



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

**JOZEFH FERNANDO SOARES QUEIROZ**

**HUMOR EM QUADRINHOS: UM ESTUDO DE NARRATIVAS GRÁFICAS  
BRASILEIRAS E ARGENTINAS**

**MACEIÓ  
2012**

**JOZEFH FERNANDO SOARES QUEIROZ**

**HUMOR EM QUADRINHOS: UM ESTUDO DE NARRATIVAS GRÁFICAS  
BRASILEIRAS E ARGENTINAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Alagoas como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Susana Souto Silva.

MACEIÓ  
2012

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**

**Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale**

- Q3      Queiroz, Jozefh Fernando Soares.  
          Humor em quadrinhos : um estudo de narrativas gráficas brasileiras / Jozefh  
          Fernando Soares Queiroz. – 2012.  
          122 f. : il.
- Orientadora: Susana Souto Silva.  
          Dissertação (mestrado em Letras e Linguística : Estudos Literários) – Universi-  
          dade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em  
          Letras e Linguística. Maceió, 2012.
- Bibliografia: f. 120-122.
1. Maitena, 1962- – Crítica e interpretação. 2. Angeli, 1956- – Crítica e  
          interpretação. 3. Quino, 1932- – Crítica e interpretação. 4. Laerte, 1951- – Críti-  
          ca e interpretação. 5. Narrativas gráficas. 6. Humor. 7. Histórias em quadrinhos.  
          I. Título.

CDU: 869.0 (81).09

 UFAL	<b>UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS</b> <b>FACULDADE DE LETRAS</b> <b>PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA</b>	 PPGLL
---	--	--

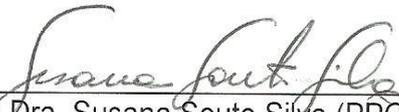
## TERMO DE APROVAÇÃO

**JOZEFH FERNANDO SOARES QUEIROZ**

Título do trabalho: "HUMOR EM QUADRINHOS: UM ESTUDO DE NARRATIVAS BRASILEIRAS E ARGENTINAS"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/UFAL)

Examinadores:

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Ana Cláudia Aymoré Martins (PPGLL/UFAL)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Márcio Ferreira da Silva (UNEAL)

Maceió, 14 de fevereiro de 2012.

*Para Ana Maria e José Fernando, razão de tudo.*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Ana Maria e José Fernando, alicerce da minha vida, sem os quais eu não poderia ter realizado muitas de minhas conquistas. Meu imenso obrigado a todo o apoio que me dão nos estudos e nos meus projetos.

Ao professor Carlos Bonfim, razão da existência deste trabalho, amigo e orientador, sem o qual não seria possível chegar até aqui com esta pesquisa.

À professora Susana Souto, que se prontificou a orientar este trabalho, com sua alegria e delicadeza únicas, das quais me utilizei para moldar este trabalho.

Aos demais professores da Faculdade de Letras que de alguma forma me auxiliaram na construção deste texto, seja com intervenções pertinentes ou com seu apoio, especialmente os professores Laurenny Lourenço, Niraldo Farias, Ana Cláudia Aymoré e Roberto Sarmento, dentre outros.

Aos companheiros do curso de Letras, na graduação e na pós, por dividirem momentos agradáveis entre o ambiente acadêmico e a minha vida: Amanda Ferreira, Magali, Jorge, Cibely, Dayane, Bárbara, Lilian, Eliaquim, Carol, Gustavo, Luíza, dentre outros colegas que estiveram presentes nessa longa jornada.

À família, pelo apoio incondicional aos meus objetivos. Muito obrigado por sempre acreditarem em mim.

Aos amigos que se fizeram presentes, nos bons e maus momentos deste processo, desde a etapa de seleção até o momento da defesa.

Aos alunos que acompanharam esta jornada de minha vida e se fizeram presentes com sua torcida.

Aos colegas e companheiros de trabalho da Universidade Estadual da Paraíba, além dos meus amigos de Campina Grande, por terem me acolhido de tal forma que seria impossível não me sentir em casa nesta nova fase de minha vida. Muito obrigado.

A Angeli, Laerte, Quino e Maitena, gênios da narrativa gráfica, que souberam em diversos momentos exprimir em quadrinhos aquilo que eu não conseguiria definir em palavras.



## RESUMO

Esta dissertação centra-se na análise de narrativas gráficas e está formalmente constituída por três etapas distintas que se complementam. A primeira delas consiste na fundamentação teórica, que pretende identificar os aspectos característicos desse gênero narrativo com base nos estudos de Will Eisner, em seus livros *Quadrinhos e arte seqüencial* (2001) e *Narrativas gráficas* (2008), em estudos de Umberto Eco (2006) e em Canclini (2000). A segunda consiste na contextualização teórica do humor, a partir da definição de Bergson (2001), das pesquisas de Minois (2003), dos estudos de Bakhtin (1987), além de outros autores da área. A terceira etapa do estudo configura-se como uma análise comparativa de obras de autoria de quatro humoristas gráficos latinoamericanos: os brasileiros Angeli (com destaque para a personagem *Rê Bordosa*) e Laerte (em especial as narrativas que trazem como personagens centrais os *Piratas do Tietê*), e os quadrinistas argentinos Quino (*Mafalda*, dentre outras obras) e Maitena (nas séries *Mulheres Alteradas* e *Superadas*). Pretende-se mostrar semelhanças e diferenças em trabalhos que se dirigem a públicos de nacionalidades distintas, além de demarcar as suas particularidades no que concerne ao humor presente nessas produções.

**Palavras-chave:** Narrativa gráfica. Humor. Maitena. Angeli. Quino. Laerte.

## RESUMEN

Esta tesis se centra en el análisis de narrativas gráficas y está formalmente constituida por tres etapas distintas que se complementan. La primera de ellas consiste en la fundamentación teórica, que tiene por objetivo identificar los aspectos característicos de este género narrativo con base en los estudios de Will Eisner, en sus libros *Quadrinhos e arte secuencial* (2001) e *Narrativas gráficas* (2007), junto al estudio de las historietas como cultura de masas, de acuerdo con la lectura de Umberto Eco (2006) y Canclini (2000). La segunda etapa consiste en la contextualización teórica del humor, desde la definición de Bergson (2001), de las investigaciones de Minois (2003), de los estudios de Bakhtin (1987), además de otros autores del área. La tercera parte del estudio se configura como un análisis comparativo entre obras de autoría de cuatro humoristas gráficos latinoamericanos. Los artistas estudiados son los brasileños Angeli (con énfasis en el personaje *Rê Bordosa*) y Laerte (especialmente las narrativas que traen como personajes centrales los *Piratas do Tietê*), paralelamente a los dibujantes argentinos Quino (*Mafalda*, dentre otras obras) y Maitena (en las series *Mujeres Alteradas* y *Superadas*). Se pretende mostrar semejanzas y diferencias en trabajos que se dirigen a públicos de nacionalidades distintas, además de demarcar sus particularidades respecto al humor presente en estas obras.

**Palabras clave:** Narrativa gráfica. Humor. Maitena. Angeli. Quino. Laerte.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Fragmento da série <i>Mujeres Alteradas</i> .....	21
Imagem 2 - Fragmento da série <i>Superadas</i> .....	29
Imagem 3 - Fragmento da série <i>Superadas</i> .....	30
Imagem 4 - Fragmento da série <i>¡Cuánta Bondad!</i> .....	34
Imagem 5 - Fragmento da série <i>¡Cuánta Bondad!</i> .....	37
Imagem 6 - Fragmento da série <i>Mafalda</i> .....	38
Imagem 7 - Fragmento da série <i>Piratas do Tietê</i> .....	40
Imagem 8 - Fragmento da série <i>Piratas do Tietê</i> .....	41
Imagem 9 - Fragmento da série <i>Mujeres Alteradas</i> .....	43
Imagem 10 - Fragmento da série <i>Rê Bordosa</i> .....	45
Imagem 11 - Fragmento da série <i>Superadas</i> .....	47
Imagem 12 - Fragmento da série <i>Rê Bordosa</i> .....	47
Imagem 13 - Fragmento da série <i>Superadas</i> .....	50
Imagem 14 - Fragmento da série <i>¡Cuánta Bondad!</i> .....	51
Imagem 15 - Fragmento da série <i>Hugo Baracchini</i> .....	53
Imagem 16 - Fragmento da série <i>Hugo Baracchini</i> .....	53
Imagem 17 - Fragmento da série <i>Hugo Baracchini</i> .....	54
Imagem 18 - Fragmento da série <i>Rê Bordosa</i> .....	55
Imagem 19 - Fragmento da série <i>Mafalda</i> .....	65
Imagem 20 - Tira de Laerte .....	66
Imagem 21 - Fragmento da série <i>Superadas</i> .....	69
Imagem 22 - Fragmento da série <i>Rê Bordosa</i> .....	71
Imagem 23 - Fragmento da série <i>Superadas</i> .....	75
Imagem 24 - Fragmento da série <i>Rê Bordosa</i> .....	77
Imagem 25 - Fragmento da série <i>Piratas do Tietê</i> .....	78

Imagem 26 - Fragmento da série <i>Mafalda</i> .....	80
Imagem 27 - Fragmento da série <i>Superadas</i> .....	81
Imagem 28 - Fragmento da série <i>Mafalda</i> .....	82
Imagem 29 - Fragmento da série <i>Mafalda</i> .....	83
Imagem 30 - Fragmento da série <i>Mafalda</i> .....	83
Imagem 31 - Fragmento da série <i>Mafalda</i> .....	84
Imagem 32 - Fragmento da série <i>Superadas</i> .....	86
Imagem 33 - Fragmento da série <i>Mafalda</i> .....	87
Imagem 34 - Fragmento da série <i>Mafalda</i> .....	87
Imagem 35 - Fragmento da série <i>Mafalda</i> .....	89
Imagem 36 - Fragmento da série <i>Mafalda</i> .....	89
Imagem 37 - Fragmento da série <i>Superadas</i> .....	91
Imagem 38 - Fragmento da série <i>Superadas</i> .....	97
Imagem 39 - Fragmento da série <i>Rê Bordosa</i> .....	98
Imagem 40 - Fragmento da série <i>Rê Bordosa</i> .....	98
Imagem 41 - Fragmento da série <i>Piratas do Tietê</i> .....	99
Imagem 42 - Fragmento da série <i>¡Cuánta Bondad!</i> .....	101
Imagem 43 - Fragmento da série <i>Superadas</i> .....	105
Imagem 44 - Fragmento da série <i>Mafalda</i> .....	107
Imagem 45 - Fragmento da série <i>Mafalda</i> .....	107
Imagem 46 - Fragmento da série <i>Piratas do Tietê</i> .....	109
Imagem 47 - Fragmento da série <i>Superadas</i> .....	111
Imagem 48 - Fragmento da série <i>Los 3 Amigos</i> .....	114

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1 A NARRATIVA GRÁFICA - CULTURA DE MASSA, HISTÓRIA, ASPECTOS LITERÁRIOS E PRINCÍPIOS BÁSICOS</b> .....	15
1.1 Narrativas gráficas e cultura de massa .....	15
1.2 Breve história da origem da leitura de imagens .....	25
1.3 As imagens como ferramentas narrativas .....	27
1.4 As narrativas gráficas e seus aspectos literários .....	33
1.4.1 A questão da trama .....	33
1.4.2 O intervalo entre o estético e o histórico .....	35
1.4.3 O narrador no texto literário e na narrativa gráfica .....	39
1.5 Princípios básicos das narrativas gráficas .....	44
1.5.1 Sintaxe e semântica dos quadrinhos .....	44
1.5.2 Estilo de arte e narrativa .....	46
1.5.3 Quadros .....	48
1.5.4 <i>Timing</i> .....	52
1.5.5 Anatomia expressiva .....	55
1.5.6 O enredo curto .....	56
<b>2 O RISO, O HUMOR E AS NARRATIVAS GRÁFICAS – DEFINIÇÕES E DIÁLOGOS</b> .....	58
2.1 O riso e o humor na sociedade - uma perspectiva histórica .....	59
2.2 Ironia e comicidade – algumas definições .....	73
2.3 Riso e humor – entre estilos e estética .....	79
2.4 A narrativa breve de humor – alguns procedimentos estilísticos .....	93
<b>3 HUMOR E ESPAÇOS URBANOS NAS NARRATIVAS GRÁFICAS</b> .....	96
3.1 A cidade como personagem nas narrativas gráficas .....	96
3.2 Aspectos culturais das narrativas de humor .....	103
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	117
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	120

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho, pretende-se analisar a obra de quatro quadrinistas reconhecidos em seu meio: os brasileiros Arnaldo Angeli Filho (doravante Angeli) e Laerte Coutinho (doravante Laerte), junto aos argentinos Joaquín Salvador Lavado (doravante Quino) e Maitena Inés Burundarena (doravante Maitena). Angeli é reconhecido em território nacional por sua personagem Rê Bordosa, publicada entre os anos de 1984 e 1988, além de ter como criações também os personagens Bob Cuspe, Mara Tara, Wood & Stock e Os Skrotinhos. Já Laerte tem como obra principal os *Piratas do Tietê*, cujas aventuras foram estreadas em 1983 e continuam sendo publicadas até hoje; também é conhecido por Overman, Hugo Baracchini, Gato & Gata, dentre outras criações.

Da Argentina para o mundo, Quino teve como obra máxima a série *Mafalda*, publicada entre os anos sessenta e setenta, que ganhou grande projeção e é reeditada ainda nos dias atuais. O autor também é conhecido por inúmeros trabalhos que apresentam personagens anônimos, como se verá em algumas das análises no decorrer desta dissertação. Maitena é conhecida mundialmente por seu trabalho, que consiste nas obras *Mulheres Alteradas*, *Superadas* e *Curvas Perigosas*, publicadas entre 1994 e 2003, que tratam de temáticas como o machismo e o feminismo, a sociedade de consumo, dentre outros temas de nosso mundo contemporâneo.

Busca-se, no primeiro capítulo, destacar aspectos da elaborada composição que se apresentam nessas obras, impossibilitando o tratamento deste gênero como subgênero ou literatura menor. Analisam-se fatores como o potencial narrativo das histórias em quadrinhos, desde o seu surgimento na história e o seu desenvolvimento como ferramenta de informação. Além disso, são estudados elementos comuns ao texto literário escrito, como a questão da trama, o intervalo entre o estético e o histórico, a posição do narrador, junto a características próprias da narrativa gráfica, como o estilo de arte, a quadrinização, o tempo decorrido, a anatomia e o enredo curto, que predomina, em especial, nas chamadas “tiras”, sequências narrativas breves. Para as análises, são utilizados textos de teóricos

consagrados da literatura e das histórias em quadrinhos, como Mikhail Bakhtin (1987; 2000), Umberto Eco (2006) e Will Eisner (2001; 2008), dentre outros.

No segundo capítulo, trata-se do riso e do humor, abordando algumas de suas concepções e impactos identificados no curso da história. O humor será analisado historicamente, como forma de detectar em que momento da história ele adquiriu certas concepções e para quais fins. São destacadas as principais categorias e tipos de humor e a sua relação direta com as narrativas gráficas dos quatro autores estudados; o estudo histórico e estético do humor se realiza em contínuo diálogo com a obra de Angeli, Laerte, Quino e Maitena, e através de estudos de Mikhail Bakhtin (1987; 2000), Henry Bergson (2001) e Georges Minois (2003), dentre outros teóricos. Pode-se definir neste ponto o recorte principal do trabalho: a abordagem das categorias de humor e de mais variadas temáticas na construção das narrativas gráficas, pois uma das razões para o êxito dos quatro autores latinoamericanos estudados nesta dissertação é a presença do humor.

No terceiro capítulo, faz-se uma leitura dos temas abordados nas narrativas gráficas, comparando-as; busca-se realizar uma aproximação cultural entre autores advindos de culturas distintas, como Angeli e Maitena ou Quino e Laerte, ao passo em que se destacam também as suas diferenças, ao tratar de temas semelhantes. Os dois primeiros autores possuem em comum, por exemplo, a abordagem de temas referentes às relações entre homem e mulher, de maneiras variadas. Já os dois últimos abordam frequentemente temas referentes à esfera política, sob perspectivas distintas. Analisa-se, nesta etapa do trabalho, a aproximação e o distanciamento que existem entre esses autores e suas obras, mesmo quando tratam de temas semelhantes sob perspectivas particulares. Os quatro autores possuem em comum, ainda, o fato de escreverem sobre personagens urbanos. Assim, analisa-se a cidade como personagem em suas obras, mostrando que, por mais diferentes que possam ser as histórias em quadrinhos, há um fator cultural que as une. Esta etapa se dá com o estudo de teóricos como Renato Gomes (1994), Mumford (2004) e, fundamentalmente, Canclini (2003).

Em síntese, este trabalho tem como objetivo, analisando cada um dos elementos que se apresentam na construção das narrativas gráficas (aspectos literários, estéticos, humor e urbanidade), destacar a complexidade de temas

encontrada neste gênero narrativo que tem a cada dia um mais significativo número de leitores, inclusive de leitores que, em diversas áreas do conhecimento, estudos literários, linguística, sociologia, antropologia, comunicação social, pedagogia, entre outros, investigam sua especificidade e complexidade, a partir de diferentes perspectivas teóricas.

## **1 A NARRATIVA GRÁFICA - CULTURA DE MASSA, HISTÓRIA, ASPECTOS LITERÁRIOS E PRINCÍPIOS BÁSICOS**

A narrativa gráfica, ou arte sequencial, como define Will Eisner (2001), um dos principais estudiosos dos quadrinhos, é um gênero que combina peculiarmente palavras e elementos pictóricos, numa harmonia que termina por produzir uma forma de arte com elementos próprios. Trata-se de um gênero híbrido, formado pela combinação de elementos textuais e imagens, ou, algumas vezes, somente composto de imagens. Assim, a narrativa gráfica pode apropriar-se de componentes do texto literário escrito ou ainda formular seus próprios conceitos, como será visto ao longo deste capítulo.

O segundo termo, “arte sequencial”, é utilizado com frequência devido ao potencial que as narrativas gráficas possuem para contar uma história por meio de imagens, ou seja, elas adotam uma sequência lógica de acontecimentos para construir uma trama, que poderia ser realizada através de elementos puramente textuais em outra ocasião, como é possível ver nos casos em que uma obra literária é recriada em quadrinhos. Como se apropria de elementos diversos para formar uma linguagem própria, como o pictórico e o textual, trata-se de uma forma de arte, bem como a pintura, a música, o cinema ou a própria literatura.

O objetivo deste capítulo é mostrar como esses elementos se combinam e também sob quais aspectos teóricos a narrativa gráfica pode ser estudada na área de Estudos Literários, ou seja, quais as suas relações com os gêneros tradicionalmente tidos como literários, além ainda de estudar os princípios básicos que regem os quadrinhos. Entretanto, faz-se necessário realizar um breve estudo histórico da imagem como uma forma de leitura e o seu caráter adquirido ao longo do tempo, além de tratar do estigma que este gênero sofre por estar relacionado à chamada cultura de massas, como será visto previamente.

### **1.1 Narrativas gráficas e cultura de massa**

O termo “cultura de massa” frequentemente carrega aspectos negativos quando se trata do ideal desejado de cultura. Seja pelo fato de estar acessível a uma grande parcela da população, seja por remeter a algo aparentemente simples,

facilmente digerível, as mídias de massa, a exemplo dos quadrinhos, historicamente foram tratadas como um nível inferior da cultura efetivamente artística. No entanto, como se verá a seguir, as narrativas gráficas possuem mecanismos profundos e bem estruturados de linguagem, sendo caracterizadas, muitas vezes, pela sofisticada função do signo linguístico com a imagem. Porém, por se tratar de um veículo midiático historicamente voltado para uma grande parcela da população, um público não definido, que poderia ser compreendido pela noção controversa de “massas”, as histórias em quadrinhos, independente de sua procedência, costumam ser agrupadas em um mesmo bloco e são tratadas como “subcultura”.

Em seu estudo sobre culturas de massa, Eco defende um maior aprofundamento no debate e convida o leitor a olhar para si próprio criticamente e para o seu entorno, ao tratar desse tipo de cultura:

A cultura de massa é a anticultura. Mas, como nasce no momento em que a presença das massas, na vida associada, se torna o fenômeno mais evidente de um contexto histórico, a “cultura de massa” não indica uma aberração transitória e limitada: torna-se o sinal de uma queda irrecuperável (ECO, 2006, p. 8).

O autor comenta a inevitável presença dos produtos advindos desta “cultura de massas” em nosso entorno, e esta “queda irrecuperável” pode significar um momento oportuno para que se repensem estas formas de artes como algo não necessariamente inferior em relação às formas mais tradicionais de arte. Para o campo artístico, como a literatura, o fato de tornar-se acessível ou incorporar elementos do cotidiano de seu público alvo, como fazem os autores estudados neste trabalho, não significa necessariamente uma forma de rebaixamento às culturas de massa, entendidas como produto vendável, e conseqüente perda de qualidade. Assim como também, pode-se e deve-se objetar, o que o grande público elege, consome, não é necessariamente pior do que aquilo que se restringe a um público pretensamente mais exigente. A acessibilidade da leitura que perpassa a narrativa gráfica latinoamericana indica que ela incorpora elementos que permitem à compreensão de um vasto público, não necessariamente melhor ou pior do que o público de outras produções simbólicas, até mesmo porque este público não é exclusivo ou isolado dos demais públicos, da chamada “alta cultura”, termo usado pelo autor citado anteriormente para se referir às culturas apreciadas pelas elites intelectuais. A cultura de massa não é apenas subproduto de uma cultura maior ou

mais refinada, mas sim aquele produto artístico que consegue se inserir nas regras do mercado, na medida em que atinge uma parcela significativa da sociedade na qual se insere. A narrativa gráfica deve o seu desenvolvimento justamente à indústria da cultura de massas, pois através dela tornou-se popular, vinculada estreitamente aos grandes meios de difusão, como o rádio, o cinema e a televisão. Mesmo sendo um gênero estigmatizado por décadas, é graças ao fato de formar parte das chamadas culturas de massa que as histórias em quadrinhos, por exemplo, conseguem angariar um grande público, como sugere Benjamin em:

Encontramos hoje, com efeito, dentro das massas, duas tendências igualmente fortes: exigem, de um lado, que as coisas se lhe tornem, tanto humana como espacialmente, “mais próximas”, de outro lado, acolhendo as reproduções, tendem a depreciar o caráter daquilo que é dado apenas uma vez (BENJAMIN, 1975, p. 15).

Mesmo que não fale diretamente do desenvolvimento da arte sequencial, o autor sugere como funciona o movimento deste tipo de mercado, que vai se incorporando cada vez mais à vida do seu público consumidor, por atender às suas demandas mais básicas, por estar ligadas diretamente ao seu cotidiano. O desenvolvimento da narrativa gráfica é uma contribuição da massificação da indústria dos quadrinhos, que, por trazer em suas reproduções temas do cotidiano ou, mesmo aqueles que trazem histórias de fantasia, refletem desejos do seu público alvo, como nas narrativas de super heróis. No entanto, o fato de se difundir para um grande público não deprecia esta forma de arte, que se apresenta de diversas formas, mais complexas ou mais simples.

Sobre o estigma sofrido pelos quadrinhos ao longo dos anos e a sua relação com as massas, Eco salienta que:

Num contexto no qual – colocada uma classe dirigente na posse dos instrumentos culturais, e excluídas, o mais das vezes, as classes subalternas do exercício da escrita – a única possibilidade de educar as massas era a tradução dos conteúdos oficiais da cultura em imagens (ECO, 2006, p. 22).

Logo, é possível perceber que o debate sobre cultura de massas remete frequentemente à questão antropológica, e não artística, pois se trata de produtos veiculados por uma elite econômica que tenta determinar o que deve ser de acesso comum a todos e a maneira como se deve fazê-lo. Trata-se de uma relação de hierarquização dos que produzem e dos que consomem cultura, compreendida, de

modo restrito e simplificador, muitas vezes, como bens simbólicos que circulam também em uma dimensão mercadológica. Essa é a compreensão de Adorno e Horkheimer, no célebre estudo sobre indústria cultural publicado no livro *Dialética do esclarecimento* (1997).

Na concepção defendida pelos autores referidos, não há espaço para crítica na chamada “indústria cultural”. A elaboração de bens simbólicos no capitalismo obedece a uma lógica da mercadoria em que tudo vem já pronto para ser consumido de modo passivo, sem nenhuma possibilidade de crítica ou reação do receptor, reduzido, assim, a um mero consumidor. A dura crítica desses autores à indústria cultural dirige-se especialmente ao cinema comercial e ao rádio:

O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositadamente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos (ADORNO e HORKHEIMER, 1997, p. 114).

Para os estudiosos da Escola de Frankfurt, a indústria cultural está intimamente associada à existência de meios de produção e difusão de produtos culturais em grandes proporções, como o cinema, o rádio, a TV, os jornais e as revistas. Esses meios formam um sistema que visa gerar lucros e, ao mesmo tempo, controlar os modos de percepção da arte e do mundo, promovendo a mercantilização da cultura.

Vale destacar, porém, que este trabalho não se orienta por essa percepção, que, aliás, já foi criticada (CANCLINI, 2003; ECO, 2006). Compreende-se aqui que não há um controle absoluto do que circula nos meios de comunicação de massa, podendo sim esses meios comportarem produções que escapam desse controle ideológico e fazem, inclusive, uma crítica à noção de consumo, como se verifica em várias narrativas gráficas dos autores aqui analisados.

Em outros estudos sobre o tema, que não se pautam na perspectiva de Adorno e Horkheimer, pode-se notar que as narrativas gráficas, bem como outros gêneros menos privilegiados que atingem um grande número de leitores, ou seja, gêneros que têm um significativo público e estão inseridos na dinâmica da

sociedade de consumo (como a telenovela, o cinema de entretenimento, a canção popular), possuem capacidade de exercer um papel crítico, em comparação aos gêneros mais consolidados no campo das artes, a exemplo do que afirma Rama:

Apesar de os veículos de informação constituírem produtos da visão da sociedade como um todo, eles também são formadores da imagem que as pessoas criam. Dessa forma, as produções da mídia – entre as quais inserimos as histórias em quadrinhos –, acabam assumindo, ao mesmo tempo, dois papéis: o de produto da visão vigente na sociedade e o de produtor desta mesma visão (RAMA, 2009, p. 153).

Semelhante ao que se lê em Eco (2006), ao afirmar que os produtos das culturas de massa não significam necessariamente instrumento de alienação, mas sim uma outra relação com a cultura e o público, a autora sustenta a ideia da narrativa gráfica como uma possibilidade de resgate de elementos do cotidiano popular, de maneira menos elitista, se comparada a outros veículos de comunicação.

Para impulsionar o debate sobre cultura de massas, Eco (2006) enumera alguns dos princípios mais comumente utilizados para definir em que se baseia um produto cultural voltado para o grande público, a exemplo das histórias em quadrinhos. Porém, alguns dos fundamentos mencionados tornam-se completamente contraditórios, quando se analisam as narrativas gráficas dos autores abordados neste estudo. Alguns dos postulados que se tornaram lugar-comum para definir os produtos da cultura de massa são:

b) Difundindo por todo o globo uma “cultura” de tipo “homogêneo”, destroem as características culturais próprias de cada grupo étnico.

[...]

f) Os *mass media*, colocados dentro de um circuito comercial, estão sujeitos à “lei da oferta e da procura”. Dão ao público, portanto, somente o que ele quer, ou, o que é pior, seguindo as leis de uma economia baseada no consumo e sustentada pela ação persuasiva da publicidade, sugerem ao público o que este deve desejar.

