

**Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP**  
**Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - IFCH**  
**Mestrado em História**  
**Área de Concentração: Política, Memória e Cidade**

Priscila Pereira

**Entre a épica e a paródia**  
A (des)mistificação do *gaucho* nos quadrinhos de  
Inodoro Pereyra, *el renegau*

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Departamento de História do Instituto de Filosofia e  
Ciências Humanas da Universidade Estadual de  
Campinas sob a orientação do Prof. Dr. José Alves  
de Freitas Neto.

CAMPINAS  
2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP  
Bibliotecária: Sandra Aparecida Pereira CRB nº 7432

P414e **Pereira, Priscila**  
**Entre a épica e a paródia: a (des) mistificação do gaúcho nos quadrinhos de Inodoro Pereyra, el renegau / Priscila Pereira. - - Campinas, SP: [s. n.], 2011**

**Orientador: Jose Alves de Freitas Neto**  
**Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. América Latina - Indústria cultural. 2. Argentina - História**  
**3. Gaúchos - Argentina. 4. Histórias em quadrinhos. 5. Humorismo ilustrado argentino. 6. Inodoro Pereyra (Personagem fictício). I. Freitas Neto, Jose Alves de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.**

**Título em inglês: Between the epic and the parody: the (de) mystification of the gaúcho in the comics of Inodoro Pereyra, el renegau**

**Palavras chaves em inglês** Latin America - Cultural Industry  
**(keywords):** Argentina - History  
Gaúchos – Argentina  
Comic books, strips, etc.  
Argentine wit and humor, Pictorial

**Área de Concentração: Política, Memória e Cidade**

**Titulação: Mestre em História**

**Banca examinadora: José Alves de Freitas Neto, Maria Elisa Mäder, Waldomiro Vergueiro, Iara Lis Franco Schiavinatto, Miriam Viviana Gárate**

**Data da defesa: 24-02-2011**  
**Programa de Pós-Graduação: História**

PRISCILA PEREIRA

***Entre a épicã e a paródia: A (des) mistificação do gaúcho nos quadrinhos de Inodoro Pereyra, el renegau***

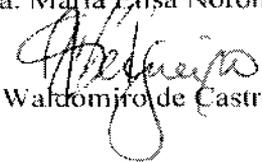
Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. José Alves de Freitas Neto.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 24 / 02 / 2011.

BANCA

  
Prof. Dr. José Alves de Freitas Neto (orientador)

  
Prof. Dra. Maria Eliza Noronha de Sá Mader

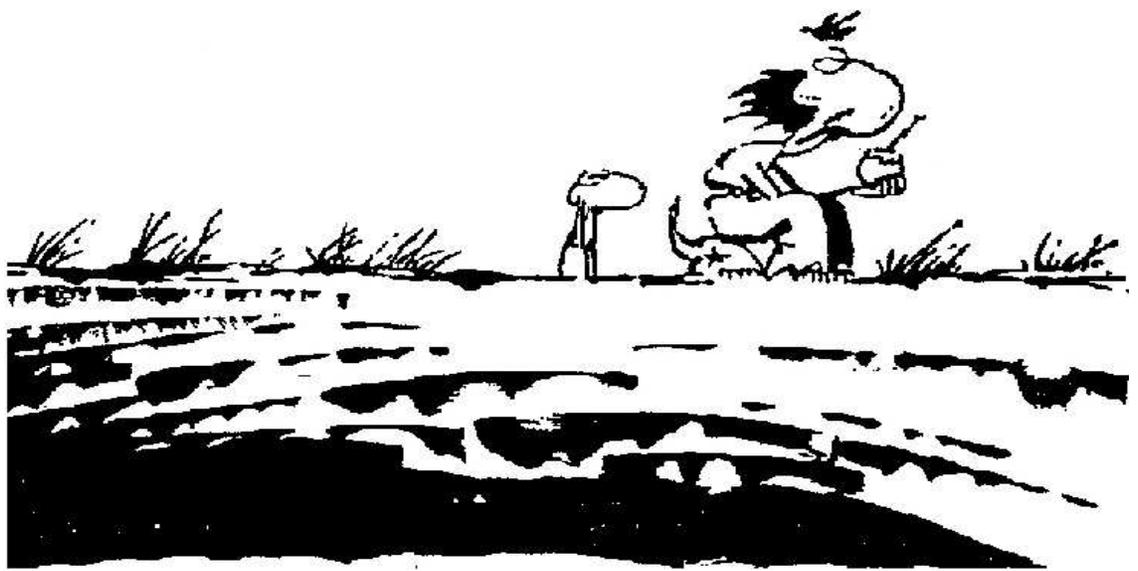
  
Prof. Dr. Waldomiro de Castro Santos Vergueiro

Prof. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto (suplente)

Prof. Dra. Miriam Viviana Gárate (suplente)

FEVEREIRO/2011





*À minha mãe, com amor*



## AGRADECIMENTOS

Muitas coisas aconteceram nestes três anos que passei com Inodoro Pereyra: viagens, leituras, novas amizades, *portuñol*, tardes no IFCH, *chacareras*, noites em claro, risadas... E se rir é o melhor remédio, certamente com Don Inodoro não faltaria a gargalhada mais solta, ainda que em muitas ocasiões também não se pudesse entender a piada. Neste sentido, agradeço aos muitos amigos que me ajudaram a manter o bom humor mesmo diante das adversidades da pesquisa. À Fapesp e à Capes, pelo financiamento deste trabalho. Ao professor José Alves, pela orientação e incentivo. Aos professores Waldomiro Vergueiro e Maria Elisa Mäder, pela leitura e comentários deste texto. A todo o grupo de América, pelas conversas inspiradoras. Aos professores Leandro Karnal e Silvana Rubino, pela participação na minha qualificação. À Elena, pela hospitalidade em terras argentinas. À professora Nidia Areces, pela acolhida em Rosario. Aos *Galanes* (em especial à memória de Rogelio Bayá) pela amabilidade. À Gabriela Mahy, pela gentileza de receber-me na sua casa. Ao grupo de Córdoba (Ivan, Gago, Alejandra e professor Roberto Von Sprecher) pela hospitalidade. Ao Crist, pela entrevista concedida. À Mineira, Masinha e Juninho, pela amizade dentro e fora do Brasil. À Cata, Gabriel e Suzana, por terem me apresentado uma Argentina mais familiar. Ao Digão, Choso, Lari e Lud, pela revisão dos capítulos. Aos amigos de Campinas (Robgol, Fran, Noelita, Rafa, Nanda, Raq's, Mari Cestari, Renatinha, Laura Muller, Layana, Paulinha), pelo carinho de sempre. Ao Fabião e Simone por todos estes anos de amizade. Aos meus companheiros de travessia (Lina, Rocio, Gaby e Gyo), por terem participado em algum momento dessa trajetória. À minha família, pelo amor incondicional. À Mari Kamada, pela ajuda inestimável na finalização deste trabalho. Enfim, a todos vocês, amigos, companheiros e *aparceros*, meus sinceros agradecimentos.



## Resumo

Esta pesquisa analisa as representações do gaúcho nos quadrinhos de Inodoro Pereyra, personagem criada pelo humorista argentino Roberto Fontanarrosa na década de 70 do século XX. Nascido como uma paródia da literatura gauchesca, do radioteatro e do folclore argentino, a trajetória do *renegau* retoma a metáfora sarmientina civilização e barbárie, que atravessa não só a história deste país, mas se inscreve na tradição política de toda a América Latina. Neste sentido, através dos quadrinhos deste gaúcho é possível rediscutir importantes questões que marcaram a história da República Argentina, tais como as oposições entre pampa e litoral, unitários e federais, nacionalismo e cosmopolitismo, e que compõem a imagem de uma nação dividida. Além disso, a epopéia vivida pela personagem permite que redimensionemos o tema “as duas Argentinas”, tendo em vista que este quadrinho está transpassado por imagens relacionadas ao imaginário social desta nação.

**Palavras-chave:** 1. América Latina - Indústria Cultural. 2. Argentina - História. 3. Gauchos - Argentina. 4. História em quadrinhos. 5. Humorismo ilustrado argentino. 6. Inodoro Pereyra (Personagem fictício).



## Abstract

This research analyzes the representations of the gaucho in the comics of Inodoro Pereyra, a character created by the Argentine comedian Roberto Fontanarrosa, in the 70s of the twentieth century. Born as a parody of Gauchesca literature, of radiotheater and of Argentine folklore, the *renegau's* trajectory retakes the sarmientina metaphor of civilization and barbarism, which crosses not only the History of this country, but also inscribes itself in all Latin America's political tradition. In this sense, through the comic of this gaucho, it is possible to rediscuss important issues that have marked the history of the Argentine Republic such as the oppositions between pampa and coast, unitary and federal, nationalism and cosmopolitanism, which composes the image of a divided nation. Moreover, the epopee experienced by the character allows us to resize the theme "two Argentinas". Considering that, this comic is transfixed by images related to the social imagination of this nation.

**Keywords:** 1. Latin America - Cultural Industry. 2. Argentina - History. 3. Gaucho - Argentina. 4. Comic books, strips. 5. Argentine wit and humor, Pictorial. 6. Inodoro Pereyra.



## Sumário

<b>Apresentação</b> .....	01
<b>1. UM SOLITÁRIO GAUCHO NO PAMPA</b> .....	33
1.1. Roberto Fontanarrosa: Um artista de todos .....	37
1.2. A gênese de um (anti) herói do pampa argentino .....	49
1.3. <i>Algo he leído, le diré...</i> .....	55
1.4. Um gaucho de papel .....	65
1.5. Mendieta e Eulogia Tapia .....	71
<b>2. POLÍTICA E HUMOR NOS QUADRINHOS DE FONTANARROSA</b> .....	85
2.1. <i>Quem acredita no humor?</i> .....	90
2.2. O problema do humor gráfico .....	101
2.3. Imprensa humorística e quadrinhos na Argentina .....	106
2.4. <i>Hortensia, la papa</i> .....	112
2.5. A arte da paródia .....	119
<b>3. GAUCHO, ESSE SÍMBOLO</b> .....	133
3.1. <i>Quem precisa de identidade?</i> .....	143
3.2. <i>El Gaucho</i> : uma controvertida figura de identidade .....	151
3.3. <i>Os campeões da liberdade americana</i> .....	157
3.4. Entre a civilização e a barbárie .....	159
3.5. De homem livre a peão de estância .....	165
3.6. O destino do canto .....	170
3.7. Rumo ao Centenário .....	178
3.8. Radiografando o pampa .....	185
3.9. Gaucho, esse símbolo .....	189



<b>4. NOS DESFILADEIROS DA PARÓDIA -----</b>	<b>199</b>
4.1. A literatura gauchesca -----	207
4.2. O folclore -----	216
4.3. O radioteatro gauchesco -----	225
4.4. Imitando aos imitadores -----	230
4.5. Um <i>gaucho cantor</i> -----	238
4.6. Um <i>gaucho malo</i> -----	243
4.7. Inodoro Pereyra e seus Outros -----	249
4.8. Barbárie e civilização -----	258
4.9. <i>A paródia da paródia da paródia</i> -----	262
4.10. Martín Fierro, <i>el renegau</i> -----	270
4.11. Uma epopéia de fronteira? -----	273
<b>Considerações Finais -----</b>	<b>279</b>
<b>Glossário -----</b>	<b>285</b>
<b>Lista de abreviaturas e siglas -----</b>	<b>289</b>
<b>Lista de ilustrações -----</b>	<b>291</b>
<b>Fontes e referências bibliográficas -----</b>	<b>295</b>
<b>Anexos -----</b>	<b>311</b>



## Apresentação

### Pereyra por Pereira

“*Güenos días, Pereyra ¿Cómo andá?*”, pergunta um paisano ao gaúcho Inodoro Pereyra, ao que este responde: “Mal, pero acostumbráu”<sup>1</sup>. Inodoro Pereyra, *el renegau*, é uma personagem da HQ<sup>2</sup> argentina, que por lá eles chamam de *historieta*. Trata-se de um *gaucho*<sup>3</sup> que vive na região da Pampa Úmida, acompanhado de sua mulher e de um cãozinho que fala. Criado pelo desenhista rosarino Roberto Fontanarrosa, Pereyra surgiu na verdade como uma *paródia* de uma figura que tem uma longa história na cultura e nas letras argentinas: a figura do homem que percorre livremente os pampas, montado no seu cavalo.

A saga desde anti-herói campeiro começou em 1972, quando Don Inodoro apareceu pela primeira vez na revista *Hortensia*, publicação humorística da cidade de Córdoba. Nas suas primeiras aventuras, este gaúcho se apresentava como um homem duro e de mau feitio, muito parecido ao *Martín Fierro* de José Hernández e aos gaúchos perseguidos de Eduardo Gutierrez. No entanto, Pereyra mudará com o passar dos anos, e suas histórias se tornarão mais cômicas e caricaturescas.

A série foi publicada durante mais de 30 anos na Argentina e as personagens acabaram caindo nas graças do público, conquistando o seu carinho e apreço. Indo à *Feria de Mataderos*<sup>4</sup> em Buenos Aires, por exemplo, pode-se comprovar a incontestável popularidade de Inodoro Pereyra, convertido em símbolo de uma das mais importantes feiras de artesanato e tradições

---

<sup>1</sup> “Mal, pero acostumbráu” in FONTANARROSA, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998, p. 405

<sup>2</sup> Abreviatura de história em quadrinhos.

<sup>3</sup> Utilizarei ao longo do texto a grafia “gaúcho” sem acento, para diferenciar do “gaúcho” brasileiro e de seu gentílico.

<sup>4</sup> Ver: <http://www.feriademataderos.com.ar>. Acesso em 17/05/2009.

populares argentinas. Enfim, trata-se de uma personagem bastante popular, comparável a própria *Mafalda* no que diz respeito ao reconhecimento pelo público-leitor. Mas, diferentemente da menina de Quino, os quadrinhos de Pereyra não conseguiram ser publicados fora da Argentina.



I – Slogan da *Feria de Mataderos*. Repare no desenho da personagem Inodoro, no detalhe em amarelo.



II- Um dos postais da *Feria de Mataderos*

Aliás, é curioso que a obra de Fontanarrosa seja tão pouco conhecida no nosso país, haja vista que, exceto no caso de Inodoro Pereyra, outras personagens criadas pelo *Negro* tiveram projeção fora da Argentina. *Boogie, el aceitoso*, por exemplo, foi publicado na Colômbia e no México, o que possibilitou que a *violência delirante* da personagem fosse difundida também por outros lados. Além disso, a produção gráfica de Fontanarrosa teve boa acolhida na Itália, Espanha e Nicarágua. No Brasil, chegou-se a publicar alguns dos trabalhos deste humorista, embora eles não tenham se popularizado tanto por aqui como ocorreu com os quadrinhos da Maitena, Quino e Liniers.

É claro que houve algumas tentativas para tornar este autor de HQs conhecido no nosso país. Por exemplo, em 1978 a editora L&PM lançou o *Gauchíssima Trindade*, livro contendo

chistes gráficos de Fontanarrosa, do argentino Crist e do brasileiro Santiago<sup>5</sup>. “O que uniu as produções do trio, como o título já indicava, era o universo gauchesco, comum aos dois países e trabalhado por Fontanarrosa na figura do personagem Inodoro Pereyra e por Santiago em Macanudo Taurino”<sup>6</sup>. Dez anos mais tarde foi publicado um álbum da personagem Boogie em português, traduzido como “Boogie, o seboso”<sup>7</sup>. Nos anos 1990, realizou-se no Memorial da América Latina o 1º Encontro Iberoamericano de humor gráfico, envolvendo cartunistas argentinos e brasileiros, e Fontanarrosa obviamente foi escalado para compor o grupo argentino<sup>8</sup>.

No que se refere às historietas de Inodoro Pereyra, sua única aparição no Brasil ocorreu no prefácio feito por Fontanarrosa ao livro de seu amigo Santiago, intitulado *Não tá morto quem peleia*, contendo tiras do gaúcho Macanudo Taurino<sup>9</sup>. Na historinha, Inodoro é interrogado por uma coruja se por acaso não conheceria Porto Alegre, ao que o *renegau* responde: “Porto Alegre... *Bueno...* se é alegre é por ali, no Brasil. Esses morenos são gente alegre!”. Em seguida, Pereyra diz que teria um amigo por aqueles lados, Macanudo Taurino, e cochicha com seu cachorrinho que *Don Macanudo ficaria feliz de que lhe enviassem algum pato para o assador*. Contudo, Inodoro percebe que se tratava, na verdade, de uma praga de louros, que destruiria as plantações de seu colega rio-grandense.

---

<sup>5</sup> Apelido do cartunista rio-grandense Neltair Rebés Abreu.

<sup>6</sup> RAMOS, Paulo. “Uma Mafalda entre Brasil e Argentina, não muito mais que isso” in *Actas del Primer Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias*. Buenos Aires: 2010. FONTANARROSA, CRIST, SANTIAGO. *Gauchíssima Trindade*. Porto Alegre: L&PM, 1978.

<sup>7</sup> FONTANARROSA, Roberto. *Boogie, o seboso*. Porto Alegre: L&PM, 1988.

<sup>8</sup> *I Encontro Latino-Americano de Humor Brasil-Argentina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1990.

<sup>9</sup> SANTIAGO. *Não tá morto quem peleia*. Porto Alegre: L&PM, s/d.



III – “Pregunten por Macanudo Taurino”<sup>10</sup>

Entretanto, é preciso salientar que, mesmo ignorado no Brasil e sem tradução para o português, os quadrinhos de Inodoro Pereyra são uma excelente fonte para estudarmos a história da Argentina, particularmente no que se refere ao problema da identidade nacional e de sua interface com questões políticas e culturais. Neste sentido, estamos diante de uma documentação riquíssima, que permite ao historiador repensar questões cruciais do passado e do presente argentinos. As aventuras de Inodoro Pereyra são uma mescla de fina ironia com humor absurdo, recheadas de referências ao cancionero folclórico, ao radioteatro e à literatura gauchesca. Caracterizam-se, ademais, pela *devastadora análise política*, que é resultado da maneira inusitada como esta historieta trabalha temas relacionados à história deste país. Enfim, a saga da

<sup>10</sup> “-Não conheces ninguém por lá [por Porto Alegre] onde podemos parar?/- Tenho um amigo *gaúcho*... Macanudo Taurino. Perguntem por ele./ Don Macanudo vai me agradecer que lhe mande algum pato para o assador, Mendieta./ - Adeus, Pereyra. Tchau Narigão! -*Moito obrigado*, cara de salto alto./-Os louros! Era informação para os louros!/- Não vão deixar nenhuma banana para Seu Taurino” [Tradução nossa]

personagem pode ser definida como *épica moderna, lúcida e irônica sobre a Argentina*<sup>11</sup>. Daí a sua atualidade e relevância histórica.

\*\*\*

Minha trajetória de pesquisa envolvendo o trabalho com HQs e América Latina iniciou-se ainda durante a graduação, quando decidi estudar os quadrinhos de Tintim, personagem da *bande dessinée* belga amplamente conhecido em todo o mundo. Na minha iniciação científica, analisei a representação de questões políticas latino-americanas no álbum *O ídolo roubado* (L'oreille cassée, 1937), história cujo pano de fundo era a Guerra do Chaco (1932-1935) e o cenário, a América do Sul<sup>12</sup>.

A partir desta pesquisa, consolidar-se-ia meu interesse tanto pelas questões vinculadas à história do continente (a formação da nação na América Latina, o problema identitário, o caudilhismo, as matrizes do pensamento americanista etc), como as que dizem respeito ao universo das HQs (o tema da cultura de massa e das indústrias culturais, a semiótica, as questões de cultura visual etc).

Contudo, ao final da graduação em História, percebi que seria interessante continuar minha formação também analisando a produção latino-americana de quadrinhos, que é praticamente desconhecida no Brasil. Afinal, quando se pensa em quadrinhos latino-americanos, costuma-se lembrar apenas da *Mafalda* de Quino e das *Mulheres Alteradas* da Maitena, ou, quando muito, do *Panchito*, personagem criada pelos estúdios Disney no contexto da Política da

---

<sup>11</sup> *Página/12*, 27/04/2004.

<sup>12</sup> PEREIRA, Priscila. *Essas frágeis Repúblicas Bananeiras... Estudo das representações sobre a América Latina presentes nos quadrinhos de Tintim*. Campinas: Unicamp: Projeto de Iniciação Científica, junho de 2006 a junho 2007. Apoio Fapesp.

Boa Vizinhança. Mas o que sabemos sobre o *Condorito*, *Los Supermachos*, o *Eternauta*<sup>13</sup>? Já ouvimos ao menos falar dos desenhistas Pepo, Rius, Solano López, Ernesto Franco, Padroncito, Quinterno<sup>14</sup>? Enfim, o que temos a dizer sobre o virtuoso trabalho de Oesterheld? Ora, este desconhecimento pode estar relacionado tanto ao monopólio dos *comics* norte-americanos pelo mundo - o que dificulta o desenvolvimento das indústrias editoriais de HQs de outros países para além do seu âmbito nacional - como com a vigência de certa idéia sobre o lugar do Brasil na América Latina - já que se costuma acreditar que estamos fora dela.

Portanto, decidi seguir meus estudos de pós-graduação analisando a produção latino-americana de HQs, escolhendo para tanto um quadrinho argentino bastante conhecido naquele país. Durante o primeiro semestre de 2008, iniciei meu mestrado sob a orientação do Prof. Dr. José Alves de Freitas Neto com o trabalho *Entre a épica e a paródia A (des) mistificação do gaúcho nos quadrinhos de Inodoro Pereyra, el renegau*. A proposta inicial era investigar as *historietas* do *gaúcho* Inodoro Pereyra - considerada a melhor paródia da HQ gaúchesca argentina - a partir do cotejo entre o discurso literário e o discurso quadrinhístico. Quer dizer, o objetivo era demonstrar a maneira pelas quais certos estereótipos e imagens telúricas ligados à figura do *gaúcho* foram ressignificados neste quadrinho, através de uma linguagem humorística e de um discurso que incursionava nos desfiladeiros da paródia e do absurdo. Além disso,

---

<sup>13</sup> *Condorito* é uma personagem da HQ chilena criada pelo cartunista Pepo (René Ríos) no final dos anos 1940 como uma resposta à visão estereotipada presente no trabalho de Walt Disney para representar a América do Sul - através da criação das personagens Zé Carioca, Pedro, o aviãozinho e o Gaúcho Pateta, representantes do Brasil, Chile e Argentina, respectivamente. Os *Supermachos* é uma série humorística criada pelo mexicano Rius (Eduardo del Río) em 1964 e que é conhecida pela maneira engenhosa como combinava humor e política no tratamento dos temas abordados. Finalmente, o *Eternauta* é a principal criação de um dos maiores criadores de quadrinhos do mundo, o argentino Héctor Germán Oesterheld, juntamente com o desenhista Francisco Solano López. Trata-se de uma HQ de ficção-científica que foi reeditada muitas vezes e que acabou se tornando objeto de muitas leituras e polêmicas na Argentina.

<sup>14</sup> Ernesto Franco é o criador da tira *Copetín*, considerada uma das personagens de HQ mais populares na Colômbia. Padroncito é o nome do ilustrador cubano Juan Padrón (1947 -), autor do quadrinho Elpidio Valdés. Quinterno é o nome do quadrinhista argentino Dante Quinterno (1909-2003), criador da série Patoruzú.

pretendia-se compreender o porquê certa discussão sobre a gauchesca, que remontava ao século XIX argentino, permanecia no século XX, considerando-se que o gaúcho Inodoro Pereyra é, sobretudo, uma paródia do *Martín Fierro*, de José Hernández.

\*\*\*

A primeira vez que vi o *gaúcho* de Fontanarrosa foi quando estava cursando uma disciplina sobre cultura e política na América Latina com o professor José Alves. Na ocasião discutíamos o livro *Culturas híbridas*, do antropólogo Néstor García Canclini, quando tomei conhecimento dos quadrinhos de Inodoro Pereyra. Nele, Canclini analisava um episódio no qual o *renegau* entabulava uma conversação com um contrabandista de fronteiras, que fazia uma espécie de metacontrabando de “balizas, barreiras, marcos, arames farpados, linhas pontilhadas”. O efeito humorístico do quadrinho era resultado de uma série de deslocamentos de sentido, criados no interior de um espaço intertextual no qual se misturavam fontes literárias, relatos populares e *mass-media*. Assim, esta HQ me pareceu um interessante objeto de estudo por tratar de uma mitologia bastante arraigada na história argentina, e que tem uma ampla recorrência dentro da sua história nacional, isto é, a “mitologia do *gaúcho* que não reconhece fronteiras, o habitante da ‘imensidão dos pampas’”<sup>15</sup>.

Na verdade, quando decidi estudar essa HQ não tinha a mínima noção do desafio que era analisar os quadrinhos de Inodoro Pereyra, e tampouco imaginava o quão difícil seria estudar esta personagem de grande sucesso e aceitação popular em toda Argentina. Minhas dificuldades começavam com a linguagem forjada pelo quadrinho, que exagera até o limite o jargão gauchesco-nativista, que teria sido criado pela literatura gauchesca, aclamado pelo folclore

---

<sup>15</sup> CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 342.

nacional e reproduzido por gente do campo e da cidade através da sua espetacularização nos meios midiáticos. “Güeno” ao invés de “bueno”, “yo jui” ao invés de “yo fui”, “renegau” ao invés de “renegado”, “poyo” ao invés de “pollo” são exemplos da preciosidade do linguajar utilizado pelos quadrinhos. Sem contar os inúmeros termos de difícil tradução, alguns de origem indígena, como “ahijuna”, “malaya”, “ñanduti”, “huinca”, etc.

É claro que Fontanarrosa não inventou simplesmente tais palavras, pois elas aparecem na literatura gauchesca argentina e fazem parte do capital simbólico da nação. Algumas, inclusive, são familiares ao leitor brasileiro por causa da tradição gaúcha do Rio Grande do Sul, como vemos no emprego nas *historietas* de termos como “guri”, “chiripá”, “bombacha”, “carpincho”, “prienda”, etc. Não obstante, e volto a insistir, a grande inovação de Fontanarrosa foi a forma como combinou o preciosismo do jargão gauchesco-nativista numa narrativa de densa expressividade, que exagera propositadamente a fim de obter um efeito caricato daquilo que se pretende ironizar. E, neste caso, o humorista quis desmistificar o universo telúrico do gaúcho argentino.

Como exemplo, reproduzo as palavras empregadas pelo narrador no episódio “Gurizito pelo chuzo”, publicado na revista *Mengano* em 1974.

De pie sobre la pampa horizontal y tozuda, Inodoro era un almácigo vivo de tradición, una mandioca preñada de acervo nativo.

*De pé sobre o pampa horizontal e teimoso, Inodoro era uma aroeira viva de tradição, uma mandioca prenhe de acervo nativo* [Tradução nossa].

Um fato que chama a atenção neste excerto são as figuras de linguagem utilizadas, bem como a maneira como elas estão combinadas. Primeiramente, destaco o pleonasma proposital contido na expressão “pampa horizontal” – existiria por acaso um pampa vertical? – que combinado com o termo “tozuda” produz um efeito hilário. Além disso, a comparação de Inodoro

Pereyra com dois elementos da natureza, a aroeira e a mandioca, é no mínimo engraçada. Mais uma vez as metáforas reforçam o tom burlesco e exagerado do quadrinho: Inodoro estaria para a “tradição” e para o “acervo nativo” tal e qual a aroeira e a mandioca estão para a natureza. Entende-se, assim, porque Fontanarrosa definiu esta HQ “poema telúrico”. A pergunta que fazemos é: trata-se efetivamente de um poema telúrico ou de uma sátira contra o telurismo?

Uma segunda dificuldade foi tentar recuperar as inúmeras referências que os quadrinhos criados pelo *Negro* fazem à história argentina, a episódios políticos recentes, ao universo da comunicação de massa, ao folclore, à literatura e ao radioteatro gauchescos, etc. Obviamente, em se tratando de um discurso paródico que dialoga com uma infinidade de interlocutores, que vão de Sarmiento a Borges, do *Martín Fierro* de Hernández aos *gauchos* de Molina Campos, do problema agrário oitocentista às reivindicações sócio-ambientais do *Greenpeace*, não foi possível furtar-me da tarefa de entender como funciona uma paródia, e qual a função do humor nestes quadrinhos. Logo, tive que me confrontar com uma extensa bibliografia sobre humor e riso, que vai de Freud a Bergson, dos aportes da análise do discurso à filosofia. Todavia, em muitos momentos era difícil captar a piada, entender a ironia, analisar a sequência de *gags* que levavam ao riso nos quadrinhos de nosso gaúcho. Talvez essa dificuldade tenha sido decorrência da pretensão de se propor uma análise de uma HQ tão argentina e em diálogo aberto com os discursos sobre a nacionalidade.

Explico melhor: Inodoro Pereyra foi uma *historieta* bastante consagrada no seu país, embora não teve êxito fora da Argentina, ao contrário do que sucedeu com outras personagens criadas por Fontanarrosa. A explicação para isso é muito simples: trata-se de um quadrinho *muuy argentino*, embora ele tenha sido criado justamente como uma paródia e uma sátira deste suposto “ser nacional”. Logo, como explicar o paradoxo? Como explicar que uma paródia da

argentinidadade seja apresentada como uma obra argentina? O problema que se apresentava para esta pesquisa estava muito claro. O próximo passo seria ler os quadrinhos e ver com quais temas eles dialogavam. Canclini já havia dado a pista inicial de que Don Inodoro seria um *ensaio de rediscussão da oposição entre unitários e federais*. A questão era saber como o quadrinho teria feito isso, e a partir de quais estratégias gráfico-textuais se passava de um discurso épico para outro paródico.

Enfim, a grande questão que se colocava neste trabalho era entender se a paródia de Fontanarrosa de fato subvertia certa discussão sobre a gauchesca que remontava ao século XIX argentino, ou se ela continuava operando segundo as mesmas premissas que nortearam tal discussão. Em outras palavras, nosso objetivo foi investigar se esta HQ desmistifica e consegue desmontar o universo telúrico do gaucho argentino, ou se acaba mistificando o mesmo por outras vias. Para tanto, foi preciso recuperar uma série de leituras e tradições conformadas durante a gestação de uma história pátria argentina para compreender o que Fontanarrosa estava parodiando. Tarefa não muito simples, diga-se de passagem, a começar pelo problema da fonte sobre a qual estávamos nos debruçando.

\*\*\*

Apesar da ampla circulação e presença das histórias em quadrinhos no mundo contemporâneo, observa-se ainda sua pouca inserção como fonte documental nos trabalhos dos historiadores. Ora, isso é resultado de uma imagem pejorativa vinculada aos quadrinhos, e também da dificuldade de se trabalhar com este tipo de fonte, que exige uma abordagem em muitos casos original e interdisciplinar. Acrescenta-se a este quadro o problema dos arquivos e fundos documentais, em geral desassistidos pelas políticas de Estado no que tange à gestão de documentos desta natureza. Neste sentido, um historiador que queira trabalhar com HQ deve ter

em mente o caráter descontínuo, fragmentário e assistemático da documentação, que freqüentemente se encontra em coleções particulares e de difícil acesso. É claro que este é um quadro mais geral, já que hoje existem iniciativas públicas de arquivamento e preservação de quadrinhos, como é o caso da Gibiteca Henfil, situada na cidade de São Paulo, e considerada a mais importante instituição do gênero no país. No que se refere ao segundo ponto, também é preciso dizer que os historiadores, de maneira geral, são mal preparados para lidar com este tipo de linguagem, que exige uma abordagem que transite por um conjunto de disciplinas, que vão da comunicação social à lingüística, da sociologia da cultura à pedagogia, dos estudos de cultura visual à semiótica.

Outro ponto que talvez explique porque os quadrinhos não ingressaram de maneira mais substancial nos domínios de Clio é a persistência da ideia de que os gêneros estariam divididos em maiores e menores, divisão fomentada pelo suposta tensão entre arte popular e belas artes, imagem e palavra, arte e mercado, cultura popular e erudita. E ainda que tal discussão esteja mais ou menos resolvida no plano teórico, *numa dimensão acadêmica e institucional a convicção é menos conclusiva*. Dito de outro modo,

A HQ como objeto às vezes privilegiado para a discussão remete a discussões que fixam equívocos pares fixos: elite/massa; popular/arte; indústria massiva/experimentação e vanguarda. Entretanto, a HQ tem uma escritura exibicionista e opaca, pueril e sofisticada, complacente com a indústria e resistente ao seu ofício. De todos os registros visuais, talvez sua linguagem seja a mais resistente à especificidade por seu jogo de mestiçagens entre gêneros, técnicas e recursos<sup>16</sup>.

Com efeito, a linguagem dos *comics* se caracteriza pelo seu caráter híbrido e impuro, que longe de outorgar-lhe um selo de inautenticidade e/ou inferioridade, é onde reside seu traço mais

---

<sup>16</sup> VAZQUEZ, Laura. “‘En el comienzo hay un muerto...’: hacia un programa de estudios de la historieta latinoamericana”. in *Diálogos de la comunicación*. n°78, janeiro- julho 2009.

original. Talvez seja por isso que existam tantas definições para se conceitualizar a linguagem *sui generis* dos quadrinhos, “‘linguagem heteróclita’, calcada na aliança bem sucedida entre cultura icônica e literária, e que explica o porquê esse gênero produz os maiores lucros da indústria editorial na atualidade<sup>17</sup>. Porém, de todas as definições que temos encontrado, desde a de Will Eisner, que definiu os quadrinhos como *arte seqüencial*, passando pela de Zunzunegui, segundo o qual o *comic* se caracterizaria, sobretudo, como um meio *manual, múltiplo e imóvel*, chegando até a conceitualização de *gênero impuro* de Canclini, a que mais nos pareceu apropriada é a sua concepção como um híbrido, isto é, os quadrinhos teriam sua especificidade exatamente nessa junção entre figura e palavra, significado e significante, de modo que ambos formem uma só unidade semântica. Nas palavras do argentino Pablo de Santis

A HQ se afirma nas zonas de sua indeterminação e de sua mescla: como gênero híbrido entre a narrativa e a gráfica, encontra sua pureza no ponto de máxima contaminação: palavras que são desenhos, desenhos que foram previamente palavras e que carregam ainda um peso textual<sup>18</sup>.

Isso significa dizer que “na *historieta* existem plásticas narrativas e narrativas que são plásticas. Trata-se de leitores de literatura e escritores de narrativa desenhada. Mas também de desenhistas que escrevem e escritores que desenham. Isso supõe um tratamento do relato que dificulta seu estreitamento semântico”<sup>19</sup>.

Inclusive, esse caráter híbrido já estaria presente na origem dos quadrinhos, isto é, no seu *nascimento bastardo*. O surgimento das HQs está intimamente relacionado ao aperfeiçoamento de técnicas de reprodução de imagens e ao desenvolvimento da indústria editorial, sobretudo

---

<sup>17</sup> CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. op. cit.

<sup>18</sup> SANTIS, Pablo. *La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires: Paidós, 1998. EISNER, W. *Quadrinhos e arte seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra: Universidad del País Vasco, 1992.

<sup>19</sup> VAZQUEZ, Laura. “‘En el comienzo hay un muerto...’” in *Diálogos de la comunicación*. op. cit.

aquela voltada para o setor do entretenimento<sup>20</sup>. Os quadrinhos apareceram entre o final do século XIX e início do XX em tiras diárias publicadas nas cadeias de jornal norte-americanas, expandindo-se em seguida para outros meios. Sua aparição está atrelada tanto ao advento de modernas técnicas de gravação como ao despontar de uma consciência da *imagem como notícia*, uma vez que ela se torna múltipla e repetitiva, exigindo a sua reaparição periódica<sup>21</sup>.

A criação da personagem Yellow Kid para a série *Hogan's Alley* constitui um marco na história das histórias em quadrinhos, sendo considerada por muitos especialistas como o primeiro *comic* do mundo. O *Menino Amarelo* foi criado pelo americano Richard Outcault em 1894, vindo a integrar em seguida as páginas do suplemento cômico colorido do *New York World*, do *self-made man* Joseph Pulitzer. Tratava-se de “um menino pobre e pícaro, com características metade irlandesas e metade orientais”<sup>22</sup>, e que vivia num gueto nova-iorquino. O quadrinho do menino calvo e desdentado foi o primeiro a utilizar o *balloon*, elemento gráfico que proporcionava maior dinamismo e sonoridade às palavras.

O Yellow Kid sintetizava o resultado de uma série de fatos e circunstâncias que convergiram na origem dessa forma de narrativa gráfico-visual. Do ponto-de-vista tecnológico, havia, naquela época, o conjunto de invenções que conduziram ao extraordinário desenvolvimento da imprensa. Do ponto-de-vista sociológico, destacavam-se as levas de imigrantes chegados à América do Norte, com escasso domínio da língua inglesa e, portanto, mais voltados para a contemplação de imagens do que à leitura. [...] Um outro fator importante foi a acirrada competição entre os jornais

---

<sup>20</sup> Segundo Moacyr Cirne, as HQs surgiram “como uma consequência das relações tecnológicas e sociais que alimentaram o complexo editorial capitalista, amparados numa rivalidade entre grupos jornalísticos (...) dentro de um esquema preestabelecido para aumentar a vendagem dos jornais, aproveitando os novos meios de produção e criando uma lógica própria de consumo”. CIRNE, Moacyr; *A explosão criativa dos quadrinhos*; Petrópolis: Vozes, 1972, p. 12.

<sup>21</sup> ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. op. cit. GOCÍOL, Judith e ROSEMBERG, Diego. *La Historieta Argentina Una Historia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000. Ver também: BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in *Obras Escolhidas Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>22</sup> GOCÍOL, Judith e ROSEMBERG, Diego; *La Historieta Argentina*. op. cit.

pela preferência do público, particularmente a histórica disputa entre dois magnatas da indústria jornalística norte-americana: Joseph Pulitzer e William Randolph<sup>23</sup>.

A disputa em questão foi decorrente da transferência da série para o diário *New York Journal* em 1897, graças à astúcia e visão comercial de W. Randolph Hearst, mais conhecido como o “Cidadão Kane”. Para rivalizar com seu arqui-rival, Pulitzer contratou George Luks, que criou um menino amarelo plagiado, e durante um tempo a mesma personagem foi publicada nos dois jornais concorrentes. Por causa dessa disputa, cunhou-se o termo “jornalismo amarelo”, em referência ao camisolão amarelo do Yellow Kid e também à imprensa sensacionalista e preocupada unicamente com a vendagem de seus “produtos”.

Segundo Román Gubern e Sonia Luyten, é equivocado dizer que Outcault inventou as HQs. Para os dois autores, o criador do Yellow Kid simplesmente fez a síntese de uma série de elementos que já existiam em estado latente, contidos na obra de muitos autores que se encontravam no mesmo momento criativo. A grande inovação de Outcault teria sido a introdução do balão de diálogo, elemento que definiria uma HQ como tal<sup>24</sup>.

De qualquer forma, muitos especialistas em quadrinhos afirmam que esta arte seria a evolução de formas mais antigas de narrativa seqüencial, das quais a pintura rupestre seria o exemplo mais afastado no tempo. Não obstante, os precursores mais diretos dos quadrinhos foram os desenhistas que, na primeira metade do século XIX, produziram *histórias gráficas em forma de ficção ilustrada, com diminutos blocos de prosa e (ou) verso no pé de cada vinheta, porém ainda sem globos de diálogo*<sup>25</sup>. Dentre estes desenhistas, poderíamos citar Rodolphe

---

<sup>23</sup> FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor* Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p. 51.

<sup>24</sup> GUBERN, Roman. *El lenguaje de los comics*. Barcelona: Ediciones Península, 1979. LUYTEN, Sonia M. Bibe. *O que é história em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

<sup>25</sup> FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. op. cit.

Töpffer, Wilhelm Busch, Christoffe e Angelo Agostini, considerado o introdutor dos quadrinhos no Brasil.

De qualquer maneira, o importante é saber que o surgimento da HQ como um produto cultural inédito só seria possível no contexto dos meios de comunicação de massa, o que situa os quadrinhos entre a arte e a imprensa periódica. Destinados ao consumo rápido e massivo, tiveram um crescimento vertiginoso ao longo de sua história, o que veio a caracterizá-los como um material generoso e atrelado ao entretenimento. Como um dos meios mais singulares da cultura contemporânea, muito já se comentou sobre o potencial expressivo das HQs, que misturam *artes, gêneros e épocas*, através de uma aliança muito bem-sucedida entre cultura icônica e cultura literária. Com efeito, os quadrinhos mantêm inúmeras relações com outras artes, tais como o teatro, a fotografia, a pintura e o cinema, e abrangem diversos gêneros, tipos e formatos. Enfim,

Do início do século XX até a atualidade as HQs passaram por fases diversas, se expandiram como meio de comunicação de massa e linguagem artística, abarcaram todos os gêneros possíveis, do infantil ao erótico, sofreram preconceito e discriminação por parte da sociedade e da academia, sobreviveram a tudo isso e atualmente vêm sendo largamente estudadas nos meios acadêmicos, que se curvaram à força e singularidade dessa arte centenária, nomeando-a de “Nona-Arte”<sup>26</sup>

Todavia, ainda que a HQ possa ser vista hoje como uma arte consolidada, ela ainda sofre o ranço de ser considerada uma arte menor, já que seria “filha do comercialismo e da tecnologia, concebida por descuido e nascida por acidente”<sup>27</sup>. Sem contar que, ainda hoje, existem inúmeros lugares-comuns que continuam insistindo na obviedade da linguagem das HQs, como se esse meio de comunicação não apresentasse nenhuma complexidade. Ora, tais referências aos

---

<sup>26</sup> FRANCO, Edgar Silveira. *HQTRÔNICAS: do suporte papel à rede Internet*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2004, p. 22.

<sup>27</sup> HORN, Maurice. “El nacimiento de los cómics norteamericanos. Infancia y fantasía en las primeras páginas de cómics” in *Historia de los comics*. Toutain Editor, Barcelona; s/ data.

quadrinhos como “subliteratura”, “sub-arte”, ou uma espécie de “ópio literário”, que visaria unicamente a estandardização e alienação, é ressonância de certo debate sobre cultura de massa e indústrias culturais, que não obstante seu tom crítico contra a arte massificada, está assentado muitas das vezes em premissas elitistas e numa concepção aristocrática de cultura<sup>28</sup>.

Para sair deste lugar-comum, é preciso desviar-se do argumento hegemônico de arte, problematizando o cânon artístico e indo mais além da clivagem dos gêneros. Em suma, é preciso historicizar as HQs, abandonando o rótulo de “marginalidade” que lhe é atribuído para indagar-se sobre sua materialidade, suas condições de produção, difusão e recepção. “Trata-se de pensar nas variáveis materiais de difusão destas imagens, nos modos de produção e apropriação, nas transformações nas tecnologias de impressão, na posição destes profissionais e, em suma, na articulação destas imagens com os contextos e tramas culturais nos quais se inserem”<sup>29</sup>.

Neste sentido, não é forçoso reconhecer que o surgimento das HQs significou uma verdadeira *revolução narrativa, que adicionou imagens dinâmicas ao texto impresso*. E embora a linguagem dos comics possua uma série de elementos significantes largamente conhecidos por todos (onomatopéias, metáforas visuais, balões, enquadro) não se pode perder de vista que eles nem sempre existiram, mas foram criados a partir de uma convenção social. Convencionalidade, montagem e sucessão foram e são condição *sine qua nom* para o surgimento do relato nas HQs, e para a conformação da sua linguagem. Tais considerações desmontam o argumento da obviedade

---

<sup>28</sup> A relação entre quadrinhos e cultura de massa pode ser remontada aos polêmicos debates promovidos pela Escola de Frankfurt, que discutiu exaustivamente questões como o potencial revolucionário (Walter Benjamin) ou alienante (Adorno) dos meios de comunicação de massa, a relação destes com as culturas populares, o papel do mercado na conformação de objetos artísticos e a relação entre arte e mercado. Enfim, “cultura de massas’ torna-se [...] uma definição de ordem antropológica [...] válida para indicar um preciso contexto histórico [...] onde todos os fenômenos comunicativos - desde as propostas para o divertimento evasivo até os apelos à interiorização - surgem dialeticamente conexos, cada um deles recebendo do contexto uma qualificação que não permite reduzi-los a fenômenos análogos surgidos em outros períodos históricos” LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 16. ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

<sup>29</sup> VAZQUEZ, Laura. ““En el comienzo hay un muerto...”” in *Diálogos de la Comunicación*. op. cit.

do meio, pois como postulou Will Eisner, “a leitura da revista de quadrinhos é um ato de percepção estética e esforço intelectual”<sup>30</sup>.

\*\*\*

Mas por que estudar HQs? E por que interessar-se pela *historieta* latino-americana? As HQs são uma fonte privilegiada para se estudar os imaginários sociais e políticos que circulam em determinada sociedade, numa determinada época. “Enquanto produto da indústria cultural, a *historieta* participa ativamente na conformação de subjetividades e na construção de identidades”<sup>31</sup>, segundo argumentou Laura Vazquez. Trata-se de um tipo de fonte que permite inúmeras possibilidades de estudos, uma vez que se pode analisar desde questões de história política, passando pelas problemáticas do gênero e da memória, chegando até questões de história da arte e estética nos *comics*. Particularmente no caso latino-americano,

[...] estudar historietas na América Latina é se perguntar pelas condições de produção do simbólico, mas também pelas desigualdades que leva a este processo. Quer dizer, estas imagens e textos de circulação massiva e popular, vendidas a preços módicos em bancas de revistas, também constituem fenômenos de dominação, resistência, negociação, choque e transculturação. Em outros termos: produzem um amálgama que de modo paradigmático revela uma série de tensões entre modernização/nação, globalização/diferença, mundialização/tradição<sup>32</sup>.

A problemática da produção do simbólico é um ponto chave para se explicar a relevância de se estudar quadrinhos num sentido mais geral, e a produção latino-americana de historietas, em particular. Como "lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, [que]

---

<sup>30</sup> EISNER, W. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 8. CAVALCANTI, Ionaldo A. *Esses incríveis heróis de papel*. São Paulo: Editora Mater, s/data. ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. op. cit.

<sup>31</sup> VAZQUEZ, Laura. ““En el comienzo hay un muerto...”” in *Diálogos de la Comunicación*. op. cit.

<sup>32</sup> Idem.

aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva"<sup>33</sup>, os quadrinhos acionam exatamente este nível simbólico, colocando em evidência as representações coletivas que circulam em determinada sociedade. Segundo Baczko, através do estudo dos imaginários sociais é possível compreender melhor o exercício do poder, já que o paradoxo entre imaginação e poder é apenas aparente. *A imaginação está no poder desde sempre*, pois nenhum poder pode prescindir de representações coletivas, inscritas no âmbito do imaginário e do simbólico. Não se trata meramente de um *adorno* das relações econômicas e político-sociais, ou de um *reflexo da realidade*. Imaginário não se confunde com algo ilusório, mas, pelo contrário, é uma das forças reguladoras da vida coletiva. Designa identidades e maneiras de pertencimento social, e é por isso um lugar de conflitos e de tensões<sup>34</sup>. Neste sentido, os quadrinhos seriam um dos canais de acesso aos imaginários sociais, e também onde os mesmos são produzidos.

A história da HQ latino-americana não está apenas nos seus papéis impressos. Está na memória de suas gentes, nas ruas e nas bibliotecas, nos cruzamentos de referências de autores, obras e leitores, nos exílios forçados, nas palavras e nos silêncios, nos sobre-entendidos e nos mal-entendidos, na apropriação estrangeira de parâmetros, na fusão do imposto e do naturalmente próprio. Falar de HQ latino-americana é, então, falar de injustiça social, de perseguição política e liberações, de esquerdas, centros e direitas [...]”<sup>35</sup>.

Na América Latina, os estudos das HQs tiveram uma forte influência tanto dos chamados “estudos visuais” (de matriz semiótica e linguística), como da tradição da história cultural francesa, via estudos iconológicos. Mas como teria se conformado um campo de estudos de

---

<sup>33</sup> CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. op. cit., p. 336.

<sup>34</sup> BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.

<sup>35</sup> GARCÍA, Fernando. *La historieta latinoamericana. Cuba- Chile – Uruguay*. Tomo I. Buenos Aires: Ediciones El Escriba: Sonaste Maneco: La Bañadera del comic, s/ data.

quadrinhos? Quais são os discursos que circulam na academia sobre as HQs? Como a HQ foi estudada na América Latina, e na Argentina de modo particular?

\*\*\*

De acordo com Laura Vazquez, “os quadrinhos são uma linguagem que entra na academia quando finaliza sua época dourada. Ou dito provocativamente: no momento em que a HQ se torna “pós-HQ” é que aparece a análise sociológica”<sup>36</sup>. Com efeito, os primeiros estudos que propuseram pensar a HQ como um problema teórico relevante começaram na década de 1960, momento no qual os quadrinhos se recuperavam da crise dos anos 40, e que havia implicado na sua perseguição como objeto nocivo às crianças e atrelado à propaganda e à manutenção do *establishment*. Esta aproximação “curiosa, esnobe, pedante e necessária” que se fez em relação aos *comics* baseou-se nos modelos estruturalistas em voga, de crítica marxista (DORFMAN e MATTELART: 1972) e da semiologia (ECO: 1965). Parece que tais trabalhos tinham uma preocupação comum: revelar os mecanismos ideologizantes contidos nas HQs, através de uma hermenêutica decifradora do discurso. Outro ponto comum é que estes primeiros trabalhos abordaram os quadrinhos sobretudo como discurso textual, subordinando a imagem desenhada ao texto escrito, como comprova a tese de Oscar Masotta de que os *comics* seriam “literatura desenhada”<sup>37</sup>.

Particularmente o livro dos chilenos Ariel Dorfman e Armand Mattelart, publicado no contexto do governo da Unidade Popular de Salvador Allende, teve um impacto muito forte nos estudos de HQs na América Latina. “A partir da convicção de que a revolução requeria uma mudança profunda na sociedade, e apostando na concepção de um “homem novo”, Dorfman e

---

<sup>36</sup> VAZQUEZ, Laura. “En el comienzo hay un muerto...” in *Diálogos de la Comunicación*. op. cit.

<sup>37</sup> DORFMAN, Ariel e MATTELART, Armand. *Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1980. ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. op. cit. MASOTTA, Oscar. *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires: Paidós, 1970.

Mattelart lêem os quadrinhos do Pato Donald destacando os mecanismo que, nos seus termos, manifestam a ideologia neo-colonialista que sustenta a série”<sup>38</sup>. Esta abordagem de corte marxista, entretanto, se ateuve aos elementos textuais desta HQ, ignorando sua parte gráfica. De qualquer maneira, seja centrando-se numa narrativa do *comic* como parte de um sistema mitológico, seja enfatizando seus elementos ideológicos, o caso é que a abordagem estruturalista foi responsável pela homogeneização do campo de estudos de quadrinhos na década de 1960 e 1970.

Por outro lado, surgem nos anos 70 e 80 trabalhos que tentaram questionar a exclusão dos quadrinhos dos discursos acadêmicos por causa de sua conceitualização como veículo ideológico ou como um gênero menor. Nestes trabalhos, ocorreu gradativamente a passagem da polêmica envolvendo a semiologia e o marxismo – “entre estrutura e consciência, como habilmente sintetizou Masotta” – para uma discussão pautada nos problemas de definição de uma *cultura nacional e popular*. A tese revisionista de Jorge Rivera sobre “literaturas marginais”, por exemplo, tentou inserir a HQ nos estudos literários mais amplos, apesar de fazê-lo segundo as mesmas premissas do modelo anterior. Quer dizer, o teórico “esgrime uma atitude defensora da historieta a partir do âmbito de enunciação no qual ela não é reconhecida, tomando como próprios alguns dos sistemas e mecanismos de exclusão que regulam o campo literário”<sup>39</sup>.

Neste período também se destacaram as propostas de Juan Sasturain e Eduardo Romano, estudiosos da historieta argentina muito respeitados no seu país. Tanto Rivera quanto os dois últimos estavam envolvidos no mesmo projeto de valorização do suposto caráter marginal da HQ,

---

<sup>38</sup> ALDANA, Fabiola. “La historieta como traducción cultural” in Lisa BRADFORD (comp). *La cultura de los géneros*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2001, p. 134.

<sup>39</sup> Idem, p. 138. Ver também: BERONI, Lucas Rafael. “El discurso sobre la historieta en Argentina (1968 – 1983)” in *Diálogos de la comunicación*. *Dialogos de la comunicación*. n°78, janeiro- julho 2009.

a partir dos debates e ferramentas oriundos das ciências sociais. Sasturain, por exemplo, estava preocupado com a construção na Argentina de uma HQ nacional, cujo lugar de expressão seria exatamente a marginalidade, o *locus* de resistência contra a hegemonia cultural. Em outras palavras,

A série de trabalhos de Eduardo Romano, Jorge B. Rivera, Carlos Trillo, Guillermo Saccomanno e mais tarde, Juan Sasturain, ocupa os espaços do “entretenimento” e, de modo geral, os espaços definidos como *marginais* pela cultura oficial na Argentina, para instalar ali os sentidos e as formas de uma nova “seriedade”: a de uma produção cultural massiva subterrânea, vinculada aos sentimentos emancipadores de um povo subjugado<sup>40</sup>.

O mais interessante é que essa revalorização da HQ ocorre justo num momento no qual “a historieta deixava de ser um objeto cativante do olhar intelectual, possivelmente por causa da derrota que o mesmo campo atravessa durante a nova etapa”. Contudo, apesar das novas reflexões propostas por estes estudiosos, seguiu a convicção de fundo de que os quadrinhos, uma vez vinculados aos meios de comunicação de massa, *impunham a configuração de uma realidade*<sup>41</sup>.

Atualmente, os estudos sobre os *comics* têm buscado entender muito mais as ferramentas que a HQ dispõe para *representar* a realidade do que propriamente avaliar o quão verossímil é uma historieta. Tal perspectiva está totalmente de acordo com a noção flusseriana de “mundo codificado”, isto é, a noção de convencionalidade sobre a qual está assentada a experiência do mundo social<sup>42</sup>. Hoje é central aos trabalhos sobre HQs o problema da *representação visual e seu lugar na cultura, o que extrapola em muito o campo das historietas, do humor gráfico e da*

---

<sup>40</sup>BERONI, Lucas Rafael. “El discurso sobre la historieta en Argentina (1968 – 1983)” in *Diálogos de la comunicación*. op. cit.

<sup>41</sup> Idem. RIVERA, Jorge. *Panorama de la historieta en la Argentina*. Libros del Quirquincho, Buenos Aires, 1992. SASTURAIN, J. “Un punto clave de la historieta en nuestro país: *El Eternauta*”. in *Clarín, Cultura y Nación* (27/07/1978): pp. 2-3.

<sup>42</sup> FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado Por uma Filosofia do Design e da Comunicação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

*caricatura*. Nas abordagens mais recentes, a HQ tem recebido uma abordagem estética e/ou sociológica que tem destacado a especificidade da sua linguagem, sem recair na mera celebração ou em teses nostálgicas do populismo cultural.

Neste sentido, os novos estudos sobre as HQs têm insistido na sua definição como tradução cultural, ou seja, como re-escritura feita através de um duplo processo: de codificação (do roteiro ao desenho narrativo) e de decodificação (a leitura). Também tem se buscado calibrar melhor na análise dos diferentes níveis que compõem a estética híbrida das narrativas desenhadas: imagem e palavra, massivo e popular, popular e erudito, etc. “Um dos problemas que supõe em termos analíticos descrever as práticas de produção e recepção dos quadrinhos está ligado à dificuldade de analisar as práticas e discursos dos setores populares”<sup>43</sup>. Contudo, a relação entre culto/popular/massivo tem sido pensada mais em termos de intersecção e hibridação, do que como dicotomia, se bem que muitos autores têm alertado que não se pode ignorar a tensão entre setores hegemônicos e culturas populares, bem como a apropriação desigual do capital cultural por cada um desses grupos. O popular como problema tem sido a tônica de boa parte destes trabalhos.

Ora, se o problema da representação se encontra no centro da reflexão sobre HQs, como isso funciona então? Como entender as complexas mediações que existem entre os quadrinhos, os meios de comunicação de massa e os imaginários que circulam em determinada sociedade e que são acionados pelo desenhista de quadrinhos? Voltemos aos quadrinhos de Inodoro Pereyra, e vejamos como tais questões se colocam nesta historieta argentina.

\*\*\*

---

<sup>43</sup> VAZQUEZ, Laura. ““En el comienzo hay un muerto...”” in *Diálogos de la comunicación*. op. cit.

Como já dissemos, o presente estudo trata do problema da *representação* do *gaucho* nas historietas de *Inodoro Pereyra*, personagem criada pelo humorista gráfico rosarino Roberto Fontanarrosa na década de 1970. *Inodoro Pereyra*, *el renegau*, nasceu nas páginas da revista cordobesa *Hortensia* em 1972, no marco das comemorações do centenário do *Martín Fierro* de José Hernández e de revitalização do humor gráfico argentino a partir do interior do país. Através deste quadrinho, analiso como se forja uma linguagem humorística gauchesca que tem como matéria-prima a paródia, e quais são os alcances e limites deste discurso que imita a outros discursos. Em relação ao meu *corpus documental*, trabalho particularmente com as revistas *Hortensia*, *Mengano* e *Siete Días*, publicações onde as historietas de Inodoro Pereyra estiveram vinculadas entre 1972 a 1976. Ressalto que não encontrei todos os números das publicações mencionadas, e principalmente no caso de *Siete Días*, as lacunas na documentação foram enormes – consegui apenas cinco edições para o período em questão<sup>44</sup>.

O objetivo principal desta pesquisa é compreender o motivo pelo qual uma discussão sobre a gauchesca permanece no século XX argentino. Para isso, tento recuperar as inúmeras referências que esta HQ faz à literatura, ao folclore e ao radioteatro gauchescos, tendo em vista que toda paródia se constrói a partir de um referencial intertextual. Ao recuperar os modelos com os quais Fontanarrosa faz referência, busco entender se o humorista de fato subverte a metáfora sarmientina civilização e barbárie, ou se a reitera por outras vias.

---

<sup>44</sup> Entre maio a julho de 2009, estive na Argentina para fazer minha pesquisa nos arquivos e fundos documentais deste país. Meu objetivo era buscar as revistas nas quais Inodoro Pereyra foi publicado originalmente e, por sorte, consegui uma documentação inédita e ainda não estudada de maneira sistemática. Em Córdoba entrevistei o humorista gráfico e amigo pessoal de Fontanarrosa, Crist, também integrante do grupo responsável pela composição da página de humor do jornal *Clarín*. Em Rosario estive com os amigos do criador de Inodoro Pereyra, *Los Galanes*, e também com sua viúva, Gabriela Mahy, que me mostrou o estúdio onde o humorista trabalhava. Entretanto, não obtive permissão para consultar o arquivo pessoal de Fontanarrosa, por causa da indefinição pelos direitos autorais de sua obra devido ao seu recente falecimento.

Ressalto que levei em consideração o tipo de linguagem que o quadrinho põe em cena, já que estamos diante de uma HQ de humor, que trabalha sua mensagem humorística a partir de recursos como a condensação, o exagero, a aliteração, a antítese e o uso de estereótipos. Trata-se de uma linguagem do *encoberto e do não-dito*, que opera a partir de deslocamentos semânticos e dos duplos sentidos; daí a dificuldade de analisá-la. Além do mais, nota-se que o ágil traço de Fontanarrosa guarda muitas semelhanças com a caricatura e com o desenho humorístico. Isso é devido tanto a sua filiação à historieta de humor como ao seu manuseio da paródia. Afinal, uma HQ humorística tem outras dimensões que não fazem parte, por exemplo, de um quadrinho de aventuras. Enfim,

[...] a historieta humorística tem uma série de características que a diferenciam da historieta narrativa. O desenho é simples e com tendência à caricatura. O leitor deve compreender a situação com um golpe de vista. Não há lugar para os detalhes. Neste fundo só existem aqueles elementos que são indispensáveis para a compreensão da seqüência. É um gênero de uma só direção; a atenção viaja como uma flecha do primeiro ao último quadro<sup>45</sup>.

Esta dissertação de mestrado está dividida em quatro capítulos. No primeiro trato da biografia do criador de Inodoro Pereyra, relacionando sua trajetória às suas escolhas gráficas, como o humor, a paródia e o traço caricatural. Abordo também o nascimento de um marco na história da historieta gauchesca, isto é, analiso o surgimento dos quadrinhos de Inodoro Pereyra, considerada a melhor paródia dos quadrinhos gauchescos. Explico a origem do nome das personagens e sua importância para o relato, bem como abordo a mudanças que as histórias sofreram com o passar do tempo. Trato também dos modelos iconográficos e textuais que Fontanarrosa utilizou para desenhar as aventuras de Inodoro Pereyra, relacionando-os com cada fase que a personagem atravessa.

---

<sup>45</sup> SANTIS, Pablo. *La historieta en la edad de la razón*. Paidós: Buenos Aires, 1998.

No segundo capítulo discorro sobre a relação entre humor e política nos quadrinhos do criador do *renegau*. Para tanto, me apoio numa longa bibliografia sobre humor e humor gráfico argentino, tentando entender a relação entre o riso e determinado contexto social. Assim, faço algumas considerações teóricas sobre o problema do humor e da arte do cômico, passando pela questão do humor gráfico e, finalmente, trato de algumas publicações humorísticas argentinas, em especial a revista *Hortensia*, onde as aventuras de Inodoro Pereyra foram inicialmente publicadas. Termino o capítulo discutindo a arte da paródia em Fontanarrosa.

Na terceira parte da dissertação, explico porque Inodoro Pereyra foi chamado de “poema telúrico”. Faço, assim, uma discussão sobre o telurismo que o quadrinho pretende desconstruir, através da ridicularização de uma figura que se tornou central na história argentina. Neste capítulo traço um longo processo através do qual o gaúcho se tornou uma controvertida figura de identidade, implicado na metáfora cunhada por Sarmiento “civilização e barbárie”. Mostro como essa leitura ao mesmo tempo dual e ambivalente acerca do homem dos pampas foi inaugurada a partir do *Facundo*, atravessando textos seminais como *Martín Fierro* e *Radiografía de la pampa*. Finalizo explicando as razões pelas quais o gaúcho se tornou um símbolo dos conflitos e tensões presentes na Argentina moderna, funcional em muitos momentos por sua associação com o que seria *próprio e particular* a este país, e rejeitado em outros por causa de sua relação com a parte bárbara que se pretendia excluir.

Finalmente, no último capítulo analiso os alcances e limites do discurso paródico criado por Fontanarrosa. Discuto, assim, desde a relação de Pereyra com outras personagens da HQ gauchesca, passando por cada instância que está sendo parodiada nesta historieta. Quer dizer, tento cotejar as discussões sobre literatura gauchesca, folclore e radioteatro com a releitura que Fontanarrosa faz destes três temas, através de sua incursão nos desfiladeiros da paródia.

O mais importante a destacar é que através desta historieta, ainda não estudada de maneira sistemática, é possível repensar importantes questões que marcaram a história argentina, e que foram responsáveis pela conformação de subjetividades e projetos identitários naquele país. *Paródia estupenda da épica gauchesca*, os quadrinhos de Inodoro Pereyra são um ótimo exemplo da desconstrução *das fábulas de identidade cunhadas tanto na tradição literária argentina como no amplo espaço cultural da pós-modernidade*. Quer dizer,

Há um século, os argentinos discutem se a política cultural deve optar pela civilização das metrópoles, rechaçando a barbárie do autóctone, ou por uma reivindicação enérgica do nacional-popular. Ao chegar à beira do século XXI, quando as indústrias culturais como as histórias em quadrinhos e as telenovelas nos fazem habitar um espaço internacional, frente à pergunta de se preferimos Sarmiento ou Rosas, é melhor nos aproximarmos de Inodoro Pereyra<sup>46</sup>.

Enfim, é preciso esclarecer que uma das principais dificuldades que encontramos ao analisar os quadrinhos de Inodoro Pereyra foi lidar com tão ampla bibliografia, já que nosso estudo transita por praticamente toda a história da nação argentina, do século XIX ao século XX. Além disso, as aventuras de nosso herói dialogam com uma multiplicidade de temas, espaços e temporalidades, que vão do caudilhismo oitocentista à ditadura militar de 1976, e que dadas as limitações de um trabalho de mestrado, criaram alguns percalços para a investigação. Contudo, sabemos que não se pode esgotar a análise destes quadrinhos em apenas três anos de estudo, e tampouco temos esta pretensão. Por outro lado, isso não inviabiliza que seja feita uma análise, ainda que incompleta e provisória, sobre a representação discursiva e iconográfica da mais bem sucedida paródia da HQ gauchesca argentina.

---

<sup>46</sup> CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. op. cit., p. 341.



IV – “Pobre gajo batarás”<sup>47</sup>

\*\*\*

#### NOTA AOS LEITORES

Em relação às citações em espanhol presentes no corpo do texto, optei por traduzi-las quando se tratavam de comentadores e da bibliografia utilizada, e deixei-as no original no caso das fontes pesquisadas. Além disso, devido a proximidade entre português e espanhol, traduzi somente as citações que continham o jargão gauchesco-nativista, assim como os diálogos presentes nos quadrinhos. Ao final deste volume, encontra-se um índice das ilustrações, contendo as referências de cada imagem, bem como os créditos das mesmas. Os quadrinhos analisados também podem ser encontrados na íntegra no item ANEXOS. Finalmente, o significado das palavras assinaladas com um asterisco (\*) pode ser encontrado consultando-se ao final um glossário de termos gauchesco-nativistas, elaborado especialmente para este trabalho.

---

<sup>47</sup> “-Pobre gajo *bataráz*\* [caipira], está abrindo sua pele, já que nem para dar um conselho, como se costuma dizer, você se lembra / -Cada dia canta pior.” [Tradução nossa]. Destaco que neste quadrinho parodia-se o tango “Pobre Gallo Bataráz” de José Ricardo e Adolfo Herschel.





- Parece mentira! Com a situação que se vive e o senhor fazendo piadas!

- Sabe o que acontece? Já ouviu falar da famosa “divisão internacional do trabalho”? *Bueno...* a nós coube fazer rir.



Lo primero que hay que distinguir es que Fontanarrosa es un hombre que trabajó en el humor gráfico y en el humor literario con igual éxito en Argentina. No ha tenido la trascendencia de Quino en el humor gráfico con su obra *Mafalda*, que ha sido traducida a quince idiomas y ahora es llevada al japonés. Pero, en un ámbito de consumo interno, los personajes como “Boogie el aceitoso” o “Inodoro Pereyra y su perro Mendieta”, tuvieron un valor preferente, dominante.

*(Entrevista con Pedro Luis Barcia. Clarín, 29/07/2007)*

En general nuestro trabajo tiene un componente de información muy grande, una gran observación de la realidad, de leer qué pasa, y después, obviamente hay un porcentaje de oficio que es: “que hago con esta información”, porque sólo tener la información no te soluciona el problema. Y después sí, habrá un porcentaje que yo definiría como facilidad personal [...] Pero digo, si tengo que esperar la inspiración me muero de hambre, ¡yo tengo que publicar todos los días!

*(Entrevista con Roberto Fontanarrosa. Sólo Líderes, 2006).*



## CAPÍTULO 1

---

### UM SOLITÁRIO GAUCHO NO PAMPA

Vinte de Julho de 2007. Uma multidão composta por amigos, familiares, torcedores do Rosário Central ou simplesmente curiosos aglomerou-se em frente ao estádio *Gigante de Arroyito* para dar o último adeus ao contista e humorista gráfico Roberto Fontanarrosa. Nas margens do rio Paraná, o cortejo auriazul cantou emocionado a marcha do Central, acompanhado de um unísono “Soy Canalla, soy Canalla”. Ao mesmo tempo, uma imensa bandeira com o rosto do desenhista flamejava no ar, erguida por uma multidão de mãos anônimas. E embora a maioria dos olhos que chorava a morte de Fontanarrosa nunca o havia visto em vida, era como se todos o conhecessem de longa data. “Venimos a despedir al amigo no conocido de todos”, afirmou um dos desconhecidos presentes no sepultamento<sup>48</sup>.



**Figura 1.1** - Detalhe do estádio Gigante de Arroyito mostrando seu mascote , o “Canaya”, desenhado especialmente pelo *Negro*. O desenho foi incorporado à camiseta dos jogadores dessa equipe no dia 02/02/2007.

---

<sup>48</sup> CARAFA, Silvia. “Le decimos chau a un gran amigo de todos” in *La Capital*, 21/07/2007, p. 5.

Na cidade berço da bandeira argentina, o clima era de dor e de pesar. Rosario, município pertencente à província litorânea de Santa Fé, foi a cidade natal e lugar onde o *Negro* passou toda a sua vida. Por causa de sua atuação como quadrinhista, humorista gráfico e literato, Fontanarrosa tornou-se figura pública e um dos ícones do lugar, juntamente com personalidades como o “Negro” Olmedo e Ernesto “Che” Guevara. Segundo o humorista gráfico Carlos Gaycochea, “En Rosario va a ser un mito y se lo ha ganado”.

No bar *El Cairo*, freqüentado por Fontanarrosa e pelo grupo *Los Galanes* durante 30 anos, havia uma mesa e uma cadeira vazias, uma xícara de café e o retrato do *Negro* como última homenagem a um freqüentador ilustre. No *Monumento Nacional a la Bandera* - onde acredita-se que foi alçada a bandeira branca e celeste do exército patriota do general Belgrano pela primeira vez - ergueu-se a bandeira argentina a meio mastro, em sinal de luto pela morte do desenhista. Da Casa Rosada veio um decreto sancionando aquele dia como “Día de Duelo de la Cultura Nacional”. Segundo os jornais, toda a Argentina chorava a morte de Fontanarrosa...

Artistas dos mais diversos âmbitos, políticos, gente ligada ao mundo do futebol e um grande número de jornalistas estiveram presentes na despedida do *Negro*, cujo corpo foi velado na Cochería Bassi, no tradicional bairro de Pechincha. Na saída do cortejo em direção ao cemitério *Parque de la Eternidad*, em Granadero Baigorria, centenas de pessoas cantavam “Olé, olé, olé, Negro, Negro, Negro”. De acordo com o desenhista Caloi, “El Negro tenía una ligazón fuerte con el sentimiento popular, disfrutaba de andar con la tropa”<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> “Las imágenes de un día doloroso” in *La Capital*, 21/07/2007, p. 6.



**Figura 1.2** - Capa do diário rosarino *La Capital* de 20/07/2007, noticiando a morte de Fontanarrosa.



**Figura 1.3** - Fotografia do Monumento Nacional à Bandeira no dia da morte do *Negro*

Fontanarrosa morreu às 15h do dia 19 de julho de 2007 de uma parada cardiovascular. Desde 2003, o humorista vinha lutando contra uma esclerose lateral amiotrófica, doença degenerativa que paulatinamente foi minando sua capacidade motora. Triste ironia do destino, já que Roberto Fontanarrosa consagrou-se pela habilidade gráfica e pelo talento intranhável como *fazedor de personagens mágicos*, tais como o gaúcho Inodoro Pereyra, o cachorrinho Mendieta e o mafioso Boogie, o sebos. No dia 18 de janeiro de 2007 ele havia anunciado ao público que deixaria de desenhar suas personagens, pois a doença se agravara e já fazia algum tempo que ele vinha andando sobre cadeira de rodas. Naquela ocasião, Fontanarrosa se dirigiu com muito bom humor aos seus leitores, dizendo que, embora não seguisse mais desenhando, continuaria fazendo os roteiros, confiados ao gênio dos desenhistas cordobeses Cristóbal Reinoso, “o Crist” (que seguiria fazendo suas tirinhas para o *Clarín*) e Oscar Salas (incumbido de continuar as aventuras de Don Inodoro)<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> Segundo Salas, continuar desenhando Inodoro foi um desafio, principalmente pela pressão dos fãs e pelas expectativas depositadas sobre ele. No início, ele teria tentado fazer uma cópia fiel do desenho, mas logo percebeu que sairia um Pereyra diferente, até porque Fontanarrosa tinha deixado claro que não queria um clone de sua personagem. Algumas mudanças, então, foram se impondo. Por exemplo, os primeiros *Inodoros* criados por Salas

Finalmente, la mano derecha claudicó. Ya no responde, como antaño, a lo que dicta la mente. Por lo tanto, e independientemente de que yo siga intentando reanimarla, me veo en la necesidad de recurrir a alguno de los muchos excelentes dibujantes y amigos para que pongan en imágenes mis textos [...] Vale este informe a los lectores para que no se sorprendan al advertir que he mejorado notablemente la calidad de mis trazos y de mis colores. (FONTANARROSA, Roberto. “Carta a los lectores” in *Clarín*, 18/01/2007).

Aos 62 anos de idade, morreu o *Negro* Fontanarrosa como um artista consagrado, tanto em sua cidade natal quanto nacional e internacionalmente. Apesar da doença, “se murió con el genio y el talento intacto”, segundo dizeres de Oscar Salas, referindo-se à lucidez que o Negro manteve até o último momento. Dono de um traço rápido e de grande qualidade técnica, ficou particularmente conhecido graças às personagens *Inodoro Pereyra, el renegau e Boogie, el aceitoso*. Apaixonado por futebol, este fanático torcedor do Rosário Central também publicou os quadrinhos *Sperman e Semblanzas deportivas*. Como literato, Fontanarrosa se destacou sobretudo como contista, publicando doze livros de contos curtos, além de três romances. Em 1994 recebeu o prêmio Konex e, 12 anos depois, o governo argentino o homenageou com a medalha “Domingo Faustino Sarmiento”, pela sua distinta trajetória e por contribuir com a cultura popular daquele país.

Durante seu sepultamento, um dos integrantes da obra de teatro “Aryentains” (baseada no último livro de Fontanarrosa *El rey de la milonga*), brincou que a morte do *Negro* ofuscou o lançamento da candidatura à presidência da nação da então senadora Cristina Fernández de Kirchner, realizada no dia anterior em La Plata. Mas afinal, quem é o homem “que logró opacar a Cristina”? Como explicar essa despedida tão emotiva e dolorosa suscitada pela morte de um desenhista de quadrinhos? A que se deve o sucesso da obra e das personagens criadas por

---

saíram com 4 dedos, ao contrário dos 5 que o *Negro* costumava desenhar. ALBERTO, Celina. “Una mano para Inodoro” *La voz del Interior*, 9/02/2007.

Fontanarrosa? Se se considera acertado o prognóstico do intendente de Rosario, Miguel Lifschitz, segundo o qual “el Negro dej[ó] una gran obra literaria y humorística, una obra monumental que seguramente se agigantará con el tiempo”, como avaliá-la? Por que seus personagens teriam caído no gosto popular argentino, passando a constituir um capital simbólico relacionado ao imaginário social da nação.



**Figura 1.4** – Homenagem do cartunista brasileiro Santiago ao amigo Fontanarrosa, através de sua personagem Macanudo Taurino.

### 1.1 - Roberto Fontanarrosa: Um artista de todos

Roberto Fontanarrosa nasceu em Rosario no dia 26 de novembro de 1944 e, como narra na sua autobiografia, desde pequeno seria *negro e canalla*. Com 10 anos de idade, o pequeno Fontanarrosa foi levado pela primeira vez *a la cancha* para ver uma partida entre Rosario Central e Tigre e foi aí que nasceu o seu amor pela bola. Seu sonho era ser um jogador de futebol, seguindo uma carreira esportiva a exemplo da que seguira seu pai, que foi um homem do basquete. Na escola, o rosarino não era dos alunos mais aplicados: tinha dificuldades com Química, Matemática e Física, e era bastante disperso. Ele passava longas horas copiando os quadrinhos “Rayo Rojo”, “El Tony”, “Puño Fuerte” e “Misterix” e, como disse uma vez, “no

sabía por entonces qué iba ‘a ser’, pero sabía lo que no me gustaba ‘hacer’”<sup>51</sup>. Nessa mesma época, Fontanarrosa começou a fazer um curso de desenho à distância chamado os “12 famosos artistas”, ministrado pela *Escuela Panamericana de Arte*, só porque entre os seus mestres estava o italiano Hugo Pratt<sup>52</sup>. Anos depois, nosso humorista reconheceu sua dívida para com o criador do *Corto Maltés*, que juntamente com Quino, foi seu grande *maestro* e exerceu sobre sua obra importante influência.

