gaúcho onipresente nessa cultura, traz um campo de sentidos do cotidiano, da rotina, das coisas feitas com frequência pelo gaúcho. A cena do cotidiano, logo após a exposição do problema do amigo do Analista, interfere nos sentidos do problema, tornando-o mais leve ou, mesmo, retirando-lhe o sentido negativo que poderia apresentar. O fato de ser amigo do Analista e estar tipicamente trajado nos leva a crer que o Analista só fica aliviado com a falsa impotência do amigo porque se trata também de um gaúcho cuja virilidade deve ser mantida. Por outro lado, poderíamos dizer que o analista também fica aliviado, pois o próprio paciente encontrou a solução para o seu problema, suspender a relação sexual mais leve, o que não ocasionaria nenhum dano à sua virilidade.

Nesse sentido, temos outro exemplo (Figura 7) que demonstra claramente a necessidade de o homem gaúcho⁴⁵ ser viril e disposto sexualmente.

⁴⁵ Quando nos referirmos ao homem gaúcho no âmbito na análise, logicamente estamos falando desse gaúcho específico representado nos quadrinhos, mas fundamentado nas culturas e nos imaginários do homem do sul.



Figura 7: “Sobe ou desce” (Vasques, Veríssimo, 2007, p.74)

Nessa historietta, o paciente do Analista está com impotência sexual. O Analista diz que vai curá-lo, mas o paciente, preocupado, pergunta-lhe o que acontecerá se ele não se curar. O Analista responde que ele mesmo o sacrificaria, sugerindo que lhe cortasse o pênis. A impotência não é admitida, pois afeta o que é considerado mais importante que a própria vida – a virilidade.

Em “Papai fresco”, vemos uma relação mais aproximada entre os gêneros feminino e masculino.



Figura 8: "Papai fresco" (Vasques, Veríssimo, 2007, p.61)

Se, nas histórias citadas anteriormente, a noção de masculinidade era referida em comparação aos próprios homens entre si, aqui, mesmo que a mulher esteja considerada enquanto objeto da história, sua presença é essencial.

Nessa história, Lindaura, a secretária e namorada do analista, fica grávida. O analista se culpa por não ter tomado nenhuma precaução, mas logo depois se corrige, dizendo que não usaria preservativo: "mas eu sou homem de botar camisinha!". Garante que agüenta as conseqüências, desde que o filho seja homem. Se for mulher ou "marica", como refere o analista, devolveria a criança.

Aqui, há outra sugestão de "desmitificação" da virilidade, pois quando Lindaura pede para o Analista colocar a mão na barriga dela, pois o bebê está se mexendo, o Analista desmaia e cai no sofá com a mão na mesma

posição em que ele encostou na barriga de Lindaura. O título “Papai fresco” também deixa claro esse fato, já que se aplica a dois campos distintos de significados. A palavra *papai* se refere ao masculino, mas *fresco*⁴⁶ deixa o sentido de *papai* afeminado, gerando um duplo sentido para a palavra. Na construção do tipo campeiro, não se admitiria a feminilidade identificada com o analista, sugerindo uma suposta homossexualidade do personagem. A relação do Analista de Bagé, caricatura desse tipo campeiro, com a feminilidade, é o motivo do humor nessa história. Esse é um dos poucos casos em que a masculinidade do Analista de Bagé é posta em cheque dentro da própria história.

Além disso, a história não faz nenhuma menção às doenças sexualmente transmissíveis e a aids parece não assustar o Analista, demonstrando a desatualização do personagem ou mesmo a resistência a uma das maiores preocupações da saúde na contemporaneidade.

Em “Quem cura quem cura?” as discussões que se desenvolveram a partir do movimento feminista são divulgadas através da fala do Analista de Bagé. Mas, ao mesmo tempo em que ele divulga esse discurso, demonstra a impossibilidade de exercê-lo no cotidiano.

⁴⁶ No Rio Grande do Sul, utiliza-se a palavra *fresco* para se referir ao sujeito como alguém superficial, fútil, ou delicado, sensível. Muitas vezes, o termo é utilizado para se referir a um “homem afeminado”, no seu sentido pejorativo.



Figura 9: “Quem cura, quem cura” (Vasques, Verissimo, 2007, p. 10)

Nos primeiros quadros, o paciente diz ao Analista que tem *ciúme doentil*, ao que o Analista retruca: “Tê ciúme de mulher é cosa más antiga que braguilha com botão. Mulher não é vaca, que tem marca e dono, tchê. Mulher é livre, e dá pra quem ela quiser!”. Nesse quadro, contudo, ao mesmo tempo em que o Analista diz essa frase, manipula um marcador de animal, sugerindo a compreensão dos sentidos opostos ao que diz o personagem. Esse quadro específico, já contém, ele mesmo, uma situação *chistosa*, possibilitando que a história tenha mais de um desfecho cômico.

Podemos perceber, pela expressão corporal do Analista, no quinto quadro, que ele afirma a frase veementemente, fazendo com que o paciente se convença. Curado o doente, o Analista ordena que o paciente acerte a conta da consulta com a sua secretária, Lindaura. Na última tira, Vasques expõe o Analista, em dois quadros, quase na mesma posição. No primeiro quadro, o

analista está exposto de perfil, com os olhos fechados, sorrindo e de braços cruzados, como se estivesse satisfeito com o resultado da consulta. Depois, no segundo quadro, o Analista, que continua de perfil, abre o olho e ergue a sobrancelha, como se tivesse lembrado de alguma coisa. O perfil, completado com uma *nuvem de desconfiança*, desenhada acima da cabeça do personagem, faz com que prestemos atenção no “movimento” do olho do analista. No último quadro, encerrando a piada, o analista diz, na sala de espera, ao paciente: “Mas te fresqueia com ela e eu te capoi!”, evidenciando que ele mesmo é vítima do discurso que combate.

Lindauro, presente na cena, não comenta nada, atuando como se não estivesse ali. O Analista não se constrange em ordenar ao paciente que não se aproxime de Lindauro. A mulher, por não agir na cena, está posicionada como objeto do texto. A piada só se estabelece porque, antes, quando o problema se referia apenas ao paciente, o Analista apresentava uma posição diferente em relação ao ciúme, colocando esse discurso no campo do atraso. Depois, ele se utiliza desse mesmo discurso, evidenciando a impossibilidade de ele próprio, o campeiro, praticá-lo na vida real, demonstrando a demagogia de seu discurso emancipado.

Há, nessa história, o confronto de duas situações em relação à mulher. Uma, anterior à libertação catalisada pelo movimento feminista, na qual a mulher estava posicionada mais como objeto do que como sujeito, não influenciando nas grandes discussões da sociedade. Tal situação é evidenciada pela necessidade do segundo discurso, desencadeado pelo analista, o de que a mulher não tem dono e faz o que quiser com a sua sexualidade, situação mais atual. Mesmo assim, quem retoma esses dois discursos, tanto o da libertação, quanto o da situação anterior à emancipação feminina, é o Analista, e não Lindauro, evidenciando a posição da personagem feminina na história, também anterior às discussões decorrentes do feminismo, já que não é ela quem reivindica a emancipação.

O Analista, ao tratar seu paciente, coloca-se no segundo discurso, atual. Mas, ao se deparar, ele mesmo, com o problema, logo esquece o segundo e se coloca no anterior, o antigo. As conquistas feministas influenciaram a sociedade ocidental, mas ao resistir ao que ele mesmo falou, o

Analista indica as resistências culturais reais. O cenário machista e paternalista do qual o personagem se origina não permite grande abertura para as conquistas feministas universais, possibilidade pouco estimulada pela própria personagem feminina, Lindaura. Tais discursos opostos convivem na sociedade atual e freqüentemente entram em conflito.

Se em “Quem cura, quem cura”, Lindaura é objeto do discurso, em “Prenda minha” fica evidente a relação de submissão do personagem e o machismo pode ser identificado na história.



Figura 10: “Prenda minha” (Vasques, Veríssimo, 2007, p.30)

O machismo, aqui, é reforçado pela atitude da mulher. Lindaura, a recepcionista que nutre uma paixão pelo Analista de Bagé, recebeu convite para trabalhar em outro emprego, com um analista de linha lacaniana. O Analista de Bagé não se conforma. Ela diz que o outro analista a trata “com

consideração” e o de Bagé revela sua posição machista, afirmando que o outro deve ser *veado*, por considerar Lindaura. Mas Lindaura não se revolta contra o fato, apenas espera que o Analista de Bagé a trate bem. O que ela exige dele é apenas amor, ou uma palavra de carinho. O Analista diz, então, que Lindaura se parece com um petiço⁴⁷ que ele tinha quando era criança, e Lindaura se satisfaz. No contexto do campo, onde os animais são tratados como gente, as palavras do Analista são tomadas como elogio. Imagina-se, no entanto, que o leitor de tais quadrinhos já esteja habituado com a cidade, ou, pelo menos, conheça o diferente sentido da frase do Analista no contexto da cidade. Por isso, a piada pode se estabelecer, finalizando de tal forma. No contexto do campo, talvez o animal valha mais que as pessoas e, portanto, aproximar Lindaura de um petiço, seria promovê-la. Mas no ambiente citadino, a frase do analista poderia ser interpretada como ofensa.

Tal deslocamento de sentidos do campo para aqueles atribuídos pelo leitor citadino possibilita-nos interpretar a desvalorização da mulher e a aceitação, por ela mesma, dessa valorização. Apesar de infeliz com a forma como o Analista de Bagé a trata, Lindaura não vai embora e mantém-se na situação de dependência em que vive. A relação que a mulher estabelece com o homem em **O Analista de Bagé**, quando estabelece alguma relação real, é a de completa submissão. Situação satirizada pelos autores das histórias, evidenciando a desconexão com a realidade contemporânea.

O enredo de “Foi pro Brejo” satiriza, novamente, uma possível desvalorização da mulher.

⁴⁷ Petiço é uma espécie de cavalo de pequeno porte, de pernas curtas, que serve de iniciação de montaria para as crianças.



Figura 11: “Foi pro brejo” (Vasques, Veríssimo, 2007, p.44)

O analista conta como foi o início da sua profissão no interior. Ele procura pacientes e encontra um homem cuja “senhora” está com problemas. Em troca dos serviços, o analista levaria a vaca que aparece junto ao marido da suposta paciente. Mas o marido sai atrás do Analista, atirando com um revólver, pois a vaca era a “senhora” dele e, dessa forma, o Analista levaria a sua senhora embora. Como em outras histórias, as mulheres são substituídas ou confundidas com animais. O animal aqui, a vaca, muitas vezes é utilizado como metáfora, para se referir de forma negativa às mulheres. Nessa história, a metáfora é concretizada e passa a ser tomada literalmente

A palavra *vaca*, aqui, adquire um duplo sentido: o primeiro se refere ao animal, sem nenhum sentido humano. O segundo, humaniza o animal. O Analista compreende a vaca simplesmente como animal, enquanto o seu interlocutor a humaniza, possibilitando o relacionamento sexual com a vaca. Quando os dois dialogam em torno da mesma realidade, mas a partir de concepções diferentes, entram em conflito, criando o espaço para o humor.

A falta de compreensão do Analista poderia indicar que, mesmo que o começo de sua profissão tenha sido no campo, o personagem já estava afastado desse contexto no qual se tinha como antigo hábito a relação sexual entre homens e animais. Poderíamos supor que o Analista, na verdade, não tenha nascido no campo, mas, como o próprio movimento tradicionalista, na cidade, tentando retomar uma vida ideal no campo.

Se buscarmos os sentidos da palavra *vaca* enquanto metáfora, também podemos compreender a crítica do autor à situação na qual a mulher é desprezada. O desprezo, aqui, é realizado pelo deslocamento de um personagem que habita o campo, no qual os animais são, às vezes, mais valorizados que as pessoas. Contudo, para os sentidos advindos do contexto urbano, no qual a expressão carrega um sentido pejorativo, evidentemente tal situação não pode ser aceita.

Em **Radicali**, a relação entre gêneros, como dissemos, está mais aproximada do que no **Analista**. As tiras de **Radicali** incluem a mulher nas várias temáticas tratadas pelas histórias. A relação entre os dois atravessa as temáticas de quase todas as tiras e evidencia um constante conflito entre o homem e a mulher.

No exemplo da figura 12 - cujo título faz referência ao filme de Pedro Almodóvar, **Mujeres al borde de un ataque de nervios**, de 1988, comédia sobre uma atriz que vive um “momento doméstico” conturbado em sua vida - os papéis que devem ser desempenhados pelo homem e pela mulher aparecem bem marcados, sendo que à mulher caberiam os afazeres domésticos e o cuidado com os filhos e ao marido e homem o sustento da casa.



Figura 12 – Genoveva e Radicci

Podemos perceber que Genoveva não está contente com a vida doméstica que leva – evidenciado pelas próprias expressões faciais do personagem, que quase sempre representam irritação e seriedade, o que também retoma os sentidos do filme de Almodóvar, no qual a personagem vive situações de grande irritação - mas ela, apesar de reclamar, na maioria das vezes, não altera seu modo de vida e quase nunca negocia com Radicci. Sua ação se restringe às ameaças de mudanças, como na última tira, na qual Genoveva ameaça sair daquela condição e ir para um spa, mas Radicci responde que, antes disso, ela teria que terminar os seus afazeres domésticos.

Além da intertextualidade estabelecida entre a história de Radicci e o filme, o que reforça o humor da tira, a ordem de Radicci recebe sentidos menos autoritários e o humor se estabelece através da piada que o

personagem faz com a palavra *spa*: “primeiro tem que varê questa papelada toda que tá **sparamada!!**”, diz o personagem.

