

RESSALVA

Segundo sugestão da autora, algumas histórias em quadrinhos desta dissertação não foram incluídas nos seus devidos lugares no texto e sim como anexo.

FRANCIELE ALINE PARRILLA

**CHICO BENTO,
UM CAIPIRA DO CAMPO OU DA CIDADE?**

A representação do espaço rural e urbano e de seus habitantes na revista em quadrinhos do Chico Bento (1982-2000).

FRANCIELE ALINE PARRILLA

**CHICO BENTO,
UM CAIPIRA DO CAMPO OU DA CIDADE?**

A representação do espaço rural e urbano e de seus habitantes na revista em quadrinhos do Chico Bento (1982-2000).

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista –, para a obtenção do título de Mestre em História (Área de História e Sociedade).

Orientadora: Dr^a. Tania Regina de Luca.

ASSIS
2006

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

P261c	Parrilla, Franciele Aline Chico Bento, um caipira do campo ou da cidade?: a representação do espaço rural e urbano e de seus habitantes na revista em quadrinhos do Chico Bento (1982-2000) / Franciele Aline Parrilla. Assis, 2006 248 f. : il. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. 1. Representações sociais. 2. Histórias em quadrinhos. 3. Caipiras. 4. Vida rural – Brasil. 5. Periódicos brasileiros. I. Título. CDD 307.7 741.5
-------	---

FRANCIELE ALINE PARRILLA

**CHICO BENTO,
UM CAIPIRA DO CAMPO OU DA CIDADE?**

A representação do espaço rural e urbano e de seus habitantes na revista em quadrinhos do Chico Bento (1982-2000)

Orientadora	Dr ^a . Tania Regina de Luca FCL/Unesp – Assis
Examinador	Prof. Dr. Antonio Celso Ferreira FCL/Unesp – Assis
Examinador	Prof ^a Dr ^a Ângela de Castro Gomes UFF/Niterói – CPDOC

AGRADECIMENTOS

Dedico esse espaço, de merecido reconhecimento, a todos aqueles que acompanharam as idas e vindas destes anos de pesquisa e colaboraram para seu sucesso das mais diversas formas.

Agradeço à professora Dr^a Tania Regina de Luca, minha orientadora nesse trabalho, pelo paciente acompanhamento, pela orientação precisa e pela dedicação ao longo de minha formação acadêmica.

À CNPq, pelo financiamento da pesquisa, e às seguintes instituições: Arquivo do Estado de São Paulo, à Gibiteca Henfil e à empresa Maurício de Sousa Produções Artísticas.

Dentre os professores que colaboraram com o presente trabalho destaco as indicações da professora Dra. Flávia Arlanch Martins de Oliveira e do professor Dr. Carlos Alberto Barbosa, membros da banca de qualificação. Agradeço ao professor Dr. Waldomiro de Castro Santos Vergueiro – da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – pela contribuição nos debates acerca das histórias em quadrinhos, bem como pela gentil concessão de parte de sua coleção de gibis do *Chico Bento* para a realização dessa pesquisa.

À família minha sincera gratidão. Aos meus pais Wilson Parrilla e Ideleusa Peres Parrilla, pelo indispensável e incondicional apoio durante esses anos de pesquisa. Aos meus avós Francisco Peres Castelon e Deolinda Crepaldi Castelon pelo imenso carinho. Aos meus irmãos Fabrício Rogério Parrilla que, mesmo distante, acompanhou o desenvolvimento dessa dissertação e contribuiu decisivamente para sua realização, e Natalie Peres Parrilla, minha companheira do dia-a-dia.

Lembro-me com carinho da hospitalidade de minha tia Patrícia Crepaldi Castelon e Rudney Vicente de Araújo que me acolheram em ocasião de minhas pesquisas em São Paulo. Sou também imensamente grata à Sheila do Nascimento Garcia, Vanessa Gonçalves da Silva, Camila Matheus da Silva, Celso Carvalho Júnior e Érica Rejane Minatel pela valiosa amizade e incentivo, que fizeram menos solitário esse momento de isolamento imposto pela pesquisa acadêmica.

Meus agradecimentos especiais a Vinícius da Silva Penha, meu dedicado companheiro, pela afetuosa paciência e compreensão que serviram de importante incentivo para eu prosseguir.

Por fim, peço desculpas àqueles que eu possivelmente tenha me esquecido de citar, mas que têm minha sincera gratidão pelo apoio.

RESUMO

O objetivo da presente dissertação é realizar uma leitura crítica e sistematizada da revista em quadrinhos intitulada *Chico Bento* – nome da personagem criada por Maurício de Sousa – entre os anos de 1982 e 2000, a fim de analisar as representações elaboradas acerca do campo e da cidade e de seus habitantes. Do mesmo modo, pretende-se investigar de que maneira tais imagens dialogam com outras representações já cristalizadas acerca desses espaços.

Palavras-chave: representação; história em quadrinhos; caipira; campo; cidade.

ABSTRACT

The objective of the present dissertation is to make a critical and systematized reading of the comic strips entitled *Chico Bento* – name of the character created by Maurício de Sousa – from 1982 to 2000, in order to analyze the representations elaborated concerning the rural and urban spaces and of their inhabitants. In this way, it intends to investigate that it sorts out such images dialogue with other representations crystallized of those spaces.

Keywords: Representation; comic strip; bumpkin; country; city.

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

1. MAURÍCIO DE SOUSA E AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NO BRASIL

1.1. As histórias em quadrinhos no Brasil

Fig. 1. O TICO-TICO. Rio de Janeiro: O Malho, n. 1914, maio 1945. FONTE: CIRNE, M.; MOYA, A. (org.) *Literatura em quadrinhos no Brasil: acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, p. 46.

Fig. 2. Suplemento Infantil. Rio de Janeiro: A Nação, n. 1, mar. 1934. FONTE: CIRNE, M.; MOYA, A. Op. cit., p. 125.

Fig. 3. A Gazeta Juvenil. São Paulo: A Gazeta, jul. 1948. FONTE: SILVA JÚNIOR, G. *A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura dos quadrinhos, 1933-1964*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 50.

Fig. 4. O SUPLEMENTO JUVENIL. Rio de Janeiro: GCSN, ano I, n. 30, capa, maio 1933. FONTE: CIRNE, M.; MOYA, A. Op. cit., p. 12.

Fig. 5. O GLOBO JUVENIL. Rio de Janeiro: O Globo, ano I, n. 2, jun. 1937. FONTE: SILVA JÚNIOR, G. Op. cit., p. 61.

Fig. 6. MIRIM. Rio de Janeiro: GCSN, n. 1, capa, 1937. FONTE: SILVA JÚNIOR, G. Op. cit..

Fig. 7. GIBI MENSAL. Rio de Janeiro: O Globo, n. 34, capa, out. 1943. FONTE: CIRNE, M.; MOYA, A. Op. cit., p. 51.

Fig. 8. O GURY. Diário da Noite, n. 1, maio 1940. FONTE: SILVA JÚNIOR, G. Op. cit.

Fig. 9. O LOBINHO. Rio de Janeiro: GCSN, n. 1, 1938. FONTE: SILVA JÚNIOR, G. Op. cit.

Fig. 10. EUZÉBIO, A. *O Sertanejo*. Rio de Janeiro: EBAL, n. 95, nov. 1954. Adaptação do romance de José de Alencar. FONTE: CIRNE, M.; MOYA, A. Op. cit., p. 53.

Fig. 11. MONTEIRO FILHO, A. *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: EBAL, n. 147, maio 1957. Adaptação do romance de Manuel Antônio de Almeida. FONTE: CIRNE, M.; MOYA, A. Op. cit., p. 103.

Fig. 12. EUZÉBIO, A. *Bíblia*. Rio de Janeiro: EBAL, 1953. FONTE: CIRNE, M.; MOYA, A. Op. cit., p. 110.

Fig. 13. LE BLANC, A. *Iracema*. Rio de Janeiro: EBAL, n. 31, jan. 1951. Adaptação do romance de José de Alencar. FONTE: MOYA, A. Op. cit., p. 116.

Fig. 14. GERALDO, J. *A Escrava Isaura*. Rio de Janeiro: EBAL, n. 92, 1954. Adaptação do romance de Bernardo Guimarães. FONTE: CIRNE, M.; MOYA, A. Op. cit., p. 58.

Fig. 15. LLAMPAYAS, R. *Gabriela, Cravo e Canela*. Rio de Janeiro: EBAL, 1975, p. 21. Adaptação do romance de Jorge Amado. FONTE: CIRNE, M.; MOYA, A. Op. cit., p. 57.

1.2. Não está escrito no gibi: a auto-representação de Maurício de Sousa

Fig. 16. SOUSA, M. Crônica n. 1. Turma da Mônica: o começo do começo I. In: *Maurício de Sousa Produções Artísticas*, 1996. Disponível em: <www.monica.com.br>. Acesso em: mar. 2003.

Fig. 17. O REPÓRTER policial. São Paulo: Folha da Tarde, 1958. Fonte: *O Estado de S. Paulo*, jun. 1990.

Fig. 18. BIDU. São Paulo: Continental, n. 1, 1960, capa. FONTE: SOUSA, M. Crônica n. 234. Bidu, primeiro e único. In: *Maurício de Sousa Produções Artísticas*, 1996. Disponível em: <www.monica.com.br>. Acesso em: mar. 2003.

Fig. 19. SOUSA, M. Crônica n. 2. Turma da Mônica: o começo do começo II. In: *Maurício de Sousa Produções Artísticas*, 1996. Disponível em: <www.monica.com.br>. Acesso em: mar. 2003.

Fig. 20. MÔNICA. São Paulo: Abril, n. 1, 1970, capa. Edição histórica. São Paulo: Globo, n. 1, 2003. (Republicação da revista n. 1 da Mônica).

1. 3. O universo ficcional de Maurício de Sousa

Fig. 21. TURMA da Mônica perde a paciência com a CPI do PC. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 14 ago. 1992.

Fig. 22. MAURÍCIO tira a tarja das tiras. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, dez. 1984.

2. O RURAL E O URBANO COMO REPRESENTAÇÃO

2.1. O caipira da Turma

Fig. 1. SOUSA, M. Crônica n. 269. O Véio Chico. In: *Maurício de Sousa Produções Artísticas*. Disponível em: <www.monica.com.br>. Acesso em: mar. 2003.

Fig. 2. SOUSA, M. Crônica n. 269. O Véio Chico. Op. cit.

Fig. 3. Tira *Hiroshi e Zezinho*, 1963. SOUSA, M. Crônica n. 269. O Véio Chico. Op. cit.

Fig. 4. Tira *Hiroshi e Zézinho*, 1963. SOUSA, M. Crônica n. 269. O Véio Chico. Op. cit.

Fig. 5. MAURÍCIO DE SOUSA 30 ANOS. São Paulo: Globo, 1990, p. 6.

Fig. 6. Ibidem, p. 6.

Fig. 7. Ibidem, p. 6.

Fig. 8. Ibidem, p. 7.

Fig. 9. Ibidem, p.7.

Fig. 10. Ibidem, p. 7.

Fig. 11. Ibidem, p.11.

Fig. 12. MÔNICA. São Paulo: Abril, n. 59, 1972, p. 58.

Fig. 13. MAURÍCIO DE SOUSA 30 ANOS. Op. cit., p. 11.

Fig. 14. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 1, 1982, capa.

Histórias:

História 1. Chico Bento. *Chico Bento*. São Paulo: Abril, n.1, 1982, p. 3-10.

3. SOB O OLHAR DA CIDADE: A IDEALIZAÇÃO DO CAMPO

3.1. A ressignificação dos espaços

Fig. 1. CHICO BENTO E O PRIMO. Coleção “Um Tema Só” (Reedição das melhores histórias). São Paulo: Globo, n. 34, 2002, capa.

Fig. 2. CHICO BENTO E O PRIMO. Op. cit., p. 3.

Fig. 3. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 238, 1996, capa.

Fig. 4. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 33, 1988, p. 18.

Fig. 5. CHICO BENTO. São Paulo: Abril, n. 82, 1985, p. 24.

Fig. 6. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 348, 2000, p. 14.

Fig. 7. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 146, 1992, p. 10.

Fig. 8. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 216, 1995, p. 13.

Fig. 9. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 324, 1999, p. 6.

Fig. 10. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 173, 1993, p.12.

Fig. 11. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 195, 1994, p. 6.

Fig. 12. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 140, 1992, capa.

Fig. 13. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 151, 1992, capa.

Fig. 14. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 169, 1993, capa.

Fig. 15. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 211, 1995, p. 7.

Fig. 16. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 255, 1996.

3.2. O caipira e o cidadão nas HQs do Chico Bento

Fig. 17. ALMANAQUE DO CASCÃO. São Paulo: Globo, 2002, p. 45.

Fig. 18. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 273, capa.

Fig. 19. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 189, 1994, p. 13.

Fig. 20. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 25, 1982, p.30.

Fig. 21. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 262, 1997, p.13.

Fig. 22. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 245, 1996, p.28.

Fig. 23. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 307, 1998, p.28.

- Fig. 24.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 220, 1995, p.14.
- Fig. 25.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 62, 1989, p.28.
- Fig. 26.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 62, 1989, p.29.
- Fig. 27.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 176, 1993, p.3.
- Fig. 28.** ALMANAQUE DO CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 48, 1988, p. 60.
- Fig. 29.** ALMANAQUE BIOTÔNICO FONTOURA. 30 ed., 1961. FONTE: LAJOLO, M. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna, 2000, p. 45.
- Fig. 30.** ALMANAQUE BIOTÔNICO FONTOURA. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1930. FONTE: Idem, *Ibidem*, p. 46.
- Fig. 31.** JÚNIOR, A. *Caipira Picando fumo*.
- Fig. 32.** *Jeca Tatu*, 1959. FONTE: BARSALINI, G. *Mazzaropi: o Jeca do Brasil*. Campinas, SP: Átomo, 2002, p. 49.
- Fig. 33.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 45, 1988, p.30.
- Fig. 34.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 153, 1992, p.23.
- Fig. 35.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 202, 1994, p.28.
- Fig. 36.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 177, 1993, p.30.
- Fig. 37.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 139, 1992, p.23.
- Fig. 38.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 327, 1999, p. 12.
- Fig. 39.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 167, 1993, p. 21.
- Fig. 40.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 301, 1998, p. 32.
- Fig. 41.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 181, 1993, p. 24.
- Fig. 42.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 122, 1991, p. 5.
- Fig. 43.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 121, 1991, p. 28.
- Fig. 44.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 297, 1998, p. 3.
- Fig. 45.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 38, 1988, p. 15.
- Fig. 46.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 146, 1992, p. 3.
- Fig. 47.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 173, 1993, p. 3.

- Fig. 48.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 62, 1989, p. 5.
- Fig. 49.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 324, 1999, p. 14.
- Fig. 50.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 241, 1996, p. 30.
- Fig. 51.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 324, 1992, p. 8.
- Fig. 52.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 140, 1999, p. 23.
- Fig. 53.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 70, 1989, p. 24.
- Fig. 54.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 31, 1988, p. 17.
- Fig. 55.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 324, 1999, p. 8.
- Fig. 56.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 181, 1993, p. 13.
- Fig. 57.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 241, 1996, p. 27.
- Fig. 58.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 311, 1988, p. 26.
- Fig. 59.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 141, 1992, p. 29.
- Fig. 60.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 78, 1990, p. 14.
- Fig. 61.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 202, 1994, p.31.
- Fig. 62.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 316, 1999, p. 14.
- Fig. 63.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 35, 1988, p. 23.
- Fig. 64.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 78, 1990, p. 14.
- Fig. 65.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 139, 1992, p. 23.
- Fig. 66.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 262, 1997, p. 18.
- Fig. 67.** MÔNICA. São Paulo: Abril, n. 21, 1972, p. 58.
- Fig. 68.** CEBOLINHA. São Paulo: Abril, n. 49, 1977, p. 49.
- Fig. 69.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 220, 1995, p. 34.
- Fig. 70.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 263, 1997, p. 34.
- Fig. 71.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 248, 1996, p. 34.
- Fig. 72.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 184, 1994, p. 25.
- Fig. 73.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 211, 1995, p. 19.
- ALMANAQUE DO

- Fig. 74.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 111, 1991, p. 27.
- Fig. 75.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 203, 1994, p. 34.
- Fig. 76.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 48, 1998, p. 37.
- Fig. 77.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 47, 1988, p. 14.
- Fig. 78.** ALMANAQUE DO CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 39, 1997, p. 56.
- Fig. 79.** CHICO BENTO. São Paulo: Abril, n. 109, 1986, p. 5.
- Fig. 80.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 169, 1993, p. 13.
- Fig. 81.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 109, 1991, p. 3.
- Fig. 82.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 192, 1994, p. 19.
- Fig. 83.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 111, 1991, p. 30.
- Fig. 84.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 111, 1991, p. 33.
- Fig. 85.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 144, 1992, p. 11.
- Fig. 86.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 278, 1997, p. 28.
- Fig. 87.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 315, 1999, p. 34.
- Fig. 88.** ALMANAQUE DO CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 55, 2000, p. 13.
- Fig. 89.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 317, 1999, p. 34.
- Fig. 90.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 192, 1994, capa.
- Fig. 91.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 117, 1991, p. 26.
- Fig. 92.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 51, 1988, p. 11.
- Fig. 93.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 117, 1991, p. 25.
- Fig. 94.** ALMANAQUE DO CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 20, 1992, p. 22.
- Fig. 95.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 184, 1994, p. 20-1.
- Fig. 96.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 115, 1991, p.15.
- Fig. 97.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 228, 1995, p.3.
- Fig. 98.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 193, 1994, p. 32.
- Fig. 99.** CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 182, 1994, capa.

Fig. 100. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 353, 2000, capa.

Fig. 101. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 141, 1992, capa.

Fig. 102. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 245, 1996, capa.

Fig. 103. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 161, 1993, capa.

Fig. 104. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 263, 1997, capa.

Fig. 105. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 181, 1993, capa.

Fig. 106. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 42, 1988, capa.

Fig. 107. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 262, 1997, capa.

Fig. 108. CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 241, 1996, capa.

Histórias:

História 1. CIDADE Grande. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 228, 1993, p. 29-33.

História 2. A IMBATÍVEL poluição. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 59, 1989, p. 29-33.

História 3. O DIA em que o progresso chegou nas historinhas do Chico Bento . *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 38, 1988, p. 29-33.

História 4. A VIDA que todo mundo gostaria de levar. *Chico Bento*. São Paulo: Abril, n. 89, 1986, p. 11-14.

História 5. UM DIA de rotina. *Chico Bento*. São Paulo: Abril, n. 73, 1985, p. 20-23.

História 6. A INSPIRAÇÃO. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 47, 1988, p. 19-21.

História 7. NÃO à poluição. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 363, 2000, p. 28-32.

História 8. PRIMO Chato. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 107, 1991, p. 28-33.

História 9. SÓ, né, meu. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 14, 1987, p. 12-14.

História 10. O NOME. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 144, 1992, p. 3-11.

História 11. O LOBISOMEM. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 139, 1992, p. 3-8.

História 12. FOGE da lara. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 353, 2000, p. 24-29.

História 13. DESENHO de observação. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 287, 1998, p. 28-33.

História 14. HISTÓRIAS assustadoras. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 220, 1995, p. 29-33.

História 15. O ENJOADO. *Chico Bento*. São Paulo: Abril, n. 60, 1984, p. 12-16.

História 16. COZINHA Moderna. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 16, 1987, p. 22-24.

História 17. O DIA. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 393, 2000, p. 27-32.

História 18. VIDA de roça. *Chico Bento*. São Paulo: Abril, n. 12, 1983, p. 30-33.

História 19. UM MINUTO de diferença. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 312, 1999, p. 3-13.

História 20. VAMOS às compras. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 159, 1993, p. 27-33.

História 21. A CONSULTA. *Chico Bento*. São Paulo: Abril, n. 15, 1983, p. 3-9.

História 22. REMEDINHO bom. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 278, 1997, p. 18-19.

História 23. MEUS HERÓIS. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 259, 1996, p. 16-18.

História 24. ESPÍRITO de Natal. *Chico Bento*. São Paulo: Abril, n. 35, 1983, p. 3-8.

História 25. HARMONIAS e desafinos. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 50, 1988, p. 3-13.

História 26. BRINQUEDOS sem imaginação. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 17, 1987, pp. 24-27.

História 27. A VISITA do primo da cidade. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 22, 1983, p. 18-19.

História 28. PELADO no clube. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, 338, 2000, p. 26-32.

História 29. DEFENSOR da natureza. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 80, 1990, p. 3-11.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. MAURÍCIO DE SOUSA E AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NO BRASIL	26
1.1. As histórias em quadrinhos no Brasil	26
1.2. Não está escrito no gibi: a auto-representação de Maurício de Sousa	49
1.3. O universo ficcional de Maurício de Sousa	74
2. O RURAL E O URBANO COMO REPRESENTAÇÃO	86
2.1. O caipira da Turma	86
2.2. O caipira como representação...citadina	101
2.3. O campo e a cidade no bojo da constituição da identidade nacional	125
3. SOB O OLHAR DA CIDADE: A IDEALIZAÇÃO DO CAMPO	145
3.1. A ressignificação dos espaços	149
3.2. O caipira e o citadino nas HQs do <i>Chico Bento</i>	175
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	238
5. FONTES	243
6. BIBLIOGRAFIA	245

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como principal objetivo a realização de uma leitura crítica e sistematizada da revista em quadrinhos *Chico Bento* – personagem criado por Maurício de Sousa – a fim de apreender nela a representação dos espaços rural e urbano e de seus habitantes.

O encanto pelas histórias em quadrinhos (HQs) veio de longa data, pois a *Turma da Mônica* esteve presente em minha infância, assim como na de centenas de milhares de crianças. É evidente, entretanto, que, desde então, muitas mudanças tenham ocorrido e que uma paixão infantil não justifica, por si, uma pesquisa acadêmica.

No decorrer do curso de graduação, dentre as diversas obras e temas estudados, a leitura de um ensaio, de Michel Vovelle, acerca do imaginário nas HQs, despertou especial interesse; nele, o autor afirma que as histórias em quadrinhos são *fonte da cultura popular indispensável ao historiador do século XX*.¹ Desse modo, o antigo interesse pelos quadrinhos apresentava-se como possibilidade de pesquisa. No entanto, apesar da afirmação veemente do historiador sobre a importância das histórias em quadrinhos, a ampla pesquisa bibliográfica realizada ao longo do trabalho permitiu a constatação de que essas constituem uma fonte pouco explorada pela historiografia.² Assim, o novo torna-se um desafio, dentre os muitos que surgiriam posteriormente.

São incontáveis os títulos existentes desse gênero narrativo, assim, novamente as opções da pesquisa sofreram influências das escolhas pessoais:

¹ VOVELLE, M. *Imagens e imaginário na História: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o séc. XX*. Trad. Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1997, p. 371.

² A ampla bibliografia sobre o tema se concentra, sobretudo, na área de comunicação e artes. Consultar bibliografia da presente dissertação.

Chico Bento era a personagem predileta na infância. A idéia que muitas crianças brasileiras têm do que seja a vida no campo é formada, em parte, com base no ideário e nos valores difundidos quer seja pela própria revista em quadrinhos, quer pelos livros didáticos que se apropriam das histórias como exemplo da vida no campo,³ visto que a referida revista possui um dos maiores índices de vendagem do gênero do país.⁴

A fim de desvendar tal representação, um intenso trabalho de pesquisa do material teve de ser realizado, para isso foi analisado um total de quatrocentos e setenta e oito exemplares da revista em quadrinhos do *Chico Bento*, entre os anos de 1982, data de publicação da primeira revista exclusiva da personagem, até 2000.⁵

Dentre o conjunto de documentos utilizados pelo historiador em seu ofício, as imagens apresentam subjetividades e códigos que exigem do pesquisador “cuidados extras” na sua leitura e interpretação, a fim de evitar a redundância e, sobretudo, de incorrer no erro de transformá-las em meras ilustrações dos argumentos formulados *a priori*.

A iconografia, como fonte na construção do conhecimento histórico, tem exigido do historiador um esforço de interpretação interdisciplinar, estabelecendo um diálogo com outras áreas do conhecimento que possam lhe fornecer subsídios para

³ Um simples folhear de livros didáticos de Ensino Fundamental demonstra essa ampla utilização dos quadrinhos do *Chico Bento*.

⁴ No ano de 2002, dados da APAL – Associação Publicitária da América Latina – apontam as obras da Maurício de Sousa Produções Artísticas como líderes de mercado na categoria de revistas infantis, sendo a do *Chico Bento* a segunda na vendagem – aproximadamente 240 mil exemplares ao mês, atrás apenas da revista da Magali (424 mil/mês).

⁵ Num primeiro momento, propusemos o estudo das revistas em quadrinhos do *Chico Bento* entre 1982 e 1987, período em que foram editadas pela Abril. Entretanto, diante do exame sistemático da publicação, constatou-se que, no momento de transferência da produção de Maurício de Sousa para a Editora Globo, a personagem, bem como seu universo ficcional, já se encontrava consolidado. A opção em ampliar a análise para os anos subseqüentes deveu-se à possibilidade de uma percepção mais clara e precisa da visão sobre os espaços rural e urbano, visto que as histórias que tratam sobre o tema se multiplicam, demonstrando como esta oposição passa a ser adotada como um dos motes principais das narrativas.

enriquecer o seu trabalho – tanto no que tange à análise do conteúdo das mensagens visuais, quanto no que se refere à linguagem técnico-estética utilizada para veicular a mensagem;⁶ sempre em busca de respostas para as eminentes questões: como ler as imagens? Quais são as unidades que comporiam as grades de interpretação histórica do material iconográfico?

Mesmo que o historiador mantenha sua identidade disciplinar, não pode desconsiderar as técnicas da linguagem e dos gêneros narrativos que se insinuam no documento, pois são fundamentais para que este adquira sentido cultural, estético, ideológico e, conseqüentemente, sócio-histórico.⁷ Por outro lado, o trabalho historiográfico não pode se diluir na análise simplista dessas técnicas, visto que a crítica não deve se limitar ao objeto, mas este deve ser integrado ao contexto com o qual se comunica, ou seja, é necessário abordar o material iconográfico como imagem-objeto.⁸

Tal perspectiva é fundamental para compreender não somente a obra, mas a realidade implícita nela, pois as imagens podem apresentar muito mais níveis de compreensão do que se pode apreender num primeiro olhar.⁹ É, portanto, imperioso considerar o que está além delas, as suas relações com o que não é imagem: com o

⁶ NAPOLITANO, M. A História depois do papel. In: PINSKY, C. B. (org.) *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. Cf. também CARDOSO, C. F.; MAUAD, A. M. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

⁷ No caso do presente trabalho, utilizamos uma ampla bibliografia específica sobre a linguagem das histórias em quadrinhos, na qual se destaca: ACEDO, J. *Como fazer histórias em quadrinhos*. Trad. Sílvio Neves Ferreira. São Paulo: Global, 1990; CAGNIN, A. L. *Os Quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1971; CIRNE, M. *A explosão criativa dos quadrinhos*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1972; Idem. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972; Idem. *A escrita dos quadrinhos*. Natal: Sebo Vermelho, 2005; EISNER, W. *Quadrinhos e arte seqüencial*. Trad. Luis Carlos Borges. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999; MAcCLOUD, S. *Desvendando os quadrinhos*. Trad. Hécio de Carvalho; Marisa do Nascimento. São Paulo: M. Books, 2005.

⁸ FERRO, M. O filme: uma contra análise da sociedade? In: LE GOFF, J; NORRA, P. *História Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

⁹ NEIVA, E. Imagem, História e Semiótica. *Anais do Museu Paulista. História e Cultural Material*. São Paulo, n. 1, 1993, p. 11-29.

autor, a produção, a circulação, o consumo, bem como com seu contexto político, social e econômico, uma vez que as fontes visuais não podem ser entendidas independentemente do processo de construção da representação em que foram geradas.¹⁰ De acordo com Ulpiano Bezerra de Meneses,

As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas – já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas – com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentido, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para das existências social a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a tarefa à procura de sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retrair a biografia, a carreira, a trajetória das imagens.¹¹

Além disso, visto que as imagens não retratam o real, mas filtram as informações sobre o mundo exterior, se faz necessário perceber as lacunas e os silêncios,¹² ler nas entrelinhas e compreender que as próprias “distorções” encontradas nas representações imagéticas são evidências de pontos de vista, de olhares que dão acesso às visões contemporâneas de uma época.¹³

¹⁰ KOSSOY, B. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989. Sobre o assunto, consultar MAUAD, A. M. Através da Imagem – Fotografia e História – Interfaces. *Tempo*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996, p. 73-98; MARTINS, A. L. Da fantasia à História: folheando páginas revisteiras. *História*. São Paulo, 22: 59-79, 2003; FREITAS, A. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 34, jul.-dez. de 2004, p. 3-21; MANGUEL, A. *Lendo imagens*. Uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

¹¹ MENESES, U. T. B. Fontes visuais, cultura visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, jul. 2003.

¹² Afirma Boris Kossoy que *diálogos e silêncios permeiam nossa relação com as imagens. O que elas dizem em suas iconografias nos é relativamente inteligível. É por trás da aparência, porém, no ato de sua concepção e ao longo de sua trajetória, naquilo que ela tem de oculto, em seus silêncios, que residem as histórias secretas dos objetos e dos seres, das paisagens e dos caminhos. São os mistérios que encobrem o significado dos conteúdos gravados nesses pequenos pedaços de papel. O próprio aparente se encarrega de sentido na medida em que recuperamos o ausente da imagem*. KOSSOY, B. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, n. 49, p. 35-42, 2005.

¹³ BURKE, P. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

As imagens construídas historicamente e associadas a outras interpretações, registros e usos constituem representações daquilo que é visto e sentido, do sonhado, do projetado, ou seja, mais uma das inúmeras representações do universo da cultura. Nesse sentido, o registro iconográfico, simulacro da realidade, não se configuram realidade histórica em si,

mas traz porções dela, traços, aspectos, símbolos, representações, dimensões ocultas, perspectivas, induções, códigos, cores e formas nelas cultivadas. Cabe a nós decodificar os ícones, torná-los inteligíveis o mais que pudermos, identificar seus filtros e, enfim, tomá-los como testemunhos que subsidiam nossa versão do passado e do presente, ela também plena de filtros contemporâneos, de vazios e de intencionalidades.¹⁴

Como constata Peter Burke, *a arte é quase sempre menos realista do que parece e distorce a realidade social mais do que a reflete*,¹⁵ de tal forma que os historiadores devem levar em conta a variedade de intenções dos produtores das imagens, bem como o circuito social que as envolve – informações e interpretações culturais, técnicas, estéticas, ideológicas e de outras naturezas que se encontram codificados nas imagens –, a fim de evitar leituras “seriamente equivocadas”.

No intuito de apreender o circuito social das HQs do *Chico Bento*, o primeiro capítulo dedica-se à busca de perceber o espaço e o contexto no qual surgiu e se desenvolveu a obra de Maurício de Sousa, por isso ele contém um breve histórico das histórias em quadrinhos. Uma análise da trajetória do quadrinista também é ensaiada bem como a caracterização das personagens que compõem o universo

¹⁴ PAIVA, E. *História e imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 19. Cf. também PORTO ALEGRE, M. S. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In: FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. L. M. (org.) *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papius, 1998; MEIRELLES, W. R. História das imagens: uma abordagem, múltiplas facetas. *Pós-História*. Assis, n. 3, 1995, p. 93-103.

¹⁵ BURKE, P. Op. cit., p. 37.

ficcional criado por ele, com vistas a compreender a singularidade de *Chico Bento* no conjunto dessa produção.

O segundo capítulo inicia-se com um sobrevôo sobre a trajetória do “caipira da *Turma*”, desde sua criação, em 1961 – década em que foi veiculado nos jornais – passando pelo período de divulgação nas páginas das revistas em quadrinhos da *Mônica* e do *Cebolinha*, até os anos 1980, quando foi lançada sua revista exclusiva.

De acordo com seu criador, *Chico Bento* e seu universo ficcional são frutos das memórias de sua infância no interior de São Paulo.¹⁶ Entretanto, a recuperação das teias constitutivas do universo ficcional da personagem incita ao questionamento de tal afirmação. Maurício de Sousa abdicou da produção das histórias e da elaboração dos roteiros ainda nos anos 80, revelando, portanto, uma concepção do campo professada pela equipe responsável pela produção dos referidos quadrinhos.

A análise sistemática do material permitiu observar que a representação do campo era elaborada, em grande medida, com base numa oposição em relação à cidade, dicotomia que se revelou par fundamental na composição dos enredos. Desse modo, essa concepção dos espaços não constituía simplesmente um tema dentre outros, mas uma percepção que permeou toda a publicação e definiu seu conteúdo, os motes das narrativas, o cenário no qual transcorriam as histórias e as características e ações das personagens. Tais constatações geraram uma indagação a respeito de qual seria então a fonte inspiradora para a constituição das HQs do “caipirinha da *Turma*”.

Transpondo o âmbito das imagens em busca de problematizá-las, verifica-se que a representação do caipira e do espaço rural em oposição ao urbano não era criação inédita da Maurício de Sousa Produções Artísticas. A percepção dual do

¹⁶ Consultar SOUSA, M. Crônica n. 269. O véio Chico. In: *Maurício de Sousa Produções Artísticas*. Disponível em: <www.monica.com.br>. Acesso em: mar. 2003.

país, de contraste entre litoral e interior, é constante no pensamento social brasileiro.¹⁷

A idéia de oposição entre cidades e sertões, vista por muitos autores como um dos mais significativos dilemas da formação histórica do país, foi um dos eixos centrais do processo de construção da identidade nacional, na passagem do século XIX para o XX. Essa relação geográfico-social comportou ambivalências expressas em versões distintas: as que valorizaram negativamente os sertões, vistos como espaço de barbárie e atraso cultural, e as que o idealizavam como lugar em que se desenvolveria a autêntica nacionalidade. Para além de uma localização físico-geográfica, o campo e a cidade assumiram um caráter simbólico resultante de uma construção histórica.

Inerente a este processo de constituição de uma memória social sobre os espaços, elaborou-se também uma visão sobre seus habitantes e, dentre os símbolos criados para representar a brasilidade, o caipira, ora valorizado, ora desvalorizado, ocupou um lugar de destaque no cenário discursivo. A representação do caipira, e do homem do campo em geral, é tema presente na nossa Literatura, na Sociologia e na História, uma vez que tem sido objeto de análise, pelo menos desde o Romantismo, chegando a ser elevado, durante o Regionalismo, a símbolo de brasilidade. A temática rural transpôs os livros e foi assimilada e difundida pelos diversos meios de comunicação; espalhando-se pelo teatro, pela música e pelo cinema e, dessa forma, penetrando no imaginário social brasileiro.

Recuperar tais imagens dicotômicas do campo e da cidade e de seus habitantes, construídas por meio de múltiplos discursos, permite conferir a historicidade devida às imagens divulgadas pelos quadrinhos do *Chico Bento*. Do

¹⁷ LIMA, N. T. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Nevan: IUPERJ/UCAM, 1999.

mesmo modo, colabora para a compreensão, ao menos em parte, da construção do universo ficcional de *Chico Bento* bem como de seu sucesso junto ao público leitor.

O último capítulo traz uma análise sistemática das histórias em quadrinhos do *Chico Bento*, a fim de captar os elementos por meio dos quais são construídas as imagens do campo em oposição à cidade. Na busca de superar os riscos de uma leitura amena e ligeira do material, adentrou-se o universo dos quadrinhos procurando problematizar a intencionalidade de sua estrutura gráfica na construção das referidas representações – na disposição das imagens, na seleção das cores, no reforço textual das mensagens nos balões de fala e legendas – desvendando como foi elaborada graficamente a dicotomia rural/urbano.

Predomina na publicação uma representação edênica do campo como refúgio da vida caótica nas cidades, o que sugere um olhar do citadino sobre o interior. O homem interiorano, assim como o espaço em que habita, é caracterizado pelas diferenças em relação ao citadino, aquilatadas por meio de uma leitura temática das HQs do *Chico Bento*. Assim, os traços físicos, o vestuário, a linguagem, a cultura, a alimentação, os valores e o lazer foram alguns aspectos identificados na constituição das representações que indicam a diversidade entre o homem do campo e da cidade.

Tais representações aproximam-se daquelas cristalizadas ao longo do século XX por meio de múltiplos discursos – sociológico, literário, pictórico, cinematográfico. Entretanto, vale destacar que constitui tarefa complexa divisar, na revista, quais as inovações feitas e quais as referências a estereótipos, pois tais idéias encontram-se diluídas, mescladas e/ou ressignificadas tanto no conjunto da obra como no novo contexto em que foram produzidas.

Portanto, é premissa do presente estudo questionar a representação que um importante meio de comunicação divulga acerca do campo e de seus habitantes, e por oposição, do espaço urbano e do citadino com o qual se identifica. Por fim, cabe enfatizar que, nesse trabalho, é sugerida uma leitura que não se propõe única sobre as HQs do *Chico Bento*, visto que o caráter ambíguo e polissêmico das imagens indica, a cada leitor, diversos significados.

MAURÍCIO DE SOUSA E AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NO BRASIL

Diante do objetivo da presente pesquisa de analisar a produção e difusão de determinada imagem do espaço rural e urbano, bem como de seus habitantes, na revista em quadrinhos do *Chico Bento*, pareceu fundamental perscrutar a trajetória de seu criador, Maurício de Sousa, pela possibilidade de revelar o contexto da criação e da elaboração das histórias. Entretanto, tal análise deve ser realizada à luz do contexto que envolve a produção do quadrinista com vistas a compreender o lugar que ocupa num conjunto mais amplo das produções de HQs, abrangendo o “circuito social”¹ de concepção das histórias do personagem, questão fundamental para a exame do conteúdo das imagens. Para tanto, apresentam-se breves considerações sobre a história dos quadrinhos no Brasil.

1.1. As histórias em quadrinhos no Brasil

No Brasil, assim como na Europa, os quadrinhos originaram-se com a caricatura e a charge política presentes nos jornais e revistas ilustradas do século XIX.² A

¹ Esse termo foi utilizado por Ana Maria Mauad, no artigo *Através da imagem: fotografia e História – Interfaces*, no qual discute o uso da imagem fotográfica como fonte histórica. O circuito social da imagem refere-se a todo processo de produção, circulação e consumo da mesma. Segundo a autora, somente contemplando tais aspectos *será possível restabelecer as condições de emissão e recepção da mensagem, bem como as tensões sociais que envolvem a sua elaboração. Desta maneira, texto e contexto estarão contemplados* “A análise de tais aspectos é basal para a compreensão da mensagem dos textos visuais, uma vez que esses são resultado “de um jogo de expressão e conteúdo que envolvem, necessariamente, três componentes: o autor, o texto propriamente dito e um leitor. MAUAD, A. M. *Através da imagem: fotografia e História – Interfaces*. Tempo. Rio de Janeiro. v. 1, n. 2, 1996, p. 86.

² A partir da segunda metade do século XIX, as condições sociais, econômicas e políticas da Europa mostravam-se favoráveis ao surgimento da imprensa como veículo de comunicação de massa. A passagem da produção artesanal para a produção em série refletiu-se no setor gráfico, melhorando a qualidade de impressão por meio de novas técnicas. Ao mesmo tempo, a urbanização e a alfabetização garantiam público para os meios de comunicação impressos, enquanto as idéias liberais e o movimento dos trabalhadores promoviam discussões e crítica de valores; tornando a leitura uma nova necessidade. Neste contexto, o jornal adquiriu relevante função social por difundir idéias e transformar fatos em notícias rapidamente conhecidas. Inerente ao processo de desenvolvimento editorial, a busca pela ampliação do público leitor conduziu, não apenas às inovações técnicas, mas também de conteúdos e de apresentação destes impressos. Para atrair a atenção dos leitores, os jornais passaram a utilizar recursos como a publicação de fragmentos de obras literária, popularizando a literatura e promovendo a profissionalização dos homens de letras; e ilustrações, como his-

consolidação do emprego da ilustração como importante elemento do jornalismo ocorreu em fins do século XIX e início do XX.³ Segundo Juarez Bahia, *nesses anos, o conceito de reportagem gráfica projeta-se da dimensão que alcança o desenho, seja como charge política, seja como ilustração a antecipar a fotografia.*⁴

Os periódicos paulistanos *O Diabo Coxo* e *O Cabrião*, e *Vida Fluminense*, *O Arlequim*, *Revista Ilustrada*, *O Malho* e *Don Quixote*, do Rio de Janeiro, são exemplos destas publicações, em cujas páginas surgiram as ilustrações daquele que é considerado o maior artista do gênero no período: Angelo Agostini.⁵ Os nossos primeiros periódicos e revistas ilustradas dirigiam-se ao público adulto. Não obstante, essas revistas ensaiaram em suas páginas diversas experiências direcionadas ao público infantil.⁶

tórias ilustradas e charges humorísticas. As HQs (histórias em quadrinhos) se originaram deste gênero de história em imagens dos jornais da Europa a partir do século XVIII. A narrativa quadrinizada popularizou-se no século XIX por intermédio das publicações periódicas que abarcavam desde folhetins a jornais humorísticos. Portanto os quadrinhos, enquanto meio de comunicação de massa, foram se definindo aos poucos, acompanhando o crescimento da indústria editorial. ECO, U. *Apo-calípticos e Integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. 5 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

³ Segundo Juarez Bahia, a utilização do elemento gráfico na imprensa foi parte de uma série de modificações ocorridas no setor na passagem do século XIX para o XX, quando a imprensa passou ao estágio empresarial – caracterizado por inovações mecânicas e técnicas – que transformou a antiga tipografia em indústria gráfica. Tal processo de desenvolvimento da imprensa correspondeu às transformações que vivia o país na transição do Império para República, para o trabalho assalariado e sistema industrial. BAHIA, J. *Jornal, história e técnica*. História da imprensa brasileira. São Paulo: Ática, 1990.

⁴ Idem, *Ibidem*, p. 123.

⁵ Angelo Agostini, italiano do Piemonte, chegou a São Paulo em 1859, onde iniciou sua produção de histórias ilustradas no periódico *O Cabrião*. Entretanto, seu primeiro personagem fixo, *Nhô Quim*, surgiu na revista *Vida Fluminense*, da qual foi diretor entre 1869 a 1871, em janeiro de 1869. Agostini ainda trabalhou em *O Mosquito* como diretor, até 1875, ano em que fundou a *Revista Ilustrada*, em cujas páginas lançou sua segunda personagem seriada, de grande sucesso, *Zé Caipora*. Permaneceu como proprietário e diretor do periódico até 1888, quando retornou à Europa. De volta ao Brasil em 1895, criou o jornal *Don Quixote*, além de ter sido colaborador em *O Malho* e na revista infantil *O Tico-Tico*. Agostini é considerado um dos precursores do gênero de HQs no mundo, juntamente com o suíço R. Töpffer, o alemão W. Bush, o francês G. Colomb e o inglês F. T. Thomas. CARDOSO, A. E. *As Aventuras de Nhô Quim & Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros 1869-1883*. Brasília: Senado Federal, 2002. Sobre a origem das histórias em quadrinhos Cf.: IANNONE, L. R.; IANNONE, P. A. *O Mundo das Histórias em Quadrinhos*. São Paulo: Moderna, 1994; FONSECA, J. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1999.

⁶ Segundo Ana Luiza Martins, desde 1896 há um “ensaio de veiculação infantil”. Exemplos dessa busca em atingir o público leitor infantil são as revistas *A Escola Pública*, *O Cabrião* e *Revista do Ensino*. No início do século XX, o surgimento dos suplementos infantis revela o intuito de cooptar mais um leitor na família, assim como outras publicações lançadas no período como *Literatura In-*

A primeira tentativa de lançar um periódico exclusivamente para as crianças ocorreu com a publicação do *Jornal da Infância*, em 1898 que, não encontrando acolhida junto ao público, durou apenas poucos meses. Entretanto, segundo afirmação de Ana Luiza Martins,

No horizonte das especulações comerciais do impresso, delineou-se prontamente o potencial desse segmento leitor infantil. Com a educação básica fortalecida e o investimento em escolas, vislumbrou-se na criança garantia do consumidor efetivo. Junto com ela, ou antecipando-a, a instituição que a formava – a escola que freqüentava, ou melhor, a rede de escolas que a nova república edificava em nome de sua proposta liberal, voltada para a formação do cidadão. Ali concentrava-se o público garantido do novo segmento editorial.⁷

Em 1905 surgiu *O Tico-Tico*, a primeira experiência de sucesso junto ao leitor infantil, uma revista inovadora no rol das publicações direcionadas a esse público. Inspirada nas similares européias, trazia contos, peças para montar e outras brincadeiras, além de histórias em quadrinhos, que ocupavam parte considerável do periódico.⁸

fantil, Monólogos, Recitativos, etc, para Crianças (1900), de Arthur Goulart e *O Pequeno Polegar, revista bimestral ilustrada para meninos*, de 1904. MARTINS, A. L. *Revistas em Revista*. Imprensa e práticas culturais em tempos de república, São Paulo (1890-1922). São Paulo: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

⁷ Idem, *Ibidem*, p. 407. De acordo com Renato Ortiz, *os anos 40 marcaram uma mudança na orientação dos modelos estrangeiros entre nós. Os padrões europeus vão ceder lugar aos valores americanos, transmitidos pela publicidade, cinema e pelos livros de língua inglesa que começaram a superar em número de publicação os de origem francesa*. ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁸ ROSA, Z. P. *O Tico-Tico: meio século de ação recreativa e pedagógica*. Bragança Paulista: EDUSF, 2002; SILVA, D. *Quadrinhos para quadrados*. Porto Alegre: Bels S. A., 1976.

A publicação não se limitou a reproduzir personagens de quadrinhos norte-americanos e franceses, também estampou personagens nacionais, que desfrutaram de grande empatia junto ao público. Esta criação ganhou novo alento com a dificuldade da chegada de material estrangeiro, devido à Primeira Guerra Mundial. Isso, em parte, explica o surgimento de personagens e ambientação das histórias genuinamente brasileiras.



Fig. 1. *O Tico-Tico*, maio, 1945.

Pelo *Tico-Tico*, a principal revista infantil por décadas a fio,⁹ passaram inúmeros artistas nacionais que iniciaram sua carreira copiando material estrangeiro e terminaram por realizar criações próprias.¹⁰

No período, as histórias em quadrinhos brasileiras tornaram-se o principal gênero consumido pelo público leitor infanto-juvenil que se formava. Este filho, de início tímido, assistiu a uma ascensão vertiginosa ao longo do século XX.

Apesar da experiência dos quadrinhos no Brasil datar do início do século, somente nos anos 1930 e 1940, nos suplementos dominicais dos grandes jornais do

⁹ Outras experiências do periodismo infantil foram *A Mocidade* (1905), *Cri-Cri, o jornal das crianças* (1905) – suplemento da revista *Eco*; *Nenê, o jornal da infância* (1906), *Pica-pau, quinzenário infantil* (1908); *Jornal da Criança* (1908) seção da revista *Ronda*, revista semanal ilustrada de atualidades; *Simplicio, jornal da criança* (1910), suplemento da revista *Ilustração Paulista*. Estas publicações, no entanto, não compartilharam do sucesso de *O Tico-Tico*, tendo vida efêmera. MARTINS, A. L. Op. cit.

¹⁰ Destacam-se, entre outros, Luis Sá com *Reco-Reco, Bolão e Azeitona*; Max Yantok, com *Barão de Rapapé e Kiximbow*; Nico Borges, com *Bolinha e Bolonha*; Theo, criador de *Tinoco caçador de feras*; J. Carlos, autor de *Lamparina* e Alfredo Storni, criador de *Zé Macaco* e *Faustina* além de *Buster Brown*, de Richard Outcault, aqui conhecido como *Chiquinho*. Personagem sempre tido como nacional, era um decalque das histórias norte-americanas. *Chiquinho* alcançou tamanho sucesso que, no período da Primeira Guerra, continuou a ser publicado pelo periódico, desenhado por artistas brasileiros, como Loureiro A. Rocha, Alfredo Storni, Oswaldo Storni, Paulo Afonso e Miguel Hochman – agora não mais traduzidos, mas em versões originalmente nacionais. ROSA, Z. Op. cit. Sobre o assunto ver também CIRNE, M. *A linguagem dos quadrinhos*. O Universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Sousa. Rio de Janeiro: Vozes, 1970 e VERGUEIRO, W. C. S. A odisséia dos quadrinhos infantis brasileiros. De o Tico-Tico aos quadrinhos Disney, a predominância dos personagens importados. In: *Revista Eletrônica Agaquê*. Disponível em: <www.gibindex.com>. Acesso em: mar. 2000.

Rio de Janeiro e de São Paulo, os quadrinhos encontraram espaço propício para expandir sua produção.¹¹ A publicação de páginas ou encartes dedicados às crianças, desde o início do século, passou a aparecer esporádica ou regularmente em jornais de grande circulação nas principais capitais.¹²

Neste momento ocorreu uma diversificação das publicações de HQs no país. As novas edições introduziram o modelo norte-americano e popularizaram as principais personagens de seus *comics*.¹³ Esta inserção dos quadrinhos norte-americanos no mercado nacional integrou um movimento mais amplo. Segundo Maria Celeste Mira,

se no século XIX e início do XX a sociedade e a cultura brasileiras eram magnetizadas pelas normas francesas, a partir dos anos 30, mais evidentemente no pós-guerra, o Brasil dá uma guinada em direção aos Estados Unidos. Obviamente, o fato não é isolado. Trata-se da hegemonia econômica e cultural norte-americana, uma das características mais marcantes do século XX. Mais especificamente da política de boa vizinhança encorajada pelo presidente Roosevelt em relação aos países latino-americanos.¹⁴

¹¹ MELO, J. M. *Comunicação Social, Teoria e Pesquisa*. Petrópolis: Vozes, 1970. Ver em especial o capítulo Quadrinhos no Brasil: estrutura industrial e conteúdo das mensagens.

¹² ROSA, Z. Op. cit.

¹³ *Comics* ou *funnies*, denominação dada às histórias em quadrinhos nos Estados Unidos e países de língua inglesa em geral, são termos vinculados ao conteúdo desse gênero narrativo que, em seu início, tinha um caráter predominantemente humorístico e caricaturesco, “cômico”. Tais produções eram publicadas diariamente em tiras nos jornais, por isso eram chamadas *comic strips*; em seguida apareceram as publicações em livros, os *comic books*. Os quadrinhos recebem diferentes denominações nos diversos países ditados por variados aspectos e circunstâncias: na França são chamados *bandes-dessinés*; na Itália, *fumetti*, batizadas assim por causa dos balões ou “fumacinhas” que indicam as falas das personagens; na Espanha, *tebeo*, título da revista infantil TBO; em Portugal, *história aos quadrinhos*; no Japão, *mangá* e na América espanhola *historieta*. CAGNIN, A. L. *Os Quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975; BIBE-LUYTEN, S. *O que é história em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

¹⁴ MIRA, M. C. *O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX*. São Paulo: Olho d'água/Fapesp, 2001, p. 25.

Marcos desta nova tendência foram os lançamentos dos primeiros tablóides brasileiros de quadrinhos. Em 1929, o jornal paulistano *A Gazeta*, lançou o suplemento infantil intitulado *A Gazeta Infantil* ou *Gazetinha* que permaneceu durante mais de 20 anos no mercado editorial e publicava quadrinhos estrangeiros e nacionais. Dos importados, vale citar quadrinhos norte-americanos como *O Fantasma*, de Lee Falk e Ray Moore, *Brick Bradford*, Clarence Gray e *Superman*, de Jerry Siegel e Joe Shuster. Mas em suas páginas também figuraram artistas locais como Belmonte, Nino Borges, Messias Mello, Renato Silva, Jaime Cortez e Renato Silva.¹⁵

Outro grande sucesso do gênero, o *Suplemento Infantil* (que a partir do número 14 passou a se chamar *Suplemento Juvenil*) foi lançado como encarte infantil do jornal carioca *A Nação*, em 1934. A publicação veiculou pela primeira vez no Brasil quadrinhos de grande sucesso nos Estados Unidos, como *Buck Rogers*, *Agente Secreto X-9*, *Flash Gordon*, *Jim das Selvas*, *Príncipe Valente*, *Tarzan* e *Dick Tracy*.¹⁶

A partir de junho de 1934 o suplemento deixou de ser encartado em *A Nação* e passou a ser avulso.¹⁷ O sucesso da publicação pode ser medido pela grande tiragem alcançada no segundo ano de circulação, quando atingiu cerca de 800 mil e-



Fig. 2. Primeiro número do *Suplemento Infantil*, de 14 de março de 1934. A capa com a ilustração do conto “A pedra que rolou da montanha” era de J. Carlos, renomado ilustrador do período, considerado, posteriormente, o maior ilustrador gráfico da imprensa brasileira do século XX.

¹⁵ SILVA, D. *Quadrinhos dourados*. A história dos suplementos no Brasil. São Paulo: Opera Graphica, 2003; BIBE-LUYTEN, S. Op. cit.

¹⁶ Idem, Ibidem.

¹⁷ Não somente o suplemento infantil publicado pelo jornal carioca passou a ser veiculado de maneira avulsa, mas também o *Suplemento Policial* e o *Suplemento de Humor* ambos editados por Adolfo Aizen. Surgia o Grande Consórcio de Suplementos Nacionais, iniciativa pioneira inspirada no sucesso do gênero no mercado editorial norte-americano. SILVA, D. *Quadrinhos dourados*. Op. cit.

xemplares distribuídos todos os meses.¹⁸ O maior concorrente do *Suplemento Juvenil* foi *O Globo Juvenil*, que inaugurou uma série de publicações de sucesso da Editora Rio-Gráfica, de Roberto Marinho.¹⁹

Abaixo os três grandes concorrentes da era dos tablóides brasileiros de quadrinhos



Fig. 3. *A Gazeta Juvenil*, julho de 1948, capa.



Fig. 4. *O Suplemento Juvenil*. Rio de Janeiro: GCSN, ano I, n. 30, maio de 1933, capa.



Fig. 5. *O Globo Juvenil*. Rio de Janeiro. *O Globo*, ano I, n. 2, junho de 1937, capa.

¹⁸ SILVA JÚNIOR, G. *A Guerra dos Gibis. A formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos (1933-1964)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 54.

¹⁹ Roberto Marinho nasceu em 1904, no Rio de Janeiro. Ainda jovem assumiu importantes funções no jornal *O Globo*, fundado por seu pai, Irineu Marinho. A partir de 1931, com a morte do diretor Euclides de Matos, Roberto assumiu a direção do jornal. A primeira fase da publicação *O Globo* foi marcada pela oposição ao Governo Provisório de Getúlio Vargas e pelo apoio à redemocratização do país. As restrições do jornalista em relação ao regime estadonovista, instaurado em 1937, contudo, não o impediram de se tornar um membro do Conselho Nacional de Imprensa do Departamento de Imprensa e Propaganda, durante os anos de 1940 a 1945. Nessa mesma década, Marinho ampliou suas atividades com a inauguração, no Rio de Janeiro, dos transmissores da Rádio Globo: processo de expansão observado também nos anos sessenta, quando se inaugura a TV Globo do Rio de Janeiro. A implantação do sistema foi marcada pelas denúncias de Carlos Lacerda sobre os acordos ilegais entre a TV Globo e a Time-Life – campanha que contou com a adesão dos *Diários Associados* e de *O Estado de S. Paulo*. Devido às circunstâncias, o jornalista desligou-se do grupo norte-americano, dedicando-se a estruturação do Sistema Globo de Rádio nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Pernambuco, Minas Gerais e Brasília. Durante a década de setenta, desenvolveu, juntamente com a Fundação Padre Anchieta e a Fundação Universidade de Brasília, o Telecurso Primeiro e Segundo Grau, com a finalidade de atingir o público estudante. Ao longo dos anos, outros segmentos surgiram: a Rio Gráfica S.A., a Globo Vídeo, a Globo Filmes, a Globotec, a Globo Computação, a Editora Globo, a Globo Agropecuária, a Som Livre, o Sistema Globo de Gravações Audiovisuais, entre outras. Suas empresas, atualmente, constituem um dos maiores complexos de comunicação do mundo. GOIDANICH, H.C. *Enciclopédia dos Quadrinhos*. Porto Alegre: L&PM, 1990, p.226. ABREU, A. A. et. al. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, 2001, p. 3584-3588.

O êxito destas publicações deu azo ao surgimento das revistas exclusivas de histórias em quadrinhos, com a publicação de histórias completas,²⁰ o que era considerado uma inovação no mercado brasileiro de HQs, além de darem início a um novo hábito de leitura de quadrinhos que persiste até os dias atuais. Pioneiras no gênero, *Mirim* (1937) e *Lobinho* (1938) – ambas publicadas pelo Grande Consórcio de Suplementos Nacionais, de Adolfo Aizen – traziam aventuras dos super-heróis americanos.²¹

Atento ao crescimento do mercado destinado ao público infantil, Roberto Marinho novamente fez concorrência às publicações de Aizen: lançou uma revista intitulada *Gibi*, cujo sucesso ensejou uma sucessão de novas publicações do gênero: *Gibi Mensal*, *O Globo Juvenil Mensal*, *Biriba Mensal*, *Gibi Mensal*, *Novo Globo Juvenil*, *Novo Gibi Juvenil*. O sucesso da revista *Gibi* foi tal que seu nome tornou-se, entre nós, sinônimo de revista de história em quadrinhos no Brasil.²²

O evento editorial dos quadrinhos também chamou a atenção de um dos maiores empresários de comunicação do período: Assis Chateaubriand²³ que, em 1940,

²⁰ Até então, as histórias em quadrinhos eram publicadas em suplementos de jornais ou revistas de variedades, sendo as narrativas geralmente veiculadas em capítulos.

²¹ CIRNE, M.; MOYA, A. (org.) *Literatura em quadrinhos no Brasil*: acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

²² SILVA, D. *Quadrinhos dourados*. Op. cit.

²³ Assis Chateaubriand nasceu em Umbuzeiro, Pernambuco, em 1892. Aos quatorze anos teve sua primeira experiência no universo jornalístico, publicando matérias para o jornal *O Pernambuco*. Enquanto cursava a faculdade de Direito, trabalhou como redator no *Jornal Pequeno* e como colaborador no *Jornal de Recife* e no *Diário de Pernambuco*. Em 1924, adquiriu a publicação matutina *O Jornal*, cujo proprietário apresentava situação financeira precária. Seis meses depois, comprou seu segundo jornal, o *Diário da Noite*: empresas que formaram a base de um complexo jornalístico posteriormente denominado *Diários Associados*. Um dos maiores empreendimentos de Chateaubriand foi o lançamento da revista *O Cruzeiro*, em 1928, cujas características editoriais transformaram os padrões do jornalismo praticado até então. Na década de trinta, desfrutou de inúmeros favores da política oficial como resultado de seu apoio a Getúlio Vargas durante a revolução de 1930: dentre eles, a concessão de empréstimos à sua cadeia de jornais, por meio da Caixa Econômica Federal. A aproximação com o governo se estendeu até o ano de 1937, quando Chateaubriand passou a opor-se à permanência de Vargas no poder. Contudo, seus posicionamentos políticos arrefeceram durante o Estado Novo. No final dos anos trinta o jornalista resolveu diversificar suas atividades, investindo no cultivo do café, do algodão e na pecuária em propriedades adquiridas nos estados do Nordeste e Centro-Sul. Em 1950, a cadeia de jornais foi acrescida de um novo veículo de comuni-

lançou a revista *O Gury*. Esses lançamentos inauguraram no país a época dos *comic books* e praticamente encerraram a era das revistas semanais tamanho tablóide com histórias seriadas.²⁴



Fig. 6. *Mirim*. Rio de Janeiro: GCSN, n. 1, 1937, capa.



Fig. 7. *Gibi Mensal*, Rio de Janeiro: O Globo, n.34, 1943, capa.



Fig. 8. *O Gury*. Diário da Noite, n. 1, 1940, capa.

cação – a TV Tupi, a primeira estação de televisão da América Latina, inaugurada em São Paulo. Ao longo dessa década, sua postura de oposição ao governo Vargas intensificou-se, quando os *Diários Associados* lançaram a campanha contra o jornal situacionista *Última Hora*. Em fevereiro de 1960, Chateaubriand foi acometido de uma trombose, enfermidade que o levou a escrever sobre uma cadeira de rodas. Em 1964, realizou, por meio dos *Diários Associados*, a Campanha do Ouro para o bem do Brasil, incentivando a população a doar jóias para o pagamento da dívida externa do país. O jornalista faleceu em 1968 e, tempos depois, uma crise atingiu sua cadeia de emissoras de jornais, rádios e televisão, em virtude das divergências entre seus herdeiros. ABREU, A. A. et. al. Op. cit., p. 1337-1340.

²⁴ MOYA, A. *Shazam!* São Paulo: Perspectiva, 1972. Cf. também VERGUEIRO, W. C. S. *História em quadrinhos: seu papel na indústria de comunicação de massa*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985. Outras publicações do gênero surgiram no período como: *Correio Universal* (1937); *O Jornalzinho*, Pia Sociedade Católica de São Paulo (1942-1972) e *Sesinho*, Serviço Social da Indústria (1948-1971). SILVA, D. *Quadrinhos dourados*. Op. cit.



Fig. 9. O Lobinho. Rio de Janeiro: GCSN, n. 1, 1938, capa.

Entretanto, há que se observar que em todos esses projetos editoriais, sejam os antigos suplementos ou as novas revistas, havia notório predomínio dos quadrinhos estrangeiros, sobretudo norte-americanos. Assim, na *Gazeta Infantil*, desfilaram grandes criações dos quadrinhos como *Little Nemo in Slumberland*, do norte-americano Winsor McCay, aqui conhecido como *O sonho de Carlinhos*; *Brick Bradford*, *Dick James*; *O Fantasma (The Phantom)*,

de Lee Falk e Ray Moore; *Betty Boop*, do norte-americano Max Fleisher; *Gato Felix* de Patt Sullivan e Otto Messmer, entre outros.

O *Suplemento Juvenil*, como já mencionado, foi responsável pelo lançamento de várias histórias em quadrinhos norte-americanas famosas, como *Flash Gordon*, *Bill o Agente Secreto*, juntamente com *Jim das Selvas* toda a criação de Alex Raymond; *Mandrake*; as *Sinfonias Coloridas* de Walt Disney; *Popeye*; *Tarzan* e o *Príncipe Valente* de Harold Foster; *Terry e os Piratas*, entre outros. Mesmo com o afluxo de produção externa, alguns autores brasileiros conseguiram se destacar: Carlos Thiré, Renato Silva, Mário Pacheco, Monteiro Filho, Sólon Botelho, Oscar Brener, entre outros.

Mirim e *Lobinho*, editados por Adolfo Aizen, publicaram histórias das novas personagens dos *comic-books* norte-americanos como *Fantomas*, *Buck Jones*, *Slam Bradley*, *Buck Rogers*. Em *O Globo Juvenil*, além dos heróis anteriormente publicados pela *Gazetinha* como *Fantasma*, *Brick Bradford* e *Barney Baxter*, passaram a veicular novidades que atingiram grande popularidade como *Ferdinando (L'il Abner)* de Al Capp e *Zé Mulambo*, além de *Marquês de Tararé* e *O Capitão e os Meninos*.

No *Gibi* desfilaram *Charles Chan*, do brasileiro José Geraldo, *Bronco Piller* (*Red Ryder*), *Zorro*, entre outros.²⁵

Apesar do predomínio das histórias em quadrinhos estrangeiras, não se deve supor que inexistisse espaço para a produção nacional. Contudo, é inegável que o produto norte-americano chegava ao Brasil a preços muito baixos, por meio do sistema de *syndicates*²⁶ que atuam até hoje da mesma forma, ou seja, contratam diretamente os artistas e distribuem seus trabalhos para jornais e revistas nacionais e internacionais, o que impõem uma concorrência desleal ao artista local, pois mesmo que o quadrinista conseguisse veicular sua produção não conseguiria sobreviver de seu ofício. Além disso, a “avalanche” de quadrinhos estrangeiros, de certo modo, moldou o gosto do público leitor e dificultou a publicação de propostas com características distintas.

Por outro lado, desde a implantação do Estado Novo, a preocupação com as leituras destinadas à infância recrudescia. Os apelos e recomendações para que se procedesse à fiscalização rigorosa das leituras das crianças se intensificava por intermédio da imprensa. Esta intervenção do governo na literatura infantil fazia parte de um movimento mais amplo de centralização política e intervenção nos mais diferentes aspectos da vida social. O fortalecimento e a consolidação do poder do Esta-

²⁵ ANSELMO, Z. *História em quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1975; MOYA, A. *História das Histórias em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1993; VERGUEIRO, W. C. S. *História em quadrinhos: seu papel na indústria de comunicação de massa*. Op. cit.; SILVA, D. *Quadrinhos dourados*. Op. cit.