Após repetir o terceiro ano na Escola Politécnica Industrial, Fontanarrosa decidiu abandonar os estudos. “Yo he sido el pionero en la deserción escolar”, confessou. Anos depois, sua segunda esposa lembrará de um curioso episódio, no qual ela recebera uma ligação da Universidad Nacional de Córdoba comunicando que o Negro fora escolhido para receber o título de *Doctor Honoris Causa*. Ao dar a notícia ao marido, o desenhista simplesmente lhe disse: “E o que que é isso?”. Gabriela lhe explicou, então, que se tratava de uma distinção acadêmica, ao que Fontanarrosa replicou: “Acontece que soa a Habeas Corpus”. Em relatos como este, percebe-se claramente o senso de humor do rosarino, bem como sua modéstia e simplicidade, comentados por muitas pessoas que o conheceram de perto.

Les voy a contar que estuve en Córdoba, donde me dieron el *Doctor Honoris Causa*, lo que indica lo mal que está la educación argentina. Imagino la desolación de los estudiantes que estudian ocho horas diarias y ven que a un tipo como yo le dan el *Doctor Honoris Causa*. Yo no terminé el tercer año de la escuela secundaria. Y no levanto como bandera el ser un ‘salvaje ilustrado’; digo que no terminé la escuela porque desde el comienzo sostuve una batalla desigual contra las matemáticas. Desigual por la simple

---

<sup>51</sup> BONIFAZI, Kamala. “Roberto Fontanarrosa Con Sello de identidad rosarina” in *Sólo Líderes*. Rosario: Nº 11, Inverno de 2006, p. 17.

<sup>52</sup> Hugo Pratt (1927 - 1995) foi um desenhista italiano que viveu na Argentina entre 1947 a 1962. É particularmente conhecido pelas suas colaborações com o roteirista Héctor Germán Oesterheld, que resultou na produção das séries *Sargento Kirk*, *Ticonderoga* e *Ernie Pike*. Viveu um tempo no Brasil, auxiliando a Enrique Lipszyc na criação da Escola Panamericana de Arte. Pratt teve uma vida itinerante, vivendo em muitas partes do mundo. Sem dúvidas, *Corto Maltese* é seu personagem mais conhecido, que lhe rendeu a fama de ser um dos grandes criadores do século XX. Em 1991 colaborou com Manara na produção da obra *El gaucho*. PRATT, Hugo. *Corto Maltés*. Buenos Aires: Biblioteca Clarín de la Historieta, 2003.

condición de superioridad numérica de ellas. Los números son millones, y yo era uno sólo. (“Pequeño Fontanarrosa ilustrado”. *Página/ 12*, 30/08/2006)

Em 1963, Fontanarrosa começou a trabalhar numa agência de publicidade de Rosario, onde aprendeu a fazer muitas coisas, como diagramação e confecção de avisos. Por essa mesma época apareceram suas primeiras ilustrações coloridas, apesar de ele não ser muito hábil com o manuseio das cores. Indagado muito tempo depois sobre a sua escolha pela carreira de humorista gráfico, Fontanarrosa afirmou: “[Mis padres] no esperaban que yo fuera a vivir de esto. Ser historietista para mis padres era como ser astronauta”<sup>53</sup>.

Além disso, o *Negro* nos conta que, quando começou a desenhar, queria fazer HQ de aventura e não de humor. Afinal, as historietas que ele copiava – as de Pratt, por exemplo – não eram humorísticas. “Yo quería hacer Indiana Jones o algo en el estilo de *Pepe Dinamita*, un personaje del gran dibujante yanqui Roy Crane, que me gustaba con locura”. Inclusive, Fontanarrosa notou que, quando criança, *fazia humor escrevendo, mas não desenhando*. Talvez esta característica tenha ficado como marca residual nos quadrinhos de Inodoro Pereyra, principalmente nos seus primeiros anos, onde a aventura dá o tom à narrativa<sup>54</sup>.

Sobre as suas leituras, Fontanarrosa diz que para ele a literatura sempre esteve atrelada ao prazer; daí a sua predileção por histórias com uma linguagem menos hermética, mais próxima do leitor. Dos escritores argentinos, ele menciona gostar de David Viñas, autor de livros como *Los dueños de la tierra* (1958) e *Indios, ejército y frontera* (1982). O humorista também diz que se sente mais próximo do jornalismo, o que pode ser explicado pelo seu ofício de humorista gráfico, que precisa estar sintonizado com o mundo das notícias para compor suas piadas. Ele destaca seu

---

<sup>53</sup> BONIFAZI, Kamala. *Sólo Líderes*. op. cit., p. 17.

<sup>54</sup> GILIO, María Esther. “Una entrevista inédita con Roberto Fontanarrosa a un año de su muerte”. in *Página/12*, 20/07/2008.

gosto pela narrativa norte-americana com características mais jornalísticas, representada por autores como Hemingway, Truman Capote, Salinger e Norman Mailer<sup>55</sup>

De pibe me gustaba mucho leer y dibujar. Salgari, Jack London, Joseph Conrad y Julio Verne estaban muy vinculados con las aventuras que aparecían en las revistas *Misterix*, *Hora Cero* y *Frontera*. Con un compañero de grado dibujábamos historietas y en la parte de atrás de la hoja le agregábamos un cuentito de *cowboys* o un policial. No escribía tanto como dibujaba, pero lo hacía bastante. Me gustaba fundamentalmente contar historias (RANIERI, Sergio. “FONTANARROSA: ‘Lo que quiero es contar cosas’ ” in *La Maga*. ano 1, nº 14, 15 de abril de 1992, p. 14).

Em agosto de 1968, no contexto do Maio Francês e da ditadura de Juan Carlos Onganía, surgirá a revista *Boom*<sup>56</sup>. É lá que o *Negro* publicará sua primeira vinheta humorística, concebida a partir de um traçado bastante simples e estilizado. Tratava-se de um policial mostrando para o seu superior um cassete manchado de sangue, sob o argumento de que não havia dúvidas, “[...] eran comunistas”. Em *Boom*, Fontanarrosa encontrará o espaço que necessitava para desenvolver seu humor gráfico. O criador de Inodoro Pereyra começará a trabalhar na revista por influência do fotógrafo Carlitos Saldi, a quem Fontanarrosa conhecia da área publicitária. O fato é que *Boom* funcionará como uma espécie de vitrine para os seus trabalhos, que serão publicados no *Boletín Publicitario* e o farão conhecer-se em Córdoba.

---

<sup>55</sup> “El artista de todos” in *Página/12*, 07/01/2007. BONASSO, Miguel. “Hablar al pedo es una sana costumbre” in *Página/12*, 09/11/2003.

<sup>56</sup> A contestatória *Boom* nascerá a partir da iniciativa de Ovideo Miguel Lagos, que acumulara experiências anteriores através das publicações *Primera Plana* e *Adán*. A revista aparecerá em Rosario como uma publicação mensal de atualidades que terá duração de dois anos (22 números). Nela trabalharão o escritor Rafael Ielpi e o jornalista Luis Etcheverry, pessoas a quem o *Negro* atribuirá a sua incursão no campo literário.



**Figura 1.5** – Capa de *Boom* desenhada pelo *Negro*.



**Figura 1.6** – Primeiro desenho humorístico de Fontanarrosa.

Em 1971, a equipe do Rosario Central ganhou um campeonato pela primeira vez, após a eliminação do archi-rival Newell's Old Boys. Fontanarrosa imortalizou esse episódio através do conto “19 de septiembre de 1971”, publicado no livro *Nada del otro mundo*. Nesse mesmo ano, o *Negro* criou para a revista rosarina *Tinta* a personagem “Ultra”, precursora de Boogie e paródia do agente secreto 007. Nessa mesma revista, surgirá outro trabalho de sua autoria, a HQ “Tadea y sus hijos”.

1971 também é o ano em que despontará no cenário cordobês a revista *Hortensia*. Por volta de seu 10º número, Fontanarrosa se unirá ao grupo de colaboradores da revista, graças à amizade travada com Crist e Alberto Cognigni. Segundo o humorista, *Hortensia* servirá como “una gran vidriera para muchos de nosotros. Aquí fue donde ya me dejé de complejos y me lancé a la historieta, copiando sin asco a [Hugo] Pratt”<sup>57</sup>. Por causa do sucesso editorial da revista, que passou a organizar um conjunto de salões do humor, o *Negro* conheceu a muitos dos artistas

<sup>57</sup> Autobiografía de Roberto Fontanarrosa, Ver: [www.negrofontanarrosa.com](http://www.negrofontanarrosa.com). Acesso em 30/08/2007.

que circulavam pelos canais do humor gráfico nacional, como Caloi, Roberto Brocoli, Quino e Alberto Breccia. Além disso, serão nas páginas de *Hortensia* que nascerão as personagens *Boogie* e *Inodoro*, ambas criadas em 1972.



**Figura 1.7-** Fontanarrosa no meio de suas criações Boogie e Inodoro Pereyra

Em 1972 também sairá seu primeiro livro de piadas gráficas, *¿Quién es Fontanarrosa?*, e também seu primeiro livro de relatos, *Fontanarrosa se la cuenta*, editado posteriormente como *Los trenes matan a los autos*. No final deste ano, *o Negro* publicará alguns quadrinhos baseados em filmes, em *best-sellers* ou em contos de Borges na revista *Satiricón*, que aparecerá em Buenos Aires em novembro de 1972 e logo será interrompida pelo governo de Isabel Perón, através do Decreto 866/74<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> A revista *Satiricón* foi uma publicação argentina de humor gráfico que surgiu em 10 de novembro de 1972, e que desapareceu em 2005 após uma história de muitas interrupções. A revista foi criada por Oscar e Carlos Brota, além de Andrés Cascioli que também havia concebido *Hum*®, e é considerada por muitos como a mais revolucionária revista de humor gráfico argentino. GOCÍOL, Judith e ROSEMBERG, Diego. *La Historieta Argentina Una Historia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000. RAMOS, Paulo. *Bienvenido Um passeio pelos quadrinhos argentinos*. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2010.



**Figura 1.8** – Primeiro desenho de Fontanarrosa publicado pelo *Clarín* em 07/03/1973.

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

[...] el remplazo fue exitoso, no porque nosotros fuéramos mejores que los extranjeros [...] ya que copiamos y aprendimos de muchos de ellos, sino porque simplemente nos referíamos a los problemas del país que eran los mismos que la gente leía en el diario (BONIFAZI, Kamala. *Sólo Líderes*. op. cit., p. 21).

Reconhecido como o melhor humorista de 1973, Roberto Fontanarrosa participará nos anos seguintes de distintos projetos gráficos na sua cidade: *Risario*, *La cebra de Lunares*, *Chaupinela*, etc. Com o fechamento de *Satiricón* em 1974, o *historietista* emigrou para *Mengano*, publicação portenha que surgiu para ocupar o vazio editorial deixado pela sua antecessora. Sua personagem Inodoro Pereyra mudou-se para lá também.

No final dos anos 1970 o grupo cômico musical *Les Luthiers* convidou Fontanarrosa para colaborar nos roteiros de seus espetáculos. A partir de então, o nome do *Negro* estará atrelado a um dos mais importantes grupos de humor argentinos. Como costumava lembrar, *Les Luthiers* tinham (e têm) tanto prestígio que ele acabava se beneficiando disso.



**Figura 1.9** – Fontanarrosa com o *luthier* Daniel Rabinovich



**Figura 1.10** – Fontanarrosa e a *Mesa de los Galanes*

Na década de 1970 também se formará, por iniciativa do próprio Fontanarrosa, a célebre “Mesa de los Galanes”<sup>59</sup>. Tratava-se de uma mesa composta majoritariamente por homens, que se reuniam todas as quartas-feiras, inicialmente no bar *El Cairo*, depois em *La Sede*, e, com o avanço da doença do *Negro*, num bar na esquina de sua casa, para conversar sobre futebol, política e mulheres. Como definiu Fontanarrosa, *Los Galanes* eram “una veintena de hombres [que] se reúnen todas las tardes y lo fantástico es que no se habla de nada importante, es la insoportable levedad de la conversación”. Inclusive, “Os Galãs” foram imortalizados em uma das

---

<sup>59</sup> Quando estive em Rosario em 2009, tive a oportunidade de conhecer a alguns dos *Galanes*, e me senti com eles no bar *El Cairo*. Além do apurado senso de humor, os senhores da mesa se mostraram bastante entusiasmados com o andamento de uma pesquisa sobre um de seus membros mais ilustres. Não poderia deixar de destacar entre os “sócios fundadores” da mesa a Ricardo Centurión, Chelo Gomez, Hugo Diz e Pochimir Gustavo Felmgang. Mas entre os Galãs havia muito mais gente: Marcelo Herrera, Gustavo Soboleosky, Postiglioni, Manuel Martínez, Rogelio Bayá, o “Pitufo” Rubén Fernández, o “Colorado” Vázquez, Chiquito Martorell, o “Turco” Galli, Jorge Brisaboa, Belmondo e muitos outros.

obras de Fontanarrosa, além de haver muitas referências a eles em outros contos de nosso humorista. Neste sentido, a afirmação de Crist parece ser bastante precisa: “[Roberto Fontanarrosa] Pintó el mundo desde la mesa de un bar”<sup>60</sup>. Enfim

[La mesa] Era una cofradía masculina (por no decir machista) donde imperaban chistes, anécdotas y análisis de cómo arreglar el mundo [...] Y se había hecho tan popular que hasta había dado pie a una obra de teatro dirigida por Atilio Veronelli. (*La Capital*, 20/07/2007, p. 3).

Em 1981 foi publicado o primeiro romance de Fontanarrosa, *Best-Seller*, que teve como sequência a obra *El área 18*. O livro marcará a paixão do criador do *renegau* pelo futebol, que se tornará uma de suas características mais idiossincráticas. Fontanarrosa foi pioneiro em unir futebol e literatura, e algumas de suas criações para os quadrinhos serão ressonância dessa paixão. Um exemplo é a personagem *Hermana Rosa*, pitonisa que pressagiava os resultados da seleção argentina de futebol, e que apareceu durante o Mundial de 1994 nos EUA. Ou, ainda, a série *Semblanzas Deportivas*, incorporada à revista *Fierro*<sup>61</sup> em 1984, juntamente com outra personagem do *Negro: Sperman*, o Homem Esperma<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> “Un tipo de los más queridos” in *El Ciudadano*, 20/07/2007, p. 4.

<sup>61</sup> A revista *Fierro* surgiu na Argentina no contexto da redemocratização política em 1984, e foi publicada até 1992. Em 2006 a publicação reapareceu no cenário portenho através de sua vinculação com o jornal *Página/12*, com tiragem mensal. Recentemente, foi selado um acordo entre a Editora Zarabatana e os responsáveis pela revista argentina, e assim a revista será publicada no Brasil no formato livro, semestralmente. VAZQUEZ, Laura. *El oficio de las viñetas: la industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

<sup>62</sup> Paródia do *Superman* de J. Siegel e J. Shuster, *Sperman* parou de ser publicado um pouco depois de seu início, segundo Fontanarrosa por causa do esgotamento de sua principal atividade: a doação de esperma.



Figura 1.11—Capa do Sperman.



Figura 1.12 - Vinheta do episódio “Lito y el Gomera” de *Semblanzas Deportivas*.

Aliás, o público que acompanhava o trabalho do *Negro* era formado por muita gente do futebol. “De cada diez tipos que me ven por la calle en Rosario uno me habla de Inodoro Pereyra y los otros nueve me preguntan si le ganamos el domingo o me dicen que me haga de Newell’s y deje de ser canallón”<sup>63</sup>. É claro que seus leitores não se resumiam a torcedores, já que havia muitos apreciadores de *comics* também. De qualquer forma, o *Negro* costumava dizer que seu público não era formado por *leitores “cultos”*, pois nas feiras de livros que ele participava quem se aproximava eram geralmente pessoas do povo.

Yo me doy cuenta que, con los años, las manías y las locuras se acentúan. Es mentira que uno se convierte en más sabio. Yo no sé si sufro más ahora con Central que cuando era chico. A veces me pregunto ‘¿cómo puedo ser tan pelotudo?’ Creo que si no se entiende que es una pasión, y las pasiones son bastantes inexplicables, no se entiende nada de lo que pasa en el fútbol (FONTANARROSA, Roberto *apud El Ciudadano*, 20/07/2007).

Em 1985 aparecerá um novo romance do *Negro* Fontanarrosa, *La Gansada*, que surgiu como roteiro de um filme que nunca chegou a filmar-se. A tentativa partiu do diretor Teo

<sup>63</sup> PANNO, Juan José. “Un canalla querido por todos”, *Página/12*, 20/07/2007.

Kufman, que queria fazer um filme que tivesse os atrativos do teleteatro. Em 1992 o *Negro* receberá o prêmio Konex, repetido dois anos depois. Será também homenageado em Rosario em fevereiro de 2006, após regressar da cidade colombiana de Cartagena das Índias, onde esteve para receber um prêmio no *Hay Festival*. Recepcionado com louvor na sua cidade, recebeu das mãos do próprio prefeito um troféu desenhado por Dante Taparelli, e foi saudado da sacada de seu apartamento por uma multidão de fãs. Alguns meses depois será a vez do Senado homenageá-lo através da menção de honra “Domingo Faustino Sarmiento”, e em dezembro de 2006 terá seu talento novamente reconhecido na Feira Internacional do Livro em Guadalajara, México.

A respeito da homenagem recebida no Senado, Fontanarrosa brincou que finalmente saldara a sua dívida para com “o grande educador sanjuanino”, referindo-se com isso à personagem histórica que dá nome ao prêmio. "Fui precursor de la deserción escolar y siempre creí que el ceño fruncido de Sarmiento era porque yo no había terminado el secundario"<sup>64</sup>.



**Figura 1.13** – O *Negro* recebendo a distinção “Domingo Faustino Sarmiento”

Em 2004, ocorrerá em Rosario o III Congresso da Língua Espanhola, e Fontanarrosa surpreendeu a todos com seu discurso sobre as “malas palabras” – em português, o bom palavrão. Através de uma fala irreverente e dessacralizadora, e diante de uma platéia de catedráticos dos

---

<sup>64</sup> “Un malón de admiración y cariño”, *Página/12*, 26/04/2006.

mais conceituados, o *Negro* pediu anistia às “malas palabras”, por causa de sua *sonoridade, força e textura física*. Afinal, não seria o mesmo dizer que alguém é “tonto” ou “zozzo” (*bobo*) do que dizer que é um “pelotudo” (*mané, imbecil, filho da p...*). “¿Por qué son malas las malas palabras, quién las define como tal? ¿Quién y por qué? ¿O es que acaso les pegan a las malas palabras a las buenas? ¿Son malas porque son de mala calidad, y cuando uno las pronuncia se deterioran?”<sup>65</sup>, argumentou Fontanarrosa. No encerramento do encontro, ele citou a Alberto Castillo, e advogou por uma concepção popular e plural da língua: “Yo soy parte de mi pueblo y le debo lo que soy, hablo con su mismo verbo y canto con su misma voz”<sup>66</sup>

Enfim, Roberto Fontanarrosa teve uma carreira marcada pelo autodidatismo e virtuosismo de sua obra, que surpreende pela quantidade e qualidade alcançada. Como literato, consagrou-se pela maneira como incorporou a oralidade aos seus escritos, e pelo apelo popular e picaresco das situações narradas. Como humorista gráfico, criou personagens inesquecíveis, que transcenderam fronteiras e consagraram-se como tipos representativos de uma coletividade. “Foi Roberto Fontanarrosa quem melhor pintou aos rosarinos, aos argentinos”, reiterou o secretário de cultura de Santa Fé Jorge Llonch<sup>67</sup>. Suas histórias foram publicadas na Colômbia, no Uruguai, na Nicarágua, no México, na Itália e na Espanha, e fizeram um sucesso estrondoso em toda a Argentina. Talvez a definição de um “intelectual del pueblo” se aplique à figura do *Negro*, cuja obra se revela como um terreno fecundo para muitas investigações e que lança novos olhares sobre a história argentina contemporânea.

---

<sup>65</sup> “Las Malas Palabras lo lloran” in *El Ciudadano*, 20/07/2007.

<sup>66</sup> MICHELETTO, Karina e FRIERA, Silvina. “El cierre de la ‘fiesta del idioma’” in *Página/12*, 21/11/2004. Durante este congresso realizado em Rosario, Fontanarrosa não poupou sequer ao presidente da Real Academia da Língua Espanhola, o senhor Victor García de la Concha. Como é sabido, “concha” é uma palavra que em castelhano também serve para designar a genitália feminina, e seu uso em sobrenomes de pessoas seria mais ou menos o equivalente ao português “pinto”: Fernando Pinto, por exemplo. Assim, o humorista gráfico passou a referir-se ao presidente da Real Academia de maneira brincalhona, como “Victor García de la Idem”.

<sup>67</sup> “Evocación para el más grande artista local” in *El Ciudadano* 20/07/2007.

Su rol como creador que unía alta cultura y literatura popular y su obra también llegó a influir sobre otros ámbitos, como el teatro, con innumerables adaptaciones de sus cuentos, y el periodismo, en el que desembarcó de la mano del fútbol, una de sus grandes pasiones. Sin duda será uno de los autores cuya marca quedará en la literatura y la cultura popular argentina y será fuente de diversas lecturas y estudios según pases los años (“¡Ahijuna Mendieta!, que una flor de artista se nos fue” in *El Ciudadano*, 20/07/2007, p. 5).

## 1.2 - A gênese de um (anti) herói do pampa argentino

No final de 1972, aparecerá na revista *Hortensia* de Córdoba uma personagem que alcançará enorme sucesso nos anos seguintes, e cuja criação é considerada a paródia gauchesca mais bem-sucedida da HQ argentina. Inodoro Pereyra, *el renegau*, é um gaúcho “*macho y cabrío*” que vive no pampa argentino, [...] *usa vincha\**, *anda bien montao y es bueno pa’ pagar\**<sup>68</sup>. Em uma de suas primeiras aventuras, este *hombre de mal genio y mucha picardía criolla\**, apresentou-se a si mesmo da seguinte forma: “Pereyra por mi mama, Inodoro por mi tata, que era sanitario”.



**Figura 1.14** – “Para saber como es la soledad”.

De acordo com Néstor Canclini, “Inodoro Pereyra retoma a linguagem folclórica de canções e lendas gauchescas, do radioteatro e dos programas televisivos sobre ‘a identidade

<sup>68</sup> “[...] usa cinta, monta bem e é bom para cantar” [Tradução Nossa].

nacional”<sup>69</sup>. Com efeito, nosso gaúcho nasceu e cresceu numa época de consagração do folclore na Argentina, e sua caracterização foi feita a partir de um minucioso levantamento documental, que permitiu ao seu criador adentrar na temática campestre. Contudo, esta HQ era originalmente uma paródia dos estereótipos visuais dos “gaúchos”, em que se exageravam os regionalismos lingüísticos através da desmistificação humorística do universo folclórico. Quer dizer, o Inodoro Pereyra dos primeiros tempos era claramente uma sátira feroz ao folclorismo e aos temas *terruñales*, e sua filiação se encontra não no pampa argentino, mas na literatura gaúchesca.

Inodoro Pereyra é um gaúcho que nasce não do pampa, mas da literatura gaúchesca. Poderíamos considerá-la a primeira paródia da poesia gaúchesca culta, dentro e fora da literatura ilustrada<sup>70</sup>.

Aliás, é significativo que, ao contrário de outros quadrinhistas que fundaram a *historieta* gaúchesca<sup>71</sup>, Fontanarrosa não conhecia o campo e este não lhe despertava maior interesse, como ele próprio afirmou:

Certa vez me perguntaram se Inodoro reflete meus conhecimentos. Não se pode enganar. Somando todas as horas de minha vida que estive no campo, se são quatro é muito. Não conheço ao campo e ele não me desperta curiosidade<sup>72</sup>.

Além disso, o próprio Fontanarrosa confessou que fez as primeiras aventuras de Inodoro Pereyra, de maneira irrefletida e sem nenhuma pretensão de dar-lhes continuidade. O mesmo pode ser dito em relação à *Boogie, el aceitoso*, criado apenas um mês antes do *renegau*. O fato é que o desenhista rosarino não contava com a extrema popularidade que estas personagens

---

<sup>69</sup> CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997. p. 339.

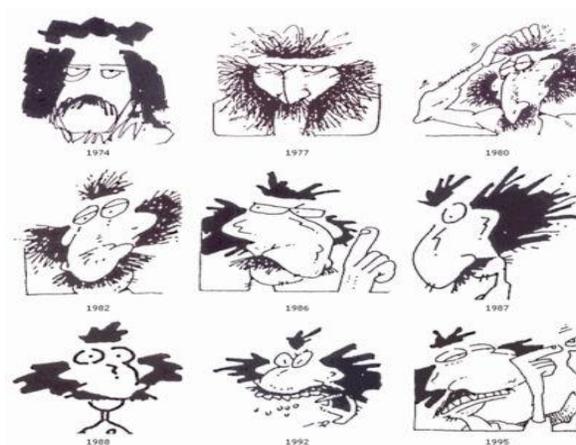
<sup>70</sup> MAZZOCCHI, Mirtha. “Inodoro Pereyra y los chistes de gaúchos” in *Ciudad/ Campo en las Artes de la Argentina e Latinoamérica*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1991.

<sup>71</sup> GARCIA, Fernando e OSTUNI, Hernán. “La historia de la historieta gaúchesca” in *Catálogo del Museo de Motivos Argentinos José Hernández*, 1992.

<sup>72</sup> GOCIOI, Judith; “Inodoro y su tata” in FONTANARROSA, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998, pp. 9-10.

alcançariam nas páginas de *Hortensia*, e que pode ser atribuída ao estilo “irônico e telúrico” desenvolvido pelo humorista, bem como à maneira engenhosa como trabalhava a paródia. Afinal de contas, tanto Inodoro Pereyra quanto Boogie foram concebidos a partir da mesma estratégia retórica: o apelo ao discurso paródico, seja em se tratando de um diálogo com o gênero policial (no caso de *Boogie*), seja como sátira à gauchesca e às suas apropriações (no caso de Don Inodoro).

No entanto, o quadrinho de nosso gaúcho sofrerá um longo processo de mudança no decorrer dos anos. Assim, o Inodoro aventureiro dos primeiros tempos, que tanto lembra a representação tradicional do gaúcho – nas primeiras histórias, ele se enfrenta com *malones\**, persegue a *luj mala\** e ao *mandinga\**, e até mesmo rapta a uma mulher, a *china\* Eulogia* – é substituído por um Inodoro mais reflexivo, situado, que recebe visitas inesperadas, tais como as de Kung Fú, os Reis Magos, o Superman, Zorro, Dom Quixote, turistas brasileiros, os defensores do Greenpeace, etc. “É um Inodoro cada vez menos épico, mais caricaturesco e próximo a outro modelo nacional de longa data: o *chanta\**”<sup>73</sup>.



**Figura 1.15** – Inodoro Pereyra e suas transformações.

<sup>73</sup> GOCIOL, Judith e ROSEMBERG, Diego. *La Historieta Argentina*. op. cit., p. 300.

Mendieta

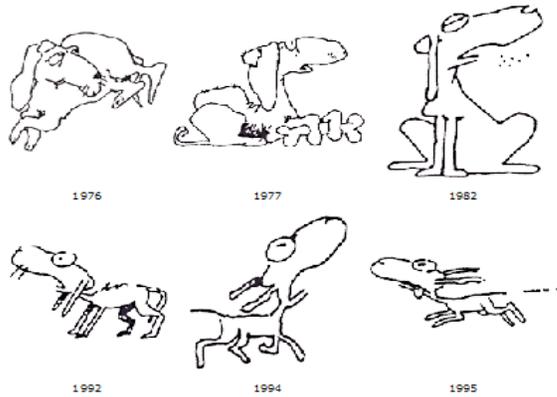


Figura 1.16 – Mendieta

Eulogia

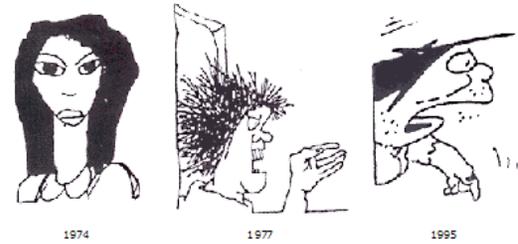


Figura 1.17 – Eulogia

E mais: as mudanças ocorridas nesta historieta não envolvem somente as temáticas, mas a própria visualidade das personagens. Talvez a transformação mais drástica tenha se dado com Eulogia, a mulher do *renegau*, que em dois quadrinhos engordou 67 kilos! É claro que tais transformações podem ser explicadas pela transferência da historieta para um dos jornais de maior circulação na Argentina, o *Clarín*, onde as histórias voltaram a ser unitárias e não mais feitas por entrega<sup>74</sup>. Enfim, a personagem que nasceu em uma revista humorística (*Hortensia*) se consolidará em um diário (o *Clarín*), o que explica a preocupação que adquiriu este quadrinho de dialogar com a atualidade argentina.

Portanto, com o passar do tempo, “Inodoro Pereyra se converteu em um “argentino comum”, que vê transcorrer a atualidade com um assombro que se aproxima ao desconcerto (...). O desenho é menos surpreendente e audaz mas não perdeu qualidade: sucede, simplesmente, que

<sup>74</sup> Depois de passar pelas revistas *Hortensia*, *Mengano* e *Siete Dias*, as histórias de *el renegau* integraram *Viva*, revista dominical do matutino *Clarín*, em 1976. Neste periódico, Inodoro se aquieta, fixando o seu ranchinho de adobe (de uma só árvore) com seu *perro* Mendieta, sua mulher Eulogia, e seu chiqueiro (com o porco Nabucodonosor), considerados suas únicas posses.

o elemento visual cedeu ao protagonismo e se subordina estritamente às necessidades do diálogo, o principal autor destas histórias”<sup>75</sup>.

Assim sendo, as principais situações protagonizadas por Inodoro, Eulogia e seu cachorro Mendieta são as seguintes: os enfrentamentos com militares, pragas de louros ou *malones\** – entre os quais se destacam os índios *ranqueles\**, chefiados pelo cacique Lloriqueo; as delícias conjugais – que terminam às vezes com um *mate\** voando pelo ar; e o encontro com personagens reais ou imaginárias.

Neste sentido, percebe-se que esta historieta argentina, nascida da confluência entre a literatura gauchesca, o radioteatro e o folclore, permite que redimensionemos a representação do gaúcho dentro da tradição letrada deste país. Afinal de contas, já se argumentou que esta HQ, que não tinha mais que a pretensão de fazer rir e não visava a transcendência, foi lida muitas vezes como a representação do argentino, e isso explica, em parte, o seu sucesso de público e crítica. Já dizia Judith Gociol, que “es justamente por estos sentidos antagónicos – la dinidá, la derrota, la viveza criolla\* – que Inodoro Pereyra es tan argentino como el dulce de leche, la birrome o el colectivo: *un verdadero mojón de argentinidad*”<sup>76</sup>.

Todavia, como explicar que os quadrinhos de Inodoro Pereyra se tornaram um símbolo da argentinidade, se é sabido que Roberto Fontanarrosa criou esta personagem como uma sátira ao regionalismo e a representação estereotipada do gaúcho, vigente naquele contexto? E em que sentido a repetição de um modelo mítico de representação do gaúcho, que remonta aos primórdios da tradição gauchesca, ainda manteve seu vigor e fecundidade no terceiro quartel do

---

<sup>75</sup> FREIDEMBERG, Daniel *apud* GOCIOL, Judith. “Inodoro y su tata” in FONTANARROSA, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*. op. cit., p. 13.

<sup>76</sup> “É exatamente por estes elementos antagônicos – a dignidade, a derrota, a *viveza criolla\**, que Inodoro Pereyra é tão argentino quanto o doce de leite, a caneta ou o ônibus – um verdadeiro marco de argentinidade” [Tradução Nossa] Idem, p. 15.

século XX, vindo a integrar as *llanuras*\* de papel de uma HQ? Por que o público argentino identificou na figura do *renegau* um modelo comum que supostamente representaria a identidade desta nação, isto é, as imagens do *chanta*<sup>77</sup> e do anti-herói?

A justificativa para este trabalho, portanto, reside no fato de que esta HQ rediscute, através de uma perspectiva renovada, importantes questões relacionadas à história da Argentina, recorrendo-se à sátira, ao humor e à paródia. Recolocando problemáticas que marcaram profundamente o século XIX argentino, como a oposição entre unitários e federais e o debate sarmientino entre civilização e barbárie, a epopéia criada por *El Negro* também lança um curioso olhar sobre o seu próprio tempo, revelando a maneira pela qual o passado se interpõe no presente e reinventa as tradições<sup>78</sup>.

Enfim, “é significativo o episódio inicial do primeiro tomo de suas histórias: Inodoro se vê em uma situação semelhante à de Martín Fierro ao encontrar-se com um grupo de soldados, da qual o salva um equivalente de Cruz que o convida para fugirem juntos “para as *tolderías*\*”. Inodoro recusa a oferta argumentando: “*A esto ya me parece que lo leí en otra parte y yo quiero ser original*”. A história em quadrinhos do autor introduz a preocupação da arte com a inovação na cultura massiva e, ao mesmo tempo, a réplica de Inodoro sugere que a história mudou e não é possível repetir Martín Fierro”.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> A palavra “chanta” vem do lunfardo e evoca uma série de qualificações negativas, como mentiroso, torpe, trapaceiro, alguém que não se pode confiar.

<sup>78</sup> Ver: SVAMPA, Maristella. *El dilema argentino: Civilización o Barbarie. De Sarmiento al Revisionismo Peronista*. Buenos Aires: Ediciones el cielo por asalto: Imago Mundi, 1994. HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

<sup>79</sup> CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. op. cit., p. 340.



Figura 1.18 – “Cuando se dice adios”

### 1.3 - Algo he leído, le diré ...

Mas de onde teria surgido a ideia de fazer um gaúcho como personagem de quadrinhos? De acordo com o *Negro Fontanarrosa*, Pereyra nasceu meio por acaso, sem nenhum estudo prévio, e exatamente um mês depois que ele havia criado Boogie para a revista *Hortensia*. Isso significa dizer que o humorista foi delineando as características gráficas e psicológicas do *renegau* na medida em que as histórias iam sendo desenhadas, do mesmo modo em que ia resolvendo os problemas da narração improvisadamente, conforme a sua aparição no relato<sup>80</sup>.

Inclusive as demais personagens foram surgindo aos poucos, uma vez que não havia um roteiro preliminar através do qual se especificasse como o gaúcho deveria ser, como seriam as personagens secundárias e com qual traço se deveria apresentá-las. O *Negro* sequer pretendia continuar desenhando Inodoro, assim como não pretendia continuar com Boogie, paródia do filme *Perseguidor Implacável* (*Dirty Harry*) de Clint Eastwood, e criado especialmente para seu amigo Crist.

<sup>80</sup> Documentário: FIORE, Daniela. *Imaginadores La aventura de la historieta argentina* (2008). Argentina, 90 min.

É por este motivo que Don Inodoro mudou tanto no decorrer dos anos, tal e qual ocorrerá com Boogie. *Uma evolução imperceptível, porém constante*, segundo dizeres de Juan Sasturain. De qualquer forma, a boa acolhida de ambas as personagens explicam porque Fontanarrosa decidiu investir tanto talento nelas, fazendo de trabalhos que nasceram diretamente à tinta, sem esboço nem rascunho, as obras primas de sua carreira.

No caso de Inodoro Pereyra, Fontanarrosa retomou um tema de longa tradição na história e nas letras argentinas – o gauchesco – e a partir dele criou todo um universo de tramas e situações. Quer dizer, por mais que a personagem tenha nascido improvisadamente e sem nenhum estudo prévio, a gauchesca por si só já seria suficiente para oferecer um vasto repertório a ser explorado pelo artista, composto de ação, aventura, épica, drama, poesia, etc. Batalhas contra indígenas, perseguições policiais, duelos com faca, desafios com viola, danças, músicas, jogos, brincadeiras, travessias pelo “deserto”, causos e relatos de fogão, rapto de mulheres, são motivos presentes no gênero gauchesco e que poderiam ser largamente explorados pelo rosarino. Ou seja, matrizes para a narrativa o *Negro* tinha: faltava encontrar o jeito certo de selecioná-las e combiná-las. O modelo encontrado será, então, o *Martín Fierro* de José Hernández, um clássico da literatura gauchesca, considerado por muitos como o maior do gênero.

- ¿Conoció a Martín Fierro?

IP<sup>81</sup> - Me leyeron algo sobre él. Una nota o un reportaje muy largo que le hacía un tal Hernández, letrau el hombre. Todo en versitos, con palabras que pegaban; una preciosidadá era eso [...]

- ¿Qué parentesco lo ata a Martín Fierro?

IP - Y por ahí somos hermanos, quien le dice... Ricuerdo que mi tata solía decir que se había echau un Fierro por algún lau<sup>82</sup> (ACOSTA, Raúl. *Crisis*. mayo de 1974).

---

<sup>81</sup> Abreviação de Inodoro Pereyra.

<sup>82</sup> - Conheceu o Martín Fierro? - Me leram algo sobre ele. Uma nota ou uma reportagem muito longa feita por um tal de Hernández, letrado o homem. Todo em versinhos, com palavras que grudavam; uma preciosidade era isso [...]/

Nesta hipotética entrevista feita com o gaúcho de Fontanarrosa em 1974, temos importantes pistas sobre suas matrizes discursivas, seu parentesco com Martín Fierro e sobre algumas de suas principais características, como o machismo e o costume de não tomar banho. Trata-se de um diálogo *non-sense*, através do qual o *renegau* inscreve sua trajetória em determinada tradição, ao mesmo tempo em que a rechaça como uma fábula de identidade. Assim, apesar do tom de quase indiferença presente na resposta de Pereyra à pergunta “Conheceu o Martín Fierro?”, é sem dúvidas na personagem de José Hernández que Fontanarrosa buscará a identidade para o seu gaúcho, nas suas primeiras aventuras. Até do ponto de vista gráfico tal similitude se comprova. De acordo com Sasturain, a imagem áspera e os traços duros do Inodoro dos primeiros quadrinhos retomam, em tom caricaturesco, o trabalho do artista plástico Juan Carlos Castagnino (1908 - 1972), que ilustrou uma edição de 1962 do *Martín Fierro*.



**Figura 1.19** – Uma das ilustrações do Martín Fierro de Castagnino.

Ora, o trabalho de Castagnino é considerado por muitos como uma das mais famosas versões ilustradas do poema de Hernández. Destaca-se na obra deste artista plástico a *liberdade e*

---

- Qual parentesco o ata a Martín Fierro?! - Por aí há quem diga que somos irmãos... Lembro que meu avô costumava dizer que um tal de Fierro tinha se metido em algum lado” [Tradução Nossa]

*síntese expressiva* no manuseio linear das formas, bem como o dramatismo obtido através da *cruza da representação*. Talvez isso explique porque o Pereyra dos primeiros tempos tem traços tão fortes e duros, responsáveis pela conformação dos caracteres rudes da personagem. Recentemente, mais precisamente em julho de 2010, foi realizada a exposição “Castagnino - Hernández, astilla del mesmo palo” no centro cultural “El telégrafo”, localizado em Monte Grande, província de Buenos Aires. A mostra continha 35 desenhos e pinturas de Castagnino, ilustrando os versos do maior poema da literatura argentina. Na ocasião, Eduardo Solano escreveu para o *Diario la Unión* que uma das ilustrações mais significativas era do próprio rosto do Martín Fierro, que “ficou gravada no imaginário popular como se na verdade fosse a imagem do protagonista do livro de Hernández”<sup>83</sup>.



**Figura 1.20** – O rosto do Martín Fierro por J. Castagnino



**Figura 1.21** – *Close-up* no rosto do *renegau*.

Neste sentido, por mais que no início Fontanarrosa tenha feito os quadrinhos de Pereyra de maneira descuidada, como um mero episódio isolado que não teria continuidade, certamente ele não poderia se furtar da tarefa de evocar imagens - discursivas e plásticas - pertencentes ao

---

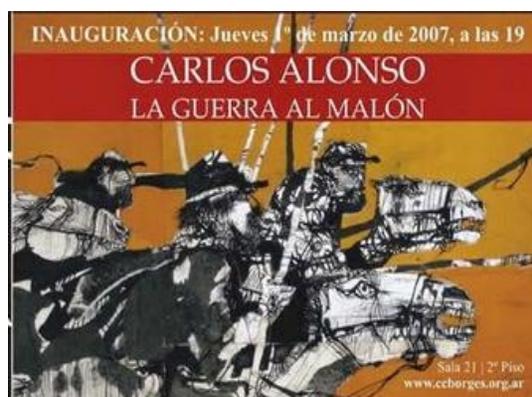
<sup>83</sup> SOLANO, Edgardo. *Diario la Unión*, 05/07/2010.

“imaginário popular” argentino. Inclusive isso explica o sucesso alcançado pela série, cuja aparição redundou no seu reconhecimento imediato. “*Parece que já li isso em algum lugar e quero ser original*”. Quer dizer, desde o primeiro episódio o humorista convoca a cumplicidade dos leitores, que provavelmente também conheciam essa história já contada, e sabiam bem o que queria dizer esse: “já li isso em alguma parte”. Logo, o público poderia achar graça e rir das piadas apresentadas, através da identificação nos quadrinhos da retomada de uma narrativa inaugural e de um *gesto fundante*.

Com efeito, é possível identificar fontes, tanto textuais quanto imagéticas, que permitiram a Roberto Fontanarrosa adentrar na temática campestre. Deste modo, por mais que no início o criador tenha se baseado unicamente no seu conhecimento de um tema tão difundido na Argentina, à medida que os quadrinhos foram se popularizando, tornou-se necessário o uso de iconografias específicas, bem como de uma pesquisa documental para a elaboração dos roteiros. As edições ilustradas do *Martín Fierro* podem ter sido uma fonte para o trabalho gráfico do humorista – a semelhança entre o Inodoro de 1972 e a versão de Castagnino não deixa desmentir isso -, bem como a historieta gauchesca de então - representada por personagens como *Lindor Covas*, *Fabián Leyes* ou *Cirilo, el audaz* – poderia servir de inspiração. Do ponto de vista discursivo, havia uma vasta literatura sobre gauchos, folclore e música do interior. Enfim, Fontanarrosa tinha muitos ingredientes para o seu relato. A questão era como combiná-los em uma obra autoral e com pretensões de originalidade.

Além do diálogo com a obra de Castagnino, o *Negro* também teria se inspirado nas ilustrações feitas em 1965 por Carlos Alonso para o livro *La Guerra al malón* (1907), do comandante Prado. Este livro de memórias trata da “Conquista do Deserto”, o avanço dos exércitos do general Roca sobre as populações indígenas, do sul do rio Colorado até Choele-

Choel nos anos 1870. A recriação de Carlos Alonso foi realizada na cidade de General Villegas, província de Buenos Aires, antigo limite entre o governo argentino e os territórios indígenas. Chama a atenção nessas ilustrações o emprego expressionista das cores, *da mancha difusa da aquarela ao traço quase nervoso da tinta*, “que parece unir a todos os protagonistas sob idêntica nuvem de espanto”<sup>84</sup> (*Clarín*, 11/10/2005).



**Figura 1.22** - Cartaz da mostra “Carlos Alonso La Guerra al malón” de 2007.

Carlos Alonso (1929 -) é um gravador, pintor e desenhista argentino que fez parte de um movimento chamado *Nuevo Realismo*. Conhecido pelo seu compromisso político atrelado à atividade artística, “sua arte deriva rapidamente em direção a formas cada vez mais livres e expressivas – simultaneidade da imagem, ruptura do plano, uso da narrativa fílmica, do comic, do *pop*”<sup>85</sup>. Além disso, destaca-se a presença da violência como eixo estruturante de sua obra, como vemos nas ilustrações que fez para o conto “El Matadero”, de Esteban Echeverría, ou mesmo nas series *Lo ganado y lo perdido*, *Carne*, *Lección de anatomía*, *Manos anónimas* e *Amanecer argentino*. Ilustrou textos de Cervantes, Viñas, Borges, Neruda, Lugones e José Hernández. Sobre a associação da suas pinturas com a violência, este autor - que teve uma filha desaparecida

<sup>84</sup> *Clarín*, 11/10/2005.

<sup>85</sup> BERLANGA, Angel. “Pinta tu aldea”. Disponível em: [www.boletinargentino.com](http://www.boletinargentino.com) (2008). Acesso em 10/01/2011. Ver também: *Carlos Alonso, (auto) biografía en imágenes*, Buenos Aires: RO Ediciones, 2003.

durante a última ditadura militar argentina, o chamado *Proceso de Reorganização Nacional* (1976-1983) - respondeu o seguinte:

[...] Soy todo lo contrario a una persona violenta [...] Pero la violencia es un sino argentino. Nací en el '29, con el primer golpe. Yo diría que en mis cuadros la violencia está como forma de reflexión acerca de su capacidad destructora. Hay otro tipo de violencia, más estética; en mi caso apunta más a un exorcismo, a intentar borrarla. Siempre lo sentí así. Y sigue siendo indudable que después de *El matadero*, de *La guerra del malón* y del *Proceso*, seguimos aprendiendo sobre el dolor y la muerte [...] Son las muertes violentas las que de alguna manera producen en la sociedad la necesidad de cambios, las grandes reflexiones y rebeliones<sup>86</sup>.

É interessante notar que, tal e qual na obra de Alonso, a violência também foi um tema recorrente na produção gráfica de Fontanarrosa. Inodoro Pereyra, por exemplo, nasceu como uma personagem bastante violenta, criada sob o signo da delinqüência que caracterizaria o relato que lhe serve de modelo: o *Martín Fierro*<sup>87</sup>. Aliás, à medida que se aproxima o início da ditadura na Argentina, o *renegau* vai ficando ainda mais irascível. Conforme comentou Fontanarrosa “recordo que, pelo ano de 1976 ou 1977, quando vi compilado um dos livros de Inodoro me dei conta de que era bastante violento. Inodoro exagerava lutando com a polícia, com os soldados, com os índios, com todo o mundo. Enquanto o ia publicando não me dava conta, mas depois notei que estava refletindo um momento violento”<sup>88</sup>.

Contudo, para narrar esta violência - o *rejuicio de bravura* que cruzava pelos olhos do nosso gaúcho todo vez que se sentia ameaçado e/ou desafiado - Fontanarrosa pode muito bem ter se apropriado das representações criadas por Alonso. Assim sendo, é possível perceber uma

---

<sup>86</sup> BERLANGA, Angel. “Pinta tu aldea”. op. cit.

<sup>87</sup> É preciso, entretanto, diferenciar a violência de Inodoro e a de Fierro, considerando-se que o primeiro é uma paródia. De maneira geral, os arroubos de valentia e ferocidade de nosso gaúcho de papel terminam em piada, de modo que a própria ação violenta encenada seja desconstruída.

<sup>88</sup> GOCÍOL, Judith. “Inodoro y su tata” in FONTANARROSA, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*. op. cit., p. 13.

influência deste artista plástico no trabalho de texturas que o humorista faz nos quadrinhos de Inodoro Pereyra. Afinal, o recurso utilizado pelo quadrinhista para expressar a raiva das personagens lembra bastante as linhas rajadas de Alonso: quando enraivecidas, aparece uma série de pontinhos de ira próximo ao seu rosto, ou simplesmente a jugular delas incha. Tudo isso confere maior expressividade ao relato, ao mesmo tempo em que lhe dá um tom tragicômico.



**Figura 1.23-** Cena de *El Matadero* ilustrada por C. Alonso.



**Figura 1.24 –** “El vendaval no tiene riendas”

Finalmente, destaco como fonte imagética para a criação de Inodoro Pereyra o trabalho do pintor e ilustrador argentino Molina Campos (1891-1959). Este artista tornou-se muito popular na Argentina graças à difusão de suas ilustrações nos Almanques de Alpargatas que circularam entre 1931 a 1936, e entre 1940 a 1945. Molina Campos pintou cenas da vida pampeana com um toque de humor, fazendo caricaturas de *gauchos com olhos saltados, bocas descomunais e cavalos magros*.

Seu tema [de Molina Campos] foi o gaúcho e seu entorno, mas não somente o tema em si era o importante, mas a agudeza com que interpretou as personagens e a originalidade

da expressão gráfica. O tratamento da forma e a cor estão fora de toda comparação com os estereótipos visuais tanto do academicismo como do vanguardismo<sup>89</sup>.



Figura 1.25 – Ilustração de Molina Campos.



Figura 1.26- “Las tradiciones patrias”.

Segundo especialistas, foi a partir de Molina Campos que se forjou uma imagem humorística do gaúcho argentino, relacionada ao paródico e ao grotesco. Afinal, não se vê nas suas ilustrações “o gaúcho fugidio e desconfiado que José Hernández representou numa época em que a Argentina vivia o regime político que caracterizou o período de organização da *campana*”<sup>90</sup>. Campos, portanto, teria desdramatizado esta concepção do homem do pampa como um sujeito triste, discriminado e prófugo que aparece no *Martín Fierro*. Valendo-se de suportes como selos, baralhos e almanaques, este pintor retratou o cotidiano das populações rurais, a partir de lembranças de sua infância vivida no campo. A presença do traço caricatural e das expressões faciais exageradas de Molina Campos é uma marca bem evidente nos quadrinhos

<sup>89</sup> ROLLIE, Roberto e MONETA, Raúl. *Molina Campos: el pincel que bautizó lo nuestro*. Boletín, Instituto de historia del arte argentino y americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Año 8, N°6, Noviembre 1984, pág. 15. GROLERO, Cecilia. “Un mediador entre el humor y la burla” Disponível em [http://www.solesdigital.com.ar/sociedad/molina\\_campos.htm](http://www.solesdigital.com.ar/sociedad/molina_campos.htm). Acesso em 13/05/2009. SALAS, Jorge. “El proceso de legitimación de la figura del gaúcho a través de la historieta y el humor”. in *Actas del Primer Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias*. Buenos Aires: 2010.

<sup>90</sup> GROLERO, Cecilia. “Un mediador entre el humor y la burla”. op. cit.

de Inodoro Pereyra, principalmente na sua fase mais caricaturesca. Afinal, conforme passam os anos, o *renegau* vai ficando cada vez mais parecido com os gauchos pintados pelo ilustrador dos calendários de alpargatas. Ou seja, Pereyra se tornará caricaturesco porque o modelo ao qual ele se reportará também transita entre “o humor e a burla”.

O Inodoro *gurí* tinha os olhos puxados e os caracteres físicos das personagens de *La Guerra al malón* do Comandante Prado, na versão do pintor Carlos Alonso, tal como destaca o próprio Fontanarrosa. *Endejpué o renegau emagrece e entuavía más endejpué* os olhos se tornam saltados e a boca mais dentada, ao estilo dos paisanos dos almanaques de alpargatas ilustrados por Florência Molina Campos<sup>91</sup>.

Sobre o processo de criação de Inodoro Pereyra, Fontanarrosa costumava dizer que não era nada fácil compor a personagem. “Si vos leés con cuidado verás que el chiste no es uno que se reserva para el final sino varios. Al principio hacía uno cada dos o tres cuadritos [...] Actualmente trato de que cada cuadrito tenga un chiste. Me da mucho trabajo pero a pesar de todo [...] me río mucho”<sup>92</sup>. Ou seja, em Inodoro Pereyra, o arremate final costuma ser algo secundário diante da *vertiginosa acumulação* de piadas ao longo dos quadrinhos. É por este motivo que dava tanto trabalho compor os episódios da série, razão pela qual Fontanarrosa decidiu fazê-la quinzenalmente, pois não havia meios de ser toda semana. O *Negro* anotava num caderno coisas que lhe fossem ocorrendo durante este período até que a história estivesse pronta para ser montada. “Creo que hay una relación lógica entre calidad y cantidad. Mientras más cantidad menos calidad”. Na composição dos quadrinhos de nosso gaúcho, as escolhas de Fontanarrosa eram, portanto, muito claras.

---

<sup>91</sup> GOCIOL, Judith. “Inodoro y su tata” in FONTANARROSA, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*. op. cit., p. 11-12.

<sup>92</sup> GILIO, María Esther. “Una entrevista inédita con Roberto Fontanarrosa a un año de su muerte”. in *Página/12*, 20/07/2008.

## 1.4 - Um gaúcho de papel

Vimos que no número 26 da revista *Hortensia* o próprio Inodoro Pereyra apresentou-se para os seus leitores, anunciando a sua identidade em chave humorística: “Pereyra por mi mama, Inodoro por mi tatá quera sanitário”. Mas o que este nome poderia significar? Teria Fontanarrosa se inspirado em alguma pessoa ou alguma coisa para criá-lo? Qual é o sentido da alcunha de “renegado”?

Na entrevista já citada de 1974, Don Inodoro foi indagado sobre suas origens e sobre seus pais. Vejamos o que ele diz sobre o assunto.

Mi tata fue guitarrero, cantor de madrugadas, cumpa del Payo Solá churo carpero de Salta. Ahura, mi mama supo ser curandera por Saleriquecacó, los pagos del Independencio Funes. La ciencia le debe a ella el descubrimiento de los ungüentos con sebo de comadreja macho pa calmar la culebriya; la cria de sanguejuelas silbadoras que en vé de chupar, le soplan y la vacuna crespín Oral, contra la parali, el terrible mal de Nelly Meden<sup>93</sup>. (ACOSTA, Raúl. “Algo he leído, le diré” in *Crisis*, maio de 1974).

Nesse trecho, Inodoro traça sua filiação a partir do deboche e da ridicularização de suas origens. Diz, por exemplo, que seu pai havia sido companheiro de Payo Solá, nome de Gustavo Adolfo Solá (1908-1962), que foi um importante compositor e violeiro saltenho de música folclórica argentina, e que é considerado um dos precursores do *boom* do folclore nos anos 1950-1960. Além disso, o trecho acima retoma a *zamba*\* “Del mismo palo”, composta em 1965 por Oscar Valles como homenagem à Payo Solá:

Mi padre fue guitarrero

---

<sup>93</sup> “Meu pai foi violeiro, cantor de madrugadas, compadre do Payo Solá, anelado campeiro de Salta. Agora, minha mãe foi curandeira em Saleriquecacó, nos pagos de Independencio Funes. A ciência lhe deve a descoberta dos ungüentos com sebo de doninha para acalmar a herpes; a criação de sanguessugas chupadoras que ao invés de chupar, sopram e a vacina *Crespin*\* Oral, contra a paralisia, o terrível mal de Nelly Meden” [Tradução Nossa].

cantor de madrugadas,  
cumpa del Payo Solá,  
churo carpero de Salta.

Inodoro também faz uma alusão à atriz argentina Nelly Meden (1928 - 2004), que trabalhou no teatro, no cinema e no radioteatro. De qualquer forma, o termo “inodoro” (do latim *inodoru*) tem dois significados em espanhol, o primeiro igual ao do português, “que no tiene olor”, e o segundo, “váter, retrete”. Em bom português, *privada*. *Privada Pereyra*, Inodoro Pereyra.

Inodoro é um verdadeiro achado de humor, a começar pelo nome que imita a sonoridade dos nomes próprios campeiros, mas em argentinês significa vaso sanitário. Espécie de Martin Fierro às avessas, esse anti-herói, na frente do seu rancho, se encontra com os mais inesperados personagens, com os quais mantém diálogos de genial comicidade<sup>94</sup>.

Segundo Fontanarrosa, o nome “Inodoro Pereyra” não teria surgido do nada, e sua origem estaria ligada a uma amizade que ele fez durante sua vida. "Así le decían a un amigo mío, Daniel Giménez, que tenía pinta de *criollo*\*. El apodo nació antes que el personaje y se lo había puesto el pintor Leónidas Gambartes, porque decía que Giménez no odia tener un nombre tan castizo".

E o que dizer da alcunha de “renegado” que Pereyra carrega? No episódio “Eulogia” ocorre o primeiro encontro entre Don Inodoro e sua futura esposa, a *china*\* *Eulogia Tapia*. Ao chegar a um baile, “lenço de seda, *rastra*\* com moedas peruanas, bombacha *bataraza*\*, chiripá de *ñanduti*\* e botas de potro\* de verniz”, Inodoro Pereyra causa alvoroço entre a mulherada. Contudo, ao fundo de um galpão ele avista a Eulogia, cujo olhar o apunhala. Nosso gaúcho fica como “capivara que vê a um capacho” e, abrindo o peito, exclama: “Abram caminho!”. Então, de

---

<sup>94</sup> SANTIAGO. (Neltair Rebés) “Tributo Meu amigo Fontanarrosa” in *Jornal do Comércio*, 25/07/2007.

maneira bastante cômica, ele interpela a *china*: “Prenda\*, seus olhos são dois *tucu-tucus*\* desbocados urtigas que irritam ao meu coração potro”. Na sequência, Eulogia lhe pergunta sobre o motivo pelo qual lhe chamam “*el renegau*”, ao que Don Inodoro responde: “Porque de guri renegava muito ao meu pai”. Ora, temos aqui uma pista importante sobre a origem do nome do nosso gaúcho, relacionada a uma negação da figura paterna, e que nos faz lembrar uma fala da personagem Mafalda: “o mal da grande família humana é que todos querem ser o pai”.

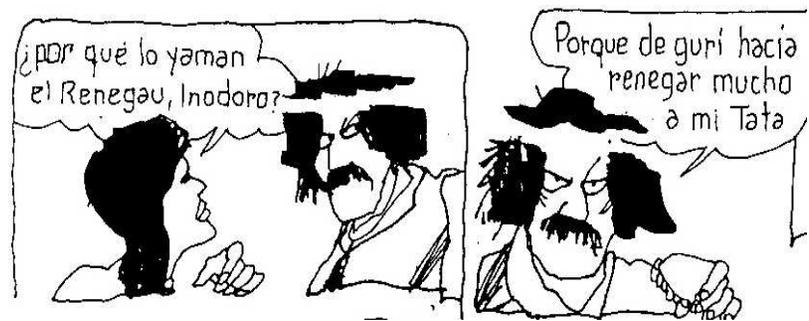


Figura 1.27- “Eulogia”

É claro que esta caracterização se refere ao herói na sua gênese, pois como vimos, Pereyra mudará muito conforme passem os anos. Contudo, a alcunha de “renegado” permanecerá como um importante elemento definidor da identidade de nosso gaúcho, como veremos nos próximos capítulos. Também será mantido o caráter atemporal da personagem, capaz de mover-se por distintos momentos da história argentina, estabelecendo relações com personagens as mais diferentes possíveis, bem como distanciadas no tempo e no espaço: assim, se num momento Inodoro Pereyra se encontra com a personagem Antônio das Mortes do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), do cineasta brasileiro Glauber Rocha, em outro ele manda saudações para Juan Manuel de Rosas através de um suposto *mazorquero*\* de natal. Neste sentido, nota-se que os quadrinhos do nosso gaúcho se passam em um tempo mítico, cujas limitações são apenas

dadas geograficamente, por meio de uma genérica paisagem pampeana – que como afirmou Fontanarrosa era muito fácil de ser desenhada, “con la pampa uno dibuja una línea y listo”.



Figura 1.28 – “Encuentro com Antonio das Mortes”.



Figura 1.29- “El mazorquero de navidad” .

De qualquer modo, o Inodoro que nos interessa analisar neste trabalho, isto é, a personagem publicada entre 1972 a 1976 nas revistas *Hortensia*, *Mengano* e *Siete Días*, é um tipo que se situa entre a épica e a paródia: construído a partir do modelo do gaúcho prófugo e perseguido oferecido pelo poema *Martín Fierro* de José Hernández, Pereyra é, todavia, a imagem invertida do herói hernandiano. Não obstante, ele mantém uma solenidade, brio, liberdade e senso de honradez que o aproximam também do gaúcho mítico monumentalizado no texto de Hernández. Ou seja, o Pereyra dos primeiros tempos é uma mistura de relato épico com narrativa humorística, epopéia com picaresca, heroicidade com bufonaria. Em contrapartida, sua versão pós- 1976 estará muito mais para o deboche e a burla do que este Inodoro que estamos analisando.

Conforme já explicamos, as mudanças formais no traçado e no texto desta HQ tem a ver com as diferentes etapas do processo criativo da série, bem como com os diferentes modelos iconográficos– Castagnino, Alonso, Molina Campos - e textuais- o gênero gauchesco - que lhe

serviram de base. Deve-se destacar, todavia, que a modificação no traço de Inodoro Pereyra também se explica por causa dos diferentes canais onde esta historieta esteve veiculada. Por exemplo, entre 1972 a 1974 o quadrinho foi publicado na revista *Hortensia*, em episódios unitários que tinham como modelo a imagem do “gaucho prófugo” da primeira parte do poema *Martín Fierro*, em diálogo aberto com a figura do *gaucho malo* consagrada por Sarmiento. Segundo Juan Sasturain, na “etapa *Hortensia*”, Inodoro Pereyra opera sobretudo por reflexo, já que ele reage como uma caixa de ressonância de situações e personagens que vem ao seu encontro e que são apresentadas como integrantes do conhecimento compartilhado com o público leitor. Quer dizer, parte-se do pressuposto de que os leitores serão capazes de identificar nos encontros com Antonio das Mortes, Jorge Luis Borges, Yon Darwin (Charles Darwin) e os *charros* mexicanos o que está sendo parodiado no relato.

Em seguida começa a “etapa aventureira” da nosso personagem, que se muda para as revistas *Mengano* e *Siete Días*. De setembro de 1974 a abril de 1976, Inodoro é publicado em *Mengano*, revista que surgiu para ocupar o vazio editorial deixado por *Satiricón*, tendo em seguida uma curta aparição nas páginas de *Siete Días* (revista dominical do jornal *Clarín*) até março de 1977. A partir de 1978, o *renegau* é veiculado definitivamente na página de humor daquele jornal, até a morte de seu criador em 2007. De qualquer modo, na etapa aventureira, “desaparece a cena isolada, à maneira do encontro, e aparece a aventura, prolongada de número em número, sustentada por um suspense artificial que parodia o folhetim”<sup>95</sup>.

Nesta segunda etapa, cresce paulatinamente a importância de Mendieta, companheiro e interlocutor do *renegau*, e à medida que esta importância aumenta, dá-se a transição para o *Clarín*, onde finalmente nosso gaucho se fixa, e onde as historinhas voltam a ser unitárias. Inicia-

---

<sup>95</sup> SASTURAIN, Juan. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1995, p. 198.

se, assim, a terceira e última etapa dos quadrinhos de Inodoro Pereyra, caracterizada por um diálogo cada vez mais intenso com a atualidade. O gaúcho que vemos então já não é o mesmo de 1972, e como afirmou Sasturain, Inodoro Pereyra “se deseintelectualizou para crescer jornalisticamente [...] Já não há quase narração: há piadas”<sup>96</sup>.

Segundo Fontanarrosa, além destas mudanças formais, com o passar do tempo Inodoro foi ficando cada vez mais sedentário: *tudo ocorre no rancho ou perto dele*. A explicação para isso é que, com a transferência das histórias para o suporte jornal, limitou-se o espaço para o desenvolvimento da ação: em *Siete Días*, por exemplo, o *Negro* dispunha de duas páginas semanais para compor suas histórias, ao passo que no *Clarín* contará com 12 ou 13 quadrinhos. Consequentemente, a personagem sofrerá mudanças na sua caracterização psicológica.

[Inodoro Pereyra] Al principio era más heroico. Ahora pretende ser heroico, pero siempre termina en el fracaso. No en el ridículo total, no me gustaría que el personaje cayera en eso, pero las cosas le salen mal. Es un antihéroe: a veces reacciona bien, otras mal, como cualquiera de nosotros. Eso le da una complejidad al personaje, porque los héroes siempre reaccionan igual y terminan ganadores, a mí eso nunca me atrajo” (“Las palabras y las cosas de un artista popular” in *Página/12*, 7 de janeiro de 2007).

É preciso deixar claro que essa última etapa da personagem, na qual o que vem buscá-la é a *notícia e não mais a aventura*, não foi contemplada por este trabalho, que se restringiu exclusivamente a primeira e segunda etapas da saga de Inodoro Pereyra, ou se preferir, ao estudo das revistas em que este gaúcho foi publicado. De qualquer modo, queremos destacar alguns traços básicos que compõem a caracterização do *renegau* em suas primeiras histórias, e que é importante assinalar para o desenvolvimento da nossa argumentação nos próximos

---

<sup>96</sup> SASTURAIN, Juan. *El domicilio de la aventura*. op.cit., p 201.

capítulos: sua caracterização entre o heróico e o paródico, a violência e o caráter feroz, a *picardia criolla*, seu traço caricaturesco, sua atemporalidade e seu caráter digno. Enfim,

Habitando um tempo lasso e cómodo onde convivem o general Quiroga e os turistas brasileiros; um espaço virtual onde são possíveis as furadas de Pincén e Superman, Inodoro não tem história nem biografia descritíveis. Entretanto, serviu na fronteira, certa vez andou nas *montoneras*\* contra Sarmiento, soube ser peão ou levar um arreo de frangos...<sup>97</sup>

### 1.5 - Mendieta e Eulogia Tapia

Como vimos mais acima, a personagem Eulogia Tapia apareceu pela primeira vez nos quadrinhos de Inodoro Pereyra em fevereiro de 1973 como uma jovem graciosa e sedutora – veja o *close-up* que Fontanarrosa dá no olhar da prenda. Entretanto, a chinoca\* engordará e ficará cada vez mais próxima de uma mulher estilo neo-realista italiano, ou, segundo palavras do próprio Fontanarrosa, *de linda mina, se tornará fulera*.

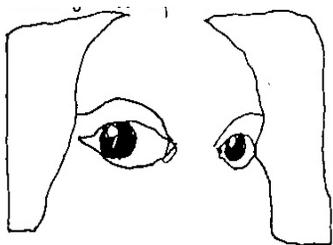


Figura 1.30 – “Eulogia”.



Figura 1.31 – “No quiero volverme sombra”.

Pois é para a obesa Eulogia que se destinarão as tiradas mais machistas de Inodoro Pereyra: “Usté no está gorda, Eulogia. Es un bastián contra la anorexia apátrida”, ou, “Yo no quiero ser irrespetuoso, Eulogia, pero lo que ha hecho Tata Dios con usté es abuso de autoridad”.

<sup>97</sup> SASTURAIN, Juan. *El domicilio de la aventura*. op. cit., p. 202.

Ou ainda no diálogo com seu cachorrinho: “-Y usté, sospecha de la Eulogia?/-Sospecho.... sospecho que sea um hombre”.

O fato é que a gorda e feia concubina do gaúcho se tornará uma matrona roliça, ciumenta e que não hesita em atirar uma cuia de chimarrão na cabeça de Don Inodoro quando está irada. “La Eulogia es, lejos, la mejor prienda que conocí en mi vida. Bien lejos... 20, 30 kilómetros. De cerca es así, jodida”, disse o *renegau* certa ocasião.

¿Qué opina de la mujer?

IP- ¿De qué mujer? Si es de la ajena es juletero andar opinando y si es de la mía, la Eulogia, usté la habrá visto, se dará cuenta que más vale no opinar un carajo<sup>98</sup>  
(ACOSTA, Raúl. “Algo he leído, le diré” in *Crisis*, maio de 1974).

Neste depoimento dado pelo *renegau* fica muito clara a sua visão sexista sobre sua mulher. Eulogia seria tão feia que nem valeria a pena falar a respeito. Não obstante, o resgate empreendido pelo quadrinho dos valores do machismo do gaúcho encontra sua fissura no próprio seguimento das historinhas. No episódio “De los deberes”, por exemplo, Eulogia Tapia chega ao rancho de Pereyra, após ter sido raptada pelo gaúcho. O *renegau*, então, apresenta a nova casa para sua *chinoca*\*: “Este é meu rancho, minha china. Não haverá luxo mas tampouco é limpo. As ratazanas e os escorpiões correm aos montões. Não toque no barbeiro que é perigoso. E agora, minha prenda, preste atenção que explicarei teus deveres. O chimarrão e a cama... bem quentes. O *locro*\*, forte e encorpado, as empanadas recém feitas e com gordura de potro. A china tem que ser carinhosa e disposta a cumprir seus deveres. Os guris, machos e habilidosos para o laço. Não deve reclamar quando corta o lombo aos pedaços ou quando é pega por carrapichos... [Deve estar] com as mechas presas quando eu voltar bebaço da *pulpería*\* do Basilisco Luna. Não deve

---

<sup>98</sup> “O que você acha da mulher?/ - De qual mulher? Se é da mulher dos outros não cai bem ficar falando por aí e se é da minha, a Eulogia, o senhor deve tê-la visto, notará que é melhor não opinar um caralho” [Tradução Nossa].

permitir mais que uma casinha de vampiro no beiral do telhado... e ao Mendieta trate-o com rigor porque o animal é meio inquieto e nervoso. A china tem que ser prestativa, doce como *patay*\* e rápida como cuspada de música”. Enfim, todo esse discurso laudatório é interrompido com uma cuia voando pelos ares, que acerta em cheio a cabeça de Don Inodoro, que conclui: “isso... isso... e que seja um pouco brava também”. Quer dizer, o arremate final desse episódio desconstrói todas as premissas anteriores e desestabiliza o discurso sexista e misógino de Inodoro Pereyra. Afinal, Eulogia demonstra que não será submissa conforme reza o protocolo que lhe ditou o gaucho.



Figura 1.32– “De los deberes”

Construída a partir de elementos bastante teatrais, esta sequência também põe em evidência tanto a lógica machista do gaúcho como o seu reverso. Assim, à loquacidade e aos gestos nervosos de Inodoro – ele coloca o dedo em riste, levanta os braços, cerra os punhos – se contrapõe a suposta passividade de Eulogia – que na sequência em questão é mostrada em apenas três quadrinhos, em comparação com a superexibição do gaúcho. Inclusive os traços fortes do protagonista – barba cerrada, vasta cabeleira, expressão facial marcante, olhos miúdos – ficam mais destacados diante dos traços suaves da *chinoca* – olhos grandes, cabelo fino e liso, linhas mais claras. Ou seja, tanto os elementos gráficos como os textuais parecem contribuir para a representação da virilidade e machismo do *renegau*. Contudo, há uma vinheta na qual Eulogia aparece frontalmente e através de um *big close-up*, onde se nota uma ligeira expressão de aborrecimento no rosto dela. Neste sentido, esta vinheta antecipa a quebra da expectativa produzida pela cuia jogada contra Pereyra, assim como o arremate final da história. E mais: as linhas cinéticas também estão lá para nos indicar a direção de onde veio o objeto lançado pelos ares, denunciando, portanto, quem foi o autor do lançamento. O leitor sabe que foi a “mimosa prenda” que atirou a cuia em Inodoro, apesar de não vê-la, e isso produz o efeito de humor do episódio.

Ora, a personagem Eulogia Tapia é, sem dúvidas, a que mais sofreu mudanças do ponto de vista de seu traço, e segundo explicações dadas pelo autor, “no tenía sentido que Inodoro tuviera una mujer hermosa”. Concordamos com Juan Saturain que tais transformações não foram feitas por um problema de verossimilhança - já que seria mais verossímil que a mulher do *renegau* permanecesse do mesmo jeito- mas pelo processo de humanização a que todos os personagens foram submetidos nesta HQ.

Observa-se também que a personagem é uma referência explícita à *Eulogia Tapia* consagrada na canção “La Pomeña”, *zamba* musicalizada por um dos maiores nomes da música folclórica argentina, Gustavo “Cuchi” Leguizamón (1917 - 2000). A letra de “La Pomeña” foi composta por Manuel J. Castilla e gravada em 1969 pelo *Duo Salteño*<sup>99</sup>. Um fato que chama a atenção na história desta *zamba* é “a realidade de Eulogia Tapia e da localidade saltenha de La Poma, nos Vales Calchaquíes”, que a canção faz referência. Quer dizer, a poesia foi feita por Manuel Castilla a partir de seu contato com uma figura popular que ele conheceu em Salta (noroeste argentino) durante a sua juventude, a Eulogia Tapia<sup>100</sup>.

Eulogia Tapia en La Poma,  
al aire de su ternura,  
si pasa sobre la arena  
y va pisando la luna [...]  
El sauce de tu casa  
te está llorando,  
porque te roban, Eulogia,  
carnavaleando<sup>101</sup> (“La Pomeña”)



**Figura 1.33** - A Eulogia de *La Poma*, Salta



**Figura 1.34** – A Eulogia de papel

<sup>99</sup> Dupla musical do folclore argentino composta por Néster Echenique e Patricio Jiménez

<sup>100</sup> ALDAZÁBAL, Carlos Juárez. “Sujetos populares en la poesía de Manuel J. Castilla: el caso de Eulogia Tapia”. *IX Jornadas Nacionales de Investigación en Comunicación*. Villa María, Córdoba, 2005.

<sup>101</sup> “Eulogia Tapia em *La Poma*/ ao ar de sua ternura/ se passa sobre a areia/ e vai pisando a lua/ O salgueiro de tua casa/ Está chorando por ti/ porque te roubam Eulogia/ carnavaleando” [Tradução nossa]

Em suma, a personagem Eulogia é peça chave no desenvolvimento das histórias de Inodoro Pereyra, e também é uma personagem que tem seus simpatizantes, dentre os quais estão a *Negra Mercedes Sosa*, que afirmou que é a criação de Fontanarrosa que mais lhe agrada<sup>102</sup>. Enfim, o que o *Negro* faz com Eulogia é transformar o nome próprio em um arquétipo.

Em relação ao Mendieta, o cachorrinho do *renegau*, sua primeira aparição se dá também no episódio “De los deberes”. Todavia, só teremos um retrato mais completo do cão na história “Toda la verdad sobre el Mendieta”. Neste episódio, o cãozinho conta para seu dono a sua história desde filhote, numa conversa de “homem para homem”. “Fui peão da fazenda Velha, distrito de Madalena, e embora não valha à pena, perceba que não são queixas. Eu era lobisomem, sabe? Me *emperraba* às terças de lua cheia. Ao amanhecer voltava a ser cristão cheio de graça. Até aquela noite do eclipse”. Com uma lágrima nos olhos, Don Inodoro suplica para que Mendieta não continue o relato.



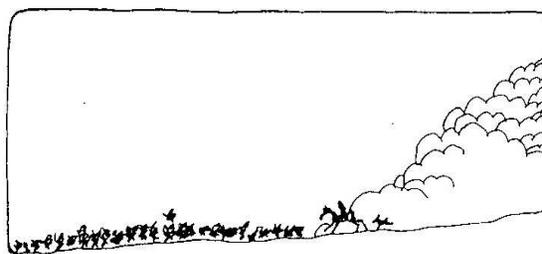
Figura 1.35 – “Toda la verdad sobre el Mendieta”

<sup>102</sup> *La Capital*, 20/07/2007, p. 6.

Neste episódio chama a atenção o tom dramático e triste da narrativa de Mendieta, um cristão que teria se tornado lobisomem nas noites de lua cheia, até que um eclipse o “emperrou” de vez, convertendo-o em cachorro. Além da retomada de um tema pertencente ao folclore universal – a lenda do lobisomem –, é interessante observar como Fontanarrosa constrói essa sequência a partir do paralelismo entre a figura do cão e a figura do homem: assim, as linhas fortes e escuras do gaúcho se alternam com os traços débeis e claros do animal. Contudo, a inclusão de dois planos panorâmicos transforma esse paralelismo em cruzamento: Don Inodoro e seu cachorrinho se convertem na mesma paisagem perdida no horizonte, e as diferenças entre homem e animal desaparecem.