Freud [1905], a respeito do chiste – aquilo que faz surgir a comicidade –, fala sobre uma situação específica de sua formação, que consiste na utilização da mesma palavra de duas formas ou o emprego duplo da mesma palavra. No exemplo de Radicci, temos um duplo emprego para a palavra SPA. Na primeira vez, ela aparece sozinha. Na outra, a palavra é utilizada como parte de outra, *sparamada*, de significado distinto, servindo como sílaba dessa nova palavra, evidenciando o caráter chistoso do diálogo de Radicci e Genoveva.

A expressão facial do personagem é de deboche, e quem provoca o humor nessa história é o próprio Radicci, fazendo com que o leitor ria com ele. Radicci se aproveita das confusões geradas pela língua e demonstra, se não um desconhecimento, uma resistência às *coisas* da contemporaneidade, como a utilização de lugares como o *spa*, especialmente se forem requisitadas por sua mulher, Genoveva.

O que Genoveva parece ser é uma “grande mama” e “mama” até mesmo do próprio Radicci, já que é ela quem cuida de sua alimentação, de seu banho e de sua saúde. Na figura 13, Genoveva chega a ordenar que Radicci tome banho. Com uma lista de lugares do corpo os quais Radicci deveria lavar, evidenciada a partir de uma seqüência de planos - detalhe que ultrapassam os limites dos quadros, Genoveva vai verificando, item por item, o nível de sujeira do marido. Lotti insere muitas figuras cinéticas para representar o cheiro; desenhos, símbolos e rabiscos que “sujam” o cenário, reforçando o sentido da sujeira de Radicci. A verificação se assemelha muito àquelas que as mães fazem quando a criança está começando a aprender a se cuidar. Genoveva desempenha o papel de mãe de criança ao cuidar do seu próprio marido. O deslocamento dos sentidos do cuidado da mãe com a criança para o cuidado com o marido, através do exagero com o qual Lotti apresenta essa cena, torna a situação engraçada e evidencia o ridículo dos papéis que os personagens exercem na história. Papéis que nem eles mesmos têm a consciência de exercer.



Figura 13 (Lotti, 2004, p. 37):
Fiscalização de higiene

O tratamento infantil fica também evidente na figura 14. Genoveva apela para o “coelho da páscoa”, personagem do imaginário infantil, que entrega chocolates para as crianças na época da Páscoa. Ao saber que não vai receber nada do “coelhinho”, Radicci atende imediatamente aos pedidos de Genoveva e com uma expressão facial infantil, diz: “Lavei até as *reccia*”, constituído-se em um *tipo cômico ingênuo* que, conforme Freud, “nasce quando o indivíduo parece vencer sem esforço algum uma coersão que em realidade não existe nele” (FREUD, [1905] 1950, p. 186).

Sabendo que o público leitor poderia não compreender o significado de *reccia*, lotti insere uma nota na imagem para explicar que *reccia* significa orelha. Mas para não perder os modos de falar do imigrante, ao invés de

escrever *orelha* lotti escreve *oreia*, preservando o humor nos pequenos detalhes da história.



Figura 14 (Lotti, 2001, p.53):
Radicci e o coelhinho da páscoa

Em **Radicci**, a representação da figura feminina está associada, na maior parte, ao trabalho doméstico. Algumas vezes, no entanto, Genoveva é exposta às questões da sexualidade e da sedução. No exemplo da figura 15, lotti modifica a roupa e o cabelo do personagem para demonstrar sua sexualidade. Faz uso de figura cinética para destacar Genoveva, ou evidenciar uma espécie de brilho que sairia do personagem.

A mulher, com sua sexualidade, é evidenciada a partir da adição de outro elemento na cena: a bolsa. Genoveva elogia a sua bolsa nova, e diz que a bolsa é “o poder”. O poder, aqui, poderia estar relacionado com a sedução que a bolsa ajudaria a exercer, levando, também, Genoveva, a tornar-se feminina. No entanto, no segundo quadro da primeira tira, depois de Radicci perguntar à Genoveva o que sobraria para ele, ela responde que sobraria o carnê de pagamento da bolsa. A tira evidencia uma mulher livre em relação a sua sexualidade, mas dependente financeiramente do homem.

A terceira tira continua a exemplificar uma falsa independência da mulher. Radicci comenta com o Nono: “isto que é evoluçon!”. A leitura do primeiro quadro da tira pode dar a entender que se trata da evolução da mulher. Mas logo no segundo quadro, Radicci diz: “da spórta di palha di milho pra bolsa Vitor Hugo!”, evidenciando que a evolução à qual Radicci se refere é a do tipo de bolsa que Genoveva usava antes e a que usa agora. A quebra da seqüência lógica do texto, evidenciando a impossibilidade de se tratar da evolução da mulher, cria uma situação inesperada e engraçada.



Figura 15 (Lotti, 2004, p. 31):
Geneveva e a bolsa Victor Hugo

A figura masculina, em **Radicci**, quase não é afirmada através das relações do trabalho, ou melhor, quando há referência ao masculino, ou à masculinidade, ela não é apresentada através do trabalho ou da distribuição de tarefas, como em Geneveva. Algumas tiras demonstram que Radicci se ocupa das funções financeiras, mas são poucas. O homem, aqui, é retratado mais facilmente em relação ao sexo. Ele aparece com maior frequência reclamando do casamento, olhando para mulheres diferentes de Geneveva. É ele que, na maioria das vezes, tem a iniciativa em relação ao sexo com Geneveva.

Por outro lado, Geneveva questiona e debocha da suposta virilidade de Radicci. Na figura 16, Radicci aparece no primeiro quadro, dizendo que vai doar todos os seus órgãos. Depois, Lotti insere uma espécie de parênteses, pequeno quadro dentro do quadro maior, onde Radicci diz que vai doar até o seu pênis. Nesse quadro menor, o personagem aparece com uma expressão de satisfação. No segundo quadro, Geneveva, virada de costas para Radicci, mexendo alguma coisa dentro de uma panela, diz, com uma expressão indiferente, sem olhar para ele: “pobre do receptor!”, desprezando o pênis de Radicci. A expressão indiferente de Geneveva nos leva a pensar que não há nada de novo na sua crítica à virilidade do personagem. Tal virilidade, em Radicci, é constantemente questionada e

debochada. Toda vez que Radicci tenta afirmá-la, Genoveva o contraria, com um deboche ou uma expressão de indiferença.



Figura 16 (Lotti, 2004, p.41):
Deboche de Genoveva

As figuras 17 e 18 mostram que nem Genoveva nem Radicci estão satisfeitos com a relação dos dois. Lotti diferencia o traço do contorno dos quadros para expressar o que é o desejo do personagem e o que é a realidade em que ele vive. O primeiro quadro, do desejo, os contornos se assemelham aos balões de pensamento ou de sonho. O segundo quadro, da realidade, é constituído por linhas retas, como normalmente os quadros são apresentados.

No primeiro quadro da figura 17, Genoveva aparece com uma nova roupa, cabelo arrumado e expressão sorridente para receber Radicci, que acaba de chegar, com o jantar à mesa. No segundo quadro, Genoveva resmunga com Radicci, por ele ter chegado tarde, e pergunta que janta ele iria conseguir fazer àquela hora. A grande diferença entre o desejo e a situação real do personagem, destacando a impossibilidade da primeira situação e nos fazendo lembrar da relação conflituosa do casal, e a inserção das duas situações lado a lado, criam a condição para o humor.



Figura 17: Desejo de Radicci (Lotti, 2004, p.22).

A mesma situação é exposta para Genoveva na figura 18. No primeiro quadro, do desejo, ela espera sentada o presente que Radicci, bem arrumado, vestido com um terno e expressão sorridente, dará para ela. No segundo quadro, que expressa a realidade do personagem, Genoveva aparece sentada ao lado da mesa onde se encontra a massa por fazer. Ao invés de aparecer com um colar de pérolas, Radicci pergunta para ela se ela não vai espichar a massa.



Figura 18 (Lotti, 2004, p. 23):
Desejo de Genoveva

Os quadros de desejo dos personagens, nas figuras 17 e 18, demonstram o desejo de romantismo, retomando o que seria o estereótipo do italiano, romântico, realidade inversa à que eles vivem e a conseqüente quebra desse estereótipo, que gera uma situação engraçada.

Na figura 19, Genoveva reclama de sua condição nas tiras de Lotti, evidenciando ela mesma como é compreendida nas histórias de Radicci, demonstrando, portanto, a consciência de sua condição feminina na história. Genoveva vive em conflito com Radicci, pois o personagem incorpora todo o machismo presente nas tiras. O conflito de Genoveva é, pois, contra o machismo.

Nos primeiros quadros da figura, Genoveva reclama: “chega de vassoura”. A frase constitui-se em uma metáfora que representa a condição da mulher na história: o excesso de trabalho doméstico. Num terceiro quadro Genoveva pede a Radicci que providencie uma lipoaspiração para ela. Radicci aproveita-se de um equívoco na interpretação da palavra lipoaspiração. Para ele, a mulher só poderia querer um aspirador para facilitar seu trabalho doméstico – no lugar da vassoura, um aspirador de pó.

O machismo de Radicci impede que ele compreenda, ou mesmo aceite, os desejos reais de Genoveva.



Figura 19 (zona rural, p. 25, tira 2):
Consciência de Genoveva

As questões de gênero, especialmente sobre as mulheres, pode ser retratada, ainda, a partir da relação que Genoveva estabelece com seu filho, Guilhermino. A relação de Genoveva com Guilhermino demonstra a manutenção das formas como os homens eram criados. Mesmo que Genoveva lute contra o machismo de Radicci, Guilhermino, apesar de possuir orientações ideológicas diferentes dos seus pais, de encarnar o que há de urbano e contemporâneo nas tiras de Radicci, recebe da mãe a mesma criação machista que teve seu pai. O que fica claro, muitas vezes, pela divisão das tarefas que determina o que seria o trabalho da mulher e o trabalho do homem. Genoveva, que tem uma posição de combate ao machismo de Radicci, ao criar seu filho abre mão dessa postura, em nome do que ela considera ser boa mãe.

Em uma das tiras (figura 20), Genoveva se cansa desse papel e esclarece para os homens da história quais são os direitos da mulher. No primeiro quadro, Genoveva aparece sozinha, lendo o que seria a “declaração universal dos direitos das donas de casa”. No quadro seguinte, quando Genoveva lê o primeiro artigo da declaração, todos os homens da história estão reunidos. O artigo diz: “nenhuma mulher será obrigada a lavá cueca di marmanjon ou outros serviços degradantes”. Quando Genoveva lê isso, as expressões faciais dos personagens masculinos são de surpresa desagradável. A linguagem utilizada por Genoveva (“...lavá cueca di marmanjon...”) inserida em um texto que deveria ser expresso a partir do vocabulário jurídico, reforça o humor da tira. A história é engraçada, pois

infantiliza os três personagens masculinos, além de inserir a mulher, que sempre fora explorada pelos três, na posição de comando, reforçada pela própria posição física da personagem na tira: à frente dos três homens, em pé, e falando enquanto eles escutam.



Figura 20 (zona rural, p. 56, tira 4):
Declaração dos direitos da dona de casa

O humor, nessa tira, surge por vivermos em uma sociedade paternalista, na qual os homens foram acostumados a estarem no *comando*. O fato dessa posição de comando ser invertida cria uma situação engraçada, pois tal condição é estranha à sociedade paternalista, não é um caso banal. Conforme Bergson (1980), o riso é uma tentativa de afastar para as margens o que uma sociedade deve expulsar. O humor, no exemplo da tira, não seria, igualmente, uma tentativa da sociedade paternalista de afastar para as margens o possível comando feminino?

A mesma situação de inversão é desenhada na figura 21. No primeiro *quadro*⁴⁸, Genoveva propõe a Radicci uma “posição diferente” para àquela noite. Pelo contexto das histórias de Radicci, nas quais o sexo é bastante retratado, podemos imaginar que Genoveva vai propor à Radicci uma posição sexual diferente. Mas, no segundo quadro, Genoveva aparece vendo televisão, com o controle remoto e um copo de bebida na mão, situação estereótipo do universo doméstico masculino. E Radicci surge, ao fundo, em segundo plano, passando roupa (o que seria o papel da mulher

⁴⁸ Iotti estabelece essa figura como charge. No entanto, analisaremos da mesma forma, pois ela possui todos os elementos gráficos de uma história em quadrinhos, inclusive na divisão em quadros. O quadro aqui, não é completamente fechado, como um tradicional requadro das histórias em quadrinhos. Mas essa divisão em cenas acontece. Compreendemos, portanto, o que Iotti chamou de charge, da mesma forma que as histórias em quadrinhos.

na história). Sua expressão zangada reforça o humor da tira e evidencia a inversão do que não seria possível inverter no universo machista de Radicci.