²⁶ Segundo Cleide Furlan, a palavra *Syndicate*, nos moldes norte-americanos, não encontra similar em nosso contexto. Não se trata de um sindicato e ultrapassa as atribuições de uma associação. Podemos tratá-lo como agência especializada em fornecer matérias variadas, particularmente de entretenimento. Os *Syndicates*, além de possuírem o direito sobre os trabalhos dos desenhistas (direitos sobre a venda e distribuição), atuam como agência de veiculação das histórias, preparando e emitindo milhares de matrizes a serem vendidas não só nos Estados Unidos como também em outros países. FURLAN, C. HQ e os “Syndicates” norte-americanos. In: BIBE-LUITEN, S. (org.) *História em quadrinhos*. Uma leitura Crítica. 2. ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1985. O primeiro “sindicato”, o *Internacional News Service*, foi fundado por W. R. Hearst, proprietário do *New York Journal*, em 1912 que, em 1914, tornou-se o famoso *King Feature Syndicate*. Os *syndicates* norte-americanos têm como grandes exemplos as *Produções Walt Disney*, o *Grupo Hanna-Barbera*, a *Warner Brothers*, o *King Features Syndicate*, a *Marvel Comics*, a *D.C. Comics*, entre outros. Sobre o assunto Cf. também BIBE-LUYTEN, S. *O que é história em quadrinhos*. Op. cit.

do ocorreram com a criação de aparatos institucionalizados de coerção. Reconhecendo o alcance dos meios de comunicação de massa, foram aperfeiçoados os órgãos de controle e repressão, instituídos ao longo da década de 30, garantindo a capacidade de intervenção estatal no âmbito dos meios de comunicação e cultura.

O principal destes órgãos foi o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Ligado diretamente à Presidência da República e considerado peça fundamental de todo sistema censor do governo.²⁷ De acordo com Angela de Castro Gomes, *tinha como que duas faces opostas e complementares. Tratava-se de difundir amplamente a imagem do novo regime que se instalara em novembro de 1937 e de combater a veiculação de todas as mensagens que lhe fossem contrárias.*²⁸ Na tentativa oficial de eliminar forças opostas ao regime foram incineradas milhares de obras literárias consideradas subversiva pelo governo varguista sob acusação de propagarem idéias “nocivas”. Neste ínterim, desencadearam-se amplas formas de repúdio a diversos personagens da literatura como deformadoras da personalidade infantil.²⁹

Entretanto, segundo afirma Gonçalo Junior, diferentemente da perseguição sistemática realizada contra a imprensa e a literatura dirigida ao público infantil, as

²⁷ O DIP era resultado da transformação de experiências anteriores: desde a atuação do Departamento de Propaganda (DOP), criado em 1931, o qual foi substituído pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), órgão atuante em todo período da constituinte de 1934 e reformulado em 1938 sob a sigla DPD, denominação mantida até 1939, data da criação do DIP. CAPELATO, M. H. *Multidões em cena*. Propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas, SP: Papius, 1998; COSTELLA, A. F. *O controle da informação no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1970.

²⁸ GOMES, A. C. *História e Historiadores: A política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 126.

²⁹ Exemplo de censura à literatura infantil no período foi a “caça” à obra de Monteiro Lobato *Peter Pan* e do livro *Tarzan, o Invencível*. CARNEIRO, M. L. T. *Livros proibidos, idéias malditas: o Deops e as minorias silenciadas*. São Paulo: Estação Liberdade: Arquivo do Estado, 1997.

histórias em quadrinhos não teriam sofrido uma interferência direta dos censores de Vargas.³⁰

A despeito da suposta tolerância do governo, neste período iniciou-se no país uma verdadeira “guerra” contra os gibis. Justamente no momento de seu florescimento, a indústria dos quadrinhos enfrentou uma tenaz campanha liderada por educadores, intelectuais, parlamentares e membros da Igreja Católica, que proclamavam a malignidade moral, social e cultural das revistas em quadrinhos. Questão que perpassou as décadas seguintes e rendeu acalorados debates em jornais, revistas e até mesmo em espaço governamentais como Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP), do Ministério da Educação – que 1944 ocupou nove edições de sua publicação oficial, a *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, com o tema das funções deseducativas dos quadrinhos – até a Câmara dos Deputados.³¹

As primeiras acusações públicas contra os quadrinhos no Brasil foram perpetradas pelo padre Arlindo Vieira, o qual alegava que as HQs publicadas no país tinham teor imoral e caráter “desnacionalizante” para seus pequenos leitores. Posteriormente, as histórias em quadrinhos também foram acusadas, por diversos segmentos da sociedade, de trazerem leituras superficiais e carregadas de erros gramaticais, além de incentivadoras do crime, prostituição e homossexualismo.³²

Esta celeuma em torno dos quadrinhos manifestava-se em diversos países desde o início dos anos 40. Na Europa, principalmente na França e na Itália, organi-

³⁰ De acordo com Gonçalves Júnior, essa atitude complacente do governo em relação aos quadrinhos explica-se, por um lado, pela interferência de Roberto Marinho, então membro do Conselho Nacional de Imprensa – órgão criado em 1939 e formado por censores e representantes da imprensa ao qual poderia se recorrer contra a censura, no entanto, na prática, a função do CNI foi reduzida a mera entidade decorativa – por outro, pela ingerência de João Alberto Lins de Barros, polêmico chefe da polícia de Vargas, sócio de Adolfo Aizen no Grande Consórcio de Suplementos Nacionais. Em 1940, o DIP, por meio do programa radiofônico *A Voz do Brasil*, teria saído em defesa dos quadrinhos. SILVA JÚNIOR, G. Op. cit., p. 81-82.

³¹ Idem, Ibidem.

³² Cf. VERGUEIRO, W. C. S. *História em quadrinhos: seu papel na indústria de comunicação de massa*. Op. cit.; MOYA, A. *Anos 50, 50 anos*. São Paulo: Ophera Gráfica, 2001.

zou-se uma ampla campanha contra os *comics*. Nos Estados Unidos, começava a se formar o mito de que os quadrinhos eram perniciosos, tema que passou a ser aprofundado principalmente no meio científico tornando-se um dos temas de discussão da área da psicologia.

Gonçalo Júnior chama a atenção para o fato de que no Brasil a batalha travada contra os quadrinhos, que ganhou a grande imprensa nos anos 40, teria, para além do elemento ideológico, um caráter de disputa do mercado editorial carioca. Segundo o autor:

O estrago na reputação dos quadrinhos das revistinhas partiu da intensa campanha desenvolvida pelo jornal *Diário de Notícias*, principalmente no segundo semestre, com o acirramento da longa briga entre seu proprietário, Orlando Dantas, e Roberto Marinho, de *O Globo*, pela liderança do mercado de jornais. O confronto público e declarado dos dois empresários, aliás, tornou-se um divisor de águas na história da censura aos quadrinhos no Brasil. Ao mesmo tempo que atacou os gibis para atingir Roberto Marinhos diretamente e surrupiar-lhe os leitores, Dantas ajudou a difundir uma série de preconceitos ideológicos e morais contra as revistinhas. Sua campanha traria resultados a curto, médio e longo prazo, e marcaria a reputação dos gibis – e, em especial, a de Roberto Marinho – ao longo dos anos 50 e 60.³³

A cruzada antigibis iniciada por Orlando Dantas ganhou, em pouco tempo, dimensão de problema nacional. Em fins dos anos 40, o assunto tornou-se prioridade na Câmara dos Deputados. A Comissão de Educação e Cultura anunciou o envio para votação em plenário do projeto de emenda à Constituição que estabelecesse censura prévia aos quadrinhos, como testemunhou Gilberto Freyre: *ilustres representantes da Nação pretenderam dar solução imediata ao problema das más histórias em quadrinhos. Solução violenta; acabando com o mal pela raiz. Tornando-o*

³³ SILVA JÚNIOR, G. Op. cit., p. 130.

assunto policial.³⁴ O então deputado federal saiu em defesa da liberdade de expressão para as editoras de histórias em quadrinhos.

A posição assumida por Gilberto Freire revelava o reconhecimento do potencial persuasivo e educativo, atitude evidenciada na afirmação *a história em quadrinhos é uma arma moderna, moderna, mas nada secreta que, tanto pode ser posta a serviço de Deus quanto do diabo. A história em quadrinhos em si não é boa nem má: depende do uso que se faz dela*.³⁵

Gilberto Freyre apresentou outra face da campanha contra as HQs: o nacionalismo, que reitera a percepção dos quadrinhos como importante meio difusor de idéias, sobre a qual tece o seguinte comentário:

Também ela [as histórias em quadrinhos] pode tornar-se para os brasileiros, força de conservação das tradições nacionais, em vez da superação dessas tradições por mitos dos povos imperiais sem que, entretanto, o justo zelo nacionalista degenera em “nossismo” intolerante.(...) Compreende-se a campanha de nacionalização das histórias em quadrinhos iniciada pelo jornalista Homero Homem. Mas seria uma lástima que a mítica de nacionalização nos levasse a exageros. E nos fechasse, nas nossas revistas e jornais, às histórias em quadrinhos que não falassem de índios, cajueiros, vaqueiros do Nordeste, suçuarana, pitanga, Caxias, Santos Dumont. Atualmente, o extremo que domina nas histórias em quadrinhos publicadas nos nossos jornais é o de quase exclusiva estrangeirice de motivos, símbolos e personagens. Devemos reagir a esta exclusividade lamentável. Mas não a ponto de nos fecharmos dentro de motivos, símbolos e personagens exclusivamente brasileiros. Apenas escolhendo para publicação, histórias, tanto brasileiras como estrangeiras, mais capazes de deleitar o público sem corromper-lhe o gosto. Pois não nos esqueçamos que vivemos num mundo que é, cada dia mais, um mundo só, dentro do qual o Brasil deve ser o Brasil sem deixar de ser fraternalmente humano e cordialmente americano.³⁶

No início da década de 50, a campanha contra os quadrinhos se intensificou. Além do *Diário de Notícias*, os jornais cariocas *Correio da Manhã*, de Edmundo Bit-

³⁴ FREYRE, G. A Propósito de História em Quadrinhos. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 30 jun.1950.

³⁵ O REINO ENCANTADO DOS QUADRINHOS. São Paulo: Editora Brasil-América, s/d.

³⁶ FREIRE, G. História em quadrinhos, nacionalismo e internacionalismo. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 24 jun. 1950.

tencourt, *Tribuna da Imprensa*, de Carlos Lacerda e *Última Hora*, de Samuel Wainer, ampliaram os ataques não somente aos quadrinhos, mas, principalmente, a Roberto Marinho e Adolfo Aizen, responsáveis pela maioria dos títulos de HQs no Rio de Janeiro do período. Vale destacar que as HQs eram parte significativa da receita das principais editoras cariocas. Alguns dados revelam a dimensão do mercado de quadrinhos no Brasil no período: segundo a revista *Conjuntura Econômica* (editada pela Fundação Getúlio Vargas) no início da década de 50 o país possuía o impressionante número de 2 milhões de leitores de quadrinhos.³⁷

Ainda nos anos 50, a campanha contra os quadrinhos ganhou novo alento com a publicação de *The seduction of innocents*, do psiquiatra norte-americano Frederic Wertham. Uma onda de protestos de organizações educacionais, políticas e sociais levantou-se contra os quadrinhos contagiando vários países. Embora o principal alvo fossem os quadrinhos de terror, toda a indústria do gênero foi colocada sob suspeita e uma verdadeira cruzada contra os quadrinhos abalou o desenvolvimento e a expansão do gênero durante alguns anos. Segundo Álvaro de Moya,

³⁷ A importância deste segmento no mercado editorial do período é retratada na afirmação de Gonçalves Júnior: *Dos quatro maiores empresários da imprensa brasileira do século 20, três começaram no segmento de revistas como editores de quadrinhos: Roberto Marinho, Adolfo Aizen e Victor Civita (...) Esses empresários montaram seus impérios editoriais a partir do negócio lucrativo das HQs, cujas vendas impulsionaram seus negócios*. SILVA JÚNIOR, G. Op. cit., p. 235. Vale destacar aqui as análises de Renato Ortiz acerca da formação da cultura de mercado no Brasil. O florescimento dos quadrinhos nos anos 40 insere-se num contexto mais amplo de modernização da sociedade brasileira, que, após a Segunda Guerra Mundial, modernizou-se em diversos setores. Tais transformações foram guiadas por múltiplos fenômenos como o crescimento industrial, a urbanização, a transformação do sistema de estratificação social (como a expansão da classe operária e da classe média), o advento da burocracia e das novas formas de controle gerencial, o aumento populacional, o desenvolvimento do setor terciário em detrimento do agrário. Foi nesse contexto, afirma Renato Ortiz, que *se redefinem antigos meios – imprensa, rádio, cinema – e se direcionam técnicas como televisão e marketing, processo que se inicia nos anos 40/50 e se consolida apenas nas décadas posteriores*. Entretanto, apesar desse contexto dinâmico, a modernização se inseriu no interior de fronteiras delimitadas, pois o movimento de expansão do capitalismo se realizou apenas em determinados setores. Deste modo, nas décadas de 1940 e 1950 a sociedade brasileira poderia ser considerada de consumo incipiente, dando-se a consolidação do mercado de bens simbólicos somente nas décadas posteriores, de 1960 e 1970, relacionada a uma mudança estrutural da mesma, fruto do desenvolvimento do capitalismo. ORTIZ, R. Op. cit., p. 35.

em 1950, nos Estados Unidos, em pleno período de Guerra Fria havia perseguição aos comunistas, esquerdistas e simpatizantes – uma caça às bruxas – e as histórias em quadrinhos também foram estigmatizadas. (...) O Senado instituiu um sistema de 'hearings'. Diversas revistas e editoras fecharam.³⁸

Diante do cenário que se delineava e com receio de que o governo fizesse restrição ao mercado, em 1947, alguns editores passaram a adotar um código de autocensura como forma de padronizar o conteúdo das revistas e conseguir alguma credibilidade entre pais e educadores.

Numa tentativa de enfraquecer os argumentos dos detratores dos quadrinhos, a indústria do gênero inaugurou uma linha de produção de histórias com temas educativos e autenticamente nacionais. No final dos anos 30, quando surgiram as primeiras críticas ao gênero na imprensa, Adolfo Aizen produziu os álbuns *Grandes Figuras do Brasil* em dois volumes³⁹ e, embalado nas campanhas do DIP, criou a coleção *Biblioteca Pátria*, em 15 volumes, cuja edição de estréia foi *Getúlio Vargas para Crianças*.⁴⁰

Dando continuidade à empreitada de driblar os efeitos da campanha contra os quadrinhos, a Editora Brasil-América (EBAL), criada por Aizen em 1945, adaptou obras da literatura brasileira, a partir dos anos 1950, para o código dos quadrinhos publicados na chamada *Edição Maravilhosa*.

³⁸ MOYA, A. *Anos 50, 50 anos*. Op. cit.

³⁹ A publicação, enviada a Getúlio Vargas, mereceu o seguinte comentário do presidente: *Cultivar nos jovens a admiração pelos heróis nacionais é obra patriótica e merecedora de louvores. O livro Grandes Figuras da Brasil constitui, nesse sentido, valiosa e oportuna iniciativa*. SILVA JÚNIOR, G. Op. cit., p. 95.

⁴⁰ A coleção Biblioteca Pátria foi vendida ao MEC para distribuição nas escolas. Maria Helena Capelato, em seu estudo sobre a propaganda política no Estado Novo, afirma que o livro *Getúlio Vargas para Crianças* (...) constitui um roteiro para a juventude brasileira acompanhar a *História do Brasil* (...) as mensagens divulgadas por meio dessas publicações demonstram a preocupação em salientar a originalidade da democracia brasileira no contexto dos tempos novos: a noção de democracia autoritária buscava legitimidade através das imagens que mostravam a relação direta do chefe do Estado com o povo e das que expressavam contentamento popular diante do novo poder. CAPELATO, M. H. Op. cit., p. 161-2.

A série iniciou-se em 1948 com a aquisição dos direitos de publicação dos *Classic Comics* norte-americanos, grandes clássicos da literatura mundial, como *Moby Dick*, *Corcunda de Notre Dame*, *Alice no País das Maravilhas*, *O Morro dos Ventos Uivantes*, entre outros. Em agosto de 1950, o número 24 da *Edição Maravilhosa* apresentou uma novidade: em lugar da tradicional série americana: foi publicado *O Guarani*, de José de Alencar, adaptação assinada pelo artista André Le Blanc. Seguiram-se outros do mesmo autor como *Iracema* (1951), *O Tronco do Ipê* (1952) e *Ubirajara* (1952). Foram também editadas obras de diversos autores nacionais como *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo; *Cangaceiros*, de José Lins do Rego; *Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães entre outros.⁴¹ Entre 1956 e 1957, a Rio-Gráfica Editora (atual Editora Globo) também investiu na quadrinização de obras literárias por meio da revista *Romance em Quadrinhos*.⁴²

Ainda na série de quadrinhos educativos, promoveu-se a adaptação da História do Brasil e de seus “grandes personagens” em séries como *História do Brasil em quadrinhos*, *Biografias em Quadrinhos* e *Grandes Figuras do Brasil*. Além destas publicações, que contemplavam Literatura e História, publicou-se *A Bíblia (Antigo Testamento)* em quadrinhos e a *Série Sagrada* a fim de esvaziar as críticas do segmento eclesiástico. Tais empreendimentos objetivavam afastar a noção depreciativa dos quadrinhos em prol de outros sentidos pedagógico, literário e religioso.⁴³

⁴¹ O escritor Jorge Amado teve três de seus romances incluídos na coleção: *Terras do sem fim*, *São Jorge dos Ilhéus* e *Mar Morto*. Outras obras adaptadas foram *Canaã*, de Graça Aranha; *A morgadilha dos canaviais*, de Júlio Diniz; além de criações de Menotti Del Picchia, Ribeiro Couto, Paulo Setúbal, Gustavo Barroso, Narbal e Ofélia Fontes, Martins Pena, Théó Filho, Manuel Antônio de Almeida, Euclides da Cunha, Lúcia Benetti, Osvaldo Orico, Emi Bulhões, Carvalho da Fonseca, Coelho Neto, Herberto Sales, Afrânio Peixoto, Raul Pompéia, Pedro Bloch e outros. CIRNE, M.; MOYA, A. (org.). Op. cit.

⁴² Idem, Ibidem.

⁴³ Idem, Ibidem.

Outra tentativa da EBAL de defender os quadrinhos das críticas que vinham sofrendo foi a publicação de *O Reino Encantado dos Quadrinhos*, obra na qual foram transcritos depoimentos favoráveis de intelectuais brasileiros ao lado de declarações de estudiosos estrangeiros.⁴⁴ A revista, lançada pela EBAL em 1955, não chegou a ser vendida em bancas; era distribuída a quem visitasse a editora ou enviada a intelectuais, jornalistas, padres, educadores e políticos, segmentos que alentavam a campanha contra os quadrinhos.

Capa das obras publicadas na década de 50 pela EBAL



Fig. 10. EUZÉBIO, A. *O Sertanejo*. Rio de Janeiro: EBAL, n. 95, nov. 1954. Adaptação do romance de José de Alencar.



Fig. 11. EUZÉBIO, A. *Bíblia. Antigo Testamento*. Rio de Janeiro: EBAL, 1953.



Fig. 12. MONTEIRO FILHO, A. *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: EBAL, n. 147, maio 1957. Adaptação do romance de Manuel Antônio de Almeida.

⁴⁴ Dentre os intelectuais brasileiros se encontravam Gilberto Freire, Dinah Silveira de Queiroz, Cândido Mota Filho, Menotti Del Picchia, Silvio Rabello, Heliadora Carneiro de Mendonça, José Lins do Rego e estrangeiros como a Dra. Bender, Dra. Eleanor Gluek, da Universidade de Harvard, e o Prof. Frederic M. Thrasher, da Universidade de New York. ANSELMO, Z. Op. cit. e SILVA JÚNIOR, G. Op. cit.



Fig. 13. LE BLANC, A. *Iracema*. Rio de Janeiro: EBAL, n. 31, jan. 1951.



Fig. 14. GERALDO, J. *A Escrava Isaura*. Rio de Janeiro: EBAL, n. 92, 1954.



Fig. 15. LLAMPAYAS, R. *Gabriela, Cravo e Canela*. Rio de Janeiro: EBAL, 1975.

Em meio à polêmica em torno dos quadrinhos realizou-se, em 18 de junho de 1951, a *Primeira Exposição Internacional de Quadrinhos*, no Centro de Cultura e Progresso em São Paulo. Experiência pioneira no mundo, a amostra foi organizada por Jayme Cortez, Syllas Roberg, Reinaldo de Oliveira, Miguel Penteado e Álvaro de Moya, grupo de jovens reunidos em torno do interesse pelos quadrinhos.⁴⁵

⁴⁵ Jaime Cortez – desenhista português naturalizado brasileiro – iniciou sua carreira na revista *O Mosquito*, de Lisboa. Chegando ao Brasil em 1947, fez tiras para o jornal paulistano *Diário da Noite*, além de trabalhar com Messias de Mello na *Gazeta Juvenil* e *Gazeta Esportiva*. Em 1950, passou a desenhar as capas das revistas da Editora *La Selva*. Álvaro de Moya desenhava letreiros para a TV Tupi, em sua inauguração, em 1950, ano em que se tornou colaborador do jornal paulistano *O Tempo*. Reinaldo de Oliveira era editor da revista *Black Terror*, da editora *La Selva* e Miguel Penteado era operário gráfico. A exposição era composta por oito painéis expostos em seqüência: primeiramente, “Ataque e Defesa”, no qual se discutia a respeito das críticas perpetradas sobre os quadrinhos; o segundo, “Histórico”, apresentava os artistas estrangeiros considerados pioneiros no gênero, como o norte-americano R. F. Outcault, o alemão W. Bush, entre outros; o painel seguinte, “Artistas do Mundo”, exibia quadrinhos de autores franceses, japoneses, italianos, ingleses, argentinos, alemães, poloneses, portugueses, espanhóis e norte-americanos; “Evolução”, o quarto painel, demonstrava, por meio de ilustrações produzidas por grandes nomes dos quadrinhos, a ‘evolução’ da qualidade técnica dos desenhos pelo “treino” diário; o quinto mural, intitulado “Plágio”, gerou grande polêmica, pois enfocava a Editora Brasiliense, de Caio Prado Jr., colocando lado a lado, *Príncipe Valente* de Hal Foster e *Flash Gordon* de Alex Raymond e os desenhos que ilustravam a obra de Monteiro Lobato, revelando um “plágio” dos quadrinhos norte-americanos realizado por Augustus e J. U. Campos; “Problema”, sexto na seqüência, discutia a necessidade da valorização da produção brasileira, enfocando temas e a cultura nacional; o penúltimo painel, intitulado “Paradoxo” atacava outra editora, a Melhoramentos, ao mostrar as semelhanças das páginas de *Juca e Chico*, de 1950, com os desenhos de um dos precursores dos quadrinhos, W. Bush. O mural de encerramento da exposição, “Tendência Artística”, apresentava uma análise gráfica e a decomposição de sua expressão, quadro a quadro, das histórias de Al Capp e Will Eisner. A maior parte do material exposto era de quadrinistas norte-americanos como Al Capp, Alex Raymond, Roy Crane, Milton Caniff, Will Eisner, entre outros. MOYA, A. *Anos 50, 50 anos*. Op. cit.

A exposição pretendia servir como introdução didática aos quadrinhos e como uma busca do reconhecimento do gênero como arte. Nas palavras de Álvaro de Moya: *Relacionavam-se ali os quadrinhos com literatura e cinema. Analisava-se o que, mais tarde, seria considerada a linguagem dos quadrinhos.*⁴⁶ Entretanto, o evento tornou-se um grande acontecimento e motivo de controvérsia. Diante da campanha contra os quadrinhos, a postura assumida pelos idealizadores da exposição foi considerada provocativa ao revelar, por exemplo, o “plágio” realizado pelos desenhistas da Editora Brasiliense Augustus e J. U. Campos, ilustradores das obras de Monteiro Lobato, das HQs norte-americanas *Príncipe Valente*, de Hal Foster, e *Flash Gordon*, de Alex Raymond. Do mesmo modo, entrava na ordem do dia a discussão acerca da necessidade de valorização dos quadrinhos nacionais.

O intento de promover os quadrinhos brasileiros fracassou, principalmente pelo diminuto interesse das editoras e jornais. Apesar disto, segundo Gonçalo Júnior,

os quadrinistas puderam comemorar duas conquistas: conseguiram atrair a atenção da imprensa e dos críticos dos gibis e estimularam os desenhistas paulistas a profissionalizar seus roteiros e desenhos, a partir do contato com os originais norte-americanos. Em consequência disso, começou a surgir um movimento sindical embrionário que resultou, no ano seguinte, na fundação da Associação de Desenhistas de São Paulo (ADESP). Na Associação, os desenhistas começaram a discutir timidamente duas questões que consideravam fundamentais e imediatas: a reserva de mercado para o artista brasileiro e a regulamentação trabalhista da relação entre editoras e os quadrinistas, que sofriam com os baixos valores recebidos e com a inexistência de vínculos empregatícios.⁴⁷

A Associação paulista também refletia o novo contexto do mercado editorial que se delineava no período. Até meados dos anos 1940, as principais editoras e jornais concentravam-se no Rio de Janeiro – Rio-Gráfica Editora, O Cruzeiro e Editora Brasil-América. O Estado de São Paulo, apesar de viver um período de desenvol-

⁴⁶ Idem, Ibidem, p. 30.

⁴⁷ SILVA JUNIOR, G. Op. cit., p. 176.

vimento industrial intenso, possuía um mercado editorial modesto.⁴⁸ Nesse período, surgiram as primeiras editoras paulistas de quadrinhos. Victor Civita criou a Editora Abril, iniciando seu projeto com a edição de histórias em quadrinhos, que em pouco tempo, se tornaria o maior índice de vendagem de gibis do país: *O Pato Donald*, do norte-americano Walt Disney.⁴⁹

Neste movimento de ampliação do mercado editorial paulista, surgiu uma série de pequenas editoras, entre 1940 e 1970, que explorariam um novo filão que chegava ao Brasil: os quadrinhos de terror. Principal alvo da campanha contra as HQs, o gênero de terror foi praticamente extinto das bancas nos Estados Unidos. Preocupados com a intervenção do governo no mercado, um grupo de editores criou o *Comics Code Authority* – um instrumento de regulamentação das histórias em quadrinhos norte-americanas que baniu de circulação os quadrinhos de terror e violência. Esta medida estimulou a produção nacional desse estilo, um dos mais populares entre o público.

A pioneira no gênero, que predominou no país entre as décadas de 60 e 80, foi a editora La Selva, criada em 1947 por Vito La Selva, com a revista *Bom Humor*. Com o sucesso da edição, ampliou-se o número de publicações, sendo a de maior êxito *Terror Negro* – versão brasileira da revista norte-americana homônima. Os quadrinhos de terror forneceram novos argumentos aos críticos de quadrinhos que se escandalizaram com as cenas de monstros sanguinários e corpos em decomposição trazidos pelas revistas.⁵⁰

⁴⁸ Os jornais de São Paulo que possuíam expressividade nacional no período eram *O Estado de S. Paulo*, *Correio Paulistano*, *A Gazeta* e *Folha da Manhã*. Dentre as editoras de grande porte estavam a *Brasiliense*, *Saraiva*, *Melhoramentos* e *Companhia Editora Nacional*. Idem, *Ibidem*, p. 166.

⁴⁹ MOYA, A. *O mundo Disney*. São Paulo: Geração Editorial, 1996. Cf. também: MIRA, M. C. Op. cit.

⁵⁰ SANTOS, R. E. *Para ler os quadrinhos Disney: linguagem, evolução e análise*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988. Outras pequenas editoras do gênero surgiram em São Paulo: a *Orbis Publicações*, 1954, que lançou *Sexta-feira 13* e *Casa Misteriosa* e, de 1955, a *Companhia Gráfica e Editora Novo Mundo* deu

Outra editora criada no período, por Miguel Penteado, foi a Outubro (futura Continental), surgiu com o propósito de publicar exclusivamente trabalhos de artistas brasileiros. Experiência pioneira no país, a editora estampava na capa de suas publicações um selo verde e amarelo com a frase “escrita e desenhada no Brasil”. Por sua postura a editora funcionou como espaço importante de mobilização de artistas paulistas na campanha em prol da nacionalização dos quadrinhos, organizada na década de 1960. Destacaram-se, no rol de desenhistas, artistas do Rio e de São Paulo além de estrangeiros que migraram para o país.⁵¹

Maurício de Sousa figurou entre seus desenhistas. Não obstante o insucesso de sua produção na editora, tanto no gênero de terror quanto infantil – foram editados somente quatro números da revista em quadrinhos do *Bidu*, um cachorro azul, primeiro personagem de Maurício de Sousa – em décadas posteriores o desenhista lançou diversos tipos de grande sucesso que se tornaram uma das maiores vendas do mercado de quadrinhos do país.⁵²

Este breve histórico dos quadrinhos brasileiros revela a importância que o gênero assumiu ao longo do século XX no Brasil e no mundo, não apenas no aspecto mercadológico, mas como espaço de produção ideológica. A contextualização empreendida é fundamental para a análise e compreensão da produção de Maurício de Sousa e da importância da posição que conquistou no mercado de quadrinhos; mas, para tanto, também se faz necessário examinar a imagem que o desenhista constrói

início à publicação de *Gato Preto*, *Mundo das Sombras*, *Estranhas Aventuras* e *Noites de Terror*. SILVA JUNIOR, G. Op. cit., p. 314. Cf. também RAMONE, M. A trajetória das HQs de terror no Brasil. In: *Universo HQ*. Disponível em: <www.universohq.com>. Acesso em: fev. 2004.

⁵¹ Dentre os desenhistas da editora destacaram-se: Nico Rosso, Sérgio Lima, Aylton Thomaz, Juarez Odilon, Júlio Shimamoto, Lírio Aragão, Flávio Colin, Getúlio Delphim, João Batista Queiroz, Manoel Ferreira, Orlando Pizzi, Luiz Sanidenberg, Isomar Guilherme, Waldir Igayara de Sousa, José Bento, Almir Bortolassi, Wilson Fernandes, Inácio Justo, Antônio Duarte, Paulo Hamasaki e Eduardo Barbosa. MOYA, A. *Shazam!* Op. cit., p. 227.

⁵² Idem, *Ibidem*.

acerca de sua obra que se encontra diretamente relacionada à representação que produz de si. Procura-se, portanto, demonstrar a lógica produzida por Maurício de Sousa à sua existência a fim de (des)construí-la, na busca de compreender o contexto da elaboração das personagens e de suas histórias, o que fornece indícios para perceber a singularidade de *Chico Bento* na galeria mauriciana.

1.2. Não está escrito no Gibi: a auto-representação de Maurício de Sousa

As tiras de Maurício de Sousa ganharam a grande imprensa em 1959, nas páginas da *Folha da Tarde*.⁵³ Em algumas décadas, o autor conquistou a preferência do público e se tornou líder isolado no mercado nacional de história em quadrinhos. Maurício Araújo de Sousa, em apenas um quarto de século, construiu um dos quatro maiores estúdios do gênero do mundo – atrás apenas dos estúdios norte-americanos Hanna & Barbera e Disney e do japonês Hello Kit – e tornou-se empresário de sua criação.

Principalmente a partir dos anos 1980, quando a *Turma da Mônica* ganhou notoriedade nacional e internacional e ultrapassou a vendagem d'O *Pato Donald*,⁵⁴ até então a revista em quadrinhos mais vendida do país, nota-se um aumento da exposição pública do quadrinista, com a multiplicação de reportagens veiculadas a seu respeito e entrevistas concedidas pelo mesmo aos mais diversos meios de co-

⁵³ O grupo Empresa Folha da Manhã S. A, de Olívio Olavo de Olival Costa, criou, em 1924, o jornal *Folha da Tarde*. O periódico paulistano surgiu como artifício contra a censura ao jornal *Folha da Noite*, cuja origem remonta ao ano de 1921. Atualmente circula, diariamente, com o nome de *Folha de S. Paulo*. ABREU, A. A. *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro*. Op. cit. Vale registrar que esse momento da publicação das primeiras “tiras” de Maurício de Sousa na grande imprensa é marcado por intensos debates, que se estendiam desde o fim dos anos 30, em torno das histórias em quadrinhos. O espaço reservado ao artista nacional no mercado brasileiro era elemento fundamental das discussões, uma vez que um dos principais argumentos dos críticos dos quadrinhos referia-se a alienação cultural dos leitores por meio da difusão da cultura estrangeira pelas HQs. A *Folha da Manhã* foi entusiasta do movimento pela nacionalização dos quadrinhos sendo um dos veículos pioneiros na publicação da produção de autoria de artistas brasileiros.

⁵⁴ SANTOS R. E. Op. cit.

municação. A leitura atenta desse conjunto permite divisar a busca de Maurício de Sousa no sentido de construir uma imagem não somente de si produção, mas de sua produção e do grupo que representa.

Esta busca pela “invenção de si”⁵⁵ evidencia-se no fato de, a partir de 1996, Maurício de Sousa ter dado início à publicação semanal, no *site* da *Turma da Mônica*, também criado no referido ano, de suas “crônicas”.⁵⁶ Nelas o autor narra suas memórias – a infância no interior, os momentos iniciais de sua carreira, as viagens ao exterior – além de tecer comentários sobre seus personagens, elaborar críticas de quadrinhos, produzir comentários sobre a atualidade e dar a público suas poesias. Deve-se assinalar que as auto-intituladas “crônicas” constituem-se, em grande parte, de memórias do quadrinista.

O desenhista produz uma imagem de si que procuramos (des)construir. Para a realização de tal intento, elegeu-se como fonte privilegiada tais “crônicas” que, apesar de constituírem fonte singular para a compreensão dos mecanismos de produção da auto-imagem de Maurício de Sousa, não são únicas. O grau de construção da narrativa pode ser mais bem avaliado quando confrontado com reportagens de jornal, entrevistas concedidas pelo desenhista em diversos veículos de comunicação e com o material publicitário produzido pela empresa que dirige, além do rol de opiniões de outros quadrinistas e estudiosos de HQs.

As crônicas são veiculadas, como já mencionado, pelo *site* oficial da *Turma da Mônica*, na página da Editora Globo, cujo objetivo é promover a produção do

⁵⁵ Sobre biografia e autobiografia, Cf. GOMES, A. C. (org.). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004; SILVA, H. R. K. Considerações e confusões em torno de história oral, história de vida e biografia. *Métis. História & Cultura*. Caxias do Sul, v.1, jan/jun., 2002, p. 25-38; BURKE, P. A invenção da biografia e o individualismo Renascentista. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 19, n. 19, p. 1-156; LEVI, Usos da biografia. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (org.). *Usos e Abusos da história oral*; BORGES, V. P. Fontes Biográficas: grandezas e misérias da biografia. In: PYNSKY, C. B. (org.) *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

⁵⁶ Estes textos constituíram matéria para a produção de duas obras do mesmo autor: *Navegando nas Letras I e II*, publicados pela Editora Globo, em 1999 e 2001, respectivamente.

quadrinista. É lícito supor que esses textos sejam elaborados pelo empresário com o fito de constituir uma versão oficial de sua história. As entrevistas também constituem importante documentação, pois nos “silêncios” e na ressignificação de acontecimentos pode-se acompanhar a construção de uma auto-imagem. Trata-se, portanto, de fontes de natureza distinta e de espaços de elaboração de um discurso oficial, por meio dos quais o desenhista “vende” não somente seus produtos, mas uma imagem de si mesmo e de seus personagens. Contudo, não se pode perder de vista que se trata de diferentes veículos de comunicação, o que demanda especial atenção na análise dos discursos produzidos.

Apesar do caráter fragmentado das crônicas e da ausência de uma construção cronológica, é perceptível, no conjunto dos textos, a produção de uma auto-imagem. Maurício de Sousa afirmou em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, por ocasião do lançamento de seu livro *Navegando nas Letras I*, que o livro explica o que não teve tempo de explicar nas entrevistas (...) e é exatamente um pretexto para começar a minha biografia.⁵⁷

Essa intenção de Maurício de Sousa de elaborar uma versão oficial de sua história fica claramente expressa em sua Crônica n. 136, na qual reproduz o prefácio de *Navegando nas Letras I*:

Este livro nasceu para ser uma espécie de *biografia oficial em capítulos*, ou pelo menos o começo dela. E a idéia do livro me veio quando alguns amigos meus jornalistas, redatores, comunicadores “ameaçaram” escrever sobre minha vida. Queriam ser meus biógrafos. O que me deixou honrado e *preocupado*. Onde eu iria arrumar tempo para ficar falando das minhas memórias, das reminiscências, no meio da atividade toda de desenhista-empresário? E fui me desculpando com meus amigos e editores pela impossibilidade. Mas por esses tempos (1996) recebi uma solicitação de um amigo jornalista - Tirreno Da San Biagio, o “Tote” - proprietário do Diário de Mogi, para escrever uma crônica por semana, poderia ir colocando ali *minhas lembran-*

⁵⁷ MEDEIROS, J. Maurício de Sousa passa dos quadrinhos às crônicas. *O Estado de S. Paulo*, 29 abr. 1999.

ças, idéias, minha história. Em capítulos. Seria minha "versão oficial" para tornar conhecido o lado pessoal do "Mauricio de Sousa", com lembranças da infância, da juventude, da carreira, dos momentos de criação, dos fatos curiosos. E iniciei a série, lembrando e contando coisas que já estavam nas gavetinhas do quase esquecido. Era uma experiência nova e fascinante. Mesmo para quem, como eu, já tinha publicado milhares de revistas de quadrinhos. E fui buscar material para encher tanto as páginas semanais do jornal quanto um novo espaço, recém-descoberto, onde eu repetia as crônicas: o meu site, na Internet. Comecei falando dos primeiros tempos de desenhista, duros e emocionantes. Depois resgatei lembranças da infância, tão bem vivida, *aproveitada e esparramada até hoje, nas suas consequências*. Falei de fatos curiosos e cômicos, vividos, *verdadeiros*. Conteí da minha relação com o mundo dos quadrinhos, com personagens, seus autores e figuras humanas que me inspiraram. Principalmente meus filhos. Tive dúvidas sobre se faria uma seleção de crônicas ou se as publicaria na ordem em que foram escritas. E optei pela cronologia.⁵⁸ (grifos nossos)

Cabe lembrar a crítica que Pierre Bourdieu teceu à biografia, compreendida como uma seqüência linear dotada de sentido em que se representa a vida da pessoa como um todo coerente e dotado de direcionalidade. O sociólogo contestou os pressupostos que se encontram subjacentes à própria idéia de biografia e autobiografia ao concluir que as trajetórias não se constroem simplesmente por meio de relatos biográficos nos quais o sujeito se converte em ideólogo de sua própria existência, selecionando acontecimentos significativos.⁵⁹ Segundo Bourdieu,

⁵⁸ Idem, *Ibidem*.

⁵⁹ Pierre Boudieu afirma: *O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, como o do investigado que "se entrega" a um investigador, propõe acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica (quem já coligiu histórias de vida sabe que os investigadores perdem constantemente o fio da estrita sucessão do calendário), tendem ou pretendem organizar-se em seqüências ordenadas segundo relações inteligíveis. O sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o postulado da existência narrada (e, implicitamente, de qualquer existência). Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. E é provável que esse ganho de coerência e de necessidade esteja na origem do interesse, variável segundo a posição e a trajetória, que os investigadores têm pelo empreendimento biográfico. Essa propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implica a sua instituição como causas ou, com mais freqüência, como fins, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional de interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido.* BOURDIEU, P. A

tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação de um “sujeito” cuja constância não é senão aquela do nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz objetiva entre as diferentes estações.⁶⁰

Para compreender uma trajetória seria preciso construir previamente os estados sucessivos do campo social em que ela se desenvolve, isto é, o conjunto de relações objetivas que unem o sujeito analisado e o que o vincula a outros agentes sociais.⁶¹

As advertências do sociólogo são de fundamental importância para o estudo da representação que Maurício de Sousa produz de si. Tal auto-representação encontra-se diretamente relacionada à importância que ele assumiu no mercado de quadrinhos brasileiro e aos esforços para conservar sua posição.

A auto-imagem projetada por Maurício de Sousa enfatiza sua trajetória rumo ao sucesso profissional, que estaria dado “desde” sua infância, quando teria criado seus primeiros personagens, precocidade impulsionada pela “cartilha diferente”, *O Globo Juvenil*, na qual teria aprendido a ler, antes mesmo de freqüentar a escola. Desde então, guiado por sua paixão pelos quadrinhos, teria percorrido, rumo ao êxito, uma dada trajetória como que orientada. Este caminho teria seguido como que um percurso orientado, num deslocamento linear, unidirecional, cujo início teria sido, talvez, o próprio veio artístico herdado do pai – *poeta, escritor, pintor, panfletário feroz, compositor, artista de circo, cronista de jornal (...)*.⁶² Invoca-se até mesmo a i-

ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. *Usos e abusos da História Oral*. 2 ed. RJ: FGV, 1998, p. 184-5.

⁶⁰ Idem, *Ibidem*, p. 189-90.

⁶¹ Idem, *Ibidem*.

⁶² SOUSA, M. Crônica n. 11. Artista era papai. In: *Maurício de Sousa Produções Artísticas*. Disponível em: <www.monica.com.br>. Acesso em: mar. 2003. Sobre dados da infância de Maurício de Sousa Cf. DANTAS, A. *A infância de Maurício de Sousa*. São Paulo: Callis, 2005. A referida obra, marca-

déia de “destino” pois, apesar de a situação não lhe ser favorável, Maurício teria sido guiado em direção ao sucesso; um percurso cujo fim é a sucessiva aumento de sua produção.⁶³ A noção de destino é reafirmada na declaração do artista ao *Jornal do Brasil* em 1993, cujo tema era seu sucesso como desenhista: *Não é por nada não, mas planejei tudo isso. Quando comecei queria fazer o que faço hoje (...) Na verdade o sucesso foi mais trabalhoso que complicado. Eu sempre tive esse objetivo, desde criança.*⁶⁴ (grifos nossos)

Não somente as crônicas, mas também as imagens que as compõem revelam a elaboração de uma auto-imagem de Maurício de Sousa. A figura analisada abaixo exemplifica tal constatação.



Fig. 16. SOUSA, M. Crônica n. 1. Turma da Mônica: o começo do começo I. In: *Maurício de Sousa Produções Artísticas*, 1996. Disponível em: <www.monica.com.br>. Acesso em: mar. 2003.

damente voltada para o leitor infantil por seu formato amplamente colorido, ilustrado e em linguagem simples e direta, corrobora a versão contada pelo quadrinista em suas crônicas sobre seus primeiros anos.

⁶³ A ‘história de vida’, segundo Bourdieu é uma dessas noções do senso-comum que entraram de contrabando no universo científico. A existência individual concebida como história, foi aceita pela filosofia da história no sentido de sucessão de acontecimentos históricos, implícitas numa filosofia da história no sentido de relato histórico, *Historie*, em suma, numa teoria do relato (...) indiscernível da biografia ou autobiografia. Seriam pressupostos desta teoria: primeiramente o fato que a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendida como expressão unitária de uma “intenção” subjetiva e objetiva de um projeto: a noção sartriana de “projeto original” somente coloca de modo explícito o que está implícito nas “já”, “desde então”, “desde pequeno”, etc. (...) Essa vida organizada sempre transcorre, segundo uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido do ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término, que também é um objetivo. BOURDIEU, P. Op. cit., p. 182-3

⁶⁴ UM “CAPIRA” sonha com o exterior. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 out. 1993.

A imagem acima, que compõe a primeira crônica – *Turma da Mônica: o começo do começo I* – pode, a princípio, não causar estranhamento; representa graficamente dados da narrativa do desenhista sobre sua trajetória: a transferência do interior de São Paulo para a capital em 1954. O quadrinista segue com seus pertences, que não são muitos, pois cabem em uma pequena caixa que carrega nas costas e em uma bolsa, e suas pastas, nas quais leva as ilustrações produzidas até então que seriam apresentadas a fim de pleitear um emprego como ilustrador; reforçam a idéia de seu sucesso uma vez que parte do interior praticamente desprovido de pertences que “conquistará” posteriormente. Nessa trajetória, o jovem Maurício de Sousa é acompanhado por quatro de seus principais personagens: *Mônica*, *Cebolinha*, *Bidu* e *Chico Bento*.

O sentido interpretativo é dado pelos personagens: *Chico Bento*, que tipifica o habitante do interior, de onde Maurício de Sousa teria partido (Mogi das Cruzes), indica o caminho da cidade. Esse sentido é reforçado pela placa, no canto direito da figura, que indica “jornal”, para onde Maurício teria enviado algumas ilustrações, frutos da experiência que tivera como ilustrador no *Jornal do Esporte* e da elaboração de cartazes para o comércio de sua cidade de origem. *Mônica* e *Cebolinha*, personagens citadinos, o acompanham em sua transferência para São Paulo.

A análise da imagem, baseada no contexto que exprime, fornece diversos elementos de produção da auto-imagem elaborada pelo quadrinista. O desenhista-empresário compõe sua trajetória como se ela sempre fosse produto de uma relação direta com os quadrinhos e com suas personagens. Entretanto, constata-se uma contradição entre a figura e o texto que a segue. Maurício de Sousa afirma em sua crônica 1: *Há muitos anos convivo com o universo da Turma da Mônica. Mais preci-*

samente desde que criei a personagem lá pelo início dos anos 60, num pequeno estúdio que eu mantinha em Mogi.⁶⁵

No momento da mudança do jovem Maurício de Sousa para a capital – contexto ilustrado pela figura – seus personagens ainda não haviam sido criados. *Bidu*, o primeiro de sua galeria, passaria a existir somente cinco anos após a chegada de seu criador em São Paulo. Do mesmo modo, *Mônica*, *Cebolinha* e *Chico Bento* foram concebidos no início da década de 1960.

Outro artefato pode ser observado na “invenção de si” de Maurício de Sousa no sentido de relacionar sua trajetória aos HQs: a princípio, não procurou atuar nesta área, ambicionando vaga como ilustrador. No afã de dar coerência à sua “história de vida”, o quadrinista descreve seu encontro com o diretor de arte de um dos maiores jornais de São Paulo, de quem teria ouvido um discurso desestimulador: *Desista, desenho não dá dinheiro! Porque não tenta outra coisa na vida? Você é jovem pode escolher qualquer coisa melhor do que passar anos e anos riscando papel! Vá fazer qualquer outra coisa que dê dinheiro.*⁶⁶

Invocando a idéia de destino, Maurício de Sousa narra sua saída da sala do diretor após as palavras desalentadoras e o “providencial” encontro, nos corredores do jornal com o jornalista Mário Cartaxo, que, segundo afirma:

pediu para ver os desenhos, olhou um por um, disse que os trabalhos realmente careciam de um melhor acabamento, de um certo aprimoramento de técnica. Mas demonstravam que eu tinha jeito para a coisa. Apenas me faltava a prática. Daí ele me aconselhou: “*Entre no jornal para fazer qualquer outra coisa. Enquanto isso vá treinando desenho, estude técnicas, vá fazendo amizades aqui dentro. Assim quando você sentir que seus desenhos estão “maduros”, prontos para serem apresentados de novo para um conselho de redação, o pessoa que vai avaliar seus trabalhos será todos de amigos, conhe-*

⁶⁵ SOUSA, M. Crônica n. 1. Turma da Mônica: o começo do começo I. In: *Maurício de Sousa Produções Artísticas*. Disponível em: <www.monica.com.br>. Acesso em: mar.2003.

⁶⁶ SOUSA, M. Crônica n. 12. Desista! Desenho não dá dinheiro. In: *Maurício de Sousa Produções Artísticas*. Disponível em: <www.monica.com.br>. Acesso em: mar. 2003.

*cidos, gente que vai estar tomando cafezinho com você durante o dia ou uma cervejinha depois do expediente. Vai ser muito mais fácil. Todos vão querer ajudar um amigo jovem e talentoso.*⁶⁷ (grifos nossos)

Maurício de Sousa afirma que aceitou os bons conselhos do experiente jornalista e fez um teste para o setor de reportagem na *Folha da Manhã*, obtendo emprego como repórter policial. Apesar do fracasso inicial, não teria desistido da empreitada. Na função de repórter, fazia ilustrações para matérias jornalísticas pitorescas e curiosas, que não tinham possibilidade de serem ilustradas com fotografias. Além disso, desenhava quadrinhos nas horas vagas, período em que criou sua primeira história em quadrinhos: “O Repórter Policial” (1958) – que não foi publicada por ser considerada “realista demais”.⁶⁸

O suposto “fracasso” não atua no discurso do quadrinista como elemento depreciativo, pelo contrário, assume ares de reforço positivo da sua auto-imagem, símbolo de “persistência”, constituindo exemplo de perseverança e de “luta pelos sonhos”. A estratégia contribui para dar alento à ordem lógica que procura imprimir à sua trajetória, pois apesar de num primeiro momento ter sido “desviado” do caminho,

⁶⁷ SOUSA, M. Crônica n. 13. Venda seus desenhos para os amigos. In: *Maurício de Sousa Produções Artísticas*. Disponível em: <www.monica.com.br>. Acesso em: mar. 2003. Esta fala do jornalista revela o jornal como ‘lugar de sociabilidade’. De acordo com Angela de Castro Gomes, esta *noção de lugar de sociabilidade possui uma dupla dimensão: de um lado, aquela contida na idéia de “rede”, que remete às estruturas organizacionais, mais ou menos formais, tendo como ponto nodal o fato de se constituírem em lugares de aprendizado e de trocas intelectuais, indicando a dinâmica do movimento de fermentação e circulação de idéias. De outro, aquela contida no que a literatura especializada chama de “microclimas”, que estão secretados nessas redes de sociabilidade intelectual, “envolvendo as relações pessoais e profissionais de seus participantes. Ou seja, se os espaços de sociabilidade são “geográficos”, são também “afetivos”, neles se podendo e devendo captar não só vínculos de amizade/cumplicidade e de competição/hostilidade, como igualmente a marca de uma certa sensibilidade produzida e cimentada por eventos, personalidades ou grupos especiais”. Trata-se de pensar em uma espécie de “ecossistema”, onde amores, ódios, projetos, ideais e ilusões se chocam fazendo parte da organização da vida relacional*. GOMES, A. C. *Essa gente do Rio...: Modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 20. É nesse sentido que pode ser compreendida a sugestão do jornalista a Maurício de Sousa, assim como a aceitação de suas tiras para publicação, no mesmo jornal, no ano seguinte.

⁶⁸ MAURÍCIO 30 ANOS. São Paulo: Globo, 1990.

retoma-o em direção a seu objetivo. Note-se que não deixava de desenhar e a condição de repórter policial leva-o a produzir quadrinhos sobre o tema.



Fig. 17. SOUSA, Maurício. *O repórter policial*. São Paulo: Folha da Tarde, 1958. Fonte: *O Estado de S. Paulo*, junho de 1990.

Em 1959, depois de exercer tais funções por quase cinco anos, Maurício de Sousa apresentou algumas tiras do cãozinho *Bidu* e seu dono, *Franjinha*, aos redatores da *Folha da Tarde*, órgão do grupo para o qual trabalhava. A aceitação das mesmas o introduziu no mercado nacional de quadrinhos.

Nas crônicas, o desenhista admitiu ter enfrentado dificuldades diante da primazia dos quadrinhos estrangeiros e do descrédito que cercava a produção nacional:

(...) nos primeiros tempos eu enfrentava, entre outros desafios, dois que eram assustadores. E poderiam ter destruído nosso projeto no início: o descrédito num personagem de histórias em quadrinhos nacional e a dúvida sobre a manutenção de sua produção. Afinal, nenhum personagem brasileiro de histórias em quadrinhos havia conseguido se manter durante muito tempo na mídia. E quando havia uma tentativa válida, seu autor, depois de algum tempo, descobria que não poderia viver daquilo. As HQs estrangeiras chegavam até nossos jornais tão baratinhas que as HQs nativas não tinham como concorrer. Mesmo custando só o correspondente a um salário mínimo para o jornal. Assim, a opção de realizar histórias em quadrinhos e viver disso não era das mais atraentes, se pensasse em profundidade nos problemas todos que envolviam sua escolha.⁶⁹

Este cenário de dificuldades era realidade apenas para a produção nacional. O mercado de quadrinhos brasileiros, dominado pelos heróis norte-americanos, como observado anteriormente, seguia uma escalada vertiginosa desde os anos 1930

⁶⁹ SOUSA, M. Crônica n. 1. Op. cit.

Apesar da tenaz campanha que se instaurou contra o gênero no país, as HQs ganhavam espaço na indústria editorial brasileira, que se ampliava e diversificava.⁷⁰

A despeito do impulso dado pela Editora Continental à produção nacional – ao investir na exclusividade de publicação de material produzido por artistas locais – essa se constituiu em experiência isolada. O mercado de quadrinhos brasileiro continuava sendo dominado pelas obras estrangeiras.



Fig. 18. SOUSA, M. *Bidu*. São Paulo: Continental, 1960.

Neste contexto, os artistas reunidos em torno da Continental iniciaram um movimento pela nacionalização dos quadrinhos. Maurício de Sousa, integrante do movimento, relatou a experiência:

(...) No início, bem no início das nossas atividades, eu e vários desenhistas, a pedido das autoridades de Brasília, elaboramos um estudo para servir de base a uma reserva de mercado. Nós queríamos realmente estudar uma forma de proteção a criação da HQ nacional. Não era xenofobia. Nós queríamos continuar vendo, aprendendo com os bons artistas do exterior, mas também havia realmente um total (...) desequilíbrio entre o que havia de material estrangeiro que era proposto e o que era permitido por editoras, por jornais para o artista nacional. E nós criamos o movimento, elaboramos um projeto, ajudamos o governo. Criamos a Associação dos Desenhistas de São Paulo. Sugerimos a criação de outras entidades em outros estados, e era um movimento de classe, mas, infelizmente foi tomado por alguns segmentos políticos de esquerda, de direita e nós fomos sendo chamados de um lado de esquerdistas, comunistas e entreguistas, de outro lado de desligados, alienados, assim por diante, e ficamos realmente numa situação muito difícil até que a situação política nos expulsou de Associações e de outros movimentos (...).⁷¹

⁷⁰ No início da década de 60, cerca de 150 títulos de quadrinhos circulavam em todo o país distribuídas pelas cinco empresas editoriais, consideradas as mais importantes do país no período – Ebal, Rio-Gráfica Editora, O Cruzeiro, Editora Abril e La Selva – com uma vendagem de 15 milhões de exemplares por mês. SILVA JÚNIOR, G. Op. cit.

⁷¹ Entrevista fornecida à Rede Manchete de televisão, em 1990, transcrita em material de pesquisa fornecido pela biblioteca da Maurício de Sousa Produções Artísticas, em visita realizada aos estúdios em julho de 2002.

O movimento de nacionalização dos quadrinhos teve início nos anos 1940 com a criação da Associação Brasileira dos Desenhistas (ABD), no Rio de Janeiro. O grêmio, presidido no período por José Geraldo Barreto, reunia chargistas, cartunistas, ilustradores e desenhistas de histórias em quadrinhos que perceberam, na campanha perpetrada contra os quadrinhos, uma possibilidade de ampliar o espaço para os artistas nacionais. Os desenhistas reivindicavam uma lei de reserva de mercado que obrigasse jornais e revistas a cederem espaço às HQs locais, sob o argumento de que os quadrinhos com temática nacional, produzida por brasileiros, seria o melhor remédio para combater a nocividade do material estrangeiro.⁷²

Em 1952, foi fundada a Associação dos Desenhistas do São Paulo (ADESP), idealizada por um grupo de artistas que compartilhavam um mesmo estúdio no edifício Martinelli, com uma proposta semelhante à da associação carioca. As entidades iniciaram a articulação de uma ação conjunta para pressionar o presidente Getúlio Vargas a criar uma lei de reserva de mercado aos quadrinhos brasileiros.

Congregando os ideais das associações formulou-se uma proposta única. Com um discurso marcado por forte nacionalismo, os artistas exigiam um aumento da proporção de obrigatoriedade de espaço aos quadrinhos nacionais, que antes era de dois terços para 75%.⁷³

A pressão dos ilustradores, principalmente para que fosse regulamentada a publicação de histórias em quadrinhos no país, acentuou-se no início dos anos 1960. Outra entidade veio fortalecer o movimento: a Cooperativa Editora de Trabalho de Porto Alegre (CETPA). A Associação de Desenhistas no Rio Grande do Sul, com sede em Porto Alegre, foi fundada em 1961, com recursos destinados pelo estado no governo de Leonel Brizola. Assim como as associações carioca e paulista, o

⁷² SILVA JÚNIOR, G. Op. cit.

⁷³ MELO, J. M. Op. cit.

grêmio sulista idealizava abrir uma frente de trabalho com a criação e publicação de revistas nacionais.⁷⁴

Essa mobilização dos quadrinistas se inseria diretamente no contexto político brasileiro, em que os artistas encontraram-se motivados pelo clima nacionalista do governo de Juscelino Kubitschek, fortalecendo cada vez mais o movimento.

O sucesso das revistas em quadrinhos de autores brasileiros como *Jerônimo*, o herói do sertão, desenhado por Moisés Weltman e texto de Edmundo Rodrigues, e *As aventuras do anjo*, de Álvaro Aguiar e Flávio Colin – ambas publicadas pela RGE – e *Pererê* de Ziraldo Alves Pinto – editada pela *O Cruzeiro* – deram azo à campanha de tons nacionalistas.⁷⁵

No início do mandato de Jânio Quadros a mobilização dos desenhistas se encontrava na fase de maior força desde seu início dos anos 1940. A pedido do presidente, os quadrinistas das associações do Rio de Janeiro e São Paulo elaboraram um documento-manifesto, enviado ao ministério da educação contendo *um minucioso estudo sobre a situação do autor de historieta no Brasil*.⁷⁶ Em seu discurso, os

⁷⁴ A cooperativa logo reuniu alguns dos melhores desenhistas do país que produziram histórias com temas locais: Júlio Shimamoto – desenhou *Histórias do Rio Grande do Sul em Quadrinhos*; Flávio Colin criou o herói *Sepé Taraju*, inspirado no mítico líder dos Sete Povos das Missões; Aníbal Bendatti produziu *Lupinha*, um detetive que gostava de tomar chimarrão; Flávio Luiz Teixeira fez *Piazi-to*, um garoto do pampa gaúcho; Luiz Saindenberg escreveu *História do Cooperativismo em Quadrinhos* e Renato Canini se destacou com *Zé Candango*, personagem que tipificou a militância pelos quadrinhos nacionais; dentre outros. Em entrevista ao site *Universo HQ*, Renato Canini tece o seguinte comentário sobre a CETPA: *A CETPA, foi uma tentativa de nacionalizar as HQs. A idéia foi do desenhista carioca José Geraldo (que havia feito algumas revistas da Ebal – Editora Brasil-América). Ele foi para Porto Alegre, pois conhecia o Brizola, na época governador, e reuniu alguns desenhistas: Júlio Shimamoto, Getúlio Delphim, João Mattini, Bendatti, Flávio Teixeira, Luís Sindenber e eu. Durou aproximadamente dois anos. Com a renúncia do presidente Jânio Quadros, foi tudo pro beleléu.* A experiência da Cooperativa sulina revelou-se um fracasso editorial: a receptividade do público foi negativa diante do marcante regionalismo das publicações e sua característica panfletária predominante, comprometida com as idéias nacionalistas difundidas pelo partido de Brizola. Sobre o assunto ver: NOLIATO, S. Júlio Shimamoto, um apaixonado pelos quadrinhos. In: *Universo HQ*. Disponível em: <www.universohq.com> Acesso em: fev. 2004; NARANJO, M. Traço simples, poucas linhas, talento de sobra. *Universo HQ* entrevista Renato Canini. In: *Universo HQ*. Disponível em: <www.universohq.com>. Acesso em: fev. 2004; SILVA JÚNIOR, G. Op. cit.; SILVA, D. *Quadrinhos dourados*. Op. cit.

⁷⁵ BIBE-LUYTEN, S. *O que é história em quadrinhos*. Op. cit.

⁷⁶ SILVA JÚNIOR, G. Op. cit., p. 335.

desenhistas recorreram à estratégia de condenação moral dos *comics* americanos e à defesa da censura como pressão para ampliação da lei de cotas. A renúncia de Jânio Quadros frustrou as expectativas dos desenhistas.⁷⁷

Segundo Gonçalo Júnior, Maurício de Sousa, que teve fundamental importância na elaboração do projeto, como presidente da ADESP, teria ficado particularmente frustrado com a renúncia do presidente, pois passava por uma situação financeira difícil. Na época da renúncia, o quadrinista foi a São Paulo – visto que residia, no momento, em Mogi das Cruzes – para comandar uma assembléia de emergência na sede da associação paulista e discursou: – *Nós vamos continuar nossa luta, aconteça o que acontecer! Vamos fazer uma nova reunião amanhã porque continuaremos com nossa luta.*⁷⁸

A contra-ofensiva das grandes editoras à declaração da reserva de mercado para os quadrinhos nacionais foi a criação de um código de ética, semelhante ao *Comic Code* norte-americano, que autocensurava os quadrinhos publicados. A elaboração dessa lei de censura enfraqueceu o movimento dos quadrinistas pela nacionalização das HQs.

No entanto, o ano de 1963 marcou a primeira vitória dos quadrinhos brasileiros. A pedido do então Presidente da República João Goulart, foi sancionada a lei garantindo 60% das páginas das publicações do gênero dos artistas nacionais. Segundo José Marques de Melo,

em 1963, foi tentada a nacionalização progressiva das histórias em quadrinhos através do decreto 52.497, de 23 de setembro, assinado pelo então presidente João Goulart. Algumas das empresas interessadas em continuar editando histórias importadas impetraram mandado de segurança contra o Decreto. A execução do diploma legal foi suspensa em virtude da liminar concedida pelo ministro Cândido Mo-

⁷⁷ Idem, Ibidem.

⁷⁸ SOUSA, M. Apud. SILVA JÚNIOR. G. Op. cit., p. 339.

ta Filho, do Supremo Tribunal Federal. Mas o próprio STF terminou decidindo pela não aceitação do Mandado de segurança. Apesar disso, a lei não vigorou.⁷⁹

Como pretexto para se opor à medida, as grandes editoras reunidas no Rio de Janeiro e em São Paulo – a Editora Abril, Brasil-América, Rio-Gráfica, O Cruzeiro e Record – que haviam dado respostas individuais às críticas perpetradas contra os quadrinhos desde os anos 1940, se uniram para defender-se. As empresas encontravam-se encurraladas: por um lado críticas da sociedade aos quadrinhos e, por outro lado, a ameaça da lei de nacionalização.

As editoras afirmavam não haver número suficiente de desenhistas brasileiros em condições de atender a demanda, além de manifestarem preocupação quanto a uma suposta queda de qualidade das publicações. De fato, temiam a imposição, por meios legais, dos quadrinhos nacionais no mercado e a intromissão do Estado no setor. Argumentavam acerca da inconstitucionalidade do projeto que, segundo afirmavam, feria a liberdade de imprensa.⁸⁰

Em entrevista concedida ao *site* Universo HQ, Júlio Shimamoto refere-se ao período anterior à instalação do regime ditatorial e à situação dos militantes do movimento de nacionalização dos quadrinhos: *as próprias editoras fecharam as portas para os militantes da nacionalização de HQs, abrindo espaço apenas para aqueles que foram cooptados e aceitaram desertar do movimento.*⁸¹

As alterações políticas no país pós-1964, obstruíram a regulamentação de qualquer dispositivo legal que criasse uma reserva de mercado aos quadrinhos nacionais, além de extinguir as Associações dos Quadrinistas criadas no período – si-

⁷⁹ MELO, J. M. Op. cit., p.181.

⁸⁰ Idem, Ibidem.

⁸¹ NOLIATO, S. Júlio Shimamoto, um apaixonado pelos quadrinhos. In: *Universo HQ*. Disponível em: <www.universohq.com>. Acesso em: fev. 2004.

tuação evidenciada no relato de Maurício de Sousa: (...) *até que a situação política nos expulsou de Associações e de outros movimentos*.⁸² Perante o clima de terror que se instaurou, não havia mais desenhistas para exercer pressão. Os quadrinhos nacionais limitavam-se quase apenas às pequenas editoras de São Paulo. As grandes editoras mantiveram a política de recorrer aos artistas brasileiros para produzir capas e retocar histórias, restringindo cada vez mais o espaço dos quadrinistas nacionais.⁸³

Diante da situação que se delineava, os artistas gráficos brasileiros enveredaram para outras áreas, como a publicidade, ilustração de livros didáticos ou ainda o trabalho anônimo de desenhista de quadrinhos estrangeiros. Maurício de Sousa, do mesmo modo expulso do mercado, decidiu produzir e distribuir seus próprios quadrinhos.⁸⁴

Esses primeiros anos de produção independente aparecem de forma controversa e, por vezes, obscura nas crônicas e entrevistas do desenhista. Pode-se atribuir o fato à ausência de preocupação cronológica. Mas o silêncio pode ser um importante instrumento de ressignificação nas estratégias de construção de uma dada auto-representação.

⁸² Esse trecho foi extraído de entrevista concedida por Mauricio de Sousa à TV Manchete, em 1990, transcrita e fornecida, como material de pesquisa aos visitantes, pela gibiteca da Maurício de Sousa Produções Artísticas.