Figura 1.36 – Paralelismo entre homem e animal



El horizonte se los comió de abajo  
El crespín lloraba como si supiera.

Figuras 1.37 e 1.38 – Indistinção entre homem e animal.

Ora, é muito recorrente nas narrativas folclóricas e na tradição oral em geral a antropomorfização da realidade e o entrecruzamento entre natureza e cultura. Olhando por este ponto de vista, esta sequência indicaria que simplesmente Fontanarrosa faz uma atualização do repertório tradicional, sem introduzir nenhum elemento novo. No entanto, é sabido também que na tradição gauchesca o cavalo é um elemento importantíssimo para o relato: inclusive, a imagem do gaúcho sobre o cavalo é uma das mais fortes do gênero, e foi retratada por escritores, pintores e artistas dos mais diversos. Fiel companheiro do homem dos pampas, este animal aparece individualizado nestes textos através de uma variedade de nomes: “flete”, “pingo”, “potro”, “bagual”, “bichoco”, “pátrio”, “mancarrón”, “yeguarizo”, “parejero”, “cimarrón”.

Portanto, é de se estranhar que o *Negro* tenha escolhido como companheiro de seu protagonista não a um cavalo, mas a um cão, que nem sequer seria de uma raça conhecida. Quer dizer, a escolha de Mendieta como personagem pode ser considerada uma atitude transgressora em relação ao repertório tradicional e ao gênero gauchesco, uma maneira de mudar suas pautas culturais através da inserção de novos elementos. Vejamos o que o *renegau* diz sobre o tema, na já mencionada entrevista de 1974.

¿Por qué su caballo no tiene nombre y su perro sí?

- Porque mi perro no es un perro. Es un crestiano emperrau. Un lobizón que se quedó perro porque lo agarró un eclipse de luna. Además, no tengo flete tan pobre soy. Por eso en Montiel pasé de largo. Pero le adelanto en carácter de primicia, que voy a agenciarme uno, que se va a yamar “Juría”<sup>103</sup> (ACOSTA, Raúl. *Crisis*. maio de 1974).

---

<sup>103</sup> “- Por que seu cavalo não tem nome e seu cachorro sim?! - Porque meu cachorro não é um cachorro. É um cristão emperrau. Um lobisomem que se tornou cachorro porque foi pego por um eclipse lunar. Além disso, não tenho flete de tão pobre que eu sou. Por isso em Montiel passei longe. Mas te adianto de primeira mão que vou dar um jeito de conseguir um, que vai se chamar ‘Juría’” [Tradução Nossa].

Finalmente, destaco que na narrativa de Mendieta sobre sua vida - “Fui peão da fazenda Velha, distrito de Magdalena, e embora não valha à pena, perceba que não são queixas” - parodiava-se a canção “Milonga del peón de campo”, composta por Atahualpa Yupanqui (1908 - 1992), e José Razzano (1887 - 1960). Como veremos no capítulo 4, Yupanqui, é considerado um dos maiores compositores e divulgadores de música folclórica argentina, e o pioneiro na conformação do que ficará conhecido como canção de protesto dos anos 1960, ou simplesmente Nova Canção.

Soy peón de La Estancia Vieja,  
Partido de Magdalena,  
y aunque no valga la pena,  
anoten, que no son quejas [...]  
A veces me entra tristeza,  
Y otras veces rebelión  
En más de alguna ocasión  
Quisiera hacerme perdiz,  
Para ver de ser feliz  
En algún pago lejano...  
Pero a la verdad, paisano,  
Me gusta el aire de aquí...<sup>104</sup>

Mendieta, como dissemos, vai crescendo como personagem ao longo dos quadrinhos de Inodoro Pereyra. Cachorro de raça desconhecida que acompanha o *renegau* nas suas andanças pelos pampas, possui a propriedade de falar – o elemento de absurdo que faltava à narrativa, segundo palavras de Fontanarrosa. São suas as frases: “¡Qué lo parió!” e “Negociemos, don Inodoro”, a primeira levemente transgressora, ao passo que a segunda revela uma de suas principais características: o bom senso e a voz judiciosa. Também é sua a exclamação

---

<sup>104</sup> “Sou peão da Fazenda Velha/ Partido de Magdalena,/ e embora não valha a pena/ perceba que não são queixas [...]/ às vezes entra em mim a tristeza,/ e outras a rebelião/ Em mais de uma ocasião/ quis me fazer de perdiz,/ Para ver se seria mais feliz/ Em algum pago distante.../ Mas na verdade, paisano,/ Gosto do ar daqui...” [Tradução nossa]

“Animalito’ e Dios!”, *com que costuma comentar os mais estranhos despropósitos de seus mais ou menos semelhantes*. A relação entre o gaúcho e seu cãozinho lembra em muitos momentos o *tópos* Dom Quixote e Sancho Pancha, o segundo personificado na voz da ternura e do bom senso de Mendieta. De qualquer forma, ele é o principal interlocutor de nosso solitário gaúcho e sem a sua presença, certamente a imensidão de “una pampa ancha y ajena” se tornaria insuportável.

Sem temer o ridículo e sem soberba alguma, sem propor jamais a seu companheiro que baixe a guarda nem supor que somente o outro a baixará, a sabedoria de Mendieta – tão próxima do chão – não propõe outra coisa que um alternativa para sair do insustentável, negociar no melhor (e único) sentido da palavra. Quer dizer: estar disposto a ceder algo para poder entrar em acordo” (SASTURAIN, Juan. “La doctrina Mendieta”, *in Pagina/12*, 23/06/2008) .

Ora, na saga de Inodoro Pereyra aparece uma infinidade de outras personagens, que veremos mais detidamente conforme avancem as histórias e caso apareçam nos quadrinhos que analisaremos. Algumas são esporádicas, outras têm uma aparição única, ao passo que têm aquelas que são frequentes, como é o caso do porco Nabucodonosor II, do cacique *Lloriqueo* (juntamente com os índios *ranqueles*), e das pragas de louros, que sempre trazem preocupações reais ou imaginárias para o relato.



- Ai, Seu Inodoro!... Não se assusta com as histórias de *aparecidos* [assombração]?

- Sabe o que acontece, Eulogia?! Que até isso mudou. Antes eram histórias de *aparecidos* [assombração]. Agora são de *desaparecidos*. E não são histórias [Grifos nossos].



Se supone que el humor casi siempre es en contra. Es difícil hacer humor a favor. Ahora, la dificultad reside, para mí al menos, cuando las crisis se transforman en tragedias. Ahí se te queman los papeles, porque ya no sabés desde dónde hacer el humor, qué tono darle... no aparecer riéndote de las víctimas. ¿Cómo tratás Malvinas, el atentado contra la AMIA, los desaparecidos? A lo sumo, por ahí, pudiste hacer chistes sobre los desaparecidos, pero son temas muy difíciles. Y ahora, todo lo referido a la mortalidad infantil o la desocupación cómo lo tratás para no aparecer como uno que se ríe de la desgracia ajena. Pero bueno, todo eso también responde, ya te digo, a resortes personales de cada uno.

*(Roberto Fontanarrosa. Página/12. 09/11/2003)*

[...] Podemos caracterizar a representação humorística [...] como aquele esforço inaudito de desmascarar o real, de captar o indizível, de surpreender o engano ilusório dos gestos estáveis e de recolher, enfim, as rebarbas das temporalidades que a história [...] foi deixando para trás. Ela é também o instante rápido da anedota, aquele ouro do instante: ela só consegue revelar o impensado, o indizível ao surpreendê-lo naquele seu momento supremo de estranhamento, que se realiza num átimo, porque depois a história se movimenta novamente, o sentido do novo se esvai, o riso se esgarça e se retrai [...] como que espargindo cinzas sobre a pátina já cinzenta das estátuas do passado.

*(Elias Thomé Saliba. Raízes do Riso)*



## CAPÍTULO 2

---

### POLÍTICA E HUMOR NOS QUADRINHOS DE FONTANARROSA

Embora o debate sobre a relação entre humor e realidade social seja tão antigo quanto o próprio riso, trata-se de uma discussão muito atual, que mobiliza opiniões e gera intensos embates. Em 2005, por ocasião da exibição em Buenos Aires da mostra itinerante *100 años de Humor Gráfico Argentino*, muitos humoristas e intelectuais se pronunciaram sobre o assunto, avaliando a importância do trabalho de artistas que *fizeram do humor uma das manifestações mais importantes da cultura gráfica nacional*<sup>105</sup>. Para o humorista Carlos Garaycochea, por exemplo, costuma-se atribuir uma responsabilidade muito grande ao humor, e que não lhe pertenceria. “Nosotros [os humoristas gráficos] no modificamos nada. Simplemente señalamos con una sonrisa algunos errores y algunos desaciertos”. Em um sentido mais radical, Miguel Rep afirmou: “no hubo ningún chiste que haya derrocado a ningún gobierno. Lo que derroca a un gobierno es una suma de intereses y el mal humor social, no el humor”. Para o criador da personagem Gaspar, o humor funcionaria de muitas maneiras, e atenderia a diferentes propósitos ligados à “realidade”: apaziguamento, reação violenta, anestesiante social, etc<sup>106</sup>. Fontanarrosa também opinou sobre o tema, dizendo que

A veces pienso que el humor es como el sabor naranja o frutilla que tienen algunos medicamentos muy feos. Entonces, uno puede digerir mejor noticias que casi siempre son duras, lo que no modifica el origen de la noticia, para nada (RANZANI, Oscar. “Un espacio público que provoca la risa” *Página/12*, 23/07/2005).

---

<sup>105</sup> RANZANI, Oscar. “Un espacio público que provoca la risa” *Página/12*, 23/07/2005.

<sup>106</sup> Ídem.

Neste trecho, nota-se claramente uma concepção freudiana de humor, como um elemento que atenua a apreensão da realidade social e que ajuda a suportar as agruras da vida. Neste sentido, queremos analisar neste capítulo se realmente o *Negro* seguiu esta máxima no seu trabalho como humorista gráfico, e como podemos interpretar o seu discurso humorístico. Sem querer ver na sua obra uma mera instrumentalização de determinado posicionamento político, e sem forçar uma análise “social” da mesma – como se a sua produção artística tivesse meramente *refletido* um contexto sociopolítico vivido por ele -, pretende-se avaliar os meandros e as múltiplas relações entre política e humor nos quadrinhos de Roberto Fontanarrosa.

Segundo Fernando Sendra, o criador de Inodoro Pereyra teria revolucionado o humor na Argentina, elevando-o a uma “categoria superior”. É muito significativo, aliás, que quando morreu em 2007, o jornal paraguaio *La Nación* tenha noticiado a morte do *Negro* com os seguintes dizeres: “El humor está de duelo”, o que mostra a importância do legado humorístico do desenhista. Mas como seria o humor em Fontanarrosa? Como ele trabalharia a matéria humorística nos quadrinhos de nosso gaúcho? Tratar-se-ia de um humor alegre e ingênuo ao estilo da série *Patoruzú* de Dante Quintero? Ou seria um humor mais irreverente e despojado, como aquele apresentado pelo *Geraldão* do desenhista Glauco? Ou seria, ainda, algo mais ácido e crítico, como nos trabalhos de Robert Crumb? Seria mais apropriado falar em “humor negro”, a exemplo das tiras do ditador *Emir Saad* de André Dahmer? Enfim, como humor e política se entrecruzam na obra do *Negro* Fontanarrosa?

Primeiramente, é preciso atentar para o fato de que as piadas e a comicidade dos quadrinhos deste rosarino não se sustentavam nem em palavras *torpes*, nem em *alusões*

*escatológicas ou grosseiramente sexuais*. Fontanarroza, ou *FontanarRisa*<sup>107</sup> se preferir, costumava dizer que não fazia humor para fazer as pessoas pensarem, pois isso seria muito pretensioso da sua parte. Pelo contrário, ele fazia humor para fazer as pessoas rirem, até porque essa seria a sua função como humorista: “si no hago reír me ponen en la calle y se buscan a outro [desenhista]”, brincava. Enfim,

Se dice que nunca un chiste derribó un gobierno – y creo que eso es así – Puede sí determinar cambios a nivel más doméstico. Yo agradezco mucho a quienes me hacen reír. Creo que el humor puede hacernos cambiar la opinión sobre un problema y – lo que es evidente – puede cambiarnos el ánimo (GILIO, María Esther. “Una entrevista inédita con Fontanarroza a un año de su muerte” *Página 12*, 20/07/2008)

Quer dizer, para Fontanarroza humor está diretamente atrelado ao riso, à habilidade do humorista de fazer com que as pessoas riam, gargalhem, morram de rir. Este seria o seu objetivo maior e sua principal gratificação também. Neste sentido, para ele pouco importava que sua obra alcançasse o reconhecimento da crítica: ele não aspirava ganhar o premio Nobel. Contudo, o rosarino acreditava que seria possível *dizer coisas delirantes em tom sério*. Aliás, ele gostava muito desse tipo de coisa. Assim, muito da comicidade de Inodoro Pereyra deriva de situações sérias: nos quadrinhos do *renegau* alterna-se o tempo todo o registro sério com o cômico, o tom reverente com a profanação, o épico com o paródico, de tal modo que nem sempre tal deslocamento é percebido pelo leitor. Afinal, as diferenças entre ambos os registros às vezes são tão sutis que não se sabe se é um dito para rir ou uma piada para chorar...

---

<sup>107</sup> FONTANARROSA, Roberto. *Fontanarrisa*. Barcelona: Mondadori, 2005.

Segundo a viúva de Fontanarrosa, seu esposo era muito mais um sujeito reservado do que um tipo espalhafatoso e que gostava de holofotes. Na vida privada, ele seria parcimonioso e discreto, e não gostava de roubar a cena. Todavia, quando estava em público, com um microfone nas mãos, o *Negro* transformava-se, como ilustra sua desenvoltura no Congresso da Língua.

[Fontanarrosa] no estaba permanentemente haciendo chistes [...] En las reuniones, no era el protagonista. Cuando hablaba, todo el mundo se callaba porque querían escucharlo. Hacía bromas irónicas permanentemente, no hirientes, sino irónicas de esas que hacen reír; nunca llegaba al límite de la agresión, podía cargar con respecto a algo pero nunca molestaba a otra persona<sup>108</sup>.

Desta maneira, o humor em Fontanarrosa não seria nem agressivo, nem virulento, embora estivesse calcado na ironia e na crítica ácida. Em entrevista concedida, o humorista disse que obviamente tinha receios de agredir as pessoas com o riso, principalmente as vítimas de tragédias. Ou seja, para o *Negro* era preciso evitar fazer um tipo de humor que recaísse na burla da desgraça alheia. É por este motivo que para ele seria tão difícil tratar de alguns temas com comicidade, como a questão dos desaparecidos políticos durante a última ditadura militar argentina ou a derrota na guerra das Malvinas. A dificuldade decorreria de não se saber qual seria o tom mais adequado para tratar destas temáticas, assim como a maneira como deveriam ser abordadas<sup>109</sup>.

Sobre a relação entre sua obra e a política, Fontanarrosa disse que sua tarefa não seria *a priori* política, haja vista que ele não fazia humor a partir do lugar do militante. Entretanto, houve ocasiões em que ele percebeu que seu trabalho gráfico teve um caráter mais “engajado”, por exemplo, durante a ditadura de 1976. “Ahí yo sabía que me estaba contraponiendo al mensaje

---

<sup>108</sup> Entrevista com Gabriela Mahy. Disponível em <http://dulten.110mb.com/paginawebentrevista.html>. Acesso em 20/08/2010.

<sup>109</sup> BONASSO, Miguel. “Hablar al pedo es una sana costumbre” *Página/12*, 09/11/2003.

oficial, sin que eso me llevara a mártir de la democracia. Entre otras cosas porque es siempre más fácil decir cosas en broma que en serio”<sup>110</sup>. Sobre a questão da censura neste período, o humorista disse que foi censurado sim, sem com isso querer se passar por “paladino da liberdade”.

[...] Algunos dibujos en la revista *Humor* rebotaron, pero hubo que mantener un perfil bajo en general. Después de Malvinas ya se vio que venía la apertura. Pero antes había como una doble censura. Después hubo una posibilidad de meterse en la crítica a la economía. Era un campo que podías tocar, cuando no podías tocar ni fuerzas de seguridad, ni religión, sexo, o incluso esa cosa tan ambigua que es la familia [...] No fueras a tocar la familia porque apuntaba contra las costumbres occidentales y cristianas, qué sé yo. Era todo muy ambiguo, que yo creo que esa es una de las fuerzas de la censura, porque vos te detenés antes de los límites. Pero en general los inconvenientes que pude haber tenido fueron como ciudadano común que vivió acá. De todos modos, no es cierto lo que dicen algunos, que el ingenio se agudiza en las dictaduras para burlarlas. No es verdad: te embrutecés, se te reducen las posibilidades de decir las cosas. Entonces hay quienes dicen, “¿y la sutileza?” ¡la sutileza un carajo!, si no podés hablar de política, no podés hablar de problemas sociales, no podés hablar de sexo... de qué podés hablar, de nada. (BONASSO, Miguel. “Hablar al pedo es una sana costumbre” *Página/12*, 09/11/2003).

Em suma, *crítica ácida e traço inconfundível* caracterizariam o humor em Fontanarrosa, cuja aspiração maior seria fazer as pessoas rirem. Humor não se confundiria com agressão na sua obra, que teria transitado mais pelo caminho de uma ironia de corte irreverente, transgressor e inteligente, porém sem beirar o hermetismo. Talvez seja por esta razão que sua obra tornou-se tão popular na Argentina, resultando na sua consagração e reconhecimento como “um intelectual disfarçado de cultura popular”, segundo palavras de Jorge Llonch.

## 2.1 - *Quem acredita no humor?*

---

<sup>110</sup> GILIO, Maria Esther. “Una entrevista inédita con Fontanarrosa a un año de su muerte” in *Página 12*, 20/07/2008

A pergunta “¿Quién cree en el humor?” foi feita por Raúl Acosta em 1974 a propósito da análise da HQ *Inodoro Pereyra*. Vejamos o que ele diz.

A pergunta, real, é referida a quem acredita no humor enquanto capacidade revulsiva, revolucionária. Sabe-se bem que os humoristas não fazem nada mais que retorcer, cinicamente, os pontos mais detonantes, notórios, de um inconsciente coletivo. Seu trabalho de destaque, talvez inocente ou impensado, torna-os testemunhas em primeira linha no que diz respeito aos verdadeiros eixos do grupo social no qual estão imersos. São, à sua maneira, catalisadores agudos, emergentes das tensões a que se vêem submetidos como integrantes de uma sociedade. Não existe humor sem este ingrediente de cinismo, de crítica (ACOSTA, Raúl. *Crisis*, mayo de 1974).

Neste trecho, observa-se que o autor em questão tem uma visão progressista sobre o humor, associando-o a uma suposta capacidade revolucionária, subversiva e de perda da reverência absurda. Para Acosta, isso é que tornaria o humor um elemento tão perigoso, já que ele seria detonante de um “inconsciente coletivo”. Ora, talvez a fala deste escritor possa ser lida a partir do contexto em que Acosta escreveu, já que os anos 1970 na Argentina foram tanto um momento de revitalização do humor gráfico nacional através do aparecimento de uma série de revistas contestatórias e humorísticas, como de recrudescimento dos regimes políticos, o que incidirá diretamente na generalização da violência, elevada à categoria de terrorismo de Estado<sup>111</sup>.

Entretanto, a arte do cômico pode ter outras dimensões, que nem sempre coincidem com a visão positiva esboçada por Acosta. Neste sentido, queremos tecer algumas considerações sobre

---

<sup>111</sup> Sobre a relação entre humor e política na Argentina nos anos 1970 ver: BURKART, Mara Elisa. “Dictadura y caricaturas. Estudio sobre la revista Hum®” in *e-l@tina*, vol. 3, nº 12, Buenos Aires, julho-setembro de 2005. LEVÍN, Florencia Paula; “De matones, represores y miembros de la pesada en el humor gráfico del diario *Clarín* – Argentina 1973-1983” *Diálogos de la comunicación*: nº78, janeiro-julho 2009. BURKART, Mara Elisa. “La oposición de la revista Hum® a la política económica de la dictadura militar (1978-1979) in *Intersticios Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*: vol. 1, nº 2, junio 2007. LEVÍN, Florencia Paula. “Representaciones sobre la violencia a través del humor gráfico en la Argentina de los años 70. El caso del diario *Clarín*” in BOHOSLAVSKY, E. (et all). *Problemas de historia reciente en el Cono Sur*. Buenos Aires. Universidad Nacional de General de Sarmiento – Universidad Nacional de San Martín (no prelo).

o problema do humor, do riso e do cômico, para finalmente chegarmos à questão do humor gráfico. Afinal, não podemos nos esquecer que estamos trabalhando com uma fonte cuja natureza é *a priori* humorística; logo, foi impossível furtar-se da tarefa de abordar o problema do humor em suas amplas conexões com a política e com os imaginários que circulam em determinada sociedade. *Quem acredita no humor?* Como avaliar o seu potencial expressivo? Qual é a sua função social e política? Trata-se de um mecanismo de subversão ou de um apelo conservador? Visaria a catarse mental ou a oposição?

Com efeito, o debate sobre a arte do cômico não é nada novo, e atravessa uma longa tradição histórico-filosófica, que vai de Aristóteles, passando por uma horda de filósofos e historiadores, incluindo finalmente o trabalho de médicos, psicólogos e sociólogos. Homens como Rabelais, Hegel, Nietzsche, Freud, Baudelaire, Pirandello, Breton e muitos outros se ocuparam do tema. Entretanto, talvez o estudo sobre o humor só tenha ganhado legitimidade na academia nos últimos tempos à força de uma mudança no regime de historicidade, embora ainda existam muitos rincões a serem explorados e ainda persista alguma resistência em encará-lo como um tema sério.<sup>112</sup> Enfim, seria impossível fazer uma história do riso ou do humor sem falar das teorias sobre o riso e o humor. Citando George Minois, *o riso é um caso muito sério para ser deixado para os cômicos*.

Estudado com lupa há séculos, por todas as disciplinas, o riso esconde seu mistério. Alternadamente agressivo, sarcástico, escarecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo. Pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia. É isso que faz sua riqueza e fascinação ou, às vezes, seu caráter inquietante, porque, segundo escreve Howard Bloch, “como Merlim, o riso é um

---

<sup>112</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Porto Alegre Caricata: a imagem conta a história*. Porto Alegre, EU/ Secretaria Municipal da Cultura, 1993, pp. 17-18.

fenômeno liminar, um produto das soleiras,... o riso está a cavalo sobre uma dupla verdade. Serve ao mesmo tempo para afirmar e para subverter”<sup>113</sup>.

No entanto, antes de iniciarmos a explanação sobre algumas das principais teorias sobre o riso e o humor, cabem algumas precisões conceituais. Apesar da sinonímia que costuma ser estabelecida entre *humor* e o conjunto do cômico, é preciso esclarecer que não se trata da mesma coisa, assim como nem toda comédia tem como fim último provocar o riso. Na verdade, as distinções entre humor, riso e cômico são bastante complexas, e não é nosso objetivo aprofundá-las com a densidade que o tema exige – entraríamos em minúcias do debate, como, por exemplo, as distinções entre humor, ironia, melancolia, sarcasmo, etc. Todavia, faz-se necessário conceitualizar minimamente estes termos, para que compreendamos o debate em questão.

“Cômico” é um conceito mais amplo que “humor”, e seu reino envolve um conjunto de manifestações das quais o humor faz parte, e cujo fim é o “riso”. O gênero comédia, por exemplo, não deve ser confundido com o cômico, já que, pelo menos no mundo grego, nem sempre ela tinha a função de suscitar o riso, estando mais ligada ao *caos e à representação de um mundo às avessas*<sup>114</sup>. A melhor definição que encontramos sobre esse conceito está em Freud, que aliás também definiu “humor” e “chiste” como integrantes de *três registros com distintos graus de generalidade*. O cômico seria uma situação gerada pela *quebra da previsibilidade* (quando alguém escorrega numa casca de banana, por exemplo), de modo a gerar a satisfação de uma pulsão agressiva e o sentimento de superioridade do *eu* (o expectador que viu alguém escorregando na casca de banana).

---

<sup>113</sup> MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, pp. 15-16.

<sup>114</sup> ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

“Humor”, em contrapartida, implica que o efeito humorístico recaia no próprio *eu*, isto é, o prazer derivado da percepção cômica deve ser compartilhado tanto pelo emissor quanto pelo receptor de uma situação. Voltando ao exemplo acima, se o próprio sujeito que escorregou na casca de banana se levanta rindo e achando graça da sua queda, isto é humor. Já em relação ao “chiste”, ou os ditos graciosos, a comicidade está depositada em uma terceira pessoa, ou seja, é como se um “eu” e um “tu” burlassem juntos de um “ele” que escorregou na casca de banana.<sup>115</sup>

Com efeito, o termo “humor”, cuja origem está na terminologia médica relacionada aos fluidos do corpo humano, tem na teoria medieval dos quatro humores (o sangue, a fleuma, a bÍlis amarela e a bÍlis negra) uma das fontes mais importantes para sua definição semântica. Essa característica de fluidez e liquidez é, sem dúvidas, um dos principais traços do humor, embora não seja exclusiva a ele. A fluidez do efeito humorístico se conecta com seu caráter maleável, que pode servir a muitos fins. Quer dizer, o humor pode *sim* ser encarado como uma forma de oposição, sem que isso seja uma condição *sine qua non* para sua existência.

No século XIX, surgiu uma série de teorias sobre o riso e o humor, e o tema foi largamente debatido por filósofos das mais variadas correntes do pensamento. Hegel, por exemplo, esboçou em seus escritos um total desprezo pelo irônico e satÍrico, que segundo ele, dessacralizavam a realidade das coisas e impediam o filósofo de enxergar o seu caráter essencial. Segundo suas próprias palavras,

O irônico, como individualidade genial, consiste no auto-aniquilamento de tudo o que é soberano, grande e nobre... Isso implica, aliás, que não somente o que é direto, conforme aos bons costumes e verídico não deve ser levado a sério, mas que toda superioridade,

---

<sup>115</sup> FREUD, Sigmund. “*El chiste y su relación con el inconsciente*” e “*El humor*” in *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu ediciones, vol. 21, 1967. Ver também: STEIMBERG, Oscar. “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico” in *Signo y Seña*, Buenos Aires: Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2001.

toda excelência, se reduz a nada quando se manifesta em indivíduos, caracteres, ações; ela se contradiz e se aniquila, restando apenas a ironia em si mesma<sup>116</sup>.

À *seriedade dialética* hegeliana contrapõe-se o *riso como incongruência* proposto por Schopenhauer. Para o filósofo alemão, o riso andaria de mãos dadas com o pessimismo, uma vez que funcionaria como uma maneira de sobreviver a uma realidade absurda e desencantada. Logo, somente as pessoas sérias é que seriam capazes de rir de verdade. “O riso não é outra coisa senão a falta de conveniência [...] entre um conceito e os objetos reais sugeridos por ele, seja de que forma for; e o riso consiste precisamente na expressão desse contraste”<sup>117</sup>.

Em Nietzsche, o riso é uma categoria aniquiladora, e tal e qual em Schopenhauer, caminha junto com o pessimismo. “Não é pela cólera, é pelo riso que se mata”. Essa concepção niilista do riso e do humor está relacionada ao primado nietzschiano “‘Deus está morto’, ou antes, que ele nunca existiu e que estamos a bordo de um barco à deriva que não vai à lugar nenhum. É, de fato, para morrer de rir!”<sup>118</sup>. Contudo, na concepção de riso expressa por Nietzsche também existe o ingrediente da redenção, isto é, do riso como libertação: “O ser encarquilhado, tremendo de medo, pára e desabrocha lentamente – o homem ri!”<sup>119</sup>.

Em 1884, aparecerá um trabalho que se tornará fundamental para os estudos sobre o riso e o humor. Em *O Riso*, Henri Bergson desenvolverá sua teoria da *mecânica social do riso*, atrelada à sua concepção como sanção social. De acordo com a professora Vilma Arêas, Bergson recuperará na sua teoria três postulados clássicos sobre o tema: a do “riso como característica

---

<sup>116</sup> HEGEL, F. *Cours d'esthétique*, apud MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*, op. cit., p. 512.

<sup>117</sup> SCHOPENHAUER, A. *Le monde comme volonté et comme représentation*, apud MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*, op. cit., p. 515. Schopenhauer diferencia também ironia de humor, dizendo que a primeira seria a brincadeira que se esconderia por trás do sério e visaria alguém, ao passo que o segundo é o serio por trás da brincadeira e recairia sobre o próprio humorista.

<sup>118</sup> MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*, op. cit., p. 517.

<sup>119</sup> NIETZSCHE, F. *Humano demasiado humano* apud *História do riso e do escárnio*, op. cit., p. 520.

unicamente humana” – é dele a frase “o homem é o único animal que ri” -, “a insensibilidade necessária para que ele aconteça - se nos emocionamos, não há riso - e a inteligência”<sup>120</sup>. Porém, não se pretende desvelar uma suposta “essência do riso”, haja vista que para este teórico interessa muito mais investigar a dimensão social de comportamentos humanos. Além disso, Bergson escreveu seu estudo num contexto de acirrada polêmica sobre o riso, na qual muitos teóricos, influenciados pelas idéias positivistas em voga, viam no riso apenas um ato reflexo de aspectos psicofisiológicos, sem intencionalidade alguma.

Como um *rígido incrustado no vivo* - conforme nomenclatura utilizada pelo próprio autor - o riso se configura como um “gesto social”, cuja função é humilhar o objeto debochado e, com isso, corrigir comportamentos e desvios sociais. Quer dizer, segundo Bergson rimos não pelo puro prazer de rir, mas rimos da desgraça alheia. Assim sendo, o riso funciona como um castigo, uma sanção social.

Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. Digamo-lo desde já: essa será a ideia diretriz de todas as nossas reflexões. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social<sup>121</sup>.

Bergson não vê a discussão sobre o riso por um viés essencialista, posto que para ele existiria uma dimensão social no ato de rir. A explicação para o riso se encontraria na sociedade e não na natureza. O riso teria uma função social ligada ao *restabelecimento dos elementos vivos* que compõe o próprio mundo social.

A despeito do interesse do ensaio, a maior crítica que se pode fazer a Bergson é que, segundo ele, a “função útil” do riso não varia com as diferentes sociedades. A ele também não ocorre que diversos estratos sociais, em conflito e contradição, possam

---

<sup>120</sup> ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. op. cit., p. 26.

<sup>121</sup> BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1983, p. 9.

fazer um uso diverso do cômico. Tem em mente um modelo de sociedade de tradição humanística, que o riso contribuiria para equilibrar.<sup>122</sup>.

Outro estudo visceral sobre o tema foi o realizado por Freud em 1905, intitulado *El chiste y su relación con el inconsciente*, seguido de *O humor*, de 1927. Através de um viés psicanalítico, Freud postula neste primeiro ensaio que, se o riso permanece tão misterioso para os homens, é porque ele se situa no nível do inconsciente. Segundo a abordagem hermenêutica do austríaco, o chiste, a piada e a palavra espirituosa seriam maneiras de atingir o prazer, a partir de uma economia de energia psíquica. Ou seja, “o humor é um processo de defesa que impede a eclosão do desprazer”, o que explica porque a pessoa que sorri se poupa, ao passo que a triste, definha.

[...]é a primeira vez que Freud lança mão de uma explicação econômica, fazendo o prazer derivar da poupança de energia psíquica: a psique faria uso de um investimento de energia para apreender o mundo exterior, energia esta que permaneceria sempre pronta a ser usada quando se observa algo externo. Mas se este último se comporta ou se apresenta de modo inesperado [...], o dispêndio de energia, pronto a encontrar emprego, torna-se supérfluo e é liberado para descarregar-se no prazer e no riso.

Portanto, o prazer que sentimos com os procedimentos de degradação cômica (caricatura, paródia etc.) deve-se à poupança de energia que deveríamos empregar para representar algo de grande e de superior (por exemplo, uma autoridade) e que, em vez disso, torna-se “livre” à vista desse *grande* reduzido a *pequeno*.<sup>123</sup>

A questão é que, através destes trabalhos, Freud contrariou toda uma tradição que insistia na superioridade do riso – segundo a qual rimos daquilo que consideramos inferior a nós –, além de ter definido suas três fontes, a saber, o cômico, o *chiste* e o humor, como três registros diferentes que compartilham deste mesmo mecanismo de economia de energia. Na perspectiva

---

<sup>122</sup> ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. op. cit., p. 27.

<sup>123</sup> ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. op. cit., pp. 29-30. FREUD, Sigmund. “El chiste y su relación con el inconsciente” e “O Humor” *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu ediciones, vol. 21, 1967.

freudiana, o humor, enquanto economia de energia de sentimentos, teria alguma coisa de “sublime e elevado”.

Baudelaire também escreveu um ensaio sobre o tema. Em *Da essência do riso*, o poeta defendeu que o riso seria ao mesmo tempo diabólico e humano, porém nunca divino. O riso faria vir à tona o diabo escondido que cada um de nós carrega, e se apresentaria como a miséria e a grandeza do ser humano. Retomando os mesmos termos de Bossuet sobre o tema, mas introduzindo uma nova perspectiva, o riso para ele seria a semente da maçã que o homem comeu no Jardim do Éden. Logo, expressaria um sentimento de superioridade e se configuraria como uma forma de agressão contra o outro. “A força do riso está em quem ri e não no objeto do riso”. O grotesco seria o cômico absoluto.

O riso é satânico, portanto, profundamente humano. Ele é no homem a consequência da idéia de sua própria superioridade e, com efeito, como o riso é essencialmente humano, é essencialmente contraditório, quer dizer, é ao mesmo tempo sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita, miséria infinita em relação ao ser absoluto do qual ele possui a concepção, grandeza infinita em relação aos animais<sup>124</sup>

Outro texto fundamental sobre o tema é *O Humorismo*, de Pirandello. Procurando *situar o risível nas imprevisíveis rupturas da realidade que marcavam o cenário da época na qual vivia*, este autor trouxe uma nova interpretação em relação ao paradigma clássico sobre o riso. Neste ensaio de 1908, Pirandello distingue humor de comicidade, dizendo que o cômico sempre nasce da percepção do contrário. Contudo, quando tal percepção se transforma no “sentimento do contrário” – quando aquele que ri busca entender as razões pelas quais o objeto ridicularizado

---

<sup>124</sup> BAUDELAIRE, Charles. “Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas” in COELHO, Plínio Augusto (org.). *Escritos sobre arte*. São Paulo, Imaginário/ Editora USP, pp. 34-35. Para Baudelaire até o suposto riso inocente das crianças deveria ser questionado, pois quem garante que elas são de fato “seres inocentes”? Não seriam mais propriamente “projetos de homens, isto é, satãs em embrião”?

seria motivo de riso – entramos no terreno do humorístico. Ou seja, “para passar da atitude cômica para a atitude humorística é preciso renunciar ao distanciamento e à superioridade”. No humorismo o *eu* se vê implicado no ato de rir. Ri-se do outro, mas também se ri de si, pois aquele que ri sabe que o mesmo poderia acontecer consigo. Neste sentido, humor seria uma forma de desfamiliarização, uma atitude desmistificadora por excelência.

O humorista não reconhece heróis: ou melhor, deixa que os outros o representem; ele, por seu turno, sabe o que é lenda e como se forma, o que é a história e como se forma: composições todas elas, mais ou menos ideais, e talvez tanto mais ideais quanto mais pretensões de realidade mostram: composições que ele se diverte decompondo, ainda que não se possa dizer que seja uma diversão agradável<sup>125</sup>.

Para Elias Saliba, Pirandello teria sido o teórico do riso que mais insistiu no seu caráter desmistificador. Contudo, e seguindo a teorização do dramaturgo italiano, a atitude humorística também conduzira à impermanência e fragmentação, já que ela se revelaria num instante fugaz, que logo se esvairia.

Porque [...] o humorista sabe que a vida é um fluxo contínuo e todas as formas de lógica [...] são tentativas inúteis de deter esse fluxo. A atitude humorística é desmistificadora por excelência, porque no momento mesmo que as formas lógicas tentam deter e paralisar esse fluxo, o humorista mostra que elas não se sustentam e revelam o que elas são: máscaras. Por isso, o pensamento do homem, quando humorista, “gira como uma mosca na garrafa”, procura apreender todos os lados da realidade, exercitando ao máximo, e levando ao limite, a sua percepção e o seu sentimento de contrário<sup>126</sup>

Nos anos 1960 foi publicado o livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* do russo M. Bakhtin, que trouxe uma abordagem bastante original para a época sobre o cômico-

---

<sup>125</sup> PIRANDELLO, Luigi. “O Humorismo” *Do Teatro no Teatro*, apud SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 27.

<sup>126</sup> SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso*. op. cit., p. 27.

popular. O propósito de Bakhtin não era teorizar sobre o cômico em si, mas sim analisar sua apropriação pelos setores subalternos. Nesta obra, é desnudado um universo múltiplo, desconcertante, risonho e renovador, no qual se encontra a unidade da cultura cômico-popular de todos os tempos. Seguindo uma abordagem estruturalista, o crítico postulou que na obra do escritor François Rabelais convergia tanto elementos da alta cultura renascentista como da cultura popular, da qual o autor de *Gargântua e Pantagruel* teria sido porta-voz. Neste sentido, os escritos rabelaisianos estariam contaminados por um “sistema de imagens da cultura cômica popular” caracterizado pela ambivalência, pela mutabilidade e não acabamento das coisas, pela renovação universal e cíclica, pelo contato livre de pessoas geralmente separadas na vida ordinária, pela igualdade, etc.<sup>127</sup>

A obra de Bakhtin recebeu inúmeras críticas, relacionadas principalmente a imagem *a-histórica* que ele nos apresenta desse cômico-popular, enquanto corpo cósmico e coletivo. Mas apesar de suas limitações, acreditamos que sua abordagem é a que mais poderá nos auxiliar na análise dos quadrinhos de Inodoro Pereyra, já que seus conceitos de “carnavalização” e “polifonia” permitem que entendamos o humor como outro *um olhar sobre a história* e como uma maneira de sair do discurso oficial. Entretanto, também reconhecemos que estas múltiplas dimensões da arte do cômico devem ser balizadas pelo historiador, que deve realizar as mediações necessárias com o contexto político, cultural, econômico e social de onde medram tais mensagens.

Destaco também dois estudos contemporâneos sobre o riso e o humor: o primeiro, do historiador Georges Minois acerca da *Historia do riso e do escárnio*, e o segundo, intitulado *Uma*

---

<sup>127</sup> BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: UnB: Hucitec, 1987.

*historia cultural do humor*, composto por um conjunto de artigos de especialistas sobre o assunto. Ambos os livros estão inseridos dentro do âmbito da história cultural, e são fruto do interesse de historiadores por um tema até então desprezado ou, no mínimo, considerado marginal na academia. O livro de Minois, por exemplo, propõe fazer uma grande síntese sobre o tema, a partir dos aportes da dita “história das mentalidades” e seguindo os rastros de uma “história total”. Assim sendo, ele dividiu a sua obra em três períodos: o riso divino (Antiguidade), o riso diabólico (Idade Média) e o riso humano (a partir do Renascimento), e sua conclusão é de que no mundo de hoje assistimos à morte do riso, através do cerceamento e domesticação de sua capacidade derrisória. Já o segundo livro é uma tentativa de superar as lacunas presentes nos estudos sobre o humor, através da exposição de pesquisas que tentaram aliar teorização com trabalhos empíricos.<sup>128</sup>

No que se refere aos estudos de humor no Brasil, há o importante trabalho do historiador Elias Thomé Saliba, que analisou a produção humorística brasileira entre o final do século XIX até a década de 1940. Procurando recompor aspectos pouco conhecidos da vida cultural do nosso país, este autor tratou das concepções e práticas humorísticas vigentes no período, presentes nos mais diversos âmbitos da vida social: periódicos, teatros de revista, anúncios publicitários, cinema, rádio. Para Saliba, a *Belle Époque* teria sido um período responsável pela crise e desarticulação das definições clássicas do humor, isto é, as diferenças entre “bom” e “mau” riso, e a ideia da superioridade e distanciamento contidos no ato de rir, teriam perdido seu sentido. Neste sentido, teria emergido uma concepção mais ambivalente de humor, e é a partir dela que Saliba analisa as representações da nacionalidade que circularam no Brasil entre o final do século XIX

---

<sup>128</sup> MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. op. cit., BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000. Esta segunda obra conta com textos do Peter Burke, J. Le Goff, Aaron Gurevich, Jan Bremmer e muitos outros.

até o início da era do rádio. “Cada imaginação nacional, da mesma forma que produz a sua própria narrativa, também produz sua peculiar representação humorística”, postulou o autor<sup>129</sup>

Na perspectiva que adotamos para este trabalho, analisamos as imagens cômicas dos quadrinhos de Fontanarrosa buscando estabelecer os nexos entre política e humor, já que partimos do pressuposto de que o enunciador humorístico é também um *autor social*, que tematiza questões e problemas que dizem respeito ao grupo do qual ele faz parte. Além disso, acreditamos que o conjunto dessas imagens cômicas constitui “uma forma, mediada pelas peculiaridades da linguagem do humor e sobredeterminada por sua inclusão num meio jornalístico, de ter acesso ao mundo das representações e dos imaginários coletivos do momento”<sup>130</sup>. Neste sentido, queremos analisar os quadrinhos do gaúcho Inodoro Pereyra tentando estabelecer as relações entretecidas entre humor e narrativa nacional, e entre humor e política. Afinal, o que a retomada da mítica figura do gaúcho poderia significar? Em que sentido se desmistifica um mito através de sua recuperação? Em suma, trata-se de entender estas imagens, investidas de força probatória e inseridas em lutas simbólicas, como produtos e produtoras de realidade.<sup>131</sup>

## 2.2 - O problema do humor gráfico

O criador da personagem *Asterix*, René Goscinny, declarou em 1971:

É evidente que nunca faria outra coisa que não sejam histórias de humor, porque é o que gosto de fazer. E acho que para isso estou bem preparado. Sou um bufão e nada mais que

---

<sup>129</sup> SALIBA, Elias Thomé. *Raíces do riso*. op. cit., p. 31.

<sup>130</sup> LEVÍN, Florencia Paula. “De matones, represores y miembros de la pesada en el humor gráfico del diario Clarín” in *Diálogos de la comunicación*. op. cit.

<sup>131</sup> STEIMBERG, Oscar. *Signo y Señal*. op. cit. LEVÍN, Florencia Paula. *Diálogos de la comunicación*. op. cit., p. 3. BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991. CHARTIER, Roger. *A História Cultural Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel: Ed. Bertrand Brasil, 1990.

isso; nem um moralista, nem um filósofo (“*Lucky Luke* cabalga entre el Western clásico y la sátira” in *La Maga*, 15/04/1992).

Nas discussões sobre o humor e a arte do cômico, a categoria “humor gráfico” tem um *status* específico, já que ela não se confunde nem com as formas não-gráficas de humor, nem com o restante da comicidade impressa. O humor gráfico teria um caráter intermediário entre o material da imprensa – que se relaciona com a notícia e com o imediatismo da informação – e as artes gráficas, das quais a caricatura, o cartum, a charge, o desenho de humor, a tira cômica e a HQ são expressões<sup>132</sup>.

De acordo com Oscar Steimberg, existe um problema na definição deste conceito de “humor gráfico”, já que para haver humor, necessariamente o sujeito da enunciação deve estar presente – pelo menos assim a coisa foi conceituada pelos teóricos do humor. No caso da caricatura, por exemplo, como avaliar o seu efeito cômico, se o desenhista que a fez não está lá no momento em que o leitor a desvenda? Neste sentido, as dificuldades de definição do conceito de “humor gráfico” estão ligadas, essencialmente, à despersonalização da imagem do autor dessas imagens. E isso, segundo Steimberg, ocorreria por quatro razões:

- 1) Por sua condição não-presencial.
- 2) Pela articulação da parte gráfica com os textos da publicação.
- 3) Pelo problema da enunciação institucional atrelada ao contexto-suporte em que as imagens são veiculadas (se se trata de uma revista ou jornal).

---

<sup>132</sup> Apesar das semelhanças entre caricaturas, charges, cartuns, tiras cômicas e HQ, seria um erro reduzi-las a um mesmo rótulo. As diferenças entre elas estariam relacionadas ao formato – charges, caricaturas e cartuns seriam formados por uma única vinheta, e não teriam o elemento seqüencial –, e a presença ou não de elementos como a narrativa – a HQ não pode prescindir do narrativo, por exemplo. Sobre o tema ver: RAMOS, Paulo Eduardo. *Tiras cômicas e piadas: duas leituras, um efeito de humor*. São Paulo: Tese de Doutorado: Universidade de São Paulo, 2007. FRANCO, Edgar Silveira. *HQTRÔNICAS: do suporte papel à rede Internet*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2004. FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor* Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

4) Pelas próprias condições cotidianas do gênero, que exige que o humorista gráfico cumpra um papel socialmente definido, limitado e previsível (ele tem datas para as entregas, esteja inspirado ou não!)<sup>133</sup>.

O problema gerado por essas quatro limitações é que, se partirmos do pressuposto de que o humor só existe quando se refere a uma expressão de carências, *quando então o humor é “humor gráfico”?*

Pode-se responder em princípio que o enunciador humorístico criado por esse texto gráfico tem um modo particular de se manifestar como *autor social*. Todos o são, mas este não pode – enquanto imagem de autor não presencial, com seu texto sacudido por relações intertextuais materialmente perceptíveis, subsumido em uma enunciação mediática institucional que o excede e definido seu humor como o efeito de um mandato social - cobrir essa condição com as expressões de uma *individualidade triunfante* apesar de tudo, como pode fazê-lo o humorista oral<sup>134</sup>.

Portanto, o humor gráfico se estrutura a partir da construção da figura de um autor que tem sua legitimidade para além de sua autoria, uma vez que a enunciação humorística se dará num espaço não-conversacional. Por outro lado, isso explica o poder que tem um humorista gráfico que, segundo Gombrich, pode impressionar mais que a um orador popular ou colunista. “O cartunista pode mitologizar o mundo ou espalhar ilusões”, afirmou o historiador da arte.

O caricaturista poderia assim ser considerado um sujeito perigoso já que “nos ensinou a vê-lo de maneira nova, a vê-lo como uma criatura ridícula. Essa é a verdade de fundo e o objetivo oculto detrás da arte do cartunista [...]. Com algumas linhas pode desmascarar ao herói público, reduzir suas pretensões e fazer uma série divertida dele. Contra este feitiço até o mais poderoso fica impotente<sup>135</sup>.”

---

<sup>133</sup> STEIMBERG, Oscar. *Signo y Señá*. op. cit., s/p.

<sup>134</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>135</sup> GOMBRICH, E. H. *apud* BURKART, Mara Elisa. “Dictadura y caricaturas. Estudio sobre la revista Hum®” in *e-l@tina*, op. cit., p. 27. GOMBRICH, E. H.; “O arsenal do cartunista” in *Meditações sobre um Cavalinho de Pau e outros ensaios sobre a Teoria da Arte*. São Paulo: Edusp, 1999.

Sabendo do poder dessas imagens cômicas, o general Perón proibiu que lhe fizessem caricaturas, atitude seguida também por Mussolini. Outros governantes, contudo, gostavam de ser retratados, e até exploravam politicamente isso, criando marcas pessoais, como é o caso do charuto de Getúlio Vargas e do “V” da vitória de Winston Churchill. Ou seja

A caricatura, ao registrar personagens estereotipadas, captando com argúcia as características essenciais e marcantes deste ou daquele indivíduo, o representa dentro de um contexto de significações que exploram o grotesco, o insólito, o descabido. Enquanto imagem, é a enunciação de um ausente, mas que é revelado em função de uma crítica, percebida pelos “iniciados”. Há, pois, indícios de que os nexos devem ser percebidos pelo público, que é capaz de identificar o deboche, o sarcasmo e dele achar graça<sup>136</sup>.

Nota-se, portanto, que um desenho humorístico (charge, caricatura, cartum) pode ter muitos sentidos. Freud, por exemplo, afirmou que “a caricatura e a paródia, assim como sua antítese prática, o desmascaramento, dirigem-se contra pessoas e objetos respeitáveis e investidos de autoridade. São procedimentos de degradar objetos eminentes”<sup>137</sup>. Já Baudelaire considerava a caricatura, em particular,

[...] portadora de um sentimento de superioridade do homem moderno que ri, uma certa crueldade do habitante da cidade moderna que se burla de males e baixezas das quais se sente distinto, melhor, e por sua vez, um reconhecimento da própria debilidade [...]<sup>138</sup>.

Entretanto, esse caráter agressivo das caricaturas é relativizado ao considerarmos que o caricaturista, na verdade, está invocando imagens que deverão ser facilmente reconhecidas pelo público leitor. Logo, seu objetivo seria, em última instância, *tranqüilizar aos que já estão convencidos*, aliviando tensões sociais.

---

<sup>136</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Porto Alegre Caricata: a imagem conta a história*. op.cit, p. 16.

<sup>137</sup> FREUD, Sigmund. in *Obras Completas*. op. cit., pp. 155-162.

<sup>138</sup> MALOSETTI COSTA, Laura. *Don Quijote en Buenos Aires. Migraciones del humor y la política. Jornadas en Historia del Arte del Instituto Payró*. UBA, 1994.

Como “arte da circunstância”, outra questão importante no que diz respeito ao desenho humorístico veiculado na imprensa (com exceção do cartum) é seu diálogo com a atualidade. É por isso que caricaturas, charges e tiras de humor costumam constituir-se pela retomada de outros discursos e pelo apelo à função hipertextual. Todavia, essa relação com a atualidade não deve ser vista como especular, já que o diálogo dessas imagens com o seu contexto é mediado por uma complexa trama de relações, “a partir dos conflitos particulares que geraram e através dos grupos sociais, culturais e políticos que tomaram forma atrás de si”<sup>139</sup>

Ora, a caricatura e a ilustração humorística, cujo desenvolvimento concorrerá para o nascimento das HQs no final do século XIX, consolidam-se na primeira metade desse século a partir da ruptura com o naturalismo e “para provar que as imagens artísticas podem ser convincentes sem ser objetivamente realistas”<sup>140</sup> Assim sendo, a imagem caricatural terá sua evolução atrelada a dois procedimentos distintos: a experimentação (cujo correlato é a sátira) e a esquematização (equivalente ao pastiche). Conseqüentemente, as duas grandes linhas do humor gráfico atual estariam representadas pela sátira e pelo pastiche. Enfim

[...] ninguém pode negar a importância do desenho humorístico na imprensa, seja como documento histórico, como fonte de informação social e política, como termômetro de opinião, como fenômeno estético, como expressão artística e literária ou como simples forma de diversão e passatempo.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> BURKART, Mara Elisa. *e-l@tina*, op. cit., p. 26.

<sup>140</sup> GOMBRICH, Ernst H. “La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte”. in *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza, 1993.

<sup>141</sup> FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. op. cit., p. 13. STEIMBERG, Oscar. *Signo y Señal*. op. cit., s/p.

### 2.3 - Imprensa humorística e quadrinhos na Argentina

A produção de HQs na Argentina impressiona pela quantidade e qualidade dos trabalhos de seus autores, desenhistas e roteiristas, a ponto de ser impossível não reconhecer seu destaque no cenário latino-americano de produção de quadrinhos. Inclusive, fala-se da existência de uma *escuela argentina de historietas*, que conta com nomes reconhecidos nacional e internacionalmente, produzindo tanto dentro quanto fora da Argentina. Neste sentido, a pergunta de Gociol e Rosemberg sobre a existência de um caráter nacional na HQ deste país, parece significativa

Existe uma HQ nacional? “É nacional *El eternauta* porque transcorre em Buenos Aires e não *Sargento Kirk* porque pertence à épica da conquista do Oeste norte-americano, ainda que as duas tenham sido escritas e desenhadas no país?”, retrucou com lucidez o desenhista Alberto Breccia, uma das tantas vezes que foi consultado. E arriscou uma resposta: “Se definirmos como argentina a toda historieta realizada no país chegaremos seguramente à conclusão de que não somente existe uma historieta nacional mas que ela é uma das que tem deixado sua marca com mais força no mundo<sup>142</sup>”.

Quer dizer, da mesma forma que se fala na existência de uma escola de desenho francesa, responsável pela invenção da linha clara, ou uma escola de desenho americana, também seria correto referir-se à escola argentina de quadrinhos, que incluiria nomes como de Alberto Breccia, Solano Lopez, Hugo Pratt, Quino, Caloi, Horacio Altuna, Oski...

Ao analisarmos a história das historietas argentinas, veremos que no processo de constituição do campo das HQs neste país houve o estabelecimento de duas correntes principais:

---

<sup>142</sup> GOCIOLO e ROSEMBERG. *La Historieta Argentina Una Historia*. op. cit., p. 15.

a HQ realista ou de aventura e os quadrinhos de humor ou *costumbristas*. Apesar da imprecisão conceitual, nos ocuparemos aqui, sobretudo, da HQ de humor e do humorismo gráfico, cuja tradição remonta aos periódicos satíricos que circulavam já na época do vice-reinado. No entanto,

O processo de constituição do campo das histórias em quadrinhos na Argentina começou na segunda metade do século XIX, quando as revistas de humor político alcançaram certa solidez, em parte pelos avanços nos sistemas de impressão que reduziram os custos e, portanto, o número de potenciais leitores, em parte através da oferta de ilustrações satíricas com textos curtos, que facilitou a leitura de centenas de milhares de imigrantes e semi-analfabetos<sup>143</sup>.

Quer dizer, é só a partir de meados do XIX, com o triunfo do liberalismo e com o processo de formação do Estado-Nação, que se estabelecem a imprensa e o jornalismo como indústria e profissão na Argentina. Neste contexto, se desenvolverão duas importantes publicações de humor gráfico, que se destacarão pela continuidade e duração no tempo: *El Mosquito e Don Quijote*. A primeira, um “periódico satírico-burlesco” que surgiu em 1863 e durou 31 anos, era editada pelo francês Henri Stein, satirizando “as negociatas, costumes, batalhas, visitas ilustres, leis criticáveis, a Guerra do Paraguai e demais acontecimentos que marcaram a presidência de Bartolomé Mitre”<sup>144</sup>. Já *Don Quijote* apareceu em 1884 sob a direção do espanhol Eduardo Sojo, e em suas páginas brilharam os gênios de Manuel Mayol (Heráclito) e José Maria Cao (Demócrito II), que se destacaram pelas caricaturas mordazes. Comparando-se os dois periódicos,

Se *El Mosquito* representou e participou, de alguma maneira, na formação e consolidação do Estado oligárquico, *Don Quijote* representou o início de sua

---

<sup>143</sup> VON SPRECHER, Roberto. “Desarrollo del campo de la historieta argentina. Entre la dependencia y la autonomía” in *Diálogos de la comunicación*. n°78, enero-julio 2009, p. 2. SANGUILIANO, Héctor Sanyú (recopilación gráfica), MARTINEZ, Viviana e SFORZA (Investigación histórica). *100 años de historieta en el mundo La historieta en la historia argentina*. Buenos Aires: AIGLÉ Ediciones; s/ data.

<sup>144</sup> FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. op. cit., p. 189.

impugnação pelas classes economicamente beneficiadas pelo modelo exportador, mas politicamente excluídas<sup>145</sup>.



**Figura 2.1** – *El Mosquito*



**Figura 2.2** – *Don Quijote*

Além dessa diferença, é possível observar nessas primeiras revistas de humor gráfico argentino uma diferente concepção de humorismo que vai acompanhar toda a produção subsequente de HQs de humor: enquanto *Don Quijote* concebia o humor em um sentido militante, virulento e comprometido, *El Mosquito* se valia mais de um discurso humorístico universal, cujos chistes poderiam recair sobre qualquer um. Segundo a conceituação que se segue

À margem do humor destas publicações que se conhece como “comprometido”, segue-se cultivando na Argentina um humor mais universal, tanto por sua atemporalidade como pelo arquétipo de suas sátiras; é o humor pelo humor mesmo que caracteriza revistas como “Rico Tipo” [...] ou “Patoruzú”, cujos textos e piadas gráficas podem interpretar-se em qualquer época sem necessidade de conhecer os fatos que pudessem ter determinado tal enfoque humorístico<sup>146</sup>.

<sup>145</sup> BURKART, Mara Elisa. “La oposición de la revista Hum® a la política económica de la dictadura militar (1978-1979) in *Intersticios Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*. vol. 1, nº 2, junio 2007, pp. 1-9.

<sup>146</sup> VÁZQUEZ LUCIO, Oscar: *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina. Tomo 1e II*. Buenos Aires: Eudeba, 1985, p. 441.

Em 1898 surgirá a primeira revista argentina de HQ, capitaneada pelos espanhóis Pellicer e Manuel Mayol. *Caras y Caretas*<sup>147</sup> demonstrou “profundo interesse em elevar a caricatura e a sátira às suas maiores alturas”. Entre seus humoristas gráficos estavam José Maria Cao, Villalobos, Mayol e José Sixto Álvarez (Fray Mocho), entre outros. Entretanto, a idéia de um humor político combativo e militante é abandonada pela revista, que não segue as pegadas de *Don Quijote*.

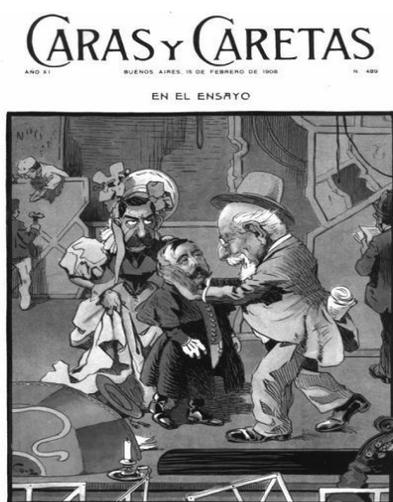


Figura 2.3 – Edição de *Caras y Caretas* de 1904.

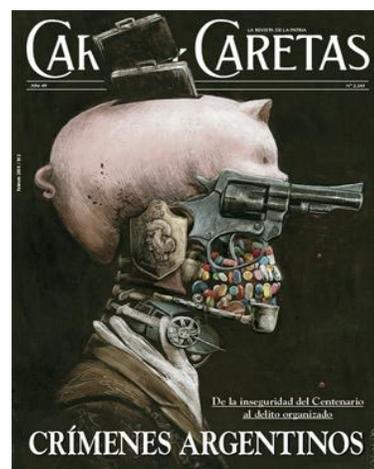


Figura 2.4– *Caras y Caretas*, novembro de 2010.

Já bem entrado o século XX, surgirão muitas outras publicações humorísticas, que oscilarão entre o humor de corte mais aguerrido e engajado, e um humor mais atemporal e universal. *Cascabel*, publicação antiperonista criada em 1941 por Jorge Piacentini, marcará o “retorno do humor político”, uma vez que a revista “acompanhou e retratou nas suas páginas o fim da “década infame” (1930-1943), o golpe de Estado de 1943 e os primeiros anos do

<sup>147</sup> O semanário foi publicado entre 1898 até 1941, sendo retomado em 1982 e 2005 através de duas novas versões da publicação. Ver: <http://www.carasycaretas.org/>. Acesso em 30/03/2009

peronismo em relação à política interna do país e da Segunda Guerra Mundial no plano internacional”<sup>148</sup>. Neste sentido, concordamos com a análise de Mara Burkart, segundo a qual

O caminho errático da política argentina entre a democracia e o autoritarismo e seu impacto na cultura e no campo social é representado nas caricaturas, piadas, quadrinhos e notas humorísticas da época e marcou o desenvolvimento de cada uma das publicações<sup>149</sup>.

No contexto de sucessivos governos ditatoriais que marcaram a história mais recente da república Argentina, muitos artistas se utilizaram do humor e da sátira como arma de denúncia e como maneira de expor suas idéias e driblar a censura. Os anseios de trazer à luz as “histórias reais” escamoteadas pelos regimes de exceção – como é o caso da negação da existência dos desaparecidos – alimentaram um conjunto de iniciativas que se sedimentaram em publicações humorísticas que conseguiram manter certo grau de autonomia em relação à férrea censura e à silenciosa autocensura. Um exemplo desse caráter contestatório é *Tía Vicenta*, que apareceu no final dos anos 50 por iniciativa de Landru. A revista “renovou as tradições do comentário satírico, irônico, insolente. Sofreu as conseqüências disso, pois foi suprimida, no final dos anos 1960, pelo governo militar do General Onganía”<sup>150</sup>. Além disso,

Em relação ao humor político, se *Cascabel* retomava a tradição de *Don Quixote*, *Tía Vicenta* o fazia a partir de *El Mosquito*. *Tía Vicenta* teve uma grande capacidade de acomodar-se às mudanças de governo fossem eles “democráticos” ou militares<sup>151</sup>.

---

<sup>148</sup> BURKART, Mara Elisa. *Intersticios*. op. cit., pp. 1-9.

<sup>149</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>150</sup> FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. op. cit., p. 197. LEVÍN, Florencia Paula. *Diálogos de la comunicación*. op. cit.

<sup>151</sup> BURKART, Mara Elisa. *Intersticios*. op. cit., pp. 1-9.



Figura 2.5 – *Cascabel*, 1941.

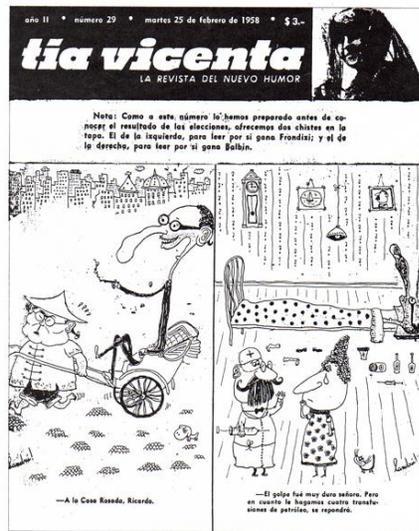


Figura 2.6– *Tía Vicenta*, 1957.

Nos anos 1970, apareceram outras publicações de oposição ao poder, como *Satiricón* e *Humor Registrado*. A primeira caracterizou-se por sua irreverência e intrepidez, sendo que muito humoristas gráficos conhecidos e comprometidos politicamente trabalharam nela. *Satiricón* foi fechada por ordem de um decreto da então presidenta Isabel Perón, influenciada pela Igreja Católica. No que se refere a *Humor Registrado*, ou simplesmente *Hum®*, que apareceu em 1978 em oposição à última ditadura militar argentina, destaca-se sua estratégia de apropriação do discurso oficial para subvertê-lo, de modo a fazer emergir vozes dissidentes. A revista se concebeu como “publicação de humor gráfico massivo e independente e se caracterizou por brincar com os limites da cultura dominante e oficial de uma posição marginal. Ao operar das margens se encontrou com a possibilidade de transpor os limites da censura e desafiá-la”<sup>152</sup>. Entre

<sup>152</sup> BURKART, Mara Elisa. *Intersticios*. op. cit., pp. 1-9.

os seus colaboradores, encontrava-se Fontanarrosa, que publicou em *Hum*® a HQ Boogie, *el aceitoso*.

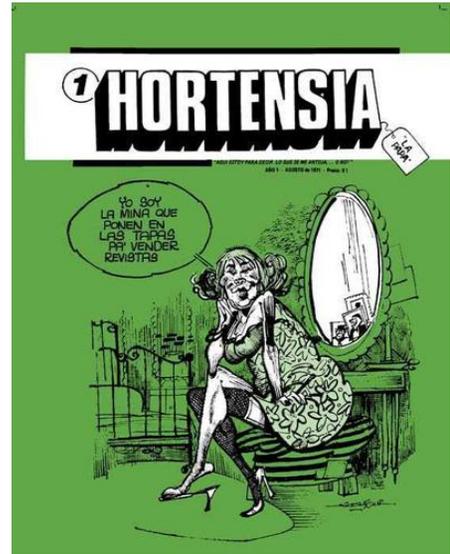
#### **2.4 - *Hortensia, la Papa***

Em 1971 surgirá na província de Córdoba uma publicação humorística que marcará época, e cuja criação será responsável pela revitalização do humor gráfico argentino dos anos subsequentes. A revista *Hortensia* nascerá de um projeto encabeçado pelo seu fundador e diretor, o humorista gráfico e editor Alberto Cognigni<sup>153</sup>, em conjunto com sua esposa e secretária de publicação, Sara Catán. No primeiro número da revista, publicado em 21 de agosto de 1971, fica claro a iniciativa pouco pretensiosa de Cognigni, que sob o pseudônimo de “El Irresponsable”, assinou o editorial da publicação com as seguintes palavras.

La mayor virtud de los cordobeses, esa irrespetuosa afectividad; esas ganas de reírse de alguien y que se rían de él, apresuró este parto que se llama Hortensia. La legendaria *Papa* le presta su nombre a una revista con propósitos altamente indefinidos. Una publicación con vocación de fayuta, capaz de durar un sólo número, no merece ninguna confianza de nadie – ni siquiera la nuestra – pero hay algo que nos consuela: ninguna revista sobrevivió demasiado tiempo en Córdoba (“Carta al que Lee”, *Hortensia*, 21/08/1971).

---

<sup>153</sup> De acordo com o humorista gráfico Crist, “Alberto era así, desmesurado, un hincha, un entusiasta, un niño. Creía, como Salinger, que Córdoba y Paris eran limítrofes. El Sena se fundía en la Cañada, Nueva York era Nueva Córdoba, Londres un lugar cercano donde hacía revistas de humor para ver a través de la niebla. Buenos Aires un lugar donde se distribuía Hortensia, su sueño. Cognigni era fellinesco, juntaba todo como en un circo y era a la vez el payaso y el maestro de ceremonias”.



**Figura 2.7** – Capa do 1º número de *Hortensia*, agosto de 1971.

Entretanto, o prognóstico sobre a efemeridade da publicação, além da ênfase no caráter displicente e sem propósitos da mesma, não se manteve com o passar do tempo, já que *Hortensia* se tornou um sucesso de público e crítica, sobrevivendo no cenário do humor gráfico nacional durante 19 anos. Inicialmente como publicação quinzenal, a revista teve tal êxito que era esperada por ávidos leitores de toda a Argentina, sobrepujando seu âmbito local e contando com tiragens cada vez maiores: dos 2000 números impressos em 1971, superou-se a marca dos 100 mil tempos depois.

É importante destacar que *Hortensia* emerge no cenário cordobês num contexto de grande agitação e conflitualidade social. Não é por acaso que parta de Córdoba esse processo de revitalização do humor, já que dois anos antes a província havia sido notícia por causa do *Cordobazo* – movimento operário e estudantil que estourou na região no contexto da ditadura de Onganía. Como resultado da movimentação contra o autoritarismo do governo, o ditador foi substituído pelo general Roberto M. Levingston, que por sua vez cederá o poder ao general

Lanusse meses mais tarde. Quer dizer, a província acabou protagonizando um importante movimento que se inscreve num contexto mais amplo de acérrimas disputas entre o regional e o nacional, a “democracia” e o autoritarismo, *o litoral cosmopolita e moderno e o interior criollo e tradicional*. Enfim, “foi a partir da crise açucareira tucumana e fundamentalmente do Cordobazo em maio de 1969 que as complexas e variadas problemáticas do interior passaram a ocupar um lugar central na vida política da nação”<sup>154</sup>.

Além disso, é possível identificar outros acontecimentos que contribuíram para que a província vivesse um momento sócio-histórico tão convulsionado. Destaca-se, assim, o *Viborazo* – também conhecido como “segundo Cordobazo” –, a aparição da revista *Jerónimo* e de *Pasado y Presente* no âmbito intelectual, bem como a ressonância em cenário cordobês do movimento internacional “Sacerdotes do Terceiro Mundo”. Em outras palavras

Podemos dizer que desde a sua criação *Hortensia* capta o momento em que a hegemonia estava em questão e durante o qual Córdoba adquiria uma nova configuração urbana, típica das cidades modernas, consequência da expansão industrial iniciada na década de 1950<sup>155</sup>.

Mas como explicar o êxito da revista, que manteve a fidelidade de seus leitores durante tantos anos? Por que *Hortensia* teve uma longa duração, já que é sabido que a publicação atravessou processos tão complexos e distintos, como os anos de decomposição do peronismo e a ditadura inaugurada com o *Proceso de Reorganización Nacional* em 1976? Ora, se

---

<sup>154</sup> HEALEY, Mark Alan. “El interior en disputa: proyectos de desarrollo y movimientos de protesta en las regiones extrapampeanas” in JAMES, Daniel (dir.). *Nueva Historia Argentina: Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires, Sudamericana, 2003, p. 171. GORDILLO, Mónica B. “Movimientos sociales e identidades colectivas: repensando el ciclo de protesta obrera cordobés de 1969-1971” in *Desarrollo Económico*, vol. 39, n° 155, out./dez.1999.

<sup>155</sup> MIGUEL, Mónica. “El discurso humorístico de Hortensia en la Córdoba de los ‘70” in MIGUEL, Mónica, OSORIO, Mauro e PÉREZ, Cristian. *Cuadernos de Investigación Humor e Identidad en Córdoba*. Damián Truccone: n° 01, junio de 2008, p. 8.

considerarmos que a revista foi a única publicação de humor do interior que conseguiu transpor as *muralhas portenhas* de produção de humor gráfico, tais questionamentos se tornam ainda mais relevantes.

Segundo Cognigni, a tradição universitária da cidade – que lhe valeu o epíteto de “La Docta” -, somada ao fato de que muitos cordobeses viviam fora de Córdoba e, portanto, nutriam um sentimento nostálgico pela província, seriam explicações para o sucesso de *Hortensia*. Além do mais, para o criador dessa publicação humorística

Lo que sí creo yo es que en Córdoba de alguna manera se expresa una *geografía del humor*. No por el chiste [...] sino por la mecánica subjetiva y el manejo del absurdo, que es tan personal del cordobés [...] El humor de Córdoba es un humor inteligente, que concilia muy bien con la imagen de una ciudad recreada culturalmente a través de sus grandes centros de estudios<sup>156</sup> [Grifo nosso].

Além dos motivos elencados, é possível pensar no vazio causado no mercado portenho após a desapareição de *Tía Vicenta*, acrescido às reiteraões de revistas como *Rico Tipo* e *Patoruzú*, que acabaram cansando os leitores. Quer dizer, “com ela [com *Hortensia*] ressurgiu uma velha linhagem popular e picaresca, que encontra no humor uma maneira de sobrevivência, afirmação da própria personalidade e também da dignidade”<sup>157</sup>.

Outra questão importante diz respeito ao localismo da revista, e como esta conseguiu projeção nacional apesar dele. De fato, a aparição de *Hortensia* consagrou definitivamente o chamado *humor cordobês*, o que pode nos remeter à assertiva de Cognigni sobre a suposta existência de uma *geografía do humor* em Córdoba. De acordo com Vázquez Lucio, a revista teve dificuldades de se promover num âmbito nacional durante a sua trajetória, como atesta a

---

<sup>156</sup>COGNIGNI, Alberto “Hortensia y el humor” in *Sexta Bienal 100 años de humor e historieta argentinos*: Municipalidad de Córdoba: Córdoba, 1986, p. 91.

<sup>157</sup> GOCIOLO e ROSEMBERG. *La Historieta Argentina Una Historia*. op. cit., p. 47.

negativa de uma emissora de TV que não quis divulgar *Hortensia* por causa dos nomes de alguns de seus personagens, considerados vulgares - como exemplo, o *Inodoro Pereyra* de Fontanarrosa e o *Negrazón* de Cognigni. Não obstante, é possível pensar a inserção da publicação nos circuitos nacionais da Argentina dos anos 1970 no contexto de deslocamento do centro de gravidade da política deste país em direção ao interior. Em outras palavras, a proeminência de *Hortensia* deve ser vista também como uma disputa pela centralidade política, econômica e cultural com Buenos Aires, tendo em vista que “a partir da nova posição que a cidade adquiriu com o desenvolvimento industrial, propôs uma renovação em todos os âmbitos, do sindical e empresarial até o cultural”<sup>158</sup>. Por outro lado,

Este enfoque que propõe a revista no cordobês e no popular a coloca em uma posição que poderia ser definida como periférica, se pensarmos que Córdoba tinha uma posição subordinada em relação à Buenos Aires e que a cultura popular estava fora dos discursos dos meios de então.<sup>159</sup>



**Figura 2.8** – As personagens Negrazón & Chaveta de Cognigni integraram a revista *Hortensia*, e apresentavam-se como tipos populares que circulavam nas ruas de Córdoba.

Alguns estudos atuais têm demonstrado que, com o passar do tempo, e até mesmo no sentido de *manter-se integrada no concerto de vozes do humor gráfico nacional durante tantos anos*, a revista foi perdendo seu localismo<sup>160</sup>. Assim sendo, a perda de seus caracteres

<sup>158</sup> MIGUEL, M.; “El discurso humorístico de *Hortensia* en la Córdoba de los ‘70” in *Cuadernos de Investigación Humor e Identidad en Córdoba*. op. cit., p. 11.

<sup>159</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>160</sup> OSORIO *Cuadernos de Investigación Humor e Identidad en Córdoba*. op. cit.

idiossincráticos está relacionada principalmente à morte de seu idealizador, Cognigni, em 1983, e à nomeação de Roberto di Palma como novo diretor de *Hortensia*. Todavia, é preciso que se façam mais investigações sobre a mudança da agenda política da revista cordobesa no decorrer do tempo, tema que excede a periodização deste trabalho.

A revista recebeu este nome em referência a uma conhecida figura que circulava no bairro de Santa Ana, uma senhora que fazia gracejos e dizia palavrões enquanto vendia bulbos de hortênsia pelas ruas de Córdoba. Daí o nome da revista “Hortensia, la papa” em homenagem à *Papa de Hortensia*. Aliás, as capas da publicação costumavam vir acompanhadas com uma etiqueta, “La Papa”, além de apresentar seu lema de maneira explícita: “Acá estoy para decir lo que me antoja... o no?”<sup>161</sup>. Quer dizer, desde seu primeiro número a revista ressaltava sua suposta liberdade, e sua pretensão de fazer humor a partir do seu entorno, de maneira a dessacralizar a tudo e a todos através de determinada concepção humorística. “Parecía que a través de Hortensia, Córdoba se había convertido en el ombligo humorístico del país”, afirmou Alejandro Marco. Mas qual era o discurso humorístico de *Hortensia*? Qual a concepção de humor vigente entre seus desenhistas, colaboradores e conselho editorial? Quais são os recursos humorísticos empregados para produzir a piada? Vejamos o que o próprio Cognigni diz sobre o tema

Otra causa es que practicamos un humor difícil de hacer: no se apoya ni en lo político ni en la sugerencia sexo, porno, etc (recursos estos siempre propicios para el éxito inmediato, y de no ser así, por lo menos son buenos recursos al fin de vender publicaciones). Entonces resulta que Hortensia se ubica en un espectro muy amplio de la familia y dentro, también, del grupo social. Es leída por gente de todos los sectores y procuramos que no se intelectualice en exceso ni tampoco que llegue a mediocrizarse<sup>162</sup>.

---

<sup>161</sup> “Aqui estou para dizer o que me dá vontade [dá na telha], ou não?” [tradução nossa].

<sup>162</sup> COGNIGNI, Alberto. “Hortensia y el humor” in *Sexta Bienal 100 años de humor e historieta argentinos*. op. cit., p. 92.

