

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FELIPE SCHNEIDER DE SOUZA AMORIM

**REPRESENTAÇÕES DO HOMEM DO CAMPO NAS HISTÓRIAS EM
QUADRINHOS DO CHICO BENTO ENTRE 2009 E 2012**

Curitiba

2014

FELIPE SCHNEIDER DE SOUZA AMORIM

**REPRESENTAÇÕES DO HOMEM DO CAMPO NAS HISTÓRIAS EM
QUADRINHOS DO CHICO BENTO ENTRE 2009 E 2012**

Monografia apresentada à disciplina de Estágio Supervisionado em Pesquisa Histórica como requisito para a conclusão do Curso de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosane Kaminski

Curitiba

2014

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a Deus (levanta o indicador para o céu no estilo jogador de futebol que acabou de fazer o gol).

Agradeço a minha família, aos meus pais, por todo suporte e pelas condições de fazer o curso, mesmo não gostando da decisão. As minhas irmãs e irmão, sobrinhos e sobrinha pela força que sempre dão, mesmo que a frequência de visitas não seja a ideal. E por aceitarem que não existem palavras suficientes para que eu possa agradecer a vocês pelo papel que tem na minha vida.

Agradeço a professora Rosane Kaminski, por toda excelente orientação, sem a qual esse trabalho não seria possível, pelas excelentes ideias e indicações de textos que sempre cumpriam a necessidade, pelo entusiasmo e interesse para com o tema, e por acreditar nele mais do que eu mesmo muitas vezes. Agradeço pela paciência e por toda a ajuda pela qual eu devo muito.

Agradeço também outros professores que foram muito importantes na minha jornada nesse curso. Agradeço ao professor Renan pela eterna simpatia e entusiasmo tão necessários no começo do curso, a professora Fátima que é com certeza importante na minha construção como historiador, não à toa, a professora com quem eu mais tive aula no curso, a professora Marcella minha primeira orientadora, a qual por forças maiores e dificuldades da pesquisa, não teve culpa nenhuma na mudança do tema, e ainda gera muitas saudades de suas aulas, ao professor Luiz Geraldo que me ensinou a importância da organização e a quem eu devo a facilidade e conhecimentos em referências e formatações de trabalhos.

Agradeço aos amigos, Israel e Carina, por seis anos de apoio, risadas e companheirismo, por sermos tão amigos que não damos oi há exatos três meses (mentira) e pelos papos aleatórios, jogados ao ar e que só nós entendemos. Ao Wendy pela parceria e pelo ótimo talento de sempre tirar algo engraçado da cartola nos momentos mais necessários ou comentar algo no exato momento que estou lendo a notícia, a André e Camila pela amizade e por ser um casal tão divertido, e pelas conversas na pizzaria ou na cantina da igreja ao Salles pelas conversas bacanas e não

me deixar ser o mau elemento subversivo sozinho, e ao Fe e a Cassi que fazem falta por não estarem mais nessa nossa cidade provinciana.

Agradeço ao João, ao Lucas e ao Danilo, por todas as conversas jogadas fora no pátio da reitoria, falando sobre bobagens como Breaking Bad, o Bragantino de 96, sobre histórias do Amaral, algum trabalho que falta pouco tempo para entregar e nem começamos a fazer ou sobre shawarmas. Agradeço o Guilherme por iniciar essa moda de quadrinhos e por todas as milhares de dicas de autores e coisas do gênero. Ao Weliton por ter ido à Inglaterra e voltado, e ao mestre Antônio Carlos, por duzentas e vinte e cinco xicaras de café, segundo as contas mais atualizadas pelo IPEA,.

Agradeço a Maybel pelos bons e maus momentos, principalmente por ter aguentado esses últimos, e por todo o apoio e suporte que foram essenciais para o pequeno atraso de seis meses nesse momento não se tornar um espaço de tempo muito maior num período tenso da vida, segurando barras que nem sabia que estava segurando. Por ser sempre uma fonte de tranquilidade, por tudo que me ensinou (ouvi as palavras pirâmides e listas?), e pela convivência e por ser a única pessoa no mundo que acha que meu tema é realmente interessante. Agradeço sua família por sempre ter me tratado e recebido bem em seu meio, e pelas comidinhas boas que sua mãe fazia. Sinto por não serem os agradecimentos mais bonitos, mas são sinceros e de coração, muitos dos tijolinhos que constroem esse trabalho vieram de você e de sua ajuda. Sou grato por tudo isso.

Quero agradecer também minha avó, por ajustar roupas e fazer barra de calças desde que eu tenho idade para me vestir (uns dois anos atrás), e com certeza é responsável pelo meu ótimo senso estético para roupas. A minha tia e a Wanessa por me financiarem e ao meu (limitado) talento como professor, e essa última pelos comentários fofinhos e engraçados e estilísticos. Agradeço a Tia Jane pelos almoços de domingo e a Le e a Lu pela companhia nesses momentos. Agradeço o Gustavo Luize por todas as piadas sem noção que eu gosto e por todas as vezes que eu pude contar contigo, ao Enrique por ser meu irmão (e não é?), a Ariane por ser uma querida e ter se interessado em vir ver a minha apresentação maravilhosa, a Anna por sempre ser um adicional humorístico na vida e curtir meus tweets dos idiotas aos relevantes, passando pelas boas sacadas, ao Chun e ao Nunes pela parceria, ao Vini Prado por ser super empolgado. Agradeço a Tamy e ao Jonatha por sempre me ensinarem e me ajudarem a

ser um cristão melhor. Agradeço ao Luiz pela empolgação que eu nunca consegui ter e por momentos engraçados da vida. Agradeço também por bons momentos e apoio a Camila, Eddy, Joyce, Lucas, Carolina, Luciano João, Aline, a Tia Maria, ao seu Orivaldo e a dona Mara.

Agradeço a Flavia e a Carla por estarem nessa barca, digo banca comigo, e vamos copar tudo essa parada! Agradeço a Barbara por ter compartilhado esses últimos dias loucos do fim do mun...do curso com bom humor, agradeço a Anne da Rocha por ser super prestativa e a quem eu devo entre outras coisas, algumas horas de vida, a Paula e a Aline pelo motivo de me aceitarem e não me odiarem, o que já é muita coisa. Agradeço a Beruski, por ser tão bacana e fonte das melhores fotos de bebe da minha timeline, a Angela e Luana, sem as quais eu com certeza não estaria aqui, e que me ensinaram muito durante o curso e sobre trabalhos, ao Felipe Souza por ensinar a repercussão das redes sociais quando se é usuário de gola rolê. Agradeço por bons momentos o Leonardo Micheleto, o Vivasvan, Rodrigo Jamaica, Tamara, Toninho, Pedro, Camila A todo o GRR 2009, que foi a melhor turma de todas, todas, TODAS!

Agradeço a caras como Eiichiro Oda, Alan Moore, Mauricio de Sousa e similares por fazerem coisas tão bacanas, que me fizeram e fazem eu me apaixonar pelos quadrinhos desde sempre e me apaixonar de novo a cada dia.

Agradeço também as minhas duas “cãs”, afinal de um modo ou de outro elas estiveram ao meu lado mais tempo do que noventa por cento das pessoas citadas aqui.

Agradeço também as pessoas que vão estar na minha apresentação, fiquem felizes por mim e eu não nomeei e aquelas pessoas maravilhosas que eu ainda vou conhecer e me deixar com aquela sensação de que eu deveria ter conhecido pelo menos um dia antes, e também aquelas pessoas que eu vou esquecer-me de citar nominalmente e no momento em que eu finalizar o arquivo vou me arrepender de ter esquecido.

“O sonho de um homem nunca morre”

Marshall D. Teach

SUMÁRIO

RESUMO.....	9
INTRODUÇÃO.....	10
1. O REGIONAL COMO FORMA DE IDENTIFICAÇÃO NAS ARTES BRASILEIRAS.....	14
1.1 O regional como forma de identidade.....	14
1.2 O mundo rural como tradição artística.....	15
1.2.1 O homem do campo de Almeida Junior.....	17
1.2.2 O homem do campo de Monteiro Lobato.....	18
1.2.3 O homem do campo de Amácio Mazzaropi.....	20
1.2.4 O homem do campo de Mauricio de Sousa.....	21
2. AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS COMO GÊNERO DENTRO DO MERCADO DE BENS CULTURAIS.....	25
2.1 Histórias em quadrinhos como gênero.....	25
2.2 Imagens sequenciadas: Antecedentes das histórias em quadrinhos.....	26
2.3 Os quadrinhos dentro do mercado de bens culturais.....	28
2.4 Os quadrinhos dentro da sociedade brasileira.....	31
2.5 A Mauricio de Sousa Produções dentro da Editora Panini.....	35
3. O HOMEM DO CAMPO CONSTRUIDO PELAS HISTÓRIAS DO CHICO BENTO ENTRE 2009-2012.....	37
3.1 Festas de aniversário.....	40
3.1.1 História “Causando na Roça!” publicada na edição 32 da revista <i>Chico Bento</i> em agosto de 2009.....	41

3.1.2. História “Um aniversário longe da roça!” publicada na edição 43 da revista <i>Chico Bento</i> em julho de 2010.....	43
3.2 Representações da tecnologia.....	45
3.2.1 História “No fundo do poço” publicada em abril de 2009 na revista <i>Chico Bento</i> nº28.....	46
3.2.2 História “Com mil raios x” publicada em outubro de 2010 na revista <i>Chico Bento</i> nº46.....	47
3.3 O homem e a natureza, através do discurso ambientalista.....	50
3.3.1. História “Lições da Natureza” publicada em fevereiro 2012 na revista <i>Chico Bento</i> nº 62.....	50
3.3.2 História “A chuva de todos nós” publicada em maio de 2010 na revista <i>Chico Bento</i> nº 41.....	52
3.3.3. História “Chico Bento encontra o mar” publicada em agosto de 2010 na revista <i>Chico Bento</i> nº44.....	54
3.4 As relações entre o homem e a natureza através do cômico.....	56
3.4.1História “Bichos do sítio, bichos do Chico!” publicada em agosto de 2010 na revista <i>Chico Bento</i> nº 44.....	56
3.4.2História “Picadas e espetadas” publicada em janeiro de 2012 na revista <i>Chico Bento</i> nº 61.....	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
FONTES.....	63
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	64

RESUMO

O tema regional da vida do homem do campo tem sido um tema recorrente nos mais diversos campos das artes brasileiras, como pintura, literatura, cinema e quadrinhos, aparecendo como parte da identidade nacional. Mesmo nas histórias em quadrinhos, esse tema tem sido utilizado ao longo do tempo, desde *As Aventuras do Nhô Quim* (1869) de Angelo Agostini, até o *Chico Bento* (1963), de Mauricio de Sousa que ainda é publicado até os dias presentes. Por conta disso, esse trabalho se propõe a analisar qual a identidade do homem do campo que é passada em um grupo de histórias do *Chico Bento*, grupo esse que compreende os anos de 2009 a 2012 publicadas pela Editora Panini, sendo que na maioria dessas histórias há a presença do Primo que mora na cidade, como contraponto da identidade rural, ao apresentar uma identidade urbana e detentora da modernidade tecnológica, da qual os habitantes do campo não dispõem, da mesma forma como há problemas de ambientação dos personagens quando fora do meio em que estão acostumados.

Palavras-chave: Histórias em quadrinhos; homem do campo; Chico Bento

INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe-se em investigar as representações da identidade do homem do campo em comparação ao homem da cidade, por meio da análise de histórias em quadrinhos do personagem Chico Bento publicadas na editora Panini entre os anos de 2009 e 2012, quando o personagem título se encontra junto de seu primo que mora no ambiente urbano, o Primo Zeca, ou apenas Primo.

O recorte temporal do trabalho dá-se entre os anos de 2009 e 2012, sendo então uma pesquisa de história recente. Esse recorte foi feito, por se tratar de parte do período em que a revista do Chico Bento é publicada pela Editora Panini, período que se inicia em 2007, sendo então o recorte feito, por escolha das histórias que apresentam a figura do homem do campo, que é representada pelo personagem Chico Bento, em contraponto ao urbano, representado ora pelo Primo, ora por outros personagens. Para isso então, as fontes a serem utilizadas são as histórias “Na Penumbra”¹; “Causando na Roça”²; “Um aniversário longe da roça!”³; “No fundo do poço”⁴; “Com mil raios x”⁵; “Lições da Natureza”⁶; “A chuva de todos nós”⁷; “Chico encontra o mar”⁸; “Bichos do sítio, bichos do Chico!”⁹ e “Picadas e espetadas”¹⁰.

Nesse trabalho, existem conceitos norteadores que foram estudados a partir da leitura de diversos autores, e tais conceitos compõe o referencial teórico desta monografia. São eles: identidade, modernidade, homem do campo, mercado de bens culturais e representações.

¹ Publicada na edição 53 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em maio de 2011.

² Publicada na edição 32 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em agosto de 2009.

³ Publicada na edição 43 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em julho de 2010.

⁴ Publicada na edição 28 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em abril de 2009.

⁵ Publicada na edição 46 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em outubro de 2010.

⁶ Publicada na edição 62 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em fevereiro de 2012.

⁷ Publicada na edição 41 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em maio de 2010.

⁸ Publicada na edição 44 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em agosto de 2010.

⁹ Publicada na edição 44 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em agosto de 2010.

¹⁰ Publicada na edição 61 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em janeiro de 2012.

Quando se busca falar sobre a identidade do homem do campo, precisa-se discutir primeiramente o conceito de identidade no recorte temporal proposto. Tanto Stuart Hall, quanto Renato Ortiz consideram que a identificação, a partir do local de origem, constrói uma identidade regional. Segundo Hall, o sujeito moderno é um sujeito centrado em si que se constrói a partir da identidade cultural nacional¹¹, sendo essa, a fonte mais representativa de identidade cultural da modernidade promovida pelos governos nacionais. Nas últimas décadas, entretanto, há um enfraquecimento do conceito de nação que culmina com a globalização, há uma descentralização do ideal de identificação nacional, e o sujeito moderno passa a se descentrar,¹² adquirindo uma identidade móvel, podendo adquirir até identidades que sejam contrárias entre si (como um sujeito nascido judeu que se torna cristão ou muçulmano). Esse fenômeno vai privilegiar o fortalecimento de identidades que estejam acima ou abaixo da identidade nacional,¹³ como é o caso da identificação com o ambiente em que se vive, como o campo ou a cidade, e com questões de identificação que independem do nascimento, como a identificação com um grupo religioso ou político.

Da mesma maneira, Ortiz defende que as culturas pré-modernas tinham limites de influência pequenos, que se expandiram com a modernidade, permitindo maiores interações entre as identidades culturais¹⁴. Essa expansão não seria algo terminado, sendo assim as culturas poderiam adquirir uma territorialidade em nível de mundo, gerando o que ele chama de mundialização da cultura¹⁵. Essa mundialização vai ressignificar as tradições e culturas locais, através da relação das duas coisas. A cultura mundializada precisa adaptar-se muitas vezes para adentrar um reduto regional, enquanto o regional pode tanto aceitar essa adaptação, quanto resistir a ela¹⁶, aumentando a importância da cultura identitária regional, pois a mesma definiria como o sujeito vai se relacionar com as culturas mundializadas.

Dessa maneira, há a identidade do homem do campo que é construída nesse contexto de interação do regional com outras culturas regionais, ou nacionais e até mundiais. O homem do campo brasileiro representa uma parcela considerável da

¹¹ HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro; DP&A Editora, 2006. P. 48

¹² Idem p. 11

¹³ Idem p.73

¹⁴ ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994 p. 20.