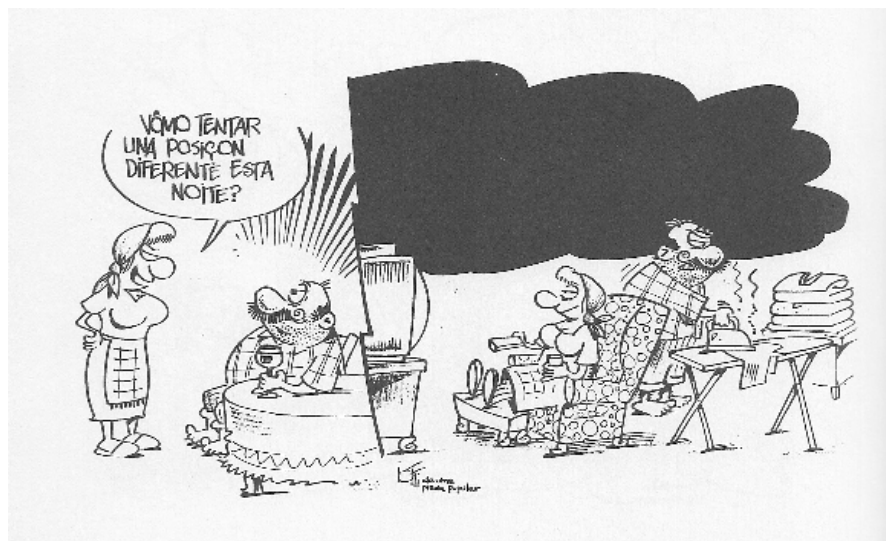


Figura 21 (Lotti, 2004, p. 134):
Inversão de papéis

2) Tradição gaúcha e tipicidade italiana

Em ambas as histórias, do Analista e do Radicci, por alguns momentos os personagens se dedicam a manter a tradição, tanto em relação ao gaúcho campeiro, quanto ao que seria tipicamente italiano. Nesse sentido, certos elementos culturais são preservados e adotados pelos personagens. Tais elementos são as bases sob as quais o humor se desenvolve e são os que os marcam como gaúcho ou como imigrante italiano.

Em “Vai ser bom, não foi?” o respeito pela tradição vale mais do que o tratamento dos pacientes. Ao ver que o paciente, que apresenta *ejaculação precoce*, poderá sujar seu *pelego*, objeto muito utilizado para se referir ao imaginário gaúcho, o analista xinga o paciente e, num gesto brusco, puxa o pelego do lugar onde o paciente está sentado, fazendo-o cair no chão.



Figura 22: “Vai ser bom, não foi?” (Vasques, Veríssimo, 2007, p. 11).

O problema da *ejaculação precoce* é tratado com deboche pelo analista. Enquanto o paciente explica seu problema, o analista procura sinônimos relacionados ao vocabulário e às expressões utilizadas pelo gaúcho campeiro, no intuito de melhor compreender o problema. Ele diz: “quer dizer que o amigo é como visita de pêsames: ligeirito no más!”. No segundo quadro, o analista ri, dizendo “mal entrou, já quer sair!”, debochando do problema do paciente. Mas o desfecho da história nos leva a outra temática: a tradição e seus elementos. Ou os objetos que fazem parte da cultura gaúcha e que se tornam símbolos ou emblemas de uma cultura, permitindo a divulgação de uma atmosfera específica ou de um imaginário em torno do Rio Grande do Sul. Para o analista, a tradição está acima das situações cotidianas. Vale mais o caráter simbólico do objeto do que o seu uso. Podemos orientar a interpretação para esse caminho, pois tal discurso envolve o conhecimento de discursos externos a ele.

O exagero no cuidado com o pelego faz o gaúcho campeiro se sobressair ao psicanalista, evidenciando a impossibilidade real da união entre a dureza do gaúcho e a sensibilidade da psicanálise, opostos que se unem para produzir humor.

Em “Humildes Culpas” o assunto é o complexo de culpa, um dentre os muitos complexos estudados por Freud.



Figura 23: “Humildes Culpas”(Vasques, Verissimo, 2007, p. 14)

Nessa história, há dois pacientes discutindo na recepção sobre quem teria a maior culpa. Um terceiro paciente, que está sendo atendido, sai da sala de consulta e pergunta se a culpa, pelos dois estarem brigando, é dele. O analista, ao perceber a discussão, sente-se arrependido, pois pensa que nunca deveria ter deixado o campo. Aqui, a história relembra o leitor de que o analista saiu do campo para atuar num universo que não é o seu, e encontra grandes dificuldades de adaptação e aceitação dessa “nova” realidade. O complexo de culpa, transferido para a realidade do Analista de Bagé, refere -se

ao fato de ele ter saído do campo. Tal “saída” pode significar não apenas o fato de o analista ter se mudado do campo para a cidade, mas a perda das “coisas” ou valores do campo na sociedade urbana. Tal perda faz com que movimentos como o tradicionalista se estabeleçam. Aliás, tradicionalismo criado na cidade, numa tentativa de resgate de antigos valores relacionados ao campo. Resgate que evidencia a modificação e a perda desses valores e uma tentativa política de refazer as coisas como eram antes.

Em Radicci, os elementos que se referem a uma cultura italiana e que devem ser preservados pelo personagem são, especialmente, o vinho, a pesca e a caça.

Na figura 24, Radicci, ao voltar de férias, fica feliz, pois vê que seus garrafões de vinho estão bem. No primeiro quadro, lotti desenha apenas Radicci falando: “ Ma che bom voltar e encontrar vocês bem, com saúde...” . Apenas no segundo quadro o leitor pode saber que Radicci fala com seus garrafões e pipas de vinho. A humanização que faz Radicci de seus garrafões de vinho, situação cômica, pois estranha à vida comum, demonstra a importância que eles têm na vida do personagem, maior que os membros de sua própria família.



Figura 24 (Lotti, 2001, p. 41):
Radicci e os garrafões de vinho

Na figura 25, lotti se utiliza do mesmo recurso para demonstrar a adoração pelo vinho. No primeiro quadro da tira, o autor insere um balão, no que seria a casa de Radicci (casa com a arquitetura tipicamente italiana), com a frase: “... É o fim do mondo!! A fonte secou!”. No segundo quadro, Genoveva exclama com expressão de pavor: “Non tem mais água?”. Radicci, com uma

expressão de irritação, responde para sua esposa: “No, vinho!”. Para o personagem, o vinho é mais importante que a água, o prazer da bebida é mais importante que a sobrevivência, a inutilidade se sobrepõe à utilidade. O tema, apontado ao debate ecológico, satiriza a demasiada importância que às vezes se dá a tais debates.



Figura 25 (Iotti, 2001, p. 41):
Água x Vinho

Radicci tenta evitar que Genoveva participe da pescaria (figura 26), uma das diversões do personagem. As tiras demonstram Genoveva irritada com Radicci, por ela estar num ambiente sujo, no frio, e pescando. A história não apresenta os motivos de Genoveva estar ali, já que reclama tanto da pesca, mas fica claro que o que Radicci queria era fazer a pescaria sozinho ou com seus amigos. Nesse sentido, evidencia-se que Genoveva não compreende o fazer da pesca, só vê seus aspectos negativos do excesso de trabalho, ao contrário de Radicci que, mesmo com a chuva e o frio, não deixa de praticar o hábito tão adorado pelo personagem.



Figura 26 (lotti, 2004, p. 9):
Pescaria

A caça é outra adoração de Radicci. Na tira abaixo, Radicci não mede esforços para ir caçar. No primeiro quadro, Genoveva diz para Radicci que ele só poderá caçar quando as galinhas criarem dentes, o que jamais aconteceria. No quadro seguinte, Radicci aparece com uma galinha com dentes. Ao fundo, num segundo plano, o Nono procura sua dentadura. Radicci havia utilizado a dentadura do Nôno para inserir dentes na galinha e poder caçar. O personagem realiza a expressão improvável a que se referia Genoveva, quebrando a lógica natural.



Figura 27: Caçada (lotti, 2004, p. 13)

Mesmo que os objetos de adoração de Radicci estejam vinculados à cultura italiana, não é, necessariamente, por esse motivo que Radicci os adora. As coisas importantes para Radicci são aquelas que lhe proporcionam algum prazer imediato e que proporcionariam para qualquer pessoa, como a bebida e a comida, independentemente de seus vínculos étnicos, culturais, etc, o que dá a Radicci um caráter universal e faz dele um personagem desvinculado da moral. Personagem que, na maioria das vezes, assume a parte instintiva do ser humano.

3) Defesa do gauchismo e da italianidade

Nas histórias do Analista e do Radicci, o que poderíamos chamar *gauchismo* e *italianidade* são questões dissolvidas pelas temáticas. Em muitas histórias, porém, os próprios personagens reivindicam e defendem esses discursos. Tomam para si uma suposta identidade de gaúcho ou de italiano, defendendo-a e tentando preservar suas supostas origens. A defesa dessa identidade ocorre com maior frequência no Analista do que em Radicci, fazendo do Analista um personagem mais moral e político que Radicci.

Em “Pavio curto (e grosso)” o Analista, convidado para participar de um concurso de fantasias, e confundido com cangaceiro, num baile de carnaval, revolta-se pelo desrespeito ao seu traje tradicionalista.



Figura 28: “Pavio curto (e grosso)” (Vasques, Veríssimo, 2007, p. 16)

No terceiro quadro da história, um personagem aparece anunciando que o Analista de Bagé teria conquistado o terceiro lugar no concurso de fantasias, na categoria originalidade. O locutor, na verdade, confundiu o Analista com os participantes do concurso.

A confusão mostra as semelhanças entre indumentárias gaúchas e nordestinas e talvez a proximidade entre as culturas. A confusão só foi possível por se tratar de uma festa na qual costuma-se usar fantasias. A roupa do dia-a-dia do Analista está descontextualizada do ambiente urbano contemporâneo, mas dentro do ambiente festivo ela é vista como fantasia. Há permissão social para o uso da roupa, pois se trata de uma festa na qual as fantasias são permitidas. E é porque a roupa não seria permitida fora do ambiente festivo, que ela pode ser considerada fantasia. Por outro lado, o traje típico do gaúcho só pode ser confundido com fantasia graças à ignorância do locutor que anuncia os vencedores do concurso.

O deslocamento da fantasia com o cotidiano da roupa mais o equívoco sobre a origem da fantasia, geram uma situação engraçada.

Podemos observar que a vestimenta masculina do gaúcho ainda aparece no nosso ambiente social, rural e urbano. Ela é símbolo do gaúcho campeiro. Notamos, ainda, a predominância da utilização da vestimenta masculina, já que ela é mais fácil de ser usada do que os pomposos vestidos de prenda femininos. A forte utilização da roupa masculina carrega também a maior presença simbólica do masculino na cultura gaúcha, sendo que boa parte das representações utilizam a bombacha como símbolo de todo o habitante do Rio Grande do Sul.

“Não se toca” evidencia também o bairrismo gaúcho.



Figura 29: “Não se toca” (Vasques, Veríssimo, 2007, p. 26)

O Analista, numa postura desinteressada, tirando a sujeira das unhas com um facão, escuta a paciente reclamar que não consegue ser tocada por homem algum, por ter tido uma experiência traumatizante. Mais uma vez, a virilidade do gaúcho é destacada, através do bairrismo – o Analista responde à

paciente que sua experiência foi traumatizante porque o homem não era gaúcho. A associação exagerada entre gaúcho e satisfação sexual, ou entre os homens de outros estados e a experiência sexual traumatizante, cria uma situação irreal e engraçada, ressaltando a adoração do gaúcho por si mesmo.

O bairrismo gaúcho, especialmente com as coisas que são consideradas legitimamente gaúchas, como o churrasco, é mostrado em “À ponta de faca”.



Figura 30: “À ponta de faca” (Vasques, Veríssimo, 2007, p. 85)

Para o entendimento da piada, é necessário que se compreenda a divulgação de um imaginário no qual o churrasco é associado apenas aos gaúchos e que um bom churrasco, ou churrasco legítimo, só poderia ser feito por um gaúcho.

Em Radicci, a defesa do italiano também acontece. Na figura 31, um personagem se utiliza de uma frase muito conhecida entre aqueles que compartilham o imaginário do italiano: “italiani é tutti buona genti, ma tutti ladri!”.

Radicci não gosta da frase e pede para que o seu interlocutor retire o que disse. No outro quadro, o personagem modifica a frase, explicando que o que ele quis dizer era que o italiano era boa gente, mas não dava para se descuidar. Radicci, então, aceita. Ele não admite que os italianos sejam chamados de ladrões. O que preocupa o personagem, aqui, é mais a utilização da palavra “ladri” (ladrão) do que seu significado real. Qualquer outra frase que lhe possa servir como sinônimo é admitida, mostrando certa ignorância do personagem, ou uma falta de coragem de levar a situação ao conflito.



Figura 31: Radicci italiano (Lotti, 2001, p. 41)

4) Campo e cidade

Radicci e o Analista são personagens rurais. Ambos, porém, enfrentam a influência urbana em suas vidas. O Analista adora o campo e sente falta dele, já que seu ambiente é a cidade. Radicci, ao contrário, vive no meio rural, e, quando não se protege da influência urbana, tenta tirar proveito dos benefícios da vida citadina.

Em “Amor regresso”, os desenhos de Edgar Vasques mostram quadro a quadro os elementos do campo, a vida simples do campo.



Figura 32: “Amor regresso” (Vasques, Verissimo, 2007, p. 17)

O analista, ao tirar férias, volta a essa vida que seria a vida ideal. Quando ele retoma as atividades no consultório depara-se com a complexidade psicológica de um paciente, que diz sofrer com o “complexo de Édipo duplo” gerado pelo envolvimento de sua mãe com outra mulher. A transformação da situação tranqüila do campo, onde as rotinas se repetem e nada é problematizado, para a atuação do Analista como psicanalista (no sexto quadro o Analista aparece descendo de um avião e, portanto, sabemos que seu ambiente de trabalho não é o mesmo do campo), demonstra a maior complexidade que seria a vida na cidade, já que, no campo, livre das influências urbanas, tais problemas não existiriam.

Nesse caso, o campo é visto como algo isolado, distante do tempo de agora e sem nenhuma influência da vida na cidade, assim como a tradição requer. É a tentativa de preservação de uma identidade rígida e imutável que sofre com a impossibilidade de existir de tal forma. A rígida separação entre campo e cidade, e a comparação dessas duas situações completamente

opostas, cria as condições do humor reforçado pelo gesto do Analista, no último quadro: ele tapa a boca do paciente com a mão. Gesto grosseiro que contraria o universo da psicanálise.