Observa-se, então, que o humor produzido por Hortensia não é político *a priori*, pelo menos não no sentido do “humor político” de outras publicações humorísticas, como *Hum*®, de Andrés Cascioli. Não obstante, “ainda que em “Hortensia” a política não é no início um tema habitual, quando a mesma é abordada não se anda com rodeios”<sup>163</sup>. De qualquer modo, “em *Hortensia* não haveria um *outro* como objeto de burla porque não existia um *eu* excludente. Trata-se de um coletivo homogêneo sem um ‘objetivo político’ acordado”<sup>164</sup>

Segundo interpretação de Mónica Miguel, o humor produzido em *Hortensia* não deve ser entendido nem a partir da abordagem freudiana de agressão, nem de acordo com a concepção de humilhação de Bergson. Pelo contrário, a autora propõe que se pense o humor de *Hortensia* como algo não degradante para o outro, ainda que ele opere com categorias transgressoras e, como todo discurso humorístico, seja um questionamento e uma crítica à norma. A crítica feita pela revista seria resultado da representação do social através do humor. “A crítica política e social que realiza *Hortensia* é um questionamento político-social implícito, que apela à paródia e à linguagem coloquial, ao espaço urbano local e dá destaque aos personagens que representam o setor popular”<sup>165</sup>.

Quer dizer, o humor produzido na publicação de Cognigni investiu de protagonismo o espaço público e o elemento urbano, o que se explica pelo contexto inaugurado pelo *Cordobazo* e por outros movimentos de revitalização cultural dos anos 60<sup>166</sup>. É por este motivo que algumas

---

<sup>163</sup> VÁZQUEZ LUCIO, Oscar: *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina*. op. cit., p. 183.

<sup>164</sup> MIGUEL, M. “El discurso humorístico de Hortensia en la Córdoba de los ‘70” in *Cuadernos de Investigación Humor e Identidad en Córdoba*. op. cit., p. 10.

<sup>165</sup> MIGUEL, M. *Cuadernos de Investigación Humor e Identidad en Córdoba*. op. cit. 11.

<sup>166</sup> Em entrevista concedida por um dos participantes da fundação de *Hortensia*, o humorista gráfico Crist em 23/06/2009, o contexto de ebulição e vontade de mudança dos anos 60 pode ter influenciado na criação da revista, já que o clima de contracultura e a sensação de viver-se um momento de inflexão estava presente em todos os lados: “Fue el momento más feliz que tuvimos nosotros. [...] Había en Córdoba toda un clima, pero que no era de Córdoba.

temáticas que aparecem no discurso humorístico de *Hortensia* estão relacionadas a certa carnavalização do mundo, a um olhar ao revés sobre a realidade social. Na representação do social operada pela revista, aparece claramente a suspensão das hierarquias, a contaminação entre sagrado e profano e entre culto e popular, de modo que se desnaturalizem as convenções sobre as quais está assentado o mundo. Ou seja, *Hortensia* cria lugares de tensão a partir dos quais é possível pensar o social.

Como recursos humorísticos presentes na publicação, encontramos a paródia, o absurdo, o jogo de palavras, a ironia e o sarcasmo, que contribuem para gerar a comicidade e o efeito de burla. A paródia, por exemplo, foi largamente utilizada pelo *Negro Fontanarrosa*, que ao lado de outros humoristas, desenhistas e colaboradores - Crist, Bróccoli, Ian, Chamartín, Peiró, Sábat - protagonizou uma das experiências mais bem-sucedidas em termos de humor gráfico nacional.

## **2.5 - A arte da paródia**

Durante sua carreira como humorista, Roberto Fontanarrosa destacou-se particularmente pela maneira como trabalhou a paródia. Foi através desse recurso que ele criou as personagens Inodoro Pereyra e Boogie, além de parte significativa de sua produção literária. Portanto, se é correta a assertiva de que ele teria *revolucionado o humor* na Argentina, a façanha só foi possível graças à sua incursão no movediço terreno da paródia.

---

[...] el mundo estaba en ebulición. Todos queríamos cambiar el mundo para el mismo lado [...]. Miramos lo imposible, la imaginación al poder”.

Neste sentido, este humorista, que teria ensinado as pessoas a lerem o jornal de trás para frente, começando pela página de humor<sup>167</sup>, tem no discurso paródico uma de suas principais características, tanto no plano literário como no campo do humor gráfico. Isso talvez explique o quão difícil é avaliar a fortuna crítica de sua obra, já que ela é resultado da cópia de modelos bastante conhecidos em toda a Argentina, retomados a partir de um referencial humorístico. Contudo, como avaliou o próprio Fontanarrosa, seu traçado estava subordinado a uma necessidade maior: a necessidade de contar histórias. E é neste ponto que é acionada a paródia.

Me doy cuenta de que el dibujo no ha crecido porque yo no tengo expectativas plásticas. Lo que quiero es contar cosas. Las ilustraciones son sólo herramientas para narrar. Me conformo con que el dibujo cuente de la mejor manera posible lo que quiero transmitir<sup>168</sup>  
(FONTANARROSA, Roberto *in La Maga*, 15/04/1992, p. 14).

No campo literário, esta vontade de “contar coisas” se evidencia na busca de uma narrativa que contasse histórias de maneira simples, já que para o rosarino “contar sencillo no es fácil, exige todo um aprendizaje”. No campo gráfico, isso está presente na escolha pelo traçado caricaturesco: “A mí siempre me gustó un estilo más simple, más limpio y caricaturesco. Menos realista”. Enfim, para Fontanarrosa uma boa piada salvaria um mau desenho, mas não o contrário.

Apesar da evolução gráfica menor, “nem Boogie, o seboso, nem Inodoro Pereyra, o renegado, perderam eficácia: os diálogos e os balões foram incursionando numa maior teatralização da linguagem e isso, certamente, foi devido à escritura de contos”<sup>169</sup>. Assim, nos

---

<sup>167</sup> Durante o enterro de Fontanarrosa, Julieta Gobe, uma das muitas curiosas que compareceu para dar o último adeus ao *Negro*, disse que estava ali porque Fontanarrosa lhe havia ensinado a “ler o diário de trás para frente” (CARAFA, Silvia. *La Capital*, 21/07/2007, p. 5).

<sup>168</sup> “Percebo que o desenho não melhorou porque eu não tenho expectativas plásticas. O que quero é contar coisas. As ilustrações são somente ferramentas para narrar. Fico satisfeito quando o desenho conte da melhor maneira possível o que quero transmitir” [Tradução nossa]

<sup>169</sup> “El artista de todos”. *in Página/12*, 7/1/2007. Contudo, é preciso ressaltar que não analisamos a produção literária de Fontanarrosa, dados os limites deste trabalho.

quadrinhos de nosso gaúcho existe um trabalho bastante elaborado na realização dos diálogos, nem sempre contidos pelo *balão de diálogo*<sup>170</sup>, como vemos na sequência abaixo. Neste episódio, Antonio das Mortes, o “Toño”, tenta convencer Don Inodoro a juntar-se a ele na tarefa de matar cangaceiros, apelando à histórica profecia de Antonio Conselheiro, pronunciada em chave humorística: “O pampa virará mar, o mar virará pampa”. Todavia, a paráfrase de “O sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão” foi dita sem o balão de diálogo, como se tal frase estivesse solta no ar. Coincidentemente, inicia-se o momento mais teatral do episódio, no qual vemos Antonio das Mortes com os braços abertos fazendo uma espécie de profecia também: “O parabellum<sup>171</sup> vai disparar. O parabellum vai disparar”. Na última vinheta, observamos os dois homens se afastarem através de uma panorâmica, e a última fala de Inodoro gera “a repentina transformação de uma expectativa tensa em nada”, produzindo o riso. O gaúcho recusa o convite do bandoleiro sob o pretexto de que gostava do pampa e não pretendia sair dali, mas na verdade Pereyra não aceitou a proposta porque não sabia o que eram cangaceiros. Enfim, nestes três quadrinhos observa-se que a fala das personagens prescindiu de qualquer enquadramento. Na obra de Fontanarrosa, é comum a utilização deste recurso, quando se quer destacar a teatralidade da cena, ou ainda, em momentos de tensão narrativa, onde a ausência do balão geralmente é seguida de um plano mais próximo, focando a autor da fala.

---

<sup>170</sup> Nos quadrinhos o balão é um recurso utilizado para enquadrar a fala, tentando *captar e tornar visível um elemento etéreo: o som*. Trata-se de uma convenção que pertence à linguagem dos quadrinhos, e que acabou definindo o que seria uma HQ. Contudo, há quadrinhistas que prescindem do balão de diálogo, ou o utilizam pouco, como é o caso do Henfil.

<sup>171</sup> Parabellum é uma pistola de origem alemã.

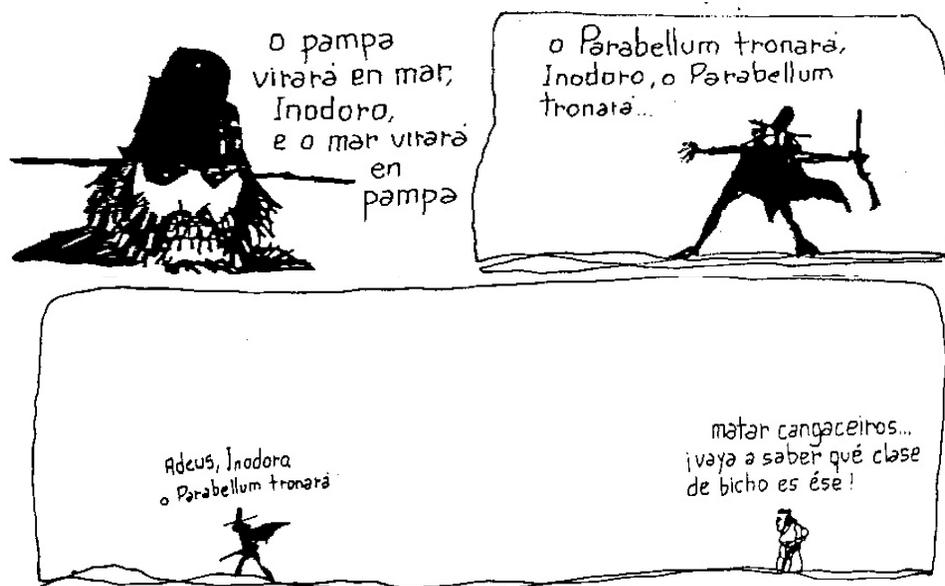


Figura 2.9 - “Encuentro con Antonio das Morte”

Quer dizer, por mais que Fontanarrosa tenha dito que não tinha expectativas plásticas, os quadrinhos acima são um bom exemplo de que há sim elaboração gráfica na sua obra. Em relação à linguagem da historieta do gaúcho Inodoro Pereyra, por exemplo, observam-se os escorços cinematográficos mais impressionantes, acompanhados de um traçado solto e de grande qualidade técnica. A influência da estética fílmica na obra do *Negro* também é um dado que chama a atenção: “La fascinación por el cine está en todos los historietistas que en realidad hacemos especies de *story boards*”<sup>172</sup>.

No episódio com o Antônio das Morte, também é notório o jogo paródico entabulado pelas duas personagens, cujo encontro só foi possível aceitando-se as convenções da linguagem colocada em cena por Fontanarrosa. Assim, para entender a piada o leitor argentino deveria saber

<sup>172</sup> RANIERI, Sergio, “FONTANARROSA: ‘Lo que quiero es contar cosas’” in *La Maga*. ano 1, nº 14, 15 de abril de 1992, p. 14.

necessariamente quem era Antonio das Mortes, assim como conhecer o filme protagonizado pela personagem – há um quadrinho que se refere claramente a Glauber Rocha, o que pode indicar que seus filmes tiveram alguma repercussão na Argentina. Mas o que vem a ser uma paródia? Qual é a sua relação com a ironia? Como o *Negro* trabalhou a paródia nos seus quadrinhos?

A paródia, como recurso que integra os domínios do cômico, se configura como um discurso ancorado na idéia de protótipo, que deve ser retomado em chave humorística. Além disso, ela se caracteriza pela intertextualidade, na qual textos são colocados dentro de textos, de modo que o que temos muitas vezes é a paródia da paródia da paródia. Finalmente, a paródia pressupõe a inversão das premissas nas quais se sustenta o objeto parodiado, haja vista que ela tem um caráter contestador, que oscila entre o sarcasmo e a ironia.

O uso da paródia pressupõe algumas coisas importantes. Como “versão exagerada e grotesca de certo tipo de mensagem estereotipada”, ela necessita que artista e público compartilhem um saber comum. Ou seja, “para captar a cópia do original é preciso a participação implícita em determinado código, é preciso conhecer o original”<sup>173</sup>.

A paródia é prima irmã da ironia, se alimenta e vive com ela. Mas a ironia não é (...) uma marca que esteja em alguma parte do texto, mas uma relação sutil, um pacto tácito entre emissor e receptor, uma cumplicidade de dupla leitura que funciona como um mecanismo que aciona e possibilita o desejado humor. O inimigo número 1 da ironia (além da simples e rasa estupidez) são a literalidade, a hipocrisia e as distintas formas da correção ideológica/política” (SASTURAIN, Juan. “Sangre fácil”. *Página 12*, 2/11/2009.)

Além disso, a paródia está ligada à desfamiliarização da linguagem, isto é, coloca-se aquilo que é familiar e conhecido num contexto estranho ou desconhecido, resultando na

---

<sup>173</sup>GROLERO, Cecilia. “Un mediador entre el humor y la burla” Disponível em [http://www.solesdigital.com.ar/sociedad/molina\\_campos.htm](http://www.solesdigital.com.ar/sociedad/molina_campos.htm). Acesso em 28/07/2010.

desarticulação do senso comum e gerando o riso. Neste sentido, o humor nasce do *contraste*, *estranheza e criação de novos significados*. O resultado disso tudo é a descanonização do canônico, uma vez que a paródia é desmistificadora por excelência.

Finalmente, a dupla leitura, a ruptura do estereótipo, a desfamiliarização e o efeito desmistificador podem conduzir à desfiguração do próprio original, levando a criação de algo novo. “Nasce uma nova personagem que copia a anterior, e que por sua vez a modifica”. Portanto, paródia não se confundiria com paráfrase, que é simplesmente a retomada de algum discurso sem invertê-lo e desfigurá-lo. “Para-phrasis” é a repetição de uma sentença sem alterar a sua essência, ao passo que a paródia é a sua recriação a partir do sarcasmo e do humor.

Em relação à arte da paródia na produção literária de Fontanarrosa, é interessante notar que com o passar do tempo, ele foi abandonando este recurso em prol de uma escritura mais particular e um estilo próprio. “¿Pero cuánto tiempo se puede mantener la parodia? Tenés un mecanismo, te pegás a su funcionamiento, lo exarcebás. Tarde o temprano se agota, se falsea el mecanismo. Quizá lo que pasa es que ahora me interesa más contar algo desde mi propia voz”<sup>174</sup>.

He ido agotando, por una lógica consecuencia, los temas paródicos; la parodia resulta más fácil, porque existe un modelo. Yo he escrito muchos cuentos basados en el estilo *Selecciones* o de algún *Best-Seller*. Pero llega un momento que eso se acaba (RANIERI, Sergio, “FONTANARROSA: ‘Lo que quiero es contar cosas’ ” in *La Maga*, ano 1, nº 14, 15 de abril de 1992, p. 14).

Mas como funciona um discurso paródico? Qual é o seu alcance? Até que ponto ele seria capaz de subverter determinado discurso com o qual dialoga? Vejamos que toda paródia se caracteriza pela *alteração da linguagem*, que se apresenta travestida de absurdo, referencias hiperbólicas, comparações inusitadas e ações inverossímeis. César Aira, por exemplo, destacou-

---

<sup>174</sup> “El artista de todos”. in *Página/12*, 07/01/2007.

se pelas suas tentativas de desconstruir o gênero gauchesco-nativista através da paródia. Através das obras *Moreira* (1975) e *Emá, la cautiva* (1978), o autor tornou-se um dos pioneiros nesse empreendimento, embora haja quem diga que a relação entre gauchesca e humor esteja já esboçada no *Martin Fierro* de José Hernández<sup>175</sup>. O mesmo pode ser dito em relação à Molina Campos, que teria reinventado a gauchesca a partir da introdução de um elemento novo no mundo do gaucho: o humor.

No repertório paródico e humorístico também estão presentes a abolição da correspondência entre significado e significante, as mudanças dos nomes das pessoas que estão dialogando, a oposição ao realismo, a adaptação de slogans publicitários, canções populares, consignas de partidos políticos, etc. Enfim, a compreensão da paródia é particularmente complicada pela infinidade de temas e objetos que ela pode aludir, os quais não necessariamente têm relação entre em si, e podem estar dispostos sem nenhum critério cronológico e/ou lógico.

Em relação ao discurso humorístico colocado em cena nos quadrinhos de Inodoro Pereyra, deve-se atentar para o fato de que ele era resultado de um diálogo intenso com uma série de elementos presentes na história e cultura argentinas, haja vista que, para Fontanarrosa, as fontes do humor são “la realidad político-social y todo aquello atinente a la condición humana”. Ademais, o humor absurdo e irreverente de Inodoro Pereyra – principalmente na sua fase final - é diferente do humor negro presente na série Boogie, o seboso. Isso significa que Fontanarrosa sabia trabalhar com sentidos distintos de humor, aproximando-se das concepções freudiana, pirandelliana ou bakhtiniana conforme fosse o caso. De qualquer forma, não se pode perder de

---

<sup>175</sup> GARIANO, Carmen. “Elementos humorísticos en el ‘Martín Fierro’” in *Revista Hispania*, Vol. 51, Nº 01, marzo de 1968, pp. 67-78. ROMANO, Eduardo. *Literatura/ Cine Argentinos sobre la (s) frontera (s)*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1991.

vista que não se trabalhava sobre uma matéria original, mas sim “sobre mensagens debilitadas em sua reiteração, sucessão de efeitos que carecem de sentido”<sup>176</sup>.

Construída na intersecção de duas tradições – uma literária, a gauchesca – outra humorística – a satírica e gráfica – Inodoro parte do momento no qual uma linguagem cristalizada e uma mitologia de grossa espessura encontram um instrumento cortante tirado da bainha: a paródia<sup>177</sup>

Se nos primeiros episódios, Inodoro Pereyra buscará seu modelo na literatura gauchesca argentina através da re-encenação da vida do gaúcho Martín Fierro, após passar por um longo processo de transformação, seu modelo será outro. Entretanto, onde o *renegau* buscará sua identidade? Quais serão suas matrizes gráfico-discursivas, seja na sua primeira etapa heróica ou no seu devir como personagem cada vez mais caricaturesco? Se esta historieta é a paródia de uma identidade essencializada e ancorada nos discursos sobre a nacionalidade, o que coloca em seu lugar? Como um texto que retoma a outros textos pode ser considerado original? Não seria uma aporia falar-se que “Inodoro não tem história nem biografia descritíveis”<sup>178</sup>, se suas referências eram amplamente conhecidas por todos?

Portanto, através de sua incursão pelos desfiladeiros da paródia, onde de misturam ao mesmo tempo linguagens, referências múltiplas e alusões as mais diversas, nota-se que Inodoro Pereyra é “um produto paradoxalmente difícil, midiático, aberto, nunca esquemático”, como definiu Juan Sasturain. Como *repertorio de gestos* e como texto que marca o lugar do Outro numa narrativa, a linguagem humorística desta historieta está atravessada por trocadilhos, entrecruzamentos de linguagens e referências que vão do cancionero folclórico aos meios

---

<sup>176</sup> SASTURAIN, Juan. *El domicilio de la aventura*. op. cit., p. 195.

<sup>177</sup> Idem, 194.

<sup>178</sup> Idem, p. 202.

massivos e às indústrias culturais, de questões da história oitocentista argentina às problemáticas de sua história recente.

A partir destas considerações, analisemos os quadrinhos do personagem criado pelo *Negro Fontanarrosa*. Ora, como toda paródia que recorre à distorção caricaturesca da “realidade”, com o objetivo de se produzir o humor, a irreverência ou o grotesco, tentaremos discutir nos próximos capítulos os alcances do riso nas histórias de Inodoro Pereyra. Será que a paródia de Fontanarrosa desafia a ordem estabelecida ou ela é um chamamento à ordem? Que dimensões comportam o olhar crítico e mordaz lançado por este gaúcho quando parafraseia outros discursos? Enfim, como entender o constante processo de ressemantização a que as personagens estão submetidas nestas histórias repletas de humor errático e absurdo?<sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Porto Alegre Caricata*. op. cit., FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. op. cit.





- Bom dia. O senhor é Inodoro Pereyra?
- De corpo presente
- Me disseram que é o último gaucho.
- *Ahijuna con la lobuna*\*! Não sabia que era carreta, amigo. E quem foi o primeiro?



“[Los gauchos] Aprendieron los caminos de las estrellas, los hábitos del aire y del pájaro, las profecías de las nubes del Sur y de la luna con un cerco. Fueron pastores de la hacienda brava, firmes en el caballo del desierto que habían domado esa mañana, enlazadores, marcadores, troperos, hombres de la partida policial, alguna vez matreros...”

*(Jorge Luis Borges. Elogio de la sombra)*

Él anda juyendo,/ siempre pobre perseguido;/ no tiene cueva ni nido,/ como si fuera maldito. Porque el ser gaucho [...] el ser gaucho es un delito.

*(José Hernández. Martín Fierro)*

La barbarie, siendo gaucha, y puesto que iba a caballo, era más argentina, más nuestra.

*(Ricardo Rojas. La Restauración Nacionalista)*



### CAPÍTULO 3

---

#### GAUCHO, ESSE SÍMBOLO

Por causa do convencionalismo sobre o qual está assentada a linguagem quadrinhística, é muito comum encontrarmos no universo das HQs a repetição de elementos gráfico-textuais que acabam por constituir um repertório de gestos, temáticas e situações. Neste sentido, a aparição de personagens estereotipadas e caracterizadas como tipos sociais definidos está relacionada à necessidade de criação de um *ethos* que as invista de caracteres facilmente reconhecíveis pelo público-leitor, e que resultem na sua aceitação e previsibilidade, bem como na credibilidade das histórias narradas. É por este motivo que os “planos infalíveis” do *Cascão* e do *Cebolinha* nunca darão certo, assim como o gordo e preguiçoso *Garfield* jamais emagrecerá, apesar das constantes dietas a que é submetido.

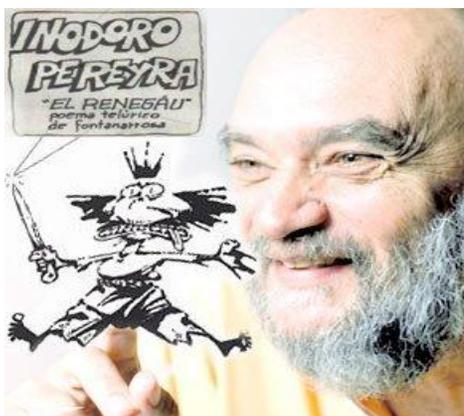
Aliás, esta necessidade de *símbolos reconhecíveis* que se repetem é uma das características dos quadrinhos, e independe de sua natureza mais ou menos comercial, ou de seu traço mais ou menos autoral. De acordo com Will Eisner, "os quadrinhos empregam uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis. Quando são usados vezes e vezes para expressar idéias similares, tornam-se uma linguagem [...]. E é essa aplicação disciplinada que cria a "gramática" da arte seqüencial".<sup>180</sup> Um dos mais famosos personagens da HQ latino-americana, o *Condorito*, é particularmente conhecido devido ao arremate final de suas histórias, que terminam geralmente com a queda da personagem (ou das personagens) vítima da piada, focalizando-se

---

<sup>180</sup> EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 8.

apenas os seus pés - gesto acompanhado de um sonoro “¡Plop!”. O mesmo pode ser dito em relação às tiras da série *Mafalda*, que apresenta um conjunto de motivos que se reiteram, como a aversão à sopa, ou a presença do globo terrestre e dos meios de comunicação como interlocutores privilegiados da contestadora menina de Quino<sup>181</sup>.

No caso dos quadrinhos de nosso gaúcho, há uma série de elementos que também se repetem, e que queremos analisar mais detidamente. Começemos pelo mote das historinhas e a maneira como elas são apresentadas para o público-leitor. Já no primeiro episódio de Inodoro Pereyra intitulado “Cuando se dice adiós” aparece uma definição para as histórias de nosso gaúcho: tratar-se-ia de um “poema telúrico”, idéia reiterada em todas as aventuras que se seguirão. Quer dizer, após este episódio, os quadrinhos de Pereyra sempre serão apresentados ao leitor da seguinte maneira:



**Figuras 3.1 e 3.2** - Inodoro Pereyra, “el renegau”. *Poema telurico* de Fontanarrosa [Grifo nosso].

---

<sup>181</sup> Sobre o tema ver: COSTA, Talita Rodrigues. “Os meios de comunicação nas Histórias em Quadrinhos *Mafalda*”.  
Versão on line: <http://www.vinetas-sueltas.com.ar/congreso/pdf/Mafalda/rodriguescosta.pdf>.  
Acesso em 15/12/2010.

Mas o que este rosarino entendia por “telúrico”? O que quer dizer “telurismo”? Vejamos uma definição do termo retirada do Dicionário da Real Academia Espanhola.

(Del lat. *Tellus, Tellūris*, la Tierra).

1. adj. Pertenciente o relativo a la Tierra como planeta.
2. adj. Pertenciente o relativo al telurismo<sup>182</sup>.

Em relação ao conceito de “telurismo”, segue abaixo uma definição apresentada pelo escritor peruano Mario Vargas Llosa no seu *Diccionario Amoroso da América Latina*.

Detesto a palavra “telúrico”, brandida por tantos escritores e críticos como a virtude literária maior que deveria ter todo escritor peruano. Ser telúrico significa fazer uma literatura enraizada nas entranhas da terra, na paisagem natural e colorida, de preferência andina, e denunciar o caciquismo e o feudalismo da *sierra*, da selva ou da costa, com truculentas histórias sobre os *mitis* (brancos) que abusavam das camponesas, sobre famosos bêbados e ladrões e sobre padres fanáticos e corruptos que pregavam a resignação para os índios.

Aqueles que escreviam e defendiam essa literatura “telúrica” não percebiam que, contrariamente às suas intenções, ela era a mais conformista e convencional do mundo, uma repetição mecânica de lugares comuns, na qual a linguagem folclórica, rebuscada e caricatural, acrescida da negligência na reconstrução das histórias desnaturava totalmente o testemunho histórico-crítico com que se pretendiam justificar sua orientação<sup>183</sup>.

Apesar de Vargas Llosa referir-se ao *telurismo* dentro do âmbito literário peruano, sua conceituação talvez nos ajude a entender o porquê Fontanarrosa chamou as aventuras de Inodoro Pereyra de “poema telúrico”. Por “telúrico” entende-se uma manifestação enraizada nas *entranhas da terra*, referenciada por sua paisagem *natural e colorida*, que reproduza a linguagem folclórica de determinada região, enfim, que esteja vinculada à *tradição* e ao *solo pátrio*.

---

<sup>182</sup> Diccionario Real de la Academia Española, 22ª edición. Versão on line: <http://buscon.rae.es/draeI/>. Acesso em 30/08/2010.

<sup>183</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Diccionario Amoroso da América Latina*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, pp. 334-335.

Transpondo tais conceitos para os quadrinhos criados por Fontanarrosa, observa-se que, ao dizê-los “telúrico”, o *Negro* inscreve-os no solo argentino, na tradição argentina, em uma delimitação geográfica e também numa *comunidade imaginada*. Isso talvez explique o motivo pelo qual Inodoro Pereyra teve pouca difusão fora da Argentina, ao contrário do que sucedeu com outros personagens criados pelo humorista. Em outras palavras, ao nomear a história de Pereyra como um “poema telúrico”, Fontanarrosa dialoga diretamente com a “tradição” e com os discursos sobre a identidade nacional. Mas como será que o criador de Mendieta entendia essa suposta tradição argentina? Melhor dito, a qual tradição ele se refere? O que está sendo parodiado através deste “poema telúrico”? Que fragmentos do passado são evocados pelo desenhista com o objetivo de re-encenar uma suposta tradição que se pretende ironizar?

Para responder a esta questão, é preciso atentar para o fato de que uma das principais situações que se repetem nas historinhas de Don Inodoro é a reflexão sobre sua condição arquetípica, isto é, questiona-se o tempo todo se este gaúcho de papel se encaixaria ou não num suposto caráter modélico atribuído ao gaúcho argentino. Este diálogo entre modelo e cópia está presente nos episódios “El ser nacional” e “El gaúcho, ese símbolo”, ambos publicados na *fase Clarín* da personagem<sup>184</sup>. No primeiro deles, temos dois intelectuais fazendo uma espécie de radiografia do pampa e de seus tipos humanos. Um deles diz: “Observe, Licenciado... Deixe-me ver, Pereyra... fique de perfil. Olhe, Licenciado: vincha, rastra, chiripá, botas. É o mais parecido que já vi ao ‘ser nacional’ ”. O segundo então responde: “Um verdadeiro achado, doutor. Ninguém conseguiu definir ao ser nacional e o senhor o descobriu!”. Diz o doutor: “Seu porte,

---

<sup>184</sup> Embora os episódios supracitados integrem um momento da produção gráfica de Roberto Fontanarrosa que extrapola o recorte temporal deste trabalho, pareceu-nos que seria mais instrutivo inserir a questão do telurismo que o quadrinho pretende desconstruir através de duas histórias protagonizadas pelo Inodoro Pereyra mais caricaturesco. Em seguida, veremos como isso ocorre com o Inodoro mais épico.

sua imagem, seu... Qual é a sua extração, Pereyra?”. Na sequência, iniciam-se os diálogos desencontrados entre o *renegau* e os dois estudiosos:



Figura 3.3- “El ser nacional”<sup>185</sup>

Nesta sequência, nota-se a presença de um código gestual que orienta a conduta de nosso gaúcho, e que contraria totalmente a avaliação positiva que dele é feita pelos letrados, facultada pela sua condição de arquétipo. Assim, à pergunta sobre qual seria a sua extração [social], Pereyra responde, arreganhando a dentuça, que a única extração que teria era de um dente do siso. Em seguida, mais uma vez a personagem parece não entender – ou, antes, finge não entender - a pergunta do doutor, dizendo que viria de uma família de ilustres desconhecidos, afirmação acompanhada de um olhar voltado para o chão, insinuando humildade. Este diálogo desencontrado entre modelo e cópia atravessa toda a história, provocando o riso e a série de *gags*. Diante da constatação de sua condição arquetípica, o *renegau* desconfia, responde com rodeios, desconversa... O ponto máximo do episódio ocorre quando o doutor diz que Inodoro Pereyra é uma imagem do futuro e que toda a Argentina será como ele. Entretanto, o próprio gaúcho não se convence disso, colocando em dúvida o seu papel protagonista na condução desse país do futuro.

<sup>185</sup> “IP - Bueno, a única extração que tenho é esta. O dente do juízo, que nem indo ao dentista pude salvar./ D - Não, eu me refiro... suas origens./IP - Eu venho de uma família ilustre [...]. Eram todos ilustres desconhecidos” [Tradução Nossa].

Através de um plano inteiro, Pereyra inclina o seu corpo para frente como se quisesse transpor o quadrinho e diz: “– Puxa, Mendieta... E eu que me lamentava que os gauchos éramos apenas coisa do passado. Percebe-se que para alguns somos o futuro [...]. Mas eu, como meu futuro, não me convenço”.



Figura 3.4 – “El ser nacional”.

Em “El gauchito, ese símbolo”, ocorre justamente o contrário do episódio “El ser nacional”. Aqui Don Inodoro é recriminado por um sujeito de terno e gravata justamente por não corresponder ao arquétipo do gauchito argentino, por não parecer-se em nada a este símbolo nacional. Diz o “letrado”, com uns óculos na ponta do nariz: “Veja, Pereyra... estudamos sua HQ e pensamos que o senhor é uma personagem pouco edificante”. Na sequência, é apontada uma série de defeitos do renegado, e que impediria a sua “inscrição na realidade”: cabelo longo, ociosidade, estatura baixa. Inodoro é reprovado até mesmo pelo fato de não oficializar sua relação com Eulogia, e também por ter um cachorro como Mendieta, ao invés de um Dogo Argentino tipo Terra-nova. A solução para o problema da inscrição do gauchito na realidade é a concessão de uma fantasia de “Supereyra” ao protagonista, ironizada no último

quadrinho através da ridicularização do tipo de “estatuto de realidade” alcançada sob o disfarce dos meios massivos<sup>186</sup>.



Figura 3.5 - “Gaicho, ese símbolo”.

Estes dois episódios são ilustrativos do tipo de relato que sustenta a narrativa criada por Fontanarrosa, bem como do diálogo entre modelo e cópia, épica e paródia que o quadrinho põe em cena. Em alguns momentos, temos a impressão que este gaicho de papel rende tributo aos seus antepassados gaichescos épicos, ao passo que em outros momentos parece burlar de todos eles e querer que sejam superados. Tal caracterização não faz parte somente da fase mais caricaturesca do renegado, mas podemos vê-la presente já nos anos iniciais da série. Na já citada entrevista de 1974, Pereyra teria dito:

Entrevistador - ¿Leyó a Tejada Gómez y Jaime Dávalos?

IP – A gatas si sé leer. Pero le diré, con palabras que brotan por mi boca cual bandada mineral de pájaros breves, violados y adolescentes trepando epicéntricas por mis cuerdas vocales tensas, llegando desde el fondo mismo del hombre-río elemental y mínimo que

<sup>186</sup> MINELLI, María Alejandra. “Reconfiguración de fronteras culturales (Argentina, XX y XXI)” in *Escritores Patagónicos*, versão online: <http://escritorespatagonicos.8m.com/ensavos/minelli3.html>. Acesso em 24/08/2010.

me habita decúbito dorsal en mis entrañas cósmicas, *le diré que sí, que algo he leído* [...] <sup>187</sup>.

Armando Tejada Gómez (1929-1992) foi um escritor, poeta, político e locutor de rádio ligado ao folclore argentino, aliás, uma das figuras mais proeminentes do gênero. O mesmo pode ser dito em relação ao saltenho Jaime Dávalos (1921-1981), músico e poeta de música folclórica argentina, dupla do violeiro e cantor Eduardo Falú. Tanto Tejada Gómez como Jaime Dávalos são nomes relacionados ao *boom* do folclore nos anos 1950, e se tornaram figuras associadas diretamente ao gênero. No trecho em questão, é nítida a burla que Fontanarrosa faz, através de uma suposta fala de seu personagem, ao folclore de seu país e ao discurso do nacional-popular <sup>188</sup> tão em voga nos anos de criação do *renegau*.



**Figura 3.6-** Tejada Gómez com Mercedes Sosa



**Figura 3.7 -** Eduardo Falú e Jaime Dávalos

Neste sentido, o “telúrico” em Roberto Fontanarrosa deve ser entendido na verdade como uma investida contra o telurismo, como a paródia ao exagero do radioteatro gauchesco em sua

<sup>187</sup> “Entrevistador: Leu a Tejada Gómez e Jaime Dávalos? /IP: Mal sei ler. Mas lhe direi, com palavras que brotam pela minha boca igual bandada mineral de pássaros breves, violados e adolescentes trepando epicêntricas por minhas cordas vocais tensas, chegando do fundo mesmo do homem-rio, elementar e mínimo que me habita de decúbito dorsal nas minhas entranhas cósmicas, *lhe direi que sim, que alguma coisa li*” [Tradução Nossa]. ACOSTA, Raúl. *in Crisis*, maio de 1974.

<sup>188</sup> GARCIA, Tânia Costa. “A canção folclórica argentina e as reconfigurações do nacional no cenário político ideológico dos anos 50” *in IX Encontro Internacional da ANPHLAC*. Goiânia, julho de 2010.

alucinada busca de uma “identidade argentina”. Em outras palavras, o poema “telúrico” do humorista é uma paródia contra certo discurso gauchesco-nativista que, embora originário da literatura, “penetrou [...] como um amálgama em um largo ramo do radioteatro mais popular, do cancionero neofolclórico e da retórica dos circuitos *criollistas*”<sup>189</sup>.

Em 1992, Quino fez uma homenagem ao *Negro* através das personagens da série *Mafalda*, ilustrando muito bem o sentido de “telúrico” em Fontanarrosa. No desenho a seguir, a personagem Susanita lê os seguintes dizeres para o bravo gaúcho Inodoro Pereyra, com a voz embargada de emoção e com lágrimas nos olhos.



Figura 3.7 – Homenagem de Quino à Fontanarrosa, 1992.

Aqueles que como eu que amam com *telúrica profundidade* ao paisano de nossa *vernácula terra* damos graças à Fontanarrosa, esse homem de cor, por ter criado um personagem tão simpático e tão querido como o senhor, Seu Inodoro, que é um *símbolo em nanquim* e não um destes moreninhos de carne e osso folgados, bêbados, velhacos, indolentes, maltrapilhos e ignorantes que, lamentavelmente povoam quase todo o interior do solo pátrio [Grifos nossos].

<sup>189</sup> ROMANO, Eduardo. *Literatura/ Cine Argentinos sobre la (s) frontera (s)*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1991, p. 276.

Nesta vinheta, a hilaridade decorre do fato de que a homenagem feita pela insuportável Susanita na verdade é uma grande depreciação ao homem do pampa, do qual Inodoro Pereyra seria um representante. Ela celebra nele exatamente seu caráter telúrico e idealizado, a partir da clivagem entre “gaucho de carne e osso”/ “gaucho de papel”. Para Susanita, portanto, telúrico seria sinônimo de inexistente. Quer dizer, Quino escolheu a sua personagem mais conservadora para enfatizar as duas leituras possíveis que o “poema telúrico” de Fontanarrosa pode gerar. Num certo sentido, a expressão de enfado no rosto das demais crianças, bem como o arremate de Mendieta através da expressão “¡Que la re-parió!”, desconstroem o discurso de Susanita, indicando que o telúrico em Fontanarrosa deve ser entendido a partir de seu deslocamento semântico, com o sentido oposto ao que o conceito evoca.

Detrás suyo están Chiappe, Bernardo de Bustinza, Alfonso Amigo, nombres, todos del radioteatro. A su vera Tejada Gómez y Jaime Dávalos, junto a la pléyade de mixturadores del gongorismo y el folklore, que *imitan a los imitadores*, y se convierten en el lenguaje típico de los relatos de Inodoro Pereyra [Grifo nosso]<sup>190</sup>.

Contudo, ainda em se tratando de um discurso paródico, devemos nos perguntar que valores ou qual tradição Fontanarrosa recupera através da HQ Inodoro Pereyra. Afinal, não podemos nos esquecer que nosso autor não conhecia o campo argentino, e o conhecimento que ele revela sobre o tema provém exatamente desses *imitadores*, além de outras fontes relacionadas à cultura política na qual ele estava inserido. Conforme suas próprias palavras,

Inodoro Pereyra fue creciendo a pesar que – y lo repito muchas veces – nunca viví en el campo, pero claro, todos tenemos mucha información rural en la Argentina; incluso yo

---

<sup>190</sup> ACOSTA, Raúl. “Inodoro Pereyra una historieta argentina” in *Revista Crisis*, mayo de 1974.

me acuerdo del radioteatro gauchesco que siempre era muy exagerado. Y bueno, Inodoro surge como parodia de ese radioteatro gauchesco<sup>191</sup>.

Assim sendo, se o trabalho do *Negro* consistia em *imitar aos imitadores*, como avaliá-lo? E se, apesar disso, sua obra tenha resultado em algo muito maior que uma imitação, qual é o seu alcance? Ficam, então, as perguntas: como uma cópia pode ser considerada autêntica, haja vista que Inodoro foi lido como a representação do gaúcho argentino? Como uma manifestação e uma prática “novas” podem ser vistas como tradicionais? Onde Inodoro Pereyra encontrará sua identidade?

### **3.1 - Quem precisa de identidade?**

A pergunta “quem precisa de identidade?” foi feita por Stuart Hall no livro *Questões de identidade cultural* e talvez sua argumentação nos ajude a sair do truísmo de que as identidades são processos naturais de constituição do sujeito ou, em um sentido inverso, de que são prescindíveis diante da euforia pós-moderna de que vivemos em um mundo múltiplo, fragmentado e globalizado, onde o discurso identitário perdeu espaço e eficácia. Afinal, como postulou Néstor García Canclini, é preciso repensar o problema da identidade na contemporaneidade, que deve ser entendida mais no sentido de um entrecruzamento entre novos e velhos processos do que como uma essência autocontida e referenciada pela sua pureza<sup>192</sup>.

Além disso, a importância de se fazer uma reflexão sobre problemas de identidade cultural reside no fato de que estamos trabalhando com uma fonte que tematiza uma fábula da

---

<sup>191</sup> BONIFAZI, Kamala. “Roberto Fontanarrosa Con sello de identidad rosarina” in *Sólo Líderes*. Rosario: Nº 11, Inverno de 2006, pp. 21-22.

<sup>192</sup> CANCLINI, Néstor García. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008. HALL, Stuart e GAY, Paul du. “¿Quién necesita “identidad”?” *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

identidade argentina, a saber, a figura do *gaucho* e seu mundo, entronizado no panteão nacional na condição de representante de uma suposta “argentinidade”.

Os trabalhos de Roberto Fontanarrosa ilustram a desconstrução e parodiam as fábulas de identidade cunhadas tanto na cultura literária argentina oitocentista como no amplo campo cultural da pós-modernidade. Refiro-me especialmente a Inodoro Pereyra, personagem que protagoniza e dá nome a uma HQ de grande difusão na Argentina. "Inodoro Pereyra ('El renegáu')" tem seu efeito humorístico a partir da ressemantização paródica de um tipo claramente definido: o gaucho (de imediata referência a Martín Fierro). Esta plataforma de sentido ancorada na cultura escrita (mas que se inscreve na oralidade) e [...] na indústria cultural, possibilita ao humorista espetacularizar a essencialização da qual é objeto a figura do gaucho e realizar uma sátira ao "folclorismo"<sup>193</sup>.

Neste sentido, acreditamos que os chamados *estudos culturais* podem lançar luz sobre a questão, já que eles permitem pensar as relações entre o social e o simbólico, a cultura e a política, práticas sociais e estratégias discursivas. De fato, tais estudos surgiram na esteira da chamada “crise das identidades”, produzida pelo momento pós-colonial e pela desconstrução do paradigma estruturalista. Tal crise veio à tona a partir da constatação de que as “velhas identidades”, que durante muito tempo haviam ordenado o mundo social, estariam sendo *descentradas, deslocadas e fragmentadas*. O conceito “identidade” - que abarcaria um amplo espectro relacionado às *distintivas de gênero, sexualidade, etnicidade, raça, classe e nacionalidade* - estaria desde então em xeque.

A desconstrução se realizou no interior de várias disciplinas, todas elas críticas, de uma ou outra maneira, da noção de uma identidade integral,

---

<sup>193</sup> MINELLI, María Alejandra. “Reconfiguración de fronteras culturales (Argentina, XX y XXI)” in *Escritores Patagónicos*, op. cit.

originária e unificada. A Filosofia colocou de forma generalizada a crítica do sujeito autônomo suturado no centro da metafísica ocidental pós-cartesiana. O discurso de um feminismo e uma crítica cultural influenciados pela Psicanálise desenvolveu a questão da subjetividade e seus processos inconscientes de formação. Um *eu* incessantemente performativo foi postulado por variantes celebratórias do pós-modernismo. Dentro da crítica antiessencialista das concepções étnicas, raciais e nacionais da identidade cultural e a “política da situação” se esboçaram em suas formas mais fundadas algumas aventuradas concepções teóricas<sup>194</sup>.

Mas, afinal, o que é identidade? O que a define? Como se constitui? Num conto de 1839 de Edgar Allan Poe intitulado “William Wilson”, temos um personagem perturbado pela perseguição de um duplo, que ele pensa tratar-se simplesmente de um homônimo. Todavia, este outro que lhe causa tanto estranhamento por ser-lhe idêntico e avesso ao mesmo tempo, é, na verdade, ele mesmo. Então, num impulso de agressividade gerado pela sua imagem especular, William Wilson assassina o seu homônimo, só assim descobrindo a verdade sobre sua identidade. Ou seja, assassina a si mesmo, ao seu *eu* dividido. Apesar das interpretações psicanalíticas desse conto fantástico, o que queremos destacar nele são dois postulados que dizem respeito aos processos de identificação do sujeito: o primeiro é a construção identitária através da *similitude*, enquanto que o segundo é a *identidade como diferença*, como a oposição a um *outro* que permanece nas suas margens. Com efeito, os dois postulados fazem parte do conceito de identidade, que deve ser entendido como um jogo entre identificação e diferença, entre dentro e fora, definido mais por seu caráter *estratégico e posicional* do que por uma suposta ontologia do *ser*. Quer dizer, toda identidade necessita de um *outro* necessário, de um *afora constitutivo*; ela é produzida através de sua relação com aquilo que não é, ainda que essa *falta constitutiva* esteja nas

---

<sup>194</sup> HALL, Stuart e GAY, Paul du. *Cuestiones de identidad cultural*. op. cit., p. 13.

suas entrelinhas. “Toda identidade é fundada sobre uma exclusão e, nesse sentido, é um ‘efeito do poder’”<sup>195</sup>.

Antes do universalismo Iluminista, as diferenças eram interpretadas como *ordens distintas do ser*, a exemplo do que sucedeu no famoso debate de Valladolid em 1550 que colocou frente a frente a Sepúlveda e Bartolomé de las Casas. O primeiro teria indagado, a respeito dos indígenas americanos e em oposição ao humanismo de Las Casas, o seguinte: “São eles homens de verdade?”. Entretanto, com o advento do universalismo ilustrado nos séculos XVII e XVIII, a identidade passou a ser vista como uma *única ordem do ser*, o que implicou na sua fixação no discurso da civilização, postulando-se seu caráter individualista, masculino, essencialista, centrado, coerente e unificado<sup>196</sup>. Com a entrada da história no *tempo das incertezas*, ocorreu o *descentramento* desse sujeito cartesiano e universal, e conseqüentemente, modificou-se a concepção de identidade, compreendida agora mais em termos de fragmentação e contaminação do que como homogeneidade e pureza. O impacto do pensamento marxista, a descoberta do inconsciente por Freud, a linguística saussuriana, os trabalhos de Foucault e o feminismo, resultaram no advento de uma noção de identidade entendida como pluralidade, fratura e *agenciamento*, concebida dentro do discurso e atravessada por *modalidades de poder*. Nesse contexto, surgiram pautas específicas ditadas pelas chamadas políticas de identidade, a exemplo da controversa questão multicultural expressa pela doutrina do multiculturalismo<sup>197</sup>.

---

<sup>195</sup> HALL, Stuart. *Da Diáspora Identidade e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 81.

<sup>196</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000.

<sup>197</sup> Segundo Hall, o multiculturalismo seria uma idéia bastante questionada pela amplitude de políticas identitárias que pretende invocar, indo de vertentes mais progressistas às mais conservadoras. Em seu escopo teórico, entraria desde a versão liberal de um multiculturalismo que deseja incorporar as diferenças ao seu projeto universalista e hegemônico, até a versão pluralista, que vê as diferenças como particularidades culturais que devem ser respeitadas a partir de uma perspectiva mais comunal. De qualquer forma, trata-se de um termo que nomeia “desde o discurso das minorias até a crítica pós-colonial, dos estudos gays e lésbicos até a ficção chicana- [convertendo-se] no signo mais carregado para descrever as contingências sociais fragmentadas que caracterizam a *Kulturkritik* contemporânea”.

Ora, o debate sobre identidade remonta à polêmica instaurada por Althusser através do texto *A Ideologia e os aparelhos ideológicos do Estado*. Nesse texto, tentou-se esclarecer o reducionismo da teoria marxista clássica através da reunião da *função materialista da ideologia na reprodução das relações sociais de produção* (marxismo) à sua *função simbólica na constituição dos sujeitos* (a partir de elementos retirados da teoria lacaniana). Contudo, segundo constatou Michel Pêcheux, o argumento de Althusser encontraria uma fissura na articulação que ele tenta estabelecer entre ideologia e inconsciente, uma vez que fica subentendido que a identidade seria um mecanismo acionado por um sujeito já constituído<sup>198</sup>.

Numa frente totalmente oposta, encontra-se o trabalho arqueológico de Michel Foucault, representado pelas obras *A arqueologia do saber*, *As palavras e as coisas*, *História da Loucura e O nascimento da clínica*. Nestes livros ele propõe uma leitura crítica da categoria de sujeito universal através de sua historicização. Ao recusar uma epistemologia que pense de forma binária categorias como aparência/essência, ideologia/ciência, saber/poder, Foucault demonstrou que o processo de constituição das identidades não deve ser pensado simplesmente em termos de inversão e dialética. O deslocamento proposto pelo filósofo seria passar-se de uma *filosofia do sujeito* para uma *filosofia da relação*, já que o sujeito (e logo suas identidades) é constituído nas relações de saber/ poder (num terceiro momento de sua produção intelectual ele falará disso a partir da ética, como “cuidado de si”). Enfim, tal deslocamento presente na produtividade do conceito foucaultiano de *saber/poder* só foi possível como “um ataque desapiedado contra ‘o

---

BHABHA, Homi K. “O entre-meio da cultura” in HALL, Stuart e GAY, Paul du. *Cuestiones de identidad cultural*. op. cit., pp. 98-99.

<sup>198</sup> ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos ideológicos de Estado*. Lisboa: Presença, 1980.

grande mito da interioridade’, e movido tanto por sua crítica do humanismo e da filosofia da consciência como por sua leitura negativa da Psicanálise”<sup>199</sup>.

Não obstante, a abordagem foucaultiana também recebeu algumas críticas, que a acusaram de um *tratamento unidimensional do sujeito do discurso*, compreendido na primeira etapa de sua obra mais em termos de sujeição a partir de práticas discursivas e mecanismos normativos reguladores. Neste sentido, o filósofo francês teria tropeçado na mesma dificuldade que a teoria althusseriana não foi capaz de resolver, mas por uma via diferente. Afinal, Foucault passou a dar um pouco mais de importância para o problema da autoconstituição subjetiva na fase final de sua obra.

Estes textos [os trabalhos genealógicos de Foucault] propõem uma descrição formal da construção das posições subjetivas dentro do discurso, mas revelam pouco sobre a causa pela qual alguns indivíduos ocupam certas posições e não outras. Ao omitir analisar como interatuam as posições sociais dos indivíduos com a construção de certas posições subjetivas discursivas “vazias”, Foucault reinscreve uma antinomia entre as posições subjetivas e os indivíduos que as ocupam<sup>200</sup>.

Outro teórico que influenciou no debate sobre identidade foi o pensador francês Jacques Derrida. O seu conceito de *différance*, proposto em 1963 no contexto de uma argumentação contra a fenomenologia de Husserl, pressupõe que as palavras e os signos não têm significados fixos, pois estes são posicionais e relacionais, variando de acordo com sua relação com outros termos adicionais num discurso, por diferença. E como sabemos, *a diferença é essencial ao significado, e o significado é crucial à cultura*. Tal conceito de *différance*, de significados

---

<sup>199</sup> HALL, Stuart e GAY, Paul du. *Cuestiones de identidad cultural*. op. cit., pp. 27-28. FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986. FOUCAULT, M. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978. FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. FOUCAULT, M. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense-Universitaria, 1980.

<sup>200</sup> HALL, Stuart e GAY, Paul du. *Cuestiones de identidad cultural*. op. cit., pp. 27-28.

flutuantes num discurso, de significados como *places de passage*, influenciará a muitos intelectuais ligados aos estudos pós-coloniais, como é o caso do indiano Homi Bhabha.

Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição<sup>201</sup>.

Quer dizer, para Bhabha as identidades são performáticas, cambiantes e se inscrevem numa zona de indeterminação, a qual ele chama de fronteira. A fronteira, como o lugar *onde algo começa a se fazer presente*, é entendida para além da noção de limite, haja vista que é nela que ocorrem as identificações e choques fronteiriços; é nela, ademais, que se desenvolve o *entre-meio* [in-between] da cultura<sup>202</sup>.

Para o sociólogo polonês Zygmunt Bauman a perda da solidez nos processos de construção identitária que caracterizam o mundo moderno não deve ser vista de maneira tão otimista, já que eles implicam em desengajamento e descompromisso político. Segundo ele, a identidade seria uma invenção moderna e seu acionar estaria relacionado com situações onde o sujeito não se sentiria seguro do lugar onde está. Neste sentido, a identidade se apresentaria sempre como um *projeto* e um *postulado*, isto é, “a afirmação indireta da inadequação ou do caráter inconcluso do que se é”.

Dizer que a modernidade levou à “descontextualização” da identidade ou a deixou “livre de travas” é afirmar um pleonasma, posto que em nenhuma época “se converteu” em um problema; foi um “problema” desde seu nascimento: *nasceu como problema* [...] <sup>203</sup>.

---

<sup>201</sup> BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, pp. 20-21. DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. HALL, Stuart. *Da Diáspora*. op. cit.

<sup>202</sup> BHABHA, Homi K. “O entre-meio da cultura” in HALL, Stuart e GAY, Paul du. *Cuestiones de identidad cultural*. op. cit.

<sup>203</sup> BAUMAN, Zygmunt. “De peregrino à turista, ou uma breve história da identidade” in HALL, Stuart e GAY, Paul du. *Cuestiones de identidad cultural*. op. cit., p. 41.

Finalmente, destaco as contribuições de Stuart Hall e dos estudos culturais para o tema. De qualquer forma, Bhabha, Bauman, Foucault, Derrida e Hall partilham de alguns pressupostos, como a idéia de que as identidades não se constroem através de processos naturais, já que elas são sempre mediadas, plurais e heterogêneas; além disso, constituem-se na sua relação com o outro e dentro do discurso. Para Hall, contudo, o grande desafio é pensar tais processos de construção identitária a partir da articulação entre uma posição subjetiva e uma prática discursiva. Ou seja, é preciso reconhecer de maneira plena e inequívoca a sutura entre os níveis discursivo e psíquico na constituição de identidades. Enfim, para ele “cada identidade é *radicalmente insuficiente* em termos de seus ‘outros’” e elas *só podem ser lidas a contrapelo*.

As identidades [...] se constituem dentro da representação e não fora dela. Relacionam-se tanto com a invenção da tradição como com a tradição mesma, e nos obrigam a lê-la não como uma reiteração incessante mas como “o mesmo que muda”: não um suposto retorno às raízes mas um aceitação de nossos “rumos”. Surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional deste processo não solapa de modo algum sua efetividade discursiva, material ou política, ainda quando o pertencimento, a “sutura no relato” através da qual surgem as identidades reside, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre se constrói em parte na fantasia ou, ao menos, dentro de um campo fantasmático<sup>204</sup>.

Percebe-se, assim, que a questão das identidades e sua teorização é um problema de considerável relevância política, que envolve temas como constituição do sujeito, políticas culturais, xenofobia, etc. A questão se torna mais complexa quando passamos ao nível coletivo

---

<sup>204</sup> HALL, Stuart e GAY, Paul du. *Cuestiones de identidad cultural*. op. cit., pp. 17-18. HALL, Stuart. *Da Diáspora*. op. cit, p. 81.

do problema, a exemplo do que sucede em relação às culturas nacionais, *uma das principais fontes de identidade cultural*<sup>205</sup>.

### **3.2 - *El Gaucho*: uma controvertida figura da identidade**

Muitas páginas já foram escritas sobre *o Gaucho*, essa lendária figura dos campos sul-americanos. Seja com um fim apologético, seja visando sua detração, o fato é que muita tinta já correu em capítulos históricos ou sociológicos sobre o homem dos pampas. De modo geral, tais trabalhos oscilam entre o ingênuo tom essencialista às perspectivas mais críticas, se bem que há, atualmente, os que simplesmente preferem negar a relevância histórica do estudo de um tema tão mitologizado e convertido em lenda<sup>206</sup>. Quer dizer, não é nosso objetivo fazer uma longa genealogia sobre o gaucho e seu mundo, para depois demonstrar que um suposto “gaucho real” teria sido mistificado pelas letras rioplatenses, primeiro através dos relatos de viajantes e, em seguida, com a literatura gauchesca e suas ramificações. Tampouco queremos cair no falso problema de negar a existência dessa figura, já que para nós pouca importa saber se o gaucho existiu ou não. Afinal, o importante é compreender a transcendência desta figura no imaginário nacional argentino, o que torna o tema relevante e onde reside o seu interesse histórico.

Na documentação relativa ao período colonial, já é possível encontrar-se o termo “gaucho”, embora seu sentido apareça quase sempre associado a caracteres negativos. Em geral,

---

<sup>205</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. op. cit.

<sup>206</sup> Destacamos os trabalhos de Emilio Coni, Ricardo Rodríguez Molas e Fernando Assunção. Ver: CONI, Emilio A. *El gaucho Argentina- Brasil- Uruguay*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1945. RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo. *Historia social del gaucho*. Buenos Aires, Ediciones Maru, 1968. ASSUNÇÃO, Fernando O. *Historia del gaucho. El gaucho: ser y quehacer*. Buenos Aires: Claridad, 2007. Sobre a polêmica da existência ou não dos gauchos, ver: MAYO, C. A., AMARAL, S., GARAVAGLIA, J. C et. All. *Polemica Gauchos, campesinos y fuerza de trabajo en la campaña in Estudios sobre el mundo rural: Anuário IEHS*, 2, 1987.

a palavra designava as populações rurais rio-platenses marginalizadas, que viviam nas áreas fronteiriças da colonização espanhola e portuguesa. Vejamos um informe de 1790 atribuído ao *vecino* Lorenzo Figueredo, de Montevideú.

Peones de todas castas que llaman *gauchos* o *gauderios*, los cuales, sin ocupación alguna, oficio ni beneficio, sólo andan baqueando y circulando entre las poblaciones y partidos de este vecindario y sus inmediaciones, viviendo de lo que pillan ya en Changadas de Cueros, ya en arreadas de caballadas robadas y otros insultos por el tráfico clandestino, sin querer conchabarse en los trabajos diarios de las estancias, labranzas ni recogidas de ganados<sup>207</sup>.

Destacam-se neste informe algumas características bastante negativas atribuídas a esse habitante dos pampas: a vadiagem, o engajamento em atividades “ilícitas”, como o roubo e o tráfico de gado e couro, e a resistência em arrumar um emprego (“conchabarse”). Além disso, percebe-se pelo informe que a ideia de gaucho está relacionada ao desenvolvimento da atividade agropastoril na região rio-platense, sobretudo aquela voltada à pecuária e à exploração do couro, o que culminará, já na época de conformação do Vice-Reinado do Rio da Prata (1776), nas vacarias (“vaquerias”) do século XVIII. Contudo, é preciso lembrar que tal atividade econômica data do início da colonização ibérica na região, e está atrelada à implantação das missões jesuíticas, à introdução do gado chimarrão (“cimarrón” ou “alzado”) em territórios sul-americanos e às disputas territoriais envolvendo Portugal e Espanha.

No período colonial, o termo “gaucho” também se relacionava a outras designações, como “changador”, “gauderio” e “camilucho”, consideradas em maior ou menor medida sua sinonímia. Segundo descrição feita pelo espanhol peninsular Alonso Carrió de la Vandra durante sua passagem por Montevideú em 1771, os *gauderios* seriam

---

<sup>207</sup> *Apud* CONI, Emilio A. *El gaucho Argentina- Brasil- Uruguay*. op. cit., p. 177.

[...] unos mozos nacidos en Montevideo y en los vecinos pagos. Mala camisa y peor vestido procuran encubrir con uno o dos ponchos, de que hacen cama con los sudaderos del caballo, sirviéndoles de almohada la silla. Se hacen de una guitarrita, que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas, que estropean, y muchas que sacan de su cabeza, que regularmente ruedan sobre amores. Se pasean a todo arbitrio por toda la campaña [...] y pasan las semanas enteras tendidos sobre un cuero, cantando y tocando. Si pierden el caballo o se lo roban, les dan otro o lo toman de la campaña [...] Se convienen un día para comer la picana de una vaca o novillo: se lanzan, derriban y bien trincado de pies y manos le sacan, cuasi vivo, toda la rabadilla con su cuero, y haciéndole unas picaduras por el lado de la carne, la asan mal, y medio cruda se la comen [...] <sup>208</sup>.

Neste trecho, percebe-se claramente a imagem negativa que se vinculava aos *gauderios*, que poderiam ser definidos pela “renúncia das regras da vida civil (ociosidade, vestimenta descuidada, nomadismo, desprezo pela propriedade alheia, maneiras selvagens). O único elemento presumivelmente positivo, o canto, é rebaixado sem rodeios: estes moços desentoam, seus temas de improvisação são monótonos, seus instrumentos musicais são de má qualidade”<sup>209</sup>.

Enfim,

os *gauderios* [...] eram “mancebos da terra” e mestiços sem ofício que habitavam as dilatadas planícies desde os prematuros tempos do período colonial e que haviam sido repudiados pelas forças da ordem que os considerava “vagos”, “ociosos” e “mal entretenidos”<sup>210</sup>.

Segundo Fernando Assunção e Jorge Ribera, o registro mais remoto que se tem do termo “gaucho” dataria do ano de 1771, e seria proveniente da Banda Oriental. O documento teria sido

---

<sup>208</sup> Apud CAMPRA, Rosalba. “En busca del gaucho perdido” in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXX: n° 60: Lima – Hanover: 2° semestre de 2004, pp. 311-312.

<sup>209</sup> Idem, ibidem.

<sup>210</sup> PODERTI, Alicia. “Güemes” in LAFFORGUE, Jorge (Ed.); *Historias de Caudillos Argentinos*. Estudio preliminar de Tulio Halperín Donghi: Buenos Aires: Alfaguara, 1999, p. 91.

escrito pelo comandante de Maldonado, Don Pablo Carbonell, referindo-se a uns gauchos “malfeitores”, ladrões de gado.

Muy Sr. Mío: Haviendo tenido noticia que algunos *gahuchos* se habían dejado ver a la Sierra, mande a los Tenientes de Milicias dn. Jph. Picolomini, y dn. Clemente Puebla, passasen a dicha Sierra con una Partida de 31 hombres entre estos algunos soldados de la Batton a fin de azer una descubierta en la expresada Sierra, por ver si podían encontrar los malechores, y al mismo tiempo viesen si se podía recoger algun ganado [...] <sup>211</sup>.

O segundo registro que se tem notícia contendo o termo “gaucho” é de 1774, e diz respeito a um comunicado assinada pelo encarregado de posto de San Salvador (Banda Oriental) Ignacio Paredes, direcionada ao comandante José Rodríguez. Observa-se que gaucho aparece aqui como sinônimo de larápio e contrabandista.

En el campo – la campaña del Uruguay – se reconoce que hay muchos gauchos. Yo estoy muy lastimado de una mano y estoy muy determinado. Si vuestra merced lleva gusto mandar a mi teniente con una partida grande al campo a fin de que se prenda y castigue alguna gente perjudicial y aquí quedan unos mancarrones flacos y quiero con permiso de vuestra merced repartirlos a mi gente <sup>212</sup>.

Descrições como esta abundam na documentação colonial, onde a idéia de “gaucho” aparece associada às imagens de vagabundo, ladrão e desocupado. No que se referem aos “gaúchos”, situados do outro lado da fronteira com a Monarquia Espanhola, também se nota a atribuição de uma imagem bastante negativa, já que “nos primeiros tempos de ocupação e colonização, o gaúcho, o *guasca*, o *gaudério*, era o marginal, “sem lei nem rei”, aquele que

---

<sup>211</sup> ASSUNÇÃO, Fernando O. *Historia del gaucho*. op.cit., p. 220. Ver também: RIBERA, Jorge B., *La primitiva Literatura Gauchesca*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez S.A., 1968. RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo. “Antigüedad y significado histórico de la palabra ‘gaucho’ (1774-1805)” in *Boletín del Instituto de Historia Argentina “Doctor Emilio Ravignani”*, año I, tomo I, Buenos Aires, abril-mayo-junio de 1956, pp. 144-164.

<sup>212</sup> *Apud* RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo. *Historia social del gaucho*. op. cit., p. 70.

“morava na sua camisa, debaixo de seu chapéu”, e percorria, sozinho ou em bandos, aquela “terra de ninguém” que seria depois o Rio Grande do Sul”<sup>213</sup>.

Entretanto, tais qualificativos negativos relacionados à suposta ociosidade, vadiagem, violência e roubo destes grupos humanos devem ser tomados com cautela, já que se trata do registro das “forças da ordem”. Ou seja, analisar o significado histórico do termo “gaucho” implica percorrer documentos de natureza judicial<sup>214</sup>, crivados pelo olhar de autoridades preocupadas com a “normalidade” dos campos sul-americanos. É por isso que tais populações habitantes das *llanuras* emergem na documentação colonial como *renegados*, num processo de criminalização que tem por objetivo a criação do delinquente, que poderia ser nomeado de muitas maneiras: *folgados, ociosos, malentretenidos, vagabundos, amancebados, chusma, gente perdida e plebéia*<sup>215</sup>.

Inclusive, alguns historiadores argentinos têm alertado sobre o caráter enviesado presente na imagem pitoresca de um pampa povoado exclusivamente por gauchos e estancieiros, colocando em questão *a onipresença espacial e temporal desta peculiar figura do nosso passado*. Para Samuel Amaral, tal imagem é tributária de uma construção feita pela literatura, já que seria o olhar dos viajantes que percorreram a região dos pampas que viram preguiça e ócio nos trabalhadores rurais rio-platenses. Diante disso, estes historiadores têm advogado pelo uso comedido do vocábulo “gaucho”, ou até mesmo na sua supressão, já que ele está carregado de conotações políticas e crivado pela história nacional, além de homogeneizar aos trabalhadores

---

<sup>213</sup> MACIEL, Maria Eunice; “Memória, tradição e tradicionalismo no Rio Grande do Sul” in BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia. *Memória e (res) sentimento Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: SP: Editora da Unicamp, 2001, p. 240.

<sup>214</sup> Os relatos de viajantes constituem outra importante fonte para o estudo destes grupos humanos que percorriam as coxilhas sul-americanas na época colonial e primeiros anos do século XIX. Ver: PRIETO, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina. 1820-1850*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

<sup>215</sup> MANCILLA, Mario A. Solar. “Elite, pulpería y disciplina social. San Juan de la Frontera (1750-1770)” in *Revista Universum*: Universidad de Talca: N° 20: Vol. 2, 2005.

rurais, em sua diversidade étnica, cultural e mesmo enquanto categoria profissional - peões, arrendatários, pastores, agregados, campesinos, *conchabados* - sob um único rótulo<sup>216</sup>.

É preciso destacar também que à medida que o século XVIII vai chegando ao seu termo, “gaucho” aparecerá na documentação cada vez mais como uma palavra que identificava determinado grupo humano com características bem definidas, que habitava o mundo rural (“*campaña*”) e que se diferenciava tanto dos soldados como dos estancieros. Contudo, por trás de qualificativos como “ladrão” e “vagabundo”, fica subentendido em muitos destes registros que o roubo era uma prática ligada à subsistência das populações empobrecidas do campo, visto com complacência por muitos pelo fato de fomentar todo um circuito comercial, que certamente deveria ser lucrativo.

[...] el dn. Juan Pedro ha comprado partidas de cueros a unos hombres vagos que llaman Gauchos los que faenaban Cueros en los citados campos [...]; no atreviéndose la partida destinada pa. celar aquellos campos a embargar los cueros, ni aprehender a los Gauchos<sup>217</sup>.

Além do mais, a aparição do vocábulo “gaucho” nas fontes está relacionada a um momento no qual o problema das fronteiras ganha maior importância no Cone Sul<sup>218</sup>, atrelado à introdução de significativas modificações no campo rio-platense<sup>219</sup>. Tal processo - iniciado em meados do século XVIII e que se estende até cerca da década de 1880 – foi o resultado de uma política de conquista de territórios por parte das duas coroas ibéricas e, em seguida, dos nascentes Estados Nacionais, repercutindo no avanço sobre terras indígenas e na privatização e

---

<sup>216</sup> MAYO, C. A., AMARAL, S., GARAVAGLIA, J. C et. All. *Polemica Gauchos, campesinos y fuerza de trabajo en la campaña*. op. cit.

<sup>217</sup> *Apud* ASSUNÇÃO, Fernando O. *Historia del gaucho. El gaucho: ser y quahacer*. op. cit.,p. 223.

<sup>218</sup> Vide, por exemplo, a assinatura do Tratado de Madrid entre Portugal e Espanha em 1750.

<sup>219</sup> Tais mudanças podem ser ilustradas pela utilização de apartes e rodeios, marca de ferro para o gado e disseminação de fortes e de companhias militares (Blandengues, Milícias e Guarda Nacional) para a proteção das regiões fronteiriças.

recrudescimento dos conflitos sociais no campo. Diante deste quadro, *gaucho* se torna sinônimo de delinqüente, e inicia-se a sua perseguição.

### 3.3 - *Os campeões da liberdade americana*<sup>220</sup>

Todavia, verifica-se que a partir das lutas de independência, e no período do caudilhismo federal, as conotações pejorativas atribuídas à palavra “gaucho” vão sendo paulatinamente modificadas, até adquirir um tom menos preconceituoso. Quer dizer, “o uso do corpo do gaucho pelo exército acrescenta um sentido diferente à palavra “gaucho”, que até então significava “delinqüente”, “vagabundo”, sem domicílio fixo; uma palavra que convocava marginalidade e delito. Agora “gaucho patriota” é o soldado valente que não deserta dos exércitos”<sup>221</sup>.

É importante destacar que esse momento de ressemantização do conceito de gaucho coincide com o início da chamada literatura gauchesca, pelo menos com aquilo que a crítica convencionou chamar de seu início. O fundador do gênero gauchesco, Bartolomé Hidalgo (1788 - 1822), foi ao mesmo tempo poeta e serviu nas fileiras artiguistas, e seus *cielitos*<sup>222</sup> eram claramente destinados ao *gauchaje en armas* que lutava pela revolução na Banda Oriental. Nesse mesmo contexto, os soldados-paisanos que combatiam as tropas realistas em Salta eram identificados pelo seu líder, Martín Miguel de Güemes, pelo conceito de “mis gauchos”. Quer

---

<sup>220</sup> A frase parafraseia uma proclama do general Güemes, que se referia às tropas milicianas que estavam sob o seu mando como “mis gauchos”: “Patriotas: confiad en los campeones que tengo el honor de mandar [...]”. Proclama de Martín Güemes cuando fuera nombrado *Coronel Comandante del Cuerpo Militar de los Paisanos de la Campaña de la Provincia de Salta*. GÜEMES, Luis. *Güemes documentado*. 13 tomos. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1979.

<sup>221</sup> LUDMER, Josefina. “Oralidad y escritura en el género gauchesco como núcleo del nacionalismo”. in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XVII, nº 33: Lima, 1º semestre de 1991, pp. 29-33.

<sup>222</sup> Cielito, assim como o romance corrido, a décima e a media-caña, faz parte do repertório folclórico rioplatense que serviu de fonte para a gauchesca. Trata-se de uma dança campesina de conotação amorosa que concebe o “cielo” como o lócus da felicidade, zona distante e de difícil acesso a que todo amante aspira. “Cielito si, o cielito no, alude à correspondência ou não do amor”. Como gênero que trabalha com antinomias, seu sentido foi transformado pela poesia gauchesca de Hidalgo, passando a designar não mais o baile erótico, mas sim as oposições políticas do momento. NÚÑEZ, Angel. “Un cielito gaucho contra Fernando VII” in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. año XV, nº 30, Lima, 2do semestre de 1989, pp. 9-23.

dizer, com a erupção da revolução no cenário rio-platense, o termo “gaucho” é acionado para designar os soldados que lutavam contra um inimigo comum. O termo é ressignificado justamente em função da necessidade de criação de uma identidade que fosse definida em oposição ao inimigo realista<sup>223</sup>.

[...] los gauchos, individualmente valientes, tan diestros a caballos que igualan, si no lo exceden, a cuanto se dice de los célebres mamelucos y de los famosos *cosacos*<sup>224</sup> [Grifo Nosso].

Nesta apreciação sobre os soldados de Güemes feita por um general espanhol durante as lutas de independência em Salta (1814-1821), chama a atenção o destaque dado a características positivas dos gauchos, como a valentia e a destreza com o cavalo. Além disso, observa-se que o vocábulo “gaucho” aparece no documento imbuído de um sentido militar, que não evoca mais as conotações pejorativas do período anterior - como podemos ver na comparação estabelecida com os temidos soldados russos, os cosacos.

Enfim, “o caso da ressemantização do gaúcho parece ter algo a ver com este processo: do passado, recolheu-se a idéia de valentia e liberdade, deixando de lado a crueldade e a violência inerentes a estes bandos dos primeiros gaúchos”<sup>225</sup>. Entretanto, é preciso deixar claro que mudanças conceituais não se processam de maneira simples e automática, já que “uma linguagem política somente entre em crise quando circunstâncias históricas precisas tornam manifestos

---

<sup>223</sup> No caso do gaúcho rio-grandense, a mudança do sentido do vocábulo ocorreu principalmente após a Guerra do Paraguai, dada a participação de tropas gaúchas no conflito. MORAES, Carlos Dante de. *Figuras e ciclos da história rio-grandense*. Porto Alegre: Globo, 1959. Sobre o tema ver: MATA, Sara Emilia. *Los gauchos de Güemes Guerras de Independencia y conflicto social*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008. FREGA, Ana. *Pueblos y soberania en la revolución artiguista: la región de Santo Domingo Soriano desde fines de la colonia a la ocupación portuguesa*. Montevideu: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

<sup>224</sup> *Apud* MATA, Sara Emilia. *Los gauchos de Güemes*. op. cit., p. 157.

<sup>225</sup> MACIEL, Maria Eunice. *Memória e (res) sentimento*. op. cit., p. 247.

aqueles pontos cegos que lhe são inerentes”<sup>226</sup>. Voltando ao problema da ressemantização do conceito de “gaucho” na época revolucionária, o que devemos atentar é que não houve a passagem *automática* de uma sociedade na qual termos como “gauderio”, “gaucho” e “camilucho” tinham uma carga semântica negativa, para outra em que os mesmos termos passam a ser vistos com aquiescência e simpatia.

### 3.4 - Entre a civilização e a barbárie

Em 1845, aparecerá uma obra fundadora de inúmeras reflexões que se seguirão sobre o *gaucho* e seu mundo, e que pode ser considerada “o gérmen da formulação mítica do gaucho como controvertida figura de identidade”. *Facundo: civilización y barbarie*, escrita pelo sanjuanino Domingo Faustino Sarmiento (1811 - 1888), é considerada a obra máxima do ensaísmo romântico rio-platense, perfazendo o projeto político-cultural da conhecida Geração de 1837 de trazer ares modernos à Argentina dominada por Juan Manuel de Rosas<sup>227</sup>.

Escrito num contexto de proscricção de jovens liberais argentinos, *Facundo* é um ensaio que deve ser lido como um esforço de conferir um sentido à história da República Argentina, ao

---

<sup>226</sup>PALTI, Elías José. *El momento romántico Nación, historia y lenguajes políticos en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Eudeba, 2009, p. 21. A preocupação com a linguagem se justifica tanto por uma necessidade de maior rigor conceitual, quanto como uma maneira de evitar-se a leitura anacrônica de conceitos políticos de uma época. A idéia de reconstruir *campos de significado*, incluindo suas diferenças semânticas, tem o objetivo de restituir à linguagem sua função performativa. Pois “não basta entender o que disse um autor mas como foi possível para ele dizer o que disse”.

