

**Identidade em Quadrinhos:  
Histórias em quadrinhos e as possibilidades de  
construção de uma identidade nacional**

GÊISA FERNANDES D'OLIVEIRA\*

Identidade nacional: a elasticidade deste termo pomposo parece não conhecer limites. Deixa-se levar pelos mais variados enunciadores, vozes que discorrem sobre o tema em tom não raro eloqüente, freqüentemente inflamado, jamais indiferente.

Tratar de identidade nacional é lidar com um tema a um só tempo envolvente e fugidío, sobre o qual todos parecem ter algo a dizer, o que aparentemente facilitaria o trabalho do pesquisador interessado no assunto. No entanto, a apreciação das obras de autores que se dedicaram ao tema com afinco desfaz rapidamente tal ilusão. Não é possível identificar uma linha condutora que guie à origem do conceito, mas sim uma espécie de intrincado novelo de tendências que ora apresenta nós nada dispostos a serem desatados, ora se deixa desenrolar até certo ponto, apenas o suficiente para revelar fios soltos. Nas felizes palavras de W. Bagehot “sabemos o que é quando não somos perguntados a respeito, mas não podemos rapidamente defini-la ou explicá-la” (apud Hobsbawm, 1998, p.11).

Segundo Benedict Anderson, o tema “tem mais probabilidade de encontrar os autores de costas uns para os outros, olhando para horizontes diferentes e obscuros, do que empenhados em um ordeiro combate de mãos dadas” (2000, p. 7). Pensamos agarrá-la e já ela está em outro lugar, pálida nuance entre o suposto e o declarado.

Tal multiplicidade de opiniões não constitui uma deficiência, mas uma condição sem a qual o próprio tema desapareceria. Em outras palavras: para que haja identidade, é preciso que haja diferença. Onde tudo é igual, não há referencial específico com o qual as coisas possam se identificar.

Segundo E. Hobsbawm, para que a identidade possa existir, na forma de representação, é necessário que esta seja o ponto de ligação entre o presente e o

---

\* Doutora em Comunicação (USP). Membro do Observatório de Histórias em Quadrinhos (ECA/USP), colaboradora da Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta (Cuba) e do International Journal of Comic Arts (E.U.A.). Paralelamente à pesquisa acadêmica e à literatura, atua em projetos na área de música, como cantora e compositora.

passado, não propriamente o passado vivido, mas aquele desejado. Para o autor, tentamos estabelecer uma continuidade com aqueles eventos que gostaríamos de poder incluir em nossa biografia nacional.

O também historiador inglês Peter Burke, ao comentar o livro *A invenção das tradições* (Hobsbawm e Ranger, 2002), afirma que o termo invenção não exprime um achado, uma “nova tradição”, por assim dizer, mas sim uma recriação, uma releitura ou mesmo uma reconstrução (que o autor chamará de bricolagem). Procura-se atribuir novos valores a antigos eventos. Para Burke, isto só é possível pelo caráter móvel da cultura e por sua capacidade de se reinventar "como uma espécie de canteiros de obras onde os andaimes nunca são desmontados porque a reconstrução cultural nunca termina" (2001, p.11).

O teórico dos Estudos Culturais Stuart Hall recupera a definição de Hobsbawm de que as práticas simbólicas sociais ditam normas de comportamento, as quais remontam a passados longínquos apropriados para o tipo de história com a qual a nação busca se ligar. Em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2000), Hall procura estabelecer em linhas gerais um esquema sobre o atual estado da questão das identidades nacionais, do qual se pode inferir que as identidades fixas estão em franco processo de desintegração, enquanto “novas identidades”, as quais o autor chama de híbridas, surgem ocupando as lacunas deixadas pelas formas mais convencionais de representação.

O hibridismo cultural é igualmente tema de *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, do pesquisador e professor de História da Arte argentino, radicado no México, Néstor García Canclini, publicado na década de 1990. Nesta obra, o foco principal de análise é direcionado à cultura urbana, entendida pelo autor como uma das causas principais do que conhecemos por heterogeneidade ou multiplicidade cultural. A cidade passa a ser o laboratório de experiências de cruzamentos entre culturas. Destes resultam os já conhecidos e debatidos efeitos de dissolução do homem na massa e do anonimato em meio à multidão.

