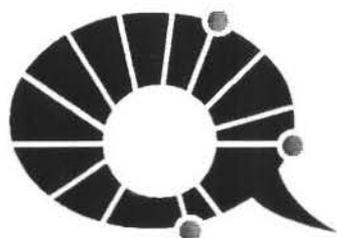
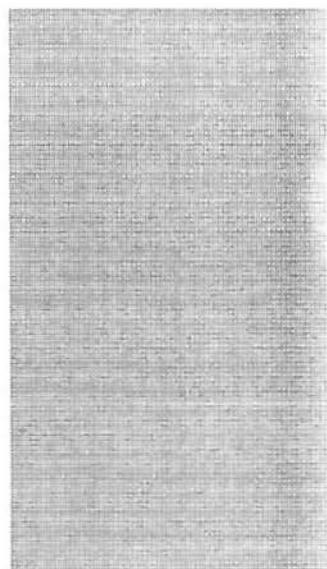


CONTORNANDO A REPRESSÃO:

OS QUADRINHOS E A

"LINGUAGEM ENQUADRADA"

EM SEIS CONTOS BRASILEIROS



UNICAMP



BIBLIOTECA

SÔNIA YOSHIE NAKAGAWA

CONTORNANDO A REPRESSÃO:

OS QUADRINHOS E A

'LINGUAGEM ENQUADRADA' EM

SEIS CONTOS BRASILEIROS

*Dissertação apresentada ao Curso de Teoria
Literária do Instituto de Estudos da Linguagem
da Universidade Estadual de Campinas como
requisito parcial para obtenção do título de
Mestre em Teoria Literária*

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Philbert Lajolo

UNICAMP
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
1996

9613455

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

N145c

Nakagawa, Sônia Yoshie

Contornando a repressão : os quadrinhos e a 'lingua-
gem enquadrada' em seis contos brasileiros /Sônia
Yoshie Nakagawa. -- Campinas, SP : [s.n.], 1996.

Orientador: Marisa Philbert Lajolo.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Histórias em quadrinhos. 2. Contos brasileiros.
3. Repressão (Psicologia). 4. Semiótica e literatura.
5. Literatura comparada. I. Lajolo, Marisa Philbert. II. Uni-
versidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

Este trabalho também 'nasceu' de meus pais,

Antônio Yoshizo e D. Lúcia.

pois eles abriram-me as portas

para as leituras que fui fazendo nesta vida.

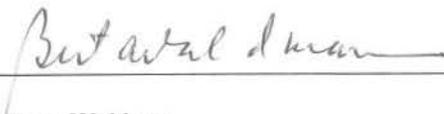
Impossível dedicar algo que há muito lhes pertence...



Profa. Dra. Marisa Philbert Lajolo -Orientadora



Profa. Dra. Beth Brait



Profa. Dra. Berta Waldman

Quero registrar meus agradecimentos para muitas pessoas que, de uma forma ou de outra, possibilitaram a realização desta pesquisa:

Marisa Lajolo orientou-me da melhor maneira possível: respeitando minhas idéias, confiando no trabalho, incentivando e, principalmente, instigando-me a superar os limites. Obrigada, Marisa, por ter aceitado embarcar nesta viagem que correu entre os pólos da literatura e das histórias em quadrinhos.

As professoras Márcia Abreu e Beth Brait foram leitoras atentas e exigentes (no melhor sentido) da primeira versão da dissertação. Espero que a 'espera' por esta derradeira versão não as decepcione.

Aos amigos que ouviram, ajudaram, confortaram e/ou se interessaram por esta insone em meio às letras e imagens. Em diversos lugares eu os encontrei (*Araras, Araraquara, Campinas, São Paulo, Bauru*, e até na distante *Porto*) e, exageros à parte, vocês foram o melhor da história.

À CAPES, pela importante ajuda financeira que me concedeu como bolsa de Mestrado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
I. MENINOS E GIBIS, PARCEIROS ENTRE CERCADOS.....	08
1. Enquadramentos (s)em seqüência.....	09
1.1. A ilustração do conto.....	27
1.2. Tratando de assuntos sérios: os quadrinhos.....	29
2. Movimentos múltiplos e combinações em duplas; a pluralidade legitimada.....	35
2.1. Falas e pensamentos, balões e legendas. A HQ no discurso..	53
2.2. O conto e sua inscrição no quadro escolar.....	57
3. O crescimento e a quebra de uma cumplicidade em meio a heróis.....	71
II. ESQUADRINHANDO RECORRENTES ENQUADRAMENTOS.....	85
1. Entre Histórias e estórias.....	86
1.2. O olhar direcionado em "Quadrinho de Estória"	91
2. A alternância de máscaras.....	105

III. DISTANTE DOS QUADRINHOS.....	113
1. Reflexos após uma retirada.....	114
IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
V. BIBLIOGRAFIA.....	146

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 esta dissertação pretende 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.

Seis contos, de seis diferentes autores e de épocas diversas, foram escolhidos e analisados por valerem-se da mídia dos quadrados desenhados. Em alguns textos, os quadrinhos não são a única fonte de referência, combinados com influências das telas ou fotos; mas, em todos eles, as HQs forneceram pistas da mescla do verbal com elementos da visualidade, comuns em sua forma de comunicar.

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".

(Julio Cortázar / 1973)

INTRODUÇÃO



Ambiciono 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.

Antes iniciar, penso que seria proveitoso discutir sobre a trajetória, rumos e, claro, inevitáveis percalços que impulsionaram ou modificaram o projeto inicial, apresentado em 1992.

O período de maturação, compreendendo três anos de pesquisa e escrita, trouxe confirmações de algumas suspeitas, como a referência às histórias quadrinizadas nos contos que, diretamente ou não, tratavam do tema da *repressão*. 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 do projeto, durante a seleção das primeiras narrativas curtas¹, parecia me indicar uma ligação maior entre os quadrinhos e a produção literária após o golpe militar de

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

1964. Desta forma, a invasão nas páginas escritas dos textos, pelos heróis criados por desenhistas/ roteiristas, coincidiria com igual valorização destes dois meios de expressão - o conto e as histórias em quadrinhos (HQ) - em um dos períodos mais turbulentos da nossa história.

O Brasil em acelerada marcha em direção à modernidade capitalista é o cenário espaço-temporal de parte da produção artística selecionada como *corpus* do presente trabalho. Na condição de refém, devido ao regime instaurado em 31 de março de 1964, o país vivia a fulgurante época do "milagre brasileiro" correspondendo, em especial, à chamada segunda fase do período militar, quando fora decretado o AI-5 e teve início o mais agressivo estrangulamento dos direitos civis e políticos. O crescimento acelerado da economia ofuscava, durante um breve momento, uma parcela da pesada dívida que viria a ser cobrada, como ingresso, na porta de acesso para o desenvolvimento: a liberdade.

Considerando então que o delicado panorama brasileiro exigia cuidado com as idéias e a sua eventual expressão, não foi só a imprensa diária² que precisou adotar novos 'elos de comunicação': a literatura, desperta para a velocidade com que as informações estavam sendo veiculadas, adquiria 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, Anibal Machado e outros criaram um amplo painel de matizes variados que 'conta', para falarmos de modo muito sintético, o

² "Durante os 'anos de chumbo' do regime militar, entre 1968 e 1975, a imprensa experimentou o implacável controle da expressão operado pela Censura. Quando se iniciou a 'abertura', os jornais passaram a registrar sintomas de uma perversa seqüela do autoritarismo: a autocensura. O temor de intervenções levava os jornalistas a praticar uma espécie de 'texto de entrelinhas', cifrado, indireto, que frequentemente queria dizer aquilo que não estava dizendo explicitamente."

FRIAS FILHO, Otávio. *Assim é (se lhe parece)* in **20 textos que fizeram história** - Folha de São Paulo. São Paulo: Folha. Janeiro de 1992. p. 20.

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." ³

Esse período propício para o desenvolvimento de uma forma narrativa curta, o conto, 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 grande interesse, também entre os que se consideravam bem informados.

"Hoje, tudo mudou. Os quadrinhos (*comics*, nos EUA; *bande dessinée*, na França; *fumetti*, na Itália; *teblo*, na Espanha; *historieta*, na América Latina; *quadradinhos*, em Portugal), preocupação de pais e mestres se era bom ou mau para as crianças, virou assunto sério de estudo de intelectuais, professores e universidades na França e Itália, espalhando-se pelo mundo todo. Hoje é **bem** ser leitor de 'Minduim', 'Luluzinha', 'Tio Patinhas', uma prova de ser moderno e pra frente (...)" ⁴

Vale ressaltar que a aceitação da HQ dava-se apenas em âmbito restrito, pois a média *não moderna* desconfiava, e muito, do lado positivo que poderia co-existir naquela aparentemente simples escolha de lazer, em geral relacionada à fase da infância. Neste ponto destaco a percepção do desenhista Henrique de Souza Filho - o Henfil - que criou histórias em quadrinhos dirigidas aos adultos, datadas e alternativas, cuja classificação *caligráfica* vale tanto para a economia nos traços toscos, como também 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, onde as palavras deviam

³ AGUIAR, Flávio. *A história da literatura* in **Panorama da literatura**. (coleção *literatura comentada*). São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 63.

⁴ MOYA, Álvaro de. *Era uma vez um menino amarelo*. in **Shazam!** São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 21.

dividir e integrar-se no espaço das imagens desenhadas, dos quadrados fronteiros e até de alguns vazios, estratégicos no caso da sua produção em especial:

“Mas o mais importante é se acostumar a ler a sequência dos quadrinhos. Em geral, estas 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 sequência que é o que interessa.”⁵

Graúna, Fradim, Zeferino... nomes (além de muitos outros como Caboco Mamadô, Orelhão, Ubaldo, o paranóico, Preto-que-ri) que invadindo residências através de vários jornais (*Jornal do Brasil, Pasquim, Diário de Minas, Jornal dos Sports, O Dia, O Globo, O Estado de São Paulo*) e revistas (*Alterosa, Visão, Realidade, Placar, O Cruzeiro, Fradim*), tomaram-se tão próximos de seus leitores que a cumplicidade estabelecida na comunicação tornou-se fato natural - e necessário. Afinal, o riso provocado pelo entendimento das tiras ou cartuns às vezes deixava menos evidente o desenho e as personagens nos *quadrinhos de descolonização* de Henfil; um desenhista brasileiro que conseguiu lugar privilegiado em meio à importação considerável de quadrinhos estrangeiros - sobretudo norte-americanos - feito igualmente realizado por alguns contistas brasileiros.

⁵ 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 Zeferino. Lêm 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."

Convivendo com o clima impregnado da *repressão política*, e sendo influenciados por ele, os quadrinhos de Henfil exigiam uma duplicação no trabalho de elaboração artística, pois eram necessários alguns cuidados para driblar a censura, sua velha conhecida desde os tempos de *O Pasquim*.

Por outro lado, alguns contos apresentam situações análogas entre si e em relação à produção do cartunista, envolvidos todos pela impossibilidade de falar ou agir - repressão, no caso, legalizada à custa das forças política e policial.

Da qualificação a esta versão final, o texto sofreu alterações. É preciso anotar e salientar um *porém*, redefinindo seu corpus, pois novas 'escavações' renderam textos que, ao contrário de refutar as primeiras hipóteses, deram outras peles à pesquisa.

A *repressão*, como foi assinalado anteriormente, não se limitava ao cerceamento político-social, mas também se manifestava relativamente a outros campos, dos quais os quadrinhos surgem como chaves mestras importantes. Penso nos contos escolhidos de Osman Lins, Caio Fernando Abreu e Guimarães Rosa, nos quais paira igualmente um silêncio perturbador e imposto, respectivamente, por um difícil ambiente familiar, por um longo relacionamento rompido bruscamente, e por um auto-cerceamento individual. Em todos os textos citados, receiam-se palavras soltas, pois elas poderiam significar riscos para os envolvidos nas questões. No pólo oposto, os quadrinhos - seja como revistas infantis presentes, 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' espacial das próprias palavras proibitivas.

Para complementar estas justificativas preliminares, a escolha dos quadrinhos de Henfil, mais do que uma simples questão de preferência pessoal, ocorreu pela necessidade de intercalar a linguagem verbal deste texto com HQ: pois, sem isso, penso que as discussões sobre teorias propostas e/ou descrições de quadrinhos poderiam ficar reduzidas a meras cogitações subjetivas. Focalizando o trabalho deste desenhista em especial, espero resgatar ainda uma produção nacional que foi contemporânea da maioria dos contistas selecionados; e todos, sem exceção, influenciados pela 'invasão' cada vez maior dos quadrinhos como opção de leitura, acabaram utilizando esta mídia para 'contar' outras histórias, desta vez ambientadas junto aos

cantos da casa, escola, prisão, pais. Por fim, os escritos Henfil me ajudarão ainda a colocar em pauta a difícil tradução, misto de riqueza e simplicidade, das palavras combinadas aos traços desenhados; além da dificuldade comum em conseguir viver como desenhista/cartunista brasileiro.

Na composição desta dissertação de mestrado, algumas tiras quadrinizadas estarão, assim, intercaladas ao texto, acompanhadas por respostas de Henfil a seus leitores, na revista mensal **Fradim**. A inserção entre as páginas 'não-desenhadas' também é uma tentativa de reproduzir a mescla coluna-escrita (*Cartas de um Subdesenvolvido e Fala Leitor!*) & história quadrinizada, pela qual optou o desenhista a partir do número 12 de Fradim, e que foi mantida até a última edição (Fradim 31). O desenhista, através das palavras, procurou ambientar os olhos dirigidos para as tiras e o tipo de humor inerente às personagens, assim como discorrer sobre a formalização entre os quadrinhos e a sua produção específica.

Pelo fato de estarem atentos ao processo histórico no qual estavam inseridos, Henfil e muitos outros desenhistas conseguiram criar quadrinhos tão (ou até mais) instrutivos do que muitos livros adotados em instituições educacionais, pois estes não raro pecavam por excessos de ufanismo ou simples alienação de fatos importantes da nossa História. A escola e educadores (pais inclusive), devido ao seu papel como formadores de brasileiros *pensantes*, em geral acreditavam que a leitura de alguns livros era opção culturalmente superior a qualquer tipo de HQ. Estes 'problemas' corriqueiros são alvos passíveis de discussão em alguns contos e mais um convite para desmistificar os quadrinhos como leitura gratuita, isenta de valor cultural.

Tendo em vista o panorama esboçado acima, o trabalho volta-se para o momento em que uma geração de (presumo) constantes leitores dos quadrinhos infantis, já crescidinha, percebeu que poderia "dar o recado" incorporando linguagem, personagens e/ou referências dos antigos *gibis* junto ao seus textos. Por se tratar de um assunto que, a princípio, pode parecer um exótico encontro na literatura, os componentes deste trabalho encontram-se divididos e dispostos de maneira a realçar o possível entrelaçamento entre duas formas de expressão que podem ser cúmplices quando as palavras são ameaçadas com cercas: a solução viria com a resposta criativa de denunciar, ou mesmo aprisionar e contornar o silêncio através dos enquadramentos próprios das histórias em quadrinhos.

Apresentada a proposta, vem a seguir a listagem dos heróis convocados para esta missão:

<p>TEMPO</p> <p>Osman Lins</p> <p>in Os Gestos</p> <p>1957</p>	<p>VINDE A MIM OS PEQUENINOS (Para uma escola)</p> <p>Tônia Faillace</p> <p>in O moderno conto brasileiro (1973)</p> <p>1977</p>	<p>RECUERDOS DE IPACARAY</p> <p>Caio Fernando Abreu</p> <p>in Pedras de Calcutá</p> <p>1977</p>
<p>QUADRINHO DE ESTÓRIA</p> <p>GUIMARÃES ROSA</p> <p>in Tutaméia</p> <p>1967</p>	<p>OS SETE PALMOS DO PARAÍSO</p> <p>Roberto Drummond</p> <p>in A morte de D.J. em Paris</p> <p>1975</p>	
<p>SHAZAM</p> <p>Moacyr Scliar</p> <p>in O carnaval os animais</p> <p>1968</p>		

"Em contraste com a irrealidade do mundo político brasileiro,
em que muitos homens públicos não acreditam
nem faziam acreditar nos princípios que diziam defender,
nossos caricaturistas povoaram a vida infantil de companheiros
que a saudade ressuscita com a nitidez de
seres reais."

Carlos Drummond de Andrade

(Um passarinho. Crônica em Correio da Manhã / 1955)

NOTA: Os contos foram copiados
para que o leitor pudesse
encontrá-los antes das análises.

1º conto selecionado: "TEMPO" de
Osman Lins

A porta do gabinete estava aberta e quando o marido, na outra sala, chegava a um passo da janela e voltava, em seu caminhar interminável, ela o via: a lâmpada clareava-lhe a nuca meio inclinada e ele, invariavelmente, fazia meia volta para a direita, de modo que a fronte calva luzia no instante mesmo em que tornava a ocultar-se. Irritavam-na aqueles passos metódicos, de igual duração, a que o homem se habituara: eles faziam-na supor que o tempo se esvaía mais rápido. Sabia que as horas são invariáveis e ser loucura imaginar o contrário; mesmo assim, esgotado o sono, era comum despertar pela madrugada e a obsessão retornava. Acendia luzes, bebia água, agitava-se, contemplava o marido, o filho, ensaiava arrumações e deitava-se, exausta, nem sempre conseguindo dormir. "Se não existissem noites e dias, pensava, se não houvesse a memória, espelhos, retratos, se ninguém crescesse ou andasse, eu conheceria o tempo?"