Em “Para Noia” há duplo sentido com a expressão utilizada pelos gaúchos: “fazer alguma coisa a laço”.



Figura 33 “Para Noia” (Vasques, Veríssimo, 2007, p. 66)

Nessa história, o paciente saiu correndo do consultório. O Analista sai atrás, montado no seu cavalo, com um laço na mão. Ele pega o paciente com o laço, depois diz que vai “curá-lo a laço”. Mais uma aplicação dos métodos próprios do Analista e do contraste da dureza do gaúcho campeiro com a psicanálise. Aqui, há outro elemento cômico, o Analista sai pela cidade - Vasques desenha ruas calçadas e prédios ao fundo, um cenário urbano - montado a cavalo e com um laço na mão. Cena inusitada, que evidencia o

contraste entre campo e cidade, lembrando das grandes diferenças desses dois ambientes e, sobretudo, o jogo de palavras: “curar a laço”, dar uma surra, quando, na verdade, tudo o que ele fez foi recuperar o paciente de sua paranóia.

Em **Radicci**, as coisas do campo, muitas vezes, são deixadas de lado, em nome da praticidade urbana. Conforme Georges Simmel (1987), a urbanização gerou uma espécie de dependência do outro. A especialização desencadeada nas cidades fez com que cada um dependesse do outro na vida cotidiana. Radicci se aproveita dessa “dependência” para se esquivar do trabalho.

Na figura 34, Radicci evidencia seu desgosto pelas lides rurais, como tirar leite de vaca. No primeiro quadro, Genoveva manda Radicci tirar o leite. Numa solução mais prática, Radicci vai até uma padaria e pede ao balconista cinco litros de leite. A tira, além de evidenciar o abandono do trabalho difícil do campo pela praticidade da cidade, reforça, em **Radicci**, a quebra do estereótipo de imigrante trabalhador, já que o leitor pode saber, por outras tiras, que o personagem detesta trabalhar.



Figura 34: Leite da padaria (Lotti, 2001, p. 42)

Na figura abaixo, Radicci responde à provocação de Guilhermino. Seu filho diz: “tu não acreditas na força da mente”. Radicci responde que, na região onde eles moram, na zona rural, vale mais a força do braço e põe o filho a capinar, diminuindo o valor do estudo, ou mesmo demonstrando o seu preconceito sobre os estudantes.



Figura 35: Força do braço (Lotti, 2001, p. 117)

Podemos interpretar a frase de Guilhermino de duas formas: uma literalmente, Guilhermino se refere à capacidade da mente. A segunda forma pode ser interpretada depois da leitura do segundo quadro. Radicci diz que na zona rural vale mais a força do braço, fazendo com que estabeleçamos uma relação entre zona rural e zona urbana. Na zona urbana, vale a força da mente, uma metáfora que representa a maior valorização do pensamento. Na zona rural, conforme Radicci, o sucesso seria adquirido através da força física.

O leitor das tiras pode compreender de tal forma, enquanto uma metáfora criada pelo autor Lotti. Por outro lado, se pensarmos na constituição do personagem, sabemos que ele não está preocupado com tal reflexão sobre o que é do campo e o que é da cidade. Radicci se aproveita dessa possível reflexão para fazer Guilhermino trabalhar. Talvez por se preocupar com a educação de seu filho, mas, mais provavelmente, para se livrar do trabalho braçal pesado que deveria desempenhar.

Há ainda, em Radicci, uma discussão sobre o meio ambiente, questão amplamente discutida em nossa sociedade urbana. Grupos de proteção ambiental se desenvolvem e atuam fortemente nessas questões. Eles estimulam a elaboração de leis, ações propagandísticas, colaboram para a disseminação de um imaginário da preservação da natureza numa espécie de “greenpeacização” do mundo.

Até pouco tempo, pensar a natureza, no sentido da preservação, não era algo tão disseminado. Nas tiras de Radicci, tal discussão recente se estabelece entre dois personagens da história: de um lado, Radicci tenta, a todo custo, tirar o máximo de proveito da natureza. Sua relação com ela é a de exploração. De outro lado, Guilhermino, que incorpora a urbanidade e a

contemporaneidade, atua como um defensor assíduo do meio ambiente, sempre em conflito com seu pai.

Radicci possui o hábito da caça. Ele não tem consciência da importância da preservação da natureza, pois sua relação com ela sempre foi de exploração. Quando os imigrantes italianos chegaram ao Brasil, tiveram que construir todas as condições de sobrevivência. Isso incluía desde o desmatamento para a construção de suas casas, até a busca por comida. No intuito de sobreviver, os italianos exploraram a natureza e esse hábito foi preservado e exagerado na construção da caricatura do imigrante.

Na figura 36, Guilhermino se vangloria pela caça ter sido proibida, mas logo é contrariado pelo esforço de seu pai em manter esse hábito, mesmo com a proibição.



Figura 36 (Lotti, 2001, p. 30):
Ibama

No primeiro quadro, Guilhermino aparece falando sozinho: “ Bem feito! Proibiram a caça!! Se ferrou!”. No segundo quadro, Guilhermino continua feliz com a proibição, dizendo que duvida que Radicci consiga pegar numa arma agora. Mas o terceiro quadro responde à dúvida de Guilhermino e Radicci surge com um bodoque na mão. Radicci não pegou em uma arma de fogo, como imaginara Guilhermino, já que em outras tiras ele aparece com armas de fogo. O personagem encontrou outra solução e continuou caçando com outro tipo de arma, o bodoque, antigo “arco” infantil, o que contribui para o humor da tira. Ao fundo da terceira tira, Guilhermino aparece apavorado e surpreso com o fato (Lotti insere figuras cinéticas para destacar a surpresa de Guilhermino). Radicci contraria o discurso de proteção ao meio ambiente. Ele ignora esse discurso, ignorando as próprias leis de proteção ambiental.

Na figura 37, Radicci entra em conflito com Guilhermino, pois ele o havia denunciado para o Ibama.

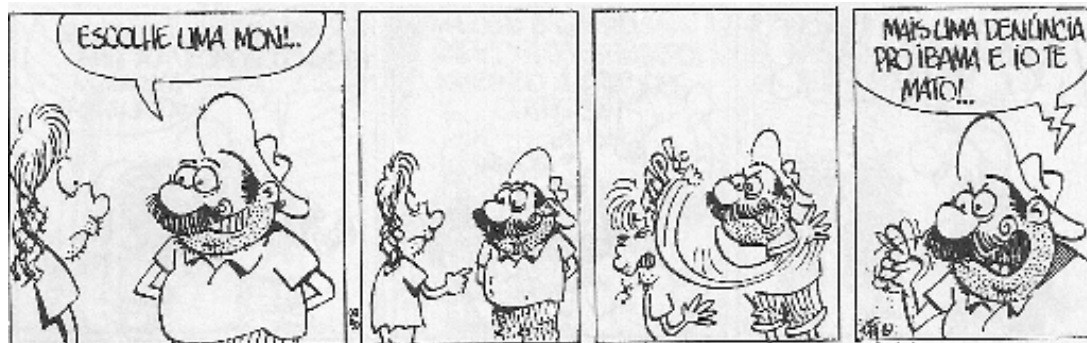


Figura 37 (Lotti, 2001, p. 54):
Denúncia ao Ibama

Nessa tira, Lotti cria uma situação humorística com o fato de Guilhermino ter denunciado seu pai: no primeiro quadro, Radicci pede que Guilhermino escolha uma de suas mãos. Teoricamente, o personagem teria um presente escondido em uma das mãos, ou alguma surpresa agradável, pois sua expressão facial é de alegria. A brincadeira é frequentemente realizada com as crianças, criando nelas uma expectativa agradável. No segundo quadro, Lotti mantém o suspense, mostrando que Guilhermino escolheu uma das mãos. Radicci mantém sua expressão alegre, mas seu sorriso já é mais contido. No terceiro quadro, a surpresa de Guilhermino é sofrer um tapa no rosto (expresso através de uma figura cinética complementado por uma onomatopéia (*Tap!*)). Depois, no último quadro, Lotti explica a situação: Guilhermino havia denunciado Radicci para o Ibama e Radicci ficou furioso com o filho. O humor da tira é criado por essa seqüência de quadros que criam uma expectativa no leitor: trata-se na verdade de uma espécie de “presente grego”, a suposta surpresa agradável é contrariada pelo tapa de Radicci.

5) Política e questões sociais

Radicci e o Analista se posicionam em campos políticos diferentes. Radicci, teoricamente, é autoritário. Sua posição é claramente totalitária. Tal discurso, no entanto, encontra grandes dificuldades de se exercer num tempo onde os meios de comunicação estão por toda a parte, a internet possibilita a disseminação de qualquer novidade e as ditaduras políticas ficam cada vez mais afastadas das possibilidades reais.

Já o Analista de Bagé age num tom de crítica das desigualdades sociais e da corrupção política, aproveitando as possibilidades de denúncia e de sátira que uma sociedade democrática permite. No entanto, também comporta-se autoritariamente.

A história “Malufice” é uma sátira sobre a corrupção no Brasil e requer maior observação quanto à imagem, pois ela só poderá ser compreendida se a caricatura que constitui a piada puder ser percebida. Aqui, o analista atende um paciente muito semelhante ao ex-governador de São Paulo, Paulo Maluf, considerado um dos políticos mais corruptos do país.



Figura 38: “Malufice” (Vasques, Veríssimo, 2007, p. 25)

A narrativa é composta de apenas dois grande quadros. No primeiro, a face do paciente é escondida, apenas o Analista é destacado, dizendo: “Bueno, tchê. Tu dizê que não poderia viver num país governado pelo Maluf até que se compreende”. No segundo quadro, o divã do Analista aparece evidenciando, pela caricatura de seu rosto, que o paciente em questão é um sócia de Maluf, ou o próprio Maluf. Nesse quadro, o Analista finaliza a história dizendo: “por outro lado, isso te cria um problema FILHO-DA MÃE!”. A preocupação moral extravasada pelo paciente entra em evidente choque com o aspecto físico do mesmo, o que evidencia um problema insolúvel. Se assumirmos a caricatura como sendo a de Maluf, trata-se de um problema de dupla personalidade.

Para a compreensão dessa história, é necessário conhecer o ambiente social no qual tal discurso pode ser produzido. Há, aqui, uma *interdiscursividade* criadora. Um saber sobre a situação política do Brasil, e sobre uma situação específica da corrupção, e outro sobre os discursos que

formam a psicanálise. Esses dois campos atuam juntos na construção da história.

Essa história é um dos raros casos em que a imagem é essencial para a compreensão da narrativa. Mas tal imagem só pode ser compreendida, como pretende o autor, se o leitor conhecer o rosto de Maluf.

O caso de Maluf ficou bastante conhecido e teve sua caricaturização em vários outros campos. A corrupção de Maluf foi divulgada na grande mídia. Criou-se um clima que envolve Paulo Maluf no contexto da corrupção. A disseminação desse clima colaborou para que a sátira pudesse se realizar com eficiência, sobretudo, levando-se em conta que a história foi divulgada em uma revista de circulação nacional.

Outra história, “Fé em Deus e pé na bunda” revela a preocupação social do Analista com o estado de miséria e fome da Etiópia. Numa conversa com um paciente que diz ser Deus, o Analista expõe seu descontentamento, aproveitando-se da suposta loucura do paciente, para cobrar a correção das coisas erradas no mundo, como a pobreza e a fome. Na penúltima tira, no segundo quadro, o Analista manda o paciente embora, demonstrando a sua indignação com Deus. Na última tira, Lindaura aparece xingando o analista, pois ele não deveria tratar o paciente daquela forma. Então, o Analista diz: “bueno, se era loco, se curô...e se era Deus mesmo, ouviu as verdades!”. A frase revela a dúvida do Analista sobre o fato de o paciente ser mesmo Deus, dúvida que um sujeito racional como se diz o Analista, jamais teria.



Figura 39: “Fé em deus e pé na bunda” (Vasques, Veríssimo, 2007, p. 31)

Em “Folia de risco”, o autor mostra a posição do Analista quanto ao quadro político atual – a decepção com os políticos. Mas faz principalmente uma crítica aos eleitores, que elegem políticos corruptos e despreparados.



Figura 40: “Folia de risco” (Vasques, Veríssimo, 2007, p. 38)

Nos quatro primeiros quadros, o personagem diz o que fará no carnaval: se desinibir, fazer besteiras, dizer bobagens, etc. No quinto quadro, o Analista, com uma expressão despreocupada, diz ao paciente que tenha cuidado. No último quadro, o paciente, com uma expressão desanimada, pergunta porque deveria ter cuidado e o Analista responde que se ele fizer o que está dizendo, pode acabar eleito, evidenciando quais as características que o Analista atribui a um político. Tais atributos são contrários aos que os políticos deveriam ter, evidenciando a crítica à real atividade política desenvolvida pelos políticos eleitos.

“Só promessa” faz, novamente, uma crítica ao governo.



Figura 41: “Só promessa” (Vasques, Veríssimo, 2007, p. 64)

A história critica o sistema educacional que remunera mal seus professores. Nessa tiras, a paciente é uma professora, funcionaria pública que expõe os problemas sociais de ser quem é ao psicanalista. Como psicanalista, seguindo o estereótipo de psicanalista referido na história, o Analista deveria sugerir uma solução racional para o problema. Mas ao deparar-se com um problema maior do que sua capacidade de resolução, e maior que a

capacidade da psicanálise de resolução, o Analista apela à religião e sugere como forma de tratamento a reza à Nossa Senhora de Fátima. É notável que quando o problema do paciente também é o problema da sociedade, o psicanalista recorre às formas que os grupos sociais possuem para responder às suas questões, como por exemplo, a religião.

