

CONTORNANDO A REPRESSÃO: OS QUADRINHOS E A ‘LINGUAGEM ENQUADRADA’ EM SEIS CONTOS BRASILEIROS*

Sônia Yoshie NAKAGAWA

RESUMO Há várias rotas alternativas a seguir quando a expressão verbal é difícil, ou mesmo vetada. Um dos caminhos à disposição compõe-se de traços, balões, pinceladas e ‘falas’ que, durante muito tempo, não foram consideradas sérias. As histórias em quadrinhos não pertencem apenas às crianças, como o diminutivo no nome pode sugerir; e dissertação pretendeu comprovar que as HQs, além de originarem trabalhos expressivos pela qualidade artística (Henfil foi o exemplo escolhido como possível autoria em um meio há muito ‘industrializado’), participaram também como aliados valiosos na literatura. Assim, seja como lembrança das revistas infantis, seja como forma de comunicação paralela, as histórias quadrinizadas auxiliam na libertação do “não-dito”, contornando o silêncio através de recursos mais diversificados e sutis, como a convocação de imagens na escrita, ou mesmo denunciando o ‘enquadramento’ espacial das palavras, proibidas por várias razões. O conto *Recuerdos de Ipacaray*, de Caio Fernando Abreu, foi um dos seis textos escolhidos e analisados por valerem-se da mídia dos quadrados desenhados. Em alguns, os quadrinhos não são a única fonte de referência, combinados com influências das telas ou fotos; mas, em todos eles, as HQs forneceram instrumentos extras para a mescla do verbal com elementos da visualidade, tão comuns em sua forma de expressão.

SUMMARY There are many alternatives ways to choice when the verbal expression is difficult, or even impossible. One possible choice is made of shapes, balloons, painting and ‘talks’ that weren’t considered serious for a long time. Comics don’t belong to children only, like it’s name could suggests; and this dissertation intends to prove that comics, more than an expressive and artistic work (Henfil is an example of a rare author in an industrial creation and production), can be also an important ‘partner’ of literature. Like reminiscence of children’s reading, or included in a parallel communication, comics help to set free ‘prohibited words’, **contouring** silence with others sophisticates forms, like images created for scripts, or a revelation of the prison of words for many reasons. The short-story *Recuerdos de Ipacaray*, by Caio Fernando

* Texto resultante da Dissertação de Mestrado com o mesmo título apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem - Unicamp, em 19 de Agosto de 1996, sob a orientação da Profa. Dra. Marisa Philbert Lajolo

Abreu, is one of the six different texts chosen and analyzed, because they took the midi of drawing squares to tell histories. In some of them, comics aren't the single reference, because they are combined with cinema or photographs. Although, comics would represent a possible combination of the verbal and the visual communications.

MENINOS E GIBIS - PARCEIROS ENTRE OS ENQUADRAMENTOS

Certa vez, em entrevista, perguntaram a Julio Cortázar o que ele achava da famosa personagem nascida na sua terra. Ele respondeu: "Aquilo que eu penso da Mafalda não tem nenhuma importância. Realmente importante é aquilo que Mafalda pensa de mim".

(1973)

INTRODUÇÃO



Ambicionei infiltrar no admirável mundo da literatura um universo colorido de desenhos e balões contornados por quadrinhos-limites! De instrumento coercivo para um pai firmar sua autoridade sobre o filho até uma insólita maneira de cerceamento da expressão, a **linguagem enquadrada** - termo que emprego com referência tanto ao empréstimo da típica divisão espacial das histórias em quadrinhos, quanto ao ato (ou tentativa) de encarcerar idéias, opiniões, lembranças indesejáveis - pode ser encontrada em diversas narrativas curtas, atuando ora como elemento perturbador em ambientes que revelavam uma aparente normalidade, ora servindo como código alternativo para criticar um Brasil então privado das leis e dos direitos democráticos. *Coibir, ameaçar, punir, silenciar...* há um leque de possíveis verbos que acompanhariam o verbete, que também se revelou abrangente o bastante para as mais diversas formas e nuances quanto à maneira de *reprimir*.

A idéia básica da dissertação, durante o processo de seleção das primeiras narrativas curtas¹, parecia me indicar uma ligação maior entre os quadrinhos e a produção literária após o golpe militar de 1964. Desta forma, a invasão nas páginas escritas dos textos, pelos heróis criados por desenhistas/roteiristas, coincidiria com a

¹ A saber, **Os sete palmos do paraíso** (Roberto Drummond), **Shazam** (Moacyr Scliar) e **Vinde a mim os pequeninos** (Tânia Faillace).

igual valorização destes dois meios de expressão - o *conto* e as *histórias em quadrinhos* (HQ) - em um dos períodos mais turbulentos da nossa história.

Considerando que o delicado panorama brasileiro exigia cuidado com as idéias e a sua eventual expressão, a literatura, também desperta para a velocidade com que as informações estavam sendo veiculadas, privilegiaria contornos até então pouco difundidos.

De outro lado, o desenvolvimento da imprensa e dos suplementos literários, além das mudanças no hábito de leitura facilitaram o desenvolvimento do conto. Rubem Fonseca, Autran Dourado, João Antônio, Aníbal Machado e outros criaram um amplo painel de matizes variados que 'conta', para falarmos de modo muito sintético, o surgimento de um Brasil democrático, violento, seja no campo ou na cidade, onde a antiga paisagem paradisíaca que os descobridores e românticos idealizavam cede a uma paisagem infernal de conflitos sociais latentes e contínua agressão à natureza.²

Esse período propício para o desenvolvimento de uma forma narrativa curta, coincidiu no Brasil com a igual valorização - artística e intelectual - de uma outra linguagem que também era apreendida de imediato pelos seus leitores: a das histórias em quadrinhos. Marginalizada durante um longo tempo, essa forma de expressão passou a ser objeto de interesse, conseguindo ampliar os temas e espaços para além do círculo dos pequenos ou jovens aficionados de outrora.

Neste ponto destaco a percepção do desenhista Henrique de Souza Filho - o Henfil - autor de quadrinhos datados, alternativos e endereçados ao público adulto, e cuja classificação como *caligráficos* vale tanto para a economia nos traços, como para os textos dos balões, concisos na comunicação de mensagens paralelas.