Olhou o menino, sentado na cadeira giratória do pai, uma revista infantil nos joelhos, tocando o

chão com a extremidade dos sapatos, como um bailarino. Desenvolvia-se logo. Um ano antes (talvez menos), quando ele procurava a cadeira, seus pés ficavam no ar, oscilando. Alguns dias parecia bem maior que na véspera e ela acreditava que se o estreitasse, de olhos fechados, imóvel, em completo silêncio, senti-lo-ia crescer.

Uma alteração no caminhar do homem, que entrou no gabinete, as mãos para trás, turbou suas cismas. O filho não levantou a cabeça e a mulher percebeu que ele reprimira um movimento de enfado. "Um dia, quando menos esperarmos, ele fugirá de nós. Cada vez nos tolera menos, só o pai não vê isto."

Detendo-se, o marido estendeu a mão grossa para a cabeça da criança, que a sacudiu com um grunhido, e recomeçou a andar. O movimento uniforme, o suave arrastar dos chinelos no piso de cimento, enquanto o tronco obeso oscilava sobre as pernas curtas, tudo isso lhe trazia uma sensação oca, agradável, que o entorpecia.

— Por que não lê uma coisa mais instrutiva? Isso é prejudicial.

A página foi virada com rapidez e o pequeno dorso franzino pareceu ficar mais tenso. Os passos não se alteraram, a mãe cerrou os lábios. Chegaria o menino a odiá-los? — pensou. Ao menos, era qua-

se certo que os desprezava, e não por motivos claros, determinados. Ela supunha movê-lo uma repulsa involuntária do ser, como se a existência deles o incomodasse. Isto consternava-a, mas nunca tocara no assunto ao marido, que nutria esperanças irrealizáveis:

— Você precisa estudar, meu filho. . .

Um grito veio da rua, esganiçado, comprido. O pequeno ergueu a cabeça, fechou a revista, quase saltou para o chão. Correu para fora, mas o pesado corpo do homem obstruiu-lhe a passagem:

— Para onde vai?

Sem dar resposta, o menino tentou contorná-lo e os dedos grossos fisgaram seu ombro. Surgira uma dureza fatigada no rosto do pai; sua respiração, antes calma, alterara-se.

— Sente-se.

O chamado repetiu-se, mais forte. O menino desvencilhou-se: em lugar de sentar-se, abriu a janela e gritou para o amigo. Não ia, tinha o que fazer. Viu-o afastar-se e apertou a revista, com raiva.

Passeavam moças nas calçadas, lentas, de braços dados. Ao se avizinharem dos postes, as luzes revelavam seus ombros ou o rosto, as sombras diminuíam e rastejavam para diante, até esbatê-las a outra lâmpada, jogando para trás novas sombras móveis. Uma estrela cadente flamejou no céu lím-

pido. Soprou um vento forte, subiu do estreito jardim um cheiro de palha úmida. Ele respirou fundo e voltou-se. A mãe, reclinada no sofá, tinha os olhos baixos, seu rosto exprimia cansaço. Bonita. Nunca lhe batia. Pena que suas raras carícias o fizessem sofrer, como se os dedos finos magoassem um tumor.

Ao senti-lo aproximar-se, ela não se moveu: aquilo não era habitual. O menino hesitou: vinha do corpo materno um odor de violetas, o invariável perfume que ele unia a todas as lembranças daquela presença.

— Quantos anos tem ele? — segredou.

O homem, que se afastava, deteve-se e fitou-o, com despeito.

— Quarenta e cinco anos e estou muito forte — respondeu. Por quê? Que é que você tem com isso?

Sem responder, o menino voltou à janela. Deixara a revista no sofá. O pai olhou a esposa, apreensivo, e tornou ao passeio, agora mais lento. Quarenta e cinco anos — remoía. Para ser exato, quarenta e seis. Casado, um filho, situação estável, nem privação nem desperdício. Alguns dos projetos que idealizara, não pudera cumprir. Gostaria de ler alguns livros instrutivos, científicos. Mas sentia-se cada vez mais cansado, nem mesmo tinha

coragem de ir ao cinema ou visitar os amigos. Adormecia nas salas de projeção — e quanto a amigos, quem eram estes? Os comerciantes próximos. Via-os todos os dias úteis, aos domingos encontrava-os na missa e não tinha jamais o que dizer. Por que, então, visitá-los? Devia era ler, se não chegasse abatido à noite e se os domingos não fossem tão modorrentos.

Olhou a secretária, escrivaninha ou birô, aquele móvel que possuía muitos nomes e nenhuma utilidade. Às vezes, isto lhe causava desalento e ele se distraía mexendo nas gavetas, que imaginara ocupar com livros de contabilidade, pastas com recibos, fichários, e onde só encontrava papéis sem importância, receitas médicas ou calendários velhos. Sim, senhor. Havia uma parte vã de sua existência que o filho viria preencher. Mas estava tão longe! Tinha de passar-lhe o negócio, confiar-lhe a guarda do exíguo patrimônio, ter a satisfação de ver a escrivaninha ocupada, cheia de papéis, talvez uma estante ao lado, escutar-lhe os passos ativos no gabinete.

— Você precisa crescer. Substituir seu pai.

A criança não se voltou. Ele foi até à janela, bateu-lhe no ombro.

— É com você que estou falando, moço.

O menino resmungou e sacudiu levemente os

ombros. O pai deixou-o e ficou ante a mulher, as mãos para trás. Sob a lâmpada, a calva refulgia e alguns traços do rosto se deformavam, pareciam muito cavados ou salientes em excesso. Não se cuidava; estava se habituando ao desleixo, suas roupas eram cada vez mais confortáveis, mais frouxas. Não tardaria a ficar ridículo.

— Quer dizer que você já está com trinta e cinco anos! — falou.

Fez um gesto enigmático e recomeçou o passeio, dirigindo ao filho uma preleção sobre a necessidade de aplicar seu tempo, enquanto a esposa se encolhia, abatida, pensando no próprio rosto macilento que o espelho refletira pela manhã, com nitidez absurda. A linha espessa do colo, o pesado queixo, os cabelos sem viço, tudo ela reviu, num segundo, com o mesmo desolado espanto que a sacudira diante do reflexo. Mas estaria realmente tão mudada quanto supunha? Não se enganava?

Ergueu-se, apanhou na mesa o álbum de fotografias e tornou a sentar-se. Não lhe interessavam os retratos de infância, fase extinta, definitivamente superada e à qual não desejava tornar. Procurou os instantâneos do noivado, o rosto jovem e confiante que exibia aos vinte anos. Nesse tempo, o futuro esposo tinha amabilidades, mencionava atra-

tivos, sua voz não era indiferente e pesada como agora.

— É isso, meu filho. O tempo corre e ninguém sente. Você é pequeno, ainda não sabe disso.

Ninguém sente. . . Ela, sim — na própria carne, quando ele se entregava àqueles passeios ou a insônia expulsava-a do leito. O silêncio noturno ou o ritmo dos passos aguçava a tal ponto seus nervos, que o rosto sentia a si mesmo, como num princípio de dormência, e ela adivinhava a lenta formação de rugas, semelhantes às que surgem no leite ao ferver.

A imagem entrevista pela manhã, de que logo fugira afastando-se do espelho, tornou à sua memória, vívida. Opunha-se ao rosto que se mantinha loução nos retratos, e os olhos recordados era como se não lhe pertencessem, tal a zombaria, a esquiva e malévola expressão com que a haviam fitado, além do cristal.

— Precisa estudar mais. Deixar essas bobagens que não valem nada. Quadrinhos, besteira. . .

Feliz em sua advertência. As palavras saíam sem feri-lo, quase ignoradas, não desencadeavam terrores. Chegada a hora de deitar-se, de nada se lembraria. O corpo vasto achataria as molas range-doras, alheio aos encantos que o haviam atraído e de que ela própria se sentira consciente, outrora; pouco depois estaria ressonando, pacífico, irrespon-

sável, naquele sono maciço, que nada perturbava. Seria inútil gemer, pigarrear, mover-se no leito. Ele era inabalável no sono. Roncava, sibilava, estertorava, às vezes gemia palavras ininteligíveis, que transbordavam de algum sonho, mas só pela manhã despertava. Feliz.

— Passear, malandrar, ler o que não presta. . .

Feliz ou numa displicência neutra, que mal notava a sua presença. Continuará tão indiferente se ela pudesse recuperar a esbeltez dos vinte anos? Se, na manhã seguinte, ao olhar-se ao espelho, reencontrasse o rosto despreocupado, que sorria no álbum?

Antes não inventassem a fotografia e o espelho, coisas semelhantes e, mesmo assim, tão diversas. O tempo deslizava no reflexo variável: ficava empoçado, hirto, no retrato. Mas ambos lhe traziam imagens de seu rosto, com uma indiferença cruel, inexistente na memória ou no tato.

— Você se faz de desentendido mas bem me compreende. Eu lhe conheço, você tem vocação é para malandro. É isso o que você quer. Não pode ser. Não pode ser.

Ela ergueu os olhos. O filho continuava à janela, cotovelos fincados sobre o peitoril, como se estivesse prestes a saltar. O pescoço encurvara-se e as pernas estavam duras, os músculos tesos.

Os pés do marido, que se moviam com mais rapidez, chegaram bem perto do menino e voltaram. As palavras, de paternais, haviam-se tornado azedas, os fortes braços gesticulavam. Ele conseguira irritar a si mesmo.

O discurso alongava-se; e o filho, espiando a rua, sentia que os olhos se enchiam de lágrimas. Mas não queria chorar e mordida os lábios, cerrava as mãos, concentrando-se numa resistência que o enfurecia mais. Com uma espécie de cega decisão, fechou a janela e, sem olhar para os lados, dirigiu-se ao quarto. O pai se deteve, estupefato. Chamou-o. Ele pisou mais forte. A voz máscula repetiu seu nome, com veemência, tão irresistível em seu poderio, que ele se deteve, trêmulo.

— Como se atreve a retirar-se desse modo, quando eu estou lhe falando? Volte! Sente-se!

Às suas costas, o pai era invisível, mas ele podia imaginar as sobrancelhas franzidas, os braços grossos, a expressão de cólera que não estava somente na face, mas até na curvatura do tronco. Era uma visão ameaçadora, a voz tinha um acento ríspido, terrificante.

— Volte! Está mouco? Volte, volte!

O menino fez menção de correr, mas escutou dois passos decididos, enquanto a voz reboava, quase à sua nuca:

— Não está me ouvindo?

Voltou-se, os olhos brilhantes e uma expressão de vingativa alegria no rosto, porque sentira no último grito do pai uma sombra de medo ou insegurança. Viu o grande corpo diante dele, o corpo dominador, hesitante, o rosto perplexo e veio-lhe a idéia obscura de que a força paterna arrefecera e que seria possível desafiá-la.

— Besta! — articulou. O senhor é besta!

Houve um instante de completo silêncio. A mãe levantou-se, com o álbum na mão. O corpo volumoso do marido parecia menor e os olhos do menino chispavam.

— Besta — repetiu.

A palavra insultuosa vinha outra vez aos pequenos lábios crispados. Uma bofetada esmagou-a, e com tal vigor que a mulher conteve um grito. O menino cambaleou, ergueu a cabeça, abriu a boca e o punho do homem abateu-se outra vez sobre ele, que rebolou no cimento, chorando. Antes que o pai o alcançasse, correu para o lado oposto.

— Não quero sua mesa, não quero nada. Quando crescer vou embora. Vou embora, não fico aqui, vou embora. Besta!

Tentou insultá-lo ainda, mas os soluços cresceram, até abafar-lhe a voz. O pai olhava-o, imóvel, arquejando como se houvesse corrido.

— Cama! — ordenou.

O filho saiu, tendo o cuidado de não passar ao seu alcance, mas ele não lhe deu importância. Foi à escrivaninha, que lhe parecia ainda mais inútil. Sentou-se. Considerava o autêntico rosto da criança, baço ou invisível até aquele momento. Besta, besta... Era mesmo.

Tinha a impressão de que tudo em redor estava morto e, ao encontrar os olhos da mulher, compassivos, fitando-o, estendeu a mão. Não disse palavra: ela voltara o rosto, com petulante indiferença; jogou ao sofá, sobre a revista, o álbum onde luziam os sorrisos que ele apagara e foi ao encontro do filho. A mão erguida do esposo tombou sobre a mesa. Sua ira amortecia, avultava um desânimo extenso, que parecia irremediável. Ele sentia-se despojado de bens indistintos.

9n: LINS, Osman. Os Gestos
2ª ed. São Paulo: Melhoramentos,
1975.

I. MENINOS E GIBIS, PARCEIROS ENTRE CERCADOS

1. Enquadramentos (s)em seqüência

No prefácio da coletânea de contos **Os Gestos**, distanciado com o nome *O outro gesto*, Osman Lins comenta a re-edição do livro após dezoito anos (primeira edição em 1957), quando ainda ensaiava os passos do que viria a se tornar uma constante "luta (...) com a arte de narrar":

"Quando escrevi os contos aqui reunidos, todos alusivos ao tema da impotência (ante os elementos, ante os olhos de um morto, ante a linguagem, etc), minha ambição centrava-se em dois itens: a. lograr uma frase tão límpida quanto possível; b. não alheio à voz de Aristóteles, fundir num instante único, privilegiado, os fios de cada breve composição, como se todo o passado ali se adensasse." ¹

Apesar das transformações vindas com o passar dos anos ("eu ainda não transformado com a realidade que me cerca"), o autor preferiu não alterar os escritos feitos pelo Osman Lins de ontem, e explica sua opção através das possíveis impressões provocadas por imagens contemporâneas ou mesmo distanciadas pelo tempo:

"Não sentimos nós, tantas vezes, depois de contemplar, por exemplo, as crispadas expressões da pintura mais identificada com o nosso tempo, certo prazer em mergulhar nas paisagens e rostos de uma arte mais pacífica - como a de Boticelli?" ²

¹ LINS, Osman. *O outro gesto* in **Os Gestos**. 2^a. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975. p.5.

² idem p.6.

A recorrência à comparação entre diferentes traços, marcados por estilos e épocas próprias, justificando assim o resgate sem modificações de uma obra anterior, me parece oportuna pela sintonia que estabelece com o título e os contos que seguem nas páginas de **Os Gestos**. Como uma presença persistente nas diversas situações narradas, paira o assombro da dificuldade invisível, silenciosa e opressiva quando conhecemos palavras em abundância, mas insignificantes quando contrapostas ao poder de expressão que pode carregar um único *gesto*.

Dos treze contos que compõem este livro de Osman Lins, apenas quatro - O Perseguido ou Conto Enigmático; Cadeira de Balanço; Episódio e Lembranças - não fazem referência direta à palavra que nomeia a coletânea³. No entanto, todos, sem exceção, buscam pôr entre as palavras uma explicação, uma reminiscência ou até mesmo uma esperança que recupere um pouco o *tempo* - essa perene sucessão que se esvai fugazmente, e fica bem sugerida com a imagem da areia implacável, escorrendo gargalo abaixo de uma ampulheta.

Os elementos assinalados - *tempo* e *gesto* - são ainda duas constantes no conto selecionado; e embora sejam palavras repetidas até a exaustão, há entre as personagens quem consiga a proeza de ignorar-lhes o significado, escondendo-se em um cotidiano que parece tão estável quanto interminável. *Tempo* relata uma noite muito especial, quando ocorre a ruptura de uma tênue sucessão cronológica, que se supunha invariável e certa.

Os passos metódicos, em um caminhar constante, são parte de um leque de ações exteriorizando a tranquilidade que sempre acompanhara um homem, chefe de família, e o único que desconhecia as significativas mudanças ocasionadas com o correr dos dias. Os demais

³ Citando alguns exemplos do uso explícito nos contos, temos:

- "Havia um segredo naquela paisagem. (...) 'E eu não o posso exprimir - lamentou. Não posso dizer'. Se agitasse a campainha, viria a esposa ou uma das filha, mas seu *gesto* em direção à janela não seria entendido. E ele voltaria a cabeça, contendo a raiva." - **Os Gestos**, p. 11
- "Quando menos se esperava, o morto ressurgia, numa palavra, num *gesto*, ou mesmo num silêncio." **Os Olhos**, p.37
- "Ela deu o braço ao marido e sentiu, com espanto, uma anunciação de alegrias no ar, com se algo em seu íntimo aguardasse aquele *gesto*." - **O Vitral**, p.128.

Obs.: Os destaques em negrito são meus.

ocupantes da casa, a mulher e o filho pequeno, embora também distantes entre si, não compartilhavam em absoluto da feliz cegueira do homem; acentuando mais a diferença, ambos participavam - seja no posto de observação ou nas atitudes - dos discretos sinais que indicavam um outro tipo de caminhar, paralelo e progressivo em direção à inevitável interrupção, cruzando enfim o costumeiro passeio noturno.

As informações minuciosas sobre a postura de cada membro da família são possíveis graças à condução do texto por um narrador que, afora ser um privilegiado observador em terceira pessoa, nos apresenta as perspectivas dos três membros da família pelo *discurso indireto livre*, introduzindo-nos assim no mundo dos *monólogos interiores* que transcorrem em separado. Inquietações, pensamentos, desejos revelam, gradualmente, as divergências que, até então, nunca haviam sido verbalizadas.