<sup>227</sup> Também chamada de “Geração dos Proscritos” por Ricardo Rojas, a Geração de 1837 era formada por jovens liberais argentinos preocupados com a questão da nacionalidade, e que por causa disso podem ser considerados os primeiros artífices da nação. Estes jovens, que inicialmente estiveram reunidos em torno do *Salón Literário* de Marcos Sastre, passaram a integrar, após a clausura do salão em 1838, uma associação secreta, conhecida como *Asociación de la Joven Generación Argentina*, ou simplesmente *Asociación de Mayo*, sob a liderança de Esteban Echeverría e Juan María Gutiérrez. São conhecidos como “proscritos” por causa do exílio impingido a eles devido à oposição ao regime rosista. SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo: civilização e barbárie*. Petrópolis: Vozes, 1996. SVAMPA, Maristella; *El dilema argentino: Civilización o Barbarie. De Sarmiento al Revisionismo Peronista*. Buenos Aires: Ediciones el cielo por asalto: Imago Mundi, 1994. PRADO, Maria Lúcia Coelho. *América Latina no século XIX: Tramas, Telas e Texto*. São Paulo: Edusp: Bauru: Edusc, 1999. PALTI, Elías José. *El momento romântico*. op. cit.

mesmo tempo em que a vinculava a tradição européia setentrional<sup>228</sup>. Isso explica o motivo pelo qual o livro tornou-se uma das temáticas fundadoras deste país, através da relação inextricável entre *construir a nação/ escrever a sua história*<sup>229</sup>.

No ensaio, Sarmiento nos apresenta a imagem de uma Argentina dividida e atravessada pelas contradições resultantes da dicotomia *civilização e barbárie*. Através desta fórmula, o autor encontrou a chave para decifrar a realidade de seu país, o que terá um efeito paradigmático sobre seus contemporâneos e sobre as gerações seguintes. Em *Facundo*, “Sarmiento inaugurava [...] uma análise, posteriormente matriz de incontáveis outras leituras, que estabelecia a oposição entre o campo, lugar da barbárie, território livre dos federalistas, e as cidades, lugar da civilização, protótipo da cultura, do progresso e da riqueza. As oposições eram mais uma vez políticas – federalistas contra unitários – e culturais – mundo letrado contra tradição oral”<sup>230</sup>.

Neste texto, Sarmiento tece uma severa crítica ao federalismo de Rosas, apoiado por caudilhos interioranos como Facundo Quiroga. Embora desconhecesse o pampa, assim como a cidade de Buenos Aires, este autor não pôde deixar de apontar o mal que assolava a República

---

<sup>228</sup> Portanto, não se tratava de qualquer tradição européia, já que a necessidade de individualizar a recente nação argentina implicou tanto na recusa de se filiar à tradição ibérica, quanto na necessidade de se diferenciar dos demais países egressos da dominação espanhola. FREITAS NETO, José Alves de. “A formação da nação e o vazio na narrativa argentina: ficção e civilização no século XIX” in *Esboços*, vol. 15, nº 20, 2008.

<sup>229</sup> Segundo Carlos Altamirano, os escritos do século XIX latino-americano subordinavam as letras à política, no sentido de que todo o esforço da literatura de autoconhecimento e auto-interpretação daquele momento se concentrava na definição de nossa suposta identidade. Portanto, para os intelectuais oitocentistas não se tratava de “responder só a pergunta sobre quem somos, mas também porque não somos de determinado modo: por que nossas repúblicas nominais não são repúblicas verdadeiras?”. ALTAMIRANO, Carlos. “Ideas para un programa de Historia Intelectual” in *Prismas, Revista de Historia Intelectual*. nº. 3, 1999, p. 208.

<sup>230</sup> PRADO, Maria Lígia Coelho. “Prefácio à edição brasileira” in SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo: civilização e barbárie*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 26. Conforme argumentou Maristella Svampa, Sarmiento na verdade retomou uma imagem que já existia na tradição européia, em que civilização era relacionada ao progresso e também a um modelo teleológico de história, segundo o qual o pólo “civilizador” inevitavelmente venceria. Além disso, esta autora afirmou que a imagem civilização e barbárie adquiriu três funções dentro da história sócio-política da Argentina, vindo a se estender também a toda a América Latina. Neste sentido, o dilema sarmientino funcionou tanto como uma metáfora pertencente ao campo da política – que buscava desacreditar ao seu adversário –, quanto como um mecanismo de legitimação de uma classe social e uma representação de uma sociedade amedrontada pelo fantasma da desagregação da ordem social. SVAMPA, Maristella. *El dilema argentino*. op. cit.

Argentina, representado pela sua enorme vastidão e por suas paisagens pampeanas, esse “mar de terra” onde se estruturava o mundo bárbaro do *gaucho*. Segundo a abordagem sarmientina, a tendência da Argentina ser uma república una e indivisível era impossibilitada pela existência do *deserto* e das *llanuras* do interior, produtoras da multiplicidade e do caos. “Dos solitários pampas argentinos, nasceu o despotismo”, diria Sarmiento<sup>231</sup>.

É, portanto, a partir deste determinismo geográfico que o autor de *Facundo* analisa a vida dos habitantes do pampa, cuja originalidade emanaria dessa mesma paisagem descrita por ele. Contudo, a especificidade do homem do interior não seria motivo de celebração, e tampouco serviria para fundar a nação, avaliada a partir de um *inventário de suas carências*. O principal exemplo seria o *gaucho*, figura associada ao maquinário selvagem.

La vida del campo, pues, ha desenvuelto en el gaucho, las facultades físicas, sin ninguna de las de la inteligencia. Su carácter moral se resiente de su hábito de triunfar de los obstáculos y del poder de la naturaleza: es fuerte, altivo, enérgico. Sin ninguna instrucción, sin necesitarla tampoco, sin medios de subsistencia, como sin necesidades, es feliz en medio de su pobreza y de sus privaciones, que no son tales, para el que nunca conoció mayores goces, ni extendió más altos sus deseos. De manera que si esta disolución de la sociedad radica hondamente en la barbarie, por la imposibilidad y la inutilidad de la educación moral e intelectual, no deja, por otra parte, de tener sus atractivos<sup>232</sup>.

Neste trecho fica evidente que o *gaucho* é considerado uma peça-chave da barbárie que assola a Argentina, um elemento portador de péssimos hábitos (vida errante, ausência de vínculos sociais, falta de “cultura”) e cuja existência seria um obstáculo à implantação de um país moderno e civilizado. Até mesmo a sua entrada na vida pública seria motivo de barbarização, pois ela

---

<sup>231</sup> PRADO, Maria Lígia Coelho. *América Latina no século XIX: Tramas, Telas e Texto*; São Paulo: Edusp: Bauru: Edusc, 1999, p. 214.

<sup>232</sup> SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo: civilización y barbarie*. op.cit., p. 34.

conduziria ao caudilhismo e à privatização do poder. Quer dizer, o gaúcho é apresentado no texto sarmientino como a parte indesejável de uma Argentina que se pretende excluir, a outra metade de uma nação dividida entre civilização e barbárie<sup>233</sup>.

É óbvio que nem todos os letrados da Geração de 37 concordavam com a imagem sarmientina sintetizada em tal fórmula. Para Alberdi, por exemplo, “a divisão em homens da cidade e do campo é falsa, não existe. Rosas dominou não com os gaúchos mas com a cidade. Os principais unitários foram homens do campo [...]. Pelo contrário, os homens de Rosas foram educados nas cidades. A *mazorca* não se compunha de gaúchos”<sup>234</sup>.

De qualquer modo, a imagem das “duas argentinhas” sobreviveu ao tempo e acabou consagrando o texto *Facundo* como um monumento de sua cultura<sup>235</sup>. O resultado disso será a imposição do dilema sarmientino como eixo explicativo da história nacional, de modo que tal fórmula seja retomada e recriada em muitas ocasiões, atendendo aos mais distintos projetos políticos. Contudo, “o êxito da imagem [civilização e barbárie], tanto literário como político, vai no sentido contrário à riqueza ambivalente deste par de opostos que se desdobra do livro e que

---

<sup>233</sup> Segundo Maria Lígia Prado, “*Facundo*, como uma das ‘ficções/guias’ argentinas, deve ser entendido como uma ‘mitologia de exclusão’, e não como uma idealização da unidade nacional”. PRADO, Maria Lígia Coelho; “Prefácio à edição brasileira” in SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo: civilização e barbárie*. op. cit., p. 32.

<sup>234</sup> *Apud* MAYER, Jorge. *El pensamiento de Alberdi*. Buenos Aires: Losada, 1984, p. 51. Sobre a relação entre gaúchos e caudilhismo, indico o trabalho de Ariel de la Fuente sobre as mobilizações gaúchas durante as montoneras de 1860. Através do uso de uma documentação inédita e original (cancioneiros e relatos populares, diários íntimos, expedientes criminais) este autor nos oferece uma nova interpretação das lutas entre unitários e federais e do fenômeno do caudilhismo, considerando a cultura política dos gaúchos e os motivos da sua mobilização nas lutas facciosas do período. Ver: FUENTE, Ariel de la. *Los hijos de Facundo: caudillos y montoneras en la provincia de La Rioja durante el proceso de formación del estado nacional argentino: 1853-1870*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007. FUENTE Ariel de la. “‘Gaúchos’, ‘Montoneros’ y ‘Montoneras’” in GOLDMAN, Noemí y SALVATORE, Ricardo (comp.). *Caudillismos rioplatenses: nuevas miradas a un viejo problema*. Buenos Aires: Eudeba, 2005.

<sup>235</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense; 1994.

manifesta a intenção de Sarmiento de não reduzir a uma simples oposição-exclusão a célebre alternativa”<sup>236</sup>.

Neste sentido, observa-se que a antinomia criada pelo autor de *Facundo* sobrepuja em muito o mero dualismo, tendo em vista a natureza ambígua contida na fórmula civilização e barbárie. Afinal de contas, Sarmiento não conseguiu ocultar o fascínio que o mundo “bárbaro” do gaúcho exercia sobre ele, por mais que anteviesse o seu fim. Isso fica evidente na descrição que ele faz dos “tipos gauchescos”<sup>237</sup>: o *rastreador*, o *baqueano*, o *cantor* e até mesmo o *gaúcho malo* teriam qualidades dignas de nota, como a habilidade com o cavalo e o culto à coragem.

Inclusive, tal ambivalência está no título da obra, que apresenta tanto a lógica da incompatibilidade entre civilização e barbárie, como o reconhecimento da coexistência dos dois princípios: “Neste título figura o fascínio que, apesar de todas as negações, a pretendida “barbárie” exerce sobre Sarmiento. Trata-se, precisamente, do fascínio de figuras como a do gaúcho, que embora apareça como um elemento perturbador no programa de “civilização” (ou seja, na perspectiva de Sarmiento, de europeização), representa também um paradigma de destrezas e virtudes”<sup>238</sup>.

Ora, tal porosidade entre os conceitos de civilização e barbárie que o livro deixa entrever também figura nas obras de outros intelectuais ligados à geração romântica de 1837, como é o

---

<sup>236</sup> SVAMPA, Maristella. *El dilema argentina*. op. cit., p. 54.

<sup>237</sup> No que se referem às tipologias do gaúcho, Sarmiento descreve o *rastreador* como um tipo com grande habilidade para identificar qualquer rastro nos campos, graças ao seu apurado sentido visual. Ele seria “conspícuo”, “venerável” e dotado de “uma dignidade reservada e misteriosa”. O *baqueano* seria o “topógrafo” dos pampas, cuja especialidade seria encontrar os caminhos e rumos, o que faria dele uma “personagem eminente”. Em relação ao *gaúcho cantor*, este seria uma espécie de trovador medieval, que embora compusesse “rapsódias ingênuas”, teria uma “poesia original” que em alguns casos alcançaria “alto nível poético”. Finalmente, o *gaúcho malo* é apresentado como um *homem divorciado da sociedade e proscrito pelas leis*, embora tenha boa memória e conheça profundamente o pampa.

<sup>238</sup> CAMBRA, Rosalba. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. op. cit., p 314.

caso de Esteban Echeverría e José Mármol<sup>239</sup>. De qualquer forma, é a partir do *Facundo* de Sarmiento que é inaugurada a imagem do gaúcho como controversa figura de identidade, o que significa postular-se a sua existência entre a civilização e a barbárie. Em contrapartida, a figura do indígena - que será fundamental para a definição das identidades gaúchas no gênero gauchesco - aparece associada, quando muito, ao pólo estritamente bárbaro. Em obras como *Facundo* o índio sequer é mencionado. Enfim,

Encontra-se [...] com frequência na obra dos proscritos [...] que as melhores páginas, as de maior risco estético, são as que expressam o mundo bárbaro que se pretende civilizar, esse mundo anatêmico: “El festín” em *La cautiva*, a violência tosca de “El matadero”, o estilo exagerado na contraditória admiração-repúdio da barbárie de Sarmiento no seu *Facundo*, a firme insurreição de Alberdi, o maniqueísmo hiperbólico de Mármol. A afinidade clandestina com o mundo rejeitado é apresentada na sua mais sincera intimidade; eles também bárbaros, vencidos para uma causa na que encontram, inconscientemente, o orgulho do pertencimento, baseada na identidade<sup>240</sup>.

Além disso, o caráter inaugural da obra *Facundo* pode ser visto como um prenúncio da futura carreira política trilhada pelo seu autor, que se tornará presidente da Argentina em 1868, após ter cumprido mandato como governador e senador da sua província natal. Como presidente, Sarmiento pôde materializar seu programa de civilização, empreendendo uma *cruzada contra a barbárie* através da implantação de uma árdua política imigratória e educacional. Seu governo, no entanto, gerou o descontentamento de muitos setores que, em algum momento, acreditaram no projeto liberal contido na ideia do avanço da civilização sobre a barbárie, a exemplo do seu

---

<sup>239</sup> Refiro-me, particularmente, ao conto *El Matadero* (1838-1840) e à novela *Amalia* (1844), respectivamente de Echeverría e Mármol.

<sup>240</sup> *Apud* MATTALÍA, Sonia. “El texto cautivo: del “color local” al mito” in PIZARRO, Ana (org.). *América Latina Palabra, literatura e cultura*. Vol. 2, São Paulo: Memorial: Campinas: UNICAMP, 1994, p. 265.

desacordo com o sobrinho de Rosas, o coronel Lucio Victorio Mansilla, e com o criador da obra que será considerado o poema nacional argentino, José Hernández – como veremos a seguir.

### **3.5 - De homem livre a peão de estância**

O período que vai de 1852 – derrota de Rosas na célebre Batalha de Monte Caseros – até 1880 – ano de federalização da cidade de Buenos Aires – é marcado por profundas modificações no mundo rural argentino, decorrentes do projeto modernizador alavancado pelos seus ideólogos liberais. Durante estes anos, a vontade de integrar a Argentina ao sistema capitalista mundial, através de uma economia agroexportadora e fundada na mão-de-obra imigrante, é colocada em prática pela Geração de 1880. Assim, este país passa a viver uma época de euforia, representada pela modernização das cidades, pelo aluvião imigracional e pela implementação de novas tecnologias territoriais, já que se acreditava que o progresso finalmente havia vencido a barbárie<sup>241</sup>.

Neste contexto de mudanças, a chamada *cuestión fronteras* torna-se cada vez mais contundente, alimentando um caloroso debate que envolvia temas como a expansão territorial, o problema indígena, a instabilidade da mão de obra no campo e a imigração. Assim, nos anos da escrita de livros como *Una Excursión a los indios ranqueles* e *Martín Fierro* a grande polêmica era sobre as formas de integração do território e definição de suas fronteiras, indissociável da problemática indígena. Em relação ao debate, as opiniões estavam divididas entre os que

---

<sup>241</sup> Sobre a integração do pampa a esta etapa modernizadora ver: ZEBERIO, Blanca; “Un mundo rural en cambio” in BONAUDO, Marta. *Nueva Historia Argentina Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*. op. cit.

defendiam a guerra ofensiva contra o elemento aborígene, com seu total extermínio, e os que acreditavam na guerra defensiva e assimilacionista como a melhor solução<sup>242</sup>.

Diante deste quadro, entende-se o sentido das palavras do presidente Avellaneda, pronunciadas em 1875:

La cuestión fronteras es la primera cuestión de todas y hablamos incesantemente de ella aunque no la nombremos. Es el principio y el fin, el *alfa* y el *omega* [...] Suprimir los indios y las fronteras no implica en otros términos sino poblar el *desierto*<sup>243</sup> [Grifo nosso].

Com efeito, o problema das fronteiras interiores será solucionado em 1879, através do episódio que entrou para a história argentina como a “Conquista do Deserto”. Tal episódio de guerra total e extermínio das populações indígenas, liderado pelo general Julio Roca, já havia sido iniciado alguns anos antes sob o governo de Bartolomé Mitre (1862-1868). Contudo, o “deserto” só foi efetivamente conquistado no início dos anos 1880, resultando na anexação de 15.000 léguas de terras para a nação argentina.

Entre abril e maio de 1879 [...] teve lugar a denominada “Conquista do Deserto”, a empresa militar que levou a cabo a definitiva ocupação da terra que ainda conservavam os povoadores originais (ações genocidas em que foram apresados dez mil índios)<sup>244</sup>.

Além da guerra contra o índio, tais campanhas militares, acompanhadas da modernização do interior, resultaram no ocaso do homem do campo<sup>245</sup>, transformando o gaucho em peão de

---

<sup>242</sup> A guerra de extermínio contra os índios deve ser vista como uma estratégia moderna de fomento à instalação de colônias agrícolas na *campaña*, acompanhada da introdução de imigrantes de procedência européia que renovassem a “raça” e da extensão da cidade sobre o campo através da sua transformação num jardim produtivo. Com isso, acreditava-se que se operaria a vitória da civilização sobre a barbárie.

<sup>243</sup> AVELLANEDA, Nicolás. *Escritos y discursos*. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco: VI, 1910, pp. 181-184. Veremos mais detidamente as representações espaciais relacionadas ao pampa no capítulo 4.

<sup>244</sup> LOIS, Élida. “Cómo se escribió el *Martín Fierro*” in SCHVARTZMAN, Julio (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. La Lucha de los lenguajes*. vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 2003.

estância ou *soldado fortinero*, o que será documentado, por exemplo, no poema *Martín Fierro*. A introdução do arame farpado, assim como a alteração dos padrões produtivos e de propriedade da *campaña* – fim da cultura campesina tradicional baseada na economia de subsistência e nos contratos de trabalho temporários, e adoção de formas contratuais de trabalho, como a parceria e o arrendamento - obrigarão o gaúcho a adaptar seu modo de vida à nova realidade. De homem livre ele se converterá em trabalhador assalariado, sendo submetido a um rígido controle por parte do Estado liberal. Através da sanção das *Leyes de Vagos e Ley de Leva* tratou-se de combater o nomadismo, a “vadiagem” e a delinquência rural, pois era necessário tornar o homem do pampa economicamente produtivo. O peão que fosse pego sem portar a *papeleta de conchabo* - documento que acreditava que o seu portador tinha um ofício e estava empregado em alguma estância - era automaticamente enviado para servir como soldado na fronteira, ou lhe era imputada alguma pena social, sob a acusação de ser “gaúcho matrero” ou “gaúcho malo”.

O arame farpado é o limite entre *topografía e tropografía*: expulsa o gaúcho do território - histórico e material – de produção pecuária e agrícola, que vai se convertendo numa terra de arrieiros e peões; para reinstalá-lo no território imaginário da nacionalidade, na outra metade do quadro que é necessário conservar como marco de identificação cultural<sup>246</sup>.

Obviamente, a transformação em paisano e peão de estância não significou o fim automático da *gaucheria* e do “gaúcho”, uma vez que os limites entre os dois grupos eram muito tênues naqueles anos. Não obstante, tais modificações no modo de vida do homem do pampa

---

<sup>245</sup> Pelo menos essa é uma interpretação canônica dada pela historiografia sobre o assunto. Não obstante, penso que uma análise feita a partir de um viés antropológico sobre esse desaparecimento do gaúcho permitiria matizar tal representação sobre o seu ocaso. Afinal, já advertia Marshall Sahlins sobre os perigos de se acreditar na utopia etnográfica do desaparecimento iminente das culturas tradicionais. SAHLINS, Marshall. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção”; *Mana*: Rio de Janeiro, v. 3, n°. 1, 1997, versão digital: <http://www.scielo.br>. Acesso em 20/09/2010.

<sup>246</sup> ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder Una arqueología del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000, p. 179.

foram tradicionalmente analisadas como a condenação do gaúcho ao desaparecimento, e como a sua anatemização enquanto sujeito social e político, pelo fato de findar a sua etapa como homem livre e que errava *à sua mercê* pelos campos sul-americanos. Mas como veremos no próximo capítulo, é preciso tomar cuidado com explicações como esta, que proclamam o fim das culturas populares por causa de sua transformação. Citando Jauretche, “Existem muitos tradicionalistas que propiciam o monumento ao gaúcho, mas se opõem ao Estatuto do Peão. É que uma coisa é o gaúcho morto e outra o gaúcho vivo”<sup>247</sup>.

Aliás, a transformação do gaúcho em paisano também parece ter ocorrido em outras paragens dos pampas sul-americanos, uma vez que no Rio Grande do Sul deste mesmo período também se verifica a presença de populações rurais estabelecidas e produtivas, devido à delimitação das estâncias, ao cercamento dos campos e à participação de tropas rio-grandenses em conflitos armados, como a Revolução Farroupilha e a Guerra do Paraguai<sup>248</sup>. De qualquer modo, é possível encontrar-se em testemunhos da época a identificação de diferenças entre os gaúchos livres e os paisanos e peões de estância, como se lê no relato a seguir.

*Paisano gaúcho* es el que tiene hogar, paradero fijo, hábitos de trabajo, respeto por la autoridad, de cuyo lado estará siempre, aun contra su sentir.

El *gaúcho neto*, es el criollo errante, que hoy está aquí, mañana allá; jugador, pendenciero, enemigo de toda disciplina; que huye del servicio cuando le toca, que se refugia entre los indios si da una puñalada, o gana la montonera si ésta asoma.

El primero, tiene los instintos de la civilización; imita al hombre de las ciudades en su traje, en sus costumbres. El segundo, ama la tradición, detesta al gringo; su lujo son sus espuelas, su chapeado, su tirador, su facón. El primero se quita el poncho para entrar en la villa, el segundo entra en ella haciendo ostentación de todos sus arreos. El primero es labrador, picador de carretas, acarreador de ganado, tropero, peón de mano. El segundo

---

<sup>247</sup> JAURETCHE, Arturo. *La colonización pedagógica y otros ensayos*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1992, p. 127.

<sup>248</sup> MACIEL, Maria Eunice. *Memória e (res) sentimento*. op. cit.

se conchaba para las yerras. El primero ha sido soldado varias veces. El segundo formó alguna vez parte de un contingente y en cuanto vio la luz se alzó.

El primero es siempre federal, el segundo ya no es nada. [...] En una palabra, *el primero es un hombre útil para la industria y el trabajo, el segundo es un habitante peligroso en cualquier parte* [Grifos Nossos].<sup>249</sup>

Neste excerto, observa-se que Mansilla distingue os “gauchos natos” do “paisano gaucho” através da atribuição de valores aos dois tipos. Neste sentido, enquanto o gaucho “autêntico” seria nômade, indisciplinado e ocioso, o paisano seria sedentário, disciplinado e trabalhador. Isso o tornaria mais apto para os novos tempos anunciados pela modernização.

Enfim, a chegada maciça de imigrantes europeus, a conversão da Argentina no “granero del mundo” e a consolidação das fronteiras interiores da nação implicaram no desaparecimento do gaucho *enquanto homem livre da campanha*. A situação dos habitantes do interior tornou-se dramática, o que pode ser atestado pela sua incorporação forçada ao exército, pelo enfrentamento constante com partidas policiais e pelo envolvimento na guerra contra o indígena. Como resultado disso, muitos gauchos migraram para as cidades, indo viver nos subúrbios (*gaucho orillero*), ou simplesmente morreram nas campanhas militares de então. Paradoxalmente, é neste contexto que ocorre a exaltação do home livre do pampa pelas letras rio-platenses, através de um esforço de incorporá-lo à economia rural e à nacionalidade em gestação. Não é por acaso, portanto, que livros como *O Gaúcho* (1870), de José de Alencar, *Los Tres Gauchos Orientales* (1871), de Antonio Dionísio Lussich e *Martín Fierro* (1872), de José Hernández foram publicados nesta mesma época.

---

<sup>249</sup> MANSILLA, Lucio V. *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Agebe, 2008, pp. 295- 96.

### 3.6 - O destino do canto

A publicação em 1872 do poema *Martín Fierro*<sup>250</sup> de José Hernández (1834 - 1886) é considerada por muitos como a culminação e, ao mesmo tempo, o esgotamento do chamado gênero gauchesco<sup>251</sup>. A plena incorporação do gaucho como sujeito da civilização, reivindicada pelo texto hernandiano, coincide com o momento no qual o homem livre do interior deixava de existir. Se matar gauchos era considerado obra santa para Sarmiento, *em vão Hernández pintará essa tragédia*<sup>252</sup>. Entretanto, para muitos estudiosos de sua obra, o mérito do poema foi salvar o homem do pampa desta fatalidade, através de sua inscrição ao campo literário e de sua conversão em personagem de ficção<sup>253</sup>.

Nascido da confluência de duas tradições, uma militante, *resistente ao curso da política nacional*, e outra literária, *que lentamente ganhou um espaço na cultura argentina*, o fato é que este poema realista tornou-se particularmente conhecido pelo seu tom de denúncia social, pela “pena extraordinária” que é cantada pelo gaucho Martín Fierro. Afinal, é a primeira vez no gênero gauchesco que um gaucho *iletrado e vagabundo* narra, através do canto, suas próprias desgraças. E isso é feito de uma perspectiva delatora, sem perder o orgulho e vinculando sua narrativa ao seu canto.

---

<sup>250</sup> O poema está dividido em duas partes, publicadas em 1872 e 1879. A primeira foi intitulada como *El gaucho Martín Fierro*, ao passo que a segunda parte foi chamada de *La vuelta de Martín Fierro*. De agora em diante me referirei às duas partes do poema como “Ida” e “Volta”, respectivamente. A edição das citações é HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro* /ilustrado por Roberto Fontanarrosa. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008.

<sup>251</sup> Trataremos do gênero gauchesco no próximo capítulo.

<sup>252</sup> JAURETCHE, Arturo. *La colonización pedagógica y otros ensayos*. op. Cit., p. 77.

<sup>253</sup> HERNÁNDEZ, José. “Introducción” in *Martín Fierro*. Edición de Luis Sáinz de Medrano: Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. DORRA, Raúl. “Martín Fierro: la voz como forma de un destino nacional” in *Entre la voz y la letra*. Puebla, Plaza y Valdés Editores, 1997. RAMA, Angel. *Poesía Gauchesca*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. LUDMER, Josefina. *El género gauchesco Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988. CAMPRA, Rosalba. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. op. cit. ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder* op. cit., ANSOLABEHÉRE, Pablo. “Martín Fierro: frontera y relato” in LAERA, Alejandra. *Fronteras escritas: límites, desvíos y pasajes en la literatura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.

O trânsito de Martín Fierro é uma escalada de desgraças: de homem sossegado na paz de seu ofício e de sua família a soldado forçado por uma leva; a vítima, portanto, de variadas injustiças infligidas por autoridades militares e civis; a desertor; a pária; a gaucho “amotinado” [*alzado*]; a sujeito de bebedeiras e brigas; a homicida; e, como última conseqüência de tão irremediável infortúnio, a trânsfuga da vida social. Tudo isso exposto numa voz, antes que queixosa, orgulhosa e rebelde, cuja lógica argumentativa está destinada a mostrar a sua essência inocente, mas sobretudo a demonstrar que a sociedade em que o gaucho atua está de tal modo organizada sobre a injustiça que seu retrato não pode ser senão o de uma contínua afronta aos valores da natureza e do espírito<sup>254</sup>.

Na primeira parte da história, Hernández constrói uma espécie da legenda negra do habitante do pampa, que após ter sido arrancado de seu rancho, submetido ao recrutamento forçado, padecido infortúnios como soldado *fortinero*\*, matado a dois homens, perseguido pela polícia e perdido a sua família, decide fazer *el cruce de la frontera*, fugindo para as *tolderías* indígenas. Na segunda parte da epopéia, Martín Fierro retorna para as terras “civilizadas”, reencontra seus filhos e também a Picardía, mostra seu valor em algumas *payadas*, e termina emitindo sábios conselhos para aqueles que o ouvem.

É sabido que o poema é uma resposta ao *Facundo* de Sarmiento, tendo em vista os inúmeros desacordos entre Hernández e o então presidente da Argentina<sup>255</sup>. Para o primeiro, a associação entre a figura do gaucho e a barbárie se basearia num grande equívoco, já que o homem dos pampas não seria *a priori* mal: a sociedade é que o tornaria um prófugo, um

---

<sup>254</sup> DORRA, Raúl. *Entre la voz y la letra*. op. cit., pp. 124-25.

<sup>255</sup> A biografia de José Hernández nos diz que este autor passou parte de sua infância numa estância pampeana, o que explica a sua sensibilidade para captar a riqueza da cultura popular e os tons e registros da oralidade rural de então. Foi jornalista, literato, político e militar, participando ativamente dos confrontos políticos de seu tempo. Seu desafeto por Sarmiento é conhecido por causa de sua adesão à causa federalista: de 1853 a 1886, participou das guerras civis no seu país, lutando ao lado de Urquiza e López Jordão. O conflito com o autor do *Facundo* o levou ao exílio em 1871. Tornou-se um federal reformista e defendeu a autonomia da província de Buenos Aires. Com as derrotas políticas e militares sofridas pelos federais, Hernández muda algumas convicções políticas, passando a integrar uma das vertentes que desembocará no apoio ao projeto de Julio Roca.

delinqüente. No seu livro, Hernández denuncia as injustiças sofridas pelos moradores do campo, decorrentes da chegada dos liberais ao poder, a exemplo dos recrutamentos forçados e da participação compulsória na guerra contra o indígena. Portanto, a fórmula *civilização e barbárie* estaria deslocada nesta obra.

Numa linha oposta a de [...] Sarmiento, que numa célebre passagem do *Facundo* havia elaborado uma tipologia social na qual o “gaucho malo” era resultado de uma emanção “natural” do pampa agreste, o *Martín Fierro*, sobretudo sua primeira parte de 1872, diria que não havia naturalmente gauchos maus: eles eram um produto da iniquidade governamental, ao serem violadas as liberdades mais elementares dos pequenos produtores da campanha, negando-lhes instituições básicas, desfazendo suas famílias; resumidamente: transformando homens mansos (assim se auto-definise a personagem de Hernández) em matreiros<sup>256</sup>.

Neste sentido se entende o tom de denúncia social presente no poema, que de certa forma deu um novo rumo à gauchesca. Como veremos no próximo capítulo, o gênero teria surgido com um sentido político muito forte, o que será transformado a partir da saga de Fierro.

A conquista posterior do pampa, o cercamento dos campos, a implantação de severos códigos rurais, as leis de vagos e meliantes, o impulso de uma economia de exportação requerida nos mercados europeus, todos estes são acontecimentos contemporâneos do terceiro período da gauchesca. Nele encontramos a Lussich e a Hernández com quem a poesia gauchesca deixa de ser *política* para começar a ser *social*, operando com uma ideologia reivindicativa primeiro, no seu viril momento realista, e logo elegíaca e nostálgica quando vai se impondo a derrota e os vencidos elevam seu lamento<sup>257</sup> [Grifos nossos].

---

<sup>256</sup>SCHVARTZMAN, Julio. “Las letras del *Martín Fierro*” in *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. vol. 2, Buenos Aires, Emecé, 2003. Disponível em:

[http://www.folkloretradiciones.com.ar/literatura/Las\\_letras\\_del\\_Martin\\_Fierro.pdf](http://www.folkloretradiciones.com.ar/literatura/Las_letras_del_Martin_Fierro.pdf). Acessado em 22/02/2010.

<sup>257</sup>RAMA, Angel. *Poesia Gauchesca*. op. cit., p. XX.

Para Raúl Dorra e Josefina Ludmer, haveria uma identificação tão forte entre pátria e canto no *Martín Fierro* que é a partir de então que se promove e se funda *a voz do gaúcho como voz de um destino nacional*. Com efeito, o livro foi publicado num momento de transição, num contexto de *giro na imaginação espacial da nação*. Afinal, entre as gerações de 1837 e a de 1880 mudam-se as concepções de nacionalidade vinculadas às representações espaciais do território, passando-se do *statum romântico* ao *telos progressista*. Livros como o *Martín Fierro* e *Una excursión a los indios ranqueles* se situariam neste entremeio. Quer dizer,

Poderíamos dizer, pois, que o arame farpado, a demarcação de propriedades cujos limites até então tinham sido mais difusos, ratificou uma determinada *topografia da nação*, ao mesmo tempo em que despertava a urgência por inventar uma *tropografia da nacionalidade* através da construção canonizante de um *patrimônio* capaz de se contrapor aos efeitos heterogêneos da imigração, fenômeno que crescia quase ao mesmo tempo em que concluía um ciclo de paulatina integração territorial<sup>258</sup>.

Entretanto, se o poema hernandiano está situado nesta passagem entre uma *topografia da nação* para uma *tropografia da nacionalidade*, é preciso tomar cuidado em classificá-lo como um “poema nacional” *a priori*, sobretudo sabendo-se como se deu o processo de sua canonização<sup>259</sup>. Uma leitura atenta do texto nos revelaria que os gaúchos que aparecem nele carecem de um sentido nacional e, inclusive, Fierro critica esta pátria que mata aos seus filhos legítimos: *el gaúcho no es argentino/ sino pa hacerlo matar* (MF: Volta, XXVIII: p. 158).

Seu mundo [do gaúcho] é o pampa e o deserto. O único conceito político-territorial trabalhado [no poema] – e isso uma única vez – é a província<sup>260</sup>.

---

<sup>258</sup> ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder*. op. cit., p. 178.

<sup>259</sup> ALTAMIRANO, Carlos e SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

<sup>260</sup> HERNÁNDEZ, José. “Introducción” in *Martín Fierro*. Edición de Luis Sáinz de Medrano. op. cit., p. 47.

É por este motivo que autores como Jens Andermann e Pablo Ansolabehere assinalaram que, mais que uma exaltação da nacionalidade através da gesta heróica do gaúcho argentino, *Martín Fierro* é uma narrativa de refundação simbólica da nação a partir daquilo que a produz: *o seu contínuo fracasso*. A permanência do deserto e a imposição da fronteira como condenação indicariam que “cada tentativa de construir a nacionalidade sobre e a partir da alteridade [...] não faz mais que reivindicá-la e reescrevê-la como seu excesso constitutivo”<sup>261</sup>. Neste sentido, *Martín Fierro* se aproximaria do *Facundo*, já que

Tanto em Sarmiento como em Hernández podemos perceber que o trabalho realizado com o passado esteve intimamente relacionado aos planos de uma construção futura da nacionalidade do país. É interessante notar que a gauchesca não tem a pretensão de incluir o gaúcho na história, porque parte da premissa de sua existência ao realizar um movimento de seu resgate no passado. O gaúcho faria parte, portanto, de uma *tradição* do país, determinando a origem de um povo que quis pensar-se autônomo e, assim, oferecendo um sentido histórico almejado para o país<sup>262</sup>.

Quando publicou o *Martín Fierro* em 1872, José Hernández não poderia imaginar a espetacular acolhida popular que seu livro alcançaria entre seus conterrâneos, a ponto de serem realizadas 11 edições do folheto apenas nos seus seis primeiros anos, totalizando a cifra de 48.000 exemplares vendidos. Contudo, a recepção mais efusiva do poema ocorreu nos meios rurais, apesar da obra ter sido escrita para eventuais leitores do campo e da cidade. Isso pode ser

---

<sup>261</sup> Voltaremos a este tema no capítulo 4. ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder*. op. cit., pp. 179-180. ANSOLABEHERE, Pablo. *Fronteras escritas*. op. cit. SCHEINES, Graciela. *Las metáforas del fracaso Sudamérica ¿geografía del desencuentro?*. Havana: Ediciones Casa de las Américas, 1991.

<sup>262</sup> MINELLI, Ivía. “A força política na grandeza das formas: o século XIX em diálogo nas obras de Sarmiento e Hernández” in *Anais do IX Encontro Internacional da ANPHLAC*. 26 a 29 de julho de 2010.

explicado, em parte, pelo êxito das campanhas de alfabetizações promovidas em toda a Argentina, que juntamente com a política imigratória, estavam mudando a cara do país<sup>263</sup>.

O sucesso do *Martín Fierro* também pode ser explicado pela emergência daquilo que Adolfo Prieto chamou de “discurso criollista” na Argentina Moderna. Num contexto de cosmopolitismo e perda dos referenciais identitários, provocado pela chegada de imigrantes europeus e migrantes egressos do mundo rural – que décadas depois serão chamados pejorativamente *cabecitas negras* -, surgirá um forte discurso de valorização do estilo de vida *criollo* e interiorano, ao qual cairia muito bem o poema de Hernández.

Para os grupos dirigentes da população nativa, esse *criollismo* pôde significar o modo de afirmação de sua própria legitimidade e o modo de recusa da presença inquietante do estrangeiro. Para os setores populares dessa mesma população nativa, deslocados de seus lugares de origem e instalados nas cidades, esse *criollismo* pôde ser uma expressão de nostalgia ou uma forma substituta de rebelião contra a estranheza e as imposições do cenário urbano. E para muitos estrangeiros pôde significar a forma imediata e visível de assimilação, a credencial de cidadania de que poderiam se munir para se integrar com direitos plenos na crescente torrente da vida social<sup>264</sup>.

---

<sup>263</sup> Embora a aposta na política imigratória como meio de vencer a barbárie fosse compartilhada por muitos políticos e homens de letra da segunda metade do século XIX argentino, havia divergências sobre o modo de viabilizá-la. Assim, para Sarmiento, os imigrantes deveriam dirigir-se para o interior do país, a fim de ocuparem o deserto, enquanto que para homens como Mitre eles deveriam radicar-se em Buenos Aires, seguindo espontaneamente rumo às províncias. O fato é que, após a promulgação da Lei de Imigração por Avellaneda em 1876, a maioria dos estrangeiros de procedência européia acabará se fixando na capital portenha, dirigindo-se para os mesmos lugares que a população vinda do campo se dirigia. Isso contribuirá para a formação daquilo que Adolfo Prieto chamou de *nova fronteira*, isto é, “um espaço cultural próprio nos quais os signos de identidade deveriam entrar em conflito”. PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2006, p. 17. Ver também: VILLACENCIO, Susana. “Ciudadanos, bárbaros y extranjeros: figuras del Otro y estrategias de exclusión en la construcción de la ciudadanía en Argentina” in *Araucaria*, año 5, nº 9, 2003.

<sup>264</sup> PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*. op. cit., pp. 18-19. Entretanto, com o processo de criação de uma literatura nacional no século XX, operar-se-á a separação entre a literatura gauchesca (da qual o *Martín Fierro* faria parte) e a literatura *criollista* ou folhetinesca (composta por livros como *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez). E. Quesada foi um dos primeiros a traçar a fronteira entre a gauchesca e o *criollismo*, a partir da associação da primeira com o culto e do segundo com o popular. Segundo Svampa, “as razões dessa exclusão são de índole político-ideológica e apontam, entre outras coisas, a oficializar o rechaço às novas formas de expressão e de identificação social que introduz a literatura folhetinesca e que dizem respeito ao processo de hibridação cultural que o país registrava nesse momento”. SVAMPA, Maristela. “La dialéctica entre lo nuevo y lo viejo: sobre los usos y nociones del caudillismo en la Argentina durante el siglo XIX” in GOLDMAN, N. e SALVATORI, R. *Caudillismos rioplatenses*. op. cit., p. 73.

Ora, esse *criollismo* fomentará a produção de uma literatura com amplo apelo popular, onde interatuarão elementos da cultura popular e erudita<sup>265</sup>. Graças a ela, as histórias sobre gauchos perseguidos ou rebeldes tornaram-se bastante conhecidas na época de publicação do poema de Hernández, a exemplo da circulação de folhetos de versificadores populares, ou mesmo de obras como de Lussich e Ascasubi. É obvio que o êxito dessa literatura será também resultado das campanhas de alfabetização promovidas no período, que tinham o objetivo tanto de inserir o imigrante na nova sociedade, como atender aos anseios do liberalismo modernizador de então.

Outro ponto que talvez explique o sucesso do Martín Fierro é a criação de um espaço de identificação com o leitor através do uso da modalidade lingüística gauchesca, de modo que esta seja percebida como natural e sem mediações. Na *Ida*, Hernández “se dirige ao público por antonomásia, que é o da cidade, o culto, que ignora já quem são os gauchos, pedindo-lhe que aceite a imagem que lhe é oferecida destes desconhecidos porque é uma imagem fiel”<sup>266</sup>. Contudo, após a boa recepção da primeira parte do poema, o escritor endereçou a *Volta* totalmente aos seus leitores do interior, a quem a leitura do Martín Fierro deveria parecer *uma continuação natural de sua existência*. “Outra vez o grosso dos exemplares foi absorvido nas áreas rurais. Outra vez alguns críticos e curiosos da literatura se mostraram compreensivos e até generosos com seu empenho. Outra vez o leitor urbano se absteve, reservando suas opiniões”<sup>267</sup>.

Finalmente, é preciso destacar que muitos críticos apontaram a existência de diferenças significativas entre a primeira e a segunda parte do poema, já que o caráter aguerrido da

---

<sup>265</sup> Ao estudar a “Biblioteca Criolla” do antropólogo e colecionador alemão Roberto Lehmsnn-Nitsche, Adolfo Prieto pôde perceber que a partir dos nos 1890 o vocábulo “criollo” se tornou cada vez mais sinônimo de “popular”. Sobre a contaminação semântica dos dois vocábulos, ver: PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*. op. cit., p. 64.

<sup>266</sup> RAMA, Angel. *Poesia Gauchesca*. op. cit., p. XVIII.

<sup>267</sup> PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*. op. cit., p. 55.

personagem da *Ida* é substituído, no seu retorno, por uma imagem mais docilizada. E embora a imagem do *Martín Fierro* que a memória coletiva preferiu reter seja a do homem indômito e que não se dobra diante das adversidades, não se pode negar que o gaúcho da primeira parte da história é muito diferente do moralista da *Volta*, que aconselha obediência às autoridades. Logo, como explicar tais mudanças?

Para Andermann, a transformação do folheto de 1872 no livro de 1879 pode ser relacionada às próprias mutações que a economia rural pampeana sofreu neste período, e que resultaram na conversão da Argentina num país moderno e pastoril. Isso explica porque Hernández teria convertido o homem livre da *Ida* em trabalhador rural na *Volta*, através da reencenação do drama social do *gaúcho* transformado em *peão de estância*. Contudo, longe de ver este processo com um acento melancólico, é nele que Hernández vislumbra as possibilidades de inserção do habitante do pampa à nova sociedade<sup>268</sup>. Daí o tom moralista da continuação do poema: “Se com o *El gaúcho Martín Fierro* [Hernández] tinha tentado moralizar aos homens da cidade, com *A Volta* proporá moralizar o próprio gaúcho”<sup>269</sup>.

Além disso, não se pode esquecer que no final de sua trajetória política, o criador do *Martín Fierro* acabou aderindo à causa roquista, solidarizando com a solução apresentada pelas campanhas de extermínio do final dos anos 1870. Sendo assim, não é por acaso que a publicação da *Volta* coincida com este episódio histórico. Isso nos leva a conclusão de que, em 1879, Hernández já estaria plenamente reconciliado com a Ordem dos anos 1880, a qual tão ferreamente teria se oposto.

---

<sup>268</sup> No projeto hernandiano, a incorporação do gaúcho à civilização se daria através da *modernização do tradicional*, que teria assim condições de competir com o moderno. Isso fica claro no *Instrucciones del estanciero*, texto de 1882 no qual Hernández esboça seu plano de incorporar o homem do interior na nova economia agropecuária: “Enquanto a pecuária continuar representando a indústria principal, o gaúcho será um instrumento indispensável do que será sempre a indústria principal”. ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder*. op. cit., p. 202.

<sup>269</sup> DORRA, Raúl. *Entre la voz y la letra*. op. cit., p. 125.

Inclusive, esta mudança na trajetória política do escritor teria levado a frases de efeito como esta de Ezequiel Martínez Estrada: “Na primeira parte Hernández era Martín Fierro, na segunda, Martín Fierro é Hernández”<sup>270</sup>. Obviamente, não estamos postulando que existiu uma relação de mera instrumentalização entre autor e obra, como se esta refletisse de maneira pragmática, ou estivesse a serviço, dos posicionamentos políticos do escritor. Entretanto, por mais que se possa identificar convergências entre a saga de Fierro e a biografia de Hernández - que, inclusive, na época que foi senador por Buenos Aires, era conhecido como “o senador Martín Fierro” -, não se pode ler o poema como se *voz do autor* e *voz da personagem* fossem uma coisa só. Enfim,

[...] não é só Hernández quem impõe sua intencionalidade a Martín Fierro fazendo-o cantar suas quadras de paz e administração do Estado roquista, mas também Martín Fierro quem impõe a Hernández sua voz diferencial, fazendo-o escrever, outra vez, a história do gaúcho que vai embora rumo ao horizonte de outra memória<sup>271</sup>.

De qualquer forma, tanto a *Ida* quanto a *Volta* terminam do mesmo jeito, com a despedida do cantor e o fim de seu canto. Final emblemático, sobretudo se levarmos em consideração a premissa de que, no *Martín Fierro*, a voz do gaúcho está atrelada ao destino de uma coletividade. Neste sentido, o final da primeira parte do poema já conteria a sua segunda, avaliada por Borges como uma “retratação deplorável” de um texto que teria se convertido em “puro sarmientismo”<sup>272</sup>.

### 3.7 - Rumo ao Centenário

---

<sup>270</sup> MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro: ensayo de interpretación de la vida argentina*. México: Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 86.

<sup>271</sup> ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder*. op. cit., p. 218.

<sup>272</sup> BORGES, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Seix Barral, 1994, p. 41.

Com a Geração de 1880, a Argentina finalmente havia integrado o seu território, consolidado as suas fronteiras e entrado numa etapa modernizadora e cosmopolita, impulsionada por princípios liberais e oligárquicos. A imigração e o crescimento demográfico seguiam a todo vapor, o índio estava morto e o gaucho em vias de extinção. O progresso, então, parecia reinar em todos os lados, alimentado pela sensação de triunfo da civilização sobre a barbárie.

Todavia, a chegada de imigrantes não foi capaz de resolver os impasses decorrentes da cisão das “duas Argentinas” e, pelo contrário, aprofundou-a, colocando em cena, novas e velhas problemáticas. O sonho sarmientino de transformar o pampa em um *jardim* havia falhado, bem como se esfacelara o mito agrário jeffersoniano, tão aspirado pelo autor do livro *Facundo*. Ao invés de pequenas propriedades, o latifúndio; ao invés de pequenos agricultores, a aristocracia<sup>273</sup>. Segundo palavras de Rodríguez Molas, *a pampa deixou de ser gaucha para se tornar gringa*, sem que isso houvesse se apresentado como uma solução. Pelo contrário, à medida que o Centenário se aproximava, gaucho vai se tornando uma inversão de “gringo”, considerado agora o novo bárbaro.

Portanto, é dentro deste contexto, no qual se teme a dissolução social diante dos supostos perigos encarnados na figura do *estrangeiro*, que é recuperada uma pretendida tradição nacional, corporificada na imagem do *gaucho*. Neste sentido, seguidores de Sarmiento emblematizarão a sua antinomia através da transformação do homem dos pampas em um arquétipo de argentinidade

Desta maneira, a época do centenário é marcada pela invenção cultural da nação e do “ser argentino”, uma vez que a oposição civilização e barbárie, defendida pelos letrados de 1837, é ressignificada e invertida. O interior passa a ser visto como o depositário natural das tradições, e

---

<sup>273</sup> SILVESTRI, Graciela. “El imaginario paisajístico en el litoral y el sur argentinos” in BONAUDO, Marta. *Nueva Historia Argentina Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

o gaucho se torna, por excelência, a representação do ser nacional. “Estabelece-se assim a ruptura da conjunção tradição/interior/ caudilhismo. Não se trata com isso de desconhecer o vínculo histórico existente entre ambos os eixos em relação ao interior, pois isso seria na época um exercício de amnésia histórica, mas de estabelecer a verdadeira relação existente entre eles. A lógica fatalista de Facundo encontra em González uma de suas primeiras fissuras”<sup>274</sup>.

Sendo assim, o chamado “primeiro nacionalismo” ou “nacionalismo cultural” teria sido este momento político-intelectual em que as discussões sobre a identidade nacional estavam na pauta da vez<sup>275</sup>. Tal debate se entrelaçará com algumas problemáticas trazidas pela imigração e pela inserção da Argentina no concerto das nações. A necessidade de enfrentar-se a era da política de massas, assim como as tensões e conflitos decorrentes da luta de classes do mundo capitalista - movimento operário, anarquismo e socialismo -, eram aspectos muito marcantes para essa geração da primeira década do século XX. É por este motivo que, numa tentativa de contrapor-se à *invasão dissolvente* representada pelo tripé *modernização, secularização e imigração*, que serão retomados como símbolos elementos que a marcha da civilização havia deixado para trás.

Se transforma tanto nuestra tierra Argentina, que tanto cambia su fisionomía moral y su figura física, como el aspecto de sus vastas comarcas en todas direcciones. El gaucho *simbólico* se va, el desierto se va, la aldea desaparece, la locomotora silba en vez de la carreta, en una palabra nos cambian la lengua, que se pudre [...] el país<sup>276</sup> [Grifo Nosso].

---

<sup>274</sup> SVAMPA, Maristella. *El dilema argentino*. op. cit., pp. 90-91.

<sup>275</sup> Não estamos querendo dizer que tal debate não existisse antes, já que desde a geração dos proscritos havia uma preocupação com a questão da identidade nacional. Inclusive, Sarmiento teria dito em 1883: “Somos nação? Nação sem amálgamas de material acumulado, sem ajuste nem cimento? Argentinos? Até onde e desde quando, é bom perceber isso”. Contudo, a retomada do debate sobre a identidade nacional na época do Centenário se fez com novas modulações ideológicas, posto que agora *textos fundacionais sobre a nação eram deslocados por um novo discurso culturalista sobre a nacionalidade*. ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder*: op. cit., p. 221.

<sup>276</sup> MANSILLA, Lucio V. *apud* ALTAMIRANO, Carlos e SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos*. op. cit., p. 184.

O mais interessante dessa passagem de 1904 é que a evocação de um passado recente não é feita da perspectiva nostálgica de quem sonha que um dia ele volte. Para Mansilla, “gaucho”, “deserto” e “carreta” seriam “símbolos com que se trama uma tradição nacional que o mesmo ‘progresso’ ameaçaria dissolver”<sup>277</sup>. Isto é, se nas gerações anteriores as discussões haviam girado em torno do que se fazer com a *outra parte* de uma nação cindida, no Centenário o debate é sobre os usos do cadáver deste Outro: *o que agora se disputa é uma herança, um legado*<sup>278</sup>.

A revalorização da gauchesca, no plano literário, e a reivindicação de Rosas e de sua obra, no plano historiográfico, foram duas importantes realizações do nacionalismo cultural deste período. Segundo Maria Lígia Prado, o processo de mistificação do gaucho, que culminou no revisionismo histórico dos anos 1920<sup>279</sup>, implicou na reivindicação da barbárie, na eleição de Rosas como o seu porta-voz e na escolha do gaucho como expressão da “argentinidade”. “Os assim chamados revisionistas atacaram Sarmiento e sua dicotomia, civilização e barbárie, pois, para eles, era na ‘barbárie sarmientina’ que se encontrava a Argentina real e poderosa, que fora desvirtuada pelos liberais importadores de modelos e idéias estrangeiras, recusando a entranhada realidade nacional”<sup>280</sup>.

É preciso observar que muitos dos integrantes do primeiro nacionalismo faziam parte de uma elite que se encontrava nas margens do poder e que, portanto, disputava com o regime oligárquico a condução dos rumos do país. Isso explica também a insistência desses *criollos*

---

<sup>277</sup> MANSILLA, Lucio V. *apud* ALTAMIRANO, Carlos e SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos*. op. cit.

<sup>278</sup> ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder*. op. cit., p. 222.

<sup>279</sup> HALPERIN DONGHI, Tulio. *El revisionismo historico argentino como visión decadentista de la historia nacional*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

<sup>280</sup> PRADO, Maria Lígia Coelho. “Prefácio à edição brasileira” in SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. op. cit., p. 30.

*velhos*<sup>281</sup> em apontar a necessidade de uma restauração nacionalista para vencer a suposta crise moral que se abatia sobre a nação. Ou seja, a crítica ao projeto liberal do século XIX tem a ver “com a emergência de uma oligarquia urbana vencedora que reivindicava seu direito de conduzir a nação, a partir da salvaguarda das virtudes tradicionais e dos vencidos homens do campo”<sup>282</sup>.

É exatamente neste contexto que o poema *Martín Fierro* de Hernández é reivindicado como poema épico nacional, e expressão máxima da literatura gauchesca.

Se o texto de Hernández continha o segredo da nacionalidade, voltar sobre ele significava ressuscitar essa verdade primordial, mas já não unicamente para evitar que o “gaucho simbólico” se eclipsasse frente às mudanças que o progresso introduzia. Também para afirmar, através do mito de origem, o direito tutelar da elite dos “criollos velhos” sobre o país. Direito que os recém-chegados pareciam impugnar<sup>283</sup>

Ora, é sabido que a consagração do poema de Hernández não ocorreu no exato momento em que o mesmo foi publicado. Pelo contrário, “a reivindicação do gaucho *Martín Fierro*, a exaltação da figura do paisano perseguido como paradigma do ser argentino, começou em Buenos Aires com uma enquete lançada pela revista *Nosotros* em 1913: “Possuímos [...] um poema nacional em cuja estrofe ressoa a voz da raça?”<sup>284</sup>. Através desta enquete, criou-se um mito fundacional no campo literário e *Martín Fierro* foi elevado à condição de texto épico edificante. Muita gente respondeu a enquete, cujo significado deve ser localizado para além do campo estritamente literário, como fica claro no trecho a seguir.

---

<sup>281</sup> Segundo Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano, a época do centenário implicou na resignificação de uma série de vocábulos que antes tinham uma conotação negativa, como “criollo” e “tradição”. No contexto do nacionalismo desta época, “criollo” se torna o oposto de “gringo”, termo que evocaria acepções negativas, como desnacionalização, mesquinhez e *labor sem propósito elevado*. “Criollo”, em contrapartida, remeteria a caracteres positivos que serviriam como referência para o “ser nacional”.

<sup>282</sup> RAMA, Angel. *Poesia Gauchesca*. op. cit., p. XXI.

<sup>283</sup> ALTAMIRANO, Carlos e SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos*. op. cit., p. 188.

<sup>284</sup> SCHEINES, Graciela. *Las metáforas del fracaso*. op.cit., pp. 45-46.

Yo propondría a ese efecto lo siguiente: 1º levantar en la plaza del Congreso una estatua a José Hernández. Se lo representará vestido así: bota de potro, chiripá, calzoncillo desflecado; es decir, de la cintura para abajo, de gaucho; de la cintura para arriba en traje burgués, de americana, cuello duro y corbata; en la cabeza, sombrero de copa. De esta manera la estatua será como un símbolo del pueblo argentino, que surge de la tierra del gaucho y termina en capitalista y señor<sup>285</sup>.

Na verdade, a enquete proposta por *Nosotros* foi motivada pela polêmica suscitada um pouco antes por causa uma série de conferencias ministrada por Leopoldo Lugones sobre o *Martín Fierro*. Nelas o escritor defendeu - diante de um público composto pelo presidente Roque Sáenz Peña e seu gabinete de ministros - que o texto criado por Hernández seria o poema épico argentino por excelência, localizado numa linhagem que remontaria à *Ilíada* de Homero. Através de uma mistura de nativismo e classicismo, Lugones disse que *Martín Fierro* seria motivo para orgulho da raça e personificaria o futuro de toda uma nação, imprimindo assim ao poema um *pecado original* que nem as leituras posteriores conseguirão expurgar<sup>286</sup>.

Contudo, se com Lugones se cristalizou a imagem do gaucho como herói épico, tal reivindicação fundamentou-se em uma virtude inestimável presente nesse gaucho: *a de não existir*. Portanto, o acento nostálgico contido na reivindicação do poema *Martín Fierro* como *paradigma do ser argentino* não foi capaz de dissimular o alívio com que o desaparecimento do homem do campo foi celebrado por intelectuais como Ricardo Güiraldes, Ricardo Rojas e Manuel Galvéz. Quer dizer, ao reivindicar a monumentalidade do poema, Lugones acaba por sepultá-lo.

---

<sup>285</sup> Contestación del “maestro Palmeta” a la Segunda Encuesta de *Nosotros*, 1913 *apud* ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder*. op. cit., p. 219.

<sup>286</sup> Para Andermann, Lugones teria clausurado os sentidos do *Martín Fierro* através da produção de uma versão definitiva do poema. As conferências proferidas por Lugones foram reunidas depois no livro *El payador*. LUGONES, Leopoldo. *El payador*. Buenos Aires: Centurion, 1944.

O texto ‘crítico’ como panteão e necrópole da tradição gauchesca sobre a qual diz refletir, tal como a pátria mesma é, em última instância, um cemitério de restos gauchos<sup>287</sup>.

Na mesma época da enquete de *Nosotros* também foi criada a cadeira de Literatura Argentina na Universidade de Buenos Aires por Ricardo Rojas. Neste sentido, a fundação da literatura argentina estaria intimamente relacionada à promoção dos *mitos culturais de 1910*. Não deixa de ser significativo que Rojas tenha escolhido começar seu projeto de uma história da literatura de seu país com os “gauchescos”, ao invés de iniciar com os “coloniais”<sup>288</sup>.

É importante reiterar que a recuperação do gaúcho como ícone do ser nacional estava diretamente ligada à “necessidade de preservar valores tradicionais como reserva de argentinidade ante o aluvião imigratório”. Isso significa postular-se que na época do centenário são descobertas não as qualidades poéticas do texto hernandiano, mas a sua utilidade ideológica: *o gaúcho justiceiro como figura que aglutina e exclui*. “A nova leitura do poema [...] não só foi ocasião para a transfiguração mitológica do gaúcho – convertido em arquétipo da raça -, mas também para estabelecer o texto fundador da nacionalidade”<sup>289</sup>

E mais: a necessidade de criação de um mito nacional explica porque a categoria épica foi escolhida para classificar o poema de Hernández. Como destacaram Sarlo e Altamirano, em tal classificação subjaz o pressuposto de que haveria uma *relação entre a épica (primitiva ou*

---

<sup>287</sup> ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder*. op. cit., p. 228.

<sup>288</sup> ROJAS, Ricardo. *Historia de la literatura argentina: ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: Losada, s/ data.

<sup>289</sup> ALTAMIRANO, Carlos e SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos*. op. cit., p. 187.

popular) com a nacionalidade. Logo, referir-se ao *Martín Fierro* como um épico seria o mesmo que dizê-lo poema nacional<sup>290</sup>.

Entretanto, para autores como Andermann a leitura épica do livro teria começado já na sua *Volta* em 1879. “A sobredeterminação iconográfica de *Martín Fierro* é um para-texto que o poema vai acumulando no curso de suas releituras e sua canonização, sim, mas este processo não teria sido viável ao não começar num texto que antecipasse essas apropriações”<sup>291</sup>.

Em suma, a leitura que essa geração da época do Centenário faz do livro de Hernández ressignifica a oposição de Sarmiento *civilização e barbárie*, acrescentando ademais um forte acento nacionalista. Em *El payador* (1916), Leopoldo Lugones “exaltou o caráter épico do *Martín Fierro* para convertê-lo em nossa gesta nacional, em algo similar a *La Chanson de Roland* para os franceses ou o *El Cid* espanhol”<sup>292</sup>. Mas o mais importante a ressaltar é que o gaucho enaltecido nesses textos é um gaucho de ficção, “que somente subsiste na literatura”, ainda que seja nesse gaucho ficcional que a nação argentina reconheceu os valores de sua suposta identidade.

### 3.8 - Radiografando o pampa

A impugnação ao projeto oligárquico-liberal, o traçado de uma cartografia da nacionalidade e o medo de uma República de massas são pautas que continuarão presentes na segunda geração do nacionalismo argentino. Como já dissemos, a releitura da história deste país à

---

<sup>290</sup> Embora Rojas e Lugones compartilhassem da mesma opinião de que o *Martín Fierro* seria um poema épico, o primeiro acreditava que sua filiação histórica estaria na poesia medieval, ao passo que o segundo preferia recuperar suas raízes helênicas.

<sup>291</sup> De qualquer forma, tratar das releituras do *Martín Fierro* não significa dizer que existiu um texto puro e original nos anos 1870, que teria sido falsificado pelos seus comentadores. ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder*. op. cit., p. 220.

<sup>292</sup> ROMANO, Eduardo. “Hacia un perfil de la poética nativista argentina” in *Anales de Literatura Hispanoamericana*. n° 27,1998, p. 73-88.

luz da busca de uma identidade nacional culminará no revisionismo histórico nacionalista dos anos 1930-1940 - corrente formada por grupos filiados às mais variadas vertentes do nacionalismo.

Segundo Halperín Donghi, além da ojeriza à República democrática e do levantamento de um “inventário das carências” da nação, os revisionistas argentinos resgataram a figura de Rosas, tanto por causa de sua capacidade de pairar acima dos conflitos pessoais, como pela sua retórica agressivamente nacionalista e, em certa medida, xenófoba. Entretanto, diferentemente da geração do centenário, para estes intelectuais a história nacional teria se degenerado em fracasso e queda, e o presente da nação seria um exemplo disso. Os anos 1930 na Argentina são conhecidos como a “década infame”, caracterizada pela *fraude eleitoral, pelas perseguições políticas e grandes negociatas contra o interesse nacional*<sup>293</sup>. A inauguração deste período teria se dado através de um golpe militar, que destituiu o presidente Hipólito Yrigoyen em 1930 e pôs fim à ordem democrática. Neste contexto de crise, Ezequiel Martínez Estrada publicará o ensaio *Radiografía de la pampa*<sup>294</sup>.

*Radiografía* é um o ensaio de caráter ontológico sobre o ser nacional. Contudo, não se trata de uma celebração da argentinidade, tal e qual havia sucedido sob a égide do primeiro nacionalismo. Antes, o livro se refere aos malogros da experiência argentina desde Caseros, tendo em vista o presente nada otimista em que se vivia. Neste sentido, *Radiografía de la pampa* “representa o momento no qual se começa a deixar de ver a Argentina como uma alegoria de futuro otimista e fácil”, para vê-la como um país com indeléveis marcas do seu passado.

---

<sup>293</sup> ALTAMIRANO, Carlos. “Um mundo em crise” in *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 21, n. 2, novembro de 2009, pp. 11-34.

<sup>294</sup> MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel. *Radiografía de la Pampa*. Buenos Aires: Colección Archivos/FCE, 1993.

O que para Sarmiento é conjuntural – Rosas e o caudilhismo, a barbárie, o deserto, os vícios da Espanha inquisitorial do século XVII [...] para Martinez Estrada são invariáveis históricas e, como tal, impossíveis de desenraizar<sup>295</sup>.

Ou seja, o determinismo geográfico de Sarmiento se converterá em fatalismo telúrico em Martinez Estrada. Para este último, o autor do *Facundo* teria se enganado na sua formulação da dicotomia civilização e barbárie. Buenos Aires seria bárbara e artificial, e o grande erro de Sarmiento foi querer impor à Argentina uma realidade que lhe seria refratária. Quer dizer, o processo de modernização imposto pelos liberais teria representado uma violência para o país, tal e qual a Conquista havia sido nos tempos da colonização.

[Sarmiento] Não viu que a cidade era como o campo, e que nos corpos novos reencarnavam as almas dos mortos. Vencida esta barbárie, todos os vícios e as falhas de estruturação e conteúdo adquiriram o aspecto da prosperidade, dos avanços mecânicos e culturais. Os baluartes da civilização foram invadidos por espectros que se consideravam aniquilados [...]. Conforme essa obra e essa vida imensas vão caindo no esquecimento, a realidade profunda nos é devolvida. Temos de aceitá-la valorosamente para que ela deixe de nos perturbar: trazê-la à consciência, para que se desvança e possamos viver unidos com saúde<sup>296</sup>.

Para este autor, a única realidade que a Argentina apresentaria seria a barbárie, aquilo que ele chama como “facúndico”, uma espécie de força ahistórica da qual não se poderia escapar: “o oculto, aquilo que vive uma vida subterrânea e profunda, que permanece sempre igual a si mesmo arraigado nas instituições e nos centros vitais da civilidade, entorpecendo-lhes até as imobilizar”<sup>297</sup>. O ensaio deixa entrever que a solução para o dilema argentino é aceitar a barbárie

---

<sup>295</sup> SCHEINES, Graciela. *Las metáforas del fracaso*. op. cit., p. 52.

<sup>296</sup> MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel. *Radiografía de la Pampa*. op. cit., pp. 341-42.

<sup>297</sup> SCHEINES, Graciela. *Las metáforas del fracaso*. op. cit., p. 57.

e parar de lutar pela sua extirpação. “Só seria possível escapar do ciclo invariável de frustrações tendo-se o mérito de aceitar a realidade reiteradamente negada”<sup>298</sup>.

Ora, o mesmo fatalismo também se apresenta no texto *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* de 1948. Dos leitores do poema de Hernández, Martínez Estrada foi sem dúvidas o que mais insistiu no caráter *negativo e marginal* do mesmo. Para ele, *Martín Fierro* é um texto desfigurado pelas leituras posteriores a ele, o que é uma decorrência de seu caráter disfuncional e transgressor dentro do sistema literário argentino. Contudo, para recuperar esse começo encoberto e sobre-escrito pela monumentalização e folclorização do texto hernandiano, seria necessário passar por estas mesmas camadas de leitura, que deveriam ser entendidas como resultado de disputas culturais. “A descoberta de Martínez Estrada é de que o poema mesmo é o grande ausente deste tipo de leituras; que para fabricar uma epopéia foi necessário omitir o ambiente, esquecer o mundo onde transcorriam as desgraças de Martín Fierro”<sup>299</sup>.

Estrada escreveu este texto em oposição ao primeiro nacionalismo, oferecendo-nos a pista de que ao invés de antagonismo entre as duas partes do poema, o que há é uma continuidade. *A Volta* do Martín Fierro representaria uma das primeiras tentativas de unificação nacional, através de uma narrativa de reconciliação entre as duas metades de uma nação dividida.

*A Volta*, texto pelo qual Hernández esperava substituir sua fama popular pelo aplauso dos salões, para Martínez Estrada representa um texto precursor da literatura do Centenário, um dos primeiros intentos literários de construir uma ficção de unificação nacional, e o primeiro que fez isso recorrendo outra vez à figura do Martín Fierro. É o texto do estancieiro que evoca a “sombra” [...] do gaucho matreiro para colocar na sua boca uma narrativa de reconciliação. Mas na maneira ambígua em que Hernández, na segunda parte do poema, reinscreve e transforma as pautas da gauchesca, o crítico

---

<sup>298</sup> ALTAMIRANO, Carlos. *Tempo Social*. op. cit., p. 28.

<sup>299</sup> ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder*. op. cit., p. 187.

encontra, surpreendentemente, uma alegoria do modo no qual o indígena e o gauchesco acabam de incrustar-se na ordem surgida da “Conquista do Deserto”<sup>300</sup>.

### 3.9 - *Gaicho, esse símbolo*

A partir de todos estes debates elencados, pode-se concluir que as disputas pela voz, pelo corpo e, finalmente, pelo “espírito” do gaicho foram cruciais para a constituição da Argentina moderna. A sua incorporação pelos discursos sobre a nacionalidade implicou na transformação do gaicho num símbolo, que teria tanto a função de agregar como de excluir. Neste sentido, esta figura da identidade tornou-se um modelo referencial na história deste país, estreitamente vinculada à sua política e às contingências históricas de cada momento.

Por causa do ingresso das massas no seu governo, Yrigoyen foi chamado de “o último caudilho”, assim como a dicotomia peronismo/ anti-peronismo foi apresentada como uma reatualização da clivagem civilização e barbárie. O resgate que os Montoneros<sup>301</sup> empreenderam das *montoneras\** do século XIX tem a ver com certa imagem positivada atribuída aos gauchos que as compunham, e não foi por acaso que os militares do Processo de Reorganização Nacional escolheram o “Gauchito” como mascote do Mundial de 1978. Todos estes exemplos indicam que a conversão do gaicho em símbolo do nacional e do popular cumpriu uma função política, ora como panacéia para os problemas de um presente entendido como decadência, ora como obstáculo à consolidação de um porvir glorioso. É por este motivo que textos como *Facundo* e *Martín Fierro* tornaram-se narrativas seminais sobre a nação, pelo fato de monumentalizarem

---

<sup>300</sup> Idem, p. 191.

<sup>301</sup> Montoneros foi uma organização político-militar atrelada à esquerda peronista que exerceu um importante papel na Argentina dos anos 1970. A organização empreendeu várias ações de guerrilha urbana e luta armada, e sua origem se encontra na polarização político-ideológica dos anos 1960-1970, que culminará no golpe militar de 1976.

negativa ou positivamente seus tipos humanos, principalmente no que se refere ao homem do pampa.

Transformando o gaúcho num símbolo dos conflitos da constituição da Argentina moderna, Sarmiento e Hernández tornam possíveis e viáveis suas propostas políticas, para um momento em que era importante a criação tanto da imagem do intelectual, crítico e realista, quanto do público leitor, autônomo e original<sup>302</sup>.

Entretanto, a entrada do gaúcho no panteão dos heróis da nação significou, paradoxalmente, a gravação do seu epitáfio, uma vez que ele se tornará cada vez mais uma *evocação telúrica*, uma *lembrança pitoresca*. Com isso criaram-se as condições para a redenção dos responsáveis pelo seu desaparecimento, ao mesmo tempo em que se acreditava que “as duas argentinhas” estariam finalmente harmonizadas e reconciliadas. É por isso que Borges afirmou em 1926: gaúcho “hoje é palavra de nostalgia”.<sup>303</sup>



**Figura 3.8** - “Gauchito”, o mascote do mundial de 1978

Obviamente, o processo de mistificação do gaúcho argentino será tributário da chamada “invenção das tradições” – a seleção de *uma parte* do passado e de *uma memória* a fim de recriar-

---

<sup>302</sup> MINELLI, Ivía. “A força política na grandeza das formas: o século XIX em diálogo nas obras de Sarmiento e Hernández”. op. cit.

<sup>303</sup> Apud SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp: Iluminuras: Fapesp, 1995, p. 568.

se uma figura de identidade<sup>304</sup>. Em relação à fabricação de um mito fundador em torno do habitante do interior, vejamos o que Svampa nos diz.

O gaucho que nos devolve Lugones tem mais a ver com o gaucho “cantor” que nos retratou Sarmiento do que com as hordas selvagens que secundavam Facundo. Mais que o gaucho do tumulto, das *montoneras*, é o solitário cantor que anonimamente deambula pelo pampa [...]

Seu paradigma é, então, o gaucho do ocaso (Martín Fierro), o gaucho anônimo, o cantor sem rosto que chora seus males em solidão; oculto, perseguido, sabendo-se derrotado. Aquele que combateu pela pátria, contribuiu com sua morte anônima, mas mesmo assim sua partida se tornou algo inevitável. Assim nos mostra sua imagem do último adeus, ao tranco manso de seu cavalo<sup>305</sup>.

Quer dizer, o gaucho que será enaltecido na época do Centenário é o gaucho do ocaso, o homem que lança através do canto seu último lamento diante do progresso inexorável. Trata-se de uma figura ideal e legendária, dotada de valores positivos e heróicos, em suma, *um símbolo*. A partir de então, as discussões sobre o tema se verão engessadas pela imposição deste crivo nacional, acrescido da dualidade já existente entre civilização e barbárie. Jorge Luis Borges resumiu muito bem a questão em 1945, num discurso que fez em Montevidéu: “[...] para quase todos nós, o gaucho é um objeto ideal, prototípico. Daí o dilema: se a figura que o autor nos propõe se ajusta com rigor a este protótipo, a julgamos trivial e convencional; se difere, nos sentimos burlados e desapontados”<sup>306</sup>.

Na Argentina de hoje, gaucho é uma palavra que tem um sentido muito mais positivo do que negativo, como podemos ver no emprego de expressões como “hacer una gauchada”, que significa *fazer uma gentileza, um favor*. “Un hombre gaucho es un hombre atento y servicial, una

---

<sup>304</sup> HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence; *A invenção das tradições*; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

<sup>305</sup> SVAMPA, Maristella; *El dilema argentina*. op. cit., pp. 109-110 e 112.

<sup>306</sup> BORGES, Jorge Luis. “La poesia gauchesca” in *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 180.

chica gauchita es una niña simpática, atenta y amable”<sup>307</sup>. De qualquer forma, trata-se da reivindicação de uma identidade que não ofereceria mais perigo; daí a sua monumentalização e folclorização.

Durante o século XX argentino - e na esteira da cultura de massa de então -, surgirão o folclore como campo de produção cultural próprio, os movimentos tradicionalistas (a confederação gaucha argentina e o círculo *criollo*, por exemplo) e a difusão do universo gauchesco através de outros canais, como a música e o radioteatro. É neste contexto que deve ser inserida a paródia criada por Roberto Fontanarrosa. Como representação humorística de um mito, a obra de nosso humorista encerra a ambigüidade estrutural de contribuir tanto para o processo de invenção da imaginação nacional como para a sua desmistificação. *Desmistificação mistificadora?* Fontanarrosa certamente corrigiria: *quirquinchos de argentinidad*<sup>308</sup>.

Em suma, pode-se dizer que a figura do gaúcho na história argentina dialoga com estes múltiplos referenciais de nacionalidade, forjados a partir de experiências dissímiles e que foram se constituindo no interior da tradição nacional deste país. De Sarmiento até a ressignificação do interior argentino nos anos 1970, as imagens do gaúcho sofreram muitas transformações, embora sua depreciação ou revitalização permaneça sendo uma ressonância do debate sobre as “duas argentinas”. Ora detratado pela sua associação com a barbárie, ora resgatado como representante da “alma” nacional, a compreensão da figura deste homem do pampa continua sendo um desafio, ainda nos dias de hoje. Mas uma coisa não poderíamos deixar de dizer nesta oposição entre *civilização e barbárie*: existe uma porosidade entre os dois conceitos que, muitas vezes, foi

---

<sup>307</sup> SALAS, Jorge. “El proceso de legitimación de la figura del gaúcho a través de la historieta y el humor” in *Actas del Primer Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias*. Buenos Aires, 2010.

<sup>308</sup> Estamos nos referindo ao episódio “Quirquinchos de argentinidad” publicado em *Hortensia*, nº 49, fevereiro de 1974, p. 5.

obliterada pela crítica da obra de Sarmiento e de Hernández, mas que todavia nos permite pensar que a civilização engendrou a barbárie, ou, talvez, ambas se engendraram reciprocamente.<sup>309</sup>

---

<sup>309</sup> IANNI, Octavio. *O labirinto latino-americano*. Petrópolis: Vozes, 1993.





- Como mudou o folclore, Mendieta. Anunciam: “Os Bombos Antiaéreos”.
- “Os Bombos *Santiagueños\**”, Seu Inodoro. O senhor está enxergando bem?
- Acho que não estou escutando bem a estes bombos.
- *Bueno*, dizem que o senhor usa este penteado pra esconder que não tem orelhas, que foram cortadas pelos índios.
- Nasce uma lenda.



Yo no soy un folklorista ni un gauchófilo, pero por ese entonces había mucha efervescencia en el folklore, estaban muy presente Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, Hamlet Lima Quintana, Los Fronterizos, Los Chalchaleros, Argentino Luna, Atahualpa, todos. Eso influyó en que empezara a hacer a Inodoro, junto con Boogie, con más periodicidad, y a buscar las características del personaje. Por eso, en las primeras entregas, Inodoro cambia mucho desde el punto de vista gráfico, porque no lo había estudiado ni previsto. Todo lo demás va apareciendo sobre la marcha: Mendieta, la Eulogia y el resto de los personajes.

