

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

***“¿LA VIDA SE ESTÁ PONIENDO MUY CONTEMPORÁNEA, DON INODORO!”***  
**IDENTIDADE GAUCHESCA E HUMOR EM ROBERTO FONTANARROSA**  
**(1972-1992)**

Sérgio Alberto Serres

Orientador: Prof. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

Porto Alegre - 2018

Sérgio Alberto Serres

***“¿LA VIDA SE ESTÁ PONIENDO MUY CONTEMPORÂNEA, DON INODORO!”***

**IDENTIDADE GAUCHESCA E HUMOR EM ROBERTO FONTANARROSA  
(1972-1992)**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito parcial para a  
obtenção do título de Bacharel em História,  
pelo curso de História da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul

Orientador: Cesar Augusto Barcellos  
Guazzelli

Porto Alegre

2018

## RESUMO

Este trabalho trata sobre a representação do gaúcho em Roberto Fontanarrosa, desenhista, escritor e humorista argentino, criador do personagem *gaucho* Inodoro Pereyra, *el renegau*, publicado com grande sucesso na Argentina entre 1972 a 2007. Durante o século XIX, a representação do gaúcho como *malo* ou *bueno* pela literatura esteve associada as disputas políticas entre os distintos projetos para a consolidação da nação argentina. Colocando a dualidade civilização e barbárie como questão nacional, a proposta eurocêntrica sarmentiana de eliminação do gaúcho foi respondida pela inclusiva do *Martín Fierro* de José Hernandez, com a oposições entre *unitarios* e *federales*, cidade-campanha, culto-popular, entre outras, cristalizando o imaginário de “duas argentinas”. No início do século XX, a elevação do gaúcho a símbolo identitário nacional coloca-se como resposta institucional conservadora ante as transformações sociais inquietantes advindas com a imigração em massa de europeus. Neste sentido, entende-se a revalorização do poema *Martín Fierro*, por Leopoldo Lugones, e o gaúcho ideal *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes: forte, mas não violento, destro, honrado e trabalhador, D. Segundo ensina a seu pupilo guacho que um verdadeiro gaúcho pode ser estancieiro e aprender francês, pois ser gaúcho é algo que se leva dentro de si. O surgimento do gaúcho Inodoro Pereyra, nos anos 1970, se dá no contexto em que esta ressignificação conciliatória do gaúcho como identidade nacional, proposta como o fechamento da questão civilização e barbárie e da existência de “duas argentinas”, está remarcada pelo folclore e o nacionalismo cultural de então. A questão do trabalho é se o humor e o gaúcho Inodoro Pereyra de Fontanarrosa, consagrado pelo público argentino, sancionam ou subvertem o gaúcho como ser identitário e solução simbólica à questão das “duas argentinas”. Com base na antologia de 20 anos do personagem, selecionou-se algumas tiras para observar-se como a dinâmica do humor se relaciona com os estereótipos que sustentam aquela identidade unívoca. Observamos que em sua busca pelo risível, tanto as questões (como civilização e barbárie, nacional e estrangeiro, campo e cidade, unitários e federais, culto-popular, entre outras) como as respostas propostas por discursos unívocos, essencialistas e naturalizados, que permeiam o imaginário compartilhado entre o autor e seus leitores, são parodiados e deslocados, revelando seus vazios e absurdos, bem como seus reais interesses frente a outras identidades e realidades ocultadas por aqueles discursos, resultando numa atualização identitária, identidade política produzida na inter-relação com outras referências reconhecidas como legítimas.

**Palavras-chave:** 1. Gaúchos/gauchos. 2. História em quadrinhos. 3. Humorismo ilustrado argentino. 4. Inodoro Pereyra (Personagem fictício).

## RESUMEN

Este trabajo trata sobre la representación del gaucho en Roberto Fontanarrosa, dibujante, escritor y humorista argentino, creador del personaje gaucho Inodoro Pereyra, “*el renegau*”, publicado con gran éxito en Argentina entre 1972 y 2007. Durante el siglo XIX, la representación del gaucho como “malo” o “bueno” por la literatura, estuvo asociada a las disputas políticas entre los distintos proyectos para la consolidación de la nación argentina. Presentando la dualidad civilización y barbarie como asunto nacional, la propuesta eurocéntrica sanmartiniana de eliminación del gaucho fue respondida por la inserción del *Martín Fierro* de José Hernández, con la oposición entre unitarios y federales, ciudad/campo, culto/popular, entre otras, cristalizando el imaginario de dos argentinas. A inicios del siglo XX, la elevación del gaucho a símbolo identitario nacional se presenta como respuesta institucional conservadora frente a las transformaciones sociales inquietantes advenidas con la inmigración en masa de europeos. En este sentido, se entiende la revalorización del poema *Martín Fierro*, por Leopoldo Lugones, y el gaucho ideal *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes: fuerte, pero no violento, diestro, honrado y trabajador, D. Segundo enseña a su pupilo “guacho” que un verdadero gaucho puede ser estanciero y aprender francés, pues ser gaucho es algo que se lleva dentro de sí. El surgimiento del gaucho Inodoro Pereyra, en el año 1972, se da en el contexto en que esta resignificación conciliadora del gaucho como identidad nacional, propuesta como cierre de la cuestión civilización y barbarie y de la existencia de “dos argentinas”, está remarcada por el folclore y el nacionalismo cultural de entonces. El objetivo del trabajo es cuestionar si el humor y el gaucho Inodoro Pereyra de Fontanarrosa, consagrado por el público argentino, sancionan o subvierten el gaucho como ser identitario y solución simbólica a la problemática de las “dos argentinas”. Con base en la antología de 20 años del personaje, fueron seleccionadas algunas tiras para observar cómo la dinámica del humor se relaciona con los estereotipos que sustentan aquella identidad unívoca. Observamos que en su búsqueda por lo risible, tanto las cuestiones (como civilización y barbarie, nacional y extranjero, campo y ciudad, unitarios y federales, culto/popular, entre otras) como las respuestas por discursos unívocos, esencialistas y naturalizados, que permean el imaginario compartido entre el autor y sus lectores, son parodiados y dislocados, revelando sus vacíos y absurdos, así como sus reales intereses frente a otras identidades y realidades ocultadas por aquellos discursos, resultando en una actualización identitaria política producida en la interrelación con otras referencias reconocidas como legítimas.

**Palabras clave:** 1. Gaúchos/gauchos. 2. Historieta. 3. Humorismo ilustrado argentino. 4. Inodoro Pereyra (Personaje ficticio).

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	5
2 HISTÓRIA, LITERATURA E IDENTIDADE.....	15
2.1 Literatura e nação.....	15
2.2 O gaúcho e a literatura gauchesca.....	18
3 HISTORIA EM QUADRINHOS E GAUCHESCA .....	30
3.1 História em Quadrinhos e linguagem .....	30
3.2 Histórias em Quadrinhos ( <i>historietas</i> ) na Argentina .....	31
3.3 Historieta gauchesca .....	33
3.4 O gaúcho Inodoro Pereyra de Fontanarrosa.....	38
4 TIRAS COMENTADAS .....	48
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	77
REFERÊNCIAS .....	82

## 1 INTRODUÇÃO

Stuart Hall (2014, p. 9), em texto publicado originalmente em 1992, sob o título *The question of cultural identify*, questiona-se - frente ao argumento dos que defendem que a globalização está produzindo uma crise das identidades nacionais e a fragmentação/deslocamento do sujeito unificado em torno dessas referências - se a mencionada crise realmente existe, em que consiste e a direção que toma. Depois de argumentar que as identidades nacionais (construídas pela política cultural em meio a lutas simbólicas) não subordinam todas diferenças e de qualificar a suposta “homogeneização cultural” associada à globalização e à ação dos padrões do consumismo global decorrentes do encurtamento do espaço-tempo, conclui sobre a ação da globalização sobre as identidades nacionais e sua direção:

Como conclusão provisória, parece então que a globalização tem, *sim*, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional. Ela tem efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. Entretanto, seu efeito geral permanece contraditório. Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de “tradição”, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou “puras”; e essas, conseqüentemente, gravitam ao redor daquilo que Robins (seguindo Homi Bhabba) chama de “tradução”. (HALL, 2014, p. 51)

Pensando nesta conclusão provisória, motivou-nos o interesse pelo tema do gaúcho como ser identitário o trabalho de Joana Bosak de Figueiredo (2006), o qual estuda a ressignificação do gaúcho<sup>1</sup> na obra de dois autores regionalistas (o argentino

---

<sup>1</sup> Os termos gaúcho (em português) e gaucho (em espanhol) são majoritariamente utilizados para se referir ao personagem histórico e literário, habitante do campo platino, e não a sua aplicação como gentílico ao que é do Rio Grande do Sul (rio-grandense). Por motivos práticos, a grafia em português é a normalmente utilizada, ainda que se aplique em determinadas situações o termo em espanhol. Oportuno comentar que a grafia em espanhol é mais próxima de *guacho* (equivalente a guaxo, em português). Este termo é frequentemente associado ao personagem platino pela literatura. Para além do desemparado daquele que é órfão ou renegado – e aqui tomamos o gaúcho como filho de mãe índia e pai europeu –, guacho pode representar uma condição fundadora de sua identidade, relacionado a liberdade e a capacidade de cuidar-se de si ante a vida errante (e depois assentada) que se imagina que levava. Considerações sobre a relação guacho-gaúcho/guaxo-gaúcho são bastante bem analisadas em Figueiredo (2006): por exemplo, a

Ricardo Güiraldes e o sul rio-grandense Luiz Carlos Barbosa Lessa), e lembra a renovação do tema da identidade cultural trazida pelos aportes do multiculturalismo e da crítica pós-colonial e latino-americana. Nesse sentido, a autora diz acreditar “que se possa pensar o gaúcho hoje como uma necessidade de permanência e resistência identitária regional – embora boa parte desse processo todo se dê de forma inconsciente, face a homogeneização cultural em que vivemos” (FIGUEIREDO, 2006, p.16). Sobre esse processo de permanência e resistência de uma identidade regional, onde “o gaúcho hoje pode ser uma forma de o platino – e o sul-rio-grandense aí se inscreve – existir no mundo como sujeito social e histórico” (FIGUEIREDO, 2006, p. 17), a autora utiliza a ideia de “tradução da tradição”, a qual se coloca como forma de inserir essa identidade local e regional no universal e global, como forma de resistir aos processos de mudança associados a globalização. Desse seu estudo, que trabalha metodologicamente a história com o aporte da literatura comparada e o conceito de tradução, gostaríamos de ressaltar também sua consideração sobre a figura do *gaucho* como ser identitário da Argentina, Uruguai e RS (gaúcho), resultado de um processo de construção identitária semelhante, no qual teve papel importante a chamada literatura gauchesca.

Jocelito Zalla (2010, p.70-71) lembra dessa aproximação cultural entre rio-grandenses e platinos, considerando a produção em comum de uma literatura gauchesca associada ao processo de seu desaparecimento ou decadência como ser social. A existência dessa literatura sobre o gaúcho “errante”, “se torna possível pela transmutação da figura [gaúcho errante] em trabalhador rural de novo tipo, da mesma forma como a identificação positiva deste com o gaúcho de outrora é viabilizada pela ressemantização do termo operada pela literatura” (ZALLA, 2010, p.72).

Este trabalho é sobre a representação do gaúcho em Fontanarrosa, um desenhista, escritor e humorista argentino que, além de sua produção de contos<sup>2</sup> e de Boogie, *el aceitoso*<sup>3</sup>, criou o personagem gaúcho Inodoro Pereyra, *el renegau*, publicado de 1972 a 2007. Ressalve-se que no presente trabalho, considerou-se tiras

---

ressignificância unificadora do uso *guacho-gaucho* em *D. Segundo Sombra*, de Güiraldes, ante a dicotomia civilização e barbárie proposta em *Facundo*, de Sarmiento (FIGUEIREDO, 2006, p. 53).

<sup>2</sup> Entre outros exemplos de sua produção em prosa lembramos os seguintes livros: *El mundo ha vivido equivocado y otros cuentos* (1982) *Best Seller* (1985) *El área 18* (1986) *El mayor de mis defectos y otros cuentos* (1990), *Usted no me lo va a creer y otros cuentos* (2003), *El rey de la milonga y otros cuentos* (2005), *Puro fútbol y otros cuentos* (2000). Todos títulos aqui referidos foram publicados por Ediciones de la Flor, de Buenos Aires.

<sup>3</sup> Esta HQ, que parodia um mercenário norte-americano, teve uma edição em português: Boogie. o Seboso. Porto Alegre: LPM, 1988.

publicadas entre 1972 e 1992, o que abarca as distintas etapas de sua trajetória e as distintas revistas pelas qual passou até estabelecer-se no diário *Clarín* de Buenos Aires, como veremos. Ainda quanto a produção de Fontanarrosa, cabe destacar sua relação com o cartunista brasileiro Santiago, criador do personagem gaúcho Macanudo Taurino, marcada pela troca de referências entre os personagens dos dois desenhistas. Quanto a essa aproximação, é importantíssimo lembrar a publicação em português de “Gauchíssima Trindade”, sobre o universo gauchesco, que reuniu Fontanarrosa com Santiago e o argentino Christ, publicado pela LPM, de Porto Alegre, em 1978.

O destaque anterior sobre os deslocamentos e ressignificações associados a identidade nacional, bem como as semelhanças do processo de origem e desenvolvimento da figura identitária na região platina, deveriam estar presentes para nos deixar, sul-rio-grandenses, atentos as possibilidades de uso plural da identidade gaúcha desde uma posição não hegemônica e das manifestações culturais que entre nós também possam estar intervindo sobre a figura cristalizada do gaúcho – possibilidades tais como as que parecem transparecer do trabalho de Fontanarrosa.

Quanto à relevância do estudo do personagem, devemos considerar ainda a constatação de Alejandro Salas (2013, p. 9) de que em Fontanarrosa se expressaria muito do pensar coletivo, sendo passível de por meio de sua obra acessar aquele pensar, bem como observar como ele tenta intervir sobre o imaginário<sup>4</sup> coletivo. O sucesso dos quadrinhos (*historieta*, em espanhol) pareceria indicar ser essa propriedade de inter-relação um dos motivos do seu grande sucesso junto ao público argentino, além de justificá-la como fonte de interesse para o presente estudo. Sobre as relações entre a História e a Literatura (ficção) nos servimos das reflexões de Vargas Llosa (2002).

Inicialmente, com Fernando Assunção (2007, p. 31-33), podemos considera que o denominado gaúcho histórico (ou como ser social) é resultado cultural/antropológico/social da atividade de apresamento de gado alçado realizada desde o final do XVII e durante o século XVIII na região platina (Argentina, Uruguai e Rio Grande do Sul). Propõe o autor que este tipo social vai se exaurindo com o fim daquela atividade e a introdução da pecuária (criação de gado e não mais sua caça), o

---

<sup>4</sup> Imaginário coletivo ou social, para fins deste trabalho, é compreendido, com Serbena (2003), como o conjunto de “imagens, símbolos, sonhos, aspirações, mitos, fantasias, muitas vezes pré-rationais e com forte conotação afetiva que existem e circulam nos grupos sociais”, construindo-se de elementos não discursivos e basilares que permeiam as formas racionalizadas das ideologias e representações sociais, e que se colocam como elementos de disputa e legitimação política nos momentos de transformações sociais.



cercamento dos campos, bem como seu uso com soldado nas disputas bélicas pela independência e as lutas internas entre as elites *criollas*) e nas campanhas contra os indígenas. Esse gaúcho histórico se recicla socialmente, passando a ser incorporado como trabalhador rural, soldado nas guerras de independência, ou ainda vivendo como tipo marginal no subúrbio das cidades (*orillero/compadrito*, em espanhol).

Contemporaneamente àquelas lutas independentistas do início do século XIX, surge a literatura gauchesca (*cielitos* de Bartolomé Hidalgo, em 1822), que é tomado como o início da produção do que se conhece como gaúcho literário, sendo assim sua representação na literatura daquele período paralela ao processo de sua extinção como já lembramos acima. Por sua vez, a literatura e a representação do gaúcho (como *bueno ou malo*) estarão associados aos projetos políticos em disputa nas novas repúblicas que buscavam se consolidar. Nesse sentido, estamos pensando na visão negativa do gaúcho proferida em *Facundo: civilização e barbárie*, publicado em 1845, de Domingo Faustino Sarmiento (1952) – ou do conto *El matadero* (escrito provavelmente entre 1838-40, mas publicado apenas 1872, de Esteban Echeverría (2000), entre outros - ambos unitários - em comparação à visão simpática do federalista José Hernández (2004) na obra *El gaucho Martín Fierro*, publicado em 1872 e *La vuelta de Martín Fierro*, de 1879.

Já no século XX, considera-se que em direção às comemorações do Centenário da Independência (comemorada em 1910), a obra de José Hernández foi revalorizada (alguns apontam que já na *La vuelta* Hernández teria feito a primeira ressignificação do gaúcho malo) em um processo que desembocará no que se denomina de gaúcho institucional, repositório da identidade nacional argentina, resposta *criolla* conservadora frente às mudanças produzidas pela imigração e pela modernização da sociedade argentina. Neste sentido, destacam-se o papel das conferências de Leopoldo Lugones e o romance *Dom Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes. Cabe lembrar que Jorge Luis Borges não compartilhava dessa atração pelo personagem Martín Fierro, elevado a representante da identidade da nação, embora aprecia-se o poema como obra artística de valor. Borges inclinava-se pela visão sarmentiana, que o via os caudilhos e seus *gaúchos* como obstáculo. Na realidade foi o projeto civilizatório de Sarmiento que vingou, com a introdução de abundante mão de obra imigrante europeia, produzindo uma transformação populacional que, por sua vez, está associado a esta revalorização institucional do gaúcho como forma de produzir uma identidade nacional funcional.

Após estas obras da primeira metade do século XX, a literatura gauchesca declina, porém ela já terá transbordado para o rádio-teatro e o folclore.

Quanto a este processo de busca de uma identidade cultural, devemos associar o revisionismo historiográfico nacionalista dos anos 1930/40, como lembrado por Pereira (2011, p. 185), com a recuperação da figura do *gaúcho* e de Rosas. Seguindo estes movimentos da literatura e da história, nos anos 1960/70, verifica-se o *boom* do folclore e dos festivais, donde destacamos o *Festival Nacional de Folklore de Cosquín*, criado em 1961 e o *Festival Nacional e Internacional de la Doma e de Folklore de Jesús María*, de 1965. Esta revalorização de *lo nuestro* dá-se em um contexto marcado, entre outras coisas, pela indústria cultural e a cultura de massas<sup>5</sup>.

Por sua vez, em 1972, surge Inodoro Pereyra, *el renegau*, um gaúcho da Pampa Úmida, personagem de quadrinhos (*historieta*), criado pelo desenhista e escritor Roberto Fontanarrosa. Como uma paródia referida em Martín Fierro (mas também em outros *gauchos* literários), Inodoro Pereyra, terá grande sucesso de público, sendo publicado por mais de 35 anos. Surgido na revista de humor *Hortensia*, de Córdoba, e com passagem por algumas outras revistas, a partir de 1978, a historieta humorística estabelece-se com página quinzenal no diário *Clarín*, o de maior circulação na Argentina<sup>6</sup>. Associado ao uso desse novo suporte (diário de grande circulação) associa-se um desenho mais caricaturesco e referenciado na conjuntura social do país, reduzindo o acento paródico dos primeiros tempos. Com Chartier (1991, p. 186-187), podemos considerar que a mudanças de formas ou suporte do texto possibilitam novas recepções, novos públicos e novos usos.

Considerando o sucesso editorial de um personagem de historieta que se propõe a tratar com humor e a parodiar um símbolo da “argentinidade”, - qual seja o gaúcho

---

<sup>5</sup> Segundo o dicionário Houaiss, cultura de massa é o “universo de formas culturais (p. ex., música, literatura, cinema) selecionadas, interpretadas e popularizadas pela indústria cultural para disseminação junto ao maior público possível”; na acepção pejorativa o termo é o “conjunto de atitudes, linguagem, conhecimentos e costumes assim induzidos, que tendem freq. à estereotipagem e simplificação e buscam satisfazer indiretamente interesses de determinados grupos sociais”. Interessa aqui ressaltar a associação da cultura de massas com a indústria cultural (e as determinações do mercado) e o aumento de capacidade de difusão de estereótipos identitários, bem como as interferências da cultura de massas dominante nos referentes locais. Como canais da cultura de massas, no contexto deste trabalho, são referidas relativamente a divulgação da gauchesca o rádio, os jornais, a televisão, o cinema, a música, os festivais folclóricos e as HQ.

<sup>6</sup> Segundo Salas (2013, p.10), com base em dados do Instituto Verificador de Circulação da Argentina, o diário atingiu tiragem de 500.000 exemplares na edição dominical em 2011. Observa o mesmo autor que a partir de 1973, no contexto do fervor nacionalista e mobilização popular precedente a volta de Perón, *Clarín* deixou de publicar tiras estrangeiras e passou a utilizar unicamente autores locais.

identitário institucional, consolidado na primeira metade do século XX, bem como ao discurso telúrico difundido pela cultura de massas, evidenciado no *boom* folclórico vivido pelo país no período de seu surgimento -, parece-nos relevante conhecer como o personagem foi tratado pela análise acadêmica, com vista a propor nossa presente contribuição, neste terreno difícil da relação entre História e História em Quadrinhos. Foram fundamentais para o presente trabalho, pelas reflexões e o acesso, ainda que indireto, à bibliografia argentina pouco disponível localmente, as teses de mestrado da brasileira Priscila Pereira (*Entre a épica e a paródia – a (des)mistificação do gaúcho nos quadrinhos de Inodoro Pereyra* – 2011) e do equatoriano Alejandro Aguirre Salas (*Próceres y gauchos em Fontanarrosa* – 2013), que se propõe como esforços mais sistemáticos de análise do personagem Inodoro Pereyra no meio acadêmico.

Sobre esses estudos, o de Priscila Pereira (2011. p.23) tem como *corpus* de seu trabalho basicamente os quadrinhos do *renegau* produzidos até 1976, na chamada “fase revista” – referência ao suporte de publicação - da historieta (revistas *Hortensia*, *Mengano* e *Siete dias*). Em seu trabalho a “fase Clarín” (1978-2007) foi usada apenas acessoriamente. Seu estudo procura entender a permanência da discussão sobre a gauchesca no século XX e se Inodoro Pereyra, ao parodiar os modelos sobre os quais é construído (literatura gauchesca, rádio-teatro e folclore), subverte a metáfora sarmentiana civilização e barbárie ou a reafirma por outros meios. A autora argumenta que a referida metáfora sarmentiana atravessaria as distintas interpretações da história argentina e estaria vinculada à produção das representações do gaúcho no tempo, caracterizando o gaúcho como uma controvertida figura de identidade. Pergunta-se a autora o que significaria a retomada/permanência da gauchesca nesta segunda metade do século XX pelo personagem fontanarrosiano,

Quanto à permanência da discussão sobre a gauchesca, considera que se “com o retorno do Martín Fierro do deserto a literatura argentina sancionou o fechamento da fronteira, com o poema telúrico de Inodoro Pereyra ela é reaberta” (PEREIRA, 2011, p.276). Cabe notar que se no primeiro episódio a narrativa sugere o parentesco de Inodoro Pereyra com Fierro pela referência quase direta a cena da obra de Hernandez, também há um reclamo da suposta cópia (Inodoro Pereyra) por originalidade no final deste mesmo episódio, e embora a historieta siga se baseado no referencial da gauchesca e no de seus sucedâneos na cultura de massa (folclore, gestos, músicas, ditados, etc.), também estão presentes referenciais exteriores ao gauchesco desde este primeiro

episódio. Estes referenciais diversos ganhariam maior peso à medida que progride no tempo o personagem e quando muda o suporte da historieta, perdendo intensidade a parodia da gauchesca como elemento central. Diferentemente do Fierro da *Vuelta*, conciliador, moralista, trabalhador e integrado, *el renegau* continuará à margem da sociedade, em seu *ranchito* no Pampa, avesso ao trabalho, mas em contato com diferentes discursos. Assim, a autora conclui que “não é mais possível pensar no Martín Fierro sem pensar em Inodoro Pereyra, e vice-versa, considerando-se que esta paródia teve como resultado a refundação da gauchesca e a modificação do poema hernandiano” (PEREIRA, 2011, p.273). Da autora gostaríamos de destacar por fim sua percepção que o impacto da interferência de Inodoro Pereyra sobre a leitura da épica nacional deriva na rediscussão sobre a identidade nacional e a lógica sobre a qual foi estabelecida historicamente em um jogo de inclusão e exclusão, de definição dos outros, desde o setor hegemônico (critica nesse sentido a construção de uma identidade baseada em um suposto aspecto essencial e em um discurso nacionalista). De sua revisão bibliográfica sobre o tema da identidade, ressaltamos sua interpretação da contribuição do sociólogo Zygmunt Bauman, da identidade como postulação e como projeto frente a situações nas quais o sujeito social se sente ameaçado.