No entanto, Canclini percebe que, paralelamente a estes efeitos, constrói-se também uma positividade expressa pelas comunidades periféricas, microsociedades dentro dos grandes espaços das metrópoles, nas quais novos vínculos são estabelecidos e onde novas identidades surgem. Embora não sendo inéditas, estas relações se

estabelecem na modernidade a partir de interesses diversos. A associação de moradores, o clube do bairro, a praça continuam existindo, porém esvaziados do caráter de representação política que possuíam em outras décadas. Tais espaços, redutos de exercício de subjetividades consonantes, passam a representar alternativas de tempo livre, sendo que este não rompe totalmente com o mundo do trabalho na medida em que “o tempo livre dos setores populares, coagidos pelo subemprego e pela deteriorização salarial, é ainda menos livre por ter que se preocupar com o segundo, ou terceiro trabalho, ou em procurá-los”. (Canclini, 2000, p.288)

Não sendo mais possível reconhecer-se na cidade, é a cidade, o mundo que entrará pela casa e se fará tema presente. Daí a importância do papel da mídia, pois é ela que penetra nas casas através dos jornais, dos noticiários televisivos, dos programas de rádio atuando na formação das subjetividades, na pauta das conversas familiares.

A interação coletiva acontece pela absorção no âmbito privado do que é divulgado pela mídia. Mas o que num primeiro olhar poderia significar fragmentação e dispersão é visto por Canclini como uma nova forma de organização que não necessariamente acarretará numa perda de memória ou sentido histórico das comunidades, pois a mídia, trazendo o mundo para dentro da casa, estabelecerá uma rede de comunicação, a qual engloba a rua, a cidade, o país, o mundo e, “ao relacionar patrimônios históricos, étnicos e regionais diversos e difundi-los maciçamente, coordena as múltiplas temporalidades de espectadores diferentes.” (Canclini, 2000: 289)

Os três processos característicos desta fusão de identidades são “a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a destierialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros” (Canclini, 2000, p.284), como as histórias em quadrinhos, ou seja, uma linguagem capaz de transitar entre a imagem e a palavra, entre o erudito e o popular, reunindo características do artesanal e da produção de massa.

Os quadrinhos foram situados dentro do que o autor chama de “Poderes Oblíquos”. Canclini aponta para a necessidade de novos instrumentais que dêem conta de fenômenos como as migrações, o desemprego e os mercados informais. As manifestações híbridas, geradas nos pontos de intersecção entre o culto e o popular, que não se encaixam no que as ciências sociais chamam de *cultura urbana*, levam o teórico a concluir que hoje não se pode falar senão em culturas de fronteira.

As artes se relacionam umas com as outras, de uma forma desterritorializada, amplificando seu potencial de comunicação e conhecimento. E é dessa maneira “oblíqua”, enviesada, que as práticas culturais atuam no desenvolvimento político.

No caso específico dos quadrihos, Canclini aponta o uso do tempo e do relato descontínuo como características mais marcantes das potencialidades dramáticas da linguagem. Seu estudo de caso é Roberto Fontanarrosa, criador de Inodoro Pereyra, um gaúcho, não dos pampas, mas da mescla da literatura e da mídia gauchescas, cujas aventuras incluem relatos de encontros com personalidades históricas de várias épocas e tipos inusitados como um contrabandista de fronteiras.

O efeito cômico vem do fato inesperado de o homem contrabandear não através das fronteiras, como se poderia supor, mas contrabandear as próprias fronteiras, ou seja, os marcos com os quais cidades, regiões, países, territórios são demarcados.