1. "(...) Irritavam-na aqueles passos metódicos, de igual duração, a que o homem se habituara: eles faziam-na supor que o tempo se esvaia mais rápido." p.55
2. "(...) Ele respirou fundo e voltou-se. A mãe, reclinada no sofá, tinha os olhos baixos, seu rosto exprimia cansaço. Bonita. Nunca lhe batia. Pena que as raras carícias o fizessem sofrer, como se os dedos finos magoassem um tumor" p.58
3. "(...) Às vezes, isto lhe causava desalento e ele se distraía mexendo nas gavetas, que imaginara ocupar com livros de contabilidade, pastas com recibos, fichários, e onde só encontrava papéis sem importância, receitas médicas ou calendários velhos." p. 59

Nos trechos transcritos, além de acentuarmos a ordem como os discursos aparecem, incidindo respectivamente em mãe, filho e pai, é possível adiantar que a percepção (ou melhor, a sua falta) paterna difere das demais - enquanto os outros reparam nas figuras que lhes estão mais próximas, o homem volta-se para si, admitindo apenas elementos extensivos à sua figura. Por isso, veremos que ele é a antítese maior da personagem feminina.

O foco narrativo nos possibilita partilhar, por alguns instantes, a vida que corre dentro de cada um, no espaço temporal de uma única noite. Narrada cronologicamente, tal noite vai sendo

transmitida para o leitor *na ordem também cronológica do discurso interno*, alternando-se segundo a direção temporal que cada personagem privilegia e/ou personifica: a **mulher**, saudosa dos idos da juventude, retoma o **passado**; a **criança** vive o **presente** pela movimentação inquieta e fugaz nas ações; e, por fim, o **homem** que ignora as perspectivas ou os planos dos demais, pois sua atenção concentra-se no que virá com o **futuro**, acalentando um preenchimento posterior dos vazios em sua existência.

A questão *tempo* é melhor apreendida pela óptica da personagem que se volta para os anos anteriores, comparando-os com a situação atual e projetando caminhos mais prováveis, porque baseados em provas antecipadamente recolhidas. Ao discurso interno da mulher - observadora privilegiada - cabe a maior parte na condução do fio narrativo; e, como tudo parece ter seu preço, o conhecimento das mudanças temporais vem acompanhado por irritações, angústia e insônia, exteriorizando um pouco da sua obsessão temporal.

”Acendia luzes, bebia água, agitava-se, contemplava o marido, o filho, ensaiava arrumações e deitava-se, exausta, nem sempre conseguindo dormir. Se não existissem noites e dias, pensava, se não houvesse a memória, espelhos, retratos, se ninguém crescesse ou andasse, eu conheceria o tempo?” p.55

Conhecer o tempo, ou melhor, captá-lo em suas mais variáveis nuances torna-se possível com a ajuda das descrições que faz dos homens ao seu redor; ao contrário do que ela temia, as horas revelam que eles nem sempre são invariáveis, como também não seriam sempre metódicos os passos do marido. No conto, gradativamente perceberemos uma mudança no caminhar, um instante que irrompe, o pacto do silêncio finalmente quebrado, a reunião em família acontecendo...mas, após adiantar um pouco alguns fatos que especificarão esta noite, é preciso recuar em busca dos indícios que acompanhavam as figuras do pai e do filho, auxiliando na árdua e palpável apreensão do tempo.

O primeiro parágrafo descreve a inquietação da mulher diante do caminhar rotineiro do marido; uma sensação tão incômoda quanto irrestrita, acentuada no texto pela profusão de palavras formadas com os prefixos latinos que evocam os sentidos de privação, negação.

“(...) em seu caminhar interminável, ela o via: a lâmpada clareava-lhe a nuca meio inclinada e ele, invariavelmente, fazia meia volta para a direita, de modo que a fronte calva luzia no instante mesmo em que tornava a ocultar-se.” p.55 (obs.: os grifos são meus)

No entanto, ao longo da narrativa veremos que os demais exemplos desta derivação prefixal não se limitam a apenas acompanhar a movimentação uniforme do homem (a repetição contínua de [in/im/i/ir] soaria como um eco insuportável para a pobre mulher); a irritação com os passos metódicos deve-se à evocação que eles fazem do tema que a persegue - “*eles faziam-na supor que o tempo se esvaia mais rápido*”. Estabelecida a ponte de ligação primária, a escolha das palavras derivadas traduziria a terrível idéia daquilo que é ilimitado, sempre escoando implacavelmente.

“Ela supunha movê-lo uma repulsa involuntária do ser, como se a existência deles o incomodasse. Isto consternava-a, mas *nunca* tocara no assunto ao marido, que nutria esperanças irrealizáveis” p.57

Se a mãe é a observadora principal dos aspectos negativos da hora presente, bem como da duração desta negatividade, há por outro lado a percepção, ainda que em menor intensidade, de outra personagem sensível aos pequenos detalhes - a criança. Ao contrário do pai - protegido em seus sonhos adiados, nos quais não há espaço para as intromissões indesejáveis de palavras que o contrariem - o discurso interno do filho traz também o prefixo [in] e variantes, assinalando sua diferença maior com relação à postura paterna. Apenas no derradeiro momento, o homem tomaria conhecimento de tais palavras, quando a visão real do tempo derruba os castelos outrora projetados.

Voltemos ao trecho já citado, onde há a descrição dos jogos de luz e sombra sobre a cabeça do homem. Caminhar interminável, lâmpada na nuca inclinada, a calva luzia para logo ocultar-se... A repetição deste movimento sugere uma interpretação metafórica para a cena, onde o clarear e escurecer constante, insistente, é o mesmo dos dias e noites que sucedem na vida dos três, mas com a agravante de o passeio poder reproduzir e, ao mesmo tempo, drasticamente reduzir em poucos minutos uma transformação que, no panorama externo, leva horas.

O homem, apesar de alheio à reação que este hábito provoca na esposa, acaba ajudando indiretamente na apreensão da questão *tempo*. As luzes e sombras reapareceriam adiante no texto, agora sob a óptica da criança, revelando uma inquietação diferenciada:

“Passeavam moças nas calçadas, lentas, de braços dados. Ao se avizinharem dos postes, as luzes revelavam seus ombros ou o rosto, as sombras diminuam e rastejavam para diante, até esbatê-las a outra lâmpada, jogando para trás novas sombras imóveis. Uma estrela cadente flamejou no céu límpido.” p.57-8

Enquanto a mãe visualizava o claro e escuro intercalando-se e sendo repetidos em rápidos intervalos, o pequeno depara-se com uma situação semelhante no princípio - a luminosidade artificial de lâmpadas incidindo sobre pessoas caminhando - mas diversa pela movimentação dos reflexos de luzes e sombras que neste caso vão se afastando, pois apenas são possíveis junto às transeuntes, em uma rua iluminada por uma série de postes. A intranquilidade materna resgata a *prisão da imagem restrita* em “meia volta para a direita” dentro de uma sala, na calva luzindo e ocultando-se; já o menino *vê a sucessão*, com a liberdade a perder-se de vista, além de enfeitada com a infinitude de uma estrela iluminando o céu... Mas, apesar de vislumbrar semelhante amplitude espaço-temporal, a criança ainda está longe de alcançá-la, pois a imagem só existe do lado oposto da janela; e, bem próxima às suas costas, a fronte calva do pai ainda está em volteio cadenciado, indo e voltando no/para o mesmo lugar.

A “ajuda indireta”, que pai e filho fornecem ao enigma em torno do *Tempo*, surge também na descrição do tipo de oscilação feita por cada um. O desenvolvimento do corpo do menino, segundo a mãe, ocorre em progressão geométrica, acompanhando a própria velocidade dela em enumerar medidas temporais; já no caso oposto, há o movimento de um tronco sobre pés arrastados dentro de chinelos, entorpecedor porque desligado de qualquer mudança, apesar de nele também existir um *oscilar*. O uso do mesmo verbo, para posturas discrepantes, novamente enfatiza a proximidade física pelo espaço dividido e pelo acaso do parentesco ligando-os, o que não impede a existência da enorme distância que, como leitores, sabemos de antemão ser interna.

“(…) Um ano antes (talvez menos), quando ele procurava a cadeira, seus pés ficavam no ar, *oscilando*. Alguns dias parecia maior que na véspera, e ela acreditava que se o estreitasse, de olhos fechados, imóvel, em completo silêncio, senti-lo-ia crescer.”

“(…) O movimento uniforme, o suave arrastar dos chinelos no piso de cimento, enquanto o tronco obeso *oscilava* sobre as pernas curtas, tudo isso lhe trazia uma sensação oca, agradável, que o entorpecia.” p. 56

Assim como o pêndulo ou os ponteiros do relógio *oscilam*, marcando o curso do passado, presente e futuro, os balanços do tronco e dos pés indicam um tempo que corre, ainda que diferentemente para cada um mas, por isso articulada. Há o tempo/personagem que reproduz, noite após noite, a alternância da luz que surge e oculta-se sem surpresas, quando o tempo arrasta-se como o lento cadenciar de um pesado corpo oscilante; em contrapartida, o outro tempo/personagem que permite vislumbrar luzes e sombras móveis, progredindo e perdendo-se com o passeio sob uma série de postes, por enquanto apenas pode livremente oscilar os pés no ar...até o dia em que, com os pés firmes tocando o chão, talvez o expectador possa enfim tomar um caminho semelhante, iluminado pelas diversas lâmpadas alinhadas nas ruas que se perdem adiante.

Viu-se como, no conto, fatos ocorridos em uma determinada noite são narrados na ordem cronológica, em discurso indireto livre, expressando alternadamente os pontos de vista das três personagens. Cada uma volta-se para uma determinada fatia do tempo - passado, presente e futuro - privilegiando-a em seu monologar ou nas ações, chegando até a personificá-la em separado. Ainda no início do meu texto, chamei a atenção para o encontro inesperado das palavras **tempo** e **gesto**, cujo conhecimento quebraria, em determinada noite, uma sucessão rotineira, mas repleta de tensão latente.

É a partir dela que, de forma mais direta, começo a discutir a aproximação proposta entre o estudo de textos literários com a narrativa visual dos quadrinhos, introduzindo algumas categorias básicas da forma de expressão linguística & visual que, a meu ver, complementarão a análise do texto. Somando às abordagens usuais da escrita (formação de palavras através da derivação prefixal, nível do discurso diferenciando os pontos de vista

narrativos), outras categorias, embora em princípio estranhas à literatura, serão necessárias para este trabalho. Assim, ao longo dele, espero ir explicitando alguns dos mecanismos da comunicação visual, salientando suas possíveis ligações junto com os contos. Reações ainda que externas, mas paralelas às narrativas - como as posturas agressivas contra os quadrinhos em determinadas épocas - também terão o seu devido registro.

Feitas estas considerações, retorno à análise do texto propondo uma abordagem que, espero, esclarecerá a dupla apresentação do título - **enquadramentos (s)em seqüência**. Dividindo a narrativa em *antes/depois* da página 60 onde, conforme assinalado, tempo e gesto se superpõem, vemos que a partir dali a sucessão cronológica sofre significativas modificações com as personagens. Enquanto o *antes* apresenta posturas que correm em paralelo, o *depois* registra uma inevitável junção de forças, bem como o conhecimento explícito da separação há muito presente.

Do primeiro parágrafo (p. 55) até aproximadamente o meio do texto (p.60), quando nos depararemos com T / G, é possível esboçar um *desenho* visualizando o distanciamento interno que existe entre as personagens, entrecortados por algumas frases pronunciadas pelo homem ou pelo menino. Nesta parte, o silêncio que conseguia “uni-los”, tornando a situação tolerável, é quebrado em meio aos pensamentos, como a primeira fala intercalando as divagações da atenta observadora da história.

"Detendo-se, o marido estendeu a mão grossa para a cabeça da criança, que a sacudiu com um grunhido, e recomeçou a andar. O movimento uniforme, o suave arrastar dos chinelos no piso de cimento, enquanto o tronco obeso oscilava sobre as pernas curtas, tudo isso lhe trazia uma sensação oca, agradável, que o entorpecia.

- Por que não lê uma coisa mais instrutiva? Isso é prejudicial." p.56

O ajuste de contas tem, assim, o seu processo desencadeado com a ruptura do pacto de mudez do núcleo familiar: sem a quebra, representada pela fala, pareceria prevalecer a paz, não fosse por alguns pequenos gestos trocados entre os envolvidos.

Geralmente catalogada no lado contrário ao da educação, a simples presença da revista em quadrinhos sinalizaria a necessidade de uma autoridade responsável para coibir a “leitura

prejudicial”; e, por que a revista também não justificaria o início de uma discussão, aliviando assim as frustrações que o presente insiste em infiltrar junto aos metódicos passos de um chefe de família?! Com as razões sociais lhe fornecendo uma conveniente “sustentação legal”, o pai, assumindo a responsabilidade que lhe cabe, altera seu metódico caminhar noturno para voltar-se para/contra o filho.

No discurso paterno, o tom arrogante e autoritário permanece, ora disfarçado ora explícito. E são os pequenos “conjuntos de falas” do homem ou do menino que irão separar os diferentes discursos internos da narrativa. Assim, as preocupações da mulher, sua irritação mesclada à desesperança com o tempo que se esvai, são interrompidas com o conselho que complementa a posição contrária à leitura da revista:

“-Você precisa estudar, meu filho...”

O conto prossegue focalizando o silêncio do menino, mais interessado em responder ao grito que vem de fora, assinalando a incomunicabilidade que existe entre eles. A revista, forma de escapismo, é substituída pelo mundo situado janela afora; para alcançá-lo, a criança contorna ou, se for preciso, enfrenta as ordens emitidas. Nesse breve intervalo, os fatos são apenas relatadas, sem que tomemos conhecimento dos pensamentos de qualquer uma das personagens envolvidas.

Até...o mundo privado de um menino indignado, agora no posto de observador diante de um céu estrelado. Se uma sensação de repulsa o afasta do pai, é compreensível e até esperado que ele busque uma aproximação maior com a mãe, apesar de pressentir a dificuldade que envolve esta ação. Por uma sutil ironia, a primeira ocorrência do prefixo negativo (tão constante no discurso materno), indicando uma percepção real do tempo, aparece no discurso do filho atrelada à figura feminina: “vinha do corpo materno um odor de violetas, o invariável perfume que ele unia a todas as lembranças daquela presença.”

Novo intervalo. Desta vez, o menino quebra o silêncio ao indagar a idade do pai. E a resposta pronta vêm junto de acusações.

O foco é direcionado, enfim, ao interior do último membro deste quadro familiar. Sozinho, o homem precisa, mentalmente, retificar sua idade exata, além de resumir as perdas e ganhos

da sua vida. Percebe-se que sua concepção de tempo é expressa por uma *medida dicotômica e limitada*: os dias dividem-se em *úteis* e *de folga do trabalho*. Consolida também a importância da atividade profissional, o dever relacionado à leitura científica, além da herança - a escrivaninha - a ser passada ao pequeno, a quem cabe preencher “uma parte vã de sua existência.”

No último intervalo desta primeira parte, as tentativas de aproximação do pai ainda são ignoradas ou rechaçadas pelo menino. E as implacáveis mudanças físicas no homem, vindas com os anos, são descritas com uma ambiguidade incomum nos trechos anteriores: quem percebia o crescente descuido? O homem cuja pessoa traduz a passagem temporal? A mulher, diante da qual ele se coloca? Ou o narrador, precisando com minúcias a triste figura da autoridade?

“O pai deixou-o e ficou ante a mulher, as mãos para trás. Sob a lâmpada, a calva refulgia e alguns traços do rosto deformavam, pareciam muito cavados ou salientes em excesso. Não se cuidava: estava se habituando ao desleixo, suas roupas eram mais confortáveis, mais frouxas. Não tardaria a ficar ridículo” p 60)

Em todo caso, a fala da criança encerra a primeira linha na seqüência dos enfoques.

Vamos então ao esboço de uma imagem, explicitando discrepâncias existentes entre pessoas apenas aproximadas no plano físico. O enquadrar é o recurso que, na **arte seqüencial**, convencionalmente divide o espaço de uma página em hiatos (ou vazios) e enquadramentos (vinheta, requadro ou até moldura) que, trocando em miúdos são, respectivamente, os espaços em branco interligando os quadrinhos. O próprio nome **arte seqüencial**, adotado pelo desenhista/argumentista americano Will Eisner, por ocasião de um curso ministrado na Escola de Artes Visuais de Nova York, **ênfatiza a importância de uma linha cronológica entremeando os quadrados com desenhos que, para serem “lidos”, como no caso da escrita, precisam antes obedecer uma convenção quanto ao direcionamento do olhar.** O resultado

é “uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras, ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma idéia⁴”.

As imagens, ‘congeladas’ nos desenhos, formariam um fluxo narrativo se, no intervalo representado por um hiato, o *leitor participar do preenchimento das lacunas*, onde estão subentendidos os movimentos que existiriam entre um quadro e outro. Desta forma, a proeza em sintetizar dentro do enquadramento, segundo Eisner, demonstra a capacidade de narração do artista:

“A representação dos elementos dentro do quadrinho, a disposição das imagens dentro deles e sua relação e associação com as outras imagens da sequência são a “gramática” básica a partir da qual se constrói a narrativa.”⁵

A necessidade de uma “gramática”, regendo a leitura quadrinizada, coincide com a hipótese de Eco, que se expressa com o termo *gramática do enquadramento*⁶ na qual, segundo o autor de **O nome da rosa**, os elementos semânticos são articulados em uma série complementar, sempre implicando no relacionamento entre desenhos e palavras. Em um plano maior, ou na série de enquadramentos disposta em uma página, os cortes que existem entre um quadro e outro exigem participação mais ativa do destinatário da mensagem, o que difere da exigida pelo ato de assistir à projeção sucessiva de fotogramas, dando-lhe continuidade, como em um desenho animado ou filme.

“No plano do enquadramento, a estória em quadrinhos é claramente devedora ao cinema de todas as possibilidades e de todos os seus vezos. Mas, já no plano da montagem, o discurso resultaria mais complexo ao considerar-se mais a fundo o aspecto, já assinalado, de que a estória em quadrinhos, contrariamente ao cinema, realiza um *continuum* graças à

⁴ EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Seqüencial**. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.5.