Alejandro Salas (2013) procura fazer uma leitura da obra de Fontanarrosa, refletindo como ele trabalha as retóricas e figuras arquetípicas do prócer e do gaúcho, fundamentais no relato estabelecido da nação Argentina. Para trabalhar os próceres independentista, analisa um conjunto de 17 contos. Sobre a questão de se o humor do quadrinho subverte o cânon, considera que “Fontanarrosa parodia principalmente los recursos retóricos e os esquemas arquetípos acartonados respecto a estos personagem” (SALAS, 2013, p.124), colocando-os em evidência e questionando os mecanismos utilizados em sua construção. “Sin embargo, los relatos del rosarino no llegan a cuestionar la perspectiva histórica instituída, a la que de certa manera reconfirmam” (SALAS, 2013, p.124). Para Salas, isto parece indicar o enraizado que está na consciência coletiva o modelo histórico do relato oficial (baseado em datas e feitos dos heróis nacionais) mesmo em tempos em que se alude a crise dos macro relatos coletivos. Notamos que a consideração do autor parece estar em sintonia com a observação de Joana Bosak de Figueiredo e Priscila Pereira, no sentido de permanência de certos referenciais identitários (passíveis de renegociação e ressignificação) que são acionados como forma de resistência e inserção no e frente ao global.

Salas (2013, p.124) nota que, em seu conjunto, a obra de Fontanarrosa se afasta da paródia e se aproxima da psicologia dos personagens ou de um *costumbrismo* contemporâneo. Entretanto, os contos de temática histórica evoluíram sem mudanças significativas. Quanto a figura arquetípica do gaúcho, explorado no personagem de Inodoro Pereyra, a evolução teria sido diferente. O referido personagem se aproximaria cada vez mais do tipo comum (*‘hombre de la calle’*) sob o influxo da maior transtextualidade (intertextualidade) ou da presença velada da realidade conjuntural e coletiva, perdendo acento a paródia dos primeiros tempos.

Nesta evolução sofrida pelo personagem, Salas (2013, p.125) destaca a presença de elementos potencialmente geradores de identidade (“aglutinantes e constructores de comunidad”) quais sejam os mesmos referentes e a mesma forma de processá-los dentro de uma compartilhada realidade problemática. Acrescenta ainda que a transtextualidade resulta na conformação de um acervo cultural comum, sendo os referentes acionados e recombinados de forma desierarquizada. Além do mais, este processo de compartilhamento, sublinha Salas, é conduzido significativamente pelo ser nacional (*el gaucho*), emblema da argentinidade. O autor conclui assim por uma forma de intervenção antagônica de Fontanarrosa sobre gaúcho e próceres. Os próceres em seu texto manteriam seu caráter unívoco estabelecido no relato oficial, enquanto o gaúcho conduziria o encontro de uma diversidade de abordagens e temas (correspondendo a variedade de grupos que buscaram se apropriar de sua voz ao longo da história argentina e as múltiplas perspectivas pelas quais foi representado) tornando-o mais próximo do cidadão comum. Destacando o uso da palavra por Inodoro neste processo de encontro, coloca que “Pereyra va haciéndose más un hablador” (SALAS, 2013, p.126). Ou seja, Salas observa que em Fontanarrosa a identidade surge da interação, dos referentes compartilhados e não de um traço comum e concreto – em linha com a contraposição a uma identidade essencializada - sendo a palavra o elemento de aproximação:

la argentinidad [...] se termina construyendo como a una identidad a la que constantemente se apela o desafía [...] no hay rasgos esenciales, inamovibles o fatales que impongan identidad [...] Figuras como el prócer o el gaucho se presentan como elementos conformadores de una identidad y un imaginario colectivos hechos [...] de una multiplicidad de elementos muchas veces contradictorios, no reducibles a una caracterización férrea o clara, sino hecha de ambigüedades e inciertos devenires (2013, p.126).

Assim, Priscila Pereira faz uma leitura de Fontanarrosa, baseada nas historietas iniciais, que destaca Inodoro Pereyra como a desconstrução da identidade tradicional de cunho nacional – em seu processo de construção associada à metáfora sarmentiana, à dinâmica da inclusão e exclusão de elementos e a ideia de fechamento da “fronteira” com a aceitação/inclusão de um gaúcho domesticado pelos valores dos setores hegemônicos. Em lugar da figura tradicional surge a proposta de um gaúcho que vive na fronteira, em diálogo com *los puebleros*, *los indígenas*, seres de outros planetas, Papai Noel etc. Alejandro Salas, também coincidindo com esta renovada concepção de identidade, destaca em Inodoro essa capacidade e necessidade da palavra e da relação com uma diversidade de discursos compartilhados, mas deslocados e desierarquizados, junto a uma menção velada dos problemas reais vividos. Uma forma de identidade que se opõe a identidade pelas essências, que marcou a construção do gaúcho no final do século XIX e início do séculos XX, com a chamada Geração do Centenário e o revisionismo historiográfico dos anos 1930. Pensamos que a tira apresentada na Figura 3.29 poderia ser lida como representação desta dinâmica.

Considerando o tema História, Literatura e Identidade, atualizados na História em Quadrinhos (*Historieta*), suporte relacionado a difusão de diferentes temas no contexto da cultura de massas do século XX, propomos fazer uma leitura da historieta, procurando seguir a vertente aberta por Priscila Pereira e verificar se é uma reafirmação da gauchesca e do dilema civilização e barbárie ou se se desconstrói esses discursos. Neste sentido, a leitura tem por objetivo verificar como as oposições próprias da gauchesca do século XIX e virada do XX, utilizadas como base da identidade gaúcha (campo-cidade, *lo nuestro*-estrangeiro, local-global, *guasca*-erudito, são utilizadas (se reafirmadas ou invertidas/deslocadas) pelo humor de Fontanarrosa, observando a relação da produção do risível com a afirmação ou não daquele discurso (ou seja, reafirmação ou desvelamento).

Nosso método será baseado na revisão da gauchesca e leitura de um conjunto de tiras, usando os elementos revisados e a questão proposta para realizar os comentários. O conjunto de tiras foi selecionado da antologia *20 años con Fontanarrosa*, que apresenta desde as primeiras histórias (iniciada em 1972) nas revistas humorística até as do período do diário Clarín, desde a ditadura militar a “ditadura econômica do pensamento neoliberal”, nos primeiros anos de Menem. No capítulo 1, comentamos da relação da História com a Literatura, bem como do gaúcho com a literatura gauchesca.

No capítulo 2, recuperamos elementos que indicam a relação da Literatura com a Historieta e revisamos a historieta gauchesca como elemento difusor e reafirmante da gauchesca. No capítulo 3, como falamos acima, realizamos uma leitura comentada de uma seleção de quadrinhos distribuídos desde o início dos 1970 até os inícios de 1990, para então fazer algumas considerações finais.

## 2 HISTÓRIA, LITERATURA E IDENTIDADE

### 2.1 Literatura e nação

Nosso objeto de estudo é a *historieta* de humor *Inodoro Pereyra, el renegau*, criação de Roberto Fontanarrosa, no último quartel do século XX, em pleno boom do folclore. O seu referente é o gaúcho típico da pampa úmida<sup>7</sup>, o qual se constitui hoje em emblema nacional argentino, elemento de identidade, juntos aos próceres e outros símbolos. Para uma leitura histórica desta *historieta* parece-nos necessário, além de outros cuidados, compreender o processo e o sentido que transformou homens que aparecem como párias da sociedade em documentos do século XVIII no gaúcho idealizado e ser identitário nacional no início do século XX, processo sem o qual não existiria um *Inodoro Pereyra* como vimos a conhecer. Para isso, consideramos inicialmente as noções de nação e tradição inventada.

Sobre nação, trazemos o conceito clássico de Benedict Anderson (1993). O autor parte da constatação de que existe uma qualidade presente nos países atuais (capitalistas ou não), que se posiciona acima das classes sociais, a qual denomina “calidad de nación”. Argumenta que esta qualidade, juntamente com o nacionalismo, “son artefactos culturales de una clase particular”, criados a partir do fim do século XVIII e que continuamente renovados, “en la actualidad, tienen una legitimidad emocional tan profunda” (ANDERSON, 1993, p.21-22). Define então, desde uma perspectiva antropológica (dada o que chama de pobreza e incoerência filosófica daqueles termos), que nação é “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”, indicando a suposta horizontalidade e pertencimento comum dos seus membros, bem como a delimitação territorial e soberania que lhe corresponde (ANDERSON, 1993. p.23-25), sendo que o nacionalismo se relaciona a percepção da nação como transcendente historicamente. Em *Ficções criadoras: as identidades nacionais* (2001), Anne-Marie Thiesse argumenta que o advento dos Estados Nações na Europa durante o século XIX esteve associado ao desenvolvimento de novas identidades nacionais “que parecem

---

<sup>7</sup> Sobre isso lembramos a tira “¿Donde vas, gringo?”, a qual trata da visita de uma família norte-americana ao “selvagem” gaúcho. Depois de tirarem algumas fotos com o “nativo”, o gringo pede ao gaúcho sua caixa postal para enviar uma cópia. Pergunta o gringo: “Si me da su casilla postal señor gaúcho, le remitiré una cópia”. Responde Inodoro: “Inodoro Pereyra Pampa Húmda Argentina”.



irredutíveis e ancoradas nas profundezas da história [...]. Entretanto estas identidades não existiam antes de 1800. Sua criação foi uma das grandes obras europeias do século XIX, da qual participaram massivamente intelectuais, artistas e escritores” (THIESSE, 2001, p.7). Elias Thomé Saliba (1996) corrobora que “a nação, como comunidade imaginada foi construída culturalmente, não apenas através de suportes escritos mas também visuais, materiais - e toda uma ampla variedade de outros suportes que nossa época se encarrega, cada vez mais, de multiplicar (SALIBA, 1996, p. 311).

À invenção da nação se associa a invenção de uma tradição, dado o caráter transcendente historicamente que se supõe daquela. Por “tradição inventada” Hobsbawn entende “um conjunto de práticas, [...], de natureza ritual ou simbólica que visam inculcar valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, [...], uma continuidade com o passado” (HOBSBAWN, 2008, p.9), parecendo-lhe, particularmente interessante neste processo seletivo de criação simbólica “a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastantes originais” (HOBSBAWN, 2008, p.14). Esse processo criativo das tradições e de uma memória coletiva sobre o repertório do passado parece se assemelhar ao trabalho do ficcionista. “Recuerdos e invenciones se mezclan en la literatura de creación [...] [el autor] sabe que la recuperación del tempo perdido es siempre un simulacro (LLOSA, 2002, p.8). A “invenção” do gaúcho com ser identitário nacional seria uma manifestação deste processo a que nos referimos, com Hobsbawn, onde o “fim original” da “tradição inventada” a que se refere Hobsbawn seria, como entende Salas (2013), “una respuesta conservadora [...] que aglutina como si tuvieran una misma matriz a un conjunto de seres y grupos profundamente disimiles – migrantes, ciudadanos, indígenas...” (SALAS, 2013, p. 14).

Sobre a relação entre ficção e história, cabe trazer as considerações de Vargas Llosa em *La verdad de las mentiras*, texto referido acima, que argumentando sobre a legitimidade e especificidade da ficção em lidar com o real, nos sugere também algo sobre seu uso para a história. Primeiramente explica uma semelhança entre ficção e história, relacionada as modificações que ambas fazem no real. Uma, quando escolhem determinadas palavras para descrevê-lo, excluindo outras, e produzindo determinadas versões e não outras. Outra, ao proporem uma determinada organização temporal dos acontecimentos, encapsulando-os em uma ordem artificial e seletiva frente ao turbilhão da vida real. Sobre a diferença entre história e ficção, comenta que a primeira tem um compromisso com o real que a ficção não se propõe. Ao contrário,

explica Llosa que a produção e o consumo de ficção tem uma economia baseada em um acordo tácito, qual seja o de que seu público leitor a busca justamente para se desconectar da sua realidade estrita, viver outras vidas, dando um consentimento ao escritor que o iluda. E o escritor se propõe a fornecer-lhe esta possibilidade de ilusão. Se o escritor de literatura faz bem sua parte, isto é, produz uma mentira convincente, escreve uma boa ficção; se não, uma má ficção. Nesse sentido, se pode entender que uma boa ficção dialoga com o imaginário das pessoas de uma certa época, com seus desejos, sonhos e medos, e produz uma compreensão e uma solução sobre eles. “La verdad literaria es una y otra la verdad histórica. Pero, aunque esté repleta de mentiras —o, más bien, por ello mismo— la literatura cuenta la historia que la historia que escriben los historiadores no sabe ni puede contar” (LLOSA, 2002, p.8). Conclui sobre a legitimidade da mentira da ficção pois “Esas mentiras no documentan sus vidas sino los demonios que las soliviantaron, los sueños en que se embriagaban para que la vida que vivían fuera más llevadera (LLOSA, 2002, p.7). Sugerindo seu interesse para a história, continua o parágrafo dizendo que “Una época no está poblada únicamente de seres de carne y hueso; también, de los fantasmas en que estos seres se mudan para romper las barreras que los limitan y los frustran” (LLOSA, 2002, p.7). E para a história interessa identificar esses fantasmas, as barreiras que rompem e como as rompem (isto é, as soluções narrativas que possam dialogar/pacificar com aqueles fantasmas).

Retomando o tema da construção das identidades das nações americanas, Guazzelli (2014, p. 181), considerando a discussão de Benedict Anderson sobre a nação como construção, argumenta sobre a importância que teve a associação da literatura do século XIX (Romantismo) à ideologia do nacionalismo para a construção da memória e da identidade da nação. Lembra o autor que isso foi trabalhado nos chamados “romances históricos”. Segundo o ele, nos países americanos em geral, a especificidade do processo de formação nacional mais recente das ex-colônias, levou a busca de uma identidade por meio de uma diferenciação em relação as antigas metrópoles:

o caso norte-americano, que faz a apologia do pioneiro em relação aos ingleses; [a identidade] sul-americana, especialmente dos países do rio da Prata que barbariza os seus habitantes. Em ambos, o homem americano é fruto de uma fronteira e de uma miscigenação cultural, que foram mostradas primeiramente pela Literatura. (GUAZZELLI, 2014, p. 183-184)

Por fim, outro tema a se considerar sobre história e literatura diz respeito ao adequado uso da literatura como fonte para a análise histórica. Guazzelli (2014, p. 180), aponta, com base em diferentes autores<sup>8</sup>, alguns cuidados a ter presente sobre essa questão: (1) com EAGLETON (2006, p.24), a necessidade do uso de um pressuposto materialista na leitura, dada a relação da literatura com as ideologias sociais; (2) com CHARTIER (2002), a importância de considerar o suporte na qual é veiculada a obra, bem como suas circunstâncias de produção e recepção pelos diferentes grupos – isto é: lugar, tempo e sociedade, técnicas e formas de difusão e apropriação; (3) e que as representações do mundo social são componentes da realidade social (HUNT, 1992, p.9) e a literatura também produtoras de representação.

## 2.2 O gaúcho e a literatura gauchesca

O objetivo desta seção é preparar a análise que nos propusemos sobre a *historieta* Inodoro Pereyra, *el renegau*. Essa preparação coloca-se como necessária pois a efetividade da linguagem dos quadrinhos, em geral, exige do leitor um referencial em comum<sup>9</sup>. Talvez, e a de Inodoro, em particular, ainda mais, dado que utiliza a paródia e os deslocamentos de sentido, relativamente ao ser estereotipado específico a que se refere o personagem (o gaúcho). Antecipa-se aqui que esse gaúcho referencial, com seus valores, gestos, voz e cotidiano, presentes no imaginário argentino, foi moldado pela literatura (e retrabalhado pelos seus sucedâneos recentes, como o folclore e a música). Surgida no século XIX, período de formação e consolidação da República Argentina, a literatura associada ao gaúcho e ao mundo pastoril, colocou-se como meio de construção de um discurso sobre a realidade e as transformações que se acreditavam necessárias. Isto é, a literatura funcionava como espaço de argumentação sobre os problemas e projetos para a nação<sup>10</sup>. Esta literatura moldou interpretações sobre o mundo, sancionadas ou refutadas pelas distintas narrativas historiográficas, que ainda

---

<sup>8</sup> As referências são as seguintes: EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*. Uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006. CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002. HUNT, Linn (org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

<sup>9</sup> Estamos pensando aqui, no que conclui Will Eisner (2010, p. 7) sobre a necessidade de compartilhamento de experiências para a compreensão da imagem das histórias em quadrinhos.

<sup>10</sup> Ver ALTAMIRANO, Carlos. “Ideas para un programa de Historia Intelectual” in *Prismas, Revista de Historia Intelectual*. n.º. 3, 1999, p. 208.

permanecem no imaginário nacional. Nossa proposta é apresentar as duas obras maiores da literatura argentina que tem o gaúcho como tema. Antes de tratar deste gaúcho que conhecemos pela literatura, consideraremos o chamado gaúcho histórico, associado a ocupação do espaço platino.

Pereira (2011, p. 152) pondera que o tema do gaúcho e seu mundo foi bastante mistificado pelos relatos dos viajantes, pela literatura gauchesca e pelo folclore, tornando-o uma figura lendária, de difícil acesso histórico. Acrescenta ainda que não considera relevante questionar de forma central sobre sua existência, sendo seu interesse histórico relacionada a transcendência da sua figura (a do gaúcho) no imaginário nacional argentino. Dado que também trabalharemos com o campo do imaginário é importante a ponderação da autora, pois também não pretendemos alongar-nos nesta genealogia. Nesse sentido, utilizaremos adiante os estudos do historiador e folclorista uruguaio Fernando Assunção (2007) sobre a possível gênese histórica deste tipo social. Antecipamos com Guazzelli que,

O vocábulo “gaúcho” – gaucho em espanhol – é uma das tantas de origem ainda obscura, e que teve muitos significados. Aparecido em fins do século XVIII, designava os hombres sueltos das campanhas platinas, tendo caráter pejorativo e uma rica sinonímia: vagamundo, gaudério, vago, malentretido, cuatrero, entre tantas; todas estas origens se referiam a indivíduos que, por não terem relações de trabalho estáveis, viviam dos mais variados expedientes, quase todos associados a algum tipo de delito pelas autoridades [...]. (GUAZZELLI, 2014, p. 186)

Retornando à genealogia destes *hombres sueltos*, Assunção (2007) argumenta que o advento do gaúcho histórico esteve associado à atividade de apresamento de gado vacuno alçado (introduzido anteriormente no século XVI) e à extração do seu couro, iniciada na Banda Oriental do rio da Prata, faina estimulada comercialmente pela fundação da Colônia de Sacramento em 1680 pelos portugueses. Esta atividade, muitas vezes feita de forma ilícita, por *criollos*, mestiços, desertores e outros tipos – todos denominados *changadores* - atraídos por uma atividade dura, mas que lhes proporcionava sobrevivência e liberdade, marcaria o século XVIII como o século do gaúcho, conforme Assunção (2007, p. 24). Nesse sentido, este autor realça que durante este século foi a extração do couro (*cueradas*) do gado chimarrão (*cimarrón*) que dinamizou a economia de toda a região platina (Argentina, Uruguai e Rio Grande do Sul).

O referido autor segue lembrando a transformação deste gaúcho histórico - surgido no século XVIII e associado ao apresamento do gado e a faina das *cueradas* - em trabalhador rural nas estancias (gaúcho *paisano*) no século seguinte. Este processo esteve associado à modernização das relações de produção (dada a introdução da criação de gado, o cercamento dos campos e a novas modalidades de relação de trabalho). Porém, Assunção ressalta que neste século XIX manifestaram-se o que chama de “*rebrotos de gauchismo*”, acontecidos “en diferentes tempos y lugares, de toda la región, teniendo como protagonistas a los hombres rurales y sus conductores, los caudillos, también rurales, en los tres países” (ASSUNÇÃO, 2007, p.31). Estes períodos, segundo lembra o autor, teriam seguidos até princípios do século XX, estariam associados às lutas autonômicas, às campanhas contra os indígenas, às guerras de fronteira, a questão relativa à capital da República Argentina, às disputas intra-oligáquicas e de integração territorial, isto nas margens do Prata e também no Rio Grande do Sul (Revolução Farroupilha e disputas de integração nacional frente aos castelhanos, entre outras):

Durante esos períodos se han violar los nuevos cercados y alambrados (cuando los hay); se faena gordo y ajeno; el valor de la propiedad se pierde, de nuevo, en el renacimiento de una economía semimostrenca y campea, otra vez, por llanos, pampas, cuchillas, montes y quebradas, el triple símbolo del facón, el chiripa y la bota de potro. La ancestral libertad salvaje se recupera o revive en relámpagos violentos, entre los alaridos y fragores de las cargas de caballería de las montoneras, en medio de las hecatombes, que recuerdan de las vaquerías, ahora de cristianos o de indios. (ASSUNÇÃO, 2007, p.31)

Enfim, Assunção (2007, p. 30) falando da glória póstuma do gaúcho, destaca a associação deste tipo social à liberdade em dois momentos. O primeiro referente a sua atividade de caça ao gado alçado e a sua livre circulação pela fronteira e, durante o século XIX, ao grito de liberdade que estaria associado àquelas lutas que reuniam caudilhos e *montoneros*<sup>11</sup>, isto de ambos lados do rio da Prata e no Rio Grande do Sul. Normalmente, se reconhece que a ressemantização do termo gaúcho decorreu da necessidade de sua participação nas guerras como soldado. Porém, o historiador revaloriza a ação daqueles *hombres sueltos* em um período em que comumente a documentação os associava a qualificações negativas (indolente, violento, etc.), dada a sua importância na ocupação territorial e ativação econômica daquele espaço, ainda que suas atividades fossem exercidas de forma ilícita.

---

<sup>11</sup> Derivado de *montón*, plebe.

Tratando da revalorização do gaúcho, Pereira (2011) parte de sua avaliação sobre o sentido negativo presente na documentação colonial. Citando fontes secundárias que comentam sobre documentos coloniais (informes de *vecinos*<sup>12</sup> e documentos judiciais datados de 1771, 1774 e 1790, aparece a qualificação destes gaúchos, gaudérios ou *changadores* (termos que definiam o que qualifica de “população meridional marginalizada”) como vagos, *malentretidos*, malfeitores, contrabandistas e ladrões de gados, para citar alguns dos termos negativos utilizados. Porém, a autora pondera que deve ter-se cuidado com esta avaliação oriunda destes documentos, por tratarem-se basicamente de registros de representantes da ordem estabelecida e judiciais, provavelmente enviesados por sua preocupação com manter a normalidade, podendo estar relacionado a um processo de criminalização daquelas populações marginais. Podemos pensar que essas queixas das autoridades funcionariam para justificar a violência da repressão e forçar sua submissão como mão de obra rural, bem como o pedido de mais recursos para as autoridades centrais<sup>13</sup>. Nesse sentido, a autora lembra que em direção ao final do século XVIII já se acentuam os conflitos sociais no campo, relacionados a sua privatização e a tomada de terra dos indígenas. Outra questão que Pereira (2011) considera é a relativa a real existência de um campo homogêneo povoado por gaúchos e estancieiros, argumentando que historiadores argentinos<sup>14</sup> questionam uma onipresença espacial e temporal, bem como uma homogeneidade étnica, cultura e ocupacional, colocados “peões, arrendatários, pastores, agregados, campesinos, *conchabados* - sob um único rótulo” (PEREIRA, 2011, p. 156).

Se a forma de sobreviver destas populações estava colocando-se como não desejada pelas autoridades e pelos proprietários, levando a sua perseguição, com as lutas independentistas passava-se a falar no gaúcho patriota, como aquele que não desertava. A ressignificação processou-se pela seleção de atributos associados ao termo (liberdade e valentia) e ocultamento de outros (violência e crueldade) com intuito de produzir uma

---

<sup>12</sup> Cidadãos de uma comunidade.

<sup>13</sup> Já no período das lutas de independência, em que se procura associar o gaúcho ao soldado patriota (aquele que não deserta), cantado nos primeiros poemas gauchesco, podemos pensar na legislação da *leva forzada* (recrutamento obrigatório) da 1810, na lei posterior, de 1815, que obrigava a essas populações a portar a *papeletas de conchavo* e nos decretos de Rivadavia de 1822, sobre *vagos y malentretidos*, que destinavam *paisanos* para o serviço militar nos *fortines*, situação retratado no Martín Fierro (1872).

<sup>14</sup> A autora se refere a MAYO, C. A., AMARAL, S., GARAVAGLIA, J. C et. All. *Polemica Gauchos, campesinos y fuerza de trabajo em la campaña in* Estudios sobre el mundo rural: *Anuário IEHS*, n. 2, 1987.

identidade contra um inimigo comum (os realistas espanhóis e seus seguidores)<sup>15</sup>. Como lembra Pereira (2011, p.157), utilizando o estudo de Josefina Ludmer<sup>16</sup>, esse novo momento, que corresponde ao uso do corpo do gaúcho como soldado, também coincide com o surgimento da literatura gauchesca. Seu início teria se dado com os *cielitos* e os *Diálogos patrióticos* de Bartolomé Hidalgo, poeta e soldado artiguista, que adaptando formas populares, teria se apropriado da voz do gaúcho em prol da causa independentista.