Ao vender balizas, barreiras, linhas pontilhadas e arames farpados o contrabandista desconstrói limites e chama atenção para dois pontos simultaneamente:

1. a impossibilidade nos tempos atuais de uma delimitação feita nos moldes clássicos e
2. sendo as fronteiras legais definidas a partir de convenções e acidentes geográficos, seriam elas mesmas fronteiras “falsas” e poderiam acarretar problemas, divergências, guerras, como os artigos defeituosos que o contrabandista repassa.



**Figura 1: Inodoro Pereyra e O Contrabandista**

Fronteiras contrabandeadas, limites imaginários por onde transitam pessoas, bens de consumo, manifestações culturais. Assim como não podemos falar senão de culturas de fronteira, também não há linguagem que não seja híbrida (Santaella, 2001).

Nesta perspectiva, as histórias em quadrinhos geradas, por definição, da junção de signos verbais e visuais teriam um lugar de destaque nesta nova ordem de manifestações culturais.

Para o autor não se trata de representar ou não essa realidade, de maneira verossímil ou fantasiosa, mas sim da interação entre a representação (ou “atuação”, segundo o autor) e a ação. Considerando as práticas culturais antes atuações que ações, conclui que a importância destas transações transcende a mensagem que cada uma delas possa vir a portar pois, ao desvendarem brechas, porosidades da rede social de influência mútua, tornam “evidente o que há de oblíquo, simulado e distinto em qualquer interação” (Canclini, 2000,p.350).

A proposta de uma discussão sobre a democratização da comunicação na produção cultural e nas indústrias de entretenimento, tendo como veículo as histórias em quadrinhos alia-se, portanto, com a perspectiva do resgate de uma linguagem longamente renegada aos circuitos de apreciadores/consumidores do gênero.

Das dificuldades iniciais para a inserção das histórias em quadrinhos no campo de análise teórica sobressaiu-se a noção de que estas não representavam senão um passatempo inocente, tratando de maneira frívola, superficial, temas de rápido consumo e fadadas ao ligeiro esquecimento. Foi a partir da década de 1960, e da publicação de livros como *Apocalípticos e Integrados*, de 1964 e *Para ler o Pato Donald* de Ariel Dorfman e Armand Mattelart, de 1971, que os quadrinhos passaram a ser contemplados sob o ponto de vista da análise crítica e, desde então, não é mais possível pensar em quadrinhos, infantis ou não, como simples leitura despreziosa.

O tom do livro de Dorfman e Mattelart é, sobretudo, de denúncia em relação aos artifícios usados pelos quadrinhos de Walt Disney para a construção de uma materialidade própria. Eco, por sua vez, remonta às origens do que hoje conhecemos por produção em série. No capítulo intitulado *O Mito do Superman*, narra os episódios que ilustram bem o poder de persuasão das histórias em quadrinhos e a sua aproximação com fenômenos de penetração maciça na sociedade, como as figuras míticas. Casos em que “toda a opinião pública participou histericamente de situações imaginárias criadas pelo autor de hqs, como se participa de fatos que tocam de perto a coletividade” (Eco, 2000, p. 244).

A discussão acerca da capacidade de um personagem de quadrinhos representar aspectos da identidade nacional brasileira pressupõe, antes de tudo, a existência de algo que se possa chamar de brasilidade, resultado de uma construção histórica e de uma conformação de saberes traduzidos em representações. Esta afirmação, à primeira vista, banal, quase pueril, torna-se necessária, sobretudo após a incorporação do discurso da brasilidade por áreas tão diversas quanto a publicidade, a política, a moda ou a psicanálise.

Segundo Kathryn Woodward, a representação enquanto fruto de um processo cultural funda identidades tanto individuais quanto coletivas, ao esboçarem respostas a questões com: “Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar.” (in Silva, 2000, p.17)

Não apenas um meio de dar voz aos indivíduos, de lhes permitir declarar de onde vêm e o que são. Não raro a representação assume também o papel de estabelecer os lugares de onde os indivíduos *gostariam* de falar.