*(Entrevista con Fontanarrosa. “El Inodoro de ahora es más sedentario”  
Página/12, 30/04/2005).*

Precisamente el boom del folklore, en los 60', incentivó la producción poética para ese cancionero (Jaime Dávalos, Armando Tejada Gómez, Ariel Petrocelli, Hamlet Lima Quintana, etc.) y, al mismo tiempo, los tópicos retóricos nativistas, por ejemplo en las presentaciones y glosas del festival de Cosquín. Eso es lo que Fontanarrosa ridiculiza, aunque eventualmente mezcle citas del *Martín Fierro*, de *La Cautiva*, de Güiraldes...

*(Eduardo Romano. Literatura/Cine Argentinos sobre la(s) frontera(s)).*



## CAPÍTULO 4

---

### NOS DESFILADEIROS DA PARÓDIA

O surgimento de quadrinhos que tematizaram o mundo do gaúcho está intimamente relacionado com a projeção da literatura gauchesca para além de seus limites, influenciando na produção teatral, musical e de outras artes argentinas. Tal literatura teria se formado no século XVIII rio-platense, embora seu início formal tenha se dado com a obra de Bartolomé Hidalgo, seguida do seu apogeu com a publicação do *Martín Fierro* de José Hernández<sup>310</sup>. Já a *historieta gauchesca* apareceu nos anos 1930 como o corolário do reconhecimento tardio da figura do gaúcho. “É notório o tom nacionalista (e preconceituoso em relação aos índios) de muitas destas tiras realizadas em tempos de nacionalismo e novas imigrações. Em geral, são quadrinhos bem ambientados, cruzados por referências a acontecimentos e personagens históricos, com roteiros que tentavam imitar a linguagem do campo e assumem com naturalidade a violência, as mortes e as arbitrariedades da autoridade”<sup>311</sup>.

---

<sup>310</sup> PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006. LUDMER, Josefina. “Oralidad y escritura en el género gauchesco como núcleo del nacionalismo” in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XVII, nº 33: Lima, 1º semestre de 1991, pp. 29-33. LUDMER, Josefina. *El género gauchesco Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988. RAMA, Angel. *Poesía Gauchesca*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. CAMPRA, Rosalba. “En busca del gaúcho perdido” in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXX: nº 60: Lima – Hanover: 2º semestre de 2004, pp. 311-312. RIBERA, Jorge B. *La primitiva Literatura Gauchesca*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez S.A., 1968. PIZARRO, Ana (org.) *América Latina Palavra, literatura e cultura*. Vol. 2, São Paulo: Memorial: Campinas: UNICAMP, 1994.

<sup>311</sup> GOCIOI, Judith e ROSEMBERG, Diego. *La Historieta Argentina Una Historia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000, pp. 28-29. GARCIA, Fernando e OSTUNI, Hernán. “La historia de la historieta gauchesca”. in *Catálogo del Museo de Motivos Argentinos José Hernández*, 1992. GOCIOI, Judith e RUSSO, Miguel. “La gente no necesita citar la Biblia: tiene al Martín Fierro” in *La Maga*, 1º de março de 1998.

Sabe-se, por exemplo, que o primeiro gaúcho protagonista de uma HQ foi criado em 1913 e se chamava “Churrasco”. Contudo, não se tratava de um gaúcho “de verdade”, haja vista que suas aventuras se passavam na cidade e a pilcha\*, neste caso, servia apenas para indicar que *Churrasco* era argentino. Assim, é só a partir da publicação de “El Tigre de los llanos” que será inaugurada a historieta gaúchesca propriamente dita. Neste quadrinho, criado em 1928 por Raúl Roux (1902 - 1961), o protagonista re-encenava a vida de Facundo Quiroga, personagem histórica retratada por Sarmiento quase um século antes.

No entanto, a primeira personagem gaúchesca totalmente ficcional será “Cirilo, el audaz”, de Enrique Rapela (1911 - 1978), que aparecerá em 1933 no jornal *La Razón*. Aliás, o mesmo Rapela criou uma série de tipos folclóricos, retomando a oposição *civilização e barbárie* que atravessa a história argentina. São também de sua autoria os gaúchos “El Huinca\*” e “Fabián Leyes”, criados em 1957 e 1964, respectivamente. Considera-se a obra de Rapela pioneira na representação *historietística* do gaúcho argentino, com ênfase na figura do *gaúcho alzado\**, isto é, o homem perseguido que foge da justiça por ter cometido um delito. Além disso, seus quadrinhos teriam um corte nacionalista bastante claro, com personagens destemidas que se moveriam com tranqüilidade pelo mar do pampa, e que funcionariam como tipos ideais.

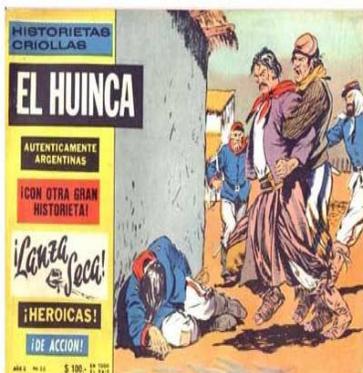


Figura 4.1 –El Huinca



Figura 4.2 - Fabián Leyes

As personagens de Rapela são arquétipos. A força e a inteligência sempre lhes permite ganhar. Com uma visão nacionalista e reivindicatória do campo, Rapela não questiona a violência do meio nem o pecado original da personagem. Assumido isto com naturalidade, sobre essa base se constrói o arquétipo do gaúcho que tudo pode: sua força, sua astúcia e seu destino o convertem invariavelmente em vencedor. Não por acaso, Cirilo é um audaz<sup>312</sup>

Outra importante personagem da HQ gaúchesca é “Fierro a Fierro”, criada também por Raúl Roux. Com um forte sentido didático e com a pretensão de resgatar “histórias verídicas de gaúchos corajosos”, Roux contribuiu para a exaltação da figura mítica do homem nômade e de indômita liberdade que em outros tempos habitava o pampa.

Em relação a “Hormiga Negra” e “Lindor Covas, el cimarrón”, tratam-se de criações de um dos mais exitosos quadrinhistas gaúchescos, Walter Ciocca (1907 - 1984). Ambas foram publicadas inicialmente no jornal *La Razón*, e depois seguiram caminhos próprios. Hormiga Negra, por exemplo, teve suas histórias republicadas em 1962 pela revista *Rayo Rojo*, e tal e qual todos os gaúchos dos *comics*, sua história perfaz o drama do gaúcho prófugo e perseguido pelas autoridades. Lindor Covas, em contrapartida, não era tão feroz como seu parceiro, porém sua história foi a mais longeva das HQs gaúchescas publicadas até então, sobrevivendo durante 26 anos num diário - de novembro de 1954 a janeiro de 1981. A narrativa se passa nos tempos de Rosas e, ao contrário de Cirilo, *el audaz*, Lindor era inicialmente unitário. Com o tempo o jovem se desilude e “pasó a una vida errante y marginal en la campaña bonaerense. Se ‘agauchó” y volvió cimarrón\*”<sup>313</sup>. Com tanto tempo de existência, obviamente a personagem sofreu mudanças, como nos conta o seu criador.

---

<sup>312</sup> GOCOL, Judith e ROSEMBERG, Diego. *La Historieta Argentina Una Historia*. op. cit., p. 291.

<sup>313</sup> CALIFA, Oche. “Lindor Covas, el cimarrón... clásico entre las historietas” in *La Nación*, 2/02/2008.

He tenido que tejer infinidad de temas y argumentos evitando siempre la violencia, la parte más negra de la vida de los gauchos. Posiblemente yo en algo falté a la verdad pero Lindor no se parece a los gauchos malos de Gutiérrez ni tampoco al gaucho bravo de Hernández<sup>314</sup>.

O fato é que Lindor Covas se tornará um clássico da HQ gauchesca, incorporando elementos importantes que supostamente faziam parte do mundo do gaucho, como o cavalo, a viola e a mulher. Também desempenhará os diversos papéis que correspondem ao homem do pampa: soldado *fortinero*, peão de estância e domador. Inclusive será adaptado para o cinema em 1963. Nos anos 70, quando esta historieta já era bastante conhecida em toda a Argentina, será publicada na revista *Hortensia* uma versão paródica da personagem, intitulada “Lindón Cuevas”, que pode ser entendida como uma antecipação do tratamento que Fontanarrosa dispensará ao tema da gauchesca. Na história, assinada por Cognigni e Gimenez, Lindão tenta salvar a uma china de índios *jetones*\*. Mas o cavalo do gaucho se recusa a enfrentar os “selvagens” e o valente decide fazer isso sozinho. Após ser pisoteado pelo *malón*, Lindão tenta justificar o seu fracasso dizendo que “a moça parecia muito feliz com a indiada atrás”. A aventura termina com o gaucho numa *pulpería*\* cantando as seguintes estrofes: “Alzo mi voz de cantor/pidiendo a Dios que me asista/ si sólo pasan ciclistas,/ no trabaja el surtidor”<sup>315</sup>.

---

<sup>314</sup> CIOCCA, Walter *apud* GOCIOL, Judith e ROSEMBERG, Diego; *La Historieta Argentina Una Historia*; op. Cit., p. 294.

<sup>315</sup> “Alço minha voz de cantor/ pedindo a Deus que me assista/ se só passar ciclistas/, não trabalha o fornecedor” [Tradução nossa]



Figura 4.3 – “Lindón Cuevas, el matrero preferido de las chinas”<sup>316</sup>



Figura 4.4 – Fierro a Fierro.



Figura 4.5 – Lindor Covas, el cimarrón

Por fim, não poderíamos deixar de citar as personagens criadas por Oesterheld (roteiro) e Carlos Roume (desenho), “Patria vieja” e “Nahuel Barros”. Ambas as personagens foram publicadas em 1957 na revista *Hora Cero* da Editorial Frontera. Em relação à primeira, “trata-se de uma série de anedotas – às vezes com estrutura de fábula – que resgata a temática da história nacional”<sup>317</sup>. Já Nahuel Barros é um gaúcho *baqueano*, filho de uma índia com um cristão, que vive dividido entre a civilização e a barbárie. As personagens da história não são inteiramente

<sup>316</sup> “Lindón desce do cavalo e se dispõe a enfrentar ao malón\*.../-Venham, filhos do demônio! Cabeludos chiliquentos! Malditos selvagens! Ratos do deserto!/- Este acredita que é o Superman” [Tradução nossa].

<sup>317</sup> GOCIA, Judith e ROSEMBERG, Diego. *La Historieta Argentina Una Historia*. op. cit., p. 297.

boas ou más e suas vidas transcorrem num imenso espaço pampeano, marcado pela solidão, recriada nos desenhos de Roume através de variados planos e poucos fundos.

É interessante notar que a HQ gauchesca se constituiu na Argentina através do diálogo com as matrizes explicativas da história nacional, e a partir da retomada de modelos que integram o imaginário político da nação. Neste sentido, abundam referências a acontecimentos históricos, como as campanhas do deserto, as disputas entre unitários e federais, a Guerra do Paraguai, etc. Observa-se, ademais, um forte vínculo entre estas *historietas criollistas* e o momento presente vivido pelos seus autores. Assim, a reivindicação da figura de Juan Manuel de Rosas feita pela HQ “*El Huinca*” não foi bem vista por alguns leitores, que acusaram seu criador de ter transposto para o quadrinho suas mal disfarçadas simpatias pelo peronismo – que, como se sabe, se dizia herdeiro do legado “nacionalista” propagado por Rosas. Da mesma forma, a exaltação da figura do “Güemes guerrilheiro” promovida por Oesterheld em 1971 na revista *Epopéyas Argentinas* talvez seja um prenúncio da filiação do roteirista à agrupação guerrilheira Montoneros, anos mais tarde.

De qualquer modo, o retrato do gaúcho feito por estes quadrinhos gauchescos abarca sua mais ampla tipologia – homem livre, peão, soldado, desertor, *baqueano*, domador -, embora a ênfase seja ainda a figura do gaúcho errante<sup>318</sup>. Segundo Gociol e Rosemberg

[...] no modelo de historieta clássica impulsionada por Rapela, todos os episódios tem mais ou menos a mesma estrutura: sempre há algum mal-entendido que põe em perigo a vida do gaúcho e tudo parece andar irremediavelmente mal até que, de um momento a outro [...] a situação se reverte e então o herói demonstra ser invencível. E ali é visto,

---

<sup>318</sup> DEL CARRIL, Bonifácio. *El gaúcho*. Buenos Aires: Emecé, 1993. SANGUILIANO, Héctor Sanyú (recopilación gráfica). MARTINEZ, Viviana e SFORZA (Investigación histórica). *100 años de historieta en el mundo La historieta en la historia argentina*. Buenos Aires: AIGLÉ Ediciones, s/ data.

uma vez mais, ao final da aventura: um gaúcho de nanquim, a galope, numa inalcançável planície de papel<sup>319</sup>.

Entretanto, é importante ressaltar que a grande diferença entre os gaúchos consagrados pela historieta gaúchesca de então e a personagem criada por Roberto Fontanarrosa é que esta última é antes de mais nada uma paródia. Nos quadrinhos de Inodoro Pereyra não há o tom nacionalista, a exaltação do arquétipo e a narrativa exemplar e didática. Além disso, a paródia construída pelo *Negro* não se dirige contra a HQ gaúchesco-nativista<sup>320</sup> anterior, que teria surgido em 1928 com o índio Patoruzú<sup>321</sup>, e que envolveria todas estas personagens gaúchas elencadas, além de outras indígenas. Ou seja, Inodoro Pereyra não foi uma paródia intra-genérica<sup>322</sup>. Pelo menos, não a princípio.

- ¿De qué personajes se siente amigo?

- Güeno, a veces viene a matiar\* conmigo el Lindor Covas, claro, le gusta el mate cimarrón, lógicamente. O me encuentro en la pulpería del Basilisco Luna con el Fabián Leyes, no sé si lo ubica. Al Huinca hace mucho que no lo veo [...]

¿Mantiene relaciones con el Indio Patoruzú?

- Por acá se cuentan anécdotas de él [...] Dicen que tiene campos donde se puede galopiar y galopiar meses enteros sin salirse de ojos. Que tiene un pingo\* que es un

---

<sup>319</sup> GOCIOLO, Judith e ROSEMBERG, Diego. *La Historieta Argentina Una Historia*. op. cit., p. 290.

<sup>320</sup> Neste gênero se incluem as histórias de índios e as de gaúchos.

<sup>321</sup> Patoruzú é uma HQ humorística criada por Dante Quintero que tem como protagonista um índio patagônico, algo um pouco raro na história da historieta argentina. Trata-se do último tehuelche, um índiozinho agauchado e rico, e que se tornou uma das personagens mais populares e polêmicas dos quadrinhos deste país. “A condição autóctone do protagonista é tão irreal como a quantidade de dinheiro da qual ele se vangloria nos seus atos de generosidade. Tem virtudes gaúchas mas é um índio; e os índios gaúchos nunca foram algo parecido a uma unidade social. É, por sua vez, um fazendeiro e um cacique do Sul. Dualidade que se dá num momento em que ainda estavam muito perto, nesses tempos, as matanças de índios das que foram responsáveis indiretos e ainda diretos, casualmente fazendeiros do sul. De algum modo, a leitura das aventuras de Patoruzú reproduz essa sensação ambivalente, que flutua entre a satisfação pelo resgate de uma personagem historicamente perseguida e a repetição de certos estereótipos com respeito a essa mesma figura”. STEIMBERG, Oscar. *Leyendo Historietas*. Nueva Visión: Buenos Aires, 1977.

<sup>322</sup> ROMANO, Eduardo. *Literatura/ Cine Argentinos sobre la (s) frontera (s)*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1991. Por dimensão dialogal intra-genérica entenda-se “um diálogo interdiscursivo que se estabelece entre diferentes manifestações textuais pertencentes a um mesmo gênero”, ao passo que um texto inter-genérico seria aquele que dialoga com outros gêneros, a partir da mescla, combinação e hibridação. Sobre o tema ver: BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. “A circulação dos discursos e a problemática dos gêneros” Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/31/htm/aconfere.htm>. Acesso em: 10/01/2011.

rejucilo. Pero también dicen que todo eso no es de él. Que es de un tal Dante, celosísimo el hombre y desconfiau como perro tuerto. Por eso yo no lo he ido a visitar entuavía. Aunque me están dentrando ganas. Pa ver cómo ha hecho los patacones, porque llegar a santo y salir en las estampitas y todo como el Ceferino Namuncurá<sup>323</sup> debe ser más fácil, pero ser estanciero y millonario como Paturuzú, mientraj los otros índios andan en boleadoras\* nomaj, no parece tanto<sup>324</sup> (ACOSTA, Raúl. *in Crisis*, mayo de 1974).

Na já mencionada entrevista de 1974, observamos que Fontanarrosa parece reconhecer , através de palavras colocadas na boca de sua personagem, toda uma tradição de HQs *criollistas* anteriores a ele. Contudo, o reconhecimento de sua dívida para com todos estes autores não implica dizer que o humorista seguirá seu modelo. Afinal, ele deixa claro que seu caminho será distinto, e que, por isso mesmo, ele pode fazer burla de toda esta tradição. Pode, por exemplo, apontar a inverossimilhança de Patoruzú, destacando que sua condição de indígena milionário e proprietário de terras não lhe pertence, mas é fruto da imaginação de Dante Quintero, seu criador. Enfim, pode rir de todas estas personagens, fazendo anedotas de seu caráter épico e elevado, ao qual Don Inodoro jamais aspirou.

Como paródia *inter-genérica* contra certo discurso gauchesco-nativista, os quadrinhos criados pelo *Negro* Fontanarrosa satirizam não a *historieta* gauchesca em si, mas sim certo

---

<sup>323</sup> Ceferino Namuncurá (\*1886 + 1905) foi um jovem de origens mapuches e *criollas*, neto do famoso cacique Cafulcurá, que foi beatificado recentemente pela igreja católica, por ser considerado santo. Segundo nos conta sua biografia, tornou-se beato salesiano, foi amigo de Carlos Gardel na época do colégio, conheceu o papa Pio X e morreu tuberculoso na Itália. Em meados do século XX foi sendo difundida a devoção popular da sua figura, e era muito comum por esta época serem encontrados selos com a imagem de “São Ceferino” estampada.

<sup>324</sup> “- De quais personagens você se sente amigo?/- Bueno, às vezes vem matear comigo o Lindor Covas, que gosta do mate chimarrão, logicamente. Ou me encontro na *pulpería* do Basilisco Luna com o Fabián Leyes, no sei se você sabe quem é. Ao Huinca faz muito tempo que não o vejo [...]/ -Mantém relações com o índio Patoruzú?/- Por aqui contam anedotas dele [...] Dizem que ele tem campos onde se pode galopar e galopar meses inteiros sem sair deles. Que tem um pingo que é um brinco. Mas também dizem que tudo isso não lhe pertence. Que é de um tal de Dante, ciumentíssimo o homem e desconfiado como cachorro vesgo. Por isso eu não fui visitá-lo ainda, embora estou com vontade. Queria ver como fez fortuna, porque chegar a santo e sair em selos e tudo o mais como Ceferino Namuncurá deve ser fácil, mas ser fazendeiro e milionário como Patoruzú, enquanto os outros índios andam apenas com boleadeiras, não parece ser fácil não” [Tradução nossa].

nacionalismo em voga durante os anos de criação de Inodoro Pereyra. Trata-se de um discurso sobre o nacional bastante difuso por aqueles anos, e que ia das versões mais reacionárias do *criollismo* até a música de protesto dos anos 1960. Neste sentido, Fontanarrosa construiu sua paródia a partir de três alvos principais, a saber, a literatura, o folclore e o radioteatro gauchescos. É este tema que será tratado nas próximas páginas.

#### 4.1 - A literatura gauchesca

O surgimento do chamado gênero gauchesco está intimamente relacionado com a disputa pela voz do *gaucho rio-platense*, bem como com as distintas imagens que se conformaram em torno de sua figura. O gênero teria se constituído no contexto da revolução e das guerras de independência no Vice-Reinado do Rio da Prata, quando a voz gaucha é retirada de sua marginalidade para ser sublimada e universalizada pela literatura. Ou seja, a gauchesca surge como uma conjunção entre a voz ouvida do gaucho (o cantor) e a palavra escrita do letrado (o escritor), constituindo-se assim uma aliança unificadora de vozes, cujo objetivo é demarcar o lugar do Outro numa narrativa. Além disso, o gênero teria se formado a partir de dois tons, o desafio e o lamento<sup>325</sup>, ambos retirados da *payada*\*, ou seja, o jogo de dois cantores em contraponto<sup>326</sup>.

Como já explicamos no capítulo anterior, o nascimento da figura do gaucho patriota - incorporado como soldado aos exércitos independentistas -, e a mudança do sentido da palavra

---

<sup>325</sup> Inclusive, tais tons teriam fornecido a base para a milonga e o tango, respectivamente. “[Desafio e lamento] deram sua matéria rítmica ao tango, que lamenta a ruptura do pacto com a mulher ou o amigo, e a milonga, que musicaliza o desafio entre homens rivais ou sexos rivais” <sup>325</sup> LUDMER, Josefina. “Oralidad y escritura en el género gauchesco como núcleo del nacionalismo” in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. op. cit., p. 32.

<sup>326</sup> LUDMER, Josefina. “Oralidad y escritura en el género gauchesco como núcleo del nacionalismo”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. op. cit. LUDMER, Josefina. *El género gauchesco Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.

“gaucho” – que não evocaria mais as acepções negativas do período anterior – contribuíram para a formação da gauchesca. Entretanto, e seguindo a advertência de Angel Rama, seria um equívoco analisar esta literatura como se estivéssemos diante de *espontâneas criações do povo cantor* ou, antes, como se ela refletisse fielmente a vida do homem do campo. Afinal, antes de qualquer coisa, literatura gauchesca é “literatura”, o que significa dizer que devemos dar menos importância ao termo “gauchesco”, fixando-nos nas próprias regras de produção discursiva do gênero. “As causas da literatura gauchesca [...] não devem ser buscadas nos temas que aborda e menos nas personagens que utiliza, mas nas concretas operações literárias que cumpriram os escritores que as produziram”<sup>327</sup>.

Neste sentido, mais que o tema “gauchesco” *per se*, o que definiria tal literatura é a invenção de determinado público. Quer dizer, os textos da gauchesca “se instalam sobre a convenção de que o que se lê são vozes gauchas ouvidas que deliberam sem solenidade sobre as grandes questões da vida nacional e sobre como se tramam com elas as vidas dos pobres do campo”.

A virtude maior das vozes [da gauchesca] não reside [...] na construção de personagens realistas de rica individualidade, mas numa sutil e indireta contribuição para afastar a presença do escritor que mostrava tão forte e abusivo domínio nas letras hispano-americanas. É ele quem parece esfumar-se nesta literatura, substituído pelo narrador a quem transmite alguns de seus melhores recursos<sup>328</sup>.

---

<sup>327</sup> RAMA, Angel. *Poesia Gauchesca*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977, p. X. De fato, a leitura meramente documental do artefato literário, seja qual ele for, pode redundar em explicações mecanicistas e pouco elucidativas de um fenômeno que se dá no terreno da ficcionalidade. Entretanto, a obra ficcional não pode ser vista também como um discurso totalmente autônomo, pois ela está atravessada por vozes que lhe são exteriores. E é essa tensão entre a autonomia e a heteronomia do texto literário que constitui o desafio para o historiador da literatura, que se debruça sobre um texto que é ele também contexto. Ver: STAROBINSKI, Jean. “A literatura: o texto e seu intérprete” in LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). *História: novas abordagens*. São Paulo: Francisco Alves, 1992. KRAMER, Lloyd. “Literatura, crítica e imaginação histórica” in HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

<sup>328</sup> RAMA, Angel. *Poesia Gauchesca*. op. cit., p. XL- XLI.

Como gênero fundado no acontecer da voz, esta literatura seria “a ficção da reprodução escrita da palavra oral, ouvida, do outro como palavra do outro, e não como a do que escreve”<sup>329</sup>. Neste sentido, a gauchesca estaria baseada no mimetismo da voz ouvida do *cantor*, realizada por um autor não-gaúcho, de modo que pareça que este último não esteja ali, e de que não haja nenhuma distância entre a sua poesia e a vida dos homens do campo que ele pretende retratar. Portanto, a originalidade do gênero deriva da escolha de um público iletrado e não-urbano como destinatário de suas mensagens, bem como da incorporação ao texto gauchesco da língua falada pelos habitantes do campo, o chamado “idioma dos gauchos”<sup>330</sup>. Além disso, esta literatura teria surgido imbuída de uma função política bastante clara: a de inculcar nestes homens iletrados os valores patrióticos defendidos pela Revolução.

De forma resumida, podemos definir a gauchesca como a junção de um conjunto de operações intelectuais (escolha do público, vinculação de mensagem ideológica) e artísticas (imitação do dialeto rural rio-platense)<sup>331</sup> que permite colocar em cena a figura do narrador gaúcho. “Outorgar a palavra a um narrador gaúcho implica um gesto político considerável na medida em que se impõe *a voz do outro*, alguém que toma partido abertamente e pertence ao mesmo setor a quem o texto se dirige”<sup>332</sup>.

---

<sup>329</sup> LUDMER, Josefina; “Oralidad y escritura en el género gauchesco como núcleo del nacionalismo”; in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. op. cit., p. 30.

<sup>330</sup> Rama advertiu que é preciso não confundir a língua da poesia gauchesca com a fala rural dos períodos que lhe corresponderam. Sobre esta última, quase não existem registros que não os da própria literatura gauchesca, e por isso é difícil saber como ela seria exatamente. Porém, acredita-se que este idioma falado pelos gauchos seria fundamentalmente uma língua de fronteiras, constituído através da mistura entre línguas nativas, português e espanhol. De qualquer forma, deve-se ter ciência que a fala gauchesca presente nestes textos literários é uma reelaboração feita por homens letrados, que tinham que “construir por completo uma língua literária para a qual dispunham apenas [...] de uma fala que carecia de normas ou códigos [...] e que não tinha sido sujeitado ainda a nenhuma gramática” RAMA, Angel. *Poesia Gauchesca*. op. cit., p. XXIX.

<sup>331</sup> RAMA, Angel. *Poesia Gauchesca*. op. cit.

<sup>332</sup> SÁNCHEZ, Ana María Amar. “La gauchesca durante el rosismo: una disputa por el espacio del enemigo” in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XVIII, nº 35, Lima, primer semestre de 1992, pp. 7-19.

[Chama-se] literatura gauchesca o grupo de obras literárias, em verso, escritas por autores cultos, citadinos, que tem como protagonista e personagem principal o *gaucho histórico* [...], com seus específicos caracteres de campesino eqüestre, sem ofício especializado; obras que se inscrevem na paisagem pampeana; as quais utilizam [...] a convenção lingüística gauchesca [...]; que tem uma temática limitada, similar e continuada, com semelhança no enfoque – o *cantar opinando* – o tom e o propósito, com um semelhante repertório formal [...] e que obedecem a uma mesma vontade artística [...] de provocar no leitor a adesão, simpatia ou comiseração pelo gaucho e/ou pela causa que este defende<sup>333</sup>.

Contudo, é preciso fazer algumas distinções importantes. A literatura gauchesca não se confundiria nem com a poesia gaucha dos primitivos *payadores rurais* - que seria anônima e oral - nem com a poesia nativista de origem culta<sup>334</sup>, que também teria versado sobre o tema gauchesco. Sabemos, por exemplo, que a maioria dos escritores gauchescos eram homens letrados que viviam na cidade, e que por mais que atribuíssem à sua literatura uma posição inferior em relação à poesia culta, eram tão escritores como qualquer um destes poetas cultos. Inclusive, também foram influenciados pelas tendências literárias vigentes no momento que escreveram seus textos: *Hidalgo no neoclássico, Ascasubi no romantismo e Hernández na maturidade do realismo*. Quer dizer, por mais que eles tenham tentado criar uma literatura que fizesse desaparecer por completo a figura do escritor, arrogando-se reproduzir a voz mesma dos

---

<sup>333</sup> DELLEPIANE, Angela B. “La literatura gauchesca y sus ‘proyecciones’” in *Quaderni del Centro di Studi Americanistici “América in Italia”*. s/data, pp. 221-234.

<sup>334</sup> O confronto entre a literatura gauchesca e a poesia nativista de origem culta é um dos embates mais antigos das letras argentinas, opondo duas poéticas diferentes no que diz respeito ao modo de conceber as incipientes literaturas nacionais. Diferentemente dos textos gauchescos, esta poesia culta (iniciada com o poema *La Cautiva* de Echeverría) se expressaria dentro do mesmo grupo do qual seus autores fariam parte. Tratava-se de uma literatura calcada na modalidade culta da língua, que pretendia revalidar o nacional através da exclusão do popular. Já a gauchesca seria o contrário. Nos seus primórdios, o gênero teria se apresentado como uma alternativa ao projeto dos poetas liberais do Romantismo e da *Asociación de Mayo*, aproximando-se do popular através da incorporação da sua voz – pelo menos através da mimese do que se acreditava ser a sua voz.

homens do campo, não se pode perder de vista que estes escritores gauchescos eram homens de letras.

Além disso, enquanto gênero que nasceu da confluência entre matrizes eruditas (escritura) e populares (oralidade), muito já se discutiu sobre como avaliar os alcances estéticos e sociais da gauchesca. Jorge Luis Borges afirmou, por exemplo, que esta literatura seria um gênero feito por autores não gauchos, que geralmente desconheciam o campo. Mas que, apesar da sua origem culta, não deixaria de ser um gênero “genuinamente popular”, posto que “pressupõe um gaúcho cantor [...] que maneja deliberadamente a linguagem oral dos gauchos”<sup>335</sup>.

Entiendo que hay una diferencia fundamental entre la poesía de los gauchos y la poesía gauchesca [...]. Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: las penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general también: en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan<sup>336</sup>.

Por outro lado, Jorge Rivera destacou que, diante das altas taxas de analfabetismo da época em que despontou a literatura gauchesca, era mais do que compreensível apelar para formas orais advindas da glosa, da leitura e do canto. Segundo esse raciocínio, o suporte escrito seria apenas uma forma intermediária, para a posterior difusão oral dessas composições. E mais: “à diferença dos *payadores*, cujas armas são puramente orais e mnemotécnicas, os autores gauchescos escrevem para o tipógrafo, e têm atrás de si os aportes de sua formação letrada, que lhes permitiu o acesso a modelos artísticos [...], a preceptivas, canções, vocabulários, etc. Tanto que o cantor “folk” ou o *payador* se inclinam a criar, ou conservar, temas “humanistas”

---

<sup>335</sup> BORGES, Jorge Luis. *El Martín Fierro*. Buenos Aires: Columba: 1953, pp. 20-21.

<sup>336</sup> BORGES, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición” in *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1972, p. 269. Neste trecho Borges dá a entender que a gauchesca seria mais popular que a própria poesia “popular” dos gauchos.

prestigiosos; o autor letrado prefere os temas “rústicos”, apoiando-se no conhecimento real ou livresco, da área “folk”<sup>337</sup>.

Na verdade, no centro dessa conjunção entre cultura popular e erudita está a disputa pela voz do gaucho, já que “o gênero discute o lugar e a função do outro, do subalterno, na distribuição social, e o tipo de relações que se estabelecem entre ele e os outros setores, políticos e letrados”<sup>338</sup>. Isso significa dizer que tal disputa está ancorada em um jogo simbólico de inclusões e exclusões de outras vozes, as quais aparecem como distorcidas e inimigas, a exemplo do que ocorrem com negros, indígenas e imigrantes.

Bartolomé Hidalgo é considerado o fundador do gênero gauchesco, e a composição de seus *cielitos* coincide com o marco de nascimento da nação (pelo menos com seu mito fundador), isto é, os “heróicos” anos de 1810. Entretanto, segundo boa parte da crítica sobre o assunto, a gauchesca só atinge o seu apogeu com a aparição do *Martín Fierro* de José Hernández, exatamente no contexto de organização do Estado argentino pela geração de 1880.

Ora, a grande novidade produzida pela poesia de Hidalgo se encontra no público escolhido: o emissor da mensagem e seu destinatário são o mesmo gaucho, integrado ao exército independentista. Além disso, a escolha pelo afetuoso octossílabo ao invés do solene hendecassílabo, *em versos reunidos em grupos de quatro com rimas aos pares*, ampliou a possibilidade de circulação dos poemas, ao mesmo tempo em que significou sua popularização: eles se adaptavam perfeitamente à transmissão oral e ao canto. Todavia “as formas escolhidas – *cielito*, quadra, quarteto octossílabo – supõem [...] um passo atrás em relação às utilizadas pelos neoclássicos antimonárquicos, liberais e revolucionários, porque em vez de apoiar-se em uma

---

<sup>337</sup> RIVERA, Jorge B. *La primitiva Literatura Gauchesca*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez S.A., 1968, p. 34.

<sup>338</sup> LUDMER, Josefina. “Oralidad y escritura en el género gauchesco como núcleo del nacionalismo” in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. op. cit., p. 31.

retórica anacrônica mas progressista, se sustenta em uma mais anacrônica ainda, de origem medieval”<sup>339</sup>.

De qualquer forma, o poeta oriental lançou os alicerces do gênero gauchesco, cuja estrutura básica será copiada pelos escritores que o sucederão. Assim, estes letrados do século XIX, de Hilario Ascabusi a José Hernández, tomarão de Hidalgo “não só sua entonação, seu vocabulário, seu esforço proselitista na escolha de um público não urbano e iletrado, mas [...] alguns de seus motivos essenciais como o diálogo entre paisanos, o ambiente sugerido por alusões e a perplexidade do gaucho na cidade”<sup>340</sup>.

Durante o período rosista, destacam-se as obras de Luis Pérez e Hilário Ascasubi, integrantes da segunda geração de poetas gauchescos. A conexão entre literatura e política que a gauchesca apresentou desde o seu princípio fica bem evidente na obra destes autores, situados em lados diametralmente opostos: enquanto que Ascasubi era unitário, Perez estava adscrito ao rosismo. Contudo, ambos construíram o espaço da gauchesca de maneira similar, apesar das diferenças entre seus textos.

Profundamente comprometidos na luta entre federais e unitários, os textos exacerbam o enfrentamento buscando atrair a um público preciso e esta é uma das chaves que definem sua especificidade: a intenção de conseguir o apoio dos gauchos, daqueles a quem se dirigem, determina uma mudança essencial dos sujeitos que narram. Desenha-se, assim, uma figura de narrador que *canta-escreve-conta* ao mesmo tempo em que compartilha um espaço comum com seus interlocutores<sup>341</sup>.

Seis anos antes da aparição do *Martín Fierro* será publicado o poema *Fausto* de Estanislao del Campo. Trata-se de um diálogo gauchesco entre Anastasio el Pollo – nome que

---

<sup>339</sup> PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. op. cit., p. 35.

<sup>340</sup> PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. op. cit., pp. 37-38.

<sup>341</sup> SÁNCHEZ, Ana María Amar. “La gauchesca durante el rosismo”. op. cit., p. 8.

homenageia a personagem de Ascasubi, “Aniceto el Gallo” - e seu amigo Laguna. Neste poema, o gaúcho Anastasio conta a um amigo as suas aventuras em Buenos Aires, durante uma apresentação da ópera *Faust de Gounod* no teatro Colón. Segundo Rosalba Campra, “o poema pareceria destacar, em um registro paródico, a ingenuidade do gaúcho, objeto de burla mais ou menos condescendente. E essa foi, com efeito, a interpretação quase unânime da crítica”<sup>342</sup>. Para ela, no entanto, quem é ridicularizado no poema *Fausto* não é o gaúcho, mas a realidade urbana por ele observada. Isso poderia ser considerado uma antecipação das posições de denúncia presentes no *Martín Fierro*.

De qualquer forma, considera-se que a consolidação do gênero gauchesco teria ocorrido somente com a publicação do *Martín Fierro* de José Hernández. Segundo alguns críticos, este poema seria diferente das obras gauchescas anteriores porque não visaria o mero entretenimento, mas seria um *estudo social completo sobre o homem do pampa*. Diferentemente de Hidalgo, Ascasubi ou Del Campo, Hernández não teria abusado do canto para imprimir-lhe “mensagens partidárias, fazer sátira política ou inventar grotescos circenses”<sup>343</sup>. Neste sentido, a consagração do *Martín Fierro* paradoxalmente acabou implicando o próprio esgotamento do gênero gauchesco, já que os escritores anteriores foram vistos como meros precursores, e os posteriores foram esquecidos, ou não receberam a devida atenção que suas obras mereciam<sup>344</sup>.

Após a publicação do texto hernandiano, houve, obviamente, outras obras gauchescas importantes, como o *Santos Vega o los Mellizos de la Flor* (1872) de Ascasubi, o *Santos Vega* (1885) de Rafael Obligado, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, sem contar o

---

<sup>342</sup> CAMPRA, Rosalba. “En busca del gaúcho perdido” in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. op. cit., p. 316.

<sup>343</sup> ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder Una arqueología del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000, p. 209.

<sup>344</sup> RAMA, Angel. *Poesia Gauchesca*. op. cit.

fenômeno do moreirismo inaugurado com os folhetins de Eduardo Gutiérrez<sup>345</sup>. Sobre os poemas de Ascasubi e Obligado, ambos retomam a lenda do “Santos Vega”, o *payador*\* invencível que teria sido derrotado pelo diabo, personificado na figura de Juan sin Ropa<sup>346</sup>. Segundo Rosalba Campra, o texto de Ascasubi teria criado uma primeira contradição no sistema gauchesco, ao negar a imagem paradigmática do gaucho como um cantor espontâneo e popular. Já Obligado teria convertido a lenda do “Santos Vega” numa prefiguração dos conflitos sociais que sacudirão a Argentina nos próximos anos: neste poema o cantor gaucho é condenado ao aniquilamento total, após ter sido vencido numa *payada* pela retórica laboral do imigrante. Finalmente, *Don Segundo Sombra* apresenta-nos o retrato mais completo do gaucho como figura mítica e ideal.

Entre o final do século XIX e o início do XX esta literatura gauchesca se expandirá em *revistas especializadas, repertórios teatrais* e círculos de cultores tradicionalistas, alimentando uma vasta produção que excede o campo gauchesco propriamente dito. Neste sentido, o conflito original nas letras argentinas entre as matrizes cultas (poesia nativista) e populares (gauchesca), que teriam fundado a literatura nacional, será mais ou menos saldado em meados do século XX, quando o repertório do chamado cancionero folclórico funde estas duas tradições. Entretanto, essa poesia nativista conservadora se caracterizará sobretudo pela sua apropriação desvirtuadora do popular e pela depuração dos elementos folclóricos de seu texto.

---

<sup>345</sup> Eduardo Gutiérrez (1851-1889) foi um autor de novelas de folhetim que se tornaram muito populares na Argentina. É de sua autoria as novelas *Juan Moreira*, *Hormiga Negra*, *Juan Cuervo* e *El Chacho*, adaptadas para o teatro, cinema e HQs. Por causa do alcance popular de sua obra e da classificação da mesma como literatura *criollista* e de massas, Gutiérrez foi considerado pela crítica mais canônica como um autor menor, responsável pela criação de personagens pouco virtuosas e que deturpavam o gosto. Contudo, sua obra *Juan Moreira*, levada ao teatro em 1884, é considerada a peça fundadora do teatro argentino, e este autor teria sido também o responsável pela invenção do moderno romance neste país. PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.

<sup>346</sup> *Cuentos y leyendas de la Argentina*. Barcelona, José Olañeta Editor, 1998, pp. 63-65.

E mais: esse nativismo, re-encenado através de uma retórica nacionalista, sobreviverá ao tempo e atravessará praticamente todo o século XX argentino, aparecendo em associações tradicionalistas, programas televisivos, festivais folclóricos e até mesmo no radioteatro dos anos 1960. É nesse contexto que a voz do gaucho Inodoro Pereira é alçada a plenos pulmões como uma forma de oposição a este discurso nacionalista, ferozmente atacado e subvertido através de sua incursão nos desfiladeiros da paródia.

## 4.2 - O Folclore

A constituição do folclore como campo de produção cultural com características próprias na Argentina data da segunda década do século XX, e seu desenvolvimento está ligado tanto ao nacionalismo cultural vigente neste período como ao fenômeno da massificação da sociedade decorrente de processos como a imigração e a urbanização. Instalado no imaginário social a partir de sua difusão nos meios de comunicação de massa, o folclore nasceu naquele país como parte integrante da cultura de massas de seu tempo, encontrando ampla acolhida no interior da música popular, em associações tradicionalistas e nos programas de rádio. De acordo com Claudio Díaz, o desenvolvimento do folclore argentino foi resultado da fixação de um conjunto de regras de produção que acabaram por constituir o que ele chama de paradigma “clássico” do folclore<sup>347</sup> - colocado em xeque décadas depois com a emergência de novos modos de produção do campo. Em todo caso, o que está em jogo quando falamos de folclorismo é a conformação de identidades, num processo sobre-determinado por critérios de inclusão e exclusão<sup>348</sup>.

---

<sup>347</sup> O paradigma clássico do folclore iria dos anos 1920 até o *boom* do folclore nos anos 1950/1960, que teria sido o responsável pela crise do mesmo.

<sup>348</sup> DÍAZ, Claudio Fernando. “El lugar de la ‘tradición’ en el paradigma clásico del folklore argentino” in *Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM - AL*, Buenos Aires, 2005. Disponível em: <http://www.uc.cl/historia/iaspm/baires/actasautor1.html>. Acesso em: 12/12/2010. JONG, Ingrid de. “Entre Indios e

Mais do que o impulso colecionista de salvaguardar valores desvirtuados pelo progresso, deve-se entender este processo de constituição de um campo de produções folclóricas na Argentina como uma disputa pelo que seria “nacional” e “popular”. No centro desta disputa encontra-se o problema da “tradição”, que longe de representar uma essência e uma continuidade evidente com o passado, deve ser entendida como uma re-elaboração discursiva de aspectos de um tempo pretérito, cujo fim seria legitimar posições dominantes no presente.

Pode-se afirmar que a “tradição” da qual se fala no folclore é uma “tradição seletiva” [...], isto é, uma determinada maneira de “construir” a relação legítima com um passado configurado por sua vez mediante um processo de seleção que supõe ênfase, omissões e silenciamentos. Esta “tradição seletiva”, que nos anos 1950 tornou-se dominante no campo, está vinculada genealogicamente com o “nacionalismo cultural”, e suas diferentes variantes e evoluções desde a época do “Centenário”<sup>349</sup>.

Quer dizer, a tradição reivindicada pelos cultores do folclore e dos movimentos tradicionalistas não deve ser entendida como uma essência auto-contida que deveria ser preservada a qualquer custo. Afinal, *a tradição funciona, em geral, menos como doutrina do que como repertório de significados*. Trata-se de uma seleção, reinterpretação e recriação de aspectos do passado. Em suma, *invenção das tradições*<sup>350</sup>.

O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na

---

Immigrantes: el pensamiento nacionalista y los precursores del folclore en la Antropología Argentina del cambio de siglo (XIX-XX)” in *Revista de Indias*, vol LXV, núm 234, 2005, pp. 405-426.

<sup>349</sup> DÍAZ, Claudio Fernando. “El lugar de la ‘tradición’ en el paradigma clásico del folclore argentino”. op. cit., p. 3.

<sup>350</sup> Sobre o tema ver: HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994. HALL, Stuart. *Da Diáspora Identidade e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006. WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. CERTEAU, Michel de. “A beleza do morto” in *A cultura no plural*. Campinas, SP: Papyrus, 1995. CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.

invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”<sup>351</sup>.

Segundo Ingrid Jong, as origens do folclore argentino devem ser buscadas nos primeiros trabalhos de resgate e recopilação realizados por antropólogos da passagem do século XIX para o XX. Os estudos pioneiros de compiladores como Juan Bautista Ambrosetti e Lehmann Nitsche contribuíram para a constituição de um campo de produção folclórica baseado em concepções essencialistas sobre a nacionalidade. Além disso, tais trabalhos efetivaram uma hierarquização dos aportes indígenas e hispânicos na conformação do “ser nacional”, de modo a se criarem marcos *de exclusão* atrelados a diferenças valorativas atribuídas a um e outro grupo. O resultado disso será a diferenciação entre o folclore “argentino” ou “*criollo*” – base da nacionalidade – e as tradições indígenas – relacionadas ao atávico e primitivo.

A substância nacional a ser preservada [...] é o *criollo*, concebido como um legado distinto e separado do indígena. Embora Ambrosetti foi o primeiro a encarregar-se da definição de “folclore argentino” centrado na tradição gaucha, Lehmann Nitsche termina por consolidar no interior dos estudos de folclore os vínculos que o pensamento nacionalista tentava estabelecer entre a literatura gauchesca, os símbolos *criollos* e as origens hispânicas<sup>352</sup>.

De qualquer forma, o início do folclore na Argentina deve ser buscado nas pautas ditadas pelo nacionalismo cultural daqueles anos, uma vez que a “questão nacional” permeou todos os aspectos da vida político-cultural de então. Neste sentido, a busca do que seria “genuinamente argentino” estaria relacionada às tentativas de afastar os supostos perigos encarnados na ameaça dissolvente derivada da imigração. Ou seja, a mudança no mapa social da nação provocada pela

---

<sup>351</sup> BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, pp. 20-21.

<sup>352</sup> JONG, Ingrid de. “Entre Indios e Inmigrantes” in *Revista de Indias*. op. cit., p. 424.

modernização da sociedade argentina fez com que certa noção de “tradição” fosse fortalecida, em oposição ao cosmopolitismo reinante. E essa noção de “tradição” estará calcada na reivindicação do gaucho mítico e do *criollo de base hispânica* como objetos de culto, que deveriam ser preservados pelo fato de representarem a “alma nacional”.

Por um lado se *argentinizava* o imigrante, mas simultaneamente as essências da argentinidade propostas lhe eram inapreensíveis; anteriores a ele, jamais se entregariam a quem tinha apenas apetências materiais. Nessa impossibilidade, nessa dupla mensagem, educou-se o recém chegado: argentino, mas sempre estrangeiro. Paradoxalmente, o bem espiritual, atributo histórico próprio de *criollos*, ou seja, dos descendentes dos espanhóis, anteriores à imigração, não seria dado ao que havia sido convocado a se integrar à nação argentina<sup>353</sup>.

Quer dizer, frente à realidade babélica representada pela imigração, recria-se através do folclore – mas não só através dele - certa tradição *criollista*, configurada a partir de elementos essencialistas e telúricos. Contudo, não se tratava da reivindicação de qualquer tradição *criollista*, haja vista que havia elementos presentes nela que não agradavam à elite de velhos *criollos*. Processar-se-ia, então, uma depuração desta tradição, visando a criação de um “*criollismo* aceitável”<sup>354</sup>.

De acordo com Claudio Díaz, o paradigma clássico do folclore argentino teria se constituído a partir da nacionalização dos gêneros, da busca de um mito de origem, da utilização do jargão gauchesco-nativista, da construção de uma geografia referencial e, finalmente, de uma estratégia de enunciação baseada na apropriação da voz do outro. Quer dizer, o folclore argentino, ou mais especificamente a música folclórica argentina, teria se formado como uma

---

<sup>353</sup> RUBIONE *apud* JONG, Ingrid de. “Entre Indios e Inmigrantes” in *Revista de Indias*. op. cit., p. 413.

<sup>354</sup> PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2006.

releitura do gênero gauchesco, reivindicando também a figura do gaúcho e relacionando o canto ao próprio destino de uma coletividade.

A canção folclórica [...] adquire de tal maneira uma dimensão ética e ideológica vinculada não somente a um caráter regional, mas a própria nacionalidade, que canto, povo, pago\* e nacionalidade ficam unidos na “tradição”<sup>355</sup>.

Em outras palavras, este amálgama entre *canto, povo, pago e nacionalidade* estará relacionado ao resgate de uma suposta identidade perdida nas ruínas do progresso. Processo semelhante ocorreu no estado do Rio Grande do Sul com a fundação do movimento tradicionalista. Criado em 1898 pelo positivista João Cezimbra Jaques, a primeira associação tradicionalista – o Grêmio Gaúcho – caracterizou-se pela tentativa de evocar o passado rio-grandense através da personificação da figura do gaúcho. Em 1948, formou-se o moderno tradicionalismo, denominado Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), cujos princípios deveriam ser difundidos por meio dos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) espalhados por todo o Brasil.

O culto a que se propõe o tradicionalismo [gaúcho] se efetua, fundamentalmente, pela recriação de um determinado modo de vida associado aos gaúchos – o que implica recriar a vida das estâncias e o passado local. De maneira geral, pode-se dizer que o eixo em torno do qual o movimento se constrói é um espaço-tempo idealizado a partir de elementos pertencentes ao imaginário local recriado segundo critérios contemporâneos, o que levaria a uma atualização do passado. É este o campo no qual o movimento atua, num processo de construção e afirmação identitária que acaba por criar uma *cultura tradicionalista*, diferente da *cultura tradicional*, com a qual, porém, mantém relações<sup>356</sup>.

---

<sup>355</sup> DÍAZ, Claudio Fernando. “El lugar de la ‘tradición’ en el paradigma clásico del folklore argentino” in *Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM – AL*. op. cit.

<sup>356</sup> MACIEL, Maria Eunice. “Memória, tradição e tradicionalismo no Rio Grande do Sul” in BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia; *Memória e (res) sentimento Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: SP: Editora da Unicamp, 2001, p. 244.

Verifica-se, assim, que tanto no folclore como nos movimentos tradicionalistas o lugar da “tradição” é o espaço das disputas simbólicas pela definição do passado. Afinal, tradição “não é (ou não é necessariamente) aquilo que sempre foi, ela é aquilo que nós a fazemos ser”<sup>357</sup>. Eu acrescentaria que ela é também aquilo que nós *gostaríamos de ser*. Isso explica porque, no caso rio-grandense, o tradicionalismo tenha sido um movimento que nasceu e implantou-se nas cidades, da mesma forma que o *criollismo* na Argentina configurou-se como movimento urbano e de massas. No entanto, em ambos os casos, busca-se recriar um modo de vida rural e idílico, situado nas antípodas da modernidade.

No entanto, na constituição do paradigma clássico do folclore argentino, se operou uma depuração de seus elementos históricos, de modo que parecesse que entre passado e presente se processava uma lógica continuidade, como vemos no trecho a seguir.

O folclore define a persistência da alma nacional, mostrando como, apesar do progresso e das mudanças externas, há na vida das nações uma substância intra-histórica que persiste. Esta substância intra-histórica é a que precisa ser salva para que um povo se reconheça sempre a si mesmo<sup>358</sup>.

Nesta fala de Ricardo Rojas fica bem clara a concepção do folclore como permanência e essência, como algo fora da história e que se assemelharia aos mitos. Além disso, observa-se que este autor estabelece uma relação iniludível entre folclore e nacionalidade, como se lê na frase: “O folclore define a persistência da alma nacional”. Ora, pouco tempo depois, Augusto Raúl

---

<sup>357</sup> LENCLUD *Apud* MACIEL, Maria Eunice. “Memória, tradição e tradicionalismo no Rio Grande do Sul”. op. cit., p. 248.

<sup>358</sup> ROJAS, Ricardo. *La restauración nacionalista. Crítica de la educación argentina y bases para la reforma en el estudio de las humanidades modernas*. Buenos Aires: La Facultad, 1922, p. 83.

Cortázar, um dos principais folcloristas argentinos, anunciará que “toda literatura autenticamente nacional é de base folclórica”<sup>359</sup>.

Nos anos 1960 este paradigma clássico do folclore já estará plenamente naturalizado, culminando no *boom* do folclore dos anos 1960/1970. Neste contexto será organizado um dos mais famosos festivais de música folclórica argentina, o Festival de Cosquín, realizado na cidade de Cosquín, província de Córdoba, durante os meses de janeiro. A primeira edição do festival ocorrerá em 1961 e desde seu início nota-se uma pretensão de tornar o evento um festival “nacional”, que agregaria as diversidades regionais e musicais sob o mesmo fundo “nacional” e “popular”. Era como se por trás da variedade de gêneros e ritmos de cada região, existisse uma unidade da música popular “argentina” de todos os tempos. O festival acabou ganhando intensa projeção nacional e internacional graças a sua difusão nos programas de rádio e televisão. Através de Cosquín foram revelados grandes talentos da música *folk* argentina, como Los Chalchaleros, Gustavo Cuchi Leguizamón, Mercedes Sosa, Los Cantores del Alba, Dúo Salteño, etc. Por causa do sucesso do evento, Cosquín ficará conhecida como a capital do folclore, e as “9 Luas” em torno das quais se organiza o festival se popularizarão em todo o país.<sup>360</sup>

---

<sup>359</sup> ROMANO, Eduardo; “Hacia un perfil de la poética nativista argentina” in *Anales de Literatura Hispanoamericana*. op. cit., p. 73-88.

<sup>360</sup> Sobre o festival, ver: <http://www.aquicosquin.org/>. Acesso em: 19/01/2011. VARELA, Amancio. *Historia del folclore y de la proyección folklórica*. Buenos Aires: Editorial Buenos Aires, 1980.



Figura 4.6 – Palco do Festival de Cosquín, 1970.

Não obstante, o *boom* do folclore vivido neste período também produzirá fissuras no paradigma clássico do folclore formado nos anos 1920. Assim, surgirão grupos que impugnarão a maneira engessada e conservadora com que este campo de produção cultural foi concebido, ao passo que os folcloristas antigos – pertencentes à chamada corrente nativista<sup>361</sup> - rejeitarão as mudanças propostas sob a justificativa de que se tratava de “modismos” desfiguradores da “tradição”. Mais uma vez nota-se que o lugar da “tradição” será o espaço privilegiado da disputa entre distintos projetos políticos, que rivalizarão para ver quem teria o poder para definir o que seria o *verdadero* “nacional” e “popular”. No centro deste embate se encontra o folclore e a música de raiz folclórica, que abarcarão desde tendências mais reacionárias aos posicionamentos mais progressistas.

---

<sup>361</sup> Segundo Romano, na década de 1920 o repertório do cancionero folclórico fundirá a tradição da poesia culta com o gênero gauchesco, criando um só *corpus* contendo três poéticas que até então não se confundiriam: *a gauchesca, a poesia culta e o folclore*. Por causa disso, surgirá um nativismo, como retórica nacionalista, de corte profundamente conservador, que verá “na preservação do folclore tradicional um meio de resistir às mudanças, salvaguardando o *status quo*” defendido pelos seus integrantes. ROMANO, Eduardo; “Hacia un perfil de la poética nativista argentina” in *Anales de Literatura Hispanoamericana*. op. cit., p. 88.

Na revista cordobesa *Hortensia*, criada em pleno *boom* do folclore argentino, tal disputa se converterá em matéria prima para que seus escritores e humoristas gráficos componham piadas, charges e tiras cômicas, de modo a satirizar-se o embate entre folcloristas “tradicionalistas” e “renovadores”. Ora, isso se explica pelo fato de *Hortensia* estar situada no epicentro de tal embate, por causa da realização na província de Córdoba do festival de Cosquín. Na imagem abaixo, publicada nesta revista em 1974, Crist retrata com muito bom humor a linguagem festivaleira do festival, ironizando várias situações relacionadas ao universo do folclore e da música folclórica argentinas. Assim, na primeira situação vemos no palco de Cosquín um cantor (ou *payador*\*) completamente bêbado, saindo carregado pelos seguranças do evento e gritando as seguintes palavras que remetem à “seiva mineral” a la Jaime Dávalos e Tejada Gómez (como veremos a seguir): “E o vinho de qualidade e... hic! Hic! Abaixo a água mineral! Mínima!! E o vinho macho, incorporado e sem soda...”. Mais abaixo, brinca-se com a ideia de “tradição genuína”: ao chamar ao palco o número de um dos mais *auténticos cultores dos costumes de nosso campo*, o apresentador de Cosquín é ironicamente laçado pelo gaucho. Na terceira situação, parodia-se a poesia musicalizada *El payador perseguido*, composta por Atahualpa Yupanqui<sup>362</sup>. Finalmente, a última piada recai sobre o violeiro que teria vindo de várias *peñas*\* com o seu violão quebrado – provavelmente tocaria mal e alguém o teria acertado na cabeça, ou seria um cantor briguento. Enfim, a aparição de Inodoro Pereyra na revista *Hortensia* está totalmente conectada a este contexto de efervescência do folclore na Argentina, o

---

<sup>362</sup> Atahualpa Yupanqui (1908-1992) é o pseudônimo de Héctor Roberto Chavero, um dos mais importantes divulgadores de música folclórica argentina. É tido como um dos precursores da música de protesto latino-americana, e suas composições foram interpretadas por Mercedes Sosa, Victor Jara, Alberto Zitarrosa, Andrés Calamaro e até mesmo Elis Regina. O pseudônimo vem do quechua *Ata: viene; Ku: de lejos; Alpa: tierra; Yupanqui: narrarás, has de contar*, e significa “aquele que vem de terras distantes para contar algo”

que permitirá que desenhistas e humoristas gráficos argentinos tratem o tema com sarcasmo e em chave humorística.



Figura 4.7 – “¡Aquí Cosquín!” por Crist.

### 4.3 - O radioteatro gauchesco

A inserção do teatro nas principais emissoras rádiais argentinas no começo dos anos 1920 formou o chamado “radioteatro”, gênero relacionado à dramatização de histórias a partir de componentes sonoros – música, efeitos de sonoplastia e diálogos. De acordo com María Inés García, o surgimento do radioteatro está associado à emergência de uma cultura do rádio na Argentina moderna, servindo como entretenimento e também como meio de integração para os muitos imigrantes recém chegados. Neste sentido, as transmissões radiofônicas foram um importante *veículo da modernidade*, permitindo o acesso aos bens simbólicos.

No final da década de 1920 a radiofonia se coloca a serviço da promoção literária. Surge um novo estilo de revista, desconhecido até então: a “revista oral” [...] Logo o teatro ingressa na rádio, constituindo-se o radioteatro em um gênero de grande importância pela popularidade que alcança. Tem sua época de esplendor nos anos 40 e 50. Como em outros lugares do país, despertou a imaginação das pessoas e seus episódios eram seguidos e esperados diariamente com absoluta adesão<sup>363</sup>.

Assim sendo, um dos temas mais importantes tratados pelo radioteatro do período era o gauchesco, por conta de sua vigência e transcendência no interior da cultura nacional. Ou seja, tal e qual o folclore e a música popular, o radioteatro também se constituirá na Argentina em franco diálogo com as problemáticas do nacionalismo cultural, participando do processo de conformação de identidades e de reinterpretação do passado à luz de questões do presente. Por conta de seu alcance e difusão massiva, ele fez-se muito popular e teve uma inserção significativa no cotidiano das pessoas.

Para Beatriz Seibel as raízes do radioteatro devem ser buscadas no teatro gauchesco e no circo *criollo*, surgidos entre o final do século XIX e início do XX no contexto de difusão do discurso *criollista* na Argentina. Ambos os gêneros teriam nascido como uma sorte de continuação com um teatro de corte popular, colocando em cena cômicos ambulantes que perambulavam de localidade em localidade em busca de público. Tanto o teatro gauchesco como o círculo *criollo* se caracterizariam pela linguagem exagerada e caricaturesca e por apresentarem obras recheadas de emoções violentas. É por este motivo que o radioteatro – herdeiro de ambas as

---

<sup>363</sup> GARCÍA, María Inés. “Músicos de radio: Tito Francia y la práctica de los músicos estables en las emisoras radiales” in *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, México, 2002. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/indice.html>. Acesso em: 15/08/2010. GARCÍA, María Inés. “Música y radio en Mendoza, Argentina: la practica musical de Tito Francia” in *Latin American Music Review* - Volume 24, Number 2, Fall/Winter 2003, pp. 252-269.

tradições - se constituirá como um gênero marcado pelo exagero e pelo acento dramalhão, já que se tratava de trabalhar com emoções básicas dos expectadores<sup>364</sup>.

Além disso, as emissões radioteatrais apresentarão a estrutura da novela de folhetim e do drama gauchesco, já que a ideia era manter a fidelidade do público e impedir que este perdesse o interesse. Combinando números de música popular e canções folclóricas com cenas do ambiente campeiro, o radioteatro seguirá a linha gauchesca, trazendo novas versões para mitos como *Martin Fierro*, *Juan Moreira* e *Hormiga Negra*.

Segundo nos conta María Inés García, o sucesso das transmissões radiofônicas teve como conseqüência a profissionalização do meio, e tornou-se bastante comum as emissoras de rádio contratarem músicos estáveis para tocarem ao vivo durante a sua programação. Estes espetáculos musicais oferecidos contavam com a presença de um auditório entusiasmado, que às vezes se aglomerava em longas filas quando se tratava da apresentação de algum cantor reconhecido. Assim sendo, tanto locutores como músicos de rádio se converterão em figuras muito populares neste período, participando, além disso, das disputas pela definição do que seria a música folclórica e qual deveria ser seu papel social. Este é o caso do músico mendocino Tito Francia e do locutor de rádio Armando Tejada Gómez.

Tanto um como o outro participarão de um importante movimento de renovação da música folclórica argentina que ficará conhecido como *Movimento Novo Cancioneiro*<sup>365</sup>. Neste ponto, observa-se que folclore, música e radioteatro gauchescos eram temas correlacionados nos anos 1960 e 1970 argentinos, estreitamente vinculados às problemáticas da identidade nacional.

---

<sup>364</sup>Disponível em:

<http://ia700204.us.archive.org/2/items/RadioteatroCircoCriolloYTeatroGauchescoConBeatrizSeibel/Seibel001.mp3>.

Acesso em: 13/09/2010.

<sup>365</sup> Tejada Gómez, inclusive, é considerado o grande propulsor do Movimento.

No marco do processo de *boom* do folclore nos anos 1960, surgirá um grupo de poetas e músicos argentinos defendendo a necessidade de renovação da canção popular, acompanhada de um novo olhar voltado para as problemáticas sociais do país. Essa viragem em direção ao popular, imbuída de uma conotação política, produzirá as músicas de protesto dos anos 1960, cujos precursores foram Atahualpa Yupanqui (no caso argentino) e Violeta Parra (no caso chileno).



**Figura 4.8** - Atahualpa Yupanqui no festival de Cosquín, 1979.

Na Argentina, o início do movimento se deu com o lançamento em 1963 do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. Tratava-se de um documento escrito pelo locutor e compositor Armando Tejada Gómez e assinado por vários artistas, como Mercedes Sosa, Tito Francia e Oscar Matus, e que continha duas idéias principais: a renovação do cancionero e a concepção de uma música “nacional”<sup>366</sup>. De forma resumida,

O Manifesto deste movimento define ao Novo Cancionero como uma busca artística e social; representa um conceito de folclore como algo vivo, em movimento, com a reivindicação do homem comum e de suas problemáticas sociais e uma abordagem estética renovadora. Manifesta-se contra a hegemonia de Buenos Aires sobre o interior

---

<sup>366</sup> GARCIA, Tânia Costa. “Nova Canção: Manifesto e Manifestações Latino-Americanas no Cenário Político Mundial dos anos 60”. Disponível em: <http://www.uc.cl/historia/iaspm/baires/articulos/costagarcia.pdf>. Acesso em: 08/09/2010. GARCIA, Tânia Costa. “A canção folclórica argentina e as reconfigurações do nacional no cenário político ideológico dos anos 50” in *IX Encontro Internacional da ANPHLAC*; Goiânia, julho de 2010.

do país, do nível político ao cultural. Coloca em cena a tensão entre a concepção essencialista e tradicionalista do folclore, funcional à construção mítica da identidade nacional, e a concepção do cancionero como expressão de uma problemática real e contemporânea, uma identidade renovada<sup>367</sup>.

É importante dizer que o movimento nasceu no contexto de crescente consumo de música de raiz folclórica, além de estar intimamente associado ao boom do folclore. Segundo Pablo Vila, tal processo estava vinculado também à nacionalização da classe média, à migração interna, a queda do peronismo em 1955 e ao fracasso do projeto desenvolvimentista<sup>368</sup>.

De qualquer forma, o mais importante é perceber como a Nova Canção foi um movimento musical-literário que pretendia conjugar tradição com renovação, e isso explica o embate que o grupo travou com os “folcloristas tradicionais” – conceito que pode parecer um paradoxo, mas que no contexto dos anos 1960 não era. Na verdade, no cerne da polêmica se encontrava uma disputa pelos sentidos de “nacional”, uma vez que os “essencialistas” pregavam a necessidade de “congelar” práticas do passado, ao passo que os “renovadores” diziam que era preciso atualizar o repertório da música folclórica a fim de adaptá-la às problemáticas do mundo moderno e cosmopolita.

Entretanto, tanto um grupo como o outro serão ironizados por Roberto Fontanarrosa através da HQ Inodoro Pereyra. Enfim,

O nativismo, como retórica nacionalista, sobreviverá a sua crise e decadência no campo literário. Nas associações tradicionalistas [...]; na verborragia dos condutores de audições radiais e ainda televisivas, que também animam festivais folclóricos provincianos.

Um talentoso desenhista – e narrador – atual, o rosarino Roberto Fontanarrosa, conseguiu excelentes efeitos humorísticos com o pastiche ou a paródia de dita retórica na

---

<sup>367</sup> GARCÍA, María Inés. “El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza”. Disponível em: [www.uc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/MariaInesGarcia.pdf](http://www.uc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/MariaInesGarcia.pdf). Acesso em: 08/09/2010.

<sup>368</sup> *Apud* GARCÍA, María Inés. “El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza”. op. cit.

sua HQ *Inodoro Pereyra*, publicada desde começos dos anos 70 na revista *Hortensia* e logo em outros meios, como o popular diário *Clarín*<sup>369</sup>

#### 4.4 - *Imitando aos Imitadores*

Como já dissemos em outro momento deste texto, a aparição de Inodoro Pereyra na imprensa cordobesa em 1972 coincide com a comemoração do centenário da publicação da primeira parte do poema *Martín Fierro*, de José Hernández. Não é por acaso, portanto, que Fontanarrosa tenha se inspirado neste clássico da literatura argentina para compor sua personagem. Contudo, Inodoro surge para ser muito mais que um espelho do *Martín Fierro*, ainda que para isso seu criador recorra a uma linguagem já conhecida e bastante difundida na Argentina.

Mas o que Fontanarrosa parodia exatamente? A partir de quais estratégias gráfico-textuais se passa de um discurso épico para outro paródico? Trata-se de uma paródia ou seria mais apropriado falar-em em paráfrase? Voltemos, assim, ao episódio inicial da série. Em “Cuando se dice adiós” é muito clara a referência ao modelo do “gaucho prófugo” consagrado em Hernández, isto é, o gaucho como um fora da lei, que por conta disso é obrigado a internar-se em *Tierra Adentro*\*, como um renegado. O episódio começa com a seguinte descrição do narrador: “Largado na vida de errante boêmio, Inodoro Pereyra, o renegado, entrou na *pulpería*\*”. Com uma expressão hirsuta e desconfiada, a personagem cumprimenta aos demais paisanos: “-*Buenas e santas*”. Segue o narrador: “Fez-se um silêncio pontiagudo como canivete e lá fora o *crepín*\* chorava como se tivesse apanhado”. Entra, então, a patrulha policial intimando o *renegau* a entregar-se. “-Entregue-se, Inodoro, somos poucos mas estamos bem montados!”. Com uma

---

<sup>369</sup> ROMANO, Eduardo. “Hacia un perfil de la poética nativista argentina” in *Anales de Literatura Hispanoamericana*. op. cit., p. 88.

expressão selvagem o gaúcho exclama: “-Ahijuna con la lobuna\*! Os brancos de Villegas\*. Mas um filho do meu pai não se rende!”. “Um raio, uma luzinha de bravura cruza pelo olhos claros de Inodoro, que é uma doninha enfurecida”. “A luta era iminente. Inodoro era uma lança, um alarido de coragem, um tubérculo ancestral”. Assim, um dos soldados resolve ficar do lado do *renegau* e os dois, unidos, derrotam aos policiais, numa batalha descomunal: “A luta foi cruel e muita, quatrocentos touros selvagens contra dois gaúchos transformados no mesmo diabo, um rodopiar de sabres, ponchos, boleadeiras\* e bombilhas\*”. O soldado, então, propõe a Pereyra que fujam para as *tolderías\**, ao que este responde: “- Sabe o que acontece? Li isso em algum lugar e eu quero ser original”. A aventura termina com as duas personagens separando-se e “duas lágrimas rolaram pela cara de Inodoro”.



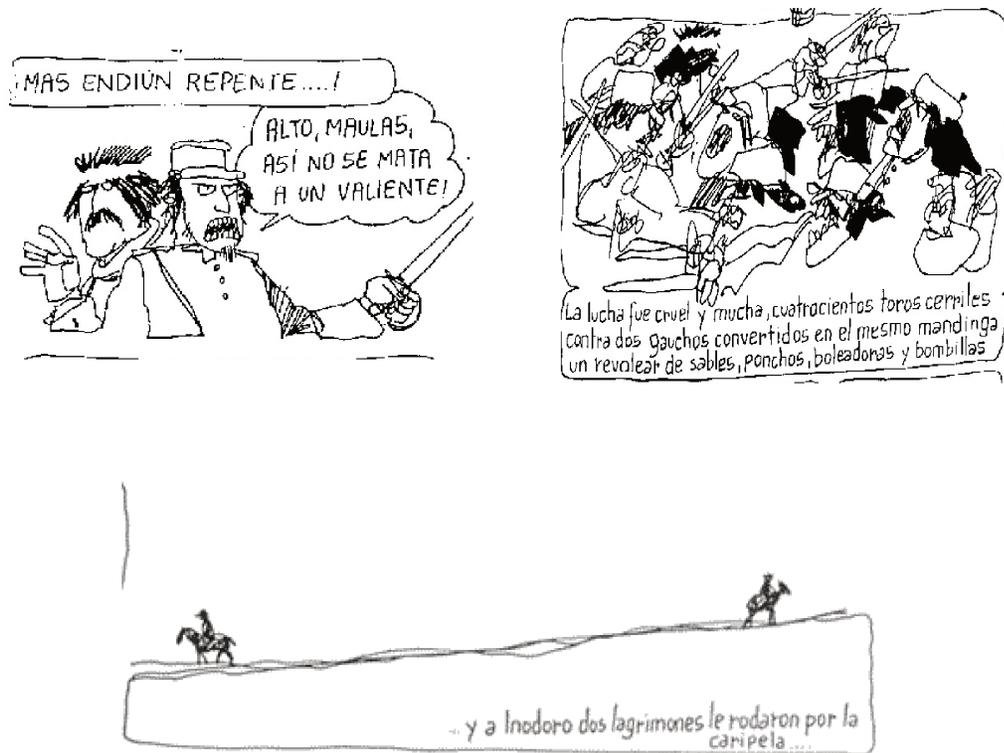


Figura 4.9 – “Cuando se dice adiós”.

Segundo Juan Sasturain, este primeiro episódio que abre a série se sustenta a partir da alusão a uma dupla linguagem: “o jargão festivo e nativista da metáfora exagerada e obscura da “seiva mineral” de Jaime Dávalos e dos fragmentos narrativos de Tejada Gómez, e a ênfase declamatória própria do radioteatro nos diálogos”<sup>370</sup>. Em relação ao tipo de narração empregada por Tejada Gómez, talvez possamos exemplificá-la através da letra “Canción con todos”, uma de suas composição musicais mais importantes e que é considerada por muitos como o hino da América Latina.

Salgo a caminar  
 Por la cintura cósmica del sur  
 Piso en la región

<sup>370</sup> SASTURAIN, Juan. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1995, pp. 194-95.

Más vegetal del tiempo y de la luz  
Siento al caminar  
Toda la piel de América en mi piel  
Y anda en mi sangre un río  
Que libera en mi voz  
Su caudal.  
Sol de alto Perú  
Rostro Bolivia, estaño y soledad  
Un verde Brasil  
Besa a mi Chile cobre y mineral  
Subo desde el sur  
Hacia la entraña América y total  
Pura raíz de un grito  
Destinado a crecer  
Y a estallar.

Neste trecho observa-se a presença de um discurso grandiloquente, construído a partir de metáforas inusitadas (como, por exemplo, “cintura cósmica do Sul”), comparações (sangue comparado a rio), hipérboles (“pele da América na minha pele”) e prosopopéias (“Rosto Bolivia estanho e solidão”). Sobre o jargão festivo e nativista utilizado por Jaime Dávalos, pode-se encontrá-lo em letras como a seguinte:

Vengo del ronco tambor de la luna  
en la memoria del puro animal  
soy una astilla de tierra que vuelve  
hacia su antigua *raíz mineral*.  
Soy el que canta detrás de la copla  
el que en la espuma del río ha'i volver  
paisaje vivo mi canto es el agua  
que por la selva sube a florecer. [Grifo nosso]

Nesta canção chamada “Vidala del nombrador” pode-se intuir como seria esta retórica exagerada da “seiva mineral” *a la* Jaime Dávalos. Com letra deste último e música de Eduardo Falú, percebe-se que a canção foi construído com imagens de difícil apreensão, que não obstante seu tom elevado, bem que poderiam ser lidas em chave cômica: “ronco tambor da lua”, “memória do animal puro”, “haste da terra que volta a sua raiz mineral” etc. Ora, a paródia dessa retórica festivaleira e exagerada de Tejada Gómez e Jaime Dávalos é bastante evidente nos quadrinhos de Fontanarrosa, sobretudo nas intervenções que o narrador faz nas histórias: “A luta era iminente. Inodoro era uma lança, um alarido de coragem, *um tubérculo ancestral*”. “Crescendo pelo húmus ancestral e enigmático, trepando pela seiva emancipada de pássaros violados e adolescentes”. “O sol invertebrado cósmico e febril, se pôs maníaco e fértil sobre a terra generosa qual uma indômita moela passional”<sup>371</sup>.

Além disso, no primeiro episódio também temos uma alusão ao tango “Anclao em Paris” de Carlos Gardel - “Largado na vida de errante boêmio” - e à *zamba*\* “Trago de sombra” – “[...] desangra llorando su canto el crespín”. Mas o mais importante desta primeira história é a referência ao canto final da *Ida* do *Martín Fierro*, momento no qual o gaucho de Hernández e seu amigo Cruz decidiram fazer a travessia da fronteira, internando-se em *Tierra Adentro*.

Cruz y Fierro, de una estancia  
una tropilla se arriaron;  
por delante se la echaron  
como criollos entendidos  
y pronto sin ser sentidos,  
por la frontera cruzaron.

---

<sup>371</sup> Estou me referindo aos episódios “Cuando se dice adiós”, “Toda la verdad sobre el Mendieta” e “Hasta la hacienda baguala...”, publicados originalmente nos números 25 (?), 34 e 50 da revista *Hortensia*, respectivamente.

Y cuando la habían pasao,  
una madrugada clara  
le dijo Cruz que mirara  
las últimas poblaciones;  
y a Fierro dos lagrimones  
le rodaron por la cara  
(MF, Ida, canto 13, p. 66. Grifo nosso)

De acordo com Jeans Andermann, a travessia da fronteira tornou-se uma espécie de *cena bisagra* na história argentina, momento no qual civilização e barbárie atingem o ponto de maior contaminação e onde se funda uma narrativa sobre as origens de uma nação. Sobre este episódio voltarão muitos e muitos literatos e artistas argentinos, de Mansilla à Güiraldes, dos gauchos de Rapela à Borges. Entretanto, caberia perguntar-se o que a volta a este gesto fundador poderia nos dizer. O que a reescritura desta cena de “olhar para o rumo que o sol se põe” e contemplar o *deserto* significaria?<sup>372</sup>

Ora, no gênero gauchesco é recorrente a referência de uma personagem a outra, de modo que uma não pode se furtar de render tributo ao modelo anterior. Assim, Hilario Ascasubi se declara continuador do legado de Hidalgo, e por sua vez é homenageado por Estanislao Del Campo através da personagem “Anastasio el Pollo”. Até mesmo José Hernández teria rendido tributo a uma obra anterior, *Los tres gauchos orientales*, do uruguaio Arturo Lussich.