Porém, após as lutas pela independência e a vitória contra os espanhóis, o conturbado processo de estruturação nacional, revelou as divergências entre as elites *criollas*, colocando-se de um lado os caudilhos e seus gaúchos (*montoneras*), em busca de autonomia para suas províncias, e de outro, uma elite *criolla* centrada em Buenos Aires e seu porto, advogando um estado centralizado e liberal. Esse enfrentamento, seria exacerbado com a conquista do poder pelo caudilho Juan Manuel Rosas e transbordaria para literatura. Como bem situa Guazzelli,

Após a independência, o intrincado processo de organização nacional poria em campos opostos *unitários*, defensores de um governo central forte e associado ao comércio externo, e *federales*, que pretendiam autonomia para as províncias, onde os estancieros se, convertiam em caudilhos de milícias irregulares. Nos anos 30, o Partido Federal assumiu o controle da Argentina com Rosas, principal caudilho de Buenos Aires. Isto motivou a criação de uma produção literária de cunho liberal, que combatia a “barbárie” dos *gauchos* e dos caudilhos *federales* que os comandavam. (GUAZZELLI, 2014, p. 187)

Cabe refletir então que se com as lutas patrióticas foi possível cantar certas qualidades do gaúcho (e ocultar qualificações de outrora), as disputas entre federais e unitários, vai produzir uma literatura que torna a questioná-lo. Nesse sentido, Pereira (2011, p. 158) resgata que a passagem de um sentido negativo para uma acepção positiva para referir-se aos gaúchos não foi automática, comentário este que antecede sua abordagem da obra *Facundo: civilización y barbarie* (1845), de Domingos Faustino Sarmiento.

---

<sup>15</sup> Um estudo sobre a ressignificação referente ao caso do Rio Grande do Sul pode ser encontrado em GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. *De Rio-Grandense a Gaúcho: o Triunfo do Avesso*. Porto Alegre: Editoras Associadas, 2009.

<sup>16</sup> LUDMER, Josefina. *El género gauchesco Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.

Destacando esse contexto, passamos a considerar a obra de Sarmiento, expoente da chamada Geração de 1837, integrada por jovens liberais, como o poeta Estebán Echeverría, comentado adiante. Sarmiento utiliza a biografia do caudilho Facundo para atacar o governo de Juan Manoel Rosas. Considerado um autor ensaístico e político, apresenta um estilo literário e uma argumentação marcada pelo determinismo físico e racial.

Na parte primeira desta obra, Sarmiento (1952, p.9), tratando dos aspectos físico da República Argentina, indica a extensão territorial e o deserto (entendido como despovoamento e falta de cidades) como os grandes males que a afligem, e que permitem o surgimento dos caudilhos e gaúchos, de seu mundo bárbaro que se opõem ao progresso e aos valores da cidade<sup>17</sup>. Sarmiento (1952, p. 14-15), utilizando a imagem de uma tropa de carretas que se desloca pelo Pampa, onde o capataz é o caudilho, argumenta que no ambiente da campanha prevalece o predomínio da força bruta e da destreza sobre as ideias e as leis, vê nos caudilhos e seus gaúchos (ambos bárbaros) um obstáculo a conformação de uma nação moderna (como as nações europeias desenvolvidas) e para tanto propõe a eliminação deste mundo, indicando o desenvolvimento das cidades, os transportes e a educação<sup>18</sup>.

Quanto ao povo, Sarmiento destaca que é naturalmente amante da ociosidade e de pouca capacidade industrial, indicando a educação e a compulsão social para corrigi-los (exceto os indígenas, que deveriam ser eliminados). Sobre a oposição campo-cidade escreve que “La ciudad es el centro de la civilización argentina, española, europea; allí están los talleres de las artes, las tiendas del comercio, las escuelas e colegios, los juzgados, todo lo que caracteriza, en fin, los pueblos cultos (SARMIENTO, 1952, p. 18), e segue falando com apreço sobre o luxo, os vestidos, o fraque e as roupas estilo europeu, as leis, o progresso e a instrução associados à cidade, elementos que os homens da campanha rechaçam: “ningún signo europeo puede presentarse impunemente en la campaña [...] atraería sobre sí las burlas y agresiones brutales de los campesinos (SARMIENTO, 1952, p. 18).

---

<sup>17</sup> Sobre as causas naturais utilizadas por Sarmiento, Guazzelli (2011, p. 50) argumenta que servem de justificativa para a defesa de um governo liberal, entendido como mais adequando ao desenvolvimento da república.

<sup>18</sup> Guazzelli (2011, p.50), comentando sobre essa eliminação da barbárie para promover o progresso, e utilizando material posterior a *Facundo*, lembra a carta de 20 de setembro de 1861 a Mitre onde recomenda que o então presidente não seja mesquinho e não trate de economizar sangue de gaúchos; também teria se referido a legitimidade da execução dos gaúchos em sua biografia do caudilho Chacho Peñalosa.



Um par de páginas mais adiante, porém, o tom de crítica parece quase desaparecer e as particularidades do gaúcho então aparecem positivadas. Argumenta que no aprendizado duro da campanha radica a origem da autoconfiança individual e da vaidade nacional (de “*civilizados o ignorantes*”), algo que segundo ele é fundamental para as grandes realizações. Parafraseando o general Mansilla sobre o bloqueio francês coloca que “El europeo es para ellos [gauchos argentinos] el último de todos, porque no resiste a un par de corcovos del caballo (SARMIENTO, 1952, p.24). Por sua vez, sua descrição da cena referente a marcação do gado (*la hierra*) ilustra o fascínio que muitas vezes transparece de sua apreciação da vida pastoril e do gaúcho:

La hierra, que es como la vendimia de los agricultores, es una fiesta cuya llegada se recibe con transportes de júbilo: allí es el punto de reunión de todos los hombres de veinte leguas a la redonda; allí, la ostentación de la increíble destreza en el lazo. El gaucho llega a la hierra al paso lento y mesurado de su mejor *parejero*, que detiene a distancia apartada; y para gozar mejor del espectáculo, cruza la pierna sobre el pescuezo del caballo. Si el entusiasmo lo anima, desciende lentamente del caballo, desarrolla su lazo y lo arroja sobre un toro que pasa, con la velocidad del rayo, a cuarenta pasos de distancia: lo ha cogido de una uña, que era lo que se proponía, y vuelve tranquilo a enrollar su *cuerda*. (SARMIENTO, 1952, p.25)

Parece ser este fascínio pela figura do gaúcho que o leva a dedicar um capítulo particular para falar da originalidade e características do gaúcho argentino, demonstrando um nacionalismo e sugerindo-o como uma possível figura de identidade. Neste capítulo, deriva também do meio natural uma inclinação comum à poesia: “un fondo de poesía que nace dos accidentes naturales del país y de las costumbre excepcionales que engendra” (SARMIENTO, 1952, p.27). E acrescenta também que o povo é músico, citando gêneros e instrumentos populares. Mas é quando descreve alguns tipos de gaúchos e suas habilidades extraordinárias (*el rastreador, el baqueno, el gaúcho malo e el cantor*), que o texto atinge seu tom mais romântico. Coloca em primeiro lugar o rastreador pela prodigiosa vista, memória e capacidade de discernimento, o que gera sobre para este tipo respeito e confiança em sua opinião: “El rastreador es un personaje grave, circunspecto, cuyas aseveraciones hacen fe en los tribunales inferiores” (SARMIENTO, 1952, p. 31). Depois descreve o *baqueano*, também caracterizado como grave e reservado, “[...] que conoce a palmo veinte mil leguas cuadradas de llanuras, bosques y montañas. És el topógrafo mais completo, el único mapa que lleva un general para dirigir los movimientos da campaña” (SARMIENTO, 1952, p. 33). Sobre o tipo *Gaúcho Malo*, indica que é uma mescla de fora-da-lei com herói, com princípios e habilidades que o fazem ser respeitado na

campanha. Desde muito perseguido da justiça, "su nombre es temido, pronunciado en voz baja, pero sin odio y casi con respeto [...] no es un bandido, no es un salteador; el ataque a la vida no entre en su idea [...] roba, es cierto, pero ésta es su profesión, su tráfico, su ciencia. Roba caballos." (SARMIENTO, 1952, p. 35-36). Na sua caracterização do *gaúcho cantor*, o compara ao bardo, ao trovador da Idade Média, aproveitando com isso para comentar sobre os dois mundos que convivem na República Argentina e sobre a distinção campo-cidade. "El siglo XIX y el siglo XII viven juntos: el uno dentro de las ciudades, el otro en las campañas." (SARMIENTO, 1952, p. 37).

Outro autor liberal importante que descreve a barbárie dos gaúchos é Estebán Echeverría. O tema do deserto, presente na obra de Sarmiento, já aparecia em *La cautiva* (1837). O poeta descreve, na primeira parte de seu poema, o *desierto*, como uma *llanura* habitada por selvagens que necessita ser integrada à nação. Também aparece a associação entre a realidade natural com a realidade humana do país. No conto *El matadero*, escrito entre 1838 e 1840, e que veio à luz postumamente, apenas em 1871, dada a repressão de Rosas então no poder, o autor faz uma crítica social e política e um retrato da barbárie em tom irônico. Apresenta uma Buenos Aires em plena quaresma castigada pela inundação do rio da Prata, onde uma irracional compreensão popular dos "bons católicos federais" atribuí a culpa pelo dilúvio aos unitários ("libertinos e incrédulos") pelas suas heresias e não veneração do Ungido do Senhor (referência a Rosas).

A descrição que faz da cena que se passa no Matadouro do Alto, onde a população pobre disputas as vísceras das reses abatidas, retrata a visão da elite unitária sobre a população pobre local como uma chusma feia e gritona, de negras africanas, mulatas e de *muchachos cuchilleros* em meio a um ambiente imundo. O conto segue com a perseguição de um touro que havia se soltado. Dominado, este é submetido pelo grupo e executado por *Matasiete*, aclamado por todos como degolador de unitários. Então aparece um jovem a cavalo, que eles identificam como unitário (pelo formato das suíças), cuja descrição destoa do mundo do matadouro: "Era este un joven como de 25 años de gallarda y bien apuesta persona que mientras salían en borbotón de aquellas desaforadas bocas las anteriores exclamaciones trotaba hacia Barracas [...]" (ECHEVERRÍA, 2000, p. 90). Depois de *Matasiete* derrubá-lo traiçoeiramente do cavalo, passam a humilhar e tortura-lo, porém o jovem não se deixar "domar", mostrando o valor dos unitários, e literalmente explode de raiva, morrendo, mas não se

submetendo a humilhação de ser despido. O conto de Echeverría conclui com indicando a representação (oposta) entre federais e unitários e a denúncia do governo de Rosas:

En aquel tiempo los carniceros degolladores del Matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina, y no es difícil imaginarse que federación saldría de sus cabezas y cuchillas. Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el Matadero. (ECHEVERRÍA, 2000, p. 93)

A referência do texto de Echeverría à alcunha inventada por Rosas sobre os unitários (“salvaje unitario”), o fascínio de Sarmiento sobre os gaúchos e suas propostas para eliminação física dos adversários, parecem dialogar com a porosidade que existia entre civilização e barbárie, a qual contribuirá para posicionar *el gaucho* como uma controvertida figura de identidade nacional. A dualidade civilização e barbárie, mas também sua concomitância, passaram a fazer parte das disputas políticas da Argentina, e que repercutiram nas discussões e projetos políticos de outras nações latino-americanas em formação.

Pensando nestes distintos projetos e no que diz Altamirano (1999)<sup>19</sup> sobre a subordinação das letras à política que regia no século XIX, consideramos o que diz Guazzelli sobre a literatura gauchesca:

A contrapartida desta literatura produzida pelos intelectuais dos grandes centros latino-americanos, “europeizados” e em busca de projetos civilizatórios para os “males” do continente, foi uma produção textual muito original, que buscava nas raízes de *los de abajo* a legitimidade para outros projetos políticos. E esta era a denominada *gauchesca*! (GUAZZELLI, 2014, p. 188)

Como já lembrado acima, a ressignificação do gaúcho esteve associada às transformações no campo e ao seu uso como soldado nas guerras de independência. Nesse sentido, é lugar comum falar-se que o gaúcho literário substituiu o gaúcho histórico (*hombres sueltos* da pampa)<sup>20</sup>. Segundo Guazzelli (2014), os temas que se

<sup>19</sup> Ver ALTAMIRANO, Carlos. “Ideas para un programa de Historia Intelectual” in *Prismas, Revista de Historia Intelectual*. nº. 3, 1999, p. 208.

<sup>20</sup> Uma proposta de relativização antropológica que questiona o fim automático do gaúcho, induzido pela na forma canônica gaúcho histórico-gaúcho literário é encontrada em PEREIRA (2011), com base em Marshall Sahlins (1997).

repetem na gauchesca seriam três: “o passado idealizado [...] e qual a gênese dos conflitos que os atingiram; os gaúchos guerreiros, portadores dos ideais americanos de liberdade e igualdade [...]; a sabedoria pampiana, aprendida com a experiência, mais confiável que a ciência dos *puebleros*” (GUAZZELLI, 2014, p.189).

No livro *El “Martín Fierro”*, de Jorge Luis Borges (com Margarita Guerrero), publicado em 1953, argumenta-se que a poesia gauchesca foi uma das criações mais singulares da literatura. Essa literatura distintamente do que o nome sugere não foi escrita por gaúchos da campanha, mas por pessoas cultas da cidade de Buenos Aires e Montevideo, conhecedoras do estilo de vida dos gaúchos e que dominavam a sua linguagem oral (BORGES;GUERRERO, 2017, p. 9-10). Nesse sentido, realçam a convenção que a faz funcionar como algo autêntico: há um cantor *gaucho*, ou seja, que “utiliza de forma deliberada a linguagem oral dos *gauchos* e se vale dos traços diferenciais dessa linguagem, em oposição à linguagem urbana” (BORGES;GUERRERO, 2017, p. 9-10). Por sua vez, além da referida convenção, a sua suposta autenticidade estaria relacionada a uma circunstância específica: a convivência de homens da cidade com os da campanha, propiciada pelas diversas e frequentes guerras ocorridas na região. Observamos que ademais desta referida autenticidade comentada pelos autores, advinda da apropriação da linguagem gaúcha por estes autores cultos da cidade, cabe lembrar seu uso político, pela forma de representação do mundo sugerida pelo texto, definindo o comportamento e os valores adequados dos gaúchos, ou seja, se a voz *gaucha* legitima a poesia, também oculta os interesses da posição superior ocupada pela elite letrada que a escreve.

Borges (2017, p.12) reconhece Bartolomé Hidalgo, que foi soldado de Artigas, como o inventor da referida convenção, sendo esta voz de *gaucho* utilizada pelos autores posteriores da tradição literária gauchesca. Comumente, referem-se de Hidalgo seus *cielitos*<sup>21</sup>, apropriados por ele para uma temática política. Sobre o uso dessas formas populares pelo poeta, Guazzelli, comenta que “Hidalgo recontava os feitos artiguistas, portadores dos ideais libertários americanos contra a intolerável dominação do mundo colonial, herdada pelos organizadores dos Estados nacionais. O texto de Borges (2017, p. 12) destaca, porém, seus *Dialogos Patrioticos*, protagonizados por dois *gauchos*, o capataz Jacinto Chano e Ramón Contreras, realçando que neles o autor encontra a entonação do gaúcho, argumentando que é a entonação de um personagem que define quem ele é e qual é o seu destino. Sobre esta modalidade poética, Guazzelli

---

<sup>21</sup> Baile campesino *rioplatense* de temática amorosa.

considera-a “uma forma pedagógica de, na linguagem campeira, dar entendimento à movediça cena política que se desenvolvia no Prata; aqui era o capataz Jacinto Chano, experiente e sábio, que respondia as muitas dúvidas do gaúcho Ramón Contreras” (GUAZZELLI, 2014, p.189).

Outro autor gauchesco que Borges traz em consideração é Hilário Ascasubi, comentando que é um erro considerar sua obra uma prefiguração de *Martín Fierro*. Sobre isto destaca que Ascasubi tem estilos e objetivos diferentes: “O *Martín Fierro* é triste; os versos de Ascasubi são felizes e altivos e têm um caráter visual, totalmente alheio ao estilo de Hernández”. (BORGES;GUERRERO, 2017, p. 13). Borges avalia ainda as obras *Aniceto el Gallo* e *Paulino Lucero* como superiores a *Santos Veja*, mais publicada. Sobre Ascasubi, Guazzelli comenta outra diferença, política: “também apareceu uma literatura gauchesca a partir do campo político dos *unitarios*, um contraponto a esta massiva produção que se identificava com os ideais federalistas. O mais importante destes autores foi Hilario Ascasubi.” (GUAZZELLI, 2014, p. 190).

Amigo de Ascasubi, Estanilao del Campo, autor de *Fausto*, é trazido por Borges, para considerá-lo outro falso precursor de José Hernández, ainda que tenham usado a voz e o vocabulário gaúcho; o verdadeiro precursor seria o uruguaio Antonio Lusich, autor de *Los tres gauchos orientales*. Na verdade Borges sugere, considerando o conhecimento que tinha Hernandez da obra de Lusich, a proximidade das datas de publicação das obras de ambos autores (junho e dezembro de 1872) e a semelhança do tom e da temática -, que a obra de Lusich foi uma “profecia” da obra de Hernandez, um rascunho para o *Martin Fierro*. Acrescenta, ademais, que os versos de Lusich, em seu início, remetem aos diálogos de Chano e Contreras, de Hidalgo, mas que depois as confidências e queixas indicam o mesmo tom que se encontra no *Martín Fierro*. De qualquer maneira, Borges reconhece a superioridade da obra de Hernández, argumentando que sem aquela a de Lusich seria desconhecida (BORGES;GUERRERO, 2017, p. 21-25).

Considerada obra máxima da literatura gauchesca, a obra *Martín Fierro* é dividida em duas partes *El gaúcho Martín Fierro* (1ª edição em 1872) e *La vuelta de Martín Fierro* (1ª edição em 1879). Sobre a obra de José Hernández, *federal* não rosista, escrita durante a presidência de Sarmiento, cabe considerar que se coloca como uma resposta política à *Facundo* e uma crítica ao governo unitário. Em sua obra, Hernández “cede” a voz ao gaúcho Martín Fierro que canta suas penas na linguagem da campanha, explicando que não é *malevo* por natureza, mas por conta dos desmandos das

autoridades. Considerando as temáticas recorrentes sobre as quais funciona a literatura gauchesca, enumeradas acima, Guazzelli interpreta que o poema estabelece um passado idealizado e a apresentação da gênese de sua modificação:

A transição para os “novos tempos” é essencial em Hernández para toda a dramaticidade da saga de Martín Fierro. Agarrado com tantos outros quando cantava numa *pulpería*, foi remetido para o serviço militar, desencantos de Fierro levam-no a desertar e retornar ao pago, onde encontra o rancho virado em tapera e desaparecidos mulher e filhos. As tropelias que sofreu, Fierro cobrará com violência: e cometerá crimes que terminam obrigando-o a refugiar-se nas *tolderías* dos índios. (GUAZZELLI, 2014, p. 190)

Se Sarmiento esgrime uma causa natural (o deserto) para existência da violência e o atraso, Hernández apresenta com Fierro uma causa social para entender a realidade nacional. Ou seja, Hernández critica aquelas instituições civilizadas (juízes, comissários, comandantes, etc.) que Sarmiento associava ao progresso, indicando o recrutamento forçado como a causa e condição que propiciava aquelas injustiças narradas por *Fierro* e sua conversão em *gaucho malo*. Em *La vuelta, a maleza* Hernández irá atribuir aos indígenas das *tolderias*, que “*No sabe aquel indio bruto/ que la tierra no da fruto/ si no la riega el sudor*” (HERNÁNDEZ, 2004, p.81). Assim, seus versos parecem indicar uma solução para os problemas nacionais que é a inclusão do gaúcho (pois Fierro mostra reconhecer o valor do trabalho) como trabalhador rural e a luta contra os indígenas para a tomada de suas terras não aproveitadas (em adesão ao projeto de Júlio Roca).

Retomando as acima referidas porosidades entre civilização e barbárie, cabe lembrar que sobre *La Vuelta*, Borges comentou que estava prenhe de puro sarmentismo<sup>22</sup>. Importante sobre nossas considerações é ter em conta que, apesar do processo de mitificação do gaúcho ter avançado no século XX (e estamos pensando na obra de Leopoldo Lugones e Ricardo Güiraldes), as visões de Sarmiento e Hernandez são os alicerces do imaginário nacional no qual está inserida a produção e leitura de *Inodoro Pereyra*, o que justifica o destaque dados as mesmas.

---

<sup>22</sup> BORGES, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Seix Barral, 1994, p. 41. *apud* PEREIRA, 2011, p. 178.

### 3 HISTORIA EM QUADRINHOS E GAUCHESCA

#### 3.1 História em Quadrinhos e linguagem

As Histórias em Quadrinhos (HQ) foram por muito tempo consideradas arte menor ou associadas exclusivamente à literatura infanto-juvenil. Atualmente são consideradas uma forma artística particular, que utiliza imagens e palavras, produzindo uma narração gráfica, a qual estão associadas uma gramática e uma leitura específica. Will Eisner coloca que:

A configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo: gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista de quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. (EISNER, 2010, p.2)

A respeito dessa sobreposição da ilustração e da prosa, Eisner ao longo de seu livro apresenta várias situações que mostram a complexidade desta linguagem. Por exemplo sobre o uso do letramento<sup>23</sup>, sua espessura, formato ou associação com certas imagens, estão a serviço da narrativa, imprimindo um sentido a esta, demandando uma leitura concomitantemente de texto e imagem; também se encontram narrativas sem palavras, onde “a ausência de diálogos no intuito de reforçar a ação serve para demonstrar a viabilidade de imagens extraídas da experiência comum” (EISNER, 2010, p.18); ou ainda, o formato dos balões sugere determinadas emoções as falas dos personagens e ao contexto narrativo, podendo ainda estar integrado a composição da cena. Também o enquadramento realizado pelos quadrinhos ou mesmo sua ausência “estabelece a posição do leitor em relação a cena e indica a duração do evento” (EISNER, 2010, p.26). Os quadrinhos estão relacionados a organização do tempo (*timing*) do enunciado, entendido este como “a fusão de símbolos, imagens e balões, [...e] o ato de expressar a ação em quadrinhos separa as cenas e os atos como uma pontuação” (EISNER, 2010, p.26).

---

<sup>23</sup> Se refere as letras das palavras empregadas tanto nos balões, título, narrador, “sons” etc.

A disseminação massiva e global das HQ, criação do ocidente industrializado na virada do século XX, bem como sua importância em diferentes âmbitos da vida social é lembrada por Guazzelli (2000, p.141). Este autor, considerando sobre as HQ<sup>24</sup> e sua capacidade de difusão da arte plástica e da literatura para grandes públicos, comenta que apesar disso a área das Ciências Humanas, e a da História, em particular, ainda a tem negligenciado, embora, “como forma peculiar da literatura [...] ela seria um objeto tão legítimo para a História como qualquer outra manifestação cultural” (GUAZZELLI, 2000, p. 143), propondo, por exemplo, neste trabalho, uma leitura histórica, a partir de um conjunto de obras selecionadas, sobre o tratamento que elas dão ao passado.

### 3.2 Histórias em Quadrinhos (*historietas*) na Argentina

Sobre a produção de HQ na Argentina, Oscar Steimberg (2013), em prólogo datado de 1977, avalia que “dibujantes y guionistas argentinos o formados aquí ocupan un lugar, en la realidad actual del género en el mundo, seguramente desproporcionado en relación con el lugar internacional que en otros órdenes ocupa su país” (STEIMBERG, 2013, p. 19), referindo-se aos aspectos econômicos, artísticos e científicos. Sobre os elementos que contribuiriam para isso, Steimberg parece indicar os estímulos dados por uma dinâmica estilística de atualização e ruptura constante em conjunto com a “humildade” e acessibilidade própria ao gênero (relativamente ao cinema e a televisão), bem como a confluência da conexão com os centros de produção mundial com uma produção relativamente constante e com picos criativos de produção. Assim, para ele, os empecilhos que sofrem em geral os meios de massa na Argentina - tais como a censura, a falta de equipamento e debilidade ou torpeza do setor midiático, são menos determinantes para a produção das *historietas* pois são

Receptáculos de toda la cultura de los medios masivos, pero sin mayores posibilidades de innovación tecnológica, las historietas y el dibujo de humor pueden elaborarse en condiciones casi artesanales... y en todo caso, cuando no pueden aparecer en su lugar de origen, editar-se en el exterior” (STEIMBERG, 2013, p. 19)

---

<sup>24</sup> Exemplificando a abrangência geográfica da HQs, Guazzelli lembra as denominações que recebem na Argentina (*Historietas*), EUA (*Comics*), França (*Bande Dessinée*), Portugal (*História aos Quadrinhos*) e Japão (*Mangá*). Ainda podemos acrescentar a designação *Tebeos*, na Espanha e *Fumetti*, na Itália, esta última significativamente fazendo referência ao recurso balões de fala em forma de fumaça.



Cesar Guazzelli e Alessander Kerber (2013) em trabalho sobre a Argentina, colocam como uma das características culturais deste país a tradição na produção de *historietas* (também conhecidas como *cómics*).