¹⁵ Idem p. 31

¹⁶ Idem p.91

população brasileira, então a temática regional rural brasileira é a identificação do habitante que mora longe dos centros urbanos. Rural também é ligado à produção agrícola, ao setor primário da economia. O homem do campo, como morador da zona rural do Brasil, tem várias denominações possíveis, a partir de sua região de origem, como roceiro, matuto, curau, caipira e sertanejo. O termo caipira, em especial, é o mais utilizado, se referindo ao habitante do interior dos estados de São Paulo, Minas Gerais e Goiás¹⁷. O termo caipira se popularizou para além das suas regiões de origem, e se tornou um modo comum de designar o homem do campo pelo Brasil, quando usado então, ultrapassando as barreiras espaciais citadas. A justificativa para isso, provavelmente é que a maioria dos autores que tratam da temática são da região do país que utiliza o termo caipira, o que explica o termo ter adquirido um alcance nacional.

A temática rural então é utilizada durante o período todo da modernidade e pós-modernidade. Pode parecer num primeiro momento que conforme a tecnologia avança e a sociedade se moderniza, o campo e o bucólico vão ser temáticas esquecidas, porém não é isso que acontece. A busca pelo moderno também passa por lidar com a tradição, até então, havia uma espécie de oposição entre a tradição e o novo, seja para valorizar um ou o outro, e é nesse momento que o tempo deixa de ser visto como cheio de rupturas e mais como um processo contínuo, sendo assim, o moderno não é oposto ao tradicional, ele é pensado como continuidade¹⁸, como algo a ser lembrado.

Dentro de todo esse contexto de modernidade, há um enorme aumento na produção cultural, e esse aumento é algo a ser incorporado pelas forças do capital, entrando na máquina capitalista, criando um mercado maior de reprodução e distribuição da cultura. A discussão quanto a como essa assimilação da cultura e da arte por parte do capitalismo é grande, mas é fato que ela catalisou o aumento da produção cultural, possibilitando o fortalecimento de campos recém-criados ou para nascer, como os quadrinhos e o cinema. Esses campos, porém, tem que se adaptar ao mercado de bens culturais que se cria. Pois, se a arte moderna consegue ter autonomia em relação à religião e ao Estado, cada campo cultural cria suas próprias regras e regimentos internos, no entanto, ainda assim a arte acaba por se submeter ao capital¹⁹. Essa

¹⁷ **GONZAGA, Agnaldo D.** Identidade Caipira: O Caipirismo nas produções cinematográficas de Amácio Mazzaropi. II Congresso Internacional de História da UFG; 2011; Goiás. Jataí, p. 7

¹⁸ **VELLOSO, Monica Pimenta.** In: História e Modernismo. Belo Horizonte: Autêntica, 2010 p.15.

¹⁹ **CANCLINI, Nestor Garcia.** Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4º ed. S. Paulo: EDUSP, 2003, p. 36

submissão ao capital é feita pela entrada no mercado dos bens culturais, se adaptando para atender as necessidades de consumo.

Por último, o conceito de representação que é usado aqui para falar do homem do campo e do homem da cidade, é o conceito do historiador francês Roger Chartier²⁰, a partir de tal conceito, é possível inferir que os personagens substituem a ideia de homem do campo e de homem da cidade que o leitor já carrega em seu repertório cultural. Quando o Chico Bento ou seu Primo Zeca aparecem nas histórias, eles não são realmente um homem do campo, um caipira, e um homem da cidade, mas os representam dentro das histórias de Mauricio de Sousa.

Apresentados os conceitos norteadores da monografia, apresento também a estrutura em que o presente trabalho está organizado. Optei por dividi-la em três capítulos, sendo o primeiro capítulo uma discussão mais aprofundada do conceito do homem do campo e de como ele é parte da identidade regional. Também abordo exemplos do uso da imagem do homem do campo em diferentes campos artísticos brasileiros, como as artes plásticas, a literatura, o cinema e as histórias em quadrinhos.

No capítulo dois, trato dos quadrinhos como gênero e seus antecedentes na tradição de utilizar imagens como maneira de contar histórias. Depois, exploro os quadrinhos como um gênero pertencente ao mercado de bens culturais e os quadrinhos no Brasil, e por último, os quadrinhos de Mauricio de Sousa na editora Panini.

Por fim, no último capítulo, há a análise de fontes dividida de forma temática, analisando as histórias com temas como festas de aniversários, representações da tecnologia, relações com a natureza a partir de um discurso ambientalista e do discurso cômico.

²⁰ **CHARTIER**, Roger. Introdução. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: A História Cultural entre práticas e representações. Col. Memória e sociedade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 19.

1.O Regional como Forma de Identificação nas Artes Brasileiras

1.1 - O Regional como Forma de Identidade

A identidade individual se torna um aspecto importante na modernidade, aqui entendida, no campo das ideias, como movimento de mudança na mentalidade europeia, que no geral, tem muito a ver com os avanços técnicos dos séculos XVIII e XIX na sociedade europeia,²¹ tendo o fenômeno se expandindo para outros lugares do mundo em diferentes temporalidades.²² Na modernidade, há ao mesmo tempo, a noção de expansão e de encolhimento do espaço. Esse encolhimento se dá por uma facilidade na mobilidade, que torna os espaços mais acessíveis, e de forma mais rápida, a partir disso, o local, o vilarejo, o regional, se torna secundário perante a nova força identitária, a nação. O papel da nação se dá ao construir identidades culturais nacionais e discursos de construção de identidade. O nacionalismo resultante dessa mudança funciona como uma ponte que liga um passado grandioso, muitas vezes iniciado em um mito fundador, com o presente moderno e como base de construção de um futuro ainda mais modernizador.²³ Esse nacionalismo também vai incluir a criação de discursos que pretendem criar uma cultura de alcance nacional, cultura essa, que tende a se sobrepor e unificar as identidades regionais, substituindo-as por uma cultura nacional que pretende representar a nação como um todo.

Se durante a modernidade, há essa tendência de identidades culturais nacionais, dentro dessas culturas, há também relações de poder entre aquilo que transcende o regional para se tornar nacional e aquilo que é exclusivamente regional, e não se identifica com o que é considerado nacional. A modernidade, entretanto não é perene, e as formas de identidade sofrem transformações. Na modernidade há cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam,²⁴ iniciando assim um processo de desterritorialização do indivíduo que desemboca naquilo que se convencionou denominar pós-modernidade, fenômeno observável ao menos desde a década de 1970²⁵. O indivíduo moderno era pensado como um sujeito centrado em si

²¹ VELLOSO, Monica Pimenta. In: História e Modernismo. Belo Horizonte: Autêntica, 2010 p.15.

²² ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994 p 54.

²³ HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro; DP&A Editora, 2006. P.56

²⁴ CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4º ed. S. Paulo: EDUSP, 2003, p. 18

²⁵ ORTIZ, Renato. *Op Cit* p 45.

mesmo, e uma das características da pós-modernidade é esse indivíduo se descentralizando²⁶. Essa descentralização é quando as identidades se misturam e se sobrepõem, onde uma única pessoa se identifica de várias formas diferentes e até com identidades que pareçam conflitantes se vistas por outros indivíduos. Ou seja, enquanto a modernidade inicia os processos de expansão e os cruzamentos, entre diferentes culturas e identidades, a pós-modernidade, é o que ocorre depois, quando esses diferentes aspectos se hibridam²⁷ resultando em algo novo.

Segundo Renato Ortiz, um dos fenômenos da pós-modernidade, é a globalização, que é a integração entre as mais diversas nações, em aspectos sociais, políticos, econômicos e também culturais. Os processos de globalização no campo cultural, vão atuar de diversas formas, seja quebrando as fronteiras entre nações que separam culturas, sejam amalgamando culturas, ou mudando as relações de poder entre diferentes culturas e práticas culturais, e ao mesmo tempo em que tende a ser unificante em escala global, tende também a fortalecer as práticas mais regionais.²⁸ Nesse contexto, os temas rurais brasileiros se mantem como um forte projeto de construção identitária nacional, projeto esse, que vem desde o século XIX, com várias representações do homem do campo nas artes brasileiras.

1.2 - O Mundo Rural Brasileiro como Tradição Artística

Há nas artes brasileiras, uma tradição em se usar de temas relacionados ao mundo rural. Mas antes de pensar nessa tradição, há que se discutir o que é esse mundo rural, quem vive nele, como identificamos esteticamente o mesmo e então, como ele é representado nos meios artísticos brasileiros. Essas representações são importantes por trazerem visibilidade de uma parcela considerável da população brasileira.

De início, gostaria de definir alguns conceitos que serão usados durante esse capítulo e além. Em primeiro lugar, me utilizo do termo rural, como aquele que é oriundo das regiões interiores do Brasil, e interior aqui, não necessariamente como aquele que é afastado da costa litorânea, e sim, como longe dos grandes centros urbanos

²⁶ HALL, Stuart. *Op Cit* p.26

²⁷ Uma melhor explicação sobre o termo hibridação na introdução de “Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade” de Nestor Garcia Canclini, citado anteriormente.

²⁸ ORTIZ, Renato. *Op Cit* p. 52.

brasileiros, de maneira geral. Rural também é ligado à produção agrícola, ao setor primário da economia. O homem do campo, como morador da zona rural do Brasil, tem várias denominações possíveis, a partir de sua região de origem, como roceiro, matuto, curau, caipira e sertanejo. Pretendo me deter e discutir os dois últimos termos: caipira e sertanejo. Começando pelo sertanejo, que é o homem do campo, das regiões de sertão e do cerrado do Brasil, além disso, um dos gêneros mais populares da música brasileira, é o da música sertaneja que é frequentemente identificada como um exemplo da cultura caipira. Cito como um exemplo: “(...) mediados inicialmente pelo rádio, seguido pela televisão, os artistas sertanejos relatavam por meio da música de raiz uma identidade e cultura caipira.” (ARRUDA, 2009) ²⁹, ou seja, há uma proximidade entre as categorias de sertanejo e de caipira. Não pretendo entrar na discussão, quanto à música sertaneja ser ou não uma expressão artística caipira, pois não é o objetivo dessa monografia discutir gêneros musicais, mas aqui se torna importante definir o caipira como categoria. Vou usar o termo caipira, como sinônimo de homem do campo, e como paralelo ao sertanejo, porém, com um recorte espacial diferenciado, que é o de habitante do interior de São Paulo, Minas Gerais e Goiás³⁰, ao invés de um termo com uma amplitude nacional. O termo caipira se popularizou para além das suas regiões de origem, e se tornou um modo comum de designar o homem do campo pelo Brasil, quando usado então, ultrapassando as barreiras espaciais citadas. O termo carrega certa conotação pejorativa, em muito, devido à popularidade de Jeca Tatu, que foi um dos personagens mais populares de seu tempo, tanto na mídia escrita, quanto nos cinemas e era caracterizado como um caipira “funesto, parasita da terra, o caboclo espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização...” (LOBATO, 1994, p.161) ³¹.

Por conta dessas especificidades, entendo a necessidade de tratar os casos que irei tratar no decorrer deste capítulo, como representações do homem, como gênero humano, que tem sua territorialidade no ambiente rural brasileiro. Observo, contudo, que essa pesquisa trabalha com casos produzidos por paulistas e que se passam no interior do estado de São Paulo, fato significativo, pois pode provocar uma intenção de ultrapassar as margens do regional para significar o rural do país como um todo.

²⁹ **ARRUDA, P. R.** Viola, Minha Viola - a identidade midiática do caipira. In: Folkcom 2009, 2009, Taubaté. Revista Internacional de Folkcomunicação. São Bernardo do Campo, 2009.

³⁰ **GONZAGA, Agnaldo D.** Identidade Caipira: O Caipirismo nas produções cinematográficas de Amácio Mazzaropi. II Congresso Internacional de História da UFG; 2011; Goiás. Jataí, p. 7

³¹ **LOBATO, Monteiro.** Urupês. São Paulo; Brasiliense: 1994

Há que se discutir, como essas categorias são usadas na construção de identidade, tanto regional como nacional. Num período anterior a modernidade, as pessoas se identificavam pelo lugar em que viviam, e pela família em que haviam nascido. A modernidade agiu no sentido de ampliar o espaço conhecido, e realocar as fronteiras existentes, e com o avanço técnico, a possibilidade de locomoção, se tornou mais fácil e acessível. Por conta dessa facilidade em se locomover, pessoas de espaços distantes, podiam se encontrar em espaços intermediários, e realizar trocas culturais. Por conta desses contatos, antes mais raros, há uma necessidade de se identificar como oriundo de uma determinada localidade, não mais como o habitante de um vilarejo ou de outro, mas como habitante de uma região que possui vários vilarejos, e entre esses vilarejos, há proximidades culturais nos hábitos, vestimentas, costumes, dialeto, etc. Essa identificação vai criar símbolos que sejam de diferenciação dos outros, e serão muitas vezes usados em representações para identificar um personagem como membro de um determinado grupo social. Como escrevi anteriormente, há uma tradição nos campos artísticos brasileiros, em representar o homem do campo, muitas vezes, essas representações vão influenciar a maneira como vemos a realidade, e dentro dessa tradição, há algumas obras exemplares e que influenciaram muito no imaginário popular de como é o homem do campo brasileiro.

1.2.1 - O homem do campo de Almeida Junior

O primeiro caso de representações são os quadros do pintor Almeida Junior, com temática rural. Nascido em Itu, São Paulo, José Ferraz Almeida Junior atuou como pintor em São Paulo na segunda metade do século XIX. Passou um período atuando em Paris na França, e se tornou conhecido, entre outras coisas, por suas pinturas com uma temática regionalista, e apresentando como figura central, personagens e ambientes rurais.

Entre os quadros com temáticas rurais, a tela que possivelmente é a mais famosa, é a do *Caipira picando fumo* (1893), que retrata um homem do campo, vestido de maneira simples, sentado em frente a sua casa, preparando o fumo com uma faca, no ponto central do quadro. Jorge Coli (2002, p. 26) chama a atenção para a importância e quantidade de ferramentas existentes nas obras de Almeida Junior, como a faca do quadro supracitado, “Como esses caipiras estão sempre associados a uma ação, os

gestos são importantes e dispostos em pontos cruciais da composição. Tanto quanto os gestos, ou mais que eles, o instrumento utilizado adquire proeminência.”.

As ferramentas são tradução de um homem do campo ativo, que está realizando alguma ação, ou, no caso d’*O Derrubador Brasileiro* (1879), também uma pintura de Almeida Junior, que parece recém ter terminado alguma atividade. Para além da figura ativa, ligada a uma ação, há também a figura da violência. Muitas das ferramentas que são apresentadas nos quadros são ferramentas ambíguas, que podem ser utilizadas como armas, machados, facas, espingardas, todas podem ser usadas para além de utilitários, como canais de violência, dando uma ideia de paz e tranquilidade passageiras³².

Segundo Crivilin, os quadros de Almeida Junior de temática regionalista são uma forma de busca por autonomia artística, por trazer às suas criações uma temática que era pouco explorada na época, sendo assim um modo de afirmação perante o restante da produção da época³³. A autora diz também que esses quadros de temas regionalistas ajudaram a fixar nas telas “a vida rural do início do ciclo do café no Brasil, onde registrou a figura do homem simples inserido no meio cultural acanhado e provinciano de São Paulo no final do século XIX”³⁴. Nesse sentido, nota-se que o artista ajudou a construir representações de uma identidade rural naquele momento histórico.