Em meio ao terrorismo cultural que assolava o país, Henfil tratou em diversas ocasiões da especificidade que acompanhava este outro tipo de leitura, na qual as palavras deviam dividir e integrar-se no espaço das imagens desenhadas, dos quadrados fronteiriços e até de alguns vazios, estratégicos no caso da sua produção em especial:

Mas o mais importante é se acostumar a ler a seqüência dos quadrinhos. Em geral, as pessoas ficam tensas querendo à força entender. E aí param um tempo enorme em cada quadrinho, olhando todos os detalhes, como se num deles estivesse a chave, o segredo da piada ou charada. E perdem o fio da seqüência que é o que interessa.³

² AGUIAR, Flávio. *A história da literatura*. In: **Panorama da literatura**. (coleção *literatura comentada*). São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 63.

³ Na coluna paralela aos quadrinhos da revista **Fradim**, batizada como *Fala, leitor!*, Henfil respondia cartas ou monologava através das letras. O trecho transcrito é resposta a uma leitora francesa, que havia apreciado o seu trabalho. Ela teria então o outro pré-requisito fundamental para ler a Graúna e cia.: "se você está entendendo o (de novo) conteúdo da Graúna, Zeferino e Chico é porque você tem mais percepção do que o normal dos estrangeiros. É uma historinha muito local, baseada no comportamento e na linguagem regional nordestina. Diria mesmo que é impossível traduzir o Zeferino. Assim, se você entendeu é porque você percebeu o Brasil. E mais, meu maior problema é o número enorme de brasileiros que não entendem o

Convivendo com o clima impregnado da *repressão política*, e sendo influenciado por ele, o trabalho de Henfil exigia uma duplicação na elaboração artística, pois eram necessários alguns cuidados para driblar a censura, sua velha conhecida desde os tempos de *O Pasquim*.

Alguns contos apresentam situações análogas em relação à produção do cartunista, envolvidos pela impossibilidade de falar ou agir, pois encontravam-se atados à custa das forças legalizadas da época. Mas é preciso anotar e salientar um *porém*, pois há outros textos que, ao contrário de refutar essas primeiras hipóteses, mostraram outras facetas em relação ao verbete, de modo que a *repressão*, como foi assinalada anteriormente, não se limitaria ao cerceamento político-social, mas também se estenderia em outros campos, junto dos quais os quadrinhos apareceriam como chaves mestras importantes. Isso aplica-se ao conto escolhido para esta publicação, *Recuerdos de Ipacaray*⁴, de Caio Fernando Abreu, no qual pairaria um silêncio perturbador e imposto devido a uma amizade rompida bruscamente pela passagem do tempo.

Assim, continua o receio diante das palavras soltas, pois elas poderiam trazer riscos permanentes para os envolvidos. No pólo oposto, os quadrinhos - seja na forma de revistas infantis coadjuvantes das personagens, seja como forma de comunicação paralela - auxiliariam na libertação do “não-dito”, *contornando* o silêncio através de recursos mais diversificados e sutis como, por exemplo, imagens lançadas entre as palavras escritas, ou denunciando o ‘enquadramento’ das próprias palavras proibitivas.

O CRESCIMENTO E A QUEBRA DE UMA CUMPLICIDADE EM MEIO A HERÓIS

Antes de abordar o conto, transcrevo um possível diálogo entre dois meninos numa rua qualquer do Brasil, inscrito em outro texto do mesmo autor:

Zeferino. Lêem com a maior boa vontade, viram de cabeça pra baixo e nada. Para ler o Zeferino pressupõe estar bem informado de quase toda a nossa realidade. As piadas, em geral, são comentários sobre fatos que se pressupõem familiares.” HENFIL. **Fradim 17**. março/77. Petrópolis, R.J.: Vozes. pgs. 42-4.

⁴ ABREU, Caio Fernando. In: **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Alfa-Omega, 1977. pgs. 77-84.

- Quer fugir comigo?
 Inexperiente dessas coisas, o outro menino arregalou os olhos:
 - Quê?
 - Quer fugir comigo?
 - Para onde?
 - Não sei ainda. Qualquer lugar.
 - Pode ser Vênus?
 - Pode.
 - E Gotham City?
 - Pode.
 - E...(a sua geografia falhava).
 Quer ou não quer?
 - Não sei...que é que você me dá?⁵

Gothan City não se refere a algum planeta ou estrela descoberta e batizada por cientistas; aplica-se apenas à cidade criada entre papel e tintas, em 1939, por um jovem americano que desenhava histórias em quadrinhos. No cenário violento e cheio de becos tortuosos, entremeando as ruas traçadas por Bob Kane, um vigilante, que adotaria o pseudônimo Batman, assustava os criminosos pelo aspecto sombrio de sua fantasia, cuja semelhança estava propositalmente atrelada à figura de um predador notívago - o morcego.

Convém anotar ainda que este rápido esclarecimento seria desnecessário em uma conversa entre meninos, como a que aparece acima; para os pequenos, o mundo das personagens das HQs há muito é lugar comum, assim como o são as fotos do brilhante planeta Vênus. A intimidade com os quadrinhos chegou ao ponto de as crianças não apenas consumirem as aventuras e/ou imagens via jornais, revistas, séries televisivas, como acabarem incorporando-as em meio às brincadeiras e na linguagem, trazendo essas criações para junto de seu universo particular. O conto de Caio F. Abreu, *Recuerdos de Ipacaray*, se apóia muito nesta “cumplicidade natural entre meninos”, que há algum tempo fantasiam com imagens provenientes do *mass media*.

Alguns pontos importantes devem ser assinalados de início:

- a narração é feita em primeira pessoa - um ‘eu’ não nomeado, menino ainda, que encontramos brincando sozinho no início de uma tarde ensolarada;
- o tempo estabelecido para o enredo situa-se em algum ponto do passado;
- as histórias em quadrinhos não constituem elementos marginalizados.