Além de nomes traduzidos no Brasil, como Quino (*Mafalda*) e Maitena (*Mujeres Alteradas*), o texto de Guazzelli no referido trabalho apresenta uma seleção de outros autores e criações nacional e internacionalmente reconhecidos pela qualidade inovadora de sua obra, além de referirem a existência de uma tradição de revistas especializadas<sup>25</sup>.

Com base no trabalho de Guazzelli (2013), lembramos alguns<sup>26</sup> desses nomes aqui, notando a circulação e intercâmbio que se estabeleceu entre estes artistas com o campo das HQ da Europa e Estados Unidos. Começa lembrando o ilustrador Florencio Molina Campos, considerado uma referência sobre motivos gauchescos<sup>27</sup> com seus desenhos de publicidade, desenvolvido nos anos 1920, para um calçado muito utilizado no meio rural (Alpargatas Roda), e depois, mundialmente, trabalhando para a Disney (*El Gaucho Goofy e Bambi*). Dante Quintero é criador de *Patoruzú* (um cacique da Patagônia), outro clássico de longa vida, criado em 1928 e ainda hoje reeditado. Héctor Germán Oesterheld (peronista e desaparecido pela ditadura em 1977) foi um *guionista* (roteirista) dos mais importantes, muito lembrado por *El Eternauta*, cujo argumento é uma invasão de extraterrestres que é enfrentada por guerrilheiros argentinos, obra que foi ilustrada pelos *dibujistas* (desenhistas) Solano López, e mais tarde por Alberto Breccia, dois grandes nomes da ilustração. Carlos Trillo (*Las Puertitas del Señor Lopez, El Loco Chávez*), referência mundial, foi outro *guionista* (roteirista) que trabalhou com nomes reconhecidos da ilustração argentina (Alberto Breccia foi um deles) e na Espanha, França e Itália. O exilado Ricardo Barreiro também produziu roteiros nestes países europeus para desenhistas locais e outros argentinos exilados como ele.

Entre os ilustradores, destacamos Francisco Solano López, parceiro artístico de Héctor Germán Oesterheld em dois momentos e que também produziu na Europa, além

---

<sup>25</sup> Priscila Pereira (2011, p. 107-110) lembra que a partir de meados do século XIX, no contexto de consolidação do nacional e de profissionalização da imprensa e do jornalismo surgem duas importantes revistas de humor gráfico – *El Mosquito* (1863) e *D. Quijote* (1884). A primeira revista de *historietas* de humor argentina é *Caras y Caretas* (1898). Outras revistas importantes são *Cascabel* (1941), *Tia Vicenta* (1957). Dos anos 1970, são lembradas: *Satiricón*, *Humor Registrado* e *Hortensia*.

<sup>26</sup> Outros nomes que os autores consideram muito importantes (ressalvando que a lista é incompleta) são os de Alberto Salinas, Caloi (Carlos Loiseau), Carlos Sampayo, Domingo Mandrafina, Eduardo Ferro, Eduardo Risso, Guillermo Saccomano, José Luis Salinas, José Munõz, Juan Sastutuarain, Lino Palácio, Max Cachimba, Pablo de Santis.

<sup>27</sup> A figura do *gaucho* de Molina Campos é considerada uma das referências para o *gaucho* Inodoro Pereyra de Roberto Fontanarossa, como veremos.

do também já referido Alberto Breccia, uruguaio de nascimento, um dos grandes nomes mundiais, cujos traço expressionistas associou a roteiros baseados em Edgar Allan Poe, Jorge Luis Borges e Ernesto Sábato.

Guazzelli lembra ainda os nomes de Horacio Altuna, desenhista importante que trabalhou na Argentina com Oesterheld e na Espanha, onde também se destacou como roteirista e Carlos Nime (ilustrador importante que referimos adiante). Um estrangeiro adotado que se tornou referência mundial, e que viveu de 1949 a 1959 na Argentina, foi Hugo Pratt, que conviveu com Solano López, Oesterheld e outros. Além destes, Guazzelli cita nomes não menos importantes de uma geração mais recente como Tabaré, Crist e Fontanarrosa<sup>28</sup>. O desenvolvimento deste campo na Argentina ainda atraiu o rio-grandenses José Alberto Mottini, que viveu em Buenos Aires de 1950 a 1962 e trabalhou com Alberto Breccia, Hugo Pratt e José Luis Salinas, ministrando cursos na *Escuela Panamericana*. Outros gaúchos que aproveitaram a tradição da historieta na Argentina - publicando, entre outras, na conhecida revista argentina *Fierro* - foram Adão Iturrugarai, que fixou residência na Patagônia, e Eloar Guazzelli Filho.

Percebemos assim uma intensa cooperação artística entre criadores nacionais e estrangeiros, tanto dentro da Argentina como fora dela, dada a referência que o país tinha nesta modalidade de produção cultural de massas. Outra característica a notar, com base nos detalhes que fornecem os autores, é a de que ambientações, referências e temáticas locais e regionais, como a América Colonial, a Ditadura, a Patagônia, Buenos Aires, a Antártida, bem como os nomes de Borges, Sábato, Che Guevara se misturam com temáticas e referenciais externos como o *western*, os extraterrestres e a literatura de Poe e Lovecraft.

### 3.3 Historieta gauchesca

Vimos anteriormente que o gaúcho, de uma perspectiva negativa ou positiva, esteve no centro da literatura argentina, sendo o eixo sobre o qual giram suas duas

---

<sup>28</sup> Pereira (2011) lembra que “Em 1973 o diário *Clarín* iniciou um processo de renovação gráfico-editorial importante, que repercutirá diretamente no formato e no conteúdo de sua contracapa. O jornal portenho decidiu substituir as tiras de humor, que geralmente eram compradas dos *syndicates* norteamericanos, pelo trabalho de ilustradores e humoristas nacionais. Neste contexto de fortalecimento do humor gráfico argentino, Fontanarrosa será convidado por Caloi a unir-se ao novo projeto, e juntamente com Crist, Viuti, Tabaré, Altuna, Ian, Rivero e Dobal, terá seu trabalho veiculado pelo *Clarín*”.

principais obras, qual sejam o *Facundo*, de Sarmiento e o *Martín Fierro*, de Hernández e que sua ressignificação em outras obras (como *El payador* e *Dom Segundo Sombra*) e pela historiografia nacionalista foram parte fundamental do processo de entronização do gaúcho como figura identitária nacional. Essa relevância do gaúcho e da literatura que o tinha como tema também transbordou para os meios de cultura de massa que se desenvolviam como os jornais, o rádio, o cinema e as historietas. Agora vamos tratar da produção de historietas que se referem a temática do gaúcho e que também serviram para a renovação do imaginário argentino onde todavia cavalga *el gaucho*.

Para tanto, o artigo *La figura del gaúcho en la historieta argentina* (COLLADO; COLLADO, 2015) será utilizado como guia para a revisão dos principais historietistas sobre a temática. Os autores detectam que, à semelhança da literatura, a figura idealizada do gaúcho, suas andanças e valores serviram de argumento para historietas de fundo nacionalista (associando sua figura à história nacional) ou então funcionaram para sugerir um ambiente para quadrinhos de aventura e do tipo *western* norte-americano. Dada a importância da produção, consideram que a HQ referida à gauchesca se configurou como um subgênero.

Destacam primeiramente como obra-chave da historieta gauchesca a *Lindor Covas* (1954), de Walter Ciocca<sup>29</sup>, o qual, junto a *Inodoro Pereyra*, de Fontanarrosa, colocam como os personagens mais importantes do referido subgênero. “*Lindor Covas* protagonizó por décadas una de las más famosas y perdurables tiras de temática gauchesca, tanto por su dinámico tratamiento como por la personalidad del personaje” (COLLADO; COLLADO, 2015, p. 113), êxito que levou a produção cinematográfica de *Lindor Covas, el cimarrón*, em 1963. Os autores trazem uma entrevista com seu autor, onde este comenta que seu argumento foi sendo construído sempre evitando a violência, resultando que seus gaúchos são distintos dos de Eduardo Guitierrez (*Juan Moreira*) e de José Hernandez (*Martín Fierro*), criando um gaúcho caracterizado por sua fidalguia e desinteresse em apoiar o próximo, bem como por um destemor em defender sua liberdade (COLLADO; COLLADO, 2015, p. 113-114). Sobre o enredo de *Lindor Covas* os dois estudiosos resumem que

---

<sup>29</sup> Veremos que os autores mencionem obras anteriores que se referiam ao tema, tais como: *Patoruzú* (1928) de Dante Quintero, *El tigre de los llanos* (1929) de Raúl Roux, *Cirilo* (1939) de Enrique Rapela, *Cabo Savino* (1951) de Casalla y Cao e *Fuerte Argentino* (1953) de Walter Ciocca. Estes, além do ilustrador Florencio Molina Campos e Tulio Lovato, são alguns dos nomes e obras que formariam “una larga tradición que se reparte principalmente por múltiples revistas a lo largo de muchos años por lo que una descripción pormenorizada es imposible en estas páginas” (COLLADO; COLLADO, 2015, p. 112-113).

*Lindor Covas* aparece en el Buenos Aires de Rosas, entre 1845 y 1865 más o menos, como un joven porteño de clase media, con un hermano oficial del ejército federal. En la primera etapa, admira a los unitarios hasta que lo invitan a viajar a Montevideo para unirse al bloqueo del Río de la Plata. Desde ese momento se siente traicionado y escapa y se muestra rebelde ante cualquier autoridad. En su huida va teniendo aventuras por la frontera hasta convertirse en un auténtico gaucho cimarrón. (COLLADO; COLLADO, 2015, p. 114).

Sobre a revolta do personagem, os autores sugerem que se deve à percepção deste (e de Ciocca) de que o fim da liberdade da *llanura* foi produzida pelos alambrados e pela perseguição das autoridades (o que faz pensar no tema recorrente na literatura gauchesca, qual seja o de um passado idealizado onde o gaúcho era feliz e onde a civilização produz a barbárie, como em Martín Fierro, ainda que sem a sua violência de *malevo*).

Outro personagem destacado pelo trabalho dos autores é *Cabo Savino* (1951), de Carlos Chingolo Casala, o qual não é um gaúcho, mas um militar dos *fortines* da época da *Campanha do Desierto*. No site Tebeosfera, especializado na discussão sobre o mundo dos *comics*, o artigo de Oscar de Majo<sup>30</sup> coloca que

El Cabo Savino es el primer militar de la historieta argentina y su autor, Carlos Cassalla, recrea con el personaje el mundo desesperante y marginado del soldado del fortín en las campañas al desierto (tipo Martín Fierro), reflejando a la perfección la ambientación histórica, las armas, el paisaje, la ropa. Uno de los grandes temas que cuestiona Cassalla con esta historieta es la legalidad o no de estas campañas al desierto. (DE MAJO, 2008)

A lista segue com *Patria Vieja* (1958), com *guión* do aclamado autor de *Eternauta*, H.G. Oesterheld, e *dibujo* (ilustração) de Carlos Houme. Segundo os autores, são histórias de formato unitário (i.e., não em série como *Cabo Savino*) sobre o passado argentino, as quais os dois estudiosos consideram uma modernização da tradição gauchesca. Luis Rosales<sup>31</sup>, apresenta-a assim em *Oesterheld en primera persona. HGO, su vida y su obra*:

Esta obra basa su temática en resaltar vivencias del pasado argentino, en especial lo que atañe a experiencias del hombre que simboliza con justicia al

<sup>30</sup> DE MAJO, Óscar. Historieta argentina. La primera mitad de la historia in *Tebeosfera*, 2008.

Disponível em:

[https://www.tebeosfera.com/documentos/historieta\\_argentina\\_la\\_primera\\_mitad\\_de\\_la\\_historia.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/historieta_argentina_la_primera_mitad_de_la_historia.html).

Acesso em: 24 set. 2018.

<sup>31</sup> Informações sobre esta obra do coletivo Bañadera del Comic e a participação de Luis Rosales ver <https://tebeosfera.blogspot.com/search?q=rosales>. Acesso em: 24 set. 2018.

gran marginado de una sociedad autodefinida culta: el gaucho. Desarrollada en episodios unitarios, Patria Vieja da curso a historias donde se exalta el espíritu patriótico de la raza criolla al enfrentarse con fervor a las legiones del conquistador español y a los ejércitos invasores británicos. Sucio, roto, con armamento de escaso poder efectivo, es obligado a marchar a los fortines de frontera en condición de milico raso para dejar jirones de vida en cada durísimo enfrentamiento con el valiente e indómito hijo y dueño de estas tierras: el indio. Sin un personaje fijo en especial, pero determinándolo de hecho en las figuras de la mujer y el hombre de una Argentina en el amanecer de su historia [...] (ROSALES, 2005)

A obra seguinte referida é *Cirilo, el audaz* (1939) de Enrique Rapela, da qual destacam ter sido a primeira historieta a falar da desdita dos gaúchos e de contrapor temas folclóricos aos temas estrangeiros dominantes. Posteriormente, em 1969, em um contexto marcado pela revalorização do nacional, teria produzido a série *El Huinca*, “En esta se pretende crear una epopeya nacional con la imagen idealizada del gaucho, comparando la Conquista del desierto argentino con la del oeste norteamericano” (COLLADO; COLLADO, 2015, p. 115).

Os citados autores ainda comentam sobre visões internacionais sobre o gaúcho, as quais vêem como adaptações a perspectivas e super-heróis estadunidenses. Finalmente, comentam (COLLADO; COLLADO, 2015, p. 116-118). sobre uma série de iniciativas atuais de reedição e novas produções, que interpretam como um *rebrote* da historieta gauchesca auxiliado pelas possibilidades da Internet, entre outras destacam: as três novelas gráfica que compõe *Pampa*<sup>32</sup> com roteiro de Jorge Zetner e ilustração de Carlos Nine, *El último gaúcho* (2012), do uruguaio Willian Gezzio<sup>33</sup>, com base em texto de Alberto Vacarezza, *Juan Moreira*<sup>34</sup>, de José Massaroli, editada entre 1984 e 1985 e reeditado em 2010, além da revista *Moreira*, lançada em 2015, que busca recuperar a temática gauchesca e latino-americana.

Sobre a obra *Martín Fierro*, de Hernández, comentam que é a que teve mais versões gráficas, seja por “por ilustraciones aisladas hasta adaptaciones en viñetas o cuadros, donde se conjuga el arte literario de José Hernández junto con el del ilustrador”

<sup>32</sup> As três novelas que compõe *Pampa* são: *Luna de sangre* (2003), *Luna de plata* (2004) y *Luna de agua* (2005).

<sup>33</sup> Os autores do artigo em tela lembram que sua obra principal é *Santos Cruz*, iniciada em 1971 (COLLADO; COLLADO, 2015, p. 116-118).

<sup>34</sup> *Juan Moreira* é o personagem que dá nome a famosa obra de Eduardo Gutiérrez, publicada em folhetins, entre 1879 e 1880, e considerada como literatura *criollista*. Sua adaptação ao teatro (1884) é referida como marco inicial do gênero na Argentina. Outras obras populares do autor são *Hormiga Negra*, *Juan Cuello* e *El Chacho*, as quais tiveram adaptações ao teatro, cinema e aos quadrinhos. Sobre o aporte do autor ver PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.

(COLLADO; COLLADO, 2015, p. 118), não se referindo assim apenas as historietas, que são sequenciais. Dentre as dezenas de nomes citados, destacam a versão de Carlos Castagnino<sup>35</sup>, de 1962 encomendada pela Editorial Universitária de Buenos Aires. Avaliam sobre esta que as 10 lâminas e a litografia que ilustraram a edição teriam se tornado referenciais para ilustrações posteriores.

Quanto a ilustrações em *comics*, os autores resgatam a feita por Carlos Roume<sup>36</sup>, pela documentação realizada sobre o vestuário e pelas cenas das *peleas con cutillo*<sup>37</sup> para a popular revista argentina *Billiken*, em 1972, com texto próprio de Gérman Oesterheld, conjuntamente com versos do gaúcho de Hernández, versão a qual consideram a primeira historieta do *Martín Fierro*. Sobre as ilustrações do aclamado Alberto Breccia (um dos ilustradores de *Eternauta*) comentam que foram iniciadas em 1991, dois anos antes de sua morte, e só viriam a lume em 2004, as quais são avaliadas por eles como mais próximas das de Molina Campos e Carlos Castagnino do que as versões das historietas<sup>38</sup>. Outra ilustração clássica é a de Carlos Chingolo Casalla<sup>39</sup>, de 2000, sobre a qual realçam a documentação realizada sobre costumes, paisagem, vestuário e elementos da vida pastoril. Com base neste recorrido, os autores destacam algumas cenas que passaram a fazer parte do imaginário sobre o gaúcho: “la representación del indio, el viejo Vizcacha, la muerte de Cruz, o el propio Fierro con la guitarra (COLLADO; COLLADO, 2015, p. 118).

Por fim, referem os autores a versão ilustrada por Roberto Fontanarrosa, de 2004, com 36 vinhetas. Na portada desta edição, está a imagem de *Fierro* com sua *vihuela* (viola, em castelhano), cantando suas penas. Esta versão de Fontanarrosa parece funcionar para atualizar e aproximar o clássico nacional de um público que o conhece como o criador do gaúcho *Inodoro Pereyra*, embora aqui o tom seja respeitoso – distinto do encontrado nas historietas de *Inodoro*. Ainda sobre a relação do autor de *Inodoro Pereyra* com o clássico gauchesco, em 2007, foi lançado o filme de animação *Martín Fierro*, no qual fez os desenhos (ampliados para 135) para servir como

<sup>35</sup> Os autores informam que a encomenda das ilustrações foi feita na sequência de sua escolha para da Academia Nacional de Belas Artes (COLLADO; COLLADO, 2015, p. 118).

<sup>36</sup> Ilustrações e avaliação sobre sua arte: Disponível em: <https://ilustracion.fadu.uba.ar/2017/03/10/carlos-roume-1923-2009/>. Acesso em: 22 set.2018.

<sup>37</sup> Lutas com facas

<sup>38</sup> Ilustração disponíveis em <http://caprichosdecomic.blogspot.com/2010/03/jose-hernandez-alberto-breccia.html>. Acesso em: 22 set. 2018

<sup>39</sup> Além desta edição, Casalla já havia realizado uma versão em 1947, durante seu serviço militar, para a revista *Soldado Argentino*. Disponível em: <https://luisalberto941.wordpress.com/2015/02/24/el-martin-fierro-dibujado-por-el-conscripto-casalla-carlos>. Acesso em 22/09/2018

ilustrações base para a animação, bem como participou do roteiro. “Un drama gaúcho”, segundo manifestou Fontanarrosa<sup>40</sup>, considerando sobre sua destinação para todos os públicos e não exclusivamente para crianças (COLLADO; COLLADO, 2015, p. 122).

### 3.4 O gaúcho Inodoro Pereyra de Fontanarrosa

Inodoro Pereyra, *el renegau*, é um gaúcho de historieta, criação do rosarino Roberto Fontanarrosa. Apareceu em 1972 na revista de humor *Hortensia* da cidade de Córdoba, passando, em 1974, para a revista *Mengano*<sup>41</sup> e, depois, na *Siete dias*. Em 1978, a tira estabeleceu-se no jornal *Clarín*, de Buenos Aires, enquanto seu criador permaneceu em Rosário, junto aos amigos e aos *canallas*<sup>42</sup> torcedores do Rosário Central. A historieta foi publicada durante 35 anos, até seu falecimento em 2007. Fontanarrosa, também criou outros personagens de historietas, como Boogie, *el aceitoso*<sup>43</sup>, tendo ainda uma produção importante em prosa. Em 2004, o autor do consagrado<sup>44</sup> Inodoro Pereyra, fez a ilustração de uma nova edição de *Martín Fierro*<sup>45</sup>, utilizando a popularidade de seu traço e de seu gaúcho para aproximar e renovar o clássico da poesia gauchesca para o público argentino. Em 2007, foi lançado o filme de animação *Martín Fierro*, de Horacio Grinberg, no qual realizou os desenhos e participou do roteiro. Tanto no filme como no livro, o humor encontrado em sua historieta cede à reverência ao clássico nacional.<sup>46</sup>

Sobre a narrativa de Fontanarrosa, tanto das historietas como da prosa, Salas (2013, p.11) nota que é construída com base nos sentidos comuns compartilhados entre ele e seu público, trabalhando tanto a paródia desta base comum como o exercício do absurdo, propondo o rompimento dos nexos normalmente aceitos para esses

---

<sup>40</sup> Fontanarrosa, Roberto. *El Martín Fierro es un drama gaúcho*. Entrevista de Marina Zucchi *Clarín*. 10 agosto 2006. Disponível em: [https://www.clarin.com/espectaculos/martin-fierro-drama-gaúcho\\_0\\_SkUMrLm1CYx.html](https://www.clarin.com/espectaculos/martin-fierro-drama-gaúcho_0_SkUMrLm1CYx.html). Acesso em: 22 set. 2018

<sup>41</sup> Esta palavra equivale ao nosso Beltrano.

<sup>42</sup> Seu clube era o Rosário Central, uma das suas paixões, tendo criado sua mascote (El canalla). Um dos temas recorrentes de sua prosa foi o futebol. Segundo Guazzelli (2013), existem duas versões para o apelido *canallas* assumido pelos torcedores do Central: uma refere-se a baixa extração social dos seus torcedores, oposta a dos rivais, do Newell's (apelidados de *leprosos*); outra, ao seu não comparecimento ao um jogo contra o rival em benefício de um leproso.

<sup>43</sup> Conforme já referido, no Brasil foram publicadas algumas histórias do personagem, o qual parodiava um mafioso ao estilo dos gangsteres norte-americanos, machista e racista.

<sup>44</sup> As tiragens da edição dominical do *Clarín* atingiam cerca de 500 mil exemplares

<sup>45</sup> Encomendada pela *Ediciones de la Flor*, que entre outros publicava Fontanarrosa e Quino.

<sup>46</sup> Ver Alejandro Aguirre Salas (2013) sobre avaliação das ilustrações de Fontanarrosa para o *Martín Fierro*.

referenciais. Esse seu fazer intelectual, relacionado a produção do humor por meio da paródia e do absurdo, nos traz a mente dois comentários vistos em capítulo anterior. Em primeiro lugar, nos faz lembrar a defesa que Vargas Llosa (2002) traz da ficção como forma de acesso aos imaginários de uma época, isto é, seu argumento de que as mentiras da ficção falam de verdades que os historiadores não sabem ou não podem falar. Em segundo lugar, considerando Guazzelli (2014), nos remete a uma daquelas preocupações que os historiadores devem ter em conta ao utilizar textos literários, qual seja a de que as representações utilizadas pela literatura são componentes da realidade, mas que também o ficcionista produz representações, inserido que está no contexto histórico-cultural em que produz sua ficção. Sobre a capacidade reveladoras e analítica do texto fontanarossino Salas conclui que:

De esta manera, su obra deviene en exponente de los temas y productos culturales que inciden y constituyen los imaginarios colectivos, los que lo han formado a él y a su público, reflejo de múltiples registros de la cultura argentina, crónica de lo que su tiempo consume y piensa. Al tiempo, obra ampliamente divulgada mediáticamente, que incide en los mismos imaginarios de los que mana. (SALAS, 2013, p.11)

A historieta humorística surgida em Córdoba, se insere em um contexto de consagração do folclore e dos seus festivais, movimento iniciado ainda nos anos 1960, com a criação em 1961 do *Festival Nacional de Folklore de Cosquín* e do *Festival Nacional e Internacional de la Doma e de Folklore de Jesús María*, criado em 1965, ambos na província de Córdoba, que serão posteriormente televisionados para o resto do país.

Essa intensificação das manifestações culturais de *lo nuestro e del gaucho* frente ao cosmopolitismo portenho são contemporâneas ao papel político que o interior argentino passa a ter nas discussões nacionais ante o poder central, advindas com o *Cordobazo*, em maio de 1969, e conflitos similares em outras províncias. Por sua vez, parece ter-se associado a este deslocamento do centro político em direção ao interior argentino um discurso nacionalista<sup>47</sup> enaltecendo o gaúcho e bastante presente nestes festivais. E este tom de caráter pomposo sobre a figura do gaúcho parece ter sugerido a possibilidade do personagem de Inodoro Pereyra a Fontanarrosa<sup>48</sup>. Diferentemente do

---

<sup>47</sup> Havíamos já ressaltado com Salas (2013, p.10) quanto ao clima de fervor nacionalista e mobilização popular precedente a volta de Perón.