Ao tempo em que os autores da gauchesca se esforçam, quase unanimemente, por demonstrar que eles simplesmente copiam a vida, que nos seus textos somente se deve buscar a mera realidade transposta em palavras [...] e que nada mais distante deles que o intento de uma dicção literária e artística para a qual não se sentem capacitados [...], ao mesmo tempo se inscrevem todos [...] num movimento literário, declarando-se continuadores, aperfeiçoadores, meros discípulos e raras vezes discrepantes com os autores e obras do passado. Em poucas ocasiões se poderá comprovar de maneira tão

---

<sup>372</sup> ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder*. op.cit.

evidente como a literatura nasce da literatura e por sua vez engendra literatura, nesta sucessão que vai de pais a filhos, de mestres a discípulos, de textos em textos<sup>373</sup>.

Com Inodoro Pereyra - exemplo de *intertextualidade permanente, de crítica e de humor* - a coisa não foi diferente, pois sua vida parece refletir de maneira paródica tanto ao Martín Fierro de Hernández como a muitos outros gauchos anteriores. Como exemplo, cito o conto “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz” de Jorge Luis Borges, com o qual o *renegau* também parece dialogar. Neste conto de 1946, Borges narra a trajetória do gaucha Tadeo Isidoro Cruz, cuja existência parece parodiar ao *Martín Fierro* de Hernández, tal e qual fará Fontanarrosa anos depois nos quadrinhos. Inclusive, na biografia de Isidoro Cruz observa-se a mesma escolha pela vida de prófugo e renegado, que será o fio condutor do episódio inicial do primeiro tomo das aventuras de Inodoro Pereyra. Durante sua saga, o gaucha borgiano percebe que o outro era ele mesmo, e decide então lutar ao lado de Martín Fierro contra os soldados. Contudo, “Tadeo Isidoro Cruz teve a impressão de ter *já vivido esse momento* [...] [e] compreendeu que as armas e o uniforme já lhe estorvavam”<sup>374</sup>. Quer dizer, a similitude dos nomes *Inodoro/Isidoro* talvez não seja casual, pois é bem possível que o *Negro* tenha lido este conto antes de criar o seu poema telúrico e tenha feito um trocadilho com o nome da personagem borgiana.

De qualquer forma, permanece a questão de saber se Inodoro Pereyra é uma homenagem ao povo argentino, tal e qual Asterix será para o povo francês, ou se é uma análise desmistificadora de uma história construída a partir da negação da própria história, enquanto mito de origem de uma nacionalidade. Afinal, pode-se considerar o episódio “Cuando se dice adiós”

---

<sup>373</sup> RAMA, Angel. *Poesia Gauchesca*. op.cit. 1977, pp. XLIV-XLV.

<sup>374</sup> A sugestão sobre a similitude entre as personagens Isidoro/Inodoro aparece no texto de Rosalba Campra, “En busca del gaucha perdido”. BORGES, Jorge. L. “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” in *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005, pp. 65-69.

um *rapto de originalidade*, já que Fontanarrosa deliberadamente homenageia e rouba uma cena do *Martín Fierro*. Neste sentido, Inodoro Pereyra poderia muito bem ser um dos filhos de Fierro, como tantos outros anteriores a ele o serão.

Por outro lado, devemos ressaltar também que a volta a este começo não teve o objetivo de repetí-lo, já que a atitude do nosso gaúcho fugiu totalmente ao protocolo. Inodoro não faz a travessia da fronteira; sua decisão é não entrar *no deserto incomensurável, aberto*. O jogo entre homenagem à gauchesca e negação da gauchesca é muito claro aqui. Inclusive, isso pode estar relacionado à alcunha escolhida por Fontanarrosa para o seu gaúcho: *el renegau*. “Porque de guri renegava muito ao meu pai”.

Mas por que este bravo gaúcho teria renegado ao seu pai? Que sentidos comporta a alcunha escolhida por Fontanarrosa para referir-se a sua personagem? Ora, a figura do “renegado”, difundida através da poesia gauchesca e da literatura de fronteiras oitocentista, é bastante conhecida de todos os argentinos e se refere àqueles que decidiram abandonar a sociedade branca, indo viver entre os indígenas. O renegado é, sobretudo, um arquétipo, embora existam muitos exemplos históricos dessa típica figura da *fronteira*: Manuel Baigorria, Manuel Ramallo, Miguel Graneros, Juan de Dios, os muitos *blandengues* desertores etc. Como aquele que se *distanciou da “cristandade” e foi embora viver entre os “infieis”*<sup>375</sup>, o renegado carrega o estigma social da traição, por causa de sua ousadia imperdoável de ter renegado à sociedade *criolla*.

Ademais, a noção de “renegado” pode relacionar-se a uma das acepções do termo “gaúcho”, que diz respeito a sua orfandade e condição de filho natural desta terra, ou seja, filho

---

<sup>375</sup> MAYO, Carlos A. e LATRUBESSE, Amalia. *Terratenientes, soldados y cautivos: la frontera, 1737-1815*. Buenos Aires: Biblos, 1998.

de um pai ausente. Recordando também que *pátria* significa “descendência”, é significativo que a alcunha que carrega Inodoro Pereyra seja uma negação da figura paterna.

Saber quem é o pai é ter um sobrenome, uma identidade clara, saber quem sou e de onde venho. Talvez a dificuldade de enraizamento dos argentinos, o sentimento de estranho no paraíso e a obsessão pela identidade nacional sejam conseqüência da sensação de orfandade que se arrasta desde a colônia<sup>376</sup>.

Quer dizer, os quadrinhos de Pereyra dialogam o tempo todo com a tradição gauchesca da qual eles são tributários, a partir de um jogo que oscila entre a negação e a afirmação. Melhor dito, negam suas raízes através da afirmação das mesmas, burlando dessa paternidade forjada e artificial.

Resumindo: Inodoro Pereyra é uma personagem da HQ argentina que inaugura sua narrativa através do *roubo* de uma cena do *Martín Fierro*, que acabou se tornando por sua vez uma cena fundacional da história deste país: o momento em que o gaúcho e/ou homem branco decide abandonar a “civilização” com o objetivo de internar-se em terras “bárbaras” para viver entre os “infieis”, a chamada travessia da fronteira (*cruce de la frontera*). Contudo, a volta a este início não tem o objetivo de repetir uma história já antes vivida, posto que, diante da opção de entrar no deserto, Pereyra simplesmente decide buscar outros caminhos.

#### **4.5 – Um gaúcho cantor**

No final do capítulo 3, explicamos que o gaúcho reivindicado pela geração do Centenário como símbolo de argentividade foi o gaúcho cantor, *aquele que anonimamente deambula pelo pampa chorando seus males em solidão*. Com efeito, o cantor é uma das figuras-chaves da

---

<sup>376</sup> SCHEINES, Graciela. *Las metáforas del fracaso. Sudamérica ¿geografía del desencuentro?*. Havana: Ediciones Casa de las Américas, 1991, p. 26.

literatura gauchesca, e seu canto sustenta o edifício sobre o qual estão assentadas as convenções do gênero. Apesar de toda sua visão negativa sobre o gaúcho argentino, Sarmiento não pôde deixar de comparar o gaúcho que canta com os bardos da Idade Média, reconhecendo a qualidade poética de suas composições. No *Martín Fierro*, canto e vida são uma única coisa: o gaúcho vive para cantar e canta para viver, e não deixa de ser simbólico que no momento em se efetua a travessia da fronteira, Fierro quebra seu violão. Enfim, o trecho abaixo extraído do poema de Hernández ilustra muito bem a importância do canto para a conformação do gênero gauchesco.

*Aquí me pongo a cantar,  
al compás de la vigüela\*  
que al hombre que lo desvela  
una pena extraordinaria,  
como el ave solitaria  
con el cantar se consuela.*  
(MF, Ida, I, p. 15)

No entanto, nos quadrinhos de Inodoro Pereyra, esta função poética ligada ao canto é ridicularizada e desmistificada. O gaúcho de Fontanarrosa até que tenta cantar, mas no geral ele desafina horrivelmente. Sua pena extraordinária está mais para *pena ordinária*. Vejamos os quadrinhos a seguir.





Figura 4.10 – “Recital”<sup>377</sup>

Nesta seqüência, é muito interessante a consciência performática que a personagem parece ter, e que contraria totalmente a ideia do canto como uma característica *intrínseca e natural* ao gaúcho, e não uma mera habilidade que poderia ser desenvolvida. Inodoro Pereyra parece cantar diante de um grande público, exibindo seus melhores dotes como cantor. Ele faz improvisações, dedilha alucinadamente as cordas de seu violão, faz caras e bocas... Ou seja, desnaturaliza-se a ideia de que o gaúcho seria um cantor nato, já que a seqüência brinca com a questão do artifício e da natureza em relação ao canto. Contudo, as onomatopéias e a anatomia expressiva da personagem não dão lugar a dúvida: nosso gaúcho é um tremendo de um desafinado e parece não se importar muito com isso. “O *crespín* tem uma pena, que não me importa em saber, que vá chorar no templo e pare de encher o saco”. Além disso, nestas “coplas de Inodoro”, parece recordar-se que música e canto são questões mediatizadas pelo mercado, como o *renegau* deixa claro no final: “Pra quem não gosta do meu canto, tenho uma coisa prevista, que compre outra *vigüela*\* ou que compre outra revista”.

<sup>377</sup> “Isso que vou interpretar foi feito por mim e se chama “Versos de Inodoro”./ O Crespín canta sua dor, que eu não me importo em saber, que vá cantar no templo e pare de encher o saco/ Pra quem não gosta do meu canto, tenho uma coisa a dizer, que compre outra viola, ou que compre outra revista” [Tradução nossa]

Já no episódio “Payada con un negro” é retomado o mesmo tema do duelo entre Martín Fierro e o Negro, que desta vez tem nome: “Mandinga”. Assim como seu símile da literatura, também Inodoro se mostra preconceituoso com o *payador* mulato, “- Que eu saiba os índios são conhecidos por “infieís”, mas os negros são reconhecidos apenas pela cor”, o que nos faz lembrar das palavras de Fierro: “-A los blancos hizo Dios,/ a los mulatos San Pedro,/ a los negros hizo el diablo/ para tizón del infierno” (MF: Ida, Canto VII, p. 40). Inicia-se, então, a *payada*. Mandinga se mostra bastante virtuoso nas composições de seus versos, e tudo indica que ganharia do gaúcho: “-Quem pode diferenciar um bidê de uma Privada?”, diz em tom desafiador. “A pergunta era um golpe baixo. Um furúnculo telúrico pareceu brotar no bordão de Inodoro”. O gaúcho, então, ataca: “Não posso cantar com este violão que está com as cordas desafiadas, a boca quebrada e as cravelhas bichadas”. Mais uma vez o negro se sai bem: “Vá ao violeiro. Proteste pelas cordas, proteste pela boca, proteste pelas...”. Inodoro, então, arremata: “-O quê? Nunca ouviu falar dos cantores de protesto, caralho?”.





Figura 4. 11 – “Payada con un negro”

Em “*Payada con un negro*”, encontramos referências à literatura gauchesca através do *Martín Fierro*, ao folclore argentino através da lenda do Mandinga\*, e à música de protesto dos anos 1960 e 1970. Ademais, neste episódio observa-se que Inodoro Pereyra, além de não ser um cantor típico, tampouco é um exímio *payador*; já que o negro lhe vence facilmente no duelo de violas. Contudo, o mais divertido desta sequência é que a suposta braveza do gaúcho - representada no quadrinho em que Inodoro está com o olhar crispado de cólera e no qual temos uma interferência do narrador (“A pergunta era um golpe baixo. Um furúnculo telúrico pareceu brotar no bordão de Inodoro”) – é desconstruída no arremate final da historinha: Inodoro surpreende com a saída genial expressa na última vinheta (“-O quê? Nunca ouviu falar dos cantores de protesto, caralho?”). Ou seja, diante do desafio proposto por Mandinga, Pereyra se acovarda, abrandando. O cenho franzido da personagem indicado pelo *close-up* do segundo quadrinho se desanuvia no último através de um plano inteiro, onde não há mais sombras de *furúnculos telúricos*.

De qualquer forma, mesmo sendo um cantor bem às avessas, Inodoro Pereyra não deixa de cantar, servindo-se para tanto dos muitos modelos oferecidos pela história argentina

relacionados ao gaucho cantor. Da literatura gauchesca à música de raiz folclórica, o amálgama canto e nação se faz presente e o *renegau* não poderia ignorar este fato. Armando Tejada Gómez costumava dizer: “Cantando hei de opinar”, retomando assim um dos refrões do *Martín Fierro*: “canto opinando que es mi modo de cantar” (*MF: Volta: Canto I*, p. 69). Enfim, mesmo cantando mal, Pereyra rende tributo ao *topos* do gaucho que canta, o que nos faz lembrar da canção composta por Horácio Guarany e interpretada por Mercedes Sosa em 1977: “Si se calla el cantor calla la vida/ porque la vida, la vida misma es todo un canto”.



**Figura 4.12-** Capa da composição "Si se calla el cantor", de Horacio Guarany & Mercedes Sosa, Philips, Buenos Aires, 1977.

#### 4.6 – Um *gaucho malo*

Além do modelo do gaucho cantor, os quadrinhos de Inodoro Pereyra também brincam com o protótipo do *gaucho malo* cunhado por Sarmiento. Em “Silencio y muerte de un maboretá” Fontanarrosa se refere a este modelo parodiando a seguinte passagem do *Martín Fierro*, “¡Yo juré en esa ocasión/ ser más malo que una fiera!” (*MF – Ida, VI*: p. 36). Tal frase foi dita pelo gaucho de Hernández depois da sucessão de desgraças ocorridas na sua vida: após desertar do exército e encontrar o seu rancho vazio, sem sua mulher e sem seus dois filhos, ele decide deixar de ser manso para se tornar *gaucho matrero*. No episódio em questão, Don Inodoro

afirma já no primeiro quadrinho: “Hoje quero ser injusto”, explicando em seguida suas razões para isso: “porque cresce em mim o mosto socavão e cereal, planetário e caudaloso, o anelado encanto, feroz, ecumênico e réptil do protesto. Me retorça a índole rumorosa, subversiva e turva de uma matilha impudente, incendiada por borrachudos febris e raivosos. Por que a falsa difteria levou de mim o meu melhor porco? Por que a desgraça me açoita desse jeito? Não existe Deus para o gaúcho pobre” . Neste sentido, o leitor fica sabendo que tal e qual o *Martín Fierro*, o *renegau* também tem uma vida repleta de “desgraças”: no caso, o seu porquinho teria morrido por uma difteria. Todavia, o ato de injustiça cometido pelo gaúcho para aliviar seu sofrimento não é matar a um negro e se meter em brigas, como o faz seu símile literário. A injustiça que comete Inodoro Pereyra é simplesmente matar com uma pisadela a um louva-a-deus (mamboretá), o que produzirá um sonoro “Crunch”.



Figura 4.13- “Silencio y muerte de un mamboretá”

Aliás, esta mesma cena presente na *Ida do Martín Fierro* (Canto VI) é parodiada no episódio “Pa qué mentar mi tapera”. Nele Inodoro decide voltar para o seu rancho após três dias longe de casa. *Com intuição baqueana*, seu *cavalo criollo* o leva até seu pago com muita má vontade e a galope curto, mas chegando lá não encontram ninguém, nem o Mendieta, nem a

Eulogia, nem nada. Inodoro se desespera: “Que ventos me castigaram para eu ficar tão pobre?”. No entanto, a personagem coloca as mãos no queixo de modo pensativo e conclui: “Eita. Este não é o meu rancho”. O gaúcho, então, dirige-se ao seu *flete*\*, dizendo: “Onde me trouxeste porqueira de animal?”. O episódio termina com a inserção de um balão de pensamento e a antropomorfização do cavalo, que pensa: “Pelo que me dá de comer, o que é que ele queria? Uma excursão guiada?”.



Figura 4.14 – “Pa que mentar mi tapera”<sup>378</sup>

Voltando à paródia do gaúcho malo e aos limites da valentia do nosso gaúcho, são ilustrativos os episódios “Eulogia”, “El leonero” e “El Escorpión Resolana”. No primeiro, temos

<sup>378</sup> “Só o silêncio filoso como uma adaga esperava a Inodoro/ - Ninguém!/ - Meu rancho de tábua é só uma tapeira Onde está o meu cachorro? E a minha Eulogia?/ - De certo alguma peste os pegou. O carbúnculo, a herpes ou uma epidemia de empachamento. Por aí andará o Mendieta toureando nas portas do Paraíso/ - Que ventos me castigaram para eu ficar tão pobre?/ - Eita, este não é o meu rancho/ - Onde me trouxeste porqueira de animal?/ - Pelo que me dá de comer, o que é que ele queria? [Tradução Nossa].

a cena do seqüestro da Eulogia pelo renegau. Quando o pai da moça, caracterizado como uma “coruja pampeana” de tão bravo que era, percebe que sua filha estava sendo cortejada pelo gaúcho, a coisa se complica. Então, Pereyra se enche de valentia para enfrentar o pai da Eulogia, e como um “malón\* ébrio de argentinidade”, parece se preparar para demonstrar suas destrezas gauchas. Tudo indicava que haveria um duelo entre o gaúcho e a “coruja pampeana”, mas de maneira inesperada o *renegau* começou a dançar um *malambo*, dança masculina de sapateado muito tradicional entre os gaúchos argentinos. Por causa disso, subiu uma nuvem de poeira, que acabou facilitando o seqüestro da *prenda* sem que Pereyra fosse notado. Quando o pai da *chinoca* se dá conta que sua filha foi raptada, cita um trecho da canção de Castilla, *La Pomeña*: “Por que te roubam, Eulogia, *carnavaleando*?” Quer dizer, a tensão narrativa gerada pela iminência de um combate é quebrada exatamente pela não ocorrência do combate, produzindo o efeito humorístico da *historieta*. Mais uma vez, vemos que a cara amarrada da personagem e a indicação de seu caráter feroz é desmentida pela própria ação de Inodoro, que afrouxa.



Figura 4.15 – “Eulogia”

Em “El Leonero”, Inodoro Pereyra é contratado para caçar um leão, por causa da fama que teria de gaucho destemido e mau. Contudo, quando se depara com toda a ferocidade do animal, a personagem dá um passo atrás, monta no seu cavalo e volta com uma pele de gato, justificando-se que “o leão teria apequenado quando o viu”.



Figura 4.16 – “El Leonero”<sup>379</sup>

Finalmente, no episódio “El Escorpión Resolana” Pereyra é convocado para pedir a um valentão que estava andando pelo *pago* para que fosse embora. Tratava-se de Escorpión Resolana, o famoso couteleiro criado como homenagem à música de Jaime Dávalos “Resolana”. Inodoro chega intimando ao valentão: “O senhor deve ser o Escorpión Resolana, mas vou te pedir uma coisa, *aparcerero*.” Sem entender muito bem o propósito da vinda do *renegau*, Resolana

<sup>379</sup> “- Onde estarás filho de uma grande sete? Lute de frente, como macho, tenho sangue mocovi/ - Aqui tu tens sua pele, Seu Largorena/ - Mas parece a pele de um gato!” [Tradução Nossa].

começa a contar a sua história: “uma patrulha me perseguia porque eu havia feito um filho macho na china do delegado, tinha queimado o rancho e tinha degolado os três gurisinhos e uma viscacha\* mulherenga que tinha. Roubei um puma e fugi montado no leão metade fatia e metade rodela usando como chicote uma jararaca que prenti rapidamente. Mas o puma começou a mancar de repente. Descasquei o ferro e veio tipo uns porcos para o milho. Eran treze e eu, que sou meio supersticioso, acabei tirando as vísceras de todos na bagunça. Depois depenei um cavalo. E com o sangue fiz um brinde ao mesmo Satanás”. Após este relato de atrocidades, Resolana pergunta a Inodoro: “Gostarias de me pedir mais alguma coisa?””, ao que este responde: “Um autógrafo...”. Quer dizer, se Inodoro Pereyra era mau, Escorpión Resolana seria o triplo, o que fica evidente na comparação do traço das duas personagens: este último tem seu traçado ainda mais forte e expressivo do que o do gaucho, com destaque para a sua dentição medonha e para o cabelo e barba bastante densos, formando praticamente uma única coisa.



Figura 4.17 – “El Escorpión Resolana”

Resumindo: a enunciação da valentia e do caráter malevo da personagem Inodoro Pereyra, feita através do seu traço forte e carregado, de sua expressão séria e carrancuda e das descrições hiperbólicas oferecidas pelo narrador, são desconstruídas a todo o momento no próprio desenvolvimento das historinhas. Diante de situações perigosas, o gaúcho abre mão de sua braveza para colocar em ação sua *picardia criouya*, mais apropriada para alguém que precisa sobreviver e que, para tanto, prefere poupar-se. Não que Inodoro Pereyra seja um covarde. Pelo contrário, Pereyra é um gaúcho indômito e destemido como os anteriores, à diferença de que, por causa de seu caráter de anti-herói, seu heroísmo em geral se converte em fracasso. Ou pelo menos, seu heroísmo perde a sacralidade. Não se pode ser herói sempre...

#### **4.7 – Inodoro Pereyra e seus Outros.**

O mundo do gaúcho se estruturou na literatura gauchesca sempre em função de seus Outros, por antonomásia. Este “outro” poderia ser o estrangeiro, o negro ou o habitante da cidade, embora mais tradicionalmente a alteridade recaia no elemento indígena.

Neste sentido, só se compreende o tipo de identidade reivindicada para o gaúcho levando em consideração seus Outros. No *Martín Fierro*, por exemplo, este Outro não tem valor absoluto, já que sua apreciação depende das contingências históricas do momento, e das variáveis conjunturais que o poema registra. Isso explica porque na *Ida*, escrita em 1872 num contexto de muitas críticas à política imigratória, o grande Outro em relação ao gaúcho é o gringo e não o índio. Na *Volta em contrapartida*, e já na esteira da bem sucedida Campanha do Deserto, as coisas se invertem: a vida nos *toldos* teria sido muito pior para Martín Fierro do que a vida nos *fortines*, “inferno menor que se converteu o território cristão”. Logo, o indígena aparece aqui totalmente desumanizado, ícone da barbárie em seu estado puro. Inclusive, é significativo que, ao fazer suas

contas com a justiça, Martín Fierro não computa aos indígenas que matou. “A resposta é óbvia: não entram porque estão do outro lado da fronteira, fora do alcance da lei. Neste sentido, o índio é sim o outro absoluto, e seu estatuto de fora da lei o separa tanto de gauchos como de gringos e inclusive de negros”<sup>380</sup>.

Nos quadrinhos de Inodoro Pereyra também a presença destes Outros é recorrente, porém de modo geral eles aparecem deslocados, em contextos e situações não-familiares, o que acaba desestabilizando os pólos identidade e alteridade, construídos historicamente e imbuídos de grande força simbólica. No episódio “Vergüenza gaucha”, Inodoro Pereyra é assediado sexualmente por uma portenha que estava entediada diante da ausência do marido, e só recusa o tentador convite porque a senhora o trata com esnobe superioridade. O mais engraçado deste episódio é que ele inverte o sentido de uma cena recorrente na história argentina, na qual é o campo quem assedia a cidade, e não o contrário<sup>381</sup>. Contudo, em “Vergüenza gaucha” é a cidade quem assedia o campo, o que tem um peso significativo em relação à modificação das pautas da gauchesca.



<sup>380</sup> ANSOLABEHERE, Pablo. “Martín Fierro: frontera y relato” in LAERA, Alejandra. *Fronteras escritas: límites, desvíos y pasajes en la literatura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008, p. 253.

<sup>381</sup> Isso se dá através de incursões de *malones* e das ameaças representadas por exércitos de cavaleiros gauchos, como é o caso da *mazorca* e das *montoneras*.



Figura 4.18 – “Vergüenza gaucha”<sup>382</sup>

Na história “El peludo incandescente” temos mais um encontro entre Pereyra e gente vinda de Buenos Aires. Mais precisamente, era um casal que queria comprar o rancho do *renegau* a fim de montar uma *peña\**, um centro tradicional que se chamaria “El peludo incandescente”. Contudo, Pereyra não aceita de jeito nenhum a proposta oferecida, fazendo um discurso exaltado em defesa da não-comercialização do seu rancho de adobe, levantado por ele mesmo, com suas próprias mãos gauchas Assim, Don Inodoro afirma o seguinte, parodiando a canção “Como yo lo siento” de Osiris Rodríguez Castillo: “Nãooo. Não venhas comercializar meu rancho com olhos de forasteiro porque não é aquilo que aparenta, mas sim como eu o sinto”. O casal portenho acaba indo embora e a história

<sup>382</sup> “- Ah... Mas que engraçado, Pereyra. E que cabelo bonito. O senhor faria furor em Buenos Aires com o ‘Inodoro’s look’. Ainda bem que você não tem esporão. Outro dia um boiadeiro entrou aqui com esporão. Com o tapete fizemos cachecóis para todos os peões/ - Estes portenhos acham que o país termina na General Paz/ - Inodoro! Fique comigo esta noite! Lavra-me com seu arado generoso/ - Talvez um dia seja pai, mas não sirvo para padrinho. Papai, por que me ensinaste tanta dignidade, cachorro?” [Tradução nossa].

termina com a seguinte fala de Inodoro Pereyra, que contradiz tudo o que ele havia dito anteriormente: “Que *peña* que nada... Aqui o que é preciso colocar é um ‘café-concert’”.



Figura 4.19– “El peludo incandescente”<sup>383</sup>

Já no episódio “¿Donde vas, gringo?”, temos um encontro entre Inodoro Pereyra e uns turistas de fala inglesa. A história é totalmente construída a partir da dupla narrativa, dividida entre a visão do gringo/ a visão do gaúcho. Pois ao passo em que o primeiro se aproxima de Don Inodoro imbuído de uma concepção totalmente essencialista e preconceitusa sobre o que seria o gaúcho argentino, Pereyra esboça unicamente um incômodo silêncio cujo sentido só será revelado no último quadrinho: o gaúcho diz que não entendia porque se vinha de tão longe se se vinha inutilmente. No entanto, ele enuncia esta ideia tomando de empréstimo a letra do cantor uruguaio Alfredo Zitarosa, “La vuelta de Obligado”.

<sup>383</sup> “- Quanto você quer pelo rancho, amigo Inodoro?! - Não, não venhas a comercializar meu rancho com olhos de forasteiro porque não é aquilo que aparenta, mas sim como eu o sinto... a este rancho de adobe, visto que eu mesmo o levantei. E lhes digo que vão embora para não voltar nunca mais. Que *peña* que nada... Aqui o que é preciso colocar é uma *café-concert*” [Tradução Nossa].

Qué los parió los gringos  
 Una gran siete;  
 Navegar tantos mares,  
 venirse al cuete<sup>384</sup>,  
 qué digo vernirse al cuete.



Figura 4.20 - “¿Donde vas, gringo?”<sup>385</sup>.

<sup>384</sup> “Al cuete” é um termo que vem do lunfardo e significa “inutilmente”.

<sup>385</sup> “- Um gaucho, Olhe, Lucy, este é uma gaúcho. É valente e livre como um *simún* [temporal de vento e areia] que açoita suas tendas/ - Por Deus, querido, não se aproxime muito/ - Não ataca o homem/ - Bate nele, bate/ - É manso, Peeble, dá umas bolachinhas pra ele, vai!/ - Que tem na testa?/ - Se você me der sua caixa postal, te mando uma cópia [da fotografia]/ - Inodoro Pereyra, Pampa Úmida, Argentina./ - Bye, Bye/ - Às favas com os gringos, *una gran siete*. Navegar tantos mares, vir inutilmente, é o que digo, vir inutilmente” [Tradução nossa]

De modo geral, os encontros entre Inodoro Pereyra com estrangeiros costumam repetir esta mesma estrutura sugerida pelo episódio “¿Donde vas, gringo?”. Neste sentido, ocorre uma série de mal entendidos e falas desencontradas entre gaúcho e gringo, de modo que isso produza o efeito humorístico. Nos quadrinhos do *renegau*, o conceito de gringo também abarca uma ampla tipologia, que vai dos turistas brasileiros à Yon Darwin, dos *charros* mexicanos ao Zorro. Às vezes sua representação gera simpatia no leitor; em outros momentos, repúdio.

Finalmente, vejamos como se dá a representação do indígena nos quadrinhos de Inodoro Pereyra. Tal e qual sucede com os outros *Outros* de Inodoro Pereyra, também o índio aqui aparece em contextos deslocados, protagonizando situações clássicas em um cenário modernizado e midiaticizado pelo mercado e pela cultura massificada. Às vezes é mostrado como comparsa do gaúcho, ou pelo menos, o percebemos inofensivo, como se nota na frase com que costumam cumprimentar ao *renegau*: “¿Cómo andái, Inodoro toro y vó Mendieta perro?”; em outros contextos, a imagem que predomina é do indígena como o selvagem, o Outro em relação ao gaúcho, tal e qual a literatura argentina o consagrou<sup>386</sup>. Por exemplo, em “Malón de ausencia”, dá-se o encontro entre Pereyra e três índios. A princípio, a aproximação entre os dois lados não é em nada amistosa: “*Huinca\** matando, *huinca* matando”. Um deles se apresenta: “Somos o *malón*

---

<sup>386</sup> É preciso ressaltar que tanto no *Facundo* de Sarmiento quanto no *Martín Fierro* de Hernández o indígena permanece como o ausente, o Outro em relação ao gaúcho. Afinal, seja dentro de uma perspectiva cosmopolita, seja segundo um viés nacionalista, a representação do indígena se faz através da impermeabilidade dos conceitos civilização e barbárie. Ou seja, quase sempre o índio aparece esfumado sob o peso da idéia de deserto e vazio, escondido na indistinção coletiva das *hordas que assomam na noite*. Não obstante, da mesma forma que o pampa não é uma paisagem homogênea e monótona, também o indígena não é uma unidade estanque, que habita uma linha fronteiriça fixa e atemporal, e que só adquire visibilidade através de incursões de *malones*. Assim, imaginamos que é possível entrever este “terceiro excluído”, mesmo nos silêncios que caracterizam a epopéia da fronteira. Enfim, o Outro sempre irrompe nestas narrativas, *causando desequilíbrio e inquietude e colocando em questão o projeto de uma nação homogênea*. MANDRINI, Raúl J. e ORTELLI, Sara. “Una frontera permeable: Los indígenas pampeanos y el mundo rioplatense en el siglo XVIII” in GUTIERREZ, H., NAXARA, R. C., LOPES, M. A. S. (orgs.). *Fronteiras: paisagens, personagens, identidades*. Franca: UNESP: São Paulo: Olho d’água, 2003.

das quartas-feiras”, ao que Inodoro redargue: “Um *malón*? E por que são tão poucos?”. A resposta do indígena é de grande hilaridade: “É que somos um *malón* de ausência”. Ou seja, Fontanarrosa retoma um tema bastante presente na cultura argentina oitocentista, mas o inverte totalmente: se de um lado temos o *topos* das incursões indígenas que avassalavam as povoações brancas da fronteira, por outro vemos que se trata de um *malón* de ausência, que necessita inclusive pedir uma ajuda para o gaucho, através da compra de uma rifa que custearia a viagem dos indígenas até o forte que seria atacado. A conclusão de Don Inodoro não deixa de ser cômica: “P... que o pariu...! Os pampas andam perigosos”.



Figura 4.21 – “Malón de ausencia”<sup>387</sup>

<sup>387</sup> “- Huinca matando, huinca matando! – Ahijuna, índios/ - Guardando fierro, huinca, somos o *malón* das terças-feiras/ - Bah que animal feio/ - Uma *malón*? E por que são tão poucos? / - É que somos um *malón* de ausência/ - E a quem vocês vêm atacar?/ Ao fortim de Bragau/ - Hum... Isso é mijar contra o vento. Tem 300 milicos ali/ - É que

Já no episódio “Hasta la hacienda baguala...” Pereyra vai consultar ao feiticeiro *pampa*\* Pechún-Corá para saber quando iria chover. O feiticeiro seria *expert* em provocar chuvas, um verdadeiro *terror contra a escassez climática*. Entretanto, Pechún-Corá diz para o gaúcho que ele teria chegado fora de horário e a única coisa que ele teria para oferecer naquele momento era granizo. Pereyra sai decepcionado da *tolderia* do feiticeiro e conclui: “Grande bosta esse feiticeiro... Essa é boa, trabalhar agora sob regulamento”.



Figura 4.22 – “Hasta la hacienda baguala”<sup>388</sup>.

Além dos índios pampas, outro grupo étnico mencionado nas *historietas* são os *ranqueles*\*. Aqui Fontanarrosa não poderia deixar de render tributo à narrativa epistolar *Una excursión a los indios ranqueles*, publicada dois anos antes da primeira parte do poema *Martín Fierro* por Lucio V. Mansilla. O livro trata da expedição político-militar do sobrinho de Rosas às *tolderías* ranquelinas e de sua internação em *Tierra Adentro*, lugar de índios bravos, gauchos renegados e tristes cativas. Enquanto viagem deliberada rumo à “barbárie”, *Excursión* constrói o

---

vamos atacá-los à noite e queríamos te pedir que nos compre um passe para custear nossa viagem/ - Perdão, irmão, ando duro / - Puta que o pariu! Os pampas andam perigosos...” [Tradução Nossa].

<sup>388</sup> “- Que tu andas queriendo, Inodoro Toro?! - Um pouco de chuva. O milho está todo esturricado/ - Chegaste fora do horário. Só tenho um pouco de granizo para te oferecer/ - Grande bosta esse feiticeiro... Essa é boa, trabalhar agora sob regulamento” [Tradução Nossa].

seu relato através da confluência de três modelos discursivos: os “relatos de fogão” da literatura gauchesca, a *causerie* (ensaio conversado) e o gênero testemunhal do diário de viagem.

No episódio “El desierto incommensurable, abierto”, Pereyra encontra a um índio montado sobre um cavalo. O gaucho, então, pergunta: “Quem sois”, ao que o indígena responde: “Sou *ranquel* e organizo excursões”. Aqui se percebe claramente como funciona o trabalho desmistificador operado por Fontanarrosa, tendo em vista que a idéia do homem branco que faz uma excursão rumo à barbárie é desmistificada e invertida. Afinal, agora são os índios que organizam excursões, através de um complexo processo de mimese com a civilização, diferente da barbarização presente no relato de Mansilla. Enfim, se “os *ranqueles* estão na moda desde que Lucio Mansilla os inventou”<sup>389</sup>, foi com Inodoro Pereyra que eles adquiriram o protagonismo negado em outros momentos, inclusive de organizar sua própria excursão.



Figura 4.23 – “El desierto incommensurable, abierto”

Resumindo: nos quadrinhos de Inodoro Pereyra o Outro é fundamental para a constituição do relato. Este outro pode ser o indígena, o negro, o gringo, o turista ou o *puebleros\**; tal e qual

<sup>389</sup> IGLESIA, Cristina. “Mansilla, la aventura del relato” in JITRIK, Noé (dir.). *Historia crítica de la Literatura Argentina* Vol 2, Buenos Aires, Emecé, 2003, p. 548.

ocorre na literatura gauchesca. No entanto, diferentemente desta, os papéis atribuídos ao gaúcho e seus Outros aparecem trocados, o que gera a comicidade da narrativa. Se no *Martín Fierro* o Outro não tem valor absoluto, nas historietas de Inodoro Pereyra o que impera é o valor relativo de todas as personagens, do gaúcho ao indígena, do homem da cidade ao turista perdido na imensidão do pampa. Nada é poupado nessa paródia estupenda da literatura gauchesca, e nem mesmo seria possível fazer com que Inodoro Pereyra tivesse um comportamento previsível para os seus leitores.

#### **4.8 – Barbárie e civilização**

Nos quadrinhos de Inodoro Pereyra, a metáfora civilização e barbárie cunhada por Sarmiento é irreverentemente dessacralizada. Como exemplos, cito os episódios “Un mazorquero de navidad”, “El vendaval no tiene riendas” e “La pampa dos senderos que se bifurcan”.

Em “El vendaval no tiene riendas” ocorre um conflito entre o *renegau* e seu patrão, que paga muito caro pela afronta à “estirpe mocoví” de Inodoro Pereyra. A briga começa porque Pereyra teria degolado sem querer a um carneiro campeão. O patrão esbraveja, com os olhos crispados de cólera e segurando um açoite nas mãos: “Besta selvagem. Sarmiento tinha razão. Vou marcar a sua fuça”. Porém o gaúcho responde com tranquilidade: “Não faça com que eu me perca, patrão, que depois eu não me acho”. Mais enfurecido ainda, Don Venancio Olavarría ameaça o *renegau*, desta vez com uma arma de fogo: “Gaúcho desbocado, vais embora ou te queimarei as tripas”. De repente, e tal e qual no episódio do seqüestro da Eulogia, Pereyra perde a paciência, vindo à tona toda a valentia de sua estirpe *mocoví*\*: “O último que gritou com Inodoro Pereyra está mudo agora. Levou a sua língua como escapulário. Aquele que falar mal do gaúcho pagará com seu enterro. O senhor me manda embora, mas eu juro pela ossatura do meu *flete* que

isso lhe custará caro... Muito caro”. Após toda esta sequencia de bravura *criolla*, o episódio termina com a seguinte intervenção do narrador: “E caro custou ao patrão. Sessenta patacões de indenização e uma garrafa de *ginebra*\* por demitir Inodoro sem aviso prévio”



Figura 4.24 – “El vendaval no tiene riendas”<sup>390</sup>

Em “La pampa de los senderos que se bifurcan” ocorre um encontro entre Don Inodoro e Jorge Luis Borges. A história parodia o conto borgiano “El Jardín de senderos que se bifurcan”, de 1941, arquitetado a partir de uma trama policial. No episódio em questão, uma figura encapuzada pede que Inodoro a ajude a atravessar o pampa, pois temia ter atropelada pelo *malón* das seis horas. Durante a travessia, as duas personagens começam a conversar e o desconhecido se apresenta: “Meu nome é Borges, mas pode me chamar de George”. Em seguida ele diz: “Recordo que foi em Balvanera, numa noite que sinto saudades, que alguém deixou cair o nome de um tal Pereyra Inodoro”. Neste trecho, parodia-se a poesia “*Milonga*\* de Jacinto Chiclana”, escrita por Borges e reunida no livro *Para las seis cuerdas*. “Me acuerdo fue em Balvanera,/ En una noche lejana/ Que alguien dejó caer el nombre/ De un tal Jacinto Chiclana”. Após escutar o trecho da milonga, Inodoro comenta que o senhor encapuzado parecia ser “hombre leído”. De

<sup>390</sup> “Besta selvagem, Sarmiento tinha razão, vou marcar a sua fuça” [Tradução Nossa].

maneira arrogante, Borges corrige o gaúcho: “‘Léido’ no. ‘Leído’ se dice. Palabra grave”. O clima da conversação fica tenso: “‘Facão’ é uma palavra grave”, ameaça Inodoro. Finalmente, George arremata: “É inútil, somos um símbolo: Civilização e barbárie”. Mendieta, a voz do bom senso, tenta então convencer o *renegau* a “largar mão” daquele senhor pedante que os tratava com desprezo. Contudo, a *gag* final recai na paródia da canção “El corralero” (“Déjelo nomás pastar, no rechace mi consejo, que yo lo voy a enterrar, cuando se muera de viejo”), pronunciada por Inodoro como uma maneira de dizer que não necessariamente se deveria optar pela civilização ou pela barbárie. Quer dizer, ao sentenciar que se deveria “deixar o velho Borges passar”, Inodoro mostra que a polarização sarmientina deveria ser abandonada, e uma nova história deveria ser escrita. “Ante a voz ‘civilizada’ as réplicas de Inodoro costumam ser o silêncio, a interpretação, a resposta desviada e os remates que misturam ingenuidade e ceticismo ante as atitudes dos representantes da ‘civilização’”<sup>391</sup>.



**Figura 4.25** – “La pampa de los senderos que se bifurcan”

---

<sup>391</sup> MINELLI, María Alejandra. “Reconfiguración de fronteras culturales (Argentina, XX y XXI)” in *Escritores Patagónicos*. Disponível em: <http://escritorespatagonicos.8m.com/ensayos/minelli3.html>. Acesso em: 24/08/2010.

Em “El Mazorquero de Navidad” temos o diálogo *nonsense* entre Inodoro Pereyra e o Papai Noel, confundido com um mazorquero\*. O diálogo desencontrado resulta na exclamação entusiasta do gaúcho: “¡Viva la santa Federación. Mueran los salvajes unisex!”. O efeito cômico desta vinheta é resultado da burla de um dos *topos* mais contundentes na história argentina oitocentista, e tão forte na obra de intelectuais como Sarmiento e Hernández. A oposição unitários e federais, circunscrita por sua vez ao esquema civilização e barbárie, é simplesmente desmontada pela fala de don Inodoro, que parece estar pouco se importando se são “unitários” ou “unisex”.



Figura 4.26 - “El Mazorquero de Navidad”<sup>392</sup>

Enfim, através dessa distorção caricaturesca da “realidade”, nota-se que a metáfora sarmientina é ressignificada nos quadrinhos criados por Fontanarrosa. Mas quem é o bárbaro e quem é o civilizado na epopéia criada pelo *Negro*? Notemos que a barbárie, substantivada no texto de Sarmiento, aparece nesta historieta de maneira altamente intercambiável, por vezes encarnada na figura dos índios *ranqueles*; em outros contextos, nos males decorrentes da vida civilizada; em outros momentos ainda, na própria violência do gaúcho Inodoro Pereyra. Podemos, assim, aventar a seguinte hipótese para explicar essa fluidez com que as balizas

---

<sup>392</sup> “Viva a Santa Federação. Morram os selvagens unissex!” [Tradução Nossa].

civilização e barbárie aparecem na obra de Fontanarrosa: talvez esta historieta seja a dessacralização risonha da própria metáfora sarmientina, que se baseia em uma “equação falsa, um jogo conceitual, uma frase de papel”. Afinal, como já dizia José Martí, “não existe batalha entre civilização e barbarie, mas apenas entre a falsa erudição e a natureza”.

#### **4.9 – A paródia da paródia da paródia...**

Vejam os mais alguns episódios de Inodoro Pereyra em que se parodia o folclore, a literatura e o radioteatro gauchescos. Exemplos de referências ao cancionário folclórico podem ser encontrados nos episódios “No quiero volverme sombra” e “El arbol del olvido”. No primeiro, temos a representação da lenda da *Luj mala* (*luz má*), também chamada “farol do diabo”, lenda que circula entre a população do noroeste argentino e que se relaciona à religiosidade dos *lugareños*. A *luj mala* seria uma luz especial que aparece durante algumas épocas do ano em regiões pedregosas do noroeste, e que seria atribuída a alguma alma penada que perambulava por não ter purgado seus pecados. Em “No quiero volverme sombra” Eulogia se assusta quando avista uma luzinha, acreditando tratar-se da *luz mala*. Inodoro sai, então, atrás da luz saltitante e descobre que se tratava na verdade de seu amigo Benemérito Costa, que por obra de uma feiticeira, teria se transformado em sapo. *Mas e a luz, de onde viria?*, perguntou o gaúcho. Benemérito explica que teria comido sem querer uma candeia acesa achando que era um vaga-lume. Entretanto, o sapo não quer ser desligado, pois não quer *se tornar sombra*, refrão que alude à canção “Quiero ser luz” interpretada pelo grupo de música folclórica *Los Tucú-Tucú*. A solução encontrada por Pereyra é utilizar o Benemérito para iluminar seu rancho, onde desde então nunca mais faltará luz.



Figura 4.27 – “No quiero volverme sombra”<sup>393</sup>

Em “El árbol del olvido” Pereyra aparece deitado no divã da Dona Reparaçõ, numa espécie de consulta psicanalítica. O *renegau* resolve confessar: “Antes eu era livre como o vento que vai pelos caminhos poeirentos... mas agora a Eulogia me prendeu à sua cerca, me prendeu no cepo dos seus olhos”. A bruxa, então, afirma que aquilo era *gualicho*\*, isto é, a *chinoca* teria feito um feitiço para prender Don Inodoro: “Ela te deu de comer chouriço feito com sangue de cachorro de sulki”. A solução para quebrar a bruxaria seria comer o fruto oriundo de uma tal de árvore do esquecimento, que curaria qualquer *gualicho*. Assim, Pereyra pergunta à dona Reparaçõ onde ficaria essa árvore, ao que a feiticeira responde: “Isso é a parte triste, meu filho. Eu me esqueci”.



Figura 4.28 – “El árbol del olvido”<sup>394</sup>

<sup>393</sup> “- É que não quero me tornar sombra, quero ser luz má e ficar/ - Então venha para o rancho/ E desde aquela noite, no rancho de Inodoro Pereyra, nunca faltou uma luz que guiasse o forasteiro ou iluminasse uma roda de viola/ - Acenda o Benemerito, Eulogia” [Tradução Nossa].

<sup>394</sup> “Essa moça te enfeitiçou. Ela te deu de comer chouriço feito com sangue de cachorro de sulki” [Tradução Nossa].

As referências à literatura gauchesca podem ser encontradas nos episódios “Con este sol”, “... pero tus ojos se van conmigo” e “El desierto inconmensurable, abierto”. No primeiro, Inodoro se encontra com o gaúcho Juan Moreira, que no período de publicação do episódio estava sendo adaptado ao cinema. O episódio, portanto, brinca com essa adaptação, que seria responsável pelo sofrimento do gaúcho de Gutierrez, que decide então fugir: preso num galpão escuro e com este sol, não há cristão que agüente!



Figura 4.29 – “Con este sol...”<sup>395</sup>

Em “El desierto inconmensurable, abierto”, Inodoro Pereyra é perseguido por milicos, que lhe acusam de ter ajudado aos índios *pampas* a desenvolver uma nova arma que seria uma *temeridade de daninha*: a boleadeira. Esta história, além de parodiar ao modelo do gaúcho prófugo e matreiro, faz alusões a Lucio V. Mansilla, Catriel, os blancos de Villegas, José Hernández, o general Mosconi, Baigarria, etc. A aventura termina com Inodoro indo às *tolderías ranquelinas*, acompanhado de um ranquel que *organiza excursiones*.

<sup>395</sup> “- Juan, irmão/ - Inodoro/ - Estou fugindo. Esperam por mim, sabe?” [Tradução Nossa]



Figura 4.30 - “El desierto incommensurable, abierto”<sup>396</sup>

Já em “... pero tus ojos se van conmigo” temos uma das cenas mais cinematográficas e poéticas da narrativa criada por Fontanarrosa. Esta história foi criada como despedida do *renegau* da revista *Hortensia*, já que a partir de então a personagem seria publicada em *Mengano*. No episódio o gaucho vai se despedir da moça *Hortensia*, e ambos se olham durante longos minutos: “-Bueno”/ “-Bueno”/ “-Vou embora”/ “Tu vais embora”. Inodoro fecha os olhos: “Olha, Hortensia... se disseses para eu ficar, eu fico”. Nenhuma palavra da prenda. O gaucho parte a galope e o narrador finaliza a história citando um trecho do livro *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes: “se fue, como quien se desangra...”.

<sup>396</sup> “- Não tem ninguém que defenda a um valente?/ - Nãoooooo!/ - Quem terá contado essa balela pro José Hernández” [Tradução Nossa]



Figura 4.31 - "... pero tus ojos se van conmigo"<sup>397</sup>

Finalmente, cito como exemplo do diálogo com o radioteatro o episódio “Para saber como es la soledad”. Nele Inodoro Pereyra vai fazer uma serenata para a filha do patrão, a loira e frágil Soledad. Com o seu *charango*\* em mãos, o gaúcho se aproxima da janela da moça e começa a entonar: “Para saber como es la soledad”. Neste episódio, além da referência à canção de Leonardo Favio de mesmo título, alude-se à retórica festivaleira de Jaime Dávalos, como se vê em “Os versos lhe brotavam como água mineral”. Além disso, chama a atenção nesta sequência o contraste entre o traço forte e grosso de Inodoro Pereyra e o tracejado fino e delgado utilizado para Soledad, estratégia, aliás, muito comum e que compõe a estética empregada por Fontanarrosa neste *comic*. Ou seja, personagens de extração social mais elevada são retratados da

<sup>397</sup> “-Bom/ -Bom/ - Vou embora/ - Vais embora/ - Bom/ - Olhe, Hortensia.... se disseres pra eu ficar, eu fico/ - Puta que o pariu. Vou ter que ir então” [Tradução Nossa].

segunda maneira, ao passo que tipos bravos, delinquentes e arrebatados (como é o caso de Antonio das Morte e Escorpión Resolana, por exemplo) têm traços mais marcantes. É claro que tudo isso está relacionado a estratégias de desenhar a barbárie e sua outra face.



Figura 4.32 – “Para saber como es la soledad”<sup>398</sup>

Enfim, todos estes exemplos demonstram a complexidade da linguagem forjada nesta HQ humorística, que embora pactue de problemáticas da modernidade, *não desdenha o uso do repertório tradicional*. Moderno e tradicional, massivo e popular, arte e indústria, estão como um amálgama nos quadrinhos de Inodoro Pereyra, como se se tratasse de refletir e ao mesmo tempo refratar uma série de discursos, oriundos dos mais diversos campos.

Entretanto, o mais impressionante é que este quadrinho tão dessacralizador tenha sido lido justamente como a representação do argentino. Porém, dados os limites desta pesquisa não foi

<sup>398</sup> “Com seu charango de baile Inodoro cruza a grade. Por que tanta cautela, por que tanto sigilo? É que Inodoro vai ao encontro de Soledad, a filha do patrão, borboleta frágil, larva leve e inerme. O coração de Inodoro é um abrolho prendado e preso a este cabelo loiro./ - Soledad, sou eu, teu Inodoro/ - Pra saber como é a solidão/ Os versos brotam de Inodoro como água mineral./ - E esse tatu [charango] que você traz?” [Tradução Nossa].

possível estudar o processo de recepção desta historieta, embora tenhamos uma leve suspeita de que isso ocorreu por causa da leitura literal da paródia. Quer dizer, a paródia tornou-se paráfrase na sua recepção, e a literalidade ocupou o lugar da metáfora<sup>399</sup>.

De qualquer forma, observa-se que é muito clara a intenção de Fontanarrosa de desmistificar por completo o mundo do gaúcho argentino, mostrando exatamente seu caráter artificial e histórico. Entre a civilização e a barbárie, Inodoro parece não escolher nenhuma das duas opções, já que ele recusa toda e qualquer tradição que encontrou nas imagens geográficas da América (América como paraíso, como espaço vazio ou como barbárie) o eixo explicativo da história nacional.

Entretanto, tal desconstrução foi feita justamente através da retomada da tradição que será renegada. Afinal, Inodoro Pereyra também convoca as mesmas identidades geográficas que pretende expugar – o deserto, a barbárie, o pampa, a imensidão, o vazio. “La pampa es ancha y ajena”, dirá o *renegau*, o que nos faz lembrar que, apesar da imprecisão temporal, este gaúcho parece estar fatalmente preso à paisagem pampeana, assim como seus antepassados gauchescos estiveram.

Quando decidi continuar com *Inodoro*, me pareceu que era preferível dar uma espécie de convenção com o leitor no sentido de que não haveria limitações muito precisas. Cronológicas, de forma alguma. Medianamente geográficas, sim, porque não quero que se perca certo clima pampeano.<sup>400</sup>

---

<sup>399</sup> É importante destacar que o mesmo processo ocorreu no caso dos quadrinhos de Boogie, *el aceitoso*, também criados por Roberto Fontanarrosa por meio do apelo à paródia. Segundo Oscar Steimeberg, “Boogie, concebido como arquétipo para denunciar e ridicularizar, termina servindo à apologia e idealização do modelo que tenta ironizar. Algo semelhante acontece com o *kitsch*; proposta como crítica a uma estética vulgar, como um exagero do mal gosto, é tomado por algumas pessoas como a consagração do belo (...). É produzido assim como um fenômeno de regressão simbólica, pelo qual as coisas são como são, sem possibilidade de vê-las como *representação de outra coisa* (...) A literalidade ocupa o lugar da metáfora” STEIMBERG, Oscar. “Boogie bajo la lupa” in FONTANARROSA, Roberto. *Todo Boogie, el aceitoso*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2009, pp. 30-31. Grifo nosso.

<sup>400</sup> *Apud* RAMOS, Paulo. *Bienvenido Um passeio pelos quadrinhos argentinos*. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2010, p. 44.

Neste sentido, os quadrinhos do *renegau* estão marcados por uma contradição estrutural, haja vista que eles colocam por terra o mesmo edifício sobre o qual estão assentados. Em outras palavras, a HQ Inodoro Pereyra também participa deste processo de construção de uma imaginação nacional, embora o faça de maneira não convencional, a partir da negação, daquilo que não se é. Talvez isso se explique porque o contexto de produção da personagem é bem diferente do momento em que outras personagens da gauchesca foram produzidas. Afinal, no momento em que o *renegau* foi criado o nacionalismo cultural já era um discurso saturado, e sua retórica nativista e exaltada encontrava suas primeiras fissuras.

Inodoro Pereyra tomo I sai em 1974, um pouco antes da morte de Juan Domingo Perón, e a um pouco mais de cem anos da aparição da *Ida do Martín Fierro*. Jorge Auciliano [...] se pergunta: *Quantas profecias sobre a história argentina não encerra esta ida e volta ao deserto, este desterro?* Dois caudilhos, Yrigoyen e Perón, tiveram seu regresso, que foi dramático. Inodoro se sedentariza, quase até a vadiagem, mas não deixa de ser perseguido. Agora os mecanismos são outros<sup>401</sup>.

Em suma, o gaucho Inodoro Pereyra, que renegou ao seu pai e aos seus antepassados gauchescos épicos, que ridiculariza as tradições seculares e também aos seus contemporâneos, enfim, que *ri das suas origens*, talvez queira nos dizer que é preciso se libertar do peso de um passado que imobiliza a República argentina, contido nas metáforas espaciais e geográficas da América.

Talvez sua mensagem seja, ainda, de que “o país somos nós, todo nosso passado – a história nacional – nosso presente e também os projetos de futuro”<sup>402</sup>. E que ao invés de se

---

<sup>401</sup>LOURIDO, Christian. “El Gaucho. Estigma Social y Ser Nacional”. Disponível em: <http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=320593392&blogId=350385018>. Acesso em 13/02/2010

<sup>402</sup> SCHEINES, Graciela. *Las metáforas del fracaso*. op. cit., p.79.

enredar em uma história que dá voltas sobre si mesma, é *preciso escolher um caminho ainda não transitado*.

#### 4.10 - Martín Fierro, *el renegau*

Em 2004 a *Ediciones de la Flor* lançou uma edição ilustrada do *Martín Fierro*, realizada por Roberto Fontanarrosa. Através de 25 desenhos em branco e preto, o humorista deu vida a um dos mais importantes poemas da história argentina, tal e qual haviam feito anteriormente Juan Castagnino e Carlos Alonso. As ilustrações foram depois coloridas por Pablo Cosgaya e é possível imaginar que Fontanarrosa recebeu tal proposta para desenhar uma edição do *Martín Fierro* por causa do sucesso alcançado pela sua personagem Inodoro Pereyra.

Na leitura que o humorista faz do poema de Hernández, chama a atenção o tom paródico e o humor sutilmente transgressor, presente, por exemplo, nas setas com palavras explicativas de termos do jargão gauchesco-nativista, à maneira de um glossário. Na ilustração abaixo, por exemplo, temos duas destas notas: “baba” (saindo da boca do cavalo) e “bola” (referindo-se à boleadeira do gaucho).



Figura 4.33 – *Martín Fierro* por Fontanarrosa, p. 29.

Na composição da edição ilustrada se observa a influência dos traços da personagem Inodoro Pereyra, bem como da estética deste *comic*. Da mesma forma que seu gaúcho dos quadrinhos, também o Fierro de Fontanarrosa está muito mais para o relato de aventuras do que para o gênero épico. *É como se aquilo que se tornou lenda e mito, finalmente alcançasse o status da paródia, perdendo força, mas ganhando em humor.*

Lo de Fontanarrosa es un comentario gráfico, una glosa abierta y sin escenas obligatorias; una versión increíblemente libre de casi todos los sentidos que se le atribuyeron a *Martín Fierro* desde el Centenario en adelante, cuando las lecturas de Lugones y Rojas lo convirtieron en la épica nacional, o tantas otras lecturas lo volvieron entelequia y ser nacional. No hay pesadez ni gravedad aquí. Tampoco parecen pesar demasiado los *Martín Fierro* dibujados con anterioridad [...]. Nos animaríamos a decir que Fontanarrosa no ilustró *Martín Fierro* sólo desde su calidad de dibujante sino desde sus valores de escritor [...] (ZEIGER, Claudio. “El gaúcho ilustrado” in *Página/12*, 30/05/2004, p. 3)

Quer dizer, parece que esta imagem que Fontanarrosa nos oferece do gaúcho de Hernández só foi possível porque de algum modo Inodoro Pereyra existia, da mesma forma que este último só tenha se constituído como personagem porque antes existiu aquele remoto parente *Fierro*. Entretanto, na caracterização desta edição ilustrada feita pelo *Negro* se mantiveram importantes *topos* relacionados ao gênero gaúchesco, como o tom de denúncia e o lamento. "La ferocidad del indio, la reconcentración del gaúcho, la desolación de los perros flacos, en fin, eso que aunque pasen los años y las mitologías se degraden, siempre será parte inherente al espíritu de *Martín Fierro*"<sup>403</sup>.

---

<sup>403</sup> ZEIGER, Claudio. “El gaúcho ilustrado” in *Página/12*, 30/05/2004, p. 3.

Mas há pontos diferentes entre Inodoro Pereyra e este Martín Fierro desenhado por Fontanarrosa. O rosarino ilustrou as personagens que aparecem no poema de Hernández a partir de um ponto de vista distinto ao que a HQ Inodoro apresenta. Para o *Martín Fierro*, Fontanarrosa pintou gauchos caricaturescos, mas também os fez parecer tristonhos, característica acentuada devido à ferocidade do retrato do índio. Em alguns momentos, Fierro saiu com os ombros caídos, os olhos fundidos na tristeza e nostálgico pela perda de sua prenda e de seu rancho. Na ilustração abaixo, vemos a expressão de dor na face da personagem, que lamenta a morte do amigo Cruz.



**Figura 4.34** – Morte de Cruz, p. 89.

Enfim, não é nossa pretensão fazer uma análise iconográfica destas 25 ilustrações realizadas por Fontanarrosa, mas apenas pontuar que a relação entre Pereyra e Fierro é muito mais ambivalente e fluida do que meramente se deduziria pelo esquema cópia/modelo. Embora o *renegau* tenha surgido como uma cópia da personagem de José Hernández, com o passar do tempo ele construirá sua própria trajetória, excedendo, assim, ao seu modelo. Em suma, pode-se pensar que *Inodoro Pereyra* está para *Martín Fierro* tal e qual *Martín Fierro* estará num segundo

momento para Pereyra. Ou seja, aventamos a hipótese de que não é mais possível pensar no *Martín Fierro* sem pensar em Inodoro Pereyra, e vice-versa, considerando-se que esta paródia teve como resultado a refundação da gauchesca e a modificação do poema hernandiano. Inclusive arriscamos o palpite de que os estudos sobre a personagem de Fontanarrosa só aumentarão com o passar do tempo, num claro sinal de que o *Negro* teria conseguido a façanha de reabrir a fronteira fechada por Hernández há mais de um século.

#### 4.11 – Uma epopéia de fronteira?

Segundo Pablo Ansolabehere, sem fronteira não há história no *Martín Fierro*, já que é nela que começa e termina a saga da personagem. Fierro canta sua *pena extraordinária* começando pelos insucessos decorrentes de sua transformação em soldado *fontinero*, enviado para servir na fronteira, ou seja, enviado para servir no espaço intermedio entre as últimas povoações brancas e os primeiros acampamentos indígenas. A fronteira é, portanto, *fonte primeira e última do seu sofrer*, funcionando como uma condenação.

No entanto, foi Martínez Estrada o primeiro a notar que a idéia de fronteira teria um lugar central na composição do poema de Hernández. “Habitát natural do gaúcho, para Martínez Estrada a fronteira é um espaço intermediário e equidistante entre a cidade e os *toldos\**, com ingredientes semelhantes de civilização e barbárie (...). Esta concepção da fronteira como espaço natural do gaúcho se conecta com a tradicional idéia (...) do gaúcho como uma personagem essencialmente fronteira”<sup>404</sup>.

No entanto, esta imagem naturalizada de fronteira, que de certa forma rende tributo ao determinismo geográfico proposto por Sarmiento, foi deslocada por Ansolabehere no sentido de

---

<sup>404</sup> ANSOLABEHERE, Pablo. *Fronteras escritas*. op. cit., p. 234.

que, para ele, “a fronteira não é o espaço natural do gaúcho, mas sim uma condenação institucional do Estado que, ativa na *Ida*, torna-se obsoleta na *Volta* [do Martín Fierro]”<sup>405</sup>. Mas o que poderíamos dizer sobre a fronteira em Inodoro Pereyra? Como Fontanarrosa trabalhou as metáforas geográficas (deserto, vazio, fronteira, barbárie, *Terra Adentro*) que aparecem nesta *historieta*, e que foram retiradas do gênero gauchesco parodiado pelo quadrinho? Como esta HQ desloca os sentidos da metáfora civilização e barbárie, deslocando os limites da própria fronteira? Estaríamos, enfim, diante de uma “crônica de fronteira”?

Antes de falar do quadrinho propriamente dito, talvez caibam algumas precisões conceituais. Não entendemos por fronteira uma linha divisória (geográfica e/ou simbólica) ou meramente um lugar de enfrentamentos entre a sociedade *criolla* e os indígenas, já que fronteira também é lugar de intercâmbios e encontros culturais. Mais do que o *limite entre dois espaços distintos*, fronteira se caracteriza pelo seu caráter fluido, aberto e poroso, permitindo que sejam engendrados processos de mestiçagem, hibridação e interação cultural. Inclusive é possível falar-se numa “literatura de fronteiras”, composta por textos como *Facundo* e *Martín Fierro*, que teriam vinculado o problema da fronteira às formas estéticas de representação da identidade (nacional e/ou étnica). Em suma, a concepção de fronteira é importantíssima para o gênero gauchesco, haja vista que ela permite conectar cultura, território e nacionalidade com o objetivo de definir identidades e também traçar cartografias de exclusão<sup>406</sup>.

---

<sup>405</sup> LAERA, Alejandra. *Fronteras escritas*. Op. Cit., pp. 19-20.

<sup>406</sup> QUIJADA, Mónica. “Repensando la frontera sur argentina: concepto, contenido, continuidades y discontinuidades de una realidad espacial y étnica (siglos XVIII-XIX)” in *Revista de Indias*, vol. LXII, nº 224, 2002. ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder Una arqueología del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000. FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro. *Literatura y frontera Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana: Universidad de San Andrés, 1999. MANDRINI, Raúl. *Los araucanos de las pampas en el siglo XIX: Indígenas y fronteras Historia Testimonial Argentina*; Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984. GUTIERREZ, H., NAXARA, R. C., LOPES, M. A. S. (orgs.). *Fronteiras: paisagens, personagens, identidades*. Franca: UNESP: São Paulo: Olho d’água, 2003. MAYO, Carlos A. y

Com efeito, as histórias do *renegau* não foram capazes de prescindir de uma territorialidade e de sua construção discursiva, expressa pela onipresença do ambiente pampeano. Quer dizer, na HQ Inodoro Pereyra, *gaucho* continua sendo um conceito que evoca identidades geográficas (o pampa, o deserto, a fronteira), entrelaçado a conotações sociais e étnicas. Afinal, poderíamos nos perguntar por que Inodoro Pereyra é uma HQ tão argentina se Fontanarrosa a criou justamente para desmontar certo discurso sobre a identidade nacional. Ademais, a própria idéia de que se trata de um “poema telúrico” está intrinsecamente relacionada à questão fronteira. Mas como tal questão aparece neste relato? Tratar-se-ia de uma epopéia de fronteira ou de sua desconstrução? Como relacionar isso aos limites da paródia criada pelo *Negro*?

Nossa hipótese é de que, tal e qual o poema hernandiano, também sem fronteira não há relato em Inodoro Pereyra. Em outras palavras, pode-se postular que a narrativa desta HQ só é possível graças à sua ligação com a paisagem, com a geografia da nação. Isso relativiza os alcances da paródia nos quadrinhos deste gaucho, que teria mais de seus antepassados épicos do que poderíamos imaginar num primeiro momento. Ou pelo menos, isso poderia significar que as relações entre a épica e a paródia são muito mais complexas do que se poderia supor numa primeira leitura destes quadrinhos.

Supondo que esta hipótese seja verdadeira, poderíamos inclusive traçar uma continuidade entre a personagem hernandiana e seu símile dos quadrinhos. Inclusive, as duas fases que atravessa o gaucho de Fontanarrosa – a mais épica, quando publicado em revistas argentinas, e a mais caricaturesca, decorrente de sua nacionalização atrelada ao jornal *Clarín* – coincidem com

---

LATRUBESSE, Amalia. *Terratenientes, soldados y cautivos: la frontera, 1737-1815*; Buenos Aires: Biblos, 1998. MAYO, Carlos A. *Vivir en la frontera La casa, la dieta, la pulpería, la escuela (1770-1870)*. Buenos Aires: Biblos, 2000. WEBER, David J. “Borbones y bárbaros. Centro y periferia en la reformulación de la política de España hacia los indígenas no sometidos” in *Anuario IEHS*; Tandil, n° 13, 1998.

as duas partes do poema de Hernández. Se de gaúcho matreiro Martín Fierro se transformará em um homem laborioso e moralista, também Pereyra sofrerá modificações com o passar dos anos: igual à personagem de Hernández, o *renegau* se tornará sedentário e abandonará a valentia e violência dos primeiros tempos, ficando cada vez mais próxima ao *Martín Fierro* da *Volta*.

Entretanto, o processo de sedentarização deste gaúcho dos quadrinhos não implicará na reconciliação entre civilização e barbárie que o poema de Hernández implicou. Afinal, Inodoro Pereyra se tornará um gaúcho com cada vez mais problemas existenciais, e a fronteira continuará aberta nas suas aventuras. Diferentemente do gaúcho redimido que aparece na *Volta do Martín Fierro*, o *renegau* seguirá transitando nas margens, seguirá vivendo sua vida nas fronteiras da nação. Seu lugar de existência continuará sendo a Pampa Úmida, os índios continuarão indo e vindo nas suas histórias e Inodoro não se sujeitará à civilização, embora tampouco opte pela barbárie. Neste sentido, temos outra hipótese para explicar os quadrinhos criados por Fontanarrosa: se com o retorno do Martín Fierro do deserto a literatura argentina sancionou o fechamento da fronteira, com o poema telúrico de Inodoro Pereyra ela é reaberta.

Dito resumidamente: acreditamos que Inodoro Pereyra deva ser lido como uma epopéia da fronteira sim, mas diferentemente do Martín Fierro, nele a fronteira não é uma condenação. Nas histórias de Pereyra, fronteira é palavra de ressemantização; elas estão ali unicamente para serem derribadas e removidas. Enfim, nos quadrinhos do *renegau* as fronteiras são móveis e estão à espera de sua superação; indicam todo um campo aberto a ser cruzado, o que pode indicar que a identidade da personagem se constrói exatamente no seu excesso, naquilo que lhe excede.

Em todas as tiras de Fontanarrosa, a hilaridade nasce de que as fronteiras são móveis e de que os personagens e os temas se confundem. Nesta, a indeterminação dos limites, além de ser a técnica humorística, transforma-se em núcleo significante. O humorista, profissional da ressemantização, especialista em deslizamentos de sentido, aponta aqui

que a incerteza ou a continuidade imprevista entre territórios não é uma invenção dos autores de gibis; eles não fazem mais que pôr em evidência uma sociedade na qual as fronteiras podem estar em qualquer parte<sup>407</sup>.

---

<sup>407</sup> CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 345.



## Considerações Finais

De mí se dirá posiblemente que soy un escritor cómico, a lo sumo. Y será cierto. No me interesa demasiado la definición que se haga de mí. No aspiro al Nóbel de Literatura. Yo me doy por muy bien pagado cuando alguien se me acerca y me dice: «Me cagué de risa con tu libro»<sup>408</sup>.

Neste trabalho analisamos os quadrinhos de Inodoro Pereyra, personagem criada pelo humorista gráfico argentino Roberto Fontanarrosa em 1972. Inodoro Pereyra, *el renegau*, é considerada a melhor paródia da HQ gauchesca e sua aparição na revista cordobesa *Hortensia* coincide com o centenário da publicação do poema *Martín Fierro* de José Hernández. Isso explica porque nas suas primeiras aventuras este gaúcho de papel buscará sua identidade nos episódios vividos pela personagem hernandiana, já que seu modelo estará calcado na literatura gauchesca. Tal escolha coloca a personagem na mesma fila dos clássicos *gauchos-guapos-criollazos*<sup>409</sup>: *Fierro - Vega – Moreira – Sombra – Covas – Pereyra*. Além disso, Don Inodoro protagonizará nas suas primeiras histórias uma série de situações que remetem ao modelo do “gaúcho prófugo”, do *Martín Fierro*, e à figura do “gaúcho malo”, consagrada em Sarmiento.

Não obstante, Pereyra surge para ser muito mais que um espelho do gaúcho de Hernández. Neste sentido, este poema telurico pode ser analisado como *uma série na qual a história, antes que se repetir, confirma seu caráter excepcional*. Nascido como uma paródia da literatura gauchesca, do radioteatro e do folclore argentino, os quadrinhos deste gaúcho permitem que rediscutamos importantes questões que marcaram a história da República Argentina, como as oposições entre pampa e litoral, unitarios e federales, nacionalismo e cosmopolitismo, e que compõem a imagem de uma nação dividida.

---

<sup>408</sup> FONTANARROSA, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003, p. 671.

<sup>409</sup> SASTURAIN, Juan. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1995, p. 195.

Como discurso que se legitima a partir da alusão a outros discursos, a paródia construída por Roberto Fontanarrosa aciona a figura do anti-herói, que embora tenha como modelo um referencial épico, o subverte a partir de suas próprias premissas. O *renegau* é um anti-herói, “um tipo como tantos que faz o que pode e não o que quer. Que reage como qualquer um de nós, mas que, sobre todas as coisas, é uma personagem digna”<sup>410</sup>.

A condição de anti-herói do *renegau* explica, inclusive, a imensa popularidade alcançada por Pereyra na Argentina. Graças à popularização desta *historieta*, o trabalho de Fontanarrosa fez-se conhecido não só em Rosario e Córdoba, mas em todo o país. Para termos ideia do quão popular se tornou a sua obra, quando morreu 2007, o jornal *Clarín* dedicou ao *Negro* um suplemento especial de 20 páginas, *algo um pouco raro de se ver no Brasil a uma pessoa ligada à área de HQs*. É por este motivo que não foram poucos os que definiram a obra deste humorista por este acento popular e picaresco, associado a certa sensibilidade em captar as vozes dos setores subalternos.

El Negro tenía la modestia de los genios: se empeñaba en demostrar que era un tipo común, que le gustaba el fútbol, que quería a sus amigos, que seguía a Rosario Central, pero nosotros sabemos que era un talento y un referente para todos los humoristas. Uno de los tipos más queridos de la Argentina (PAGANI, Horacio. “Un tipo de los más queridos” in *El Ciudadano*, 20/07/2007, p. 4.)

No que se refere à personagem Inodoro Pereyra, o mais curioso é pensar que todo este reconhecimento interno não redundou na difusão desta *historieta* em outras latitudes. Talvez possamos explicar isso em função da própria natureza da representação humorística colocada em cena por Fontanarrosa, já que se trata de uma HQ em franco diálogo com os discursos sobre a

---

<sup>410</sup> FONTANARROSA apud GOCIOI, Judith e ROSEMBERG, Diego. *La Historieta Argentina Una Historia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000, p. 15.

nacionalidade. Ora, Pereyra não teve projeção fora da Argentina simplesmente porque é uma *historieta* muito argentina, por mais paradoxal que isto possa parecer. Afinal, a personagem foi criada como uma sátira de uma identidade essencializada e cristalizada pela história nacional, mas que a despeito disso, foi lida como a representação do argentino.

A figura de identidade adquire então uma luz auto-irônica, que, ao que parece, somente hoje estamos em condições de aceitar (como se pode ver na entusiasta recepção obtida pelos quadrinhos de Fontanarrosa), a partir da qual poderíamos ler estes textos do passado<sup>411</sup>.

Neste trabalho de mestrado analisei os quatro primeiros anos de existência da série criada pelo *Negro* Fontanarrosa, buscando exatamente este momento no qual se inaugura um linguajar gauchesco-nativista relacionado à paródia e ao humor. Entre 1972 a 1976, Inodoro Pereyra foi publicado nas revistas *Hortensia*, *Mengano* e *Siete Días*, passando por transformações significativas em cada uma das publicações. Assim sendo, este gaúcho vai se tornando cada vez mais caricaturesco, num processo crescente cuja coroação se dará a partir de sua vinculação ao *Clarín* em 1978. Contudo, a “fase *Clarín*” da personagem - que durou de 1978 a 2007 - não foi contemplada por esta pesquisa, por causa do pouco tempo que dispúnhamos e também devido aos objetivos que queríamos atingir através deste estudo.

No entanto, mesmo com um recorte temporal bastante preciso, reconhecemos que tivemos certa dificuldade de lidar com tão ampla bibliografia, tendo em vista que a paródia construída por Fontanarrosa praticamente atravessa toda a história da República Argentina. Com tantas questões difíceis de cruzar e lidando com um tema desconhecido no Brasil, obviamente houve momentos neste trabalho em que a sutura da escrita não ficou tão bem realizada, assim como houve

---

<sup>411</sup> CAMPRA, Rosalba. “En busca del gaúcho perdido” in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*; Año XXX: nº 60: Lima: Hanover: 2º semestre de 2004, p. 319.

temáticas relegadas para uma futura pesquisa, enquanto outras foram tratadas mais superficialmente. Faltou, por exemplo, aprofundar mais a discussão sobre o problema “fronteira” na história da Argentina, assim como não foram abordadas de maneira mais sistemática as representações espaciais da nação presentes nos quadrinhos do *renegau*. Também não houve tempo de fazer uma análise da recepção desta HQ, o que poderia ter redimensionado nossa interpretação da mesma.

Todavia, este estudo configura-se como um primeiro esforço de tentar compreender o universo telúrico no qual se move a personagem de Fontanarrosa. Quer dizer, o presente trabalho pode ser considerado muito mais como um exercício analítico em torno de um tema ainda não estudado de maneira mais sistemática, do que um tratado sobre as ressignificações da gauchesca num quadrinho argentino.

Em um dos episódios da série, Pereyra disse que enquanto uns faziam a História, a ele coube fazer a *historieta*. Nesta passagem fica muito claro que a personagem tenta se afirmar exatamente através das suas margens, do seu excesso constitutivo. Neste sentido, acreditamos que podemos interpretar os quadrinhos deste gaúcho tanto como a desconstrução de uma fábula de identidade argentina, quanto como uma textualidade que participa tanto quanto outros textos no processo de invenção da imaginação nacional. Esta dupla leitura, aliás, é o que torna o quadrinho do *renegau* uma fonte privilegiada para estudar a história da Argentina contemporânea, já que ele nos permite repensar uma série de pontos fulcrais ainda não resolvidos da história do país vizinho.

Como *cópia de um contexto conhecido que se faz com humor*, o relato de Inodoro Pereyra funciona como caixa de ressonância de uma série de discursos provenientes do vasto campo da gauchesca, entrecruzados com referências dos *mass media* e das indústrias culturais dos anos

1970. Isso significa dizer que o quadrinho está atravessado por uma ambigüidade estrutural: ora apresentado como modelo, ora como contra-modelo de determinado discurso sobre o gaúcho argentino, a questão é que *el renegau* parece ter sua existência assegurada unicamente por meio desse mesmo discurso que pretende demolir.