1.2.2 - O homem do campo de Monteiro Lobato

Monteiro Lobato foi um importante escritor paulista na primeira metade do século XX, e se notabilizava justamente por seus livros com a temática rural. Os livros que narravam às aventuras dos habitantes do Sítio do Pica-pau Amarelo foram sucesso entre o público infantil ao se utilizar de uma narrativa fantasiosa. Entretanto, com um impacto tão grande quanto os livros infantis de Lobato, estavam os escritos que traziam como temática, os habitantes das zonas rurais. O primeiro foi o artigo para o jornal “O Estado de São Paulo”, intitulado “Velha Praga”, publicado em 1914, que apresenta a figura do caboclo Jeca Tatu, um homem do campo que reúne em si, várias características que explicariam o atraso na sociedade brasileira, principalmente na zona

³² COLI, Jorge. A violência e o caipira. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2002 p. 28

³³ CRIVILIN, Tania Maria . Almeida Junior: a afirmação de uma subjetividade moderna. Dissertação de Mestrado em Crítica de Arte, UFE, 2012 p.50

³⁴ Idem, p.48.

rural do país, era passivo, sem reação, não trabalhava e colhia apenas aquilo que se encontra a mão, o Jeca era representado como o oposto do italiano que era trabalhador e que dominava os recursos técnicos disponíveis, como o arado por exemplo. Em 1918, Monteiro Lobato reúne artigos e contos e publica o livro *Urupês*, que trouxe uma nova visibilidade para o personagem, sendo citado até por Rui Barbosa, candidato a presidência, em 1919³⁵.

O personagem ganha uma nova roupagem, em um novo momento de Monteiro Lobato. Em 1927, no livro *Problema Vital*, o escritor muda seu discurso perante o agora Jeca Tatuzinho. Se antes o personagem era um símbolo do que há de atrasado no país e era por si, um caso perdido. Agora, o caso era outro, o Jeca na verdade não era daquele jeito, mas estava daquele jeito, sua condição, era um estado do qual ele precisava ser retirado. Segundo Mariza Lajolo, o discurso de Lobato era sanitarista e paternalista, e foi incorporado por empresas farmacêuticas.³⁶ O discurso defendia, que se o Jeca tivesse acesso a remédios que curassem sua verminose e sua anemia, ele poderia se transformar em um membro civilizado da sociedade. O homem do campo tinha na saúde precária, o motivo para a baixa produtividade apresentada, era abandonado pela saúde pública e a sua melhoria, poderia ser a chave da modernização do país. Ele não era preguiçoso por motivos genéticos, e sim por causa das doenças com que sofria.³⁷

Há ainda um terceiro texto, de um personagem que é muito próximo do antigo personagem do Jeca. Em 1947, aparece à figura do Zé Brasil, um homem do campo que sofre com a realidade latifundiária e desigual do país e denuncia isso. O livro conta com um texto mais radical e rígido, publicado pela Editorial Vitória, conhecida por ter ligações com o Partido Comunista Brasileiro,³⁸ e chegou a ser apreendido pela polícia, durante o governo do Presidente Dutra.³⁹ O próprio Lobato cita como importante para essa mudança de visão, a convivência com a área rural e o seu habitante.⁴⁰ Essa representação do homem do campo no texto lobatiano, não vai ter a mesma repercussão

³⁵ LAJOLO, Mariza. Jeca Tatu em três tempos. In: Schwarz R. (Org.) *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983 p.102

³⁶ Idem, Ibidem

³⁷ TORRECILLAS, M. V. C. . O estereótipo do caipira brasileiro na literatura, nos quadrinhos e na pintura. *Cadernos de Pós Graduação em Letras (Online)*, v. 08, p..3

³⁸ LAJOLO, Mariza. Jeca Tatu em três tempos. In: Schwarz R. (Org.) *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983 p.103

³⁹ Idem Ibidem

⁴⁰ LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1961. (Obras completas, Literatura Geral, v. 1 e 2). P. 364

que os anteriores, e vai ser poucas vezes relacionado com os outros, em parte pela mudança radical do discurso do autor, mas ainda assim, é um texto que discute os problemas do homem do campo brasileiro.

No entanto, o que fica no imaginário, é a imagem do Jeca Tatu e do Jeca Tatuzinho, um homem incapaz, inábil, vítima da sorte, seja ela por motivos genéticos ou sociais, e que precisava de uma intervenção exterior, que lhe garantisse a sobrevivência e pudesse ajudar ele a sair do estado de “jeca” (que se tornou um adjetivo, para o homem do campo incapaz e sem traquejo social) para um estado civilizado, moderno, aceitável. Esse caipira que é passado provém de uma imagem senhorial existente⁴¹ de que o habitante do campo é um empecilho para a civilização urbana, essa sim, que deveria ser valorizada. Essa imagem seria ainda mais reforçada, pelos filmes estrelados por Amácio Mazzaropi.

1.2.3 - O homem do campo de Amácio Mazzaropi

Amácio Mazzaropi foi um ator e produtor brasileiro, mais especificamente paulista, que teve grande carreira no cinema brasileiro, em meados do século XX. Mazzaropi se notabilizou por fazer o papel de Jeca Tatu e vários outros filmes com a temática rural. Iniciou a carreira atuando no rádio, no circo e em teatros, imitando humoristas que nos anos 30 faziam tipos de caipiras.⁴² Depois disso, foi contratado pela Vera Cruz, grande produtora de filmes nacionais e se tornou um grande atrativo da mesma. Em 1958, fundou sua própria companhia de filmes, a Produções Amácio Mazzaropi (PAM) onde lançou um filme por ano até 1981, ano de sua morte.

Em 1959, é lançado o filme Jeca Tatu, cujo personagem título é interpretado por Mazzaropi, o filme transita entre uma representação do Jeca Tatu e do Jeca Tatuzinho. O filme mostra um Jeca Tatu, que é preguiçoso, não aparece trabalhando em momento algum do filme, tem problemas de dívidas com o dono da venda da região, é grosseiro com as mulheres com quem se relaciona, chegando a ameaçar fisicamente a esposa. O personagem passa o filme inteiro discutindo com seu vizinho, o italiano Giovanni, que é o oposto do Jeca, sendo mostrado como um fazendeiro trabalhador, que é até

⁴¹ SIMÕES FILHO, M. L. ; MENDONÇA, W. M. . Representações do homem do campo em Monteiro Lobato: de Jeca Tatu a Zé Brasil. In: Revista de Pós-Graduação em Letras da UNESP/Assis, v. 6, 2009 p. 61

⁴² TOLENTINO, Célia. O rural no cinema brasileiro. São Paulo: UNESP, 2001 p. 95

prejudicado pelo vizinho, que tem vários empregados na sua fazenda, e que tem domínio das inovações técnicas disponíveis, é um embate entre o atrasado e o moderno. Essa situação lembra muito o primeiro Jeca Tatu, de Velha Praga e Urupês, que é preguiçoso, uma face do atraso perante a modernização.

Devido aos acontecimentos do filme, Jeca Tatu e sua família perdem as terras e a sua casa, ficando desabrigados, e nesse momento, são amparados por um grupo de trabalhadores rurais que decide intervir em favor deles, apelando para um coronel, grande latifundiário da região. Esse coronel proporciona um acordo com um deputado da capital (o qual o próprio Jeca teria de convencer proporcionando situações de estranhamento do mesmo, com o ambiente urbano), em que o deputado ajudaria a família em troca dos votos da região. Quando o Jeca e sua família recebem as terras prometidas pelo deputado, o mesmo se transforma em outra pessoa, ele mostra que também era como o Jeca Tatuzinho, alguém incapaz, que precisava da interferência externa, para sair do seu estado atrasado e se tornar alguém “civilizado”, que cuida das suas terras, e começa a tratar bem as pessoas a sua volta.

O filme de 1959 do Jeca Tatu é construído de maneira a se utilizar das ideias de Monteiro Lobato para o personagem, e o filme ajudou a reforçar a imagem do homem do campo incapaz e não civilizado.

Os filmes da Vera Cruz, com temática rural, eram considerados filmes destinados ao público interno, com um custo de produção muito inferior das produções consideradas de alta cultura.⁴³ Mazzaropi vai protagonizar outros filmes com a temática rural, e os personagens, tem algumas características comuns entre si, como a dificuldade dos personagens, quando saídos do ambiente rural para o ambiente urbano, onde na comparação, os hábitos parecem ainda mais absurdos e fora de contexto, como a falta de traquejo social, muitas vezes apresentado como uma pureza inocente, o estranhamento com os hábitos urbanos, e um grande apreço pela natureza. A popularidade desses filmes será importante para a construção da imagem identitária do caipira brasileiro.

1.2.4 - O homem do campo de Mauricio de Sousa: Chico Bento

Também existem exemplos dessa tradição, nas histórias em quadrinhos produzidas no Brasil. Essa tradição é iniciada já com os primeiros personagens e as

⁴³ TOLENTINO, Célia. O rural no cinema brasileiro. São Paulo: UNESP, 2001 p. 120

primeiras histórias. O italiano Angelo Agostini, na revista *Vida Fluminense* em 1869, lança a primeira série fixa dos quadrinhos brasileiros *As Aventuras de Nhô Quim*, que tinham como figura central um homem simples do interior, a série tinha como tema principal, os contrastes entre a vida no campo e a vida na cidade⁴⁴, um tema clássico que tinha um apelo especial naquele contexto, onde a vida na corte atraía muita atenção, por ter as relações entre os habitantes da corte e os representantes da aristocracia rural que tentavam se inserir nesse meio, para conseguir uma maior legitimação social, e estreitar os laços com o poder central na capital do então Brasil Império. *As Aventuras de Nhô Quim* era visto dentro da revista *Vida Fluminense*, como um romance ilustrado que ocupava o lugar de um folhetim⁴⁵, e além de mostrar relações de alta sociedade, mostra também o homem do campo simples, naquela que talvez seja a personagem principal das histórias de Agostini, a cidade. Em 1883, na *Revista Ilustrada*, Agostini daria início a publicação de sua segunda série, *As Aventuras de Zé Caipora*.⁴⁶

O personagem identificado com o mundo rural mais conhecido é justamente o personagem de Mauricio de Sousa, o Chico Bento. O personagem se torna de grande relevância também pela sua longevidade e por sua popularidade. Criado em 1963⁴⁷ num contexto em que apenas a região Sudeste, inclusive aquela em que está inserido o personagem, possuía uma população urbana superior à população rural. As suas histórias contam com um amplo elenco de apoio ao personagem principal. Momentos caracterizados como incapaz intelectualmente em comparação com as figuras urbanas. O personagem tem uma construção que visa se enquadrar na imagem estabelecida do que é um habitante do campo, esteticamente, ele é sempre visto com um chapéu de palha na cabeça ou a mão, se veste com simplicidade, com uma camisa simples e uma calça quadriculada e rasgada. A personalidade do personagem também é construída com esse intuito, ele tem uma forte ligação com a natureza e o jeito de falar identificável como um caipirês. Ele e sua família, pai e mãe, vivem de uma produção quase de subsistência que vem do sítio onde eles vivem. A propriedade é repleta de animais que

⁴⁴ AUGUSTO, José Carlos. Um provinciano na corte: As aventuras de 'Nhô-Quim' e a sociedade do Rio de Janeiro nos anos 1860-1870. 2008, p. 82

⁴⁵ Idem p.92

⁴⁶ DEL FAVERI, Maria de Lourdes. O personagem “Chico Bento”, suas ações e seu Contexto: um elo entre a tradição e a modernidade. 2006 p.63

⁴⁷ O personagem foi idealizado e criado no ano de 1961, porém a primeira tirinha com o personagem a ser aceita, foi no ano de 1963, como coadjuvante da já existente série “Hiroshi e Zezinho”, com o passar do tempo, as posições seriam invertidas, Chico Bento se tornou o protagonista, e os outros dois, coadjuvantes que se transformaram nos atuais Hiro e Zé da Roça.

são retratados como amigos, reforçando a ideia do que é esperado do homem do campo, que ele tenha uma relação próxima aos animais, que ele estabeleça um vínculo, com eles e os defenda. Outra característica recorrente é sua tranquilidade algumas vezes sendo caracterizada por preguiça, principalmente na relação com os pais, quando lhe é solicitado o cumprimento de tarefas no sítio.

O ambiente em que Chico vive é um lugar quase inacreditável para a realidade urbana do século XXI. É uma pequena vila onde todos se conhecem, o centro da cidade é a praça que tem uma igreja católica, um coreto e praticamente nenhum sinal de indústrias e seus produtos. A comunicação com a cidade é um orelhão que fica na praça, quase não se veem carros, o que se usa para transportar o excedente da produção agrícola são carroças. Não existem eletrodomésticos, na vida dos habitantes de Vila Abobrinha (cidade fictícia no interior de São Paulo onde se passam as histórias). A atividade noturna de entretenimento que o personagem tem disponível é ir à casa da sua avó, a Vó Dita, que é a voz da sabedoria nas histórias, para ouvir as estórias do folclore brasileiro. A mãe e o pai fazem os papéis da família tradicional, da mãe que faz os deveres de casa e o pai saindo pra trabalhar, cuidando do sustento da casa. O primo Zeca, mais frequentemente chamado apenas de Primo, vai ser uma espécie de antagonista das histórias, esse primo mora na cidade e é responsável por trazer elementos de modernidade tecnológica e representando o estilo de vida urbano, em contraste com a simplicidade e atraso da casa de seus parentes, sempre que ele aparece existe um confronto entre modernidade e tradição na figura dos dois primos.

Além das obrigações do trabalho no sítio da família, Chico Bento tem também as obrigações da escola, como todo garoto de sete anos, onde é corriqueiro vê-lo em dificuldades. O ambiente da escola reúne todos os amigos do Chico e outros personagens aleatórios de uma ou poucas aparições. Entre os colegas de escola e amigos há Zé Lelé, primo do Chico, que é atrapalhado e esquecido, e serve de alívio cômico das histórias, uma figura parecida com a do Jeca Tatu em sua incapacidade; Zé da Roça, que se diferencia da maioria dos outros personagens, pela sua fala que atende a norma culta, é frequentemente caracterizado como o melhor aluno da turma, fugindo do padrão do homem do campo como menos capaz intelectualmente, já que tirando a fala, em nada ele se diferencia dos seus pares. Hiro é o descendente de japonês e co-protagonista das tirinhas que iniciaram as tiras rurais do Mauricio de Sousa, também fala corretamente e sempre aparece trazendo elementos da cultura japonesa. Há também a menina Rosinha,

que é o interesse romântico do Chico e também é uma das melhores alunas, o relacionamento dela com o Chico acaba sendo também uma obrigação em que ele enfrenta dificuldades por conta das várias cobranças da Rosinha. Na escola, a figura de autoridade é a professora Marocas, uma jovem professora muito rígida na disciplina dos alunos. Outros adultos atuantes nas histórias são o Padre Lino, responsável por passar os ensinamentos cristãos e repreender o Chico Bento e o Zé Lelé pela preguiça. E também o Nhô Lau, fazendeiro da região com uma grande plantação de goiabas que costumam ser roubadas pelo Chico e seus amigos, que são sempre perseguidos pelo Nhô Lau, com uma arma de sal. O Nhô Lau pode ser visto em alguns momentos como figura de autoridade, e também como proprietário de terras mais abastado que a maioria dos demais habitantes.

2.As Histórias em Quadrinhos como gênero dentro do mercado de bens culturais

Os quadrinhos são um artefato cultural e artístico e como tal, se encontram inseridos dentro do contexto de produção cultural de seu tempo. Pode-se dizer que os quadrinhos seguem a uma tradição da humanidade, em se utilizar de imagens para passar mensagens ou contar histórias através de sequências de imagens. Por outro lado as histórias em quadrinhos são um produto da sociedade moderna, urbana e industrial em que surgem.

Visa-se neste capítulo, justamente refletir como os quadrinhos se inserem não só na tradição do uso das imagens, como também a forma em que se inserem em sociedades modernas, e mais especificamente, no contexto brasileiro.