<sup>48</sup> Em entrevista a Vicente Muleiro, publicada no Clarín em 17/12/2005, Fontanarrosa, citando a Daniel Samper Pizano, comenta: “lo contrario al humorístico no es lo serio [...], es lo pomposo. [...] Lo enternecedor y lo apto para el humor es lo pretencioso”. *Apud* Alejandro Aguirre (2013, p.15).



futebol, uma paixão confessa e tema de muitos de seus contos, Fontanarrosa comenta que *Inodoro* não surgiu de seu conhecimento nem de seu interesse sobre o campo. “Alguna vez me preguntaron si Inodoro refleja mis conocimientos. No hay que engañarse. Sumando todas las horas de mi vida que estuve em el campo, si son quatro es mucho. Al campo no lo conosco ni me despierta curiosidad”<sup>49</sup>. Nesse sentido, podemos especular sobre outro possível interesse para seu texto, além do de fazer rir, relacionado ao humor como uma forma de desvendar certas realidades e/ou desmistificar o estabelecido (instrumento analítico e/ou subversor), pois o efeito humorístico buscado está relacionado a produção de um estranhamento em relação ao sacramentado, no caso a figura identitária do gaúcho estereotipado pela literatura gauchesca, atualizada e exacerbada pela retórica dos festivais folclóricos e os registros do rádio-teatro, no contexto da cultura de massas.

Essa desnaturalização de um elemento identitário associado a uma identidade proposta e reiterada como unívoca, não com o sentido de destruí-la por completo, mas de tencioná-la e mostrá-la porosa a outras referências, parece dialogar com as possibilidades e as considerações de Stuart Hall em seu livro, já citado, *Identidade cultural na pós-modernidade*, ainda que esta não seja uma preocupação explícita de Fontanarrosa. Inodoro aparece como um anti-herói, próximo a cada um de nós, um bom sujeito, *apareceiro* capaz de nos conduzir em suas aventuras textuais pela gauchesca e apto como baqueano a nos seduzir a cruzar fronteiras, cercamentos que historicamente associam-se a seu fim como *hombre libre*.

O gaúcho Inodoro Pereyra vive em seu rancho isolado em algum lugar da Pampa com sua *china* Eulogia e seu cão falante Mendieta. Inodoro se enamora de Eulogia em um baile no quarto episódio, fugindo com ela na garupa de seu cavalo, depois de envolver o pai de Eulogia em uma nuvem de poeira produzida pela execução de um bravio e astucioso malambo, exemplo da afamada *picardía criolla*<sup>50</sup>. “*Por qué te roban, Eulogia, carnavaaleando!*”<sup>51</sup> exclama seu pai, quando percebe que levam

<sup>49</sup> Ver GOCIOL, Judith; “Inodoro y su tata” in FONTANARROSA, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2001, pp. 9-10.

<sup>50</sup> Esperteza ou capacidade de improvisação que supostamente caracterizaria a gente *criolla*. Esta característica é reiteradamente mencionada na historieta. Por exemplo quando Inodoro Pereyra consegue derrotar o Basilisco (um tipo fabuloso de lagarta gigante de um olho que mata ao olhar) usando um espelho.

<sup>51</sup> Referência a música La Pomeña, cantada por Mercedes Sosa, que fala de uma Eulogia Tapia, personagem real e popular na localidade de La Poma, na província *norteña* de Salta, província esta conhecida nacionalmente pelo seu fervor folclórico. O truque de Inodoro faz alusão a poeira levantada

Eulogia, reproduzindo um verso de uma *zamba* famosa. Na história seguinte, Eulogia revela que não é uma *china* submissa como esperado pelo machismo gaudério. Mais adiante a delgada morena de olhos negros se transforma em uma entroncada mulher, acentuando sua firmeza no trato com Inodoro.

Mendieta é visto em um quadrinho na aventura seguinte, retornando somente seis histórias mais a frente, quando o vemos ajudando Inodoro com um rebanho de... galinhas! E quando sabemos sua real história. Conta que era peão e se *emperrava* (era um lobisomem) nas terças-feiras de lua cheia, retornando a forma humana com o amanhecer, até que um eclipse lunar o deixou como cão em definitivo. É um cristão em forma de *perro*. Ao longo de existência da historieta, transforma-se no mais frequente parceiro de aventura e conversa de Inodoro Pereyra, com tiradas e reflexões que o fixam em uma posição de maior discernimento do que a do gaúcho. Entre outros personagens secundários, podemos lembrar do porco Nabucodonossor, dos *loros*, do *malón de indígenas* e das *partidas*, caricaturas de policiais em busca de gaúchos *malos* ou de soldados de Mansilla em perseguição aos indígenas.

A fase em que esteve publicada pela revista *Hortensia* (1972-1974), é marcada por encontro com distintos personagens – Darwin, Borges, o matador de cangaceiros Antônio das Mortes, revolucionários mexicanos (referência ao artista popular Guadalupe Posadas), Papai Noel etc . Predomina a paródia ao gauchesco e ao folclorismo, junto ao uso da transtextualidade (presente desde a primeira aventura), como recursos de humor. São histórias quinzenais, desenvolvidas em uma página e com formato narrativo unitário.

Com a passagem as revistas *Mengano* e *Siete Dias*, 1974-1978, o espaço aumenta e a frequência de entregas passa a ser semanal. As peripécias de Inodoro Pereyra se aceleram e a estória passa a ter o formato seriado, parodiando os folhetins e o rádio-teatro gauchesco, gênero que o autor ouvirá quando criança, segundo comenta Judith Gociol (2001) na apresentação da coletânea de 20 anos de Inodoro Pereyra 20 anos, publicada pelo editorial bonaerense Ediciones de la Flor. É, pois, um período de Inodoro marcado por encontros e aventuras.

A troca de suporte, com a ida ao importante diário portenho *Clarín*, em 1978, leva a que a paródia à temática folclórica perca acento. Permanece o emprego da

---

pelo vento *Zonda* comum naquela região. Priscila Pereira (2011, p. 75) detalha que a letra é de Manuel Castilla e foi musicada por Gustavo “Cuchi” Leguizamón, sendo gravada em 1969 pelo *Duo Salteño*.

transtextualidade, ganhando peso como mecanismo de humor os deslocamentos de sentido junto a uma velada presença do cotidiano – referindo temas como subemprego, inflação, turismo, festa de final de ano etc. Percebe-se um Inodoro mais sedentário e caricatural e com desenhos menos complexos.

Sobre os recursos gráficos utilizados, Judith Gociol (2001), comenta que “La historieta de los primeros tiempos era gráficamente más elaborada: tomas cinematográficas [...]; alternancia de líneas más *juertes* [fortes][...] y más débiles [...]; los juegos con los bordes de los cuadros y el trabajo con las texturas[...]”. Fisicamente, o personagem vai se transformando, sendo notável que seu corpo se apequena, modificam-se seus olhos e cabelo. O traço é suavizado, resultando em uma figura mais simplificada e caricaturesca, que com pequenas modificações, marca sua larga permanência no *Clarín*. Sobre as influências iconográficas<sup>52</sup>, Gociol nota que Pereyra remetia, em seus inícios, entre outros traços, às maneiras de Martín Fierro, ilustrado por Carlos Castagnino e aos gauchos de olhos achinados e características físicas das ilustrações de Carlos Alonso para *Guerra al malón*, escrita pelo comandante Manuel Prado. Depois, com olhos saltados e dentes grandes, a influência percebida é a dos desenhos que Florencio Molina Campos fez para o almanaque Alpargatas.

Salas (2013, p.60) aponta três elementos sob os quais Fontanarrosa constrói seu discurso humorísticos ao longo do tempo: a paródia, sobre os discursos constituídos, a referência a outros relatos e discursos (transtextualidade)<sup>53</sup>, que utiliza e recombina, e a velada realidade conjuntural<sup>54</sup>. Recupera Salas que a paródia, assim como a caricatura, funciona enfatizando o que já existe, de modo que fique claro como o discurso compartilhado a ser subvertido se constrói, “evidenciando sus engranajes y las posibles contradicciones que lo envuelven [...] vulnerando los valores e patrones impuestos. [...] Fundamental, solo funciona en tanto el conocimiento del discurso sea compartido con el

---

<sup>52</sup> Segundo definido por Panofsky (2014, p. 50-54), a iconografia se preocupa com a análise de imagens, estórias e alegorias produzidas pela reunião dos motivos artísticos com assuntos e conceitos em contraposição ao seu sentido intrínseco. Este se posiciona numa camada invisível, a qual a interpretação iconológica procura revelar. Ainda que Gociol, comente sobre aspectos pré-iconográficos como o traço, volume e a expressões gestuais, ao tratar do gaúcho e enumerar autores e fontes literárias recepcionadas por Fontanarrosa, a autora parece realmente avançar para uma abordagem iconográfica. Por fim, aproveitamos para lembrar que a análise iconográfica não é o foco do presente trabalho.

<sup>53</sup> Sobre o conceito de transtextualidade Salas (2013, p.19) comenta que “Para pensarlos, nos apoyamos en la definición de *transtextualidad* de Gérard Genette, entendiéndola como «todo lo que pone (un texto) en relación, manifiesta o secreta, con otros textos», desde una *intertextualidade* que va de la cita a la alusión no explícita, hasta una *metatextualidade* que genera una relación de comentario con otro texto sin explicitarlo necesariamente.

<sup>54</sup> A realidade implícita é o chamando “componente extratextual”, segundo a terminologia de Gérard Genette, empregado por Salas.

público” (SALAS, 2013, p. 16). Sobre a transtextualidade presente em Inodoro Pereyra, Salas (2013, p.19) destaca que os diferentes discursos e registros são recombina- dos de forma não hierarquizada, produzindo novos sentidos, com a narrativa construída sobre uma realidade conjuntural compartilhada.



Figura 3.1 – Mais que valentia e honestidade, pátria necessita de imaginação

Os trabalhos de Pereira (2011, p. 68) e Salas (2013) ressaltam que a historieta e seus personagens apresentam modificações ao longo de sua existência, tanto iconográficas como comportamentais relativas aos personagens, bem como na dinâmica narrativa e, ainda, na mudança de acento que dá aos mecanismos de humor que o autor utiliza. Inodoro gaúcho matreiro próximo ao Fierro da *Ida*, em *Hortensia*, gaúcho aventureiro das aventuras folhetinesca, de *Mengano* e *Siete dias* e gaúcho assentado e *hablador*, *chistoso*, *cercano*, cúmplice, no *Clarín*.

Sobre a fase inicial de Inodoro Pereyra, trazemos a avaliação de Salas que utiliza um recorte classificatório que destaca o mecanismo de humor preponderante – no caso, a paródia - bem como ao que é objeto desse mecanismo, qual seja o gaúcho literário e institucionalizado e os seus desdobramentos culturais renovados em diferentes meios de massa ao longo do século XX:

Durante su etapa inicial, *Inodoro Pereyra* se enfocó en la parodia del estereotipo del gaucho socialmente instituido como personaje, así como a los múltiples registros que lo usaban a él y a un criollismo telúrico como fuente de discursividad en canciones, radionovelas, poemarios, programas televisivos, películas, historietas o masivos festivales folcloristas. (SALAS, 2013, p. 60)

Tomando-se a primeira prancha da historieta (*Cuando se dice adiós* – Figura 3.2) reconhece-se facilmente que Inodoro parodia cena em que *Martín Fierro*, já rebelado ante as injustiças das autoridades e a perda de sua família, é um gaúcho *malo/matrero*. Cercado por uma *partida* policial, a valentia de Inodoro faz que um dos soldados passe para seu lado (“*Alto maulas, así no se mata a um valiente*”), remetendo ao Cruz do poema de Hernández (“*Cruz no consiente/ que se cometa el delito/ de matar así un valiente*”). Porém, depois de derrotar os soldados, Inodoro Pereyra demonstra consciência dessa semelhança e recusa a sugestão de seu parceiro para fugirem para as *tolderías* (território dos indígenas), respondendo que quer ser original. Então o último quadrinho mostra cada um seguindo o seu rumo, e o narrador externo comenta que escorrem “*dos lagrimones*” (duas lágrimas) pelo rosto de Inodoro, *lagrimones* que remetem àqueles dos versos do *Fierro*, quando ele e Cruz sim deixam a civilização rumo as *tolderías* (“*Y cuando la habían pasao,/una madrugada clara/ le dijo Cruz que mirara/ las últimas poblaciones;/ y a Fierro dos lagrimones/ le rodaron por la cara*”) – porém agora a historieta mostra que a situação é diferente e o retorno ao passado não se pode colocar mais como solução. Inodoro parece consciente dessa impossibilidade, só lhe restando pois ser original. Essas lágrimas conscienciosas e reveladoras poderiam ser lidas como de nostalgia pela perda do mundo inventado que ela própria parodia. De qualquer forma, a originalidade como solução evita ao *Renegau* se transformar no gaúcho conformado que marca *A Vuelta de Martín Fierro*, uma preocupação que remete ao conto *El fin* de Jorge Luis Borges.

Descrições com a de seu rancho “Prefabricada vernácula. Verruga habitacional en la pampa bárbara” ou do ar do deserto “Cereal, cotidiano y onomatopéyico crecía el polén visceral de la mañana. El aire estaba enfervorizado.” ou “Cosmético y facial el rubicundo febo de la siesta inventada zumbones y gorgojos sobre Inodoro Pereyra, “El renegau”, abocado, para variar, a los menesteres menores de su vida vertebral y agraria” são exemplos de um recurso bastante utilizado e característico do período pré-Clarín da historieta, qual seja o uso de um narrador externo. A presença deste narrador produz um espaço textual privilegiado por Fontanarrosa para, na introdução ou nos comentários

narrativos, fazer uma paródia às imagens rebuscadas da retórica “nativista/festiveira”, associado a cultura de massa do século XX, em voga no surgimento do personagem.

Junto a este texto do mundo nativista e dos festivais de folclore podem vir mesclados trechos de canção consagradas da cultura argentina, não apenas rural-folclóricas, mas urbana e portenha como um tango. Por outro lado, as falas de Inodoro e seu cão-parceiro Mendieta, se caracterizam pela referência à poesia gauchesca, mas também se presencia em suas vozes, direta ou alusivamente, canções, eventos ou personagens da cultura de massas. Se há essa divisão de espaços entre um discurso nativista, pretensiosamente culto e literário – associado ao narrador- e uma linguagem à gauchesca, deliberadamente oral e popular – associada a voz dos personagens -, também há uma promiscuidade de ambas linguagens com os referenciais da cultura de massas atuais, desconstruindo uma suposta pureza daquelas linguagens e destapando a *olla* da complexidade cultural argentina.

Nesta primeira aventura (Figura 3.2), o narrador aparece, de forma relativamente tímida, comparando Inodoro a *un alarido de coraje, um tubérculo ancentral* – enquanto a linguagem dos personagens remete a oralidade da gauchesca do século XIX. Embora ambas linguagens sejam parodiadas, o contraste entre elas, que propõe ao leitor uma forma de recombinação de discursos, contribui para o efeito humorístico. Para este efeito também contribuem a inserção de elementos de cultura de massa argentina de outros estratos, não aparentados com os referidos à gauchesca. Por exemplo, observamos que o narrador inicia a historietta com “*tirao por la vida de errante bohemio*” que é transcrição do início do tango *Anclao en París* famoso na voz de Gardel<sup>55</sup>, “*Inodoro Pereyra dentro a la pulperia*”. Ou seja, uma citação completamente oposta ao mundo pastoril de Inodoro é utilizada para falar da situação em que se encontrava quando adentrou na pulperia (também um local próprio de reunião de gauchos na campanha), produzindo um estranhamento bastante risível, pois a gauchesca é construída propondo uma oposição, uma desconfiança do o *paisano* relativamente ao *pueblera*. Salas (2013, p. 97) descobre outras referências. Por exemplo, no comentário do narrador sobre a luta de Inodoro com os soldados (“*la lucha fué cruel e mucha*”), nota a citação ao tango Uno, letra de Enrique Discépolo (“*Uno [...] sabe que la lucha es cruel y es mucha y se dessangra*”) que canta a desgraça de um homem que não pode

---

<sup>55</sup> Anclao em Paris, 1931. Música: Guillermo Barbieri. Letra: Enrique Cadícamo. Disponível em: <http://www.todotango.com/musica/tema/37/Anclao-en-Paris/>. Acesso em 03 out. 2018.

mais amar; e ainda no próprio título, *Cuando se disse adiós*, uma *zamba* contemporânea sobre amor e despedida de Juan Falú e Jaime Dávalos, dois nomes importantes dos festivais folclóricos de então. Isto é, referências ao amor e despedida utilizada na historieta que se encerra com a separação dos dois gauchos.

Cabe considerar o quanto esse contrabando não hierarquizado de citações de outros discursos, uma marca da narrativa de Fontanarrosa, tencionam a identidade unívoca construída pela *gauchesca* e atualiza a identidade cultural argentina. Este é o objetivo do próximo capítulo, onde realizamos o exercício de uma leitura com base nas reflexões teóricas antes resgatadas, buscando observar conjuntamente as dinâmicas do humor, a intertextualidade e a cumplicidade no desmonte ou reafirmações de padrões comuns de referência.

Quando se dice adiós



Figura 3.2 – Lagrimones originais



#### 4 TIRAS COMENTADAS

Esta primeira tira (Figura 4.1) é da fase em que a historieta burlava a forma seriada dos folhetins e do rádio-teatro gauchesco, fase anterior a sua ida ao diário *Clarín*. Note-se que o humorístico reside na dissintonia dos discursos: a proposta romântica versus os temas trazidos por Mendieta e o gauchesco versus o erudito. O gauchesco não se mostra “natural” a Mendieta ainda que ele viva na pampa com o gaúcho Inodoro.

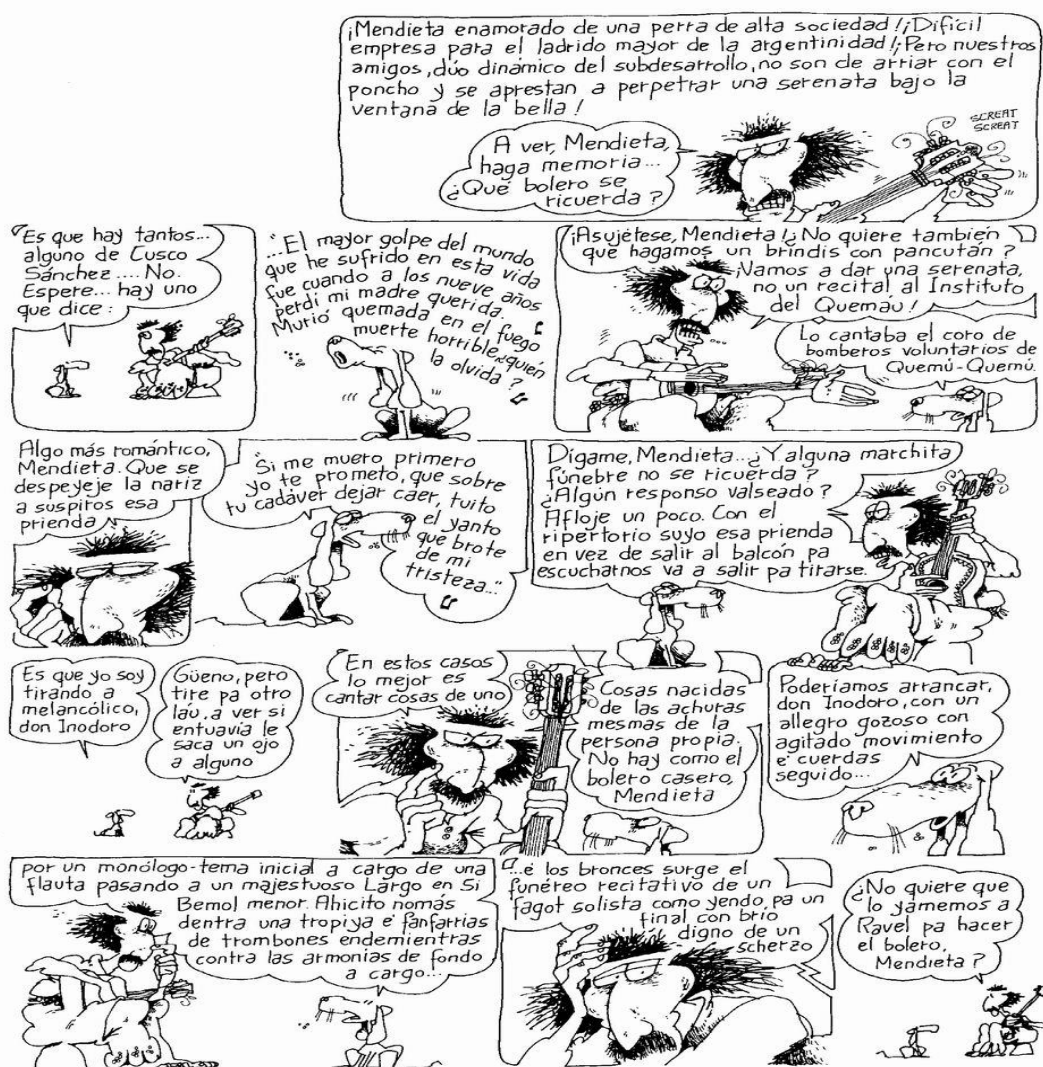


Figura 4.1 – Civilização e barbárie: O gauchesco e o bolero de Ravel

A tira abaixo (Figura 4.2) joga como o uso mercantil do tradicional pela indústria e pela publicidade, atividades associadas à cidade, em uma alusão ao ilustrador

Molina Campos e seus famosos gauchos da Alpargatas Rueda e à primeira atividade profissional de Fontanarrosa.

### Al que me hable mal del caucho

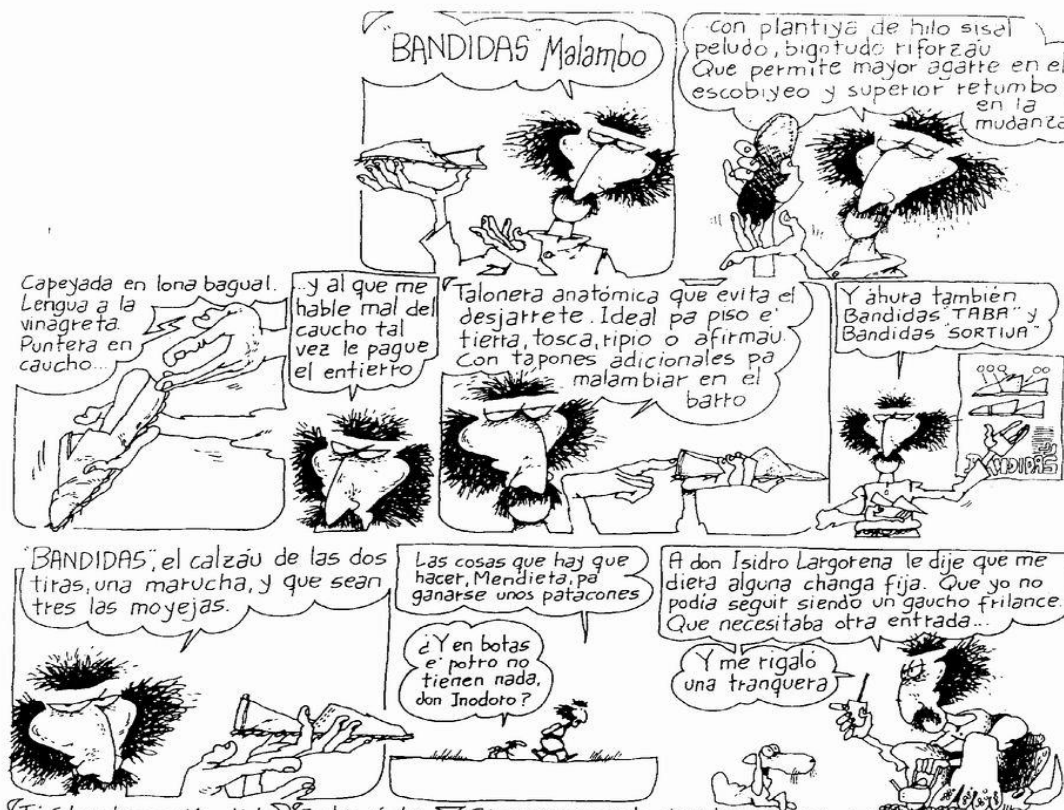


Figura 4.2 - Mercantilização da “tradição” e o subemprego, os “changadores” modernos.

A tira seguinte (Figura 4.3) traz a oposição entre o próprio (*lo nuestro*) e o estrangeiro. O folclorista da cidade está preocupado com a possível extinção do gaúcho, como quem se preocupa com um animal ameaçado, revelando uma percepção naturalizada da identidade, que é a que constitui o senso comum. Sobre os atributos característicos do nosso gaúcho, por outro lado, revela curiosidade a respeito de como Inodoro não foi recrutado (e eliminado) nas campanhas militares contra os índios. Inodoro, como pego em flagrante sobre sua capacidade guerreira e viril, argumenta que foi preservado para tarefas mais difíceis, como para proteger a nação de um ataque estrangeiro. Perguntado, sobre outro atributo que comumente a literatura associa ao gaúcho, qual seja a generosidade e a nobreza, que poderia demonstrar, sugere o pesquisador da cidade, contribuindo para a publicação do livro, só lhe resta marchar com seus poucos trocados. Mais uma vez, a tradição serve aos cultos da cidade.

## El ocaso del loco



Figura 4.3 – E *Lo nuestro*, quem paga? Ou a tradição sai caro a Inodoro.