A dificuldade de se conseguir reunir um grupo de características que congregue os indivíduos de uma nação faz com que se apele para os mitos fundadores, para as tradições inventadas (Hobsbawm & Ranger, 2002), que legitimarão, ou antes, possibilitarão a existência das comunidades imaginadas (Anderson, 1989), criadas a partir de uma absorção de valores escolhidos como definidores de um grupo. Através desta ligação, é possível estabelecer um sentimento de pertencimento entre indivíduos que de outro modo pouco teriam em comum.

No caso do Brasil, pode-se argumentar que este sentimento de pertencimento poderia se expressar pelo idioma comum, descontadas todas as variantes regionais. Porém a configuração étnica múltipla se apresentaria como o principal elemento diferenciador. O filho de um imigrante italiano ou japonês, nascido em São Paulo, um índio da Amazônia falante de português e um negro baiano compartilhariam todos, necessariamente, a mesma identidade?

Por outro lado, em países onde a miscigenação não ocorreu de forma tão maciça, nos quais é possível falar de um conjunto de características físicas comuns de um fenótipo nacional, esbarra-se muitas vezes no problema da multiplicidade lingüística, como ocorre na Bélgica ou na Suíça, por exemplo, onde sem nos acomodarmos na

confortável explicação (tão somente oficial, ou seja, também esta construída) do bilingüismo, verifica-se a coexistência de indivíduos que, ao cruzarem alguns poucos quilômetros e, embora juridicamente considerados parte de uma nação, não conseguem mais se entender em suas línguas maternas.

O hibridismo, entendido segundo Tomaz Tadeu da Silva como a mistura de diversas nacionalidades e etnias “confunde a suposta pureza e insolubilidade dos grupos (...). A identidade que se forma por meio do hibridismo não é mais integralmente nenhuma das identidades originais, embora guarde traços delas.” (Silva, op.cit., p.78)

Silva se detém ainda na questão da fronteira, a linha imaginária demarcada por uma barreira real, de maior ou menor grau de dificuldade de transposição, que nos indica estar entrando no território de outra identidade. Cruzar uma fronteira, concretamente, via deslocamento espacial, ou metaforicamente, via representação, significaria uma tomada de consciência do que está do outro lado, do que não nos pertence, do que está fora dos limites conhecidos:

A evidente artificialidade da identidade das pessoas travestidas e das que se apresentam como *drag-queens*, por exemplo, denuncia a – menos evidente – artificialidade de *todas* as identidades. (idem, p. 89, grifos no original)

É justamente nessa região fronteira, que os quadrinhos encontrarão o terreno fértil, no qual poderão crescer. Elegemos o personagem *Chico Bento*, do quadrinista paulista Mauricio de Sousa, a fim de exemplificarmos como as histórias em quadrinhos podem se tornar uma via de construção de um tipo nacional. A construção e o desenvolvimento do *Chico Bento* evidenciam o modo pelo qual a linguagem dos quadrinhos se desenvolve dentro desta zona híbrida, sobre a qual falam os autores citados.

No início, *Chico Bento* parecia-se mais com um *Jeca Tatu*, no sentido explorado por Monteiro Lobato em seu célebre personagem (Lobato, 1955). O matuto do interior paulista, fruto de reminiscências de infância de Mauricio de Sousa, era então um tipo notadamente particular.

Num interessante deslocamento, contrário à passagem do tempo, conforme o personagem vai crescendo em importância, seu traço torna-se mais terno, mais infantil. Este movimento de suavização se dá, do mesmo modo, por meio de algumas pequenas alterações de “personalidade”, obtidas graças a uma seleção de roteiros aparentemente mais criteriosa, que exclui temas como a violência no campo, reforma agrária, desemprego em prol de mensagens ambientalistas, histórias didáticas, folclore.

As aventuras do personagem se inserem em contextos de interesse geral e é bastante improvável que suscitem discordâncias ou opiniões em contrário, uma vez que os conflitos apresentados – preservação da fauna e da flora, poluição, conflitos entre a zona rural e o meio urbano – são tratados sob a perspectiva do registro único, dual, em que as boas ações são facilmente reconhecíveis e sempre louvadas. Atualmente, *Chico Bento* é um dos personagens mais atuantes na área de veiculação de campanhas de proteção ambiental.