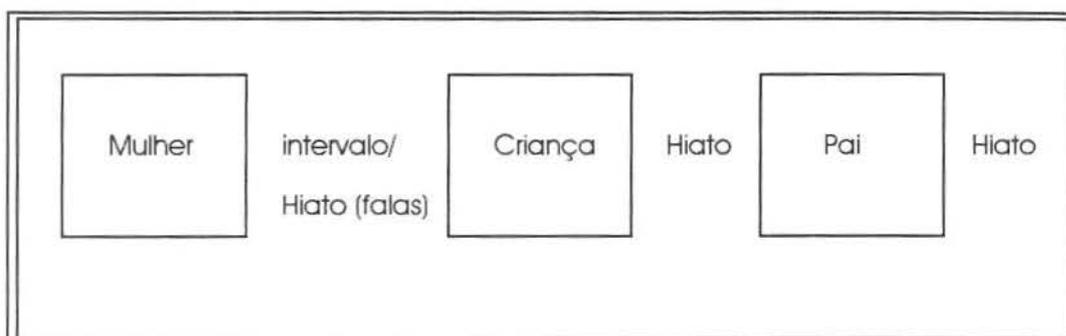
⁵ idem, p. 39.

⁶ ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p.146

justaposição de elementos estáticos. (...) Nesse caso, a página representa uma série de anotações essenciais que o diretor deveria integrar preenchendo - por assim dizer - os hiatos que a página-roteiro deixou entre uma e outra vinheta.⁷

Pode-se dizer que, no conto de Osman Lins, a narração de uma noite se perfaz por cortes direcionados ao pensamento de três personagens; a comunicação entre estes, embora diversas vezes tentada, não se realiza, por exemplo, quando o menino ignora as perguntas/ordens feitas, ou quando o pai responde no lugar da mãe. As falas, aqui, separam os diferentes espaços internos das personagens, assim como os hiatos dividem os diferentes desenhos nos quadrinhos; o posicionamento dos diálogos, no lado externo aos enquadramentos/monólogos internos, ainda se justifica, nesta altura do texto, por se oporem ao primeiro plano, mental e silencioso, que não admitiria a intromissão sonora das falas, como se os balões dos quadrinhos fossem literalmente suprimidos do enfoque principal.

Esboçando o 'esqueleto' de uma quadrinização em **Tempo**, teríamos o seguinte desenho:



A minha intenção ao transcrever visualmente esta primeira parte do conto servirá ainda para demonstrar que os espaços internos, embora apresentados em separado (os pensamentos/enquadramentos), seguem uma seqüência e um 'enquadrar' físico, posteriormente evidenciados com o fatídico encontro de *Tempo/Gesto*.

Dessa forma, temos a representação temporal que cada personagem privilegia amparadas em prisões quadradas individualizadas, sendo estas últimas caracterizadas junto

⁷ idem, p. 151.

a objetos, por vezes tão subestimados quanto os gestos que cercam as personagens. É só então que surge o 'miolo', que vai inaugurar uma nova sequência de enquadramentos:

Fez um **gesto** enigmático e recomeçou o passeio, dirigindo ao filho uma preleção sobre a necessidade de aplicar seu **tempo**, enquanto a esposa se encolhia, abatida, pensando no próprio rosto macilento que o espelho refletira pela manhã, com nitidez absurda." p.60

O assombro com a imagem refletida faz com que a mulher recorra ao álbum de fotografias, recomeçando e repetindo divagações temporais: 'pela manhã', 'segundo', 'vinte anos'...Ao contrário do que ocorre na primeira parte, as falas não aparecem como marcas significativas, 'quebrando' o discurso voltado para uma personagem; as quatro intervenções seguintes que o homem faz geram apenas exasperação crescente da mulher, frente à incrível cegueira do marido.

"**Feliz** em sua advertência. As palavras saíam sem feri-lo, quase ignoradas, não desencadeavam terrores. Chegada a hora de deitar-se, de nada se lembraria. O corpo vasto achataria as molas rangedoras, alheio aos encantos que o haviam atraído e de que ela própria se sentira consciente, outrora; pouco depois estaria ressonando, pacífico, irresponsável, naquele sono maciço, que nada perturbava. Ele era inabalável no sono. Roncava, sibilava, estertorava, às vezes gemia palavras ininteligíveis, que transbordavam de algum sono, mas só pela manhã despertava **Feliz**." pgs 61/2

Enquanto o marido usa a palavra *tempo* sem reconhecê-la junto aos que lhe estão próximos, a mulher continua vendo-o como o único que nada sabe, não observa e permanece insensível, pois consegue cercear-se em sua ilusória tranquilidade. E assim como o parágrafo está cercado pelo adjetivo **feliz**, o homem, dia e noite aprisionado na sensação de paz, também precisa de artificios que consigam impedir qualquer ameaça; mas, no caso da personagem masculina, o recurso de reclusão voluntária logo revelará ser tão frágil quanto a descrição acima, na qual ocorre intromissão constante das negativas: a insone e perspicaz esposa desmascara, em dobro, aquele que é o seu avesso, um prisioneiro na própria ilusão, graças à recusa em enxergar o que

não lhe interessa. Prosseguem os prefixos indiferente, indiferença, inexistente..., até os primeiros sinais de tensão, captados na curvatura do filho e na gesticulação do marido.

Surge então a mais evidente diferença entre as duas partes do conto: a *ausência* de um intervalo/hiato separando agora os discursos internos da mulher e do filho. A aproximação entre estas duas personagens começa a delinear-se, e a proximidade instaurada se traduz no novo monólogo da criança.

Coerente com o discurso materno, entrecortado pelas falas do homem, os pensamentos do menino também sofrem interferências. E também nesse caso, como ocorrera com a mãe, torna-se profusa a ocorrência de derivação prefixal [in] que, como já foi dito, é aqui considerado indicador de apreensão do tempo. Irresistível, invisível, insegurança...

E a última condição de privação - insegurança - conduz à inversão fatal no conto, quando o menino ousará desafiar a figura do pai, sendo a inversão outra constante na segunda parte, também presente nas demais personagens:

- ⇒ a mulher, que no início do texto repelira a idéia de tempo/horas invariáveis (embora pairasse uma suspeita permanente), torna-se mais flexível após perceber como o tempo é registrado em duas diferentes fontes de fixação da imagem - o espelho e a fotografia. Enquanto no primeiro, o tempo projeta seu "reflexo variável", na foto prevalece a qualidade do imutável; a preferência pela segunda opção transcreve-se no episódio de os olhos, após vislumbrarem um rosto 'pela manhã', buscarem o refúgio onde mudanças não conseguem penetrar.
- ⇒ o homem, usando a revista como múltiplos pretextos - perda de tempo, desvio dos estudos, indicio de mau-caratismo - vai alterando o outrora monótono e compassado caminhar. Pés ligeiros, tom mais agressivo, movimentação irregular; a irritação em breve cederia lugar para uma fúria descontrolada, provocada pela inesperada atitude do filho.

A frase "*- Besta! - articulou. O senhor é besta!*", principia o único hiato, isto é, o momento em que não há uma focalização narrativa em um dos três discursos especificados. E as falas, proferidas pela criança, não obtêm respostas do seu outrora verborrágico pai, que agora prefere valer-se da força dos *gestos* praticados pelos seus fortes e certos braços.

Finalmente as ações concentradas nestes minutos desfazem o que sempre fora, na verdade, "um instante de completo silêncio"; o homem, que provocou o confronto ao quebrar em

diversas ocasiões a 'paz' instaurada no ambiente familiar, consegue assim as respostas para todas as perguntas. À ofensa repetida é acrescentado o desmoroamento, já no contexto presente, dos sonhos projetados para o futuro. As palavras desnudam o que os gestos tentaram, em vão, revelar.

Separado pelo intervalo mencionado, o mundo do chefe de família começa a demonstrar as conseqüências do embate. Conheceu ele finalmente o significado sugerido pelo título do conto? A resposta é afirmativa, pois constata a solidão na qual fica relegado e, finalmente, quebra as barreiras que construiu, permitindo a invasão de seu universo pelas sofridas palavras em [in]: inútil, invisível, indiferente, irremediável, indistintos...

Se na primeira parte havia uma separação espacial entre os discursos, quando os grupos de fala/intervalos/hiatos entremeavam os enquadramentos, agora novas divisões são estabelecidas.

O passado não é disponível para alterações e, desta forma, de nada adiantaria falar ou brigar, pois o resultado seria o mesmo. A passividade silenciosa da mulher condiz com sua atitude face às mudanças físicas que o espelho lhe traz: ela não procura soluções presentes ou alternativas futuras para suprimir sua insatisfação; ao contrário, volta-se para lembranças agradáveis que, em uma imutável certeza, encontram-se no passado. Feita a opção, a mulher completa o terceiro cenário espaço-temporal - *tempo de ontem*, perpetuado nos *retratos* - onde é possível se encastelar. Sendo ainda a mais atenta observadora (talvez por isso, cabem a ela os maiores enfoques narrativos), o silêncio basta-lhe, pois *não precisa verbalizar o que visualiza*: os três seres compõem uma família, mas cada qual forma, isolado, o seu próprio mundo, com espaço e tempo individualizados:

- ⇒ Ela, testemunha de que o passado perdido, além de ser uma salvação temporária, é ainda palpável, fatal e constante, não só no rosto e cabelos sem viço, como também nos passos habituais e intermináveis do marido, no crescimento do filho e no recordar que procura junto aos retratos do álbum
- ⇒ A criança, sentada na cadeira do pai com uma revista em quadrinhos, apenas se aborrece no tempo presente devido às censuras paternas (*não ler besteiras, não poder sair*

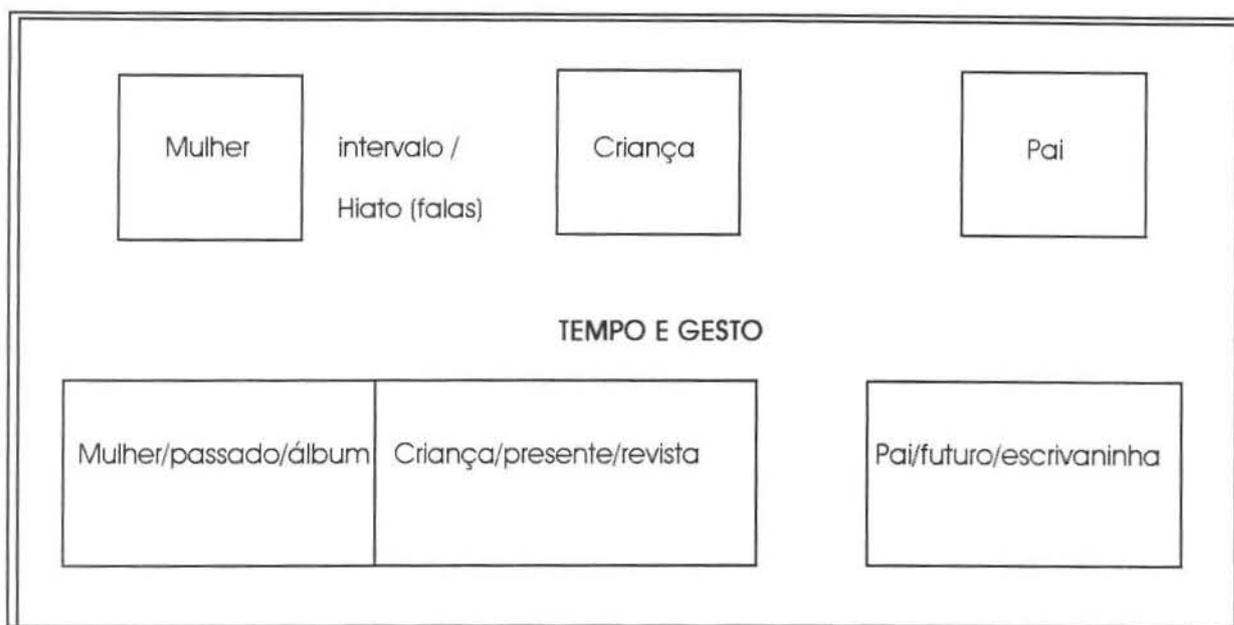
de casa, *não* lhe dar as costas, ouvi-lo com a devida atenção); o que não a impede de observar e até participar dos movimentos fora de casa.

⇒ O homem, que fecha os olhos para os tempos ido e o atual, pois sua atenção deposita-se no futuro brilhante, unindo seu descendente à sua mesa de trabalho - provas cabais de que sua vida não passaria em brancas nuvens, pois seria ele o causador desta ligação.

Este final não provoca apenas a convergência mãe-filho-pai: seus *espaços* (prisões quadradas, nas quais buscam refúgio) e *tempos* recorrentes, individuais - álbum de retratos/ passado - revista em quadrinhos / presente - escritaninha / futuro - vêm junto à tona, salientando novamente a *impotência*, comum aos três, em estabelecer elos de comunicação verbalizada entre si. E, embora na segunda parte o menino não esteja mais com a revista nas mãos, os quadrinhos são exaustivamente invocados pelo homem que preocupa-se com uma mesa, incompleta e esvaziada, justificando assim o ataque ao presente obstáculo para um possível futuro.

A linguagem configura-se como um elemento enquadrado neste ambiente familiar, seja na condição de refém, cuja manifestação fica restrita aos pontos de vista de cada personagem, seja no pacto não-verbal estabelecido para a manutenção da ordem. Semelhante rompimento, por parte do pai e do filho, revela o preço alto que ambos pagam. Por isso, a profusão dos *gestos*, preenchendo a dificuldade ou a impossibilidade de conversa entre os que estão, nitidamente, separados em diversos níveis.

Completando a análise, a ordem dos discursos “enquadrados” em mãe/filho/pai, nas duas partes, obedece a uma linha seqüencial baseada na disposição temporal privilegiada junto a cada personagem: passado/presente/futuro. Há posteriores aproximações, como no caso da mãe e do filho, quanto à disposição estrutural dos monólogos; mas persistem os espaços em separado, agora representados nos mini-enquadramentos que sempre acompanham cada personagem - álbum/revista/mesa. A seguir, temos o esboço final do nosso desenho, no qual estão incluídas estas novas ‘disposições’ da história:



A dupla leitura no subtítulo deste primeiro capítulo - Enquadramentos (s)em seqüência - baseada na análise proposta de um esquema relacionado à arte seqüencial quadrinizada, espera conciliar a idéia dos três diferentes espaços que, se podem ser interligados por uma ordem temporal na narrativa e na disposição dos discursos, também evidenciam uma dificuldade de aproximação - ora observada pelo silêncio e gestos ignorados, ora através dos objetos, representando os “auto-aprisionamentos”, onde a liberdade de desejos e pensamentos fica possibilitada. Desta forma, a visualização do conto via história quadrinizada apenas acentua os traços de enquadramentos pré-existentes - que até podem não seguir a linha seqüencial:

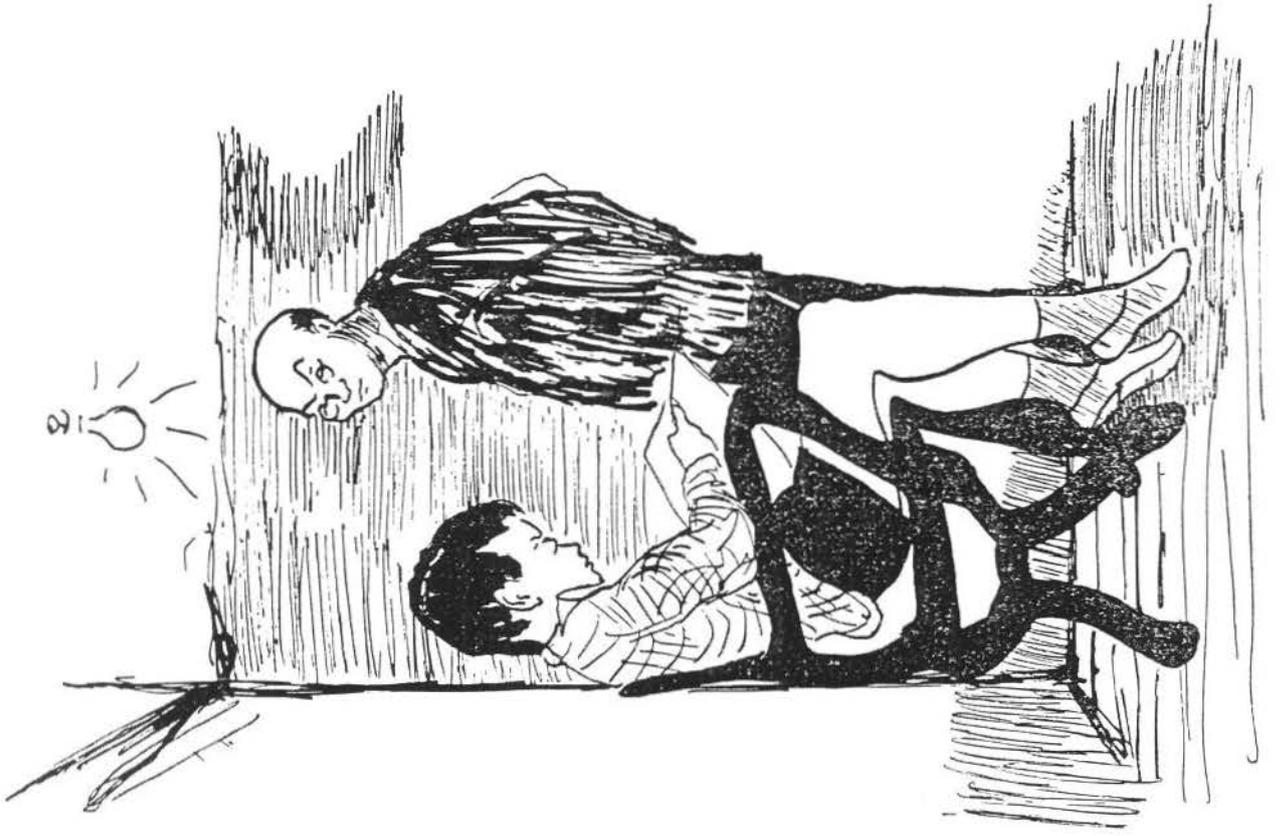
“Nos quadrinhos, as imagens são *fixas* e os elementos todos da seqüência estão presentes. A comparação se faz mais facilmente, com mais comodidade e em condições diferentes: a sucessão de imagens não é *impingida*, pois, a todo momento há possibilidade de uma releitura dos *quadros passados* e de uma *pré-visão dos futuros*.”⁸

No último parágrafo do conto, além de o **Tempo** desmoronar sobre o homem, mostrando que o futuro almejado era construído sem base preliminar, reforça-se a idéia dos espaços aproximados entre mãe e filho, sem intervalos/hiatos, com a descrição dos seus respectivos

⁸ CAGNIN, Antônio Luiz. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975. p.157.

objetos finalmente próximos - “jogou, ao sofá, sobre a revista, o álbum onde luziam os sorrisos que ele apagara e foi ao encontro do filho.”