Como a narrativa desenrola-se pelo viés da óptica infantil, as repetições, os vocábulos informais e os indícios de oralidade são constantes; um exemplo, seguindo a pronta enunciação do ‘eu’ narrador, surge já na primeira frase: “*Eu tava atormentando as formigas com uma varinha embaixo da goiabeira quando a Malu veio me dizer que o Bituca ia fugir com o circo. Eu fingi que não acreditei. (...).*” (pág. 77)

⁵ ABREU, Caio Fernando. *Fuga*. In: **Mel e Girassóis**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. p. 13.

Interrompido bruscamente por Malu e pela notícia da iminente fuga do seu melhor amigo, o pequeno protagonista começaria uma trajetória de percalços inevitáveis, durante a qual muitas certezas seriam postas em xeque e velhos hábitos, conhecidos ou partilhados, ganhariam rumos diversos. Por relatar o passado segundo a ordem cronológica dos acontecimentos, ou melhor, por assumir a sua condição anterior de ignorância frente ao desenrolar dos fatos, o narrador deste texto poderia confessar, no relato daquela fatídica tarde, que ainda fingia ou mentia para proteger uma máxima que outrora lhe soava como intocável: “O Bituca era meu amigo, eu sabia tudo que ele pensava e fazia.”

A frágil consistência de verdade destas orações em poucas horas seria posta em dúvida, pois de pronto algo nelas destoava: o ‘eu’ narrador desconhecia os planos envolvendo o Grande Circo Robotini; era então necessário um encontro urgente com Bituca.

Enquanto isto, uma tarde quente, incômoda e impossível de ser ignorada é descrita com precisão, revelando ser ainda uma companhia importante no encaço do garoto. O tempo, no conto, será marcante: em primeiro lugar, pelo eco provocado pelas aliterações nas palavras aproximadas e, em segundo, pelo mal-estar que o calor geraria no menino torturador das formigas, o que pode expressar-se no incisivo “*som da tarde quente”*, ritmado na escolha e na proximidade das consoantes linguodentais:

(...) a tarde toda, atormentando aquelas formigas tontas com a varinha.

A tarde tava muito quente, eu acho que...

O informal “tava” prossegue nos parágrafos seguintes, enquanto o calor importuno começaria a embaralhar os pés do menino: “(...) e o chão tava tão quente que *eu precisava caminhar me equilibrando* no garrão”. As dificuldades, envolvendo um deslocamento, de pronto acentuavam a condição do “eu” como indefeso, visto ele não poder contar mais com aquela proteção imóvel e segura da sombra da goiabeira.

Chegando à casa do amigo, novo diálogo com uma figura feminina: dona Laurita, a mãe, apresentada como uma solícita senhora, em um condizente “vestido de florzinha azul”. “Boazinha”, com direito a todos os diminutivos da história, ela personifica uma prova maior a ser transposta em nome daquela tão propalada amizade pois, se Malu o fizera mentir/fingir, D. Laurita, indiretamente, colocaria o protagonista em fuga, antes que o mesmo pudesse sucumbir à tentação de contar o plano do amigo, delatando-o. No primeiro teste a que fora submetida a força da cumplicidade na ligação dos meninos, os atos não se questionavam; mas, neste último encontro, o dilema acabaria por instaurar-se, fazendo com que a consciência do narrador tentasse distinguir prós e contras, não obstante a informação decisiva de que o outro “era meu amigo”:

Eu sabia que a dona Laurita não ia gostar de saber que o filho dela ia fugir, mas ela tava sendo tão boazinha comigo que eu até ficava com vontade de ser bom também. Só que se eu fosse bonzinho com ela estaria traindo o Bituca, e essas coisas todas faziam uma **baita bagunça na minha cabeça**, então eu saí correndo pra ir até o circo. (p.78)

Os conectores assinalados, operando como encadeadores em uma relação argumentativa de **contrajunção**⁶, reafirmam a “confusão mental” sofrida pelo *amigo do Bituca*. Atentemos para a ordem e para a mensagem opositiva dos enunciados precedidos por mas e só que: a princípio, a lógica comandaria a retribuição de uma boa ação com outra; *só que* um outro operador traz uma nova e contrária afirmação, fechando o cerco em torno da dúvida insolúvel. A prevalência de uma frase sobre outra - por sua vez, igualmente precedida por um conector de contrajunção - desemboca em um vazio que impede a identificação da afirmação predominante; por isto, a “baita bagunça” instaurando-se também na própria seqüência dos períodos emitidos.

Para terminar a expressão da confusão mental no parágrafo, a solução a que o narrador recorre é outro exemplo das misturas que ele vive: nem as conhecidas personagens e palavras mágicas das histórias em quadrinhos seriam poupadas de um passível embaralhamento de idéias:

Fazia tanto calor que eu tive vontade de dizer **Kimota!**, me transformar no Jack Marvel Jr. e ir voando até lá. Eu sabia que não adiantava, mas disse assim mesmo - **Kimota! Shazam!** -, não aconteceu nada e eu tive que ir caminhando naquele baita sol.

Tentando escapar de uma resolução difícil de ser tomada, o menino se lembra dos nomes que, nas HQs, tinham o poder de transformar um rapaz comum e franzino em um super-herói, dotado de poderes tão extraordinários quanto os dos antigos deuses mitológicos (indiretamente citados pelas referências às iniciais de seus nomes). Em resumo, a invocação seria um dos caminhos⁷ para a transformação instantânea de seres comuns em seres superiores patrocinados pelas HQs:

Um dia, Billy Batson, jovem locutor de uma estação de rádio, entra num túnel abandonado e descobre a moradia do antigo sábio Shazam. Este transmite a ele o segredo da força e de outros poderes. Cada vez que Billy chama pelo nome **SHAZAM** (S - Salomão- Sabedoria, H - Hércules - Força, A - Atlas - Resistência, Z - Zeus - Poder, A - Aquiles - Coragem e M-Mercúrio - Velocidade) se transforma no mais forte dos mortais, o Capitão Marvel.⁸

⁶ Transcrevo a definição deste tipo de relação discursiva: **Contrajunção**: (relação) através da qual se contrapõem enunciados de orientações argumentativas diferentes, devendo prevalecer a do enunciado introduzido pelo operador *mas* (*porém, contudo, todavia* etc.). In KOCH, Ingedore Villaça. **A coesão textual**. São Paulo: Contexto, 1992. p.66.