⁸³ No fim dos anos 70, um projeto de lei ambíguo tentou nacionalizar artificialmente os quadrinhos estrangeiros, mas apenas contribuiu para consolidar a situação vigente, pois seriam consideradas HQs nacionais tudo o que fosse produzido no Brasil; isso significa dizer que histórias de *Patinhas*, *Mickey Mouse* e outras, de proveniência americana, mas desenhadas no país, seriam consideradas brasileiras. Foi aprovada a lei que dispunha sobre a obrigatoriedade de periódicos e editores publicarem os quadrinhos brasileiros na proporção de 50% em relação aos estrangeiros, entretanto, mais uma vez, a lei não vigorou. Esta crise restringiu-se aos artistas nacionais, pois o mercado de quadrinhos no Brasil, segundo estudos da faculdade Casper Líbero, somente a vendagem da RGE, da Editora Abril e da EBAL, em 1967, atingiam os 18 milhões de exemplares por mês. SILVA JÚNIOR, G. Op. cit., p. 387.

⁸⁴ MOYA, A. *Anos 50, 50 anos*. Op. Cit.

Especialmente ofuscado permanece o momento da transição entre suas publicações nos jornais de grande circulação no Rio de Janeiro e São Paulo e o início da produção num pequeno estúdio interiorano – a Bidulândia. Sempre que Maurício de Sousa se refere ao período, não se nota a preocupação em distinguir os dois momentos, nem mesmo marcar a transferência da capital. Na narrativa, tudo figura como se fosse um processo natural, guiado por necessidades pessoais:

Criados os personagens, vinha a parte difícil da administração disso tudo. *Um jornal só não pagaria o suficiente para o artista jovem, casado de pouco, se manter.* A criança já vinha vindo, com sua demanda natural de leite, conforto e brinquedos. Foi, então, que eu (quando mais novo) *decidi* pela montagem de uma redistribuição das tiras de HQ. Pelo sistema, copiado do modo como as tiras americanas são distribuídas via “syndicate”, a mesma historinha sairia em vários jornais, num rateio de custos. E comecei a montar essa adaptação de “syndicate” à realidade dos jornais brasileiros.⁸⁵ (grifos nossos)

Entretanto, numa reportagem da revista *Wizard*, Maurício de Sousa revelou que seu retorno para Mogi das Cruzes envolveu questões políticas ligadas à sua participação na campanha pela nacionalização dos quadrinhos. Do mesmo modo, as restrições da grande imprensa à veiculação de suas histórias no eixo Rio-São Paulo estariam ligadas ao seu engajamento nesse movimento. A essas justificativas acrescentou a impossibilidade de distribuir seu material no circuito do interior por suas limitações econômicas. A diferença entre os discursos é percebida ao compararmos seu relato sobre esta questão nos dois espaços, nos quais fornece duas respostas distintas à questão “por que ao redor de São Paulo?”

Crônica 2:

Porque a venda tinha que ser direta e eu não tinha dinheiro para pagar um ônibus que seguisse a mais de 100 quilômetros de Mogi. Para que eu não fosse pego de surpresa por uma despesa acima das minhas posses, quando fiz o “plano de ataque”, tomei o mapa do Es-

⁸⁵ SOUSA, M. Crônica n. 1. Op. cit.

tado de São Paulo, peguei um compasso e pus sua ponta seca em cima de Mogi. Que era minha base. Daí risquei um círculo que marcava uma circunferência de 100 quilômetros. E ali estavam marcadas, dentro do círculo, as cidades que eu teria de (e podia) visitar.⁸⁶

Wizard:

Porque eu havia sido despedido dos jornais da capital por causa de minha participação no movimento de nacionalização dos quadrinhos. Estava na “lista negra” e só poderia vender para jornais fora do eixo Rio-São Paulo. Além disso, a venda de materiais era direta e eu não tinha dinheiro para pagar um ônibus que seguisse além dos 100Km de Mogi.⁸⁷

Segundo Gonçalo Júnior, o medo de represália por parte dos militares em função de sua participação do movimento de nacionalização dos quadrinhos, teria feito Maurício de Sousa, ex-presidente da ADESP, ser cauteloso quanto ao seu envolvimento com a entidade:

Temia que a referência à sua participação no movimento de nacionalização levasse os militares a considerá-lo comunista. Esse cuidado acabaria por levá-lo a demonstrar publicamente um juízo a respeito dos companheiros. Ao fazer uma revisão de seu papel, procurou inicialmente amenizar sua importância na campanha. Numa das poucas vezes em que falou sobre o assunto, disse que se decepcionou com os colegas porque havia interesse político-partidário por trás da campanha pela reserva de mercado, entre 1961 e 1964. Afirmou que havia sido um dos criadores da ADESP, mas que, contra sua vontade, a entidade ganhara “cores políticas um pouco radicais”, o que teria provocado sua saída da Associação.⁸⁸

Tal argumentação, que parece plausível para o período do regime militar foi, entretanto, reiterada em entrevista concedida à TV Manchete em 1990:

e eu resolvi seguir a velha lei da oferta e da procura ao invés de ir buscar na lei de nacionalização que estava demorando tanto. Fomos

⁸⁶ SOUSA, M. Crônica n. 2. Turma da Mônica: o começo do começo II. In: *Maurício de Sousa Produções Artísticas*. Disponível em: <www.monica.com.br>. Acesso em: mar. 2003.

⁸⁷ SOUZA, M. A Turma da Mônica o começo do começo. *Wizard*, 1996. O artigo foi escrito por Maurício de Sousa, colaborador da publicação.

⁸⁸ Gonçalo Júnior. ainda afirma que contemporâneos de Maurício de Sousa, como Ziraldo e Júlio Shimamoto, discordam de que a ADESP e a ADB tivessem propósitos políticos que não os de profissionalizar e nacionalizar a produção e quadrinhos no Brasil. SILVA JÚNIOR, G. Op. cit., p. 377.

buscar pela necessidade da briga pela qualidade, necessidade de organização de uma empresa de produção de desenvolvimento em quadrinhos, da comercialização dos quadrinhos nós fomos buscar aí o necessário apoio para que nós continuássemos evoluindo.(...) Nós artistas chegaremos ao público sem necessidade de protecionismo e nem de alguém que, por lei ou por decreto, os imponham aos meios de comunicação.⁸⁹

O desenhista reafirmou em 1993, numa entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*: *Ao invés de ir atrás da lei de proteção aos quadrinhos nacionais, fui atrás da lei da oferta e da procura.*⁹⁰ A fala do desenhista aparece, neste segundo momento, ressignificada. Revela-se aqui o cuidado na construção de sua auto-imagem. Novamente a idéia de destino foi invocada e reforçada: apesar dos percalços, do aparentes fracassos, Maurício de Sousa segue, ou melhor, parece “guiado” em direção ao sucesso.

Em outro texto, trata do clima político do início dos anos 1960 e lembra como as tensões da época se faziam sentir nos meios de comunicação e as artimanhas de que se valia para tentar driblá-las:

Naquele tempo, início dos anos 60, a situação política do país permitia radicalismos tanto de esquerda quanto de direita. E os veículos de comunicação se dividiam entre pólos. Assim, era muito importante que eu conhecesse a tendência do jornal, antes de chegar apresentando minhas histórias. Para jornais nacionalistas, eu tinha que apresentar meu material como genuinamente nacional, totalmente verde-amarelo, tão bom ou melhor do que material estrangeiro. Para os jornais com tendências mais conservadoras ou de direita, eu tinha que me apresentar como autor de histórias tão boas e nos moldes das histórias norte-americanas. E assim ia conseguindo, aos poucos, quebrar as barreiras e penetrar nos preciosos espaços dos jornais que eram publicados ao redor de São Paulo.⁹¹

⁸⁹ Entrevista de Maurício de Sousa à TV Manchete, em 1990.

⁹⁰ UM “CAIPIRA” sonha com o exterior. *Jornal do Brasil*. Op. cit.;

⁹¹ SOUSA, M. Crônica n. 2. Turma da Mônica: o começo do começo II. Op. cit.



Fig. 19. A ilustração reforça seu sentido. As histórias em quadrinhos “genuinamente nacionais” são representadas pelo indiozinho *Papa-Capim* – personagem projetado como fundo da figura, à direita – por outro lado, *Mônica* – à esquerda – caracterizada de *Mulher Maravilha*, famosa personagem dos quadrinhos norte-americanos, representa os quadrinhos aos moldes estrangeiros. SOUSA, M. Crônica n. 2. Turma da Mônica: o começo do começo II. In: *Maurício de Sousa Produções Artísticas*, 1996. Disponível em <www.monica.com.br> Acesso em: mar. 2003.

O descompromisso político assumido pelo quadrinista foi minimizado e transmutado em perspicácia e verdadeira “façanha”, pois se constituía na chave que lhe permitia penetrar num mercado quase inacessível. As questões políticas ocupam plano secundário, apenas para reforçar as dificuldades enfrentadas e exaltar a conquista do sucesso. Do mesmo modo, tal postura do quadrinista pode ser compreendida como forma de reforçar sua postura “politicamente neutra”, que o teria afastado da ADESP.

Ao lado dos problemas de ordem política, havia um descrédito dos jornais em relação à aceitação, por parte do público, das histórias brasileiras. Estes seriam os principais fatores que teriam levado Maurício de Sousa, segundo ele mesmo, a produzir quadrinhos de cunho universal, a fim de conseguir adentrar nesse mercado teria optado, de forma consciente, por um produto comercial e em moldes industriais, estratégia que lhe assegurou o sucesso e até mesmo a alcunha de “Walt Disney brasileiro”.⁹²

⁹² Idem, Ibidem.

O criador da Turma da Mônica, segundo dados de suas crônicas, teria permanecido por “algum tempo”⁹³ trabalhando desse modo. Tendo como exemplo a revista *Seleções*, que trazia cupons oferecendo assinaturas e outros produtos, ele criou um prospecto, com amostras das três séries que dispunha na ocasião: *Bidu*; *Cebolinha* e *Piteco* e enviou-as aos principais jornais brasileiros, via correio, de modo a ampliar o perímetro de cem quilômetros em torno de Mogi das Cruzes. Para surpresa do jovem desenhista, segundo descreve, começaram a chegar cupons preenchidos requisitando suas histórias.⁹⁴

Frente à ampliação das vendas, o desenhista teria passado a enfrentar outro problema: o da produção, que o levou a montar uma pequena equipe e para administrar as vendas, criando sua própria distribuidora, em janeiro de 1966. Maurício de Sousa também passou a comercializar trabalhos de outros desenhistas, como Getúlio Delphin, Flávio Colin, Júlio Shimamoto e Wilmar. Entretanto, a experiência foi mal sucedida, pois o mercado para o material brasileiro era diminuto.⁹⁵

Entretanto, ainda na década de 1960, a aceitação das histórias de Maurício levou diversas indústrias a se interessarem pelo licenciamento dos personagens. Em 1969, no Congresso Internacional de Lucca, na Itália⁹⁶, Maurício de Sousa recebeu o prêmio “Cittá de Lucca”, primeiro de uma série de distinções nacionais e internacio-

⁹³ Nota-se que não há preocupação com datas exatas nos relatos, geralmente utilizam-se expressões como “era década de 1960”, “no início”, “no começo”.

⁹⁴ SOUSA, M. Crônica n. 2. Turma da Mônica: o começo do começo III. Op. cit.

⁹⁵ OTONDO, T. M. *Horácio, um personagem em busca de sua origem*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

⁹⁶ Prêmio considerado da importância do Cannes para o cinema. MOYA, A. *História das histórias em quadrinhos*. Op. cit.

nais.⁹⁷ O acontecimento colaborou para a abrir das portas de uma grande editora, a Abril, que, em maio de 1970, lançou a revista da *Mônica*, em edição mensal.

Nesse momento, Maurício de Sousa já possuía uma galeria com mais de cento e cinquenta personagens. A revista da *Mônica* foi a matriz de uma série de publicações de grande vendagem, que se sucederam rapidamente: *Cebolinha* (1973); *Cascão* (1982); *Chico Bento* (1982) e, posteriormente, a *Magali* (1989); além dos *Almanaques*, nos quais eram (e são) republicadas as “melhores histórias” de cada revista.



Fig. 20. *Mônica*. São Paulo: Abril, n 1, 1970.

Em poucos anos, uma larga família de personagens possibilitou-lhe reverter a preferência das crianças brasileiras. Como sublinha Moacy Cirne, em 1973 a revista *Mônica* vendia 195.000 exemplares, número que cresceu para 262.000 em 1978.⁹⁸ No mesmo período, a revista *Tio Patinhas* decresceu sua circulação de 484.000 para 354.000 exemplares. Essa reversão fica mais evidente com dados recentes: em janeiro de 1998, segundo aponta Roberto Elísio dos Santos, a circulação total das revistas Disney no Brasil era de apenas 15% em relação aos títulos de Maurício.⁹⁹

O sucesso das revistas fomentou a utilização das personagens em *merchandising*, produção de filmes e desenhos animados, teatro, bem como a exportação de histórias para outros países.

Em 1987, Maurício de Sousa transferiu-se da Editora Abril para a Editora Globo. A análise das revistas neste período de transição revelou que a mudança não

⁹⁷ Entre os prêmios mais importantes destacam-se: o prêmio “Gran Guinigi”, recebido pela revista da *Mônica*, em 1971, no Congresso Internacional de Lucca na Itália e o troféu “Yellow Kid” no Congresso Internacional de quadrinhos na Itália.

⁹⁸ CIRNE, M. Op. cit.

⁹⁹ CIRNE, M. Quadrinhos infantis brasileiros: uma breve leitura. *Cultura*, ano 9, n. 32, abr-set. 1979, p. 31-37 SANTOS, R. E. Op. cit., p. 281.

representou uma transformação profunda no perfil de suas personagens e publicação. Segundo o próprio desenhista, a Editora Globo representava uma possibilidade de alargar a veiculação de suas obras em outras mídias, e era, portanto, comercialmente mais interessante:

Quando troquei a Abril pela Globo, o estúdio estava crescendo, queria atuar em outros segmentos além dos quadrinhos, como televisão e rádio. O grupo Globo tem tudo isso e eu vim para cá pensando neste trabalho de multimídia. Infelizmente diversos fatores impediram aproximação com a TV.¹⁰⁰

Atualmente, histórias são produzidas por uma equipe composta por cerca de cento e cinquenta artistas entre roteiristas, desenhistas, letristas, arte-finalistas e acabamentistas. Estes vários artistas cuidam da produção de quadrinhos comerciais, desenhos animados, revistas e do material licenciado – mais de 3.000 itens, variando de brinquedos a laticínios. Entre as revistas com histórias inéditas e republicações estão: *Mônica*; *Cebolinha*; *Magali*; *Cascão*; *Chico Bento* e seus respectivos almanaques; *Almanacão de Férias*; *Almanaque do Gibizinho*; além de revistas de passa-tempo. Mensalmente, são vendidos mais de 400 mil exemplares dos gibis da *Mônica*, *Cascão*, *Chico Bento*, *Cebolinha* e *Magali*; chegando este montante a um milhão, quando se inclui passa-tempo e revistas de atividades.

O alargamento da produção de Maurício de Sousa inseria-se num movimento mais amplo de consolidação de um mercado de bens culturais das décadas de 1960 e 1970 ocorrido em diversos setores – televisão, cinema, rádio e mercado editorial. Essa evolução estava associada, segundo Renato Ortiz, a uma mudança estrutural da sociedade brasileira, fruto do desenvolvimento do capitalismo e da industrialização recente.¹⁰¹ De acordo com Fernando Novais,

¹⁰⁰ MAURÍCIO de Sousa, líder isolado do mercado. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 17 abr. 1991.

¹⁰¹ ORTIZ, R. Op. cit.

entre 1945 e 1964, vivemos os momentos decisivos do progresso de industrialização com a instalação de setores tecnologicamente mais avançados, que exigiam investimentos de grande porte; as migrações internas e a urbanização ganham um ritmo acelerado. O ano de 1964 marca uma inflexão, com a mudança do “modelo econômico”, social e político de desenvolvimento, e esta transformação vai se consolidando a partir de 1967-68. Mas de 1964-79, as dimensões mais significativas dessa mudança não eram perceptíveis, deixando a impressão de uma continuidade essencial do progresso, manchada, para muitos, pelo regime autoritário.¹⁰²

Em termos culturais, essa reorientação econômica trouxe consequências imediatas, afirma Ortiz, pois, *paralelamente ao crescimento interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção cultural e o mercado de bens culturais*.¹⁰³

Entretanto, trajetória de sucesso de Maurício de Sousa é um acontecimento que merece destaque na história dos quadrinhos brasileiro, visto que é o único quadrinista local que conseguiu manter-se no mercado por anos a fio com revistas destacando-se entre as mais vendidas do país. Nas palavras de Álvaro de Moya: *trata-se de um dos nomes mais significativos de nossas histórias quadrinizadas, de o Tico-Tico até hoje. O que o torna tão importante assim? Primeiro sua obra; segundo sua consciência formal diante dos problemas (econômicos, ideológicos) que acosam o desenhista nacional*.¹⁰⁴ Observação à qual poderíamos acrescentar o uso que Maurício de Sousa faz desta “consciência” para destacar sua atuação na construção da imagem que realiza de si.

¹⁰² NOVAIS, F. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARCS, L. M. (org.) *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (História da vida privada no Brasil, v. 4), p. 560-6.

¹⁰³ ORTIZ, R. Op. cit., p. 114. O autor fornece dados da ampliação da indústria editorial na década de 1960, apresentando, como caso exemplar, a Abril, editora na qual foi lançada, em 1970, a primeira revista da Mônica. Vale destacar aqui mais um espaço de produção da auto-imagem de Maurício de Sousa, pois, em seu discurso, a ampliação de sua produção aparece como mérito pessoal do quadrinista.

¹⁰⁴ CIRNE, M. *A Linguagem dos quadrinhos: o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Sousa* Op. cit., p. 62.

A construção de si mesmo, sua empresa, sua situação no mundo e suas criações, realizada por Maurício de Sousa, permitem também compreender como a ligação de seus personagens às experiências de vida de seu criador, que podiam fazer sentido no início de sua trajetória, constitui parte de uma imagem elaborada pelo próprio quadrinista, visto que desde os anos 1980 não produz nem mesmo os roteiros das histórias. Tal constatação autoriza questionar a afirmação de Mauricio de Sousa de que as características de *Chico Bento* teriam sido inspiradas em seu tio-avô, bem como a afirmação que estabelece uma relação direta entre as histórias e as reminiscências de sua infância no interior, aspectos que sempre buscam minimizar o caráter coletivo de sua produção e imprimir um caráter de “realidade” às histórias.

As discussões aqui realizadas partiram de uma “versão oficial” da história de Maurício de Sousa, que por meio da rememoração, produziu uma autobiografia aliando sua trajetória pessoal a um projeto de construção da identidade. Tanto em suas crônicas como em depoimentos e entrevistas, o desenhista construiu sua trajetória procurando dar-lhe coerência e unidade, organizando suas lembranças para enquadrar o passado e imprimir uma versão, não apenas acerca de sua vida, mas do grupo que representa. Ao mesmo tempo, silenciou e ressignificou acontecimentos que poderiam ameaçar a versão do passado e, por extensão, a identidade e a imagem pública conquistada. Nesse sentido, a auto-representação elaborada por Maurício de Sousa encontra-se diretamente relacionada ao lugar que ocupa no cenário nacional e internacional de quadrinhos e à manutenção desta posição, assim como visa elaborar uma história oficial a ser difundida.

A produção da auto-imagem do criador da *Turma da Mônica* foi retomada para historicizar e, ao mesmo tempo, servir de contraponto às análises das histórias do personagem *Chico Bento*.

1.3. O universo ficcional de Maurício de Sousa

Se para Walt Disney “tudo começou com um rato”¹⁰⁵ – *Mickey*, sua primeira personagem¹⁰⁶ – para o criador da *Turma da Mônica*, “tudo começou com um cachorro”: *Bidu*, personagem surgiu em 1959 nas páginas da “Folha Ilustrada”, seção do jornal paulista *Folha da Manhã*, juntamente com seu dono *Franjinha*. Publicados semanalmente, em tiras verticais e mudas, os primeiros quadrinhos de Maurício de Sousa eram veiculados em meio a outros personagens, na maioria estrangeiros – *Pafúncio e Marocas*, *Johnny Hazard*, *Flash Gordon*, *Popeye*, entre outros.¹⁰⁷

Ainda no início dos anos 1960, seguiram-se ao cachorrinho *Bidu* e seu dono uma galeria de personagens que se tornaram as “estrelas” da produção de Maurício de Sousa. Esse grupo envolve desde crianças, entre 7 e 8 anos – *Mônica*, 1963, *Cebolinha*, 1961, *Cascão*, 1961, *Magali*, 1961, para citar os principais – jovens – *Rolo*, *Tina*, *Pipa* e *Zecão*, núcleo criado em 1964 –, até aqueles pertencentes a uma realidade povoada por fantasmas – *Penadinho*, *Zé Finado*, *Cranicola*, de 1963 –, passando por uma galeria de personagens faunístico – *Jotalhão*, *Rei Leonino*, *Raposo*, de 1962 – e outros que têm o enredo ambientado na pré-história – *Horácio*, 1963, *Tuga* e *Piteco*, ambos de 1959. Galeria composta, atualmente, de 300 personagens.¹⁰⁸

¹⁰⁵ MIRANDA, O. *Tio Patinha e os mitos da Comunicação*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1978, p. 128.

¹⁰⁶ *Mickey* foi criado por Walt Disney em 1927. MOYA, A. *O mundo de Disney*. Op. cit.

¹⁰⁷ Dado colhido em consulta ao acervo de jornais do Arquivo do Estado de São Paulo.

¹⁰⁸ Maurício de Sousa criou outras personagens de sucesso com histórias próprias, como *Astronauta*, criado em 1963, e caracterizado como aventureiro intergalático; e *Pelezinho*, que surgiu em 1976,

Nos primeiros anos, os quadrinhos de Maurício de Sousa eram veiculados pelos jornais paulistas – *Folha de S. Paulo*, *Diário de São Paulo* e *Diário de Notícias*¹⁰⁹ – mas ganharam projeção nacional somente em meados de 1960, data da criação de sua distribuidora de quadrinhos a Bidulândia – atual Maurício de Sousa Produções Artísticas.

Esta produção era autoral,¹¹⁰ um dos motivos da impossibilidade de veicular os quadrinhos em vários espaços. Unidas a isto, as técnicas de impressão também dificultavam a produção em série, pois os jornais ainda utilizavam os clichês tipográficos ao invés do sistema de *off-set*.¹¹¹ A necessidade de uma produção rápida, de duas a três tiras diárias, fez com que o quadrinista simplificasse os traços e desenhasse sem maiores detalhes, segundo afirma:

Nós temos realmente um desenho simplificado, um desenho aparentemente simples. Em alguns casos até posso dizer que é um desenho pedagógico. Há dois bons motivos para chegarmos a esse estilo (...) Um dos motivos, o primeiro é que no começo eu escrevia, desenhava, fazia arte-final, tentava vender as histórias em quadrinhos sozinho, eu era eu só elaborando uma, duas, três tiras por dia para os jornais. Se eu tivesse criado um estilo de desenho sofisticado, cheio de arabescos, cheio de traços, não daria tempo de fazer todo aquele trabalho. Tive que ir buscar um traço simplificado, um estilo despojado, para haver tempo de escrever, desenhar, passar tinta, fazer arte-final, fazer letra, e sair vendendo por aí.¹¹²

baseado no jogador de futebol homônimo. Atualmente os personagens citados compõem núcleos criados nos anos 80, os principais são: a *Turma da Mônica*, *Turma da Roça*, *Turma da Mata*, *Turma da Pré-história* e *Turma do Penadinho*. ANSELMO, Z. Op. cit.; VERGUEIRO, W. C. S. *História em quadrinhos: seu papel na indústria de comunicação de massa*. Op. cit.

¹⁰⁹ MAURÍCIO de Sousa: uma vitória dos quadrinhos brasileiros. *Revista de Cultura Vozes*, jul. 1969.

¹¹⁰ A produção autoral ou pessoal caracteriza-se pela criação individual das histórias desde a concepção até sua finalização. Opõe-se, deste modo, aos quadrinhos comerciais que são desenvolvidos em “linhas de montagens” com a participação de vários profissionais gráficos. CALAZANS, F. M. A. Um panorama das histórias em quadrinhos contemporâneas. *Comunicação e Sociedade*, n. 29, p. 200-218.

¹¹¹ SOUSA, M. Crônica n. 2. Turma da Mônica: o começo do começo I. Op. cit.

¹¹² Em entrevista concedida para a TV Manchete em 1990, Maurício de Sousa reitera a declaração feita em SOUSA, M. Crônica n. 97. Por que Mônica não tinha sapatos?. In: *Maurício de Sousa Produções Artísticas*. Disponível em: <www.monica.com.br>. Acesso em: mar. 2003.

Autodidata, o desenhista confessou ter se inspirado em Marjorie Buell, criadora da personagem *Luluzinha (Little Lulu)*,¹¹³ Wil Eisner, que concebeu uns dos mais famosos personagens dos quadrinhos, *Spirit*; e Al Capp, criador de *Ferdinando (Li'l Abner)*.¹¹⁴

Ainda nos anos 1960, a galeria de personagens de Maurício de Sousa começou a ser produzida por uma equipe de desenhistas que trabalhava em seu estúdio, localizado em São Paulo, Maurício de Sousa Produções Artísticas.¹¹⁵ Ao iniciar uma linha de produção industrial, tanto as personagens quanto os argumentos das histórias foram padronizados. Diferentemente dos traços, bastante modificados ao longo do tempo, os motes principais das histórias não sofreram mudanças significativas.¹¹⁶ as personagens da Rua do Limoeiro – nome fictício dado ao local em que se passam as histórias da *Turma da Mônica*, composta pelos principais tipos da galeria – possui como protagonistas *Mônica*, menina forte e briguenta que enfrenta todos os meninos da rua com seu coelho de pelúcia; *Magali* caracterizada pelo apetite exces-

¹¹³ Em entrevista para *Revista de Cultura Vozes*, Maurício de Sousa afirma: (...) *quando comecei a desenhar era fanático pelo Bolinha e pela Luluzinha. Lógico, inconscientemente, a gente vai assimilando e fazendo algo parecido, criando na mesma escola. (...)*. MAURÍCIO de Sousa: uma vitória dos quadrinhos brasileiros. Op. cit.

¹¹⁴ Sobre a influência de outros personagens dos quadrinhos norte-americanos, ver: SOUSA, M. Crônica n. 30. Navegando nas Letras...In: *Maurício de Sousa Produções Artísticas*. Disponível em: <www.monica.com.br>. Acesso em: mar. 2003; SOUSA, M. Crônica n. 50. O Espírito de Eisner. In: *Maurício de Sousa Produções Artísticas*. Disponível em: <www.monica.com.br>. Acesso em: mar. 2003; SOUSA, M. Crônica n. 76. O que estavam no gibi (1) e (2). In: *Maurício de Sousa Produções Artísticas*. Disponível em: <www.monica.com.br>. Acesso em: mar. 2003; CIRNE, M. *A Linguagem dos quadrinhos*. O universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Sousa. Op. cit.

¹¹⁵ Segundo Maurício de Sousa, *nessa época (1963) a Folha de S. Paulo pensou em lançar o suplemento infantil, a Folhinha. (...) Nesta ocasião eu já estava praticamente montando a minha equipe e estava formando os primeiros elementos. Foi quando foi criada a maioria de nossos personagens (Mônica, Magali, Cebolinha, Maria Cebolinha, Horácio, Chico Bento, etc)*. MAURÍCIO de Sousa: uma vitória dos quadrinhos brasileiros. Op. cit.

¹¹⁶ Moacy Cirne faz uma análise comparativa da história *Um rapaz do outro mundo* – editada na revista *Záz-Traz*, ano I, n.1, São Paulo: Editora Continental, 1959 – relançada com o título *O capacete espacial - Mônica*, n. 4, São Paulo: Abril, 1970. Observa Cirne que há uma modificação dos traços das personagens – agora mais sofisticados – e dos textos dos balões, que dão outro ritmo à narrativa. Entretanto, há uma permanência do enredo e da personalidade dos tipos, fato que, segundo o mesmo, estende-se à toda a produção de Maurício de Sousa. CIRNE, M. *Para ler os quadrinhos. Da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

sivo (segundo Maurício de Sousa inspiradas em suas filhas homônimas), e *Cebolinha*, um garoto de cabelos espetados e que troca o “r” pelo “l”; e *Cascão*, um menino com maus hábitos de higiene, que vive fugindo do banho, ambos baseados em colegas de infância do autor.¹¹⁷

Em entrevista para a revista *Isto é!*, o criador da *Turma da Mônica* caracterizou suas personagens da seguinte maneira:

Bidu é um cachorro bem cachorro, sem grilos. Às vezes se admira com que os humanos fazem. E critica; a *Mônica* não é mais que um retrato de independência. Seu coelho é um bichinho de estimação, não uma arma. Todos têm amigos, *Mônica* só o coelhinho. Ela é uma líder e, assim, só e independente; *Horácio* é o porta-voz da filosofia ideal que eu tenho, de que mais vale ajudar o próximo que ser ajudado; *Cebolinha*, apesar do ar gentil, ele é que apronta, contesta lideranças; *Magali* está na dela, é amiga de todos, tranqüila. *Cascão* é o que tem idéias ágeis, inteligentes, esclarecidas. Esperto, ele não enfrenta a *Mônica*, só sugere formas de contestação, procurando não atrair represálias.¹¹⁸

Nesse depoimento, Maurício de Sousa destacou a densidade psicológica das personagens, diferentemente das crônicas e outros materiais analisados, nos quais o quadrinista sublinha o caráter leve, de entretenimento, da sua produção. Omite-se, portanto, a metalinguagem existente em seu universo ficcional em detrimento do destaque da “humanidade” das personagens; característica que resultaria dos referenciais que serviram como inspiração para a maior parte delas: pessoas reais com as quais conviveu. O quadrinista atribui o sucesso da *Turma da Mônica* à universali-

¹¹⁷ Os argumentos narrativos e características das personagens, que compõem o universo ficcional de Maurício de Sousa, são motivos de controvérsias entre estudiosos dos quadrinhos. Segundo Roberto Elísio dos Santos, as personagens são *planos, superficiais e estereotipadas, em histórias que narram o mesmo argumento: o plano infalível de Cebolinha para tirar a liderança das mãos de Mônica, Cascão fugindo da chuva, etc.* Por outro lado, Moacyr Cirne destaca a importância de sua obra e de sua linguagem. Apesar de apontar a falta de originalidade estética e de ritmo narrativo, o autor sublinha a importância da metalinguagem - linguagem artificial utilizada para problematizar a própria criação artística - presente na produção mauriciana, dos ideais “libertários” que se presentificariam, de forma simbólica em suas historinhas do cachorrinho *Bidu* ou ainda o caráter “pouco democrático” de *Mônica*. SANTOS, R. E. Op. cit., p. 111; CIRNE, M. *A Linguagem dos quadrinhos: o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Sousa*. Op. cit.

¹¹⁸ O DONO da Turma. *Isto é!*, n. 370, jan. 1984.

dade de suas personagens e de suas narrativas: *por tratar de temas do dia-a-dia e de sentimentos universais, as histórias ‘falam’ sempre alguma coisa aos pequenos e aos grandes.*¹¹⁹

A ampliação da produção de Maurício de Sousa a partir dos anos 1970 foi colossal e o sucesso editorial da *Turma da Mônica* deu alento ao interesse da indústria no seu licenciamento para fabricar e promover produtos diversos, ao mesmo tempo, as personagens passaram das revistas para os vários meios de comunicação¹²⁰ – televisão, cinema¹²¹, mercado fonográfico – o que possibilitou e fomentou sua inter-

¹¹⁹ SOUSA, M. Apud. OTONDO, T. M. Op. cit.

¹²⁰ A ampla difusão dos tipos mauricianos mantém o crescimento do *merchandizing*, que já nos anos 1990 correspondia ao setor mais lucrativo da Maurício de Sousa Produções Artísticas, relegando as revistas em quadrinhos a 10% do faturamento total da empresa. Alguns exemplos de Concessionárias do grupo, nos anos 1990, são Affonso Meister S/A Metal Gráfica; Argon Brindes e Acessórios Ltda.; Artex S/A fábrica de artefatos têxteis; Atelier Vera Petrópolis Ltda; Best Expressão Social Ltda; Beta S/A Indústria e Comércio; Bovespa (Bolsa de valores de São Paulo; Brinquedos Mimo S/A; Burigotto S/A Indústria e Comércio; Butterfly Acessórios e Brindes Ltda; Carbrinq Indústria e Comércio de Carimbos e Brinquedos Ltda; Cerâmica Artística Quarai Ltda; Cerâmica Decorart Ltda; Coluna S/A Gráfica, jogos e brinquedos; Companhia Hering; Companhia Industrial de Conservas Alimentícias (CICA); Companhia Têxtil Karsten; Confecções Intersul Ltda; Dermiwil Indústria Plástica Ltda; Editora e Importadora Musical Fermata do Brasil Ltda; Eizuibras Indústria e comércio Ltda; Ernesto Neugebauer S/A Indústria e Comércio Ltda; Fábrica de Artefatos de Látex São Roque S/A; Festcolor Indústria e Comércio Ltda; Floc Indústria de Brinquedos Ltda; Goyana S/A Indústria Brasileira de Materiais Plásticos; Grow Jogos e Brinquedos S/A; GTE do Brasil Indústria e Comércio; Hering S/A Brinquedos e Instrumentos Musicais; Ideal Roupas Indústria e Comércio Ltda; Ika Irmãos Knopfholz S/A Indústria e Comércio; Indústria Bandeirante de Artefatos Plásticos e madeira Ltda; Indústria Brasileira de Infláveis Nautika Ltda; Indústria e Comércio Novelli Ltda; Indústria Inaja – artefatos, copos, embalagens de papel Ltda; Interdeal Promoções Comerciais Ltda; Kendal do Brasil Indústria e Comércio Ltda; La Ronde Brinquedos Ltda; Labra Indústria Brasileira de Lápis S/A; Lenços Presidente S/A Indústria e Comércio; LPC Indústrias Alimentícias S/A; Ludus Equipamentos recreativos Ltda; Malharia Matogrossense Ltda; Maliber Indústria e Comércio Ltda; Metalúgica Silva Ltda; Nelle Nil Manufatura de Brinquedos Ltda; Natania Edições e Jogos Criativos Ltda; Nestlé; Nissin Ajinomoto Alimentos Ltda; Novo Elo Indústria Metalúrgica Ltda; Nutricia S/A Produtos Dietéticos e Nutricionais; Nutrimental S/A Indústria e Comércio de Alimentos; Perfumaria Phebo S/A; Perdigão Agroindustrial S/A; Petrograph Off-Set Máquinas Indústria e Comércio S/A; Phoenix Indústria e Comércio de Produtos Químicos Ltda; Plástico Plavinil S/A; As e Zil Indústria Vestuário Ltda; São Paulo Alpargata S/A; Sigla Sistema Globo de Gravações Áudio Visuais Ltda (Som Livre); Siom S/A Indústria de Instrumentos de Ótica Mecânica; Sonata Indústria de Aparelhos Eletrônicos Ltda; Sweet Indústria e Comércio de Produtos Alimentícios Importação e Exportação Ltda; Tec Toy Indústria de Brinquedos Ltda; Tecelagem Parahyba S/A Tip Top Têxtil S/A; Transvídeo Ltda; 3M do Brasil Ltda; Velarte Produtos Artísticos Ltda; Videolab Ltda; Wanda Hauck Enfeites de Árvores de Natal Ltda; Zeppelin Comércio de Embalagens e Balões Ltda. Dados: Maurício de Sousa Produções Artísticas.

¹²¹ *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* (1979); *As aventuras da Turma da Mônica* (1982); *A princesa e o robô* (1983); *Novas aventuras da Turma da Mônica* (1986); *Mônica e a Seireia do rio* (1987); *O Bicho-papão e outras histórias* (1987) e *Turma da Mônica e a estrelinha mágica* (1988); *Vídeo Gibi* (1997); *O ogro da floresta e outras histórias* (2002); *O plano sangrento e outras histórias* (2002); *Um doente, sua irmã e o grande campeonato de cuspe à distância e outras*

nacionalização. Em 1974, a Maurício de Sousa Produções Artísticas assinou contrato com a UFS – *United Feature Syndicate* – para distribuição de suas criações nos Estados Unidos e por meio da UPI – *United Press Internacional* – para todo o mundo.¹²²

Entretanto, esse êxito empresarial foi visto com ressalvas por quadrinistas e críticos do gênero. Maurício de Sousa foi acusado de ter produzido personagens que não representam o país e não possuem valor de contestação sócio-política.¹²³

Em diversas oportunidades, Maurício de Sousa procurou enfatizar histórias produzidas por ele que remetem a temas polêmicos da atualidade, o que sugere uma tentativa de evadir-se das críticas ao caráter alienado de sua produção. Exemplo disto é a série de seis tiras lançada em agosto de 1992, no jornal *O Estado de S. Paulo*, *História do Brasil para crianças (não tomarem conhecimento)*, na qual suas personagens eram envolvidas com a crise política brasileira do período: a Comissão

histórias (2002); *Chico Mico e outras histórias* (2002); *Chico Bento oia a onça e outros causos* (2003) *O estranho soro do Dr. X.* (2003). Dados colhidos em material publicitário recebido na Maurício de Sousa Produções Artísticas em pesquisa ao acervo da empresa.

¹²² Em outubro do mesmo ano, a *Editora Ehapa Verlag*, de Stuttgart, na Alemanha, editou a revista *Fratz, Cebolinha*, com distribuição na Alemanha, Áustria, Bélgica, Luxemburgo, Dinamarca, Suécia, Itália, Espanha e Holanda. Em 1977, a *Egmont Publishing*, de Londres, publicou a revista *Frizz and friends (Cebolinha e amigos)* nos países do Reino Unido e a *Editora Greco*, editou a revista do *Pelézinho* para a Colômbia, Venezuela, Equador, Peru, Chile e Bolívia. Em 1990, a *Turma da Mônica* era veiculada em 62 países por meio de tiras de jornais, livros e outros tipos de publicações, vídeos, brinquedos, material escolar, séries de TV, peças teatrais e apresentações ao vivo de bonecos. Dados colhidos em material publicitário recebido na Maurício de Sousa Produções Artísticas em pesquisa ao acervo da empresa.

¹²³ Mais detalhes sobre a polêmica em torno destas questões na obra de Maurício de Sousa consultar CIRNE, M. *A Linguagem dos quadrinhos: o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Sousa*. Op. cit.; Idem. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Op. cit.; Idem. *A explosão criativa dos quadrinhos*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1972; CIRNE, M. *Quadrinhos, sedução e paixão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000; Idem. *Uma introdução política aos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Angra/Archimé, 1982; VERGUEIRO, W. C. S. *História em quadrinhos: seu papel na indústria de comunicação de massa*. Op. cit.; Idem. Alguns aspectos da sociedade e da cultura brasileiras nas Histórias em quadrinhos. AGAQUÊ. *Revista Eletrônica Especializada em Histórias em Quadrinhos e temas correlatos*, v.1, n.1, p.1-7, jul. 1998. Disponível em: <www.gibindex.com/nphqeca/agaque>. Acesso em: mar. 2003; Idem. A odisséia dos quadrinhos infantis brasileiros. Parte 2: o predomínio de Maurício de Sousa e da Turma da Mônica, AGAQUÊ. *Revista Eletrônica Especializada em Histórias em Quadrinhos e temas correlatos*, v.2, n.2, out. 1999. Disponível em: <www.gibindex.com/nphqeca/agaque>. Acesso em: mar. 2003; Idem. Brazilian superhero in such of their own identifies. *International Journal of Comic Art*, Drexel Hill, v.2, n.2, p. 164-167, 2000.

Parlamentar de Inquérito, de Paulo César Farias. Apesar de o título excluir o público infantil, Maurício de Sousa revelou uma preocupação pedagógica na criação das tiras; afirmou o quadrinista:



Eu tenho – e todo mundo tem – crianças em casa. Elas ficam perguntando: o que é CPI, que fantasmas são esses? Então está havendo uma ginástica para explicar às crianças o que está havendo de uma maneira que não fira as instituições. Porque a Presidência da República e O Congresso não podem ser feridos. A gente tem que tomar cuidado com as palavras para que as crianças não tenham idéias erradas sobre as instituições.¹²⁴

Fig. 21. Folha de S. Paulo, ago. 1992.

Maurício ainda diz ter feito, no período da ditadura, quadrinhos contra a censura:

sobre a censura ao Chico Buarque, desenhei uma história em que o Astronauta ia a um planeta onde era proibido cantar. Também adotei o uso de tarjas pretas nas minhas tiras, na época em que estavam queimando bancas de jornal. Além disso, as revistas da Mônica engajaram-se nas campanhas das diretas já.¹²⁵



Fig. 22. Tira publicada em 08 de agosto, de 1980, no jornal *Folha de S. Paulo*. As tarjas pretas foram colocadas no canto direito das tiras veiculadas pelos jornais entre os anos de 1980 a 1984, apesar de o próprio quadrinista reconhecer tal atitude como atípica no conjunto de sua produção: *apesar de minhas histórias não se engajarem politicamente, achei que enquanto entretinha as pessoas, podia fazer uma crítica velada àquela situação. Era o começo da abertura e havia uma pressão geral contra a imprensa.* MAURÍCIO tira a tarja das tiras. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, dez. 1984.

¹²⁴ TURMA da Mônica perde a paciência com a CPI do PC. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 14 ago 1992.

¹²⁵ Ibidem.

Contudo, a referência a assuntos polêmicos da realidade nacional não pode ser considerada característica da produção de Maurício de Sousa conforme é possível observar por sua ponderação:

Algumas pessoas dizem que mostro um mundo irreal, utópico, nas histórias, com personagens alienados da realidade dura exibida nos jornais e na T V. E eu respondo que há momento pra tudo. As crianças que nos lêem não são alienadas. Já sabem o que anda acontecendo no lado duro do mundo, mas no momento de lazer, de descontração, optam pelo humor e pela fantasia vividos pela Turma da Mônica.¹²⁶

As mensagens difundidas por meio da *Turma da Mônica* parecem mais comprometidas com o civismo e o moralismo e menos com questões políticas. Dentre as campanhas educativas com participação da *Turma da Mônica*, por meio de publicações especiais, podemos citar A Poluição da Águas (Cetesb – Companhia de Tecnologia e Saneamento Ambiental do Estado de São Paulo), 1974; Orientador médico – *Folha de S. Paulo*, 1974; Uma visita ao sítio do Chico Bento (Andef – Associação Nacional de Defesa Vegetal), 1974; Um lixo bem cuidado, 1976; Domingo no parque (DEPAVE – Departamento de Parques e Áreas Verdes, órgão da Secretaria de verde e Meio Ambiente da cidade de São Paulo), 1976; Campanha antitabagista, em Curitiba (1980), entre outras.¹²⁷

Do mesmo modo, nas crônicas e entrevistas analisadas, Maurício de Sousa procurou, reiteradas vezes, justificar a universalidade de suas histórias, defendendo-

¹²⁶ SOUSA, M. Crônica n. 75. "Fios partidos". In: Maurício de Sousa Produções Artísticas. Disponível em: <<http://www.monica.com.br>>. Acesso em: mar. 2003. Revela-se também na "Os personagens do limbo" a existência de personagens concebidos por Maurício de Sousa com forte carga de crítica social, no entanto, essas não encontraram empatia junto ao público deixando de ser publicadas. Dentre eles estão *Nico Demo*, os *Dez Ajustados* - ambos publicados no jornal *Correio Paulistano*. A segunda contava a história de uma família que morava num cortiço na rua Augusta; uma sátira em que os dez elementos da família se posicionavam de formas diferentes frente a sua difícil realidade social; *Zé Munheca*, personificação do avarento que saía num suplemento do *Diário Popular*, em São Paulo; entre outros.

¹²⁷ Dados da Biblioteca Abril da Maurício de Sousa Produções Artísticas.

se das críticas sobre a alienação de sua produção, resultado deste abandono do ambiente brasileiro. De acordo com Waldomiro Vergueiro e Álvaro de Moya, em termos gerais, os principais tipos da galeria de personagens mauricianos apresentam poucas diferenças das do norte-americano Walt Disney, pois, ao buscar a universalidade, a *Turma da Mônica* deixou o ambiente brasileiro quase que completamente fora das histórias, evitando referências ao local onde elas ocorrem bem como a outros elementos que possam ser descritos como característicos da cultura brasileira.¹²⁸

O cartunista Ziraldo Alves Pinto, autor da *Turma do Pererê*, embora ache a produção de Maurício de Sousa um bom trabalho de comunicação de massa, fez restrição parecida ao afirmar que este tipo de história, baseada no modelo americano, tende para a universalização das temáticas. Afirmou o cartunista que *a Turma da Mônica poderia viver em qualquer país ocidental. As paisagens não registram elementos propriamente brasileiros como bananeiras e pés de mamona*. Comparando com seu trabalho, Ziraldo diz ter *maior preocupação cultural no sentido de brasilidade*.¹²⁹

Percebe-se nos depoimentos, datados do final dos anos 1960 e início da década seguinte, princípio da trajetória artística do criador da *Turma da Mônica*, uma marcante preocupação em rechaçar tais críticas e justificar suas opções. Em entrevista concedida à Revista de Cultura Vozes, em 1969, Maurício de Sousa afirmou que o abandono do ambiente e de situações tipicamente brasileiras em suas histórias se deveu, principalmente, à concorrência com personagens estrangeiras que dominavam o mercado, e o gosto do público leitor,

¹²⁸ VERGUEIRO, W. C. S. A odisséia dos quadrinhos brasileiros: Parte 2: o predomínio de Maurício de Sousa e a Turma da Mônica. Op. cit.

¹²⁹ O DONO da Turma. Op. cit.

Os jornais, os diretores dos jornais, não creditavam que o público aceitasse as histórias brasileiras. Não acreditavam também que os desenhistas brasileiros agüentassem manter as estórias nos jornais. Em alguns lugares em que eu não me identificava, o pessoal dizia que só aceitava estória americana. Foi um dos motivos porque nossas primeiras estórias não eram tipicamente brasileiras. Eram assim meio universais. Não havia nelas ambiente brasileiro, não havia detalhes que identificasse como uma produção brasileira. O pessoal estava digerindo material americano há trinta anos, acostumado de tal forma que não aceitava material diferente.¹³⁰

Ainda com vistas a minimizar a acusação da suposta universalidade de sua produção, o quadrinista valoriza *Chico Bento* – personagem que tipifica um homem do campo – e, assim, busca referências locais/regionais: *É a estória mais divulgada e mais vendida no Brasil. É o caboclinho, caipirinha de pé no chão, um jecatuzinho, que diz muita coisa séria.*¹³¹

Tal afirmação, no entanto, parece questionável, pois, na década posterior – momento em que os quadrinhos de Maurício de Sousa passaram a ser editados pela Abril – *Chico Bento* era veiculado nas revistas da *Mônica* – a partir de 1970 – e *Cebolinha* – 1973, tendo figurado em revista exclusiva somente no início dos anos 1980.

Parece razoável imaginar que Maurício de Sousa tenha feito tal afirmação, em resposta à certa cobrança quanto às referências locais em sua produção, uma vez que tinha alcançado um lugar de destaque no mercado brasileiro, num momento em que a questão nacional encontrava-se na ordem do dia. Dito de outro modo, um possível esclarecimento para a declaração do quadrinista seria a tentativa de reafirmar a produção de quadrinhos com a temática brasileira diante das críticas perpetradas por seus pares e pelos críticos de quadrinhos ao predomínio dos *comics* – que sufocavam a produção nacional.

¹³⁰ MAURÍCIO de Sousa: uma vitória dos quadrinhos brasileiros. Op. cit., p. 605.

¹³¹ Ibidem, p. 606.

Posteriormente, nos anos 1990, com o grupo Maurício de Sousa Produções Artísticas consolidado no mercado nacional e internacional, nota-se uma mudança no tom da defesa do quadrinista-empresário: *Nós não temos de brigar contra isso, que é uma maré avassaladora. Você tem que entrar nessa maré, transformar-se em parte dessa pororoca. E invadir o resto do mundo. É uma questão de sobrevivência.*

132

De acordo com as análises de Waldomiro Vergueiro sobre os quadrinhos e sua inserção no ambiente mais amplo da indústria cultural, a produção de Maurício de Sousa constitui o principal exemplo de HQs comerciais do país e como parte do mercado de bens culturais,

seguem a tendência geral da indústria cultural de pasteurizar conteúdos, esconder individualidades locais e regionais, com vistas a atingir o máximo de pessoas possível. (...) Em tese, pelo menos, quanto mais universais forem as problemáticas tratadas, maiores serão as chances de atingirem um amplo espectro da população. (...) No entanto, nenhum meio de comunicação elabora seus produtos e consegue disseminá-los em uma sociedade insensível às questões que lhe dizem respeito. No caso das histórias em quadrinhos, seria talvez equivocado imaginá-las como manifestação artística ou de comunicação totalmente desvinculadas da realidade em que foram criadas. Qualquer tipo de produção cultural revela a influência da sociedade em que foi elaborada. É fácil perceber que, independentemente do estágio de produção, o artista/produtor de quadrinhos recebe uma influência definida, palpável da sociedade na qual vive (...) Esta condição tende a oferecer como resultado um produto pouco comprometido com a realidade circundante na medida em que busca ir além das próprias fronteiras territoriais, propondo atingir novos mercados, além de objetivarem ser veiculados de outras formas – transpondo-se para a publicidade ou para indústrias de brinquedos, por exemplo. Nesses quadrinhos, as influências da sociedade tornam-se difusas dificultando inclusive seu reconhecimento em termos precisos, pois omitem suas referências geográficas ou aquilo que poderia ser denominado “indiossincrasias sociais”, ou seja, o tratamento gráfico ou temático de características culturais exclusivas de determinada sociedade.¹³³

¹³² O DONO da Turma. Op. cit.

¹³³ VERGUEIRO, W. C. S. Alguns aspectos da sociedade e da cultura brasileiras nas Histórias em quadrinhos. Op. cit.

Uma tentativa de incorporar nossa realidade no universo ficcional de Maurício de Sousa ocorreria, segundo a crítica, com *Chico Bento*, pois a criação possui como referência o espaço rural brasileiro e enfoca características específicas de uma comunidade ligada aos valores da terra e da agricultura. Outro exemplo dessa tentativa seriam as histórias do indiozinho *Papa-Capim*, que normalmente enfatizam os malefícios causados à natureza pelos desmandos do homem branco.¹³⁴ Entretanto, *Chico Bento*, apesar de ser figura ímpar na galeria de personagens mauricianas pela busca de referências locais, mesmo que simbólicas, não pode ser destacado do conjunto de sua produção comercial que visa abranger um público vasto.

As histórias em quadrinhos da personagem devem ser compreendidas no contexto do mercado de bens culturais, pois nota-se que, apesar de buscar como referência elementos locais/regionais, essas noções são apresentadas de forma abrangente ou mescladas com aspectos que possibilitem a identificação direta do público leitor.

Exemplos disso seriam: a utilização de uma percepção do campo e de seus habitantes de forma idealizada, constituída por estereótipos amplamente divulgados; a dicotomia campo/cidade, uma idéia presente no imaginário social brasileiro sobre o país; a referência a mitos e lendas folclóricas brasileiras gerais – excluindo aquelas narrativas ligadas exclusivamente às culturas regionais; ou ainda as alusões às questões ecológicas, na ordem do dia não apenas na sociedade brasileira, mas internacional – questões que serão discutidas nos capítulos posteriores.

¹³⁴ CIRNE, M. *Uma introdução política aos quadrinhos*. Op. cit.

2. O RURAL E O URBANO COMO REPRESENTAÇÃO

2.1. O caipira da Turma

Maurício de Sousa relaciona sua personagem *Chico Bento*, que tipifica um habitante do campo, às memórias de sua vivência no interior de São Paulo, ao longo de sua infância. E assim como os outros tipos de sua galeria, o caipirinha teria sido inspirado em um sujeito real: seu tio-avô. De acordo com o quadrinista,

Chico Bento é uma montagem de características que vi e vivi na minha infância (...) Mas definitivamente Chico Bento é mais um tio-avô meu, roceiro de Taboão (entre Mogi e Santa Isabel), que nem cheguei a conhecer pessoalmente, mas de quem conheci inúmeras histórias hilariantes, contadas pela minha avó.¹



Fig. 1. SOUSA, M. Crônica n. 269. O véio Chico. In: *Maurício de Sousa Produções Artísticas*. Disponível em: <www.monica.com.br>. Acesso em: mar. 2003.

A figura 1, que compõe a crônica *O véio Chico* – dedicada ao momento de criação de *Chico Bento* – corrobora essa versão.

O garoto representado na ilustração pescando, num ameno lago ladeado por árvores, identifica-se com Maurício de Sousa.² A aproximação de sua imagem à de *Chico Bento* evidencia-se ao aparecer na figura vestindo o traje característico da personagem: calça xadrez azul, camiseta amarela e chapéu de palha;

assim como pela reprodução de uma cena comum nas narrativas vivenciadas pelo caipirinha.

¹ SOUSA, M. O véio Chico. Op. cit.

² Tal constatação é possível pela comparação com outras representações gráficas presentes em diversas publicações de Maurício de Sousa, cujos traços assemelham-se aos da imagem apresentada acima. Além disso, a própria temática da crônica induz a essa identificação.

No entanto, a análise sistemática das revistas do *Chico Bento* revelou mais que uma atuação individual de seu criador; a imagem do campo e de seus habitantes constitui uma representação professada pela equipe de produção da personagem, consolidada ao longo da trajetória da revista, que vale ser retomada a fim de apreendermos sua construção.

O “caipirinha da *Turma*” foi criado em 1961, mas veiculado pela primeira vez somente em 1963, nas páginas do jornal paulista *Diário da Noite*, que pertencia aos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand. Sua primeira aparição deu-se como personagem secundário nas tiras intituladas *Hiroshi e Zézinho* (*Hiroshi*, um nissei, hoje *Hiro* e *Zézinho*, atual *Zé da Roça*, personagens integrantes da *Turma da Roça*, núcleo protagonizado por *Chico Bento*). No mesmo período, estas tiras também apareciam em páginas tipo tablóide, na revista mensal da Cooperativa Agrícola da cidade de Cotia, interior de São Paulo – a *Coopercotia*.³

Aos poucos, *Chico Bento* foi ganhando destaque até se tornar o protagonista da história. Estreou como personagem principal ainda nos anos 1960, nas páginas de um suplemento semanal de quadrinhos produzido por Maurício de Sousa no *Diário de São Paulo*. Nesse momento suas histórias, que até então, tinham sido retratadas em preto e branco, passaram a ser apresentadas em cores.⁴

Frente aos mais de quarenta anos de existência de *Chico Bento*, não é possível imaginar que ele tenha sido sempre igual, que seus traços tenham permanecido imutáveis. Dos anos 1960 aos dias atuais o país passou por diversas transformações no âmbito político, social, econômico e cultural. Do mesmo modo, ao longo desse período, a personagem assistiu à renovação dos leitores; diversas gerações apreciaram as histórias do “caipirinha” veiculadas em todo Brasil. Se o tipo tivesse

³ SOUSA, M. O véio Chico. Op. cit.

⁴ Idem, Ibidem.

permanecido o mesmo, certamente, não teria sobrevivido, uma vez que somente estabelecendo diálogos diversos com o contexto uma personagem é capaz de garantir sua sobrevivência. Nesse sentido, não pode possuir um comportamento idêntico, é necessário modulá-lo à realidade sócio-cultural de cada momento sem, contudo, abandonar seus traços constitutivos.

Desde sua criação, *Chico Bento* sofreu diversas modificações, até se cristalizar com suas características atuais. Quanto aos aspectos estéticos, de veiculação e conteúdo, seria possível identificar três momentos.



Fig. 2. SOUSA, M. O Véio Chico. Op. cit.

Nos primeiros anos,⁵ o autor procurou definir os traços (forma e conteúdo) da personagem. Como pode ser observado na ilustração n. 2, esteticamente, a princípio, *Chico Bento* era mais esguio, com fisionomia diferente da atual, além de possuir alguns adereços que foram subtraídos pelo autor:

(...) o lacinho segurando a calça, que depois sumiu, e o remendo na calça que resolvi tirar. O galho de arruda atrás da orelha (para espantar mau-olhado) e o escapulário (ou bentinho), pendurado no pescoço para trazer proteção divina.⁶

⁵ Quanto à primeira fase de *Chico Bento* – anos 60 – são escassas as informações adquiridas. As fontes desse período acessadas restringem-se às tiras que Maurício de Sousa veiculou em sua crônica *O veio Chico* e a uma história publicada pela revista *Coopercotia* em maio de 1964. Desse modo, não foi possível realizar uma análise da personagem nessa fase, apenas observações superficiais referentes ao traço e sugestão de algumas hipóteses com base nas afirmações de Maurício de Sousa e nas HQs a que tivemos acesso. A dificuldade de localização das fontes justifica-se pelo envolvimento do criador do personagem, no início dos anos 60, no movimento de nacionalização dos quadrinhos – tema desenvolvido no primeiro capítulo da presente dissertação – que teria “expulsado” o quadrinista da grande imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo. Sua produção continuou circulando em jornais do interior paulista dos quais não temos referência.

⁶ Idem, *Ibidem*. A caracterização da personagem permite uma analogia com a representação do tipo caipira *Joaquim Bentinho*, de Cornélio Pires, que assim o descreve em *As Estrambóticas Aventuras de Joaquim Bentinho – o queima-campo: De camisa de algodão riscado, aberta ao peito, deixa ver pendurada no magro pescoço de cordeveias saliente, uma penca de “bentinhos”, favas de Santo Ignácio e patuás com rezas que servem para fechar o corpo e evitar mordedura de cobras (...)*. PIRES, C. *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho – o queima campo*. Prefeitura Municipal de Tietê. Tietê, 1985, p. 89.

Na tira abaixo há uma referência à reforma agrária, importante questão sócio-política do país, o que não nos permite inferir que o humor crítico era um traço característico das tiras do quadrinista no período. Maurício de Sousa procura reiterar a perspectiva crítica do personagem no período em entrevista concedida à *Revista de Cultura Vozes*, em 1969: *É um caboclinho, caipirinha de pé no chão, um jecatatu-zinho, que diz muita coisa séria.*⁷ (grifo nosso)



Fig. 3. Tira Hiroshi e Zezinho, 1963.

A escolha do quadrinista ao reeditar essa tira em sua crônica⁸ assim como a observação referida pode nos induzir à conclusão precipitada e, possivelmente, errônea sobre a perspectiva crítica dos quadrinhos de *Chico Bento* no período, visto que a tira abaixo, do mesmo momento, não possui tais características, visando apenas o cômico:



Fig. 4. Tira Hiroshi e Zezinho, 1963.

⁷ MAURÍCIO de Sousa: uma vitória dos quadrinhos brasileiros. Op. cit.

⁸ SOUSA, M. O veio Chico. Op. cit.

É possível perceber, entretanto, que as narrativas não visavam o público infantil – visto suas temáticas – que posteriormente se tornou o principal leitor dos quadrinhos de Maurício de Sousa.

Ao longo dos anos 1970 *Chico Bento* ganhou importância. De aparições esporádicas nos primeiros anos da década nas revistas da *Mônica* e *Cebolinha*, a personagem passou a figurar regularmente nessas publicações e a ocupar maior número de páginas por edição.⁹ Nesse momento, também se consolidaram suas características físicas e psicológicas, assim como de seu universo ficcional. Em meados da década de 1970, *Chico Bento* – assim como ocorreu com toda a galeria de personagens de Maurício de Sousa – sofreu uma mudança profunda no traço, assumiu feições mais arredondadas e harmônicas, como é possível notar nas figuras abaixo.¹⁰



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

⁹ Foram analisadas, por amostragem, os números ímpares das revistas da *Mônica* – de junho de 1970, data de seu lançamento, a agosto de 1982, quando *Chico Bento* passa a ser veiculado em revista exclusiva – e do *Cebolinha* – do primeiro número da revista, janeiro de 1973, a agosto de 1982. Em meados dos anos 70, nota-se que *Chico Bento* chega a ocupar 10 páginas das revistas da *Mônica* e *Cebolinha*, que tinham no total 65 páginas, ou seja, quase 15% dos gibis.

¹⁰ É importante destacar que as referidas revistas datadas a partir dos anos 1970 – da *Mônica*, *Cebolinha* e *Chico Bento*, entre outras publicações – foram veiculadas em cores. Entretanto, muitas delas não foram reproduzidas de seus originais, mas de xerocópias dos mesmos, por esse motivo encontram-se em preto e branco como, por exemplo, a figura 12 extraída da revista da *Mônica*, n. 59 de 1972. Outro dado importante a ser mencionado diz respeito às legendas das figuras aqui apresentadas: a partir do presente capítulo, algumas ilustrações encontram-se sem referência, as quais podem ser consultadas no final da dissertação no “Índice de Ilustrações”.



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

As ilustrações de 5 a 10 reproduzem *Mônica* e *Cebolinha* nas décadas de 1960 – momento de sua criação; de 1970 – quando adquiriram revistas exclusivas – e de 1990, período em que se consolidaram com suas características atuais. São claramente perceptíveis as três fases na trajetória das personagens: uma mudança do traço, sem, entretanto, alterar suas características fundamentais: *Mônica* com seus dentes salientes, seu inconfundível vestido vermelho e seu inseparável coelho Sansão e *Cebolinha* com seus cabelos “espetados” e seu traje típico. Em *Chico Bento*, também são perceptíveis tais alterações como é possível depreender nas figuras a seguir.



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

Chico Bento e a “Turma da Roça” ganharam, em fins dos anos 1970, mais um diferencial: um léxico próprio denominado por Maurício de Sousa de “caipirês” – elemento importante da composição do núcleo “caipira” da galeria mauricianana.

A maior parte das histórias de *Chico Bento* ao longo da década de 1970 tem como cenário o campo: ambiente composto por árvores, céu azul, moradias e utensílios rústicos (como pilão, lamparina, fogão à lenha, etc), animais (galinhas, vacas, carneiros, porcos, sempre em pequeno número caracterizando a pequena propriedade). Uma “vila” também compõe este espaço rural girando em órbita da venda e da Igreja. Deste modo, delineia-se também a “cultura caipira” pautada na religiosida-

de. O padre é uma das figuras centrais do universo ficcional de *Chico Bento* cujo nome já sugere a devoção.

As histórias possuíam como mote principal as peripécias do caipirinha e sua turma na roça. A comicidade dos enredos é gerada pela “ingenuidade” do caipira. Apesar da grande maioria das histórias terem como cenário o campo, a cidade já se apresenta como espaço diferenciado. A paisagem citadina apresentada no período, diferentemente da representação elaborada nas décadas posteriores, é composta graficamente por prédios, alguns carros e transeuntes circulando calmamente pelas ruas.

O lançamento de uma revista exclusiva de *Chico Bento*, em agosto de 1982 nos permite inferir uma grande empatia da personagem com o público leitor e, mais que isso: a percepção da empresa em explorar um filão promissor: a visão bucólica do campo.



Fig. 14. *Chico Bento*. São Paulo: Abril, n. 1, 1982.

A revista foi publicada em formato 13,4 x 19,0 cm, com periodicidade quinzenal; apresentada com miolo em papel jornal e capa de papel couchê. As unidades narrativas são dispostas horizontalmente, compondo de 4 a 9 histórias por edição, finalizada por uma tira vertical, num total de 34 páginas – padrão das revistas de Maurício de Sousa que se mantém até os dias atuais. A publicação também traz anúncios publicitários

intercalados com as narrativas quadrinizadas além de histórias de outras personagens, dentre elas: *Papa-Capim* – figura mais freqüente, presente em 90% dos gibis – *Anjinho*,

Bidu, Jotalhão, Titi entre outros. Neste momento, a personagem já se encontrava estética e psicologicamente consolidada.

Nas primeiras páginas da revista de número 1, Maurício de Sousa caracterizou *Chico Bento* e o ambiente no qual suas histórias se desenvolveriam, por meio de um diálogo entre ele mesmo e a personagem, reforçou assim a relação direta entre si e o protagonista da revista (entre o criador e a criatura). Segue a reprodução do diálogo a fim de apreender a imagem que Maurício de Sousa constrói de *Chico Bento* e de seu universo ficcional:

Maurício de Sousa: Agora vamos ter uma revista somente para falar das coisas da terra, da roça, de meninos como você! (...) É com estas coisas todas tão humanas e brasileiras, que vamos fazer uma beleza de revista, gostosa de ler e de guardar! Que fale do lado simples do nosso povo, das minhas e das suas origens!

Chico Bento: Puxa, como o senhor fala difícil seu Maurício!

Maurício de Sousa: (...) Às vezes me esqueço que você é uma criança de apenas 7 para 8 anos!

Maurício de Sousa: Primeiro vamos mostrar pro pessoal que está chegando agora como você é, como vive, etc, etc...

Chico Bento: Intão vamo! Vamo começá pela minha casa! É aqui que eu moro com o pai a mãe, meus bichinho e meus brinquedo.

Esse é meu pai! Trabaia na roça iguarzinho meu avô e meu bisavô, que também foram rocêro a vida toda!

E essa é minha mãe! Boazinha, boazinha! Mais tem hora que perde a paciência comigo!