[...]

n) Por isso se desenvolvem, ainda quando aparentam ausência de preconceitos, sob o signo do mais absoluto conformismo no campo dos costumes, dos valores culturais, dos princípios sociais e religiosos, das tendências políticas. Favorecem projeções orientadas para modelos “oficiais” (ECO, 2006, p. 40-42).

Através da leitura dos autores latinoamericanos escolhidos, pode-se questionar esses postulados sobre a cultura de massas pela composição e pelas temáticas adotadas: o primeiro ponto (b) é facilmente discutível, uma vez que

autores como Maitena (2007) se difundem pelo mundo, mesmo quando abordam aspectos particulares de sua cultura, como os lugares da cidade de Buenos Aires que são retratados na sátira a seguir; por tratar de uma temática comum às sociedades onde são publicadas (a questão do consumo, neste caso), esta e outras sátiras da autora ganham projeção mundial, sem eliminar as referências à sua cultura de origem. O segundo ponto (f) pode ser problematizado com questões externas às obras: ainda que tenham projeção mundial, as obras dos autores latinoamericanos não possuem êxito simplesmente pela lei da oferta e da procura, mas por ter um público fiel em cada um dos países onde são publicadas; na Argentina, por exemplo, as narrativas gráficas são publicadas em jornais de grande circulação (*Clarín, La Nación, etc.*), atingindo um público amplo, e em seguida são compiladas em edições de luxo, em tiragens relativamente pequenas, mas que se esgotam por haver uma divulgação prévia dessas obras nos periódicos nacionais; não se trata de mera procura e oferta de produtos baratos, facilmente comercializáveis, mas de uma significativa aceitação do público que somente em seguida transforma essas obras em livros, garantindo o êxito de cada uma dessas séries. Já o ponto “n” poderá ser questionado após uma breve leitura das narrativas analisadas neste trabalho, que, ao contrário do que se argumenta, não propagam nenhum tipo de preconceito ou generalização, mas sim trazem à tona elementos presentes no cotidiano do leitor de maneira que exista uma identificação entre ele e a obra; as complexas relações humanas da contemporaneidade são tratadas de maneira a aproximar o leitor das narrativas, e não para propagar preconceitos.

Sabendo-se que Eco generaliza o formato das histórias em quadrinhos e que tais princípios não refletem necessariamente a sua opinião, pode-se questionar esse tipo de perspectiva e seus postulados dogmáticos com a sátira de Maitena “*Algunos paseos que se pueden hacer en la ciudad para sentir que te fuiste de vacaciones*” (MAITENA, 2007, p. 364):

## Imagem 1 - Fragmento da série *Mujeres Alteradas*<sup>1</sup>

Algunos paseos que se pueden hacer en la ciudad para sentir que te fuiste de vacaciones



Fonte: Maitena, 2007.

<sup>1</sup> Tradução de *Alguns passeios que se pode fazer na cidade para você sentir que saiu de férias*, na página seguinte:

Primeiro quadro: Título – Dar uma volta nos catamarãs do Tigre e sentir que você está pegando um navio para o Uruguai. Balão: “- Que diferença, né? Agora quando chegarmos, ao invés de uma hora até Punta del Este temos uma hora até Retiro. Que diferença faz, ein?”.

Segundo quadro: Título – Percorrer a Reserva Ecológica e se sentir como se estivesse no campo. Balões: “- Oh, uma fuinha!” “- Humm, não... lamento dizer que é uma rata... e enorme!”.

Sequência da tradução:

Terceiro quadro: Título – Ir para uma feira artesanal e gastar uma fortuna com porcarias. Balões: “- Também vai comprar isso pra você?” “- Fique tranquilo que não vou comprar mais nada! Roubaram a minha carteira!!!”.

Quarto quadro: Título – Levar as crianças para o Parque de la Costa e sentir que você foi na Disneylândia. Balões: “- Ahh, é igualzinho!” “- Sim... grande, caro, barulhento... e sufocante!!!”.

Quinto quadro: Título – Ir ao bingo e jogar de tudo como no melhor cassino. Balão: “- Uau, que excitante!”.

Sexto quadro: Título – Ir para um hotel dormir por uma noite e sentir que está em outro país. Balões: “- Operadora... o que disco pra ligar pra Buenos Aires?” “- O número, senhorita...”.

As traduções que aparecem em notas de rodapé neste trabalho são de minha autoria, sendo, portanto, traduções livres.

Mesmo que se trate de uma narrativa conhecida em vários países do mundo, é notável que o humor utilizado pela autora caracteriza-se por um riso de cumplicidade, sem o objetivo de simplificar uma cultura ou diminuí-la. Tal tentativa seria frustrada, uma vez que se analisa um comportamento geral da típica classe média em uma grande cidade, utilizando-se aspectos particulares da cultura portenha, a exemplo dos lugares da cidade, como os catamarãs do Tigre. O comportamento aparentemente exclusivo deste povo pode gerar uma cumplicidade e identificação do leitor de outras partes do globo: em outras palavras, os lugares da cidade de Buenos Aires retratados na narrativa gráfica não limitam o entendimento da trama, mas se tornam representações de outros espaços urbanos, que serão compreendidos de acordo com a posição do leitor. Por exemplo, o leitor brasileiro pode compreender o humor da narrativa, ao comparar os desejos semelhantes dessa classe média e a forma de supri-los com passeios na sua própria cidade, como uma projeção da narrativa da autora à sua cultura, por exemplo, um carioca no Rio de Janeiro fazendo o tradicional passeio no bondinho do Pão de Açúcar. Neste momento, surge o riso de cumplicidade que será abordado no capítulo seguinte; ainda que o leitor não seja aquele que vive na cidade construída pela autora a partir das referências a uma cidade específica, certamente será possível compreender a comicidade na narrativa gráfica.

O leitor pode rir da narrativa por tomar essas maneiras como representação de situações semelhantes ocorridas em sua experiência de vida. Da mesma forma, parece que não se pretende apenas vender um produto ou estimular um desejo de consumo: o que se faz na narrativa é tornar risíveis os próprios impulsos de consumo dessa classe média e do leitor que eventualmente se identifique com ela, não se desperta no leitor nenhum sentimento que evoque sua vontade de consumir, mas sim uma repulsa a esse tipo de vontade, uma vez que a vontade desta classe é tratada com ares de ridículo, afastando outros do mesmo desejo, procedimento típico da sátira, que utiliza o riso para promover a crítica. Ainda assim o leitor se identifica com a narrativa, mesmo quando não pertence à comunidade ou ao país cuja cultura é retomada na sátira, pois encontra nela características próximas do seu próprio comportamento, com eventuais desvios, a exemplo das maneiras ridículas de suprir um desejo.

Torna-se contraditório, portanto, julgar esse tipo de gênero literário como acrítico. Pode-se pensá-lo como satírico, ou seja, um riso que, bem como os teóricos Minois (2003) e Bergson (2001) definiram, um gênero que pretende ser corretivo, moralista, em relação a elementos da realidade, utilizando-se do humor de maneira crítica.

Em relação ao valor cultural de cada forma de arte, Eco (2006) defende que tal riqueza encontra-se no método com que se pode apreciá-la, e não no objeto em si mesmo, ou seja, não há valores absolutos, mas sim valores relativos, histórica e socialmente construídos. O que determina a riqueza estética de um objeto é o que se busca realizar com ele e o que se extrai do mesmo:

Só quando adquirirmos consciência do fato de que o consumidor de histórias em quadrinhos é o cidadão no momento em que deseja distrair-se através da experiência estilística própria das histórias em quadrinhos, e que, portanto, as histórias em quadrinhos são um produto cultural fruído e julgado por um consumidor, que, naquela ocasião, está especificando sua demanda naquela direção, mas leva para aquela experiência de fruição a sua experiência inteira de homem educado também na fruição de outros níveis, só então a produção de histórias em quadrinhos aparecerá como sendo determinada por um tipo de procura culturalmente avisada (ECO, 2006, p. 59).

O autor defende, no trecho acima, uma mudança no modo de compreender o leitor das histórias em quadrinhos e outros gêneros de massa. Costuma-se julgar o valor de cada forma de arte de acordo com o público que esta atrai, pensado tanto em termos de quantidade quanto em termos de qualidade. Devido ao fato de as narrativas gráficas terem sido voltadas por muito tempo para públicos mais infantilizados, criou-se o estigma de gênero inferior, ou arte menor<sup>2</sup>. Porém, quando acadêmicos e outros tipos de leitores mais prestigiados em diversas áreas do saber começam a manejar seu conhecimento para contemplar esses gêneros vistos como menores, estes acabam mostrando suas contribuições para o campo das artes e ganham espaço ao lado de outros gêneros já consagrados.

O êxito das narrativas gráficas de humor nos lugares onde são publicadas<sup>3</sup> não ocorre apenas por se ter encontrado um passatempo deleitoso em sua leitura,

<sup>2</sup> Esse dado também nos faz refletir sobre uma concepção de infantil como algo dotado de pouco senso crítico, o que é questionável, mas não está nos limites desta dissertação discutir.

<sup>3</sup> Quino, por exemplo, tem suas obras reeditadas até hoje por todo o mundo, que já ultrapassam a 15ª edição, em países como Itália, França, Alemanha, Noruega, dentre outros; Maitena, cujas obras são muito mais recentes, já vendeu mais de um milhão de cópias nos países onde teve sua obra

mas sim, tomando como exemplo o riso de cumplicidade que será abordado mais adiante, pela identificação que o leitor encontra entre a sua cultura e o que lê nessas histórias em quadrinhos. Semelhante aos super heróis das narrativas gráficas mais comerciais, que normalmente apresentam personagens baseados em pessoas comuns dotadas de poderes secretos, o que alavanca o êxito dos quadrinhos latinoamericanos é a verossimilhança entre a vida do leitor e os dramas das mulheres alteradas, a vida da *junkie*<sup>4</sup> Rê Bordosa, os conflitos dos personagens de Mafalda ou ainda a baderna do universo dos Piratas do Tietê, por exemplo, para citarmos apenas os autores aqui abordados. Eco atribui o sucesso da arte sequencial a essa identificação cultural:

Numa sociedade particularmente nivelada, onde as perturbações psicológicas, as frustrações, os complexos de inferioridade estão na ordem do dia; numa sociedade industrial onde o homem se torna número no âmbito de uma organização que decide por ele, onde a força individual, se não exercitada na atividade esportiva permanece humilhada diante da força da máquina que age pelo homem e determina os movimentos mesmos do homem – numa sociedade de tal tipo, o herói positivo deve encarnar, além de todo limite possível, as exigências de poder que o cidadão comum nutre e não pode satisfazer (ECO, 2006, p. 246-247).

Em outras palavras, não apenas nas narrativas literárias, cinematográficas ou televisivas de aventura, que muitas vezes têm super heróis como personagens centrais, ocorre a admiração do leitor pelo personagem apresentado, mas também nos quadrinhos que abordam o cotidiano; talvez estes obtenham ainda mais êxito, por não se restringirem a uma faixa etária ou público específicos, posto que tratam de problemas mais comuns do dia-a-dia, que atingem um público diversificado.

Quando se ri da personagem Rê Bordosa, de Angeli (2008), possivelmente os desencontros de sua vida são semelhantes às nossas dificuldades em fazer escolhas decisivas; quando vemos as personagens de Quino exercitando sua cidadania e sua consciência política, não somente na série *Mafalda*, mas em sua obra de maneira geral, provavelmente nossa voz se incorpora ao coro que protesta por uma sociedade mais justa e igualitária; ao observarmos as “mulheres alteradas” de Maitena e rirmos, tanto dos homens como das mulheres representadas,

---

publicada, como Argentina, Brasil, Chile, Itália, Espanha, Portugal, dentre outros. Disponível em: <<http://blogmaniadegibi.com/2011/11/conheca-joaquin-salvador-lavado-o-quino/>> e <<http://rquadrinhos.blogspot.com/2011/04/as-mulheres-alteradas-de-maitena.html>>. Acesso em: 25 nov. 2011.

<sup>4</sup> Pessoa viciada em drogas, traduzindo diretamente do inglês. É também um estrangeirismo utilizado para se referir a uma pessoa com hábitos extremamente prejudiciais como o fumo, o álcool, etc.

certamente encontramos refúgio e identificação nas histerias de seus personagens, afinal, estamos todos alterados pela vida contemporânea e por seus imperativos.

A narrativa gráfica se mostra então algo maior que simples produto da chamada “cultura de massas” ou da “indústria cultural”: os quadrinhos tornam-se um possível lugar de encontro entre várias culturas.

## **1.2 Breve história da origem da leitura de imagens**

É possível afirmar que as imagens possuem uma capacidade narrativa pelo simples fato de que a imaginação do ser humano consegue atribuir sentidos particulares a elas, partindo do princípio de que a leitura de uma ilustração é feita através da associação de experiências pessoais do leitor para que possa ser compreendida. Por exemplo, ainda que se leia uma história em quadrinhos num idioma estrangeiro, o leitor tentará atribuir sentidos às imagens que vê, pois, na maior parte das vezes, é possível identificar as ações executadas, recorrendo a uma memória comum e à sua própria experiência de vida. Ainda que a leitura intuitiva da imagem não seja exatamente aquela que as palavras encontradas na narrativa sugerem, pode-se notar a capacidade das figuras de contar uma história, ou seja, elas tornam-se ferramentas narrativas.

Foi graças a esta ideia que a igreja católica conquistou fiéis ao redor do mundo e se consolidou a possibilidade de usar imagens como ferramentas narrativas em todo o Ocidente (MANGUEL, 1997). Por volta do século V, a Igreja iniciou a exploração da leitura de imagens através de São Nilo, que começou a desenhar as passagens do Velho e do Novo Testamento de maneira sequencial, de forma que até os analfabetos conseguissem entender os acontecimentos da bíblia e ter acesso à religião, ou seja, eles passavam a “ler” e compreender as passagens do livro sagrado como se fossem alfabetizados. Ainda que, neste momento da história, o uso de imagens possuísse somente um caráter “catequizador”, ou seja, não se esperava uma reflexão ou leitura mais aprofundada da imagem, foi desta maneira que a narrativa gráfica se expandiu até chegar aos dias de hoje como um gênero distinto. E desta forma a Igreja se expandiu e conquistou fiéis ao redor do mundo.

Mesmo que o próprio catolicismo, a princípio, contrariasse o uso de imagens para representar figuras bíblicas, a ideia que se tinha desse uso era apenas a de uma noção de representação pictórica dos elementos e símbolos contidos na Bíblia. Em outras palavras, essas imagens não deveriam reduzir a leitura do livro sagrado à simples contemplação de imagens. A concepção que a Igreja tinha desse mecanismo era o próprio pensamento aristotélico sobre a *mimesis*, a literatura como uma representação de elementos no sentido de construir uma narrativa com características próprias, não somente uma mera imitação de conteúdos.

O objetivo da Igreja não era substituir a leitura dos textos bíblicos pela leitura das imagens, mas sim conquistar espaço entre o público analfabeto, facilitando o seu entendimento das passagens do Velho e do Novo Testamento pelo uso de figuras para representá-las. Não se pretendia dizer que a imagem contemplada deveria significar exatamente determinado acontecimento, mas mostrar uma possibilidade, dentre outras, de como ele poderia ser representado e compreendido por um amplo público.

Com o passar do tempo, essa noção de figuras como representações foi aos poucos deixando de existir, e as imagens assumiram a forma do que anteriormente elas apenas simbolizavam, como o cordeiro que pretendia ser uma forma de associação a Jesus Cristo ou o Espírito Santo que se representa pela pomba branca. As imagens passaram a ser um retrato fiel do que elas simbolizavam e, desta forma, os analfabetos foram conquistados pelo catolicismo, ao se sentirem tão leitores da bíblia quanto as pessoas letradas, como afirma Manguel em sua *História da Leitura*:

Para os analfabetos, excluídos do reino da palavra escrita, ver os textos sacros representados num livro de imagens que eles conseguiam reconhecer ou “ler” devia induzir um sentimento de pertencer àquilo, de compartilhar com os sábios e poderosos a presença material da palavra de Deus. Ver essas cenas em um livro – naquele objeto quase mágico que pertencia exclusivamente aos clérigos letrados e eruditos da época – era bem diferente de vê-las na decoração popular da igreja, como sempre ocorrera no passado. Era como se de repente as palavras sagradas [...] tivessem sido traduzidas numa língua que qualquer um [...] podia entender (MANGUEL, 1997, p. 128-129).

Entre outras maneiras, foi assim, de forma extremamente didática, que a Igreja e a Bíblia foram popularizadas entre as distintas camadas da sociedade, uma

vez que as passagens da Bíblia foram “convertidas” em imagens para que fossem difundidas entre um público mais vasto, dado que naquela época havia poucas pessoas letradas. Desta forma, o livro sagrado se popularizou tanto entre os letrados como os iletrados, pois conseguia ser entendido por ambos os públicos, ainda que de maneiras distintas: por palavras pelo primeiro grupo e por imagens pelo segundo.

### 1.3 As imagens como ferramentas narrativas

Desde a formação de um campo específico denominado Teoria da Literatura, no início do século XX, com o Formalismo Russo, uma narrativa literária é vista e pensada como, quase sempre, aquela em que a linguagem é trabalhada de forma que cause um “estranhamento” no leitor, especialmente pela sua autoreferencialidade; seus elementos são dispostos com a finalidade de atribuir a essa linguagem aspectos próprios e distanciá-la da linguagem padrão, usada nas demais formas de narrar, como a linguagem jornalística ou historiográfica, por exemplo. No entanto, definir literatura simplesmente como o texto que causa estranhamento é bastante subjetivo e questionável.

Para incluir as narrativas gráficas no campo da literatura, podemos buscar algumas definições que se atribuem tanto ao texto literário escrito quanto à arte sequencial, como a questão da autoreferencialidade que Todorov destaca em uma de suas obras:

A pintura são imagens que se percebem por si mesmas e não em função de uma utilidade outra; a música, sons cujo valor está neles mesmos. A literatura, enfim, é linguagem não-instrumental, cujo valor está nela mesma.  
[...]  
A literatura é, portanto, um sistema, linguagem sistemática que chama a atenção sobre si própria, que se torna autotélica (TODOROV, 1980, p. 15-16).

O autor atribui como elemento principal do texto literário a questão autoreferencialidade, ou seja, o texto deve respeitar a si próprio, como no caso da arte sequencial, que possui como sistema a hibridização da palavra e da imagem, ou ainda a constituição através de imagens apenas.

A mesma noção sobre a construção do texto literário possui Bakhtin (2000), ao afirmar que a literatura se concebe através desse mesmo “agrupamento”, construindo um texto com valor e propriedades únicos, independente da

manifestação de linguagem que seja utilizado, quando diz que “é a um sistema ainda mais complexo, e que obedece a outros princípios, que pertence a língua literária, cujos componentes incluem também os estilos da língua não escrita” (BAKHTIN, 2000, p. 285).

Através da leitura desses dois teóricos, é possível entender a capacidade narrativa e literária das imagens, uma vez que a literatura pode se expressar através das mais distintas ferramentas da linguagem, tais como palavras, elementos pictóricos, sons ou outros recursos. A disposição desses elementos da maneira articulada conduz à construção do chamado objeto literário. Como é possível notar pela história da leitura, as imagens possuem uma capacidade narrativa própria, e conseqüentemente literária, uma vez que os elementos pictóricos podem apropriar-se de características do texto literário escrito para conduzir sua trama, ainda que esta última faculdade da ilustração não tenha sido explorada inicialmente.

Embora as imagens possuam este potencial de narrar uma história, por muitos séculos, elas foram tratadas, várias vezes, como um recurso didático para iletrados, razão possível da existência atual de um estigma em relação à leitura de história em quadrinhos. Pensa-se também na leitura de imagens como a ilustração do texto escrito, para facilitar a leitura. No entanto, o escritor Alberto Manguel (2001) menciona a importante questão da imagem como um elemento representativo e destaca ainda a noção de recepção de sua leitura. Mesmo que o leitor acompanhe uma história narrada completamente por meio de imagens, a sua interpretação não será idêntica à das demais pessoas que venham a ler a mesma obra, pois o entendimento de qualquer narrativa, seja ela oral, visual ou escrita, acontece através da recepção do leitor e do conseqüente desencadeamento de seus conhecimentos e experiências próprias, atribuindo sentido e significado ao que se lê.

Essa ideia de recepção pode ser identificada através dos seguintes comentários de Manguel sobre a utilização de imagens como um instrumento narrativo:

Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa.  
[...]

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas -, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável (MANGUEL, 2001, p. 27-28).

A leitura de imagens, portanto, não resume a narrativa a um único ponto de entendimento, comum a todos os leitores. A recepção de uma imagem, assim como ocorre com a palavra, desencadeia um conhecimento de mundo próprio do leitor, que irá recorrer às suas experiências e ideias pessoais para atribuir sentido à narrativa visual. As sátiras da obra *Superadas*, de Maitena (2007, p. 198; p. 302), ilustram esta noção de recepção própria de cada leitor:

### Imagem 2 - Fragmento da série *Superadas*<sup>5</sup>



Fonte: Maitena, 2007.

<sup>5</sup> Tradução da primeira sátira:

Fala da mãe: “Peráí, se mexam um pouco!! O que eu sou, ein? A empregada dessa casa?!”

Fala da filha: “Mas mãe, como é que você diz isso...? Se você fosse a empregada pelo menos teria os fins de semana livres.”

Tradução da segunda sátira, na página seguinte:

“Tive um pesadelo... que todos os meus sonhos se realizavam!”

**Imagem 3 - Fragmento da série *Superadas***



Fonte: Maitena, 2007.

As duas ilustrações mostradas são exemplos de narrativas gráficas: as imagens são narrativas porque contam uma breve história de maneira sequencial, rumo a um desfecho, no formato de ilustrações, com os elementos constitutivos da narrativa, como personagem, tempo, espaço, narrador, enredo. Porém, não é possível admitir nas sátiras acima que elas percam o seu valor literário por estarem dispostas em imagens; o entendimento delas não se dá através do caráter didático, frequentemente atribuído às imagens de servirem somente para ilustrar as palavras, facilitando a sua compreensão. Entender as ilustrações acima implica o leitor recorrer ao seu próprio repertório de experiências; e as reações a cada uma das leituras podem ser as mais diversas, de acordo com a posição do leitor. Ou seja, a recepção do texto se desencadeia junto com o leque de experiências que o leitor da narrativa gráfica possui e exige uma série de associações.

Tratando da forma literária da narrativa gráfica, para entender a primeira das sátiras, o leitor primeiramente deve se situar ao menos em alguma das três posições identificadas na trama – o papel da mãe, dos filhos ou ainda o da empregada. O leitor precisa ter vivido esta situação ou tê-la conhecido anteriormente para compreender a narrativa, e conseqüentemente entender os elementos utilizados na construção da sátira, como o humor através de uma situação do cotidiano. A trama é

executada não somente pelas palavras da narrativa, dispostas nas falas dos personagens, mas também por meio das ilustrações. A expressão dos personagens da narrativa confere um realismo à sátira que ajuda a complementar o seu sentido, como a notável indiferença dos filhos frente ao aspecto de desespero da mãe.

A disposição dos objetos no espaço da narrativa também possui um valor próprio e aumenta esse caráter realista da trama, tornando-a próxima do cotidiano de seus leitores, que utilizarão essas experiências para entender a obra: geralmente as sátiras da série *Superadas* se passam ao redor de um espaço em branco, o cenário que o leitor costuma complementar utilizando sua própria imaginação. No caso desta sátira, o espaço da narrativa já está completamente preenchido pela bagunça da qual a mãe reclama, recurso utilizado com pouca frequência pela autora, somente nos casos em que se deseja aumentar o impacto de alguma destas sátiras com a presença do cenário.

Todos esses elementos são dispostos de maneira que se pretende atribuir um sentido único à sátira e ao mesmo tempo eles compõem a sua trama; não é possível contar ou narrar uma trama, pois esta é a própria forma como os elementos linguísticos do texto literário estão dispostos, combinados a fim de construir uma narrativa. Em outras palavras, não seria possível contar essa mesma narrativa de Maitena de maneira que se dispensasse a leitura da imagem; as palavras usadas para “narrar a trama” desconstruiriam o trabalho da autora. Desta forma, dependendo da posição em que se encontre o leitor, a recepção da narrativa gráfica terá valor e sentido próprios, baseados no seu conhecimento e experiências de vida, aliados ao tema da sátira. A personagem feminina é elaborada com elementos encontrados num universo sexista, no qual ela fosse vista apenas como uma escrava dos filhos e dos afazeres domésticos, uma vez que tanto homens quanto mulheres podem se identificar com a situação encontrada na leitura de Maitena. Diferentes das tiras de Rê Bordosa, que se verão mais adiante, as sátiras de Maitena criam as personagens femininas com traços caricaturados e cores vivas, acentuando essa noção de ironia do ideal de beleza e feminilidade que as personagens buscam.

Na segunda narrativa, as possibilidades de recepção podem ser ainda mais específicas: o leitor irá atribuir um sentido à narrativa se o mesmo possui uma

experiência semelhante para compartilhar com a personagem da trama, ou seja, temer que seus sonhos se realizem, quaisquer que sejam estes desejos. Mais uma vez, não se pretende encerrar o entendimento da sátira na leitura da fala da personagem. Pelo contrário, a compreensão do texto é iniciada neste ponto, do momento em que se lê a sátira ao cruzamento de suas informações com a experiência real do leitor.

A imagem, então, não encerra um ciclo no qual não seja necessário pensar ou refletir, mas o oposto: ela inicia este ciclo, recorrendo a conhecimentos, experiências e leituras anteriores à leitura da narrativa gráfica. Como se nota através do trabalho da autora analisada, o literário é identificado também através do desencadeamento de uma trama; não se pode contar a história de uma imagem, pois sua execução está na própria combinação harmônica de elementos pictóricos e verbais (em muitos casos este não é necessário, como será visto em análises seguintes).

Para Canclini (2003), bem como defendem outros autores, quando se explora a capacidade narrativa das imagens, não se deve fazê-lo para sobrepor o gênero aos demais, muito menos torná-lo inferior, mas sim explorar a sua riqueza de possibilidades. Para o teórico argentino, os quadrinhos se apresentam como uma reformulação das técnicas narrativas. Trata-se de uma maneira alternativa de contar histórias, nem melhor nem pior que os demais gêneros, simplesmente uma opção a mais adotada por seus idealizadores, na qual imagem e palavra se complementam, criando um estilo híbrido, que enriquece as formas de construir narrativas, uma vez que são exploradas as possibilidades do texto escrito e visual, como se vê no seguinte trecho:

Poderíamos lembrar que as histórias em quadrinhos, ao gerar novas ordens e técnicas narrativas, mediante a combinação original de tempo e imagens em um relato de quadros descontínuos, contribuíram para mostrar a potencialidade visual da escrita e o dramatismo que pode ser condensado em imagens estáticas (CANCLINI, 2003, p. 339).

Como se pode notar pela análise de Maitena, não é objetivo deste capítulo explorar apenas a capacidade narrativa de uma ilustração, mas sim identificar seus elementos literários, além de realizar um estudo dos princípios básicos que regem esta forma de literatura, como tratam mais detalhadamente os tópicos a seguir.