**Figura 2: os primeiros traços do Chico Bento**

Dentre os elementos que tornam os contornos locais do personagem cada vez mais definidos está o seu jeito peculiar de falar, que passa do registro culto da língua portuguesa (no final da década de 1970), para um nível de “semiculto” (no começo da década de 1980) e hoje se comunica no mais deliciosamente explícito português caipira do interior de São Paulo. A este respeito, Sousa afirma:

Efetivamente, no início das aparições do Chico, eu ainda não tinha me dado conta de:

- 1º - a força do personagem,
- 2º - que ele poderia falar o "caipirês" sem medo nem vergonha, que o público aceitaria tranquilamente,

3º - que o "caipirês" é a manifestação de um regionalismo palpável, forte, curioso, com história, com peso cultural.

Assim que percebi essas características, o Chico passou a ser um personagem caipira no jeito, na fala, nos hábitos. E deu certo. (1)

A preocupação com a relação entre um personagem de quadrinhos e um povo, uma cultura aparece igualmente na fala de outros quadrinistas brasileiros contemporâneos, como o desenhista paraibano Henrique Paiva, segundo o qual a dificuldade em se representar a brasilidade advém da multiplicidade de elementos que compõem a cultura do país:

É difícil buscar uma linguagem que represente a brasilidade. Somos múltiplos, portanto falamos diversas linguagens. A música mesmo não se resume à Bossa Nova. Temos o samba e o baião, que são magníficos, o chorinho, a lambada, o frevo etc. (2)

Da mesma maneira que rótulos como “world music” servem apenas para delimitar uma negação (o que não é música tipicamente norte-americana, por exemplo), a brasilidade de um personagem de quadrinhos daria conta apenas de determinado tipo (a criança urbana, o homem do campo, a dona-de-casa etc.), excluindo os demais representantes daquele grupo.

O cartunista gaúcho Allan Sieber, por sua vez, acredita que o *Chico Bento* é tipicamente nacional por sua contextualização espacial. O autor sustenta que, para que um personagem seja visto como típico de nosso país é preciso que o universo habitado por ele seja reconhecidamente brasileiro, como em *Chico Bento* e na *Turma do Pererê*, de Ziraldo. Para Sieber, a tentativa de se explicitar certa “brasilidade” pode esbarrar em ufanismos que não necessariamente enriquecem o processo criativo, no entanto, concorda que a fala desempenha um importante papel na construção de um personagem. Sobre o *Chico Bento* afirma que “o jeito que ele fala já o caracteriza como um brasileiro”. (3)

Mas a partir desta perspectiva, a mudança na fala de um personagem não acarretaria necessariamente na alteração de sua personalidade? E a contextualização do

espaço, da qual nos fala Sieber também pode ter diferentes sentidos, pois o ambiente rural, a roça, não é uma característica exclusivamente brasileira e a própria ambientação das aventuras do *Chico Bento*, em uma zona rural idílica, também não corresponderia à realidade do interior do país.

Ainda mais curioso é perceber que nem todos os personagens que compõem o universo de *Chico Bento* falam como ele e, embora desenhados da mesma maneira, coloridos da mesma forma e supostamente inseridos em um mesmo contexto, utilizam-se exclusivamente do registro culto da língua.

Equivale a dizer que, para o criador da série, a identidade não é dada por uma relação de similitude ou justaposição com a realidade (Foucault, 1999). Conviver no mesmo espaço e compartilhar das mesmas experiências não torna os personagens iguais, antes afirma suas diferenças e, a despeito de fazerem parte da mesma narrativa, apesar da unidade espacial, determinadas figuras estariam aptas a desempenhar o papel de veículo de transmissão do “regionalismo palpável, forte, curioso, com história, com peso cultural”, e outras não.