Mãe de Chico Bento: Oi, fio! Hoje vai tê bolo de mio do jeito que ocê gosta! Mais premero quero vê suas lição de casa! Sinão...

Chico Bento: Isso aí é das coisa que a mãe puxa, mermo!

E esses aí são o Zé da Roça e o Hiroshi! Meus amigo mais antigo! (...) Hiro é fio do japonês dono da granja! E Zé é fio do vizinho cum-

padre do meu pai e meu padrinho! E esse é o Zé Lelé.

E lá adiante um pouquinho longe de casa fica a vila! Ah! Aqui na vila é que tem movimento! É só ficá esperando que a gente vê todo mundo passá por aqui! Ah! Lá vai seu Elias da venda!

O se delegado!

O padre Lino da matriz!

Nhô Quinzinho da farmácia!

Acho que cabô o povo hoje! (...)

Duro é vortá pra casa tarde da noite! Não é que eu tenha medo di assombração ... lubisomi, essas coisa! O padre Lino mi diz que tudo isso num inziste!

Mais eu sô mais a vó Dita que jura qui já viu tudo isso com "esses óio que a terra há di cumê"! (...)

Oba! Fejão cum cove!!! Ca fome qui eu tô ... (...)

Dispois da reza, o meu gostoso corchão de capim! E minhas coberta de retaio qui a minha mãe fez pra mim!¹¹

Diversos aspectos compõem o universo caipira e caracterizam seus habitantes: espaciais, situações sociais, vestuário, linguagem, alimentação, hábitos e valores. O espaço foi composto por dois ambientes: a propriedade dos *Bento* – que o autor não define a extensão – próxima a um pequeno vilarejo – a imaginária Vila Abobrinha – cuja população esgota-se em quatro elementos: o padre, o dono da venda, o farmacêutico e o delegado. Ambos são apresentados como lugares tranquilos e até mesmo monótonos, praticamente inabitados, dado que, no caso da vila, assume um tom cômico visto a oposição entre a fala de *Chico* – *Aqui na vila é que tem movimento! É só ficá esperando que a gente vê todo mundo passá por aqui!*; somente dois quadrinhos depois – que denotam a passagem do tempo de espera – , aparece o dono da venda e os outros.

A calma do ambiente estendem-se aos seus habitantes. A tradição é apresentada como característica fundante deste espaço, personificada na figura de *Zé Bento*, pai de *Chico*, que perpetua a condição social de seus antecessores.

As relações sociais encontram-se ancoradas em laços religiosos como o apadrinhamento. Do mesmo modo, mereceu destaque na caracterização das personagens que tipificam habitantes do espaço rural, a religiosidade: elemento que aparece como uma mescla entre o catolicismo professado – dado pela referência ao padre – e as crendices populares, relacionadas a figuras folclóricas como o citado lobisomem e assombrações.

A alimentação também é sublinhada merecendo duas referências. O milho, “feijão com couve” aparecem como parte da dieta alimentar caipira. Por fim, alusão à

¹¹ CHICO BENTO. São Paulo: Abril, n.1, 1982, p. 3-10. (História 1). As histórias em quadrinhos compõem o corpo do texto, são apresentadas na página seguinte à sua citação.

escola é bastante significativa: por um lado, pelo fato de *Chico Bento* ser a única personagem da galeria de Maurício de Sousa que frequenta a escola e, por outro lado, pela contradição criada com sua utilização “incorreta” da língua portuguesa.¹²

Diversos são os temas que constituem as narrativas das histórias vivenciadas por *Chico Bento* e sua turma como o já referido folclore, religiosidade, ou ainda as questões ecológicas, dentre outras, que buscam caracterizar o espaço e a cultura rural. A percepção do universo campesino e de seus habitantes tem como referência a cidade, uma vez que é produzida e consumida por cidadãos. Apresenta-se, portanto, uma representação urbana em relação ao campo, revelando uma idéia que o ha-

¹² O núcleo rural que ambienta as histórias de *Chico Bento* é formado por propriedades rurais e “lá adiante, um pouquinho longe das casas” a vila, aproximando-se da noção de bairro rural de Antônio Cândido em *Parceiros do Rio Bonito*; não somente no que tange aos aspectos espaciais, mas também às formas de sociabilidade. Os bairros rurais, de acordo com o autor, constituíam a unidade mínima de povoamento das áreas rurais paulistas, cuja estrutura fundamental de sociabilidade caracterizava-se por *um agrupamento de algumas ou muitas famílias, mais ou menos vinculadas pelo sentimento de localidade, pela convivência, pelas práticas de auxílio mútuo e atividade lúdico-religiosa*. As condições de vida eram definidas como próprias de uma economia fechada, de produção familiar de subsistência. Os bairros, embora constituídos de unidades funcionais autônomas, eram sempre tributários de um povoamento ou de uma cidadezinha: *a vila sede da Câmara e Paróquia e a cabeça de todo território, quase sempre vasto; a freguesia supunha um núcleo de habitação compacta e uma igreja provida de sacerdote (...) o bairro era divisão que abrangia os moradores esparsos, não raro com sua capelinha e às vezes cemitério (...) A autoridade que lhe correspondia era o inspetor que possuía funções policiais*. A representação da “Vila Abobrinha” parece aproximar-se das referidas definições: a autoridade religiosa simbolizada pelo padre Lino e a justiça pelo delegado. As vilas também possuíam pontos comerciais, onde os habitantes dos bairros adquiriam o que não era produzido por eles. O farmacêutico, citado como último habitante do povoado, representaria o âmbito da saúde; seria um elemento alienígena na cultura caipira tradicional, uma vez que as práticas curativas eram predominantemente mágico-religiosas, realizadas por “benzedores”. Entretanto, Antônio Cândido alerta para o fato de que, já nos anos 1940/50, nota-se um domínio misto da terapêutica, pois é perceptível a invasão progressiva do comportamento racional – caracterizada pelo emprego de remédios de farmácia e consultas médicas – sem, contudo, desaparecer as suas bases mágico-religiosas. É possível notar na análise da revista em quadrinhos do *Chico Bento* essa “mescla” ao figurarem, nas páginas da publicação, os médicos, referenciados pelo próprio farmacêutico citado, e os “benzedores”. Todavia, é fundamental sublinhar o caráter artístico da produção, portanto, apesar da notada busca de referências do ambiente rural e da cultura caipira, faz-se necessário considerar a “licença-poética”. Além disso, deve-se atentar para o fato da revista visar um público, em sua maioria cidadão e atual – lembrando que, as análises de Antônio Cândido remetem aos séculos XVIII, XIX e XX – tornando essencial elementos de identificação com o público leitor, ou ao menos com seu imaginário. Vale reiterar o caráter idealizado das imagens que se constrói do campo e de seus habitantes na revista em quadrinhos do *Chico Bento*. CANDIDO, A. *Os parceiros do Rio Bonito*. Estudos sobre o caipira Paulista e as transformações dos seus meios de vida. 4. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 62-3. Sobre o assunto ver também: QUEIROZ, M. I. P. de. *Bairros Rurais Paulistas – dinâmica das relações bairro rural-cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1973; FUKUI, L. F. G. *Sertão e bairro rural*. São Paulo: Ática, 1979.

bitante da *urbe* produz de si e de seu espaço ao diferenciar-se daquele a quem denomina caipira.

Esta percepção dicotômica dos espaços rural e urbano veiculada pela revista torna-se mais evidente ao observar os tipos que figuram nas histórias. Além das personagens citadas na primeira história, diversas outras compõem a *Turma da Roça* como: *Rosinha* (a namorada de *Chico*), *Dona Marocas* (a professora), *Nhô Lau* (vizinho), além de sua galinha *Giserda* e sua vaca *Maiada*. Esporadicamente, outros tipos figuram nas histórias de *Chico Bento* nestes primeiros anos, em sua maioria do universo rural.

Todavia, no ano de lançamento da revista, aparecem em suas páginas menção a elementos estranhos a este universo, que possuíam como referência um espaço diverso: o urbano, das grandes cidades. Esta alusão torna-se cada vez mais recorrente nas revistas, saltando de duas no ano de 1982 para 19 no ano seguinte, oscilando, nos anos posteriores, entre 33% e 79% de revistas ao ano que se remetiam ao espaço citadino.¹³ Dentre estas histórias, figuraram diversas personagens que remetiam à cidade, em sua maioria tipos politicamente incorretos como assaltantes, etc., recurso que indica uma tentativa de ressaltar a positividade do campo em oposição à negatividade da cidade.¹⁴

Diferentes personagens representaram tipos citadinos nas histórias de *Chico Bento*. Entretanto, um destaca-se dentre eles: o “primo” de *Chico Bento*, que figura em 50% das histórias relativas ao espaço urbano. Portanto, parece significativo que

¹³ As referências observadas foram feitas por meio da citação da palavra “cidade”, pela ambientação da história no espaço urbano ou por meio de elementos implícita ou explicitamente citadinos – que apareciam nas histórias como estranhos à cultura caipira, dado perceptível por meio da desconfiança com que eram tratados pelas personagens do universo rural. São exemplos: aparelhos eletrônicos, ou ainda personagens com atributos que destoam daqueles que caracterizam o universo rural: trajes diferenciados, linguagem, etc. (Ver tabela anexa no final do capítulo – p. 99).

¹⁴ A ampla recorrência da temática citadina pode ser entendida como um artifício para adequar as histórias ao público, buscando como referência seu espaço e questões de seu cotidiano, assim como constitui recurso cômico eficaz.

uma personagem seja adotada como tipificação da cidade. As histórias do *Chico Bento* e do *Primo* são fonte privilegiado para a nossa pesquisa – ainda que não exclusiva – que pretende discutir a relação campo/cidade nos quadrinhos do *Chico Bento*.¹⁵

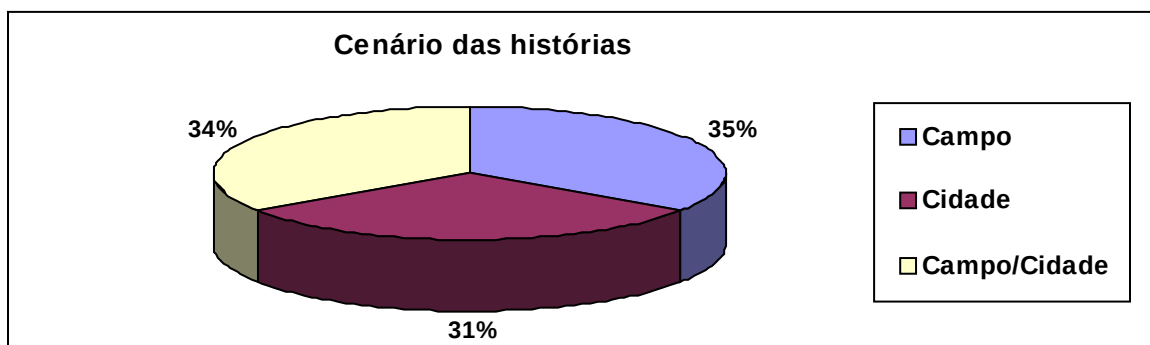
A metrópole apresenta-se como espaço dicotômico em relação ao campo, pois caracterizada pela velocidade, poluição, arranha-céus e habitantes sempre apressados; as grandes cidades emergem como oposição à tranquilidade e sossego do “interior”. A cidade também se caracteriza pela impessoalidade revelada na referência ao seu principal representante nas histórias não por um nome, mas como “primo”.

No conjunto das histórias analisadas, faz-se referência ao nome do denominado “primo da cidade” seis vezes, sendo que nas três primeiras é chamado “Toninho” e nas seguintes é tratado como “Zé” – nomes populares no país, reforçando a impessoalidade. Apesar da mudança da denominação, as características gráficas e psicológicas da personagem são as mesmas, o que nos permite concluir que se trata da mesma figura, cujo descaso quanto ao seu nome demonstra, por um lado, a impessoalidade como característica cidadina e, por outro, a personagem como representante de um espaço e de um conjunto de elementos que o caracteriza. Dito de outro modo, a ausência de preocupação com o nome próprio do “primo” revela uma ênfase em “o que” ele representa – “a cidade”, daí primo “da cidade” – e menos em “quem” ele é.

¹⁵ Num levantamento das fontes, entre 1982 e 2000, constatou-se que dentre as 456 revistas publicadas nestes 19 anos, 157 fazem referência à relação entre o campo e a cidade. Neste mesmo período, dentre as 2280 histórias veiculadas 207 possuem como mote a dicotomia campo/cidade sendo que, 107 têm *Chico Bento* e o *Primo* como protagonistas. Entretanto, outras histórias que fazem referência à cidade também se revelaram fundamentais para a análise. (Seguem os gráficos anexos no fim do capítulo – p. 100).

Estas representações da cidade e do campo como espaços dicotômicos bem como de seus habitantes, longe de ser uma criação da revista em quadrinhos do *Chico Bento*, estão embasadas em imagens historicamente construídas do Brasil como um país dual, constituindo um dos temas centrais do processo de construção da identidade nacional na virada do século XIX para o XX. As representações criadas nesse momento, em que o tema foi exaustivamente discutido pela intelectualidade, difundiram-se e penetraram com grande força no imaginário social, podendo-se perceber a permanência, mesmo que ressignificada, de elementos que as constituíram.

Revistas que apresentam referência à cidade/ano					
<i>Ano</i>	<i>Nº de revistas</i>	<i>%</i>	<i>Nº de histórias</i>	<i>Nº de histórias Chico/Primo</i>	<i>% Chico/Primo</i>
1982	3	12,5	2	—	—
1983	12	50	19	7	36,8
1984	16	66,7	17	6	35,2
1985	14	58,4	17	5	29,4
1986	7	29,1	8	1	12,5
1987	12	50	14	6	42,8
1988	10	41,7	13	4	30,7
1989	6	25	7	1	14,2
1990	7	29,1	8	6	75
1991	7	29,1	8	5	62,5
1992	12	50	15	8	53,3
1993	9	37,5	11	8	72,7
1994	11	45,8	11	8	72,7
1995	8	33,3	8	3	37,5
1996	9	37,5	11	7	63,6
1997	11	45,8	11	6	54,5
1998	8	33,3	9	8	88,8
1999	7	29,1	7	7	100
2000	12	50	12	11	91,6

Gráfico 1**Gráfico 2**

2.2. O caipira como representação...citadina.

Eu mesmo, nunca pensei em aproximar as duas imagens (de *Chico Bento* e *Jeca Tatu*, de Monteiro Lobato). Mas essas conclusões talvez sejam provocadas pela origem dos dois personagens: Chico é uma montagem de características que vi e vivi na minha infância, nas cidades de Mogi das Cruzes e Santa Izabel. Bem na área do Vale do Paraíba. E o *Jeca Tatu* é um personagem criado por Lobato, a partir das observações que fazia de roceiros do mesmo Vale do Paraíba. Uma ou outra coisa em termos de hábitos, costumes, uma ou outra coisa em termos de moldura deve ser semelhante. Mas definitivamente *Chico Bento* é mais um tio-avô meu, roceiro de Taboão (entre Mogi e Santa Isabel). Maurício de Sousa¹⁶

Apesar da negação veemente de Maurício de Sousa acerca da semelhança entre sua personagem e o de Monteiro Lobato, a leitura sistemática das revistas em quadrinhos do *Chico Bento* revela, mais que uma criação baseada em memórias pessoais, a permanência de uma determinada representação do tipo humano do interior do país elaborada e cristalizada ao longo do século XX, com base em uma perspectiva citadina. Dentre os tipos criados pelas diversas manifestações culturais, que demonstram a recorrência deste tema no pensamento social brasileiro, nenhum conseguiu tanta penetração no imaginário social quanto o *Jeca Tatu*. E a força desta representação do caipira na personagem lobatiana, segundo Sylvia H. T. Leite, *criou e disseminou uma imagem-símbolo do caipira que até hoje perdura*.¹⁷

O *Jeca Tatu* seria o nascedouro da imagem do caipira projetada por outros autores do período e de momentos posteriores, que construíram a representação do caboclo por meio de um diálogo com essa personagem. A idéia é reafirmada por Márcia R. C. Naxara que apresenta *Jeca Tatu* como:

¹⁶ SOUSA, M. O véio Chico. Op. cit.

¹⁷ LEITE, S. T. A. *Chapéus de palha, panamás, cartolas*. A caricatura na literatura paulista (1900-1920). São Paulo: Unesp, 1996.

uma criação histórica, porque literária, assumida e entranhada na cultura como símbolo da nacionalidade. Carrega em si todo um imaginário, formado ao longo do tempo e que foi, por fim, mágica e tragicamente sistematizado num único personagem representativo de todo um universo.¹⁸

Por representar esta síntese das percepções acerca do caipira e ser a imagem mais divulgada do tipo interiorano, parece correto estabelecer comparações entre a personagem de Monteiro Lobato e de Maurício de Sousa. *Jeca Tatu* explicita a relevância da figura do caipira nos discursos nos séculos XIX e XX, o qual foi elevado a símbolo de brasilidade no regionalismo.

Nesse sentido, vale investigar o diálogo entre a representação do tipo rural expressa pela personagem *Chico Bento* e a tradição a respeito do caipira e do homem do campo em geral, que possui longa trajetória na Literatura, na História e na Sociologia. Para tanto, serão retomadas algumas das principais imagens elaboradas acerca do caboclo, principalmente na virada do século XIX para o XX, palco dos debates em torno da construção de uma identidade nacional. Não se trata aqui de promover uma busca da gênese das representações do caipira, mas de procurar apreender as idéias construídas e que se tornaram referência para a ampla produção subsequente que, devido a sua penetração e permanência no imaginário social, contribuíram sobremaneira para a constituição e sucesso da personagem de Maurício de Sousa.

Muito antes do citado *Jeca Tatu* de Monteiro Lobato, viajantes, cronistas e escritores haviam registrado suas impressões sobre as condições de vida e sobre os tipos humanos das áreas rurais. Indolência, ignorância e isolamento foram os termos mais recorrentes nestes textos, apresentados como principais atributos do caipira

¹⁸ NAXARA, M. R. C. *Estrangeiro em sua própria terra: representações do brasileiro, 1870/1920*. São Paulo: Annablume, 1998, p. 147.

“aos olhos dos homens da cidade.”¹⁹ Ao mesmo tempo, como observa Nísia Trindade Lima,

percebe-se a dificuldade, tanto no desenho quanto na literatura, em consolidar uma representação das linhas psicofísicas dos brasileiros, devido às grandes distâncias geográficas e sócio-culturais que separavam a população das diferentes regiões. Afinal, grandes distâncias geográficas e sócio-culturais separavam a população das diferentes regiões, especialmente no que se refere aos trabalhadores das áreas rurais. No entanto, com muita frequência, naqueles textos, a despeito da diferença quanto à posse de terras e às condições de vida e trabalho, entre, por exemplo, sertanejos do nordeste, cucheiros do norte e caipiras do vale do Paraíba, as semelhanças evidenciavam-se nas descrições dos hábitos, moradias e crenças religiosas.²⁰

Todavia, foram múltiplas as representações criadas no que se referia à valorização positiva ou negativa da vida no interior e dos habitantes deste espaço, indo desde sua exaltação, na literatura romântica, até retratos sombrios, apresentados por viajantes como Saint-Hilaire que, no primeiro capítulo de *Viagem à Província de São Paulo*, assim se referia ao residente no interior: *Estes homens embrutecidos pela ignorância, pela preguiça, pela falta de convivência com seus semelhantes e, talvez, por excessos venéreos primários, não pensam: vegetam como árvores, como ervas do campo.*²¹

Essa imagem do caipira apresentada nas primeiras expedições para (re)conhecimento do território, no início do século XIX, também é corroborada por outros viajantes, como Maure, Spix e Martius. Tal como Saint-Hilaire, Augusto Emílio-Zaluar qualificou o caboclo paulista negativamente: *se não anda nas suas aventuras excursões, encontrá-los-eis sentados à porta do lar, fumando seu cigarro de*

¹⁹ BRANDÃO, C. R. *Os caipiras de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 16.

²⁰ LIMA, N. T. *Jeca Tatu e a representação do caipira brasileiro*. XXI Encontro Anual da ANPOCS. Caxambu, out. 1997.

²¹ SAINT-HILAIRE, A. *Viagem à Província de São Paulo*. Apud BRANDÃO, C. R. Op. cit., p.15.

*fumo, e olhando o seu cavalo, que ruma, tão preguiçoso como ele, a grama da estrada.*²²

A busca da caracterização do elemento humano das áreas rurais inseria-se em uma problemática mais ampla que envolvia o país desde o final do século XVIII: a construção de uma nação brasileira. A elite intelectual produziu múltiplas representações do Brasil e de sua população, no afã de lhes conferir uma identidade. Márcia R. C. Naxara afirma que

o povo brasileiro, visto por suas elites, aproximava-se do atraso e da barbárie, enquanto o que se tinha em vista era alcançar o progresso e a civilização. Tal questionamento acabou identificando o brasileiro pela ausência do que se esperava que ele pudesse ser, ou seja, por aquilo que lhe faltava. Tais representações e preocupações apareceram de forma sistematizada no pensamento brasileiro da virada do século, tanto a partir dos problemas imediatos, colocados pela necessidade de mão-de-obra e pela assimilação de novos elementos da sociedade – os imigrantes – como pelo aparecimento das interpretações do Brasil, seu povo e sua história, efetivados por autores como Euclides da Cunha, Sílvio Romero e Manoel Bonfim, entre outros; como também representações presentes em obras literárias de Valdomiro Silveira, Cornélio Pires e Monteiro Lobato, escritores que se dedicaram a descrever e a contar histórias sobre a população paulista, principalmente a sertaneja, ou melhor, do interior.²³

O Brasil e seu povo ocuparam lugar central nos debates intelectuais na passagem do século XIX para o XX, momento de busca da constituição das especificidades da nação em formação. Encontrar um tipo étnico específico capaz de representar a brasilidade tornou-se grande desafio a ser enfrentado pela intelectualidade, que tomou para si a missão de *encontrar a identidade nacional rompendo com o passado de dependência cultural*.²⁴ Esta identidade, construída ao longo do século XIX, configurou-se em múltiplas imagens que guardavam ambigüidades, imprecisões

²² YATSUDA, E. O caipira e os outros. In: BOSI, A. *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Editora Ática, 1987, p. 107.

²³ NAXARA, M. R. C. Op. cit., p. 18.

²⁴ VELLOSO, M. P. A brasilidade verde-amarela: nacionalidade e regionalismo paulista. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993, p. 89-112.

justificadas por Márcia C. Naxara, *ora pelo descompasso entre o arcabouço teórico a partir do qual se pensou o nacional e a realidade com que se deparou, ora das discrepâncias entre os diferentes tipos sociais e variadas formas com que se olhou essa gente.*²⁵

As percepções acerca do caipira foram elaboradas em meio aos debates sobre a identidade do povo brasileiro, eleito como genuíno representante da nação pelo regionalismo paulista. Dentre as imagens do tipo rural criadas neste período, as elaboradas pela literatura assumiram grande relevância, pois, segundo Antônio Cândido, foram as primeiras manifestações em direção ao conhecimento da sociedade brasileira.²⁶ A literatura nacional preocupou-se em construir símbolos que trouxessem à tona imagens e tradições do país; preocupação que perpassou as produções do gênero desde a independência. Essa inquietação revelou-se tanto no sertanismo romântico quanto no regionalismo do período realista-naturalista.

Antônio Cândido, ao analisar o período romântico, chamou a atenção para a preocupação e tentativas de afirmação de uma autonomia cultural brasileira frente a Portugal, num esforço de auto-afirmação. A inquietação com a identidade e a diferenciação foi pautada pela idealização tendo por personagem, num primeiro momento, a figura do índio romântico e, posteriormente, na passagem do século, o caboclo, o sertanejo ou caipira, foi eleito como fonte genealógica da formação da nacionalidade, pois designava a união das diferentes etnias formadoras do brasileiro, então retomadas. Ponderou Nelson Werneck Sodré: *verificaram logo que o índio não tem*

²⁵ NAXARA, M. R. Op. cit., p. 75. A diversidade de concepções do que era – ou viria a ser – o Brasil e os brasileiros é apresentada por Márcia R. C. Naxara em seu estudo sobre as representações do brasileiro em duas vertentes: das “interpretações cientificistas” – que procuravam definir o brasileiro pela “raça”, a partir dos diferentes componentes étnicos – e das “representações literárias”. Apesar desta distinção, ambas tinham como idéia proeminente referendar o povo brasileiro. Do mesmo modo, estas representações estavam imbuídas do espírito cientificista do período, buscando construir a gênese e a identidade do povo brasileiro com base em documentos e dados objetivos, a fim de produzir uma imagem fiel das tradições e dos costumes populares.

²⁶ MELLO e SOUZA, A. C. *Literatura e Sociedade*. 8 ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

*todas as credenciais necessárias à expressão do que é nacional. Transferem ao sertanejo, ao homem do interior, àquele que trabalha na terra, o dom de exprimir o Brasil.*²⁷

O sertão recebeu especial atenção de autores como José de Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora e Visconde de Taunay, sertanistas do período romântico que promoveram uma valorização do habitante do interior caracterizado pela altivez, pela força, pela virilidade e pelo domínio da natureza. Tal concepção idealizada foi retomada, em parte, pela literatura regionalista, pois, segundo Antônio Cândido o *regionalismo, desde o início do nosso romance constituiu uma das principais vias de autodefinição da consciência local, com José de Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora e Taunay, transforma-se agora em 'conto sertanejo' que alcança voga surpreendente.*²⁸ O crítico referiu-se ao gênero como “artificial e pretensioso” que em sua “vocação cosmopolita” criou um sentimento subalterno e de fácil condescendência em relação ao próprio país. Essa perspectiva contribuiu para uma visão do tipo do interior do país do * ngulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito idéias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto est tico*²⁹ – tendência exemplificada pela “ingenuidade” de Cornélio Pires, o “exotismo” de Valdomiro Silveira ou ainda por Coelho Neto. Em contrapartida, lembra Márcia R. C. Naxara, que simultaneamente a esta percepção idealizada

houve um movimento na literatura pautado pelo engajamento e pelas preocupações sociais, sentimento que, aliás, esteve presente no romantismo, voltada para a missão e vocação de construção da pátria que se desdobrou, para o final do século numa vontade dirigida para a denúncia e a colocação em evidência das mazelas e problemas da

²⁷ SODRÉ, N. W. *História da Literatura Brasileira*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 323. Cf. também DANTAS, P. Os sertões como tema literário. *Revista Brasiliense*, n. 5, 1956, p. 86-105.

²⁸ MELLO e SOUZA, A. C. Op. cit., p. 104.

²⁹ Idem, Ibidem, p. 105.

sociedade brasileira, deixando entrever uma complexidade insuspeita do pensar a realidade do Brasil na época, e da percepção dos diversos caminhos que pareciam estar em aberto, prontos para serem escolhidos e trilhados para o futuro.³⁰

As representações literárias do regionalismo não podem ser desvinculadas de seu contexto e do projeto de construção da nação no qual estavam inseridas e seriam face da “pregação patriótica”.³¹ Apesar da preocupação com a questão nacional ter assumido lugar central nas discussões intelectuais após a independência, assim como expressou o universo literário e de forma mais ampla as diversas manifestações culturais, somente após a Abolição da Escravatura (1888) e o advento da república (1889) *se tornou urgente a construção de laços de pertencimento capazes de difundir um sentimento de brasilidade que agregasse todos os cidadãos em torno da nação brasileira*,³² com o intuito de modernizar o país e promover seu progresso.

As discussões em torno da criação e consolidação do Brasil como uma nação moderna foram promovidos no interior dos debates da elite letrada, servindo como estímulo ao desenvolvimento da produção cultural e científica. Homens de vários segmentos sociais e de diversas formações – estadistas, intelectuais, jornalistas, médicos e engenheiros – buscaram o desenvolvimento da nação nos moldes europeus. De acordo com Tania R. de Luca, os intelectuais brasileiros do início do século XX partiram à busca dos fundamentos, características e especificidades de um lugar chamado Brasil,

percorreram a história, a geografia, a literatura, a gramática e a filologia; estudaram a composição étnica da população, a organização econômica e social, as instituições políticas o sistema educacional e

³⁰ NAXARA, M. R. C. Op. cit., p. 114.

³¹ FERREIRA, A. C. *A epopéia do bandeirante: letrados, instituições, investigação histórica (1870-1940)*. São Paulo: UNESP, 2002.

³² LUCA, T. R. São Paulo e a construção da Identidade Nacional. In: FERREIRA, A.C.; IOKOI, Z. G.; LUCA, T. R. *Encontros com a história: percursos históricos e historiográficos de São Paulo*. São Paulo: UNESP, 1999, p. 80.

o de saúde, a produção cultural – enfim todos os aspectos que consideraram relevantes para explicar a realidade nacional. Positivismo, determinismo, evolucionismo e social darwinismo: este o instrumental analítico que orgulhosamente ostentavam e ao qual atribuíam a capacidade de revelar, quando habilmente manejado, a verdadeira face do país.³³

A autonomia federativa trazida com a proclamação da república acentuou as disputas regionais – principalmente entre os estados que vinham tendo grande desenvolvimento econômico: São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul – cujos reflexos podem ser contemplados na literatura por meio da obra dos paulistas Valdomiro Silveira e Monteiro Lobato, do mineiro Afonso Arinos e do gaúcho Simões Lopes Neto.³⁴

Neste cenário de desequilíbrio sócio-econômico destacou-se o Estado de São Paulo; evidência que levou a elite paulista a voltar para si a representação nacional e elaborar um passado glorioso valendo-se de sua história. Segundo Kátia Maria Abud,

Se durante todo o século XIX, São Paulo tinha pouca importância na vida econômica e política do império, no último quartel do século a expansão do café haveria de transformá-lo numa de suas mais promissoras regiões brasileiras. Mas sua força política não correspondia à sua pujança econômica e este fato provocara ressentimentos entre os paulistas, principalmente entre sua elite política. A participação no movimento republicano guindou as lideranças paulistas ao centro do poder, onde pensavam implantar como projeto político, uma federação que, acreditavam, permitiria maior desenvolvimento aos estados (ao de São Paulo mais ainda naturalmente). A autonomia estadual implicava também um projeto de hegemonia, que deveria, é claro, caber ao estado que sustentava economicamente a nação.³⁵

³³ Idem, *Ibidem*, p. 82.

³⁴ YATSUDA, E. *Op. cit.*

³⁵ ABUD, K. M. A idéia de São Paulo como formador do Brasil. In: FERREIRA, A.C.; IOKOI, Z. G.; LUCA, T. R. *Op. cit.*, p. 75.

Na busca por um conjunto de imagens capazes de conferir especificidade cultural ao país, São Paulo apresentou-se como modelo a ser seguido.³⁶ Iniciou-se, assim, uma retomada da tradição paulista com base nos estudos da História, Geografia e Antropologia regional, o que estimulou a produção de uma história regional.

Este projeto de elaboração de uma história paulista possuiu como instituições norteadoras a Academia Paulista de Letras, o Museu Paulista³⁷ e o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo³⁸ – fundado, em 1894, por membros notórios da elite política e intelectual de São Paulo, na maioria republicanos, abastados e ligados a profissões liberais.

Constituiu-se, primeiramente, o mito bandeirante, de desbravamento e ocupação dos espaços longínquos, que evidenciava o Estado como a região que tinha levado à frente a expansão do Brasil e, desde o início da colonização, ampliado seu território. No momento seguinte, de hegemonia econômica, com o desenvolvimento da lavoura cafeeira em terras desbravadas pelos bandeirantes, despertou-se o interesse pelo caipira paulista, *que igualmente fruto da miscigenação entre branco e índio, o caboclo (também chamado caipira por muitos autores) é correlato humilde do bandeirante*.³⁹ Antonio Celso Ferreira afirma que

a figura do caboclo ou caipira vai se esboçando em representações múltiplas e inter-relacionadas: nos estudos de tons antropológicos, nos trabalhos de folclore, nas descrições de expedições científicas, na pintura e na literatura. (...) Na literatura, um verdadeiro surto *caboclista* ocorre desde o começo do século, ocupando o tempo ocioso

³⁶ LUCA, T. R. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (n)ação*. São Paulo: UNESP, 1999, p. 34.

³⁷ FERREIRA, A. C. Vida (e morte?) da epopéia paulista. In: FERREIRA, A.C.; IOKOI, Z. G.; LUCA, T. R. Op. cit.

³⁸ Cf. GUIMARÃES, M. L. S. Nação e Civilização nos trópicos. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 1, 1988, p. 5-27; MAHL, Marcelo L. Teorias raciais e Interpretação histórica: o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (1894-1940). *Pós-História. Revista de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista*. Assis, n. 10, 2002, p. 261-263.

³⁹ FERREIRA, A. C. Vida (e morte?) da epopéia paulista. In: FERREIRA, A.C.; IOKOI, Z. G.; LUCA, T. R. Op. cit., p. 103.

dos bacharéis e fazendeiros que eram, ao mesmo tempo, historiadores. Sem falar de Valdomiro Silveira, membro do Instituto e da Academia Paulista de Letras, e um dos únicos reconhecidos pela crítica literária, quase todos os autores do período dedicaram-se a revelar à época, sua face cabocla. Os títulos estampam essa recorrência, na poesia, no romance, no conto regional, no teatro, nos ensaios de folclore e outros gêneros.⁴⁰

Esse se tornou o grande filão da literatura paulista do período, que, impulsionado pelo olhar do homem letrado urbano, se irradiava em enfoques naturalistas beirando a caricatura, sem eliminar inteiramente a sensibilidade romântica, perceptível pelo fundo nostálgico e pelo tom idílico com que muitas vezes descreviam a paisagem rural.⁴¹

O regionalismo paulista, cujos principais expoentes foram Valdomiro Silveira, Monteiro Lobato e Cornélio Pires, produziu imagens distintas do tipo caipira, cujos modos de representação variavam no que se refere à valorização positiva ou negativa do homem do interior,

na medida em que seu compromisso é o da ficção, múltiplas e variadas leituras e representações, conflitantes ou complementares do mundo que são, ao mesmo tempo, resultado das diferentes nuances

⁴⁰ Idem, *Ibidem.*, p. 104. *O autor relaciona títulos e autores que noticiaram as paisagens rurais em tom idílico, do início do século a 1930: já em 1891, o Diário Popular publicava 'O rabicho', tido como primeiro conto regionalista de Valdomiro Silveira (...). Dão seqüência à relação: José Gabriel Toledo Piza (Contos da Roça, 1900); Emília Moncorvo Bandeira de Mello (Um drama na roça, 1907); Cornélio Pires (Musa Caipira, 1910); Ulisses de Sousa Silva (À beira do Rio Pardo, romance, 1912); João Pedro da Veiga Miranda (Redenção, romance, 1914); Valdomiro Silveira Desespero de amor, conto, 1916); Antônio Joaquim da Rosa (A cruz de cedro: romance paulista, 1917); Armando Caiubi (O caso de Jundiuvira, conto, 191); Carlos da Fonseca (Vida rústica, 1918); Leônicio de Oliveira (Vida Roceira, 1918); Salviano Pinto (Redimidos, 1918); Monteiro Lobato (Urupês, conto, 1918); Cornélio Pires (Quem conta um conto e Conversas ao pé do fogo, 1919); Lobato (Cidades Mortas, 1919); Veiga Miranda (Mau olhado, 1919); Lobato (Negrinha, 1920); Valdomiro Silveira (Os caboclos, 1920); Cornélio Pires (Cenas e Paisagens da minha terra, 1920); Amadeu Amaral (Pulseira de ferro, novela, 1920); Jerônimo Osório (Ana Rosa: romance de costume paulista, 1920); Léo Vaz (o professor Jeremias, 1920); Paulo Setúbal (Alma cabocla, poemas, 1920); Augusto de Oliveira e Souza (Piraquaras, 1921); Aramando Francisco Soares Caiubi (Sapezais e Tigüeras: contos sertanejos, 1921); Otoniel Mota (Selvas e choças, 1922); Arlindo José Veiga dos Santos (Os filhos da cabana: no fundo dos sertões, 1923); Cornélio Pires (As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho, o queima campo, 1924); Aureliano Leite (Brio de caboclo, 1926); Pedro Augusto Gomes Cardim (Caboclos, teatro, 1930).*

⁴¹ FERREIRA, A. C. *A epopéia do bandeirante: letrados, instituições, investigação histórica (1870-1940)*. Op. cit.

e preferências pessoais e do conhecimento que o escritor, como observador, tem da realidade.⁴²

Entretanto, os autores confluíam na idéia de que o caboclo era o resíduo da tradição nacional, visto que partilhavam do mesmo projeto de uma busca das raízes autênticas da nacionalidade brasileira no homem do interior.

De acordo com Carlos Rodrigues Brandão, nos primeiros anos do século XX, ninguém teria estudado o tipo do interior do Estado como Cornélio Pires, *pela primeira vez o trabalhador caipira aparece avaliado não apenas como um tipo de gente paulista, mas descrito também como categoria de homem do trabalho*.⁴³

Apesar do esforço em valorizar o modo de vida do caipira e sua atividade – o trabalho agrícola – a bibliografia tem chamado a atenção para o fato de que Cornélio Pires encontrava-se imerso no universo cultural de sua época e não era imune aos paradigmas de seu tempo. Nesse sentido, o autor teria colaborado para reforçar os preconceitos a respeito da população interiorana, principalmente no que se refere à raça e à cor.⁴⁴

Cornélio Pires, como folclorista, se valeu de registros documentais para compor seu retrato do cotidiano rural, ao eleger como aspecto privilegiado de sua literatura o registro e a divulgação do universo caipira, teve longas permanências no interior, onde observou e registrou hábitos, crenças, casos, lendas, língua, cotidiano, la-

⁴² NAXARA, Op. cit, p. 111.

⁴³ BRANDÃO, C. R. Op. cit, p. 26.

⁴⁴ Cornélio Pires, com base em caracteres raciais, estabeleceu uma diferenciação dos caipiras paulistas, dividindo-os em quatro grupos: o caipira branco, o caipira caboclo, o caipira preto e o caipira mulato, tendo como extremos o caipira branco e o caboclo. O primeiro seria descendente dos estrangeiros brancos, da “melhor estirpe”, caracterizados positivamente como “gentis e bem educados”, inteligentes, honrados, hospitaleiros, bondosos, pacientes, solidários e, geralmente, proprietários de terras. É, do mesmo modo, condescendente com o negro e o mulato. Já o caipira caboclo é o seu oposto: descendente dos bugres é mau lavrador, arredio tanto ao trabalho quanto à educação, velhaco e barganhador, dado às mulheres, brigas e desordens. PIRES, C. *Conversas ao pé-do-fogo: estudinhos – costumes – contos – anedotas – cenas da escravidão*. Itu, SP: Ottoni, 2002.

zer e amor da vida desses “verdadeiros paulistas” com intuito de valorizá-los, dando ao leitor uma visão positiva do universo rural retratado.⁴⁵

Entretanto, tratamento dado por ele ao universo caipira não deixou de ser caricatural e cômico.⁴⁶ A tipologia, apresentada pelos contos na principal obra do regionalista, *Conversas ao pé do fogo*, apesar de recusar e denunciar a imagem estereotipada do caipira como preguiçoso, não é feita sem ambigüidades, pois, como aponta Márcia R. C. Naxara,

ao mesmo tempo em que inicia com uma proposta de valorização do caipira pela sua cultura e desfila vários personagens de caipiras trabalhadores, ligados à terra ou trabalhando como empreiteiro (paralelamente aos caipiras preguiçosos, vadios, malandros, etc.) ele contrapões, muitas vezes, o caipira ao cidadão pelo modo de vestir, falar, portar-se. Nesse embate prevalece a representação depreciadora do caipira, já que a referência cultural é a cidade, o caipira sendo visto de fora, através de um dialeto que o caricaturiza, de uma forma grotesca.⁴⁷

A análise de Sylvia H. T. Leite reitera e complementa essa leitura:

A visão de mundo expressa por este contador de ‘causos’ abriga, contudo, posições discrepantes: se pode ser lido como registro amoroso e até ingênuo que divulga aos cidadãos facetas da vida ignorada do desconhecido homem do interior (...) também pode ser inter-

⁴⁵ BERNAVA, C. M. “Caipiras... mas que são os caipiras?” *Cornélio Pires e a representação dos “verdadeiros caipiras” (1910-1930)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2001.

⁴⁶ Esta característica anedótica e caricatural leva Elias Tomé Saliba a destacá-lo do regionalismo paulista, ao qual sua obra é frequentemente relacionada, e apresentá-lo em um outro grupo: o de humoristas da *belle époque* paulistana. O autor afirma que esse grupo de escritores – entre os quais cita José Augusto – pseudônimo de José da Costa Sampaio – Moacyr Piza, Silvio Floreal – pseudônimo de Domingos Alexandre – Galeão Coutinho, Octacílio Gomes, Cornélio Pires, Raul de Freitas, Leo Vaz, Iago Joé – pseudônimo de David Antunes – Victor Caruso, Juó Bananere, pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, Belmonte – pseudônimo de Benito Bastos – Epandro – pseudônimo de Euclides Andrade – e Voltolino – pseudônimo de Lemmo Lemmi – confundem-se com escritores que queriam fazer crônicas da cidade de São Paulo num momento de transição e, pelo difícil enquadramento em cânones literários, acabam sendo encaixados nos movimentos literários anteriores, pré-modernos, ou posteriores, regionalismo. Esses cronistas macarrônicos tinham em comum o estilo, que se caracterizava *pela mistura, pela arte do fragmento, contingente, provisória, (...) assim como pela busca, por meio da linguagem de transição, sintonizar-se com aquela sobreposição de tempos sócias da urbanização paulista*. SALIBA, E. T. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 177.

⁴⁷ NAXARA, M. R. C. Op. cit., p. 19.

pretado como abordagem mistificadora do caipira, quando se constata um tratamento do universo em que predominam um gênero de estilização oscilante entre o anedótico, a idealização e o pitoresco.⁴⁸

O caipira de Valdomiro Silveira, assim como o de Cornélio Pires, era aquele da região promissora de São Paulo, o do Oeste Paulista. A heterogênea obra do regionalista aproxima-se da perspectiva do folclorista graças à sua preocupação de levar a cabo um registro fiel da cultura caipira, pautado em pesquisas acerca dos costumes e do modo de vida caipira.⁴⁹ Valdomiro Silveira, afirma Márcia R. C. Naxara,

promoveu uma aproximação do universo caipira num tom de quem aceita a existência de um universo diferente do seu – ele conta histórias – sem a preocupação marcada de denúncia social, embora as situações que marcam as desigualdades e que refletem problemas íntimos e conflituosos do mundo caipira transpareçam em sua obra, nesse sentido bastante verdadeira. Lá está o caipira sem terra, às vezes desesperançado, às vezes esperançoso, vivendo amores (na maior parte das vezes trágicos) um mundo de histórias vazadas numa linguagem dialetal não caricaturizada, uma linguagem que respeita falares e saberes de uma outra cultura, não urbana e nem por isso, inferiorizada.⁵⁰

Há uma qualificação positiva do caipira e de seu universo na obra de Valdomiro Silveira, que chegou a tomá-lo um herói, “guardião das tradições”.⁵¹ Essa perspectiva, similar a de Cornélio Pires, de construir uma imagem edênica do campo em oposição à cidade, interessa particularmente para este trabalho, pois aproxima-se do retrato do caipira apresentado na revista em quadrinhos do *Chico Bento* – como teremos oportunidade de salientar.

⁴⁸ LEITE, S. H. T. Op. cit., p. 120.

⁴⁹ SILVEIRA, C. R. *A epopéia do caipira. Regionalismo e identidade nacional em Valdomiro Silveira*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1997.

⁵⁰ NAXARA, M. R. C. Op. cit, p. 131.

⁵¹ SILVEIRA, C. R. Op. cit.

No outro extremo encontrava-se Monteiro Lobato, figura que dominou o cenário do período. Entre os diversos tipos caipiras criados na literatura brasileira, *Jeca Tatu* parece ter sido aquele que penetrou no imaginário social de forma indelével.⁵²

Lobato criou uma representação caricatural que enfatizava as “qualidades negativas” do caboclo, posicionando-se criticamente em relação ao que denominou “surto caboclista”,

responsável por literatura local ufanista apreciada e difundida na época, que fazia do caboclo estandarte de bandeira nacionalista, exaltado de modo pitoresco, motivo de louvação idílica, idealizadora ou, no outro extremo, personagem do anedotário ambíguo, que oscila entre a apresentação do caipira com finório e espertalhão ou como *capiau* tolo e ingênuo.⁵³

A importância da figura do *Jeca Tatu* encontra-se, em grande medida, nas diversas fases de sua trajetória que possibilitam vislumbrar os debates intelectuais de seu tempo. Nesse sentido, Sylvia H. Telaroli, destaca três momentos da obra de Lobato: a primeira, de “pessimismo determinista”, herança do evolucionismo do século XIX, presente em *Velha Praga e Urupês* (1914); a segunda, de “visão higienista”, resultado de sua preocupação com o descaso do governo com a saúde pública, expressa em *O Problema Vital* (1918) e nas páginas do *Almanaque Fontoura*; e a terceira, referente a sua perspectiva “nacional-desenvolvimentista”, já na década de 30, associada à sua experiência nos Estados Unidos (1927-1931) – resultado do engajamento na campanha do ferro e do petróleo. Num último momento, Monteiro Lobato

⁵² LIMA, N. T. Op. cit. Cf. também LEITE, S. H. T. Op. cit.

⁵³ LEITE, S. H. T. Op. cit., p. 72. Segundo Antonio Celso Ferreira apesar da distinção da percepção de Lobato em relação às outras do período regionalista, o autor deve ser visto *como entusiasta de uma literatura que buscava as raízes autênticas da nacionalidade brasileira no homem do interior*. FERREIRA, A. C. *A epopéia do bandeirante: letrados, instituições, investigação histórica* (1870-1940). Op. cit., p. 217.

até se solidarizou, circunstancialmente, à causa comunista, divulgada por meio de seu personagem *Zé Brasil – versão consciente e menos popular do Jeca*.⁵⁴

Em 1914, quando publicou a *Velha Praga* e *Urupês* no jornal paulistano *O Estado de S. Paulo*, Lobato lançou o embrião de uma postura nacionalista militante, afirmando ser necessário sacudir essa literatura *fabricada nas cidades por sujeitos que não penetram nos campos por medo de carrapatos* e que tendiam, por comodismo, perpetuar o *velho caboclo romântico já cristalizado*.⁵⁵ O autor propunha, desse modo, desmistificar a visão idealizada, produzida por uma literatura ufanista, a fim de denunciar realidade da vida no interior. Nessa fase, Monteiro Lobato apresentou uma caracterização negativa do caipira com uma série de adjetivos depreciativos: preguiçoso, indolente, imprevidente, parasita, incapaz de compreender o sentimento de pátria.⁵⁶ O *Jeca* não era assim o herói nacional das celebrações dos romances regionais, mas responsabilizado pelo atraso econômico e social da nação.⁵⁷

A percepção do caipira como preguiçoso e parasita sofreu profunda transformação a partir do relacionamento de Monteiro Lobato com os intelectuais que participaram da campanha em prol do saneamento do Brasil. O autor, ao publicar a 4ª edição de *Urupês*, em 1919, acrescentou o texto “Explicação desnecessária” por meio do qual fazia uma revisão de sua postura anterior sobre o *Jeca*, reiterando a veracidade da personagem, mas reequacionou o diagnóstico da indolência do caboclo: à doença, revelada à nação pelas viagens das comissões de saneamento ao interior do país, agora era explicada pela situação de miséria e indigência da popu-

⁵⁴ LEITE, S. H. T. Op. cit.

⁵⁵ LOBATO, M. *A Barca de Gleire*. 13 ed. São Paulo: Brasiliense, 1969. Coleção: obras completas de Monteiro Lobato em 44 volumes. 1 série: Literatura Geral. v. 11 e 12 .

⁵⁶ CAMPOS, A. L. V. *A República do Pica-pau Amarelo: uma leitura de Monteiro Lobato*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

⁵⁷ RIBEIRO, M. A. R. *História sem fim...* Inventário da saúde pública. São Paulo – 1880-1930. São Paulo: UNESP, 1993.

lação; posição sintetizada na frase *O Jeca não é assim, está assim*.⁵⁸ Deste modo, de uma interpretação racial dos problemas sociais migrava-se para uma interpretação sanitária. O habitante do sertão, antes tido como espécie inferior inapta para a civilização, passava agora à condição de vítima, injustamente caluniado e criminosamente abandonado à própria sorte, sem saúde, justiça ou educação.⁵⁹

Diante desse diagnóstico, tornava-se necessário determinar a possibilidade de cura, o que era factível por meio da adoção de uma política sanitária. Para tanto, Monteiro Lobato escreveu uma nova versão da história de *Jeca Tatu*, no conto “Jéca Tatú – a ressurreição”, transformado agora em *Jeca-Tatuzinho*, cujas histórias foram difundidas pelo Almanaque do laboratório *Biotônico Fontoura* como folhetos de propaganda, amplamente distribuídos em todo o território nacional numa campanha destinada a difundir, além dos produtos do laboratório, os princípios básicos de higiene.⁶⁰

Embora essas novas histórias de *Jeca Tatuzinho*, num tom didático e numa linguagem simples, conclamassem os leitores a imitarem a atitude do *Jeca*,⁶¹ ao estamparem a transformação operada pelo remédio – virou trabalhador, enfrentou onça a murro, arou e plantou roças – a imagem estereotipada de Monteiro Lobato sobre o caipira trouxe a fixação de traços negativos deste, que contribuiu para a disseminar uma visão permeada por preconceitos, como é possível perceber na última fase de *Jeca Tatu*, com *Zé Brasil*, na qual permaneceu a imagem do caipira como

⁵⁸ LAJOLO, M. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna, 2000.

⁵⁹ LUCA, T. R. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (n)ação*. Op. cit., p. 214. Sobre o assunto ver SCHUARCS, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

⁶⁰ Idem, Ibidem. Cf. também RIBEIRO, M. A. R., Op. cit., e LIMA, N. T. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan; IUPERJ/UCAM, 1999.

⁶¹ NAXARA, M. R. C. Op. cit.

parasita, preguiçoso, apático, inerte, dado a credices, covarde, ingênuo, de atitude predatória e, no máximo, doente,

a imagem do Jeca Tatu opilado foi uma criação literária, que passou por um processo de apropriação pela social, no momento mesmo de sua constituição e, mais que isto, assumiu ao longo do tempo um caráter de abrangência com relação ao brasileiro de forma geral, tomado como símbolo de identidade. Esse processo de apropriação foi tão forte, permanecendo entranhado e parte constituinte do imaginário brasileiro que nem mesmo o seu autor foi capaz de reverter-lo, apesar das tentativas realizadas.⁶²

Um apontamento de Antonio Celso Ferreira, acerca do sentido motivador da produção regionalista, explicita que a quase totalidade dos escritores do caboclisto provinham de cidades do interior.⁶³ Entretanto, suas origens ou vivências no mundo rural

não explicam todo o ímpeto com que se lançaram à busca de uma identidade brasileira (e regional), assentada nas coisas do campo. É preciso procurar no próprio ambiente urbano do período, espacialmente desde o pós-guerra e com vistas internacionais, os sentidos dessa louvação ao rústico, ao primitivo, aos valores da roça, tidos como de permanência. (...) São Paulo assolada pelo espetáculo e ritmos da tecnologia moderna (cinema, aviões, automóveis, esportes de massa), tanto como pelo europeísmo agressivo (temporada de ópera e dança, mostras de artes plásticas do velho continente), onde, ao mesmo tempo, podia ser sentido um anseio generalizado de amparo espiritual, miraculoso, que se manifestava nas mais diversas formas, dentre elas o apego ao sertanejo.⁶⁴

Evidencia-se a permanência de uma visão dual do país: a percepção do citadino sobre o campo. Por maior que fosse a aproximação e mesmo a preocupação dos autores em retratar a cultura caipira, eles permaneciam estrangeiros, de qual-

⁶² Idem, *Ibidem*, p. 146.

⁶³ FERREIRA, A. C. *epopéia do bandeirante*: letrados, instituições, investigação histórica (1870-1940). Op. cit. Exemplos marcantes foram: Valdomiro Silveira, nascido em Cachoeira Paulista; Cornélio Pires, natural de Tietê; Amadeu Amaral, Capivari e Monteiro Lobato, Taubaté.

⁶⁴ Idem, *Ibidem*, p. 219. Cf. SEVCENKO, N. *Orfeu estático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

quer forma um olhar estranho. De algum modo, o universo rural sempre se encontrava contraposto e redefinido pelo urbano.

A produção caboclista transpôs os livros, sendo assimilada e amplamente difundida pelos meios de comunicação. Espalhou-se pelo teatro,⁶⁵ música – os saraus regionalistas, também em moda, eram promovidos por clubes, revistas e associações; destaque também para a produção fonográfica de Cornélio Pires – e pelo cinema.

A temática rural, relacionada à vaga de brasilidade que atingia as várias manifestações culturais do período, perpassou as narrativas cinematográficas desde os anos 1920.⁶⁶ Três posturas dos cineastas brasileiros evidenciaram-se neste momento, analisou Jean-Claude Bernadet: o “*mimetismo*” – *reprodução no Brasil dos produtos estrangeiros* – a “*diferenciação nacionalista*” e o *esforço de síntese entre os dois*.⁶⁷

A tendência nacionalista procurava apresentar especificidades brasileiras. Nesse sentido, houve uma valorização da paisagem e dos costumes particulares ao Brasil, atitude que tinha dupla função: de resposta à industrialização que não é brasileira, por um lado, e, concomitantemente, apresentar-se como potencial para um futuro desenvolvimento.

⁶⁵ Exemplos de peças de teatro com a temática nacionalista: *Flor do sertão*, de Arlindo Leal; *Alma caipira* e *Nossa terra, nossa gente*, de João Felizaro; *Cenas da roça*, de Euclides de Andrade e Avelar Pereira; *Nhazinha*, de Lídio de Souza; *Nhá moça*, de Abreu Dantas; *A caipirinha*, de Cesário Mota, entre outras. LUCA, T. R. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. Op. cit., p. 261.

⁶⁶ Tania Regina de Luca apresenta exemplos da produção nacionalista do período: *Inocência*, *O caçador de esmeraldas*, *A moreninha*, *O garimpeiro*, *Lucíola*, *O mulato*, *Escrava Isaura*, *Ubirajara*, *Iracema*, *A viuvinha*, *O Guarani*, que mereceu várias versões; *Tiradentes*, *O Grito do Ipiranga*, *Heróis brasileiros na guerra do Paraguai*, figuravam ao lado do repertório regional – constituído por *A caipirinha*, sucesso teatral convertido para a tela, *Quem conta um conto*, *Alma sertaneja*, *O curandeiro*, *Os faroleiros*, baseado em texto de Monteiro Lobato. Idem, *Ibidem*, p. 262.

⁶⁷ BERNADET, J. C. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 70.

Nessas produções, os costumes apresentados como genuinamente brasileiros eram os do interior que, segundo avaliou Jean-Claude Bernadet, *representavam não apenas uma reação contra o mimetismo, mas também ao avanço do capitalismo na cidade: novas formas de vida mais agitadas e menos personalizadas levavam a uma valorização da vida de província*.⁶⁸ A filmografia evocava o estereótipo do caipira como reduto das tradições nacionais e colaborava para o reforço de uma determinada imagem do interior e de seus habitantes, como revela os comentários acerca do filme *O curandeiro n'O Estado de S. Paulo* em 1928:

(...) é um filme de costumes nacionais em que se espelha a vida simples do caipira em todos os seus detalhes, crendices, abusões e ingenuidades. Nada monótono ou sedição: cenas evocadas para os que são familiares com a vida do interior e de revelação para os que a desconhecem. Tem quadros de perspectiva soberba como a do cafezal em flor, do majestoso Paraná, de quedas d'água de empolgante beleza, de vivendas campestres, de arredores assombrados, e de casas paupérrimas que dão ao filme grande poesia e uma naturalidade de grande efeito.⁶⁹

Entretanto, o modelo rural apresentado não era o estereótipo do *Jeca Tatu*, considerado “impróprio” para ocupar as telas, pois deporia contra o país diante do estrangeiro. O homem do interior deveria ter características positivas como demonstra o artigo da revista *Cinearte* de 1931:

O jeca roto, imundo, grotesco da literatura é impraticável no cinema. Temos que atribuir ao nosso Jeca o mesmo que Alencar aos nossos índios. Nada de impaludismo, nem de penúria, nem de ignorância extrema, o jeca padrão cinematográfico há de ser sadio, robusto, heróico e nobre.⁷⁰

⁶⁸ Idem, Ibidem, p. 73.

⁶⁹ BERNADET, J. C. Op. cit.

⁷⁰ TOLENTINO, C. A. F. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2001, p. 22.

Ao mesmo tempo, era necessário mostrar que, ao lado do interior, havia um Brasil urbano, do progresso, moderno, cosmopolita – dando, assim, alento à oposição campo-cidade. A temática dos “dois Brasis”, recorrente no pensamento social brasileiro, foi retomada nos anos 1960, entretanto, deve ser contemplada à luz de um novo contexto histórico.

Os anos 1950 e 1960 foram um momento de transição do Brasil rural para o Brasil urbano e de um exclusivismo agrário para a primazia industrial, que acirraram os ânimos daqueles que pensavam os rumos da nação. O debate acerca da construção de uma linguagem cinematográfica que tivesse caráter nacional – reivindicação desde os anos 1920 – encontrava-se sob nova égide: da consolidação do “mercado de bens simbólicos”⁷¹ no país e das várias expressões político-ideológicas que passaram a ocupar o cenário nacional a partir dos anos 1930 como

o nacionalismo de direita e esquerda, o catolicismo e o laicismo, a liberação dos costumes, o populismo literário e expressões literárias diversas. Esse novo sistema cognitivo, que se estendia também para a constituição de um pensamento humanístico acadêmico (...) tinha, em diversos níveis, a exigência de importantes transformações sociais que requeriam novas formas de apreensão. Profundas mudanças mundiais estavam em causa e, internamente, a coalizão de poder entre a burguesia e a oligarquia sofria rearranjos importantes, merecendo reflexões específicas sobre os temas que pareciam cristalizados, como a vocação agrária brasileira, o papel das elites, as relações raciais e classistas e tantas outras questões.⁷²

Nesse contexto, reivindicava-se uma “linguagem nacional” no cinema como forma de difundir a educação e a cultura, consideradas fundamentais num país modernizado (e em processo de modernização). Em resposta às críticas da ausência da temática brasileira nas narrativas cinematográficas, a companhia paulistana de cinema Vera Cruz iniciou uma série de filmes com a temática rural nordestina, prin-

⁷¹ ORTIZ, R. *A Moderna tradição brasileira*. Op. cit.

⁷² Idem, *Ibidem*, p. 35.

principalmente o cangaço, como sinônimo de “brasilidade”. Para além desta filmografia, somente Amácio Mazzaropi fez tanto sucesso junto ao público, com a releitura do *Jeca Tatu* de Monteiro Lobato, estereótipo que rendeu matéria para dezenas de filmes produzidos por sua própria empresa cinematográfica – Produções Amácio Mazzaropi (PAM),⁷³ fundada em 1958. Lembra Célia A. F. Tolentino que,

nos finais dos anos 50 o Jeca era reclamado como sinônimo de brasilidade e nacionalidade, é porque alguma coisa mudara substancialmente: o caipira já podia constituir-se ficção. A industrialização brasileira já se mostrava como idéia dominante e como fato, assim como a urbanização galopante as cidades, e o jeca não mais deporiam contra a imagem do país, como décadas antes, quando fora rejeitado veementemente.⁷⁴

Mazzaropi representou no cinema tipos ingênuos, atrapalhados, sobretudo dando forma ao tipo caipira, conferindo-lhe uma imagem caricatural que, por sua popularidade, se converteria numa espécie de “protótipo do homem pobre rural”, ou daquele que não estava em dia com os códigos da modernidade. A releitura do personagem *Jeca Tatu* evidencia-se no filme homônimo, produzido por Mazzaropi, cuja trama reproduziu o conto “Jeca Tatu – A ressurreição” popularizado pelo *Almanaque Biotônico Fontoura*. Nessa narrativa, *Jeca Tatuzinho* de homem doente, pobre e sem coragem para o trabalho transformava-se em fazendeiro moderno, resultado da eficácia do remédio que tomara.

Essa releitura foi elaborada, entretanto, em um momento histórico diverso. De acordo com Célia A. F. Tolentino o sucesso dessa revisão da célebre personagem de Monteiro Lobato foi possível pois, muitas das idéias desse autor

⁷³ A PAM Filmes efetuou a produção de vários filmes, cristalizando a figura do caipira em um contexto de urbanização e de crescimento industrial que o Brasil passava. Essa produção conquistou um público de mais de 3 milhões de pessoas por filme, o que ainda hoje é uma marca difícil de ser alcançada, inclusive por filmes estrangeiros. BARSALINI, G. *Mazzaropi: o Jeca do Brasil*. Campinas, SP: Átomo, 2002.

⁷⁴ TOLENTINO, C. A. F. Op. cit., p. 22.

difundidas na década de 1920, estivessem recolocadas e popularizadas nesses anos 50, como a relação entre atraso e moderno no campo brasileiro. É certo que as propostas nos anos 50 encontram referência internacional e pensam o país em relação ao subdesenvolvimento, enquanto Lobato tematizava o colonialismo atroz, que interpretava como herança de “país novo” – o que construía a idéia de que tudo estava por fazer. No entanto, ambos os períodos, o atraso está no outro, não é parte integrante da modernização e da modernidade brasileira.

Assim como no cinema, o universo caipira se fez presente como temática na música brasileira ao longo do século XX. Em 1910, Cornélio Pires apresentou na Universidade Mackenzie, em São Paulo, um espetáculo que reuniu representantes das manifestações típicas da música caipira como catireiros, cururuzeiros e duplas de cantores do interior.⁷⁵ Entre 1926 e 1928, a denominada *Turma Caipira de Cornélio Pires* apresentou-se no interior paulista fazendo *shows* nos quais combinavam música caipira e anedotas. O primeiro disco da *Turma* foi gravado em 1929, seguindo-se 58 gravações até 1930.⁷⁶ No ano seguinte, diante da repercussão do grupo, foi realizado um espetáculo no Teatro Municipal de São Paulo, com grande sucesso de público e crítica.⁷⁷

O êxito da fórmula levou outros grupos a repeti-la e as gravadoras passaram a se interessar pelo gênero. Esse momento marcaria a transição entre a música caipira e música sertaneja, ou seja, música caipira feita na cidade para um público urbano. Na incorporação à indústria fonográfica, o estilo musical do universo caipira

⁷⁵ ZAN, J. R. *(Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja*. Disponível em: <www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em: fev. de 2005.

⁷⁶ Anteriormente ao disco da Turma do Cornélio Pires outra composição com temática caipira foi gravada: em 1924, *a Tristeza do Jeca*, composta no interior de São Paulo, em 1918, por Angelino Oliveira. ALENCAR, M. A. G. *Cultura e identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular*. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Disponível em: <www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em: abr. 2005.

⁷⁷ Idem, *Ibidem*.

sofreria modificações profundas do ponto de vista formal assim como adquiriram novo sentido.⁷⁸ Segundo Maria Amélia G. de Alencar,

Iniciava-se um novo gênero da música popular brasileira: a temática rural tratada por compositores de vivência urbana⁷⁹, gênero que persistirá na chamada MPB, a partir dos anos 70. Essas músicas faziam sucesso em todo país e se tornaram parte da memória musical de um grande número de brasileiros. Esse sucesso pode ser explicado pela temática tratada, que expressa a tradição romântica do motivo do exílio, adequada á nostalgia dos que haviam deixado o campo em busca da cidade, como ocorria com intensidade no Brasil da época.⁸⁰

As canções sertanejas sofreram interferências comerciais em sua produção, visto que as temáticas deviam adequar-se ao gosto do público. Nesse processo, José de Sousa Martins destacou um movimento, nos anos 1970, da “nova música sertaneja” que visava ampliar seu público adaptando o gênero aos gostos da classe média, consumidor potencial de discos. A proposta era a ‘limpeza’ da música sertaneja,

⁷⁸ Segundo José de Sousa Martins, a música caipira foi um dos elementos fundamentais da complexa ritualística associadas às práticas festivas e religiosas ligadas à cultura de pequenos sítiantes que ocuparam o centro-sul do país. Por outro lado, a música sertaneja não tem como referencial de elaboração a realidade do mesmo tipo daquela, constituída da relação direta e integral entre pessoas que compõe o universo dessa última. (...) Em segundo lugar, (...) a música caipira é meio enquanto a música sertaneja é fim em si mesma, destinada ao consumo ou inserida no mercado de consumo. Neste caso a música não medeia as relações sociais na sua qualidade de música, mas na sua qualidade de mercadoria. MARTINS, J. S. *Capitalismo e Tradicionalismo* – estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo: Livraria Pioneira, 1975, p. 113.