“Tipo exportação” mostra a revolta, provavelmente do autor, com o Brasil. O paciente do Analista diz a ele que quer sair do Brasil de toda a maneira. Depois, pergunta ao Analista se esse fato é loucura. Na última tira, no primeiro quadro, o Analista responde que sim. Depois, no último quadro, somos surpreendidos com a justificativa do Analista: ele diz que o paciente teria que levar seu analista junto.



Figura 42: “Tipo exportação” (Vasques, Veríssimo, 2007, p. 70)

Em geral, o gaúcho não quer sair do Rio Grande do Sul e, em casos extremos, só sairia do Brasil se for para o Rio Grande do Sul sair do Brasil. A

insatisfação do Analista com o seu país, revela uma vontade de sair. Quando o personagem é exposto a uma realidade política, ele incorpora um discurso que não é o seu de costume. Se o paciente do analista estiver fazendo alguma reivindicação política, o Analista de Bagé se posiciona ao lado dele, contrariando sua característica grosseira no tratamento dos pacientes. Nesse caso, o médico decide ir junto com o paciente, compartilhando a suposta loucura do paciente.

A crítica política ao país é realizada pelo Analista e por outros personagens que atuam como seus pacientes. Quando ela é feita por outros, o Analista sempre concorda. A crítica à sociedade e ao governo parece amornar o tom debochado das histórias do Analista de Bagé em relação ao gaúcho campeiro. Nas histórias que criticam a situação social, a piada se estabelece não pela ação do Analista, mas pelo conteúdo crítico da história. Nesses casos, o Analista torna-se coadjuvante de um conflito maior, com o qual ele se identifica, mesmo que não admita explicitamente.

Nesse sentido, temos a história “Painho Noel”, na qual o Analista quase não aparece.



Figura 43: “Painho Noel” (Vasques, Veríssimo, 2007, p. 71)

O personagem principal é um papai-noel com o rosto do falecido senador pela Bahia, Antonio Carlos Magalhães. Nos primeiros quadros o personagem expõe os “ossos do ofício”. Diz que agüenta piadas e agüenta o calor da roupa. No último quadro, o Papai Noel aparece dizendo que o que ele não agüenta é crianças pedindo a concessão de canais de Fm.

A compreensão da piada exige o conhecimento da situação política da época. Edgar Vasques (2009) confirma: o Papai Noel é uma caricatura de Antônio Carlos Magalhães (ACM):

Na verdade, para entender a hq é preciso lembrar que na época (governo Sarney), o ministro das comunicações, o famigerado Antônio Carlos Magalhães, subornava políticos “doando” concessões de rádio. A figura caricaturada é ele, daí o título: “Painho” (diminutivo de pai na Bahia) é como ele era chamado em Salvador (VASQUES, 2009).

“Crianças pedindo concessão de canal FM” é uma ironia com o fato de ele subornar os políticos de tal forma. A inserção do personagem principal,

Analista de Bagé, em segundo plano, abre espaço para a atuação do político corrupto, põe o corrupto no palco da sátira, deixando à vista de todos o espetáculo da corrupção. Na tentativa de afastar a corrupção de nossa sociedade, a ridicularização dos políticos corruptos se realiza.

Em Radicci, as questões políticas são também motivo de humor. Mas, na maioria das vezes, o humor não decorre de um posicionamento crítico aos fatos políticos. O pensamento político e as possibilidades de engajamento social são contrastados pelo movimento natural da vida cotidiana e pela ênfase nos prazeres e nas “inutilidades” da vida.

Na figura 44, por exemplo, Radicci lê um suposto jornal e elogia um político. No primeiro quadro, apenas esse fato é exposto para o leitor: o elogio que Radicci faz a um político estrangeiro. No segundo quadro, Guilhermino tenta adivinhar de quem se trata e cita políticos italianos comunistas, socialistas e de posição anti-fascista. Entre os políticos, está Nilde Iotti, de mesmo sobrenome do autor das tiras.



Figura 44: Cicciolina (Iotti, 2001, p. 54)

Radicci olha para Guilhermino, com uma expressão de surpresa e no terceiro quadro Iotti revela de qual político se tratava: era Cicciolina, uma atriz de cinema pornô que entrou para a política, lutando, especialmente, em prol do meio ambiente. A terceira tira revela que o elogio de Radicci não era para a atividade política de Cicciolina, mas para a sua foto nua, sugerindo a falta de politização do personagem.

Na figura 45 Iotti, deixa clara a posição política de Radicci. O personagem passa por Guilhermino com uma enxada na mão. Guilhermino o provoca, dizendo: “Já vai ô...ô... Benito Mussolini!”. No segundo quadro, um

close no rosto de Radicci evidencia sua expressão de surpresa. O leitor poderia pensar que Radicci se sentiu ofendido, já que Mussolini foi um ditador cuja política é extremamente criticada até hoje. No terceiro quadro, Iotti surpreende o leitor, evidenciando a verdadeira posição política de Radicci: “ ele me elogiou oggi di manhã!”, diz Radicci à Genoveva.



Figura 45: Benito Mussolini (Iotti, 2001, p. 34)

6) Discursos sobre a religião e as crenças

A religião e as crenças, nas tiras do **Analista** e de **Radicci**, também são motivos de humor. Radicci traz o discurso do catolicismo para contrariá-lo, quebrando o estereótipo da religiosidade do imigrante italiano. No entanto, seu universo de personagens é mais complexo. Dessa forma, o discurso religioso pode se realizar através de outros personagens, responsáveis por manter o estereótipo de italiano.

No **Analista**, a sátira está na supervalorização da razão, o que seria próprio do universo estereotipado da psicanálise, e a impossibilidade da vida real se basear apenas em sentidos racionais.

Em “Agosto do freguês”, podemos perceber o deboche e a desvalorização das crenças e superstições e a excessiva valorização da razão da sociedade moderna.



Figura 46: “Agosto do freguês” (Vasques, Veríssimo, 2007, p. 33)

O paciente sofre com as superstições. O Analista o critica pela falta de racionalidade, mas dá como tratamento um pacote contendo um fio benzido da barba de Freud. Ao fundo dos quadros das tiras, como uma espécie de papel de parede, Vasques insere elementos - símbolo de misticismos, crenças e rituais religiosos. Nesse “pano de fundo”, não há elementos exclusivos de uma crença ou religião. Eles se misturam, constituindo um universo amplo, no qual tudo o que diz respeito às crenças e aos rituais religiosos está simbolicamente presente. Há no cenário um gato preto; o chamado *trevo de quatro folhas*; o número 13, considerado por muitas pessoas como número da sorte; etc.

Aqui, a mistura do campo racional da psicanálise com as crenças religiosas formam um campo de sentidos (campo semântico) particular. Mesmo o analista, freudiano, é influenciado por questões que fogem à razão, revelando as incoerências e a complexidade da sociedade contemporânea. O fato de a

barba ser benzida por uma benzedeira de Dom Pedrito traz a cultura religiosa regional para a questão. Dessa forma, a complexidade é feita da junção, indissociável, do caráter universal da racionalidade e das superstições e crenças particulares de cada local.

Em “Papai dos céus” o paciente pede ao Analista a explicação psicanalítica para seu pavor de avião. Mas o psicanalista se sente incomodado e diz ao paciente para não o interromper, pois ele está rezando. O próprio Analista não encontra explicações psicanalíticas para o medo do paciente que é também o seu medo. Ou melhor, o personagem prefere apelar para outros métodos, quando os assuntos são os seus próprios problemas.



Figura 47: “Papai dos céus” (Vasques, Veríssimo, 2007, p. 76)

Em Radicci, as idéias do catolicismo são contrariadas pelas atitudes anti-religiosas dos personagens, e até mesmo de alguns membros da igreja. Na figura a seguir, Genoveva vai até a igreja local para falar com o padre. Ela diz a ele que Radicci pensava que iria morrer e queria se confessar. O padre, ao ouvir isso, faz um expressão de espanto, mas logo no terceiro quadro ele

reaparece, com uma expressão de maldade, como se estivesse planejando alguma coisa ruim, pensando que ouvir a quantidade de pecados que Radicci teria seria muito divertido. Podemos concluir, de tal forma, pois não há outra referência que levaria o humor para outro lugar que não a expressão na face do padre. Conhecendo o universo de Radicci, sabendo que ele quebra o estereótipo de religiosidade, podemos orientar os mesmos sentidos da sua “descrença” para outros personagens como o próprio padre, que teria quebrado, assim, seus votos de bondade e mesmo desrespeitado um preceito tipicamente católico.



Figura 48 (lotti, 2001,p. 93):
O padre

Apesar de, na maioria das tiras, Radicci fugir aos compromissos religiosos, quando isso pode beneficiá-lo diretamente, o personagem se aproveita da religião. Na figura 49, Guilhermino aparece no primeiro quadro cantando uma música que diz “eu não gosto de padre, eu não gosto de madre, eu não digo amém”. Entre esses dois quadros, lotti insere outro menor, no qual Radicci aparece com uma expressão de quem está pensando o que fazer com aquela situação. No quadro seguinte, aparece o padre benzendo Guilhermino e Radicci no canto da cena, acompanhando tudo. Guilhermino está visivelmente irritado. Radicci não é um personagem religioso, mas se aproveita da religião para fazer com que seu filho pare de cantar e tocar as músicas que ele não gosta de ouvir.



Figura 49 (zona rural,p. 171, tira4):
Exorcismo

7) Discursos étnicos, raciais e da inclusão social

O discurso de inclusão social fez vir à tona uma série de preconceitos que há pouco tempo não eram vistos como tal. Eles variam desde o preconceito contra as pessoas que apresentam problemas psiquiátricos até a infração decorrente de expressões racistas, herança dos anos de escravidão vividos na nossa região. As produções do **Analista de Bagé** e **Radicci** evidenciam tais discursos através de ações preconceituosas de seus personagens.

Na história “Sal grosso” podemos observar uma crítica ao preconceito.



Figura 50: "Sal Grosso" (Vasques, Veríssimo, 2007, p. 78)

O autor dá a entender, inicialmente, que o Analista irá fazer um churrasco para todos, independentemente de seus problemas psicológicos. Inicialmente, a igualdade é apresentada. Depois, o Analista separa a carne mais dura para os que são masoquistas, revelando a "divisão em classes" que ele faz ou a distinção entre pacientes com ou sem crise, e ainda conforme cada tipo de crise. Quem diz que o Analista faz churrasco para todos os pacientes é o narrador; o Analista, portanto, contraria o narrador. A temática de fundo, aqui, é a desigualdade. Às vezes, a crítica à desigualdade aparece na pele do Analista de Bagé, mas na maioria das vezes, são os outros personagens e o narrador que fazem esses questionamentos sociais, travestidos de formas diversas.

Em Radicci, o preconceito racial freqüentemente é a fonte do humor da história. Os personagens sabem da existência do preconceito e, na maioria das vezes, tentam evitá-lo.

Na figura 51, Radicci aparece, no primeiro quadro, reclamando por ter sido chamado de racista. Enquanto pensa no fato, ele bate com o martelo em uma madeira. No segundo quadro, Radicci dá uma martelada no dedo e apenas no terceiro quadro o racismo de Radicci fica evidente: dentre o seu vocabulário de xingamentos, está a palavra “negri” (negro). A palavra “negro” é inserida no mesmo campo semântico de “porchi” (porco), utilizadas como xingamento pelos descendentes de italiano. Para quem não compreende as palavras, Lotti insere símbolos que significam palavrão. O autor faz uma espécie de tradução, através de desenhos e símbolos, das palavras estranhas para o português, direcionando a interpretação do leitor para o fato de Radicci ser racista.



Figura 51 (Lotti, 2001, p. 11):
Racismo de Radicci

Podemos ver, nessa tira, que Radicci não gosta de ser chamado de racista e sabe que o pensamento racista é errado. Mas ao ser submetido a uma situação na qual seus impulsos sobressaem, Radicci revela sua verdadeira predisposição.

Na tira seguinte, Radicci continua questionando a idéia de que o italiano é racista. No primeiro quadro, ele tenta convencer Guilhermino de que o racismo do italiano é mentira. Mas logo no quadro seguinte, Genoveva aparece e se intromete na conversa: “Ma Dio! Tive un pesadelo horrível! Un negro entrou aqui em casa e...”, desmentindo a “teoria” de Radicci. A tira encerra com Radicci sugerindo que se mude o assunto da conversa com o

filho, esquecendo o comentário de Geneveva, que faz com que a primeira fala de Radicci seja contrariada.



Figura 52 (Lotti, 2001, p. 12):
Racismo de Geneveva

Na figura 53, Guilhermino leva uma suposta namorada negra para conhecer seus pais. A menina fica com receio que os pais de Guilhermino sejam racistas, mas Guilhermino a tranqüiliza. Ao conhecer a menina, Geneveva ordena que ela pegue o balde e o esfregão para limpar o banheiro, confundindo a menina com a empregada, apenas pelo fato de ela ser negra. Guilhermino, ao ver a situação, briga com a mãe e ela, com uma expressão de desespero e vergonha, diz que “tinha escapado”. A tira demonstra que Geneveva também tem consciência que sua postura fora racista, mas não consegue controlar seus impulsos e esconder seu racismo. Ao perceber que foi racista, Geneveva se envergonha.



Figura 53 (Lotti, 2001, p. 34):
Racismo

8) Discursos sobre a mídia

Um dos indícios da contemporaneidade é a presença intensa da mídia de massa em todos os segmentos sociais, desde as grandes cidades até o interior rural. Em Radicci, essa relação freqüentemente aparece. Os personagens se relacionam com os veículos de comunicação mais divulgados do país e utilizam aparelhos como o rádio e a televisão, lêem jornal e revista, às vezes participam desses meios e são fontes de notícia.