⁷ “Tudo acontece como sempre aconteceu nos velhos contos de fadas. Nas mil e uma noites. Nas estórias dos super-heróis domina um clima fantástico de magia, pela qual é o homem dotado de superpoder. Ora, ingerindo elixires e/ou realizando sacrifícios. Ora, esfregando anéis, cinturões, pedras mágicas, varas de condão. Ora, pronunciando palavras e fórmulas: *Abracadabra! Abre-te, Sézamo! Shazam!* ROSAS, Paulo. *Os Super-heróis das estórias em quadrinhos*. in **Revista Vozes** - volume LXV, número 4. Rio de Janeiro: Editora Vozes. Maio de 1967, p. 295.

⁸ GOIDA (Hiron Cardoso Goidanich). **Enciclopédia dos quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 1990. pg.

O desespero e a confusão provocadas pela necessidade de optar entre certo/errado, bom/mau, lealdade/traição reflete-se na menção desencontrada a diferentes personagens; o garoto *confundiria* as histórias do Capitão Marvel com a de um herói posteriormente criado e batizado por Jack Marvel⁹. Herói por herói, bem como dizer **Shazam** ou **Kimota** não são trocas tão relevantes no caso; mas convém assinalar a mescla feita pelo menino, que as invocou como um recurso seguro e necessário, visto que na ocasião ele *ainda podia unir realidade e fantasia* num só plano, sem preocupar-se muito com a coerência e/ou eficácia desta ligação.

Já no circo Robotini, que já estava sendo desmontado para a viagem noturna, finalmente ocorre o encontro entre os amigos, além de uma nova surpresa: o protagonista-narrador estranha a proximidade entre Bituca e a trapezista. Em meio aos dois garotos começa a insinuar-se o afastamento recíproco - o **'eu'** com os pés ainda fincados (ou tentando fazê-lo) na **infância**, enquanto o outro ansiava pela idéia de **'independência'**, possível nas companhias de uma bela mulher e do circo.

Em resposta à inconveniente alusão que o narrador faz ao ambiente familiar ("*Bituca a tua mãe disse pra tu ir já pra casa tomar banho e que se tu esbragalar a calça nova ela te dá uma tunda de laço.*" pág. 79) segue-se um fuzilante "olhar enviesado" do amigo, cujo silêncio apenas seria quebrado pelas interpelações da trapezista em discurso indireto, o mesmo recurso utilizado no registro das conversas anteriores entre o 'eu' e as demais personagens femininas.

Antes de qualquer palavra de Bituca, a imagem do copinho sendo destruído por compridas unhas esmaltadas, bem como o barulho resgatado por uma onomatopéia indiciam ao protagonista a sua inserção em um caminho/processo sem volta, apesar do arrependimento já pressentido.

Ela falou que eu era muito educado, e foi amassando o copinho de sorvete com aquelas unhas vermelhas, e fez um barulhinho assim: crrrááááck! - e nessa hora eu senti ainda mais sede e mais calor e fiquei com um ódio da Malu ter me dito aquele troço, e até pareceu que tava bom lá, na sombra, embaixo da goiabeira, mexendo com as formigas.

Vimos, no início do conto, que toda a movimentação do protagonista fora desencadeada pelo diálogo com a menina. A partir da *informação indireta* (intermediando dois amigos antes inseparáveis, sem segredos) tem início uma busca que trará como conseqüência **a constatação da existência de mudanças na amizade**, mudança também expressa em outro susto do narrador - Bituca fumando?! ("*Eu nunca tinha visto o Bituca fumar antes*") - o que termina por colocar os amigos frente a frente, embora há algum tempo distantes.

Convém assinalar que importantes distinções visuais, apreendidas na configuração do texto, também se tornam significativas na ótica do (des)encontro dos meninos: a sucessão de parágrafos longos, centralizados no pensamento do protagonista, "quebra-

⁹ Os poderes, no caso desta cópia, eram concedidos graças à "tecnologia", resultando em uma bomba atômica humana: "Entusiasmado com as inúmeras façanhas da Família Marvel, um competente cientista resolveu se isolar numa montanha, e após vários anos de intenso estudo, descobriu o que seria a palavra-chave de todo o universo (...): **KIMOTA**". CIRNE, Moacy. *Pequeno Dicionário dos Super-Heróis*. **Revista Vozes** - volume LXV, número 4. p. 264.

se” com a inserção de uma série de frases curtas; por outro lado, estas frases caracterizam as falas dos dois amigos, diferenciando-se das demais do texto por constituírem em **discurso direto**. Dessa forma, a **relação de cumplicidade** que sempre existira entre os pequenos, fica explícita no conto através do emprego do discurso destoante; é compreensível que a comunicação, neste caso especial, apresente-se sem as barreiras da intermediação narrativa nos diálogos, realçando a impressão da maior espontaneidade.

Um convite, feito pelo candidato a fugitivo, consegue reaproximá-los. Mas, em meio às falas, persiste a incômoda mistura de odores vindos do circo em processo de desmanche (formada por cheiros díspares: catinga de leão - “*nojenta*” - perfume de Rúbia - “*até que era gostoso*”- e fumaça do cigarro), algo que o “eu” até então procurava ignorar.

Diante da pergunta “*Por que tu não vem junto?*”, a resposta negativa soa com uma certeza, embora ainda não compreendida pelo próprio narrador:

- Eu não posso.

- Como não pode? Tu não é diferente de mim. A gente tem a mesma idade, tá na mesma aula. Como é que eu posso e tu não? Tu tem medo?

- Eu não tenho medo de nada. Mas eu não posso (pág. 80).