## 1.4 As narrativas gráficas e seus aspectos literários

Ainda que existisse, durante certo tempo, um estigma quanto à aceitação da narrativa gráfica (ou arte sequencial) como um gênero da literatura, não se pode mais negar a esta forma de linguagem a sua compreensão como uma das formas de expressão literária, visto que autores como Todorov (1980) e Bakhtin (2000) já defendiam, há algumas décadas, a diversidade do que se pode chamar de literatura. Dito de outro modo, a análise das narrativas gráficas nos faz perceber que elas estão marcadas por diversos valores, relacionados à composição da obra, que também pertencem ao campo da literatura. Assim, esse estudo nos questiona sobre a pretensa separação entre artes, de modo estanque e hierárquico. Este tópico pretende demarcar algumas das importantes teorias literárias das quais as narrativas gráficas podem se utilizar em sua constituição, ao mesmo tempo em que se analisa o *corpus* deste trabalho, a obra dos artistas brasileiros Angeli e Laerte, junto aos argentinos Maitena e Quino.

### 1.4.1 A questão da trama

Ao tratar da construção do texto literário, fala-se de uma importante questão definidora para a narrativa: a trama. A disposição desses elementos (imagem e palavra) em sua construção, ou seja, a organização dos diferentes enunciados que, à medida que são agrupados, conferem um caráter único ao texto literário, dizem respeito à trama da obra literária. Não se pode contar em outras palavras uma determinada trama, como já se comentou no tópico anterior; neste caso surgiria outra obra ao realizar esta tentativa. A trama perpassa tanto a forma literária quanto o conteúdo do texto literário, de maneira que não se pode dissociá-los.

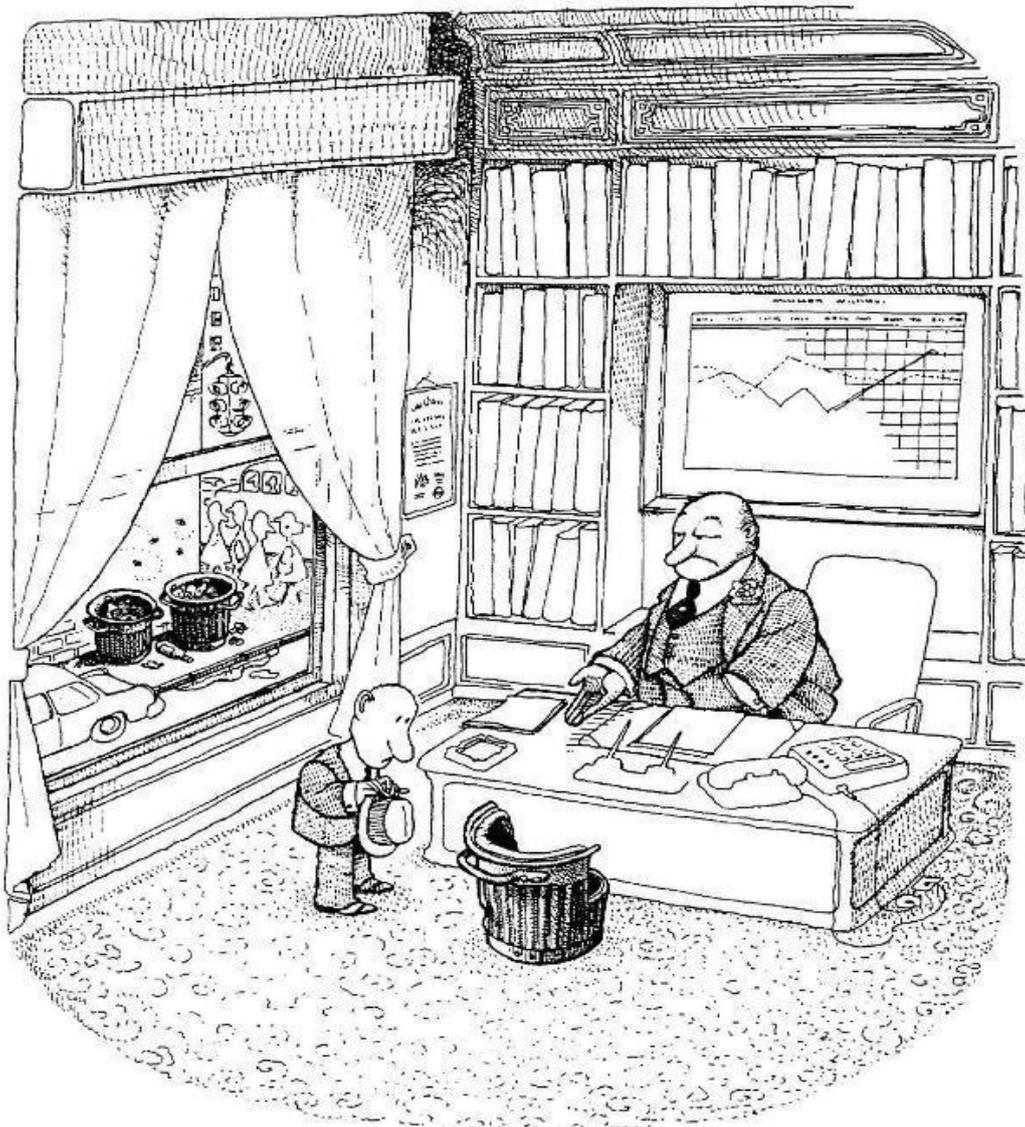
No quesito narrativa gráfica, a trama encontra-se na própria ilustração, no caso de uma obra unicamente visual, ou na combinação entre imagem e palavra. Uma narrativa gráfica precisa trabalhar exitosamente a combinação desses elementos para que possa construir sua trama. Lins também faz esta classificação da narrativa gráfica como um gênero único ao escrever que

O gênero quadrinhos apresenta uma modalidade própria de linguagem. Dois tipos de signos gráficos se conjugam na sua construção: o visual e o linguístico. Há momentos em que o elemento visual assume todas as funções dentro do texto. É o caso das histórias mudas. No caso das

histórias dialogadas, há uma complementaridade entre o código visual e o linguístico. (LINS, 2008, p. 39)

Da mesma forma que se pode analisar um romance literário pela sua trama, pode-se adotar o mesmo procedimento com as narrativas gráficas, analisando o entrelaçamento da imagem e da palavra, ou somente da imagem, uma vez que elas também narram uma história. A imagem, se narrada em palavras, desconstruiria o caráter literário da narrativa, ou seja, o desenho constitui a trama da narrativa gráfica, que perde sentido caso seja disposta em palavras ao invés de ser contemplada. Quino, por meio de uma de suas obras (2007, p. 5), pode exemplificar novamente a questão da trama:

**Imagem 4 - Fragmento da série *¡Cuánta Bondad!***



Fonte: Quino, 2008.

Na sátira de Quino é possível identificar diversos componentes da trama: primeiramente, existe uma história que é contada; a contemplação da narrativa desencadeia no leitor uma série de conhecimentos e experiências que o levarão a compreender a obra. Entretanto, existem elementos dispostos na ilustração que farão parte deste processo de entendimento; pelo seu conhecimento de mundo o leitor sabe que existe uma relação de poder e humilhação entre os dois homens da sátira, uma vez que a poltrona de um deles tem o formato de lata de lixo. Na rua, fora do cenário no qual estão os personagens, existem lixeiras exercendo a sua real função. Logo, será inevitável associar o homem subjugado ao lixo da rua. Quino se utiliza da combinação desses elementos pictóricos e confere um caráter único à narrativa, constituindo sua trama. Ainda que a associação do homem ao lixo possa ser feita desde o início, pela experiência do leitor, Quino distribui o objeto no cenário da narrativa de maneira a intensificar o impacto da trama.

A expressão dos personagens é outro elemento constituinte da trama. Nela, tem-se definidas a situação e a posição de cada um dos personagens da narrativa. Não seria possível substituir a sátira por qualquer outro veículo de expressão sem perder esses elementos constituintes da trama de quadrinhos. Desconstruir a imagem (em palavras, por exemplo) seria, inevitavelmente, descaracterizar a trama existente na narrativa, além de desconstruir o impacto causado no leitor com os temas abordados, a exemplo da exploração do homem pelo homem.

#### 1.4.2 O intervalo entre o estético e o histórico

O intervalo identificado no texto literário é outro importante ponto discutido na teoria da literatura. João Alexandre Barbosa (2007) resume esta ideia no fato de que, na transposição dos elementos históricos e textuais para o plano da literatura, existe um intervalo que deve ser levado em conta na construção do texto literário, de maneira que os elementos estéticos e históricos utilizados nessa construção adquiram forma literária.

Na composição da narrativa gráfica, é necessário considerar este intervalo para que os quadrinhos possam adquirir seu caráter atemporal e conseqüentemente literário. Os elementos constituintes da narrativa gráfica devem ser conduzidos de maneira que ela não se perca na sua época nem sejam feitas para exercer um

caráter utilitarista, para que possa ser entendida no decorrer do tempo. O “real” e o “atual” do autor devem ser trabalhados em sua obra com o objetivo de se tornarem o real e o atual do leitor. Através da leitura de João Cabral de Melo Neto, o teórico João Alexandre Barbosa (2007) exemplifica esta reflexão sobre o intervalo ao dizer que

O fundamental é que pude perceber que a crítica da realidade que, de fato, se dava naquela poesia não se fazia apenas pelos conteúdos [...] mas pelos modos de construção com que eram nomeados aspectos do real. Dizendo de outra maneira: tratava-se de que a crítica da realidade operada pela invenção literária passava por uma crítica da linguagem com que esta invenção buscava apreendê-la. [...] O que ocorrera fora o encontro e a descoberta de uma maneira peculiar de mimese. Não mais uma representação de conteúdos da realidade, mas uma imitação da forma daqueles conteúdos que, por ser assim, por intensificar os próprios valores da invenção poética, mais e melhor operavam aquela representação (BARBOSA, 2007, p. 39-40).

Dessa forma, a seleção e combinação dos elementos estéticos e históricos do texto dizem respeito ao método de construção da sua literariedade, adquirindo valores próprios, que variam de acordo com a época e a cultura. A narrativa gráfica não configura um retrato fiel da realidade; ela respeita suas próprias regras, combinando seus elementos textuais e pictóricos (ou somente pictóricos, como é possível notar em alguns casos) para formar seu próprio sistema e sua linguagem específica.

Outro trabalho de Quino, que se reproduz a seguir (2007, p. 5), pode tratar a questão do intervalo entre o plano da construção e o plano da concepção do texto:

Imagem 5 - Fragmento da série *¡Cuánta Bondad!*



Fonte: Quino, 2007.

Nesta sátira, da compilação *Gente en su Sitio*<sup>6</sup>, publicada pela primeira vez no início dos anos 60, Quino selecionou e distribuiu elementos e fatos próprios da sua época que adquiriram um caráter atemporal, podendo a sátira ser entendida mesmo depois de muitas décadas de publicação. Questões identificadas na trama, como a relação de poder encontrada entre os homens e as mulheres ou o casamento historicamente conhecido como um contrato social são fatos existentes na sociedade ocidental há muito tempo, com suas devidas particularidades. Quino selecionou e dispôs esses elementos de maneira ímpar, ao exigir do leitor que ele atribua o valor e o sentido à trama, dependendo da posição em que ele esteja

<sup>6</sup> Cada um no seu Lugar.

(homem ou mulher; criança, adolescente ou adulto; solteiro ou casado) e da sua época (início dos anos sessenta ou cinquenta anos depois). O impacto sobre a leitura da imagem irá sempre variar de acordo com o público que a lê e em que época a narrativa gráfica é lida. Essas características do leitor certamente irão influenciar na recepção da obra, entretanto, podemos perceber o caráter atemporal da narrativa, visto que ela ainda é compreendida por abordar um problema discutido tanto na época em que a sátira foi produzida quanto nos dias atuais. Quino maneja o estético e o histórico na imagem de maneira particular, criando uma narrativa gráfica sofisticada.

Uma das tiras da série *Mafalda* (2004, p. 53), trabalho de Quino conhecido mundialmente, pode conceber também esse intervalo entre estético e histórico<sup>7</sup>:

#### Imagem 6 - Fragmento da série *Mafalda*



Fonte: Quino, 2004.

Na tira de *Mafalda*, é certo que Quino se apropria de elementos do cotidiano para construir a sua trama. O fato de associar “não fazer nada” aos políticos de sua época e ao governo em geral, provavelmente, é uma crítica a um ou mais fatos políticos vividos pelo autor. O cartunista poderia ter sido mais específico ao compor a tira e mencionar pessoas, lugares ou situações exatas. No entanto, ao optar pela generalização de que nenhum governo nada faz, o quadrinho adquire, como a sátira anterior, um aspecto mais amplo, temporal e cultural, e atravessa gerações de

<sup>7</sup> Tradução da tira, na página seguinte:

(Primeiro quadro) Mãe da *Mafalda*: “Do que estão brincando, meninos?”

Crianças: “De governo!”

(Segundo quadro) Mãe da *Mafalda*: “Bom, nada de bagunça, tá?”

(Terceiro quadro) *Mafalda*: “Não se preocupe, não vamos fazer absolutamente nada”.

leitores, de maneira que continua a ser entendido mesmo décadas após a sua produção, sempre tendo seu contexto atribuído à realidade do leitor que o lê.

Para que ocorra tal entendimento, o leitor não precisa recorrer aos fatos históricos vivenciados pelo autor; a leitura e a compreensão da narrativa de Mafalda acontecem pela atribuição de sentidos e experiências próprias do leitor no decorrer da leitura. Não é necessário ter vivido a época dos anos 60 na Argentina para entender Mafalda, basta que se possua um conhecimento de mundo sobre o tema abordado, ou ainda, que se tenha também um governo que nada faz ou se saiba da existência de governos e políticos com essa característica.

Através da leitura de Quino, é possível aproximar mais uma das teorias literárias às narrativas gráficas; ainda que elas sejam um gênero linguístico bastante diferenciado do texto puramente verbal, percebe-se que a literatura se constrói pela combinação de procedimentos estilísticos, comuns à construção de quaisquer gêneros do discurso.

#### 1.4.3 O narrador no texto literário e na narrativa gráfica

Outro elemento bastante recorrente na construção do texto literário é a posição do narrador na trama. O narrador pode ser personagem do texto ou pode se situar fora da trama. Adorno é um dos teóricos da literatura que se preocupa com a posição do narrador no texto literário, e pontua também algumas questões básicas para uma melhor compreensão deste elemento formador da trama, como o fato de que o narrador é um objeto vulnerável no curso da história do romance, quando diz que

A tarefa de assumir em poucos minutos alguma coisa sobre a situação presente do romance contemporâneo enquanto forma obriga a destacar, mesmo que seja de modo violento, um dos seus momentos. Esta deve ser a posição do narrador. Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração (ADORNO, 1983, p. 269).

Essas palavras, que iniciam o texto de Adorno sobre a posição do narrador no romance contemporâneo, trazem à tona a discussão sobre a importância de um narrador presente no texto literário, ao passo que sua presença é questionável. O autor defende que, no texto literário, o narrador não deve mais exercer a postura tão

bem definida que se espera dele, frequentemente vista no romance da primeira metade do século XIX, como um dos elementos utilizados para descrever momentos da narrativa. A exemplo da narrativa gráfica, o narrador não se encontra numa posição tão clara e objetiva como se espera. Porém, existe uma narração neste gênero, que pode ser identificada através de seus próprios elementos pictóricos. A seguir, algumas das tiras de Laerte (2011), da série *Piratas do Tietê*, podem tratar deste aspecto:

**Imagem 7 - Fragmento da série *Piratas do Tietê***



Fonte: Laerte, 2011.

Nesta primeira tira, os três quadros que a compõem contam uma história de enredo curto, que embora não seja uma especificidade dos quadrinhos, é um ponto comum entre as narrativas analisadas neste trabalho. Essa história é contada não só através das ações dos seus personagens, mas também por meio de seus elementos pictóricos. Os componentes desta narração são os próprios recursos pictóricos identificados na trama junto com suas palavras. Caso fosse necessário recorrer ao típico narrador para descrever esta sequência, provavelmente apareceriam quadros explicativos, como por exemplo, no primeiro quadro, os possíveis dizeres: “o caminhão do gás passa pela rua tocando sua conhecida música”; seguida pelo quadrinho no qual poderia ser narrado: “de repente, com o escutar da música que vem da rua, uma dona de casa aparece à porta interessada em comprar um botijão de gás e pergunta o seu preço, gritando”; até que a tirinha poderia ser finalizada com a narração: “e então ela descobre a verdadeira função do caminhão de gás...”, trazendo assim o desfecho da trama.

As passagens acima poderiam servir de exemplos de narrações dispostas na tira de *Piratas do Tietê*. No entanto, elas se tornam desnecessárias no momento em

que os elementos pictóricos da trama exercem a função de narração. No primeiro quadro, há ícones que expressam sons que estão sendo tocados na ação ocorrida na tira; espera-se do leitor este entendimento, realizado através da combinação de conhecimentos prévios à interpretação da tira para que ele entenda a situação da sátira, atribuindo sentido à narrativa, de maneira que não se faça necessário narrar com palavras aquilo que se vê na ilustração abaixo. O mesmo ocorre no segundo quadro, no qual a presença da mulher e a sua pergunta dispensam qualquer descrição mais objetiva sobre essa ação, logo em seguida complementada pela fala de outro personagem da história.

Ao analisar a disposição desses elementos pictóricos na narrativa gráfica, provoca-se uma vez mais a discussão sobre a posição do narrador em um texto narrativo tratada por Adorno. É possível notar que o narrador encontrado comumente nos romances, não é a única possibilidade de apresentar este componente da trama. O narrador pode aparecer em uma obra literária sem que ele esteja explicitamente demarcado no texto, facilmente identificável. A narração pode ser constituída através da combinação dos demais elementos componentes da trama. Esta segunda tira dos *Piratas do Tietê* reforça a complexa posição discutível do narrador nos quadrinhos:

**Imagem 8 - Fragmento da série *Piratas do Tietê***



Fonte: Laerte, 2011.

Como na primeira tira, existem aqui elementos que conduzem a ação, culminando em um desfecho. Existem transformações que não são explicitamente comentadas num quadro de narração isolado, como se encontraria no narrador heterodiegético ou autodiegético. Os personagens, quadro a quadro, mudam a sua perspectiva e a sua opinião sobre o assunto da pirataria, e conseqüentemente são

corrompidos ao terem seus ideais desvirtuados, o que é ilustrado pela mudança de roupa para o uniforme de piratas. A tira não traz nenhuma informação objetiva sobre esta perspectiva alterada, mas este entendimento é esperado do leitor através da observação da forma na qual os elementos pictóricos da narrativa estão dispostos, como a mudança de roupas dos homens que primeiramente exercem posições de responsabilidade e respeito para, em seguida, assumirem a posição de corruptos. Portanto, o narrador desta tira encontra-se na própria disposição das imagens que ilustram a ação ocorrida e nos diálogos. Outro exemplo deste tópico pode ser dado por um dos trabalhos da cartunista argentina Maitena (2007, p. 270)<sup>8</sup>, na sátira a seguir:

---

<sup>8</sup> *Algumas coisas difíceis de dizer para gente difícil:*

Primeiro quadro: "Você não me escuta" / "O quê?"

Segundo quadro: "Você é muito culposa" / "Ai, me desculpa!"

Terceiro quadro: "Você é ciumento" / "De quem, ein?"

Quarto quadro: "Você é insegura" / "Parece?"

Quinto quadro: "Você agressivo?" / "O que é, idiota?"

Sexto quadro: "Você é fofoqueira" / "Quem te disse?"

Sétimo quadro: "Você é tão infantil" / "Tá"

Oitavo quadro: "Você é paranoico" / "Psiu... fala baixo...!"

Nono quadro: "Você é mimada" / "Não! Não! E não!"

Décimo quadro: "Você é desconfiado" / "E por que me diz isso?"

Décimo primeiro quadro: "Você é interesseira" / "Ha... e de que me serviria isso?"

Décimo segundo quadro: "Você é um negador" / "Não!"

Imagem 9 - Fragmento da série *Mujeres Alteradas*

*Algunas cosas difíciles de decirle a la gente difícil*



Fonte: Maitena, 2007.

Desta vez, os próprios elementos específicos da narrativa gráfica mostram um tipo diferente de narração, com o uso dos balões, pois o suposto narrador é ao mesmo tempo um personagem da trama, mas que ao mesmo tempo está ausente: sabe-se que os quadrinhos se utilizam deles para expressar as falas de seus personagens. Porém, no caso desta narrativa de Maitena, existe uma pequena história contada em cada um dos quadros desta sequência (mostrar o defeito mais marcante de cada um dos personagens e eles mesmos provarem possuí-los). Essa narração simplesmente ignora o conceito primordial para o uso do balão de fala; não se aclara no decorrer da narrativa se o primeiro dos balões dispersos em cada um dos quadros expressa a fala de um personagem contido na trama, ou se eles seriam simplesmente uma forma de narração da história de cada um dos personagens que se vê, uma vez que a trama é executada através destas falas e o possível "personagem oculto", ou narrador, que se pronuncia no início de cada quadro pouco

importa para o entendimento da narrativa. Não é relevante questionar quem é este personagem oculto que se dirige às pessoas da narrativa. O essencial é ter conhecimento de que são esses balões que conduzem a narração da sátira de Maitena.

Através da análise das obras dos autores estudados neste trabalho, pôde-se exemplificar a problemática de uma das posições do narrador no gênero narrativa gráfica, bem como este e outros tópicos tratados pela teoria literária foram reforçados através da análise dos quadrinhos. O próximo tópico pretende tratar de princípios básicos existentes na construção das narrativas gráficas, que, assim como os outros gêneros narrativos, possui especificidades.

### **1.5 Princípios básicos das narrativas gráficas**

Além de dialogarmos com algumas das mais importantes teorias literárias, vê-se que os quadrinhos possuem elementos fundamentais que devem ser levados em conta no momento de sua construção e execução, elementos próprios de sua composição. Algumas dessas características podem ser pontuadas com as obras dos autores que são objeto de estudo deste trabalho.

Essas teorias básicas das narrativas gráficas foram tratadas e analisadas por Will Eisner (2001; 2008), ao estabelecer fundamentos próprios para a construção deste gênero, bem como características básicas a serem levadas em consideração no momento de conceber e analisar esta forma de linguagem.

#### **1.5.1 Sintaxe e semântica dos quadrinhos**

Os quadrinhos possuem um sistema único de linguagem, como já foi comentado anteriormente, no qual são combinados elementos textuais e pictóricos, de maneira que as narrativas gráficas adquirem um valor próprio e se diferem dos demais gêneros.

Ao realizar um estudo da transposição da obra *A Metamorfose* (1915), de Franz Kafka, para os quadrinhos, Meirelles (2008) considera que a forma de linguagem pictórica não pretende superar ou substituir uma linguagem já consolidada como a textual, como já o afirmou Canclini, uma vez que as narrativas

gráficas possuem um estilo próprio, que deve ser levado em consideração. A autora afirma que:

Por muito tempo estigmatizadas, as histórias em quadrinhos têm se revelado como uma linguagem complexa altamente convencionalizada e exigente para sua compreensão. Herdeiras diretas de tradições que combinam signos visuais com narrativas, como as iluminuras, tapeçarias e histórias ilustradas, inserem-se no mundo contemporâneo como uma linguagem na qual texto e imagem se completam mutuamente, do mesmo modo que no cinema, no vídeo e no hipertexto.

[...]

Podemos dizer que os quadrinhos são uma linguagem que utiliza elementos pictóricos e textuais, em maior ou menor proporção, combinando-os de maneira harmoniosa e indissolúvel, e que, à semelhança da linguagem verbal, possui uma sintaxe e semântica próprias (MEIRELLES, 2008, pp. 49-50).

Dessa forma, a disposição adequada do pictórico e do textual (ou apenas pictórico) influencia diretamente no resultado de sua composição, como um gênero específico, independentemente dos parâmetros de construção dos textos de outros gêneros. Os quadrinhos aglutinam características das linguagens da imagem e do texto, tornando-se um gênero distinto.

O objeto de análise para ilustrar e dialogar com a teoria tratada neste subtópico pode ser a seguinte tira da série *Rê Bordosa*, de Angeli (2008, p. 47):

#### Imagem 10 - Fragmento da série *Rê Bordosa*



Fonte: Angeli, 2008.

Como já foi discutido em tópicos anteriores, caso se pretenda contar a mesma história vista na tira, a narrativa gráfica seria desconstruída, tornando-se outro gênero do discurso. Não seria possível transpor fielmente todos os elementos da narrativa para outro plano sem perder a sua essência, uma vez que as imagens e as palavras dispostas na tira são os elementos que se combinam para formar a

linguagem dos quadrinhos, como as cores sombrias que caracterizam a personagem Rê Bordosa, além de suas expressões quase que apagadas, e a surpresa reservada para o final de não saber o nome de seu pretendente.

A narrativa gráfica é, então, um gênero de propriedades e valores distintos, uma vez que não se pode substituir nenhum dos elementos que a compõe por outra forma de linguagem sem perder sua concepção inicial. Trata-se de uma expressão e manifestação distinta do fazer literário.

### 1.5.2 Estilo de arte e narrativa

A narrativa gráfica não se constitui apenas de uma justaposição de imagens e palavras. Nessa construção, o estilo de arte vem à tona, pois ele é importante para a concepção da narrativa em quadrinhos e também para o estabelecimento de uma identidade para ela. Os traços e desenhos adotados se moldam ao tipo de história que se conta. Eisner pontua, a respeito dessa discussão sobre o estilo, que

Cedo ou tarde, o assunto (ou a questão) do estilo da arte vem à tona para o processo da narrativa gráfica. A proporção de sua importância com relação a outros elementos é discutível, mas trata-se de um ingrediente inescapável. A realidade é que o estilo da arte conta uma história. [...] O estilo de arte não só conecta o leitor com o artista, mas também prepara para a ambientação e tem valor de linguagem. [...] Certas histórias gráficas são melhor contadas num estilo apropriado ao conteúdo, e elas geralmente são bem sucedidas ou falham nesse intuito (EISNER, 2008, p. 159).

Em seus estudos sobre a arte sequencial, o autor volta a sua atenção para a questão do estilo constituinte da narrativa gráfica, devido ao fato de que existem várias possibilidades de se contar uma história e de conceber o formato de suas imagens. No entanto, essas ilustrações devem ser selecionadas e construídas de maneira que se adequem ao público alvo da narrativa, além de influenciar diretamente na execução da narrativa, como a distribuição adequada dos quadros que se viu na tira anterior, guardando o clímax da narrativa para o final da tira.

Os seguintes trabalhos de Maitena (2007, p. 154) e Angeli (2008, p. 47) exemplificam a questão do estilo de arte utilizado na narrativa gráfica:

Imagem 11 - Fragmento da série *Superadas*<sup>9</sup>



Fonte: Maitena, 2007.

Imagem 12 - Fragmento da série *Rê Bordosa*



Fonte: Angeli, 2008.

Os dois trabalhos dos quadrinistas trazem situações e temas muito semelhantes: são tratadas nas narrativas algumas questões como o machismo e o feminismo, relacionados aos valores morais impostos pela sociedade. Entretanto, as

<sup>9</sup> Tradução da sátira de Maitena:

Homem: “Me desculpe, tá? Mas às vezes eu tenho a sensação de que tem mulheres que tem a cabeça só pra segurar o cabelo.”