Não pode nosso paisano estar sossegado em seu pago. Esta harmonia é interrompida em plena contemplação das belezas naturais próprias da campanha em plena primavera. O mundo harmonioso do gaúcho invadido pelas coisas do mundo externo é o tema principal desta tira. Neste idílio primaveril e gauchesco, aparece

(Figura 4.4) Inodoro cheirando uma flor, quando tem o *narizote* picado por uma abelha, a qual repele, derrubando-a no chão. Na sua ignorância rural, faz referências confusas a coisas fora de seu mundo, supostamente de ouvir falar pela televisão, pulperia moderna, no contexto dos 50 anos do fim da Segunda Guerra; desinformação que o faz misturar kamikazes com hari-krisna (haraquiri). Porém o externo também serve para falar do seu mundo. Nesse sentido, note-se a forma velada de falar da ditadura argentina, ao se referir a dor associada à picada da abelha africana e ao então ditador de Uganda, associado picadura a ditadura. Ressalte-se que é o tapa do gaúcho que a derruba no chão. Não está aqui a serviço da ficção do autor uma identidade gaúcha como sugestão de resistência e de unidade de ação frente a ditadura? Ou seja, pode que o gaúcho fontanarrosino, gaúcho tornado poroso pela paródia que sofre o estereótipo épico, não resulte enfim destruído pelo humor, mas relativizado e ampliado pelo contato com aquilo que na gauchesca original (o mundo externo ao seu pago) é colocado como ameaça; aqui está relação é rompida, invertida, sendo o externo uma forma de revelar, criticar e renovar o interno.



Figura 4.4 – Idílio primaveril gauchesco interrompido por uma (d)pi(t)cadura.

É possível ler a tira seguinte (Figura 4.5) também com essa chave, qual seja de o que é mostrando tradicionalmente como ameaça a *lo nuestro*, o não *criollo*, seja usado para insinuar um *darse cuenta* nacional, ou melhor ainda, sobre que base e interesses se funda o discurso do nacional. A tira traz referências ao processo de formação do nacional associado a exclusão do outro como outro, o indígena e o gringo subsumidos

no argentino pela política cultural nacionalista. Mas talvez, possa-se ler como alusão a outro processo, onde o que foi assimilado, tencione o que se quer mostrar como argentino. O primeiro quadrinho toca na tática da paranoia nacionalista da ameaça representado pelo estrangeiro. Inodoro (representação do imaginário pátrio incentivado pelo nacionalismo dos militares) vê na palavra indígena *yaguareté* o complemento da consigna da Revolução Francesa, lembrando dos direitos humanos ao seu público, algo indesejado pelas autoridades militares atuais. Da mesma forma que os indígenas foram descartados do nacional nas campanhas *del desierto* militares e culturais que forjaram a nação, também os direitos humanos deveriam estar fora da grande estância nacional de então.

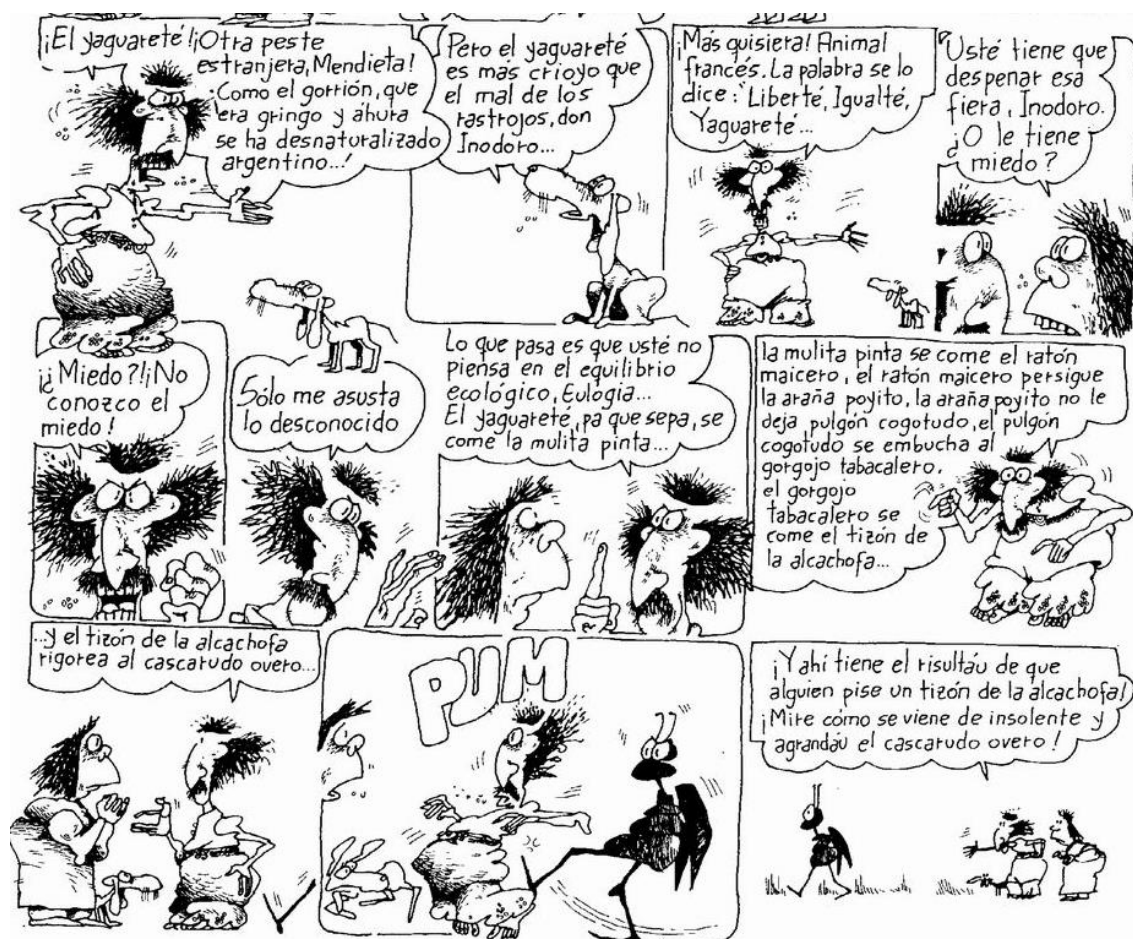


Figura 4.5 – O bicho-barbeiro e o estrangeiro *yaguareté*

Questionado por Eulogia se tem medo do *yaguareté* (felino conhecido com jaguaretê no Brasil), o ser nacional Inodoro Pereyra, desconversa com o uso do discurso da ecologia, metáfora que serve para falar da forma de percepção e eliminação dos inimigos políticos, vistos como praga nacional. Porém, nos quadrinhos finais, a

harmonia deste mundo gauchesco militar, purificado do estrangeiro indevido, se mostra afrontada pelo barbeiro (*vicucha*) supercrescido, bicho *criollo* que vive nas frestas do rancho de adobe. O chute que leva Inodoro serve-lhe para ele dar-se conta da reprodução desses discursos. Mas para os “biólogos” da ditadura é um fora daqui ilustrado para maior compreensão.

Note-se que o ser nacional Inodoro Pereyra pode ser acionado na ficção de Fontanrossa como aglutinador positivo das rebeldias internas, ainda que não mais como elemento homogeneizador cultural, como no caso da tira onde é picado pela abelha africana. Nesta tira que fala do *yaguareté*, sua posição é mais ambígua, pois se compra inicialmente o discurso nacionalista e sua reflexão sobre ecologia serve para sua própria preservação imediata, também serve para revelar a biologia social deste discurso e para mostra-lo desconstruído pela realidade, onde o tamanho dos bichos-barbeiro independe do supostamente estrangeiro *yaguareté*. O discurso da ecologia é retomado na tira seguinte, mas com outro uso, alertando sobre o caráter vazio de certos discursos que se apropriam de outros para uso conforme a situação e interesses que lhe são funcionais. O tema dos sentidos distintos das palavras (*pulgada* e *ecologia*) serve para contrapor o local e campeiro (*rude*) ao estrangeiro e culto (*sofisticado*). Inodoro, orgulho nacional, comenta sobre as distorções que os estrangeiros produzem sobre de coisas simples, tradicionais, como um *uma pulgada* (uma manada pulgas) com *pulgada* (polegadas). Mendieta aproveita o tema da ecologia para quase lastimar a não extinção dos *zorros grises*, velhas raposas nacionais que se multiplicam comendo os ovos nacionais.



Figura 4.6 – “Pulgada”, segundo Inodoro, é uma medida de seguridade nacional.

Sobre os problemas de viver empilhado na cidade, Inodoro, molestado pelo ruído dos pássaros que fazem ninho no telhado, ameaça expulsá-los com a nova lei de aluguel. No trecho seguinte da historieta (Figura 4.7), o comentário de Mendieta diz dessa incompatibilidade fazendo um jogo de palavras, onde departamento como habitação é próprio da cidade e departamento com divisão político-territorial, próprio do gaúcho. Inodoro completa a diferença, dizendo que na cidade muitos são desalmados. Ao que Mendieta reclama de viver no deserto (pampa), e Inodoro filosofa que o problema é *darse cuenta* disso. A historieta permite muitas leituras, mas aqui poderia indicar que realmente a questão não é entre diferenças entre as coisas do campo e da cidade como se propõe no discurso gauchesco, mas sobre o que realmente estava passando na Argentina. A publicação da tira situa-se no contexto diversionista da Copa 1978 e da repressão militar. Nesse sentido, os desalmados podem não ser pessoas sem piedade, mas desaparecidos políticos. Noutra tira, Inodoro comenta que o problema não são as aparições (de almas penadas), mas as desapareições. E o tema da moradia, além do conjuntural, poderia servir para falar da negação de um local para as despedidas fúnebres. A dicotomia não seria pois entre o campo e a cidade, mais entre o êxtase de sediar a Copa do Mundo e a crueldade da repressão militar.



Figura 4.7 – A solidão do *desierto* não é o problema, já os meios de chegar a civilização...

A copa do Mundo é o contexto explícito da tira seguinte (Figura 4.8), onde o guia turístico reproduz o discurso estereotípico sobre o gaúcho com ser nacional ao turista brasileiro, naturalmente deslumbrado ante o que lhe é estranho, por suas próprias

referências (cangaceiro, lhe dizem). Porém, a reclamação de Inodoro revela o incômodo da pose típica que adota ante os turistas.

### A la derecha: un gaucho



Figura 4.8 - Inodoro, cangaceiro da pampa.

Na Figura 4.9, a tira segue com Inodoro contando aos turistas sobre a origem de uma “cicatriz” em seu rosto. Sobre o caráter dessa identidade, alguém do grupo comenta que o essencial é invisível para os olhos. O naturalmente invisível, por cegueira produzida, é revelado risível pelo comentário de Mendieta. Aqui o global – representado na demanda turística pelo estereótipo, como poderia ser a demanda por grãos – reforça o mito regional, contrariando o processo de identidade pela exclusão do outro. No global, o outro é incluído por ser outro, mas com seu papel dado desde fora, como na divisão internacional do comércio que coloca a Argentina como produtora de grãos e carne.



Figura 4.9 – Os bárbaros também usam travesseiro ou o malón das plumas.



Na tira seguinte (Figura 4.10), o gaúcho, o malambo e o lixo são desnudados como oportunidade de negócio semelhantes, desde a visão homem da cidade. Outro elemento humorístico, deriva de Inodoro preocupa-se em evitar, dado o uso comum da *vincha* para submeter os cabelos, ser confundido com à referência argentina do tênis mundial de então, Guillermo Vilas, enquanto Mendieta não mostra pudores de apresentar-se com o nome do técnico romeno Ion Tiriac. Inodoro, demonstrando pudor ante a proposta de *malambear* sobre o lixo para compactá-lo, recusa a proposta. O empresário *pueblero* aponta-lhe seu pouco comprometimento com a ecologia para justificar sua marginalidade.

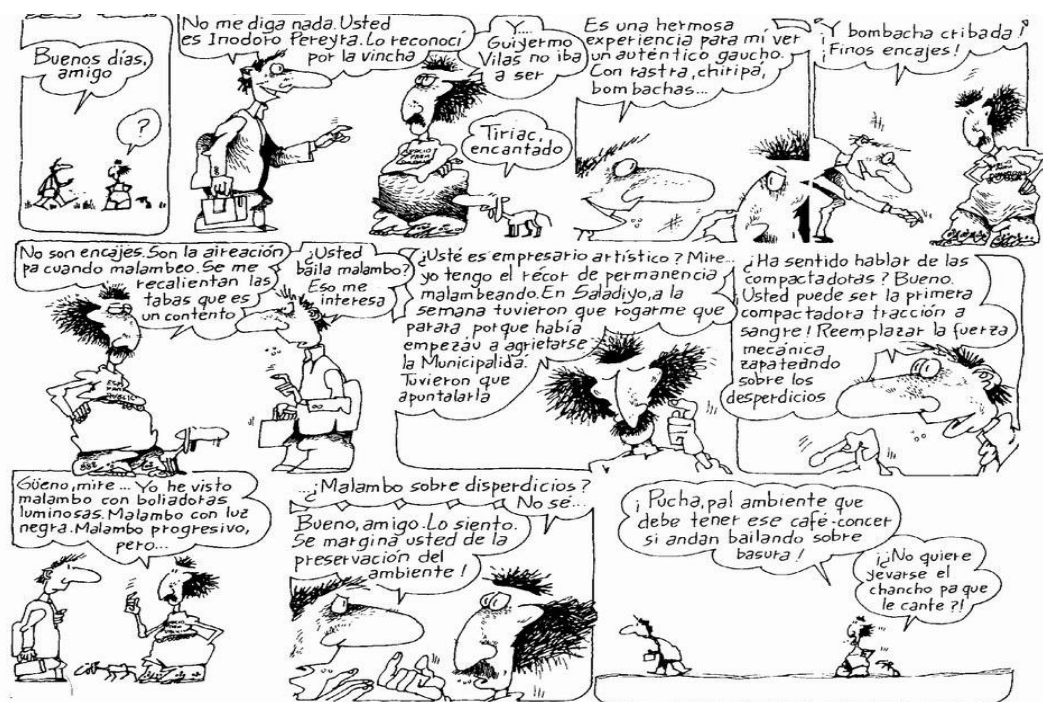


Figura 4.10 –Malambo na quadra de saibro, também levanta poeira.

Comentando sobre férias em Punta del Este, Inodoro (Figura 4.11) imagina comparações de seu pago com a sofisticada praia, frequentada pelo *jet-set* internacional. A dez anos do maio de 1968, altera uma consigna famosa daquele movimento que criticava a sociedade de massas, ao consumismo e a futilidade, elementos associados a locais como Punta del Este para dar conta da sua situação material marginal, como já a havia utilizado para imaginar a pampa como mar. Assim, a comparação Pampa-Punta é risível pelo contraste dos mundos culturais, mas também quanto ao aspecto econômico dos seus componentes. Revelam-se ambos exemplos de imaginários construídos opostos, o rústico e local versus o sofisticado e internacional.

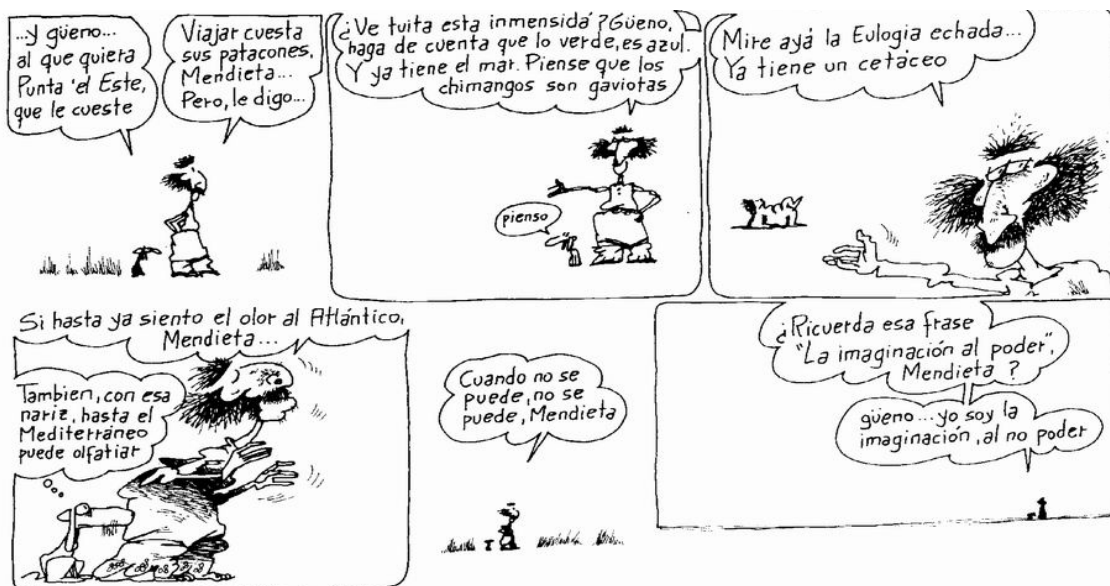


Figura 4.11 – A comunidade imaginada possível, Punta del Este é aqui.

A tira *Quando salí de Cuba* é construída com referências múltiplas de diferentes rangos. Nela Inodoro recebe a visita de um debilitado Superman vindo do Bional da Historieta de Córdoba, que acaba descobrindo que a verde erva-mate que provou tem kriptonita, o que debilita o super-herói yankee. Também se refere ao contexto do êxodo de Mariel. Além disso, o título se refere a canção com versão do popular cantor romântico argentino Luis Aguilé, que tinha por então um programa na TV onde recebia convidados – El hotel de las mil y una estrellas. A erva mate gaúcha combina-se com uma referência



Figura 4.12 – Erva-mate cubana abate o Superman

de resistência latino-americana a invasão do Norte, no contexto da cultura de massas. Aqui talvez também haja ecos das diferenças entre F. Sarmiento e o cubano Jose Martí, que em seu ensaio *Nuestra América*, que fala da identidade própria dos “países que

venían al mundo con la alpargata em los pies y la vincha em la cabeza” em seu discurso anti-colonial. Inodoro parece orgulhoso de suas coisas, sua Eulogia, seu rancho, mas entre resignado e ambíguo parece insinuar que a situação atual é assim mesmo, aos do Norte cabe definir os rumos da História e a ele a da historieta (Figura 4.12, acima).



Figura 4.13 – Boleadeiras *made* Hong Kong

Sobre outra face desta divisão de tarefas, a tira acima tem como velada realidade conjuntural compartilhada a divisão internacional do trabalho e a desindustrialização da economia argentina. A tira mostra (Figura 4.13) que o tradicional não é incompatível, como propõe a gauchesca, à produção globalizada, mas se revela mecanismo que acomoda interesses internamente, como demonstra o gaúcho transformado em vendedor nacional das mercadorias tradicionais importadas via porto de Buenos Aires. O que se torna barato, diferentemente do que dizem os economistas *pueblersos*, não são as mercadorias, mas os gaúchos.

No contexto da invasão russa no Afeganistão, em 1979, a tira (Figura 4.14) traz o tema do cenário internacional de reativação da Guerra Fria. O boicote norte-americano à Olimpíada de Moscou a ser realizada no ano seguinte, represália aquela invasão, aparece misturado com referências a jogos tradicionais argentinos (*pato*, *sortija*, *truco*, *pulseada*). Porém, gaúcho desiste da pulseada com o gigante russo, alegando solidariedade com o Afeganistão. A mentira internacional, aparece simbolizada na inversão das justificativas, e tem seu correspondente nacional na figura da justificativa de Inodoro.

## El camarada Pereyra



Figura 4.14 – No jogo de pulso internacional, Inodoro Pereyra não mete a mão.

Ou seja, o ser nacional parece desistir ante a força do russo ainda que diga que é pelo nobre valor da solidariedade; a realidade como construção é revelada pois as justificativas aparecem deslocadas, invertidas: a pressão que sofre a Argentina é do gigante do Norte. Mendieta percebe o engodo e comenta que lhe não dito que os gringos

(russos e americanos) são rápidos... para a mentira. Note-se as intervenções de discursos de outros campos: da literatura, com o nome de Miguel Strogoff, personagem de Júlio Verne e da música pop, com a citação do grupo ABBA. São nomes da cultura mundial, de distintas épocas, lembrado pelos nossos habitantes do pago.

### En el país del malambo

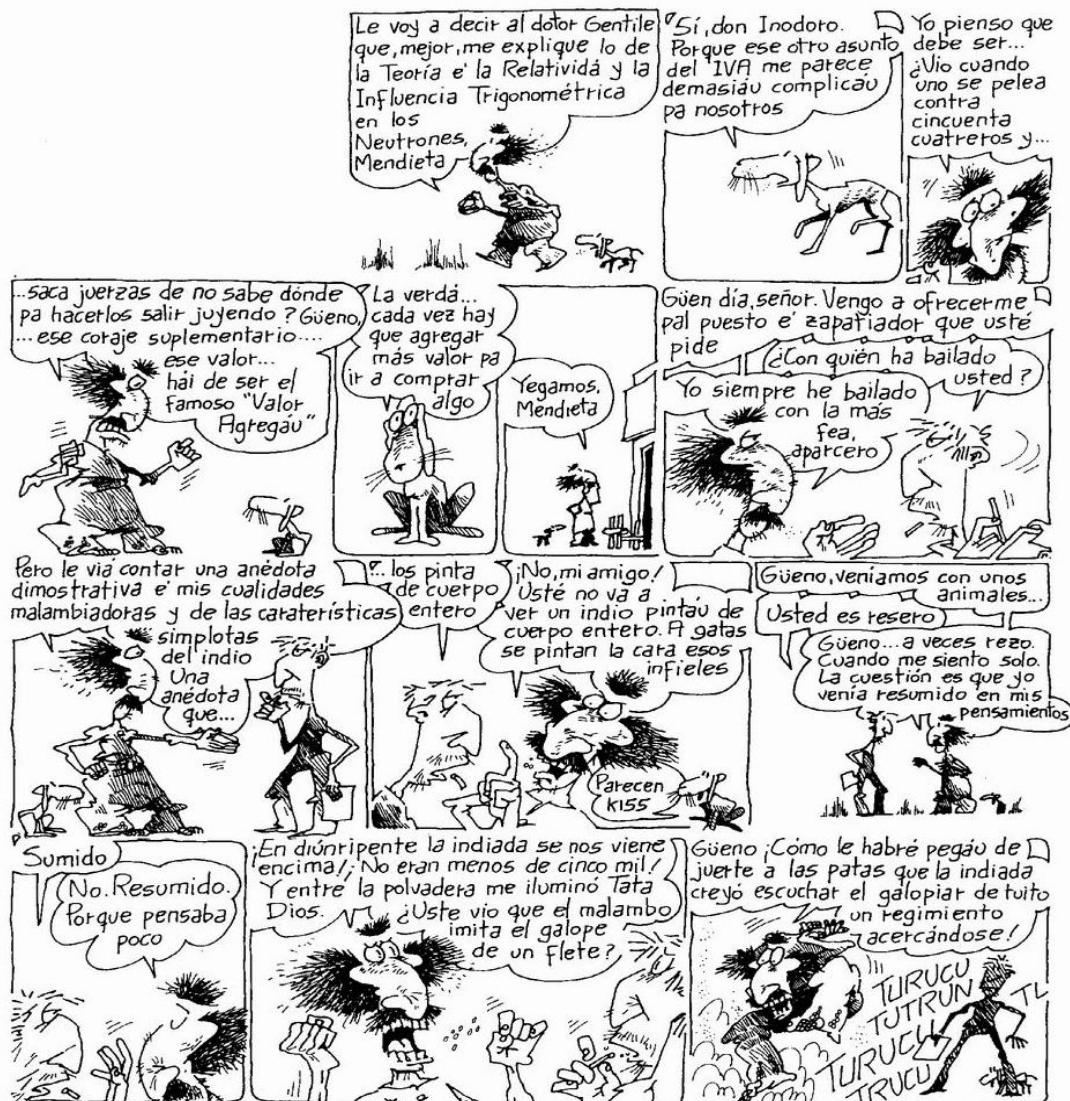


Figura 4.15 – O malambo na guerra ao malón

A tira acima— *En el país del malambo* (Figura 4.15) – inicia com referências conjunturais à discussão sobre Imposto sobre Valor Agregado (IVA), que se apresentam como temas mais difíceis de acompanhar que a teoria da relatividade e menos diretamente relevantes que o nível de inflação como tema nacional. À citação da ciência culta, segue menção a *viveza criolla* na luta com os índios e uma demonstração do típico malambo. Porém, o encarregado do show diz que não precisam de alguém que

dance malambo, mas sapateado norte-americano, comentando que não é o momento do folclore. Aqui a tira faz uma alusão a simplificação do mundo desde a visão gauchesca. A anedota que Inodoro Pereyra conta mostra como sua habilidade de dançar o malambo serviu-lhe para ludibriar os indígenas em um enfrentamento em que ele estava em desvantagem numérica, pois a folclórica *viveza criolla* é suficiente para ludibriá-los, pois os indígenas tem a mente menos sofisticada (*simplota*, segundo ele). No desenlace desta tira, abaixo (Figura 4.16), porém, é Inodoro e o mundo do folclore que são julgados ultrapassados ou *simplotas*, ante a exigência e complexidade do show que acontece no cenário internacional.