No Analista de Bagé, há uma referência a *Playboy*, revista na qual as tiras foram publicadas.

“Papel de maníaco” conta o distúrbio de um paciente com as revistas *Playboy*. Nos primeiros quadros, o paciente aparece dizendo que tem todas as edições da publicação. Depois, ele segue fazendo uma espécie de propaganda, informando ao leitor dados sobre a revista e dizendo que ele não consegue se separar da revista por nem um minuto. No último quadro, o Analista de Bagé se rende e tira a revista das mãos do paciente. O personagem estava ansioso para ver a revista que o paciente tinha nas mãos. Tratava-se da revista na qual a jogadora de basquete Hortência havia pousado nua.



Figura 54: “Papel de Maníaco” (Vasques, Veríssimo, 2007, p. 69)

Esse história, “Papel de maníaco” foi publicada nesse mesmo número em que Hortência era a principal “atração” da revista e os autores dos quadrinhos fazem, dentro da própria história, uma referência à revista-suporte do quadrinho. O paciente maníaco e o personagem Analista de Bagé promovem uma espécie de *merchandising* da revista dentro dela mesma. Por outro lado, o Analista se revela humano e tão propenso às manias como seus próprios pacientes.

Freqüentemente, Radicci ou Genoveva aparecem assistindo televisão. Na figura 55, Iotti vincula a novela com o sexo.

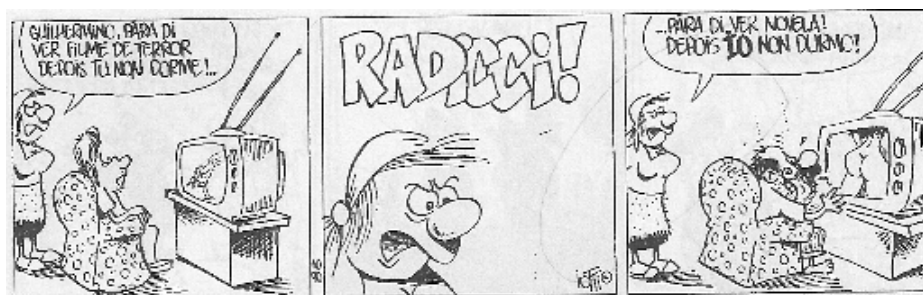


Figura 55 (lotti, 2001, p. 56):
Radicci e a novela

O conteúdo das novelas, muitas vezes, apresenta um forte conteúdo sexual. Os programas com tal conteúdo normalmente são exibidos em horários diferenciados e recebem faixa etária alertando a idade não recomendada para se assistir ao programa. As novelas em geral são autorizadas para uma faixa etária menor do que deveriam, pelos seus conteúdos. Sabendo desse fato, e, ao mesmo tempo, fazendo uma crítica a isso, a tira é realizada.

Para falar da novela, primeiramente lotti insere Genoveva ordenando a Guilhermino não assistir aos filmes de terror, pois ele não conseguiria dormir se os assistisse. No segundo quadro, Genoveva aparece xingando Radicci, criando um clima de suspense para o desfecho do humor no terceiro quadro, no qual Genoveva aparece ordenando a Radicci que não assista novela, pois ela não conseguiria dormir se ele assistisse. O conteúdo sexual da novela é representado por uma mulher nua que aparece na televisão de Radicci. O personagem é desenhado com a língua para fora da boca e quase saindo da poltrona onde está sentado, como quem quisesse pegar a mulher que está na tela. Podemos concluir, a partir desse desenho, que Genoveva não vai dormir, pois Radicci continuará excitado. Aqui, quem faz a crítica à novela é Genoveva, pois ela é quem possui a moral que Radicci não possui. Além disso, poderíamos imaginar que Genoveva faz essa crítica específica por não possuir os atributos físicos da personagem da televisão.

A mesma situação é exibida e reforçada na tira abaixo. O exagero da situação gera uma situação engraçada. Genoveva e tia Carmela resolvem rezar, pois, segundo elas, as novelas são demoníacas.



Figura 56 (Lotti, 2001, p. 86):
Genoveva, tia Carmela e a novela.

No primeiro quadro tia Carmela aparece desligando a televisão, pois ela só traria coisas ruins. Na segunda tira, tia Carmela reforça os sentidos do primeiro quadro, argumentando que a novela que estava passando na TV era “coisa do demônio”. No terceiro quadro, Genoveva e tia Carmela aparecem rezando, como se quisessem expulsar o demônio da novela. O exagero na religiosidade das duas sugere certa alienação, atribuída tanto à religião quanto à novela. A técnica que as duas beatas utilizam para combater a televisão está no mesmo campo de alienação que elas combatem na TV.

Na figura 57, Genoveva aparece lendo *Nova*, uma revista feminina que traz assuntos como a sexualidade.



Figura 57 (Lotti, 2004, p. 55):
Leitora de Nova

Nessa revista, discute-se a mulher da contemporaneidade, bem resolvida sexualmente e independente. O fato de Genoveva ler *Nova* coloca-a nesse mesmo contexto de independência, mas sua roupa rural e o fato de ser casada com um homem machista contraria a suposta posição da leitora de *Nova*. Uma mulher com tais características, lendo *Nova*, significaria, se não um avanço, no mínimo uma contradição. Oposição que contribui para o humor da tira. Ocorre que, no jogo de palavras – a utilização de duplo sentido para a palavra *nova* – Radicci indica a verdadeira idade e posições ideológicas de Genoveva, *velha*, em contradição com os valores trazidos pela revista *Nova*.

4. CONCLUSÕES

Em cada lugar há uma infinidade de “tipos” sociais que traduzem e identificam aquela região. Quando queremos nos referir a um local, convocamos esses tipos específicos que atualizam a influência da história e da cultura e constituem algo imponderável que poderíamos chamar *imaginário*.

No Rio Grande do Sul, temos bem marcada a divulgação de representantes vinculados ao campo. O gaúcho campeiro e o imigrante italiano fazem parte dessa “atmosfera rural” relacionada ao estado.

A urbanização fez com que esses modos de vida desaparecessem, ou devessem desaparecer, mas alguns deles remanescem. Dentro do que poderíamos chamar de sociedade pós-moderna ou contemporânea, marcada pela heterogeneidade, pela convivência dos opostos, tais sobreviventes permitem que a própria modernidade seja discutida e relativizada.

Nesse sentido, a caricatura dos tipos humanos e a ridicularização dos hábitos e costumes desses personagens descontextualizados pode se efetivar. Produções midiáticas se apropriam de determinados tipos e hábitos no intuito de construir uma outra imagem que interfira no imaginário já existente, constituído, ao longe de séculos, e que é nos apresentada igualmente com suas contradições.

As histórias em quadrinhos fazem parte dessas produções que têm procurado captar a atmosfera de um tempo e de um local. Através de uma linguagem muito específica, que se aperfeiçoa com o desenvolvimento técnico, os quadrinhos contribuem para colocar em palco os personagens desejados e indesejados pelas sociedades. Com a contribuição de agentes de divulgação, tais produções disseminam-se por toda parte, levando consigo as imagens de um tempo e de um lugar.

As tiras cômicas de **O Analista de Bagé** e de **Radicci** possuem como argumento a sátira a dois tipos gaúchos. Trata-se da caricatura do que

seriam dois habitantes desse estado. O exagero com que são representados amplia suas características, grosseirizando o que não seria notável, construindo a caricatura, destruindo a face real dos modelos ao deboche e evidenciando uma modificação temporal, o envolvimento do passado pelo presente.

De acordo com Freud [1905], a comicidade precisa apenas de duas pessoas para se realizar, uma que descobre e outra que é descoberta. A comicidade, no entanto, pode ser produzida intencionalmente, pelo chiste. O chiste necessita de mais de duas pessoas, já que é fabricado. As histórias do Analista e do Radicci são produções que pretendem ser cômicas, *por em ridículo* (Freud) apelando, dessa forma, para técnicas próprias que consideram o público-leitor para o qual as histórias são dirigidas.

Conforme Freud,

é, pois, a comicidade suscetível de ser separada das pessoas, sempre que de antemão conheçamos as condições em que as mesmas são cômicas. Deste modo, nasce a comicidade de situação e com tal conhecimento surge a possibilidade de tornar-se cômica, à vontade, uma pessoa, colocando-a em situações em que ditas condições do cômico se mostrem ligadas aos seus atos (FREUD, [1905] 1950, p. 193).

Nesse sentido, **O Analista de Bagé** desenvolve uma *comicidade de situação*. O personagem é deslocado do seu contexto comum para atuar em uma realidade oposta à sua personalidade, sendo o personagem o alter ego revelado do leitor.

A comicidade em **Radicci** se refere mais às ações dos próprios personagens. Eles provocam tipos diferentes de humor, ora agindo ingenuamente, ora apelando para os duplos sentidos das palavras e para os equívocos de linguagem gerados pelos processos de adaptação lingüística dos descendentes de imigrantes italianos.

Esse dois personagens possuem formas diferentes de se relacionar com o presente, mas é possível encontrar, em ambos, perspectivas semelhantes. Os motivos do humor em um e noutro nem sempre são os mesmos, mas ambos permitem, através do diálogo criador/leitor, a conscientização do leitor a respeito de sua própria condição.

Para o riso, é necessário que o leitor se encontre na história ou pelo menos encontre o outro que também o constitui. Nesse sentido, os motivos do

humor evidenciam o que cada um particularmente tenta expulsar para as margens (Bergson, 1980), que parte de si deve ser ridicularizada e afastada.

No objetivo de intervir, tais produções, que têm como base a caricatura de tipos humanos que estariam desatualizados, apelam para as coisas da contemporaneidade. Elas precisam dialogar com a contemporaneidade, com os vários imaginários presentes na sociedade atual. Para intervir no imaginário, o vínculo com as coisas dessa sociedade é importante.

Nesse sentido, as histórias do **Radicci** e do **Analista de Bagé** se relacionam com as novas concepções de gênero feminino e masculino; com os elementos que podem ser considerados tradição; com as relações entre campo e cidade; com os discursos sobre a política e as críticas sociais; com as questões étnicas e raciais; com os dizeres sobre as religiões e as crenças; com as questões ambientais e com os discursos sobre a mídia.

Em ambas as histórias, as questões de gênero foram as que prevaleceram, destacando a sátira ao machismo e à sociedade paternalista. Foi essa temática que rendeu maior quantidade de análise em cada história. Poderíamos compreender tal fato, pois nas sociedades atuais a sexualidade não é uma questão resolvida, servindo como motivo de tensão.

No **Analista de Bagé**, a desmitificação da virilidade é realizada pelo autor do texto, que insere elementos de contradição na história. Dentro da história, o Analista não sofre nenhuma sátira dos outros personagens. Ele é o protagonista que atua praticamente sozinho nas várias temáticas propostas e, na maioria das vezes, é o agente da sátira, do humor referente à situação na qual os personagens atuam. Tal solidão poderia condizer com o que se diz sobre o gaúcho do campo, andarilho e solitário.

A relação com a mulher, no **Analista** não considera a personagem feminina enquanto sujeito. Ela sempre está em segundo plano, atuando para fornecer elementos ao Analista para que o humor se desenvolva a partir dele.

Nessa historieta, o órgão sexual masculino é bastante referido, reforçando os sentidos da masculinidade trazidos na história. Não há referência explícita ao órgão sexual feminino, ou, pelo menos, à ação da mulher quanto à sexualidade, o que reforça a falta de uma sátira evidente da *relação* entre homens e mulheres e destaca que há, sim, uma discussão sobre o masculino.

Em Radicci, há o deboche da virilidade pela personagem feminina Genoveva, que detém as possibilidades de crítica nas histórias, constituindo-se em uma força combativa da falta de moral de Radicci.

Radicci, no entanto, não é o poder instituído, pois todas as suas conquistas são trapaças, irreais. Esse lugar do poder parece não estar ocupado nas tiras de Radicci. Genoveva combate algo que não está em lugar algum. Há, na verdade, uma espécie de equilíbrio entre os dois personagens.

Conforme Maffesoli (1996), os movimentos sociais tradicionais sofrem hoje uma espécie de esvaziamento. Não há mais, por exemplo, um movimento feminista conquistador. Poderíamos dizer que Genoveva está suspensa entre um movimento feminista conquistador e a contemporaneidade. Já que não há um poder masculino real a combater, Genoveva é uma espécie de “rebelde sem causa”. Radicci, o masculino, não significa o poder, nem o domínio, já que não consegue impor nada a Genoveva. Mas o personagem feminino insiste em combatê-lo, como se ele estivesse no poder. Genoveva parece não enxergar a sua possibilidade de deslocamento, parece estar acostumada, apesar de reclamar, ao *modus operandis* da sociedade paternalista.

Em relação ao campo e à cidade, não há em Radicci o discurso saudoso do campo, pois ele mora na zona rural, mas incorpora as coisas da cidade, sobretudo quando elas lhe proporcionam maior praticidade. O Analista de Bagé sente falta do campo e se refere a ele com saudosismo e idealização.

Guilhermino está deslocado em sua família rural. Ele incorpora a contemporaneidade das histórias de Radicci, participando das tribos de *rock*, dos grupos que se identificam pela proteção ao meio ambiente – poderíamos dizer que Guilhermino é uma espécie de ambientalista. O personagem representa o deslocamento em direção ao urbano e às coisas que fazem a contemporaneidade. Crítico em relação às origens, vive sem trabalhar e às custas do pai, sendo eterno estudante o qual jamais se viu estudar de fato. O caráter urbano de Guilhermino contribui para a complexidade das histórias de Radicci, que se constitui através de personagens fixos e de personalidades definidas.