⁷⁹ Como exemplos dessa produção a autora cita as primeiras composições de Noel Rosa a toada *Festa no Céu*, a embolada *Minha Viola* e a canção *Mardade de Cabocla*; compositores já consagrados como Catulo da Paixão Cearense com *Luar do sertão* – que tornou-se prefixo, em 1939, da Rádio Nacional, uma das mais importantes da época. Na década de 1940, fizeram grande sucesso as músicas de compositores muito conhecidos como *Maringá*, de Joubert de Carvalho, *Rancho Fundo* de Ary Barroso e Lamartine Babo; e *Serra da Boa Esperança*, deste último compositor. Transitando entre o erudito e o popular, Heckel Tavares compôs *Casa de caboclo*, com Luiz Peixoto, *Sussuarana*, com Murilo Araújo, e *Guacira* e com Joracy Camargo, entre outras. ALENCAR, M. A. G. Op. cit.

⁸⁰ Idem, Ibidem. As análises de José de Sousa Martins sobre o público da música sertaneja, entre 1929 e 1974, apontam para migrantes do mundo rural ou interior em suas várias fases de integração ao ambiente urbano e ao mercado de consumo: os marginalizados ou migrantes recentes – em fase do cumprimento dos mecanismos formais de inserção na vida citadina e que, em consequência, estão precariamente integrados ao mercado de consumo; os imigrados há mais tempo e que possuem rádio ou televisão, mas não consomem discos e o característico consumidor de música sertaneja, que superou os percalços iniciais da condição de migrante. MARTINS, J. S. *Capitalismo e Tradicionalismo*. Op. cit., p. 117.

com a eliminação da linguagem 'deformada' e estilizada, eliminação da pieguice e sua substituição por uma saudade mais conveniente pequeno-burguesa – a moderada saudade de origem ou o 'sertão místico', em ambos os casos descontaminados dos identificadores estigmatizados, isto é, despoluídos da presença humana caipira através dos seus presumíveis 'resíduos' na música sertaneja.⁸¹

Houve uma retomada, em novo contexto, portanto com novas características e funções, da imagem idílica, idealizada, do campo como refúgio da cidade. Cultivou-se nos meios de comunicação *um mundo não-urbano idealizado a partir de uma forma de recusa da cidade – esse mundo constitui ao nível da indústria cultural, o equivalente do sítio de fim de semana ou da cidadezinha das férias anuais.*⁸²

A partir dos anos 1980, destacaram-se no mercado fonográfico duplas sertanejas que, ao adotar uma temática romântica e melodramática, se distanciaram das formas características da música caipira.⁸³ Essa produção comporia um novo momento da representação do rural. As análises de João Marcos Alem, sobre a vasta produção industrial e mercantil de bens culturais atuais com a temática rural, apontam para o que denomina “neo-ruralismo” – experiência cultural inusitada, que constituiu uma nova representação do rural, liberto do estigma do atraso. Segundo o autor,

em anos recentes, a sociedade brasileira vem passando por uma experiência cultural inusitada: voltamos a ser quase todos meio caipiras... Exposições, feiras rurais, festas rodeios, shows, festivais de música, eventos esportivos, rituais cívico, religiosos e outros eventos envolvendo grandes públicos expandiram certas práticas, representações e consumo de símbolos do mundo rural em diversos espaços

⁸¹ Idem, Ibidem, p. 126.

⁸² Idem, Ibidem.

⁸³ ZAN, J. R. Op. cit.

sociais... Formou-se uma verdadeira rede simbólica da ruralidade (...).⁸⁴

A categoria “rural”, não mais restrita ao campo, expandiu-se para o que é socialmente impreciso, até tornar-se quase indefinida, graças à potência publicitária abrangente que lhe conferiu esses eventos rituais e produtos. Conclui o autor: *talvez em nenhum outro momento a ruralidade brasileira tenha se projetado no imaginário social com tamanha carga simbólica afirmativa; depois de um longo passado debaixo de críticas e sofrendo do estigma do atraso, o ruralismo passou a ter um resgate prestigioso.*⁸⁵

Apesar das representações presentes na revista do *Chico Bento* distanciarem-se dessa nova ruralidade, preservando a visão edênica do espaço rural, é inegável que essa nova tendência conserva na ordem do dia a temática do rural, fomentando esse filão.

2.3. O campo e a cidade no bojo da constituição da identidade nacional

Chico Bento, apesar de ser um personagem que tipifica o habitante do campo, vivencia diversas aventuras no cenário urbano. Além desta referência direta à cidade, figuram em suas histórias diversos personagens citadinos, compondo narrativas nas quais o rural e o urbano são representados de forma dicotômica, como realidades distintas em sua paisagem, valores e costumes.

No entanto, além de uma localização físico-geográfica do campo e da cidade, estes espaços e, por conseguinte, seus habitantes, assumem um caráter simbólico, resultado de uma construção histórica. Vale lembrar a discussão promovida por Pier-

⁸⁴ ALEM, J. M. *Caipira e Country: a nova ruralidade brasileira*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

⁸⁵ Idem, *Ibidem*.

re Bourdieu a respeito da idéia de “região”. Segundo o autor, a definição de seu conteúdo é perpassada por relações de poder concernentes, por exemplo, aos diversos discursos, científicos ou não, como a geografia, a economia, a sociologia, a história, a literatura, a fotografia, etc. Cada campo, ao construir significados pretensamente objetivos, calcados na realidade “em-si”, tem por finalidade homogeneizar uma forma de perceber, interagir e reproduzir a região, em detrimento de outras possibilidades. Contudo, inexistem formas naturais (categorias neutras) de defini-la, de maneira que esta objetividade significaria um capital cultural de consagração discursiva.⁸⁶

Todavia, cada campo não é absolutamente autônomo, pois está ligado a práticas de poder relativas a determinado contexto, em relação a alguma classe ou segmento social. Nesse sentido afirma Bourdieu:

ninguém poderia hoje, sustentar que existem critérios capazes de fundamentar classificações “naturais” em regiões “naturais”, separadas por fronteiras “naturais”. A fronteira nunca é mais do que o produto de uma divisão a que se atribuíra maior ou menor fundamento na “realidade” segundo os elementos que ela reúne, tenham entre si semelhanças mais ou menos numerosas e mais ou menos fortes (...). Cada um está de acordo em notar que as “regiões” delimitadas em função dos diferentes critérios concebíveis (língua, habitat, tamanho da terra, etc.) nunca coincidem perfeitamente. (...) só se pode compreender esta forma particular de luta das classificações que é a luta pela definição da identidade “regional” ou “étnica” com a condição de passar além da oposição (...) entre as representações e a realidade, e com a condição de incluir no real a representação do real ou, mais exatamente, a luta das representações, no sentido de imagens mentais e também de manifestações sociais destinadas a manipular as imagens mentais (e até mesmo no sentido de delegações encarregadas de organizar as representações como capazes de modificar as representações mentais). As lutas a respeito da identidade étnica ou regional (...) são um caso particular das lutas das classificações, luta pelo monopólio do fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das visões do mundo social e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos.⁸⁷

⁸⁶ BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

⁸⁷ Idem, *Ibidem*, p. 114-5.

Ao transpor esta discussão à questão apresentada – da dicotomia campo/cidade – compreende-se que tais termos referenciam, portanto, espaços simbólicos: imagens que não se encontram na realidade físico-geográfica, mas sim inscritas na cultura. Nesta concepção constata-se a existência de uma forma de explicar a sociedade brasileira dividindo-a em espaços simbólicos dicotômicos.

Segundo analisa Raymond Williams, o contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais, se reproduz desde a Antiguidade:

em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a idéia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também se constelaram poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta à Antiguidade clássica.⁸⁸

No Brasil esta dicotomia também se constituiu, ora exaltando as qualidades da cidade, projetando sobre o campo uma visão negativa, ora valorizando o rural; ambas as construções refletem os diferentes momentos históricos em que se delinearam. Segundo Nísia Trindade: *sertão e litoral surgem no pensamento social brasileiro como imagens de grande força simbólica, que expressam os contrastes e, no limite, o antagonismo de distintas formas de organização social e cultural.*⁸⁹

O par dicotômico “campo” e “cidade” são representações culturais, leituras elaboradas da realidade construída com base no movimento de transformação da

⁸⁸ WILLIAMS, R. *O campo e a cidade na História e na Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 11. Ver também THOMAS, K. *O homem e o mundo natural*. Mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800). Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

⁸⁹ LIMA, N. T. Op. cit. Cf. também AMADO, J. Região, sertão, nação. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 145-51.

paisagem.⁹⁰ Nesse sentido, tais categorias traduzem novas sensibilidades surgidas no processo acelerado de urbanização pelo qual algumas regiões passaram em meados do século passado. Processo de mudança das paisagens, de constituição e reelaboração de representações do território e seus habitantes, em razão de que surgiram imagens como as atribuídas ao estado de São Paulo como lugar do “moderno”, “urbanizado” e “desenvolvido”.

Desse modo, a definição de grande parte do território paulista como “terrenos pouco explorados”⁹¹ era corrente no período. Entretanto, no primeiro quartel do século XX, estes espaços foram transformados em centenas de cidades e povoações. Em algumas décadas, os chamados “sertões” paulistas, conheceram novas formas de ocupação, ocasionando uma profunda modificação na paisagem local. O que era considerado “desconhecido”, ou “pouco explorado”, passou a ser ocupado por milhares de pessoas. Seus antigos moradores, índios e posseiros em sua maioria, foram expropriados ou simplesmente eliminados. Neste mesmo processo, estes espaços foram mapeados, catalogados e nomeados; ferrovias e estradas passaram a compor a nova paisagem que se delineava. Os modos de ocupação da terra e meios de vida – caracterizados pela pesca, caça e agricultura de subsistência – foram aos poucos substituídos pela propriedade capitalista – principalmente a lavoura de café e a pecuária.⁹²

⁹⁰ As categorias “cidade” e “campo” são geralmente apresentadas sob várias denominações como: “sertão”, “roça”, “campo”, “interior” para referir-se ao espaço rural e “cidade”, “metrópole”, para designar o espaço urbano. Estas categorias são homogeneizadas na percepção destes espaços.

⁹¹ Segundo afirma Gilmar Arruda *os limites estabelecidos e reconhecidos como mapeados pela cartografia eram: ao norte, as cidades de S. José do Rio Preto, ao sul Campos Novos de Paranapanema. Bauru, no centro do Estado aparecia como uma vila. O Rio do Peixe era considerado como afluente do Rio Feio-Aguapeí. Os terrenos “pouco explorados” estendiam-se dos limites definidos acima rumo ao oeste até o Rio Paraná rumo ao sudoeste até o norte do Estado do Paraná e, rumo ao norte, alcançavam o sul do Estado de Minas Gerais.* ARRUDA, G. *Cidades e sertões: entre a história e a memória*. Bauru: EDUSC, 2000, p.15.

⁹² O território paulista possui particular importância para este trabalho, uma vez que o criador da personagem analisado – *Chico Bento* – nasceu no interior do Estado e, em meados da década de 50, mudou-se para a capital, embora sua família tenha permanecido no interior, possibilitando, ao de-

A virada do século XIX para o XX foi marcada por *transformações ocorridas no imaginário social sobre o país como “só natureza” – ou “só sertões” – para “cidades e sertões”*.⁹³ No entanto, esta utilização de “interior”, ou “sertão”, para definir ou caracterizar determinadas regiões ou espaços, não é recente, datando do período colonial. Sua recorrência e permanência no imaginário da sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que remetem à natureza como base das identidades e construção de uma memória nacional, merece consideração sobre seus significados no século XIX. O mapeamento e identificação destes espaços considerados, até então, “inexplorados” fazem parte do processo de elaboração da identidade nacional e da afirmação do Estado-nação que se constituía.⁹⁴

Se, no século XIX, o Brasil era visto como “só natureza”, já em meados do século XX, desponta um outro elemento: a cidade. Embora a natureza continuasse como referência do que era nacional,⁹⁵ agora era reinterpretada sob a égide da cidade. Essa redefinição da idéia de “sertão” se deu no contexto da passagem do Império para a República, momento em que emergiu o desejo de modernizar o Brasil, a fim de equipará-lo às nações européias – referência do que era “moderno” naquele período. O tema da integração do território nacional tornou-se motivo de preocupação central dos detentores do poder. Da mesma forma,

a consciência de ser um país grande – em dimensões territoriais, em riquezas naturais e em variedade de populações – tornava o Brasil diferente de muitos países europeus, inclusive de Portugal, nossa ex-metrópole. Reconhecer nossas singularidades, nossas potencialida-

senhista, a observação dos processos de transformação da paisagem ocorridos na região neste período. Tal fato é citado, reiteradas vezes, em suas crônicas e, segundo Maurício de Sousa, seria inspiração para a constituição da personagem caipira e de várias de suas histórias.

⁹³ ARRUDA, G. Op. cit., p. 17

⁹⁴ GOMES, A. C. Através do Brasil: o território e seu povo. In: ALBERTI, V.; GOMES, A. C.; PANDOLFI, D. C. *A República no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: CPDOC, 2002.

⁹⁵ CARVALHO, J. M. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 13, n. 38, São Paulo, out. 1998.

des e também nossas dificuldades eram condições para construir uma nova nação, tarefa fundamental para o novo regime republicano que se instaurava em 1889.⁹⁶

As formas de representação da “cidade” e do “sertão” significam também uma determinada maneira de conceber a natureza. A relação entre território brasileiro e natureza, como forma de estabelecimento de uma identidade nacional, data de fins do século XVIII e início do XIX. No processo de gênese do Estado-nação, a temática ganhou relevo especial devido à necessidade de construir uma memória e uma história da nação recente. Neste momento, a afirmação da natureza como característica do país serviu para dar identidade à nação que surgia. Literatos, viajantes e autoridades recorreram à idéia de especificidade constituída pelos trópicos para afirmar a individualidade política e cultural brasileira.

O preparo de uma representação da natureza brasileira, como elemento individualizante capaz de constituir uma unidade autônoma, particular no cenário das nações, iniciou-se antes da independência. Sob o signo de uma história natural, uma comunidade de letrados, funcionários do Estado, no fim do século XVIII e início do XIX, desenvolveu a produção de memórias em suas viagens. Destinados a produzir um conhecimento da natureza das colônias, estes relatos deram origem à produção de discursos que procuravam dar especificidade a um lugar chamado Brasil.

A busca de identidade continuou com a vinda dos viajantes estrangeiros no século XIX,⁹⁷ que, motivados por vários interesses, contribuíram para a formação de

⁹⁶ OLIVEIRA, L. L. Cultura e identidade nacional no Brasil do século XX. In: In: ALBERTI, V.; GOMES, A. de C.; PANDOLFI, D. C. Op. cit., p. 343.

⁹⁷ Destaca Karen Lisboa que *já nas primeiras décadas do século XIX, nota-se que os autores viajantes preocupavam-se com questões em torno da formação da nação. Provavelmente o próprio fato de testemunharem as mudanças políticas, econômicas e sociais decorrentes da transferência da corte portuguesa, o fim do pacto colonial e do exclusivismo português serviu de ensejo para que dispensassem mais atenção ao assunto.* A relação que se estabeleceu entre a chegada da família real portuguesa, a montagem do Estado e a fundação da nação evidenciam-se em relatos como o do francês Alcide Orbigny, dos bávaros Spix e Martius, do inglês Luccock, do pintor alemão Rugendas, em Saint-Hilaire, entre outros. Segundo a mesma autora, *apesar de atribuírem aos even-*

um olhar sobre o país marcado pela cultura letrada européia. Ao contrário da visão dos naturalistas do século XVIII, baseada na história natural, que atribuía à natureza tropical um caráter negativo, os novos viajantes, seguindo as formulações de Alexandre von Humboldt, promoveram uma virada na forma de conceber a natureza.

A produção imagética, resultado das expedições dos viajantes perpetuou-se, atravessando o século XIX. Entretanto, foi no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) que esta produção se proliferou e assumiu caráter científico, sendo utilizada como subsídio à História na ausência de conjuntos documentais. Segundo nota Flora Süssekind, estas imagens produzidas pelos viajantes, cronistas, pintores e comerciantes, que percorreram o país durante o século XIX, contribuíram na formação da imagem que os brasileiros elaboraram da natureza e do país.⁹⁸

A natureza constituiu um dos principais temas da literatura brasileira do início do século XIX, tanto pela influência dos estrangeiros, quanto pela necessidade de fixar uma imagem que caracterizasse o Brasil – como, por exemplo, a exuberância da paisagem.⁹⁹ O material produzido pelos viajantes serviu de guia para os literatos, assumindo também um caráter político de afirmação de uma identidade nacional. Num momento de constituição de um Estado-nação brasileiro, de enfrentamento de rebeliões regionais por parte do governo e da ameaça de desintegração nacional, a

tos históricos importâncias e significados nem sempre similares, esses estrangeiros introduzem conceitos àquele tempo inéditos para a criação de uma imagem sobre o Brasil: formação de um sentimento de patriotismo, de nacionalismo, de um espírito brasileiro, de um caráter nacional, de unidade territorial, de um sentimento de independência, de opinião pública, de sociedade coesa. LISBOA, K. M. Olhares estrangeiros sobre o Brasil do século XIX. In: *Viagem incompleta. A experiência brasileira*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 271 e 278.

⁹⁸ SÜSSEKIND, F. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁹⁹ Segundo José Murilo de Carvalho, o motivo edênico habita a imaginação nacional desde os primórdios da presença européia – *a visão paradisíaca da terra começou com os primeiros europeus que nela puseram o pé* – presente na carta de Pero Vaz de Caminha, posteriormente, em 1503, na carta de Américo Vespúcio conhecida como *Mundus novus*; entre os cronistas quinhentistas Gândavo em sua *História da Província de Santa Cruz*, de 1576 e o padre Simão de Vasconcelos em sua *Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*, de 1663; e ainda, a visão mais completa do edenismo estaria na *História da América Portuguesa* de Rocha Pita, publicada em 1730. CARVALHO, J. M. Op. cit.

imagem criada do país encontrava-se distante de sua realidade social.¹⁰⁰ Porém essa relação entre beleza natural e identidade nacional está na base da constituição de uma das auto-representações da nação que mais foi difundida e se fixou na memória coletiva brasileira.

Em fins do século XIX, operou-se uma ruptura, ao menos desde 1870, com esta visão romântica, sendo elaborada uma versão cientificista da construção do país. A partir desse período, as diversas teorias – evolucionismo social, positivismo, naturalismo e o social darwinismo¹⁰¹ – começaram a ser difundidas, tendo como referência o debate sobre os fundamentos de uma cultura nacional em oposição aos legados metropolitanos e à origem colonial. Segundo Angela de Castro Gomes,

(...) essa longa e inconclusa história pode começar a ser percorrida desde as primeiras décadas da república, quando, de maneira muito evidente, ganhou força uma idéia nem tão nova: a de que a conquista do território só poderia começar pelo seu conhecimento real e científico, pois era justamente devido à ignorância que inúmeros erros haviam sido cometidos pelas elites governantes do país. Conquistar e ocupar era, antes de tudo, estudar e planejar o que se desejava que o povo e território viessem a ser no futuro. O Estado republicano tinha que ser o responsável pela “organização” da nação brasileira, considerada desconhecida, principalmente por falta de informações confiáveis que pudessem descrevê-la, quantitativa e qualitativamente. Como se pode facilmente perceber, aquele foi um tempo de muitos nacionalismos, todos a despeito das diferenças, voltados para a identificação dos problemas que impediam o Brasil de crescer e torna-se uma nação “civilizada e moderna”.¹⁰²

A preocupação com a unidade nacional, aspecto marcante durante o período imperial, permanece com a proclamação da república. A imagem de um país com

¹⁰⁰ SUSSEKIND, F. Op. cit.

¹⁰¹ De acordo com Tania Regina de Luca, *Comte, Darwim, Buckle, Haeckel, Littré, Noiré, Taine e Renan tornaram-se referências obrigatórias e acabaram por substituir Cousin, Maine de Biran e Jouffroy. As novas doutrinas ancoradas numa cosmovisão laicizada, forneciam chaves para a compreensão do mundo material e social. Munida desse instrumental, a elite pensante nacional releu o país segundo os novos parâmetros e acabou tomado por um sentimento de urgência que a compelia engajar-se na ação.* LUCA, T. R. de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. Op. cit., p. 21

¹⁰² GOMES, A. C. *Através do Brasil: o território e seu povo.* In: ALBERTI, V.; GOMES, A. C.; PANDOLFI, D. C. *A República no Brasil*. Op. cit., p. 169.

“belezas inumeráveis” e “tamanho continental” estava presente nos relatos dos viajantes realizados pelos sócios ou patrocinados pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. A possibilidade de exploração econômica, a identidade física e a integração de regiões mais distantes ao eixo do poder nacional são alguns aspectos destes relatos de viagem e exploração que podem indicar possíveis relações com a História da Nação.

As ações deste Instituto se destacaram no processo de construção de uma determinada visão sobre o Brasil, iniciado em meados do século XIX, embasados por discursos da História e da Geografia, que procuravam legitimar as pretensões do poder em relação às fronteiras externas e internas do país. Segundo destacou Manuel L. S. Guimarães,

o pensar a História articula-se num quadro mais amplo, no qual a discussão da questão nacional ocupa uma posição de destaque.(...) Assim é no bojo do processo de consolidação do Estado Nacional que se viabiliza um projeto de pensar a História brasileira de forma sistematizada. A criação em 1838, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) vem apontar em direção à materialização deste empreendimento, que mantém profundas relações com a proposta ideológica em curso. Uma vez implantado o Estado Nacional, impunha-se como tarefa o delineamento de um perfil para a “Nação brasileira”, capaz de garantir uma identidade própria no conjunto mais amplo das “Nações” de acordo com os novos princípios organizadores da vida social do século XIX¹⁰³

Nesta nova perspectiva, a natureza continuava sendo considerada “exuberante”, mas agora associada a um outro componente de comparação: a idéia de progresso; agora, ela não era mais apenas um elemento de identificação ou individuação da nação, mas recurso para promover o progresso, compreendido como desenvolvimento econômico. A natureza assumiu funções diferentes no novo quadro social

¹⁰³ GUIMARÃES, M. L. S. Op. cit., p. 5. Sobre o assunto ver também DIEHL, A. A. *A Cultura Historiográfica Brasileira* – do IHGB aos anos 1930. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 1998 e CALLARI, C. R. Os Institutos Históricos: do Patronato de D. Pedro II à construção do Tiradentes. *Revista Brasileira de História*, 2001, v. 21, n. 40, p. 59-82.

de produção capitalista e de urbanização. Na imagem da urbanização, a natureza tornou-se ornamento, adquirindo relevância somente quando inserida no processo produtivo.

Ocorreu, portanto, ao longo do século XX, uma mudança na visão acerca do território brasileiro, pois, de um país considerado “só natureza”, em meados do século XIX, passou a um lugar “naturalmente rico” em potencial, em meados do século seguinte. Mudanças representadas em ações que se tornaram ícones, como a construção da ferrovia Noroeste do Brasil, a Comissão Rondon, a Comissão Geográfica e Geológica do Estado de São Paulo ou ainda a missão do Instituto Oswaldo Cruz. No contexto da montagem do Estado nacional moderno, estas ações revelavam a crença na necessidade de “civilizar” o interior, impondo aos seus habitantes uma nova concepção de tempo e de trabalho.

As ações de (re)ocupação do interior eram motivadas pelo imaginário de um processo mais amplo que atingia a sociedade brasileira como um todo: a modernização. Todas as correntes republicanas acreditavam no ideário do progresso como expansão da sociedade capitalista em curso, o qual era representado pelas estradas de ferro, pelas máquinas introduzidas na agricultura, pela urbanização e modernização, pelo mapeamento do território, construção de telégrafos, e outros benefícios. Juntamente com o novo regime político, o Brasil passava por transformações no comportamento e na mentalidade social. Percebeu-se que, para adequar o país aos novos tempos, era necessário modificar vários aspectos da vida brasileira a fim de que o Brasil atraísse capital estrangeiro.

Constroem-se, opostas à idéia de “interior”, imagens da cidade. No início do século XX, associada às grandes indústrias e à velocidade São Paulo passou a ser considerada “a capital do progresso” e o centro irradiador de comportamentos e ini-

ciativas que atingiram todo o território nacional, pois os atributos da cidade eram características da “modernidade”.

Em seu estudo sobre a percepção da cidade de São Paulo pelo poeta Mário de Andrade, Mônica R. Schpun demonstra que o processo de mudança da paisagem da capital paulista ensejou a produção de imagens sobre a cidade que se perpetuam até os dias atuais. A autora afirma que

o processo de urbanização paulistano, por sua velocidade e violência únicas, provocou e inspirou uma profusão de textos e narrativas. Reportagens, crônicas, ensaios, poemas, contos, romances: da pior à melhor literatura, a nova vida urbana deixou suas marcas nos mais variados vetores discursivos dos anos 10 e 20. Isto sem contar as representações visuais: na pintura e no incipiente cinema nascente também encontramos os ecos desse processo.¹⁰⁴

Percebe-se que não se tratava unicamente de um universo temático de inspiração, visto que tal abundância discursiva foi produto do processo de urbanização, o que pode ser evidenciado pelo fato de que o novo espaço urbano trouxe consigo a constituição de uma esfera pública de atividades, da qual faziam parte todas as formas de difusão de idéias e opiniões. Encontravam-se, então, de um lado, inúmeras vozes que traziam ao domínio público a vida urbana e moderna, cuja ressonância e possibilidade de socialização dependiam da constituição simultânea de um espaço público de opiniões que é, por seu lado, fruto indissociável do processo de urbanização. Nesse sentido, além de inspirar a produção de discursos, a vida urbana transformou-se em foco dominante da vida social, ocupando lugar de difusor de idéias, de palco para debates e de espaço de decisões. E o novo espaço público criado serviu de meio de promoção da própria urbanidade, que falava de si mesma. Um repertório

¹⁰⁴ SCHPUN, M. R. Luzes e sombras da cidade (São Paulo na obra de Mário de Andrade). *Revista Brasileira de História*, 2003, v. 23, n. 46, p. 11-36.

de imagens sobre São Paulo constituiu-se em pleno momento da grande urbanização e, em muitos casos, é válido até hoje.¹⁰⁵

Os vários discursos difundidos pela imprensa do período concentravam-se no objetivo de construir uma representação visual de cidade “moderna”:

espelho de um imaginário marcado pelos arranha-céus de Nova York e Chicago, pelas ruas de Paris e Londres, pelas lojas, cafés e teatros dos grandes centros europeus e americanos. Longas reportagens fotográficas trazem a crônica da expansão comercial da cidade, transformando em notícia acontecimentos como a abertura de novos estabelecimentos, ou mesmo as reformas que ampliam as instalações de alguns destes, adaptando-os a uma maior demanda e assinalando seu sucesso. Os equipamentos de lazer e o circuito da vida cultural, social e mundana são extremamente valorizados, como signos fortes de cosmopolitismo e de crescimento urbano. Além disso, um tal crescimento deve ser ressentido como de todos, socializando-se na “paulistanidade”. A velocidade também participa dessa lógica, surgindo em inúmeras referências discursivas ao tráfego urbano, à circulação de automóveis, de bondes, à pressa dos transeuntes, enfim, a um novo ritmo que se quer ver impresso na cidade e que dela parece emanar. O automóvel aparece então como metáfora por excelência da modernidade e da urbanidade. Seja em crônicas e artigos da imprensa, seja em textos literários, o impacto da velocidade torna-se tema constante, especialmente visível através de uma leitura do espaço urbano que ressalta a nova presença dos também novos meios de transporte (...) Enfim, a verticalidade também aparece como metáfora do crescimento da cidade, o crescimento para cima valendo quase mais que a expansão dos bairros, que o alargamento da superfície urbana.¹⁰⁶

Coexistia com esta corrente, que buscava sintonizar a realidade nacional com o ritmo veloz e fabril do novo mundo urbano e industrial, outra marcada pelo apelo aos valores da natureza e do campo, pelo repúdio ao industrialismo e à modalidade da vida urbana. Estas questões relacionavam-se à definição do tipo símbolo da nacionalidade brasileira que, do mesmo modo, dividia a intelectualidade – tema a ser discutido no próximo capítulo. Segundo Maria Inez M. B. Pinto

¹⁰⁵ Idem, *Ibidem*.

¹⁰⁶ Idem, *Ibidem*. Cf. também MARTINS, A. L. Op. cit.

o artificialismo que permeava toda estrutura brasileira teria atingido em cheio a intelectualidade, especialmente a litoral-cosmopolita. Machado de Assis, criticado por seu “cosmopolitanismo dissolvente” de um lado, e Euclides da Cunha, ligado à “força da terra” de outro, representariam parâmetros da atividade intelectual balizado numa dicotomia que relacionava sertão/brasilidade e litoral/cosmopolitanismo¹⁰⁷.

De acordo com Nicolau Sevcenko, nesta percepção do campo como guardião da brasilidade, de tendência real-naturalista, que permeava parte da produção literária e do pensamento social do fim do século XIX e início do XX, a tradição e progresso não eram excludentes. Ao contrário, havia uma convivência entre modernidade e a tradição, uma vez que esta tinha o sentido de construir uma história para a região. O sertão, terra conquistada pelo bandeirante e ligada à expansão da fronteira do café, passou então a ser louvado, neste sentido, nada mais coerente, para construção e afirmação da nacionalidade brasileira do que valorizá-lo como centro norteador do progresso.¹⁰⁸ Lucia Lippi de Oliveira, afirma serem inerentes a este processo os *conflitos entre os valores nacionais e internacionais, assim como as tensões entre localismo e cosmopolitanismo*. Segundo a autora, esta teria sido, nos séculos XIX e XX, *uma questão básica enfrentada por intelectuais de inúmeros países. No Brasil, ela ganhou expressão nos debates que opunham o “litoral civilizado” ao “sertão atrasado”, principalmente a partir da publicação de Os Sertões, de Euclides da Cunha, em 1902.*¹⁰⁹

Era o momento de construção de um Brasil novo, de cidadãos novos. O olhar era dirigido pela técnica, pela ciência, para enquadrar o território brasileiro numa perspectiva de utilização dos elementos para o progresso. Cidades e sertões, talvez

¹⁰⁷ PINTO, M. I. M. B. Urbes industrializadas: o modernismo e a paulicéia como ícone da brasilidade. *Revista Brasileira de História*, 2001, v. 21, n. 42, p. 435-455.

¹⁰⁸ SEVCENKO, N. Op. cit.

¹⁰⁹ OLIVEIRA, L. L. Op. cit., p. 346.

não se contrapusessem de forma antagônica, mas pela dicotomia presença/ausência, ou desenvolvimento/incipiência do progresso. Entretanto, a “marcha para o progresso” incorporaria aqueles espaços e seus habitantes ao mundo civilizado.

Acompanhar o progresso correspondia ao alinhamento com os padrões e ritmos da economia européia. No entanto, a idéia de “modernização” não se limitava ao eixo Rio-São Paulo ou à urbanização; era uma idéia generalizada, que contemplava o progresso nacional também por meio da construção de novos eixos ferroviários e de telegráficos, com o objetivo de ligar o interior às capitais, enfim, integrar o país. Esta ação do Estado baseava-se na idéia de que o progresso proporcionaria o avanço rumo à civilização.

Para tanto, apresentavam-se enormes obstáculos em face das grandes diferenças internas e das distâncias, próprias de um país de proporções continentais. Além do interior ser considerado fracamente povoado, sua população era considerada indolente e refratária ao trabalho, características que se colocavam obstáculo ao progresso almejado.

Com um imaginário pautado na dicotomia cidade-progresso/campo-atraso, saíram a campo engenheiros, médicos, sanitaristas, jornalistas e outros técnicos, não apenas para estudar o divórcio da sociedade brasileira, mas para proporem soluções práticas, técnico-científicas que eles acreditavam poder levar o país à modernidade. Segundo Tania Regina de Luca,

de uma exaltação contemplativa da beleza natural e das potencialidades ilimitadas da terra, passou-se a advogar a necessidade urgente de conhecer, explorar, administrar e defender o território. Contudo, não bastava arrolar medidas era preciso passar à ação o que forçava as elites pensantes a defrontarem-se com a realidade nacional, en-

saiar diagnósticos e propor soluções para aqueles que pareciam ser os nossos males.¹¹⁰

As distinções existentes entre as áreas “civilizadas” e os “sertões incultos” eram atribuídas, em grande medida, às dificuldades de comunicação entre as diversas regiões. Penetrar no sertão e atuar nas áreas de controle do governo central por meio da construção de estradas, ferrovias, telégrafo, por onde a circulação pudesse ser realizada, tornou-se necessidade imperiosa e passou a ocupar lugar significativo nas preocupações das elites dirigentes.

As ferrovias foram as primeiras a concretizar as promessas da nova era: a “velocidade” e o “progresso”, assumindo uma grande força simbólica; sua expansão, no século XIX e primeiras décadas do XX, tinha como objetivo contemplar todas as regiões com o “progresso”. O argumento da unidade nacional foi usado como justificativa dos projetos de construção de ferrovias para o oeste.

Outra iniciativa que visava a garantia da integridade nacional e assim o controle do território foi a Comissão Geográfica e Geológica do Estado de São Paulo. Se por um lado, o conhecimento do território aponta para um aumento do seu controle administrativo, por outro, abria novas possibilidades à sua exploração.¹¹¹

As representações construídas pelo CGG apresentavam um território dividido em dois, com características e história próprias:

¹¹⁰ LUCA, T. R. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. Op. cit., p. 40.

¹¹¹ A criação das instituições de pesquisa está associada à valorização da ciência no último quartel do século XIX, em que houve uma crescente vinculação entre a ciência e o terreno da infra-estrutura do capitalismo industrial a partir da segunda metade do século XIX. Cada vez mais a pesquisa científica se voltava para a localização e obtenção de matéria-prima, desenvolvimento técnico, etc. Esta valorização da ciência no Brasil, em fins do século XIX, pode ser observada por meio de várias iniciativas que incrementaram os estudos científicos como, por exemplo, a transformação da Escola Central em Escola Politécnica, em 1874; a Criação da Comissão Geográfica e Geológica do Império, em 1875, da Imperial Estação agrônômica de Campinas, em 1887, assim como as reformas do Museu Nacional e do Observatório Nacional.

de um lado, encontravam-se os terrenos já explorados e povoados, habitado por pessoas com história e “civilizadas”; de outro, estava o “extremo sertão do estado”, habitado por pessoas sem história e sem cultura, “incivilizados”. É um ponto de vista que se revela nitidamente nos documentos elaborados pela Comissão Geográfica e Geológica; porém não prevalece somente entre engenheiros ou no universo intelectual dos funcionários da CGG: constituía-se efetivamente no imaginário social corrente, era um “horizonte espacial coletivo”.¹¹²

Há que se considerar neste contexto, que o motivo econômico dos fazendeiros e cafeicultores teve peso nas decisões políticas, entretanto, não se pode perder de vista a necessidade de legitimação do poder. Neste sentido, parece que a necessidade de reconhecer e mapear o território eliminando as “manchas” de terrenos não explorados estava mais ligada à necessidade de legitimação das elites paulistas no plano nacional, do que somente a um desejo de ampliar a cafeicultura. Assim no caso paulista, *a necessidade de controle sobre o território extrapolava os limites da política estadual, estendendo-se na luta pelo poder nacional.*¹¹³

Esta disputa pelo poder no âmbito nacional delineava-se não apenas por meio do discurso sobre a conquista do espaço interior, mas também no repertório de imagens construídas sobre São Paulo, como observa Mônica R. Schpun:

ele exprime, sobretudo, um imaginário regionalista que elege São Paulo o cartão de visita do Brasil. A oligarquia do café ocupa aí uma posição chave. Seu sucesso e riqueza recentes ligam-se intimamente à política imigratória e ao boom demográfico paulistano. Assim, como beneficiários e artífices do processo de urbanização, os membros do grupo enxergam na nova cidade o reflexo por excelência de seu imaginário. A produção de discursos que se segue institui, então, uma memória social dominante, vitoriosa e otimista, essencialmente regida por uma lógica de progresso. Nesta, a cafeicultura aparece

¹¹² ARRUDA, G. Op. cit., p.115.

¹¹³ Idem, Ibidem, p. 126. Ao analisar a participação da *intelligentsia* paulistana na configuração do regionalismo em São Paulo, PINTO, M. I. M. B. Op. cit., p. 442, afirma que *a questão regional, tal como era posta, recobria um sério debate: qual seria a região capaz de impor seu tom ao conjunto nacional? Que características a capacitava a exercer o papel de matriz da nacionalidade? Determinados aspectos geográficos, certas tradições históricas e o “caráter” do seu povo eram, sem dúvida, os trunfos mais valorizados.*

generalizada, como um feito de todos, e carregada de positividade: atores, relações e hierarquias sociais desaparecem atrás de um único agente, portador de progresso e de riquezas, "o paulista". Progresso e riquezas dos quais todo e qualquer brasileiro se beneficiaria, graças à generosidade desse mesmo "paulista". Neste contexto, a grande cidade é o espelho perfeito de um imaginário social regionalista, inicialmente forjado pelas elites, mas socializado em seguida.¹¹⁴

Vale destacar ainda que, inerente ao processo de constituição de uma memória social sobre os espaços, constituiu-se uma visão sobre seus habitantes. Estas formas de representação dos territórios e de seus moradores estenderam-se para fora do Estado de São Paulo. A cidade de São Paulo em primeira instância e, em seguida, o próprio Estado passaram a ser adotados como parâmetros do que se configurava como moderno, civilizado e atual.

As várias ações concretas no sentido de integrar a nação faziam parte de um processo de montagem de um estado centralizado, com o controle de todo seu território e da população. Seria esta idéia de ausência de "conhecimento", que subentendia falta de controle, que desencadeou várias iniciativas para suprir esta lacuna. Entre os resultados das iniciativas destacou-se a força da construção de uma memória sobre a paisagem e seus moradores.

Esta representação de determinados espaços do Estado de São Paulo, como "terrenos pouco explorados" existentes no início do século, motivou uma ação política e levou ao seu mapeamento. A divulgação dos serviços de reconhecimento empreendidos pela CGG, assim como o próprio motivo da ação, baseava-se na construção de um imaginário, segundo o qual o "vazio" era um local a ser conquistado, mesmo que isto significasse a dizimação dos antigos moradores ou mesmo de seus

¹¹⁴ SCHPUN, M. R. Op. cit.

hábitos. Rapidamente as imagens circularam através dos mapas e relatórios. Como destaca Angela de Castro Gomes,

desde o início da república existiu um forte consenso quanto à necessidade de produzir informações sobre o imenso espaço geográfico ocupado pelo país, para o que se tornava estratégica uma série de ações que poderiam e deveriam envolver viagens científicas de reconhecimento, estudos históricos, etnográficos e geográficos sistemáticos e não menos importante, a divulgação dos resultados obtidos para um público amplo, em que começava a se destacar a população escolar. Segundo a ótica de muitos republicanos engajados na construção inicial do novo regime, o Império fora negligente em todos estes aspectos. Sobretudo não se preocupava verdadeiramente com a questão da educação e deixava de lado o ensino da história e geografia pátrias. Sequer havia um número razoável de compêndios dedicados ao assunto, e as instituições voltadas para tão árdua tarefa eram muito poucas, sendo uma das exceções o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o IHGB. Não é assim uma casualidade o fato de nas primeiras décadas republicanas ter surgido uma série de publicações que se ocuparam, mais ou menos diretamente, do estudo do território e do povo brasileiro, sendo algumas delas dirigidas ao público em geral, e outras explicitamente às crianças.¹¹⁵

As memórias construídas sobre os espaços geográficos revelam grande influência na constituição de sentimentos de identidade nacional e regional, ou ainda no pensamento político e no próprio processo de transformação destes espaços. Entretanto, a princípio,

não se pode atribuir ao termo sertão um valor de elemento simbólico, suporte de uma possível construção de identidade nacional, mas o de “lugar da memória”. Porém se tentarmos localizá-lo geograficamente, realizaremos um esforço inútil. Ele não tem uma origem geográfica precisa e nem remete a um determinado lugar. Grosso modo, representa muito mais um aspecto simbólico de lugar distante, deserto e despovoado do que uma localização determinada (...) o sertão é uma descrição da natureza, uma paisagem ou muitas paisagens com o mesmo nome.¹¹⁶

¹¹⁵ GOMES, A. C. Através do Brasil: o território e seu povo. In: ALBERTI, V.; GOMES, A. C.; PANDOLFI, D. C. *A República no Brasil*. Op. cit., p. 158.

¹¹⁶ ARRUDA, G. Op. cit., p. 165.

Os termos “sertão”, “interior”, “campo”, “roça”, designativos de diversas realidades físicas e assumiram, na cultura, um grande significado, tornando-se, inclusive, um elemento de organização das representações espaciais da sociedade brasileira. Como sublinha Gilmar Arruda,

as categorias “cidades” e “sertões” emergem deste contexto como representações culturais, leituras elaboradas da realidade, constituída do real, dos próprios lugares físicos e também, talvez principalmente, da memória de um processo de transformação da paisagem, com todos os conflitos ocorridos na concreta “reocupação” espacial de regiões antes denominadas de “sertões”.¹¹⁷

Deste modo, conclui-se que as representações “campo” e “cidade” possuem historicidade específica, construídas com base em processos reais de ocupação e reocupação de territórios e mudança de paisagem. Esta constituição da dicotomia entre estes espaços é tema recorrente na cultura brasileira, que levou ao processo de conquista dos espaços interiores do país e inseria-se no processo de gênese do Estado-nação. Estas representações elaboradas seguem um processo de circulação pelo social até sua transformação em memória, que não se resume a um conjunto de lembranças, mas é um processo de luta em torno do que deve ou será guardado. Esta memória formada a respeito do território nacional, é resultado de iniciativas de implantar uma memória coletiva a partir do poder.

No panorama apresentado acerca das imagens do caipira e, por extensão, do campo, foi possível perceber diversas representações produzidas e divulgadas ao longo do século XX por meio das mais variadas manifestações culturais. Reveladas as primeiras percepções, ainda no início do século XIX, pelos viajantes e, posteriormente, cristalizada e popularizada no início do século XX, as imagens do homem do

¹¹⁷ Idem, *Ibidem*, p. 28.

campo possuem longa trajetória no pensamento social brasileiro. Contemplar esta representação (ou representações), arraigada no imaginário social, colabora na compreensão, ao menos em parte, da constituição e sucesso do “caipirinha” *Chico Bento*. Apesar da existência do personagem em outra realidade histórica, evidencia-se, na análise de suas revistas em quadrinhos, a sobrevivência de traços deste “protótipo” do homem do campo que se constitui permanência ressignificada por esse mesmo contexto.

3. SOB O OLHAR DA CIDADE: A IDEALIZAÇÃO DO CAMPO.

Bão mermo é lá na roça!

“Garoto do interior de São Paulo, Maurício de Sousa criou Chico Bento em 1961, inspirou-se na figura de um tio-avô, de quem ouvia contar histórias muito engraçadas. Para gente que mora nas zoeiras das cidades, Chico representa a pureza, a simplicidade e a “falta de pressa” que caracterizam as pessoas do interior do Brasil. Chico mora numa casa simples de um sítiozinho perto de uma vila, com igreja, pracinha, coreto, escola rural, poucas casas e nenhum carro nas ruas. Um ambiente tranquilo e sossegado onde todos se cumprimentam e se conhecem pelos nomes, Chico anda de pé no chão, chapéu de palha e calça curta. Fala caipira típico, canta moda de viola. Quando vai à cidade grande visitar os tios e os primos, volta correndo assustado com a fumaça, a poluição, o concreto armado e as pessoas sempre apressadas. Chico Bento estuda na escolinha rural, mas tem dificuldade de aprender aquilo que não faz parte de seu mundinho, seu chão e seus valores realmente autênticos. Arranja tempo para descansar debaixo das árvores, pescar ou nadar no riacho limpinho ou pegar goiabas no sítio de seu vizinho Nhô Lau. Vai à igreja aos domingos e não perde uma festinha na roça. Na sua turma aparecem Rosinha, a namorada, mais Zé Lelé, o Hiro, Zé da Roça, Dona Marocas, a professora, o padre Lino e muitos outros. Chico é, sem dúvida, o mais brasileiro de todos os personagens de quem ele chama ‘Seu Maurício de Sousa’.”¹

O texto acima revela ao leitor o que encontrará ao folhear as páginas da revista em quadrinhos do *Chico Bento*. A definição do universo ficcional do personagem sugere a perspectiva do “interior” e de seus habitantes sob a ótica de um cidadão. De acordo com Peter Burke, *as representações da sociedade nos dizem algo sobre uma relação, a relação entre o realizador da representação e as pessoas retratadas.*² As “imagens do outro”, no caso as representações urbanas dos habitantes do campo, *muitas vezes representam o outro como inversão do eu. Se a visão do outro é mediada por estereótipos e preconceitos, a visão do eu implicada*

¹ AS MELHORES HISTÓRIAS DO CHICO BENTO (Coleção As Melhores histórias de cada personagem). Porto Alegre: L&PM, 1990.

² BURKE, P. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004, p. 149.

*por essas imagens é ainda mais indireta. Contudo, oferece precioso testemunho se ao menos pudermos aprender como lê-las.*³

Nesse sentido, poderíamos inferir que ao definir o rural o citadino promove, por distinção, uma caracterização do seu próprio espaço. Esta diferenciação entre os dois ambientes se faz não apenas físico-geograficamente, mas por variados aspectos como: costumes, valores, vestuário, linguagem. O “caipira típico”, assim como o espaço que ele habita, é caracterizado pela diferença: ele representa o “outro”, tanto em relação àquele que produz a história, uma vez que a cidade é o espaço de referência para a elaboração dos enredos, quanto para o público ao qual se dirige: (...) *Para a gente que mora nas zoeiras das cidades (...).*

Esta dicotomia cidade/sertão, como já observado, desde pelo menos o último quartel do século XIX, foi constante nas mais variadas manifestações culturais, como a Literatura, a pintura, a música, o cinema e o teatro, e também se constituiu um dos objetos privilegiados nos textos de cunho sociológico do referido período, embasados em um contexto de constituição da identidade nacional. Apesar das mudanças ocorridas ao longo do século XX, é possível contemplar, em inúmeros discursos, a permanência da concepção de um país dual, pois parece ter persistido a idéia da cidade como local “moderno”, de “progresso” e “velocidade”, de “civilização”, em oposição ao campo “atrasado”, “arcaico”, “incivilizado”.

Nesse sentido, as histórias de *Chico Bento* constituem fonte privilegiada para a contemplação desta sobrevivência, ao mesmo tempo que atuam como meio difusor de determinada visão destes espaços e seus habitantes. A própria caracterização do personagem e de seu universo ficcional, apresentada acima, demonstra a percepção de um citadino em relação ao campo e seus habitantes. A

³ Idem, Ibidem.; p. 173.

aceitação pelo público leitor também pode ser explicada, em parte, pela insistência desta visão dicotômica, demonstrando a força desta representação no imaginário social.

Esta representação aparece, na revista em quadrinhos, ressignificada por sua existência em outra realidade histórica: a nova paisagem urbana. As cidades, construídas a menos de um século como locais “modernos”, passam a ser consideradas como portadoras de inúmeros problemas – como a violência e a degradação da qualidade de vida – decorrentes de uma série de transformações no Brasil entre os anos de 1940 e 1970; mudanças estas que *desenham um novo mapa e um novo perfil da população brasileira*.⁴ De acordo com Angela de Castro Gomes, até os anos 1940, as migrações se davam predominantemente para o Distrito Federal, para a cidade do Rio de Janeiro e para cidade e estado de São Paulo e eram, principalmente, oriundas do Nordeste e de Minas Gerais. Desde então, seriam estas regiões responsáveis pelo desterro da população que se dirigia primeiro para São Paulo e, posteriormente, em 1950 e 1960, também o Paraná, Goiás, Mato Grosso e Rondônia.

Estabeleceram-se, deste modo, novos percursos migratórios, assim como novas áreas de fronteira agrícola – o que se acentuou após o golpe de 1964. A partir do segundo decênio de 1960, afirma Elza Berquó, *iniciou-se o processo de industrialização do campo e modernização agrícola, aumentando o êxodo rural; além disso, já deslanchava o processo de esgotamento das antigas áreas de fronteiras, totalizando 12,8 milhões de pessoas que saíram do campo, entre 1960 e 1970*.⁵

⁴ GOMES, A. C. Através do Brasil: o território e seu povo. In: ALBERTI, V.; GOMES, A. C.; PANDOLFI, D. C. Op. cit., p. 190.

⁵ BERQUÓ, E. Evolução demográfica. In: PINHEIRO, P; SACHS, I; WILHEIM, J. (orgs). *Brasil: um século de transformações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 23.

As áreas urbanas do Centro-Sul foram privilegiadas, desenvolvendo a idéia de que a população das grandes cidades aumentaria muito – fenômeno denominado metropolização. Nesse sentido, os anos 1970 assinalaram um ponto de inflexão no perfil demográfico brasileiro, à medida que iniciaram a inversão da analogia entre população rural e urbana, concentrada no que passou a ser conhecida *genérica e simbolicamente, como Sul ou Sul maravilha, numa alusão às possibilidades reais ou sonhadas que a região oferecia*.⁶ Segundo constata Fernando Novais, o espaço urbano passa a ser preferido, pois

havia alternativa para a fronteira distante, a cidade estava próxima. A cidadezinha, onde fazem a feira, assistem à missa, participam das festas, vendem o que resta de sua produção. E também a cidade um pouco maior, aonde vão de vez em quando. E observam: o ônibus, o trem, o caminhão, o jeep, o automóvel; o rádio do bar, que toca música, dá notícias irradia futebol; consultório do médico, a farmácia, o posto de saúde, tão longe; as ruas iluminadas; o cinema; o modo de vestir das pessoas; a variedade de alimentos no armazém; a escola. Depois dos anos 60 e 70, a televisão toma, no bar, muitas vezes o lugar do rádio. Até nas pequenas cidades ou vilarejos lá está ela, no alto, colocada no ponto de encontro ou na praça: todos estão vendo a novela das oito. Observam tudo e conversam. E recebem cartas de parentes, compadres e vizinhos que foram morar na cidade – cartas escritas e lidas por favor de quem é alfabetizado. E as cartas falam de outra vida, melhor, muito melhor. A cidade não deixa de atraí-los. Foi assim que migraram para a cidade, nos anos 50, 8 milhões de pessoas (cerca de 24% da população rural do país em 1950); quase 14 milhões nos anos 60 (cerca de 36% da população rural de 1960); 17 milhões nos anos 70 (cerca de 40% da população rural de 70) Em três décadas a cifra espantosa de 39 milhões de pessoas.⁷

⁶ Idem, *Ibidem*, p. 187. Destaca-se o ritmo de urbanização da cidade de São Paulo que *em apenas cem anos, durante o século XX, passou de 265 mil habitantes para mais de 10 milhões; sua região metropolitana, hoje inteiramente conurbada e cobrindo cerca de 80 quilômetros quadrados, passou de menos de 300 mil para 17 milhões, estimando-se que alcance, já com taxas de crescimento muito mais baixas, cerca de 21 milhões de habitantes no ano 2015*. Ver também WILHEIM, J. *Metrópoles e Faroste no século XXI*. In: SACHS, I; WILHEIM, J e PINHEIRO, P. (orgs) *Op. cit.*, p. 176.

⁷ MELLO, J. M. C.; NOVAIS, F. A. *Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna*. In: NOVAIS, F. A. (org.) *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (*História da Vida Privada no Brasil*; 4), p. 580. Segundo Elza Berquó, estima-se a migração rural-urbano, entre 1970 e 1980, foi em torno de 15, 6 milhões de brasileiros. BERQUÓ, E. *Op. cit.* Mais dados sobre a (re)distribuição da população no país ver SANTOS, M.; SILVEIRA, M. L. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

A nova realidade que se delineou produziu desdobramentos sociais e econômicos que foram identificados e avaliados, cada vez mais, como negativos para o país. Por um lado, ocorria um esvaziar e conseqüente empobrecimento do espaço rural e, por outro, uma expansão demográfica nos grandes centros urbanos que cresceram desordenadamente, agravando os problemas de habitação, educação, segurança e saúde. Diante deste contexto, a idéia, defendida no início do século, de que o crescimento populacional era importante para o desenvolvimento do país passou a ser questionada. Do mesmo modo, constituíram-se as primeiras preocupações com o controle da natalidade, com a fixação do homem no campo e com a deterioração das condições de vida na cidade.

As transformações ocorridas na paisagem urbana possivelmente fomentaram algumas mudanças na percepção sobre este espaço e, por outro lado, sobre o rural. A revista em quadrinhos do *Chico Bento* demonstra a ressignificação na representação destes espaços, apesar de revelar uma persistência da percepção do campo como lugar do sossego, da tranquilidade e do atraso em oposição à cidade, local da pressa, da velocidade e do progresso.

3.1. A ressignificação dos espaços

A distinção campo/cidade revela-se nas representações visuais dos dois espaços como se observa na figura 1, capa da publicação *Chico Bento e o Primo*.



Figs. 1, 2 e 3. Na sequência, capa e p. 3 da revista *Chico Bento e o Primo*, Coleção “Um Tema Só” (Reedição das melhores histórias). São Paulo: Globo, n. 34, 2002 e *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 238, mar. 1996. As imagens apresentam uma dicotomia entre o campo e a cidade.

O contraste é alentado graficamente na representação e na disposição dos espaços nas duas primeiras figuras acima. A ênfase dada aos espaços evidencia-se pelo fato do desenho apresentaras personagens em plano geral, que visa destacar o cenário,⁸ no qual o campo aparece disposto na parte superior, durante o dia, com cores vibrantes e claras, a fim de explorar os aspectos naturais; e a cidade é representada abaixo do campo, durante a noite, em cores escuras. O simbolismo dessa representação dicotômica, dia/noite, sugere uma valorização positiva do campo em oposição ao teor negativo dado à cidade.

A contraposição também se revela pelo corte gráfico, no centro da figura, que separa os primos. Outro indício disso é a disposição dos personagens na segunda figura: *Chico Bento* à esquerda e o *Primo*, no quadrinho abaixo, à direita.⁹ A dicotomia é reforçada, na página de abertura da mesma publicação, pela afirmação

⁸ Segundo Antonio Luiz Cagnin, o plano geral ou panorâmico corresponderia à descrição do ambiente na literatura. CAGNIN, A. L. *Os Quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1971.

⁹ Antonio Luiz Cagnin observa que a colocação das figuras no âmbito da cena induz as relações de uma imagem com a outra, ou com o observador. São relações intencionais propostas pelo desenhista na composição da cena a fim de reforçar sua mensagem e dirigir a leitura. CAGNIN, A. L. *Op. cit.*, p. 89.

textual da existência de “dois mundos”, marcando uma distinção: *você vai se divertir a valer com o encontro destes dois primos, em mundos tão diferentes e tão próximos!* O recurso textual possibilita a reiteração da mensagem – de distinção entre campo/cidade – e atua como condutor da leitura.¹⁰

No conjunto das revistas analisadas, espaços como restaurante, elevador, lanchonete, clube, shopping, metrô, sorveteria, locadora de vídeos, considerados citadinos, também são referentes na contraposição ao campo. Do mesmo modo, a eletricidade e os aparelhos eletrônicos, signos da modernidade, figuram como elementos distintivos do espaço urbano em relação ao rural. A televisão, o telefone, a máquina fotográfica, o interfone, os brinquedos eletrônicos, computador, apenas para citar os elementos mais destacados, revelam a distância entre os hábitos e modos de vida do campo e os da cidade – ressalta-se um “atraso” do campo em relação à *urbe*, entretanto, não desqualificando o primeiro, mas apresentando como positivo no sentido de ser um espaço que resguarda valores genuínos.

Assim como nas figuras apresentadas, as cidades aparecem geralmente em tons acinzentados, escuros, num ambiente composto por carros em alta velocidade ou por um aglomerado de pessoas apressadas, ou ainda por fábricas cuja fumaça polui o ambiente, compondo, assim, um cenário que sugere uma percepção negativa da *urbe*. Em oposição, o campo é identificado com a natureza e retratado em cores claras e vibrantes, com fauna e flora abundantes: um ambiente tranquilo e pacato.

¹⁰ É fundamental aqui compreender o significado do recurso do “balão” nas histórias em quadrinhos. Esse enquadramento da fala funciona como um modo de captar, tornar visível e inteligível, um elemento etéreo: o som. Ao mesmo tempo atuam como disciplinadores – dirigem nossa compreensão subliminar da duração da fala – dentro do balão, o letramento reflete a natureza e a emoção da fala. Desse modo, têm fundamental importância na apreensão da mensagem das narrativas quadrinizadas. Sobre o assunto ver: EISNER, W. *Quadrinhos e arte seqüencial*. Trad. Luis Carlos Borges. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.



Fig. 4.



Fig. 5

As imagens acima (figs. 4 e 5) exemplificam a oposição campo/cidade, em que o campo é caracterizado pela tranquilidade, em oposição, a cidade representada pela “agitação”; pela velocidade; pessoas apressadas; trânsito congestionado; ruídos – como é possível observar nas figuras a seguir (figs. de 6 a 9).



Fig. 6. Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 146, 1992, p. 10.

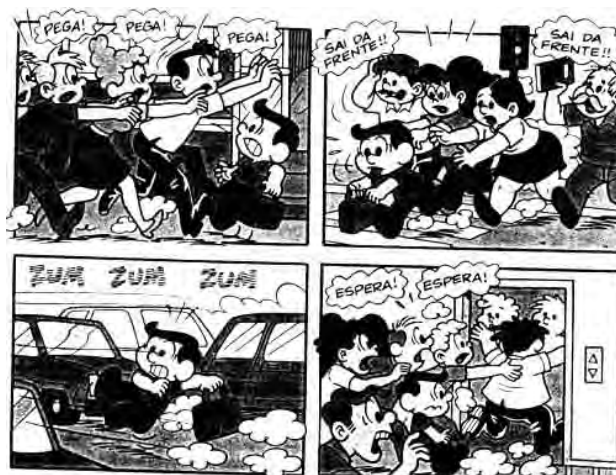


Fig. 7. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 348, 2000, p. 14.



Fig. 8. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 324, 1999, p. 6.



Fig. 9. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n.216, 1995, p. 13.

Apesar da busca pela não especificação espacial nas HQs, característica da produção comercial de Maurício de Sousa, diversos elementos nos permitem inferir que a cidade utilizada como cenário nas histórias de *Chico Bento* é a capital paulista, primeiramente, por ser onde se localiza o estúdio Maurício de Sousa Produções Artísticas, sede da produção dos quadrinhos. Por outro lado, em algumas histórias apresentam-se referências textuais indiretas aos espaços da cidade de São Paulo, como a “Praça da República” e a “Praça Princesa Isabel” – fig. 10 – ou ainda pela representação gráfica de uma placa indicando “São Paulo 100Km” rumo onde o “primo da cidade” de *Chico Bento* se dirigia – fig. 11.¹¹



Fig. 10. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 195, 1994.



Fig. 11. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 173, 1993.

Entretanto, os atributos conferidos à referida capital caracterizam os grandes centros, permitindo a identificação deste espaço como representação do “urbano”. Deste modo, o lugar que se opõe ao campo é a “metrópole”, a grande cidade. A

¹¹ O círculo em torno da placa que indica São Paulo é sinalização nossa.

história intitulada “Cidade Grande”¹² (História 1)¹³, exemplifica essa representação veiculada pela revista.¹⁴

No primeiro elemento narrativo, apresenta-se como cenário o grande centro urbano – segundo o próprio título da história. O desenhista utiliza-se do plano geral ou panorâmico que engloba não somente a personagem, mas também todo o ambiente a fim de enfatizá-lo.¹⁵

Os quadrinhos demonstram a manutenção das metáforas da urbanidade e modernidade desenvolvidas no início do século XX para caracterizar a urbe: os arranha-céus, o automóvel, o ritmo veloz. Tudo parece constituir um espaço harmônico e ordenado, onde os carros, ônibus e caminhões, apesar de numerosos, parecem trafegar com tranquilidade, entretanto, sem identificação de seus condutores e passageiros conotando a impessoalidade. O elemento humano, representado por *Chico Bento* e o *Primo*, e até mesmo um animal, no caso um cachorro compõem esta paisagem.

A representação do espaço urbano constitui, portanto, o argumento principal da história, leitura sugerida pela ausência de falas nas três primeiras páginas bem como pela utilização do plano geral (ou panorâmico), que intentam retratar o cotidiano citadino tomando como base elementos depreciativos: poluição de toda espécie, o semblante abatido do pedestre. O recurso textual – dos balões ou legenda, utilizados geralmente para conduzir a leitura – é suprimido pelo reforço das imagens.

¹² CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 228, 1995.

¹³ As histórias em quadrinhos compõem o corpo do texto, geralmente apresentadas na página seguinte à sua citação.

¹⁴ As imagens são apresentadas de forma múltipla, pois se trata de uma história em 3D (3 “dimensões”) – percepção em “profundidade virtual”, ou seja, pode-se perceber o desenho em planos diferentes de profundidade.

¹⁵ CAGNIN, A. L. Op. cit., p. 92.

As personagens não permanecem como espectadores distantes, adentram naquele cenário, que agora se torna ambiente da história, observando-lhe as especificidades. São retratadas, como principal atributo da cidade, as diversas formas de poluição: do ambiente – representada pelo lixo espalhado na rua, cuja imagem é reforçada pela presença dos cestos de lixo que sugerindo uma ação deliberada do cidadão; do ar, indicada pela fumaça dos automóveis e das fábricas, estas também agentes poluidoras dos rios; e, por fim a poluição sonora, evidenciada pelas onomatopéias utilizadas - “Fom”; “Biii”; “Vrum”; “Crash” – as quais caracterizam a cidade como barulhenta, enfatizando a imagem caótica do urbano; não apenas sua expressão lingüística, mas a própria disposição desordenada e repetitiva reforça tal argumento.¹⁶

Quem conduz o sentido interpretativo da cena, por meio de suas expressões faciais e corporais, é *Chico Bento* ao demonstrar um misto de espanto e tristeza diante da realidade com a qual se depara.¹⁷ Por outro lado, o *Primo* nem mesmo

¹⁶ A onomatopéia não é uma criação das histórias em quadrinhos, mas utilizada em vários campos da linguagem, entretanto, em tal gênero narrativo, apresenta-se de modo autêntico e original sendo utilizada como recurso estético-informacional para representar plasticamente sons, não apenas na imitação, mas sugerindo graficamente seu tipo. ACEDO, J. *Como fazer histórias em quadrinhos*. Trad. Sílvia Neves Ferreira. São Paulo: Global, 1990, p. 130-1. Tal recurso apresenta duplo aspecto: analógico e lingüístico. Enquanto analógico participa da montagem da cena (tamanho dos grafonemas, volume, tridimensionalidade, variedade das formas); enquanto lingüístico, normalmente aproveita a qualidade sonora do grafema representado. CANIN, A. L. Op. cit. P. 135. As onomatopéias utilizadas FOM, BIII, VRUM e CRASH, procuram representar o trânsito caótico da cidade grande uma vez que se relacionam a sons produzidos por veículos: VRUM: variação de VROM que traduz o arranque de automóvel (AIZEN, N. Bum! Prááá! Bam! Tchááá! Pou! Onomatopéias nas histórias em quadrinhos. In: MOYA, A *Shazam!*. Op. cit.; CRASH corresponde ao verbo em inglês *to crash* que se traduz por espatifar no solo, colidir com estrépito – definição de ACEDO, J. Op. cit., p. 132; FOM e BIII são usualmente utilizadas para representar a buzina de automóveis. De acordo com Umberto Eco, a onomatopéia, elemento importante da *semântica dos quadrinhos* – repertório simbólico que compõe as HQs – é um signo gráfico utilizado com função sonora. ECO, U. Op. cit., p. 145.

¹⁷ Nos quatro primeiros elementos narrativos a expressão facial de *Chico* – combinação de olhos arregalados e boca fechada para baixo – permite ler um misto de curiosidade e espanto, medo. Já nos sexto e sétimo quadrinhos, o arranjo facial – pupilas caídas e boca para baixo – expressa tristeza, abatimento, reforçada pelos ombros caídos. Tal classificação dos arranjos expressivos foi realizada com base nos estudos de Antonio Luiz Cagnin, que em sua análise da estrutura narrativa dos quadrinhos, procura definir uma série combinatória de traços que funcionam como unidades significantes e das suas variações que podem criar uma galeria de tipos e uma escala de estados afetivos que dominam os personagens. Para tanto, utiliza, a título de amostra, alguns exemplos dos

dirige o olhar para o cenário à sua volta e, no decorrer da narrativa, mantém a mesma expressão facial serena – em contraste com a de *Chico Bento* – demonstrando indiferença diante de uma condição que se tornou banal. Esse conjunto narrativo fomenta uma leitura crítica da banalização desse contexto por seus habitantes e da “realidade” citadina representada por uma série de predicados pejorativos.

A poluição, tema recorrente nas histórias analisadas,¹⁸ é apresentada como um dos principais atributos da cidade, sendo diretamente relacionadas ao crescimento da urbanização, como exemplifica a história “A imbatível poluição”¹⁹ (História 2). A poluição – representada por uma nuvem de fumaça marrom – sofre uma personificação adquirindo “voz” – apresentada graficamente pelos balões de fala – e vontade própria.