A mesa paterna, como era de se esperar, fica apenas com o seu habitual ocupante. Mas, talvez, uma ‘futura’ quebra deste único e derradeiro hiato - ainda que o conto termine nesta altura - seja possível, se levarmos em conta que um indicativo - o prefixo /in/ - constante entre as demais personagens, consegue enfim ter espaço no discurso do homem; e é justamente uma das repetidas formações com o prefixo negativo - indistintos - o desfecho do último foco.



1.1. A ilustração do conto

A diferença entre as duas primeiras edições da coletânea de Osman Lins não se limitou apenas ao prefácio da segunda edição (1975). Publicado pela editora José Olympio⁹, o livro de 1957 trazia ainda um poema como abertura - o **Sonetinho Ingênuo** - além de ilustrações para cada conto, feitas por Van Acker.

Esta dissertação enfatiza a importância de referências da visualidade atuando em conjunto com as palavras escritas e, por isto, é importante discutir a questão da gravura “ancorada” no texto. A minha recorrência às velhas aspas serve para discernir os registros que implicam em imagens via texto do caso do desenho ilustrativo, cuja relação é inegavelmente mais direta visto a sua possibilidade em retomar não apenas um dado descrito na narrativa, como também de acrescentar uma visão particular segundo o artista/ilustrador/desenhista, que prossegue então na figura de um colaborador em atenta cumplicidade com o enredo.

Van Acker fez um recorte preciso e minucioso para **Tempo**; tentarei demonstrar isto em uma breve discussão através das letras.

O momento por ele escolhido é aquele em que o pai volta-se para o menino, que folheava a revista em quadrinhos. As expressões crispadas de ambos, a cabeça do pai virada em cheio para a criança, o pequeno encolhido na cadeira...posturas em constante denúncia da tensão envolvendo a família.

Além das personagens retratadas, a visão nervosa da observadora feminina - sujeito do foco narrativo do segmento - chega a presentificar-se na figura, pois o ilustrador incorporou-a em meio aos detalhes que, no texto, vinham em forma de comentários (nada gratuitos, como pudemos constatar). O desenho destaca, bem no centro superior, uma lâmpada, fonte da claridade retratada nos riscos em torno dela. Entretanto, paira uma pesada sombra entre as figuras do pai e do filho, mediados por inúmeros traços compondo um bloco que parece contrariar a luminosidade

⁹ LINS, Osman. **Os Gestos**. 1^a ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1957.

neste ambiente. O ponto de vista do artista partindo do olhar materno deflagra-se principalmente nos pés retesados da criança:

“Olhou o menino, sentado na cadeira giratória do pai, uma revista infantil nos joelhos, tocando o chão com a extremidade dos sapatos, como um bailarino. Desenvolvia-se logo.”

Até este ponto, coloquei em palavras um pouco da estreita ligação estabelecida pela figura com o conto. Mas o ilustrador vai adiante, explorando recursos obtidos pela imaginação do cenário e pelos tons aplicados nas personagens: no primeiro caso, ele acrescentou um dos *cantos do gabinete*, o que redimensiona o *encurrular* do homem sobre o filho; por outro lado, o *inquietante / incômodo / irritadiço* e repetido caminhar noturno, demarcador do tempo transcorrendo e perceptível nas minúcias, também não foi desprezado na ilustração, que se não o reflete na calvície masculina, retoma nos jogos comparativos entre a blusa menos carregada do menino e os traços grossos incorporados nas vestes do pai.

A revista aparece apenas em seu formato básico, sem a preocupação de fazer em sua página aberta uns quadrinhos, ainda que mal vislumbrados à distância. Branca, sem uma linha sequer, ela destoa como um pretexto destacado - tanto quanto a lâmpada que paira acima - chamando para si os olhos e a conseqüente reclamação paterna: “- *Por que não lê uma coisa mais instrutiva? Isso é prejudicial.*” Na análise do conto, vimos que a partir desta repreensão seria iniciado todo um processo acerca do conhecimento dos *tempos* em separado, quando nem mesmo os diálogos conseguiam estabelecer uma leitura seqüencial em meio aos enquadramentos individualizados, isolando cada membro de uma família.

A ilustração de autor, como os quadrinhos de autor, tem portanto um valor único. Ancorada no texto, ela o enriquece na medida em que retoma o escrito e incorpora elementos da visualidade em uma seleção cuidadosa. Dizer mais seria repetir com risco de empobrecer o trabalho, pela ilustração, Van Acker já nos apresentou a leitura de um dos quadros narrados por Osman Lins.

RA!RA!RA!RA!RA!
RA!RA!RA!RA!
RA!RA!RA!
Ri!Ri!Ri!
Ri!Ri!Ri!
Ri!Ri!
Ri!

RA!RA!RA!
RA!RA!RA!
RA!RA!RA!
RA!RA!RA!

MASIA DESUNIDA
E MASSA VENCIDA...

Nery!



RA!RA!RA!
RA!RA!RA!
RA!RA!RA!
RA!RA!RA!

Ri? Ri?
Ri? Ri?

RA? RA?
RA? RA?
RA? RA?

166A

Ri! Ri!
Ri! Ri!
Ri!

RA!RA!
RA!RA!
RA!RA!

1.2. Tratando de assuntos sérios : os quadrinhos

Em uma época que está testemunhando diversas discussões sobre as influências de jogos de vídeo-game sobre as crianças, o objeto causador da reprimenda paterna no conto de Osman Lins soa como uma ameaça antiga, há muito tempo superada. Mas, algumas décadas atrás, o temor com relação à formação infantil voltava-se de fato para os quadrinhos que, além de pouco instrutivos, seriam ainda fortes indícios a apontar precoces tendências a indolência. Lins reproduziu tais idéias em uma progressiva lógica de pensamento, expressa junto aos diálogos do texto:

- “- Por que não lê uma coisa mais instrutiva? Isso é prejudicial.”
p.56
- “- Precisa estudar mais. Deixar essas bobagens que não valem nada. Quadrinhos, besteira...” p 61
- “- Passear, malandrear, ler o que não presta...” p 62
- “- Você se faz de desentendido mas bem me compreende. Eu lhe conheço, você tem vocação é pra malandro. É isso o que você quer. Não pode ser. Não pode ser.” p 62

Antes de prosseguir na análise dos contos, farei antes uma breve caracterização histórica, a fim de compreender melhor o papel dos quadrinhos em meio a específicos contextos e reações; espero ainda ressaltar como os fatores externos são incorporados nos textos selecionados.

Quando *Os Gestos* foi publicado pela primeira vez, em 1957, o Brasil modernizava-se ancorado no lema dos 50 anos de desenvolvimento concentrados em 5 - período de execução do *Plano de Metas* elaborado pelo governo de Juscelino Kubitschek (1956-61), cujo mandato é

abordado pelo historiador americano Thomas Skidmore¹⁰ em um capítulo convenientemente intitulado Anos de Confiança.

De fato, o crescimento econômico - a partir e/ou a despeito dos 'financiamentos' externos - foi o marco desta época, visível tanto na extraordinária expansão no setor industrial, quanto na construção de um símbolo, Brasília, que viria a ser a capital federal de arquitetura arrojada. Mas os números são os indicadores fortes que mais surpreendem:

"Entre 1955 e 1961, a produção industrial cresceu 80% (em preços constantes), com as porcentagens mais altas registradas pelas indústrias de aço (100%), indústrias mecânicas (125%), indústrias elétricas e de comunicações (380%) e indústrias de equipamentos de transportes (600%)."¹¹

Dos cinco setores (energia, transporte, indústrias, educação e alimentos) que reuniam as trinta metas do plano econômico, os números progredem nos três primeiros; a agricultura e o setor educacional, na prática, existiam apenas como figurantes - necessários, talvez, para que o número no planejamento governamental coincidissem com o *slogan* da campanha eleitoral, o "50 anos em 5". Mas o trunfo mais importante era a sensação de confiança/segurança/estabilidade diante da situação econômica, quando um honesto chefe de família ainda podia sonhar, sem sustos, com o futuro que estava sendo reservado para a sua próxima geração. Neste ponto, o avanço veloz no sucesso da importação de histórias quadrinizadas, começaria a importunar alguns pais e educadores, ainda não acostumados com uma nova prática de leitura, que agora não se perfazia mais apenas a propósito de livros.

As revistas em quadrinhos infantis no Brasil, na forma como as conhecemos hoje, existem desde os meados de 1930, quando os suplementos infanto-junvenis começaram a se desvincular dos jornais e, posteriormente, a dividir o espaço com similares no formato meio-tablóide - os comic books - nos quais já eram publicadas as histórias completas.

¹⁰ SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Getúlio a Castelo** (1930-1964). Trad. coordenada por Ismênia Tunes Dantas. 9ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

¹¹ idem, p. 204.

Entretanto, desde o século passado o Brasil conhecia a narrativa figurada¹². Já os quadrinhos especificamente direcionados para o público infantil se difundiram com a publicação de uma revista, *O Tico-Tico*, a partir de outubro de 1905¹³, que também vem a ser o referido *passarinho* na crônica - em citação introdutória deste capítulo - onde o poeta lhe presta homenagem pela comemoração do 50º aniversário.

A longevidade desta revista precursora deve-se em muito à proposta pedagógica, sugerida no nome escolhido: em uma das versões, os criadores Renato de Castro e Manuel Bonfim teriam se inspirado na *Escola Migalhas do Saber* (ou *Escola Tico Tico*, um jardim de infância) para o batismo do que seria um sucesso garantido, se refletisse o que lhes indicavam os similares europeus. A revista alcança, de início, a tiragem de 30.000 exemplares publicando em conjunto histórias em quadrinhos, contos, brinquedos de armar, charges, curiosidades e seções instrutivas, como Lições do Vovô, Gavetinha do Saber, Nossos Concursos, Correspondência do Dr. Sabe-Tudo.

As mensagens educativas, transmitidas através de adivinhações e pequenas "lições de coisas", como que "contrabalançavam" a presença dos quadrinhos, cuja leitura perdia-se em meio a tantas opções; mas o importante é verificar que, no resultado final, a "mistura" acabava agradando pais e filhos, como se recordara Carlos Drummond de Andrade:

"O *Tico-Tico* era de fato a segunda vida dos meninos do começo do século, o cenário maior em que nos inseríamos para fugir à condição escrava de falsos marinheiros, trajados dominicalmente com o uniforme,

¹² As caricaturas e as narrativas quadrinizadas da *Revista Ilustrada* (1876), de Ângelo Agostini, somadas à sua posição política em defesa da abolição da Escravatura e da Proclamação da República, além de terem sido um zombeteiro percalço para o Imperador Pedro II, caracterizaram "a Bíblia da Abolição dos que não sabem ler", segundo Joaquim Nabuco.

TÁVORA, ARAKEN. *Pedro II através da caricatura*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1975. p. 19

¹³ Em 1898 havia sido lançada uma outra revista, o *Jornal da Infância*, mas devido ao fraco padrão gráfico resistiu apenas quatro meses.

porém sem o navio que nos subtraísse ao poderio dos pais, dos tios e da escola. E era também muito de escola disfarçada de brincadeira.

(...) *O Tico-Tico* é pai e avô de muita gente importante. Se uns alcançaram importância mas fizeram bobagens, *O Tico-Tico* não teve culpa. O Dr. Sabe-Tudo e o Vovô ensinaram sempre a maneira correta de viver, de sentar-se à mesa e de servir à pátria."¹⁴

As tiras seriadas há muito acompanhavam os jornais e, com o sucesso de *O Tico-Tico*, passaram a ter espaço especial na imprensa. O *Suplemento Juvenil* do diário *A Nação* inaugurou, em 1934, a mencionada “independência” das histórias, posteriormente coroada com as revistas especializadas. Nesta fase as seções exclusivas para os ensinamentos ou as mensagens moralizantes foram suprimidas, e a postura dos adultos, com relação às publicações exclusivas de quadrinhos, tornou-se menos tolerante e repleta de reservas.

Exageros nas acusações de prováveis influências negativas foram comuns, e o Brasil não escapou do pânico geral, possivelmente influenciado por uma ruidosa campanha desencadeada nos Estados Unidos - por coincidência ou pura ironia, o maior exportador das tiras que eram distribuídas mundo afora.

Sofrendo os desgastes da II Guerra e do aumento da criminalidade juvenil, o vizinho norte-americano foi palco de fortes contra-ataques a um dos elementos apontados como responsáveis pelos seus transtornos internos: as histórias em quadrinhos (que, para piorar o quadro, encontravam-se em situação delicada devido à escassez de papel e tinta). Para desempenhar essa tarefa, não faltaram psicólogos, políticos e professores atuantes contra o que qualificaram como crime *comics-books*, sendo seu maior expoente o psiquiatra Frederic Wertham - lembrado como o “Senador Joseph McCarthy dos *comics*” - que, em 1954, lançaria as suas provas reunidas no livro **The Seduction of the Innocents**. Ele aí sustentava a tese de que os *comics* levavam jovens e crianças aos vícios e à destruição social.

¹⁴ MOYA, Álvaro de. **História da história em quadrinhos** Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 43.

Para ilustrar alguns desses exageros não obstante correntes na época, seguem o exemplo de sua visão sobre a figura de um *super-herói* e o depoimento de um 'inocente', *corrompido* pela nefasta influência quadrinizada:

1. "Às vezes, Batman acaba numa cama, ferido, e mostra-se o jovem Robin sentado ao seu lado. Em casa, levam uma vida idílica. São Bruce Wayne e Dick Grayson. Bruce é descrito como um grã-fino e o relacionamento oficial é que Dick é pupilo de Bruce. Vivem em aposentos suntuosos com lindas flores em grandes vasos...Batman é, às vezes, mostrado num robe de chambre...é como um sonho de dois homossexuais vivendo juntos." ¹⁵

2. "Um rapazito implicado num processo de costumes diz-me: "*Nos 'comics-books', às vezes os homens ameaçam as mulheres e espancam-nas. Prendem-nas numa cadeira e depois espancam-nas; quando leio histórias como estas excito-me. Não me excito sempre; é só quando eles as prendem.*" A única diferença entre os livros pornográficos, procurados clandestinamente pelos adultos, e os 'comics-books', distribuídos às crianças, é esta: num caso, trata-se de atrair os depravados; no outro, criam-se." ¹⁶

Batman e as revistas resistiram às acusações, graças à rápida e eficiente atuação dos seus principais sindicatos distribuidores que, temerosos com a publicidade negativa desta e das demais campanhas paralelas que se seguiram, começaram a censurar o material com o qual trabalhavam; desse modo, foi redigido um Código de Ética. Assegurando então a tranquilidade geral, as

¹⁵ MOYA, Álvaro de. *Era uma vez um menino amarelo*. in **Shazam!** São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 72.

¹⁶ MARNY, Jacques. **Sociologia das Histórias aos Quadrinhos**. Tradução de Maria F.M. Correia. Porto: Livraria Civilização Editora, 1970. pgs. 295-7.

histórias, testadas e aprovadas, ostentariam um conveniente selinho na capa da revista, certificando que o produto passara pelo crivo do Comics Code.