O diálogo acima, entre meninos de mesma idade e série escolar, já traz a marca de uma diferença entre as palavras trocadas: um deles pode fugir com o circo, enquanto que o outro afirma, categoricamente, a impossibilidade de fazê-lo. No entanto, buscando perpetuar a amizade, tão cara e certa para o “eu”, este ainda procuraria estabelecer contato com aquele novo mundo, onde o seu amigo de infância se inserira; por isto, o **olhar direcionado** para aqueles ‘novos companheiros’ passa pelas lentes do que lhe era mais familiar - como as revistas, os quadrinhos, o cinema, a televisão. Dessa perspectiva, Rúbia parece mais linda em uma vestimenta à la **Nyoka, a Rainha das Selvas**¹⁰; e o domador Saul - “*musculoso, barriga cabeluda e cabeça raspada*” - remete à imagem de mais uma personagem dos gibis, **Lothar**, o príncipe africano e companheiro das aventuras do mágico **Mandrake** e da princesa **Narda**.

Na tentativa de seguir o amigo, o “eu” reafirma a amizade ímpar, com uma interjeição que parece denotar impaciência pela repetição exaustiva - “*Puxa, ele era meu amigo e eu acreditava nele. O Bituca era bacana, nunca tinha me dito uma mentira*”. Embora cogitasse a hipótese de acompanhá-los “no carrinho rosa”, o desconforto, somado com a mescla desagradável de odores, logo chama o menino de volta para a certeza da sua impossibilidade de fuga:

Eu disse pra ele que tinha de ir embora. Ele segurou de novo no meu braço.

- Mas tu jura que não vai contar nada pra ninguém? (pág. 81).

¹⁰ *Sheena, a Rainha da Selvas*, foi a personagem original neste ‘setor’ quadrinizado das heroínas amazonas, surgindo em 1937; *Nyoka e Jann of the Jungle* seguiriam logo atrás, mas nunca chegaram a abalar o reinado da primeira, na preferência dos leitores das HQs.

A **primeira separação** entre os dois acentua-se pela forma escolhida pelo autor na descrição da despedida: o sentimento de proximidade que sempre os unira perdia a sua força e, por isso, o diálogo agora aparece transcrito no **discurso indireto**:

(...) Eu ia sentir uma baita falta dele. Mas eu disse que não, eu disse depressa que não, porque a minha barriga tava toda remexida e eu não queria vomitar ali mesmo, na frente de todos os borlantins, da Nyoka e do Lothar, lá na sombra da palmeira, olhando pra gente, eles iam me achar nojento. Ele me fez jurar que não ia contar nada pra ninguém e eu jurei três vezes, por esta luz que me alumia.

O distanciamento, marcado pela padronização do discurso, segue então o modo predominante no conto, mas isso não significa rompimento total da amizade, pois algumas linhas adiante há o restabelecimento, com algumas ressalvas, da relação entre os meninos - "*Quando ele falou isso¹¹ tive certeza que o Bituca era mesmo meu amigo, e tive vontade de abraçar ele*".

Após as despedidas, o protagonista sai correndo do circo, fugindo do enjôo e da perda. Antes de chegar em casa, não consegue mais segurar o vômito, o que o deixaria de cama por alguns dias. A recuperação é tranqüila, até a visita do amigo, munido de "*uma porção de gibis embaixo do braço*" - um dos elementos importantes em seus jogos e brincadeiras.

O início da conversa entre os dois não é fácil: silêncios, o *discurso indireto* voltando com a pergunta sobre o plano frustrado, os gibis sendo utilizados como uma ponte de ligação ineficaz no encontro delicado...Até o momento em que, novamente, as falas surgiriam expressas na *forma direta*, com o desabafo acerca do impedimento da fuga:

- Aquela vaca!

- Quem? A Malu? Ela falou alguma coisa?

- A Malu não falou nada. Vaca é a Rúbia, que ficou o tempo todo dizendo que ia me levar junto, passando a mão na minha cabeça, me dando cigarro e sorvete, falando que ia me ensinar a pular do trapézio, a andar com um pé só naqueles cavalinhos. Depois, na hora agá, tirou o corpo fora, falou que o Saul não queria que eu fosse, que eu era menor.

- Menor do que ele?

- Não, bocó. Menor de idade - tirou um Hudson do bolso e acendeu com raiva."

- Cuidado - eu avisei. - Se a minha mãe entrar de repente não vai gostar de te ver fumando.

- Que me importa - ele falou. E ficou fumando e tomando guaraná. - Agora é muito tarde. Eu já tô viciado pra sempre. E tô desiludido da vida, posso fumar quanto quiser. (pág. 82).

Algumas frases de Bituca, invocando a idéia de tempo- "*Agora é muito tarde, eu já tô viciado pra sempre. E tô desiludido da vida, posso fumar quanto quiser*" - abririam espaço para uma **segunda separação**; nas linhas que se seguem, afora a tentativa de

¹¹ "Daí ele me estendeu a mão e falou que quando o Grande Circo Robotini voltasse de novo à cidade eu fosse falar com ele, que me arrumava entrada de graça e eu ia poder sentar lá na frente, nas cadeiras acolchoadas e não nos poleiros onde a gente sempre ficava com a dona Laurita e a Malu."

consolo por parte do ‘eu’, o emprego de falas indiretas, bem como o uso de um par opositivo - os advérbios temporais sempre (no discurso direto de Bituca) e nunca (no indireto do “eu”, outra disparidade nos diálogos) - ajudam a reforçar a instauração do vazio perturbador, explicitado em “a gente ficou calado uma porção de tempo” e “o silêncio era muito grande.”

O medo de ficar sozinho - e condenar-se à atividade como importunar as formigas - remete o narrador a uma *nova* tentativa de aproximação; e, *de novo*, ao jogo com os discursos, empreitada que aparece em falas iniciadas com travessões. *Novamente*, uma frase de Bituca aludiria à questão do tempo como um marcador inexorável de distância interpondo-se entre os garotos - “*Tu é muito jovem pra entender minha desdita.*” (p.83). Isto traria a **terceira separação**, quando as últimas palavras soariam indiretamente, e Bituca se despede como todo herói de novela que se preza, na sua cena derradeira: um último gole, seguido pelo ato de apagar o cigarro e a escolha pela caminhada solitária, inclusive com direito às palavras finais - “(...) *antes de bater a porta repetiu que era muito tarde, que era tarde demais.*” p.84

Parece, assim, que o diálogo fluido e natural só era possível quando o narrador ainda acreditava, sem restrições, que “*O Bituca era meu amigo, eu sabia tudo que ele pensava e fazia*”, uma máxima repetida várias vezes e sob várias formas. Somente o plano de fuga com o circo, algo que o protagonista demonstraria ignorar, daria início ao inevitável processo individual de crescimento, ao longo do qual são normais as separações, bem como o questionamento de valores e atitudes, outrora inquestionáveis.