A maneira de falar do *Chico* é um dos pontos que mais atrai atenção para o personagem, pois revela uma postura lingüística, característica de um grupo (o interiorano brasileiro), agregando valores culturais. Um exemplo disto é a Carta Aberta da Associação de Leitura do Brasil (ALB), endereçada à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, datada de agosto de 1998:

A Associação de Leitura do Brasil vem expressar sua indignação com o caráter preconceituoso e antipedagógico da questão 2 da prova de Língua Portuguesa do Sistema de Avaliação de Rendimento do Estado de São Paulo (SARESP). (...) A questão, que toma como tema a fala do personagem Chico Bento em uma pequena história em quadrinho reproduzida no caderno de questões pede aos alunos que identifiquem a alternativa correta para completar o enunciado "A fala de Chico Bento no penúltimo quadrinho mostra que ele", trazendo como resposta a afirmação "vive na zona rural e não sabe falar corretamente". (...) Ao associar este falar hipoteticamente errado com a origem da personagem

("vem da zona rural"), expressa evidente preconceito contra significativo segmento da população brasileira. (4)



**Figura 3: “(...) vive na zona rural e não sabe falar...”**

A carta prossegue, chamando a atenção para o fato de que a única maneira de o aluno acertar a questão seria justamente legitimando o preconceito expresso em relação à parcela rural da população, segmento inclusive ao qual pertenciam vários dos alunos examinados. A aceitação pela lingüística moderna de diversas ordens de discurso, de falares que diferem do registro adotado pelas escolas, torna ainda mais evidente que não se trata aqui de um problema exclusivamente do âmbito da linguagem, mas sim de um estereótipo do tipo do interior, do caipira, de um ser dotado de inocência e de um modo diferente, não só de viver, mas de enxergar o mundo, enfim de uma valorização que pertence ao campo do social, e não somente do lingüístico.

O regionalismo de sua fala, bem mais que um fenômeno de linguagem, está ligado à sua inserção em uma coletividade e ao lugar que ele ocupa dentro dela. O “regionalismo palpável” da fala do personagem, ao qual se refere Mauricio de Sousa, separa os personagens em grupos, hierarquicamente distintos e os que praticam a fala dita correta tentam constantemente angariar novos adeptos dentre aqueles que, como o *Chico*, fogem do registro padrão da língua. A arena onde se encontram, de um lado, os “bem falantes” (a professora, o filho do coronel, as pessoas da cidade) e, do outro, os “caipiras” é a mesma que comporta o conflito campo-cidade, caracterizado no personagem do primo do *Chico*, morador da capital e sempre preocupado em tentar ensinar-lhe os segredos de novas tecnologias e dos demais aspectos da vida na cidade,

esbarrando no jeito simples do menino, que acaba por livrá-lo de todas as confusões. Nesta zona de mediação de conflitos, a construção de identidades volta-se sempre para o mesmo tema: quem representa melhor a realidade, quem é capaz de estabelecer os laços mais fortes com o tipicamente nacional?

*Chico Bento*, imune aos vícios urbanos, segue orgulhoso de sua condição de interiorano sem perder a oportunidade de enfatizar o quanto os habitantes da cidade têm a aprender com o campo, como se a cidade não tivesse outro remédio senão se render às boas intenções e ao jeito simpático do pequeno caipira. Portanto, se a princípio as histórias parecem sugerir a busca de uma identidade nacional calcada na reprodução de valores pré-estabelecidos, a constituição do protagonista envereda por outros caminhos.

Ora anti-herói preguiçoso, cabulador de aulas e incapaz de se incorporar ao ritmo de vida contemporâneo; ora um pequeno sábio que retoma preceitos ancestrais do bem-viver, espécie de pêndulo transitando entre tradições que intentamos preservar e inovações que ansiamos por incorporar ao nosso cotidiano, *Chico Bento* é exemplo do híbrido das características que, positivas ou não, formam o panorama de nosso “jeito brasileiro”. Abre espaço para novas configurações do tipo nacional, apontando para a possibilidade de valorização de outras identidades e formas diversas de contato com o mundo à nossa volta.