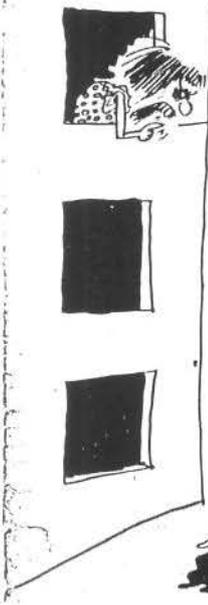
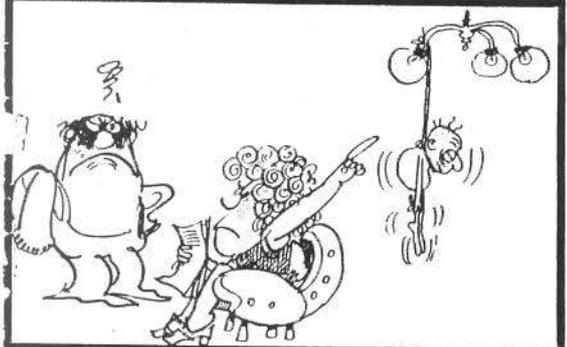
Se o temor das HQs foi ou não apenas importada para o solo brasileiro, é difícil comprovar; devidamente sintonizados com o barulho externo, os editores brasileiros apressaram-se, não esperando pelas manifestações locais - assim, o “Código” adotado foi logo traduzido com as tiras. Zelando para que as histórias apenas “propagassem os bons sentimentos, contribuíssem para a higiene mental e respeitassem as leis e a justiça”, as nossas revistas também seguiriam algumas regras; e, como comprovante final do bom comportamento, trariam “na Capa, em lugar bem visível, um selo indicativo de sua adesão a estes princípios.”¹⁷

Retomo a colérica figura paterna do texto de Osman Lins, legítimo representante desta época de terrorismo voltado contra as HQs. Sem exageros adicionais face aos cometidos no mundo externo, os ataques aos quadrinhos eram parte de um Brasil em franca expansão na produção de bens culturais, que vai rapidamente se acentuando nos períodos seguintes. Vinte anos depois, as revistas já não seriam causadoras de maiores preocupações; neste novo cenário, crianças e quadrinhos formavam uma ligação vista com maior naturalidade, perdida em meio às mudanças tão - ou até mais - velozes do que as existentes entre os enquadramentos das histórias.

¹⁷ SILVA, Diamantino da. **Quadrinhos para Quadrados**. Rio Grande do Sul: Editora Bells, 1976. pgs.102-4.

MAL TRATO
DOS PAIS JA'
MATOU 23
CRIANÇAS NOS
ESTADOS
UNIDOS!

Henfil



E APRENDE A
NAO MEXER
NO GUARDA COMIDA!



2º conto selecionado:

"Vinde a mim os pequeninos"
(para uma escola)

de Tânia Faillau

— Luciano, fica quieto.

— Luciano, não conversa na aula!

— Luciano, por que não fizeste toda a lição? — e a professora escreveu: incompleto, copiar mais duas vezes.

Luciano quer que saibam que ele existe. A mãe corre, o pai corre o dia inteiro. Quando o avô adoeceu, Luciano foi enfiado na casa de uma vizinha. A mãe lhe levou um pijama: "entende, Luciano, é só por uns dias, o avô não tem mais ninguém".

E Luciano, quem é que ele tem?

— Vais fazer serão amanhã também?

— Vou. O INPS não paga tudo. Não vou arriscar o velho com um médico que eu não conheço.

— Claro, eu entendo, Luciano, faz o favor de levar o lixo lá embaixo, tá certo?

Luciano tinha certeza de que iam falar sobre ele. Ia gorar sua bicicleta no Natal? A mãe já vinha dizendo: "tens certeza de que não preferes outra coisa? Um Forte Apache, por exemplo?"

Luciano queria parar de correr. O pai pega à uma e meia, a mãe pega às duas. Ainda bem.

— Luciano, não corre tanto. Vais te esborrachar. Olha só a conga desamarrada.

Mas esse correr é diferente. Esse correr é desamarrado. Como a conga. Esse correr leva Luciano longe de seu apartamento. Ou mais para dentro dele, quem sabe. Correndo na rua, na praça, no pátio do recreio, Luciano está sozinho e não precisa de ninguém. Olha para gente à sua altura — os pegadores. Ninguém pega Luciano.

— Passa a bola, Luciano.

Mas ninguém consegue passar à sua frente. Luciano é o melhor corredor da turma. Se faz o passe, é certo que o Chico vai perder o lance, e entra o Marcos, e se dá a virada. Sensação de bola no pé.

— Força, Luciano.

Luciano chuta forte, machuca a bola com gosto. Mas nem sempre acerta.

Não é desse correr que Luciano quer parar. Luciano quer parar é do correr do mundo dos outros. A mãe já lhe explicou: "Luciano, a vida está muito cara, todo o mundo precisa trabalhar. Essa estória de mãe em casa fazendo bolos, já era. Mais ninguém tem quintal, estás vendo".

Só que lhe contam essas estórias. No livro de leitura, o pai, José, e a mãe, Carolina, o irmão, Joãozinho, e a irmã, Marta, moram numa casa com jardim. A mãe faz tricô de noite, e o pai lê jornal. Nem sempre possuem televisão.

Televisão. Televisão é um jeito de estar sozinho, sem parecer. Luciano vira olhos, ouvidos, nem precisa pensar.

— Luciano, por que não lês um livro, para variar?

Porque... Ora, porquê. Precisa de um dicionário, só isso. E para usar um dicionário, é preciso ir sempre soletrando o abc... O que é que vem depois de F?

— Luciano, e esse gato infernal, essa aranha?...

O gato tem um nariz cor-de-rosa, um pêlo cheiroso e fofo... A aranha... tem uma barriga amarelo-dourada, e fez uma teia no pé da cama.

— Não varre aí!

A mãe concede:

— Mas então arranja outro lugar para ela.

Um mundo sem relógio. Isso, um mundo sem relógio.

Luciano pediu um relógio de Natal.

— Luciano, leva o lixo, por favor.

Luciano sai batendo a porta:

— Por que só eu, só eu?

A mãe grita:

— Porque ninguém é de ferro, ora. Todo o mundo tem que colaborar.

Quem é que colabora com o tempo de Luciano? Com o ritmo de Luciano? Luciano nasceu para acordar tarde. Ouvindo passarinho. Com o gato sobre o peito, lambendo-lhe a cara. Para tomar café na cama. Pensar no brinquedo de antes do almoço.

— É Zorro, Luciano? Ou Batman? Ou é de espaçonave?

É de poder, Luciano. Poder de espaço, de tempo. De corpo. De coragem. Brincando, Luciano cria o mundo e o homem à sua imagem.

O pai foi embora de casa. Por quê, Luciano, por quê? Mas isso foi há muito tempo. Ou quem sabe ontem mesmo? Ou nunca existiu?

— Mãe, conta como é que o pai era.

— Como é que ele era? Bem, como é que ele era...

— talvez a própria mãe não lembre. — Foi há tanto tempo, Luciano...

Sim, tem razão. Não era o pai que corria dentro e fora de casa, recortando anúncios de empregos, controlando o relógio.

— Vê se não demora tanto assim na patente — tenho hora para bater o ponto!

Ora, o pai foi aquele que Luciano inventou. Quem sabe como era o de verdade?

— Mãe, quem é que paga o INPS?

— Sou eu, Luciano, por quê?

— E o avô?

— Morreu, tu sabes.

— E que é que nós herdamos?

— Nada, Luciano. Que idéia é essa...

Deu na televisão que um avô morreu e deixou uma fortuna enorme. Então a mãe e o filho se mudaram para um verdadeiro castelo, com cavalos, cachorros e até fantasmas. A mãe servia o chá e contava estórias.

— Mãe, é tão boa essa novela...

— Não posso, Luciano, trouxe serviço para casa.
— Luciano, me empresta a bicicleta...
Luciano ganhou a bicicleta.
— Foi muito cara? — pergunta ele.
— Não te preocupa — diz a mãe — estou pagando a prestação. Mas vê se cuida dela, que outra não tem.
Luciano na aula.
— Luciano, quem foi o Salvador do mundo?
Luciano empina o nariz:
— Não sou religioso.
Os outros apóiam:
— Não, ele não é. Andou até dizendo que se faz vida em laboratório.
— Foi minha mãe que me contou — explica Luciano.
— Ele vai para o inferno — opina Cuca, que levou um tranção de Luciano na hora do jogo.
A professora levanta a voz:
— Silêncio! — e mais: — Luciano, vem até aqui.
Luciano vai.
— Tu não tens caderno de religião?
Luciano abana a cabeça:
— Não.
A professora aperta os lábios:
— Pois aqui, na minha aula, tem que ter.
Luciano cruza os braços:
— Minha mãe disse que não era para fazer. Que tudo isso era bobagem.
— Luciano! e a tua alma imortal? Vais querer ser igual a um animal?
Luciano suspira:
— Mas eu sou um animal!
A professora arregala os olhos:
— Igual a um cachorro, um gato?
— Claro! — Claro, mesmo. Luciano é muito mais parente de seu gato, de sua aranha, que daquela mulher esquisita que conta estórias doidas sobre bonequinhos de barro que viraram gente, luz criada antes da matéria — Luciano tem a coleção completa de *Conhecer* —, diabo pintando e bordando, mortos ressuscitando, milagres acontecendo a torto e a direito,

como em seriado de ficção científica — e no jornal Luciano leu que uma criança foi queimada viva numa casa incendiada.

Daí que Luciano olha para a professora. Não deve ser muito certa. Se, pelo menos, deixasse Luciano quieto, pensando.

— Nesta aula, mando eu! Eu não admito, entende, eu não admito falta de respeito! Nosso Senhor veio para salvar a todos, sem exceção! A todos que acreditarem nele!

— Eu não acredito — diz Luciano.

Um “oh” espavorido sai de toda as gargantas. Mas os colegas estão gozando com a situação, Luciano sabe. A aula é chata, tediosa, a professora repete sempre as mesmas coisas. “Devemos amar a Deus acima de todas as coisas”. Os colegas dizem “sim, senhora” — mas nenhum deles trocava sua mãe, nem mesmo seu autorama, para ficarem sob um olhar abrasador, que espiona em todos os cantos. Luciano sabe, porque já perguntou.

— Deus ama a todos os seus filhos, mas só alcançarão a salvação eterna aqueles que aceitarem Jesus Cristo no coração.

— Jesus Cristo foi meio parecido com Tiradentes, não foi? — arrisca Luciano, para mostrar que entende um pouco da coisa.

— Luciano! Eu não admito... eu não admito falta de respeito na minha aula! Ou tu vais lá para o teu lugar, responder o questionário, ou eu vou falar com a diretora!

Ora, até o momento, Luciano não tinha levado as coisas muito a sério. Outras professoras achavam graça, ou desviavam o assunto, sem insistir. E Luciano voltava a rabiscar em seu bloco, ou folhear uma revistinha escondida, ou dobrar aviõezinhos para a hora do recreio. Vez por outra, uma estória bonita lhe chamava a atenção, e Luciano escutava. Vez por outra, era a música, e Luciano cantava com os outros. Havia um “aleluia” bacana, em que o ritmo era rápido e dava a impressão de uma corrente de água límpida e fresca, pedras redondas sob os pés. Outras músicas eram onduladas, subiam e desciam em curva. E cantar era um pouco como correr. Cantar desatado, livre. Era o “aleluia” de um lado, e o “perseguição” de Sérgio Ricardo, de outro. Era “aleluia, aleluia, aleluia” bem rapidinho, alegre, ao sol — e “eu não me entrego, não”, resistente, corajoso, que faziam o coração expandir-se numa coisa gostosa.

Pois agora vinha a professora e dizia: “eu não admito falta de respeito!” Luciano nunca a chamou de burra, nunca lhe

contou que morria de aborrecimento em suas aulas, nunca se atreveu a levantar o dedo e dizer que ela estava ensinando tudo errado com aquelas estórias meio de feitiçaria. Luciano não compreende porque todo o rosto da professora se torna de uma rijeza de pedra, porque suas narinas estremeçam de leve.

— Mas eu não fiz nada!

A professora é muito mais alta do que ele. De súbito, Luciano percebe que está sozinho.

Cuca torna a repetir:

— Ele vai pro inferno, não é mesmo?

A professora não olha para Cuca, olha para Luciano. Luciano viu um olhar assim em filme, não lembra qual. A professora o odeia, Luciano tem certeza.

— Eu não fiz nada! — repete ele.

— Tu não fizeste nada, Luciano? Tu estás recusando o amor de Deus! Tu estás me desobedecendo! Tu estás perturbando a aula!

— Foi a senhora que me chamou...

— Luciano, não me respondas! Não te atrevas! Chegou!

Agora é Luciano quem treme. Mas não quer chorar diante da bruxa. Não quer. Gostaria de dar-se socos para impedir que seus olhos ardessem, que sua boca fraquejasse. Ela vai gostar disso. Vai. Os outros estão chuliando, estão. É sempre uma distração. E Cuca levou um tranço de Luciano, que o Olavo não marcou.

— Então é isso...

Os outros alunos se aproximam da professora. Quem está atrás, espicha o pescoço. Alguns riem, de riso nervoso. Outros riem de alívio. A professora odeia Luciano, todos têm certeza. Enquanto ela odiar Luciano, não odiará mais ninguém. Enquanto Luciano for culpado, todos serão alvos. Pela professora, a direção, o PM da esquina, a Pátria, o Cristo, Deus em pessoa. É Luciano quem está ali, defrontando a professora, a aula, a autoridade. É Luciano que vai ser amaldiçoado como Cam, que riu de seu pai bêbado e foi condenado a escurecer, ser escravo, lavadeira e quadrilheiro.

Porque Deus está lá. Alguns sabem que Deus matou todos os filhos de Jó para tentá-lo. E todos são filhos de alguém. Cam não matou ninguém, mas foi condenado. Luciano não deixou que esmagassem a taturana, nem chutassem o cachorro do porteiro, mas deu um tranço em Cuca, e agora está ali, odiado pela professora.

— Luciano, eu vou dizer para a tua mãe te botar noutra colégio... Nós não queremos mau exemplo aqui dentro. É impossível duvidar do amor de Deus. Devemos amar uns aos outros para agradar a Deus — senão, o que seria do mundo?

Luciano lembra uma tia sua gritando com o filho: "Eu vou te ensinar a gostar dos brinquedos! Nem que seja a pau! Não respeita o dinheiro que a gente gasta te comprando essas coisas caras?"

Os adultos são ricos. Nem todos, Luciano sabe. Mas são sempre mais ricos que as crianças. E podem dizer: "me respeitem! me obedçam!" Se Luciano disser a mesma coisa, vão rir dele, vão achá-lo doido. Se Luciano disser para a mãe: "Tu tens que gostar das panelas!" — vai levar uma taponada na bunda. Se Luciano disser para a professora: "a senhora tem que ser boa comigo para agradar a Deus", certamente será expulso.

E isso é mentira. Luciano sabe que é mentira. Ninguém o obriga a gostar de seu gato. E quando preparou o ninho para a sua aranha, não queria agradar a ninguém, queria apenas salvá-la da vassoura. Por isso, Luciano sabe que a professora está mentindo.

Olham-se firme. Mas Luciano não pode com aqueles óculos, com aquela mão segurando o livro preto contra o peito, com aquele meio sorriso de poder incontestado. Todos podem mais que ele. E se Luciano disser, indignado e convicto: "eu sou bom, eu não fiz nada!" — a professora vai rir com seu imenso riso debochado de gente grande.

Dá que Luciano chora. Sem querer. Se soubesse dizer coisas bonitas, dar aquelas respostas fulgurantes de sua mãe, ou ficar sério como seu pai imaginário... Se crescesse de repente, e tivesse barba e óculos, e um carro estacionado na porta... Mas aí, ia ser igual à professora, pode ser. E ia enxotar a aranha de debaixo da cama, e ia desprezar o gato, e... "A vida é assim, Luciano, diz a mãe. Nas estórias de fadas é que é diferente." Dá que Luciano chora. Porque seus amigos riem — riem de medo, mas Luciano não sabe disso. Seus amigos riem, como se fossem adultos. Luciano chora. E sai correndo.

Mas não um correr de hora do pique, como exige a mãe. Não um correr de recreio, como ele gosta. Luciano corre fugindo. Daquela coisa que estalou ali, naquele dia. E define a vida que o espera.

in ANTONIO, João (orgau.). O me-
deno conto brasileiro Antologia
necel. Rio de Janeiro: Civilizacã

2. Movimentos múltiplos e combinações em duplas : a pluralidade legitimada

O conto *Vinde a mim os pequeninos*¹, de Tânia Faillace, foi originalmente publicado em 1977, em livro homônimo. Optei pela versão incluída na coletânea de contos, organizada por João Antônio, devido às discussões que o novo contexto possibilita - seja no caráter múltiplo, mencionado pelo organizador e, em especial, às críticas ao ambiente escolar, comuns em outros selecionados.

Neste texto presenciamos um desfecho semelhante ao do conto anterior, pois vem repetida a relação desigual entre adulto e criança, traduzida no choro inevitável desta última. No entanto, a diferença de duas décadas entre as gerações mirins retratadas é significativa, marcando-se seja pela aceitação das histórias em quadrinhos como parte integrante do universo infantil, seja pelo agitado Brasil em meados de 70, quando o protagonista Luciano começaria a ensaiar os primeiros passos.

As discrepantes *corridas* em paralelo; as fontes comunicativas diversas - ora criticadas ora assimiladas; a simulação de velocidade graças aos cortes espaço-temporais, bruscos e constantes... são alguns elementos do texto que sugerem a necessidade de uma “adequação de fôlegos”, a fim de que possamos acompanhar os ritmos emprestados das mais diversas procedências. Atingindo a produção literária de uma época, estamos diante do que, um dia, foi classificado por Antônio Cândido como sendo a nova narrativa:

“Se a respeito dos escritores dos anos 50 falei na dificuldade em optar, no fim da apreciação “disjuntiva”, com relação aos que avultam no decênio de 70 pode-se falar em verdadeira legitimação da pluralidade.

¹ in **O moderno conto brasileiro**. Organ. de João Antônio. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. pgs 153 - 161.