No diálogo que mantém com *Chico Bento*, a “dona poluição” – como se autodenomina – refere-se a ele, no terceiro elemento narrativo, como “caipirão”, o que sugere um discurso citadino implícito em sua fala. Sua “origem urbana” também é indicada na frase: *estou em estado de expansão... vou tomar conta do interior, também!* – afirmativa que fomenta a interpretação de que esse processo teria se iniciado na “capital” e estaria se alastrando para o interior. Nesse sentido, a poluição apresenta-se como elemento de reforço da dicotomia entre capital/interior:

personagens de Maurício de Sousa. O autor afirma que as personagens e suas expressões corporais são estilizadas e as unidades empregadas pelo desenhista são simples, portanto possibilitam estabelecer, por análise combinatória, um número de arranjos prováveis de se obter com as unidades com as quais Maurício de Sousa trabalha. Este conjunto de arranjos classificados por Cagnin será utilizado como dado interpretativo nesse trabalho, mas não apenas, outros autores como Juan Acedo e Will Eisner, que se debruçaram sobre a linguagem dos quadrinhos também nos servem de aporte analítico.

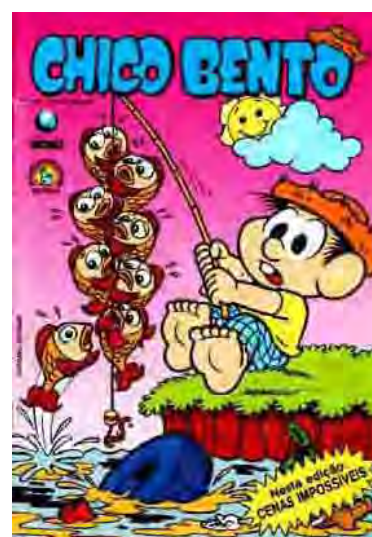
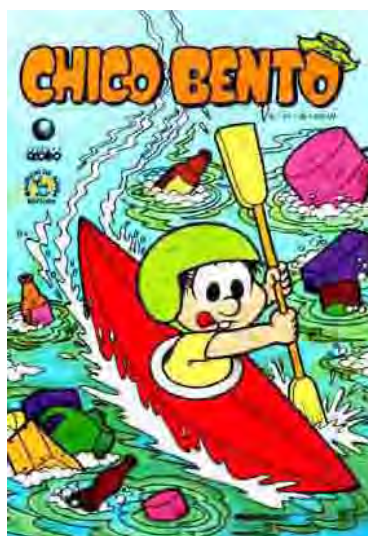
¹⁸ Constatou-se que, dentre as 80 histórias que possuem a cidade como cenário, 40% apresentam a poluição como um dos seus principais atributos. Por sua vez, as questões ambientais aparecem como tema de 17% das histórias analisadas.

¹⁹ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 59, 1989.

novamente reforçando a positividade deste como último manancial da fauna e flora em oposição à negatividade da cidade, propagadora da poluição.

Na quarta página da história é utilizado um recurso metalingüístico,²⁰ explorando os próprios signos que constituem as HQs: a página deixa de representar o ambiente da história para retomar sua condição de papel, tornando-se a solução que *Chico Bento* encontra para livrar-se da poluição.

Ao “profetizar” o futuro do interior – no sexto quadrinho destacado pelo colorido do balão – “dona poluição” afirma ter como aliado o “progresso”, personificando-o: ... *Eu tenho um aliado muito forte, que se chama progresso!* Do mesmo modo que a poluição, esse dizer indica uma qualificação negativa do progresso como causador de destruição.



Figs. 12, 13 e 14. As capas revelam uma preocupação ecológica ao representar o campo sendo “invadido” pela poluição. (*Chico Bento*, n. 140, 1992; *Chico Bento*, n. 151, 1992; *Chico Bento*, n. 169, 1993).

Nesse sentido idéia de progresso, antes elemento que metaforizava positivamente a modernidade no início do século XX, também é ressignificada e

²⁰ O termo é aqui empregado segundo definições de Moacyr Cirne. CIRNE, M. *A Linguagem dos quadrinhos – o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Sousa*. Op. cit., p. 69.

passa a ter sentido pejorativo: agora é “forte aliado” da destruição e não mais protagonista da construção. Percepção esta reforçada na história “O dia em que o progresso chegou à história do Chico Bento”²¹ (História 3). A “chegada do progresso” no interior é representada pela urbanização – como expressam as páginas 30 e 31 da história. Entretanto, o progresso, a urbanização e a “conquista” do interior aparecem como degeneradores do espaço.

Já abaixo do título, que anuncia a causa da devastação apresentada, aparecem árvores cortadas e *Chico Bento* pasmado²² diante dessa visão. No último quadro da página, cria-se um suspense por meio da fala do personagem sobre o que *Chico Bento* encontrará em seguida, o que mais o “progresso” devastou. E não ele se depara com um elemento estranho ao campo: uma escavadeira e com um mestre de obras que anuncia, com ares de satisfação, a chegada do progresso na construção de um viaduto, supermercado, fábrica, cinema, ou seja, na urbanização.

Nos quadrinhos seguintes, a personagem se depara com uma transformação completa das paisagens habituais de suas histórias, constatando, com terror – como demonstra sua expressão no décimo segundo quadrinho²³ – a construção de uma cidade: *Num querdito! Fizero uma cidade na minha história*. Este estranhamento deve-se ao fato de a “história de Chico Bento” representar o campo, espaço com características distintas da *urbe* que se apresenta, como revelam os quadrinhos posteriores, como a cidade impessoal – ... *aqui as pessoa num si conhece*; poluída pelos resíduos das fábricas – *Rosinha* usa máscara para se proteger – e cujos

²¹ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 38, 1988.

²² O conjunto da expressão facial e corporal retrata tal emoção: os pés à frente do corpo, fornecendo a impressão de uma parada brusca; os olhos arregalados e boca aberta do mesmo modo expressam o espanto diante do inesperado, o que é reforçado pela onomatopéia *argh!* – grito de desespero, segundo definição de AIZEN, N. *Bum! Prááá! Bam! Tchááá! Pou!* Onomatopéias nas histórias em quadrinhos. In: MOYA, A. Op. cit., p. 301.

²³ A utilização do plano aproximado fomenta uma ênfase na expressão da personagem: olhos arregalados e dentes cerrados novamente indicam o terror diante do que é visualizado.

carros são barulhentos, em oposição implícita ao campo, local de natureza virgem e relações humanas ainda não corrompidas pelos malefícios trazidos pelo “progresso”. Novamente a solução encontrada por *Chico Bento* para exterminar o ambiente que rechaça resolve-se metalinguisticamente por meio de uma borracha, com a qual apaga a paisagem indesejada, e um lápis, para redesenhar o cenário.

A cidade, tida como um espelho perfeito do imaginário social modernista do início do século XX, inicialmente forjado pelas elites, mas socializado em seguida,²⁴ parece ter sua imagem, metáfora positiva da modernidade e do progresso, transformada no fim do mesmo século. Não há mais a avidez *futurista* pelo progresso amplamente divulgada pelos periódicos paulistanos daquele período e nas poesias de Mário e Oswald de Andrade.²⁵ Segundo Tânia R. de Luca,

os modernistas estavam fascinados com o espetáculo proporcionado pela grande metrópole: fábricas e chaminés, prédios, carros bondes, o burburinho das multidões apressadas em contínuo movimento. Num Brasil esmagadoramente rural, São Paulo destacava-se como experiência urbana única, digna de ser erigida à condição de musa inspiradora.²⁶

Vale destacar aqui que, segundo Anateresa Fabris, esse futurismo expresso no movimento modernista tinha mais um caráter “projetivo” que “efetivo”.²⁷ No final do século XX, diante da “concretização” das projeções futuristas da urbanização, industrialização, da velocidade, etc., a positividade absoluta do progresso pareceu sofrer uma ressignificação a partir das consequências apresentadas em destaque: poluição, destruição da fauna e flora, degradação dos níveis de vida – não apenas

²⁴ SCHPUN, M. R. Op. cit.

²⁵ Ver MARTINS, A. M. Op. cit.

²⁶ LUCA, T. R. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. Op. cit., p. 289. Ver também SEVCENKO, N. Op. cit.

²⁷ FABRIS, A. *O futurismo paulista*. Hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil. São Paulo: EDUSP: Perspectiva, 1994.

em aspectos físicos, mas também psicológicos impressos pelo ritmo de vida urbano, assim como pela violência.²⁸



Fig. 15. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, 1995, n. 211.

A dicotomia campo/cidade é novamente reforçada na figura 11, por meio do corte gráfico da grama verde, onde se encontra *Chico Bento*, que estabelece o fim do espaço rural, ligado à cidade por um estreito caminho. Acima, representa-se a *urbe*, em tons escuros, num cenário composto por prédios envoltos em nuvens marrons que simulam a poluição. Essas imagens são ainda reforçadas textualmente pela inserção da legenda indicada na fala da personagem, que parece dialogar com o leitor. A cidade é apresentada por *Chico Bento* pelas ausências – falta de quintal, de árvore, de lugar brincar, de espaço para horta, para o pomar, para olhar a imensidão do campo e do céu – que permitem inferir serem atributos próprios do campo, promovendo uma caracterização dos espaços pautada nas supostas diferenças presentes na idealização do espaço rural.

²⁸ Sobre a questão da violência urbana no Brasil contemporâneo ver ZALUAR, A. Para não dizer que não falei do samba: os enigmas da violência no Brasil. In: NOVAIS, F. A. (org.) *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Op. cit.

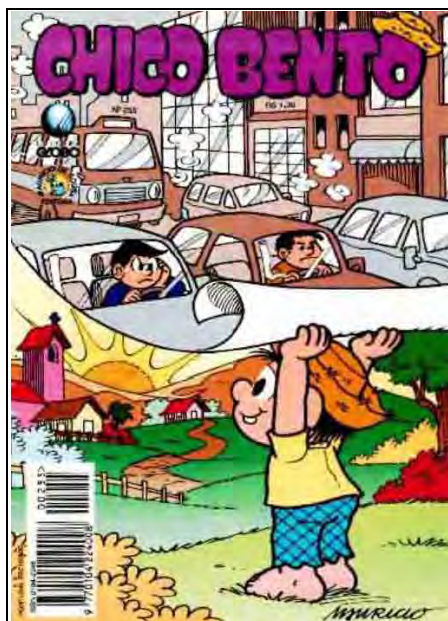


Fig. 16. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 255, out. 1996.

Em oposição à *urbe* caótica, cuja representação é feita principalmente por imagens de prédios, trânsito e poluição, o campo é apresentado como lugar ameno, de natureza abundante. Nesse sentido, a figura acima é representativa desta percepção, do descortinar de um espaço luminoso, colorido que denota tranquilidade e bem estar, ao contrário do ambiente cinzento que representa a cidade, onde os indivíduos que compõem a cena parecem aborrecidos.

A imagem apresentada do campo na revista em quadrinhos do *Chico Bento* é predominantemente edênica, sobretudo quando contraposta à cidade. Esta representação citadina do espaço rural parece indicar uma necessidade do ar puro dos campos, do contato com a natureza, do bucolismo, da tranquilidade e da presumida segurança do interior, como meio de expressar a reposição das relações sociais imediatas, supostamente perdidas nas experiências sociais urbanas. Essa tendência de exaltar a vida no campo não parece atestar um desejo de viver fora da

cidade, mas sim se configura como recurso de evasão e, por vezes, crítica ao centro urbano.²⁹

Como já dito anteriormente, a percepção do campo presente na revista analisada se aproxima das imagens construídas ainda no início do século XX, contraposta às representações modernistas. Produziu-se a idealização do campo como espaço de resguardo dos valores genuínos, da tradição e de últimos mananciais da fauna e da flora.³⁰

O espaço rural representado na publicação parece remeter-se ao das antigas relações econômicas, sociais e culturais no campo. Num primeiro momento, seria possível imaginar este espaço idílico apresentado sob a ótica da nostalgia ou da rememoração do criador da personagem, Maurício de Sousa cuja origem é o interior do estado de São Paulo. Todavia, apesar de sua “experiência de interior”, que teve valor na composição da personagem e de seu universo ficcional, o criador da *Turma da Mônica* não participa diretamente da produção das HQs desde os anos 1970,³¹ deixando a revista do “caipirinha” da Turma a cargo de sua equipe. Assim, é importante questionar quais as referências para a composição do universo ficcional do *Chico Bento* e do conjunto de suas histórias.

No artigo *Histórias em quadrinhos e seu argumento*, o diretor da escola Panamericana de Arte, Enrique Lipszyc, apresenta algumas sugestões para a

²⁹ Essa imagem idealizada do campo em oposição à cidade aproxima-se das representações desses espaços na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX analisadas por Keith Thomas. De acordo com o autor, sustentava-se que o campo era mais bonito que a cidade, convicção, que, em parte, se devia à deterioração do ambiente urbano principalmente pela poluição das fábricas que acentuava o desejo da luz e do ar fresco do campo. Havia também uma tendência em depreciar a cidade e encarar o campo como símbolo de inocência e virtude. THOMAS, K. Op. cit.

³⁰ De acordo com Sevcenko, na entrada dos anos 20, apogeu do culto ao moderno, o apego à tradição, principalmente do regionalismo paulista, deu-se de modo nada paradoxal. O esforço de desenvolvimento de pesquisas sobre a cultura popular sertaneja, em busca das tradições, e as iniciativas de instauração de uma arte imbuída de um padrão de identidade autenticamente brasileira, não representava repúdio ao moderno, pelo contrário, indicava desprezo pelo europeísmo e procura pela originalidade. SEVCENKO, N.Op. cit.

³¹ Segundo afirma o próprio autor, em UM ‘CAIPIRA’ sonha com o exterior. Op. cit.

produção de argumentos quadrinísticos. Em suas orientações, afirma que o quadrinista deve:

ao escrever o argumento acumular previamente o material que irá utilizar: um conjunto de fatos, acontecimentos etc. observados por ele mesmo ou imaginados, ou senão usando experiências de outras pessoas (jornais, notas, descrições, novelas, filmes, etc.). É preciso aprender a colecionar material para trabalho, anotando, sistematizando, colecionando e pondo em ordem para uso posterior. Ao escrever um argumento cabe pensar na maneira de se orientar ao redor de seu tema (...) Esgotadas todas as possibilidades na coleta de material, é preciso dedicar-se a um estudo minucioso (...) a elaboração de um bom argumento exige leitura, observação, sistematização, ver filmes, reflexão, etc. Os acontecimentos dum argumento transcorrem em determinada época. É preciso todo o material que possa familiarizar-nos com o lugar e época de ação deste argumento. Nele atuam determinados personagens. A imagem destes heróis, apresentada no roteiro, pode ser insuficiente para desenhá-los. O desenhista deve estudar o mais detalhadamente possível os personagens que atuam na história para poder transmitir seus traços mais característicos. Para poder fazer o enquadramento, o desenhista deve ilustrar com exatidão o exterior do personagem, seu rosto, sua figura, seu modo de vestir, dando-lhes um estilo próprio.³²

Não somente esta observação do desenhista, mas também a análise dos quadrinhos, permitem levantar uma hipótese a respeito de sua produção. Apesar de não terem sido localizadas referências diretas ao material usado para a elaboração das histórias, provavelmente há a utilização de uma literatura sobre o tema, cujos exemplos mais expressivos encontram-se nas obras de Monteiro Lobato e na Literatura regionalista do fim do século XIX e início do XX, da qual advém esta leitura romantizada e, muitas vezes, estereotipada do espaço rural e de seus habitantes. Do mesmo modo, são perceptíveis traços da cultura tradicional caipira retratada por Antônio Cândido ou ainda Maria Isaura Pereira de Queiroz. Tal proposição baseia-se na análise do conjunto de revistas do *Chico Bento*, no qual foram identificados uma riqueza de detalhes na constituição dos cenários e na composição das

³² LIPSZYC, E. Histórias em quadrinhos e seu argumento. In MOYA, A. de. *Shazam!* Op. cit.

características físicas e psicológicas das personagens, aproximadas sobremaneira das imagens do rural e seus habitantes encontradas na literatura citada; o que incita a dúvida de que o universo ficcional caipira, apresentado pela equipe da Maurício de Sousa Produções, seja fruto meramente da imaginação de seus idealizadores.³³

Apesar de apresentar a idéia de que as histórias passam no tempo presente, remetem-se a referências de uma cultura caipira tradicional, que, segundo estudos de Antônio Cândido, encontrava-se, já nos anos 50, em processo de desestruturação.³⁴ A revista não busca, portanto, retratar a realidade do universo rural ou caipira: elabora-se uma construção idealizada do espaço rural e cultiva-se uma experiência nostálgica, produzida ou acentuada pelos próprios meios de comunicação – cinema, música, literatura – em torno da cidade interiorana de origem ou de um mundo não-urbano idealizado a partir de uma forma de recusa da cidade – esse mundo constitui no nível da indústria cultural, o equivalente do sítio de fim de semana ou à cidadezinha das férias anuais.

Constitui-se matéria difícil identificar, no conjunto da publicação, quais obras possivelmente teriam servido de inspiração para a construção do universo ficcional de *Chico Bento*, visto que as referências se encontram diluídas. Do mesmo modo, é complexa a tarefa de localizar os limites entre os aspectos que reiteram o estereótipo do caipira e seu espaço já existente e o novo que se apresenta.

Devem ser levados em conta também o elemento de criação – as histórias em quadrinhos não possuem compromisso com a realidade – e o fato dessa produção estar inserida em um momento histórico, que norteou a elaboração dos quadrinhos e

³³ Apesar das diversas tentativas de entrar em contato com a equipe da Maurício de Sousa Produções não foi possível contatá-los. Embora não tenham sido feitas entrevistas com o grupo de criação de *Chico Bento* ou mesmo tido acesso ao material de produção da revista, acredita-se que exista um “arquivo modelo” que fornece os padrões das personagens, cenários e temas a serem abordados nas narrativas quadrinizadas da *Turma da Roça*, haja vista que o conjunto de desenhistas se renova no decorrer do tempo e o padrão das histórias permanece.

³⁴ **MELLO e SOUZA, A. C.** *Os parceiros do Rio Bonito*. Op. cit.

sua percepção. Deste modo, o campo idílico, representado na revista em questão, relaciona-se aos desejos de evasão de alguns aspectos da realidade. Constituiria parte do que Michel De Certeau denominou “imaginário da cidade”:

a linguagem imaginária multiplica-se. Ela circula por todas as nossas cidades. Fala à multidão e ela a fala. É o nosso, o ar artificial que respiramos, o elemento urbano no qual temos de pensa (...) Uma sociedade inteira aprende que a felicidade não se identifica com o desenvolvimento. Ela confessa, ao atribuir um lugar cada vez maior aos lazeres – esse para além e essa “recompensa” do trabalho – cultivando o sonho das férias ou das aposentadorias.³⁵

Em grande medida, nos quadrinhos de *Chico Bento*, o campo é apresentado como espaço de lazer, onde o *Primo* ou outras figuras caracterizadas como urbanas vão passar suas férias. Enfim, um lugar edênico, onde é possível refugiar-se da vida caótica da grande cidade, visto que, na tranquilidade do campo é possível respirar ar puro ou ainda ter um contato com a natureza ainda preservada.³⁶

Várias histórias corroboram para essa leitura de projeção dos desejos citadinos, principalmente em relação a uma vida mais ligada à natureza ou ao lazer que supostamente o campo proporcionaria. Exemplo disso, é a história “A vida que todo mundo gostaria de levar”³⁷ (História 4). *Chico Bento*, habitante do campo, vivencia situações que, do modo como apresentadas, parecem ser corriqueiras na vida rural – ao menos no contexto ficcional da revista: comer frutas colhidas no pé, nadar numa lagoa, descansar debaixo da sombra de árvore, andar a cavalo, admirar a natureza. Evidencia-se uma percepção do campo como espaço idílico que, na última página, revela-se como a visão de um leitor citadino, o qual observa a cidade poluída de seu apartamento. O leitor diz “detestar ler este tipo de história”, pois

³⁵ CERTEAU, M. *A cultura no plural*. Trad. Enid Abreu Dobransky. São Paulo: Papirus, 2001, p. 41.

³⁶ Segundo Umberto Eco, a personagem da história em quadrinhos representa, geralmente, a soma de determinadas aspirações coletivas que as tornam facilmente reconhecíveis. ECO, U. Op. cit.

³⁷ CHICO BENTO. São Paulo: Abril, n. 89, 1986.

retrata uma realidade completamente diversa da sua e que é objeto de seu desejo – ao contrário do que demonstra. A indignação do leitor citadino não se dá pelo repúdio àquele tipo de vida que o próprio título da história afirma que “todo mundo gostaria de levar”, mas sim pela distância de sua realidade.

O dia-a-dia no campo como desejo citadino também é mote para “Um dia de rotina”³⁸ (História 5) que apresenta o que seriam atividades rotineiras do campo desde o acordar, despertado por um galo (tempo natural *versus* tempo cronológico), o alimentar os animais, a diversão no lago, a ida à escola, o descanso sob a sombra das árvores e a hora de dormir. O que é visto como uma vida monótona, que *Chico Bento* parece ter vontade de mudar, surge como objeto de desejo do leitor citadino – mais uma vez aqui se explora o recurso metalingüístico de referência e diálogo direto com o leitor que passa a integrar a narrativa.

Do mesmo modo, é expressa claramente a “cidade” como fonte inspiradora para a produção de histórias, como “A inspiração”³⁹ (História 6), cujo argumento principal é a representação de uma vida excludente de todos os atributos negativos da vida urbana. No último quadro da história, a imagem da poluição perpetrada pelas fábricas, exime a roteirista da resposta à questão de Maurício de Sousa sobre a produção de histórias do *Chico Bento* com forte preocupação ecológica. Não somente o estilo de vida diverso incita o desejo, mas o próprio espaço natural preservado, ainda imaculado, que o campo representa. Entretanto, mesmo sendo um dos principais temas e ensejando uma atitude positiva dos leitores em relação à preservação do meio ambiente, essa preocupação ecológica expressa nas revistas do *Chico Bento* não demonstra como alcançar o objetivo.

³⁸ CHICO BENTO. São Paulo: Abril, n. 73, 1985.

³⁹ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 47, 1988.

Na história “Não à poluição” (História 7), *Chico Bento*, deparando-se novamente com as várias faces da poluição – do ar, das águas e do solo – encontra uma simples solução para acabar com este mal: rasgar a parte da história que contém as imagens indesejadas. No entanto, ao final do enredo o roteirista, que, conforme a narrativa permite interpretar, vivenciaria esta realidade – ilustrada pelo cenário ao fundo com as fábricas disseminando poluentes no ar e nos rios – revela uma sensação de impotência em sua fala: *Se fosse assim tão fácil (...)*. Nesse sentido, as representações iconográficas das HQs do *Chico Bento*, novamente suscitam uma percepção do campo como subterfúgio do cidadão. Outras histórias apresentam o mesmo argumento narrativo: a fácil resolução das questões ambientais nas páginas fictícias dos quadrinhos, mas a incapacidade desolucionar o problema na realidade.

Delineia-se, portanto, um “campo-ficção”, no sentido empregado por Certeau à ficção que permeia o imaginário cidadão. Segundo o autor, *a ficção está em toda parte (...) O leitor encontra nas imagens e nas “legendas” uma história daquilo que “não se faz”, uma história ausente. (...) Por isso deve contentar-se em sonhar com ele. Ou em vê-lo a falta de fazê-lo.* (grifos no original).⁴⁰

O campo-ficção que se apresenta nas páginas da revista analisada, parece configurar-se como “objeto de consumo”. Tanto a vida no campo de tranquilidade e prazeres, como o recanto natural e não maculado pela poluição e os valores degradantes da sociedade urbana, são projeções de desejos cidadãos de uma “realidade” apenas para deleite visual, *exibe a comunicação sem poder garanti-la*.⁴¹ Segundo o mesmo autor,

⁴⁰ CERTEAU, M. Op. cit. p. 42.

⁴¹ Idem, Ibidem., p. 46.

as mitologias revelam aquilo em que não se ousa mais acreditar e que por isso se busca “em imagem”, e muitas vezes aquilo que somente a ficção oferece. Elas enganam simultaneamente a fome e a ação. Elas traem ao mesmo tempo uma recusa a perder e uma recusa a agir. Deste modo, muitas das palavras e imagens narram uma perda e uma impotência, isto é exatamente o contrário daquilo que prodigalizam. Os belos programas de uma “nova sociedade” substituem habilmente a ação que mudaria nossa sociedade pela miragem dos discursos. As ideologias revolucionárias compensam o déficit do valor ou a privação do poder. A religião-ficção, a revolução-ficção, o erotismo-ficção ou a droga-ficção instalam na ficção o objeto que eles mostram e, como um espelho, proporcionam apenas a imagem invertida da felicidade cujas estrelas eles multiplicam na paisagem urbana.⁴²

As imagens, portanto, alimentam o universo mental, modelam visões de mundo e, do mesmo modo que colaboram na elaboração de representações, regem os mecanismos da construção de suas interpretações. Nesse sentido, Boris Kossoy chama a atenção para a necessidade de o historiador aprender a dialogar com a iconografia, por meio de um exercício sistemático e sensível, a fim de evitar a sujeição às imagens preconcebidas,

devemos aprender a nos comunicar com as imagens, dialogarmos com elas, decifrarmos seus códigos e resgatarmos suas realidades interiores, seus silêncios, isto é, seus significados, o sentido da vida e das idéias escondido sob a aparência de suas realidades exteriores, iconográficas, realidade das aparências, aquela que encantou Narciso.⁴³

É fundamental perceber que a produção imagética não retrata o real, mas filtra informações sobre o exterior e mostra uma versão iconográfica do representado, uma outra realidade.⁴⁴ Faz-se necessário, portanto, procurar apreender os silêncios das imagens e suas intencionalidades na construção de determinadas representações. As “ausências” observadas nas histórias de *Chico*

⁴² CERTEAU, M. Op. cit., p. 44.

⁴³ KOSSOY, B. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, 2005, v. 25, n. 49, p. 35-42.

⁴⁴ KOSSOY, B. Op. cit.

Bento parecem coadunar com esta idéia, uma vez que a imagem idílica presente na publicação diverge do quadro de conflitos e tensões que envolvem a história agrária brasileira.

A revista surge no momento em que as questões relativas à posse de terras e à reforma agrária, sempre candentes, voltam a ocupar lugar privilegiado na agenda política, em grande parte pela pressão do Movimento Sem Terra, que ocupou as ruas e as seções (policiais) dos grandes jornais e revistas. Gilmar Arruda afirma que esta representação idealizada é uma forma de fugir do social, neste momento do campo de violência que se transforma a cidade, a natureza apresenta-se de forma harmônica, pois como sublinha o autor,

o sertão concreto, no sentido de interior, campo, zona rural, de fome, de latifúndios, da violência e da escravidão, sempre provocou desconforto na classe dominante rural e urbana, outrora através de Canudos, hoje com o Movimento dos Sem-Terra. Para eles, melhor seria se fosse a natureza harmônica, pacificada.⁴⁵

O setor rural foi envolvido por sucessivas crises a partir de 1896, momento em que, particularmente com o café, deixando de apresentar-se como espaço de maior oportunidade de investimentos, gerou uma reversão destes para o espaço urbano.

O rápido crescimento das cidades e o aumento do número de habitantes permitiram a elaboração de uma ideologia urbana, caracterizada por uma distinção valorativa da cidade em relação ao campo. Esta afirmação da existência urbana apresentou-se, culturalmente, na construção de estereótipos do homem do campo que, por sua vez, servem ora para evidenciar o urbano, ora para justificar sua intervenção no campo, a fim de transformar o espaço rural e seus habitantes em

⁴⁵ ARRUDA, G. Op. cit., p. 239.

cidadãos da concepção urbana. Tais posições demonstram uma visão da sociedade rural como incapaz de desenvolver-se cultural, social e economicamente, devendo participar do sistema social como consumidores. O resultado disto foi um desacordo entre as políticas agrárias e os objetivos dos camponeses, fazendo emergir deste impasse um fato político de grande importância na História do Brasil: as lutas e movimentos rurais.⁴⁶

A história agrária do país foi, portanto, marcada por tensões, resultado de uma estrutura fundiária excludente constituída desde o período colonial.⁴⁷ Apesar de diversos estudos, tanto no âmbito da História quanto da Sociologia, priorizarem aspectos ideológicos, religiosos, ou mesmo militares dos movimentos messiânicos como o de Canudos e Contestado, estas foram as primeiras manifestações da luta pela terra no Brasil. No entanto, somente a partir da década de 1950, a disputa pela terra adquiriu contornos nítidos de luta pela reforma agrária. Neste momento, registraram-se vários movimentos camponeses entre os quais se destacaram: o conflito de Governador Valadares (1955-1964); a Revolta de Trombas e Formoso (GO, 1946-1964) e o movimento de Santa Fé do Sul (PR, 1959-1960). Entretanto foi no Nordeste, particularmente em Pernambuco e no Pará, em 1955, que surgiu o movimento político mais expressivo que o país havia presenciado até então: as Ligas Camponesas, originadas da Sociedade de Plantadores de Pernambuco (SAPP). A sua expansão pelo Nordeste brasileiro, assim como seus encontros e

⁴⁶ MARTINS, J. S. *Capitalismo e Tradicionalismo*. Op. cit.

⁴⁷ A primeira marca da insubmissão camponesa foi a luta contra a dominação pessoal dos coronéis, personificada nos movimentos messiânicos e de banditismo social. De acordo com José de Souza Martins, *as questões da terra surgem a partir do momento em que passam a ter valor ou, ao menos, a partir do momento em que a terra passou a fazer parte da fazenda, passou a ser parcela principal, o que antes cabia ao escravo*. MARTINS, J. S. *Os camponeses e a política no Brasil: as lutas sociais no campo e seu lugar no processo político*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 65.

congressos nacionais e regionais, conferiram às Ligas, a partir de 1959, um caráter de organização nacional.⁴⁸

As reivindicações deste movimento, inicialmente restritas à luta contra o foro (aluguel da terra pago aos proprietários) e ao cambão (dias de trabalho cedidos gratuitamente aos proprietários), ampliaram-se. Gradualmente a organização incluiu a luta por assistência técnica e por crédito aos trabalhadores rurais, que se estenderam com a incorporação da bandeira da reforma agrária. No 5º Congresso Nacional dos Trabalhadores Rurais, em 1961, as Ligas assumiram a luta pela reforma agrária radical, o que implicava na utilização de métodos pacíficos ou violentos, dependendo da necessidade, para conseguir a partilha da terra pelo governo.⁴⁹

Esta radicalização das Ligas gerou disputas com o Partido Comunista (PC), implicando na separação do comando destas de suas bases e no fortalecimento de alternativas sindicais, centradas sobre os sindicalistas identificados com a Igreja Católica e com o PC, culminando na criação da Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas (CONTAG) em 1964 – que direcionou o movimento para sua institucionalização e prevaleceu deste momento até a criação do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) em 1984.⁵⁰

As Ligas foram importantes por terem sua existência à margem da estrutura sindical oficial controlada pelo Ministério do Trabalho. Assim, impulsionaram as lutas pela reforma agrária no Brasil por meio de práticas efetivas de ocupação. A

⁴⁸ Cf. GRYPAN, M. Da barbárie à terra prometida: o campo e as lutas sociais na história da República. In: ALBERTI, V.; GOMES, A. de C.; PANDOLFI, D. C. Op. cit.; AZEVEDO, F. A. *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

⁴⁹ STEDILI, J. P. O MST e a luta pela terra. *Teoria e Debate*, n. 24, p. 51-53, 1994.

⁵⁰ MARTINS, J. S. *Os camponeses e a política no Brasil*. Op. cit. Cf. também SILVA, E. A. *O despertar do campo: lutas camponesas no interior do Estado de São Paulo*. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial do Estado, 2003.

amplitude que a mobilização atingiu, aliada ao movimento operário, compõe o cenário “revolucionário” que o golpe de estado visava por um fim.

Por outro lado, a luta camponesa não subordinada ao estado desenvolveu-se na década de 1970 sob os auspícios da Igreja, por intermédio das Comissões Pastorais da Terra (CPTs), sobretudo na região Centro-Oeste e Norte. O movimento no campo manteve-se em estreita colaboração com a Igreja Católica, enquanto os sindicatos continuavam sendo utilizados pelo governo como agências paraestatais.⁵¹

O período que se seguiu às Ligas foi, portanto, marcado pela institucionalização do movimento sindical rural, com a criação da CONTAG e sua subordinação ao Estado, visando a desmobilização dos movimentos camponeses. A luta pela reforma agrária, retomada pela CONTAG, em 1979, mostrou-se, porém, mais agressiva na década seguinte.

Em 1984 surgiu o MST, com apoio das CPTs, do Partido dos Trabalhadores (PT) e da Central Única dos Trabalhadores (CUT). Com o Plano Nacional da reforma agrária, no mesmo ano, o movimento ganha projeção nacional impulsionando as ocupações de terras previstas para serem desapropriadas, conseguindo forçar o governo a agilizar o assentamento das famílias acampadas.⁵²

Nos caminhos da luta pela terra, os trabalhadores rurais sem-terra foram conquistando frações do território. No Estado de São Paulo, o processo de formação do MST resultou de uma diversidade de experiências e de conquistas delas decorrente. Destaca Bernardo Mançano Fernandes que, no período entre 1964-1981,

⁵¹ GRYSpan, M. Op. cit. Ver também MARTINS, J. S. *Reforma Agrária: o Impossível Diálogo*. São Paulo: EDUSP, 2000.

⁵² Ver SKIDMORE, T. E. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*. Trad. Mariano Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988; PERLI, Fernando. *Sem Terra: de boletim a tablóide. Um estudo do jornal dos trabalhadores rurais sem terra – entre a solidariedade e a representação (1983 –1987)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2002.

foram registrados cento e vinte e oito conflitos no campo paulista. São conflitos pela terra (52%), conflitos trabalhistas e outras causas envolvendo vários personagens: arrendatários, posseiros, latifundiários, grileiros, assalariados, pequenos proprietários, Estado, empresas, Igreja, etc.⁵³

A resistência dos posseiros da fazenda Primavera, no município de Andradina, Castilho e Nova Independência – iniciadas em 1979 – marcou a origem do MST no Estado, em 1984, com a denominação de Movimento dos Sem-Terra do Oeste do Estado de São Paulo.⁵⁴

João Pedro Stedili, tido pela imprensa como ideólogo do MST, ao avaliar o grau de mobilização do movimento, afirma que este atingiu seu auge durante o governo Sarney (1985-1990), quando várias desapropriações foram realizadas sob pressão do MST, mesmo sofrendo perseguição da UDR (União Democrática Ruralista), marcada pela morte de vários trabalhadores rurais. Em 1989, no 5º Encontro Nacional realizado pelo MST, o movimento assumiu sua caracterização ideológica. De acordo com Stedili

o MST se autocaracterizou como movimento de massas, com base social camponesa, mas não apenas de camponeses. Havia um caráter sindical, pois em certos aspectos a luta pela terra é corporativa e, portanto, sindical. E também um caráter popular, pois em suas lutas envolveram-se todas as pessoas e não apenas uma categoria. Tínhamos objetivos e reivindicações típicas de um movimento popular, um caráter político, na medida em que lutávamos contra as classes dominantes como um todo (latifúndios, banqueiros, burgueses em geral, proprietários de terras) e contra o Estado por mudanças sociais.⁵⁵

⁵³ FERNANDES, B. M. *MST: formação e territorialização em São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 87.

⁵⁴ Os conflitos agrários no Estado de São Paulo possuem particular importância no presente trabalho, visto que a revista em quadrinhos do Chico Bento, segundo afirma seus idealizadores, propõe-se a representar o universo rural paulista.

⁵⁵ STEDILI, J. P. Op. cit.

Nos anos posteriores, o MST ampliou suas perspectivas implicando, entre outras coisas, na luta pela reintegração ao campo da população marginalizada nas cidades que, em grande parte, migrou devido à miséria e à perda da terra. O MST vê o espaço rural como saída para a imensa massa de marginalizados, para a miséria crescente nas cidades, para os processos migratórios descontrolados e para a favelização da população de origem camponesa e mesmo urbana. Estas proposições atraem, não apenas a adesão dos camponeses, mas de uma população sem tradição rural, ampliando suas bases sociais.⁵⁶

Ao longo dos anos 1990, os movimentos no campo persistiram, pois, de acordo com Bernardo Mançano Fernandes, a política agrária implantada no governo de Fernando Henrique Cardoso tornou ainda mais aguda a crise na agricultura. Aliado a isso, o desenvolvimento tecnológico da agricultura patronal contribuiu para o desemprego de milhões de trabalhadores assalariados ampliando o número de pessoas em luta pela terra que, por conseguinte multiplicou os conflitos fundiários no país.⁵⁷

Com a ampliação e intensificação das lutas camponesas a partir da década de 1980, aos poucos as designações dadas a estas lutas ganharam espaço na imprensa, permitindo o reconhecimento de sua existência pela sociedade.⁵⁸

Se a princípio colaborou para sua projeção e reconhecimento social,

a medida que passam a ocupar manchetes diárias, a exposição excessiva passa a ter efeitos negativos. E o MST passou a ser utilizado pela mídia como elemento de geração de medo e

⁵⁶ FERNANDES, B. M. Brasil: 500 anos de luta pela terra. Disponível em: <www2.prudente.unesp.br/dgeo/nera/>. Acesso em: jul. 2004.

⁵⁷ São exemplos desses conflitos o ocorrido em Rondônia, no município de Corumbiara, em 1995 e o conflito ocorrido em 1996, na Amazônia, no município do Eldorado do Carajás. FERNANDES, B. M. Op. cit.

⁵⁸ PERLI, F. Op. cit.

insegurança junto à opinião pública. As manchetes de jornais passaram a destacar apenas atos violentos ou de vandalismo.⁵⁹

A representação que a mídia construiu a respeito do homem do campo demonstra-se, geralmente, descontextualizada e permeada por preconceito.

No outro extremo, quando desvinculada da luta pela terra, a imprensa exhibe uma visão idílica do campo que se aproxima da representação veiculada pela revista do *Chico Bento*. Exemplo disto apresenta-se na reportagem veiculada em abril de 2002, pela *National Geographic Brasil*, intitulada *Caipira: a alma da terra*. O espaço rural e o caipira são retratados dentro de um contexto próprio, específico, delineando um cenário no qual ele é mero coadjuvante de um processo de desenvolvimento nacional mais amplo. Os caipiras são retratados de forma caricatural como tipos exóticos, altruístas, apegado a crendices, povo festeiro, vivendo num “ritmo próprio”. Entretanto, tomando a cidade como referência negativa – por ser um espaço caótico, poluído, permeado por uma insegurança constante – o marasmo, a “tranquilidade que beira o tédio” são considerados como “privilégio” da população interiorana, tida como feliz por não conhecer o ritmo frenético da cidade; nas palavras do autor: os *Modernistas diriam que o caipira é básico. Eu diria que ele é feliz.*⁶⁰

Com base nas questões apresentadas, múltiplos discursos, produzidos e difundidos a partir de instâncias diferentes, acerca do espaço rural e urbano e de seus habitantes, apresentando, portanto, perspectivas diversas. O campo representado na revista em quadrinhos do *Chico Bento*, idealizado, edulcorado, revela-se também em suas ausências, como foi possível perceber. Por outro lado,

⁵⁹ GOHN, M. G. *Mídia, Terceiro setor e MST: impactos sobre o futuro da cidade e do campo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

⁶⁰ CAIPIRA: a alma nacional. *National Geographic Brasil*, ano 3, v.24, p. 116, abr. 2002.

essa imagem do espaço rural, desenhada sob perspectiva citadina, traz consigo a representação de seus habitantes, os denominados “caipiras”.

3.2. O caipira e o citadino nas HQs do *Chico Bento*

A dicotomia espacial campo/cidade presente na revista em quadrinhos do *Chico Bento*, revela outro par fundamental: homem interiorano/citadino. As análises realizadas acerca da construção da imagem do caipira nas diversas manifestações culturais (literatura, pintura, teatro, cinema, música), ao longo do século XX, permitem inferir uma semelhança entre essas imagens do tipo interiorano e de seu universo, assim como o contraste com a cidade e seus habitantes, e a produção do núcleo caipira protagonizado por *Chico Bento*. Do mesmo modo, os recursos de estilização das personagens se assemelham sobremaneira, bem como os temas e situações vivenciadas por eles.

Tais constatações reforçam a hipótese de trabalho de que as imagens tecidas na revista em quadrinhos do *Chico Bento* dialogam com uma longa tradição de representação caricatural e estereotipada do caipira presente nas diversas manifestações artísticas, diferentemente do que Maurício de Sousa sugere ao apresentar a personagem e seu universo como fruto unicamente de suas experiências no interior. No entanto, é complexa a tarefa de identificar os elementos que retomam as representações já difundidas e colaboram para sua disseminação e os novos.

Diante da multiplicidade de temas abordados no conjunto das revistas analisadas – entre os anos de 1982 e 2000 –, dos elementos que marcam a dicotomia campo/cidade, foram definidos alguns aspectos considerados significativos, adotando como critério a recorrência do tema no conjunto da

publicação assim como a ênfase dada pela própria equipe de produção das histórias como elementos de caracterização do universo ficcional rural e de suas personagens.

Nesse sentido, a epígrafe do início do capítulo oferece a caracterização do universo caipira cujas peculiaridades são enfatizadas pelos malefícios da vida da cidade contrapostos ao ritmo idílico do campo em franca oposição ao urbano; vale, portanto, retomar alguns trechos da mesma a fim de promover uma análise pormenorizada dos aspectos destacados, buscando apresentar os pontos de diálogo com as representações já cristalizadas acerca do caipira.

Aspectos físicos e vestuário

*... Chico anda de pé no chão, chapéu de palha e calça curta.*⁶¹

Todas as figuras humanas e animais de Maurício de Sousa possuem seu traço inconfundível (mesmo quando desenhado por sua equipe), seu diferencial é dado por elementos externos: *Mônica*, reconhecida por seus cabelos lisos, os dentes salientes e seu vestido vermelho; *Cebolinha*, por seus cinco fios de cabelo espetados; *Cascão*, pelas manchas de sujeira no rosto e cabelos empelotados de terra.⁶² *Chico Bento*, por sua vez, possui como importante aspecto individualizante os pés, como pode ser observado nas figuras 1 e 2, a seguir. Como importante traço de caracterização do personagem, esse recurso gráfico busca reforçar a idéia do “caipira de pé no chão”, destacando sua simplicidade e despojamento. Por outro

⁶¹ AS MELHORES HISTÓRIAS DO CHICO BENTO (Coleção As Melhores histórias de cada personagem). Porto Alegre: L&PM, 1990.

⁶² CAGNIN, A. L. Op. cit., p. 102.

lado, pode atuar simbolicamente como elemento depreciativo, pois descalço era também a condição do escravo negro.⁶³



Fig. 17



Fig. 18

Os pés das personagens da *Turma da Mônica* – da esquerda para direita, *Cascão*, *Mônica*, *Cebolinha* e *Magali* – são arredondados, sem detalhamento, enquanto os de *Chico Bento* são desenhados com minúcia.

Uma tendência depreciativa evidencia-se na utilização do detalhe dos pés como elemento de diferenciação do habitante do campo em relação ao citadino. Em diversas histórias, vivenciadas por *Chico Bento* junto a personagens caracterizados como moradores da *urbe*, os “pés descalços” do tipo rural são apresentados com ênfase, atuando como elemento de distinção entre os dois espaços. Os trechos a seguir constituem exemplos nesse sentido.

⁶³ CARNEIRO, M. L. T.; KOSSOY, B. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994.



Fig. 19. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 189, 1994, p. 13.

O fragmento acima evidencia por meio do “assombro” do primo da cidade ao ver *Chico Bento* descalço, uma disparidade entre o costume do citadino – representado pelo primo da cidade – e do caipira em relação ao uso do sapato. O espanto do primo é revelado, no primeiro elemento narrativo, pelo fato de estar com as duas plantas dos sapatos à mostra como se tivesse “freado”. As linhas cinéticas,⁶⁴ atrás dos pés e da cabeça do personagem, acentuam sua a parada brusca diante do inesperado: seu primo da roça sem sapato. *Chico Bento* demonstra em suas falas não compreender a situação, então esclarecida pelo *Primo*.

A cena, ilustrada no terceiro enquadramento, utiliza o plano aproximado a fim de enfatizar a fisionomia das personagens: o primo, apresentado em pose de superioridade,⁶⁵ assume uma postura acusatória pela posição do dedo indicador, como quem aponta um erro. Por sua vez, *Chico* confirma o hábito: *Eu ando assim mermo! Só as veiz, pra passeá, qui eu calço as butina!* Nesse quadrante, a fala dos

⁶⁴ As linhas cinéticas são sinais gráficos utilizados para acentuar a expressão. ACEDO, J. *Como fazer histórias em quadrinhos*. Op. cit.

⁶⁵ CAGNIN, A. L. Op. cit.

personagens aparece realçada pelo recurso da cor nos balões, que geralmente são brancos.

O *Primo* insiste em enquadrar o habitante do campo, idéia alentada pelas imagens do quarto quadrante, nas quais o citadino empurra *Chico Bento* em exigência de que calce os sapatos.



Fig. 20. *Chico Bento*, São Paulo: Globo, n. 25, 1982, p.30.

Situação semelhante é vivenciada por *Chico Bento* junto à “priminha da cidade” que, do mesmo modo, manifesta espanto ao vê-lo sem sapatos.⁶⁶ A personagem, diante da atitude da prima, repete a afirmação que sugere incompreensão: *Eu ando cos pé como todo mundo!* Diante disso, a garota explica claramente o motivo de sua surpresa: *Você anda descalço!*

⁶⁶ O espanto da garota é graficamente apresentado pelo conjunto de sua expressão corporal e facial: olhos arregalados, boca aberta com as mãos sobrepostas; e reforçada pela interjeição “Credo!”

Em concordância com a garota *Chico* aceita calçar-se, atitude que, no quadro seguinte reforça a dessemelhança entre o habitante do campo e da cidade: a prima demonstra “pavor” diante da botina de *Chico* e, visando ridicularizá-lo, zomba dele ao compará-lo com o *Jeca Tatu* – personagem de Monteiro Lobato. O garoto, humilhado, tira os sapatos e segue cabisbaixo. De certo modo, a atitude dos citadinos em relação ao hábito expresso por *Chico Bento* permite uma leitura depreciativa habitante do campo que vai além dos padrões distintos do campo e da cidade.

Da mesma forma, nota-se que, em vários enredos vivenciados pelo caipirinha no ambiente urbano, a personagem é representada calçada sugerindo a busca de adequação aos códigos do ambiente.



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23

Outro traço físico característico de *Chico Bento* são os cabelos “desalinhados”, assemelhando-o à descrição do caipira *Joaquim Bentinho* – de cabelos emaranhados⁶⁷ – de Cornélio Pires.

⁶⁷ PIRES, C. *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho: o queima campo*. Prefeitura Municipal de Tietê, 1985, p. 89.



Fig. 24



Fig. 25

O detalhe evidencia-se pela comparação entre as figuras 8 e 9. Na primeira imagem, *Chico Bento* apresenta-se em sua estilização habitual, já na segunda, é representado com os cabelos penteados, de terno, gravata e calçado (no caso da história, da qual foram retiradas as imagens, ele se arrumara para ir à missa). O vestuário atua, portanto, como outro importante elemento de caracterização do personagem. *Chico Bento* também desfila trajes diversos do característico – camisa amarela calça curta xadrez – em ocasiões não corriqueiras: para um almoço com a família da namorada – fig. 11 –, Rosinha, ou ainda para ir à quermesse – fig. 12.



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28

O vestuário da personagem *chapéu de palha e calça curta* – fig. 8 – sugere analogia com a representação gráfica de outros personagens caipiras como Mazzaropi – fig. 16 –, *Jeca Tatu* – figs. 14 e 15 – e ainda do caboclo do pintor regionalista Almeida Júnior – fig. 13 – imagens reproduzidas a seguir.



Fig. 29. *Caipira Picando Fumo* tela do pintor regionalista Almeida Júnior, 1893.



Fig. 30 Capa do *Almanaque Biotônico Fontoura*



Fig. 31 Capa do *Almanaque Biotônico Fontoura*.

Fig. 32 Amácio Mazzaropi caracterizado de *Jeca Tatu* no filme homônimo de 1959.

Do mesmo modo que o uso do sapato, a vestimenta apresenta uma diferenciação entre o caipira e o citadino, a qual se evidencia pela caracterização de *Chico Bento* e do primo da cidade, haja vista que essa personagem desfila um figurino amplamente diversificado em seu cotidiano, como é possível observar nas imagens abaixo, enquanto *Chico Bento*, figura com um único conjunto de roupa – trocada apenas em casos especiais, como pode ser observado.



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37

A sequência de quadrinhos abaixo, fragmento da história “Primo da cidade, aniversário no sítio”, corrobora a constatação de que os trajes dos personagens funcionam como elemento de diferenciação dos tipos caipira e citadino.

Fig. 38. *Chico Bento*. São Paulo: Globo, n. 327, 1999.

Como indica o título, a narrativa versa sobre um aniversário de *Chico Bento*, ocasião em que o primo da cidade vai visitá-lo, a fim de participar das comemorações. Chegada a hora da festa ambos foram vestir-se com seus melhores

trajes. O primeiro elemento narrativo retrata o momento da surpresa de ambos ao se entreolharem e não se identificarem; tal choque que, causado pelo desalinhamento entre os padrões da moda urbana/rural, causa gargalhadas nos garotos, pois *Chico Bento* encontra-se de terno e gravata borboleta – seu traje típico de festa, com o qual ele geralmente aparece vestido em “ocasiões especiais” – enquanto o primo desfila um figurino arrojado, de óculos escuros, boné e tênis. Reforçando, assim, a mensagem visual dos quadrinhos anteriores, as personagens expressam textualmente seu estranhamento:

Chico Bento: *Tá arreliando di que, primo?*

Primo: *A sua roupa! Que coisa mais jacu!*

Compreendendo a ofensa **Chico** responde: *I eu acho qui ocê si inganô! Hoje num é carnavar, não! É meu aniversário.*

A afirmação do primo indica novamente uma percepção depreciativa sobre o caipira ao defini-lo como desatualizado, reafirmando o estereótipo do atraso do campo em relação à cidade, no caso referente à moda, ao mesmo tempo em que permite ler um contraste cultural entre duas realidades.

O vestuário não atua como elemento de diferenciação somente entre *Chico Bento* e o *Primo*, mas, de modo mais amplo, opera como aspecto distintivo dos universos rural e urbano, conforme foi demonstrado nas figuras abaixo que ilustram crianças do campo e da cidade, respectivamente.



Fig. 39



Fig. 40

A distinção é perceptível, principalmente, pelos trajes masculinos. Na primeira ilustração – fig. 23 – podemos identificar uma diferenciação entre membros do próprio universo rural – segundo o corte, em linha amarela, sugerido por nós: à direita, as personagens aparecem calçadas, vestidos de short ou calças, diferindo das vestes dos tipos à esquerda – que inclui Chico Bento – de calças curtas e pés no chão, o que indica um desnível social entre eles; a despeito disso, o chapéu é adereço comum – exceto para Hiro, que usa um boné, que o diferencia dos outros já por sua descendência oriental e por sua família ser proprietária de uma granja, destacando-se dos demais sitiantes que figuram na revista. Entretanto, nota-se um descompasso entre os padrões dos universos rural e urbano, visto que os garotos citadinos – fig. 24 – possuem cortes de cabelo diferenciados, modelos das roupas e até mesmo o modo de colocar o boné denota outros códigos culturais.

Na análise do conjunto das revistas, fica evidente um padrão do vestuário usado para representar personagens masculinos do campo, próximos ao utilizado por *Chico Bento*: camisa xadrez, calça, botina e chapéu de palha; como é possível notar nas figuras a seguir.



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45

Por outro lado, os cidadãos são geralmente apresentados, transitando na cidade, de terno e gravata – figs. 30, 31, 32 – o que sugere uma rotina de trabalho em empresas ou escritórios. No entanto, não figuram nas páginas da revista representações que identifiquem outros setores de serviços como operários ou trabalhadores informais, o que permite inferir a eleição do tipo médio urbano como representante da cidade.⁶⁸ Mesmo em trajes de passeio – fig. 34 cena se passa no shopping – ou para outras atividades – figs. 33 e 35, figurantes estão fazendo *cooper* no parque – são ilustrados com vestes diversas; e essa diversidade – que

⁶⁸ Representação correspondente ao universo ficcional da *Turma da Mônica*. VERGUEIRO, W. C. S. *História em quadrinhos: seu papel na indústria de comunicação de massa*. Op. cit.

apresenta-se como padrão citadino – os diferencia do homem do campo, representados sempre com roupas semelhantes.⁶⁹



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51

Do mesmo modo, nota-se uma distinção entre as imagens apresentadas das mulheres do campo e da cidade, como demonstram as figuras a seguir.

⁶⁹ Visto que as histórias em quadrinhos buscam a identificação com o leitor, a caracterização mencionada permite reconhecer seu perfil similar ao do público das mídias impressas de forma mais ampla. De acordo com Sérgio Miceli, *o setor das mídias impressas – da qual os quadrinhos são parte – atende à demanda diferenciada de diversos públicos da população alfabetizada e educada. Os índices de penetração das revistas são tanto mais expressivos quanto mais elevados os níveis de renda, de escolaridade e a classe sócio econômica. (...) Os níveis de consumo alcançado pelas diferentes modalidades de bens veiculados pela indústria cultural encontram-se fortemente associados ao montante e às espécies de capital escolar e cultural dos públicos expostos a esses bens.* As revistas em quadrinhos do *Chico Bento*, bem como as demais publicações da Maurício de Sousa Produções Artísticas, visa, sobretudo, o público infantil, o qual parece pertencer às camadas médias urbanas. As pesquisas realizadas por Orlando Miranda, em fins da década de 1970, sobre o consumo de histórias em quadrinhos no Brasil, demonstram que os maiores índices da produção de Maurício de Sousa encontram-se entre na camada média – que denominou burgueses: industriais, comerciantes e banqueiros – seguidos dos profissionais liberais. (Foram entrevistados 1.276 estudantes de São Paulo entre 9 a 30 anos de idade). MICELI, S. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SCHWARTZ, J; SOSNOWSKI, S. (orgs). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 56. MIRANDA, O. *Tio Patinhas e os mitos da Comunicação*. 2.ed. São Paulo: Summus, 1978.



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57

Por um lado, as mulheres rurais – figs. 36, 37, 38 – são geralmente representadas em vestidos sóbrios com avental sobreposto e cabelos presos – o que alude à sua função no núcleo familiar e ao cumprimento de seus afazeres domésticos, como claramente expressa a fig. 36, na qual a tia de *Chico Bento* alimenta as galinhas. Por outro lado, a representação das habitantes da cidade – figs. 39, 40 e 41 –, ilustradas em trajes diversos – shorts, biquíni, calça – bem como em ambientes diversos como shopping, parque, clube ou praia, sugere imagens distintas do feminino em relação ao espaço em que habitam conferindo-lhes diferentes funções sociais.

É possível perceber uma distinção entre o universo sócio-cultural do campo e o urbano por meio de uma comparação entre as representações das figuras dos genitores de *Chico Bento* e do *Primo*, exemplificada nas imagens seguintes.



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61

Zé Bento, pai de *Chico Bento* – figs. 42 e 43 – é representado, assim como as demais personagens caipiras, pelo seu vestuário. Nota-se que a personagem é geralmente ilustrada em seus afazeres no roçado, munido de seu principal instrumento de trabalho: a enxada. Na fig. 44, o genitor do Primo, aparece usualmente trajando terno, gravata e carregando uma pasta “executiva” nas mãos. Apesar de não haver referência direta à profissão da personagem, é possível identificar, comparativamente, modelos sócio-culturais distintos entre o mundo rural e urbano, no âmbito do trabalho.

Do mesmo modo, as genitoras revelam diferenças nos padrões culturais citadino e rural.



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65



Fig. 66

A mãe de *Chico Bento* – figs. 46 e 47 – é geralmente retratada trajando vestido, que apesar das diferentes estampas possuem o mesmo modelo – simples e sóbrio – sobreposto por um avental. A personagem aparece, na maioria das vezes, cuidando do filho e dos afazeres domésticos. Por sua vez, a genitora do *Primo* – figs. 48, 49, 50 – apresenta um padrão diverso: é ilustrada de calças jeans, blusa e sapatos de salto – visual que sugere estar em dia com a moda citadina. A “mãe da cidade” aparece indo às compras, se exercitando na academia ou ainda cuidando dos afazeres domésticos – não há referências de que exerça uma atividade profissional fora do ambiente familiar.

As imagens apresentadas sugerem uma percepção da comunidade rural como homogênea social, cultural e economicamente. A simplicidade da organização social – constituída pelos núcleos familiares – parece apoiar-se na indiferenciação econômica manifestada num igualitarismo que permeia os padrões culturais. Diferentemente do individualismo que decorre da diferenciação e especialização possíveis nas sociedades urbano-industriais.

Por outro lado, apesar das diferenças observadas nas representações dos genitores de *Chico Bento* e do *Primo*, reforçando a idéia da oposição campo/cidade, observa-se uma convergência no que tange às funções familiares: o grupo masculino executa as tarefas fora do ambiente doméstico, enquanto as “mães” cuidam da educação dos filhos e das tarefas de casa. A despeito das distâncias dos padrões culturais, há um reforço da noção de núcleo familiar e da delimitação das funções de seus membros. Nesse sentido, além do vestuário, pode-se apreender nas páginas da revista a representação de um estereótipo de papéis. A mulher, no campo ou na cidade, não possui lugar social, sendo seu universo do trabalho restrito ao ambiente familiar: são donas de casa, o que indica uma condição submissa.

A linguagem

*Chico (...) fala caipira típico...*¹

Não somente as imagens, mas também os textos que compõem as narrativas quadrinizadas, atuam como importante recurso de caracterização dos personagens. Nas histórias de *Chico Bento* a equipe produtora se vale da expressão lingüística como elemento distintivo do núcleo caipira na galeria mauriciana. A linguagem utilizada pela “turma da roça”, segundo Maurício de Sousa, seria composta por um léxico próprio do interior paulista denominado por ele “caipirês”.



Fig. 67



Fig. 68

As figuras 51 e 52, da década de 70, demonstram, pelo uso da colocação pronominal “me” por *Chico Bento*, o uso da norma culta. Apesar da utilização coloquial da língua, evidenciada no segundo quadrinhos na palavra “tá” ao invés de “está”, a recorrência da norma culta confirma-se pelo emprego da expressão típica “bão” aspeada.

Como já dito anteriormente, a linguagem diferenciada conferida aos personagens do universo rural de *Chico Bento*, foi um elemento incorporado em fins dos anos 70 início dos 80, décadas depois de sua criação. Essa adoção de um linguajar estilizado indica uma tentativa de conferir maior autenticidade ao universo cultural retratado, diferenciando-o, cada vez mais, do citadino.

¹ AS MELHORES HISTÓRIAS DO CHICO BENTO (Coleção As Melhores histórias de cada personagem). Porto Alegre: L&PM, 1990.

Nota-se, primeiramente, uma transposição da linguagem oral para a escrita – recurso comum nesse gênero narrativo, visto que os balões visam captar a fala, ou seja, a oralidade. De modo geral, apesar do tom coloquial do discurso dos membros da *Turma da Mônica*, a adoção da norma culta. Por outro lado, a linguagem das personagens do universo rural diferencia-se dessa usada pelos demais membros da galeria mauriciana à medida que comporta uma variação lingüística – uso lingüístico divergente do que a gramática normativa prescreve – que foge ao padrão ensinado nas escolas.² A linguagem atua assim como elemento de diferenciação do universo sócio-cultural da *Turma da Roça* do conjunto de tipos criados por Maurício de Sousa.

O pitoresco da língua utilizada pelos personagens caipiras a qual é vincada por traços dialetais, como é possível notar na história “Primo Chato”³(História 8), é ampliado pela oposição à expressão lingüística do citadino, que possui certo coloquialismo, mas é apoiada na norma culta.

Uma visualização ligeira da história permite perceber o recurso de aplicação da cor aos balões de fala, geralmente brancos, o que sugere uma ênfase dada ao elemento textual. Nos primeiros balões de fala, destacados em cor-de-rosa, *Chico Bento* discursa sobre as vantagens das férias do primo no campo, definindo assim o ambiente em que se passa a história – a imagem da mãe de *Chico* possibilita identificar o “aqui” como o campo – e sua diferenciação em analogia à cidade onde o primo mora, promovendo o reforço da dicotomia campo/cidade.

No segundo elemento narrativo o “primo da cidade” chama a atenção de *Chico Bento* para o uso “incorreto” da língua nacional: *É “você” Chico. “Você”*. A ação do citadino é enfatizada pelos recursos gráficos de substituição da forma mais comum de moldura dos quadrinhos – retângulo delimitado por linhas retas bem

² CASTILHO, A. T. *Variação lingüística, norma culta e ensino da língua materna*.

³ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 107, 1991.

definidas – a eliminação do cenário e a apresentação dos desenhos em plano aproximado – utilizado em cenas de diálogo com objetivo de mostrar a fisionomia das personagens para permitir o detalhamento das expressões faciais.⁴ A fisionomia do primo, bem como a posição de sua mão, exprimem superioridade. Entretanto, permanece incompreendido o que requer um reforço da correção: “*Estou falando que não é “ocê” que se fala é “você”*”.

Ao destacar expressões da fala de *Chico Bento* pelo uso de aspas, contrapõem-se os dois níveis discursivos: o falar baseado na norma culta da língua portuguesa e o falar caipira, apontado como “incorrecção”, “incultura” – incomum nos quadrinhos do *Chico Bento*, visto que a variante lingüística é traço característico da personagem, o que permite perceber a intenção da presente narrativa de destacar o descompasso entre os dois modos discursivos.

A situação se repete no quarto quadro com a palavra “claro”, *Chico Bento*, entretanto, exprime uma reação díspar: demonstra-se irritado com a insistência do primo e manifesta-se com um comportamento agressivo no sétimo quadrinho.⁵ Do mesmo modo, é importante atentar para o destaque do vocábulo “você”, em negrito, indicando uma correção forçada da fala de *Chico* em função das observações do primo e também o estado emocional alterado da personagem.⁶

A próxima cena evidencia uma descontinuidade dos níveis de expressão, não apenas fonético, mas também semântico. O registro da expressão lingüística diferenciada do caipira incorpora, em alguns momentos, um léxico inteligível aos

⁴ Conforme definições de CAGNIN, A. L. *Os quadrinhos*. Op. cit., p. 90.

⁵ Emoção expressa pela feição corporal e reforçada pela textual: o corpo tendendo fortemente para frente revela uma atitude ameaçadora – conferir definição de TAMPAKOW, R.; WEIL, P. *O corpo fala*. A linguagem silenciosa da comunicação não verbal. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1975. Por sua vez, o balão sinuoso indica uma particular vibração da voz, exprimindo a irritação do personagem – ver definição de EISNER, W. *Quadrinhos e arte seqüencial*. Op. cit.

⁶ O letramento dentro do balão de fala reflete a natureza e a emoção da fala diante da necessidade do gênero de criar formas de expressar plasticamente os sons e ruídos. Idem, *Ibidem*, p. 27.

estranhos ao meio, o que justifica a tradução de *Chico Bento* da expressão “fervendo” utilizada por ele para referir-se à abundância de goiabas na árvore.⁷ O código lingüístico da cidade também é desconhecido por ele que não compreende a expressão “gata” usada pelo primo como alusão à “garota”.

Nos quadrinhos posteriores, a atitude do primo de efetuar a “correção” da fala caipira tem continuidade, como, por exemplo, no diálogo com *Rosinha*, também representante do universo caipira, no qual chama à atenção a percepção do citadino da fala cabocla como “falta de cultura” – expressa na afirmação: *Oh, não, outra sem educação!* – sugere uma noção de menosprezo ao mundo rural por considerar seus membros como “sem educação” – sendo “educação” compreendida como conhecimento da norma prescritiva da língua portuguesa que traz consigo um padrão social.⁸

A descontinuidade lingüística culmina num embate físico entre os representantes dos dois espaços. Entretanto, no desfecho da narrativa, *Chico* parte em defesa do primo, apesar de todas as ofensas, destacando a “bondade” caipira. O qualificativo “coração enorme” termina por sobrepor-se à incultura, característica minimizada diante da nobreza dos sentimentos; dito de outro modo, a situação indica a leitura do caipira como portador de qualidades diversas, mas tão ou mais importantes que a suposta “cultura”, indicando a observação sob novos padrões valorativos, porém ainda não excludentes do reforço da percepção depreciativa da cultura caipira.

⁷ Tal recurso não é comum, visto a necessidade de identificação imediata por parte do leitor, o que reitera o indício de enfatizar a descontinuidade lingüística urbana/rural.

⁸ Ver as discussões sobre variação lingüística em CAGLIARI, L. C. *Alfabetização & lingüística*. 10 ed. São Paulo: Scipione, 2000.

A história “Só, né, meu?”⁹ (História 9) constitui um outro exemplo das diferenças lexicais entre o caipira e o citadino, desta vez, numa história ambientada na cidade. *Chico Bento* demonstra completo descompasso com os códigos lingüísticos da comunidade urbana, pois não consegue compreender as “gírias” utilizadas pelo primo.