2.1 - As histórias em quadrinhos como gênero

Em um primeiro momento, gostaria de recorrer às definições de dois quadrinistas e teóricos de renome, Will Eisner e Scott McCloud. Eisner vai usar o termo “arte sequencial”⁴⁸ para definir os quadrinhos e acaba por usa-lo como um sinônimo, o termo demonstra bem a ideia das histórias em quadrinhos, o de se expressar artisticamente através de uma sequência, no caso, uma sequência de enquadramentos. McCloud vai se utilizar do termo arte sequencial também, mas tenta ir além do termo, descrevendo os quadrinhos com uma definição que talvez seja mais própria para um dicionário: “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada”⁴⁹. Ambos os teóricos, entretanto não se prendem muito às definições e sim às especificidades do meio das histórias em quadrinhos. E a especificidade mais visível é a de que os quadrinhos são uma arte híbrida que mescla a arte visual com a palavra escrita, citando Eisner, “A leitura da história em quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual” (EISNER, 1989, p.2). Sendo assim, os quadrinhos podem ser pensados como uma junção de aspectos da literatura e da pintura. A utilização de imagens para contar histórias é um costume antiquíssimo da humanidade, e quando as primeiras escritas surgiram se tratavam de ícones que simulavam imagens figurativamente. Não

⁴⁸ EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

⁴⁹ McCloud, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 1995 p. 9.

muito tempo depois, ambas, imagem e escrita começaram a se encontrar, mas isso será melhor explorado mais à frente.

Existem mais duas especificidades dos quadrinhos que eu gostaria de destacar a partir da colocação de McCloud, a conclusão e a utilização do tempo. A conclusão é a capacidade do nosso cérebro em perceber o todo, mesmo observando apenas uma parte dele.⁵⁰ Essa capacidade é importante na leitura dos quadrinhos, já que eles não mostram o todo da história. Por menor que seja, existe um espaço entre os quadros da história (exceção feita, obviamente, às histórias de um só quadro), e esse espaço é chamado de sarjeta, e é na sarjeta em que acontece a maioria das ações nas histórias em quadrinhos, afinal, os enquadramentos apenas representam imagens estáticas, as quais não representam o todo da ação, sendo necessário que o leitor conclua o que acontece entre um quadro e outro. E justamente pela necessidade da conclusão, a noção da passagem de tempo é um fator importante na construção de uma história em quadrinhos, sendo uma característica especial do gênero. Uma mesma ação pode ser mostrada com poucos ou vários quadros, dependendo do que se encaixa melhor aos propósitos do artista, ou de como o mesmo acredita que fará a sua obra ser melhor recebida pelo seu público.

Desde seus antecedentes remotos, enfim, os quadrinhos ou “arte sequencial” tem como finalidade uma narrativa, ou seja: o desenrolar de uma ação no tempo.

2.2 - Imagens sequenciadas: antecedentes das histórias em quadrinhos

A humanidade tem uma longa tradição de contar histórias através de imagens, seja ou não com o auxílio da escrita. Como um primeiro exemplo, cito a tradição egípcia dos hieróglifos no Antigo Egito, que funcionavam como um sistema de escrita baseado em imagens.⁵¹ Os egípcios produziam relatos através da escrita hieroglífica e também a partir de imagens sequenciais, podendo ou não ser acompanhadas de hieróglifos. Na Europa medieval, devido ao baixo número de pessoas alfabetizadas, as imagens se constituíam no meio mais eficaz e utilizado para se contar uma história, por conta disso, as igrejas eram repletas de esculturas, vitrais e detalhes que representassem passagens e personagens bíblicos. Dois exemplos que chamam a atenção são a Tapeçaria de Bayeux (imagem 1) e a porta da Igreja de São Zeno, em

⁵⁰ Idem p. 63

⁵¹ Idem p. 14

Verona. A Tapeçaria de Bayeux trata-se de um imenso tapete, datado do Século XI, com imagens bordadas narrando os eventos mais importantes da conquista normanda da Inglaterra, por Guilherme II,⁵² sendo uma obra estudada pelas representações de vestuários, edificações, e batalhas. Quanto a Igreja de São Zeno, sua porta é composta por vários quadrados com cenas no interior desses quadrados. Além de se encaixar na tradição medieval de vitrais, esculturas e capiteis, também se notabiliza pela própria maneira como é apresentada, em quadros. Em um momento temporal próximo, entre os séculos XI e XIII, há outras amostras de como a humanidade tende a utilizar imagens como forma de narrativa. Na América pré-colombiana, as civilizações maia e asteca também possuíam um sistema de escrita hieroglífico que utilizavam para registro de suas atividades.⁵³ No Japão, no século XI, datam-se os primeiros ancestrais das histórias em quadrinhos do século XI, rolos de papel de arroz pintados⁵⁴.

A invenção da prensa, por Gutemberg, foi um marco importante, criando uma série de possibilidades que antes não eram imagináveis para o homem, como a serialização de livros e similares. A prensa possibilitou a criação e popularização dos jornais, que seriam de grande importância para o campo dos quadrinhos. Houve também o florescimento da técnica da xilogravura, a partir dos séculos XVI e XVII que se tornou largamente utilizada na ilustração de livros⁵⁵. Foi justamente a possibilidade de imprimir imagens em série, através de técnicas cada vez mais sofisticadas, que deu origem ao fenômeno que conhecemos hoje, de proliferação de artefatos culturais como bens de consumo. Entre eles, estão as histórias em quadrinhos.



Imagem 1: Trecho da Tapeçaria de Bayeux

⁵² Idem p.12

⁵³ Idem p.10

⁵⁴ **SILVA, André Luiz Souza da.** A Configuração do Herói nas Narrativas de Dragon Ball e Dragon Ball Z. 2005 p.14

⁵⁵ **McCloud,** *Op Cit* p. 19.

2.3 - Os quadrinhos dentro do mercado de bens culturais

No século XIX, temos as primeiras histórias em quadrinhos ocidentais, da maneira como conhecemos hoje. Nesse período, estava ocorrendo uma primeira revolução industrial que estava mudando a sociedade europeia em vários de seus aspectos, ajudando a construir a modernidade. É nesse contexto de grandes mudanças em que o encontro de gravuras e literatura terão um novo aspecto, que serão as histórias em quadrinhos.

Justamente o continente europeu será o primeiro a ver essa nova forma de expressão no ocidente, entre os pioneiros estão o suíço Rudolph Topffer,⁵⁶ o alemão Wilhelm Bush⁵⁷ e o francês Georges Colomb⁵⁸. No Brasil também há um pioneiro dos quadrinhos, trata-se do italiano Ângelo Agostini, esses quadrinistas já se utilizavam dos enquadramentos para dividir suas histórias, mas os balões de fala ainda não são utilizados, sendo introduzidos posteriormente, no Brasil por influencia dos quadrinhos americanos que passaram a utilizá-los nos anos 1920 e 1930, nas comic books. Entende-se que as histórias em quadrinhos são uma nova expressão, que tem sua gênese no momento em que a modernidade e todo o mais pode se expandir. Com os novos recursos tecnológicos, os limites se expandiram⁵⁹, pessoas poderiam percorrer distancias maiores em menos tempo, o que com certeza ajudou na propagação do gênero de quadrinhos. Não apenas pessoas tiveram seus limites aumentados, mas também as culturas que elas levavam consigo, puderam alcançar novos espaços, isso possibilitou vários contatos entre culturas que até então não haviam se encontrado, isso combinado

⁵⁶ Rudolf Töpffer (Genebra, 31 de Janeiro de 1799 — 8 de Junho de 1846) foi artista gráfico e escritor suíço, considerado um dos pioneiros no gênero de histórias em quadrinhos. O seu livro mais importante foi a *Les Amours de monsieur Vieux Bois* (*Os amores do senhor Jacarandá*, no Brasil), que foi publicado a 14 de Setembro de 1842 nos Estados Unidos, com o título *The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck*, e que é considerado o primeiro livro de histórias em quadrinhos publicado naquele país.

⁵⁷ Heinrich Christian Wilhelm Busch (Wiedensahl, 15 de abril de 1832 — 9 de janeiro de 1908) foi um influente poeta, pintor e caricaturista alemão, famoso pelas suas histórias satíricas ilustradas com textos em verso. As suas primeiras histórias ilustradas datam de 1859. *Max und Moritz*, publicada em 1865. Em 1870 Wilhelm Busch era já uma pessoa conhecida pela Alemanha pelas suas histórias satíricas ilustradas, muito próximas do quotidiano das pessoas, sendo um dos poucos autores deste género. Os seus trabalhos mais conhecidos são *Max und Moritz*, *die fromme Helene*, *Plisch und Plum*, *Hans Huckebein*, *der Unglücksrabe* e *Knopp-Trilogie*, todas as obras consideradas precursoras das histórias em quadrinhos.

⁵⁸ Marie Louis Georges Colomb (Lure, 25 de maio de 1856 – 3 de janeiro de 1945), foi um botânico francês e artista gráfico. Sob o pseudônimo de Christophe, criou as séries *La Famille Fenouillard* (provavelmente a primeira história em quadrinhos francesa 1889); *Le Sapeur Camember* (1890–1896); *Les Malices de Plick et Plock* (1893–1904); and *Le Baron de Cramoisy* (1899).

⁵⁹ **ORTIZ**, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. P.21

com os preceitos do Iluminismo iria influenciar um aumento na produção cultural. Há também o processo de criação da nação, muito além da unidade política do Estado, mas como uma pretensa unidade mental e cultural de seus habitantes. Tem-se uma impressão de encolhimento do espaço, a partir do momento em que há uma maior capacidade de mobilidade, não só de pessoas, como de culturas.⁶⁰ O aumento da produção cultural nesse contexto, se torna algo a ser incorporado pelas forças do capital, entrando na máquina capitalista, criando um mercado maior de reprodução e distribuição da cultura. A discussão quanto a como essa assimilação da cultura e da arte por parte do capitalismo é grande, mas é fato que ela catalisou o aumento da produção cultural, possibilitando o fortalecimento de campos recém-criados ou para nascer, como os quadrinhos e o cinema. Esses campos, porém, tem que se adaptar ao mercado de bens culturais que se cria. Pois, se a arte moderna consegue ter autonomia em relação à religião e ao Estado, cada campo cultural cria suas próprias regras e regimentos internos, no entanto, ainda assim a arte acaba por se submeter ao capital⁶¹. Essa submissão ao capital é feita pela entrada no mercado dos bens culturais, se adaptando para atender as necessidades de consumo, e se aliando a mecanismos utilizados por esse mercado, como os meios de comunicação.

O *Yellow Kid*⁶² não é o marco criador das histórias em quadrinhos, como defende a indústria estadunidense, mas abriu caminho para uma série de novas séries de tiras nos jornais norte-americanos, e estreitaria o laço entre os dois diferentes meios, os quadrinhos e os meios de comunicação, no caso, os jornais. A competição entre os jornais se dava também, entre as séries de tiras que eles publicavam o que ajudou a florescer o meio, numa associação forte entre a mídia impressa e as histórias em quadrinhos. A partir da década de 1930, há uma expansão no mercado de quadrinhos, o meio deixa de se limitar a tiras de jornais, mesmo que sequenciadas, para ter suas próprias revistas, as comic books, apesar de ser uma mídia criada na Europa, é a partir desse momento, nos Estados Unidos em que ela se populariza de forma a alcançar um maior numero de pessoas. Os temas tratados também se ampliam, por mais que já

⁶⁰ Idem p.47

⁶¹ CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4º ed. S. Paulo: EDUSP, 2003, p. 36

⁶² Era o personagem principal da série Hogan's Alley, que ficaria conhecida pelo nome de seu protagonista. Hogan's Alley foi a primeira série estadunidense de tiras e a primeira em cores, era publicada no jornal New York World, tratando da vida dos habitantes da Hogan's Alley.

houvessem criações reconhecidas por sua profundidade, como *Little Nemo*⁶³ de Winsor McCay, o seu percentual também aumenta, a variedade de estilos e subgêneros é sintoma de uma maior maturação do campo.

Na década de 1950, os quadrinhos norte-americanos enfrentam certa oposição, principalmente depois do lançamento do livro *A Sedução do Inocente*, do psiquiatra Frederic Wertham, que acusava as histórias de quadrinhos de corrupção de valores e da juventude e de incitar a violência,⁶⁴ a partir do livro de Wertham, uma comissão do Senado norte-americano se reuniu para discutir os quadrinhos e recomendar aos pais que não permitissem que os filhos lessem as histórias. Esse seria um golpe que o mercado jamais conseguiria absorver por completo, e finaliza a chamada Era de Ouro⁶⁵ dos quadrinhos norte-americanos, e esse golpe influenciaria os demais mercados consumidores das *comics* americanas, como o mercado brasileiro. Se por um lado, a polêmica criada pelo livro de Wertham, afetou fortemente as vendas, a maneira que o mercado americano encontraria seria se concentrar em tiras e em histórias de super-heróis, tendo como foco então, a produção especializada ao invés da abrangente. Por outro lado, os quadrinhos de países que ficavam sob influência dos norte-americanos, como o caso do Brasil, cria-se espaço para que quadrinhos nacionais sejam criados e consumidos, através de uma lógica que faça sentido ao contexto do país em que é criado. Um dos sintomas da produção local são os públicos consumidores dessa produção, as publicações de história em quadrinhos do Brasil têm como foco e público alvo as crianças,⁶⁶ enquanto as *comics* americanas visam um público masculino jovem e por sua vez, a produção japonesa tem publicações variadas, visando os diferentes tipos de público, por gênero ou idade.⁶⁷ Há também diferenças significativas no modo de produção, enquanto no ocidente, o mais comum é a divisão do trabalho entre roteiristas

⁶³ Série de tiras semanais publicadas nos jornais New York Herald e New York American, se tratava das histórias do garoto Nemo na terra dos sonhos, a série passava pelos gêneros de fantasia, terror e aventura, geralmente terminando as histórias com o garoto acordando de seus pesadelos.

⁶⁴ McCloud, Scott. *Reinventando os Quadrinhos* São Paulo: Makron Books, 2006 p.86.

⁶⁵ Expressão usada para referir-se ao período entre as décadas de 1930 e 1950, assim chamada posteriormente pelos fãs de quadrinhos de super heróis, por ser o período de maior crescimento e circulação dos quadrinhos, sendo que até o século XXI, os números de vendas de revistas de quadrinhos não alcançou os da Era de Ouro e também por ser o período mais fértil na criação dos quadrinhos de super heróis e tiras, sendo representante desse período nas tiras, o cartunista Charles Schulz, criador da tira Peanuts.

⁶⁶ VERGUEIRO, Waldomiro. A atualidade das histórias em quadrinhos no Brasil: a busca de um novo público. *História, imagem e narrativas*, São Paulo, vol. 3, n°5, setembro/2007 p 9.

⁶⁷ SILVA, André Luiz Souza da. *Op Cit* p. 17.

e desenhistas, no oriente essas duas funções costumam ser acumuladas por um único artista. Isso mostra que mesmo várias dessas produções tendo circulação em diversos países, a produção local e específica é a prioridade dentro da indústria de quadrinhos.

Apesar de os quadrinhos nacionais serem produtos concebidos para o mercado local, com o fenômeno da globalização vai integrar esses diferentes mercados, principalmente no caso dos quadrinhos americanos e japoneses, permitindo que assim como ocorreu após o início da industrialização, os limites se expandem, e há trocas e contatos entre diferentes culturas de produção de quadrinhos. Com um acesso mais fácil à produção de diferentes locais, há a troca de conteúdos, formas e temáticas, transformando os mercados locais, por vezes fomentando uma maior produção por parte da indústria local, em outros casos sepultando a mesma, e preenchendo os espaços de consumo apenas com produtos de centros maiores, a partir de uma relação de poder no campo da cultura⁶⁸.