Mulher: “Bom, alguns homens nem isso tem.”

duas obras percorrem caminhos diferentes quanto ao seu público, justamente pela questão do estilo adotado por cada um dos artistas. A sátira de Maitena traz seus personagens extremamente caricaturados, acentuando o caráter irônico da narrativa, além de reforçar as questões abordadas colocando a representação de personagens homens e mulheres que falam de assuntos relacionados à sua própria experiência pessoal. Essa representação, como já foi tratada, dá formas proporcionais às do plano da realidade empírica para os personagens da narrativa gráfica. O uso das cores e das expressões também diferencia a concepção das duas narrativas, embora se aproximem em relação a seus temas: na segunda, a ausência de cor e de poucas expressões, como já foi dito, remete à personalidade de Rê Bordosa; em Maitena, as cores vivas remetem a um universo particularmente feminino, idealizado, que se desconstrói com o passar da narrativa, causando as expressões de descontentamento que são vistas nas imagens.

Em *Rê Bordosa*, encontram-se temas semelhantes aos de Maitena, no entanto, eles são dispostos de maneira distinta: a personagem trata das questões discutidas em Maitena (machismo) de maneira que ela não se coloca como vítima das circunstâncias nem realiza nenhuma crítica, ela própria satiriza a sua situação, sendo esta a forma encontrada pelo autor para inserir o elemento humorístico na trama, como será tratado no capítulo seguinte. As cores já não aparecem na tira, são apenas tons de cinza que fazem menção ao caráter obscuro e *punk* da narrativa, ao mesmo tempo em que, externamente, atraem um público específico para esse tipo de quadrinho, que lê outros quadrinhos semelhantes aos de *Rê Bordosa* nesses quesitos.

As duas obras abordam temáticas semelhantes, mas a adoção de um determinado estilo de arte e narrativa altera a perspectiva de leitura e recepção de cada um dos quadrinhos.

### 1.5.3 Quadros

A narrativa gráfica é constituída predominantemente por quadros, sugerindo seu nome mais comum em português: histórias em quadrinhos. A disposição e o formato deles são elementos relevantes na construção da narrativa sequencial. Sua ausência também é um fator constituinte dessa forma narrativa, uma vez que se

pode definir a importância de uma cena específica diante de toda a obra, através do seu tamanho e da proporção que lhe é conferida em relação aos demais quadros. Além disso, os quadros fecham o espaço onde se dá a trama e reforçam significados que se desejam atribuir à história, a exemplo de quando adquirem formas próprias, como de nuvem, por exemplo, que podem expressar um tempo passado ou um pensamento, ou ainda um traçado denteado que pode sugerir uma tensão à cena. A falta de delimitação do espaço da narrativa com os quadros pode significar um espaço ilimitado ou irrelevante para o entendimento da leitura, nos quais o leitor pode utilizar seus conhecimentos prévios para atribuir um sentido adequado para estes cenários. Sobre este componente, Eisner afirma que:

Funcionando como um palco, [...] o contorno do quadrinho torna-se o campo da visão do leitor e da qual o local da ação é visto. Essa manipulação permite ao artista esclarecer a atividade, orientar o leitor e estimular a emoção. A “posição do leitor” é pressuposta ou predeterminada pelo artista (EISNER, 2001, p. 88).

Os quadros assumem o papel de delimitadores do espaço da narrativa, conduzindo o leitor à compreensão do clima da história, dando-lhe ainda a opção de atribuir alguns sentidos à arte sequencial, como na seguinte narrativa de Maitena (2007, p. 26)<sup>10</sup>:

---

<sup>10</sup> Tradução da sátira, na página seguinte:

(Primeiro balão) “Meu marido está louco! Agora resolveu que em vez de sair de férias pra Punta del Leste vamos percorrer a Patagônia de carro... você tem noção disso? Foi pra isso que eu passei o ano todo me matando?”

(Segundo balão) “Mas o quê? Você trabalha?”

(Terceiro balão) “Não, me matando na academia...”

Imagem 13 - Fragmento da série *Superadas*



Fonte: Maitena, 2007.

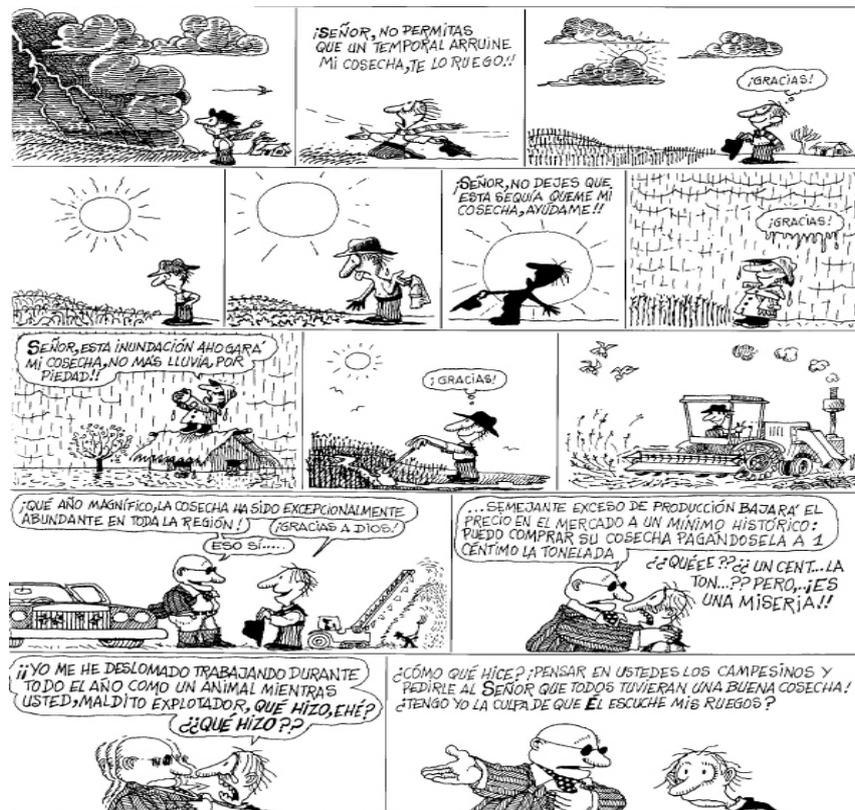
A narrativa acima se destaca no quesito quadros exatamente pela sua ausência. Na sátira acima, especificar o espaço onde ocorre a ação é irrelevante, pois o caráter de piada que tem este trabalho de Maitena é alcançado através das expressões das personagens e seus balões de fala. A falta de um quadro delimitador permite ao leitor considerar o espaço que lhe pareça mais propício para o decorrer da ação, como uma academia, ou alguma rua, por exemplo, ampliando assim, as possibilidades de associação e compreensão do texto com outros contextos de recepção.

Essa atribuição de sentidos por meio dos quadros depende do leitor e da sua consequente capacidade de interagir com a trama da narrativa gráfica. Em relação aos elementos pictóricos dispostos no cenário, a expressão de descontentamento da personagem principal induz à ironia, que se complementa com o gesto de surpresa da outra interlocutora: a primeira tenta induzir o leitor a pensar num determinado contexto, como matar-se de trabalhar, como o faz a segunda personagem, até que se chega à conclusão da trama. Outros elementos denunciam a condição da protagonista e a consequente ironia da narrativa, como o fato de falar em “matar-se” e relacionar-se a ação a trabalho, ao passo que a personagem traja uma roupa

esportiva; as imagens se articulam com os diálogos existentes na narrativa para que construam sentido.

Já a narrativa de Quino (2007, p. 47)<sup>11</sup>: analisada a seguir é conduzida inteiramente através da clara delimitação de quadros, ao contrário da narrativa de Maitena, dando igual valor a cada uma das passagens da trama:

#### Imagem 14 - Fragmento da série *¡Cuánta Bondad!*



Fonte: Quino, 2007.

<sup>11</sup> Tradução da narrativa de Quino:

"Senhor, não permita que um temporal acabe com a minha colheita, eu imploro!"

"Obrigado!"

"Senhor, não deixe que esta seca queime a minha colheita, me ajude!"

"Obrigado!"

"Senhor, essa inundação vai afogar a minha colheita, não mande mais chuva, tenha piedade!"

"Obrigado!"

"Que ano magnífico. A colheita foi excepcionalmente abundante na região inteira!"

"Graças a Deus!"

"Claro..."

"Mas tal excesso de produção levará a queda do preço no mercado a um valor mínimo histórico: posso comprar sua colheita pagando por ela 1 centavo por tonelada"

"O qu ee?? Um cent... por ton...?? Mas... isso é uma miséria!"

"Eu me matei de trabalhar durante o ano inteiro feito um animal enquanto você, maldito explorador, o que fez? Ein? O que fez??

"Como assim o que eu fiz? Pensar em vocês camponeses e pedir ao Senhor que todos tivessem uma boa colheita! E eu tenho l  a culpa de Ele ter escutado as minhas preces?"

A quadrinização é um elemento relevante na constituição da trama, seja por sua excessiva presença ou simplesmente por sua ausência. Na narrativa de Quino, a ordem e delimitação dos quadros disciplinam a leitura da obra. O tempo dispensado para a leitura de uma história em quadrinhos como a de Quino depende de como cada um dos seus quadros está disposto no decorrer da narrativa: quadrinhos pequenos, com menos relevância, quase sempre aceleram a leitura, enquanto quadros grandes e bem detalhados exigem uma desaceleração do ritmo de leitura, geralmente proporcional ao tempo em que o quadro levou para ser concebido, em comparação aos demais quadros.

No caso de Quino, todos os quadros possuem igual importância na condução das ações, uma forma sutil de narrar a longa espera que o protagonista sofre, sendo os quadros todos dispostos praticamente com os mesmos tamanhos, bem delimitados. No entanto, isso não significa necessariamente um conservadorismo do autor na adoção de um estilo de quadros; na narrativa destacada, eles servem para enriquecer a trama, pois ela se divide em uma grande quantidade de quadros, como forma de desacelerar o tempo da leitura da narrativa, associando a demora para que se avance até o desfecho à longa passagem do tempo que acontece na trama, razão dos problemas do protagonista e relevante para o desfecho da narrativa, uma vez que a relação de exploração do homem pelo homem ganha ênfase quando o leitor acompanha a dificuldade do homem do campo em executar o seu trabalho e adquire noção da lentidão do tempo decorrido. A diagramação desta narrativa de Quino orienta o leitor a compreender as passagens da história em quadrinhos dando igual atenção a cada um desses quadros até o momento da conclusão da história, para que ele seja envolvido na longa jornada do personagem principal.

#### 1.5.4 *Timing*

A passagem do tempo na narrativa gráfica tem a ver ainda com a disposição dos quadros, assunto tratado no subtópico anterior. Essa passagem do tempo não ocorre tão explicitamente como no cinema ou na música, que se apropriam de elementos como o som e não são formas de linguagem estáticas. O autor de narrativas gráficas deve ter controle sobre a disposição das imagens na trama, de maneira que elas consigam fazer o leitor entender a passagem do tempo e a

sequência das ações, sem tornar o quadrinho muito apressado ou cansativo, devido à falta ou ao excesso de quadros, como já foi visto.

O autor tem a possibilidade, por exemplo, de dispor de mais quadros para ilustrar uma mesma ação, prolongando o tempo em que ela decorre, ou encurtar um acontecimento, sintetizando-o em poucos ou em um único quadro quando se deseja um rápido acontecimento, ou também quando se pretende dar pouco foco nesta ação encurtada.

As tiras da série *Hugo Baracchini*, de Laerte (2011), podem evocar uma discussão sobre a questão do *timing*, a passagem do tempo existente numa trama em quadrinhos:

**Imagem 15 - Fragmento da série *Hugo Baracchini***



Fonte: Laerte, 2011.

**Imagem 16 - Fragmento da série *Hugo Baracchini***



Fonte: Laerte, 2011.

Imagem 17 - Fragmento da série Hugo Baracchini



Fonte: Laerte, 2011.

Na primeira tira da sequência, existe um intervalo entre o momento em que o protagonista pensa sobre a festa na qual bebeu exageradamente e o momento em que ele pega o jornal e lê a primeira página. O autor da tira não precisa descrever este intervalo desenhando quadro a quadro esta sequência: o leitor de quadrinhos já tem conhecimento desse intervalo e o considera no momento em que lê a narrativa em quadrinhos. Ele exerce um papel definidor na construção de sentidos da tira, de maneira que se entenderá a condensação da narrativa em poucos quadros; da mesma forma o autor precisa dominar esta técnica de narrar a passagem do tempo, sem que a leitura do quadrinho se torne cansativa. Em outras palavras, existe um acordo implícito entre o autor e o leitor, no qual o primeiro utiliza-se de elipses para narrar os momentos mais relevantes da trama, sabendo-se que o segundo compreenderá esses saltos de tempo, como ocorre também nos outros tipos de narrativa.

No segundo quadrinho, existe também um intervalo, desta vez entre a caminhada do personagem até a casa onde ocorreu a festa. Não é necessário desenhar uma longa sequência de quadros para mostrar todos os espaços percorridos pelo protagonista da trama, pois o leitor que conhece as normas deste gênero sabe que se trata de uma ação condensada em poucos quadros. O mesmo ocorre no terceiro, onde existe um intervalo de tempo entre o momento em que o protagonista caminha sozinho pela rua, encontra seu colega e volta a andar sozinho.

O autor que domina a técnica de utilização do *timing* saberá conduzir todas as ações da trama sem que se percam seus momentos mais importantes, possibilitando ao leitor atribuir sentidos à sequência dos fatos. Eisner confere uma atenção especial à importância do *timing* na narrativa em quadrinhos ao dizer que:

A habilidade de expressar tempo é decisiva para o sucesso de uma narrativa visual. É essa dimensão da compreensão humana que nos torna capazes de reconhecer e de compartilhar emocionalmente a surpresa, o humor, o terror e todo o âmbito da experiência humana.

[...]

Uma história em quadrinhos torna-se “real” quando o tempo e o timing tornam-se componentes ativos da criação (EISNER, 2001, p. 26).

O autor de quadrinhos pode dispor, além da utilização dos quadros, de uma capacidade de sintetizar e encurtar as passagens da narrativa em uma ou poucas ilustrações, garantindo o caráter ágil e dinâmico da narrativa gráfica breve. Cada quadrinho funciona como um “congelamento” do tempo, de maneira que o leitor executa o movimento entre uma cena e outra, cujos quadros estão suspensos no fluxo da narrativa.

### 1.5.5 Anatomia expressiva

Os quadrinhos não tem por objetivo retratar e descrever o mundo real através de imagens, e sim criar uma possível interpretação de alguns aspectos da realidade através de elementos, quase sempre, verbais e não verbais.

Em relação à anatomia expressiva, os quadrinhos tem a realidade como base para sua execução, criando em seguida elementos com características próprias, que somente evoquem o real, como por exemplo, a personagem *Rê Bordosa*, de Angeli (2008, p. 25):

**Imagem 18 - Fragmento da série *Rê Bordosa***



Fonte: Angeli, 2008.

Na tira acima, o autor não relata a história de uma mulher real que passa pelos conflitos identificados na narrativa, mas trata humoristicamente uma situação

vivida por uma personagem exclusivamente fictícia. O leitor, por se familiarizar com a temática contida na trama e pela figura da mulher representada por Rê Bordosa, que possui medidas e proporções utilizadas especificamente nesta forma de linguagem, é capaz de compreender a verossimilhança da narrativa gráfica. O fato de a personagem ser construída de maneira caricata, pequena, com curvas acentuadas, não se dá pelo desejo malsucedido de reproduzir a figura feminina, mas pode ser lida como um recurso para atender às próprias expectativas da narrativa gráfica, de tornar esta figura cômica. A questão da anatomia expressiva é tratada por Eisner, quando o autor menciona que:

Não se sabe muito sobre o local ou o modo de armazenamento no cérebro dos incontáveis fragmentos de lembrança que se tornam compreensíveis quando dispostos em certa combinação. Mas é óbvio que, quando uma imagem é habilidosamente retratada, ao ser apresentada ela consegue deflagrar uma lembrança que evoca o reconhecimento e os efeitos colaterais sobre a emoção. Trata-se aqui, obviamente, da memória comum da experiência (EISNER, 2001, p. 100).

Sendo assim, a anatomia expressiva utilizada na construção dos personagens de histórias em quadrinhos é um elemento simbólico, paralelo ao plano da realidade empírica. As experiências e conhecimentos de mundo do leitor fazem com que ele saiba distinguir as especificidades de cada um dos planos, o real e o fictício. Os desvios acentuados de expressões e gestos que são vistos nas narrativas servem para enriquecer o gênero e acentuar a comicidade através do desvio, e não para retratar elementos do cotidiano.

#### 1.5.6 O enredo curto

Embora não seja uma especificidade das narrativas gráficas, a utilização de um enredo curto é comum ao trabalho dos quatro cartunistas estudados, como já dito, tornando necessário comentar este aspecto e suas particularidades. As histórias em quadrinhos que são objeto de análise deste estudo possuem enredos breves, pois contam condensadamente uma história de maneira lógica e em alguns casos sequencial. Esse trabalho de encurtamento é realizado através de procedimentos que são necessários levar em consideração no momento em que se concebe uma narrativa em quadrinhos, como a aglutinação adequada de elementos linguísticos e pictóricos. O enredo encurtado dos quadrinhos é entendido quando o

leitor identifica os elementos tratados na trama através da sua experiência de leitura com esta forma de linguagem, como diz Eisner:

Se as histórias podem ser estendidas, elas também podem ser encurtadas. O sucesso de um 'encurtamento' consiste na preservação da essência. O tema principal ou o enredo deve ser preservado, e a dramatização paralela é explorada ao extremo. Aqui, o leitor fornece a ação intermediária, seja através de dedução reflexiva ou experiência de vida (EISNER, 2008, p. 137).

Ainda que o enredo curto não seja uma característica obrigatória ou exclusiva dos quadrinhos, uma vez que existem séries longas narradas em imagens, trata-se deste quesito devido à capacidade da imagem delimitar o tamanho da narrativa que se contempla, encurtando-a ou prolongando-a, dependendo de como esses elementos pictóricos se dispõem. Logo, toda narrativa gráfica possui a capacidade de contar uma história, como se tratou no início deste capítulo, uma vez que os quadrinhos podem articular uma grande quantidade de elementos para constituir uma linguagem própria, como os que foram mencionados no decorrer dos subtópicos anteriores. A concepção de uma narrativa gráfica é também uma ideia que vem à luz, como defende Eisner, ao falar da construção dos quadrinhos no seguinte trecho:

“Escrever” para quadrinhos pode ser definido como a concepção de uma idéia, a disposição de elementos de imagem e a construção da sequência da narração e da composição do diálogo. É, ao mesmo tempo, uma parte e o todo do veículo (EISNER, 2001, p. 122).

É a partir desta concepção que surge o termo “arte sequencial”, atribuído aos quadrinhos por Will Eisner (2001) no texto citado, uma vez que, para que se construa uma narrativa gráfica sequencial, é preciso que o seu autor combine uma série de elementos específicos da trama em quadrinhos, como os que foram mostrados neste capítulo e muitos outros próprios deste tipo de arte.

Em suma, como foi possível notar ao longo dos conceitos trabalhados neste capítulo, a narrativa gráfica é um gênero narrativo complexo, possuindo forma, ritmo e estilo próprios. O capítulo seguinte pretende realizar um estudo histórico do riso e do humor, além de dar foco à comicidade operada nas narrativas gráficas dos autores Angeli, Laerte, Maitena e Quino, trabalhando as diversas nuances do humor existentes em suas obras.

## 2 O RISO, O HUMOR E AS NARRATIVAS GRÁFICAS - DEFINIÇÕES E DIÁLOGOS

Esta etapa do trabalho transita por um vasto espaço teórico, que se configura também como múltiplo e contraditório. Trata-se do espaço habitado por noções como riso e humor. Pretende-se aqui examiná-las, a partir de diversas perspectivas teóricas, que orientam a análise realizada do *corpus* desta pesquisa.

Começemos, então, com o dicionário: “Riso *sm* 1. Ato, efeito ou modo de rir. 2. Alegria, contentamento” (2000, p. 610) – essa é a definição dada pelo dicionário Aurélio Ferreira para o termo “riso”. O riso é uma expressão de alegria e também de alívio – acredita-se que a ação de rir é também um mecanismo do sistema nervoso para alertar o corpo de que ele está em segurança (MINOIS, 2003). Porém, outros estudos revelam uma série de conceitos diferentes que o riso adquiriu através dos tempos, como o riso subversivo, feito para criticar (MINOIS, 2003; CABRAL, 2007); ou ainda o riso como uma manifestação da intervenção do homem numa situação que se altera e gera o cômico (BERGSON, 2001).

Vale lembrar que, na perspectiva teórica trabalhada ao longo deste capítulo e da dissertação de maneira geral, existe uma pequena diferença entre o conceito de riso e o de humor: o riso, como a definição dada pelo dicionário, refere-se, muitas vezes, apenas ao ato de rir, que pode ser simplesmente fisiológico, o que não cabe abordar neste trabalho. Já o humor é definido, em termos gerais, como uma intervenção do homem na realidade padrão, que altera sua continuidade e a torna imprevisível, gerando uma situação cômica (BERGSON, 2001), ou seja, provocando o riso. No entanto, esses conceitos, não raro, se misturam; fala-se em universo do riso ou em estudos do humor, de modo indistinto; no cotidiano, essas palavras também são usadas como sinônimos.

Em uma análise mais detalhada e teórica, pode-se dizer que há diferenças, porém, em todos os teóricos lidos, essas noções guardam um dado em comum: ambas se referem sempre aos desvios da realidade padrão que conduzem a uma situação que tem por objetivo fazer o receptor rir. O riso tratado aqui é aquele advindo do humor, ou seja, o riso provocado pela comicidade e, mais

especificamente, a comicidade que se constrói em narrativas gráficas latinoamericanas, com seus recursos específicos.

Neste capítulo, portanto, serão vistas algumas concepções do humor e do riso num panorama histórico, além da relação dessas definições com o humor gráfico dos autores brasileiros Angeli e Laerte, junto aos argentinos Quino e Maitena. Além do mais, serão abordadas algumas categorias do cômico e como elas são operadas nas narrativas gráficas, provocando o efeito risível.

## **2.1 O riso e o humor na sociedade - uma perspectiva histórica**

Ao estudar historicamente o riso e o humor, logo é possível ultrapassar a fronteira da definição dada pelo dicionário, vista no início deste capítulo, para o termo *riso* e entendê-lo como algo mais complexo que um simples ato fisiológico, ausente de propósito ou de significados mais amplos.

O riso pode ser mais bem compreendido em sua complexidade quando pensado como um ato social (como será visto no decorrer do capítulo). De maneira mais abrangente, o riso, o humor e a comicidade podem ser realmente considerados um atributo humano, construído essencialmente através do reconhecimento pelo homem da sua condição de mortal.

Já na antiguidade, estudos constatam que o riso é inquietante, e provoca a sociedade desde a sua origem, considerada uma possível herança dos deuses. Tratado como um dom divino dado exclusivamente aos seres humanos, o riso aparece nos mais variados mitos divinos, e em todos eles a sua presença é desconcertante. Porém, apesar de ser pensado pelos gregos como um presente dos deuses, o riso se configura como recurso humano, entre outros, para aceitarmos a finitude, para lidarmos com o fato inelutável de não sermos deuses, ou seja, para vivermos com a consciência de não sermos imortais. A partir do momento que se enfrenta a consciência da finitude, é possível rir e fazer rir, principalmente de nossos próprios defeitos e limitações:

Por ser divino, o próprio riso é inquietante. Os deuses o deram ao homem, mas este, limitado, frágil, será capaz de controlar essa força que o ultrapassa? “Diferentemente do pobre riso dos homens, testemunho de uma vitalidade precária e inferior, o riso dos deuses parece não terminar nunca”,

escreve Salomon Reinach. O riso, como um sopro grande demais para nosso espírito, pode conduzir à loucura: é o caso do riso demente de Ajax, presente envenenado de Atenas, posto em cena por Sófocles (MINOIS, 2003, p. 26).

De origem divina, como um sinal de imposição e poder, o riso, ao ser concedido aos humanos, não consegue exercer a mesma função, posto que os seres humanos não possuem a mesma imponentia que aqueles deuses que se utilizavam do riso. Logo, o riso começa a sofrer alterações e passa a adquirir diferentes sentidos, podendo significar tanto um símbolo de escárnio e superioridade, como um signo de mediocridade e reconhecimento dos próprios limites.

Começa-se então a notar o surgimento de estilos diferentes de riso, dada a abrangência do seu uso. Na esfera do divino, segundo Minois (2003), o ato de rir é sinal de ostentação e medição de forças, daí o surgimento do riso de escárnio; já entre os humanos, ele é frequentemente considerado válvula de escape para um relaxamento ante nossas fraquezas. Quanto mais explorado, experimentado e vivenciado, seja no campo da arte, seja no cotidiano, mais se desdobram as diferentes interfaces do riso.

Outra face do riso muito recorrente nas definições dadas pelos dicionários é o riso como um ato fisiológico, aquele ato que pode significar uma reação de alívio, ocorrido logo após uma situação de grande tensão. Esta característica do riso é fundamentalmente própria do homem, que se utilizou dela para mascarar e corrigir suas fraquezas, como afirma Minois:

Sofrimento pessoal, ameaça contra o outro, frieza da maldade, atmosfera de morte: mitos e lendas da Grécia fazem do riso sardônico uma força que ultrapassa o ser humano. Evidentemente, riso e alegria aí são totalmente alheios um ao outro. O corpo é sacudido por convulsões e a face crispada por um ricto de morte. O riso pode, assim, ser a reação fisiológica do títere que toma consciência de seu aniquilamento (MINOIS, 2003, p. 29).

Durante a passagem dos séculos, em diversos momentos da sua longa história, o riso adquiriu também um uso para efeitos corretivos: se ele é utilizado para reconhecer e reparar nossas falhas, não importando se elas são do indivíduo ou da coletividade, o riso sempre estará disponível para a nossa retratação.

Bergson (2001, p. 4) afirma que “a comicidade se dirige à inteligência pura”. O riso deve ser munido de inteligência, o humor com conteúdo, com propósitos consistentes, quer seja corrigir determinada ação ou realizar uma crítica a algo que se considera equivocado. Desde a antiguidade, se abomina o riso desenfreado, forçado, como menciona Aristóteles:

Aqueles que levam a jocosidade ao excesso são considerados bufões vulgares; são os que procuram provocar o riso a qualquer preço e, na sua ânsia de fazer rir, não se preocupam com a inconveniência do que dizem nem em evitar o mal-estar daqueles que elegem como objetos de seus chistes (ARISTÓTELES, 2005, p. 100).

Pensado como um dom divino, o riso enobrece o homem. No entanto, só o faz quando utilizado adequadamente, ou seja, nos limites do bom senso, submetido ao controle da razão. Por outro lado, quando veiculado indiscriminadamente e sem propósitos, acredita-se que o riso deforma o homem, tornando-o a si próprio ridículo. Na perspectiva aristotélica, retomada por Minois (2003), o riso deve submeter-se ao controle da razão.

As definições de riso, de humor e de comicidade são importantes para destacar algumas particularidades entre cada conceito, mas não é possível delimitar uma fronteira intransponível entre elas, pois os diferentes usos dessas noções, não raro, misturam seus campos semânticos. Medir o alcance de cada uma dessas definições é uma tarefa mais didática do que filosófica, que aqui se pretende realizar, para montar o quadro de conceitos e noções a partir dos quais as análises do *corpus* escolhido serão empreendidas.

Segundo filósofos latinos, como Plauto e Terêncio (MINOIS, 2003), a fronteira entre o riso inteligente, que nos remete a algo terno, e o riso de escárnio, associado ao deboche e à humilhação, encontra-se na afeição que se tem com o objeto alvo do riso. É necessário distanciar-se desde objeto para que se consiga realizar o humor, ao passo que esta distância deve ser moderada, para que não se saia do nível do objeto, evitando criar uma situação de domínio entre aquele que ri e o objeto risível, que pode ser até outra pessoa.