Figura 4.16 – O malambo não assusta mais ninguém

A conjuntura contemporânea compartilhada pelos leitores da tira seguinte é a da elevação dos preços pela OPEP, que resultou na que ficou conhecida como 2ª Crise do Petróleo (1979). A tira seguinte inicia com o gaúcho Inodoro lembrando a Mendieta sobre seu passado feliz quando ganhavam presentes dos reis magos. É uma situação típica da literatura gauchesca, que remeta àquela que cantada por Martín Fierro lembrando de quando era feliz com sua *china* e filhos, antes de ser vítima das autoridades da cidade, o juiz, o comandante e o *pulpero*. Nos quadrinhos selecionados (Figura 4.17), Inodoro e Mendieta notam, ao longe, que alguém se aproxima. Então o leitor descobre que os reis magos, que eram lembrados pelos presentes que trazem as crianças, agora enviam um emissário com exigências – se não acabados os regalos – o mundo tradicional parece ruir. Burlonamente, porém, no caso da pátria do gaúcho, as exigências são de típicas comidas criollas. O humor produz-se ao associar o fim de uma tradição dependente do exterior ao aumento da tradição própria – *de lo nuestro*, simbolizada aqui na entrega de mais produtos típicos. Sabemos que a crise do petróleo produziu repercussões conflituosas internas (desemprego, inflação, etc), sendo as identidades, como vimos, acionadas como busca de acomodamento interno. Portanto, a ameaça externa e a modernidade, em vez de significar o fim da tradição, gera demandas

que reforçam o discurso e o fazer tradicional interno, em seus níveis ideológicos, bem como na produção de produtos tradicionais de exportação. A tradição que enfim se revela e mantém é a da dependência do ser nacional frente ao ser global, presente desde a consolidação da república oligárquica agroexportadora.



Figura 4.17 – Os reis magos levaram nossas vacas

Ainda na conjuntura da crise de 1979, Inodoro e Mendieta conversam sobre a possibilidade que tudo melhore em março. Recebem então a visita de um solitário estrangeiro com sapatos de bico retorcido e com um camelo – menção aos sheiks árabes. Esse visitante estrangeiro pergunta-lhe se ganha bem um domador (Inodoro está preparando-se para montar no camelo do visitante, pois pensa que a corcova do “cavalo” do estrangeiro é sinal que o bicho está mal domado. Ante a queija-resposta de Inodoro sobre as dificuldades que enfrentam (Figura 4.18), o visitante reproduz um possível discurso governamental, que associa o sacrifício de cada um como forma de superar a crise. Inodoro aparentemente concorda, exemplificando com o caso de seu primo, dono de uma pequena indústria, que perseverou e chegou ao paraíso. Mas descobrimos que seu comentário alude ao desmonte da indústria nacional, pois o paraíso que lhe levou sua pequena indústria foi a de viver na árvore chamada paraíso (cinamomo) pelas dificuldades que a perseverança no negócio lhe trouxeram. E esse paraíso ainda lhe produziu, ao contrário da esperada alegria, uma alergia, a qual o levou a abandonar para ir-se a um eucalipto (negócios com reflorestamento?). E Inodoro, símbolo nacional, vê que suas qualidades nas lides campeiras são incapazes de domar o

“cavalo” do estrangeiro. O animal exótico, que sua mentalidade gauchesca vê como um cavalo passível de ser domado, o arremessa ao solo como a indústria nacional no corcovear da crise mundial.



Figura 4.18 – Ginete *criollo* caído do camelo

Inodoro é perguntado por um jovem cabeludo se sabe tocar guitarra na tira seguinte do início da década de 1980. Na Figura 4.19, a seguir, aparece respondendo que ele tenta mas ela não se deixa tocar, iniciando uma conversa, mas o “flaco” argentino desfila uma quantidade de referências *yankees*, as quais Inodoro desconhece totalmente. As dele sabemos são as da gauchesca. O desencontro de referências é motivo de humor. Quase se entendem quando Inodoro fala de folclore, mas tem referências de cultura de massa distintas. O que é natural para Inodoro não o é para o outro. Inclusive ele é um personagem de historietas desconhecido para seu jovem conterrâneo. O que Inodoro percebe sentimentalmente, Mendieta reflexiona como algo geracional e construído. A situação humorística desnaturaliza a tradição como algo essencial.



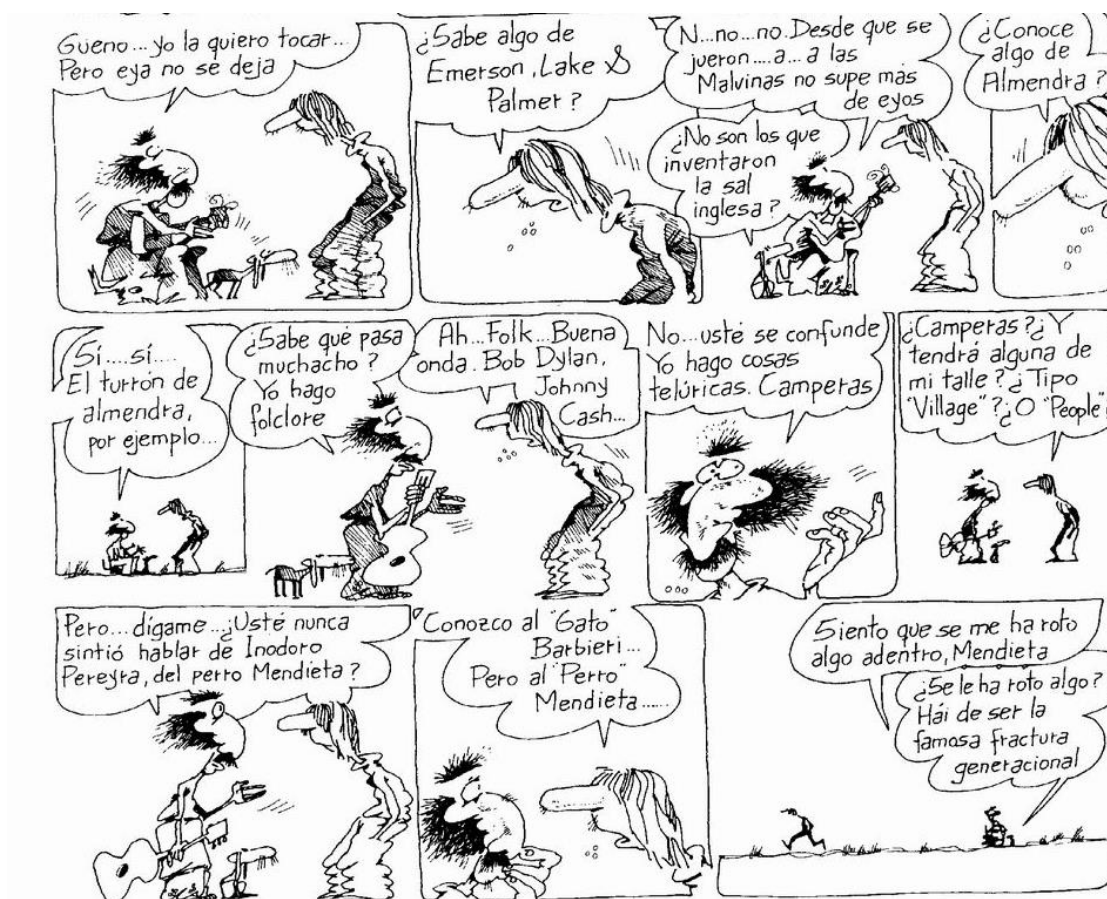


Figura 4.19 – Do chiripá à calça jeans

Em *Sabe algo de los índios* (Figura 4.20), abaixo, nota-se a interferência de vários discursos sobre a épica narrativa da luta do gaúcho contra os indígenas. A referência conjuntural é o problema do desemprego. O comentário de Eulogia sobre qualificação de Inodoro – inútil e sem referência – é, burlonamente, associada a Oriana Fallaci, jornalista e escritora italiana que havia escrito livro dedicado a seu marido herói da resistência à ditadura grega. O tema dos índios (recorrente na gauchesca) é utilizado para introduzir a questão do processo de hegemonia cultural da *mass media* norte-americana em associação à dependência econômica. Na tira anterior, era um jovem que demonstrava esses referentes distintos. O tema aparece exacerbado agora, pois é um paisano que, perguntado sobre índios, mostra saber muito sobre *sioux* e *cheyennes* e nada dos indígenas locais, *pampas* e *ranqueles*, tornados invisíveis socialmente, enquanto os outros estão na TV.

## ¿Sabe algo de los indios?

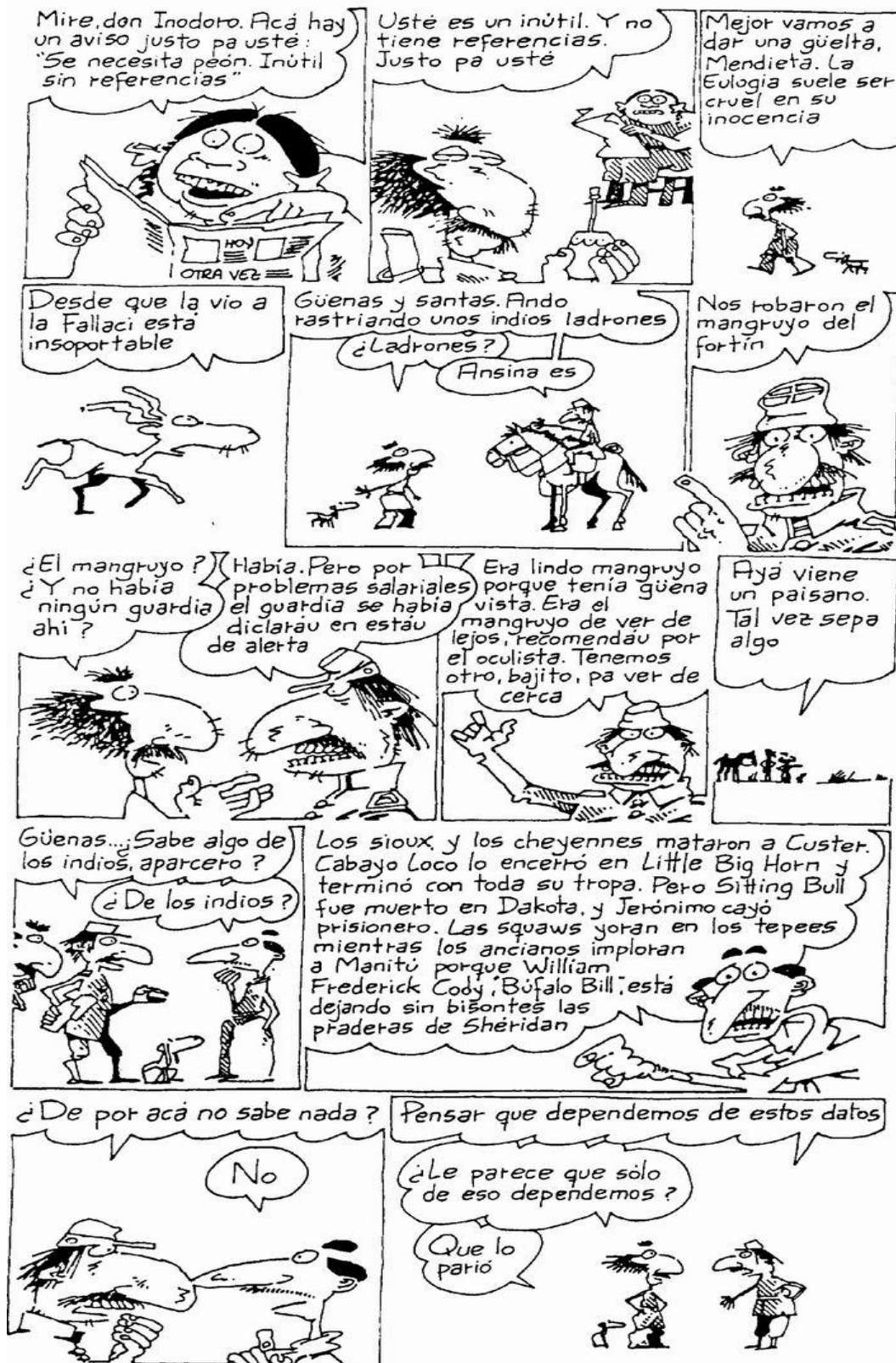


Figura 4.20 – As pradarias norte-americanas estão cada vez mais próximas do paisano

Sobre o papel de gaúcho e da Argentina no teatro do comércio mundial, a tira seguinte sugere que a liberdade de comércio proposta como solução econômica. A liberdade que supostamente vem ao encontro dos valores essenciais do gaúcho, resulta um cercamento que o impede de desempenhar outros papéis. A ele cabe o papel de gaúcho e ponto (Figura 4.21).



Figura 4.21 – A liberdade de ser gaúcho não se negocia

O contexto referido em *El peor de los pecados* (Figura 4.22) é o das reformas políticas, sociais e institucionais proposta pelo Governo de Alfonsín, o primeiro pós-ditadura. A amplitude das mudanças é vista ou vendida como uma refundação da república Argentina, por isso se fala em 2ª República. Inodoro parece confuso – não sabe se é criollo, gringo ou refugiado do Laos - neste contexto, pois sua figura como ser identitário está relacionado a república anterior. Ele desconfia da ideia, mas para nesta nova república ter o êxito financeiro que não teve na primeira, procura o velho Vizcacha, personagem mesquinho e individualista da *Vuelta de Martín Fierro*, agora assessor econômico. Como na *Vuelta*, aqui se vê um Inodoro que quer se integrar na modernidade – pois cometeu o maior pecado, qual seja o de não nascer milionário. O velho, rodeado de cães magros, aconselha-o que para algum dia ter êxito e fortuna, não deve ter escrúpulos, nem ajudar o próximo, e roubar todo o possível. Depois de ouvir os conselhos do velho e de ver a situação de miséria em que se encontra Vizcacha, Inodoro vai embora e comenta com Mendieta que a conclusão é não pedir conselhos onde se veja *perros flacos*. Esta é quase a transcrição do primeiro conselho da prédica que o velho Vizcacha *emborachado* fazia ao filho de Martín Fierro (ansí principiaba a hablar/ “Jamás llegues a para/adonde veas perros flacos). Pereyra parece perceber que o custo de sua postura de *La Vuelta* e de integração na modernidade talvez seja viver rodeado de *perro flacos*.

## El peor de los pecados



Figura 4.22 – Rodeado de perros flacos

Na tira seguinte – *Paradigma de honestidad* – os valores tradicionais atribuídos ao gaúcho se mostravam incompatíveis (Figura 4.23). Ante a honestidade e o realismo da fala de Eulogia, Inodoro escolhe o orgulho de se passar pelo imaginário do gaúcho malo ladrão de galinha do que a honestidade do gaúcho institucionalizado, ambos atributos do imaginários, mas desmascarados nesta tira. Como na tira anterior, parece prevalecer a paródia do modelo de gaúcho da *Ida*, e não o da *Vuelta*.



Figura 4.23 – Gaúcho malvado antes de tudo

Em *Acostumbráus a la pampa* o contexto é o da conquista do Mundial de futebol de 1986 (Figura 4.24). O mundo do futebol aparece aqui como um discurso identitário naturalizado e, ainda associado à identidade gaúcha. Na desculpa que dá a Eulogia pela demora em retornar, diz que houve prorrogação nos festejos e pênaltis; trata a bola como um cão amestrado e comenta que a natureza da pampa, semelhante a da cancha de futebol, favorece-os. Para fazer essas intervenções textuais, recebe o auxílio de antropólogo caricato, que lhe pergunta se há antecedentes indígenas, procurando uma origem essencial para esta identidade. Inodoro, confirma que sim, forçando referências argentinas de outras áreas (produtos nacionais) em associação com o futebol e os indígenas - Patoruzú, historieta argentina produzida e editada por Dante Quintero, os produtos de couro com os índios ranqueles e os produtos de lã com os mapuches. Sobre a localização dos indígenas *diaguitas* na época da Conquista, a paródia do antropólogo pergunta se está se referindo a Conquista do título mundial. Inodoro confirma, mas corrige dizendo que se trata de *dieguitos*, povo da qual é originário Diego Maradona. O diálogo risível entre o antropólogo e Inodoro – pelas associações inusitadas e forçadas construídas para confirmar as hipóteses do antropólogo – revelam os mecanismos do processo deliberado de construção de identificações e como elas podem ser entrecruzadas. Aqui a centralidade dos indígenas, buscando uma origem que se perde no tempo, também pode ser uma referência aos *cabecitas negras*, termo depreciativo como

o qual os Buenos Aires tratam aqueles de características indiáticas, como Maradona. *Dieguitas* e gaúchos são potencialmente acionáveis como tradição, como comentamos com Hobsbawn. A vantagem do gaúcho como elemento identitário foi que já não existia materialmente, podendo ser criado, a partir de memórias e invenções, pela ficção gauchesca.

### Acostumbráus a la pampa

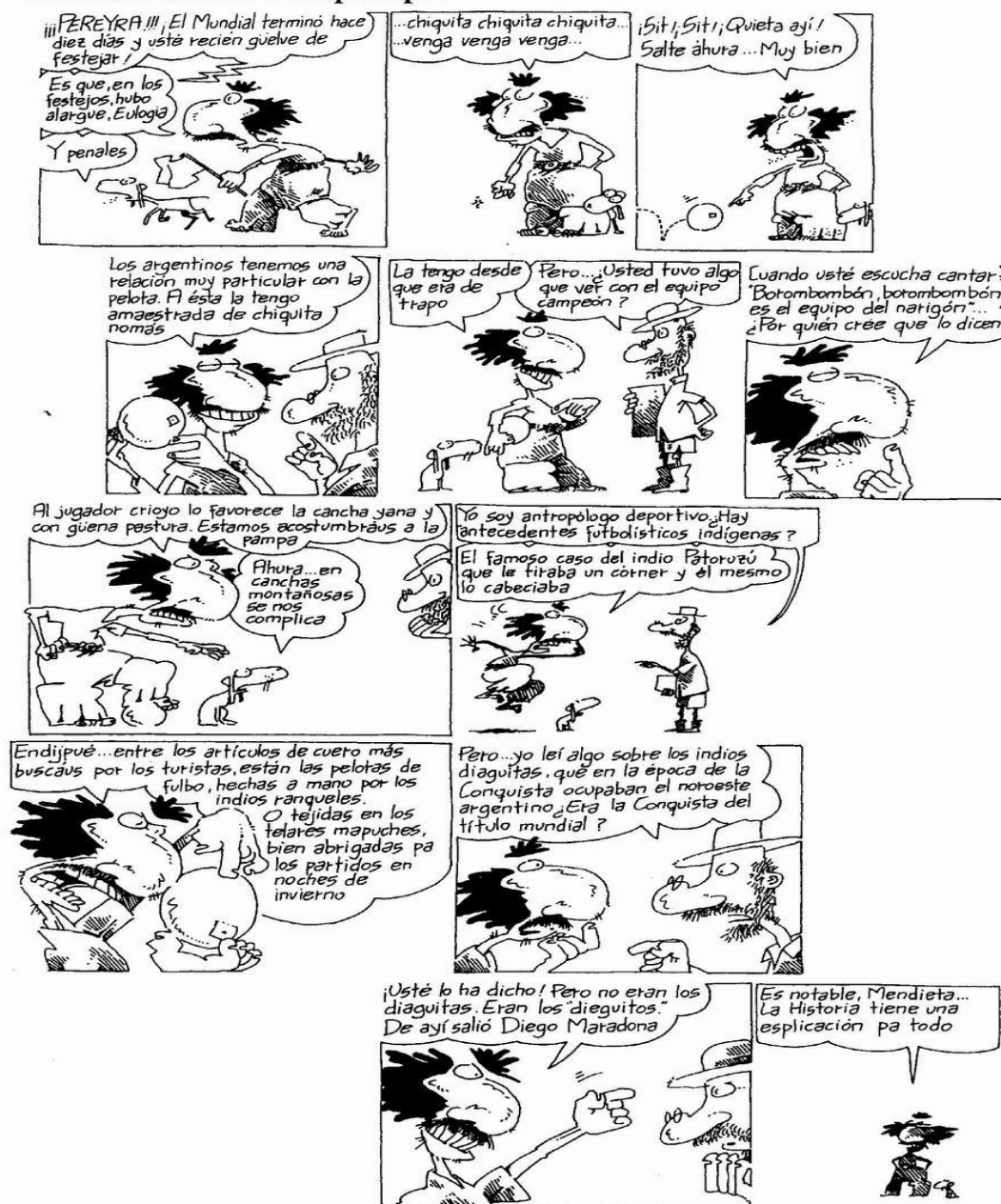


Figura 4.24 – Corre livre a pelota pela pampa

A discussão sobre o projeto de lei de divórcio é o fundo conjuntural sobre o qual se escreve “*No se haga em pavo*” (Figura 4.25). A lei acabou aprovada em 1987. Aqui

o contexto é o do debate precedente a votação do tema. Eulogia quer formalizar civilmente sua relação com o gaúcho Pereyra, pois vivem em concubinato.

Lembramos que em uma de suas primeiras historietas, Inodoro Pereyra já havia sido questionado pelo cura local por essa situação comum na campanha, sinônimo da barbárie e liberdade do gaúcho, sem lei nem rei. Nesta historieta anterior, *Pecador y guitarrero*, o cura (padre) adentra seu rancho e o encontra no catre, então lhe pergunta porque não está trabalhando e horando a Deus, para, em seguida, propor-se a fazer seu casamento com Eulogia ante Deus e assim deixarem de viver em pecado. Procura convencê-lo com a proposta de uma cerimônia *criolla* com direito a hóstia com *chicharones* (torresmo) e jogos criollos e jogos). Como isto custaria seu cavalo (*flete*) e dado o valor sentimental deste para o gaúcho, a proposta não é aceita – o gaúcho e seu cavalo, símbolos da liberdade, não querem saber das imposições oficiais da Igreja!

Agora é Eulogia que procura Pereyra para falar sobre o assunto. O gaúcho mostra-se avesso as autoridades civis e militares (note-se que antes de 1983, a palavra *militar* foi pouco observada na leitura realizada, ainda que fossem colocadas situações relativas aos militares e autoridades na perseguição aos gauchos malos (Inodoro às vezes está nesta situação ou é solidário a fuga de outros) e nas campanhas contra os índios. E também agora aparece a expressão registros militares e civis que supomos aludir ao período da ditadura. Depois de levar um mate pela cabeça, Inodoro justifica sua negativa, acusando Eulogia ir contra o curso da História, em um exemplo de uso dos discursos e da *picardia criolla*. Mendieta conclui que o concubinato está em crise, deslocando o argumento comum que vê no divórcio uma ameaça a família; para ele o que está sendo ameaçado pela modernidade é o tradicional sistema do concubinato, típico da campanha, pois o casamento e o divórcio parecem complicações originadas da cidade e do moderno.

Em outra historieta anterior, depois de fugir com Eulogia de um baile e levá-la para seu rancho, Inodoro começa a dizer-lhe quais são seus deveres. Eulogia parece escutar, para depois arremessar o mate em Inodoro, o qual então tenta dar volta à torta, dizendo que ela deveria ser, sim, um pouco “retobada”, como se fosse mais um dos seus deveres de china que lhe determinava. Esta cena antiga parece ter sido a cerimônia contratual de união do dois. Inodoro será retratado como um machista submisso durante as historietas seguintes ao arremesso do mate e Eulogia uma mulher de caráter forte. Se no primeiro mate que recebe na cabeça Inodoro procura superá-lo reafirmando sua

macheza, agora nesta segunda mateada aciona o discurso sobre o curso inexorável da História, discurso tão frequentemente utilizado pelas autoridades para impingir sacrifícios nos momentos de crise. E a crise está no ar, como lembra Mendieta.



Figura 4.25 - Discutindo a relação na pampa úmida e a *picardia criolla*

Sobre o machismo tradicional do gaúcho e a modernidade na qual a mulher não mais depende do homem para sua sobrevivência, a historieta seguinte revela a dinâmica econômica subvertendo aquele o discurso vazio (Figura 4.26). A reposição da hierarquia familiar mostra-se ancorada pela materialidade da capacidade de gerar renda, “o que é sólido se desmancha no ar” da cidade ou do pampa, da mesma forma que a virilidade da nação não pode ser derivada apenas dos louros do passados, da valentia do seu ser nacional, e de uma economia pastoril; ante o feminismo e a competição global, uma reposição hierárquica mostra-se associada a necessidade de modificar posturas tradicionais e de estabelecer redes de cooperação, como aparece com o gaúcho aprendendo um ponto de crochê com sua china, ainda que seja *Um gaucho rudo y salvaje*.

A historieta seguinte (Figura 4.27) parece se inserir no contexto das notícias sobre o buraco de ozônio e as recomendações para o solucionar. O problema cai literalmente na cabeça do Inodoro em seu apartado rancho no hemisfério Sul. Inodoro sugere que os ricos do Norte são responsáveis pelas emissões causadoras do buraco, mas que o problema cai na sua cabeça, sendo ele que tem que solucioná-lo, o que é uma nova injustiça da modernidade com nosso gaúcho.