Radicci e Analista se relacionam de modos diferentes com a política. Radicci se aproveita dos fatos para facilitar sua vida. Constitui o que há

de amoral na sociedade. Não está preocupado com a crítica social e muito menos com o ativismo político. O Analista aproveita os fatos decorrentes das instituições políticas para criticar o que estaria errado na sociedade. Denuncia a corrupção, atua como um fiscalizador moral.

Radicci representa o tempo bíblico, onde se come o pão pelo suor do rosto. O campo representa isso. Mas Radicci odeia o trabalho braçal, entrando em contradição com o que ele supostamente representaria. E rejeita a religião. Não porque ele pense que as crenças sejam inferiores à razão. Ele não se faz esse questionamento, mas porque ele prefere viver com prazer, sem privações, extrapolar na bebida, na comida e no sexo.

O Analista não se relaciona com as crenças, pois ele acredita na razão. E sustenta a idéia de que as soluções para os problemas devem ser racionais. O que não se sabe é se o Analista acredita de fato nisso, já que seus métodos próprios de psicanálise não possuem nada de racional. Essa contradição é evidenciada e ampliada, gerando uma situação humorística.

Na tentativa de manter-se, um e outro apelam para estratégias diferentes. O Analista de Bagé parece ser uma espécie de “combatente de frente”. O combate de frente exige uma aparência combativa e uma posição agressiva, de ataque. O personagem do Analista se coloca como protagonista, sai para o combate, tenta impor seu modo de ver à sociedade contemporânea, levando seus modos campeiros para a universalidade, para as questões da contemporaneidade.

Radicci, ao contrário, não possui uma postura combativa. Ele se protege da influência da sociedade urbana, mesmo que, por vezes, tente se beneficiar dela. O personagem age na defensiva, usando como arma o deboche. Radicci é um sujeito debochado.

Podemos dizer que, no intuito de sobreviver, o Analista de Bagé precisa impor seu particular ao universal. Ele parte em direção ao universal, levando o específico. Radicci precisa se proteger do universal. Ele fica e o universal chega até ele. São movimentos contrários que constituem uma fluidez do ser humano. Relação de ir e vir com o interior e o exterior. De forma mais ampla, relação entre o eu e o outro, movimento que nunca cessa, já que o outro é sempre *outro*.

Enquanto o Analista é um personagem cheio de moral, Radicci representa o lado oposto. Poderíamos dizer que, enquanto o Analista representa o *dever ser*, e ainda, que se esconde de si mesmo, parecendo ser o que não é, Radicci é a *parte maldita* (Bataille, 1975), representa o que é da *natureza humana*, sua *intimidade*.

Se a identidade depende da noção que o sujeito tem dele mesmo, se para a identidade existe a necessidade de uma consciência de si, auto – atribuição - Radicci e o Analista não são esses sujeitos da identidade. Eles não se auto-definem, posicionam-se conforme as situações e conforme os sujeitos.

Ambos são caricaturas do habitante rural, a satirização do mundo rural visto desde o lado da cidade. A tentativa de afastar o passado, o atrasado, tentativa de eliminar o que não está coerente local ou temporalmente, eliminar o que fica parado no tempo, termina por revelar também a contradição presente.

Por outro lado, a caricatura desses tipos sociais não deixa que o passado seja esquecido, revelando a convivência de valores simbólicos diversos.

A sátira desses tipos é um indício das características que a sociedade deseja expulsar, ou do que não deveria mais fazer parte, ou do que insiste em fazer parte, que permanece, mesmo que transformado. A sátira permite-nos ver o movimento; captar as sutilezas de uma sociedade, já que se constrói revelando e escondendo discursos; deixar em dúvida o que se vê, levantando suspeitas, pois se faz com elementos exteriores a ela mesma; dizer sem correr o risco de ser autoritário, já que, ao invés de ditar, sugere, sugerindo, igualmente, uma *atmosfera* para determinada sociedade.

Não cabe, aqui, discutirmos o quanto tais manifestações artísticas conseguem intervir no imaginário, mas para que uma produção consiga sobreviver, ela precisa encontrar identificações. Elementos presentes no imaginário e na cultura de determinado grupo.

As possíveis justificativas para o humor nas tiras podem não evidenciar as coisas como elas são na realidade cotidiana, mas são tentativas de captar as modificações que sofrem os diversos grupos humanos em uma

sociedade e a forma como tais grupos se relacionam com a atualização da sociedade, que tipos de identificações produzem em meio ao acelerado processo de mudança e como renascem, transformadas no intuito de sobreviver no tempo.

REFERÊNCIAS

- ACEVEDO, Juan. **Como fazer histórias em quadrinhos**. São Paulo: Global, 1990.
- BATAILLE, Georges. **A parte maldita**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- BECKER, Ítala Irene Basile. **O índio Kaingáng no Rio Grande do Sul**. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 1976.
- BERGSON, Henri. **O riso: Ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BONI, Luís A. (Org.). **A presença italiana no Brasil**. Porto Alegre: EST, 1987.
- BRIGGS, Asa, BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: De Gutemberg à internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- CARBONI, Florence, MAESTRI, Mário (Orgs). **Raízes italianas do Rio Grande do Sul**. Passo Fundo: UPF, 2000.
- CALAZANS, Flávio Mário de Alcântara (Org). **As histórias em quadrinhos no Brasil: Teoria e prática**. São Paulo: Unesp Proex, 1997.
- CIRNE, Moacy. **A linguagem dos quadrinhos: O universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Sousa**. Petrópolis: Vozes, 1971.
- _____. **A explosão criativa dos quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1977.
- _____. **Uma introdução política aos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.
- DOMINGUES, Joelza Ester, FIUSA, Layla Paranhos Leite. **História, o Brasil em foco: O Brasil do contexto da história geral**. São Paulo: FTD, 1996.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Curtrix, 1988.
- _____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FAUSTO, Boris. **Fazer a América: A imigração em massa para a América Latina**. São Paulo: EDUSP, c1999.

FÉLIX, Loiva Otero, RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti. **RS: 200 anos, definindo espaços da história nacional**. Passo Fundo: UPF, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: A imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente: Introdução ao narcisismo**. Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Belo Horizonte, Recife: Delta, 1950.

GASCA, Luis, GUBERN, Román. **El discurso del comic**. Madrid: Cátedra, 1994

GONZAGA, Sérgio. **Manual de literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

HOHLFELDT, Antonio. **Literatura e vida social**. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

_____. **O gaúcho: Ficção e realidade**. Rio de Janeiro: Antares, 1982.

IOTTI, Carlos Henrique. **Radicci: Zona rural**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. **Mixórdia: O menos pior do Radicci**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. **O livro negro do Radicci**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

JORON, Philippe. **Heterologia e alteridade social ou a comunicação pela margem**. *Contemporânea: Journal of Communication and Culture*, Vol. 4, Nº 1, 2006, p. 11-24.

JUNIOR, Gonçalo. **A guerra dos gibis: A formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933- 64**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LANNONE, Leila Rentroia; LANNNONE, Roberto Antonio. **O mundo das histórias em quadrinhos**. São Paulo: Moderna, 1994.

LEGROS, Patrick, MONNEYRON, Frédéric, RENARD, Jean-Bruno, TACUSSEL, Patrick. **Sociologia do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LIPPMANN, Walter. **Opinião pública**. Petrópolis: Vozes, 2008.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

LUYTEN, Sonia Bibe. **Mangá: O poder dos quadrinhos japoneses**. São Paulo: Hedra, 2000.

_____. **O que é história em quadrinhos**. São Paulo: Paulinas, 1985.

_____. (Org). **Histórias em quadrinhos: Leitura crítica**. São Paulo: Paulinas, 1984.

MAESTRI, Mário. **O escravo no Rio Grande do Sul: A charqueada e a gênese do escravismo gaúcho**. Porto Alegre: EST, 1984

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. **A transfiguração do político: A tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 1997.

_____. **O imaginário é uma realidade**. *Revista FAMECOS* (Porto Alegre), n.15, 2001, p. 74-81.

_____. **O conhecimento comum**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos: História, criação, desenvolvimento**. São Paulo: M.Books, 2005.

MELLO, Leonel Itaussu A., COSTA, Luís César Amad. **História moderna e contemporânea**. São Paulo: Scipione, 1999.

MEYER, Augusto. **Gaúcho, história de uma palavra**. Porto Alegre: IEL, 1957.

MOYA, Álvaro de. **Shazam!**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: Princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1999.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo: A diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis: Vozes, 2006.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da diferença: O feminino emergente**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: Uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: UNICAMP, 1997.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTA MARIA. SECRETARIA DE MUNICÍPIO DA CULTURA. **Gargantilha: Cartilha de quadrinhos de humor**, 1998.

RAMA, Ângela et.al. **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2004.

- SILVA, Diamantino da. **Quadrinhos para quadrados**. São Paulo: Bels, 1976.
- SILVA, Francisco de. **História do Brasil**. São Paulo: Moderna, 1992.
- SILVA, Nadilson Manoel. **Fantasia e cotidiano nas histórias em quadrinhos**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.
- SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco**. Petrópolis: Vozes, 1971.
- THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- VELHO, Guilherme Otávio (Org). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- VERGUEIRO, Valdomiro. **As histórias em quadrinhos e seus gêneros**. Disponível em <www.omelete.com.br/quadrinhos/artigos>
- VERÍSSIMO, Luis Fernando. **O Analista de Bagé**. Porto Alegre: L&PM, 1981.
- _____, VASQUES, Edgar. **As melhores do Analista de Bagé**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.
- 100 anos de histórias em quadrinhos, **Zero Hora**, Porto Alegre, 21 de Maio de 1995. Revista ZH, p.6-11.

Entrevista

IOTTI, Carlos Henrique. Jan. 2006. Registro para pesquisa monográfica referente à representação cultural do migrante italiano nas histórias em quadrinhos de Radicci. Entrevista concedida a Ediliane de Oliveira Boff.

_____.Fev. 2009. Registro para dissertação de mestrado "Narrativa das HQs gaúchas: Projeto de leitura de **O Analista de Bagé e Radicci**". Entrevista concedida a Ediliane de Oliveira Boff.

VASQUES, Edgar. Jan. 2009. Registro para dissertação de mestrado "Narrativa das HQs gaúchas: Projeto de leitura de **O Analista de Bagé e Radicci**". Entrevista concedida a Ediliane de Oliveira Boff.

ANEXO 1

Entrevista com Carlos Henrique Iotti⁴⁹

1. Porque criar o personagem Radicci? De onde vem essa proposta? Ou Quais as suas “fontes inspiradoras” ?

O Radicci foi criado em 1983 para ser a síntese do nosso colono. Uma caricatura do tipo italiano que aportou em 1875 e seus descendentes. Uma caricatura dos hábitos, dos costumes e da fala dessa gente. Se é que é possível fazer uma caricatura disso.

2. Você vê influência de alguma escola, estilo ou autor de História em Quadrinhos nas suas criações? Sobre o seu estilo de quadrinhos: como você o classificaria?

Existe uma “Escola Gaúcha” de criação de HQ. Ela é muito influenciada pela proximidade da Argentina, um centro fortíssimo em termos de criação gráfica. Na “Escola Gaúcha” os expoentes que mais me influenciaram são: Canini, Santiago, Edgar Vasques e grafistas como Jaca e Joaquim da Fonseca.

3. Como você posicionaria as Histórias de Radicci no cenário das Histórias em Quadrinhos brasileiras? Qual a importância do personagem nesse contexto?

O Radicci é uma HQ regional. É muito conhecida no Sul do país, mas é uma tira regional. Teria condições, na minha opinião, de se expandir para o centro, pois o personagem é um tipo universal com roupagem regional.

4. As histórias de Radicci são representativas dos traços culturais italianos? Por quê? Como você vê a questão da “identidade cultural”, nesse sentido?

Acredito que sejam representativas em boa parte, pois falam do cotidiano, do dia a dia do colono. Essa identidade cultural é feita em pequenos detalhes, em um trabalho rudimentar. De outra parte existe uma espécie de resgate de termos do dialeto vênето, de atitudes e hábitos peculiares que formam uma “geléia” cultural própria. Ou seria chimia?

5. De que modo essa identidade corresponde ou não na linguagem dos quadrinhos? (Como essa identidade se “concretiza” nas histórias em quadrinhos)

⁴⁹ Entrevista concedida a Ediliane de Oliveira Boff, em janeiro de 2006.

Se concretiza de modo simples. Os personagens vivem essa identidade. O local onde moram é a colônia italiana e o modo como se vestem, o que comem, do que sentem medo, as alegrias... tudo enfim é o universo cósmico imaginário da imigração italiana.

6. Com relação à identidade cultural do imigrante italiano na construção dos personagens:

a. Quais seriam os traços psicológicos, de expressão, gestualidade e vestimentas que corresponderiam a essa identidade?

b. Quais seriam os traços de comportamento?

O italiano é expansivo, gritão, gesticulador, agressivo e impetuoso. Desafiador dos perigos do novo mundo e um conquistador nem sempre politicamente correto. Ecologicamente então, nem pensar!

c. Quais seriam os traços de expressões verbais?

Expressões verbais fortes. Denotando o espanto e indignação em relação ao novo mundo. Também expressões típicas de blasfêmias injuriando Deus, Porco Dio!

7. Quanto ao cenário e aos espaços físicos/geográficos:

a. Existem elementos que poderiam ser considerados “típicos” da cultura do imigrante italiano? Quais?

Sim. Todo cenário utilizado é de uma pequena vila da imigração. Em volta de uma igreja e um campanário (centro) situam-se casas de madeira com porão de pedra (cantina) e parreiral próximo. Pinheiros remanescentes, sobreviventes das serrarias, formam um horizonte peculiar.

b. Qual a importância que você atribui ao cenário e aos objetos em relação ao todo das histórias de Radicci?