Dessa perspectiva, portanto, o riso inteligente é aquele em que deixa no mesmo patamar quem ri e o objeto risível, em uma situação de simetria, para que não haja uma compaixão, que evoque o drama, ou um total descontrole, que torne o

ato de rir agressivo, criando uma situação de humilhação. O riso com caráter de cumplicidade é aquele mais bem aceito, considerado como algo que enobrece o homem. Ele cria um vínculo afetivo entre os interlocutores e não rebaixa as ações daquele que o realiza, uma vez que o riso se dirige a um objeto comum a ambos os que riem.

Com o passar do tempo, em especial, durante a Alta Idade Média, entre os séculos V e XI, a Igreja começou a posicionar-se como inimiga do riso, pois para ela essa característica de cumplicidade do humor remetia à insubordinação, colocando-se contra os seus propósitos de conquistar cada vez mais fiéis através da crença em dogmas, como afirma Bakhtin no seguinte trecho:

A natureza específica do riso popular aparece totalmente deformada, porque são-lhe aplicadas ideias e noções que lhe são alheias, uma vez que se formaram sob o domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos.

[...]

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época (BAKHTIN, 1987, p. 3).

Como a complexidade do riso e do humor não era explorada na época, viu-se apenas o seu potencial escarnecedor. Na história do riso, um dos seus maiores inimigos, pode-se dizer, foi o clero, que lutou incansavelmente para erradicar o humor, utilizando sempre diferentes tipos de respaldo, a exemplo do argumento de que o tom descontraído do humor afasta-se da seriedade pregada pela religião. Como o riso era associado diretamente com o prazer carnal, acreditava-se que rir era um ato demoníaco, que afastava os fiéis do seu objetivo de alcançar o reino dos céus, aproximando-os do diabo. Tal argumento tinha como fundamentação o desconhecimento de situações em que Jesus tivesse rido, uma vez que ele nunca foi retratado de tal maneira nos relatos bíblicos. Logo, o gesto de rir não seria um ato cristão. Uma parte da Igreja Católica tomou este argumento como uma prova de que subir ao reino dos céus somente seria possível através do sofrimento em vida, tornando a convivência dos fiéis com o riso inviável. Minois comprova o posicionamento da Igreja no seguinte trecho:

Ninguém contribuiu mais para demonizar o riso que os pais da Igreja. [...] O cristão “não deveria brincar; ele não deveria rir nem tolerar os que fazem rir”, porque o riso vem do prazer carnal, consequência do pecado e, portanto, do diabo. Além do mais, o riso pode nos fazer esquecer o medo constante que devemos ter do inferno (MINOIS, 2003, p. 126).

A Igreja Católica temia o riso por conhecer seu potencial escarnecedor, que, entre outras coisas, poderia ser utilizado para criticar as próprias figuras do clero. Apesar do que defendiam os filósofos gregos e latinos, e também pelo fato de que o riso tinha origem divina, de acordo com os mitos, foi difícil desmentir os argumentos postos pela Igreja e reconhecer o riso como uma característica humana. A Igreja Católica utilizou também um forte argumento, baseado nas narrativas bíblicas, o de que Cristo, sendo humano, realmente poderia rir, mas optou por não fazê-lo, uma vez que seria um gesto diabólico. Em outras palavras, sacrificar-se para alcançar os céus e realizar a vontade de Deus foi opção própria de Cristo desde o princípio, e os fiéis que desejassem seguir o mesmo caminho deveriam optar pela seriedade.

Por outro lado, mesmo que o riso fosse abolido, ou rigidamente controlado, por uma instituição tão poderosa como a Igreja Católica (ou ao menos se fizeram inúmeras tentativas), o riso sempre se fazia presente na sociedade, e posteriormente passaria a ser temido também pelas grandes figuras políticas. Ainda que se tentasse controlar o riso, era em festas populares, como o carnaval, que ele se dissipava e se neutralizava, sem maiores prejuízos para a sociedade. O riso eventualmente tinha seu espaço garantido, como cita Minois em:

A mascarada é, no início, o desejo de imitar – caçoando, sem dúvida, mas sem intenção contestatória, ao menos até as crises do século XIV. A cronologia, aqui, é essencial. Só a partir dos anos 1380 o tom se torna acre e protestador: as desgraças do tempo motivam isso. Mas, até lá, o divertimento carnavalesco inscreve-se em uma lógica de aceitação do código social estabelecido (MINOIS, 2003, p. 167).

Na Idade Média, quando se trata do riso e de sua influência na sociedade, percebe-se que existia uma articulação mais consolidada entre Estado e Igreja; enquanto o governo permitia o riso em momentos como as festas populares, de modo a satisfazer o povo, os religiosos lutavam incansavelmente para censurá-lo, gerando um ciclo de equilíbrio. No entanto, no decorrer dos anos, a Igreja passa a aceitar o riso não como um aliado, mas como instrumento de dominação, e passa a exercer papel semelhante ao do Estado: não se abomina mais o riso, mas passa-se a domesticá-lo, como afirma Le Goff no seguinte trecho:

A Igreja, diante de um fenômeno que considera perigoso e realmente não sabe controlar, rejeita-o totalmente. Mais tarde, por volta do século XII, ela consegue submeter o fenômeno ao seu controle, distinguindo o riso bom do ruim, os modos admissíveis de rir dos inadmissíveis. Ela alcança um tipo de codificação da prática do riso (LE GOFF, 2000, p. 70).

Na história do riso, embora se fale em uma certa evolução, o termo não se refere a mudanças no conceito de humor, mas a uma mudança na tolerância do riso em cada sociedade, à medida em que ele possibilita ser cada vez mais controlado, incorporando-se gradativamente ao cotidiano. O riso passou a ser aceito, desde que atendesse aos interesses das classes dominantes (Estado e Igreja), presente de maneira irrestrita apenas nas festas populares, desde que fosse aparentemente ingênuo, despretensioso, como forma de dominar o povo, a exemplo do seguinte trecho:

Os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. [...] Quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição. [...] O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim, os bufões e os "bobos" assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos.

[...]

Sob o regime feudal existente na Idade Média, esse caráter de festa, isto é, a relação da festa com os fins superiores da existência humana, a ressurreição e a renovação, só podia alcançar sua plenitude e sua pureza, sem distorções, no carnaval e em outras festas populares e públicas. Nessa circunstância a festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância (BAKHTIN, 1987, p. 4; p.8).

O próprio Estado tinha consciência da importância do riso para as pessoas, permitindo-o em momentos determinados, ao mesmo tempo em que se sabia da sua capacidade crítica, não podendo ele ser direcionado às autoridades da época. Em outras palavras, por parte das autoridades políticas, não se travou nenhuma luta direta contra o humor, desde que ele não contivesse críticas a qualquer tipo de figura do governo; ou seja, houve regulamentações e normas para seu uso, de maneira sutil. As autoridades políticas certamente temiam o riso, porém, optavam por não confrontá-lo diretamente, para que o povo não tomasse consciência do seu pleno potencial crítico e se utilizasse dele. Logo, o riso era relegado a mero instrumento de diversão e alienação, sem se confrontá-lo diretamente. Seria impensável, nessa época, publicar o tipo de sátira política como a que se vê atualmente, a exemplo da tira de Quino (2007, p. 511) a seguir:

### Imagem 19 - Fragmento da série *Mafalda*<sup>12</sup>



Fonte: Quino, 2004.

Ao utilizar a figura de crianças que conversam inocentemente, representando tão somente as expressões e opiniões de seus pais, o argentino Quino acaba por fazer uma sátira política que não se restringe apenas aos governantes de seu país, pois passa a criticar várias outras formas de governo existente, mesmo aquelas mais democráticas. Como se verá mais adiante, essa forma de conduzir a narrativa gráfica é um elemento estético adotado pelo autor para que este tipo de humor exerça uma função crítica, como a utilização de crianças articulando ideias de um mundo adulto, expressando uma revolta que só uma pessoa com certa vivência poderia sentir pelo assunto, a exemplo do quarto quadro, em negrito, no qual a protagonista expressa revolta pela falta de posicionamento político do pai da personagem Libertad.

Na Idade Média, como também em outras épocas, acreditava-se no potencial crítico que o humor continha, uma vez que a comicidade feita com base nas figuras políticas e dos chefes de estado certamente não era vazia, mas sim uma maneira artística de criticar as ações realizadas por estas pessoas.

Durante o período da Ditadura Militar perseguiu-se o humor. No entanto, no caso do argentino Quino, as personagens em forma de criança serviam também

<sup>12</sup> Tradução da tira:

(Primeiro quadro) Mafalda: “Não entendo o seu pai, Libertad: sabe em quem vai votar nas próximas eleições, acha que esse candidato vai ganhar... e não está satisfeito? Libertad: “Não, anda com uma cara, o coitado!”

(Segundo quadro) Mafalda: “Mas por quê? Por acaso ele acha que não vão deixar o candidato governar?”

(Terceiro quadro) Libertad: “Às vezes cogita isso, e então fica com uma cara, coitado!” “Outras vezes pensa que sim, que vão deixá-lo governar, e também fica com uma cara, coitado!”

(Quarto quadro) Mafalda: “Mas que coisa! Se é tão cansativo votar nesse candidato, por que diabos ele não pensou em votar em qualquer um entre todos os outros?!”

(Quinto quadro) Libertad: “Ele até pensou, mas aí ficou com uma cara, coitado!”

para amenizar as críticas que se desejavam fazer, veiculando um cômico pela afetividade, tipo que se verá adiante.

Outro exemplo da sátira política veiculada pelos humoristas gráficos latino-americanos é uma das tiras do brasileiro Laerte (2011), que se reproduz em seguida:

**Imagem 20 - Tira de Laerte**



Fonte: Laerte, 2011.

Nesta, é possível notar a crítica ao esvaziamento ideológico do militarismo, mostrando o desconhecimento de possíveis governantes autoritários em temas fundamentais relacionados à política, igualando todos eles. Tanto o texto escrito como a imagem expõem este contexto: os três militares se apresentam vestidos exatamente da mesma forma; não há distinção entre eles, ideológica ou visual; tampouco há expressões faciais relevantes, pois todos realizam praticamente os mesmos gestos nas passagens da trama, demarcando o vazio existente no ambiente, não somente ideológico como também visual. Vê-se, com a tira de Laerte, que o riso não é um ato simples nem que o humor é algo vazio e alienante.

Pode-se ver que o humor não significa necessariamente, como se costuma tratar, uma fuga da realidade, mas sim uma maneira alternativa de realizar uma crítica a essa realidade, em muitos casos. Rir da atitude corrupta de um governante ou de sua ignorância, através de uma charge ou piada, certamente não pode ser considerado alienação, mas sim uma forma perspicaz e descontraída de criticar e manter na memória do público os incidentes ocorridos. Entender as duas tiras anteriores implica recorrer a um conhecimento da realidade e entender a ironia que constitui o tecido das duas narrativas.

A comicidade tem o seu papel na sociedade reconhecido, inclusive na política; sabem-se quais são os seus perigos e também as vantagens em dominá-lo. Assim, tenta-se adestrar o riso para que ele não se torne uma ameaça para o governo, difundindo-o na sociedade, ao passo que os seus maiores perigos são mascarados. Por outro lado, a Igreja, na Idade Média, possui um posicionamento muito mais intransigente ao tratar do riso, relacionando-o a um ato pecaminoso, selvagem e primitivo.

Tem-se consciência das diferentes modalidades e efeitos do riso desde muitos séculos atrás, pois se sabia que ele poderia variar, passando de pura manifestação de contentamento até uma pesada crítica política. Começa na Idade Média o maior enfrentamento do riso, pois é o momento em que o humor possui dois fortes inimigos, por razões diferentes: o Estado, que teme ser objeto de escárnio, e a Igreja, que receia perder fiéis. Essa batalha é travada continuamente até o surgimento de regimes políticos menos autoritários, como atualmente, em vários países, permitindo que o riso exerça essa função crítica. Para ser tolerável, o riso deveria ser comedido, e aceitado somente em festas populares mais consagradas, desde que não escarnecesse as figuras públicas do Estado e da Igreja, pois, na concepção dessas autoridades, principalmente o clero, o riso possuía um caráter diabólico quando se manifestava exageradamente; para eles, “o riso infernal torna-se sombrio e maligno” (BAKHTIN, 1987, p. 36).

Posteriormente, com o advento do realismo, que traz à moda os retratos feitos por encomenda das figuras políticas mais importantes, o riso logo influencia a técnica e cede lugar à zombaria: é o surgimento da caricatura, que consiste em tomar pequenos defeitos daquele que é retratado e, ao invés de melhorá-los, como se costumava fazer no início, maximizam-se ainda mais essas falhas. Cria-se a comicidade através da exageração e do desrespeito. Minois registra, em relação ao aparecimento da caricatura, que

Tecnicamente, a impressão, que permite a difusão de grande número de exemplares de folhas volantes, é elemento decisivo. Ainda era preciso dominar as regras normativas da beleza, para poder expressar, voluntariamente, a fealdade como antítese do belo e do bem.

[...]

A beleza é obra divina, e a fealdade é expressão do mal, segundo a simbólica medieval. A arte do retrato individualizado acompanha a grande promoção do individualismo que caracteriza a Renascença. Cada indivíduo

é único, insubstituível: é isso que faz sua dignidade e sua fragilidade. É muito revelador constatar que, desde o início, a tentação cômica está presente; percebe-se que é suficiente pouca coisa para fazer oscilar para o ridículo uma fisionomia nobre, que a máscara de dignidade de cada homem é fina e que atrás, sempre perceptível ao olho atento, transparece o rosto grotesco. Ninguém escapa: cada um de nós tem seu aspecto ridículo, e todo homem sério tem um avesso cômico (MINOIS, 2003, p. 298-299).

A caricatura surgiu através de características semelhantes às aquelas que compõem o humor, como a falta de qualquer tipo de afetividade para com o sujeito retratado, como pode ser visto mais comumente hoje em dia, a exemplo das sátiras políticas. A técnica, no início, existia fundamentalmente com o intuito de manifestar escárnio. Por se tratar também de uma forma de desvio - para melhor ou para pior - a caricatura logo foi associada ao humor, uma vez que ambos partilham de princípios semelhantes. Bem como a sátira política que se vê hoje em dia, a caricatura construiu-se basicamente de elementos da realidade cotidiana, que se distorciam através do humor e se combinavam com o pictórico, criando uma forma particular de linguagem, a exemplo do que Lima menciona em:

Quando firmado seu domínio de armas das mais poderosas na imprensa, pela universalidade do seu alcance, a caricatura não fez mais do que acrescer sua alta significação como arte autêntica, não só na análise de costumes políticos e sociais, como na fixação de elementos subsidiários da História e da Sociologia (LIMA, 1963, p. 5).

Na obra dos autores latinoamericanos, o traço que mais se aproxima da caricatura é o de Maitena, na série *Superadas*, que trata basicamente, como sua obra em geral, dos dramas e angústias da mulher e do homem modernos, representados através de personagens extremamente caricatos. Como mencionado no capítulo anterior, pretende-se nestas narrativas não apenas satirizar uma pessoa específica, mas usar essas personagens deformadas como uma reflexão acerca da mulher e do homem modernos, como pode ser visto com a sátira a seguir (MAITENA, 2007, p.32):

Imagem 21 - Fragmento da série *Superadas*<sup>13</sup>



Fonte: Maitena, 2007.

A comicidade e a caricatura não se dirigem a uma só pessoa. As obras de Maitena zombam de nossas preocupações mais comuns, atingem a todos. O formato de caricatura realça este tipo de humor, pois as mulheres do universo da autora, sempre dotadas de traços robustos e expressões exageradas, são atingidas no que diz respeito a uma grande preocupação delas: sua aparência física. Vê-se que o traço de Maitena é o que mais lembra a função primordial da caricatura: atingir um determinado grupo social e satirizá-lo. Por outro lado, a sua obra não tem como pretensão rebaixar ninguém; seu humor é comedido e pisa em solo firme – rimos de nossos próprios defeitos, numa relação de cumplicidade com as personagens.

É possível perceber que o riso sempre exerceu um papel relevante na sociedade e que ele dificilmente perderá território: prova disso é a atenção que recebe quando se manifesta. Muito pior do que o rechaço é a indiferença: se o riso é

<sup>13</sup> Tradução da sátira:

(Primeiro balão) “Mas como é que eu fui me apaixonar por um tipo assim? É mentiroso, ladrão, estelionatário, bebedor e bate na mulher!”

(Segundo balão) “Ah, não! Se é casado é melhor deixá-lo!”

sucessivamente confrontado e aceitado com limitações, isto é sinal de que os membros mais sérios da alta sociedade, aqueles que mais enfrentaram o humor ao longo da história, reconheceram os seus efeitos e o seu potencial crítico, que podiam ser utilizados contra si próprios. É inegável o peso do riso em qualquer sociedade, em qualquer época.

Pouco a pouco, o riso vai se incorporando aos costumes de cada sociedade em que se apresenta. O humor, ainda que fosse utilizado de forma subversiva em alguns momentos, nunca depôs, efetivamente, nenhuma autoridade de sua posição. Neste cenário, o riso vai se refinando novamente, cedendo espaço para a ironia, elemento presente na obra dos autores latinoamericanos e, mesmo previamente existente, passou a ganhar mais destaque quando se começou a pensar num refinamento do humor. Com ela, o humor se consolida na sociedade e tem seu valor reconhecido, para o bem ou para o mal.

Com certeza, o riso dos filósofos não transformou o Antigo Regime. No domínio das mentalidades, o efeito da derrisão é, às vezes, desesperadamente nulo. Mas será que o riso sozinho consegue derrubar um preconceito, uma superstição, uma bobagem, uma crença estúpida? Séculos de zombaria não eliminaram nem a astrologia nem os fundamentalismos religiosos. É porque é preciso um mínimo de espírito para apreciar o espírito, e aqueles que o têm já são convertidos; para os outros, o muro da estupidez constitui uma blindagem impermeável à ironia. Portanto, a ironia é para uso interno; ela mantém o bom humor, permite suportar a estupidez e absorver os golpes baixos da existência (MINOIS, 2003, p. 435).

Pela citação de Minois, nota-se que, com o passar dos anos, as autoridades adquirem a noção dos limites que o riso pode atingir: extremamente perigoso para a moral e os bons costumes, no final das contas o riso nunca destituiu ninguém de seu status. É a sinalização de uma aparente trégua com o humor.

No entanto, é em momentos como esse que o riso, sempre presente na sociedade, de maneira positiva ou negativa, levanta a seguinte questão: como ele poderia se sustentar, frente a tentas perseguições de inimigos tão poderosos? Westermann propõe algumas soluções para elucidar a questão:

Com certeza, há uma explicação natural que não é totalmente falsa: a visão de cenas cômicas é reconfortante, acalma-nos e expulsa a melancolia, e seu valor recreativo permite-nos recuperar as forças para cumprir tarefas mais sérias.  
[...]

A mesma explicação se pode dar para o Carnaval: exibir o avesso para melhor justificar o direito, estampar na tela as desordens provocadas pelos comportamentos que se quer eliminar (WESTERMANN *apud* MINOIS, 2003, p. 454).

A autora traz à tona perspectivas do ponto de vista da sociologia e também da saúde. É possível entender a razão do êxito que o humor obtem nos ambientes onde aparece, atravessando séculos de perseguição: ele está fundamentalmente ligado ao cotidiano, e por isso não pode desaparecer. Somente enxergando o seu entorno com certa sensibilidade e acuidade crítica é que o homem consegue rir de si mesmo, delimitando o espaço entre o que é sério e o que é risível.

Da mesma forma funciona o humor dos autores Angeli, Laerte, Maitena e Quino, com o qual todos obtiveram êxito em sua carreira artística: o ponto de partida para o humor de todos eles é o cotidiano da sociedade em que vivem; o leitor identifica a si próprio nas narrativas gráficas e ri de si mesmo. Esta é a fórmula da comicidade desses quatro autores. Esses aspectos culturais encontrados em cada uma de suas obras serão abordados no próximo capítulo. A tira abaixo, de Angeli (2008, p. 42), ilustra o humor gerado de um reflexo do cotidiano:

### Imagem 22 - Fragmento da série *Rê Bordosa*



Fonte: Angeli, 2008.

Nesta tira, certamente não se pretende estabelecer obrigações para os homens e as mulheres, com caráter informativo, mas simplesmente satirizar o modo de vida da personagem, que já se constatou nas sátiras anteriormente reproduzidas neste trabalho. *Rê Bordosa*, ao contrário das personagens de Maitena, não possui as preocupações que as demais mulheres possuem. O cômico surge aqui da distorção do cotidiano da personagem, quando o pai menciona que ela leva uma

vida perfeita – para um homem. O humor surge deste desvio de padrões, além disso, como se nota nas expressões de indiferença de Rê Bordosa, ela pouco se importa com os valores impostos pela sociedade.

Com a chegada do século XIX, quando, em muitos lugares, principalmente aqueles mais democráticos, não mais se conseguia exercer um rígido controle sobre o humor, o riso começou a ter seu poder efetivamente respeitado. É quando se consolida o riso partidário, a sátira política que se conhece até os dias atuais. Somente neste século é que a sátira política, tal qual conhecemos hoje, consegue ser amplamente divulgada, principalmente devido à ampliação dos novos meios de comunicação, como a televisão, a rádio e a internet. Esses veículos são produzidos em diversos países e atingem um público significativo. Além disso, há também um motivo de ordem política, já que a chamada democracia abriu margem para que o humor alcançasse o discurso político sem ser duramente censurado, em seus países de origem, através do bom uso da ironia. Desta vez não se combateu o riso porque se passou a acreditar que o humor político, ao atacar certos feitos, acabava diminuindo a gravidade desses atos; aqueles que por muito tempo combateram o humor passam, neste momento, a tirar proveito de alguns benefícios que ele pode oferecer. Ao proporcionar vantagens aos membros do Estado, o riso ganha seu terreno, como se pode ver no seguinte trecho:

Certamente é na sátira política que o riso encontra, no século XIX, seu terreno predileto. Os debates parlamentares, o início da democracia, a liberdade de imprensa criam condições ideais para um grande debate de ideias em que a ironia é chamada a desempenhar um papel essencial.

[...]

A sátira política, contudo, tem suas limitações e ambiguidades: ela ridiculariza seus adversários mas, ao mesmo tempo, desencadeia as crises e pode, assim, contribuir para a tolerância dos abusos. O que os censores eclesiásticos já tinham percebido há tempo é que só se pode rir das faltas graves, que devem suscitar indignação. O risco é ver o riso substituir a revolta e a cólera legítimas (MINOIS, 2003, p. 482-483).

No entanto, o riso, ainda que tivesse se estabelecido na chegada do século XIX, não conseguia realizar-se plenamente: se estava consolidado entre o povo, preocupava as autoridades políticas e religiosas; se era aceito, moderadamente, entre essas autoridades, era difundido de maneira mais alienante, para satisfazer seus próprios interesses, de ordem política e principalmente religiosa. Sendo assim, vê-se que ele exercerá um caráter antagônico em muitos casos, pois o riso frequentemente possui um algoz e uma vítima, como já sugere Bergson (2001) ao

tratar das concepções mais básicas sobre riso e comicidade. Neste jogo de aceitação e recusa, surge uma nova face do discurso humorístico, a ironia, que será tratada no tópico seguinte, além das delimitações de seu significado e também do sentido de comicidade.

## 2.2 Ironia e comicidade – algumas definições

Já na contemporaneidade, o riso irônico se fortalece, sendo ele um caminho alternativo para a sátira política, de maneira mais comedida. Com a evolução das manifestações do riso, a ironia, em muitos casos, passa a ser tão somente a transgressão do sentimentalismo: ao invés de expressar-se com sinceridade e objetividade, o interlocutor molda e mascara os seus sentimentos quando adota um discurso irônico, como sugere Minois em:

Ela [a ironia] se baseia no desdobramento do ser em ator e espectador, pensamento e ação, ideal e realidade e, sobretudo, inteligência e sensibilidade: “As almas capazes de tal dissociação são aquelas em que domina uma viva inteligência, estreitamente unida à sensibilidade... É entre os sentimentais que se recrutam os ironistas. Eles procuram libertar-se de seu sentimentalismo e, como ferramenta, utilizam a ironia. Mas o sentimentalismo resiste e deixa furar a ponta da orelha, atravessando a intenção ironista” (MINOIS, 2003, p. 567).

No estudo do riso e do humor, não se pode perder de vista a ironia, que surge através dos elementos constituintes da comicidade, como o desvio da normalidade do discurso, ou estranhamento da linguagem padrão, quando se fala, por exemplo, de algo ridículo com seriedade; ou ainda pela dessacralização do objeto alvo do sarcasmo, quando se utiliza a ironia para ridicularizar algo ou alguém. Ainda que não provoque necessariamente o riso, a ironia se constitui dos mesmos princípios do humor, como é possível ver frequentemente na obra de Maitena. A seguinte afirmação de Brait reforça este paralelismo entre humor e ironia:

As formas de construção, manifestação e recepção do humor, configurado ou não pela ironia, podem auxiliar o desvendamento de momentos ou aspectos de uma dada cultura, de uma dada sociedade. O deslindamento de valores sociais, culturais, morais ou de qualquer outra espécie parece fazer parte da natureza significativa do humor.

[...]

Por esse enfoque, a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário e que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros (BRAIT, 1996, p. 15).

Presente em toda a obra de Maitena, como já se viu nas sátiras analisadas até o momento, e também na obra dos demais autores, a ironia perpassa os mesmos caminhos do humor, ao tratar de uma situação de desvio do discurso padrão, gerando uma ambiguidade, que poderá ter os seus objetivos desmascarados, de acordo com o conhecimento de mundo do leitor em relação ao objeto alvo da ironia. A exemplo da ironia, a difusão do humor na sociedade cria ramificações cada vez mais distintas, como as categorias de riso que serão abordadas adiante.

Entretanto, diferente do riso de escárnio, no qual se rebaixa o objeto alvo do riso, a condição imprescindível para o funcionamento da ironia é que ela seja partilhada tanto pelo interlocutor como pelo receptor do discurso irônico. Em outras palavras, a ironia funciona como um contrato entre emissor e receptor da mensagem, de maneira que o primeiro elabora o seu discurso mascarado, sem dizer objetivamente o que deseja, mas consciente de que o segundo conseguirá detectar o foco da mensagem, decifrando-a, diferente da mentira, em que se espera que o receptor da mensagem não desmascare a verdade por trás do discurso.

Em Maitena, é bastante comum notar as personagens expressando seus dramas e conflitos pessoais através da ironia. Não significa que elas façam pouco caso de seus problemas ou que estejam ridicularizando a si próprias. Muito pelo contrário, elas se levam bastante a sério, o que acentua o tom de escárnio na obra da autora. A ironia de Maitena ganha vida quando seu discurso se mascara, de forma que o leitor seja induzido, momentaneamente, a pensar em um desfecho diferente para a sátira, e a ideia principal se revela através do discurso irônico, partilhado entre a autora e o leitor, dada a experiência de vida deste, que o fará compreender a situação de ironia e comicidade, como é possível detectar na sátira a seguir (2007, p. 385):

Imagem 23 - Fragmento da série *Superadas*<sup>14</sup>



Fonte: Maitena, 2007.