2.4 - Os quadrinhos dentro da sociedade brasileira

Como posto anteriormente, o Brasil tem uma tradição nas histórias em quadrinhos que remonta a meados do século XIX. O quadrinista e chargista italiano Ângelo Agostini foi o pioneiro no país nesse meio. Tinha um estilo de humor satírico muito forte, e crítico as instituições, captando aspectos da vida cotidiana e política brasileira nas revistas *Diabo Coxo* (1864-1865) e *Cabrião* (1866-1867) em São Paulo. Após esse período ele se muda para o Rio de Janeiro, onde trabalha para as revistas *Vida Fluminense* e *O Mosquito*.⁶⁹ Foi na *Vida Fluminense*, que o primeiro personagem fixo dos quadrinhos brasileiros nasceu, em janeiro de 1869, começam a ser publicadas *As Aventuras de Nhô Quim*, que tinham como figura central um homem simples do interior (imagem 2). Em 1883, na *Revista Ilustrada*, Agostini daria início a publicação de sua segunda série, *As Aventuras de Zé Caipora* (imagem 3).⁷⁰

⁶⁸ ORTIZ, Renato. *Op Cit* P.35.

⁶⁹ AUGUSTO, José Carlos. Um provinciano na corte: As aventuras de 'Nhô-Quim' e a sociedade do Rio de Janeiro nos anos 1860-1870. 2008, p. 53

⁷⁰ VERGUEIRO, *Op Cit* p.5.



Imagem 2: “As Aventuras de Nhô Quim, ou Impressões de uma viagem à corte. Capítulo 1”. *A Vida Fluminense*. Janeiro de 1869

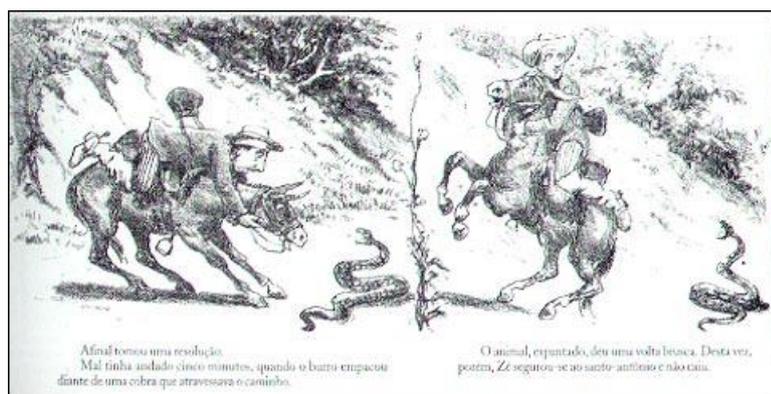


Imagem 3: “As Aventuras do Zé Caipora”. *Revista Ilustrada*. 1883

Nos anos iniciais do século XX, um grande número de revistas ilustradas se prolifera no Brasil, com grande destaque para charges, ilustrações para os textos e ocasionalmente, histórias em quadrinhos. A revista que mais concentrou histórias em quadrinhos foi a revista *O Tico-Tico*, lançada em 1905 e que reuniu vários ilustradores que fariam nome nos anos seguintes como J Carlos e Luis Sá.⁷¹ Em meados da década de 1930, surgem algumas revistas específicas de histórias em quadrinhos como o “Suplemento Juvenil” de 1934, de Adolfo Aizen que também fundou a revista “Mirim” (1937), e o jornal de quadrinhos de “Lobinho” (1938). Em 1939, através do jornalista Roberto Marinho, publica-se revista *Gibi*, termo que se tornaria sinônimo de revista de histórias em quadrinhos no Brasil. Na revista *Cruzeiro*, surge o personagem Amigo da Onça, um personagem que se caracterizava pelo humor sádico e uma postura de superioridade.⁷² Ainda nas décadas de 1930 e 1940, os quadrinhos norte-americanos

⁷¹ DEL FAVERI, Maria de Lourdes. O personagem “Chico Bento”, suas ações e seu Contexto: um elo entre a tradição e a modernidade. 2006 p. 64

⁷² Idem 67

começam a chegar ao Brasil, e se ao mesmo tempo tomam uma parte considerável do mercado, abrem novas possibilidades para os quadrinistas brasileiros, enquanto os americanos traziam uma série de personagens com super poderes, os heróis brasileiros tinham características mais humanas e realistas. Entretanto, a partir da crise que a indústria americana sofre nos anos 1950, a produção nacional cresce de maneira a preencher o espaço deixado pela produção estrangeira.

O fim da década de 1960 trouxe o início da produção de dois dos maiores quadrinistas brasileiros, Mauricio de Sousa e Ziraldo. Mauricio começava a trabalhar com histórias e quadrinhos e tiras para jornais em 1959 e Ziraldo começava a publicar a revista “O Pererê”, com histórias focadas no saci, personagem do folclore, se utilizando de temas recorrentes do cotidiano brasileiro e da cultura nacional.⁷³ No período entre as décadas de 1960 e 1970, os quadrinhos de Mauricio de Sousa se expandiram com a criação de personagens e as chamadas turmas que são núcleos de histórias que funciona de forma independente, porém que fazem parte de um universo comum, o que é visto nos chamados crossovers, onde personagens de diferentes núcleos interagem. As histórias de heróis brasileiros também foram muito produzidas nas décadas de 1950 e 1960, mas mesmo o Capitão 7,⁷⁴ personagem de maior sucesso, não conseguiu a mesma repercussão que os personagens voltados para o público infantil, a chegada dos heróis estadunidenses, no fim dos anos 1960, terminaria por sepultar os heróis brasileiros. No ano de 1970, os personagens de Mauricio de Sousa começam a ser publicados na Editora Abril. A abertura política na década de 1980 e o fim da ditadura militar abriram espaço para que chargistas, como Angeli e Laerte,⁷⁵ tivessem um maior destaque na produção nacional,⁷⁶ ao mesmo tempo, o mercado recebeu uma grande variedade de produtos, e figuras da televisão, vão encontrar nos quadrinhos, uma forma de aumentar sua popularidade, como Os Trapalhões, e o apresentador Faustão que ganharam suas versões em quadrinhos. Ainda na década de 1980, a Turma da Mônica e a Turma do Chico Bento mudam para a editora Globo, em 1982, e vão fazer incursões nos desenhos animados recebendo animações de longa e curta-metragem (no caso do Chico Bento,

⁷³ Idem p.68

⁷⁴ Inspirado no programa de mesmo nome que era transmitido pela TV Record de São Paulo, a qual não tem ligação com a atual de mesmo nome, era um super-herói nascido no interior paulista, que passou a infância em outro planeta e retorna a Terra para enfrentar vilões terrestres e alienígenas.

⁷⁵ Na década de 1980, a revista Chiclete com Banana se tornou popular, e a principal publicação de tiras e charges do país naquela década.

⁷⁶ VERGUEIRO, *Op Cit* p. 13.

apenas curtas-metragens). Hoje a marca se estende a um parque temático, marcas de fraldas infantis e alimentos industrializados, os produtos licenciados representam no momento cerca de setenta por cento dos rendimentos da Mauricio de Sousa Produções. Essa expansão, para outras mídias e para outras formas de consumo além do mercado de bens culturais, é sinal da popularidade dos personagens que são impulsionados pelo consumo cultural de seu meio, os quadrinhos, para outros meios⁷⁷.

Na primeira metade da década de 1990, a recessão econômica vai afetar profundamente a produção de quadrinhos nacionais, e muitos artistas brasileiros vão encontrar no mercado norte-americano oportunidade como desenhistas, essa demanda por artistas estrangeiros, pois os artistas locais estavam se organizando em editoras menores onde teriam maior liberdade criativa, esse fato aliado a uma expansão dos quadrinhos japoneses, os mangás, para o mercado ocidental, criaram uma crise no mercado estadunidense, o que causou um fenômeno parecido na indústria de quadrinhos brasileira.

A partir dos anos 2000, há um novo aquecimento no mercado editorial de quadrinhos, porém de um modo geral esse aquecimento é fruto de uma recuperação da indústria estadunidense e um crescimento ainda maior dos quadrinhos japoneses, representando quase metade das vendas no Brasil. Muitas tentativas de quadrinhos nacionais são feitas, porém, boa parte deles não resiste por muito tempo em um mercado saturado de produtos importados. De maneira geral, apenas os quadrinhos da Turma da Mônica e demais produtos de Mauricio de Sousa, que migram para a Editora Panini em 2007, conseguem manter-se rentáveis na década de 2000, mas ao fim dessa década, há um aumento significativo na produção nacional por artistas independentes que produzem para a internet e que publicam suas obras por pequenas editoras ou com financiamento coletivo e por demanda.⁷⁸ A realização de feiras especializadas no setor como a FIQ e a GibiCon, também facilitou esse aumento de produção, ao dar espaço para que esses artistas vendessem seus trabalhos ao grande público⁷⁹.

⁷⁷ **ORTIZ, Renato.** *Op Cit* p. 191.

⁷⁸ **ARAÚJO, P. G.** Cotas, coletivos e crowdfunding: alternativas para publicação e estratégias de sobrevivência no mercado editorial. In: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2012, Fortaleza. Anais, 2012. P. 9

⁷⁹ *Idem* p.10

2.5 - A Mauricio de Sousa Produções dentro da Editora Panini

Em 2007, a Mauricio de Sousa Produções (MSP) muda de editora, sai da Editora Globo, chega a Panini. Mesmo que a equipe da MSP tenha continuado quase a mesma, há mudanças nas histórias e na estrutura das revistas. Considerando que a maior parte da equipe criativa permaneceu na MSP, pode-se afirmar que a maior parte das mudanças foram de cunho editorial. Há mudanças graduais acontecendo durante o início da era Panini, como a mudança de periodicidade de quinzenal para mensal, e com isso o aumento do número de páginas e a possibilidade de histórias maiores dentro de uma edição, as capas das revistas, ocasionalmente traziam chamadas do conteúdo da revista, ao invés de serem apenas ilustrações, e a partir de meados de 2008, isso passou a ser a prática padrão. Alguns personagens têm suas aparições mais ou menos frequentes, como o personagem Xaveco que passa a ser um coadjuvante mais presente e constante, ou o Louco que tem suas aparições mais raras. Nas histórias da Turma do Chico Bento, coisa similar acontece com o Primo da cidade, que passa um período grande sem aparecer, até ter suas participações voltarem a ser frequentes, ao mesmo tempo, as tensões entre Chico e o Nhô Lau por causa das goiabas deste, são amenizadas.

Essas mudanças, entretanto não afetaram a popularidade das revistas, cinquenta meses após a chegada da MSP na Panini, em 2011, a editora divulgou alguns números que nos informa que eles publicam 50 títulos mensais com personagens do quadrinista, totalizando uma tiragem de 2,2 milhões de exemplares por mês (média de 44 mil por revista). Em 2010, foram 27 milhões de exemplares durante todo o ano. A variante em versão mangá, a Turma da Mônica Jovem, que tem os adolescentes como público alvo, teve uma tiragem mensal média de 420 mil exemplares.⁸⁰ Na média do primeiro semestre de 2013, dados do *IVC* (Instituto Verificador de Circulação) dão conta que as revistas de histórias em quadrinhos mais vendidas são a revista mensal da Mônica e a revista mensal do Cebolinha, com 146 mil exemplares e 132 mil exemplares respectivamente, em nível de comparação com o mercado estadunidense, apenas a revista mensal Batman, teve uma tiragem média parecida, de 138,6 mil exemplares (existem alguns casos isolados de tiragem maior em edições especiais, mas que não

⁸⁰ Dados disponíveis em < <http://www.judao.com.br/livros-hqs/numeros-da-panini-mostram-que-a-turma-da-monica-atinge-tiragens-impressionantes/>> data de acesso: 24/11/2013

mantiveram uma média de vendas nesse patamar).⁸¹ Outro exemplo recente, é a da primeira edição da revista Chico Bento Moço (similar da Turma da Mônica Jovem, se utilizando da Turma do Chico Bento) teve uma venda próximo dos 200 mil exemplares⁸².

Outra mudança que ocorreu após a mudança de editora, foram as edições especiais, como a série de edições comemorativas dos cinquenta anos de carreira de Mauricio de Sousa, *MSP 50*, *MSP +50* e *MSP Novos 50*, onde outros quadrinistas fazem releituras dos personagens do autor em histórias curtas. Essas releituras inspiraram a série de Graphic novels, através do selo Graphic MSP, a série traz histórias completas de artistas independentes, utilizando os personagens criados pelo Mauricio, trazendo abordagens diferentes das tradicionais.

⁸¹ Dados disponíveis em < <http://www.judao.com.br/livros-hqs/monica-e-cebolinha-sao-os-gibis-mais-vendidos-no-brasil-no-primeiro-semester-d/>> data de acesso: 24/11/2013

⁸² Dados disponíveis em < <http://www.judao.com.br/livros-hqs/chico-bento-moco-1-esgota-tiragem-inicial-ganhar-reimpressao/>> data de acesso: 24/11/2013

3. O homem do campo construído pelas histórias do Chico Bento entre 2009 - 2012

Este capítulo traz a análise de um conjunto de histórias, retiradas da revista Chico Bento publicadas pela Editora Panini, que mostram o personagem título interagindo com elementos de modernidade, na maior parte das vezes, através de seu primo que vive no ambiente urbano. O objetivo é comparar as representações do homem do campo e do homem urbano e as práticas e costumes urbanos e rurais, bem como a hibridação entre esses meios.

O recorte temporal recente (2009-2012) nos permite verificar como a questão identitária do homem do campo tem sido representada atualmente nessas histórias em quadrinhos, cujo público principal são crianças, e que ajudarão a criar as representações sobre os contrastes entre o urbano e o rural junto a esse público.

É importante frisar que, ao falar de representações, retomo o conceito do historiador francês Roger Chartier⁸³, a partir do qual os personagens em questão são representações. Estas, ao serem apresentadas nas histórias em quadrinhos do Chico Bento, substituem a ideia de homem do campo e de homem da cidade que o leitor já carrega em seu repertório cultural. Quando o Chico Bento ou seu Primo Zeca aparecem nas histórias, eles não são realmente um homem do campo, um caipira, e um homem da cidade, mas os representam dentro das histórias de Mauricio de Sousa.

Se essas histórias tem o encontro entre representações do urbano e do rural, esse encontro produz lugares de intersecção entre as duas formas de culturas e conseqüentemente são produzidas novas culturas, culturas híbridas em que tanto os elementos da tradição quanto da modernidade podem coexistir, criando momentos em que vemos um ambiente rural quase bucólico, e um ambiente urbano agitado e moderno, com a tecnologia sempre presente, mas também vemos o ambiente rural ser palco de práticas modernas, como no caso da história “Causando na Roça”⁸⁴ em que vemos acontecer uma rave no sítio da família do Chico Bento, essa rave, entretanto, não é como as que ocorrem no ambiente urbano, ela tem paçocas e pamonhas como comida e leite como bebida para não nos fazer esquecer que mesmo sendo uma festa de música eletrônica, ela está acontecendo no sítio. Em outra história, numa festa na cidade, o

⁸³ CHARTIER, Roger. Introdução. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: A História Cultural entre práticas e representações. Col. Memória e sociedade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 19.

⁸⁴ Publicada na edição 32 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em agosto de 2009.

personagem Chico Bento pede que o DJ da festa que toque uma musica sertaneja que faz sucesso, mostrando que há também espaço para o que vem do ambiente rural dentro do espaço urbano.