É relativo, pois a verdadeira ação humorística se passa no primeiro plano, com os personagens.

8. Quanto aos aspectos específicos da linguagem das Histórias em Quadrinhos, como você vê a utilização dos seguintes elementos nas histórias de Radicci:

a. Quadrinização?

Importante, pois dá ritmo da história. Utilizo muitos quadrinhos avulsos para dar mais dramaticidade.

b. Uso de onomatopéias?

Muito freqüente para ampliar a atenção do leitor e dar força, impacto à idéia.

c. Balões?

Sempre utilizo para ordenar as falas e não confundir o leitor.

d. Personagens?

São a base da HQ. Deles é que surge todo o resto.

e. Planos e ângulos?

Planos abertos, normalmente no decorrer da tira. Fechados ou em um *zoom* para aumentar a dramaticidade ou chamar atenção para algum detalhe. Planos distorcidos ou diferenciados somente em ocasiões específicas delimitadas pela idéia original da HQ.

9. Você tem conhecimento de alguma pesquisa sobre os tipos de públicos que lêem as histórias de Radicci? Como você vê a identificação das histórias pelo público leitor?

As pesquisas que conheço somente quantificam o número de leitores. Não qualificam como idade, sexo ou classe. Sinto que existe uma afinidade natural com os personagens. Uma empatia atávica que é expressa com entusiasmo.

10. Parece que as histórias de Radicci são mais sobre a relação do personagem com sua mulher Genoveva do que dele sozinho. Radicci sobreviveria sem Genoveva?

Acredito que, se sobrevivesse , seria bem menos engraçado. Como é uma história onde o conflito é uma mola mestra acredito que seria praticamente impossível faze-lo assim.

11. Tem-se observado a utilização do personagem Radicci em vários outros contextos, como o publicitário, no caso do produto “Olina”, por exemplo. Como você vê a relação do personagem com esse produto? Como você vê a relação do personagem com outros produtos?

A utilização dele em campanhas publicitárias é feita com muito cuidado, pois tenho noção da responsabilidade e ligação do personagem com seu público e isso não pode ser rompido colocando o personagem em qualquer tipo de *merchandising*.

12. Sabe-se que o personagem é utilizado em cadernos, agendas etc. Radicci pode ser considerado uma “marca”?

Sem dúvida. O Radicci é uma marca regional e também forte no seu segmento. Como qualquer personagem do mundo está aberto para o licenciamento da marca para produtos.

13. Como você vê a relação entre História em Quadrinhos e Publicidade e Propaganda?

A publicidade eventualmente utiliza as HQ, pois é uma linguagem poderosa em termos de leitura e poder de síntese.

14. Suas histórias já foram utilizadas em trabalhos de caráter pedagógico? Como e em quais situações?

Já fiz algumas cartilhas. Esse tipo de utilização do personagem é possível pela sua adaptabilidade a várias situações. O quadrinho entre o público jovem aumenta o índice de leitura e aguça o interesse pelo tema.

ANEXO 2

Entrevista com Edgar Vasques – Fevereiro de 2009

1- O que mudou nos quadrinhos do Analista de Bagé desde 1983 até hoje?

Os quadrinhos do Analista acontecem em três momentos bem distintos:

a) primeiro, em 1983, sai o álbum " O Analista de Bagé em Quadrinhos" (Ed. L&PM, P.Alegre), reunindo quadrinizações de textos já publicados em jornal e livro. A pedido da editora, peguei os textos do Verissimo, transformei em roteiros de HQs e illustrei em bico de pena e nanquim (preto e branco).

b) entre 1983 e 1990, Verissimo e eu, atendendo um convite da revista Playboy (Ed. Abril,SP) produzimos uma página mensal do Analista, com histórias inéditas a cores (aquarela).

c) em 2007, finalmente consegui reunir as 80 páginas em cores da Playboy em um álbum,

"As Melhores do Analista de Bagé"(Ed. Objetiva, RJ) que está nas livrarias.

Portanto, existem várias mudanças: quanto ao texto, os roteiros criados espressamente para hq são os da Playboy, diferentemente dos textos do álbum de 83. Isso faz com que as hqs da Playboy sejam muito mais sintéticas (todas são de 1 pg, ao contrário das do 1º álbum), fortemente baseadas nos diálogos. Quanto aos desenhos, as diferenças são enormes: os desenhos em preto e branco, a nanquim, feitos ao longo de alguns meses em 83, são completamente diferentes dos desenhos coloridos à aquarela, que evoluíram tecnicamente ao longo de 7 anos...

2- De que modo o gaúcho campeiro se concretiza na linguagem das histórias em quadrinhos?

Seria o caso de perguntar isso ao Santiago, autor de "Macanudo Taurino", e ao Louzada, do "Tapejara"...

No caso do Analista, a intenção do autor (LFV) é contrapor a alegada "grossura" do gaúcho à sofisticação da psicanálise, gerando uma incongruência humorística. Portanto, é preciso exagerar as características "gaúchas " do personagem. O Analista não é um gaúcho, é a caricatura de um gaúcho, e o desenho segue essa orientação. Na verdade, o visual do Analista é a caricatura de uma caricatura: é a versão gráfica da caracterização criada pelo humorista Guaracy Fraga para as fotos de capa dos livros de texto do Analista.

3- Como você vê a utilização dos elementos de linguagem dos quadrinhos nas histórias do Analista?

Os textos do Analista se prestam muito bem p/ a linguagem das hqs: metáforas visuais (inclusive as famosas "comparações" do Analista), seqüências ágeis, comandadas pelos diálogos (e balões), com pausas (quadrinhos sem texto, funcionando como "silêncios") e desfechos surpreendentes, tanto no texto qto na imagem.

4- Qual é a relevância da imagem nas HQs do Analista de Bagé?

Total. Não seria HQ sem as imagens...

5- Como foi a relação de trabalho com o Luis Fernando Veríssimo? Vocês discordavam de alguma coisa?

A relação, baseada na admiração e respeito mútuo, sempre foi excelente. Mesmo quando a idéia do LFV sobre algum aspecto do trabalho era diferente da minha, eu nem ficava sabendo, porque ele preferia respeitar a minha liberdade de criação. Um exemplo: anos depois da criação visual do Analista, relendo um dos livros de texto, descobri que LFV falava nas "suiças" do Analista. Ora, quem usa suíças não usa barba (como o personagem q desenhei). Portanto, na visão do autor o Analista não tinha aquela enorme barbaça. Mas quando o questionei sobre isto, Verissimo só disse: "É, mas deixa assim, ficou bom..."

6- Por que quadrinizar o Analista de Bagé?

A idéia inicial foi do Ivan Pinheiro Machado, editor da L&PM, acho q devido ao enorme sucesso dos livros de texto do Analista, que foram, na época, campeões nacionais de tiragens de ficção.

7- Como você vê o Analista de Bagé no cenário de quadrinhos brasileiros?

Acho q é um trabalho de humor gráfico exemplar (porque o personagem é muito forte) e porque LFV e eu fazemos uma dupla de criação mentalmente muito afinada. Mais do que isso, caberia aos estudiosos dizer...

8- Quais são as principais temáticas tratadas nas histórias do Analista?

Coerente c/ a idéia inicial, os temas clássicos da psicanálise (especialmente o sexo), combinados com hábitos e adereços emblemáticos do "gauchismo", no cenário da atualidade social e política do Brasil e do mundo. E sempre, através do humor, fazendo a crítica de tudo isso...

9- Como você vê a relação dos quadrinhos do Analista com o público feminino?

Acho que o sucesso do Analista é universal, mas não tenho dados p/ dizer como ele atinge o público feminino. Os editores da Objetiva notaram q grande parte das hqs c/ o tema do sexo incluem pacientes mulheres, e pensaram em direcionar o álbum p/ o público feminino, apresentando o Analista como o homem ideal, no sentido de estar tranquilo na sua masculinidade, sem encucações e problemas. Faz sentido, porque o personagem é "macho" mas no fundo não é machista. Só não sei se funcionou...

10-Na história “Painho Noel”, do livro “As melhores do Analista de Bagé” você desenhou um Papai Noel bastante parecido com o Luis Fernando Veríssimo, exceto pela barba. O papai Noel é o Veríssimo disfarçado?

Não, Ediliane. Não sei se já viste de perto o Verissimo, porque a figura na hq só tem em comum com ele uma certa "corpulência"... Na verdade, para entender a hq é preciso lembrar que na época (governo Sarney), o ministro das comunicações, o famigerado Antônio Carlos Magalhães, subornava políticos "doando" concessões de rádio. A figura caricaturada é ele, daí o título: "Painho" (diminutivo de pai na Bahia) é como ele era chamado em Salvador.

ANEXO 3

Entrevista com Carlos Henrique Iotti – Março de 2009

1) Desde 1983 até hoje, o que mudou em Radicci?

O Radicci foi criado em 1983 para ser a síntese do nosso colono. Uma caricatura do tipo italiano que aportou em 1875 e seus descendentes. Uma caricatura dos hábitos, dos costumes e da fala dessa gente. Se é que é possível fazer uma caricatura disso...

De lá pra cá creio que fui mantendo os traços que são característicos do personagem (o fato de não gostar do trabalho, o gosto pelo vinho, pela boa vida, os desentendimentos com o filho, as brigas com a Genoveva, etc...). Na verdade quando criei o o Radicci ele surgiu para ser um super-herói das colônias... na idéia original cada vez que ele comia folhas de Radicci ele adquiria super poderes. Aí logo a coisa mudou e adaptei para o que se vê no personagem até hoje. Claro que há sempre adaptações nas histórias em função da época e do passar do tempo, como o Radicci lidar com computador ou a Genoveva querer fazer cirurgia plástica, por exemplo. Estas seriam as principais mudanças – ter que acompanhar a passagem de tempo junto com o personagem.

2) Qual a diferença entre o Radicci inserido nos jornais e do Radicci publicado em coletâneas ou em “gibis”? Você vê alguma diferença?

A diferença é que nos pockets e nos gibis a sequência dos fatos fica mais explícita, o público vê a história de um modo um pouco diferente, sem a quebra do jornal. Para mim o que ajuda é que nos livros e gibis posso perceber algum erro de continuidade e também ver como mudo de material de quando em vez (na maioria do tempo trabalho com bico de pena, mas dependendo do local de produção tenho de utilizar canetas diferentes, etc...).

3) Qual a relação do personagem com as “coisas” da contemporaneidade? Ou, como Radicci encara a modernização da sociedade?

De tempos em tempos procuro colocar alguma coisa, acontecimento, fato para mostrar como ele lida com isso... como por exemplo te citei antes, desenhar ele lidando com o computador, internet, fazer a Genoveva querendo uma plástica, mostrar como o Radicci lida com aparelhos eletrônicos bem do nosso tempo ou comenta episódios que passam na TV, etc. É meio que um caminho natural, abordar o nosso tempo... e ainda se torna um recurso a mais para se fazer humor.

4) O que de gaúcho existe em Radicci?

O Radicci é uma HQ regional. É muito conhecida no Sul do país, mas é uma tira regional. Ele é um ítalo-gaúcho, então tem todo aquele aspecto de abordar coisas como o churrasco, o machismo dele, a caça, a pesca – coisas

bem presentes aqui no Estado. De todo modo encaro a criação dele como um personagem que é um tipo universal com uma roupagem regional.

5) Você identifica temáticas principais em Radicci? Quais seriam elas?

Há algumas temáticas que foram se delineando em função das características e gostos dele. A ligação dele com o vinho, o fato de ser beberrão, fanfarrão, é uma delas. As brigas com a Genoveva, os desentendimentos geracionais com o filho, as aventuras com o Nôno, os assuntos do universo dele como a caça, a pesca, também são bem presentes.

6) Parece que muitas vezes as pessoas confundem o Radicci com o próprio lotti. Como você vê esse vínculo?

Às vezes há uma confusão entre criador e criatura e aí as pessoas esperam que eu me comporte como o Radicci. Não fazem a distinção entre o lotti e o intérprete do Radicci. Isso sempre gera fatos engraçados, que até rendem repertório pras piadas mesmo. Um dia, encontrei um colono ali do Desvio Rizzo (distrito de Caxias). Ele me olhou embasbacado e disse:

- Oh, tu que é o Radicci?

- Sim, sou eu!

- Ma Dio! Até meio negro tu é! - Eu fiquei rindo, fazer o quê?

Um dia fui a Ibiçá. Acho que toda a cidade estava reunida no salão paroquial. Eu tinha voltado da praia e estava todo bronzeado. Para realçar minha cor, coloquei um terno branco, bonito. Entrei no salão e disse: "Alôôô, guRRizada!". Bem, tudo ficou no mais absoluto silêncio. Eu só ouvia o bater de asas de uma mariposa que estava rondando a luminária. E, no meio daquele vazio sonoro, alguém cochichou: "Bah, esse daí que é o Radicci?". O pessoal fica um pouco decepcionado, sabe, porque espera que eu seja gordo e bonachão. Em cada lugar que eu vou é a mesma reação.

7) Como você vê a relação dos quadrinhos de Radicci com a mídia?

O Radicci completou 25 anos no ano passado. De lá pra cá ele foi ganhando espaço para além do lugar dos quadrinhos – seja pelo modo como o personagem foi se tornando querido pelo público que o lia, seja porque passei a “interpretá-lo” (com a imitação de voz do personagem para programas de rádio e mais recentemente para quadros na televisão), entre outras coisas também. Neste período o Radicci migrou para o rádio, televisão, internet, contato direto com o público (por meio de apresentações, etc.)