Através do discurso irônico, os problemas do universo retratado por Maitena não se perdem de vista nem a sátira torna-se desprovida de sentimento. Aqui a ironia passa pela questão do riso e da estética, tornando-se comum na obra da autora, ao tratar de maneira cômica assuntos incômodos do nosso cotidiano, a exemplo da relação entre a mulher e o trabalho, mostrando este mundo de maneira mais suportável. A personagem principal da sátira indica ter seguido uma profissão que lhe permitiria conciliar trabalho e família: dona de casa. A ironia reside na combinação dos elementos linguísticos e pictóricos: a mensagem dita pela protagonista, que aponta para o êxito em sua vida, se complementa com a sua expressão de tranquilidade. Porém, no momento em que se nota a ironia da sátira, quando o leitor, através da sua experiência de vida, tem consciência de que tal ocupação não significa êxito profissional, percebe-se que a expressão da personagem é um tipo de conformismo com sua situação, ou reconhecimento de sua frustração profissional, por meio de uma autoironia. A ironia somente se concretiza na leitura do texto combinado com a imagem e no entendimento que o leitor possui

<sup>14</sup> Tradução da sátira:

(Primeiro balão) "Tentei seguir uma profissão que nunca me colocasse como alternativas ter que escolher entre a minha família ou a minha carreira."

(Segundo balão) "Que visionária! E o que você faz?"

(Terceiro balão) "Sou dona de casa."

sobre o assunto. Pode-se notar que nem sempre o cômico e o irônico representam alegria e divertimento. Eles podem significar uma mascarada das angústias que os seres humanos sofrem, como na obra de Maitena, cujas frustrações se consolidam na articulação da imagem com a palavra: a expressão de descontentamento através da ironia se une à expressão facial da personagem.

No entanto, vale reforçar que, para que se conjugue adequadamente o discurso irônico, é necessário que haja este acordo entre o autor e o receptor da mensagem; este último deve estar em condições de entender a comicidade que se esconde na ironia, para que esta se realize plenamente. Ciente dos temas tratados pela cartunista argentina e dos procedimentos que moldam o discurso irônico, o leitor possui as ferramentas para desvendar a ironia. À medida em que se familiariza com os temas abordados pela autora e com os procedimentos estilísticos deste tipo de discurso, o leitor torna-se cada vez mais apto a compreender o estilo da narrativa. Como forma de delimitar o alcance da ironia, Brait enumera alguns princípios básicos, como:

A ideia de contradição, de duplicidade como traço essencial a um modo de discurso dialeticamente articulado; o distanciamento entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido; a expectativa da existência de um leitor capaz de captar a ambiguidade propositalmente contraditória desse discurso (BRAIT, 1996, p. 29).

Como se vê na sátira de Maitena, são tratadas questões pertinentes à atualidade: a exigência para que a mulher consiga exercer as suas atividades como profissional bem sucedida e dona de casa ao mesmo tempo, algo que aflige muitas das mulheres hoje em dia, em sociedades como as dos autores aqui estudados, diferente do homem que possui papéis sociais mais consolidados no curso da história. A ironia serve apenas para mascarar o discurso e transformá-lo em piada; o problema em si mesmo, quando se recorre à sua origem, não é risível, mas passa a ser quando a autora o trata por um viés irônico. Nesses casos, é importante notar que a ironia não se constitui somente através de procedimentos estilísticos internos ao texto. Ela só pode existir se há um leitor para compreender, ainda que tardiamente, a relação entre o que se diz e o que realmente se deseja expressar. Como na leitura dos demais tipos de texto, a “leitura” da ironia somente se realiza com o tripé autor-texto/discurso-receptor, como reforça Brait (1996, p. 45) ao mencionar que “a ironia, que só acontece quando o outro a que se dirige está

preparado para entender o contrário, funciona como um diálogo ou uma interlocução dos inconscientes”. A autora também destaca a fundamental participação do leitor na concretização deste processo no seguinte trecho:

O ironista, o produtor da ironia, encontra formas de chamar a atenção do enunciatário para o discurso e, através desse procedimento, contar com sua adesão. Sem isso a ironia não se realiza. O conteúdo, portanto, estará subjetivamente assinalado por valores atribuídos pelo enunciador, mas apresentados de forma a exigir a participação do enunciatário, sua perspicácia para o enunciado e suas sinalizações, por vezes extremamente sutis (BRAIT, 1996, p. 105).

De maneira geral, é possível definir a ironia como o mascaramento de um discurso, que conseqüentemente deve ser interpretado pelo receptor (leitor ou ouvinte) como referência a algo que não está explícito: diz-se algo, mas na verdade pretende-se dizer outra coisa, por meio de um discurso moldado exclusivamente para o receptor da mensagem, dentro da sua capacidade de interpretação. Somente com a existência dessa capacidade por parte do receptor é que a ironia consegue se concretizar, como defende a autora ao resumir o seu conceito no “resultado de uma contradição percebida pelo receptor entre a duplicidade enunciativa do processo” (BRAIT, 1996, p. 95).

Em relação ao conceito de comicidade, que se relaciona com o de ironia, uma vez que depende de um conhecimento de mundo do receptor para que seja concretizado, não só na obra da cartunista argentina, mas também no trabalho dos demais autores latinoamericanos, muitas vezes, os temas tratados com humor e ironia não são leves, gerando esta discussão sobre o conceito de comicidade. As tiras de Angeli (2008, p. 66) e Laerte (2011), reproduzidas a seguir, podem ilustrar a questão:

#### Imagem 24 - Fragmento da série *Rê Bordosa*



Fonte: Angeli, 2008.

**Imagem 25 - Fragmento da série *Piratas do Tietê***



Fonte: Laerte, 2011.

Notadamente alcoolismo, drogas e violência urbana não são temas que costumam ser tratados por um viés cômico. Ri-se, no entanto, pela maneira irônica e desconfigurada como eles são abordados. Ao exercer uma função artística, o riso, por vezes, se trata de uma questão puramente relacionada à estética, afastando-se do campo da filosofia, teologia ou sociologia, tendo estas apenas como pano de fundo, diferente do que se foi notado em outras situações.

A abordagem de várias categorias de riso e de temas mais profundos, como a política ou as relações humanas na atualidade, na construção das narrativas gráficas, é uma das razões do êxito dos quatro autores latinoamericanos ao utilizar o riso em suas obras: eles não pensam o humor como válvula de escape nem ao menos propõem uma solução para os tantos problemas abordados, mas se apropriam da comicidade para usá-la como ferramenta estilística.

No recorte da história do riso e humor, abordada neste tópico, vê-se que a comicidade encontra refúgio também na literatura. Neste percurso, foi possível notar que os conceitos de riso e humor, ainda que tenham fronteiras aparentemente bem definidas, caminham juntos em direção ao conceito de comicidade. Entretanto, Minois (2003) considera o humor um estágio diferenciado do riso; para ele, o riso se aproxima mais do seu conceito primordial de simples ato fisiológico, mesmo que seja produto da intervenção humana, enquanto o humor carrega naturalmente uma carga de linguagem cômica gerada pela razão, oposta ao sentimentalismo, que somente ao ser entendida provoca o riso. Minois (2003) reforça este caráter de inteligência, ligada diretamente à razão, contido no humor, quando afirma que “o verdadeiro riso refugia-se no interior de cada um, torna-se um fenômeno de consciência que só

alguns privilegiados possuem e ao qual se dá o nome muito desonrado de ‘humor’” (2003, p. 627).

O próximo tópico se aprofundará mais nos limites possíveis entre cada definição e das categorias existentes de riso e humor.

### **2.3 Riso e humor – entre estilos e estética**

Como foi possível notar, no percurso histórico do riso, a comicidade é um fenômeno genuinamente humano e social. Esta é a teoria de Henri Bergson (2001) sobre o riso, em síntese. O autor defende que a comicidade existe apenas nos eventos nos quais o homem intervém. Quando se ri de um objeto ou de um animal, este riso se origina da relação entre o objeto alvo do riso com o ser humano, como se afirma em:

Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia; nunca será risível. Rimos de um animal, mas por termos surpreendido nele uma atitude humana ou uma expressão *humana*. Rimos de um chapéu; mas então não estamos gracejando com o pedaço de feltro ou de palha, mas com a forma que os homens lhe deram, com o capricho humano que lhe serviu de molde (BERGSON, 2001, p. 2-3).

Em outras palavras, o autor trata do riso como um dom essencialmente humano, como já se comentou. O objetivo deste tópico é mostrar a intervenção humana que produz o riso, que se divide em diferentes categorias, parte delas aqui registrada.

Assim como a construção do texto literário, o humor se constitui por meio do que se considera um “desvio” da normalidade. O cômico cruza a fronteira entre a arte e a vida, entre o fictício e o real, da mesma maneira que a literatura o faz. Um exemplo desta intervenção do homem que produz o cômico pode ser visto na tira da série *Mafalda*, do argentino Quino (2004, p. 75) , reproduzida a seguir:

Imagem 26 - Fragmento da série *Mafalda*<sup>15</sup>



Fonte: Quino, 2004.

Na tira, o cômico se origina não apenas pela aparência física de Filipe destacada por Mafalda, mas pela possibilidade de relacionar o seu rosto com uma cenoura sobre um sapato. O cômico na sátira não está isolado no rosto de Filipe nem nos objetos; a comicidade se encontra na comparação entre eles feita pela protagonista, ou seja, na intervenção de outra personagem, que reflete uma intervenção humana na cena, geradora do efeito cômico. Em todos os casos de humor vistos anteriormente nas narrativas gráficas, a comicidade não é produzida pelas ilustrações isoladas, mas sim pela articulação das ideias existentes em cada trama.

Em relação aos diferentes tipos de comicidade, algumas de suas categorias podem ser enumeradas e exemplificadas nas narrativas gráficas, graças aos estudos de Bergson (2001). A principal delas, constatada pelo autor e vários outros estudiosos do riso e do humor, é a comicidade gerada pelo desvio, a quebra da normatividade, na qual se esperava encontrar um determinado desfecho e surge outro, trazendo a conseqüente comicidade. O humor como desvio é o ponto de partida para entender as demais categorias do cômico, que, apesar de possuírem características particulares, constituem-se também de um tipo de desvio. Esse estilo de humor se encontra facilmente em toda a obra de Maitena, a exemplo da série

<sup>15</sup> Tradução da tira:

(Primeiro Quadro) Filipe: "Fantástico! Estou igualzinho! Me emociona que você se lembre tão bem de mim!"

(Segundo Quadro) Filipe: "Foi porque... você fez de memória, né?" Mafalda: "Não..."

(Terceiro Quadro) Mafalda: "Pintei o quadro com este modelo."

(Quarto Quadro) Mafalda: "Hoje aprendi que a verdade desilude as pessoas."

*Superadas*, cujas próprias personagens, em seus diálogos, induzem a uma conclusão e o desfecho acaba sendo diferente do esperado, gerando uma situação adversa e conseqüentemente cômica, como na sátira reproduzida a seguir (MAITENA, 2007, p. 175)<sup>16</sup>:

**Imagem 27 - Fragmento da série *Superadas***



Fonte: Maitena, 2007.

O desvio é fundamental na caracterização do humor de Maitena, pois a autora utiliza frequentemente como fórmula uma conversa em que uma das personagens conduz o leitor a pensar no desfecho da situação, até que se abre a possibilidade para outra conclusão, dificilmente esperada. A possibilidade de um final impensado para as sátiras de Maitena é o que provoca o riso: a trama se desenrola pela conversa que induz o leitor a pensar em uma conclusão para a trama, além dos gestos executados pelas personagens, a exemplo das expressões faciais exageradas utilizadas pela autora, como na segunda personagem, ao falar de seu namorado, expressando um sorriso de constrangimento, que faz parte da descoberta da comicidade.

<sup>16</sup> Tradução da sátira:

(Primeiro balão) “Não, por outro lado, meu namorado sempre me escreve cartas longuíssimas, poemas, coisinhas soltas...”

(Segundo balão) “Ai, está super apaixonado!”

(Terceiro balão) “Não, está preso.”

Logo em seguida, pode-se registrar o cômico de formas e de gestos, a exemplo da sátira em que o rosto de Filipe é desenhado pelo molde de um sapato e uma cenoura, relacionando uma feição humana com dois objetos sem qualquer relação entre si. Já em relação ao que se pode chamar de cômico de gestos, é possível dizer que a comicidade se encontra no vício: alguém que realiza uma mesma ação continuamente, independente da adequação ao contexto, certamente se tornará ridícula em várias situações, a exemplo da personagem Susanita, da série *Mafalda* (QUINO, 2004, p. 75; p. 99; p. 248)<sup>17</sup>:

### Imagem 28 - Fragmento da série *Mafalda*



Fonte: Quino, 2004.

<sup>17</sup> Tradução das tiras:

(Primeira tira) Susanita: “Primeiro vou ser uma senhora, né? Depois terei filhinhos”. “Logo vou comprar uma casa beeem grande, e também um carro muito lindo e depois joias e logo em seguida vou ter netinhos”. “E essa será minha vida, você acha interessante?”; Mafalda: “Sim, o único defeito...”. “É que isso não é vida, é uma hierarquia!”.

(Segunda tira, na página seguinte) Susanita: “Alguma vez já disse pra você que quando eu crescer vou ter filhinhos?”. Mafalda e Filipe: “Você já nos disse isso mil vezes!”. Susanita: “Adoro falar sobre o assunto com gente tão bem informada!”

(Terceira tira, na página seguinte) Susanita: “Já falei pra vocês alguma vez de todos os filhinhos que penso ter quando for uma senhora?”. Mafalda e Filipe: “Você já falou isso dez mil vezes!”. Susanita: “Ou seja, já temos o tema bem mastigado pra fazer tipo uma mesa redonda.”

Imagem 29 - Fragmento da série Mafalda



Fonte: Quino, 2004.

Imagem 30 - Fragmento da série Mafalda



Fonte: Quino, 2004.

Com relação a este tipo de cômico repetitivo, Bergson afirma que:

Portanto, também nesse caso, é uma espécie de automatismo que nos faz rir. E é ainda um automatismo muito próximo da simples distração. Para convencer-se, basta notar que uma personagem cômica geralmente é cômica na exata medida em que ela se ignora. O cômico é *inconsciente* (BERGSON, 2001, p. 12).

Mesmo que o cômico seja fruto de uma intervenção do homem sobre a realidade, apresentando uma reflexão sobre o desvio, o humor encontrado nessas tiras de Mafalda não é intencional por parte da personagem Susanita; ele se origina graças ao seu automatismo em expressar incansavelmente a sua vontade de ser mãe, o que dá a impressão de que a personagem perde sua capacidade de refletir sobre seus projetos, pois realiza estas ações mecanicamente. Dentro da própria narrativa de Mafalda, os demais personagens são aqueles que destacam o exagero de Susanita, o que provoca a comicidade, com as expressões de constrangimento,

quando ela toca sempre nos mesmos assuntos e os atos de repreensão, como os gritos dos personagens, destacados nos balões em negrito nas duas últimas tiras.

Há também o riso como ferramenta de cumplicidade: ri-se não necessariamente para criticar ou escarnecer de algo, mas para tornar o leitor cúmplice de uma ação testemunhada, que não provoca um riso aberto, mas sim um riso de ternura, quando nos sentimos cúmplices da ação contemplada, muitas vezes visto em Mafalda, deixando a carga de críticas ao lado e tratando do lado infantil de suas personagens, como na tira em seguida:

**Imagem 31 - Fragmento da série *Mafalda*<sup>18</sup>**



Fonte: Quino, 2004.

Aparentemente desprovido do caráter crítico que permeia a obra de Quino, desta vez o riso pode ser originado simplesmente pela relação afetiva entre o leitor e a obra, pois ao invés de trazer as crianças reproduzindo falas tipicamente adultas, vê-se um bebê evocando alguns conceitos do mundo adulto, como a decepção ou a hipocrisia, de maneira ingênua, em que não se pode negar a naturalidade da criança, reforçada através da escrita infantilizada de sua fala; ao contemplar a inocência de Guille frente ao mundo e a sua reação atípica, porém verossímil, o leitor se identifica com o garoto ou identifica-o em seu cotidiano, o que gera um riso de cumplicidade. Bergson trata desta modalidade de riso ao mencionar que:

A comicidade é esse lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, aspectos dos acontecimentos humanos que, em virtude de sua rigidez de um tipo particular, imita o mecanismo puro e simples, o

<sup>18</sup> Tradução da tira:

(Segundo quadro) Guille: “E o sol?”; Pai: “Hoje tá nublado, Guille; não tem sol”.

(Terceiro quadro) Guille: “Vai, papai, traz ele. Sim?”.

(Quarto quadro) Pai: “Mas filhinho, isso é impossível! Como é que eu vou trazer o sol?”.

(Quinto quadro) Guille: “Ah, você não pode?”; Pai: “Hum, não”.

(Sexto quadro) Guille: “Me deixa no chão, senhor, por favor?”.

automatismo, enfim o movimento sem vida. Exprime, portanto, uma imperfeição individual ou coletiva que exige correção imediata. O riso é essa correção. O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos (BERGSON, 2001, p. 65).

Neste sentido, o riso pode servir para tornar-se cúmplice da ação ingênua do personagem Guille, que não conhece bem o mundo, mas age com uma personalidade distinta.

Outro aspecto do humor destacado por Bergson (2001) é o cômico de palavras, que se manifesta através da forma como o texto está ordenado ou pelo efeito criado com a organização das palavras. É importante considerar que as categorias de humor aqui registradas não são autosuficientes, podendo cada uma delas recorrer a recursos de outras modalidades em sua composição, como afirma o teórico em:

Isso equivale a dizer que a comicidade da linguagem deve corresponder, tintim por tintim, à comicidade das ações e das situações, e que, se nos for permitido exprimir-nos assim, ela não passa de sua projeção no plano das palavras. Voltemos pois à comicidade das ações e das situações. Consideremos os principais procedimentos por meio dos quais ela é obtida. Apliquemos esses procedimentos à escolha das palavras e à construção das frases. Teremos assim as formas diversas da comicidade de palavras e as variedades possíveis do espirituoso (BERGSON, 2001, p. 82).

O cômico de palavras, bem como as demais categorias, traz um tipo de desvio, desta vez no campo da linguagem. Logo, é possível notar que as categorias de humor também se aglutinam para gerar outras novas modalidades. Além, do cômico de desvio, a comicidade através de jogos de palavras é uma ferramenta bastante utilizada por Maitena em suas narrativas gráficas, a exemplo da sátira na página seguinte (2007, p. 16)<sup>19</sup>:

---

<sup>19</sup> Tradução da sátira, na página seguinte:

– Primeira aula! Vejamos se nos entendemos, querida... você quer reduzir, endurecer ou tonificar?  
– Fugir.

**Imagem 32 - Fragmento da série *Superadas***



Fonte: Maitena, 2007.

Um passo mais à frente do cômico de desvio, o humor manifestado através das palavras joga com a linguagem, quebrando as expectativas através da mudança de padrões imaginados para o texto. Na sátira de Maitena, a professora de musculação oferece algumas opções para a aluna, todas elas verbos. A comicidade se dá pela aparência da outra personagem, que, não familiarizada com o ambiente, responde a pergunta com outro verbo, mas uma opção que não se esperava para o contexto; a ambiguidade gerada pela pergunta da instrutora (“o que se quer fazer na academia” pode ser interpretado como “o que se quer fazer para não estar na academia”) gera a possibilidade de produzir o cômico de palavras no desfecho da sátira, pela resposta da aluna e a sua expressão de desconforto.

“Rir é o melhor remédio”, diz o ditado popular. Além das categorias mencionadas anteriormente, outro tipo de humor registrado por Bergson é o riso “corretivo”, que se manifesta como forma de escárnio diante de uma situação em que alguém se leva demasiadamente a sério, tornando-se ridículo. Esta forma de humor é encontrada comumente nas personagens da série *Mafalda*, quando elas se levam a sério e tornam-se ridículas, como o exemplo da personagem Susanita e também o personagem Manolito, nas tiras a seguir:

Imagem 33 - Fragmento da série Mafalda<sup>20</sup>

Fonte: Quino, 2004.

Imagem 34 - Fragmento da série Mafalda<sup>21</sup>

Fonte: Quino, 2004.

O personagem Manolito, caracterizado como extremamente ganancioso e capitalista, sempre visa em suas ações interesses financeiros, que estão sobre os valores morais e éticos. Porém, como são ações realizadas pela figura de uma criança, que ainda não tem esses valores bem definidos em sua formação, a ganância é imperfeita. O riso, nesse caso, serve para “corrigir” a ação do personagem. É semelhante ao riso de cumplicidade, porém o leitor cria uma distância, pois ainda assim as ações não lhe parecem corretas, ao passo que ri sem

<sup>20</sup> Tradução:

Livro: “Ninguém vale pelo que tem, mas sim pelo que é”. Manolito: “Ah, por favor! Se ele nem tem, nem sequer é!”

<sup>21</sup> Tradução:

Anotação: “Quando um cliente compra uma coisa ele está comprando duas: uma, a que ele crê que está comprando, e outra é a que alguém realmente está vendendo a ele”. Manolito: “Droga! Minhas anotações táticas!”

o objetivo de ridicularizar, mas somente por condescendência, corrigindo a atitude criticada. Dentre os elementos pictóricos que intensificam essa relação da criança com o capitalismo, estão, na primeira tira, o gesto que Manolito realiza com a sua mão no segundo quadro, indicando certo tipo de censura com a leitura realizada, como se ele tivesse uma grande experiência em relação ao tema e criticasse o texto. Já na segunda tira, os manuscritos de uma criança sobre ideias advindas de um universo extremamente capitalista e explorador intensificam o humor existente na trama, demarcando o contraste entre o pensamento capitalista e a sua execução por uma criança. O estilo de letra, elemento formal da narrativa gráfica, reproduzido como se fossem as próprias palavras de Manolito ao invés de um quadro de narração, acentuam a ironia da trama, além da inversão ou mistura de papéis, com crianças atuando como adultos.

Bergson compara este tipo de riso corretivo com o que costuma fazer uma pessoa vaidosa: repetindo exaustivamente gestos que mostram sua vaidade. Quem executa a ação acredita ser levado a sério, enquanto quem está ao redor ri, não para humilhar ou ser cúmplice da ação, mas tão somente para “corrigir” a postura. Bergson fala desta modalidade de riso, no seguinte trecho:

A vaidade, apesar de produto natural da vida social, incomoda a sociedade, assim como certos venenos leves, segregados continuamente por nosso organismo, o intoxicariam a longo prazo se outras secreções não lhes neutralizassem o efeito. O riso está sempre realizando um trabalho desse gênero. Nesse sentido, poderíamos dizer que o remédio específico para a vaidade é o riso, e que o defeito essencialmente risível é a vaidade (BERGSON, 2001, p. 130).

O cômico de caráter é outra nuance da comicidade. Nesta, o risível é aquele aspecto antissocial, estranho aos padrões de comportamentos esperados, mas que não chegam a ser atitudes imorais, ou seja, aquilo que rompe com os padrões estabelecidos (o que mantém a noção de cômico como desvio). Ri-se de qualidades ou defeitos que parecem anormais para aqueles que as testemunham, por não condizerem com o comportamento padrão. Ao mesmo tempo, essas características são verossímeis, como afirma Bergson em:

Podemos, portanto, admitir que nos fazem rir – desde que acrescentemos, é verdade, que esses defeitos nos fazem rir em razão da sua insociabilidade, e não da sua imoralidade. Faltaria então saber quais são os defeitos que podem tornar-se cômicos e em que casos nós os julgamos sérios demais para rirmos deles (BERGSON, 2001, p. 104).

Para ilustrar o caráter de caráter, pode-se tomar a personagem Libertad, também da série *Mafalda*, com as tiras seguintes (QUINO, 2004, p. 398-399):

Imagem 35 - Fragmento da série *Mafalda*<sup>22</sup>



Fonte: Quino, 2004.

Imagem 36 - Fragmento da série *Mafalda*<sup>23</sup>



Fonte: Quino, 2004.

<sup>22</sup> Tradução:

(Primeiro quadro) Libertad: "Você gosta de gatos? Eu gosto". Mafalda: "Eu também".

(Segundo quadro) Mafalda: "Claro que eu gosto mais de cachorros."

(Terceiro quadro) Libertad: "Estamos falando de gatos, não de cachorros. O que é que a ver os cachorros? Quando se fala em gatos se fala em gatos!"

(Quarto quadro) Libertad: "No dia em que falamos de cachorros eu não tenho problemas pra falar tudo que você desejar de cachorros, mas agora estamos falando de gatos! Por que mudar de assunto? Por que todo mundo tem a mesma mania?"

(Quinto quadro) Libertad: "Por que vocês demais não são simples?"

<sup>23</sup> Tradução:

(Primeiro quadro) Libertad: "Como vai sua tartaruga? Quando eu era pequena me levaram ao zoológico e lá tinha tartarugas."

(Segundo quadro) Pai da Mafalda: "Quando era pequena? Hah! 'Quando era pequena', ela fala! E agora, você é o quê?"

(Terceiro quadro) Libertad: "Ah, não não, já sei como terminam essas coisas!"

(Quarto quadro) Libertad: "Do assunto do tamanho passamos pro assunto da idade, e aí eu já começo a ter assunto para deprimi-lo, então melhor cada um ficar quietinho na sua, né?"

Além de possuir um comportamento e um repertório atípicos para a idade, seu tamanho é totalmente desproporcional à complexidade e quantidade das suas falas. A comicidade da personagem se desencadeia através de seus sucessivos questionamentos, que se traduzem em falas extremamente longas, em contraste com sua pequena estatura. Outro fator que intensifica a comicidade das tramas que envolvem Libertad, a exemplo da segunda tira, é o fato de ser uma personagem tão crítica que a faz argumentar com adultos num nível de complexidade alto até para eles mesmos, surpreendendo-os. Como já se conhece a personagem, no decorrer da série, suas ações não se constituem como um desvio, dentro dos padrões da obra: ri-se da maneira complexa que a criança se comporta.

Para completar a lista de possíveis categorias de humor (mas não as únicas), existe ainda um tipo que não foi mencionado por Bergson em seu estudo. Trata-se do cômico através da surpresa, registrado com este termo por Freud (1977). Ainda que seja uma forma de desvio, encontrado em todos os tipos de cômico com o desvio da normalidade, a comicidade de surpresa existe quando ela desencadeia um mecanismo que até então era desconhecido. No desvio, ocorre apenas uma distorção entre a ação esperada e a ação que realmente ocorre, gerando o riso como forma de reparar essa distorção. No cômico de surpresa, o humor surge graças à descoberta de um novo parâmetro de raciocínio para o leitor, ainda desconhecido, que conseqüentemente provoca o riso. Trata-se de uma nova sequência lógica, uma fórmula de humor inesperada. A surpresa limita-se em relação ao desvio porque acontece apenas uma vez; nas demais se reduz ao próprio desvio, já que os mecanismos que conduzem a tal já são conhecidos pelo leitor, podendo ser reformulado continuamente, como exemplifica Freud na seguinte passagem:

O riso é, de fato, o produto de um processo automático tornado possível apenas pelo descarte de nossa atenção consciente. Em segundo lugar, somos capazes de compreender o peculiar fato de que os chistes só produzem efeito integral no ouvinte se forem novidade para este, se lhes chegam como uma surpresa. Esta característica dos chistes (que determina a brevidade de suas vidas e estimula sua constante renovação) deve-se evidentemente ao fato de que a própria natureza do ato de surpreender alguém ou pegá-lo desprevenido implica em que não se possa ter êxito uma segunda vez. Quando um chiste é repetido, a atenção retrocede à primeira ocasião em que o escutou, tal como esta procede da memória (FREUD, 1977, p. 178).