Ambos caminham pela cidade e, ao avistarem uma sorveteria, a personagem urbana sugere ir até lá utilizando a expressão “dar um pulo”. A interpretação literal da expressão por *Chico*, que “salta” em direção à sorveteria, sugere a incompreensão da gíria.

A distinção vocabular é enfatizada à medida que *Chico Bento* demonstra-se incapaz de decifrar as outras gírias como “barato”, “gata”, “de saco cheio” e a própria expressão “ai”. Particularmente significativa é a fala de *Chico Bento* “Poxa! Aqui oceis fala tudo esquisito!” que clarifica o descompasso dos léxicos caipira e citadino, considerado pelo primo como “desatualização”. Desse modo, a imagem do atraso do habitante do campo é reforçada pela diferença dialetal traduzida pelo primo. Entretanto, conclui-se que, somente convivendo no ambiente citadino, o caipira absorveria os usos da linguagem local, uma vez que esta corresponde a uma forma de expressão própria às culturas e aos grupos sociais.¹⁰

Do mesmo modo, é possível ler a narrativa como um “jogo” com o caráter polissêmico das palavras. Os vocábulos citados possuem diferentes significados: se compreendidos em seu sentido conotativo – como adotado pelo *Primo* em forma de “gírias” – ou denotativo, como compreendidos por *Chico Bento*. Do mesmo modo, esta diferença marca uma busca de enfatizar o descompasso entre os padrões citadino e rural.

⁹ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 14, 1987, p. 12-15.

¹⁰ CAGLIARI, L. C. Op. cit.

O desfecho da história ratifica a afirmação do primo e realça as diferenças entre os códigos lingüísticos do campo e da cidade ao ser confundido pelos pais de *Chico* com um “idioma” distinto: “*Tem certeza di qui ele foi passá as férias aqui pelo Brasir mermo?*” O estranhamento ocorre diante da transposição do léxico citadino, incorporado por *Chico*, ao ambiente rural, onde passa a ser um elemento alienígena, ou seja, a variação social lingüística da cidade não se aplica ao seu grupo dificultando a comunicação.

A forma de expressão lingüística diferenciada de *Chico Bento* e sua turma rendeu um processo a Maurício de Sousa, em 1983, por ter sido considerada “deseducativa”, visto que seu principal público leitor é infantil. A revista *Isto é!* de março de 1985 noticiou a tentativa dos vereadores da cidade de Ijuí (RS) de proibir a veiculação das histórias em quadrinhos do personagem mediante um pedido enviado ao Ministério da Educação. Entretanto, o MEC limitou-se a enviar ao diretor da Editora Abril, responsável pela edição da revista do *Chico Bento*, um ofício externando a apreensão com relação à apreensão relativa aos erros de grafia na língua nacional. O editor, em resposta negativa, recusou-se a cercear a liberdade de criação dos autores. Na ocasião, o criador do *Chico Bento* se defendeu: *um belo caipira do Vale do Paraíba só podia falar caipirês (...) Deseducativo, pelo contrário, é até mais informação sobre os diversos modos de falar da nossa gente.*¹¹

Quase duas décadas após o ocorrido, em 2004, na abertura do CD-ROM *Chico Bento em: Um Dia na Roça*, Maurício de Sousa retoma a discussão da linguagem utilizada pelo personagem em discurso que vale ser transcrito:

Oi pessoar! Ou oi pessoal! Tudo bem? A dupla maneira de saudação tem razão de ser. Nós vamos falar do Chico Bento e da maneira gostosa, diferente, acaipirada que ele tem de se expressar. Chico

¹¹ O SUCESSO da Turma da Mônica. *Isto é!* São Paulo, mar. 1985

Bento e milhões de pessoas no Brasil, que falam com aquele sotaque, aquele jeitinho gostoso que você vê quando anda pelo interior. O Chico Bento vai ensinar alguém a falar errado? O Chico Bento, com a maneira dele se apresentar, se expressar, vai fazer com que outras crianças também falem errado? Não. Não acreditamos de forma alguma. Eu me lembro quando era criança, no interior, eu, na minha casa, falava “dois idiomas”. Com minha avó, meus avós, eu falava em caipirês, com meus pais, eu falava em português da cidade, de São Paulo, etc. Na hora da reunião familiar, a gente se misturava, trocava tudo por uma língua única que eu acho que é a língua que ta nascendo no Brasil. É a língua que mistura a maneira de falar do gaúcho, do nordestino, do mineiro, do menino do interior, da criança, ou do adulto, do interior do estado de São Paulo. E essa língua bonita que está nascendo, com a contribuição do Chico Bento, também é o que nós vamos mostrar aqui nesse CD-ROM. E como diz o professor Gustavo Bernardes da Fundação Roberto Marinho: “a maneira de falar do Chico Bento é uma estilização. Existem “erros” que não são erros, são usos. O Chico Bento tem o uso típico do interior do estado de São Paulo, da periferia da cidade de São Paulo, então ele é o caipira paulista. Num primeiro momento, o certo é que ele se comunica, que ele comunica alguma coisa, no outro momento, o certo é o que está de acordo com a tradição, com a história. Então, eu acho que ele não influencia as crianças, os leitores, a falarem errado. Acho que, nesse sentido, essa é uma preocupação que nem você nem eu podemos ter. O fato da escrita ser exatamente da maneira como se fala, é uma forma de fazer com que as crianças entendam usos, costumes e tradições desse grande país, que fazem parte de nossa história, sem que, no entanto, influencie ninguém a falar ou a escrever errado”.¹²

Tal nota explicativa de Maurício de Sousa possivelmente justifica-se pela preocupação pedagógica em torno dos quadrinhos, principalmente daqueles direcionados ao público infantil. Apesar do tom coloquial presente na fala das personagens mauricianas, *Chico Bento* desperta a atenção por, além de não obedecer à norma culta, apresenta uma estilização. Por outro lado, o quadrinista mais uma vez indica uma tentativa de dar autenticidade ao personagem por meio do aspecto lingüístico. Ao referir-se à sua experiência no interior e à fala de “milhões de pessoas no Brasil”, Maurício de Sousa busca justificá-la com o argumento do caráter pedagógico da linguagem de *Chico Bento*, e, com vistas a conferir maior

¹² CHICO BENTO EM UM DIA NA ROÇA. Revista CD-ROM criança Coleção CDs Turma da Mônica. São Paulo: Moving Imagem e Editora, ano 1, n. 1, 2003. 1 CD-ROM.

credibilidade à sua fala recorre ao discurso da autoridade: o professor Gustavo Bernardes da Fundação Roberto Marinho, que apela para a tradição cultural caipira paulista.

No decorrer da presente pesquisa, não foram encontradas menções às referências utilizadas pela equipe produtora dos quadrinhos do *Chico Bento* na construção das falas dos personagens que compõem o universo rural. Entretanto, o léxico caipira presente na revista aproxima-se do “dialeto caipira”, objeto de estudo de Amadeu Amaral.¹³ A fim de justificar tal leitura, foram utilizados trechos das falas de *Chico Bento* nas últimas histórias analisadas – *Primo Chato* e *Só, né, meu?* – apresentando, segundo a teoria de Amadeu Amaral, alguns dos vários elementos que particularizam o dialeto caipira, que são comuns na linguagem do personagem:¹⁴

1. As vogais tônicas, quando seguidas de “z” e “s” aparecem acrescidas pelo fonema correspondente à letra “i”, resultando em ditongos (*O Dialeto*

¹³ AMARAL, A. *O dialeto caipira: gramática, vocabulário*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1981. É importante compreender a obra de Amadeu Amaral no contexto de sua elaboração, datada de 1921, no qual a língua figurava como tópico essencial nos debates em torno da constituição da identidade nacional. Nas palavras de Tânia Regina de Luca, no início do século XX, a *questão da língua nacional ganhou força, importância e densidade. Sua emergência deu-se em um contexto marcado pelo afã de apartar culturalmente o país da ex-metrópole, rompendo, desse modo, os incômodos laços que, segundo avaliação da época, ainda nos atavam ao passado colonial. O direito a uma língua própria emaranhava-se então com a problemática do estatuto das manifestações produzidas: seu valor, autenticidade e ineditismo*. Nessa busca por um conjunto de representações capazes de dar conta da especificidade cultural do país, São Paulo apresentou-se como modelo. A obra de Amadeu Amaral contribuía com elementos novos para a construção do sentimento de paulistanidade, graças ao seu trabalho, *o português falado na América adquiriu nobilitação, podendo ser apresentado como remanescente quinhentista, tesouro, carinhosamente guardado pela gente simples das terras paulistas*. LUCA, T. R. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (n)ação*. Op. cit., p. 287. A atitude patriótica dos regionalistas de São Paulo propugnava a incorporação da língua, do cenário, dos costumes e da cultura regional nas obras literárias e pretendia atuar como modelo alternativo ao cosmopolitanismo, simbolizado pelo Rio de Janeiro. Dentre esses regionalistas se encontravam Monteiro Lobato, Valdomiro Silveira e Cornélio Pires – os dois últimos referenciados no estudo da língua caipira realizado por Amaral, pois exploraram amplamente o recurso da língua como importante elemento de caracterização do universo caipira. Ver também BERNAVA, C. M. Op. cit. SILVEIRA, C. R. Op. cit.

¹⁴ As duas histórias analisadas são exemplos, visto que a linguagem utilizada pelas personagens do universo rural segue o padrão do conjunto das revistas.

Caipira, p. 48)¹⁵ – **Chico Bento**: *Não aqui só tem nós dois!* (*Primo Chato*, p. 29): formou-se um ditongo no vocábulo nós > “nóis”.

2. Alteração de sílabas: no na palavra educação > “indução” – utilizada por Rosinha (PC, p. 30) – o fonema “e” foi mudado em “i” nasal (ODC, p. 49); do mesmo modo, a sílaba medial pretônica “e” muda-se em “i” em que > “qui”; de > “di”; mentiroso > “mintiroso” (SNM, p. 14); menina > “minina” (PC, p. 29); pediu > “pidiu” (SNM, p. 13); descansa > “discansa” (PC, p. 32).

3. Síncope – supressão de uma ou mais fonemas quaisquer no meio de um vocábulo¹⁶ – apresenta-se em maneira > “manera” (PC, p. 28) e goiabeira > “goiabera” (PC, p. 28) no caso houve uma supressão de um fonema intermediário; aqui a síncope foi caracterizada pela eliminação do fonema correspondente à vogal “i”. (ODC, p. 53); na palavra peixe > “pexe” (PC, p. 29) o grupo vocálico “ei” reduziu-se a “ê”, isso ocorre quando seguido de “r”, “x” e “j” (ODC, p. 50).

4. Substituição de fonemas: a palavra bom é substituída por “bão” (SNM, p. 13) (ODC, p. 51); não por “num”, quando em sua forma proclítica (ODC, p. 54); difícil > “difícir” (PC, p. 29); algum > “argum” (SNM, p. 14) – que ocorre, pois “l” em final de sílaba muda-se em “r” (ODC, p. 52).

5. Apócope – supressão de um fonema ou sílaba no final de um vocábulo¹⁷ – nos verbos adorar > “adorá” (PC, p. 27); quiser > “quisé”: PC, p. 28; falar > “falá” PC, p. 28; pescar > “pescá” (PC, p. 28); dizer > “dizê” (PC,

¹⁵ A fim de esclarecer a referência na obra *O Dialeto caipira*, de Amadeu Amaral, será utilizada a sigla “ODC” para designá-la; do mesmo modo as histórias analisadas serão citadas da seguinte maneira: *Primo Chato*: PC e *Só, né, meu?*: SNM.

¹⁶ Conferir definição de COUTINHO, I. L. *Pontos de gramática histórica*. 6 ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1970, p. 148.

¹⁷ COUTINHO, I. L. Op. cit.

p. 28); apresentar > “apresentá” (PC, p. p.28); o “r” apresenta-se apocopado no final da palavra. (ODC, p. 52).

6. Omissão de fonemas: melhor > “mior” (PC, p. 27); mulher > “muié” (PC, p. 30): foram suprimidos os dígrafos “lh” vocalizado em “i”. (ODC, p. 53)

7. Omissão de concordância de número: as meninas > “as minina” (PC, p. 29) a pluralidade é produzida geralmente pelos determinativos. (ODC, p. 71).

8. Variação do pronome: você > “ocê” (ODC, p. 73).

No que tange ao aspecto vocabular, não é comum a utilização de expressões lingüísticas ou vocábulos que não permitam identificação imediata, a fim de não afetar a comunicação com o leitor. A linguagem atua como elemento fundamental de caracterização do universo caipira atuando e reforço da distinção em relação citadino, mas, ao mesmo tempo, precisa manter a identificação com o público.

A língua percebida como um fato social pode atuar como fator de identificação ou exclusão.¹⁸ Na revista em quadrinhos do *Chico Bento*, a linguagem, tida como elemento de distinção entre os universos urbano e rural, possibilita, por vezes, uma noção depreciativa do morador do campo quando o autor adota como padrão a língua culta, peculiar ao falar citadino.

Isto posto, cabe observar que *Chico Bento* e as crianças de sua turma são os únicos personagens da galeria mauriciano a freqüentarem a escola o que parece guardar uma incoerência, pois o núcleo caracterizado por uma linguagem que diverge do padrão normativo é, ao mesmo tempo, a única a receber instrução formal.

Maurício de Sousa assim justifica a manutenção de seus personagens fora da escola: *eu brigo contra os métodos de ensino do País. Não culpo a escola como*

¹⁸ BORBA, F. S. *Introdução aos estudos lingüísticos*. 5 ed. São Paulo: nacional, 1977.

*instituição, tanto que Chico Bento frequenta uma escola de roça, onde ele convive apenas com a professora e independe da confusão política educacional que existe no Brasil.*¹⁹

A postura crítica em relação ao sistema educacional brasileiro se reflete na caracterização do desempenho escolar de *Chico Bento* realizada pela equipe de produção da personagem: *Chico Bento estuda na escolinha rural, mas tem dificuldade de aprender aquilo que não faz parte de seu mundinho, seu chão, seus valores realmente autênticos.*²⁰

A censura recai sobre o descompasso entre o conteúdo padronizado transmitido a alunos de realidades distintas, que perderia sua função e aplicabilidade. A dificuldade de aprendizado de *Chico Bento* fica evidente no conjunto das histórias, como demonstram as ilustrações a seguir.



Fig. 69



Fig. 70

¹⁹ MÔNICA Balzaquiana. Rio de Janeiro, *Jornal da Tarde*, 1993.

²⁰ AS MELHORES HISTÓRIAS DO CHICO BENTO (Coleção As Melhores histórias de cada personagem). Porto Alegre: L&PM, 1990.



Fig. 72



Fig. 71



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75



Fig. 76





Fig. 77

As representações gráficas revelam um desempenho escolar medíocre de Chico Bento em Português (fig. 58), Matemática (fig. 60) e História (fig. 61). Deveres escolares repletos de erros e notas baixas nas avaliações são imagens recorrentes na revista. Por outro lado, a intenção crítica expressa pela equipe de produção das histórias não se apresenta com efetiva clareza, possibilitando uma leitura predominantemente depreciativa do morador do campo como ignorante, uma representação negativa do caipira.

Cabe ainda notar que Maurício de Sousa denomina “escola de roça” a instituição freqüentada pelos habitantes do campo que, segundo fica subentendido na declaração do quadrinista, se diferenciaria da escola urbana. Entretanto, não foram encontrados dados – nas revistas, crônicas ou outras entrevistas – que possibilitassem uma análise comparativa pormenorizada de quais seriam tais diferenças.²¹

O universo cultural caipira

²¹ Vale ainda destacar aqui que a representação da professora de *Chico Bento*, *dona Marocas*, indica um reforço do estereótipo feminino divulgado pela revista. Por um lado, ao cumprir a função de educadora infantil assemelha-se à mãe, responsável pela educação dos filhos e, ao mesmo tempo, a única mulher retratada como profissional revela-se um fracasso, pois não consegue cumprir plenamente seu papel, ao falhar no ensino de *Chico Bento*.

(...) vai à igreja aos domingos e não perde uma festinha na roça.²²

Dentre os múltiplos aspectos utilizados na caracterização da cultura caipira na revista em quadrinhos do *Chico Bento*, dois merecem destaque pelo relevo que apresentam no conjunto das histórias: a religiosidade e o folclore.

A representação do aspecto devocional caipira se faz por meio de diversos elementos, embora a tradição católica prevaleça, indicada, sobretudo, por meio do padre Lino – membro da *Turma da roça* – e da Igreja – referência constante nas histórias vivenciadas pelo núcleo rural – como é possível observar nas figuras abaixo.²³

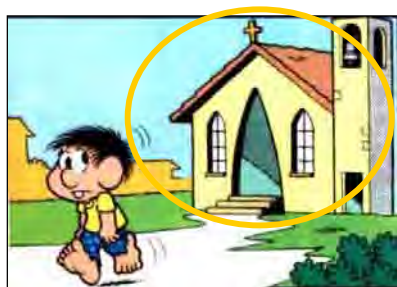


Fig. 79

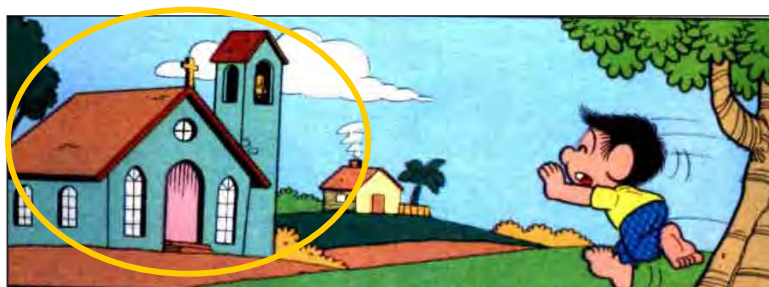


Fig. 80



Fig. 81



Fig. 82

O próprio nome da personagem, “Chico Bento”, sugere a devoção: *Chico*, abreviação de Francisco, *Bento*, “abençoado”. A história “O Nome”²⁴ (História 10)

²² AS MELHORES HISTÓRIAS DO CHICO BENTO (Coleção As Melhores histórias de cada personagem). Porto Alegre: L&PM, 1990.

²³ Os círculos em cor amarela nas figuras são marcas nossas a fim de destacar as igrejas.

²⁴ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 144, 1992.

indica o reforço dessa mensagem, por meio da narrativa do nascimento da personagem e da escolha de seu nome.

O primogênito da família *Bento*, teria nascido, segundo sugerido pelas ilustrações, pelas mãos de *Vó Dita*, parteira e avó de *Chico Bento* – buscando registrar uma prática das comunidades rurais, que, distantes dos centros urbanos, realizariam os nascimentos em casa e não em hospitais como nas cidades. A narrativa sugere a idéia de ser uma prática comum na cultura caipira a adoção do nome do “santo do dia”, indicando a devoção católica. Por outro lado, revelam-se superstições e crendices que permeariam o universo mental campesino, as quais são simbolizadas pela “simpatia” para decidir o nome do recém-nascido, visto que teria vindo ao mundo no dia de “todos os santos”. Malograda a simpatia, o nome surge como fruto da “providência divina”: Francisco Bento teria sido uma homenagem a São Francisco, que materializado, ajudou a família *Bento* a chegar ao cartório.

Sobre o aspecto religioso nos quadrinhos de *Chico Bento*, Silvano Bezerra afirma:

Um outro aspecto se dá no conjunto das manifestações da religiosidade e das crenças, quando a priorização das iniciativas de consignar entidades, mitologias, práticas e recursos de fé, nas histórias do “Chico Bento”, está armada de acordo com as orientações cristãs – mais exclusivamente católicas – sob um repertório figural em séculos de hermenêutica bíblica e na mundanização dos primados teológicos. Assim, nessa publicação serão encontrados em abundância, entidades como Deus, São Gabriel, São Francisco, São Pedro, Adão e Eva, anjos, anjinho, anjos da guarda, diabos, diabinhos. Da mesma forma, aí são também pedidos, atendidos ou submetidos a uma entidade que, forçadamente dá o ‘ar da graça’, aterrizando nas planícies quadrinizadas a promover feitos e encontrar soluções. Tudo isso submetido aos mais diversos tratamentos temáticos, com soluções plurais de enredo.²⁵

²⁵ SILVA, S. A. B. *A reclusão da pedagogia e a pedagogia da reclusão*. João Pessoa: UFPB, 1989, p. 20.

A análise do autor confirma-se no conjunto de ilustrações a seguir, exemplos de imagens recorrentes nas páginas da revista.



Fig. 83



Fig. 84



Fig. 85



Fig. 86

As imagens representam santos, cuja identificação é possível principalmente pela auréola que denota a santidade e pelo fato de estarem sobre as nuvens – no caso das figuras 69 e 70 – ou sobrevoando a terra – conforme indica o primeiro quadrinho, pelo recurso do plano em perspectiva no qual o suposto santo encontra-se. A representação dos santos “sobre a Terra” sugere uma assimilação com a idéia da existência de uma realidade extraterrena identificada com o “céu”. Na última figura, as entidades são facilmente identificáveis através do recurso textual: da esquerda para direita, respectivamente, São Francisco de Assis, São Sebastião, Santo André e São Pedro. Na primeira ilustração alguns dados indicam que possivelmente é São Pedro, pelos símbolos que carrega, identificados com “raios” (segundo a crença, esse santo é responsável pelo controle do clima terreno). Outro santo que aparece como forma de devoção dos personagens do universo rural é Santo Antônio, santo “casamenteiro”. Essas figuras sobrenaturais figuram na revista relacionando-se diretamente com os personagens, interferindo em sua realidade, segundo a necessidade e a devoção – como demonstra a figura na qual o santo oferece ajuda a *Chico Bento* –

marcando uma relação entre o mundo natural e o sagrado.²⁶

A indicação da crença professada pelos caipiras também aparece expressa por símbolos como a cruz ou a própria estrutura física da igreja; a prática dos sacramentos como batismo, confissão, a missa aos domingos ou ainda pelo ato de orar.

A devoção caipira é sugerida ainda pela reiterada representação dos sacramentos, principalmente a confissão.



Fig. 87



Fig. 88



Fig. 89



Fig. 90

²⁶ As imagens dos santos apresentadas na revista do *Chico Bento*, aproximam-se das análises de Maria Isaura Pereira de Queiroz sobre a religiosidade no universo caipira. De acordo com a autora, a idéia que a sitiante forma a respeito dos santos é também de tipo familiar. Santo não é um ser longínquo, impessoal, invisível; sob forma da imagem, habita o oratório e a capela. A imagem não é um símbolo, ela é o próprio santo; o santo pertence ao mundo natural pela representação que está no altar e ao mundo sobrenatural por sua essência. (...) Acredita-se que os santos intervenham na vida cotidiana; estão sempre presentes, prontos a auxiliar ou a impedir as atividades dos fiéis (...) A separação entre natural e sobrenatural é assim inteiramente fluída, o sobrenatural constituindo uma extensão do mundo profano. QUEIROZ, M. I. P. *O campesinato brasileiro: ensaio sobre civilização e grupos rústicos no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 60-1. Nas histórias em quadrinhos, nas quais as possibilidades de criação são amplas, os santos compõem o mundo natural não apenas por meio de imagens, mas se materializam.



Fig. 91

A repetição das imagens de penitência de *Chico Bento* – ajoelhado ante o confessionário, com feição de embaraço, no caso do primeiro quadrinho, resignação e respeito, emoção sugerida pela representação do personagem sem chapéu – fomenta uma leitura da igreja com função moralizante, indicando a influência nos valores, que interfere na ação dos personagens. Entretanto, sugere a percepção de sua atitude pouco rigorosa visto a reincidência do “pecado”. A transgressão, causa da constante penitência de *Chico Bento*, corresponde ao roubo, no caso, de goiabas no sítio do vizinho, *Nhô Lau*. A relevância do ato é minimizada, por um lado, pelo fato do personagem ser uma criança e, assim, ainda não completamente responsável por suas ações; por outro lado, pela própria relação entre o garoto e a “vítima”: são vizinhos, portanto ligados por laços de amizade. Vale destacar também que a “falta” de *Chico Bento* também é abrandada pelo ato da confissão, uma vez que demonstra arrependimento. Ao mesmo tempo em que um delito considerado passível de punição – na cidade, por exemplo – no universo rural é resolvido na igreja. Os papéis da vida profana são conferidos pelas normas da religião, cuja base valorativa constitui-se sistema de referência da sociedade.

Outras entidades sobrenaturais relacionadas a crenças e tradições católicas como anjos, diabos e até mesmo o próprio Deus, figuram no universo ficcional de *Chico Bento* que se relacionam diretamente com as personagens passando a fazer parte de sua realidade, como é possível observar na figuras a seguir.



Fig. 92



Fig. 93



Fig. 94



Fig. 95



Na sequência narrativa apresentada, *Chico Bento* evoca o auxílio do “Espírito Santo” – terceira pessoa do dogma cristão da santíssima trindade – que prontamente atende sua súplica. A entidade é representada pela pomba que paira sobre sua cabeça e transmite a “inspiração divina” - simbolizada pelas linhas cinéticas que emanam da ave.

Fig. 96

A influência da religião na sociedade caipira da revista evidencia-se também no lazer, visto que as diversões e festas são frequentemente de caráter religioso. As representações religiosas ainda sugerem a devoção como forma de sociabilidade da cultura rural, pois as quermesses e festas são imagens freqüentes, permitindo intuir que são uma forma de congregar a comunidade dispersa nas propriedades rurais.²⁷



Fig. 97

A figura acima ilustra uma “quermesse”, atividade lúdico-religiosa recorrente no conjunto das histórias em quadrinhos do *Chico Bento*, utilizada como importante elemento de caracterização do universo rural, assim como as festas juninas – comemorações em homenagem a Santo Antônio, São João e São Pedro – representadas abaixo, nas quais os habitantes do campo dançam alegremente ao som de sanfoneiros e violeiros.

²⁷ Vale salientar a importância assumida pela religiosidade na caracterização do universo caipira realizada por Cornélio Pires e Valdomiro Silveira. Sobre essa questão na obra de Cornélio Pires ver LEITE, S. H. T. Op. cit. e BERNAVA, . Op. cit.; em Valdomiro Silveira consultar SILVEIRA, C. R. Op. cit. Do mesmo modo, Antônio Cândido destaca a religiosidade caipira como fator de sociabilidade e, assim, um importante elemento de coesão dos bairros rurais – *unidade em que se ordenam as relações básicas da vida caipira (...) é um mínimo social*. MELLO e SOUSA, A. C. Op. cit.

distante do leitor, colocado, muitas vezes como contraponto a ele. Não caracteriza, portanto, um posicionamento religioso, mas a busca de retratar o rural e sua cultura.

O folclore também é tema recorrente na publicação, compondo o universo sobrenatural da revista. Mitos e lendas que compõem o folclore paulista – segundo definições de Luiz Câmara Cascudo²⁸ – figuram nas páginas da revista por meio de representações imagéticas de personagens folclóricos ou menções textuais a eles. *Saci-pererê*, *curupira*, *lara*, *mãe d'água*, *mula-sem-cabeça* e *lobisomem*, concedem encantamento às narrativas.

As figuras abaixo, capas da publicação, exemplificam as representações folclóricas apresentadas nas revistas.



Fig. 100



Fig. 101

As ilustrações acima reportam ao mesmo tema: na escuridão da noite sertaneja, uma senhora relata lendas folclóricas que parecem aterrorizar seus ouvintes. A personagem, representada como “contadora de causos”, é *Vó Dita*, a avó de *Chico Bento* e integrante da turma da roça.²⁹ Geralmente, ela aparece nas

²⁸ CASCUDO, L. C. *Geografia dos mitos brasileiros*. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976, p. 30.

²⁹ *Vó Dita*, personagem da “Turma da Roça”, seria a avó de Maurício de Sousa, segundo afirmação do próprio autor em suas crônicas. *Vó Dita* teria lido e contado muitas histórias, inclusive teria sido por

narrativas contando histórias e dando conselhos aos mais jovens: sugere uma idéia de símbolo da oralidade da cultura popular, principal recurso de transmissão da tradição. Os ouvintes, por sua vez, por meio da expressão corporal e facial denotam seu estado emocional de medo.³⁰

Os balões, indicativos da fala das personagens e usualmente preenchidos pelo texto, aqui são substituídos pela representação gráfica – recurso que sugere um reforço da oralidade do discurso, assim como busca em facilitar a transmissão da mensagem, uma vez que as representações dos seres lendários nos balões remetem a imagens recorrentes no imaginário folclórico popular.

A primeira figura, uma cobra verde de olhos amarelados, reporta à imagem do *Boi-tatá* (ou *Mboi-tatá*), a cobra de fogo, ou ainda à lenda do *Boi-guassu*;³¹ o moleque negrinho, com gorro vermelho, pitando um cachimbo e com uma perna só, corresponde à caracterização do *Saci-pererê*,³² o cachorro grande, trajado de vestes

meio dela que o quadrinista tomara conhecimento de fatos da vida de seu tio-avô que lhe inspiraram a criação de seu personagem *Chico Bento*. Ver também DANTAS, A. *A infância de Maurício de Sousa*. Op. cit., p. 24. A figura da avó “contadora de histórias” aproxima-se da imagem de *Dona Benta*, tipo criado por Monteiro Lobato, que compõe seu Sítio do Picapau amarelo. A relação que Maurício de Sousa estabelece entre a *Vó Dita* e a sua história de vida, pode ser lida como tentativa de evitar tais comparações entre as duas personagens e esquivar-se das possíveis acusações de plágio.

³⁰ Na primeira figura, esse sentimento de medo é apresentado graficamente pelos dentes cerrados de *Chico Bento*, *Zé Lelé* e *Hiro*, esses últimos, aparecem com as mãos na boca, o que reforça essa idéia. As linhas cinéticas sinuosas ao redor dos personagens indicam o movimento de seus corpos trêmulos de medo, assim como as gotas em torno da cabeça. Na segunda figura recorreu-se aos “cabelos em pé” e aos olhos arregalados para sugerir os arrepios de terror diante dos relatos.

³¹ Segundo definições de Luiz Câmara Cascudo, a lenda da *Boi-guassu*, *existe em todo Brasil, do norte ao sul; a Boi-guassu, quando houve o dilúvio, e sempre quando há inundação, a Boi-guassu, acordada pela enchente, entra a comer todos os outros animais. No sul; (...) a Boi-guassu mata todos os animais, mas não come inteiramente somente os olhos da carniça; tantos olhos devora que fica cheia de luz de todos esses olhos: o seu corpo transforma-se em ajuntadas pupilas rutilantes, bola de chamas, clarão vivo, boi-tatá, cobra de fogo*. CASCUDO, L. C. Op. cit., p. 122. Essa lenda também é descrita por Valdomiro Silveira no conto *Fogo-de-Batatá*. SILVEIRA, V. *O mundo caboclo de Valdomiro Silveira*; estudos de Bernardo Elis e Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: J Olympio; São Paulo: Secretaria de Cultura, esportes e Turismo; Brasília: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1974, p. 143.

³² Luiz Câmara Cascudo assim define o “duende negrinho”: *uma negrinho ágil, com uma perna só, nuzinho, de carapuça vermelha, amando assombrar o povo, correr a cavalo e desmanchar a alegria de quem encontra*. CASCUDO, L. C. Op. cit., p. 100. O autor ainda se remete ao “inquérito” produzido por Monteiro Lobato em 1917 – em sua obra *O Saci-pererê, resultado de um inquérito* –

humanas, assemelha-se às imagens do *Lobisomem*;³³ o cavalo ou mula, que possui fogo flamejante no lugar da cabeça, aproxima-se das representações da *Mula-sem-cabeça*³⁴ e, por fim, o garoto de cabelos de fogo e pés voltados para trás, corrobora a figura do ente folclórico *Curupira*³⁵.

As ilustrações analisadas aproximam-se sobremaneira das descrições de Cornélio Pires das “conversas ao pé-do-fogo”, principalmente em seu ensaio *Assombramentos* no qual relata:

Na roça as noites escuras são profundamente tristes e impressionadoras, perdendo aquela calma e doce poesia das noites enluaradas, vivificadas pelos cantos de “sem-fins”, insetos e porfiados martelar e coaxar de mil sapos no brejo. Nas noites escuras só se ouvem o gargalhar do “corujão do mato-virgem” e as “jaracuços” piando como pintos ao redor da casa. A escuridão densa, compacta, impenetrável, parece invadir a própria casa em que estamos, reunidos, ao pé-do-fogo, em conversa. E que conversa! Ora Nhô Tomé, ora Tia Policena ou o velho Romualdo, desconfiados e se benzendo, contam histórias de assombração ante os crioulinhos

no qual caracteriza a personagem assim: *o saci é um tipo mignon, lustroso e brilhante como pixe, não tem pêlo no corpo nem à cabeça; dosi olhinhos vivos como os de cobra e vermelho como os de um rato branco; a sua altura não passa de meio metro; possui dois braços curtos e carrega uma só perna, com esta pula que nem cutia que nem veado, o nariz, boca e dentes igualam-se aos dos pretos americanos*. Apud, Idem, Ibidem, p. 113-14. O ente folclórico é também citado por Cornélio Pires no ensaio *Assombramentos*: *o “saci” é um molequinho deste porte... Tem de uns pretinhos e já hai de uns mulatinho, mestiço de saci português, que os boava truxéro pro Brasir no tempo de dante. – tem uma perna só; os óio aceso, sempre reganhado sirrino, mostrando os dente, pulano e frangino e desfrangino a testa, tupetudinho como mico*. PIRES, C. *Conversas ao pé-do-fogo: estudinhos – costumes – contos – anedotas – cenas da escravidão*. Op. cit., p. 89.

³³ Segundo caracterização de Luiz Câmara Cascudo, *a forma mais comum de Lobisomem é o animal acima da estatura normal na classe vulpina, com grandes orelhas que batem no ritmo da carreira, ouvindo-se longe o assombrante rumor característico*. CASCUDO, L. C. Op. cit., p. 153. Essa descrição aproxima-se da imagem apresentada por Cornélio Pires: *o lubisóme é um cachorrão grande e preto*. PIRES, C. *Conversas ao pé-do-fogo: estudinhos – costumes – contos – anedotas – cenas da escravidão*. Op. cit., p. 90; lenda também citada por Valdomiro Silveira no conto *Lobisomem*, SILVEIRA, V. Op. cit., p. 114.

³⁴ A representação da *mula-sem-cabeça*, *Burrinha-do-Padre* ou somente *Burrinha*, segundo Câmara Cascudo, varia nos detalhes: *é uma mula que não tem cabeça mais relincha. É um animal quase negro, com uma cruz de cabelos brancos. Tem olhos de fogo. Tem um facho luminoso na ponta da cauda. Geme como uma criatura humana. Não geme, relincha e ao terminar, geme como se morresse de dor*. CASCUDO, L. C. Op. cit., p. 163. A lenda da *mula* ou *cavalo-sem-cabeça*, também mereceu referência no conto *assombramentos* de Cornélio Pires. PIRES, C. *Conversas ao pé-do-fogo: estudinhos – costumes – contos – anedotas – cenas da escravidão*. Op. cit., p. 90.

³⁵ De acordo com Câmara Cascudo, *as tradições representam-no como um pequeno Tapuio, com os pés voltados para trás, e sem orifícios necessários para as secreções indispensáveis à vida*. CASCUDO, L. C. Op. cit., p. 84.

que estremecem aterrorizados. Coitadinhos... Nem podem “ficar de cabelo em pé...”(...).³⁶

No conto *Assombrações* o autor novamente se reporta aos encantamentos do folclore regional paulista e, na voz de *Nhô Tomé*, elenca os “duendes” e “assombrações caipiras” que, segundo o autor, “não são em grande número”: *Que eu saiba, temos o poularíssimo “saci” endiabrado moleque levado dos diabos; o “lobisomem”, a “pisadeira”, o “caipora”, o “cavalo” ou “mula-sem-cabeça”, a “bruxa”, a mãe de água”, a “mãe de ouro” e a “porca dos sete leitões”*.³⁷

Cabe destacar que, dentre os entes folclóricos citados por Cornélio Pires³⁸ três deles não aparecem no conjunto de revistas do *Chico Bento*: a *Pisadeira*, *A Mãe de ouro* e a *A porca-dos-sete-leitões*. É interessante observar que correspondem a lendas definidas por Câmara Cascudo como “mitos secundários e locais”.³⁹ As demais lendas, apesar de presentes no folclore regional paulista, são classificadas como “mitos primitivos e gerais”,⁴⁰ presentes em todo território nacional – apesar das variações regionais. Como produto do mercado cultural, a revista objetiva atingir um público mais amplo possível, reportando-se a figuras que possam ser identificadas pelos leitores em todo país.

³⁶ PIRES, C. *Conversas ao pé-do-fogo*: estudinhos – costumes – contos – anedotas – cenas da escravidão. Op. cit., p. 85. As conversas ao pé-do-fogo são imagens presentes também na literatura de Valdomiro Silveira como exemplifica o conto *Perto do fogo: Como a noite fosse fria, depois de um teimoso peneirar de bruega pela tarde inteira, rodeavam todos o fogo, atiçando-o de vez em vez e com as mãos abertas voltadas para ele*. O grupo em torno do fogo contava e escutava “causos”. SILVEIRA, V. Op. cit., p. 140.

³⁷ PIRES, C. *Conversas ao pé-do-fogo*: estudinhos – costumes – contos – anedotas – cenas da escravidão. Op. cit., p. 89.

³⁸ Essa relação feita por Cornélio Pires das lendas folclóricas identificadas com a cultura regional paulista é mencionada e confirmada nos estudos de Luis da Câmara Cascudo sobre o folclore nacional. CASCUDO, L. C. Op. cit., p. 30.

³⁹ *A Mãe de ouro* personagem do folclore do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, Minas Gerais e sul; a *Pisadeira* e *A porca-dos-sete-leitões* de São Paulo e fronteiras de Minas Gerais. Idem, Ibidem.

⁴⁰ Idem, Ibidem.



Fig. 102



Fig. 103



Fig. 104

As figuras acima, capas da revista do *Chico Bento*, remetem-se, graficamente, às figuras do folclore brasileiro. A primeira retoma a já citada lenda da *mula-sem-cabeça*, exaltando a coragem do caipira ao representá-lo sobre o animal, utilizando, tranquilamente, o fogo que emana deste para assar uma lingüiça. Na segunda ilustração, a bondade de *Chico Bento* é sublinhada ao doar um pé de sua botina ao traquina *saci-pererê*. Já na última gravura, são representadas as lendárias *sereias*, ou *mães-d'água* ou *laras*, geralmente descritas como mulher branca, de olhos verdes e cabelos brancos, de notável beleza física.⁴¹ É importante notar também que os entes folclóricos convivem com o personagem, não apenas em sua imaginação, mas em seu cotidiano.

No conjunto da publicação, a referência ao folclore assume um tom didático, de divulgação das lendas, geralmente apresentadas de modo descritivo, a fim de que o leitor possa conhecer as características de cada ente e seus encantamentos, como é possível observar na história *O Lobisomem*⁴² (História 11). Novamente na voz de *Vó Dita* é narrada a lenda do lobisomem: o filho nascido depois de seis filhas – próxima à fábula descrita por Câmara Cascudo, em sua versão no sul do país,⁴³ bem como as expostas por Cornélio Pires⁴⁴ e Valdomiro Silveira⁴⁵. Entretanto, encontram-se divergências nos detalhes como a idade na qual a transformação em

⁴¹ Cf. definições de Luis da Câmara Cascudo. Idem, *Ibidem.*, p. 131.

⁴² CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 139, maio 1992.

⁴³ Segundo o autor: *no sul do Brasil o Lobisomem é, em sua mais alta porcentagem, o "predestinado", o filho nascido depois de seis filhas*. CASCUDO, L. C. Op. cit., p. 161.

⁴⁴ Para Cornélio Pires, o lobisomem é coprófago: *sai tuda a sexta feira cume bosta de galinha, daquelas preta, mole, que nem sabão de cinza... Ele sai e garra corre mundo nu'a toada, sem pará, cabeça-baxa, esganado e triste...* PIRES, C. *Conversas ao pé-do-fogo: estudinhos – costumes – contos – anedotas – cenas da escravidão*. Op. cit., p. 161.

⁴⁵ SILVEIRA, V. Op. cit., p. 114.

Lobisomem acontece pela primeira vez⁴⁶ – no caso adotou-se dezoito anos, provavelmente pela maioria institucional, deste modo os “passeios noturnos” do suposto transformado seriam realizados já na fase adulta; ou ainda pela versão edulcorada da solução para o encantamento: uma xícara de chá de camomila,⁴⁷ diferentemente das narrativas populares em que a solução se dá pelo derramamento de sangue. Tais recursos, possivelmente adotados pelo caráter de publicação infantil da revista, o que não anulam as inovações realizadas nas lendas.

A história “Foge da lara”⁴⁸ (História 12) demonstra a ignorância do cidadão em relação ao folclore nacional. Na primeira narrativa, referente à lenda da *lara, mãe d’água*. *Chico Bento*, em fuga desesperada do ser lendário, encontra seu primo que revela absoluto desconhecimento da figura causadora do temor do caipira, ao não associar o nome *lara* – pronunciado com pavor por *Chico Bento* – à lenda. No décimo quadro, a mão na boca e as gotículas ao redor de sua cabeça revelam a angústia e o pavor do caipira enquanto o primo observa, curioso e espantado, a atitude do outro e conclui que *Chico* estava fugindo de uma garota chamada *lara*. Em tom pedagógico, o caipira, com pose de quem fala com conhecimento de causa,⁴⁹ explica-lhe a lenda.

A confirmação do folclore como parte da cultura interiorana se dá com a fala de *Chico Bento pergunta pro resto da vila*. O “primo da cidade”, com ares de

⁴⁶ No conto de Valdomiro Silveira a transformação ocorreu pela primeira vez *quando se lhe engrossou a voz e lhe rompeu o adão inesperadamente, ao fechar os quinze anos, pegou a levantar-se dormindo, de olhos escancarados e fixos, e a passear noites afias pelos arredores da casa, remexendo no mangueiro das novilhas crioulas e no chiqueiro dos taus de ceva*. SILVEIRA, V. Op. cit., p. 116.

⁴⁷ Segundo estudos de Câmara Cascudo, acredita-se que a reversão do encantamento ocorreria por meio de um tiro de bala besuntada *de vela de altar onde se haja celebrado três missas da noite de Natal. A faca, a foice, mesmo que a pequenina quisé, uma simples furadela de canivete desencanta o fado. Basta que surjam algumas gotas de sangue*. CASCUDO, L. C. Op. Cit., p. 159. Do mesmo modo, na narrativa de Valdomiro Silveira a quebra do encanto se dá por um tiro que, ao passar de raspão, faz marejar sangue. SILVEIRA, V. Op. cit., p. 117.

⁴⁸ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 353, 2000.

⁴⁹ CAGNIN, A. L. Op. cit.

superioridade, considera a crença caipira falta de conhecimento, numa percepção depreciativa - *vocês caipiras são todos uns impressionados*.

Esse desconhecimento do folclore nacional também é tema de “Desenho de Observação”⁵⁰ (História 13). A narrativa ilustra um momento de recreação entre o “primo da cidade” e *Chico Bento* que, em uma série de desenhos, esboça personagens folclóricos. Demonstrando ignorar os seres desenhados pelo primo da roça, o citadino aponta as características físicas peculiares aos tipos folclóricos como “incorrekções”, pois não associa o “bonequinho” sem uma das pernas ao *saci-pererê*; ou a “mula sem a cabeça” à lendária *mula-sem-cabeça*; o menino com os pés virados para trás ao *curupira*; a garota com rabo de peixe à lenda da *mãe d’água* ou ainda o “cachorro de roupa” ao *lobisomem*. Tais “erros” são identificados por ele como “coisa de caipira” revelando o preconceito em relação ao habitante do campo, percebendo-o incapaz de apreender a realidade, o que é alentado pela correção dos desenhos. Entretanto, o sentido da história é dado no desfecho, na representação gráfica do seres lendários ilustrados por *Chico Bento* observando os desenhos com atenção. As personagens folclóricas aparecem na publicação como figuras de existência real, como reforça a referida história, são seres passíveis de observação.

Além do caráter pedagógico da referência ao folclore nacional, a alusão também opera como crítica à realidade citadina conforme evidencia a narrativa “Histórias Assustadoras” (História 14).⁵¹ Novamente, *Chico Bento* conta ao primo lendas do folclore brasileiro, diante da fogueira, em meio à escuridão de uma floresta – recursos possivelmente utilizados para potencializar a sensação de terror diante das histórias narradas – além de recorrer às imagens das conversas ao pé-do-fogo.

⁵⁰ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 287, 1997, p. 28-33.

⁵¹ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 220, 1995, p. 29-33.

Ao privilegiar o elemento textual, enfatiza-se a expressão de pavor do *Primo*;⁵² reação diversa das histórias anteriores, pois ele não debocha dos relatos do caipira e sim demonstra pavor diante deles – inversão compreendida no desfecho da história, que incorpora um elemento novo.

O humor crítico da história é revelado em seu término com a imagem dos seres lendários, em primeiro plano, dos seres lendários ouvindo o relato, feito pelo garoto da cidade, do cotidiano num grande centro urbano, descrição essa considerada pelas “assombrações” mais assustadora que as histórias folclóricas, conforme demonstra a afirmativa do *Saci-pererê*: *e ele ainda diz que nossas histórias são assustadoras!* A declaração da personagem visa enfatizar o teor negativo da vida na cidade. Essa analogia entre os assombros serve como mote para diversas outras histórias; figurando como um elemento novo incorporado pela equipe da Maurício de Sousa Produções ao tratamento do tema.



Fig. 105

⁵² O pavor é representado graficamente pelo conjunto facial dos olhos arregalados, com as mãos postas sobre a boca aberta, e reforçado pelo termo “puxa” que denota espanto. Por outro lado, *Chico Bento* é ilustrado com semblante sereno, sugerindo familiaridade com as narrativas folclóricas que aterroriza o *Primo*.

A imagem – fig. 89 – apresenta uma inversão nas ilustrações das conversas ao pé-do-fogo apresentadas anteriormente – figuras 84 e 85. Não no que se refere ao cenário, que é reproduzido, mas na posição ocupada pelas figuras lendárias que deixam de ser objetos dos relatos e assumem o lugar de ouvintes. As figuras que os assombram, expostas por *Chico Bento*, sugerem, por sua caracterização, a representação de “destruidores da natureza” – um caçador e dois homens com instrumentos geralmente utilizados para derrubar árvores – espaço onde habitam os entes folclóricos. Novamente revela-se a preocupação ecológica.⁵³

Os tipos que figuram nessa ilustração como devastadores da fauna e da flora são recorrentes no conjunto das histórias do *Chico Bento* e geralmente se relacionam com o avanço das cidades e com a ambição de seus habitantes que, pela ânsia de lucro, desmatam as florestas e eliminam os animais indiscriminadamente. Essa representação sugere uma distinção valorativa entre o universo rural e urbano, uma vez que os habitantes do campo, apresentados como mais próximos da natureza, preocupam-se em preservar o meio ambiente, enquanto os citadinos o destroem de modo inconseqüente.

Os hábitos alimentares

A apresentação dos hábitos alimentares realizada pela revista constitui outro importante elemento de idealização do universo caipira, pois a comida caseira, simples e saudável, do campo é oposta à má alimentação dos centros urbanos

⁵³ Essa preocupação ecológica parece perpassar toda a produção da Maurício de Sousa Produções, assumindo um caráter pedagógico de alerta para questão e uma tentativa de conscientização dos problemas ambientais; ver SCARELI, G. *Mídia e Educação: uma abordagem pelas histórias em quadrinhos. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Belo Horizonte, set. 2003.

visando exaltar a qualidade da vida rural. Fragmentos da história “O enjoado”⁵⁴ (História 15) demonstram a diferenciação mencionada.

O “primo da cidade” recusa-se a saborear os pratos da culinária caipira – no caso: sopa de ervilha, frango, ovo, ou ainda, frutas e peixe. Como exemplos das preferências alimentares urbanas são citados o hambúrguer, “xisburguer”, cachorro-quente bala, chocolate. Entretanto, ao conhecer a “boa comida caipira”, o primo torna-se admirador da culinária rural rejeitando até mesmo o antigo cardápio de sanduíches e guloseimas. A situação apresentada sugere a exaltação da vida no campo e a defesa (ou reforço) da tese de que o campo possui encantos desconhecidos ao morador da cidade, que perde com isso.

A situação da história “A Cozinha Moderna”⁵⁵ (História 16), agora ambientada na cidade, novamente parece ser uma crítica aos hábitos alimentares desse local. Apesar da praticidade imposta pelos imperativos da agitação da vida desses espaços, representada na história pelos eletrodomésticos – *freezer* e forno microondas – e enlatados – vidro de palmito e a lata de ervilhas – a narrativa sugere que os pratos são insípidos quando comparados à comida caipira. Essa leitura da narrativa é possível pela expressão de *Chico Bento* diante do questionamento do primo: *Delicioso, né?*. O caipira com espanto e ironia confirma com a expressão “Ô”. O significado se completa na fala final de *Chico Bento*, no campo, saboreando a comida caipira: *Pobre tia. Percisa urgente dum moderno fogão à lenha*. A antítese dos qualificativos “moderno” e “à lenha” sugere um questionamento acerca dos reais benefícios da modernidade.

Tais representações dos hábitos alimentares na revista reforçam uma imagem idealizada do campo à medida que colaboram na construção da idéia do espaço

⁵⁴ CHICO BENTO. São Paulo: Abril, n. 60, 1984.

⁵⁵ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 16, 1987.

rural como local do bem estar e da vida saudável, oposta aos malefícios da vida na cidade.

O cotidiano

Segundo sugerem as próprias narrativas, diversas vezes é retratado o cotidiano rural com vistas a divulgar um pouco da vida na roça nas cidades. Na historieta “O dia”⁵⁶ (História 17), em que a personagem caipira narra sua rotina no campo desde o amanhecer até a hora de dormir, é possível observar uma idealização da vida no campo por meio do registro de diversas características como o bom humor – representado graficamente pelo sorriso na face das personagens e da afirmação de *Chico Meu pai acorda sempre di bem com a vida!* – a divisão harmoniosa das funções no núcleo familiar; a disposição das personagens para o trabalho; os alimentos frescos – o leite retirado da vaca e os ovos colhidos rotineiramente; a fartura – expressa na frase *Na nossa mesa nunca falta nada!* e na ilustração da mesa abundante; a afetividade entre os familiares, bem como o lazer saudável enfatizando a qualidade de vida rural.

Ao finalizar sua narrativa, *Chico Bento* dialoga com o leitor, um citadino – identificação possível pelo cenário composto por prédios e, posteriormente, pelos trajes – o qual abandona até mesmo o gibi e vai pedir refúgio no campo. Parece haver uma crítica subentendida nessa atitude do “leitor-personagem”, visto que sua rotina não é retratada, pressupondo-se que o público da revista compartilha das mesmas experiências, portanto o compreenderiam. A fala, *Posso passar uns dias aqui?*, permite inferir um pedido de abrigo no campo longe da rotina estressante na cidade, mas não revela um desejo de abandonar definitivamente a *urbe*.

⁵⁶ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 393, 2000, p. 27-32.

Apesar do predomínio da idealização do universo rural como espaço de lazer e refúgio do urbano, em algumas histórias nota-se a tentativa de demonstrar que é errônea tal percepção citadina, como exemplifica “Vida de Roça”⁵⁷ (História 18). A rotina rural registrada na narrativa é marcada pelo trabalho árduo e com muitos afazeres – o que é representado graficamente pela expressão de *Chico Bento* sempre com a língua para fora e correndo – fato observável pelas pequenas nuvens de poeira que se formam atrás de seus pés. Após um dia de trabalho intenso quando *Chico* deita-se para descansar, o citadino o avista e, reproduzindo a visão comum aos habitantes da *urbe* sobre a vida no campo, afirma: *Sem muito trabalho, sem aquela correria da cidade! Ah! Eu também gostaria de passar o tempo todo numa rede de papo pra ar!*

A descontinuidade registrada na oposição entre os códigos sociais do campo e da cidade também atua como recurso para a produção de riso, porque, como é sabido, as comunidades possuem códigos, que abarcam tanto idéias morais quanto exteriores, aos quais todos seguem espontaneamente; assim, a transgressão dessas normas de conduta social, ou seja, a violação de tudo aquilo que se reconhece como aceitável, torna-se cômico, portanto, o disforme é cômico. Deste modo, o humor dos quadrinhos do *Chico Bento* e do *Primo* se alicerçam, em grande medida, nessa “comicidade da diferença”.⁵⁸

A oposição dos códigos sociais desses espaços, por vezes, apresenta um humor crítico que enfatiza os malefícios da vida da cidade e o ritmo idílico da vida no campo. A narrativa “Um minuto de diferença”⁵⁹ (História 19) possui como mote a “pressa” do habitante urbano em contraste com a tranquilidade do morador do

⁵⁷ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 12, 1983, p. 30-33.

⁵⁸ PROPP, V. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo. Ática, 1992.

⁵⁹ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 312, 1999, p. 3-13.

campo – segundo a percepção do primeiro, como registra a epígrafe *Para gente que mora nas zoeiras das cidades, Chico representa (...) a “falta de pressa” que caracterizam as pessoas do interior do Brasil.*⁶⁰

O ritmo caótico da cidade cadenciaria o modo de vida da cidade, cujos habitantes, sempre apressados e impacientes, inquietam-se com os minutos gastos à espera do elevador e na descida até o térreo, conforme demonstra a atitude do *Primo* – expressa graficamente por suas falas irritadas, pelas sugestões dos movimentos de consultar o relógio, cruzar os braços e movimentar os pés. *Chico Bento*, desabituaado a esse ritmo frenético, não consegue acompanhar o primo, sendo pisoteado ao atravessar a rua ou fazendo com que percam o ônibus e o trem. Ao abrir a porta do veículo na estação de destino dos primos, todos saem correndo; o caipira, no quadrinho seguinte, aparece desembarcando tranqüilamente, sozinho. Na sexta página da história, vale destacar um detalhe na cena do desembarque do trem: no meio das pessoas a figura de um “porco” – destacado por nós com um círculo amarelo – que permite inferir a analogia com uma manada.

A comicidade das cenas é construída pelo recurso da hipérbole, ou exagero, pois no *shopping*, um local de lazer e divertimento, as pessoas continuam apressadas. E impacientes, o que se revela na espera do início do filme no cinema. O contraste entre as falas do primo – *Pegar um cineminha à tarde para relaxar* – e sua inquietação expressa em: *Ei! Esse filme não começa, não?* – enfatiza a pressa citadina como um hábito do citadino; o qual é evidenciado até mesmo pelo estilo do filme escolhido: ação.

Diante da recusa de *Chico Bento* de vivenciar outra “sessão de correria”, os primos passam a fazer o percurso a pé, momento em que o citadino consegue

⁶⁰ AS MELHORES HISTÓRIAS DO CHICO BENTO (Coleção As Melhores histórias de cada personagem). Porto Alegre: L&PM, 1990.

perceber detalhes de seu ambiente que, por causa de seu ritmo frenético de vida, nunca havia observado. Mais uma vez, o “saber caboclo” torna-se lição para o homem da cidade.

Outro exemplo em que as discontinuidades entre os padrões rural e urbano são utilizadas para produzir uma crítica aos costumes citadinos é a história “Vamos às compras”⁶¹ (História 20), na qual o sentido interpretativo da narrativa, vivenciada na cidade, é dado por *Chico Bento*. Por meio da percepção diferenciada do caipira em relação aos moradores da *urbe*, com um universo cultural diverso, é sugerida uma reflexão acerca dos hábitos urbanos.

As diferentes acepções da atividade de “fazer compras” revelam padrões sócio-culturais diversos: por um lado, *Chico Bento* concebe a atividade como um “dever”, haja vista que o campo aparece caracterizado por uma economia de mínimos vitais, assim o consumo encontra-se restrito a gêneros de necessidade básica, como expressa a fala de *Chico Bento*: *lá na roça, quando a mãe mi manda comprá comida na venda do Nhô Lau, eu acho uma chatice (...)*. Em contraposição, na cidade, o consumo configura-se como atividade de lazer, visto que ele próprio teria se tornado uma necessidade como sugere a afirmação do “tio da cidade”: *E quem disse que vamos comprar comida? (...) Er...não sabemos ainda... vamos ver o que tem de bom...*

A figura que ilustra a chegada ao “shopping center”, local onde seriam feitas as compras, corrobora as imagens de cidade caótica predominante na publicação. No quadrinho seguinte, a fala do tio – *Que sorte hein, turma? Só duas horas para achar uma vaga!* – indica a atuação do cômico, pela idéia incoerente e hiperbólica da afirmação, como recurso crítico.

⁶¹ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 159, 1993, p. 27-33.

Na “loja de departamentos” os questionamentos de *Chico Bento* em relação à escolha dos itens a serem adquiridos pela família citadina indicam uma crítica à lógica do consumo. Segundo observa a personagem, a necessidade é deixada de lado, gerando um consumo incoerente de supérfluos. Deste modo, o habitante do campo conduziria os citadinos a repensarem seus hábitos de consumo e suas prioridades. Todos esses apontamentos novamente atuam como elementos de exaltação do campo ao enfatizar as virtudes de seus habitantes.

Os malefícios da vida na cidade não se restringem à pressa, à agitação ou ao consumismo, pois várias patologias, físicas e psicológicas, registradas como próprias dos grandes centros são temas recorrentes na publicação. O contraste com a vida e os costumes no interior exalta o modo de vida rural e o apresenta como “exemplo a ser seguido”.

Em “A Consulta”⁶² (História 21) *Chico Bento* entra, por engano, na sala de um psicólogo e, quando questionado sobre seus problemas e neuroses, afirma não possuí-los. Diante da surpreendente resposta do menino, o psicólogo insiste em “provar” que “todos têm problemas”, “neuroses”, para tanto, indaga sobre seu dia-a-dia. A descrição feita por *Chico Bento* de seu cotidiano constrói uma imagem edênica da vida no campo – como reforço da constituição dessas imagens utiliza-se o recurso visual na descrição feita por Chico, ao invés do usual texto dos balões. O psicólogo, pasmado diante do relato de *Chico*, vai visitá-lo no interior a fim de desfrutar o paraíso de tranquilidade e afetividade descrito. Atitude essa que visa confirmar a descrição de *Chico Bento* e apresentar as “neuroses” como fruto da realidade citadina.

⁶² CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 15, 1983, p. 3-9.

A má qualidade de vida na cidade, segundo retrata a publicação, não geraria apenas enfermidades psicológicas, mas também físicas, conforme narra a história “Remedinho bom”⁶³ (História 22) que retrata habitantes da cidade com uma indisposição gerada por medicamentos utilizados para curar um outro mal: remédio para curar a gripe dá sono, para dor de estômago gera dor de cabeça, para dor de cabeça atordoam. Mais uma vez o campo é apresentado como espaço idealizado, ambiente saudável sem “contra-indicação” para cura de quaisquer males.

Os valores

Na revista em quadrinhos do *Chico Bento*, os moradores do campo são apresentados, não somente como mais saudáveis, mas também como moralmente mais admiráveis que os citadinos; os valores atuam assim como fator de diferenciação entre o rural e o urbano.

Na história “Meus heróis”⁶⁴ (História 23) o primo da cidade discorre sobre seus heróis favoritos para *Chico Bento*. Com entusiasmo, ele menciona um conjunto de personagens que figuram entre os principais veiculados em revistas em quadrinhos e desenhos animados.⁶⁵ *Chico Bento* observa atento, por vezes

⁶³ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 278, 1997, p. 18-19.

⁶⁴ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 259, 1996, p. 16-18.

⁶⁵ Apesar do nome dos referidos heróis apresentarem-se modificados – *Homem Aranha* < Homem Aracnídeo (personagem da Marvel Comics, criado por Stan Lee); *X-men* < Ex-men (assim como o *Homem-Aranha*, são personagens da Marvel comics, criações de Stan Lee. A primeira constituição do grupo mutante era formada pelos cinco jovens *Ciclope*, *Garota Marvel*, *Anjo*, *Fera* e *Homem de Gelo*; *Wolverine*, citado pelo primo de *Chico Bento*, compõem o segundo grupo dos *X-Men* idealizado por Len Ween e Dave Cockrum e lançada pela revista *Giant-Size X-Men*, em 1975); *Cavaleiros do Zodíaco* < Cavaleiros do Horóscopo (a série de mangá criada por Masami Kurumuda); *Super-homem* < Superomão (ou Superman foi criado por por Jerry Siegel e Joe Shuster em 1936, porém estreou somente em 1938 na revista *Action Comics* 1 da DC Comics) ; *Hulk* < Hulqui (personagem da Marvel Comics, criado por Jack Kirby e Stan Lee na década de 1960); *Flash* < Fleshi (criação de Gardner Fox e Harry Lampert para a DC Comics, em 1940); *Fantasma* < Fontasma (personagem de Lee Falk, de 1936); *Mulher Maravilha* < Mulher Maravilhosa (personagem criada pela equipe da DC Comics em 1941); *Batman* < Batemão (também um tipo da DC Comics, foi criado por Bob Kane em 1939). Dados da DC Comics (Disponível em <http://www.dccomics.com>. Acesso em ago. 2005); Marvel Comics (Disponível em <http://www.marvelcomics.com>. Acesso em ago. 2005); e Disponível em <http://pt.wikipedia.org>. Acesso em ago. 2005). É possível identificá-los em suas representações visuais e características descritas, textualmente, pelo primo.

assustado, e calado as colocação do *Primo*. Num possível intuito de apreciar positivamente o homem do campo, no desfecho da narrativa, demonstra-se graficamente a admiração do caipirinha pelo esforço e trabalho dos membros de sua comunidade, considerados seus “heróis”. A história sugere um olhar depreciativo sobre o ambiente citadino, corrompido pelos valores fictícios perpetrados pelos meios de comunicação.

Por outro lado, o diálogo que *Chico Bento* estabelece com o leitor – pois é a este que a personagem revela seus “heróis” – permite a apreensão de uma mensagem implícita de valorização não apenas dessa obra particularmente, mas de toda produção mauriciana, uma vez que esta retrataria indivíduos em seu cotidiano com o qual o leitor pode se identificar.

Em “Espírito de Natal”⁶⁶ (História 24) o tema das festas natalinas é utilizado para tecer novamente uma crítica aos valores citadinos. A narrativa se inicia com os primos caminhando pela cidade em período de final de ano – localização temporal indicada pela fala do *Primo*: *Legal você passar o Natal comigo, Chico!* e posteriormente pela representação gráfica de elementos que simbolizam a data: a guirlanda e o Papai Noel. *Chico Bento* avista, admirado, o que acreditava ser o lendário Papai Noel, correndo ao seu encontro. A ingenuidade do caipira é reforçada pelas gargalhadas do *Primo* diante dessa atitude. No sexto elemento narrativo em destaque – composto por um quadro ampliado no centro da página – a expressão de *Chico Bento* revela sua decepção ao visualizar o desfile de uma série de homens caracterizados de “bons velhinhos” propagandeando ofertas natalinas.

Os primeiros quadrinhos da página seguinte alentam a perda de sentido do Natal, tornado, na cidade, mero apelo ao consumo. Esse reforço é realizado por

⁶⁶ CHICO BENTO. São Paulo: Abril, n. 35, 1983, p. 3-8.

meio da repetição das palavras “freguês”, “preços” e “liquidação” na fala das personagens.

Chico Bento revela tristeza diante dessa situação, mas tem uma surpresa ao deparar-se com aquele que imaginou ser o “verdadeiro Papai Noel” – conclusão a que *Chico* chegou observando as características físicas e a atitude do homem diante do proprietário da loja. O desespero do caipirinha diante da possibilidade do suposto Papai Noel – que se revelou desgostoso com o apelo comercial da data - “desistir de sua função” leva-o a relatar a comemoração em sua comunidade numa tentativa de dissuadir o bom velhinho.

As imagens representam da narração de *Chico* sugerem um resguardo do sentido religioso do Natal; insinuação essa feita pela ilustração da comunidade comparecendo à Igreja, cujos sinos badalam anunciando a celebração, e pela montagem do presépio pelas crianças, símbolo da reprodução da cena do nascimento de Jesus Cristo, verdadeira causa da comemoração; o relato do garoto revela ainda um espírito de confraternização e alegria presente nos festejos natalinos caipira.

A descrição de *Chico Bento* demonstra-se, segundo sugere a narrativa, persuasiva, visto que o suposto Papai Noel pareceu convencido, antes mesmo do final do relato, da preservação do verdadeiro “espírito de Natal” pelos moradores do campo. A história fomenta a leitura de exaltação do habitante do campo em relação ao citadino ao apresentar os valores desses como corrompidos pela ânsia pelo lucro.

A tendência da revista em construir uma representação de cidade por meio de qualidades negativas, estende-se às relações pessoais, familiares, as quais se apresentam deterioradas, como permite observar a história “Harmonias e desafinos”

(História 25).⁶⁷ A narrativa se inicia com a ilustração de uma casa localizada na cidade – identificação possível pelos prédios ao fundo – de cuja janela ecoam vozes exaltadas⁶⁸ - recurso que indica a intenção de enfatizar a fala ao deixá-la em evidência. A discussão, configurada pelo conteúdo do diálogo, estende-se pela primeira página da história. No quinto elemento narrativo, da mesma janela de onde saem as falas salta um garotinho, com o semblante triste, em fuga – segundo sugere a ilustração da “trouxa” que carrega nas costas.