De qualquer forma, acreditamos que o grande mérito deste quadrinho é rediscutir problemáticas fundadoras da história argentina através de um outro ponto de vista. A paródia funciona neste caso como um filtro através do qual se pode captar ângulos e perspectivas ainda não vistos: ao copiar um contexto já conhecido, pode-se modificá-lo, inserindo variáveis que geram a desfamiliarização e a ruptura do estereótipo. Logo, se o reconhecimento *post mortem* da figura do gaúcho acabou cristalizando uma determinada versão sobre a história pátria, eis os quadrinhos de Inodoro Pereyra para trazer novamente o incômodo das narrativas de origem. Neste caso, a volta a um gesto fundador tem menos a pretensão de repetir um itinerário do que começar algo novo. Quer dizer, Inodoro Pereyra recupera o *Martín Fierro* com o objetivo de superá-lo. De forma inversa também se poderia postular que não é mais possível pensar na personagem hernandiana sem pensar-se no gaúcho de Fontanarrosa.

Enfim, a paródia construída por Fontanarrosa permite muitas outras leituras, em virtude de seu caráter polissêmico e flutuante. Neste sentido, pode-se compreender porque Inodoro Pereyra foi lido como um ícone de argentividade, apesar de se tratar justamente de uma paródia. Temos a suspeita de que isso tenha ocorrido porque a paródia se converteu em paráfrase durante a sua recepção, o que indicaria que talvez o discurso sobre as “duas argentinas” esteja tão arraigado no imaginário político da nação que qualquer esforço de questioná-lo gera seu efeito oposto, sua reiteração.

Inodoro Pereyra, portanto, é um excelente exemplo da *paródia da paródia*, de uma representação construída a partir de outras representações<sup>412</sup>. Mas as aventuras do *renegau* se caracterizam sobretudo pelo seu caráter híbrido, que mescla referências das culturas tradicionais e eruditas ao torbilhão dos meios massivos. Se de um lado isto revela que esta historieta transcende fronteiras, por outro assinala que “sólo es nuevo lo que está olvidado”, segundo palavras do próprio Fontanarrosa.



“Y el ‘Mendieta’, de Consuelo”<sup>413</sup>

<sup>412</sup> CHARTIER, Roger. *A História Cultural Entre práticas e representações*; op. Cit.

<sup>413</sup> “-Viu só, Mendieta? Depois de tantas privações, de tantos sofrimentos, Martín Fierro teve sua estatueta./ - Está toda feita de ouro. No final teve seu prêmio./-Para aqueles que diziam que ele era puro verso! Eu o animava: ‘Vamos, Martín, vamos!’/-Chegará o dia em que entregarão o ‘Inodoro Pereyra’/- E o ‘Mendieta’ de consolo” [Tradução nossa].

## GLOSSÁRIO

*Abigeato*: roubo de gado na Argentina e no Uruguai.

*Ahijuna*: abreviação de “Ah hijo de uma” [“Ah filho de uma...”]

*Ahijuna con la lobuna!*: interjeição que indica espanto ou surpresa

*Bataraz*: tipo de bombacha usada entre os gauchos argentinos; a marca dessa calça; cor de jaspe de algumas aves; caipira.

*Blancos de Villegas*: referência ao coronel Conrado Villegas, militar uruguaio que participou da Guerra do Paraguai e acompanhou o general Roca em uma das campanhas do deserto. A expressão “blancos de Villegas” faz uma alusão às forças do regimento de cavalaria lideradas pelo coronel, e que contavam com 300 cavalos brancos.

*Boleadora*: boleadeira; instrumento composto por três pedras ligadas entre si por uma fita de couro e que é usado para derrubar e caçar animais.

*Bombacha*: calça larga utilizada pelo gaucho.

*Bombilla*: bombilha; canudo usado para tomar o chimarrão.

*Botas de Potro*: também chamadas de “botas de garrão”; calçado antigo utilizado por índios e gauchos. Consistia numa peça de couro que deixava os dedos do pé de fora.

*Bombo Santiagueño*: instrumento de percussão típico da província argentina de Santiago del Estero.

*Campaña*: nome dado a região de campos abertos; campo.

*Charango*: instrumento musical de corda parecido com o bandolim, composto de cinco cordas duplas e cuja caixa de percussão é feita da carapaça do tatu.

*Cimarrón*: animal doméstico que se faz selvagem; dito de um animal não domesticado.

*China*: mulher do gaucho, sua amante ou concubina. Chinoca no RS

*Crespín*: ave da região do Chaco.

*Criollo*: termo que se refere ao núcleo originário dos descendentes dos espanhóis. Com a onda de imigração entre fins do século XIX e primeiras décadas do século XX, o vocábulo passa a ser empregado na Argentina para distinguir os nativos do país dos recém ingressos. Basicamente *criollo* se torna sinônimo dos povoadores do interior argentino, e que poderia incluir grupos mestiços ou com diferentes graus de mestiçagem com o elemento autóctone.

*Cruce de la frontera*: travessia da fronteira.

*Fortín*: fortim; pequeno forte; fortaleza militar.

*Fortinero*: soldado que trabalha no fortín.

*Gaicho Alzado*: nome que se dá ao gaicho levantadiço; revoltado.

*Gualicho*: feitiço; objeto usado pelos feiticeiros; talismã; referência ao diabo.

*Ginebra*: genebra; bebida alcoólica muito comum no pampa.

*Huinca*: homem branco em língua indígena.

*Jetón*: aquele que tem lábios grossos, estúpido; mentiroso.

*Locro*: prato típico de várias regiões da América, feito com carne, milho, batata e outros ingredientes.

*Luj mala*: [luj mala, em linguagem gauchesca] fogo-fátuo produzido pela decomposição dos ossos e que a superstição atribui às almas penadas dos mortos sem sepultura.

*Llanura*: planície; planura.

*Malambo*: dança popular de sapateado, sem outros movimentos que não o das pernas e dos pés, feitas exclusivamente por homens, com acompanhamento de violão.

*Malón*: incursões indígenas inesperadas que tinham o objetivo de roubar gado e levar mulheres brancas cativas; empresas econômicas militarizadas organizadas por grupos indígenas fronteiriços.

*Mandinga*: diabo; menino travesso; homem negro do oeste do Sudão. Na Argentina, trata-se de uma figura do folclore representada pela cor e as roupas negras.

*Mate*: erva mate; erva amarga que se bebe com água quente; chimarrão.

*Matear*: ato de tomar mate.

*Milonga*: Composição musical folclórica de ritmo leve e tom nostálgico, executada com um viola.

*Mocoví*: grupo indígena originário do que seria hoje o Norte Argentino.

*Montoneras*: nome dado às unidades militares de cavalaria compostas por homens do campo e comandadas por um caudilho, e que participaram ativamente nas guerras civis que sacudiram o século XIX argentino.

*Mazorca*: aparato policial rosista criado no contexto das lutas civis entre unitários e federais, e incumbida de reprimir duramente qualquer proposta que não tivesse um apelo federalista.

*Mazorquero*: Milicianos gauchos que integravam a *mazorca*.

*Ñanduti*: tecido rendado bastante tradicional no Paraguai.

*Pago*: lugar em que a pessoa nasceu; vilarejo; querência.

*Pampas*: grupo indígena de origem mapuche habitante da região pampeana; referência à região de campos abertos.

*Payada*: canção improvisada e muitas vezes dialogada, própria da região rio-platense; jogo musical de dois cantores em contraponto.

*Payador*: improvisador ou memorizante de poemas e rimas.

*Payar*: Cantar *payadas*.

*Patay*: doce feito com alboroto.

*Peña*: Agrupação que se reúne para promover festas populares de raiz folclórica. Lugares onde se canta e se dança músicas folclóricas, além de permitir a socialização de artistas e convidados.

*Picardía criolla*: também conhecida como “viveza crioya”, conceito que se refere a características que supostamente pertenceriam ao *criollo*: malandragem, astúcia e capacidade de improvisar.

*Pilcha*: indumentaria do gaucho.

*Pingo*: sinônimo de cavalo.

*Prienda*: a mulher do gaucho.

*Pueblera*: referência ao homem da cidade.

*Pulpería*: nome que se dá nas regiões pampeanas ao armazém de secos e molhados.

*Ranquel*: grupo indígena de origem mapuche que vivia na região pampeana.

*Rastrillada*: sulcos formados na terra pela passagem de animais de carga.

*Rastra*: peça geralmente de prata colocada sobre o cinto.

*Vigüela*: a viola do gaucho

*Vincha*: espécie de bandana; elástico que o gaucho usa sobre a testa para conter o cabelo.

*Viveza crioya*: ver *picardía criolla*.

*Vizcacha*: Viscacha; pequeno roedor de hábitos noturnos próprio das regiões de planície, da mesma família da chinchila.

*Tierra Adentro*: referência ao pampa; as terras dos confins; o deserto.

*Tolderia*: acampamento indígena.

*Toldo*: barraca dos indígenas, feita de ramos e couros.

*Tucu-Tucus*: vaga-lume.

*Zamba*: um dos gêneros que compõem a música folk argentina.

## **SIGLAS**

**BN:** Biblioteca Nacional, Buenos Aires

**AAI:** Academia Argentina de Letras, Buenos Aires

**BA:** Biblioteca Argentina, Rosario.

**UNC:** Universidad Nacional de Córdoba

**CePIA:** Centro de Producción e Investigación en Artes, UNC

**BC-** Biblioteca Central “Elma Kohlmeyer de Estrabou” - Facultad de Filosofía y Humanidades,  
UNC



## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

### Introdução

I. Copyright © 2009. Página Diseñada por PUCARÁ PRODUCCIONES WEBS. Reservados todos los derechos. [redpucara@redpucara.com.ar](mailto:redpucara@redpucara.com.ar).

II. Idem.

III. FONTANARROSA, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003, p. 511.

IV. Idem, p. 411.

### Capítulo 1

Imagem de abertura: FONTANARROSA, Roberto. “Una vaca Santa Gertrudis” *20 años con Inodoro Pereyra*. op. cit., p. 325.

1.1. Fotografia tomada em 03/07/2009 pela autora.

1.2. *La Capital*, 20/07/2007. Biblioteca Argentina, Rosario.

1.3. Fotografia disponível em:

<http://www.flickr.com/photos/pablodavidflores/859534384/>. Acesso em: 10/11/2009.

1.4. SANTIAGO in *Jornal do Comércio*, 25/07/2007.

1.5. FONTANARROSA, Roberto in *Boom*, ano 01, nº 10, junho de 1969, Biblioteca Argentina, Rosario.

1.6. FONTANARROSA, Roberto in *Boom*, ano 1, nº 01, agosto de 1968, Biblioteca Argentina, Rosario.

1.7. FONTANARROSA, Roberto in *Hortensia*, nº 32, 2ª quinzena, abril de 1973, p. 12, CePIA, UNC, Córdoba.

1.8. “Suplemento Especial” *Clarín*, 29/07/2007, Biblioteca Argentina, Rosario.

1.9. Disponível em: <http://negrofontanarrosa.blogspot.com>. Acesso em 18/09/2010.

1.10. *La Capital*, 29/07/2007, Biblioteca Argentina, Rosario.

1.11. FONTANARROSA, Roberto. *Sperman ¡El hombre del sexo de hierro!* Buenos Aires: Ediciones de la Flor, s/data.

1.12. FONTANARROSA, Roberto. *Semblanzas Deportivas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008.

1.13. “Homenaje a Fontanarrosa en el Senado” in *La Nación*, 26/04/2006.

1.14. FONTANARROSA, Roberto in *Hortensia* nº 26, janeiro de 1973, capa, BN, Buenos Aires.

1.15. GOCIOL, Judith. “Inodoro y su tata” in FONTANARROSA, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*, op. cit; pp. 10-11.

1.16. Idem, p. 13.

1.17. Idem, p. 10.

1.18. FONTANARROSA, Roberto. *Hortensia*, ano II, nº 25, dezembro de 1972, p. 21.

1.19. HERNÁNDEZ, José. *El gaucho Martín Fierro e La vuelta de Martín Fierro* – Con ilustraciones de Juan C. Castagnino. Buenos Aires: Eudeba, 1962.

1.20. Idem.

1.21. FONTANARROSA, Roberto. *Hortensia*, ano II, nº 25, dezembro de 1972, p. 21.

1.22. Disponível em: [http://pandorama-art.blogspot.com/2007\\_02\\_01\\_archive.html](http://pandorama-art.blogspot.com/2007_02_01_archive.html).

Acesso em 21/06/2009.

- 1.23. ECHEVERRÍA, Esteban. *El Matadero*. Ilustrado por Carlos Alonso. Buenos Aires: Editorial Fundación Alon, 2006, pp. 50-51.
- 1.24. FONTANARROSA, Roberto in *Hortensia*, nº 29, março de 1973, p. 8, Buenos Aires, BN.
- 1.25. CAMPOS, Molina. “Quebizco... Cho, lindo!”, 1934. *Museu Molina Campos*, Moreno (província de Buenos Aires).
- 1.26. FONTANARROSA, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*. p. 638.
- 1.27. FONTANARROSA, Roberto in *Hortensia* nº 28, fevereiro de 1973, p. 16, CePIA, UNC, Córdoba.
- 1.28. FONTANARROSA, Roberto in *Hortensia*, nº 27, janeiro de 1973, p. 10, CePIA, UNC, Córdoba.
- 1.29. FONTANARROSA, Roberto in *Hortensia*, nº 46, dezembro de 1973, p. 18, BC, UNC, Córdoba.
- 1.30. FONTANARROSA, Roberto in *Hortensia*, nº 28, fevereiro de 1973, p. 16, CePIA, UNC, Córdoba.
- 1.31. FONTANARROSA, Roberto in *Hortensia*, nº 32, abril de 1973, p. 14, CePIA, UNC, Córdoba.
- 1.32. FONTANARROSA, Roberto in *Hortensia* nº 30, março de 1973, p. 7, CePIA, UNC, Córdoba.
- 1.33. Fotografia de Osvaldo Stigliano, 18/10/2007.
- 1.34. Disponível em: [www.todoshistorietas.com.ar](http://www.todoshistorietas.com.ar). Acesso em: 4/3/2010.
- 1.35. FONTANARROSA, Roberto in *Hortensia* nº 34, maio de 1973, CePIA, UNC. Córdoba.
- 1.36. Idem, ibidem.
- 1.37. Idem, ibidem
- 1.38. Idem, Ibidem.

#### Capítulo 2

Imagem de abertura: “Los viernes de luna yena” p. 339

- 2.1. *El Mosquito*, BN

- 2.2. *Don Quijote*, BN
- 2.3. Edição de *Caras y Caretas* de 1904, BN
- 2.4. *Caras y Caretas*, novembro de 2010, BN
- 2.5. *Cascabel*, 1941, BN
- 2.6. *Tía Vicenta*, 1957, BN
- 2.7. Capa do 1º número de *Hortensia*, agosto de 1971. Versão on line:
- 2.8. As personagens Negrazón & Chaveta de Cognigni integraram a revista *Hortensia*, e apresentavam-se como tipos populares que circulavam nas ruas de Córdoba.
- 2.9. FONTANARROSA, Roberto in “Encuentro com Antonio das Mortes” in *Hortensia*, nº 27, janeiro de 1973, p. 10.

#### Capítulo 3

- 3.1 e 3.2. Inodoro Pereyra, “el renegau”. *Poema telurico* de Fontanarrosa [Grifo nosso] in *Hortensia* nº 30, março de 1973, p. 7.
- 3.2. FONTANARROSA, Roberto. “El ser nacional” *20 años con Inodoro Pereyra*. p. 313.
- 3.3. Idem, ibidem.
- 3.4. FONTANARROSA, Roberto. “Gaucho, ese símbolo”. *20 años con Inodoro Pereyra*. p. 313.
- 3.5. Fotografia de Tejada Gómez com Mercedes Sosa em Buenos Aires, 1981. (Fonte: <http://www.tejadagomez.com.ar/>). Acesso em 13/06/2010.
- 3.6. Eduardo Falú e Jaime Dávalos. (Fonte: <http://www.camdipsalta.gov.ar/INFSALTA/jaimedavalos.htm>). Acesso em 18/09/2009.
- 3.7. Quino in FONTANARROSA, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*, p. 676.
- 3.8. “Gauchito”, o mascote do mundial de 1978. (Fonte: Getty Images)

#### Capítulo 4

Imagem de abertura: Disponível em:

<http://www.tipete.com/userpost/comics-gratis/inodoro-pereyra-el-renegau>.

4.1. <http://allerastur.lacoctelera.net/post/2008/12/01/gauchos-genero-gauchesco-ya-quien-cuenta>

4.2. <http://aqueilloscomics.blogspot.com/2009/11/la-historieta-criolla-fabian-leyes-por.html>

4.3. COGNIGNI, Alberto e GIMENEZ in *Hortensia* nº 19, setembro de 1972, p. 7.

4.4. ROUX, Raúl. *Patoruzito* nº 400, 2 de julio de 1952.

4.5. [http://www.portinos.com/images/stories/Notas\\_2007/12\\_3\\_lindor\\_covas.jpg](http://www.portinos.com/images/stories/Notas_2007/12_3_lindor_covas.jpg)

4.6. Fotografia desconhecido, Municipalidad de Cosquín 1970.

4.7. CRIST. *Hortensia*, ano III, nº 50, fevereiro de 1974, p. 4.

4.8. Fotografia de Autor Desconhecido. Archivo General de la Nación, 1979.

4.9. ROBERTO, Fontanarrosa in *Hortensia*, ano II, nº 25, dezembro de 1972, p. 21.

4.10. ROBERTO, Fontanarrosa in *Hortensia*, nº 41, setembro de 1973, p. 17.

4.11. ROBERTO, Fontanarrosa in *Hortensia*, nº 39, agosto de 1973, p. 6.

4.12. Philips, Buenos Aires, 1977.

4.13. ROBERTO, Fontanarrosa in *Hortensia*, nº 35, junho de 1973, p. 18.

4.14. ROBERTO, Fontanarrosa in *Hortensia*, nº 57, julho de 1974, p. 4.

4.15. ROBERTO, Fontanarrosa in *Hortensia*, nº 28, fevereiro de 1973, p. 16.

4.16. ROBERTO, Fontanarrosa in *Hortensia*, nº 31, abril de 1973, p. 15.

4.17. ROBERTO, Fontanarrosa in *Hortensia*, nº 58, julho de 1974, p. 19.

4.18. ROBERTO, Fontanarrosa in *Hortensia*, nº 40, agosto de 1973, p. 19.

4.19. ROBERTO, Fontanarrosa in *Hortensia*, nº 51, março de 1974, p. 19.

4.20. ROBERTO, Fontanarrosa in *Hortensia*, nº48, janeiro de 1974, p. 4.

4.21. FONTANARROSA, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*. Op. Cit, p. 54.

4.22. ROBERTO, Fontanarrosa in *Hortensia*, nº 50, fevereiro de 1974, p. 11.

4.23. ROBERTO, Fontanarrosa in *Mengano*, nº27, 1 a 14/09/1975.

4.24. ROBERTO, Fontanarrosa in *Hortensia*, nº29, março de 1973, p. 8.

4.25. ROBERTO, Fontanarrosa in *Hortensia*, nº38, julho de 1973, p. 18.

4.26. ROBERTO, Fontanarrosa in *Hortensia*, nº46, dezembro de 1973, p. 18.

4.27. ROBERTO, Fontanarrosa in *Hortensia*, nº32, abril de 1973, p. 14

4.28. ROBERTO, Fontanarrosa in *Hortensia*, nº44, novembro de 1973, p. 4

4.29. ROBERTO, Fontanarrosa in *Hortensia*, nº55, junho de 1974, p. 20.

4.30. ROBERTO, Fontanarrosa in *Mengano*, nº22, 23/06 a 06/07 de 1975, p. 18.

4.31. ROBERTO, Fontanarrosa in *Hortensia*, nº61, outubro de 1974, p. 7.

4.32. ROBERTO, Fontanarrosa in *Hortensia*, nº36, janeiro de 1973, capa.

4.33. HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro Ilustrado* por Roberto Fontanarrosa. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008, p. 29.

4.34. Idem, p. 89.



## FONTES E BIBLIOGRAFIA

### Fontes Impresas

#### *Jornais*

Clarín, Buenos Aires, 1978, 1994, 2006, 2007.  
El Ciudadano, Rosario, 2007  
La Capital, Rosario, 1991, 1994, 1996, 1999, 2004, 2006, 2007  
La Maga, 1992, 1993.  
La Nación, Buenos Aires, 2006  
La voz del Interior, Córdoba, 2007  
Página/12, Buenos Aires, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008  
30N 30 Noticias, 2007.

#### *Revistas*

Boom, Rosario, 1968  
Hortensia, Córdoba, 1972-1974  
Mengano, Buenos Aires, 1974- 1976  
Siete Días, Buenos Aires, 1976-1978.  
Sólo Líderes, Rosario, 2006.

#### *Dicionários*

Diccionario Real de la Academia Española, 22<sup>a</sup> edición. Disponible em:  
<http://buscon.rae.es/draeI/>  
LEQUIZAMÓN, Martiniano. *Recuerdos de la tierra*. Buenos Aires: F. Lajouane, 1896.  
VARGAS LLOSA, Mario. *Dicionário Amoroso da América Latina*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

#### *Poesia Gauchesca*

ASCASUBI, H., DEL CAMPO, E., HÉRNÁNDEZ, B., HIDALGO, B. *Poesía Gauchesca*. Selección, estudio y notas por Pablo Ansolabehere. Buenos Aires: Santillana, 1998.

DEL CAMPO, Estanislao; LUSSICH, Antonio D e HERNÁNDEZ, José. *Tres poemas gauchescos*. Buenos Aires: La Biblioteca Argentina Serie Clásicos: Editorial Sol: AGEA, 2001.

GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires: Hyspamerica: Ediciones Generales Anaya, 1982.

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Edición de Luis Sáinz de Medrano: Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

\_\_\_\_\_. *Martín Fierro* /ilustrado por Roberto Fontanarrosa. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008.

\_\_\_\_\_. *El gaucho Martín Fierro*/ ilustrado por Alberto Breccia. Buenos Aires: Doedytores, 2004

\_\_\_\_\_. *El gaucho Martín Fierro e La vuelta de Martín Fierro* / Con ilustraciones de Juan C. Castagnino. Buenos Aires: Eudeba, 1962.

OBLIGADO, Rafael. *Santos Veja y otras leyendas argentinas*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1965.

YUPANQUI, Atahualpa. *El payador perseguido*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1972.

### ***História em Quadrinhos/ Humor Gráfico***

*I Encontro Latino-Americano de Humor Brasil-Argentina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1990.

FONTANARROSA, Roberto. *20 años con Inodoro Pereyra*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998.

\_\_\_\_\_. *Semblanzas deportivas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008.

\_\_\_\_\_. *Sperman ¡El hombre del sexo de hierro!* Buenos Aires: Ediciones de la Flor, s/data.

\_\_\_\_\_. *Todo Boogie, el aceitoso*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2009

\_\_\_\_\_. *Boogie, o seboso*. Porto Alegre: L&PM, 1988.

\_\_\_\_\_. *Fontanarrisa*. Barcelona: Mondadori, 2005.

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

### ***Ensaïos, Cartas, Textos Políticos***

AVELLANEDA, Nicolás. *Escritos y discursos*. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco: VI, 1910

LUGONES, Leopoldo. *El payador*. Buenos Aires: Centurion, 1944.

MANSILLA, Lucio V. *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Agebe, 2008.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo: civilización y barbárie*. Buenos Aires: Agebe, 2004, p. 23.

## **Fontes Audiovisuais**

### ***Filme***

FIORE, Daniela. *Imaginadores: La aventura de la historieta argentina* (2008). Argentina, 90 min.

### ***Discografía***

Dúo Salteño. *Dúo Salteño: 20 grandes éxitos*. Polygram Discos, 1994.

GARDEL, Carlos. *Todo Gardel*. Buenos Aires: Odeon, 1930.

FAVIO, Leonardo. *Fuiste mía un verano*. Uruguai: CBS, 1968.

Los cantores de Quilla Huasi. *Señorio*: Buenos Aires: Philips, 1966.

Los Chalchaleros. *Tierra querida*. Buenos Aires: RCA Victor AVL, 1959.

Los Tucu-Tucu. *Recital de los 20 años*. Tucumán: Polydor, 1991.

SOSA, Mercedes. *Canciones con fundamento*. Buenos Aires: Producciones Matus, 1965.

\_\_\_\_\_. *Mercedes Sosa – 30 años*. Buenos Aires: Polygram Discos, 1993.

YUPANQUI, Atahualpa. *Buenas noches, Compatriotas*, 2000.

## **Entrevista**

Cristóbal Reinoso (Crist) – 23/06/2009

## Bibliografía

ALDAZÁBAL, Carlos Juárez. “Sujetos populares en la poesía de Manuel J. Castilla: el caso de Eulogia Tapia”. *IX Jornadas Nacionales de Investigación en Comunicación*. Villa María, Córdoba, 200

ALTAMIRANO, Carlos. “Ideas para un programa de Historia Intelectual” in *Prismas, Revista de Historia Intelectual*. n°. 3, 1999

\_\_\_\_\_. “Um mundo em crise” in *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 21, n. 2, novembro de 2009

\_\_\_\_\_ e SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder Una arqueología del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

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

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BACZKO, Bronislaw. “Imaginação social” in *Enciclopédia Einaudi* vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1985.

\_\_\_\_\_. *Los imaginarios sociales Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: UnB: Hucitec, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense; 1994.

BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1983.

BOCCARA, Guillaume. “Poder colonial e Etnicidade no Chile: territorialização e reestruturação entre os Mapuche da época colonial” in *Tempo*, 23, 2007.

BOHOSLAVSKY, E. (et all). *Problemas de historia reciente en el Cono Sur*. Buenos Aires. Universidad Nacional de General de Sarmiento – Universidad Nacional de San Martín (no prelo).

BONASSO, Miguel. “Hablar al pedo es una sana costumbre” in *Página/12*, 09/11/2003.

- BONAUDO, Marta. *Nueva Historia Argentina Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. *El Martín Fierro*. Buenos Aires: Columba, 1953.
- \_\_\_\_\_. “La poesía gauchesca” *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1974
- \_\_\_\_\_. *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” in *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- BRADFORD, Lisa (comp); *La cultura de los géneros*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman. *Uma historia cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia. *Memória e (res) sentimento Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- BURKART, Mara Elisa. “Dictadura y caricaturas. Estudio sobre la revista Hum®” in *e-l@tina*, vol. 3, nº 12, Buenos Aires, julho-setembro de 2005.
- \_\_\_\_\_. “La prensa de humor político en Argentina, de *El Mosquito* a *Tía Vicenta*” in *Question*. La Plata, Nº 15. Invierno, 2007.
- \_\_\_\_\_. “La oposición de la revista Hum® a la política económica de la dictadura militar (1978-1979) in *Intersticios Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*: vol. 1, nº 2, junio 2007
- CAMPRA, Rosalba. “En busca del gaucho perdido” in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*; Año XXX: nº 60: Lima: Hanover: 2º semestre de 2004.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CAVALCANTI, Ionaldo A. *Esses incríveis heróis de papel*. São Paulo: Editora Mater, s/data.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- \_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano: I. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- \_\_\_\_\_. “A beleza do morto” in *A cultura no plural*. Campinas, SP: Papyrus, 1995

- CHARTIER, Roger. *A História Cultural Entre práticas e representações*; Rio de Janeiro: Difel: Ed. Bertrand Brasil, 1990.
- CHIMBITA, Hugo. *Jinetes Rebeldes Historia del bandolerismo social en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- CIRNE, Moacy. *A explosão criativa dos quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- COGNIGNI, Alberto. “Hortensia y el humor” in *Sexta Bienal 100 años de humor e historieta argentinos*. Municipalidad Córdoba: Córdoba, 1986.
- CONI, Emilio A. *El gaucho Argentina- Brasil- Uruguay*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1945
- DAYREL, Eliane Garcindo, YOKOI, Zilda Maria Gricoli (coord.). *América Latina contemporânea: desafios e perspectivas*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura: São Paulo: EDUSP, 1996.
- DEL CARRIL, Bonifácio. *El gaucho*. Buenos Aires: Emecé, 1993
- DELLEPIANE, Angela B. “La literatura gauchesca y sus ‘proyecciones’” in *Quaderni del Centro di Studi Americanistici “América in Italia”*. s/data, pp. 221-234.
- DEVOTO, F. e MADERO M. (dir.). *Historia de la vida privada en la Argentina. País Antiguo. De la colonia a 1870*; Buenos Aires: Taurus, 1999.
- DORFMAN, Ariel e MATTELART, Armand. *Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1980
- DORRA, Raúl. “Martín Fierro: la voz como forma de un destino nacional” in *Entre la voz y la letra*. Puebla, Plaza y Valdés Editores, 1997
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro. *Literatura y frontera Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana: Universidad de San Andrés, 1999.
- Fin (es) de siglo y modernidad*; Congreso Internacional: Buenos Aires – La Plata, agosto 2006, Palma, 2001.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado Por uma Filosofia do Design e da Comunicação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

- FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- \_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.
- FRANCO, Edgar Silveira. *HQTRÔNICAS: do suporte papel à rede Internet*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2004.
- FREITAS NETO, José Alves de. “A formação da nação e o vazio na narrativa argentina: ficção e civilização no século XIX” in *Esboços*, vol. 15, nº 20, 2008.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu ediciones, vol. 21, 1967.
- FUENTE, Ariel de la. *Los hijos de Facundo: caudillos y montoneras en la provincia de La Rioja durante el proceso de formación del estado nacional argentino: 1853-1870*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.
- GARCIA, Fernando e OSTUNI, Hernán. “La historia de la historieta gauchesca” in *Catálogo del Museo de Motivos Argentinos José Hernández*, 1992.
- \_\_\_\_\_. *La historieta latinoamericana. Cuba- Chile – Uruguay*. Tomo I. Buenos Aires: Ediciones El Escriba: Sonaste Maneco: La Bañadera del comic, s/ data
- GARCIA, Tânia Costa. “A canção folclórica argentina e as reconfigurações do nacional no cenário político ideológico dos anos 50” in *IX Encontro Internacional da ANPHLAC*. Goiânia, julho de 2010.
- GARIANO, Carmen. “Elementos humorísticos en el ‘Martín Fierro’” in *Revista Hispania*, Vol. 51, Nº 01, marzo de 1968.
- GETINO, Octavio. *Las industrias culturales en la Argentina*. Colihúe: Buenos Aires: Colihúe, 1995.
- GIRARDET, Raoul. *Mitos e Mitologias Políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GOCIOL, Judith e ROSEMBERG, Diego. *La Historieta Argentina Una Historia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.
- \_\_\_\_\_. e RUSSO, Miguel. “La gente no necesita citar la Biblia: tiene al Martín Fierro” in *La Maga*, 1º de março de 1998.
- GOLDMAN, Noemi e SALVATORE, Ricardo (comp.). *Caudillismos rioplatenses: nuevas miradas a un viejo problema*. Buenos Aires: Eudeba, 2005.

- GOMBRICH, Ernst H. *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza, 1993
- GORDILLO, Mónica B. “Movimientos sociales e identidades colectivas: repensando el ciclo de protesta obrera cordobés de 1969-1971” in *Desarrollo Económico*, vol. 39, nº 155, out./dez.1999.
- GUBERN, Roman. *El lenguaje de los comics*. Barcelona: Ediciones Península, 1979.
- GUERRA, François-Xavier e ANNINO, Antonio. *Inventando la nación; Iberoamérica siglo XIX*. México, D.F: Fondo de cultura económica. FCE, 2003.
- GUTIERREZ, H., NAXARA, R. C., LOPES, M. A. S. (orgs.). *Fronteiras: paisagens, personagens, identidades*. Franca: UNESP: São Paulo: Olho d’água, 2003.
- GUTIÉRREZ, José Maria. *La historieta Argentina De la caricatura política a las primeras series*. Ediciones de la Biblioteca Nacional y Pagina/12; Buenos Aires, 1999.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Da Diáspora Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- \_\_\_\_\_ e GAY, Paul du (cord.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América latina, 1995.
- \_\_\_\_\_. *El revisionismo historico argentino como visión decadentista de la historia nacional*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.
- HARTOG, François. *O espelho de Heródoto Ensaio sobre a representação do Outro*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- HORN, Maurice. “El nacimiento de los cómics norteamericanos. Infancia y fantasía en las primeras páginas de cómics” in *Historia de los comics*. Toutain Editor, Barcelona; s/ data.
- IANNI, Octavio. *O labirinto latino-americano*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- IGLESIA, Cristina. “Mejor se duerme en la pampa. Deseo y naturaleza en *Una excursión a los indios ranqules* de Lucio V. Mansilla” in *Revista Iberoamericana*; Vol. LXIII, Nº 178-179, enero-junio 1997, pp. 185-192.
- JAMES, Daniel (dirección). *Nueva Historia Argentina: violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

- JAURETCHE, Arturo. *La colonización pedagógica y otros ensayos*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1992.
- JITRIK, Noé (dir.). *Historia crítica de la Literatura Argentina*. Vol 2, Buenos Aires: Emecé, 2003.
- JONG, Ingrid de. “Entre Indios e Inmigrantes: el pensamiento nacionalista y los precursores del folklore en la Antropología Argentina del cambio de siglo (XIX-XX)” in *Revista de Indias*, vol LXV, núm 234, 2005.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: PUCRio: Editora Contraponto, 2006.
- KRAMER, Lloyd. “Literatura, crítica e imaginação histórica” in HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LAERA, Alejandra. *Fronteras escritas: límites, desvíos y pasajes en la literatura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.
- LAFFORGUE, Jorge (Ed.). *Historias de Caudillos Argentinos*. Estudio preliminar de Tulio Halperín Donghi: Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
- LEVÍN, Florencia Paula. “De matones, represores y miembros de la pesada en el humor gráfico del diario *Clarín* – Argentina 1973-1983” in *Diálogos de la comunicación*: n°78, enero-julio 2009.
- \_\_\_\_\_. “Representaciones sobre la violencia a través del humor gráfico en la Argentina de los años 70. El caso del diario *Clarín*” in BOHOSLAVSKY, .(et all). *Problemas de historia reciente en el Cono Sur*. Buenos Aires. Universidad Nacional de General de Sarmiento – Universidad Nacional de San Martín, no prelo.
- LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LUDMER, Josefina. *El género gauchesco Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988
- \_\_\_\_\_. “Oralidad y escritura en el genero gauchesco como nucleo del nacionalismo”. in *Revista de Critica Literaria Latinoamericana*. Año XVII, n° 33: Lima, 1° semestre de 1991.
- LUYTEN, Sonia M. Bibe. *O que é história em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MALOSETTI COSTA, Laura. *Don Quijote en Buenos Aires. Migraciones del humor y la política. Jornadas en Historia del Arte del Instituto Payró*. UBA, 1994.

- MANCILLA, Mario A. Solar. "Elite, pulpería y disciplina social. San Juan de la Frontera (1750-1770)" in *Revista Universum*: Universidad de Talca: N° 20: Vol. 2 , 2005.
- MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro: ensayo de interpretación de la vida argentina*. México: Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- \_\_\_\_\_. *Radiografía de la Pampa*. Buenos Aires: Colección Archivos/FCE, 1993.
- MASOTTA, Oscar. *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires: Paidós, 1970
- MATA, Sara Emilia. *Los gauchos de Güemes Guerras de Independencia y conflicto social*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.
- \_\_\_\_\_. "La guerra de independencia en Salta y la emergencia de nuevas relaciones de poder" in *ANDES, n° 13*, CEPIHA, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta, 2002.
- MAYER, Jorge. *El pensamiento de Alberdi*. Buenos Aires: Losada, 1984.
- MAYO, Carlos A. e LATRUBESSE, Amalia. *Terratenientes, soldados y cautivos: la frontera, 1737-1815*. Buenos Aires: Biblos, 1998.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Vivir en la frontera La casa, la dieta, la pulpería, la escuela (1770-1870)*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- \_\_\_\_\_, AMARAL, S., GARAVAGLIA, J. C et. All. *Polemica Gauchos, campesinos y fuerza de trabajo en la campaña in Estudios sobre el mundo rural: Anuário IEHS, 2*, 1987.
- MAZZOCCHI, Mirtha. "Inodoro Pereyra y los chistes de gauchos" in *Ciudad/ Campo en las Artes de la Argentina e Latinoamérica*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1991.
- MIGUEL, Mónica, OSORIO, Mauro e PÉREZ, Cristian. *Cuadernos de Investigación Humor e Identidad en Córdoba*: Damián Truccone: n° 01, junio de 2008.
- MINELLI, Ivía. "A força política na grandeza das formas: o século XIX em diálogo nas obras de Sarmiento e Hernández" in *Anais do IX Encontro Internacional da ANPHLAC*. 26 a 29 de julho de 2010.
- MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003
- MOYA, Álvaro de. *Shazam!*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- NÚÑEZ, Angel. "Un cielito gaucho contra Fernando VII" in *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*. año XV, n° 30, Lima, 2do semestre de 1989.

- ORTELLI, Sara. “La “araucanización” de las pampas: ¿Realidad histórica o construcción de los etnólogos?” in *Anuario del IEHS*; nº11, Tandil, 1996.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PALERMO, Miguel Angel. “Reflexiones sobre el llamado “complejo ecuestre” en la Argentina” in *RUNA Archivo para las Ciencias del hombre*. Buenos Aires: Vol. XVI, 1986.
- PALTI, Elías José. *El momento romántico Nación, historia y lenguajes políticos en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Eudeba, 2009.
- \_\_\_\_\_. *El tiempo de la política El siglo XIX reconsiderado*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Porto Alegre Caricata: a imagem conta a história*. Porto Alegre: EU/ Secretaria Municipal da Cultura, 1993.
- PIZARRO, Ana (org.). *América Latina Palavra, Literatura e Cultura – vol. 2 – São Paulo*; Memorial: Campinas: UNICAMP, 1994.
- POCOCK, J. G. A. *Linguagens do ideário político*. São Paulo, Edusp 2003.
- POMER, León. *La construcción del imaginario histórico argentino*. Buenos Aires: Editores de América Latina, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Historias de gauchos y gauchisoldados*. Buenos Aires: Colihue, 2007.
- PRADO, Maria Lúcia Coelho. *América Latina no século XIX: Tramas, Telas e Texto*; São Paulo: Edusp: Bauru: Edusc, 1999.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999.
- PRIETO, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina. 1820-1850*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- \_\_\_\_\_. *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.
- PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006.

QUIJADA, Mónica. “Repensando la frontera sur argentina: concepto, contenido, continuidades y discontinuidades de una realidad espacial y étnica (siglos XVIII-XIX)” in *Revista de Indias*, vol. LXII, n° 224, 2002.

RAMA, Angel. *Poesía Gauchesca*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

RAMOS, Julio. *Paradojas de la letra*. Caracas: Excultura, 1996.

RAMOS, Paulo Eduardo. *Tiras cómicas e piadas: duas leituras, um efeito de humor*. São Paulo: Tese de Doutorado: Universidade de São Paulo, 2007

\_\_\_\_\_. *Bienvenido Um passeio pelos quadrinhos argentinos*. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2010.

\_\_\_\_\_. “Uma Mafalda entre Brasil e Argentina, não muito mais que isso” in *Actas del Primer Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias*. Buenos Aires: 2010.

RIBERA, Jorge B. *La primitiva Literatura Gauchesca*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez S.A., 1968.

\_\_\_\_\_. *Panorama de la historieta en la Argentina*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1992.

RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo. “Antigüedad y significado histórico de la palabra ‘gaucho’ (1774-1805)” in *Boletín del Instituto de Historia Argentina “Doctor Emilio Ravignani”*, año I, tomo I, Buenos Aires, abril-mayo-junio de 1956.

\_\_\_\_\_. “El gaucho rioplatense: Origen, desarrollo y marginalidad social” in *Journal of Inter-American Studies* (January), 1964.

\_\_\_\_\_. *Historia social del gaucho*. Buenos Aires, Ediciones Maru, 1968.

ROJAS, Ricardo. *Historia de la literatura argentina: ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: Losada, s/ data.

\_\_\_\_\_. *La restauración nacionalista. Crítica de la educación argentina y bases para la reforma en el estudio de las humanidades modernas*. Buenos Aires: La Facultad, 1922

ROLLIE, Roberto e MONETA, Raúl. *Molina Campos: el pincel que bautizó lo nuestro*. Boletín, Instituto de historia del arte argentino y americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Año 8, N°6, Noviembre 1984.

ROMANO, Eduardo. *Literatura/ Cine Argentinos sobre la (s) frontera (s)*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1991

- \_\_\_\_\_. “Hacia un perfil de la poética nativista argentina” in *Anales de Literatura Hispanoamericana*. n° 27: 1998.
- SACCOMANNO, Guillermo e TRILLO, Carlos; *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires: Ediciones Record, 1980.
- SALAS, Jorge. “El proceso de legitimación de la figura del gaucho a través de la historieta y el humor”. in *Actas del Primer Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias*. Buenos Aires, 2010.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002
- SANGUILIANO, Héctor Sanyú (recopilación gráfica). MARTINEZ, Viviana e SFORZA (Investigación histórica). *100 años de historieta en el mundo La historieta en la historia argentina*. Buenos Aires: AIGLÉ Ediciones, s/ data.
- SÁNCHEZ, Ana María Amar. “La gauchesca durante el rosismo: una disputa por el espacio del enemigo” in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XVIII, n° 35, Lima, primer semestre de 1992.
- SANTIAGO. *Não tá morto quem peleia*. Porto Alegre: L&PM, s/d
- SANTIS, Pablo. *La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo: civilização e barbárie*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Facundo: civilización y barbarie*. Buenos Aires: Agebe, 2004.
- SASTURAIN, Juan. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1995.
- SCHEINES, Graciela. *Las metáforas del fracaso Sudamérica ¿geografía del desencuentro?*. Havana: ediciones Casa de las Américas, 1991.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp: Iluminuras: Fapesp, 1995
- SCHVARTZMAN, Julio (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. La Lucha de los lenguajes*. vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- SENNA, Nadia da Cruz. *Deusas de papel: a trajetória feminina nas histórias em quadrinhos*. Campinas: dissertação de mestrado: UNICAMP: IA, 1999.
- SHUMWAY, Nicolas. *The Invention of Argentine*. California: University of California Press Berkeley and Los Angeles, 1991.

- STAROBINSKI, Jean. “A literatura: o texto e seu intérprete” in LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). *História: novas abordagens*. São Paulo: Francisco Alves, 1992
- STEIMBERG, Oscar. *Leyendo Historietas*. Nueva Visión: Buenos Aires, 1977.
- \_\_\_\_\_. “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico” in *Signo y Señal*, Buenos Aires: Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2001.
- SVAMPA, Maristella. *El dilema argentino: Civilización o Barbarie. De Sarmiento al Revisionismo Peronista*. Buenos Aires: Ediciones el cielo por asalto: Imago Mundi, 1994.
- VARELA, Amancio. *Historia del folklore y de la proyección folklórica*. Buenos Aires: Editorial Buenos Aires, 1980
- VÁSQUEZ, María Esther. *Borges: Imágenes, memorias, diálogos*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- VAZQUEZ, Laura. *El oficio de las viñetas: la industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós, 2010
- \_\_\_\_\_. “En el comienzo hay un muerto...”: hacia un programa de estudios de la historieta latinoamericana”. in *Dialogos de la comunicación*. n°78, janeiro- julho 2009.
- VÁZQUEZ LUCIO, Oscar. *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina. Tomo 1e II*. Buenos Aires: Eudeba, 1985.
- VILLACENCIO, Susana. “Ciudadanos, bárbaros y extranjeros: figuras del Otro y estrategias de exclusión en la construcción de la ciudadanía en Argentina” in *Araucaria*, año 5, n° 9, 2003.
- VON SPRECHER, Roberto. “Desarrollo del campo de la historieta argentina. Entre la dependencia y la autonomía” in *Diálogos de la comunicación*: n°78, enero-julio 2009.
- WEBER, David J. “Borbones y bárbaros. Centro y periferia en la reformulación de la política de España hacia los indígenas no sometidos” in *Anuario IEHS*; Tandil, n° 13, 1998.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra: Universidad del País Vasco, 1992.

### **Referências Eletrônicas**

- BERLANGA, Angel. “Pinta tu aldea”, 2008. Disponível em: [www.boletinargentino.com](http://www.boletinargentino.com). Acesso em: 10/01/2011.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. “A circulação dos discursos e a problemática dos gêneros” Disponível em:

<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/31/htm/aconfere.htm>. Acesso em: 10/01/2011.

COSTA, Talita Rodrigues. “Os meios de comunicação nas Histórias em Quadrinhos *Mafalda*”. Disponível em:

<http://www.vinetassueltas.com.ar/congreso/pdf/Mafalda/rodriguescosta.pdf>. Acesso em: 15/12/2010.

DÍAZ, Claudio Fernando. “El lugar de la ‘tradicición’ en el paradigma clásico del folklore argentino” in *Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM - AL*, Buenos Aires, 2005.

Disponível em: <http://www.uc.cl/historia/iaspm/baires/actasautor1.html>. Acesso em: 12/12/2010.

GARCÍA, María Inés. “Músicos de radio: Tito Francia y la práctica de los músicos estables en las emisoras radiales” in *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, México, 2002. Disponível em:

<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/indice.html>. Acesso em: 15/08/2010

GARCÍA, María Inés. “Música y radio en Mendoza, Argentina: la practica musical de Tito Francia” in *Latin American Music Review - Volume 24, Number 2, Fall/Winter 2003*, pp. 252-269. Disponível em:

<http://ia700204.us.archive.org/2/items/RadioteatroCircoCriolloYTeatroGauchescoConBeatrizSeibel/Seibel001.mp3>. Acesso em: 13/09/2011.

GARCÍA, María Inés. “El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza”. Disponível em:

[www.uc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/MariaInesGarcia.pdf](http://www.uc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/MariaInesGarcia.pdf). Acesso em: 08/09/2010.

GARCIA, Tânia Costa. “Nova Canção: Manifesto e Manifestações Latino-Americanas no Cenário Político Mundial dos anos 60”. Disponível em:

<http://www.uc.cl/historia/iaspm/baires/articulos/costagarcia.pdf>. Acesso em: 08/09/2010.

GROLERO, Cecilia. “Un mediador entre el humor y la burla”. Disponível em:

[http://www.soledigital.com.ar/sociedad/molina\\_campos.htm](http://www.soledigital.com.ar/sociedad/molina_campos.htm). Acesso em: 13/05/2009.

*Entrevista com Gabriela Mahy*. Disponível em:

<http://dulten.110mb.com/paginawebentrevista.html>. Acesso em: 28/07/2010.

LOURIDO, Christian. “El Gaucho. Estigma Social y Ser Nacional”. Disponível em: <http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=320593392&blogId=350385018>. Acesso em 13/02/2010

MINELLI, María Alejandra. “Reconfiguración de fronteras culturales (Argentina, XX y XXI)” in *Escritores Patagónicos*. Disponível em: <http://escritorespatagonicos.8m.com/ensayos/minelli3.html>. Acesso em: 24/08/2010.

SAHLINS, Marshall. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção”; *Mana*: Rio de Janeiro, v. 3, nº. 1, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: 20/09/2010.

SCHVARTZMAN, Julio. “Las letras del *Martín Fierro*” in *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, vol. 2, Buenos Aires, Emecé, 2003. Disponível em: [http://www.folkloretradiciones.com.ar/literatura/Las\\_letras\\_del\\_Martin\\_Fierro.pdf](http://www.folkloretradiciones.com.ar/literatura/Las_letras_del_Martin_Fierro.pdf). Acesso em: 22/02/2010.

### **Sites**

<http://www.negrofontanarrosa.com/>

<http://www.hortensia.com.ar/>

<http://negrofontanarrosa.blogspot.com>

<http://www.mercedessosa.com.ar/>

<http://www.tejadagomez.com.ar/>

<http://www.circuloelrodeo.com.ar/gauchesca.htm>

<http://www.feriademataderos.com.ar>

<http://www.aquicosquin.org/>

<http://www.portaldesalta.gov.ar/musicos.htm>

# ANEXOS

## Cuando se dice adiós

Tiro por la vida de errante bohemio, Inodoro Pereyra, el renegado, dentro a la pulpería

¡Entregate, Inodoro, somos pocos pero bien montaos!

No te hagás el yaguareté, Inodoro, un cepo fortinero testá aguaitando

Un rayo, un rejucilo de bravura cruza por los ojos zarcos de Inodoro, es una comadreja enfurecida

yastoy crecido pa hacer la colimba, no pregunto cuántos son sino que se vayan yendo

la lucha era inminente, Inodoro era una lanza, un alarido de coraje, un tubérculo ancestral

MAS ENDIÚN REPENTE....!

ALTO, MAULAS, ASÍ NO SE MATA A UN VALIENTE!

qué grande hai de ser la muerte que viene tan dispacito

La lucha fue cruel y mucha, cuatrocientos toros cerriles contra dos gauchos convertidos en el mismo mandinga un revolear de sables, ponchos, boleadoras y bombillas

¿y ahura amigazo?

¡qué le parece si juimos a las tolderías!

¿sabe lo que pasa? Que a esto ya me parece que lo lei en otra parte y yo quiero ser...

se hizo un silencio puntiagudo como una chuzca y ajuera el crespín yoraba como si le hubieran pegau

A mí no me asustan sombras ni bultos que se remaman

¡Ahijuna con la lobuna! Los blancos e Villegas... ¡pero el hijo e mi Tata no se rinde!

... a Inodoro dos legiones le rodearon por la...

# Para saber cómo es la soledad

Amalaya la noche traía recuerdos que hacían menos pesada la Soledad de Inodoro



Soledad, mi prenda, mi corazón, he de cantarte unas endechas sureñas



La noche, un zapato de charol con estrellas, es cómplice de la audacia de Inodoro, un felino, un gato un cascarrudo nocturno...



con su charango de concierto Inodoro cruza la verja

¿Por qué tanta cautela, por qué tanto sigilo?



Es que Inodoro va al encuentro de Soledad, la hija del patrón, mariposa frágil, isoca leve e inermis. El corazón de Inodoro es un abrojo prendado y prendido de ese pelo rubio



soledad, soy yo, tu Inodoro



¿para saber cómo es la Soledad?

Las coplas le brotan a Inodoro como agua mineral



¿y ese peludo que trae, Inodoro?



por favor, niña ¿qué peludo? si a gatas he chupao



No, ese raro instrumento



es mi charango de concierto ¿quiere que le toque el yaraví?



ni se le ocurra ponerme la mano encima ¿sabe algo de Tárrega?



Si, pero en vé del charango debería haber traído la guitárrega

La clásica picardía crolla de Inodoro, nutrida en campitos y potretos desconcierta a la niña



¿sepa que soy una Mendiel Paz Gaiñal?



¡y yo soy Inodoro Pereyra. Pereyra por parte de mi santa mama...



Inodoro por mi tata quera sanitario!

no era torcaza pa este gavián



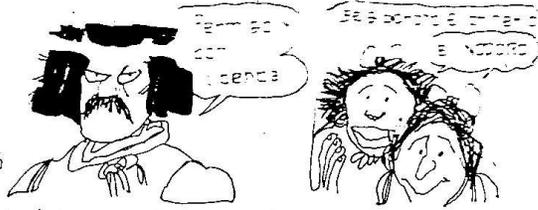
Hacia el este se lanzaba a abcear la conciencia de clase.

# El vendaval no tiene riendas



# Eulogia

Reflejo de seda, raspa con morecas, peruñas, bombachas, batarazas, chinipa de manduti y botas de potro de charal. INODORO PEREYRA llegó al jolgorio.

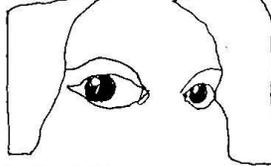


Pero de pronto, como un rejucilo, INODORO PEREYRA se estremece. Algo han visto sus ojos de benteveo silvestre.

Desde el fondo del galpón unos ojos lo apunalan.

Inodoro se queda como carpincho que ve un felpudo.

¡EULOGIA!



Desde el otro lado del salón, el padre de Eulogia era una lechuzca pampeña.

Algo estalló dentro de INODORO, con un salto de pulgón verde se clavó en medio de la pista.





# El mazorquero de Navidad



# No quiero volverme sombra

Era tan tarde que ya la noche estaba cerrada. La oscuridad habia caído sobre el rancho como un poncho calamaco sin agujero.



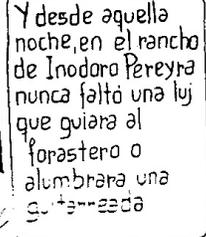
EULOGIA, gallareta torcaz. quedo de pronto pálida como chorizo e puchero



¿Que habian visto sus ojos de charabon gredoso?



Como un gavián pollero Inodoro se lanza sobre la noche espesa y humectante!



# De los deberes

En ancas de su colorado pasuco Inodoro Pereyra se traía a la Eulogia para su rancho de adobe visto

Pa qué mentar mi tapera, vejay si se está cayendo



Este es su rancho, mi china

no habérá lujo pero tampoco es limpio

A las ratas y los alacranes me los corre a talerazos

A la vinchuca no me la toque que es ovejera

y ahura, mi prienda, prieste atención que le voy a decir sus deberes

El mate y el catre... bien calientes

El loco, juerte y pulsudo, las empanadas como chancletas y con grasa e potro

La china hai de ser querendona y deseosa de hacer cumplidos

Los gurises machitos y habelidosos pal lazo

No debe largarse a los alaridos cuando le curta el lomo a lonjazos o la amastre por los abrojales...

... priendida de las mechas cuando goelva remamao de la pulperia del Basilisco Luna

No me permita más que un casalito de vampiros en el alero...

... y al Mendieta rigoreemelo, que es medio levantisco y nervioso el animal...

la china hai de ser regalona, dulce como el patay y rápida como escupida e música

endispué...



eso...eso... y que sea un poco retobada también

# Toda la verdad sobre el Mendieta

Creciendo por el humus ancestral y enigmático, trepando por la savia emancipada de pájaros violados y adolescentes, la rastrillada vertebral escucha el grito macho salobre y epidérmico de...



Desde el río Salelirecaqueco Inodoro Pereyra traía una tropa de 35.000 gallinas batarazas



¡Rejunte las ponedoras Mendieta, que las vamo a contar de nuevo!



Hai de haber como 16.000 y pico, don Inodoro



Y... picos no nos van a falta, Mendieta



Ahijuna... faltan ocho

Hai de ser otro caso de abigeato



Deje noma que lo agarre yo al Abigeato ese y lo vua dejá más cortau que trapo de afilador

Si el hombre se querve malo al hombre lo yaman zperro



¿qué le parece si tomamo unos mates, Patrón?

Gueno, pero no me ladre en ese tono

No había nadie que abarajase la caída de la tarde. El sol era un moretón violáceo y geográfico sobre la pulpa grumosa de la pampa madre



Quiero hablar con usted hombre a hombre Mendieta. Cuénteme su vida desde cachorro



Mire, don Inodoro, se pa eso no tengo pelos en la lengua y eso que me lamo tupido



fui piñon de la estancia Vieja, partido de Madalena

y aunque no valga la pena anote que no son quejas



memperraba los martes de luna llena

yo era lobizon ¿sabe?



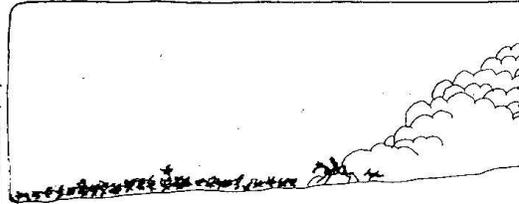
Al alba me golvia de nuevo crestiano donoso



Hasta aqueya noche del eclipse



no siga, Mendieta, no siga



como se los como de abajo como se abajera

# El ser nacional

Observe, Licenciado... A ver, Pereyta... póngase de perfil. Mire, Licenciado: vincha, rastra, chitipá, botas

¡Es lo más parecido que he visto al "set nacional"!

Un verdadero hallazgo, doctor. ¡Nadie puede definir al "set nacional" y usted lo ha descubierto!

Su porte su imagen, su.... ¿Cuál es su extracción Pereyta?

Bueno, la única extracción que tengo es ésta. La muela del juicio, que ni apelando pude salvarla

No. Yo digo... sus orígenes

Bueno, yo vengo de una familia ilustre

¡No le digo!

Eran tuitos ilustres desconocidos

Mire, Pereyta. Le digo más, no debe habet en el mundo un gaucho como usted

Ni siquiera en los países más adelantados

No es pa tanto

No exagero. Y mire que yo no soy de, elogiár al divino botón

Y si no es de elogiár... ¿Por qué le dice "divino"?

Lo que pasa es que su humildad, Pereyta, no admite alteración de ningún tipo

Es que si viene algún tipo a alterar, yo lo saco vendiendo almanagues

A menos que sean de Molina Campos

Créame, Pereyta. Usted es una imagen de futuro. Marchamos hacia un país pastoril. Nada de industrias ni de esas cosas Vacas y trigo, mi amigo. Con el tiempo todos seremos como usted

Pucha, Mendieta... Y yo que me lamentaba que los gauchos éramos cosas del pasáu, nomás se ve que pa algunos somos un futuro

Ahura... no sé... Será que me conozco... pero yo, como futuro mío, no me convengo

# El gaucha, ese símbolo

Mire, Pereyra... hemos estado estudiando su historieta y pensamos que usted es un personaje poco edificante



Bueno... Yo conocí a un señor poco edificante. Lo grave es que era arquitecto



Usted no es un buen ejemplo. Pereyra: ¿Por qué usa el pelo largo? Es de mal gusto



Mire, en este rancho lo único de mal gusto es la comida



El gaucha es un símbolo



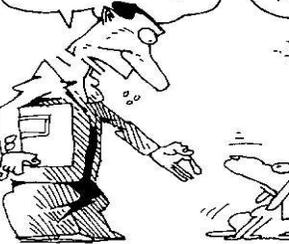
Usted debe ser un arquetipo. ¿Usted trabaja?



La suya es una imagen misérrima. Mire ese perro...



Usted debería tener un Dogo Argentino, un Terranova



Bueno... le dije a Terranova. Pero estaba haciendo "Mateo"



Su físico, incluso, no concuerda con el "ser nacional". Es muy bajito



No soy bajo. Soy tengo de las dos piernas

Por otra parte, Pereyra... ¿Regularizó su relación con Eulogia?



Si. Si. Antes era güena. Ahuta es regular nomás

Mire, Pereyra, usted no exalta los valores altruistas, probos y pios. Usted no tiene una personalidad majestuosa. Usted muestra una realidad problematizada, ajena a la verdad



Yo... estoy... en el Pensamiento Intrascendental

Tome, tome esto, Pereyra... Usted debe inscribirse en la realidad



¿Y es muy cata la inscripción?

Vamos a tener que buscar algún guionista realista para esta versión de "Supereyra," Mendieta



Recital

esto que voy a interpretar me pertenece y se yama "Coplas del Inodoro"

TWING CUIING CUIING

CHIQIUCHIQUICHIN CHIN CHIN CHIN

TUIN TUIN

CHIQIUCHIQUICHIN CHIN CHIN CHIN

Ayer tope con la muerte cuando bajaba del cerro me regaló la guadaña y un caracú para el perro

CHIQIUCHIQUICHIN CHIN CHIN CHIN

El crespín tiene una pena que no me importa saber que vaya a yorar al templo y se deje de joder

Yo nunca lo vide al mar dicen ques hondo y salau como si usté viera un rio con costa de un solo lau

En la puerta de mi rancho he plantao un avestruz mas me olvidé de regarlo se seco y quedó un rándú

CHIQIUCHIQUICHIN CHIN CHIN CHIN

El patrón tiene una estancia más cara que la gran perra sin embargo no la cuida la tiene yena de tierra

Una vieja con un viejo se juevon pa la cañada la vieja buscaba algo el viejo no tenia nada

Yoraba triste el cangrejo sentado sobre la playa su güena razón tenia es que había olvidau la maya

Ayer compuse una chaya que más parece un quejido la compuse con engrudo antiayer se había rompido

CHIQIUCHIQUICHIN CHIN CHIN CHIN

Arriba de una tortuga galopiaba un aguilucho y la tortuga decía: "sentate que falta mucho"

Pa quien no guste mi canto tengo una cosa prevista que se compre una vigüela o se compre otra revista

CHIQIUCHIQUICHIN CHIN CHIN CHIN

="H"

**Payada  
con un negro**

Era la tarde y la hora  
en que Inodoro  
Pereyra entraba a la  
pulperia.

Ha yegau un payador, Inodoro  
Es un mulato y viene con la  
vigüela

Mientras no sea la  
vigüela  
boba...

Dice que desafía a  
quien cuadre y naide  
copa la parada

Un talerazo de rabia hizo  
cimbrar a Inodoro Pereyra  
El odio le mordió  
el pecho  
como una  
vinchuca  
muda

¡Una  
guitarra!

El silencio  
cayó como  
un pato  
siriri,  
herido.  
Al fondo  
el mulato  
era la sombra

de una sombra

Me yamo Coccocho  
pero me conocen por  
Mandinga

Que yo sepa, a los indios se los conoce  
por "infielos", pero a los  
negros se los conoce  
por el  
color,  
nomaj

Otra cosa es  
con guitarra  
cumpa  
que hasta al  
mejor cojinillo  
se le prienden  
los abrojos...

tal vez me pueda quitar  
una duda que atesoro  
tal vez me pueda quitar  
una duda que  
atesoro

¿quién puede diferenciar  
un bide de un Inodoro?

La pregunta era una  
puñalada trapera  
A Inodoro  
un forúnculo  
telúrico  
pareció  
brotarle  
en la  
bardana

No puedo pagar con  
esta guitarra. Tiene  
desafinada la prima  
rota la caja y las  
clavijas  
agusanadas

Vaya con el  
guitarrero  
Protesta por la  
prima, protesta  
por la caja  
protesta  
por...

¿Y qué? ¿Nunca ha  
sentido hablar de los  
cantantes de  
protesta,  
carajo?

# Silencio y muerte de un mamboretá



# Pa qué mentar mi tapera

Tres días había andado Inodoro pialando viboras. Regresaba al rancho. El cansancio era una bataraza tierna empollanda el

sueño sobre el pecho agreste y capilar del gaucho renegada.

en quantito lo agarre al catre lo via hacer bramar al disgraciau



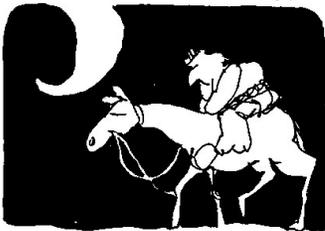
primero me via remojjar las mechas con agua e pozo



endi pue le dentro al frangoyo, un guen chorizo casero, potato



endi pue un cigarro, quel que come y no pita es como el que se pierde y no grita



El caballo criollo de mal aliento y galope corto, con intuición baqueana lleva a Inodoro a sus pagos

Yegamos. Mi rancho mi perro, mi osito e felpa, mi vinchuca ovejera



Sólo el silencio filoso como una daga esperaba a Inodoro!

¡Naides!



¡Mi rancho e totoras es solo tapera! ¿Ande está mi perro?



¿Y mi Eulogia?

Di seguro los rigoreó alguna peste El carbunco, la culebriya o una epidemia de empacho. Por ahi andará el Mendieta toriando a las puertas del Paraiso



¿Qué vientos me castigaron para golverme tan pobre?



la pucha. Este no es mi rancho



¿Ande me trajiste, animal de porra?



y pa lo que me da de comer, qué quiere este? ¿Una excursión guiada?



# El leonero

Se ha comido ya 20 vacas,  
4 caballos, 3 peones y un  
ñandú media  
carrera



Lo hemos llamado a usted  
porque nos han dicho  
que es el único en  
la zona que puede  
cazarlo



Esidho Largorena  
miró al gaucho.  
Los ojos de este  
eran dos  
rebencazos en  
el barro.  
Habló con voz de  
nieve cumbreña



Me llamo  
Pereyra.  
Inodoro  
Pereyra



¿y va a  
cazar a ese  
león,  
Inodoro?



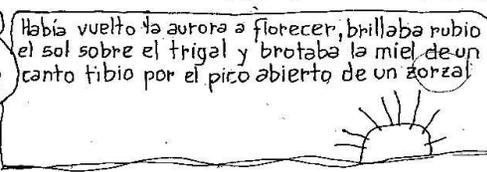
No. Si me vuá galopiar  
mil leguas pa saludarlo  
nomaj



¿no quiere que le preste  
unos galgos rusos,  
Pereyra?



¡Pa lo que  
entiendo  
el idioma!



Había vuelto la aurora a florecer, brillaba rubio  
el sol sobre el trigal y brotaba la miel de un  
canto tibio por el pico abierto de un zorzal



Gueno, don  
Largorena, a la  
nohecita le  
traigo la piel



Medio retobao  
pero linda estampa



Esperá nomás que  
suba Mitre y se le  
van a terminar  
los aires



Hum, menta masticada...  
anda con mal  
aliento el león  
¿habera  
comido un  
zorrino?



¿no ve? el flete lo ha venteau,  
anda cerca el malo...



¿ónde estás hijo de una gran siete?  
¡pelá de frente, a lo macho, tengo  
sangre  
mocovi!



GRRAARRR!



El sol en el poniente era un  
chinchulín encendido de  
brasas y arrebol cuando  
volvió Inodoro



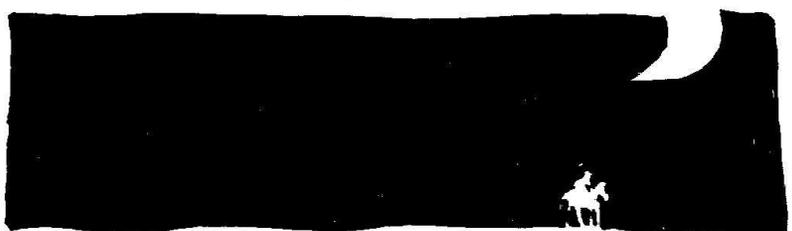
Acá tiene su piel  
don Largorena



¡Pero, parece la  
piel de un gato!

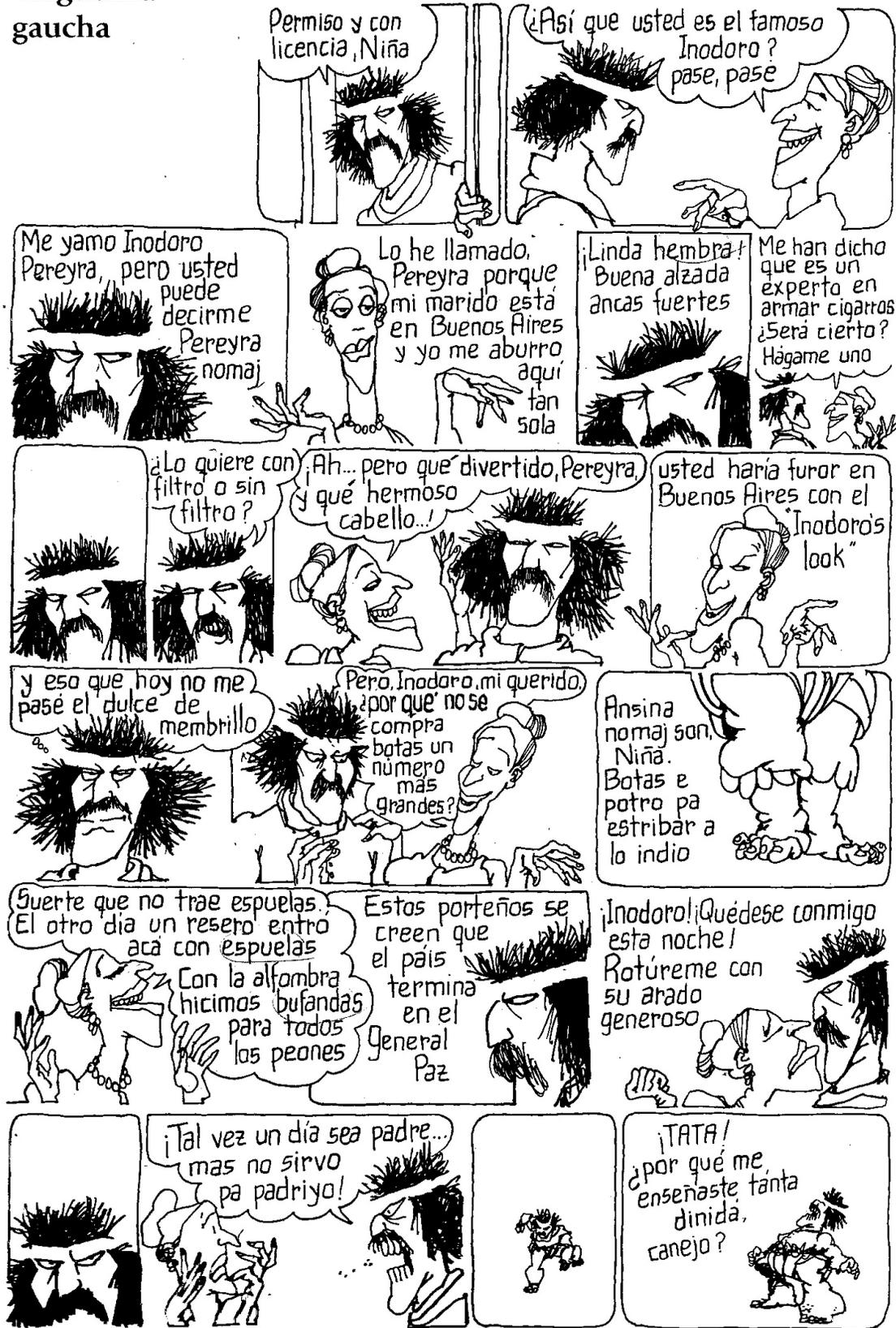


Es que cuando  
me vio a mí  
se achicó  
todo



... a Inodoro PEREYRA el renega... se hizo perdié por los caminos que el viento  
... en la noche. La os el cresta Inodoro vava a saber por qué

Vergüenza  
gaucha



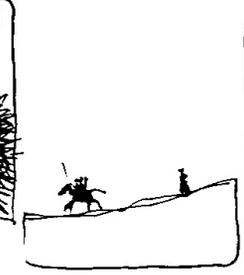
# El peludo incandescente



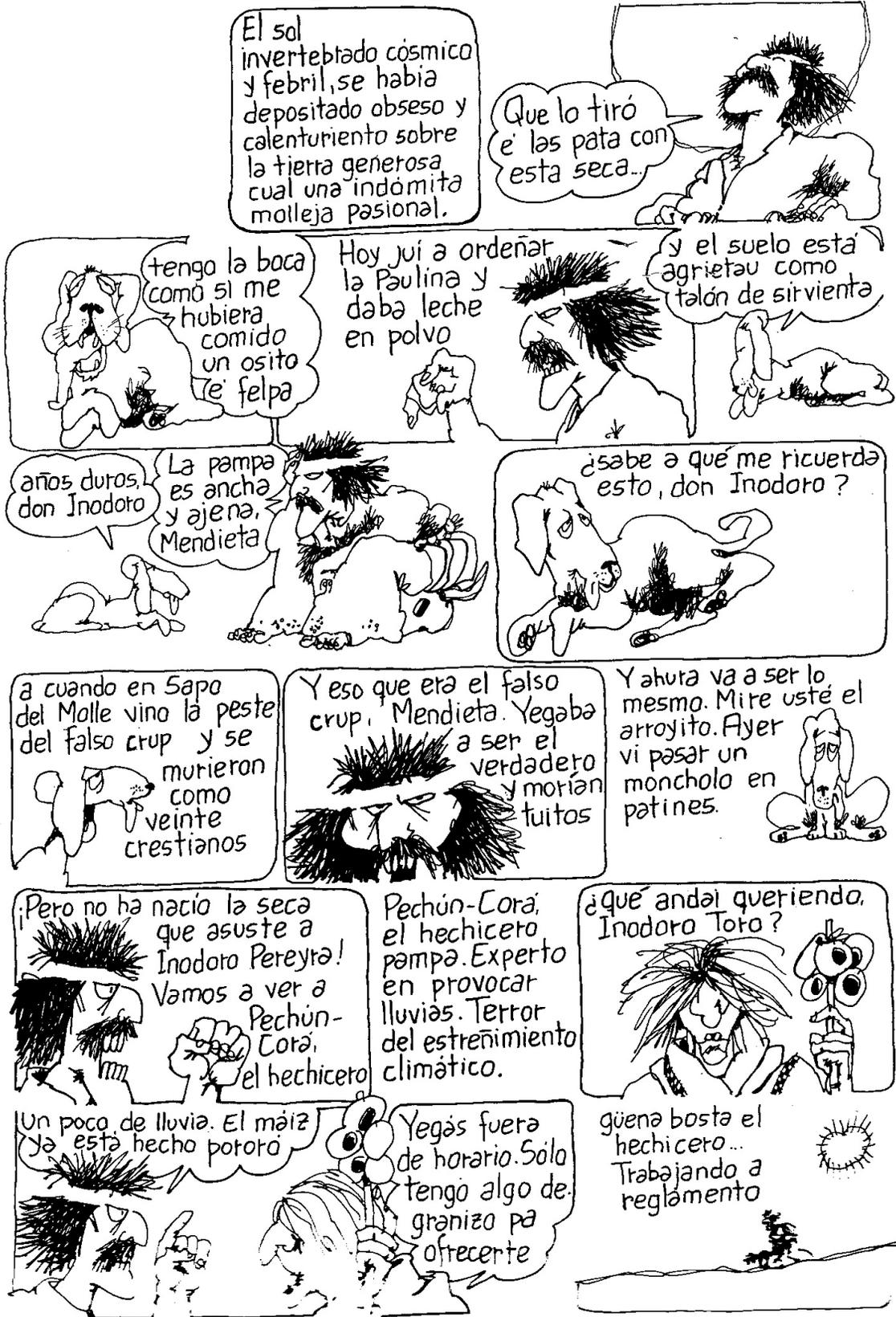
# ¿Dónde vas, gringo?



Malón  
de ausencia

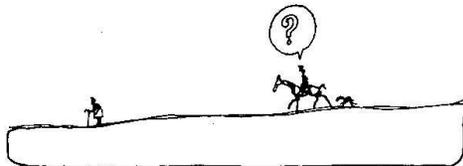


# Hasta la hacienda baguala...



**La pampa  
de los senderos  
que se bifurcan**

Volvia Inodoro, jinete en su azulejo.  
Atrás, el Mendieta lo seguía como  
un mal recuerdo



# El árbol del olvido



Con este sol...

# PEREEEEYRAAA

**Panel 1:** ¡JUAN!

**Panel 2:** Juan, hermano  
Inodoro

**Panel 3:** Me persiguen, Inodoro. No me dan risueya. Son gente del Güenasaire

**Panel 4:** ¿y pa qué te buscan Juan? ¿Te has disgraciau por un casual? Ha de ser gente mal entretenida

**Panel 5:** No, Inodoro, parece que me buscan por algo de una cinta

**Panel 6:** Alguna cinta pal pelo que le has dejau a alguna hembra. O alguna hembra que has dejau encinta

**Panel 7:** No. Es pa hacerme trabajar en una obra

**Panel 8:** Una obra en construcción di seguro. Cuidate. No has nacio pa albañil

**Panel 9:** No. Cosas del 5º arte, dicen.

**Panel 10:** 5º Arte? Arte lobizon pa colmo

**Panel 11:** Me quieren meter en un galpón escuro esas maulas

**Panel 12:** pa semejante bombiya mejor es tomar a trágos, Juancito

**Panel 13:** Me juyo A mí me esperan, ¿sabe?

**Panel 14:** en un galpón escuro...

**Panel 15:** con este sol....