Embora o estudo de Freud seja bem mais complexo, uma vez que trata da relação entre a comicidade e o inconsciente, é importante destacar esta categoria, que não foi abordada por Bergson com estes termos e é tão importante na construção da comicidade como os demais tipos de humor, pois pode diferenciar-se dessas outras categorias. O cômico de surpresa é característico da argentina Maitena, a exemplo da sátira seguinte (2007, p. 39)<sup>24</sup>:

**Imagem 37 - Fragmento da série *Superadas***



Fonte: Maitena, 2007.

Embora jogue com outras modalidades do cômico, nesta sátira se encontra a comicidade de surpresa, uma vez que a mulher se sente superior à sua companhia porque se trata de um animal, uma barata. Sabendo-se que um dos temas abordados pela autora é a guerra de sexos entre a mulher e o homem, a comicidade surge quando o encontro se dá entre uma mulher e um animal, e nesta relação ela se sente superior, quando efetivamente está, de maneira irônica, se rebaixando. Além do mais, o cômico também pode ocorrer pela surpresa de se esperar um homem acompanhando a mulher, ou seja, da possível metáfora que a barata pode tornar-se para o homem. A surpresa existe na substituição do homem pelo animal, e uma vez entendida esta comparação, outras sátiras baseadas nesta, como a mulher

<sup>24</sup> Tradução da sátira:

“E você, como se sente ao lado de uma pessoa tão forte, tão independente, tão bem sucedida, tão genial para tudo?!”

conversando com outros animais, já não trariam mais um cômico de surpresa, mas apenas um desvio.

De maneira geral, Bergson trata o riso como um desvio do objeto de seu curso natural. Freud, além de concordar com esse posicionamento, acrescenta que o humor é produto não apenas de um desvio, mas também de uma transformação; ocorre, por exemplo, quando o humor mascara outro sentimento por trás de si, como dor, indignação, raiva, dentre outras possibilidades. Quando acontece uma dessas transformações, é possível remeter a Bergson, quando menciona que “a comicidade se equilibra entre a vida e a arte” (2001, p. 16). Em outras palavras, existe um exercício artístico ao transformar um sentimento negativo em riso, diferente do desvio ou exageração que se vê no humor *nonsense*. O humor que se pretende inteligente realiza-se nesta equilibrada transformação, como menciona Freud:

As espécies de humor são extraordinariamente variadas de acordo com a natureza da emoção economizada em favor do humor: compaixão, raiva, dor, ternura, etc. Este número parece restar incompleto porque o reino do humor é constantemente alargado quando um artista ou escritor consegue submeter emoções até então inconquistadas ao controle do humor, tornando-as, através dos dispositivos que comparecem em nossos exemplos, fontes do prazer humorístico (FREUD, 1977, p. 261).

Como se pode depreender do trecho acima, embora existam diferentes formas pelas quais a comicidade se manifesta, não é possível delimitar uma fórmula básica para que se produza cada tipo de humor, pois cada forma de comicidade pode se desdobrar em outras modalidades; o que se pode fazer ao categorizar o humor é destacar alguns de seus tipos, através de suas particularidades, como Bergson afirma em:

Seria quimérico querer extrair todos os efeitos cômicos de uma única fórmula simples. A fórmula existe, sim, em certo sentido; mas não se desenrola regularmente. Queremos dizer que a dedução deve deter-se de vez em quando em alguns efeitos dominantes, e que esses efeitos aparecem, cada um deles, como modelos em torno dos quais se dispõem, em círculo, novos efeitos que se lhes assemelham (BERGSON, 2001, p. 27).

No que diz respeito às categorias de humor, tentou-se neste tópico enumerar alguns fenômenos distintos que produzem o cômico: desvio, formas, gestos, automatismo, cumplicidade, correção, jogos de palavras, caráter, surpresa, etc. Certamente, quanto mais se possa aprofundar no tema, mais desdobramentos e novas categorias poderão ser identificados.

Mesmo que não exista uma fórmula concreta, única e passível de compreensão totalizante para a elaboração do cômico, existem alguns estudos, a exemplo dos aqui citados, que tentam delimitar uma estrutura para a narrativa de humor, que pode servir para entender a constituição das narrativas gráficas aqui analisadas, como se verá no tópico a seguir.

#### **2.4 A narrativa breve de humor – alguns procedimentos estilísticos**

A estrutura das narrativas gráficas de humor analisadas neste trabalho se assemelha ao formato de uma piada: possui linguagem condensada, evocando o humor numa rápida conclusão. Porém, para o êxito desse processo, pressupõe-se um conhecimento de mundo do leitor e sua acuidade crítica, como afirma Lipps em:

Um chiste diz o que tem a dizer, nem sempre em poucas palavras, mas sempre em palavras poucas demais, isto é, em palavras que são insuficientes do ponto de vista da escrita lógica ou dos modos usuais de pensamento e de expressão. Pode-se mesmo dizer tudo o que se tem a dizer nada dizendo (LIPPS *apud* FREUD, 1977, p. 26).

Logo, a leitura dos quadrinhos de humor provoca o leitor em relação a dois aspectos: o entendimento de uma linguagem dinâmica e condensada e a compreensão da comicidade, que exige do leitor conhecimentos externos à obra, geralmente relacionados a aspectos culturais.

Freud classifica a piada (ou narrativa breve de humor, para remeter exclusivamente ao objeto de estudo desta dissertação) em dois tipos básicos: as tendenciosas, que possuem um objetivo oculto, como uma crítica, e as inocentes, que possuem comicidade contida em si mesmas, geralmente por jogos de palavras ou um riso puramente afetivo, como afirma o autor, ao defender que

É fácil adivinhar a característica dos chistes de que depende a diferença na reação de seus ouvintes. Em um caso, o chiste é um fim em si mesmo, não servindo a um objetivo particular; em outro caso, o chiste serve a um fim – torna-se *tendencioso*. Apenas os chistes que têm um propósito correm o risco de encontrar pessoas que não querem ouvi-los.

Os chistes não tendenciosos foram descritos por Vischer como chistes ‘abstratos’. Prefiro chamá-los ‘inocentes’.

[...]

Os chistes tendenciosos têm a seu dispor fontes de prazer além daquelas abertas aos chistes inocentes, nos quais todo o prazer está de algum modo vinculado à técnica. Podemos também mais uma vez repetir que, com relação aos chistes tendenciosos, não estamos em condições de distinguir intuitivamente que parte do prazer procede das fontes de sua técnica e que parte deriva de seu propósito (FREUD, 1977, p. 109; p. 122).

Logo, a principal diferença entre o cômico tendencioso e inocente, nos termos utilizados por Freud, é que o primeiro deles ativa um conhecimento interno prévio no leitor para a realização do cômico, enquanto no cômico inocente o humor é autocontido; joga-se com a própria estrutura da piada. No primeiro caso, o humor tendencioso, Bonfim se refere a este tipo de humor como “propositivo”, ao afirmar que

La risa, aun en sus formas más intrascendentes, inocentes, banales, cumple en la vida diaria el importante papel de proporcionar placer. [...] Pero, además de proporcionar placer y de su carácter vital, la risa cumple, dentro de su importancia social, un papel que he optado por definir como *propositivo* (BONFIM, 2003, p. 13).<sup>25</sup>

Para ele, o humor propositivo, ou tendencioso, como nomeia Freud, propõe algo para quem o contempla, a exemplo das narrativas gráficas anteriores com cunho crítico em relação a fatos políticos ou ao conhecimento do cotidiano do leitor.

Outra relação entre a narrativa gráfica de humor estudada neste trabalho e a piada é que ambas passam, diversas vezes, pelo mesmo processo estético: o desvio da linguagem padrão através de uma subjetividade, que funciona apenas com a participação do leitor, criando uma relação de cumplicidade entre o objeto cômico e quem o aprecia, como sugere Voese, no seguinte trecho:

A sátira, enquanto texto que recria uma realidade, incluindo o elemento irônico, se aproxima da obra literária. Por isso, talvez, pode-se dizer, inclusive, que todo texto humorístico tem propriedades estéticas, à medida em que recria a realidade, podendo dar cores novas não só às palavras, mas também às demarcações de ordem ideológica, ou às concepções das pessoas. A sátira, enfim poderá ser considerada como a forma mais elaborada de humor: só se constrói quando a ação do enunciante é tão bem conduzida que, mantida a implicação do objetivo determinante, dá ao destinatário as melhores condições de participar, ao aceitar ser cúmplice de um jogo de esconder e revelar uma crítica, e manifestar a sua adesão através não de uma resposta verbal explícita, mas do riso (VOESE, 1989, p. 14).

Fechando o ciclo, no que diz respeito ao estudo do riso a partir de uma perspectiva estética e histórica aqui buscada, todos os grandes referenciais teóricos são unânimes ao afirmar que o humor e o riso não se referem apenas a um gesto desprovido de sentido, mas sim a um fenômeno que carrega consigo uma gama de conhecimentos implícitos e complexos:

<sup>25</sup> “O riso, mesmo nas suas formas mais intrascendentes, inocentes, banais, cumpre na vida diária o importante papel de proporcionar prazer. [...] Mas, além de proporcionar prazer e do seu caráter vital, o riso cumpre, dentro de sua importância social, um papel que optei definir como *propositivo*”.

O humor é elíptico, ou seja, a informação mais importante está implícita. E é por isso, para não impedir com detalhes secundários a revelação desta informação principal, que a narrativa é breve, o mais breve possível.

[...]

A sátira é, de fato, uma caricatura verbal: induz a que se destaque o que se desaprova. O efeito cômico da sátira advém da presença simultânea, na mente do destinatário, da realidade social que lhe é familiar e sua reprodução distorcida – a partir da ótica do satírico: faz com que, repentinamente, descubra o absurdo do familiar e a familiaridade do absurdo (VOESE, 1989, p.10; p.13).

Vê-se que, no estudo do histórico e do estético, o riso é um fenômeno elíptico. A história do humor engloba várias interfaces, as quais se apresentam nas narrativas. As categorias de humor se mesclam e retomam a usos registrados ao longo da história, gerando diferentes possibilidades de comicidade. No capítulo seguinte, será analisada a comicidade com a qual se constroem as personagens urbanas que são apresentadas na obra dos quatro autores latinoamericanos abordados.

### 3 HUMOR E ESPAÇOS URBANOS NAS NARRATIVAS GRÁFICAS

#### 3.1 A cidade como personagem nas narrativas gráficas

Ao analisar as histórias em quadrinhos dos autores selecionados, é fundamental falar da cidade que atua como espaço e, não raro, como personagem em muitas dessas narrativas gráficas. Alguns estudos sobre o papel da cidade na literatura podem aclarar a questão, mostrando que o espaço urbano é tão ou mais importante que os personagens das narrativas, ao mesmo tempo em que registra e define o cotidiano da sociedade latinoamericana.

Nas narrativas gráficas, bem como em muitas obras literárias, a cidade possui um propósito para o desenvolvimento da trama, que se transforma com a alteração deste espaço urbano ao longo do tempo. Além de vias e construções, a cidade é formada também pelo conjunto de experiências que os seus habitantes vivenciam em contato com a mesma, como afirma Gomes:

A cidade é como ambiente construído, como necessidade histórica, é resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza. Além de continente das experiências humanas, com as quais está em permanente tensão, “a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história” (GOMES, 1994, p. 23).

Ao tratarmos desses conflitos e ideias, a cidade construída na literatura torna-se significativa para o desenvolvimento do enredo, pois algumas ações de seus personagens ocorrem apenas se este espaço urbano as permite. A cidade grande dos quadrinistas latinoamericanos não funciona somente como pano de fundo para as ações que nela ocorrem: ela é resultado das ações de seus personagens; cada cidade possui características distintas porque seus habitantes possuem aspectos e comportamentos também distintos.

Na obra de Maitena, algumas tramas possuem como cenário a cidade, sem a qual o enredo não faria sentido, como a sátira *Alguns Passeios que se Podem Fazer na Cidade para Sentir que Você Saiu de Férias*. Por vezes, a cidade é fio condutor da trama, sendo mais importante que as personagens, que são sempre anônimas em suas sátiras. Em outros momentos, como na série *Superadas*, a cidade oferece subsídios para o entendimento da cultura argentina e, conseqüentemente, do

desenrolar da trama, como na sátira seguinte, reproduzida no primeiro capítulo desta dissertação (MAITENA, 2007, p. 26):

**Imagem 38 - Fragmento da série *Superadas***



Fonte: Maitena, 2007.

A narrativa utiliza elementos do cômico de surpresa, que consiste em provocar no leitor um determinado raciocínio e levá-lo a outra descoberta, com o desenrolar da trama, ao abordar uma conotação não esperada para “me matando” (de fazer exercícios). No entanto, a cidade opera na sátira como forma de produzir o conflito entre a personagem e o seu marido, pois se contrapõem lugares com características bastante específicas: de um lado, a Patagônia, fria e deserta; do outro *Punta del Leste*, a cidade balneária mais visitada pelos argentinos que viajam ao Uruguai. Logo, a cidade passa a exercer um papel de destaque nessa narrativa, uma vez que é responsável pelo conflito existente e traça o perfil de cada um dos envolvidos.

Em Angeli, a personagem notívaga Rê Bordosa ganha sentido somente quando se entende a sua interação com a metrópole: viciada em álcool, sexo casual e drogas, perambulando pelos bares e casas noturnas disponíveis na região, sem encontrar um rumo certo para a sua vida, é basicamente como funciona a maioria das suas aventuras. Estas ações são possíveis apenas quando se entende que ela

vive em uma metrópole como São Paulo, o que atribui verossimilhança a todas estas ações, a exemplo das tiras a seguir (ANGELI, 2008, p. 16; p. 144):

### Imagem 39 - Fragmento da série *Rê Bordosa*



Fonte: Angeli, 2008.

### Imagem 40 - Fragmento da série *Rê Bordosa*



Fonte: Angeli, 2008.

Vê-se que os elementos e espaços públicos da cidade (bar, motel, loja de conveniência, etc) possuem tanta importância quanto a própria *Rê Bordosa*, cujas ações não seriam possíveis sem essa ambientação. Da mesma maneira funciona a série *Piratas do Tietê*, ao apropriar-se de aspectos típicos da cidade grande para a condução da narrativa, como na tira seguinte, que incorpora temas como a miséria urbana e o trabalho infantil para produzir o humor (LAERTE, 2009, p. 93):

### Imagem 41 - Fragmento da série *Piratas do Tietê*



Fonte: Laerte, 2011.

Aqui, a cidade exerce o papel principal da tira, pois é graças a ela que se pode atribuir sentido à narrativa, que tem como foco a marginalidade que se encontra na rua. Um traço muito particular da cultura urbana brasileira é a distinção que se dá entre o lar e o ambiente urbano: enquanto no primeiro se preservam a moral e os bons costumes, além de servir de abrigo para o seu morador, é na rua onde se encontra a insegurança, os vícios e as perdições, fato retratado nesta e outras tiras da série *Piratas do Tietê* e identificado por DaMatta no seguinte trecho:

A casa e a rua entram como um eixo dos mais fundamentais. Assim, se a mulher é da rua, ela deve ser vista e tratada de um modo. Trata-se, para ser mais preciso, das chamadas mulheres da “vida”, pois rua e vida formam uma equação importante no nosso sistema de valores. Do mesmo modo, se a discussão foi na rua, então é quase certo que pode degenerar em conflito. Em casa, pode promover um alto entendimento. Também falamos que comida de rua é ruim ou venenosa, enquanto a comida caseira é boa (ou deve ser assim) por definição. Até mesmo objetos e pessoas, como crianças, podem ser diferentemente interpretados caso sejam da rua ou de casa (DAMATTA, 1986, p. 25).

Embora saibamos que esses papéis do lar e da rua não são tão bem definidos assim, a exemplo dos casos de violência doméstica que estão muito presentes em nossa cultura, vemos na obra desses autores esta separação de maneira mais consolidada.

Na obra de Quino, particularmente na série *Mafalda*, várias ações e críticas são desenvolvidas por seus personagens ao interagirem com a cidade. São tratados temas como a qualidade de vida, os rumos da humanidade, o respeito ao próximo, dentre outras discussões, como foi visto nas tiras da série apresentadas ao longo deste trabalho. De acordo com Gomes, esse tipo de discussão se realiza graças à

participação conjunta dos personagens e da cidade, como é possível compreender quando se diz que:

O traço fundamental do homem urbano se define em termos de um eu fragmentado. No curso de sua vida, ele se torna uma espécie de estrangeiro, que não se adapta à moldura familiar de identidade, à aparente fixidez social, mas passa necessariamente por uma experiência não linear, não sequencial (GOMES, 1994, p. 29).

Pela citação, e em harmonia com os assuntos tratados nas narrativas referentes à cidade, depreende-se que a formação dos espaços urbanos está condicionada a uma inevitável segregação das comunidades existentes dentro da mesma, uma vez que a construção da cidade é um processo homogeneizador, ou seja, reduz gradativamente as características distintas de cada comunidade para aproximá-las. Ainda que existam diferentes tipos de pessoas numa mesma cidade, há um padrão de vida mais valorizado, um grupo que forma a elite deste espaço urbano, cuja cultura e cujos costumes possuem certo privilégio e oprimem as demais culturas; a homogeneização e segregação ocorrem por via cultural ou econômica. O cidadão que não se enquadra nesse grupo mais valorizado tende a cair no esquecimento e isolar-se, ainda que esteja num espaço urbano bastante habitado. Pela leitura das narrativas gráficas, é possível notar que Quino, Maitena e Laerte discutem com frequência nas suas obras a disparidades causadas pelo processo de urbanização, utilizando diferentes tipos de humor. Dentre os três autores, certamente Quino é aquele que com mais vigor expõe em seu trabalho, através da ironia e humor, as desigualdades sociais do mundo capitalista selvagem, a exemplo da dominação do homem pelo próprio homem, sob o discurso neoliberal, como na sátira a seguir (2008, p. 41)<sup>26</sup>:

---

<sup>26</sup> Tradução da sátira, na página seguinte:

“A filosofia do nosso instituto de crédito se inspira em uma vontade sã de socorrer economicamente quem for necessitado, outorgando empréstimos em dinheiro que, logicamente, devem ser restituídos logo depois pelo cliente com a estrita pontualidade de prazos e com os juros que julgemos mais adequados, a fim de que não nos sintamos obrigados a abandonar o humanitário espírito de solidariedade que nos anima.”

Imagem 42 - Fragmento da série *¡Cuánta Bondad!*



Fonte: Quino, 2007.

Semelhante à narrativa apresentada no primeiro capítulo, na qual um dos personagens oferece uma cadeira em formato de lixo para que o outro se sente, representando uma relação de dominação, Quino reproduz esta fórmula para narrar novamente a questão da exploração do homem pelo homem. Nessa, a desigualdade nas relações entre os dois homens se acentua com os recursos distribuídos na narrativa gráfica: o tamanho de cada um deles, o cenário traz um quadro que se torna símbolo do poder do homem rico, que representa a empresa, em proporções muito maiores que o homem sentado do outro lado, que pede socorro econômico. Na comparação entre os dois homens, a expressão de superioridade de um e a de tensão do outro realçam a sua relação de dominação, além de outros recursos pictóricos, como o tamanho da cadeira deles, que deixa um deles, o que pede

recursos, numa situação de completo desconforto e tensão. Além do discurso que a narrativa gráfica traz, os elementos constituintes da trama em quadrinhos enfatizam essas questões sociais. Além disso, o humor da trama é compreendido também pelos brasileiros, por nos identificarmos com essa relação de desigualdade econômica. Essas desigualdades sociais são algo que aproximam brasileiros de argentinos, ou seja, que podem envolver-nos em um só bloco, como o chamado “latinoamericano”, embora haja características que também nos separem.

Mumford também relata este processo de formação da desigualdade social, ao retratar a construção da cidade na história, no trecho abaixo:

Tudo aquilo que a cidade possuía, o cidadão considerava como seu direito de berço: entre os cidadãos, como entre amigos, não deveria haver segredos, nem barreiras profissionais, nem suposição de desigualdade. O cidadão livre nada devia ao favor do príncipe ou à função econômica ou oficial: retomava o lugar que outrora tivera na cultura de aldeia, o de ser, antes de tudo, um homem dotado de todas as dimensões humanas, para quem todas as portas da vida eram abertas e acessíveis (MUMFORD, 2004, p. 179).

Pode-se notar que o ideal de cidade, pensado como lugar onde todos os seus habitantes contribuem para o crescimento e manutenção de maneira igualitária, repartindo responsabilidades e resultados, não se concretizou em nenhum momento na história da humanidade. A cidade sempre foi palco de desigualdades, mas esse sentido foi perdido principalmente com o processo de modernização dos espaços urbanos, período em que as cidades mais crescem, em consequência do desenvolvimento do capitalismo como modelo econômico.

Outro aspecto fortemente identificado nesse quesito do status econômico, a exemplo da sátira de Quino, é a força que o capital exerce sobre nossa realidade, graças ao sistema econômico vigente; razão das mais profundas injustiças e desigualdades sociais, o capital torna-se também um componente da cidade e consequentemente exerce seu papel na trama literária. Schork (1987), a respeito disso, menciona que o verdadeiro capital de uma cidade é aquele que pode ser visto concretamente em sua superfície, como suas construções e suas vias, além do investimento em formação cultural que atribui identidade própria a cada comunidade. O capital monetário, ou seja, o dinheiro, ainda que traga poder para aqueles que o obtêm, efetivamente não acrescenta valor à cidade, uma vez que pode ser movido

de um lugar a outro sem deixar vestígios. Schork defende essa ideia, ao mencionar que:

Smith consideraba al capital dinerario como esencialmente inestable y, desde el punto de vista de cualquier sociedad, de poco fiar. “Cualquier disgusto menor”, escribía, “hará que [el mercader o industrial] retiren su capital y la industria que éste nutre, de un país para trasladarlo a otro. Ninguna porción de este capital puede considerarse propia de un país hasta tanto no se haya expandido sobre su superficie, ya sea bajo la forma de edificios o de mejoras permanentes introducidas en la tierra”. El capitalista urbano aparece así como un nómade poco patriótico<sup>27</sup> (SCHORK, 1987, p. 4).

Pode-se perceber, na análise das narrativas gráficas, a amplitude de temas que podem ser discutidos através da leitura da cidade como personagem, ao invés de funcionar somente como cenário para as ações a ser representadas.

### **3.2 Aspectos culturais das narrativas de humor**

É cada vez mais difícil falar de culturas locais num mundo globalizado, cuja tendência é agrupar um número de culturas cada vez maior no mesmo espaço e reduzir suas diferenças, como é possível ver nas grandes cidades, que cada vez mais se tornam cosmopolitas, como forma de abarcar um vasto número de culturas diferentes. Neste panorama, as grandes cidades, à medida que aceleram seu processo de urbanização, tornam-se cada vez mais multiculturais, devido à troca de experiências realizada por seus habitantes. Este movimento acontece também na América Latina e nos países para os quais seus habitantes emigram, como menciona Canclini em:

Num mundo de migrações maciças e comunidades transnacionais, as culturas argentina, boliviana, paraguaia ou mexicana não estão totalmente contidas em seus países, assim como a América Latina não está inteiramente no território que leva esse nome (CANCLINI, 2008, p. 16).

Devido ao fato de representarem certos elementos culturais encontrados nas grandes metrópoles, é possível identificar diversas aproximações culturais entre as obras dos autores latinoamericanos, como a violência que se retrata tanto em Laerte

---

<sup>27</sup> “Smith considerava o capital monetário como fundamentalmente instável, na perspectiva de qualquer sociedade, de pouca confiança. ‘Qualquer desgosto menor’, escreveu, ‘fará com que (o mercador ou industrial) retirem seu capital e da indústria que ele nutre, de um país para levar a outro. Nenhuma porção desse capital pode ser considerada própria de um país até que ela seja expandida sobre a sua superfície, seja sob a forma de edifícios ou de melhoras permanentes introduzidas na terra’. O capitalismo urbano aparece assim como um nômade pouco patriótico”.

como em Quino, ou a questão dos valores impostos pela sociedade que tanto se discute em Maitena e Angeli. Tais semelhanças são fruto desse convívio de culturas, que se agrupam cada vez mais nos grandes centros urbanos.

Embora não se possa englobar todas as culturas dos países latinoamericanos e resumir este povo em um determinado perfil, posto que existem mais diferenças que semelhanças, quando partimos para cada cultura local, não se deve perder de vista as igualdades existentes, que fortalecem o significado do termo “latinoamericano”. Tais semelhanças são colocadas em evidência quando se levam em conta as similaridades que perpassam as nossas raízes históricas, sociais e econômicas, o que nos une intimamente, como se lê em:

De fato, com a intensificação dos contatos e intercâmbios, começam a ser elaboradas visões interculturais compartilhadas, como mostram os estudos sobre “argentinos e brasileiros”, nos quais se observa certa passagem da exotização recíproca para visões menos estereotipadas e mais compreensivas. Descobrimos nesses estudos que o tropicalismo não é a síntese dos brasileiros, nem o europeísmo um traço determinante dos argentinos (CANCLINI, 2008, p. 18).

Em sua obra, Maitena se utiliza das categorias de humor existentes para tratar, de maneira descontraída, de alguns casos de machismo; valores impostos historicamente pela sociedade que, apesar de serem extremamente conservadores, ainda são encontrados com facilidade nas comunidades latinoamericanas, como na sátira reproduzida na página seguinte (2007, p. 51)<sup>28</sup>:

---

<sup>28</sup> Tradução da sátira, na página seguinte:

“Claro, percebi que quero ter ao meu lado não apenas um homem que seja capaz de chorar, de pedir, de hesitar... mais que isso, preciso que por favor... não o faça!”

Imagem 43 - Fragmento da série *Superadas*



Fonte: Maitena, 2007.

Bem como a tira de Rê Bordosa conversando com o pai na banheira, anteriormente citada, quando se fala sobre o que deve fazer um filho homem, a série *Superadas* representa em certos momentos esses padrões atribuídos historicamente para o homem e para a mulher, ainda que esses valores sejam frequentemente reproduzidos por uma voz feminina, como na sátira destacada. Nesses momentos, Maitena e Angeli deixam de tratar sobre argentinos e brasileiros especificamente para falar sobre seres humanos, uma vez que essas são questões que ultrapassam a fronteira de suas culturas de origem e tornam-se universais.

A respeito da extensão desses aspectos culturais, que nos tornam semelhantes em relação ao termo “latinoamericano”, Canclini acrescenta que:

Devido às migrações e aos exílios, à desconfiança na capacidade de os Estados administrarem o sentido da nacionalidade, poderíamos aplicar ao nosso continente a fórmula criada por Arjun Appadurai para falar da modernidade. Em seu livro *Modernity at Large*, ele diz que “a modernidade anda à solta e está fora de controle” (Appadurai, 1996: 34). Podemos dizer

que “o latinoamericano” anda à solta, transborda seu território, segue à deriva rotas dispersas (CANCLINI, 2008, p. 26-27).

Certamente o latinoamericano não é somente aquele que se encontra na extensão de seus respectivos países, mas também é o cidadão que leva os traços da sua cultura para outros territórios. Da mesma maneira, os quadrinistas ampliam o alcance de seu trabalho ao abordar aspectos da nossa cultura que se assimilam a outras comunidades, que, ainda que sejam características semelhantes, não deixam de nos pertencer. Mesmo que não se pretenda abordar profundamente a questão da identidade latinoamericana, é possível notar nas obras aqui reproduzidas semelhanças entre as culturas retratadas, mesmo quando elas tratam de elementos específicos de cada lugar, como a cidade.