O conto sugere ainda que a criança resistiria, valendo-se para isso de todas as armas ao seu alcance: a convocação de super-heróis pelas “palavras mágicas” inúteis, mas mesmo assim pronunciadas; a semelhança estabelecida entre pessoas desconhecidas e personagens dos quadrinhos; ou então, a recorrência dos advérbios temporais, que trazem uma segura sensação de conhecimento onipotente (“*O Bituca era meu amigo, nunca tinha me dito uma mentira*” - p.80 / “*Ele parecia muito triste, dum jeito que eu nunca tinha visto*” - p.82).

O tempo, por outro lado, escorre com rapidez, revelando as suas marcas. Assim, o diálogo, antes predominantemente direto na conversa do ‘eu’ e seu amigo, permite as invasões cada vez mais constantes da outra forma de reprodução de enunciados, ou um “falar indiretamente”. As distâncias chegam até o ponto em que, entremeando os dois discursos, um silêncio pesado acaba por encontrar espaços cada vez maiores.

Tudo isso seria indicativo de que esses meninos já estariam deixando a condição da infância; e, tal como no enigma proposto pela esfinge derrotada por Édipo, há a idéia no conto de um tempo com **três momentos** distintos:

1. *uma época inicial, simbolizada pelo ‘dia’ ainda desapercibido, apesar de estar em sua plenitude - quando encontramos o eu-narrador sozinho, à sombra da goiabeira;*
2. *o período da ‘tarde’ incômoda (“A tarde tava muito quente” p.77), cuja sensação se marca repetidamente no som da aliteração;*
3. *o anoitecer - quando a ‘noite’ ainda é promessa de futuro, incluindo-se aqui o espaço circense - mundo onde reinam adultos - por isso a distante evocação em “eles iam embora aquela noite”, e a menção do funcionamento ocorrer apenas “quase de noitezinha”, quando a primeira música abria o espetáculo.*

No caso da lenda grega, os tempos propostos pela esfinge eram mais distantes entre si, pois a sua pergunta tinha o poder de evocar etapas da vida humana:

Costumava perguntar: Qual é o ser que caminha ora com dois pés, ora com três, ora com quatro, e que, contrariamente ao normal, é mais fraco quando usa o maior número de pés? (...) A resposta à primeira adivinha é *o homem* (porque o homem gatinha na sua primeira infância, desloca-se depois caminhando sobre dois pés, e apoiado a um bordão no declinar da vida).¹²

Existe uma outra versão do texto no argumento das *Fenícias*, de Eurípedes¹³. Segundo Vernant e Vidal-Naquet, ela traz, além da mistura na ordem cronológica no enunciado, a comprovação de que “*no caso de Édipo, (...) o enigma da Esfinge define o homem em oposição a todas as outras criaturas vivas, a todos os animais que avançam, que se deslocam sobre a terra, no ar, nas águas, isto é, que andam, que voam, que nadam (que têm quatro pés, dois pés ou não têm pés)*”. (idem, p.56)

No conto em questão, **os três tempos** procuram dar conta apenas de uma nova perspectiva de mudança, cuja descrição pode ocorrer em um único dia, ao longo do qual idas e vindas condizem com o fato de as duas personagens em questão não serem mais nem muito crianças, e nem adultos: Bituca e o narrador em primeira pessoa estariam em plena adolescência, sofrendo e refletindo todos os seus conflitos, dúvidas e/ou revelações.

O autor, Caio Fernando Abreu, vale-se ainda de outros indicativos aliados ao número *três*, que, direta ou indiretamente, retomam os processos das *transformações* - da amizade, da nova faixa etária, dos diálogos. Elenco, a seguir, algumas ocorrências deste algarismo especial:

- além dos **três tempos**, há **três espaços fixos**: “debaixo da goiabeira”; casa de Bituca; casa/quarto do protagonista. O circo, pelo fato de estar em processo de mudança, destoa pela sua qualidade transitória; além disso, é um lugar nomeável, o que se dá com a composição de **três palavras**: *Grande Circo Robotini*;
- os discursos indiretos sempre aparecem quando o narrador conversa com alguma das **três personagens femininas** - Malu, D. Laurita, Rúbia - ou com uma **tríade, marcada pela inicial m** (**m**ãe, **m**édico e **m**eu pai), que cerca o protagonista quando ele é acometido pelo mal-estar;
- as fórmulas mágicas dos super-heróis dos quadrinhos em **Kimota! - Kimota! e Shazam!**;

¹² GRIMMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S.A. p. 128.

¹³ “Há na terra um ser com dois, quatro, três pés, cuja voz é única. Apenas muda sua natureza entre os que se movem no chão, no ar e no mar. Mas, quando anda se apoiando sobre mais pés, é então que seus membros têm menos vigor.” In VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga** - vol. II. Trad. Berta H. Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1991. p.56.

- a mistura intragável de cheiros: “a catíngua era nojenta, o perfume até que era gostoso, mas **os dois juntos mais** a fumaça do cigarro que o Bituca jogava na minha cara tavam me enjoando ainda mais o estômago.” págs. 79-80 (*Obs.:* até este ponto, o número três ainda era referido indiretamente);
- convite de Bituca: “- (...) Vamos nós **três**. / - Nós **três** quem? / - **Eu, a Rúbia e o Saul**. Naquele carrinho rosa lá.” pág. 80
- juramento, na forma discursiva indireta, feito para o amigo: “Ele me fez jurar que não ia contar nada pra ninguém e eu jurei **três** vezes, por esta luz que me alumia.” pág. 81;
- **três personagens “bestas”**, das histórias quadrinizadas do *Super-Man* (Miriam Lane, Perry White e Jimmy Olsen);
- **três momentos de separação** (nos quais os discursos entre os garotos se alternariam);
- o uso que o conto faz dos **três tipos de discursos** da nossa língua - **direto, indireto e o indireto livre**.