Ao inicio de cada história, um mesmo status quo dos dois personagens é posto, Chico Bento e seu núcleo familiar são pessoas do campo, que não tem familiaridade alguma com tecnologia, e com os hábitos urbanos, mas tem conhecimento sobre a natureza e o estilo de vida do campo. Em contrapartida, o Primo Zeca é um garoto da cidade que não sabe como lidar com os animais e sente a falta da tecnologia urbana ausente no campo, e mesmo que ele consiga no final de cada história aprender a lidar com a ausência da tecnologia ou aprenda a lidar com a natureza, na próxima história ele voltará ao seu status quo inicial. Um exemplo de como costuma se dar as interações é a história “Na Penumbra”⁸⁵.



Imagem 4: “Na Penumbra”. *Chico Bento* nº53. Ed. Panini, maio de 2011

A história se passa no sítio em que o Chico Bento mora com sua família. Ele e o Primo Zeca, que mora na cidade, estão alimentando os animais, mas por já estar escuro, eles decidem entrar em casa. O Primo faz notar que na roça escurece cedo, e o Chico explica que é porque no campo não há a claridade que tem na cidade. Eles usam um lampião para iluminar o caminho até a casa, e chegando lá, apostam corrida até a mesa de jantar. No meio do caminho, o Primo tropeça em um banquinho (imagem 4) e reclama novamente da escuridão e da pouca luz que as velas produzem, Chico explica que a eletricidade ainda não chegou a seu sítio, mas que um dia vão ter. O Primo Zeca continua tropeçando e batendo em obstáculos que ele não consegue ver quando eles se

⁸⁵ Publicada na edição 53 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em maio de 2011

dirigem para a varanda para observar as estrelas e explicam que ao contrário dele, estão acostumados. Quando o Primo volta para cidade ele comemora num primeiro momento, porém ele percebe que a poluição visual é tanta, que começa a se sentir incomodado com o excesso de luminosidade (imagem 5). No fim da história, ele convence os pais a jantarem a luz de velas (imagem 6).



Imagem 5: “Na Penumbra”. *Chico Bento* nº53. Ed. Panini, maio de 2011

A ambientação nessa história é muito importante tanto para a construção do enredo, quanto para a análise aqui feita: no sítio, os quadros em geral tem o fundo escuro onde só se podem ver os personagens e os objetos com os quais eles interagem. Na parte final da história, entretanto, quando o Primo chega à cidade vemos cenários de fundo em praticamente todos os quadros e eles são bem iluminados para mostrar o contraponto entre ambos. Esse contraponto é mais bem visto nas fontes de luz, enquanto na casa do Chico temos várias velas e lampiões, na cidade há varias lâmpadas, luminárias, abajures e letreiros luminosos. Essas luzes, entretanto, parecem incomodar o Primo Zeca depois que ele retorna do sítio, mudando sua posição inicial, se antes o desconforto era apenas no sítio, agora ele também demonstra o desconforto quando se encontra na cidade. Há também a citação de um futuro o qual não se pode precisar, haverá a chegada do fator moderno da eletricidade ao sítio. A modernidade que chega, entretanto, faz parte do status quo eterno nas histórias, que mesmo sendo prometida, nunca chega.



Imagem 6: “Na Penumbra”. *Chico Bento* nº53. Ed. Panini, maio de 2011

A partir desse primeiro exemplo de história que mostra os contrastes e os intercâmbios entre o mundo rural e o urbano nas histórias do Chico Bento, apresentarei, a seguir, histórias analisadas em grupos onde há um mesmo eixo temático a partir dos quais as histórias podem ser agrupadas, ajudando na análise.

3.1. Festas de aniversários

Os aniversários são temas recorrentes nas histórias em quadrinhos da Mauricio de Sousa Produções (MSP).

Os ritos festivos, incluído entre eles os aniversários, são tanto marcos reguladores de tempo, quanto eventos de coesão social, e por conta disso são inseridas no cotidiano dos mais diferentes grupos sociais e na tradição, ganhando assim carga simbólica⁸⁶, sendo passados de geração em geração como forma de tradição. No caso dos aniversários, entende-se como uma coesão social entre indivíduos de uma mesma faixa etária, ao mesmo tempo em que é um regulador do tempo e exercício de memória da vida de um indivíduo⁸⁷.

Sendo assim, histórias que mostram o aniversário do Chico Bento e o aniversário do Primo Zeca são notáveis e as festividades, costumes e hábitos representados nessas histórias mostram como eles se diferenciam em cada um dos ambientes e, ao mesmo tempo, como eles se cruzam e se hibridam.

⁸⁶ BERGAMASCO, C. M. S. . FESTAS COMEMORATIVAS: A RELIGIOSIDADE NO CALENDÁRIO ESCOLAR. Revista Brasileira de História das Religiões 13 ANPUH, v. 1, p. SP, 2009. P.18

⁸⁷ Idem p. 20

3.1.1 História “Causando na Roça!” publicada na edição 32 da revista *Chico Bento* em agosto de 2009.

A história começa com o Chico Bento indo pescar, e comentando sobre o silêncio do campo. Esse silêncio é quebrado com a chegada da personagem Denise, personagem secundária recorrente da Turma da Mônica, e do Primo Zeca, que chegam fazendo muito barulho e usando gírias urbanas, que tem que ser traduzidas para o Chico. Denise explica que eles vieram para o sítio para preparar uma grande festa, para o aniversário do Primo. Chico Bento se propõe a organizar a festa, e ele e sua mãe fazem uma festa tradicional, com decoração de balões da festa da igreja, e comidas típicas do interior como pé de moleque, pipoca e broa de milho, uma dupla de violeiros e chapéu de jornal. Entretanto, isso é diferente daquilo que foi planejado pela Denise para a festa. Ela estava planejando uma rave, se aproveitando do espaço ao ar livre que existe no sítio e manda todos atrás de elementos para a rave (imagem 7).

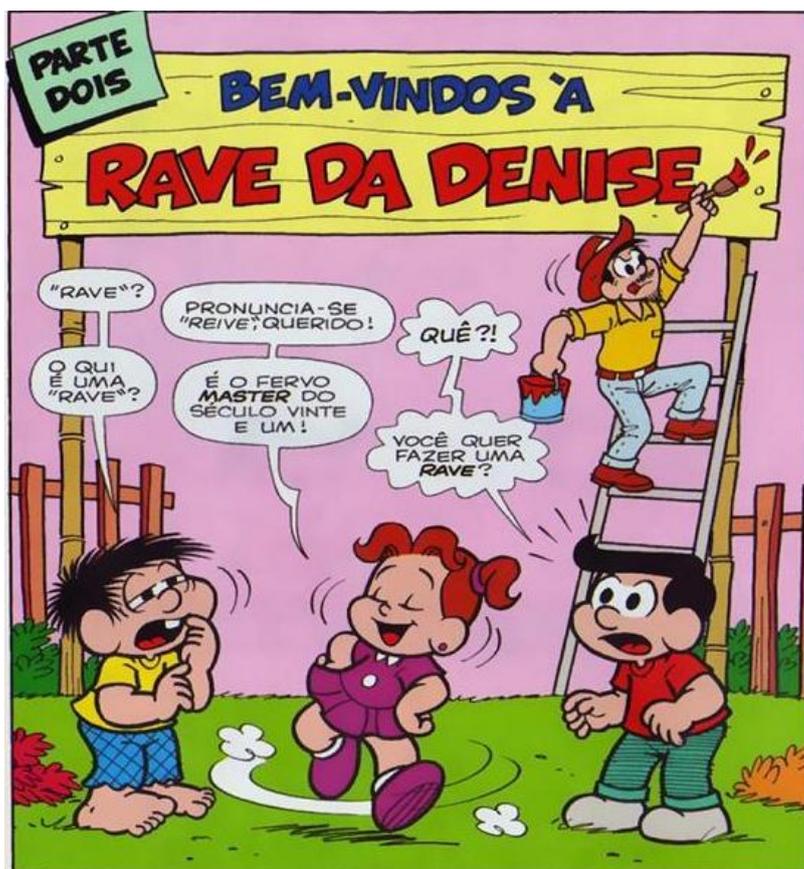


Imagem 7: “Causando na Roça”. *Chico Bento* nº32. Ed. Panini, agosto de 2009.

À noite, na festa, a Rosinha chega e confunde a festa com uma festa temporã de São João ao ver várias barraquinhas e bandeirolas espalhadas, enquanto isso o Chico está espalhando “penicos perfumados” para servirem de banheiros químicos e então explica que não se trata de uma quermesse, e sim do aniversário do seu primo. Quando o Primo Zeca chega com a Denise, eles explicam que estavam ajudando as pessoas a se vestirem de maneira ‘adequada’ para uma rave, o que faz o Chico achar que é um tipo de festa a fantasia. Quando ela leva a Rosinha para fazer o mesmo, Chico mostra a festa para seu primo, que ao contrário de suas expectativas de cachorros quentes, sanduíches e refrigerantes, as barraquinhas vendem maçã do amor, paçoca, pamonha e leite de cabra e de vaca (imagem 8). O pai do Chico traz uma banda de fanfarra para tocar na rave, mas a Denise dispensa a banda e usa um aparelho de som a pilhas para tocar a música. Entretanto a festa é encerrada por causa da chuva e de uma invasão de bezerras e bodes atrás do leite que estava sendo vendido na festa. Com o fim dessa festa, o que resta é a versão da festa que havia sido planejada anteriormente pelo Chico e sua mãe, e tanto o Primo quanto a Denise acabam se contentando e admirando a comemoração, e começam a planejar novas festas desse tipo no sítio.

O ambiente da história é completamente rural, mesmo durante a rave, que por ser uma festa de música eletrônica, espera-se que mesmo num ambiente como aquele, remeta à cidade, o que não ocorre, em muito pela preparação da festa, toda a decoração é de quermesse, as comidas e a bebida disponível, e mesmo a música, que precisa ser feita por um rádio de pilha. A outra opção de música ao alcance é de uma banda de fanfarra.

A rave e a Denise parecem durante toda a festa, tentar criar um ambiente que é quebrado por aquele local, mesmo as roupas e o linguajar frequentemente se perdem, as roupas são ridicularizadas e confundidas com fantasias, e quando fala, Denise tem que sempre explicar o que quer dizer, pois não é compreendida pelo povo do sítio, por usar várias gírias. Mesmo quando a festa parece finalmente dar certo, quando o único recurso tecnológico à mão é trazido, o rádio de pilha, o ambiente parece novamente rejeitar aquela invasão, pois ao mesmo tempo a festa é invadida por animais e começa a chover, causando o fim da festa, deixando claro que ela não irá acontecer.



Imagem 8: “Causando na Roça”. *Chico Bento* nº32. Ed. Panini, agosto de 2009.

3.1.2. História “Um aniversário longe da roça!” publicada na edição 43 da revista *Chico Bento* em julho de 2010.

A história se inicia com a chegada do Primo Zeca e sua mãe no sítio, para desejar feliz aniversário ao Chico, e explicam que resolveram fazer uma surpresa para ele, organizando uma festa na cidade. Para isso ela alugou uma van para levar o Chico e seus amigos para essa festa. Chegando à cidade, eles se encaminham para um buffet, onde a festa foi preparada, mas ao chegar ao buffet, às crianças do interior se assustam com a festa chique (talvez pelas crianças estarem com as roupas que usam normalmente nas histórias, excetuando os chapéus) e com as crianças da cidade que já estão lá, e então o Primo explica que aquelas crianças foram convidadas por ele e pela mãe. As crianças do sítio então saem correndo em direção à piscina de bolinhas quando a veem, mas um dos funcionários do buffet explica que aquela parte do salão não havia sido contratada para a festa, no que o Chico retruca que as crianças deveriam poder usar os brinquedos de crianças. Zeca então explica que eles não contrataram os brinquedos porque ele e o primo Chico não são mais crianças, e sim pré-adolescentes. Então ele mostra como eles devem se portar na festa, indo os meninos para um lado e as meninas

para outro. Nesse momento o Chico entende que devem esperar a musica tocar para começarem a dançar, entretanto quando começa a tocar musica eletrônica, o Chico se dirige até o DJ e pede que ele coloque musicas sertanejas e começa a dançar com a Rosinha. Vendo o exemplo dos dois, as meninas tiram os outros meninos para dançar também. Quando o Chico e a Rosinha se cansam, percebem que só sobraram uma menina e o Primo e então conversam com ambos para que os dois comecem a dançar também. Na hora de cantar o parabéns, o Chico tenta cortar o bolo, porém descobre que se trata de uma caixa e não de um bolo, o bolo gelado está embrulhado dentro da caixa, o que faz o Chico pensar que nem o bolo é igual ao da roça (imagem 9). Depois disso, a festa termina na hora das brincadeiras, já que todas as crianças da cidade têm afazeres como aulas de piano ou balé. E então o Chico tem a ideia de que a mãe do Primo alugue a van por mais um dia, e leve as crianças da cidade na sua festa na roça no dia seguinte. A história acaba com eles comendo o bolo de fubá e brincando (imagem 10).



Imagem 9: “Um aniversário longe da roça!”. Publicada na edição 43 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em julho de 2010.

A história mostra predominantemente um espaço urbano, e mais do que isso, mostra um ambiente de uma classe média-alta com vários serviços contratados e convidados que representam isso. Outro ponto a se destacar, é quando o Primo Zeca explica para o Chico que eles não são mais crianças, mostrando que a noção de tempo na cidade é tão acelerada que afeta até o crescimento e desenvolvimento das crianças, e que até o conceito de pré-adolescência é urbano. Quando as crianças do ambiente rural se encontram num ambiente desconhecido e não familiar, eles agem de modo a transformar o meio em que estão para um meio que elas conhecem, desse modo mudam a musica a ser tocada, numa curiosa cena que mostra que o DJ da festa possuía a música sertaneja de raiz que foi pedida, mudam também as danças e as atividades da festa.

Diante da impossibilidade de mudar a comida oferecida e o tempo para continuar a festa, já que as crianças da cidade tinham outras atividades, eles resolvem mudar também a festa, levando-a para o ambiente rural, ao qual as crianças da cidade parecem não ter tanto estranhamento, e quando o tem, ele é visto de maneira positiva, como o exemplo do menino que prova o bolo de fubá – reforçando a ideia de que um bolo caseiro é mais saboroso do que outro feito “em série”, padronizado.

Nesse sentido, a história faz uma espécie de crítica irônica às padronizações das festas feitas no ambiente urbano, que sacrificam a diversão espontânea.



Imagem 10: “Um aniversário longe da roça!”. Publicada na edição 43 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em julho de 2010.

3.2. Representações da tecnologia

A tecnologia é um fator associado à modernidade e expansão industrial, representando o mundo urbano. Quando usado nas histórias do Chico Bento, traz sempre um estranhamento para os habitantes do sítio, que não sabem lidar com ela, ou simplesmente não a entendem, fazendo com que eles sejam enganados por ela, ou sugerindo que os artefatos tecnológicos pareçam adquirir ares de fantasia perante aqueles personagens que não tem o contato com tais recursos.