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas no desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras.”²

Embora na verdade este conto não ultrapasse os limites na experimentação - como no caso de algumas produções, com o verbal incorporando elementos predominantes da configuração visual - o qualificativo *plural* aplica-se aos muitos recursos empregados para transcrever um ambiente sempre em movimento, seja a movimentação provocada por um menino ou por exigência do próprio meio. Faillace explora o ritmo veloz que se impõe a partir dessa época no cotidiano dos brasileiros, envolvendo pessoas, tempo, espaço e situações, em face às novas facilidades no comunicar ou divulgar em massa. Toda esta reviravolta se apresenta sem constrangimentos, pois a condução da narrativa ampara-se na companhia de alguém que, além de encarar qualquer tipo de corrida, ainda está em processo de descobrimento diário, aberto portanto para mil possibilidades.

Três chamadas curtas, em imperativos dirigidos ao menino, abrem-nos a porta para um atribulado microcosmo:

- - Luciano, fica quieto.
- - Luciano, não conversa na aula!
- - Luciano, por que não fizeste toda a lição?

O caráter múltiplo do texto já começa no emprego de diferentes tons melódicos - marcados pela pontuação final - assim como nos tamanhos diferenciados das frases, próximas e justapostas em uma progressiva disposição visual. Por outro lado, as declarações igualam-se no início, repetindo desde o princípio um nome que, veremos, será obsessivamente evocado; também no ato da enunciação há um elo em comum, pois as falas emitidas são da mesma personagem,

² CÂNDIDO, Antônio. *A nova narrativa* in **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1989. p.209.

uma professora, e todas convergem com uma única mensagem, dirigida para um objetivo: chamar a atenção do irrequieto da classe.

As disparidades e aproximações, como no caso deste grupo de frases, assinalam ainda as combinações em duplas, outro dispositivo impulsionador da narrativa.

Mas *inquietação* não é uma sensação que se aplica apenas a Luciano, pois a mãe corre, o pai corre, o espaço onde o menino se instaura “corre” (sala de aula, lar/apartamento, casa da vizinha, campo de futebol...), o tempo corre, a própria apreensão do significado *correr* corre...E corre ainda, em paralelo, a história, agilizada tanto pelo que é relatado, como pelo narrador e pelos discursos que aquele vai manuseando.

Assim, corramos nós também, a fim de apreender algo do cotidiano de Luciano!

Como um herói solitário, o menino reina em meio a velocidade dos outros. A própria repetição em abundância do seu nome, a todo momento, realça as consequências de sua existência frente às demais personagens; indiretamente, Luciano percebe o pequeno ‘estorvo’ no qual se transforma junto ao *correr* dos adultos que o circundam. A despeito disto, ele recria um minimundo de poderio absoluto, quando os outros são relegados a meros figurantes.

A manobra responsável pela reviravolta de papéis deve-se ao narrador onipotente, que nos aproxima do menino ao revelar os seus pensamentos/emoções, via discurso indireto livre. Através deste mecanismo linguístico instaura-se *cumplicidade* entre o condutor da ficção e o protagonista; assim, os recortes espaço-temporais, as muitas falas selecionadas e as preocupações de Luciano são dispostas de acordo com o *correr desatado, desamarrado do menino* - mesmo que o pequeno, por vezes, demonstre uma compreensível desorientação face à tamanha velocidade em que fica exposto.

Luciano queria parar de correr. O pai pega à uma e meia, a mãe pega às duas. Ainda bem.

- Luciano, não corre tanto. Vais te esborrachar. Olha só a conga desamarrada.

Mas esse correr é diferente. Esse correr é desamarrado. Como a conga. Esse correr leva Luciano longe de seu apartamento. Ou mais para dentro dele, quem sabe. Correndo na rua, na praça, no pátio do recreio,

Luciano está sozinho e não precisa de ninguém. Olha para gente à sua altura - os pegadores. Ninguém pega Luciano. p.156

A transcrição acima auxilia na discussão das mencionadas pluralidade/multiplicidade constantes no conto. Antes porém, convém observar que o discurso voltado para a interioridade de Luciano surge entrecortado por muitas falas, transcritas e emitidas por diversos emissores (como os pais, os amigos de jogos ou escola, a professora). É interessante a forma como tais pronunciamentos aparecem dispostos, seguindo à risca a postura multifacetada do texto, pois os *discursos diretos*, volta e meia enunciados, condizem e acentuam o soar das vozes múltiplas através das maneiras plurais em sua própria apresentação que, no caso, pode:

- apresentar-se ou não com os verbos *dicendi* (“A mãe já lhe *explicou*: “Luciano, a vida está muito cara, todo o mundo precisa trabalhar”);
- contar apenas com o auxílio do contexto ou vir demarcado com sinais gráficos como aspas, travessão (“A mãe lhe levou um pijama: “entende, Luciano, é só por uns dias, o avô não tem mais ninguém”);
- estar separado ou no meio de outro tipo de discurso (“- Não varre aí ! / A mãe concede: / - Mas então arranja outro lugar para ela. / Um mundo sem relógio. Isso, um mundo sem relógio / Luciano pediu um relógio de Natal.”);

Por outro lado, o *indireto livre* enfoca apenas o protagonista (podemos estabelecê-lo como a marca da aliança unindo a dupla Luciano/narrador), diferindo do caso visto anteriormente, ou seja, no conto de Osman Lins. Mas, se no pequeno grupo de três frases no início do texto há lugar para os adjetivos ‘múltiplo’(pontuação final, tamanhos distintos) e ‘duplo’ (diferenças e semelhanças), no caso do discurso interno do garoto ratificam-se os qualificativos, pois as vozes em parceria descrevem um espaço onde há modos e modos de contar *estórias*.

Quando Antônio Cândido, no ensaio referido de **A educação pela noite**, discorre sobre uma outrora comum *atitude disjuntiva* da crítica, ele a exemplifica usando a conjunção “ou” - “tema a OU tema b; direita OU esquerda; psicológico OU social” (p.207). Faillace recorre à mesma conjunção coordenativa, embora o sentido empregado transcenda a idéia de alternativa/exclusão entre os termos que aquela relaciona; ao contrário, o “ou” abriria limites

para uma perene hesitação em categorizar qualquer coisa, arrematando esta nova função com a ecoada dúvida - “*quem sabe ?!*”

- O pai foi embora de casa. Por quê, Luciano, por quê? Mas isso foi há muito tempo. Ou quem sabe ontem mesmo? Ou nunca existiu?
- Ora, o pai foi aquele que Luciano inventou. Quem sabe como era o de verdade? p. 157

A incerteza do saber é condicionada à diversificação das fontes difusoras deste próprio saber, e ainda concorre com o próprio auto-conhecimento de Luciano, que a certa altura pode proclamar a sua superioridade frente aos colegas - “Olha para gente à sua altura - os pegadores. Ninguém pega Luciano”- e, mais adiante, reconhecer as falhas na sua própria atuação (“Luciano chuta forte, machuca a bola com gosto. Mas nem sempre acerta.”). Contudo, será realmente o garoto que se retifica, ou a complementação partiria do narrador? Como, por enquanto, ambos se encontram muito unidos no discurso, é também arriscado optar por apenas uma resposta, ainda nesta altura, as marcas de cada um confundem-se no elo narrativo embora isto, como iremos ver, não seja uma regra levada até o fim. Lembremos que o texto comporta *corridas* presas OU desamarradas, para longe OU para dentro.

E, *quem sabe*, até onde mais?!

Acerca da diversidade de fontes, no decênio de 70 os sistemas dos meios de comunicação já se encontravam consolidados no país, bem como em constante avanço. Luciano e cia. participam destes novos tempos, quando a informação pode vir através dos livros, e/ou da televisão, e/ou revistas quadrinizadas, e/ou dos filmes, e/ou das grandes tiragens dos jornais. Frente ao leque de “estórias”, agora também contadas de outras formas e rapidamente difundidas graças ao avanço da moderna tecnologia, o menino manifesta uma postura variada: seja apenas aceitando o que lhe é oferecido; outras vezes estranhando o distanciamento entre a ficção e a realidade apreendida; ou até revelando um desejo de interiorização das mirabolantes histórias, ainda que a ponte de ligação seja a frágil coincidência da morte de um avô real com o televisivo.

- E o avô?
- Morreu, tu sabes.
- E que é que nós herdamos?

- Nada, Luciano. Que idéia é essa...

Deu na televisão que um avô morreu e deixou uma fortuna enorme. Então a mãe e o filho mudaram para um verdadeiro castelo, com cavalos, cachorros e até fantasias. A mãe servia o chá e contava estórias.³ p.157

A aproximação estabelecida com o enredo da T.V. é posterior à crítica que o mesmo menino e seu narrador fizeram deste instrumento de canais/programas - "Televisão. Televisão é um jeito de estar sozinho, sem parecer. Luciano vira olhos, ouvidos, nem precisa pensar."(p.156). Mas a magia colorida, proveniente de uma tela azulada, é irresistível - "- Mãe, é tão boa essa novela..."- como a necessária fantasia do "feijão e também do sonho", resumida por Fernando Gabeira:

"A novela trazia uma outra dimensão: o amor interpessoal, a ternura, o romantismo e, por que não? alguns sofrimentos e lágrimas. As pessoas choravam, se comoviam, ali naquela sala, e isto até uma certa hora. Quando o aparelho se apagava, o peso do mundo se abatia sobre nós. Éramos de novo reduzidos às nossas vidas pequenas, aos problemas prosaicos daquela sala: daqui a pouco dormiríamos (...) Quando acordávamos, os nossos problemas estavam indissolúvelmente ligados: a febre do garoto, o ciúme do herói, a dor nas costas produzida pelos

³ Atualmente - considerando a programação de alguns meses atrás - as séries brasileiras voltadas para o público infantil demonstram sinais de respeito à inteligência de seus pequenos telespectadores, como no caso dos programas criados pela estatal TV Cultura. Um exemplo que destacaria é a série *Mundo da Lua* - no qual o protagonista também é um garoto, Lucas, que assiste TV, lê quadrinhos, joga videogame, mas nem por isso deixa de viver as aventuras criadas por sua imaginação, onde ele é sempre o herói. O programa é feliz na aproximação com o seu público - crianças que vivem em áreas urbanizadas - ao inserir a personagem em um ambiente comum ao de muitas crianças de São Paulo: pais que trabalham, um sobrado como residência e amigos pertencentes a diferentes grupos étnicos.

teares e a dúvida se a heroína, realmente, está interessada em outro homem.”⁴

O guerrilheiro, ‘na geladeira’ após a operação do sequestro, compartilharia com uma família de operários as poucas horas de entretenimento diante da T.V.; e os efeitos são os mesmos - as intromissões e mesclas, entre as esferas do real e do imaginário televisivo, se tornariam uma constante na vida de milhares de pessoas.

A citação deste livro em especial importa pela retomada crítica das H/histórias vividas intensamente por um homem, em um momento (1979) possível pela anistia e pelo AI-5 revogado. Apesar dos aparentemente mínimos dois anos separando as respectivas publicações de Faillace e Gabeira, os desdobramentos políticos pelos quais o Brasil passou revelam o abismo temático existente entre o conto e o depoimento reflexivo. Em 77, plena época do ‘governo de distensão’ de Geisel, quando ainda o Congresso era dissolvido pelo Executivo e a Lei Falcão/1976 calava a oposição, talvez apenas um pequeno, como Luciano, poderia pronunciar-se impunemente em voz alta; aos adultos, semelhante atitude estava, por hora, vetada.

Quando discute sobre a presença dos meios de comunicação ‘infiltrados’ nas residências, Gabeira não ignora que semelhantes idéias e opiniões “certamente, mais tarde seriam execradas pela esquerda de Neenderthal”; afinal, *comunicação* e *televisão*, para muitos, rimavam apenas com a *repressão* - uma suspeita não gratuita em sua totalidade, pois eles de fato coincidiram na fase de implantação, com direito a socorros mútuos:

“O governo Médici não se limitou à repressão. Distinguiu claramente entre um setor significativo mas minoritário da sociedade, adversário do regime, e a massa da população que vivia um dia-a-dia de alguma esperança nesses anos de prosperidade econômica. A repressão acabou com o primeiro setor, enquanto a propaganda encarregou-se de, pelo menos, neutralizar o segundo. Para alcançar este último objetivo, o governo contou com o grande avanço das telecomunicações no país,

⁴ GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* - 23. ed. - Rio de Janeiro: Codecri, 1981. pgs. 144-5.

após 1964. As facilidades de crédito pessoal permitiam a expansão do número de residências que possuíam televisão (...). Por essa época, beneficiada pelo apoio do governo, de quem se transformou em porta-voz, a TV Globo expandiu-se até se tornar rede nacional e alcançar praticamente o controle do setor. A propaganda governamental passou a ter um canal de expressão como nunca existira na história do país.”⁵

O receio de muitos opositoristas com relação à televisão assemelhava-se aos ataques que as revistas quadrinizadas, importadas em larga escala dos EUA, sofreram no Brasil e na América Latina. Se muitas de fato serviram como instrumentos e panegíricos de ditaduras, por outro lado e coincidindo com a observação de Gabeira, eram fascinantes “contadores de estórias”, ricas alternativas que não deveriam ser ignoradas, mas sim exploradas sem os preconceitos sedimentados. Por isto, a personagem de Tânia Faillace corroboraria esta segunda posição - assistindo, até ‘virando olhos e ouvidos’ para o mais importante: valer-se das mais diversas fontes nas comparações do que lhe está sendo apresentado, em paralelo, como o sendo ‘mundo de verdade’.

A inserção do aspecto político em meio à abordagem do texto inaugura um segundo momento do conto, quando o espaço torna-se fixo, com “Luciano na aula”. Do dia-a-dia corrido do menino - repleto de discursos e vozes, pronunciadas no apartamento, na rua, no espaço interno do protagonista, e cuja passagem de tempo é cronológica, mas às vezes ‘pulando’ bruscamente para novos períodos aproximados em semanas/meses, ou alguns anos - voltamos para a sala de aula, onde foram proferidas as ordens da abertura.

O ambiente escolar será abordado também através de uma disciplina, o ensino religioso, justificando título e subtítulo: Vinde a mim os pequeninos (para uma escola). O tema político será incorporado aos poucos nesta dupla, da mesma maneira que a escola pairava na primeira parte, quando fora descrita a vida de Luciano: a observação dos pais correndo para o trabalho; a mãe já separada, e ainda sem tempo; a diferença de sua estória com a que era narrada

⁵ FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. - 2. ed. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 484.

no “livro de leitura”, adotado pela instituição... As disparidades não passariam incólumes diante dos olhos atentos do garoto, cujo cotidiano está muito distante da plácida família dos irmãos Joãozinho e Marta:

"(...) A mãe já lhe explicou: 'Luciano, a vida está muito cara, todo o mundo precisa trabalhar. Essa estória de mãe em casa fazendo bolos, já era. Mais ninguém tem quintal, estás vendo.'

Só que lhe contam essas estórias. No livro de leitura, o pai, José, e a mãe, Carolina, o irmão, Joãozinho, e a irmã, Marta, moram numa casa com jardim. A mãe faz tricô de noite e o pai lê jornal. Nem sempre possuem televisão." p.156

Em compensação, Luciano tem acesso não apenas à televisão, como às revistas em quadrinhos, aos fascículos da coleção *Conhecer* e aos jornais impressos ou via imagens. Informação, curiosidade e segurança, adquiridas ou ocasionadas com esse “aprender paralelo”, compõem os ingredientes básicos para as cenas de discórdia travada com a professora de religião. O palco é a sala, e as testemunhas/ espectadores /coadjuvantes são os demais colegas de classe.

A batalha verbal segue o esquema *pergunta-resposta*, com algumas interferências da classe ou do garoto Cuca. Diferenciando das falas da primeira parte do conto, estas formam um grupo heterogêneo quanto aos emissores que seguem uma uniformidade no total, visto agora existir uma *ordem* regendo os papéis: a professora inquire/ordena, Luciano rechaça impaciente, os colegas confirmam, e o narrador descreve a movimentação visual ou sonora, além de separar discursos pelos verbos *dicendi*.

Em meio às mudanças, a cumplicidade narrativa, composta pelas vozes do garoto e do narrador, permanece através do discurso indireto-livre que, insidiosamente, vai ganhando espaços cada vez maiores, ao mesmo tempo em que a dupla Luciano/narrador vai sendo, aos poucos, desfeita. Veremos ainda que a tendência outrora aglutinante, na qual a conjunção OU era arrematada pela perene questão com *quem sabe?*, neste cenário fixo será substituída pela demarcação de lados definidos e opostos, implicando em escolhas a serem feitas.

Se na primeira parte era constante a ideia de movimentação exacerbada - devido aos múltiplos contextos espaço-temporais, falas de personagens, misturas provocadas pelos meios de

comunicação, discursos diretos escritos em diversas formas e o indireto-livre entrecortando a narrativa - com a fixação do lugar, tempo e os participantes restritos aos integrantes de uma aula específica, o destaque recairá para as combinações em duplas. Na narrativa, a disposição da classe em duas partes é provocada pela discussão do menino com a professora; já no nível da narração, a mescla das vozes do narrador e da personagem Luciano presentifica-se cada vez mais, ao mesmo tempo em que, interpondo-se entre a dupla, há o conhecimento/desconhecimento do significado dos fatos sucedidos - o *saber* e *não saber*.