## Un gaucho rudo y salvaje



Figura 4.26 – Cambiando de atividades e o uso das habilidades manuais pelo gaucho

A solução gauchesca de Inodoro, tapar com adobe, só piora a situação, assim como as proposta de redução de emissões, no contexto de desenvolvimento desigual entre países do Norte e o do Sul, sem compensações aos subdesenvolvidos, só agrava a desigualdade global, gerando um buraco no teto do nosso gaucho. Jogo do discurso

gauchesco e do discurso ecológico revelam-se insuficientes, formas de acomodar interesses.

### El mundo en siete días



Figura 4.27 – Não adianta tapar a camada de ozônio com adobe

O tema da camada de ozônio é novamente utilizado na tira abaixo (Figura 4.28). Na visão do gaúcho, a cidade e suas invenções são a causa do problema. Aqui a tentativa de uma solução tradicional e isolada, mostra-se insuficiente, e é expressa no egoísmo do *brujo*. O tradicional visto como particular e unívoco não daria conta de um

problema global e exige identidades mais amplas que as tradicionais que deram origem as nações. Mas não só o tradicional. Como vimos na tira anterior, o discurso da ecologia descolado do problema da dependência se mostra pura viveza global.

### Vida crucis, Mendieta

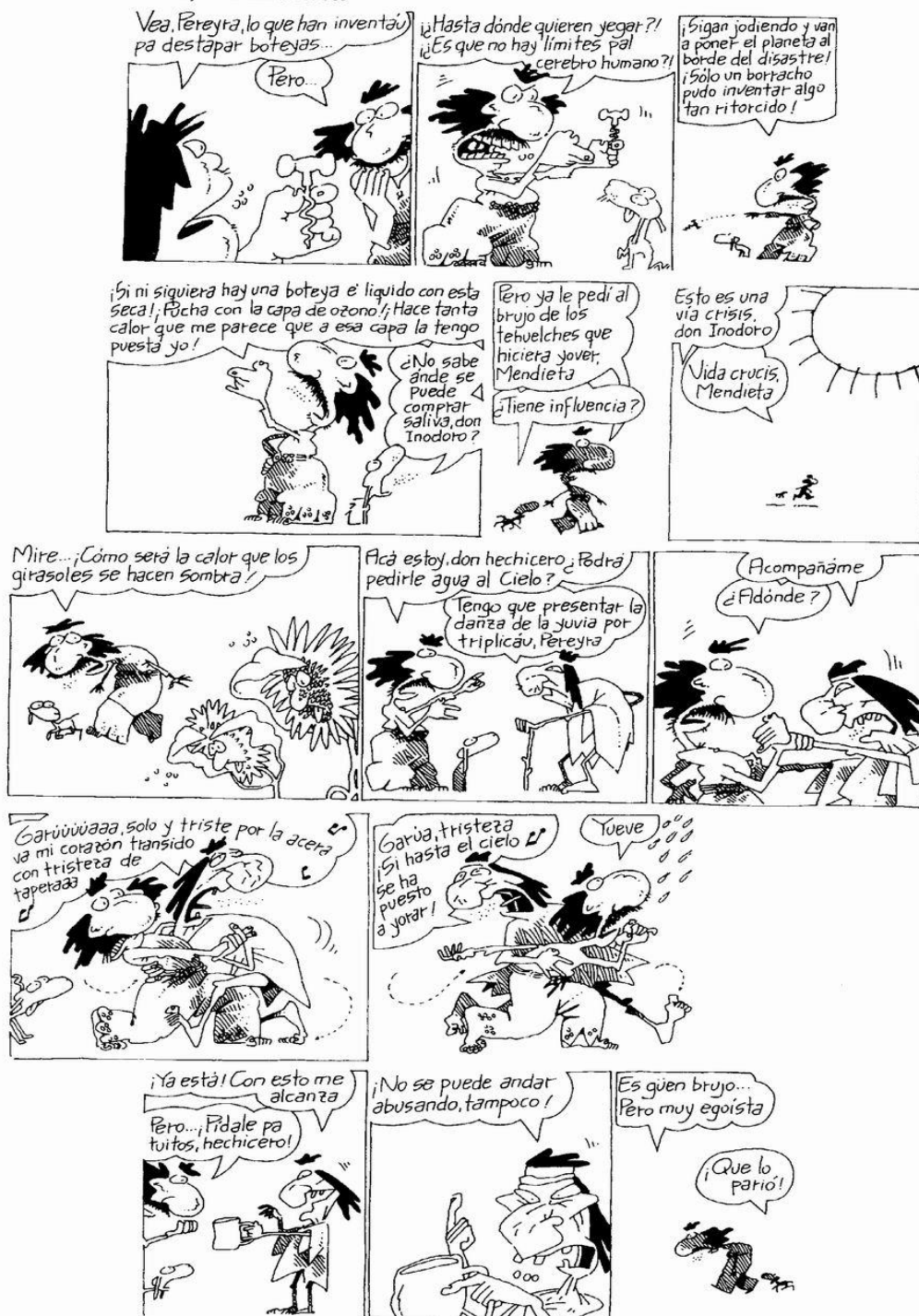


Figura 4.28 – Puxar a garoa para seu lado não resolve

A tira seguinte (Figura 4.29) faz humor com o desejo frustrado do gaúcho Inodoro Pereyra de ocupar a cena inteira de *Nuestra identidad*. Exclui Mendieta e

mostra-se compreensível com a miscigenação das cores, mas está muito contente de ser retratado sozinho, identidade exclusiva. Mas, a começar pelos louros, a fauna abundante toma conta do cenário, se pedir-lhe licença. O retrato unívoco se amplia em paisagem.



Figura 4.29 – Nem malo, nem bueno, nem solo/dizei-me de teu entorno que direi que és

A dinâmica dos títulos comenta a dinâmica identitária. O retrato que era para ser “El gaucho e su entorno”, muda para “El entorno y su gaucho” e depois, passa a uma

paisagem, “El entorno”. Inodoro diz estar acostumado de emprestar seu rosto a adversidade e a posteridade, revelando ao leitor a sua função social simbólica. Sobre a sugestão do pintor de olhar ao futuro, questiona: “e se o futuro vem de outro lado? ”. Respondendo ao pintor sobre qual seu melhor perfil, fala das ambiguidades sarmentiana-hernandiana do gaúcho malo e gaúcho bueno – da civilização e barbárie: “meu perfil bueno é igual ao outro que é malo”. Quem somos? Um entorno.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Colocamos como nossa proposta de trabalho fazer uma leitura da historieta Inodoro Pereyra procurando verificar como intervem na literatura gauchesca, se reitera ou não o discurso identitário correspondente, como nas historietas gauchescas que lhe precederam, onde nas aventuras se verificava o tom nacionalista ser o dominante, historietas que serviam como difusão daquele discurso pela sua potência e alcance a baixo custo.

Sobre as histórias em quadrinhos, recuperou-se com Will Eisner a necessidade de referentes comuns para a efetividade da linguagem própria da arte sequencial e o esforço de leitura de sua gramática de imagens e palavras. Os trabalhos acadêmicos de Priscila Pereira e Alejandro Salas foram fundamentais pela proposição de trabalhar o humor como uma outra forma crítica de acesso a realidade, indicando como o humor fontanarossiano se apoia nos referentes comuns, recalcados na memória coletiva nacional e dos que circulam nos diferentes meios de cultura de massa. Nesse sentido, destacamos suas discussões sobre o emprego da paródia, do deslocamento de sentidos, do absurdo e da intertextualidade como elementos a serem acompanhados no entendimento da historieta. Tanto para consideração da legitimidade dos imaginários e discursos acionados como na construção da ficção de sua narrativa gráfica foi bem vinda a provocação e reflexão sobre a verdade das mentiras, argumentada por Vargas Llosa, como solução aos fantasmas que povoam a dura realidade latino-americana.

Com os aportes teóricos de Benedict Anderson, Hobsbawn e Anne-Marie Thiessen, resgatamos a nação como comunidade imaginada, construção cultural, onde a tradição inventada e os referentes da memória coletiva, como os fundadores e o gaúcho, a pampa e outros elementos acionados, que passam a ser admitidos como naturais, resultando em uma identidade de caráter essencial, exclusiva e excludente desde setores que dominando o poder cultural e econômico. Com Cesar Guazzelli, recuperamos o papel do romance histórico na formação da nação e a especificidade das nações sul-americanas, de passado recente, que buscaram com a mitificação do bárbaro homem de fronteira uma identidade própria, bem como sobre as temáticas dominantes da literatura gauchesca e os aspectos a considerar no uso da literatura como fonte histórica. O ensaio de Borges foi fundamental, para entender o processo de apropriação da voz do gaúcho

pelas classes cultas, desde Bartolomé Hidalgo, passando por Lussick até o Martín Fierro, de Hernández. Bárbaro, valente guerreiro, destro como trabalhador, segundo a ressignificação que foi sofrendo para moldar-se como ser nacional, o tema do gaúcho seguiu para outros suportes e foi transformando-se com outros elementos, como as aventuras de um Juan Moreira, folhetim de sucesso que depois inaugura o teatro nacional, o rádio-teatro gauchesco, o folclore e os festivais, as historietas e o cinema.

Vimos a produção de historietas na Argentina como referência mundial, onde se destacou um subgênero de historietas de temática gauchesca, de perfil realista e aventureiro, que reiteraram para público amplo os elementos estereotipados da literatura gauchesca, ainda que os referentes da cultura da massa norte-americana do caubói podem-se mesclar-se em algumas delas. Compartilhando esse imaginário, Fontanarrosa apresenta seu gaúcho Inodoro Pereyra, em pleno contexto do boom do folclore, como uma historieta gauchesca de humor desde os *afueras* de Buenos Aires, ainda que o gaúcho aparece na urbana revista *Hortencia* da industrializada Córdoba, a poucos anos do *Cordobazo* e das contestações do maio de 1968, que defendiam “a imaginação ao poder”, consigna que nosso gaúcho, filósofo realista, modifica para “imaginação, ao não poder”.

Quando perguntado se seu personagem Inodoro Pereyra deriva de sua proximidade com o mundo rural, Fontanarrosa diz pouco conhecer e pouco interessar-lhe as coisas do campo. E isto diz muito, pois se coloca em uma posição bastante diferente daquela dos criadores da literatura gauchesca, que, como vimos com Borges, mesmo sendo homens letrados da cidade tinham afinidade com a vida pastoril, ou estiveram juntos com os gaúchos nas guerras constantes do século XIX e nas campanhas de extermínio aos indígenas, apropriando-se de sua voz e criando uma literatura bastante particular centrada no gaúcho, que posteriormente, no contexto das modificações demográficas e culturais advindas com a grande massa migratória do final do século, será elevado a símbolo identitário da argentinidade.

A proximidade da qual deriva seu Inodoro Pereyra é a buscada junto a esta literatura gauchesca de um Martín Fierro, entre outros, na civilização e barbárie de Sarmiento a Borges, nos suportes sucedâneos mais contemporâneos daquela gauchesca – os festivais de música folclórica e doma, o rádio-teatro, as historietas gauchescas e seus Lindor Covas, El Huinca, etc - e também no perfil e gestos do gaúcho domador, rastreador, cantor, peleador, sedutor, malambeador e, parece, acima de tudo, no que se

assenta como um gaúcho mateador e proseador, em diálogo filosófico com Mendieta e com o mundo de referentes compartilhado pelos argentinos.

Observamos também que Inodoro Pereyra, em sua pobreza material, declara ser habitante da pampa úmida e demonstra muitas vezes ter a consciência de sua importância como emblema nacional. Temporalmente se move desde as invasões inglesas a Buenos Aires, no começo do século XIX, até a contemporaneidade, passando pela morte Facundo Quiroga, pela Campanha del Desierto, pelos blancos de Villegas, até seus revérberos na cultura de massa nacional, latino-americana e global. Inodoro pode percorrer esses dois séculos, pois representa todo esse imaginário inculcado desde aqueles diferentes meios já referidos, além de outros, em especial a história oficial e tradicional. Ele representa a própria memória coletiva, ou melhor uma paródia e caricatura desta memória coletiva. A consciência que Inodoro demonstra de saber-se observado, poderia propor-se ao leitor como sugestão de um exercício crítico: a da auto-observação das representações sociais que compõe o seu imaginário comum com o personagem que parece pedir cumplicidade. E o uso do humor paródico também trabalha nesse sentido revelador, ao reforçar as características estereotipadas e torná-las risíveis, desnaturalizando-as: faz figura de valente, mas muitas vezes é só bravata ou utiliza a *viveza criolla* para se safar sem lutar, como domador sempre leva a pior, como cantor é desafinado, como rastreador se perde etc.

Por sua vez, essa memória coletiva, híbrido do supostamente ancestral com o contemporâneo, como as boleadeiras luminosas produzidas na China com que faz show aos turistas, e que se arremessa reiteradamente como identidade unívoca, é transpassada por outros discursos de diferentes rangos, seja um programa de calouros, uma música de rock nacional, um sucesso latino, problemas ecológicos, dietas vegetarianas, conchavos políticos, férias no Brasil, Vinicius de Moraes, super-heróis norte-americanos, desemprego, exportações, da inflação, etc.

Sobre a questão proposta pelo trabalho, da análise das tiras selecionadas em conjunto com os aportes teóricos mencionados surge que oposições próprias da gauchesca (campo-cidade, *lo nuestro-extranjero*, *paisano-pueblera*, local-global, guasca-erudito), são utilizadas como elementos-discursos produtores do humor, sendo recombinaados, invertidas ou estressados ao absurdo. Conjuntamente com esse processo de produção do risível, que demanda referentes comuns, pode produzir-se, ao leitor também imbuído de sensibilidade crítica, o desvendamento da precariedade das



verdades supostamente tomadas como naturais pela reiteração dos estereótipos. Além disso, pode-se desvendar novas propostas de ficção que desde o risível façam reflexionar sobre a insuficiência de certos discursos e verdades aceitas, revelando os interesses particulares no tornado comum culturalmente. E este desvendamento não é só do discurso da gauchesca, mas de outros, como o ecológico, por exemplo, como analisamos na Figura 4.27 e Figura 4.28.

À ambiguidade civilização e barbárie, Inodoro propõe outra, uma ambiguidade que lhe permita que tenha compromisso apenas o risível, seja para suportar a dureza do mundo, seja para expor os interesses por trás do que se arroga pomposo. Neste processo, o personagem, junto com Eulogia e Mendieta, pode incorporar elementos estereotipados para depois desconstruí-los, ainda que pareça, como pessoa comum que é, inconsciente deste processo. Por outro lado, Mendieta parece mais consciente e conclui que “O mundo está demasiado contemporâneo, D. Inodoro”.

A historieta em tela serve pois como campo para o cruzamento destas outras referências, de distintas camadas e origens, que invadem a gauchesca tornada porosa pela paródia. Ela parece se valer da força deste símbolo da identidade gaúcha, gestado no século XIX no contexto do debate político de consolidação do Estado oligárquico e da nação argentina, e marcado pela metáfora da civilização e da barbárie. A resultante figura positiva - ainda que com a marca da ambiguidade original derivada daquela metáfora - e transformada no ser identitário nacional - é reescrita e reiterada em diferentes suportes ao longo do século XX. Esse imaginário apropriado por Fontanarrosa, mesmo com o humor que o intervém, mantém-se suficientemente forte para arrebanhar outras referências que atualizam e ampliam uma identidade que se propunha unívoca, ainda que o resultado possa quicá ser aquele da pintura “El entorno” (Figura 4.29). Historieta que se escreve com esses fantasmas ou no encontro desses fantasmas que se movem no tempo em metamorfoses de lembranças e esquecimento. Historieta que irrompe no contexto tensionado das sucessivas ditaduras. Ditaduras que denunciam o próprio fracasso da fraternidade que se quer imaginar. Agora gaúcho apropriado e reinventado para cruzar, para romper os cercamentos impostos desde adentro, gaúcho buscado pela cultura popular e de massa para nova mestiçagem que lhe de resistência ao que vem de fora e lhe avive as brasas de sua *parilla*, instrumento de *fierro* próprio do gaúcho para sua antropofagia cultural necessária.

O que se propôs aqui foi fazer uma leitura da historieta com base em uma bagagem histórica sobre a literatura gauchesca e o gaúcho como eixo na identidade nacional argentina, marcado pela ambiguidade civilização e barbárie. Analisando exemplos selecionados desses 20 anos da historieta, pode-se reconhecer repercussões da realidade conjuntural como substrato comum a apoiar o gaúcho e as intervenções das quais é sujeito e objeto. Desta leitura sugeriu-se as estratégias utilizadas pelo autor para subverter a gauchesca e seus entendimentos cerrados, conforme tentado no capítulo 3, observando os deslocamentos e recombinações de diferentes discursos e suas possíveis intenções ficcionais. Importante foi procurar perceber, em uma tentativa de leitura dentre outras possíveis, o processo de desconstrução e construção de outras representações sobre o mundo social. Trabalhos futuros podem explorar a recepção da historieta em diferentes meios e como ele interviu na cultura de massa, se tornando referente em outras historietas, em programas de TV, ou, ainda, no uso de seus mecanismos humorístico-ficcionais em outros suportes.

## REFERÊNCIAS

ALTAMIRANO, Carlos. Ideas para un programa de Historia Intelectual. **Prismas, Revista de Historia Intelectual**. Buenos Aires, n.º. 3, 1999, p. 203-208. Disponível em: <http://www.unq.edu.ar/catalogo/228-prismas-n-03-/-1999.php>. Acesso em: 12 set. 2018.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**, México DF: Fondo de Cultura Económica, 1a. ed. 1983, 1993.

ASSUNÇÃO, Fernando O. **Historia del gaucho**. El gaucho: ser y que hacer. Buenos Aires: Claridad, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **El tamaño de mi esperanza**. Barcelona: Seix Barral, 1994.

BORGES, Jorge Luis. El fin. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Vol. I. Buenos Aires: Emecé, 2010.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. **El “Martín Fierro”**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, p.173-191, jan.-abr./1991. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601/10152>. Acesso em: 29 jun. 2018.

CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia**: a história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

COLLADO, José; COLLADO, Joan. La figura del gaucho en la historieta argentina. De las versiones del Martín Fierro a Inodoro Pereyra. **América sin nombre**, Alicante, Repositório Institucional de la Universidad de Alicante. n. 20 jan 2015. Disponível em: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/53481>. Acesso em: 27 set. 2018.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**. Uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECHEVERRÍA, Estebán. **El Matadero**. Buenos Aires: Emecé, 2000.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DE MAJO, Oscar. Historieta argentina. La primera mitad de la historia. **Tebeosfera**, 2008. Disponível em: [https://www.tebeosfera.com/documentos/historieta\\_argentina\\_la\\_primera\\_mitad\\_de\\_la\\_historia.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/historieta_argentina_la_primera_mitad_de_la_historia.html). Acesso em: 24 set. 2018.

FIGUEIREDO, Joana Bosak de. **A tradução da tradição**: gaúchos, guaxos e sombras. 2006. 200 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

FONTANARROSA, Roberto. **20 años com Inodoro Pereyra**. Buenos Aires: Ediciones. de la Flor, 1ª ed. 1998, 2005. Disponível em:

<https://docs.google.com/file/d/0B1NTT9nRb2MWWXJjWIBKanpGdmM/edit?usp=sharing>. Acesso em: 08 ago. 2018.

FONTANARROSA, Roberto. **El Martín Fierro es un drama gaucho**. Buenos Aires. 10 agosto 2006. Clarín. Entrevista de Marina Zucchi. Disponível em: [https://www.clarin.com/espectaculos/martin-fierro-drama-gaucho\\_0\\_SkUMrLm1CYx.html](https://www.clarin.com/espectaculos/martin-fierro-drama-gaucho_0_SkUMrLm1CYx.html). Acesso em: 22 set. 2018.

\_\_\_\_\_ **Best Seller**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1985.

\_\_\_\_\_ **Boogie. o Seboso**. Porto Alegre: LPM, 1988.

\_\_\_\_\_ **El área 18**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986.

\_\_\_\_\_ **El mayor de mis defectos y otros cuentos**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990.

\_\_\_\_\_ **El rey de la milonga y otros cuentos**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2005.

\_\_\_\_\_ **Puro fútbol y otros cuentos**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.

\_\_\_\_\_ **Usted no me lo va a creer y otros cuentos**, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.

FONTANARROSA, CRIST, SANTIAGO. **Gauchíssima Trindade**. Porto Alegre: L&PM, 1978.

GOCIOL, Judith. Inodoro y su tata. In: FONTANARROSA, Roberto. **20 años con Inodoro Pereyra**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B1NTT9nRb2MWWXJjWIBKanpGdmM/edit?usp=sharing>. Acesso em: 08 ago. 2018.

GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. **De Rio-Grandense a Gaúcho: o Triunfo do Aveso**. Porto Alegre: Editoras Associadas, 2009.

GUAZZELLI, Cesar A. B. Visões do passado na história em quadrinhos. **Vidya**, S. Maria, Centro Universitário Franciscano, v. 19, n. 33 (Ficção, História, Poéticas), jan./jun./ 2000. Disponível em: <https://www.periodicos.unifra.br/index.php/VIDYA/article/view/542/531>. Acesso em: 20 jul. 2018.

GUAZZELLI, Cesar A. B. Sarmiento e seus monstros: caudilhos, deserto e violência na Argentina do século XIX. **História da historiografia**, Ouro Preto, nº 7, nov./dez., 2011, p. 29-55. Disponível em: <https://www.periodicos.unifra.br/index.php/VIDYA/article/view/542/531>. Acesso em: 20 jul. 2018.

GUAZZELLI, Cesar A. B. A vida está muito contemporânea. Argentina, o país da história em quadrinhos. In: GUAZZELLI, Cesar A. B. & KERBER, Alessander M. **Os Argentinos**. Porto Alegre: mimeo, 2013, p. 123-129.

GUAZZELLI, Cesar A. B. Rio da Prata, século XIX: fronteiras espaciais, textuais e ficcionais. **Diálogos**, (Maringá. Online). v. 18, n.1, p. 173-206, jan.-abr./2014. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/35951>. Acesso em: 17 set. 2018.

GÜIRALDES, Ricardo. **Don Segundo Sombra**. Buenos Aires: Bureau Editor, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro** /ilustrado por Roberto Fontanarrosa. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2004.

HIDALGO, Bartolomé. **Diálogos**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckh0k7>. Acesso em: 08 set. 2018.

HIDALGO, Bartolomé. **Cielitos**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg44p1>. Acesso em: 08 set. 2018.

HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro; FRANCO, Francisco. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUNT, Linn (org.). **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LUDMER, Josefina. **El género gauchesco un tratado sobre la patria**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.

LUGONES, Leopoldo. **El Payador**. Buenos Aires: Centurión, 1944.

MAYO, C. A.; AMARAL, S.; GARAVAGLIA, J. C et. All. Polemica Gauchos, campesinos y fuerza de trabajo em la campaña *in* Estudios sobre el mundo rural, **Anuário IEHS**, Buenos Aires, n° 2, 1987. Disponível em: <http://anuarioiehs.unicen.edu.ar/1987.html>. Acesso em: 14 ago. 2018.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PEREIRA, Priscila. **Entre a épica e a paródia. A (des) mistificação do gaúcho nos quadrinhos de Inodoro Pereyra, el renegau**. 2011. 350 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

PRIETO, Adolfo. **El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.

ROSALES, Luis. Oesterheld en primera persona. HGO, su vida y su obra - Volumen 1. **La Bañadera del Comic**, 2005. Disponível em: <http://bibliotecaosterheld.blogspot.com/2010/06/patria-vieja.html>. Acesso em: 24 set. 2018.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo: civilización y barbárie**. Buenos Aires: Agebe, 1952.

SALAS, Alejandro Aguirre. **Próceres y gauchos em Fontanarrosa**. Arquetipos pátrios argentinos y humor. Quito: Universidad Andina Simón, Sede Ecuador, 2013. 136 p. Disponível em: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/4025/1/SM158-Aguirre-Pr%C3%B3ceres.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2018.

SAHLINS, Marshall. “O pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção, **Mana**, Rio de Janeiro, v. 3, nº. 1, abr., 1997. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93131997000100002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131997000100002). Acesso em: 20 set. 2018.

SALIBA, Elias Thomé. A sombra do imortal: reflexões sobre a nação e a memória. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo. v.4, n.1, p. 309-16 jan./dez. 1996. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47141996000100021>. Acesso em: 24 set. 2018.

SERBENA, Carlos. Imaginário, ideologia e representação social. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v. 4, nº. 52, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/issue/view/502> Acesso em: 12 set. 2018.

STEIMBERG, Oscar. **Leyendo Historietas**. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2013.

VARGAS LLOSA, Mário. **La verdad de las mentiras**. Madrid: Alfaguara, 2002. Disponível em: [http://biblioteca.unedteruel.org/la\\_biblioteca\\_recomienda/la\\_verdad.pdf](http://biblioteca.unedteruel.org/la_biblioteca_recomienda/la_verdad.pdf). Acesso em: 17 set. 2018.

ZALLA, Jocelito. **O centauro e a pena: Luiz Carlos Barbosa Lessa (1929-2002) e a invenção das tradições gaúchas**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.