3.2.1 História “No fundo do poço” publicada em abril de 2009 na revista Chico Bento nº28

A história começa com o Primo Zeca sentado embaixo de uma árvore reclamando do tédio e de não acontecer nada na roça. Ele confere o celular e percebe que ele ainda funciona, e que é o único telefone na vila que funciona além de um telefone público que se encontra do lado da venda do Nhô Lau. O Primo sai andando procurando algo para fazer, até que vê um poço, e parece ter uma ideia. Enquanto isso, Chico está procurando pelo primo com medo que ele esteja com problemas, e parece que é isso que acontece, quando ele o ouve chamando de dentro do poço que havia aparecido antes. Quando ele pergunta como o primo havia parado lá dentro, ele explica que caiu e pede que ele o ajude a sair de dentro do poço. Chico traz uma corda e Teobaldo, o burrico para ajudar ele a subir, entretanto o Primo explica que a corda é muito curta e o Chico terá que descer para ajuda-lo. A cena corta e mostra que o Primo Zeca está falando do telefone publico e a sua voz dentro do poço vem do seu celular e tudo não passa de uma brincadeira que ele está fazendo com seu primo do interior. Entretanto, quando o Chico desce no poço e vê algo brilhando, acha que pode ter encontrado diamantes e ao ouvir isso, o Primo Zeca sai correndo e desce para o poço também. Porém o Chico não estava no fundo do poço, e sim havia pegado o celular com uma vara de pescar que ele pegou depois de ver a luz vinda do celular (imagem 11). Então ele sai à procura do Primo que agora está realmente no fundo do poço.



Imagem 11: “No fundo do poço”. Publicada na edição 28 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em abril de 2009.

A história tem características muito marcantes do que se entende por mundo rural, no universo de histórias do Chico Bento. É evidente que a cidade é um lugar

extremamente bucólico, e nisso, a construção da história tem como pano de fundo, uma ausência de cenários de fundo, que só aparecem para trazer algo à história, como para mostrar a distância entre a venda e o poço, ou quando aparece a igreja e uma vaca pastando ao fundo no mesmo quadro (imagem 12), o que lembra a tradição das pinturas de paisagens com pequenas vilas.

Um objeto que ganha muita importância na história, é o celular do Primo. Ele não é o único telefone na cidade, entretanto, a história mostra como o personagem é o único que utiliza os telefones disponíveis naquele lugar. Outro fator é o fato de que aquele celular consegue funcionar, mesmo quando está no fundo do poço, sugerindo que o método de comunicação da telefonia seria possível de ser usado pelos habitantes daquele lugar. É uma tecnologia disponível, porém, não utilizada, talvez em função dos hábitos locais, talvez pela noção de “tempo” diferente, lembrando que no ambiente urbano o tempo parece acelerado, pelo excesso de ruídos, agitação, e de opções em termos de consumo e entretenimento. Isso fica sugerido na frase do Primo, quando diz: “Que marasmo, aqui não acontece nada!”.



Imagem 12: “No fundo do poço”. Publicada na edição 28 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em abril de 2009.

3.2.2 História “Com mil raios x” publicada em outubro de 2010 na revista Chico Bento nº46

A história começa com um senhor de idade em roupas de médico chegando ao sítio do Chico Bento e perguntando por algum lugar onde houvesse vários animais, ao que o Chico responde que no “Sítio dos Bentos” (sítio onde ele e a família vivem), havia vários animais. O homem se apresenta como o Doutor P.I.RADO, médico veterinário e mostra para o Chico sua grande invenção, um raio-X em domicílio. Ao ver

que o garoto não sabia o que era um raio-X, ele explica o funcionamento daquilo (imagem 13), que poderia ver o interior dos animais para saber se eles tinham alguma doença, e se oferece para uma consulta grátis.



Imagem 13: “Com mil raios x”. Publicada na edição 46 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em outubro de 2010.

Ao examinar o bode e ver que havia algo errado com ele, o doutor tira um raio x, e ao examinar a chapa percebe que o bode tem um ferro de passar dentro de si, e o Chico explica que provavelmente é o ferro de passar da mãe que estava procurando, e o médico aconselha que o bode seja bem alimentado para que o ferro seja recuperado. Ao examinar as galinhas, o veterinário decide tirar um raio x de um dos ovos e percebe que há dois pintinhos no mesmo ovo. O personagem Zé Lelé chega com um peixe e oferece para dividir com o Chico, ao que o médico se propõe a tirar um raio x do peixe também e constata que há um relógio dentro do peixe e que o Zé Lelé tem a cabeça oca (imagem 14).



Imagem 14: “Com mil raios x”. Publicada na edição 46 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em outubro de 2010.

Nesse momento, chegam dois enfermeiros e levam o veterinário para uma ambulância, e explicam para o Chico que ele não era um médico de verdade e o raio x era uma máquina falsa, e mostra o funcionamento do mesmo, onde se seleciona um esqueleto e um objeto e realiza a impressão, e mostra um exemplo de um raio x de dinossauro que engoliu um avião. Os dois meninos então levam o peixe para a mãe do Chico preparar e ela pede que eles procurem o ferro de passar enquanto isso. Um barulho de galinha chama a atenção deles e veem que acabou de se chocar um ovo com dois pintinhos que acabaram de sair do ovo, enquanto isso, a mãe do Chico os chama e mostra que havia um relógio dentro do peixe (imagem 15). Chico Bento pede licença e termina a história alimentando seu bode e prometendo para a mãe que logo vai recuperar o ferro de passar.



Imagem 15: “Com mil raios x”. Publicada na edição 46 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em outubro de 2010.

Essa história é uma exceção ao restante do conjunto de histórias da monografia, por tratar de uma história que não tem a presença do Primo da cidade, como o portador da modernidade, ou representação do urbano. Nesse caso, o representante da modernidade é uma espécie de “cientista louco”, que também remonta a um estereótipo que associa a insanidade (ou uma fuga dos padrões de comportamento tido como normal) de muitos cientistas ao longo da história da modernidade. Nessa história, também se insinua que a tecnologia é um fator quase fantástico frente à simplicidade do

homem do campo. Chico Bento não consegue compreender o funcionamento da máquina e é facilmente enganado pelo veterinário que aparece no sítio. Essa impressão de fantasia fica ainda mais evidente, quando após o falso médico ser levado pela ambulância, tudo aquilo que o raio x portátil dele é confirmado, como acontece com o relógio dentro do peixe, no exemplo das imagens. O elemento fantástico também é utilizado para fortalecer o elemento cômico da história. O elemento cômico é frequente nas histórias do Chico Bento, e é usado para os mais diversos fins, no caso dessa história, para ressaltar a falta de compreensão que as pessoas do sítio tem da suposta tecnologia que é apresentada pelo veterinário.

3.3. O homem e a natureza, através do discurso ambientalista.

A relação do homem com a natureza é transformada com o avanço tecnológico que acontece na modernidade, ela se torna ainda mais uma fonte de recursos a serem utilizados, como fonte de energia e materiais, do que antes. Entretanto, o uso não controlado dos recursos naturais se mostrou um problema, pela preocupação com a extinção desses recursos ou com o risco de catástrofes ambientais.

Dessa maneira, o ensino ambiental e de práticas sustentáveis, e o discurso ambientalista que defende a preservação da natureza se tornam cada vez mais frequentes e ganham maior importância no início do século XXI.⁸⁸

3.3.1. História “Lições da Natureza” publicada em fevereiro 2012 na revista *Chico Bento* nº 62

A história começa com o Chico Bento convidando o Primo para dar uma volta pelo sítio para ver a natureza, mas o Primo Zeca não se mostra muito feliz com a ideia de estar num ambiente cheio de plantas e bichos. Quando eles se deparam com um pássaro com um belo canto, o Primo pergunta se eles podem coloca-lo numa gaiola, para sempre poder ouvir aquele canto, ao que o Chico explica que o deixando livre, ele pode ouvi-lo da sua janela. Eles passam por várias roseiras, e o Primo diz que nunca havia visto tantas delas no chão, apenas em vasos, e pergunta se o Chico vai corta-las para levar para casa e ver sempre que quiser, ao passo que esse explica que se quiser vê-las basta sair de casa. Depois disso, eles veem várias borboletas e o Primo diz que eles

⁸⁸ LIMA, G. F. C. . O Discurso da Sustentabilidade e suas Implicações para a Educação. Ambiente e Sociedade (Campinas), Campinas - SP, v. VI, n.2, p. 99-119, 2003. P. 100

deveriam pega-las com uma rede e prende-las num quadro com alfinetes, ao passo que leva uma bronca do Chico por sua mania de querer tomar posse e prender tudo (imagem 16), ao passo que o Primo explica que na cidade, todos querem ser donos de alguma coisa, e eles próprios vivem presos (imagem 17).



Imagem 16: “Lições da Natureza”. Publicada na edição 62 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em fevereiro de 2012.



Imagem 17: “Lições da Natureza”. Publicada na edição 62 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em fevereiro de 2012.

Quando o Primo se despede o Chico Bento comemora, por ter conseguido soltar as ideias presas do seu primo (imagem 18).

Essa história mostra que há uma diferença clara entre o modo como as pessoas da cidade e as pessoas do ambiente rural lidam com a natureza. O Primo, homem da

cidade, tem um discurso de posse, de apropriação da natureza para um uso próprio, enquanto o discurso do Chico é de liberdade e apreciação da natureza em seu estado natural. Durante a história há um claro embate entre esses dois discursos, e ao final dela, há um vencedor, a história retrata o Primo se convencendo a adotar o discurso que no início é do Chico Bento. Nesse sentido, nota-se que a história carrega uma espécie de “lição de moral”, como as antigas fábulas, assumindo um caráter didático-educativo diante do seu público.



Imagem 18: “Lições da Natureza”. Publicada na edição 62 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em fevereiro de 2012.

3.3.2 História “A chuva de todos nós” publicada em maio de 2010 na revista *Chico Bento* nº 41

Os dois primos estão jogando futebol no sítio, quando um trovão assusta o Primo Zeca que sai correndo. Começa a chover e o Chico sai à procura do seu primo e o encontra embaixo da mesa da cozinha com medo (imagem 19). O Primo então explica o porquê dele ter tanto medo da chuva, afinal na cidade, as ruas ficam alagadas, os rios transbordam, o trânsito fica parado, famílias ficam desabrigadas, pessoas sem luz e telefone e uma quantidade enorme de lixo volta dos bueiros e rios. Então ao questionar “como uma coisa dessa pode ser boa?”, o Chico responde que as plantas precisam da chuva para sobreviverem, que quem tira o sustento da terra, precisa dela para uma boa colheita, e que a chuva faz parte de um ciclo para a água. E mais do que isso, que não é a chuva que faz as coisas ruins que o Primo citou (imagem 20), e sim o homem que joga

o lixo nos rios, corta as árvores do entorno deles e que constrói cidades que não são feitas para aguentar muitas chuvas. Após a explicação do Chico sobre a Chuva, o Primo sai correndo e começa a brincar na chuva.



Imagem 19: “A chuva de todos nós”. Publicada na edição 41 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em maio de 2010.

Novamente, os dois primos encarnam a cidade e o campo, e passam a discutir sobre a chuva. O Primo Zeca reúne em si um grande pavor da chuva, por conta dos problemas que ela traz para quem vive na cidade, enquanto o Chico fica feliz quando chove, pois ela é fundamental para o estilo de vida que ele e sua família têm. E justamente por terem uma visão tão diferente, a história deixa claro que a culpa não é da chuva, e sim dos homens, Chico mostra ao Primo isso, e mostra o que o homem deve fazer para evitar que a chuva seja tão danosa. Assim como na história anterior, há uma mudança no modo de pensar do Primo após a interação com o Chico, e um teor didático da história que busca sensibilizar o leitor para o respeito com a natureza. O Primo representa todas as crianças do meio urbano que vivem afastadas do meio rural e desconhecem os ciclos naturais, bem como sua importância para a sobrevivência do próprio homem.



Imagem 20: “A chuva de todos nós”. Publicada na edição 41 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em maio de 2010.

3.3.3. História “Chico Bento encontra o mar” publicada em agosto de 2010 na revista *Chico Bento* nº44

A história começa com o Chico acordando o Primo ainda de madrugada, afinal eles haviam combinado que nesse dia levariam o Chico para ver o mar pela primeira vez. Enquanto eles estão se arrumando para sair, ele conta que tem dúvidas quanto a beleza do mar, já que perto da vila em que mora, há um rio muito bonito e que é muito útil para o povo do campo, e que não acha que o mar possa realmente ser melhor que ele. Segue-se então um grande quadro em que aparece o mar e o sol nascendo, e então o Chico demora a recuperar a fala depois dessa visão, e se emociona com ela. Quando finalmente consegue falar novamente, o Chico Bento mostra o quanto está encantado com o nascer do sol no mar, com o azul intenso dele, com a brisa marítima, e principalmente com a grandeza e magnitude do mar (imagem 21).

Quando ele se prepara para entrar na água, o Primo pergunta se ele vai provar a água, e o Chico diz que sabe que a água é salgada, ao que o Primo responde “já não se fazem mais caipiras como antigamente”. Enquanto está nadando, o Chico acaba se enroscando em uma sacola plástica e então ele vê que a praia já está cheia de gente e principalmente, de lixo. Ele até tenta juntar o lixo que encontra, mas o Primo Zeca o

aconselha a não fazer aquilo (imagem 22), pois senão ficaria o dia inteiro e ainda assim não conseguiria. Então eles ficam no meio da praia com os pais do Primo, mas o Chico nota a falta de tranquilidade na praia em contraste com antes, e como ele nem consegue mais ver o mar ou sentir a brisa. Na hora de irem embora, ele faz questão de se despedir do mar e pede desculpa por aqueles que sujam ele. Quando ele volta para casa, ele tem dificuldade em explicar pra Rosinha toda a beleza e imensidão do mar, mas explica que é tão grande quanto à saudade que ele sentia de casa.



Imagem 21: “Chico encontra o mar”. Publicada na edição 44 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em agosto de 2010.



Imagem 22: “Chico encontra o mar”. Publicada na edição 44 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em agosto de 2010.

Essa história pode ser dividida em dois atos. A primeira inverte o que temos visto sobre a relação do homem do campo e do homem urbano para com a natureza. Até

então, o Chico era o detentor do conhecimento sobre a natureza, entretanto aqui, ele não conhece o mar, e até duvida de sua beleza, e cabe ao Primo ser aquele que mostra a ele a realidade quanto ao mar. No segundo ato, o Primo continua como conhecedor do ambiente da praia, ao mostrar ao Chico os problemas da praia, em que há o conflito entre a tranquilidade e a agitação e entre a praia e o lixo que é deixado nela. Nessa história tanto o rural quanto o urbano transitam entre diferentes papéis, o rural no começo é o inocente que não consegue conceber o mar, e depois, o que procura a tranquilidade e a limpeza e preservação, enquanto o urbano passa do detentor do conhecimento e familiaridade para com o mar, para aquele que suja e estraga o mesmo, ou no caso do Primo, aquele que sabe que não há como combater a poluição que é feita.

3.4 As relações entre o homem e a natureza através do cômico

Da mesma forma que o discurso ambientalista é feito através do discurso didático e sério, com lições de moral e lições sobre a natureza, há outras formas de passar a ideia da relação do homem com a natureza.

O uso do aspecto cômico, através de exageros gráficos, e de situações específicas é utilizado nas revistas brasileiras desde o século XIX período onde várias revistas humorísticas começaram a circular no Brasil, se utilizando do cômico como uma forma de discurso estético e várias vezes, como forma de discurso crítico⁸⁹. Nessas revistas, havia o uso do texto e das imagens em conjunto para dar o tom cômico e passar a mensagem, de maneira semelhante, ocorre com as revistas do Chico Bento.