Sobre a desconfiança diante de nossos governantes que o autor menciona no trecho destacado, este é outro elemento que nos aproxima ao analisarmos as narrativas latinoamericanas, possivelmente o maior dos problemas: nossa herança política. As críticas a diferentes formas de governo, realizadas maciçamente por autores como Quino e Laerte, não ocorrem apenas como uma piada alienante ou como condescendência a certos atos. A narrativa gráfica latinoamericana, ao atacar suas figuras políticas, reflete o descontentamento e a desconfiança em relação ao modo como fomos governados ao longo dos anos, como defende o autor em:

Embora ainda seja cedo para saber aonde levarão essas manifestações e organizações frágeis surgidas fora e longe dos partidos políticos, elas estão mudando a percepção do desencantamento político. Há despartidarização, mas já não podemos confundir-la com despolitização (CANCLINI, 2008, p. 98).

Em outras palavras, a descrença nas figuras políticas que são representadas nas narrativas gráficas, através do humor, não significa conformismo ou alienação, mas sim uma forma de registrar nossa história e identidade política, que nos torna parecidos.

Ainda que se trate de épocas diferentes, é possível notar que essas críticas que são abordadas em Laerte e Quino atacam não somente aos governantes em si, mas denunciam diretamente o impacto de sua má administração sobre a qualidade de vida dos habitantes destas comunidades: em Quino, fala-se da desesperança da

população para ascender socialmente em território nacional, causando o movimento migratório, a exemplo das tiras de Mafalda reproduzidas a seguir (2004, p. 49):

**Imagem 44 - Fragmento da série *Mafalda*<sup>29</sup>**



Fonte: Quino, 2004.

**Imagem 45 - Fragmento da série *Mafalda*<sup>30</sup>**



Fonte: Quino, 2004.

Não ocasionalmente, o movimento migratório é uma temática intrínseca à produção artística argentina, por ter sua cultura e cidade alicerçadas por italianos, espanhóis, israelenses e outros imigrantes. A discussão sobre a busca de uma identidade, olhando o passado, serve como ponto de partida para uma fuga, em

<sup>29</sup> Tradução:

(Primeiro quadro): Mafalda: “Mãe, o jardim de infância é uma faculdade?” Mãe da Mafalda: “Não, minha filha, como é que vai ser uma faculdade?”

(Segundo quadro): Mafalda: “Então quando eu acabar não vou ter que... menos mal!”

(Terceiro quadro): Mafalda: “Juro a você que, sendo tão pequena, não queria, mãe! Não queria!” “Juro!” Mãe: “Não queria o que?”

(Quarto quadro): Mafalda: “Ter que ir embora do país, como todos que terminam uma faculdade!”

<sup>30</sup> (Primeiro quadro): Felipe: “Exagero seu! Nem todo mundo que tem um diploma vai pra fora do país!” Mafalda: “Você acha?”

(Segundo quadro): Felipe: “Veja os políticos! Uns são advogados, outros engenheiros, médicos...”

(Terceiro quadro): Felipe: “... ou arquitetos! E nem por isso vão embora do país!”

(Quarto quadro): Mafalda: “Que pena!”

busca de uma verdadeira identidade argentina, ou apenas de “um lugar ao sol”. Não muito diferentes dos brasileiros, a cultura argentina se forma de mesclas, como afirma Sarlo:

Modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia. Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una *cultura de mezcla*.

[...]

La mezcla es uno de los rasgos menos transitorios de la cultura argentina.

[...] Se trata de un período [los años 30] de incertidumbres pero también de seguridades muy fuertes, de relecturas del pasado y de utopías, donde la representación del futuro y la de la historia chocan en los textos y las polémicas. La cultura de Buenos Aires estaba tensionada por ‘lo nuevo’, aunque también se lamentara el curso irreparable de los cambios. [...] La modernidad es un escenario de pérdida pero también de fantasías reparadoras. El futuro era hoy (SARLO, 2003, p. 15; pp. 28-29).<sup>31</sup>

O que se vê em *Mafalda*, descrença, melancolia, sutil desesperança, certamente não se originou apenas do seu autor; essas atitudes são representações de uma sociedade que surgiu de um grande impacto migratório e não se sabe bem quais são suas origens, o que gera um passado ao qual não se pode mais voltar e um futuro de muitas incertezas, posto que não há um modelo semelhante de sociedade.

Em Laerte, a construção de cidade que se encontra em suas obras é, por exemplo, o descaso dos governantes com relação às políticas públicas para a população, gerando medidas administrativas que tendem a sufocar a classe trabalhadora, repetindo ações anteriormente vivenciadas, que não trazem melhorias para a comunidade, como na tira da série *Piratas do Tietê*, já reproduzida no primeiro capítulo (2011):

---

<sup>31</sup> Modernidade europeia e diferença rio-platense, aceleração e angústia, tradicionalismo e espírito renovador; crioulismo e vanguarda. Buenos Aires: o grande cenário latinoamericano de uma *cultura de mesclas*. [...] A mescla é um dos traços menos transitórios da cultura argentina. [...] Trata-se de um período [os anos 30] de incertezas, mas também de certezas muito fortes, de releituras do passado e de utopias, onde a representação do futuro e a da história chocam nos textos e nas polêmicas. A cultura de Buenos Aires estava tensionada pelo “novo”, embora também se lamentasse o curso irreparável das mudanças. [...] A modernidade é um cenário de perda, mas também de fantasias restauradoras. O futuro era hoje.

Imagem 4 - Fragmento da série *Piratas do Tietê*



Fonte: Laerte, 2011.

Embora também se origine das mesclas, esse elemento é pouco retratado na produção humorística brasileira. O que se traz mais frequentemente, como característica básica do brasileiro, é o típico “jeitinho”, as malandragens das quais o brasileiro se apropria para obter vantagem própria com o mínimo de esforço, como se satiriza na tira acima. Contraditoriamente, como forma se provocar o cômico na narrativa, as figuras que exercitam esse jeitinho brasileiro são aquelas que deveriam representar o país em suas feições mais respeitadas, mostrando um caráter sério do povo brasileiro. Laerte mescla esses lugares, o espaço do sério e da malandragem, para falar da cultura urbana brasileira, procedimento sugerido por DaMatta em:

O Brasil deve ser procurado nos rituais nobres dos palácios de justiça, dos fóruns, das câmaras e das pretorias - onde a letra clara da lei define suas instituições mais importantes; mas também no jeitinho malandro que soma a lei com a pessoa na sua vontade escusa de ganhar, embora a regra fria e dura como o mármore da Justiça não a tenha tomado em consideração. Aqui, portanto, o Brasil está em toda parte: ou melhor: pode ser encontrado em toda parte (DAMATTA, 1986, p. 11).

Comparando as duas narrativas, podemos encontrar um grande diferencial, apesar das semelhanças já destacadas, entre as culturas brasileiras e argentinas, algo que escapa ao termino homogeneizador “latinoamericano”: o trato com a política, referente ao comportamento de cada uma dessas culturas com a cidade. Enquanto os argentinos, a exemplo das sátiras de Quino, trazem uma visão melancólica, ou desesperançada, da política, como se não houvesse um futuro positivo que as pessoas pudessem esperar para ver, nos brasileiros esse descaso dos políticos se retrata através do “jeitinho”, mascarando a falta de compromisso como “esperteza”. Na narrativa gráfica, as expressões dos personagens nos levam a complementar este sentido: Mafalda, possivelmente reproduzindo falas de um universo adultas, está sempre séria, indignada, quando o tema é política. Em Laerte,

os Piratas do Tietê estão sempre sorrindo, escarnecendo da sociedade. Vale destacar essa diferença cultural porque, mesmo se tratando de obras de humor nos dois casos, a abordagem do tema se apresenta de maneira diferente.

Já em outros casos, como em *Mafalda*, dado o contexto da ditadura argentina, pode-se entender o humor da narrativa gráfica, quando a personagem pensa que a única solução viável para que se possa continuar exercendo a cidadania é abandonar a pátria. Saída contraditória, porém, utilizada por muitos cidadãos latinoamericanos que emigram a outras nações, não somente no período da ditadura, mas também nos dias atuais, de acordo com as necessidades econômicas que vivenciamos, levando consigo seus conhecimentos e suas perspectivas. Como autor visionário, Quino utiliza-se de um contexto específico, a ditadura militar argentina, ocorrida de 1966 a 1973, para representar um problema ainda maior e atual, a emigração latinoamericana.

Sobre a aproximação das culturas na América Latina, é possível ver, como se falou no tópico anterior, que o desenvolvimento da cidade auxilia neste processo, pois diminui as diferenças culturais mais acentuadas e permite encontrar mais características semelhantes entre as comunidades. Logo, é arcaizante tratar da integração do continente latinoamericano com o misticismo com que antes se costumava fazer, acreditando que o que nos une são as nossas características mais íntimas: com o advento da globalização, somos unidos muito mais fortemente pelo consumismo e pela inserção ou exclusão que sofremos neste mercado capitalista, como afirma Canclini em:

A questão das coexistências e tensões entre o que nos unifica e nos segmenta não é nova. Contudo, em sociedades que interagem com a intensidade hoje facilitada por viagens e comunicações eletrônicas, essa multidiversidade, mais complexa, exige que se fale de outro modo sobre o que nos pode agrupar.

Um dos modos mais recentes de fazê-lo é o estudo sobre *consumo* no contexto da globalização. Naomi Klein, a autora de *No logo*, sustenta que as marcas, “pela força de sua onipresença, tornaram-se o que há de mais semelhante a um idioma internacional”. Somos reunidos à distância por usarmos tênis Nike, passarmos as férias em determinadas praias e nos identificarmos com a mesma marca de carro ou grife de roupa: “o que nos une é o que nos vendem”. Numa época em que as empresas fabricam não apenas bens úteis, mas também atitudes, estilos de vida e aparências pessoais, as marcas globalizadas vinculam milhões de consumidores (CANCLINI, 2008, p. 31-32).

Maitena consegue ser compreendida, ao tratar não apenas do universo feminino, mas dos seres humanos de maneira geral, quando fala, por exemplo, da cultura de consumo ou da impossibilidade de fazer parte dela; diversas vezes, em suas obras, há questões envolvendo este tema, que somente com a globalização se tornou um problema mais abrangente, podendo assim ser compreendido por outras culturas. No entanto, também é característico do latinoamericano, em virtude das dificuldades já comentadas graças aos nossos aspectos históricos e sociais, lidar com dificuldades em relação à falta de dinheiro, como se exemplifica abaixo (MAITENA, 2007, p. 448):

**Imagem 47 - Fragmento da série *Superadas*<sup>32</sup>**



Fonte: Maitena, 2007.

Ainda a respeito dessa aproximação cultural, Canclini defende o cuidado com essa mitificação da “cultura latinoamericana”, ao mencionar que:

Relacionar as tentativas passadas de integração da América Latina com as iminentes é útil para avaliar as conquistas, as frustrações, e projetar o possível de forma razoável. Não podemos esquecer, por mais que

<sup>32</sup> Tradução:

“O que mais cansa nessa vida não é quanto custam as coisas”... “mas que tudo tenha preço”.

persistam subordinações às metrópoles, que constituímos e desenvolvemos nações independentes e modernas. Apesar da acentuada desvantagem de nossos produtos, dos efeitos regressivos da subordinação econômica, da sangria da dívida externa e da corrupção interna, conseguimos melhores resultados que a Ásia e África: isso é patente na elevação da média educacional, no acesso mais amplo aos bens econômicos e comunicacionais, na emancipação menos desigual de homens e mulheres, na incorporação (insuficiente) das etnias e dos setores populares à representação política e na participação social em vários países do continente (CANCLINI, 2008, p. 40).

Há muito que nos une em relação ao enfrentamento de problemas, que nos assolam desde muito tempo. Entretanto, os autores aqui discutidos enfrentam essas dificuldades com um pensamento crítico, sem uma atitude conformista diante desses problemas, evitando uma folclórica integração de culturas e, levando em conta que tais problemas não são marcas culturais intrínsecas, mas fruto de políticas relacionadas ao curso de nossa história.

Sabe-se que esses aspectos estão fortemente presentes em nossa cultura e apenas poderão ser erradicados no decorrer de muito tempo, mas somente com uma atitude crítica e reflexão sobre os mesmos eles poderão ser minimizados, ao passo que essas culturas interagem com outras mais poderosas e entram no processo de globalização:

De um ponto de vista sociocultural, é pouco fecundo reduzir as muitas maneiras de ser argentino, brasileiro ou mexicano a um pacote fechado de traços, a um patrimônio monocórdio. A rigor, esse recurso mágico para evitar as incertezas da multiculturalidade mostra-se inviável em toda parte: as sociedades tornam-se cada vez mais cosmopolitas, e a limitação econômica dos Estados, que os priva de excedentes para distribuir, exclui qualquer solução populista. Difícil acreditar que uma ideologia fundamentalista-populista que fracassou quando as nações e os setores populares tinham maior autonomia e iniciativa possa contribuir, com demandas de viés tradicional, à modernização e integração latinoamericana nesta época globalizada (CANCLINI, 2008, p. 48-49).

Da mesma forma que se pode imaginar uma identidade latinoamericana, graças às nossas similaridades, principalmente por nossa história política, é nessas semelhanças que podem ser identificadas as disparidades entre cada cultura, entre brasileiros e argentinos, por exemplo, a exemplo da formação de cada sociedade, que se deu por diferentes tipos de mescla. Como se vê também na cultura da formação das cidades nas obras analisadas, ao invés de buscar um denominador comum, as nações latinoamericanas ainda veem nas grandes potências econômicas

modelos indiscutíveis de desenvolvimento, o que, possivelmente, as afasta das sociedades circunvizinhas e de si próprias, como se afirma no seguinte trecho:

Que efeitos teve esse modelo de modernização e integração nos vinte anos em que vem sendo aplicado? Cumpre avaliar tanto seus impactos sobre a economia e a política como no desenvolvimento sociocultural. Os números revelam que, diferentemente do liberalismo clássico, que postulava a modernização para todos, a proposta neoliberal nos leva a modernização seletiva: passa da integração das sociedades à submissão da população às elites empresariais latinoamericanas, e destas aos bancos, investidores e credores transnacionais. Amplos setores perdem o emprego e as garantias sociais básicas, diminui a capacidade de ação pública e esvazia-se o sentido dos projetos nacionais. Para o neoliberalismo, a exclusão é apenas um componente da modernização entregue ao mercado (CANCLINI, 2008, p. 50).

A respeito desta forma de desenvolvimento e dessa aproximação cultural, em prol de um desenvolvimento socioeconômico que o assalto neoliberal promete para a América Latina dos anos setenta em diante, nota-se que a condição de dependência das nações latinoamericanas empobrecidas, subordinadas ao poder das grandes potências mundiais, é mascarada com o discurso da modernização. Enquanto se escravizavam ainda mais as pessoas com novas formas de endividamento, tema do qual trata a sátira de Quino reproduzida neste capítulo, acreditava-se que a população estava adquirindo oportunidades para ascender a um padrão social e econômico almejados durante toda sua vida. Em seu trabalho, Quino já questionava os perigos do neoliberalismo e de seu discurso sedutor nos países latinoamericanos, a exemplo da Argentina, mesmo antes de eclodirem as grandes crises provenientes destas aberturas econômicas e de uma atitude extremamente alienada sobre o manejo das mesmas, ainda entre os anos sessenta e setenta.

Falar de integração na América Latina implica, mesmo nos dias de hoje, tratar de um processo ainda pouco amadurecido, num terreno pouco consistente, como se exemplifica no trecho a seguir, quando se compara este processo de integração com o ocorrido entre os países europeus:

A comparação entre a América Latina e o processo de integração europeu serve para entender as diferentes condições de co-produção de filmes franco-italo-espanhóis, ou o canal franco-alemão de televisão ARTE, em relação a seus mercados, número de espectadores e capacidade de retorno dos investimentos. Na América Latina existem algumas poucas experiências recentes que confirmam o valor dessa cooperação internacional (CANCLINI, 2008, p. 78).

A noção de integração cultural em nosso continente, na mídia audiovisual, na literatura e também no cotidiano, até o momento foi pouco desenvolvida se a comparamos com o ocorrido entre os países membros da União Europeia. Conseguimos nos tornar semelhantes geralmente por nossos problemas em comum mais do que por nossas qualidades.

Na narrativa gráfica, Angeli e Laerte, junto a Glauco, refletem em sua série *Los 3 Amigos* aspectos de uma cultura latinoamericana extremamente caricata: o pouco que nos une, como os idiomas semelhantes, torna-se um portunhol risível, que descaracteriza ambas as línguas e suas respectivas culturas, quando são representadas de maneira descontextualizada, como na sátira reproduzida a seguir (1994, p. 27):

**Imagem 48 - Fragmento da série *Los 3 Amigos***



Fonte: Angeli, Laerte, Glauco, 2004.

Embora se saiba que o humor da sátira não é necessariamente ofensivo, pois não se ridiculariza nenhuma cultura, dado que o cômico desta narrativa é essencialmente de palavras, gerado pela mescla caricata dos idiomas, a narrativa

serve para ilustrar essa integração pouco desenvolvida até o momento, uma vez que ainda se trata a cultura dos nossos países vizinhos com desconhecimento.

Como já se discutiu ao longo do capítulo, podemos considerar basicamente que os povos latinoamericanos são unidos por sua história e seus problemas, relacionados à política e à economia, dentre outros aspectos, que se desenvolveram problematicamente nessas comunidades e é pouco combatido, pois chegaram a ser tratados com naturalidade:

Como essa dilapidação de experiências históricas é comum a muitos países, pode-se aplicar a mesma pergunta ao triunfo da especulação financeira sobre as necessidades sociais nas sociedades europeias e latinoamericanas submetidas a ditaduras e outras violências: para isso tanto sofrimento?

Restringindo-nos à experiência do momento autoritário, espanta a capacidade humana para a atrocidade, a cumplicidade com o absurdo, a indiferença a quem ousa romper o silêncio. Numa perspectiva mais ampla, pasma a capacidade de não aprender com etapas de sofrimento coletivo (CANCLINI, 2008, p. 91).

Dentre esses quatro autores latinoamericanos, talvez Quino seja quem mais criticamente tem abordado os descasos governamentais em detrimento da modernização socioeconômica e cultural dessas sociedades. Em *Mafalda*, projetada mundialmente, seus personagens problematizam, através da figura de crianças, a reação imatura das nações latinoamericanas ao lidar com esses regimes econômicos destrutivos, ainda que estejam sob uma máscara populista. Ainda assim, é essa visão aparentemente ingênua que permite a discussão de maneira crítica dos aspectos políticos abordados pelo artista na obra.

Em síntese, pretendeu-se com este capítulo destacar os elementos culturais mais evidentes nas narrativas gráficas de humor, estimulando a reflexão sobre a possibilidade de pensar criticamente a respeito desses elementos. Quando lemos Maitena falando de sua cidade e ainda assim conseguimos identificar o humor abordado pela autora, certamente conseguimos fazê-lo por uma semelhança entre a nossa cultura e a que se constrói em sua obra. No caso de conseguirmos identificar a comicidade nas desventuras de Rê Bordosa, possivelmente é porque vemos um pouco de nossos desencontros em algumas de suas ações, ainda que em proporções muito menores, bem como se torna possível compreender o humor nas aventuras urbanas dos *Piratas do Tietê*. Já quando se ri das crianças do universo de

Mafalda e se sente uma empatia por suas ideias, possivelmente vemos nossas expectativas e desejos na fala desses personagens. É possível notar que as narrativas gráficas de humor podem criar condições para refletirmos sobre quem somos, de onde viemos e em que momentos nos aproximamos culturalmente de nossos vizinhos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dos estudos acerca das narrativas gráficas ora realizados, pode-se constatar a complexidade de temas que a leitura atenta das narrativas gráficas dos autores latinoamericanos envolve, seja analisando sua inter-relação com a literatura, os diferentes tipos de humor encontrados na leitura de Angeli, Laerte, Quino e Maitena, ou ainda se analisarmos atentamente os elementos culturais que se apresentam em cada uma de suas obras.

Como se viu no decorrer da leitura, é possível pensar no diálogo entre a arte sequencial e a literatura, destacando aspectos desta nas histórias em quadrinhos, uma vez que as narrativas gráficas destes autores são compostas, em muitos casos, por procedimentos que são encontrados na construção de vários textos literários, tendo como embasamento a leitura de grandes teóricos da área. Assim sendo, a noção de que as histórias em quadrinhos são um subgênero ou gênero inferior de narrativa mostram-se equivocadas, pois a construção da arte sequencial pode adotar princípios da composição do texto escrito considerado literário. Por muito tempo se estigmatizou essa forma de arte, principalmente pelo fato da narrativa gráfica ser um gênero de massas, aceito popularmente, o que não implica necessariamente uma desvalorização, como também se viu neste trabalho.

Além desses componentes do texto literário, pode-se perceber também o potencial da leitura de imagens, com a análise do seu uso e importância no curso da história, justamente como um gênero híbrido, com a capacidade de aglutinar diferentes tipos de mídia e de informação, em narrativas gráficas. Nas análises aqui realizadas, constatou-se frequentemente a amplitude de temas encontrados em cada obra estudada e as diferentes formas de abordá-los.

Sobre o humor, foi possível analisar o seu valor crítico e suas diferentes faces através das quais ele pode se apresentar e provocar o riso, através da leitura do riso na obra dos autores latinoamericanos e também do estudo da comicidade no curso da história. As narrativas estudadas possuem um grande potencial crítico, uma vez que se apropriam das características mais fundamentais do humor, a exemplo do desvio de situações, para representar temas como a política, a humanidade, a identidade cultural, as relações de poder, dentre outros, convidando o leitor a refletir,

por meio do riso, que pode servir como o despertar de um pensamento crítico frente a estes temas que se apresentam nos quadrinhos estudados. É importante considerar, além da relevância do humor no curso da história, suas diferentes categorias, que mostram a sua complexidade em suas múltiplas faces, cujas análises permitem explorar as distintas possibilidades que o humor pode utilizar para se manifestar, mostrando que nenhum tema é cômico de maneira inata, e sim que os temas passam por um processo estilístico para que venham a provocar a comicidade.

Outro componente fundamental no estudo da obra desses autores é a questão do papel da cidade em cada uma de suas tramas: como foi possível analisar, a cidade aparece como resultado das experiências de seus cidadãos sobre ela própria. Em outras palavras, o espaço urbano se encontra no mesmo nível de importância que as principais personagens dessas tramas, exercendo um papel mais relevante, em alguns momentos, como se viu na possibilidade de leitura da cidade como personagem, a exemplo dos espaços urbanos retratados por Angeli, que se tornam o lugar de ação da personagem Rê Bordosa, nos quais seria possível executar todo o seu repertório de experiências. Ou ainda no caso dos *Piratas do Tietê*, de Laerte, através dos quais vemos a sua relação com a cidade, ao passo que se representam traços da cultura brasileira, quando se encontram em contato com estes espaços urbanos.

Na comparação das obras dos quatro autores, Angeli, Laerte, Maitena e Quino, pode-se constatar também uma forte identidade cultural latinoamericana, que aproxima e une as diferentes culturas retratadas em cada um de seus trabalhos. Por mais diferentes que possam parecer os seus trabalhos, como a comparação da personagem Rê Bordosa com as mulheres alteradas de Maitena, é perceptível uma perspectiva cultural semelhante que perpassa ambas as obras, bem como na comparação das obras de Laerte e Quino. No entanto, há de se considerar também suas diferenças, que são sutilmente tratadas nas obras, como o enfrentamento dos problemas políticos, que, embora sejam sempre sob uma perspectiva cômica, se apresentam através de diferentes abordagens nas obras dos autores brasileiros e argentinos. Um tipo de comportamento que marca as nossas diferenças como

“latinoamericanos”, mostrando que o termo nem sempre é suficiente para nos definir como uma só cultura.

A partir do estudo realizado ao longo deste trabalho, é possível notar que a leitura analítica das narrativas gráficas de humor pode oferecer subsídios para a compreensão de diversos temas transversais, como a comicidade e as diferentes formas de manifestação do humor, uma vez que não existe uma fórmula única para produzir o riso; de aspectos comuns do texto literário, uma vez que as teorias que tratam de sua construção não se restringem à composição do texto escrito; e ainda de uma leitura crítica da cidade como personagem e da cultura latinoamericana, em suas semelhanças e diferenças, constituídas através de um passado comum a ambas as comunidades presentes nas obras estudadas, a sociedade brasileira e a argentina.

Este estudo recupera parte de uma rica tradição constituída de narrativas gráficas marcadas pela crítica e pelo humor e pretende construir pontes para que futuros pesquisadores transitem por esse amplo território simbólico chamado América Latina, com todas as contradições e imprecisões que o termo evoca.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: Textos Escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ANGELI. **Rê Bordosa - Do começo ao fim**. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- ANGELI; LAERTE; GLAUCO. **Los 3 Amigos**. n. 2. São Paulo: Editora Ensaio, 1994.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARBOSA, João Alexandre. **Leituras Desarquivadas**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1975.
- BERGSON, Henri. **O riso**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BONFIM, Carlos. **Humor y crónica urbana – ciudades vividas, ciudades imaginadas**. Quito: Corporación Editora Nacional/UASB, 2003.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- CABRAL, Otávio. **O riso subversivo**. Maceió: Edufal, 2007.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária - problemas e perspectivas**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.
- DAMATTA, Roberto. **O que faz do Brasil, Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura – uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. 2 ed. São Paulo: Devir, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003.

\_\_\_\_\_. **Latinoamericanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

GOMES, Renato C. **Todas as cidades, a cidade – literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, T. W. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LAERTE. **Piratas do Tietê – a escória em quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

\_\_\_\_\_. **Hugo Baracchini**. Disponível em: <<http://www.laerte.com.br>>. Acesso em: 18 maio. 2011.

\_\_\_\_\_. **Piratas do Tietê**. Disponível em: <<http://www.laerte.com.br>>. Acesso em: 18 maio. 2011.

LE GOFF, Jacques. **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963.

LINS, Maria da Penha Pereira. **O tópico discursivo em textos de quadrinhos**. Vitória: EDUFES, 2008.

MAITENA. **Todo superadas**. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

\_\_\_\_\_. **Mujeres alteradas 1-2-3-4-5**. 3 ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MEIRELES, Selma Martins. **Kafka metamorfoseado em quadrinhos**. Juiz de Fora: PPG/Linguística, 2008.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

MUMFORD, Lewis. **A Cidade na História**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

QUINO. **Gente en su sitio**. 14 ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2007.

\_\_\_\_\_. **Potentes, prepotentes e impotentes**. 13 ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2007.

\_\_\_\_\_. **¡Cuánta bondad!** 9 ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008.

\_\_\_\_\_. **Toda Mafalda.** Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2004.

RAMA, Ângela. **Muito além dos quadrinhos:** análises e reflexões sobre a 9ª arte. São Paulo: Devir, 2009.

RAMOS, Paulo. **Histórias em quadrinhos:** gênero ou hipergênero?. São Paulo: UMESP, 2009.

SARLO, Beatriz. **Una modernidad periférica:** Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

SCHORSK, Carl E. **La idea de ciudad en el pensamiento europeo – de Voltaire a Spengler.** Buenos Aires: Separata, 1987.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso.** São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VOESE, Ingo. O discurso humorístico: um estudo introdutório. **Revista Leitura.** Maceió: UFAL., n. 5/6, 1989.