Outra referência indireta ao número três surge em meio a **três** palavras com idéia de negação: “(...) *eu não traí o Bituca. Menti que tinha comido pitanga verde e ficado no sol, eles podiam me matar que eu não ia dizer nada nunca.*” pág. 82. Na composição não/nada/nunca de novo o autor provoca uma *aliteração* na frase - o que reafirma a certeza do “eu” quanto à impossibilidade em traír Bituca; podemos fazer um paralelo com uma idéia ou intenção semelhante - e o número novamente coincidindo - que cultivava um outro amigo, Pedro, acerca de seu companheiro e mestre¹⁴.

Assim, vimos como, desde o início, o narrador vai registrando a dissolução das verdades ou máximas que cultivava; o mal-estar e os desequilíbrios (“*eu precisava caminhar me equilibrando no garrão*”/pág. 77) fazem, assim, parte de um processo de deslocamento para um crescer solitário, ou seja, sem a companhia do antes inseparável Bituca. Sendo então o **processo de crescimento** descoberta individual, os amigos das brincadeiras infantis não podem continuar tão próximos e, deste modo, os caminhos se bifurcam pelas idéias distintas que cada um cultivava e definia como “ser adulto”.

Se um tenta partir em busca das aventuras que vislumbrava no circo, onde atuaria no palco com trapézio e cavalos, e cujas portas de fuga seriam abertas por uma bela mulher, o outro é quem conseguiria, ao final, apreender com clareza o significado de “crescer”, o que não nos causa maiores surpresas pelo fato de que este vai sentindo as mudanças renunciadas ao longo do texto - como o ‘mal-estar’, repleto de odores e pensamentos contraditórios, refletindo fisicamente a confusão e as dúvidas internas que o acometiam.

¹⁴ “Então disse-lhes Jesus: A todos vós serei esta noite uma ocasião de escândalo porque está escrito: “Ferirei o pastor e as ovelhas do rebanho se dispersarão.” (...) Pedro, respondendo-lhe, disse-lhe: Ainda que todos se escandalizem a teu respeito, eu nunca me escandalizarei. Jesus disse-lhe: Em verdade te digo que esta noite, antes que o galo cante, me negarás **três** vezes. Pedro disse-lhe: Ainda que eu tenha de morrer contigo, não te negarei.” Mateus (26, 31-33) in **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Edições Paulinas, 1984. p.1092.

Em diversas vezes, como vimos, o ‘eu’ narrador buscou o mundo da comunicação de massa, tão comum na sua infância, bem como muitas vezes desejou a proteção da sombra da goiabeira, a sua condição inicial; mas, apesar destas reminiscências e, por assim dizer, recaídas, foi ele quem compreendeu, mais profundamente do que o outro, o que consistia de fato *deixar de ser criança*. A confirmar isso, temos sua recusa de fuga no ‘carrinho rosa’ de Rúbia, onde estaria acompanhado pelas personagens que o remetiam ao mundo dos quadrinhos - *Rúbia/Nyoka, Saul/Lothar*.

Neste espaço, Bituca e o narrador acabam por formar um quadrado imaginário dentro do compartimento colorido, ficando *aprisionados* na magia cor-de-rosa que os dois mundos do “escapismo” (o circense e o das histórias em quadrinhos) propiciam. A força das lembranças é tão necessária que aparece já no título - *Recuerdos de Ipacaray* - seja ‘recuerdos’ do circo já longe, ou mesmo de um tempo agora possível só na memória.

Para concluir, assinala-se o estranhamento que o narrador passaria a sentir frente às aventuras do “homem de aço”: a criticada cegueira, na qual se baseava a falsa segurança de uma identidade, atingindo todos os amigos de Superman, é enfim repelida pelo menino que, sensivelmente, sofrera a insegurança das mudanças externas invadindo a sua pequena área doméstica, na qual sempre ficara protegido. A maturidade que adquire, de forma natural e inevitável, transforma em definitivo a criança: cama, bolachinha ou guaraná nunca mais conseguiriam realizar o milagre de recompô-lo como era antes, ou seja, era impossível voltar a ler os quadrinhos pela mesma óptica de cumplicidade. Ao romper o pacto com o frágil segredo que precisa existir com o **Homem de Aço**¹⁵, o ‘eu’ narrador entra em sintonia com as sutis e profundas mudanças que vira e que sofrera, conseguindo quebrar a pretensa e ilusória segurança em torno da qual o herói quadrinizado se esconderia para sempre.

Eu abri o almanaque do Super-Man, tentei ler mas não consegui. Naquela tarde eu tava achando a Miriam Lane, o Perry White e o Jimmy Olsen bestas demais por não descobrirem nunca que o Clark Kent é o Super-Homem.

¹⁵ “Após tirar a capa e a malha marcadas com o famoso “S”, e sob a identidade do repórter Clark Kent, ele é o palhaço da redação: mesmo sua jovem colega Lois Lane * de quem ele gosta e quem a salvou mil vezes como Super-Homem, o desdenha, sem reconhecer o herói em seu “engenhoso” disfarce composto de um termo, chapéu e um par de óculos.” In COUPERIE, Pierre. **História em Quadrinhos & Comunicação de Massa**. p.71