3.4.1 História “Bichos do sítio, bichos do Chico!” publicada em agosto de 2010 na revista *Chico Bento* nº 44.

A história se inicia com o Primo comentando que o Sítio do Chico parece um zoológico pela quantidade de bichos que existe ali, ao passo que o Chico explica que enquanto num zoológico os bichos estão presos, ali eles estão soltos e dá o exemplo da galinha Giselda de quem ele cuida desde pequena e sempre salva de virar canja. O Primo argumenta que uma galinha não pode ser um animal de estimação e conta para o primo que aprendeu na escola que elas descendem de um ramo dos dinossauros, o que parece irritar a galinha que o ataca. O Chico mostra o Torresmo, seu porco de estimação

⁸⁹ SALIBA, Elias Thomé. Raízes do Riso. São Paulo, Cia das Letras, 2002 p.38

e que ele até conhece alguns truques, e joga um graveto para ele buscar, e quando o Torresmo volta, é com um toco de árvore que ele deixa em cima do Primo Zeca. O próximo animal é a vaca Malhada, o Primo diz que acha nojento o jeito como o Chico tira o leite da vaca e ao ser perguntado de onde ele acha que vem o leite que ele toma, responde “de uma caixinha da geladeira” e que a única coisa que ele gosta da vaca é a carne, no que ele recebe um coice da Malhada. Quando eles encontram o bode Barnabé e quando o Primo caçoa do nome do bode, ele recebe uma chifrada do mesmo. Chico aconselha o seu primo a ter cuidado com o que fala, pois eles estão chegando perto do burro Teobaldo que tem muito medo de assombrações, e quando ouve a conversa sai correndo e atropela Zeca. Chico então mostra um bicho pequeno por pedido de seu primo, o gato Bigode, mas quando eles se aproximam o gato ataca o Primo. Eles veem de longe então o resto dos animais, o cavalo Alazão, o galo Aristides e o touro Gerinordo. Quando o Primo pede então pra ver o cachorro do Chico, e eles encontram o cão Fido, um cachorro que não faz nada além de dormir. O Chico diz que o Primo deve ter cuidado com os bichos silvestres também, e então aparece uma onça da qual ambos fogem o que faz o Primo querer ir embora de vez do sítio (imagem 23). Ao chegar em casa, o Primo reclama dos bichos do Chico e alimenta os seus próprios, ao que se pode ver um lagarto, uma aranha, uma chinchila, um furão, peixes exóticos e um rato branco (imagem 24).



Imagem 23: “Bichos do sítio, bichos do Chico!”. Publicada na edição 44 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em agosto de 2010.

A história trata da relação dos personagens com os animais que estão próximos. No caso do sítio, vemos que os animais são retratados, a partir do que eles podem fazer

ou do que podem fornecer, ou seja, vistos a partir de um olhar utilitário. Até mesmo o gato, um animal mais comumente retratado como bicho de estimação, é representado como o caçador de ratos do sítio. Mostra-se também que é preciso ter algum nível de familiaridade ao lidar com esses animais, mostrando o Primo sendo atacado pelos animais ao fazer algo eticamente incorreto, durante toda a história. Ao final, ao mostrar os animais que o Primo tem, mostra-se uma verdadeira hibridação, de animais comumente tidos como selvagens, feitos como bichos de estimação.

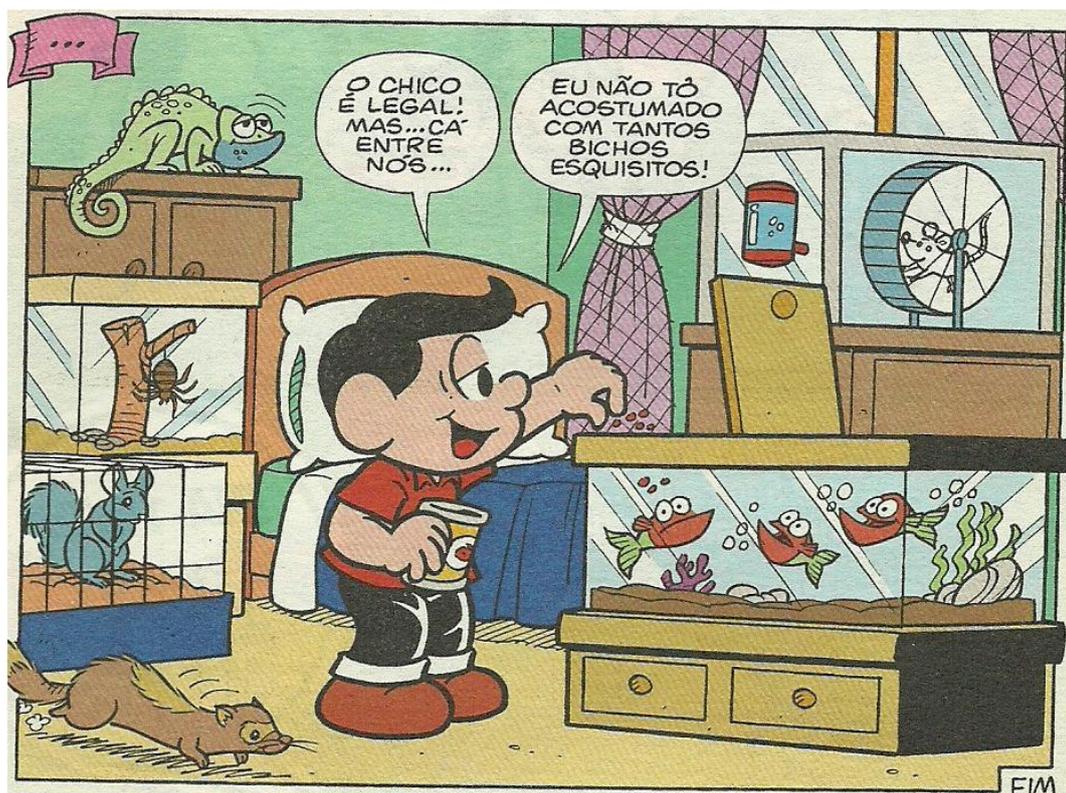


Imagem 24: “Bichos do sítio, bichos do Chico!”. Publicada na edição 44 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em agosto de 2010.

3.4.2 História “Picadas e espetadas” publicada em janeiro de 2012 na revista *Chico Bento* nº 61

No início, o Primo está deitado em uma rede, e o Chico briga com ele, dizendo que eles devem aproveitar um dia tão bonito como aquele. Quando Zeca reclama que não existe nada ali para aproveitar, o Chico diz para ele aproveitar a natureza e o ar puro, entretanto o Primo engasga com o ar que é “puro demais” (imagem 25). Chico o

convence a ficar descalço para experimentar a natureza e a grama, o que de início agrada bastante o Primo. Eles começam a andar e rapidamente o Primo começa a saltitar dizendo que pisou em algo pontiagudo, o que o Chico identifica como um pequeno galho de roseira. Enquanto Zeca reclama da sua falta de sorte ele é picado por formigas e vê que estava pisando num formigueiro, e ao escapar dessas formigas, acaba se enrolando em uma cerca de arame farpado. Após isso, ele é novamente atacado, dessa vez por mosquitos e pula numa moita para fugir deles, entretanto, não era uma moita aquilo em que ele pulou, e sim um espinheiro. Chico fala que ele deve acalmar-se afinal eles conseguiram finalmente chegar ao ribeirão e podem descansar pondo os pés na água. A história termina com um peixe prestes a morder os pés do Primo.



Imagem 25: “Picadas e espetadas”. Publicada na edição 61 da revista *Chico Bento* pela editora Panini em janeiro de 2012

Essa história apresenta um simbolismo bem claro, de que o rural e o urbano são diferentes e tem dificuldade em se misturar, como é mostrado na questão do Primo não conseguir respirar o ar por ser puro demais. Isso é o que é passado durante todas as

histórias, que o ambiente rural é um ambiente puro, simples e que preserva a natureza como ela é. Em contrapartida, o urbano é o que traz a tecnologia, é complexo, e não é familiarizado com a natureza ou fora de seu ambiente comum. Além disso, o urbano se expande, ao chegar perto do rural muito mais do que o contrário, como no caso da rave da Denise, um exemplo de elemento híbrido, que é causado pela aproximação do urbano do rural, ou pelo deslocamento do mesmo para o ambiente rural. O rural entretanto raramente se move para o urbano, mesmo o conhecimento e a noção de respeito que o Primo aprende quando está no sítio, não é uma característica que permanece em outras histórias, pelo contrário, ele tem que a cada história reaprender as mesmas lições com o rural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação do homem do campo brasileiro mudou desde o primeiro exemplo citado, o de Almeida Junior e o mais afastado temporalmente, o do Nhô Quim, até o mais atual, que é o Chico Bento no recorte temporal proposto pela monografia. Ainda assim, consideramos o Chico Bento como parte de uma tradição em se utilizar o tema rural nas artes brasileiras, e a partir dessa tradição, podemos tirar características do homem do campo daquele tempo, ou a forma como a sociedade os via.

No caso do Chico Bento, utiliza-se de um veículo de comunicação e expressão moderno, as histórias em quadrinhos, para apresentar um conceito de identidade que dialoga com o moderno e o pós-moderno, que é a identidade regional, mais especificamente no caso do Chico Bento, histórias que representam a identidade do homem do campo brasileiro.

Nas histórias apresentadas, há uma série de elementos que nos permitem ver como o homem do campo é visto, através dessas representações, ver qual a identidade desse homem do campo que é divulgada pelo mercado de bens culturais, mais especificamente histórias em quadrinhos do Maurício de Souza Produções. Ele mora num local inóspito, bucólico, quase esquecido pelo mundo, onde a tecnologia não chega (eletricidade), e quando chega, não é usada (como é o caso do orelhão e do celular), e por isso mesmo, um lugar onde o habitante da cidade tem dificuldade de estar por serem tão diferentes.

Na representação do sítio e do ambiente rural, prevalece uma simplicidade e espontaneidade em contraposição com a organização e etiqueta vigentes na sociedade urbana e seus costumes, como é apresentado nas histórias sobre os aniversários. Ao mesmo tempo, algo bem visível nas histórias de viés cômico, é a falta de ambientação do Primo no campo, e as histórias que tratam de tecnologia mostram uma dificuldade semelhante dos habitantes do sítio para com os artefatos tecnológicos, como o celular ou a suposta máquina de raio x que é levada até eles.

Por ultimo, é importante ressaltar a relação que é mostrada entre o homem do campo e a natureza, como um detentor do conhecimento de como preservá-la e do homem da cidade como aquele que não entende a natureza e não tem contato com ela, precisando ir ao ambiente rural para aprender isso.

É importante ressaltar que essa imagem do homem rural como forma de identidade, ao menos em todos os exemplos apresentados nesta monografia, vai ser construída a partir do estado de São Paulo. Tanto aqueles que constroem essa imagem, como aqueles que fazem parte dela, ou seja, as representações, são de São Paulo. Esse é um dos motivos do termo caipira, que inicialmente era um termo de cunho regional, utilizado em São Paulo, Minas Gerais e Goiás, começar a ser usado por todo o país para designar o homem do campo.

Essa ideia de pensar o homem do campo do país inteiro se dá através da produção cultural paulista, que vai passar a imagem do caipira para o resto do país, como a imagem do homem do campo, por essa produção cultural ser muito maior em São Paulo. As próprias histórias em quadrinhos são parte dessa produção cultural, e por estarem dentro de um mercado desses bens culturais, elas tem uma distribuição e alcance dessa imagem do homem do campo para o restante do país, principalmente através de filmes e quadrinhos, que são produtos culturais populares e que alcançam uma grande parcela da população.

FONTES

História “No fundo do poço” publicada na revista Chico Bento nº28 em abril de 2009

História “Causando na Roça!” publicada na edição 32 da revista *Chico Bento* em agosto de 2009.

História “A chuva de todos nós” publicada em maio de 2010 na revista *Chico Bento* nº 41

História “Um aniversário longe da roça!” publicada na edição 43 da revista *Chico Bento* em julho de 2010.

História “Bichos do sítio, bichos do Chico!” publicada em agosto de 2010 na revista *Chico Bento* nº 44.

História “Chico Bento encontra o mar” publicada em agosto de 2010 na revista *Chico Bento* nº44

História “Com mil raios x” publicada em outubro de 2010 na revista Chico Bento nº46

História “Na Penumbra”. *Chico Bento* nº53. Ed. Panini, maio de 2011

História “Picadas e espetadas” publicada em janeiro de 2012 na revista *Chico Bento* nº 61

História “Lições da Natureza” publicada em fevereiro 2012 na revista *Chico Bento* nº 62

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, P. G.** Cotas, coletivos e crowdfunding: alternativas para publicação e estratégias de sobrevivência no mercado editorial. In: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2012, Fortaleza. Anais, 2012.
- AUGUSTO, José Carlos.** Um provinciano na corte: As aventuras de 'Nhô-Quim' e a sociedade do Rio de Janeiro nos anos 1860-1870. 2008
- ARRUDA, P. R.** Viola, Minha Viola - a identidade midiática do caipira. In: Folkcom 2009, 2009, Taubaté. Revista Internacional de Folkcomunicação. São Bernardo do Campo, 2009.
- BERGAMASCO, C. M. S.** FESTAS COMEMORATIVAS: A RELIGIOSIDADE NO CALENDÁRIO ESCOLAR. Revista Brasileira de História das Religiões 13 ANPUH, v. 1, p. SP, 2009.
- CANCLINI, Nestor Garcia.** Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4º ed. S. Paulo: EDUSP, 2003.
- CHARTIER, Roger.** Introdução. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: A História Cultural entre práticas e representações. Col. Memória e sociedade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990
- COLI, Jorge.** A violência e o caipira. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2002.
- CRIVILIN, Tania Maria.** Almeida Junior: a afirmação de uma subjetividade moderna. Dissertação de Mestrado em Crítica de Arte, UFE, 2012.
- DEL FAVERI, Maria de Lourdes.** O personagem “Chico Bento”, suas ações e seu Contexto: um elo entre a tradição e a modernidade. 2006. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Estudos da Linguagem. Marília, UNIMAR, 2006.
- EISNER, Will.** *Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GONZAGA, Agnaldo D. Identidade Caipira: O Caipirismo nas produções cinematográficas de Amácio Mazzaropi. II Congresso Internacional de História da UFG; 2011; Goiás. Jataí

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro; DP&A Editora, 2006.

LAJOLO, Mariza. Jeca Tatu em três tempos. In: Schwarz R. (Org.) *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LIMA, G. F. C. . O Discurso da Sustentabilidade e suas Implicações para a Educação. Ambiente e Sociedade (Campinas), Campinas - SP, v. VI, n.2, p. 99-119, 2003.

LOBATO, Monteiro. A barca de Gleyre. São Paulo: Brasiliense, 1961. (Obras completas, Literatura Geral, v. 1 e 2).

_____. Urupês. São Paulo; Brasiliense: 1994.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

McCloud, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 1995.

_____. *Reinventando os Quadrinhos* São Paulo: Makron Books, 2006.

SALIBA, Elias Thomé. Raízes do Riso. São Paulo, Cia das Letras, 2002

SILVA, André Luiz Souza da. A Configuração do Herói nas Narrativas de Dragon Ball e Dragon Ball Z. 2005. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Salvador, UFBA, 2006

SIMÕES FILHO, M. L.; MENDONCA, W. M.. Representações do homem do campo em Monteiro Lobato: de Jeca Tatu a Zé Brasil. In: Revista de Pós-Graduação em Letras da UNESP/Assis, v. 6, p. 58-74, 2009.

TOLENTINO, Célia. O rural no cinema brasileiro. São Paulo: UNESP, 2001.

TORRECILLAS, M. V. C. O estereótipo do caipira brasileiro na literatura, nos quadrinhos e na pintura. Cadernos de Pós Graduação em Letras (Online), v. 08, p. 01-10, 2009.

VELLOSO, Monica Pimenta. In: História e Modernismo. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

VERGUEIRO, Waldomiro. A atualidade das histórias em quadrinhos no Brasil: a busca de um novo público. **História, imagem e narrativas**, São Paulo, vol. 3, nº5, setembro/2007.