Nem o personagem, nem o roteiro de quadrinhos podem dar conta da totalidade do que buscam representar. Um personagem não é simplesmente uma maneira de retratar um tipo social, ou uma realidade, mas sim uma maneira de tratá-la, de modificá-la, de reinventá-la. Sendo assim, o sentido da identidade nacional no personagem se constrói através da tensão entre aquilo que se representa e aquilo que se exclui da representação. Ao invés de um mero veículo de refração, a representação forma o contorno de uma realidade em mutação, que se alimenta desta mesma representação e por ela é nutrida, numa relação que nada tem de estanque. Daí a dificuldade de se falar em uma determinada brasilidade constituída e passível de ser reproduzida.

É possível falar em identidades nacionais e suas representações e de como estas se manifestam em diferentes linguagens, dentre elas a das histórias em quadrinhos, mas somente se levarmos em conta duas prerrogativas: o caráter fragmentado que as

identidades de todo tipo apresentam nos dias atuais e a materialidade da representação em si, a qual deixa de ser um espelho do real, um não-ser, assumindo sua concretude.

O ser da representação, sujeito aos limites e às interferências do real, que possibilita que novas formas de construção identitária sejam criadas, obliquamente, e sejam lançadas no embate cotidiano com a realidade e seus agentes. Cabe a estes determinar, em última análise, se esta lhes serve ou não. Em se tratando de identidades nacionais, ao invés de hinos, bandeiras e relatos heróicos ou de figuras emblemáticas, a linguagem dos quadrinhos é apreciada por diversos grupos etários e sociais, como ou sem o uso de signos verbais. Esse poder de comunicação extrapola fronteiras e se revela capaz de gerar uma empatia ao mesmo tempo particular (porque diz respeito a aspectos pormenorizados da identidade, o Chico é *um* brasileiro e não *o* brasileiro) e universal, pois mesmo não nos parecendo ou falando como o personagem, nem vivenciando diretamente seu contexto, podemos nos identificar com ele.

Os quadrinhos constituem uma via alternativa de construção da realidade. Subestimá-la, nos dias atuais, será uma incoerência e, mais que isso, um luxo, ao qual não podemos e nem devemos nos dar.

Notas:

1. Em entrevista concedida à autora, por *e-mail* em novembro de 2002.
2. Disponível do sítio eletrônico:  
[http://www.zinevirtual.com.br/entrevista\\_henrique\\_paiva.htm](http://www.zinevirtual.com.br/entrevista_henrique_paiva.htm)
3. Em entrevista concedida à autora, por *e-mail*, em dezembro de 2004.
4. Texto disponível, na íntegra, no sítio eletrônico da Associação de Leitura do Brasil:  
<http://www.alb.com.br/EmDia/Textos/index.htm>

(últimos acessos aos sítios eletrônicos mencionados: 30.11.2010)

Referências Bibliográficas:

ANDERSON, B. “Nação e Consciência Nacional”. São Paulo, Ed. Ática, 1989.  
\_\_\_\_\_. in Balakrishnan, G. (org.) **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro, Ed. Contraponto, 2000.

BURKE, P. "Bricolagem de Tradições". Artigo publicado no jornal **Folha de S.Paulo, Caderno Mais**, 18/03/2001. p. 11.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da USP, 2000.

DORFMAN, Ariel & MATTELART, Armand. 1980. **Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo**. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FOUCAULT, M. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

HALL, S. **A identidade Nacional na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HOBSBAWM, E. J. **Nações e Nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

\_\_\_\_\_ & RANGER, T. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LOBATO, José B. M. 1955. **Mr. Slang e o Brasil e problema vital**. 3ª edição, São Paulo, Ed. Brasiliense.

\_\_\_\_\_. 1957. **Idéias de Jeca Tatu**. 8ª edição, São Paulo, Ed. Brasiliense.

\_\_\_\_\_. 1961. **Urupês**. 11ª edição, São Paulo, Ed. Brasiliense.

SANTAELLA, L. **Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora, Visual, Verbal**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SILVA, T. (org.) **Identidade e Diferença: A Perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.