Ao longo do caminho trilhado na cidade, o garoto presencia uma série de discussões e ofensas: entre um casal; entre mãe e filha; entre motoristas no trânsito e, por fim – no primeiro quadro da página 4 – o balão com símbolos que simbolizam “palavrões”⁶⁹ é apresentado sobre toda a cidade, por meio de um balão uníssono,⁷⁰ sugerindo a idéia de que a desarmonia paira sobre a comunidade urbana da qual, decepcionado, o garoto foge. A placa, no mesmo elemento narrativo, indica “interior”. O terceiro quadrinho da página, a legenda⁷¹ com os dizeres “alguns dias depois” sugere a distância entre a cidade – local de origem do garoto – e o “interior” espaço ilustrado. É notável o contraste entre o cenário citadino – caracterizado pela discórdia entre seus moradores – e o campesino, corroborando a imagem

⁶⁷ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 50, 1988, p. 3-13.

⁶⁸ O rabicho dos balões indica a quem se refere a fala, no entanto, como não há personagens aparentes, subentende-se que os emissores das vozes se encontram no interior da casa. O tom exaltado das vozes é indicado pela silhueta trêmula do balão. Cf. definições CAGNIN, A. L. Op. Cit.

⁶⁹ De acordo com nas análises de Antônio Luiz Cagnin, a seqüência de imagens caveira, caracol, cobras, etc., indica palavrões não proferíveis, imagem criada com base em unidades lingüísticas já existentes, no caso, na frase “disse cobras e lagartos”. Essa representação, segundo o mesmo autor, seria um modo do criador furtar-se à responsabilidade de palavras ou coisas censuradas pela sociedade, substituindo-as por desenhos. Idem, Ibidem.

⁷⁰ O balão uníssono possui vários rabichos que indica vozes vindas de diversos emissores ao mesmo tempo. Idem, Ibidem, p. 124.

⁷¹ A legenda é um elemento narrativo que visa conferir seqüência entre os quadrinhos, fomenta assim a ilusão de tempo decorrido. EISNER, W. Op. cit.

predominante na revista, como espaço luminoso, tranquilo, composto por flora abundante e animais.

O último quadrinho da página, composto em plano aproximado, é significativo, pois visa enfatizar a semblante espantado da personagem diante do diálogo entre emissores ocultos, o que o atrai, fazendo-o chegar à janela da família *Bento*, pela qual é acolhido. Saboreando a refeição oferecida, o garoto questiona, com tom de estranhamento, o tratamento cordial entre os membros da família e revela a discussão de seus pais como razão de sua fuga. *Chico Bento* propõe, então, mostrar seu ambiente para o novo hóspede, local representado por imagens que reforçam a noção de campo difundida pela revista: os habitantes em contato com a natureza, num espaço propício a uma vida saudável e feliz.

O encontro entre os genitores citadinos e os interioranos indica uma ênfase em suas diferenças e reforça a percepção dos moradores do campo como moralmente mais admiráveis ao atuarem como elemento conscientizador e mediar da conciliação dos cônjuges citadinos.

A legenda do último quadrinho da página 12 sugere o cotidiano da cidade como responsável pelo tratamento desarmônico entre seus membros; idéia que alenta a percepção do campo como espaço de resguardo de valores e relações perdidas nas cidades. O recurso metalingüístico, no último elemento narrativo, de diálogo com o leitor – que segundo indica o texto é um citadino – revela um caráter reflexivo dos autores acerca do que apreendem como sua realidade.

O lazer

*(...) arranja tempo pra descansar debaixo das árvores, pescar ou nadar no riacho limpinho ou pegar goiabas no sítio de seu vizinho Nhô Lau*⁷².

⁷² AS MELHORES HISTÓRIAS DO CHICO BENTO (Coleção As Melhores histórias de cada personagem). Porto Alegre: L&PM, 1990.

A acentuada tendência da revista em depreciar a cidade e caracterizar o campo positivamente, pode ser observada nas referências ao lúdico nesses espaços. A história “Brinquedos sem imaginação”⁷³ (História 26) constitui um exemplo nesse sentido.

A narrativa, vivenciada por *Chico Bento* e o *Primo*, possui como cenário o apartamento do segundo, que apresenta entusiasmado uma série de brinquedos, cujos atributos, relacionados à tecnologia, permitem uma atuação passiva ou quase nula da criança, são eles: “trenzinho elétrico”, “carrinho moderno”; “videogame”; “urso que toca bumbo sozinho”; “barco que navega sozinho”.

Chico Bento, como elemento externo ao ambiente citadino, tem uma percepção diversa e atua como crítica, fomentando uma postura reflexiva aos benefícios da tecnologia no âmbito do lúdico infantil, uma vez que, segundo sugere o título, comprometeria o desenvolvimento imaginativo da criança.

Por outro lado, há uma exaltação do habitante rural como mentalmente mais saudável, ao visualizar possibilidades de diversão dispondo de poucos recursos.⁷⁴ Ao mesmo tempo, há um reforço das diferenças sócio-culturais dos moradores do campo e da cidade a medida em que toda a “modernidade” e “tecnologia”, estranhas ao universo rural, não atraíram *Chico Bento*.

A narrativa “A visita do primo da cidade”⁷⁵ (História 27) corrobora essa percepção. Nesse texto, inverte-se o cenário em relação à história anterior e o *Primo* chega ao sítio de *Chico Bento*. Pela sua afirmação – *Vim passar uns dias aqui no*

⁷³ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 17, 1987, pp. 24-27.

⁷⁴ O tema serve de mote para outras histórias nas quais tal percepção é reiterada como, por exemplo, “Brinquedos eletrônicos” (CHICO BENTO. São Paulo: Abril, n. 15, 1983) e “Boas férias” (CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 116, 1991).

⁷⁵ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 22, 1983, p. 18-19.

sítio! Pra fugir da agitação da cidade!, no segundo enquadramento, é reafirmada a noção de campo, difundida pela revista, do campo como local de refrigério citadino.

Os quadrinhos seguintes ilustram os garotos em uma série de atividades de lazer – pescando e nadando no riacho, caçando e colhendo frutas frescas – que, seriam próprias do morador do campo.⁷⁶ No desfecho do enredo, o *Primo*, de volta à cidade, afirma *Vida do interior é boa, mas é muito monótona! (...) Nada como a agitação da cidade grande!*. Sua fala, que representaria a noção senso-comum de campo entre os habitantes da cidade, torna-se cômica, ao serem contrapostas às imagens que ilustram os garotos no campo com as do seu apartamento tranquilo e silencioso. Esse recurso indica um questionamento da percepção do citadino acerca da vida no campo que parece reiterar uma visão positiva desse espaço ao evitar a utilização do termo “monótono” como sentido negativo.

Os espaços de recreação e lazer também aparecem diferenciados: nas cidades destacam-se o *shopping-center*, cinema, clube, sorveteria, lanchonete; enquanto no campo os moradores se divertem no riacho (ou lagoa), nos pomares colhendo frutas e descansam debaixo das árvores; assim, sempre em contato com a natureza, atuando como elemento de ênfase nos hábitos de vida saudáveis.

Em “Pelado no clube”⁷⁷ (História 28) o *Primo* leva *Chico Bento* para conhecer um “clube” – representado graficamente por um espaço com piscina e pessoas com roupas de banho, sugerindo o local como espaço de recreação da comunidade citadina. Ainda no vestiário, o diálogo entre os primos fomenta a percepção da diferença entre os modelos culturais do campo e da cidade expressa na caracterização dos garotos para nadar: o citadino traja roupas de banho, enquanto

⁷⁶ Essa noção é sugerida não apenas na referida narrativa, mas pode ser percebida no conjunto das revistas.

⁷⁷ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, 338, 2000, p. 26-32.

Chico Bento diz banhar-se “sem roupa”, revelando desconhecimento dos padrões urbanos, nos quais o *Primo* busca enquadrá-lo ao determinar que use uma sunga.

Entretanto, o garoto do campo insiste em manter seus hábitos de nadar nu, sendo novamente reprovada pela reiteração das normas de sua comunidade, na qual *Chico Bento* é elemento estranho – leitura sugerida pela fala: (...) *Você é a única criança sem roupa aqui! (...) São regras! E regras são...* As “regras” às quais ele se refere corresponderiam às normas instituídas e seguidas pelos membros daquela comunidade estranhas a *Chico Bento*, cuja resistência geraria, no decorrer da narrativa, uma série de confusões.

As peripécias têm fim quando o garoto do campo veste a sunga e o *Primo* decide deixar o clube. Entretanto, *Chico Bento* em sua fala final demonstra permanecer alheio aos códigos do universo citadino, diante da revelação das atitudes do primo da cidade.

O herói ecológico

Na revista em quadrinhos do *Chico Bento*, o campo é representado como um dos últimos mananciais da fauna e da flora, extintas nas cidades, e o caipira seria seu legítimo defensor. As figuras 90 e 91 permitem essa leitura de *Chico Bento* como guardião da natureza, pois em meio aos prédios e asfalto, que compõem o cenário urbano, a natureza brota pelas mãos do morador do campo.



Fig. 106

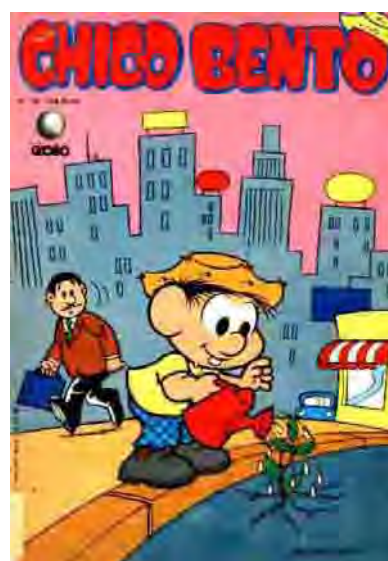


Fig. 107

O protagonista da publicação representa não apenas um defensor da flora, mas da fauna, como pode ser observado nas ilustrações a seguir. Na figura 92, ele utiliza seu quarto como refúgio para os animais ameaçados pelo caçador e, na seguinte, preserva a onça preenchendo o espaço reservado à cabeça do animal morto por uma fotografia.



Fig. 108



Fig. 109

A preocupação ecológica evidencia-se como tema de relevo no conjunto da publicação. *Chico Bento* é representado em diversas histórias como “herói

ecológico”, em constante luta pela defesa do meio ambiente. A luta não se caracteriza pelo embate físico, nem mesmo *Chico Bento* assume poderes sobre-humanos. As soluções para deter os considerados “devastadores” da natureza – em sua maioria representados por caçadores e lenhadores – são, geralmente, simples como esconder seus instrumentos – machado, serra elétrica, armas – ou então perpassam para o campo imaginário – salvar uma árvore correndo junto a ela para se ocultar em outro lugar; livrar-se da poluição rasgando a página da revista; isso para citar apenas alguns exemplos.

O garoto do campo chega a assumir, em algumas histórias, características de superherói com objetivo de combater os “crimes contra a natureza”, como exemplifica a narrativa “Defensor da natureza”⁷⁸ (História 29), na qual *Chico Bento* depara-se com um homem prostrado no chão, gemendo de dor. Ao ser questionado sobre a sua identidade, ele apresenta-se como o “Ultraverde”, o “maior defensor da natureza”, que “luta contra as queimadas, o desmatamento, a poluição do ar, dos rios e protege os animais em extinção”.

No momento seguinte à apresentação, o suposto herói revela-se cansado e diz precisar de férias – atitude incomum à sua condição, visto que uma das características fundamentais do super-herói é a resistência; entretanto, tal incoerência parece funcionar como recurso para a transferência de seus “poderes” para *Chico Bento*.

Trajado com a “capa” que lhe concedia poderes sobre-humanos – “de voar”, ter “visão de raios-X”, “muita força” – o garoto parte para o cumprimento de sua nova missão: proteger a natureza. Em sua primeira tarefa, *Chico Bento* é representado obstruindo a chaminé de uma indústria a fim de conter a emissão de poluentes.

⁷⁸ CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 80, 1990, p. 3-11.

Posteriormente, as ilustrações apresentam o herói mirim contendo um desmatamento, depois uma queimada e protegendo os animais dos caçadores; ações que desencadeiam a fúria dos “criminosos”, resultando num embate físico.⁷⁹

Chico Bento reconhece a dificuldade de preservar o meio ambiente e, diante do questionamento daquele que representa na narrativa o verdadeiro herói ecológico sobre a solução para a defesa da natureza, o garoto do campo propõe a adoção da “capa” por todos os leitores. A utilização do recurso metalingüístico sugere um convite ao público para a luta pela causa ecológica.

O contato com a natureza e o cuidado com sua preservação aparecem na revista como característica intrínseca ao morador do campo, qualidades que atuam como elementos de exaltação do rural em relação ao urbano, símbolo da destruição realizada em nome do progresso e do lucro.

Ao longo do presente capítulo foi realizada uma leitura crítica e sistematizada das HQs do *Chico Bento*, entre os anos de 1982 e 2000, a fim de apreender as representações do espaço rural e urbano e de seus habitantes. Para tanto, partimos da análise da estrutura gráfica dos referidos quadrinhos por meio da qual se constrói a oposição campo/cidade.

A simbologia do contraste das cores que representam os espaços comparados, bem como a disposição das imagens e os elementos utilizados para compor os cenários denotam a intenção de valorizar o rural em detrimento do urbano. Tal constatação pode ser confirmada pela ilustração do campo em tons claros, enquanto a cidade aparece em tons escuros, acinzentados, além disso, este ambiente é usualmente caracterizado pelo trânsito caótico, pela multidão apressada

⁷⁹ A luta é representada graficamente, nos três últimos enquadramentos da página 12, pela nuvem sobreposta por onomatopéias que indicam socos e pontapés.

que transita em meio à fumaça dos carros e das chaminés das fábricas, enquanto o campo é retratado como um local tranqüilo e ameno, de natureza abundante.

A reapropriação de idéias e imagens de diferentes tempos e espaços é perceptível através da análise das referidas produções. Por um lado, há sentidos que migram e que se efetivam no momento da leitura, o qual pode ser diverso daquele em que a obra foi concebida, mas por outro, há ressignificações. A percepção do campo e da cidade como espaços dicotômicos é uma constante no pensamento social sobre o país, principalmente a partir da virada do século XIX para o XX, com o movimento de mudança das paisagens no processo de ocupação do interior. As cidades foram caracterizadas como lugar do “progresso”, da “civilização”, em oposição ao campo “atrasado”, “incivilizado”. Tais metáforas parecem ter persistido na representação desses espaços, entretanto, aparecem dotadas de novo sentido no final do século XX. As imagens símbolos da urbe assumem um caráter negativo, degenerador da qualidade de vida de seus habitantes.

Em oposição, constrói-se uma imagem edênica do espaço rural, como refúgio da cidade caótica e poluída, demonstrando uma aspiração pelo ar puro, pelo bucolismo, pela tranqüilidade e pela presumida segurança do interior, a qual representa a reposição das relações sociais imediatas supostamente perdidas nas experiências urbanas. Essas imagens dialogam com aquelas construídas, sobretudo, pela Literatura regionalista, que concebia o campo como o último manancial da fauna e da flora e de resguardo dos valores genuínos.

Inerente ao intento de promover a representação de ambos os espaços na referida revista, pode-se observar uma visão de seus habitantes com acentuada diferença, estabelecendo uma tipologia por meio de diversos elementos, dentre os quais podem ser destacados desde aspectos físicos a traços psicológicos.

A representação das personagens camponesas parece baseada em características de diversos tipos caipiras amplamente divulgados e de penetração no imaginário social. Exemplos disso são a linguagem estilizada, as características físicas e as vestes de *Chico Bento* – pés no chão, cabelos desalinhados, chapéu de palha, calças curtas – próximas às imagens do *Jeca Tatu*, de Monteiro Lobato; de *Joaquim Bentinho*, de Cornélio Pires; dos tipos caipiras de Valdomiro Silveira; ou ainda de Mazzaropi.

A revista promove uma abordagem mistificadora do caipira, a qual oscila entre a idealização e o pitoresco. O exótico no universo ficcional rural revela-se, principalmente, pela comparação com o urbano – nos trajes, na linguagem típica, até em valores morais. Essa contraposição reforça e colabora a difusão de preconceitos acerca do homem do campo ao apresentá-lo como “atrasado”, “incivilizado”, “incapaz” em relação ao citadino, ao mesmo tempo que atua como elemento de idealização do caipira.

Tal percepção do campo evidencia-se especialmente através dos hábitos alimentares, do lazer e dos valores dos habitantes do campo em comparação com os da cidade; elementos esses que constroem um contraste entre os malefícios do cotidiano urbano e o ritmo idílico da vida no campo.

Compõem-se, assim, um painel pitoresco, no qual a vida sertaneja é retratada como mais saudável, não apenas para o corpo, mas também para a mente, visto que o homem do campo é retratado como altruísta, moralmente mais admirável que o citadino e ainda isento das máculas dos “falsos valores” trazidos pela civilização e pelo progresso – como a ambição e a ânsia pelo lucro – em nome dos quais destroem até mesmo o meio ambiente. Deste modo, novamente o caipira é exaltado quando apresentado como guardião da natureza, uma espécie de herói ecológico.

A representação do campo, cujos habitantes são retratados como guardiões da tradição, dos valores genuínos e das relações pessoais harmoniosas, é, em grande medida, construída por elementos identificados como perdidos nas cidades, como a natureza exuberante e a tranquilidade. Assim, por intermédio da idéia da cidade como nefasta manifesta-se uma tendência à evasão para o campo idealizado.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi premissa do presente trabalho questionar a representação que um importante meio de comunicação difunde acerca do campo e de seus habitantes em oposição ao ambiente urbano. Tomando os quadrinhos como campo a ser explorado, procuramos utilizá-los como porta de entrada para a história, ao apresentá-los como fonte privilegiada de estudo das representações, as quais fornecem indícios de como uma determinada época exercita suas sensibilidades, seus modos de pensar, de agir, de sentir e, sobretudo, de perceber o mundo.

O desvendamento de tais representações exigiu um trabalho de análise não somente das imagens que se apresentam, mas do que está além delas: todo o processo de construção da representação em que foram geradas, pois, nos conteúdos iconográficos

se agregam e se mesclam informações e interpretações: culturais, técnicas, estéticas, ideológicas e de outra natureza se encontram codificadas nas imagens. Essas interpretações são gestadas (antes, durante e após a produção da representação) em função das finalidades a que se destinam, e refletem a mentalidade de seus criadores.¹

No intuito de evitar uma leitura ligeira e equivocada das imagens, baseada nas interpretações preconcebidas por seus idealizadores, foi empreendida uma desconstrução da auto-imagem produzida por Maurício de Sousa, que permeia toda sua produção.

Por outro lado, o sentido criado pelos produtores das HQs do *Chico Bento* na elaboração das representações do campo e da cidade também foram questionadas. A análise sistemática dos quadrinhos da personagem – entre os anos de 1982 e

¹ KOSSOY, B. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, n. 49, p. 35-42, 2005.

2000 – possibilitou a apreensão de representações construídas e múltiplas dos espaços rural e urbano e de seus habitantes. Tais imagens são moldadas por meio da tensão entre múltiplas caracterizações que, ora valorizam, ora depreciam o universo campestre, sempre referenciado segundo o olhar citadino.

Delineia-se nas páginas das revistas, portanto, a percepção estabelecida por um morador da *urbe* sobre o interior, o qual tece sua identidade em contraposição a esse outro espaço, exibindo uma maneira própria de estar no mundo e de percebê-lo. Nesse sentido, vale lembrar um apontamento de Roger Chartier acerca da noção de representação:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinados pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares e políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações não é, portanto, afastar-se do social (...), muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais.²

Idéia que possui longa tradição na história e é reproduzida desde a Antiguidade³, o contraste entre o campo e a cidade encontra-se presente também

² CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria M. Galhardo Lisboa: Difusão Editorial, 1988, p. 17.

³ WILLIAMS, R. *O campo e a cidade na História e na Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 11. Cf. também THOMAS, K. *O homem e o mundo natural: Mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

nas HQs do *Chico Bento*, em que predomina uma representação idealizada do campo caracterizado como local da tranquilidade, da saúde (física e psíquica), do bem estar, da harmonia, da paz, dos valores autênticos, das virtudes simples e da moral irrepreensível de seus habitantes. Em oposição, a cidade é qualificada negativamente como um lugar de caos, de poluição, de discórdia, de doença, de mundanidade e de ambição. Entretanto, vale lembrar que tais imagens não se constroem sem ambigüidades, visto que em diversos momentos, o caipira aparece caracterizado como inculto, incapaz, atrasado, o que colabora para a difusão de um estereótipo do homem do campo permeado por preconceitos.

Os espaços rural e urbano, como retratados na revista, parecem apresentar não somente uma oposição espacial, mas temporal, entre o presente e o passado, ou seja, entre o tempo do campo marcado pela natureza e outro da modernidade em que viveriam os citadinos. O retrato do campo é envolvido por uma aura de encantamento e de inocência, que contribuem para a sua idealização. Essa forma de apreender o tempo remete ao passado, aos traços da cultura tradicional caipira, caracterizada por uma economia de subsistência e por uma estrutura de sociabilidade pautada no auxílio mútuo e nas atividades lúdico-religiosas;⁴ como se a estrutura pré-capitalista, que marcava os antigos bairros rurais paulistas, tivesse sobrevivido em algum lugar.

Tais imagens aproximam-se, sobremaneira, dos retratos do campo e de seus habitantes elaborados pelas diversas manifestações culturais ao longo do século XX – sobretudo pela Literatura regionalista,⁵ pela pintura, pelo cinema, pela música, cuja leitura, romantizada e, por vezes, caricatural e estereotipada do universo rural, foi

⁴ Sobre o assunto Cf. CANDIDO, A. Op. cit.

⁵ A Literatura regionalista paulista teve como principais expoentes Monteiro Lobato, Valdomiro Silveira e Cornélio Pires.

vastamente divulgada e com grande penetração no imaginário social. E conforme salientado, nas referidas HQs, também são apresentados traços dos bairros rurais paulistas similares aos dos textos sociológicos sobre o tema.⁶

Essa aproximação com a literatura e com as outras artes, bem como com os textos acima citados, permitiu inferir uma provável utilização dessa bibliografia na caracterização do universo ficcional caipira de *Chico Bento*, ao mesmo tempo que possibilitou conferir a historicidade devida às imagens difundidas pela publicação.

A noção de descontinuidade espaço-temporal parece atuar como importante elemento de idealização do campo, à medida que o conserva como lugar preservado, porque isolado no tempo e no espaço. Sem função social, o campo atua como local de resguardo dos valores autênticos, da verdadeira saúde, das legítimas relações pessoais. Entretanto, as duas temporalidades são, diversas vezes, transpostas no universo ficcional, quando os primos – *Chico Bento* e o *Primo* da cidade – se encontram, sugerindo que as duas realidades são contemporâneas. Isso indica um reconforto ao morador da cidade que pode ter, nessa concepção de campo, um lugar de refúgio e de possibilidade de recuperar o que tenha supostamente perdido na cidade – seja o ar puro, o contato com a natureza, a tranquilidade, a segurança ou ainda as relações sociais imediatas.⁷

Além disso, o rural é utilizado como contraponto para inquirir sobre a cidade, pois diversas críticas a problemas assinalados como tipicamente urbanos possuem relevo na publicação como a poluição, o ritmo de vida frenético, responsável pela degradação da qualidade de vida e das relações pessoais, entre outras questões. O

⁶ Dessa bibliografia poderíamos destacar os estudos de Antônio Cândido e Maria Isaura Pereira de Queiroz como principais exemplos da sociologia rural.

⁷ Cabe lembrar aqui que em diversas histórias analisadas apresentam-se tentativas simbólicas de “quebra” do isolamento do campo cuja representação é feita pela expansão do “progresso” e da “urbanização” em direção ao espaço rural, que são categoricamente repelidas, pois qualificadas como ameaça de destruição e degeneração.

campo, uma vez que ainda não maculado pelos males que assolam a urbe, funciona como possibilidade de evasão. Entretanto, uma fuga, momentânea, pois não se verifica uma proposta de abandono da cidade ou a sugestão do campo como solução definitiva para as mazelas urbanas.

Ao mesmo tempo, tal subterfúgio revela o caráter desarticulador e apolítico das soluções propostas nos quadrinhos analisados, uma vez que as saídas apresentadas aos problemas que atingem a coletividade não são pensadas em termos de organização política, de ação social conjunta, mas sim estão sempre limitadas ao indivíduo, ou seja, ao leitor, isolado, que busca no campo a solução para seus problemas imediatos.

Não se deve ignorar, contudo, que tal percepção idealizada, insere-se numa tendência de evasão perigosa, que camufla e encobre a realidade nada pitoresca do campo brasileiro, cuja história é marcada por tensões.

5. FONTES

Crônicas de Maurício de Sousa – In: Maurício de Sousa Produções Artísticas. Disponível em: www.monica.com.br . Acessado em mar. 2004. Total Verificado: 282 crônicas.

Artigos

AS COELHADAS de Mônica chegam ao computador. *Folha de São Paulo*, 12 set. 1984.

A VEZ da Mônica. *Folha de São Paulo*. Folhinha, 26 jun.1999

BALZAQUIANA boa de briga. *Revista Programa*. Rio de Janeiro, nov. 1993.

HÁ 25 anos, Maurício criava o Bidu. *Folha de São Paulo*, 18 jul. 1984.

HERÓIS nacionais ganham o mundo. Telejornal. *O Estado de São Paulo*, 05 out. 1997.

MAURÍCIO de Sousa. *Revista Literária Globo*. São Paulo, abr. 1988.

MAURÍCIO de Sousa busca parceiro internacional. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 1996.

MAURÍCIO de Sousa dá um salto multinacional. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, dez. 1984.

MAURÍCIO de Sousa, líder isolado no mercado. *O Estado de São Paulo*, 31 out. 1990.

MAURÍCIO de Sousa: o mago dos quadrinhos. *O Metropolitano*. Rio de Janeiro, fev. 1994.

MAURÍCIO de Sousa passa dos quadrinhos às crônicas. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, abr. 1999.

MAURÍCIO tira a tarja das tiras. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, dez. 1984.

MÔNICA abre os olhos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, jun. 1994.

MÔNICA Balzaquiana. *Jornal da Tarde*. São Paulo,1993.

MÔNICA faz 30 anos em grande estilo. *Folha de São Paulo*, 11 nov. 1993.

O SUCESSO da Turma da Mônica. *Isto é!*, n. 370, jan. 1984.

REVISTA da Mônica: breve no México. *Folha de São Paulo*, 29 ago.1993.

SHOPPING terá superparque da Mônica. *O Estado de São Paulo*, 29 abr. 1992.

SOUSA vai voltar ao mercado. *O Estado de São Paulo*, 11 jul. 1996.

TURMA da Mônica perde a paciência com a CPI do PC. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, ago. 1992.

UM “BIG business man” no Japão: Maurício de Sousa. *Jornal Paulista*. São Paulo, 19 out. 1984.

UM CAIPIRA sonha com o exterior. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, out. 1993.

Revistas em quadrinhos

Revista em quadrinhos *Chico Bento* (Editora Abril)

Anos	Forma de verificação	Total Verificado
1982-1987	Integral	114

Revista em quadrinhos *Chico Bento* (Editora Globo)

Anos	Forma de verificação	Total Verificado
1987-2000	Integral	364

Revista em quadrinhos *Mônica* (Editora Abril)

Anos	Forma de verificação	Total Verificado
1970-1982	Por amostragem	72

Revista em quadrinhos *Cebolinha* (Editora Abril)

Anos	Forma de verificação	Total Verificado
1970-1982	Por amostragem	72

6. BIBLIOGRAFIA

Livros

ACEDO, J. *Como fazer histórias em quadrinhos*. Trad. Sílvio Neves Ferreira. São Paulo: Global, 1990.

ALBERTI, V.; GOMES, A. de C.; PANDOLFI, D. C. *A República no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: CPDOC, 2002.

AMADO, J.; FERREIRA, M. (orgs.) *Usos e Abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

AMARAL, A. *O dialeto caipira: gramática, vocabulário*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1981.

ANSELMO, Z. *História em quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1975.

ARRUDA, G. *Cidades e sertões: entre a história e a memória*. Bauru: EDUSC, 2000.

AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995.

AZEVEDO, F. A. *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BAHIA, J. *Jornal, história e técnica*. História da imprensa brasileira. São Paulo: Ática, 1990.

BARSALINI, G. *Mazzaropi: o Jeca do Brasil*. Campinas, SP: Átomo, 2002.

BERNADET, J. C. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BIBE-LUYTEN, S. (org.) *História em Quadrinhos: leitura crítica*. 2. ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

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

BOSI, A. (org.). *Cultura Brasileira. Temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

_____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRANDÃO, C. R. *Os caipiras de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BURKE, P. (org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

_____. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

_____. *O que é História Cultural?* Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Variedade de História Cultural*. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAGNIN, A. L. *Os Quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1971.

CAMPOS, A. L. V. *A República do Picapau Amarelo: uma leitura de Monteiro Lobato*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

CANDIDO, A. *Os parceiros do Rio Bonito*. Estudos sobre o caipira Paulista e as transformações dos seus meios de vida. 4 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

CAPELATO, M. H. *Multidões em cena*. Propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

CARDOSO, A. E. (pesquisa, organização e introdução). *As aventuras e Nhô Quim & Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros 1869-1883*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARNEIRO, M. L. T. *Livros proibidos, idéias malditas*. O DEOPS e as minorias silenciadas. São Paulo: Estação Liberdade: Arquivo do Estado, 1997.

CERTEAU, M. de. *A escrita da História*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitário, 1982.

_____. *A cultura no plural*. Trad. Enid Abreu Dobransky. São Paulo: Papirus, 2001.

CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria M. Galhardo Lisboa: Difusão Editorial, 1988.

_____. (org.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 2 ed. São Paulo: estação Liberdade, 2001.

CHAUVEAU, A. *Questões para a história do presente*. Trad. Ilka Stern Cohen. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

CIRNE, M. *A Linguagem dos quadrinhos: o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Sousa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

_____. *A explosão criativa dos quadrinhos*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. *Quadrinhos, sedução e paixão*. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *Uma introdução política aos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Angra/Archimé, 1982.

_____. *A escrita dos quadrinhos*. Natal: Sebo Vermelho, 2005.

COELHO, T. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

DANTAS, A. *A infância Maurício de Sousa*. São Paulo: Callis, 2005.

DANTAS, P. *Vozes do tempo de Lobato*. São Paulo: Traço, 1982.

DARTON, R. *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DORFMAN, A; MATTELART, A. *Para ler o Pato Donald : comunicação de massa e colonização*. Trad. Álvaro de Moya. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

DUBY, G. *Ano 1000, ano 2000*. Na pista de nossos medos. Trad. Eugênio Michel da Silva; Maria Regina Lucena Borges-Osório. São Paulo: UNESP, 1998.

DURHAM, E. R. *A caminho da cidade*. A vida rural e a migração para São Paulo. São Paulo: Perspectiva, 1984.

ECO, U. *Apocalípticos e Integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

EISNER, W. *Quadrinhos e arte seqüencial*. Trad. Luis Carlos Borges. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FAUSTO, B. (dir.) *O Brasil republicano*. Sociedade e Política (1930-1964). São Paulo: Difel, 1981. (História Geral da Civilização Brasileira, 10).

FERNANDES, B. M. *MST: formação e territorialização em São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1996.

FERREIRA, A.C. *A epopéia do bandeirante: letrados, instituições, investigação histórica (1870-1940)*. São Paulo: UNESP, 2002.

FERREIRA, A.C.; IOKOI, Z. G.; LUCA, T. R. *Encontros com a história: percursos históricos e historiográficos de São Paulo*. São Paulo: UNESP, 1999.

FONSECA, J. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1999.

GUIMARÃES, E. *O que é história em quadrinhos*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

GOHN, M. G. *Mídia, Terceiro setor e MST: impactos sobre o futuro da cidade e do campo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

GOMES, A. de C. *Essa gente do Rio...: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

_____. *História e Historiadores*. A política cultural do Estado Novo. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 126.

_____. (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

IANNONE, L. R. *O mundo das histórias em quadrinhos*. São Paulo: Moderna, 1994.

KOSSOY, B. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.

LAJOLO, M. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna, 2000.

LE GOFF, Jacques; NORA, P. (orgs.) *História: novos objetos*. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LEITE, D. M. *O caráter nacional brasileiro: a história de uma ideologia*. São Paulo: Pioneira, 1983.

LEITE, S. T. de A. *Chapéus de palha, panamás, cartolas*. A caricatura na literatura paulista (1900-1920). São Paulo: UNESP, 1996.

LIMA, L. C. (Introdução, comentários e seleção). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1970.

LIMA, N. T. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan; IUPERJ/ UCAM, 1999.

LOBATO, M. *Cidades Mortas*. 13 ed. São Paul: Brasiliense, 1969. Coleção obras completas de Monteiro Lobato em 44 volumes. 1 série: Literatura Geral. v. 2.

_____. *Idéias de Juca Tatu*. 13 ed. São Paul: Brasiliense, 1969. Coleção obras completas de Monteiro Lobato em 44 volumes. 1 série: Literatura Geral. v. 4.

_____. *Urupês*. 13 ed. São Paul: Brasiliense, 1969. Coleção obras completas de Monteiro Lobato em 44 volumes. 1 série: Literatura Geral. v. 1.

_____. *A Barca de Gleire*. 13 ed. São Paul: Brasiliense, 1969. Coleção obras completas de Monteiro Lobato em 44 volumes. 1 serie: Literatura Geral. v. 11 e 12 .

LUCA, T. R. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: UNESP, 1999.

MAcCLOUD, S. *Desvendando os quadrinhos*. Trad. Hécio de Carvalho; Marisa do Nascimento. São Paulo: M. Books, 2005.

MANGUEL, A. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo; Rosaura Eichenberg; Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARNY, J. *Sociologia das histórias aos quadradinhos*. Trad. Maria Fernanda Margarido Corrêa. Companhia Editora do Minho, 1970.

MARTINS, A. L. *Revistas em revista*. Imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922). São Paulo: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

MARTINS, J. de S. *Capitalismo e Tradicionalismo – estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1975.

_____. *Os camponeses e a política no Brasil – as lutas sociais no campo e seu lugar no processo político*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

MARTINS, W. *O Modernismo (1916-1945)*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

MELO, J. M. *Comunicação Social, Teoria e Pesquisa*. Petrópolis: Vozes, 1970.

MELLO e SOUZA, A. C. *Literatura e Sociedade*. 8 ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

MICELI, S. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIRA, M. C. *O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX*. São Paulo: Olho d'água/Fapesp, 2001.

MIRANDA, O. *Tio Patinha e os mitos da Comunicação*. 2.ed. São Paulo: Summus, 1978.

MOYA, A. *Anos 50, 50 anos*. São Paulo: Editora Opera Graphica, 2001.

_____. *História das Histórias em quadrinhos*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Shazam!*: São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

_____. (org.) *Literatura em quadrinhos no Brasil: acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

_____. *O mundo de Disney*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

NAXARA, M. R. C. *Estrangeiros em nossa própria terra: representações do brasileiro, 1870-1970*. São Paulo: Annablume, 1998.

NEIVA, E. *A imagem*. São Paulo: Ática, 2002.

NUNES, C. *A atualidade de Monteiro Lobato*. Brasília: Thesaurus, 1984.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAIVA, E. *História e imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PECAULT, D. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. Trad. Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1990.

PINSKY, C. B. (org.) *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

PIRES, C. Musa Caipira. *As aventuras estrambólicas do Joaquim Bentinho (o queima-campo)*. Tietê, SP: Prefeitura Municipal de Tietê, 1985.

_____. *Conversas ao pé-do-fogo: estudinhos – costumes – contos – anedotas – cenas da escravidão*. Itu, SP: Ottoni, 2002.

FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. L. M. (orgs). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais*. Campinas: Papirus, 1998.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo. Ática, 1992.

QUEIROZ, M. I. P. de. *Bairros Rurais Paulistas : dinâmica das relações bairro rural-cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

_____. *O campesinato brasileiro: ensaio sobre civilização e grupos rústicos no Brasil*. Petrópolis, Vozes, 1973.

QUELLA-GUYOT, D. *A história em quadrinhos*. Trad. Maria Stela Gonçalves; Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 1994.

RIBEIRO, M. A. R. *História sem fim...* Inventário da saúde pública. São Paulo – 1880-1930. São Paulo: UNESP, 1993.

ROSA, Z. de P. *O Tico-Tico: meio século de ação recreativa e pedagógica*. Bragança Paulista: EDUSF, 2002.

SACHS, I; WILHEIM, J e PINHEIRO, P. (orgs). *Brasil: um século de transformações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SALIBA, E. T. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

SCHAMA, S. *Paisagem e Memória*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHWARCS, L. M. (org.) *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (História da vida privada no Brasil, v.4).

_____. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARTZ, J; SOSNOWSKI, S. (orgs). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

SEVCENKO, N. *Orfeu estático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, D. *Quadrinhos dourados*. História dos Suplementos no Brasil. São Paulo: Opera Graphica, 2003.

SILVA, E. A. *O despertar do campo: lutas camponesas no interior do Estado de São Paulo*. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial do Estado, 2003.

SILVA JÚNIOR, G. *A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura dos quadrinhos, 1933-1964*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SILVA, M. A. da. *Prazer e poder do amigo da onça*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. *Caricata República. Zé povo e o Brasil*. São Paulo: Marco Zero, 1990.

SILVA, N. M. *Fantasia e Cotidiano nas histórias em quadrinhos*. São Paulo: Annablume, 2002.

SILVA, S. A. B. *A reclusão da pedagogia e a pedagogia da reclusão*. João Pessoa: UFPB, 1989.

SILVEIRA, V. *Os caboclos: contos*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *O mundo caboclo*. São Paulo: Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974.

SODRÉ, N. W. *História da Literatura Brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SÜSSEKIND, F. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

THOMAS, K. *O homem e o mundo natural*; mudanças de atitude em relação às plantas e animais, 1500-1800. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TOLENTINO, C. A. F. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

VIEIRA, E. A. *Estado e miséria social no Brasil: de Getúlio a Geisel, 1951 a 1978*. 2.ed. São Paulo: Cortez, 1985.

VOVELLE, M. *Imagens e imaginário na História: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o séc. XX*. Trad. Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1997.

ZILBERMAN, R. (org). *A atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

WILLIAMS, R. *O campo e a cidade na História e na Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WOLF, M. *Teorias da comunicação*. Lisboa, Editorial Presença, 1987.

Teses e Dissertações

ALEM, J. M. *Caipira e Country: a nova ruralidade brasileira*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

BERNAVA, C. M. *“Caipiras... mas que são os caipiras?” Cornélio Pires e a representação dos “verdadeiros caipiras” (1910-1930)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2001.

CARDOSO, M. Z. *Como as histórias em quadrinhos vêem o Brasil: de Agostini a Hugo Pratt*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

OTONDO, T. M. *Horácio, um personagem em busca de sua origem*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

PERLI, F. *Sem Terra: de boletim a tablóide*. Um estudo do jornal dos trabalhadores rurais sem terra – entre a solidariedade e a representação (1983 –1987). Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2002.

RIBEIRO, A. P. G. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 50*. Tese (Doutorado em Comunicação) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

SANTOS, R. E. dos. *Para reler os quadrinhos Disney: linguagem, técnica, evolução e análise de HQs*. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

SILVEIRA, C. R. *A epopéia do caipira*. Regionalismo e identidade nacional em Valdomiro Silveira. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1997.

VERGUEIRO, W. C. S. *História em quadrinhos: seu papel na indústria de comunicação de massa*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

Artigos de Revista

AMADO, J. Região, sertão, nação. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 145-51.

Boletim Bibliográfico. São Paulo: Biblioteca Mário de Andrade, v.37, jul/dez., 1976.

CALLARI, C. R. Os Institutos Históricos: do Patronato de D. Pedro II à construção do Tiradentes. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 21, n. 40, 2001, p. 59-82.

CARDOSO, C. F. S. Iconografia e História. *Resgate*. Campinas, v. 1, n. 1, p. 9-17.

CARVALHO, J. M. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 13, n. 38, out. 1998.

DANTAS, P. Os sertões como tema literário. *Revista Brasiliense*. São Paulo, n. 5, 1956, p. 86-105

Estudos Históricos. História e Imagem. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de história contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, n. 34, jul.-dez. 2004.

GUIMARÃES, M. L. S. Nação e Civilização nos Trópicos – O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 1, v. 1, p. 5-27, 1988.

LIMA, N. T. Jeca Tatu e a representação do caipira brasileiro. *XXI Encontro Anual da ANPOCS*. Caxambu, out. 1997.

MARTINS, A. L. Da fantasia à História: folheando páginas revisteiras. *História*. São Paulo, 22: 59-79, 2003.

MAUAD, A. M. Através da Imagem – Fotografia e História – Interfaces. *Tempo*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996, p. 73-98.

MEDEIROS, L. S. Dimensões políticas da violência no campo. *Tempo*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 1996, p. 126-141.

MENESES, U. T. B. Fontes visuais, cultura visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45., jul. 2003.

NEIVA, E. Imagem, História e Semiótica. *Anais do Museu Paulista. História e Cultural Material*. São Paulo, n. 1, 1993, p. 11-29.

PINTO, M. I. M. B. Urbes industrializada: o modernismo e a paulicéia como ícone da brasilidade. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 21, n. 42, 2001, p. 435-455.

Revista Brasileira de História. História e manifestações visuais. São Paulo, v. 25, n. 49, jan-jun, 2005.

SCHPUN, M. R. Luzes e sombras da cidade (São Paulo na obra de Mário de Andrade). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 46, 2003, p. 11-36.

POLLACK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

VELLOSO, M. P. A brasilidade verde-amarela: nacionalidade e regionalismo paulista. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993, p. 89-112.

VERGUEIRO, V. de C. S. Alguns aspectos da sociedade e da cultura brasileiras nas Histórias em quadrinhos. *AGAQUÊ. Revista Eletrônica Especializada em Histórias em Quadrinhos e temas correlatos*, v.1, n.1, p.1-7, jul. 1998. Disponível em <www.gibindex.com/nphqeca/agaque> Acesso em mar. 2004.

_____. A odisséia dos quadrinhos infantis brasileiros. Parte 1: De Tico-Tico aos quadrinhos Disney, a predominância dos personagens importados. *AGAQUÊ. Revista Eletrônica Especializada em Histórias em Quadrinhos e temas correlatos*, v.2, n.1, jul. 1999. Disponível em <www.gibindex.com/nphqeca/agaque> Acesso em mar. 2004.

_____. A odisséia dos quadrinhos infantis brasileiros. Parte 2: o predomínio de Maurício de Sousa e da Turma da Mônica, *AGAQUÊ. Revista Eletrônica Especializada em Histórias em Quadrinhos e temas correlatos*, v.2, n.2, out. 1999.

_____. Arte Sequencial...quem veio primeiro? Gibindex – a enciclopédia brasileira dos gibis. São Paulo, 2000. Disponível em <www.gibindex.com/nphqeca> Acesso em mar. 2004.

ZAN, J. R. *(Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja*. Disponível em <www.hist.puc.cl/historia.iaspmla.html> Acesso em: fev. de 2005.

Artigos de Jornal

NUNES, C. Um visionário na intimidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 jun. 1998, Caderno Mais!, p.5-8.

VERGUEIRO, V. de C. S. Brazilian superheroes in such of their own identifies. *International Journal of Comic Art*, Drexel Hill, v.2, n.2, p. 164-167, 2000.

VILLA, M. A. Um combatente entre nós. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 jun. 1998, Caderno Mais!, p.5-8.

Sites

Disponível em < www.monica.com.br>. Acesso em: jun. de 2001.

Disponível em < www.gibindex.com>. Acesso em: jun. de 2001.

Disponível em < www.omelete.com.br>. Acesso em: jun. de 2001.

Disponível em < www.universohq.com.br>. Acesso em: mar. 2004.

Disponível em < brasilianvoice.com>. Acesso em: mar. 2004.

História 1



CHICO BENTO. São Paulo: Abril, n.1, 1982, p. 3.



CHICO BENTO. São Paulo: Abril, n.1, 1982, p. 4.

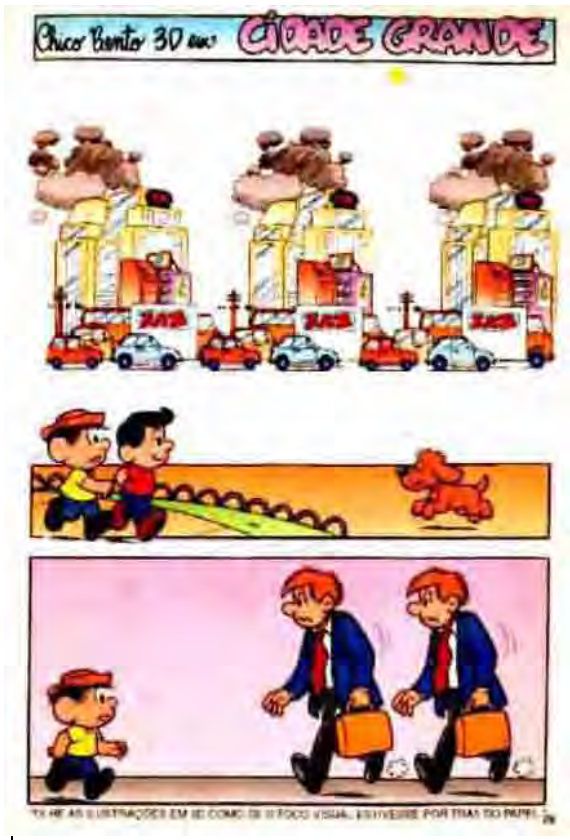


CHICO BENTO. São Paulo: Abril, n.1, 1982, p. 5.



CHICO BENTO. São Paulo: Abril, n.1, 1982, p. 6.

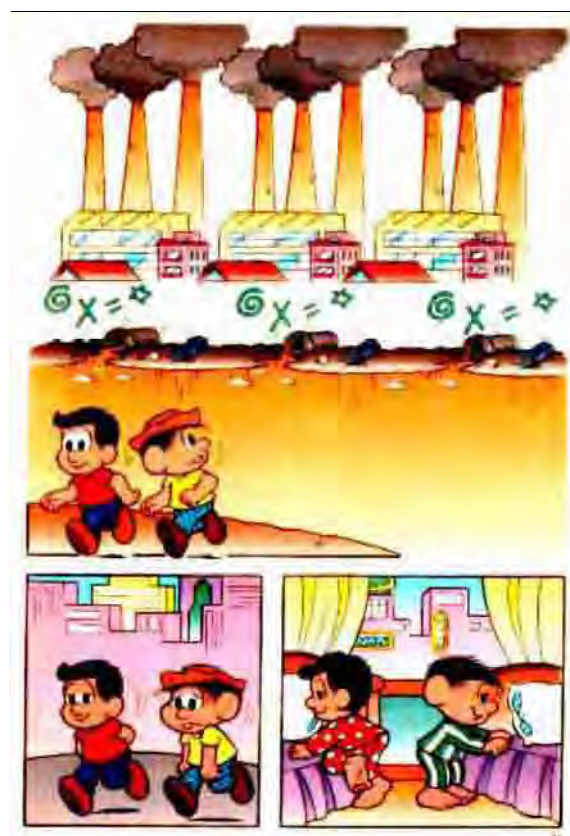
História 1



CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 228, 1993, p. 29.



CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 228, 1993, p. 31.



CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 228, 1993, p. 32.



CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 228, 1993, p. 33.



CHICO BENTO. São Paulo: Globo, n. 228, 1993, p. 34.

História 2



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 59, 1989, p. 29.



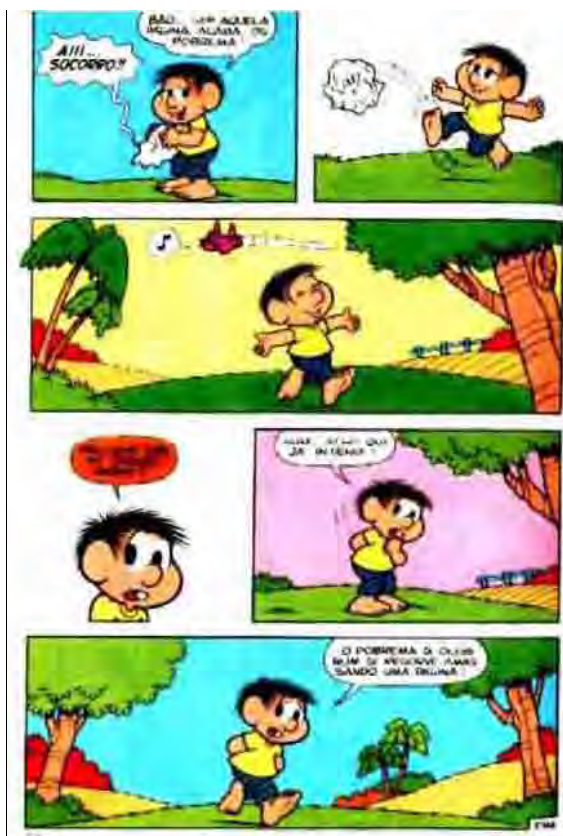
Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 59, 1989, p. 30.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 59, 1989, p. 31.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 59, 1989, p. 32.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 59, 1989, p. 33.

História 3



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 38, 1988, p. 29.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 38, 1988, p. 30.

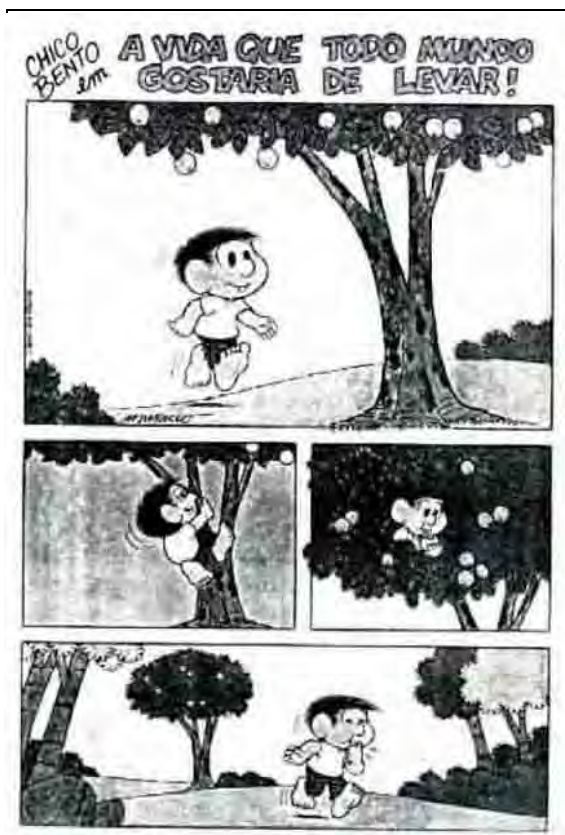


Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 38, 1988, p. 31.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 38, 1988, p. 32.

História 4



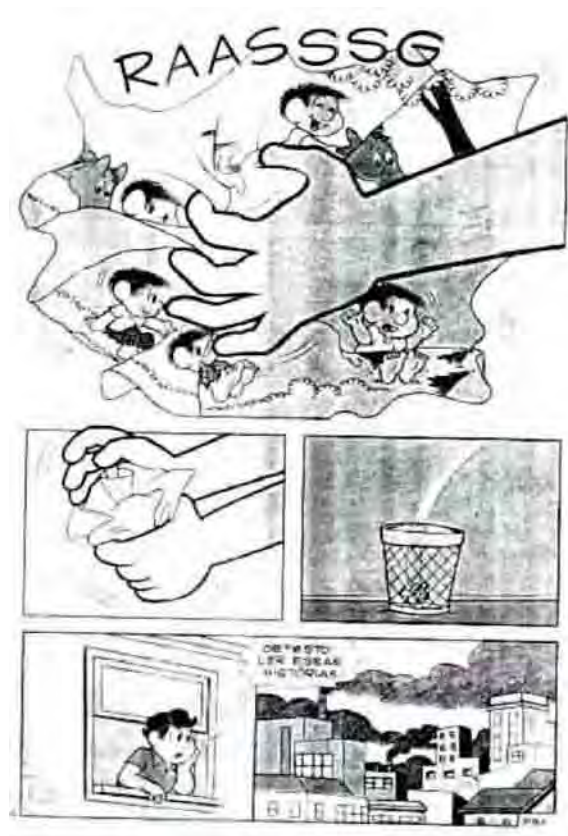
Chico Bento. São Paulo: Abril, n.89, 1986, p. 11.



Chico Bento. São Paulo: Abril, n.89, 1986, p. 12.



Chico Bento. São Paulo: Abril, n.89, 1986, p. 13.

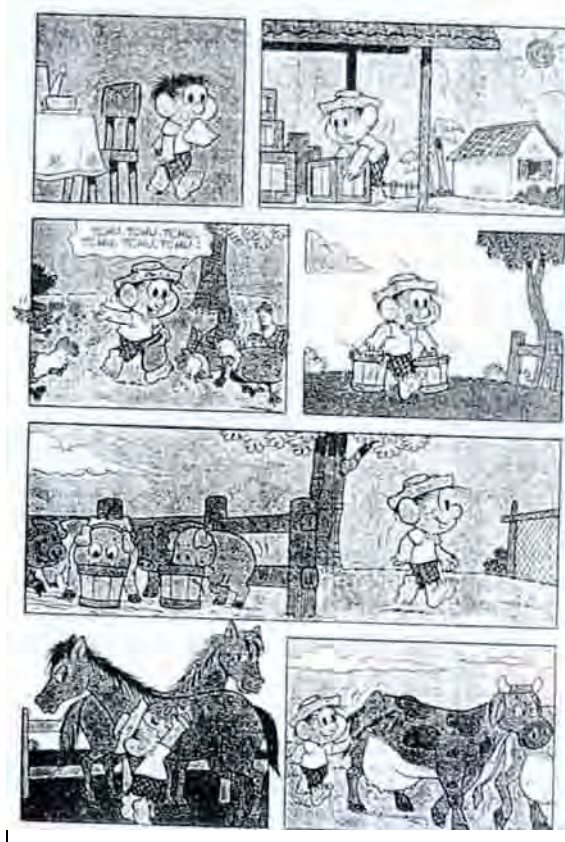


Chico Bento. São Paulo: Abril, n.89, 1986, p. 14.

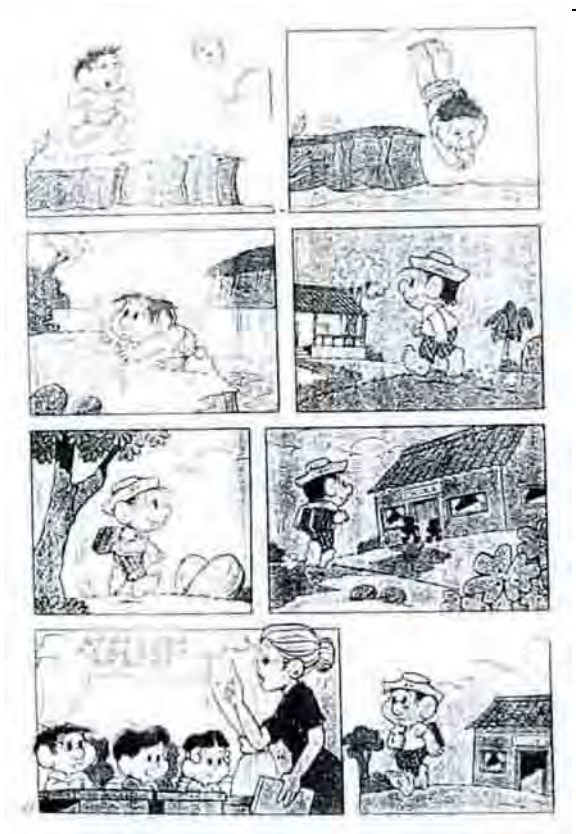
História 5



Chico Bento. São Paulo: Abril, n. 73, 1985, p. 20.



Chico Bento. São Paulo: Abril, n. 73, 1985, p. 21.



Chico Bento. São Paulo: Abril, n. 73, 1985, p. 22.



Chico Bento. São Paulo: Abril, n. 73, 1985, p. 23.

História 6



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 47, 1988, p. 19.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 47, 1988, p. 20.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 47, 1988, p. 21.

História 7



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 363, 2000, p. 28.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 363, 2000, p. 29.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 363, 2000, p. 30.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 363, 2000, p. 31.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 363, 2000, p. 32.

História 8



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 107, 1991, p. 28.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 107, 1991, 30.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 107, 1991, n. 29.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 107, 1991, p. 31.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 107, 1991, p. 32.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 107, 1991, p. 33.

História 9



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 14, 1987, p. 12.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 14, 1987, p. 13.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 14, 1987, p. 14.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 14, 1987, p. 15.

História 10



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 144, 1992, p. 3.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 144, 1992, p. 5.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 144, 1992, p. 4.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 144, 1992, p. 6.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 144, 1992, p. 7.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 144, 1992, p. 8.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 144, 1992, p. 9.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 144, 1992, p. 10.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 144, 1992, p. 11.

História 11



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 139, 1992, p. 3.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 139, 1992, p. 5.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 139, 1992, p. 4.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 139, 1992, p. 6.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 139, 1992, p. 7.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 139, 1992, p. 8.

História 12



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 353, 2000, p. 24.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 353, 2000, p. 25.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 353, 2000, p. 26.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 353, 2000, p. 27.

História 13



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 287, 1998, p. 30.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 287, 1998, p. 31.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 287, 1998, p. 32.

História 14



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 220, 1995, p. 29.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 220, 1995, p. 30.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 220, 1995, p. 31.

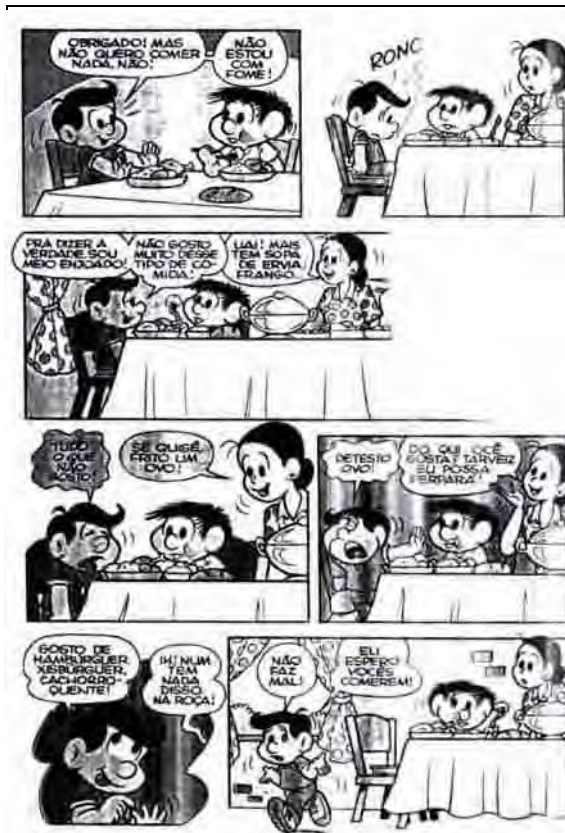


Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 220, 1995, p. 32.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 220, 1995, p. 33.

História 15



Chico Bento. São Paulo: Abril, n. 60, 1984, p.13.



Chico Bento. São Paulo: Abril, n. 60, 1984, p.14.



Chico Bento. São Paulo: Abril, n. 60, 1984, p.15.



Chico Bento. São Paulo: Abril, n. 60, 1984, p.16.

História 17



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 393, 2000, p. 27.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 393, 2000, p. 28.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 393, 2000, p. 29.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 393, 2000, p. 30.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 393, 2000, p. 31.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 393, 2000, p. 33.

História 18



Chico Bento. São Paulo: Abril, n.12, 1983, p. 30.



Chico Bento. São Paulo: Abril, n.12, 1983, p. 31.



Chico Bento. São Paulo: Abril, n.12, 1983, p. 32.



Chico Bento. São Paulo: Abril, n.12, 1983, p. 33.

História 19



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 312, 1999, p. 3.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 312, 1999, p. 4.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 312, 1999, p. 6.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 312, 1999, p. 6.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 312, 1999, p. 7.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 312, 1999, p. 8.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 312, 1999, p. 9.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 312, 1999, p. 10.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 312, 1999, p. 11.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 312, 1999, p. 12.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 312, 1999, p. 13.

História 20



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 159, 1993, p. 27.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 159, 1993, p. 29.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 159, 1993, p. 28.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 159, 1993, p. 30.



História 21



Chico Bento. São Paulo: Abril, n. 15, 1983, p. 7.



Chico Bento. São Paulo: Abril, n. 15, 1983, p. 8.



Chico Bento. São Paulo: Abril, n. 15, 1983, p. 9.

História 22



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 278, 1997, p. 18.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 278, 1997, p. 18.

História 24



Chico Bento. São Paulo: Abril, n. 35, 1993, p. 3.



Chico Bento. São Paulo: Abril, n. 35, 1993, p. 4.



Chico Bento. São Paulo: Abril, n. 35, 1993, p. 5.



Chico Bento. São Paulo: Abril, n. 35, 1993, p. 6.



Chico Bento. São Paulo: Abril, n. 35, 1993, p. 7.



Chico Bento. São Paulo: Abril, n. 35, 1993, p. 8.



Chico Bento. São Paulo: Abril, n. 35, 1993, p. 9.

História 25



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 50, 1988, p. 3.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 50, 1988, p. 4.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 50, 1988, p. 5.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 50, 1988, p. 6.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 50, 1988, p. 7.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 50, 1988, p. 8.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 50, 1988, p. 9.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 50, 1988, p. 10.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 50, 1988, p. 11.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 50, 1988, p. 12.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 50, 1988, p. 13.

História 26



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 17, 1987, p. 24.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 17, 1987, p. 26.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 17, 1987, p. 25.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 17, 1987, p. 27.

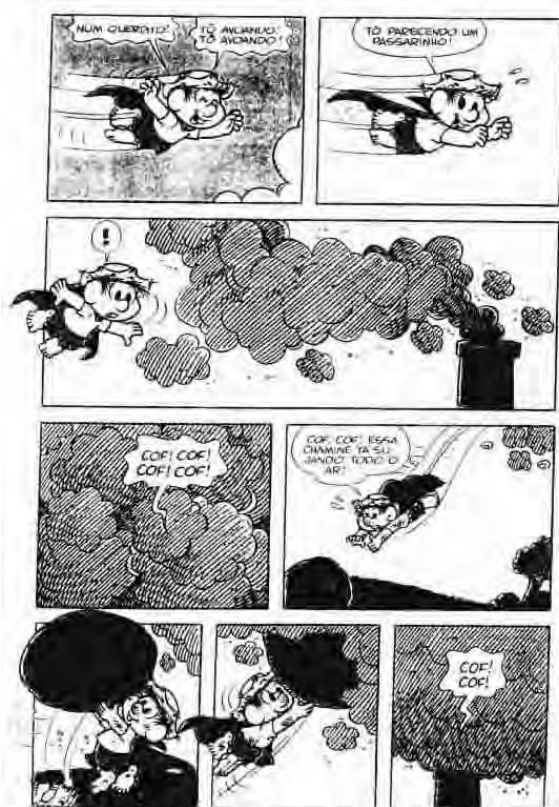
História 29



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 80, 1990, p. 3.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 80, 1990, p. 4.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 80, 1990, p. 5.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 80, 1990, p. 6.



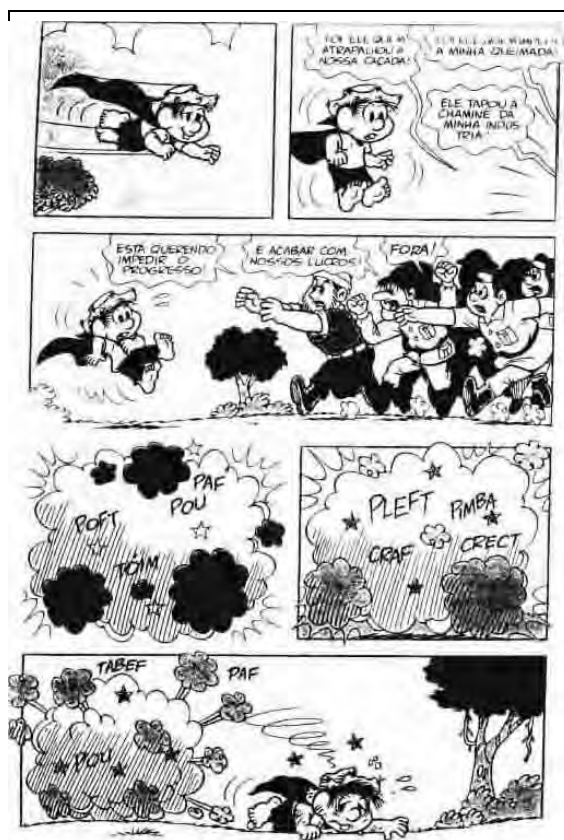
Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 80, 1990, p. 7.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 80, 1990, p. 8.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 80, 1990, p. 9.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 80, 1990, p. 10.



Chico Bento. São Paulo: Globo, n. 80, 1990, p. 11.