* obs.: o nome da namorada varia em Miriam ou Lois.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Caio Fernando. (1988) **Mel e Girassóis**. Porto Alegre: Mercado Aberto.
_____. (1977) **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Alfa-Omega.
- AGUIAR, Flávio. (1988) **Panorama da literatura** (coleção *literatura comentada*). São Paulo: Nova Cultural.
- ARRIGUCCI Jr, Davi. (1987) **Enigma e comentário (ensaios sobre literatura e experiência)**. São Paulo: Companhia das Letras.
- AVERBUCK, Lúgia (1984) (Org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel.
- BENJAMIN, Walter. (1994) **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Vol.1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- BOSI, Alfredo. (1987) **Cultura brasileira. Temas e situações**. (org.). São Paulo: Ática.
_____. (1992) **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras.
_____. (1992) (org.) **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix.
- BOSI, Ecléa. (1973) **Cultura de massa e cultura popular - leituras de operárias**. Petrópolis: Vozes.
- CAGNIN, Antônio Luiz. (1975) **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática.
- CÂNDIDO, Antônio. (1989) **A educação pela noite**. São Paulo: Ática.
_____. (1985) **Literatura e sociedade**. São Paulo: Ed. Nacional.
_____. (1993) **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras.
_____. (1976) et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva.
- CHESNEAUX, Jean. (1976) Los comics chinos considerados como contra-cultura in **Los comics de Mao**. Título original: *I fumetti di Mao*. Tradução de Jaime Forga. Barcelona, Editoria Gustavo Gili S.A. Barcelona.
- CIRNE, Moacy. (1970) **A explosão criativa dos quadrinhos**. Petrópolis: Vozes.
_____. (1990) **História e crítica dos quadrinhos brasileiros**. Rio de Janeiro: Europa, FUNARTE.
_____. (1971) **A linguagem dos quadrinhos**. Petrópolis: Vozes.
_____. (1982) **Uma introdução política aos quadrinhos**. R.J.: Achiamé/Angra.
_____. (1975) **Vanguarda: um projeto semiológico**. Petrópolis: Vozes.
- CORTÁZAR, Julio. (1974) **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva.
- COUPERIE, Pierre et al. (1970) **História em Quadrinhos & Comunicação de Massa**. Tradução de José Fiorino Rodrigues e Luiz Sadaki Hossaka. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo "Assis Chateaubriand".
- DORFMAN, Ariel e MATTELART, Armand. (1980) **Para ler o Pato Donald - comunicação de massa e colonialismo**. Trad. de Álvaro de Moya. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- ECO, Umberto. (1970) **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva.
_____. (1991) **O Super-Homem de massa. Retórica e ideologia no romance popular**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.
_____. (1989) **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- EISNER, Will. (1989) **Quadrinhos e Arte Sequencial**. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes.

- FAUSTO, Boris. (1995) **História do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- FERNANDES, Florestan. (1982) **A ditadura em questão**. São Paulo: T. A. Queiroz.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. O espaço interpessoal nos comics. In: HELBO, André. **Semiologia da representação**.
- GOIDANICH, Hiran Cardoso. (1990) **Enciclopédia dos Quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM.
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S.A.
- HELBO, André (1980) (org.). **Semiologia da representação**. São Paulo: Ed. Cultrix.
- HENFIL. (1992) **A volta do Fradim: uma antologia histórica**. 2.ed. São Paulo: Geração Editorial.
- _____. (1993) **A volta da Graúna**. São Paulo: Geração Editorial.
- _____. (1994) **A volta de Ubaldo, o paranóico**. São Paulo: Geração Editorial.
- _____. (1986) **Cartas da mãe**. Rio de Janeiro: Record.
- _____. (1984) **Como se faz humor político** (entrevistado por Tárik de Souza). Rio de Janeiro: Vozes.
- _____. (1987) **Diário de um cucaracha**. Rio de Janeiro: Record.
- _____. (1967) **Hiroshima, meu humor**. Belo Horizonte: Edit. do professor.
- IANNI, Octavio. (1992) **A sociedade global**. São Paulo: Civilização Brasileira.
- JOLLES, André. (1976) **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix.
- KOCH, Ingedore Villaça. (1992) **A coesão textual**. São Paulo: Contexto.
- LAJOLO, Marisa & ZILBERMANN, Regina. (1986) **Um Brasil para crianças - para conhecer a literatura infantil: histórias, autores e textos**. São Paulo: Global.
- _____. (1991) **A leitura rarefeita - livro e literatura no Brasil**. São Paulo: Brasiliense.
- LINS, Osman. **Do Ideal e da Glória - problemas inculturais brasileiros**. São Paulo: Summus.
- _____. (1974) **Guerra sem testemunhas**. São Paulo: Ática.
- LUCAS, Fábio. (1970) **O caráter social da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. (1985) **Vanguarda, história & ideologia da literatura**. São Paulo: Ícone Edit.
- LUYTEN, Sônia Bibe. (1985) (org.) **Histórias em quadrinhos. Leitura crítica**. São Paulo: Ed. Paulinas.
- _____. (1991) **Mangá - o poder dos quadrinhos japoneses**. São Paulo: Estação Liberdade: Fundação Japão.
- _____. (1985) **O que é história em quadrinhos**. São Paulo: Brasiliense.
- MARNY, Jacques. (1970) **Sociologia das Histórias aos Quadrinhos**. Tradução de Maria F. M. Correia. Porto: Livraria Civilização Editora.
- MOYA, Álvaro. (1986) **História da história em quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM.
- _____. (1972) **Shazam!** São Paulo: Perspectiva.
- OLIVEIRA, Roberto C. de et al. (1993) **Pós Modernidade**. Campinas, S.P.: UNICAMP.
- PRAZ, Mario. (1982) **Literatura e artes visuais**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- RAMA, Angel. (1985) **A cidade das letras**. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense.

- RENARD, Jean-Bruno. (1978) **A banda desenhada**. Trad. Conceição Jardim e Eduardo L. Nogueira. Lisboa: Edit. Presença.
- SANTIAGO, Silvano. (1989) **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras.
- SILVA, Marcos Antônio da. (1989) **Prazer e poder do amigo da onça**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- SKIDMORE, Thomas. (1988) **Brasil: de Getúlio a Castelo (1930-1964)**. Trad. coordenada por Ismênia Tunes Dantas. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. (1991) *Mito e Tragédia na Grécia Antiga* - vol. II. Trad. Berta H. Gurovitz. São Paulo: Brasiliense.
- ZILBERMAN, Regina e MAGALHÃES, Lígia. (1982) **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação**. São Paulo: Ática.
- ZIRALDO (Ziraldo Alves Pinto). (1993) Henfil. In HENFIL. **A volta da Graúna**. São Paulo: Geração Editorial.
- _____. (1989) **O menino quadrado**. São Paulo: Melhoramentos.