“Luciano na aula”. Posto (ou melhor seria, “reposto?!”) o contexto, segue uma série de interpelações e respostas, onde as inúmeras falas ditas, em diversas formas e ocasiões, são enfim condensadas em um bloco único e mais uniforme quanto às emissões e emissores. A recusa e segurança de Luciano, quando rejeita os ensinamentos religiosos, ampara-se no que lhe dissera a mãe, bem como nas outras ‘estórias’ que ele conheceu por diversas fontes. A comunicação e sua rápida propagação é marcada no texto pelos mesmos discursos diretos que, neste segundo momento, servirão ainda como instrumento na condenação da influência de tais meios sobre a criança; assim *as palavras*, em breve, não poderão ser *proferidas* livremente por Luciano, como as que povoam os balões no ‘espaço sonoro’ dos quadrinhos:

“Os heróis dos COMICS têm, evidentemente, meios de agir uns sobre os outros pelo verbo, e nas H.Q. fala-se, em geral, muito. Mas, onde a prática corrente encontra um meio não negligenciável (*sic*) de ter domínio sobre o outro, os COMICS exploram ao máximo o processo. É importante lembrar, a propósito, que os roteiros repousam sobre um mecanismo extremamente coercivo de ações a realizar, de encontros entre personagens, etc, cujas modalidades, quanto ao aspecto do problema que nos interessa, estão diversificadas em ‘apresentações’, ‘ordens dadas’, ‘injunções’, etc. As narrativas, construídas frequentemente sobre diversas intrigas que se encaixam umas nas outras à maneira de bonecas extensíveis, suscitam uma roda-viva de perguntas e respostas que constitui um vínculo muito estreito entre os grupos presentes. Além disso, o perigo permanente que correm os heróis exige

da parte do roteirista um constante recorrer às ‘advertências’, aos ‘pedidos de socorro’, etc., que criam um ‘clima’ muito ‘tenso’ (muito ‘construído’).”⁶

Não são apenas os diálogos em abundância que remeteriam aos meios de comunicação de massa, comum na vida do menino de 70; entremeando-os estão as descrições feitas pelo narrador, fornecendo-nos elementos que evocam uma visualização precisa dos movimentos e/ou expressões dos envolvidos na cena (“empina o nariz”, “aperta os lábios”, “cruza os braços”...). Desta forma, a tensão nos é igualmente esboçada no conto, aproximando-se dos embates desenhados em diversos quadrinhos de aventuras ou filmados em séries televisivas, nos quais a presença da imagem é imprescindível.

No caso específico das revistas quadrinizadas, os heróis e vilões, além de atuarem com o verbo e os gestos em conjunto, ainda podem ter suas diferenças multiplicadas graças a alguns recursos próprios como, por exemplo, o manejar de injúrias investidas como lanças contra o inimigo (a função espacial da injúrias, como chamou Fresnault-Deruelle, realçando o sentido inglês de *to injure = ferir*⁷). Embora isto apenas seja possível com os desenhos combinados às palavras, no texto de Faillace a agressividade não deixa de ser menor pelo diálogo/duelo travado por frases curtas, incisivas.

"- Eu não acredito! - diz Luciano.

Um “oh” espavorido sai de todas as gargantas. Mas os colegas estão gozando com a situação, Luciano sabe. A aula é chata, tediosa, a professora repete sempre as mesmas coisas. "Devemos amar a Deus acima de todas as coisas." Os colegas dizem "sim, senhora" - mas nenhum deles trocaria sua mãe, nem mesmo seu autorama, para ficarem sob um olhar abrasador, que espiona em todos os cantos. Luciano sabe, porque já perguntou." p. 159

⁶ FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *O espaço interpessoal nos comics* (“As palavras proferidas”) in HELBO, André (org.). **Semiologia da representação**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1980. pgs. 129-130.

⁷ *idem*, p. 130.

Aos poucos, como foi dito, as falas darão lugar a uma maior focalização internalizada da narração junto a Luciano; e são nestas *tomadas* que o verbo **saber** é inserido, reforçando ainda mais as diferenças entre a multiplicidade, no descrito dia-a-dia do garoto, e a situação em classe, onde é imposta uma oposição binária, a ser resolvida por meio de escolhas.

No segundo momento, o *saber* é conjugado no *presente do indicativo*, acentuando a idéia de certeza junto ao verbo: “Luciano sabe” (opondo-se, evidentemente, à ignorância de sua antagonista). Assim, as (o)posições ficariam prontamente demarcadas com base nessa delimitação espacial. O contrário ocorria quando havia liberdade em contextos, discursos, corridas... tal situação, sempre em aberto, também atingia a condição do saber, que expressava esta incerteza, OU dúvida, OU mesmo sensação de irreal, através do *subjuntivo* (“Luciano quer que *saibam* que ele existe” p.155) OU pela companhia do *verbo com o pronome interrogativo quem* (“*quem sabe*” - com OU sem o ponto de interrogação). A hesitação em categorizar ou limitar apenas seria freada no ambiente escolar; assim, o *saber* incerto é substituído pela apropriação e re-afirmação deste conhecimento, seja pelo menino ou pela professora.

Ora isolando-se durante as aulas, ora voltando-se para o que lhe é ensinado, Luciano exterioriza uma segurança que o faz sobressair-se nas intervenções. Daí a desastrada, embora compreensível, comparação entre os semblantes difundidos de Cristo e Tiradentes - uma ligação derivada de “um longo processo de formação de um mito”, envolvendo desde a simples evocação “com muita emoção e horror nos bancos escolares”⁸, até a suplantação da imagem trabalhada do Tiradentes sobre o homem Joaquim José da Silva Xavier, em desenhos e esculturas pelo Brasil e pelo mundo afora⁹.

⁸ FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. p.118.

⁹ Recentemente, o presidente Fernando Henrique inaugurou um busto de Tiradentes na Organização dos Estados Americanos. A chamada jornalística, *OEA tem busto de 'falso' Tiradentes*, baseou-se em pesquisas feitas em Minas Gerais, que comprovaram a hipótese da mitificação acalentada junto à figura de Cristo, o que não impediu a manutenção da difundida figura: “A Polícia Militar mineira, corporação da qual Tiradentes fez parte, refez sua imagem, a partir de descobertas históricas. Quando Tiradentes foi levado preso, havia aparelhos para se barbear em sua casa. Além do mais, não era permitido, segundo o regimento, que se usasse barba na PM.” in **Folha de São Paulo**, 22 de abril de 1995.

Se até o momento Luciano não havia levado as reprimendas “muito a sério”, a mistura que faz da canção religiosa com a música de protesto acirrar a *perseguição* sobre sua figura.

Havia um "aleluia" bacana, em que o ritmo era rápido e dava a impressão de uma corrente de água límpida e fresca, pedras arredondadas sob os pés. Outras músicas eram onduladas, subiam e desciam em curva. E cantar era um pouco como correr. Cantar desatado, livre. Era o "aleluia" de um lado, e o "perseguição" de Sérgio Ricardo, de outro. Era "aleluia, aleluia, aleluia" bem rapidinho, alegre, ao sol - e "eu não me entrego, não", resistente, corajoso, que faziam o coração expandir-se numa coisa gostosa." p.159

Aleluia e perseguição; cantar e correr... os pares são unidos em um mecanismo tão natural quanto a ondulação provocada pelos movimentos da melodia ou do corpo. Mas se a personagem mirim apenas intercala as letras de uma canção com a outra, embalada no ritmo sonoro e no prazer envolvente, a evocação desta música é significativa no conto, seja com relação ao seu processo de criação/gravação, seja na própria letra.

Gravado em março de 1963, *Perseguição* é parte da trilha sonora do filme *Deus e o Diabo na terra do Sol*, de Glauber Rocha. Em um trabalho conjunto, Sérgio Ricardo valeu-se não apenas do enredo como também das canções populares recolhidas pelo cineasta, que realizara uma pesquisa prévia de “letras de cantadores cegos”¹⁰. Segundo ainda o encarte especial sobre o cantor, a concepção das músicas entrelaçara-se com o filme desde o início, pois os criadores “desenvolveram um sistema de co-participação, cada um interferindo na parte do outro.”

Tais informações, se não são integrantes do conhecimento da personagem Luciano, influíram na escolha feita pela autora, que aproveitou o duelo musicado - agora travado entre *Corisco* e o representante da lei, *Antônio das Mortes* - em uma situação parecida ao apresentado na “sala de aula”. O refrão, repetido no texto pelo garoto - “eu não me entrego, não!” - é

¹⁰ in Sérgio Ricardo - *Nova História da Música Popular*. São Paulo: Abril Cultural. 2ª. ed.1978.

igualmente a resposta/desafio de outro herói acuado; e a apologia à liberdade do cantar, correr, viver está calcada nas palavras e no ritmo veloz de Perseguição:

- Se entrega, Corisco!

- Eu não me entrego, não!

Eu não sou passarinho

Pra viver lá na prisão.

- Se entrega, Corisco!

- Eu não me entrego, não!

Não me entrego ao tenente

Não me entrego ao capitão

Eu me entrego só na morte

De parabelo na mão.

- Se entrega, Corisco!

- Eu não me entrego, não!

(Mais fortes são os poderes do povo!)

A repetição do advérbio de negação *não*, base para as rimas finais da música, é outro indício de que a *discussão* entre Luciano e a professora reproduz a *perseguição* do filme. Enquanto Corisco nega a *prisão* (para o *capitão*), valendo-se das armas (na *mão*), o menino do conto nega e renega três vezes as aulas (de *religião*) e as autoridades embutidas na escola e nos ensinamentos bíblicos. O desafio de Luciano - “*eu não acredito*”- equipara-se ao do refrão musical - “*Eu não me entrego, não!*”- na apresentação e na mensagem coincidentes.

A resistência de ambos resulta em um preço a ser quitado: em *Deus e o Diabo ...*, Corisco é morto; no conto, a música pára e tem início a *inquisição* de Luciano.

Pois agora vinha a professora e dizia: “eu não admito falta de respeito!”

Luciano *nunca* a chamou de burra, *nunca* lhe contou que morria de

aborrecimento em suas aulas, *nunca* se atreveu a levantar o dedo e dizer que ela estava ensinando tudo errado com aquelas histórias meio de feitiçaria. Luciano *não compreende* porque todo o rosto da professora se torna de uma rijeza de pedra, porque suas narinas estremecem de leve.
pgs. 159-160

A negativa persiste com o *nunca* enumerando alguns argumentos rapidamente pensados a favor do garoto. Mas, aos poucos, Luciano vai se calando pois, apesar de *não* compreender a razão para tamanho alvoroço, ele em breve constataria a inutilidade de seu pronunciamento.

Falas cortadas, é a vez do narrador. Sempre intervindo pelo discurso indireto livre, ele prosseguiria além do limitado conhecimento do garoto, pois pode valer-se das diversas possibilidades para comparar e, por fim, tirar algumas conclusões. Enquanto o menino Luciano é repreendido pela recusa dos valores pregados e pela ousadia em misturar informações ou fontes extra-escola (vide imagens *Tiradentes/Cristo* ou músicas *Perseguição/Aleluia*) com as ministradas pela professora, o narrador pode continuar a estabelecer outras ligações, relacionando-as com os acontecimentos em sala de aula.

A confusão instaurada na cabeça do menino deve-se à imposição, velada e falsa, de lados rigidamente demarcados, impermeáveis a fusão ou mescla. Luciano “está sozinho” porque não percebeu o que fazem os demais colegas ao pronunciarem o mecânico “sim, senhora”; Luciano é “o culpado” por ter se sobressaído em meio às vozes e expressões anônimas... como o *Corisco* da canção ou os que Bóris Fausto diferenciou como sendo *os minoritários da sociedade*, do Brasil de então, o *elemento perturbador*, que ousa questionar, e é convidado a retirar-se pois, como sentença a professora, “Nós não queremos mau exemplo aqui dentro.”

Por não conseguir sustentar o olhar altivo de sua oponente, bem como a pressão dos colegas, Luciano por fim chora. Se antes o menino, seguro, orgulhava-se porque “ninguém pega Luciano” (p.156), além de complementar adiante que também “nem sempre acerta” as investidas nos jogos, na situação escolar ele fraqueja, pois *sabe* que a pregação é incoerente com a punição recebida. Mas, antes de as lágrimas correrem livremente, a confusão de Luciano já era denunciada pelas certezas inconciliáveis que estavam sendo tiradas: “Luciano *sabe* que é mentira”; “Todos podem mais que ele”.

Muito repetido no conto, como no caso do próprio nome do protagonista, o verbo *saber* pontuaria as diferenças entre o Luciano das diversas corridas e o Luciano acuado em meio aos bancos escolares. O tom incerto e a inconstância dos fatos cercavam a apresentação do *saber* de antes, conjugado no subjuntivo ou junto ao pronome interrogativo; em aula, nome e verbo no presente do infinitivo, “*Luciano sabe*”, ecoariam diversas vezes em paralelo com a insistência em que o seu *saber* acerca dos próprios atos, dos outros, da situação, na verdade pouco valia.

A compreensão final dos fatos refletiria ainda as posições, agora em separado, da dupla Luciano e narrador. Mesclados ao discurso indireto livre, que aumentara em proporção no segundo momento, quando então as falas foram progressivamente cortadas (as duas últimas do garoto indicariam, pelas reticências finais, a interrupção iminente: “- Foi a senhora que me chamou...” / “- Então é isso...”), os dois percorreram juntos o atribulado dia-a-dia ou as rápidas e agitadas reflexões do menino. Entretanto, quando fora instaurada uma unicidade de espaço, personagens, etc., aos poucos a dupla iria se distanciar, acentuando a condição de isolamento presentida pelo garoto em meio à classe.

- * *Daí que Luciano chora. Sem querer. Se soubesse* dizer coisas bonitas, dar aquelas respostas fulgurantes de sua mãe, ou ficar sério como seu pai imaginário...(...)
- * *Daí que Luciano chora. Porque seus amigos riem - riem de medo, mas Luciano não sabe* disso. Seus amigos riem como se fossem adultos. Luciano chora. E sai correndo. p.161

Partindo da entrega de pontos por Luciano, o *saber*, outrora repetido no indicativo, é expresso de maneira a evidenciar, após a sua rendição, as posturas discrepantes; assim, do desejo manifestado por outros modos de atuação em *se soubesse*...a narrativa progride até a dissolução abrupta do par menino/narrador, com a negação da real percepção por parte de Luciano - *Luciano não sabe disso* - o que não é, de forma alguma, compartilhada pelo observador onipresente.

Se o menino chora por não entender a perseguição que sofre, o narrador acaba por nos apresentar o verdadeiro panorama na aula: desse modo, ficamos sabendo que o medo, sentimento

que parecia concentrar-se em Luciano, na verdade não atingia uma única personagem, sendo compartilhado com outros pequenos que, *rindo*, conseguiam se salvar.

O riso, como esconderijo seguro, já fora utilizado quando os alunos começaram a se alinhar na sombra da professora:

"Os outros alunos se aproximam da professora. Quem está atrás, espicha o pescoço. Alguns *riem*, de *riso nervoso*. Outros *riem de alívio*. A professora odeia Luciano, todos têm certeza. Enquanto ela odiar Luciano, não odiará mais ninguém. Enquanto Luciano for culpado, todos serão alvos. *Pela professora, a direção, o PM da esquina, a Pátria, o Cristo, Deus em pessoa.* É Luciano quem está ali, defrontando a *professora, a aula, a autoridade*. É Luciano que vai ser amaldiçoado como Cam, que riui de seu pai bêbado e foi condenado a *escurecer, ser escravo, lavadeira e quadrilheiro*." p.160 (*Obs.: grifos são meus*)

O extremismo acentuara-se com a demarcação do espaço ocupado pelas personagens. Contra OU a favor, ele OU nós, culpado OU alvos - a conjunção OU empregada é *disjuntiva*, ou seja, a escolha de um lado implica também na exclusão do outro. Seguindo esta imposição, Luciano ficaria só na arena, e choraria apenas por não saber discernir *os diversos tipos de riso* emitidos por seus colegas. Na situação oposta, o narrador além de *saber* discriminar a falta de espontaneidade presente nos lábios contraídos, pode prosseguir com as múltiplas aproximações, vetadas em sala de aula e motivo do castigo para o insubordinado.

Há, portanto, a enumeração dos detentores da autoridade, corporificados nos membros da escola, da sociedade civil, da política, da religião; processo análogo logo vem aplicado em suas prováveis vítimas. A aproximação com a música de Sérgio Ricardo, primeiramente feita pelo menino, completa-se: como no grito de desfecho da canção - *Mais fortes são os poderes do povo!* - quando o herói Corisco tem coletivizado o seu papel ¹¹, o narrador colocaria Luciano como

¹¹ No filme, o perseguidor Antônio das Mortes mais do que personificar o "matador legal", pago pelas autoridades locais para dar fim aos cangaceiros, também age a mando da Igreja,

representante de uma classe (social, política, econômica ou mesmo escolar), há tempos e injustamente amaldiçoada no correr da História.

“Seus amigos riem como se fossem adultos”. Ao contrário do antes irrequieto Luciano, a impossibilidade de expressarem suas opiniões francamente - sob o risco da execração pública - fora compreendida e acatada pelos demais. O enquadramento silenciador de idéias/linguagem é lição muitas vezes aprendida precocemente pelas crianças, seja em casa ou em classe. Estendendo o fato para o regime em vigor na época do conto, os que continuassem seguindo tais regras dificilmente correriam o risco de serem, mais tarde, expulsos ou exilados apenas por cantar uma música considerada como dissonante.

No final, aquele que se movimentava no ritmo das corridas alheias ou do seu próprio “correr desatado”, sucumbiria à imposição das escolhas a serem feitas, marcadas. Somente através da negação/exclusão o menino Luciano conseguiria, enfim, chegar a uma única definição de um modo de correr ou de algo que poderá vir a ser uma constante:

Mas *não* um correr de hora do pique, como exige a mãe. *Não* um correr de recreio, como ele gosta. Luciano corre fugindo. Daquela coisa que estalou ali, naquele dia. E *define* a vida que o espera.

Calado, o menino sai de cena. Na sala de aula, a única voz a predominar será a mesma do início do conto; conclui-se que aquela disposição visualizada do grupo de três frases, denunciando um aumento progressivo das palavras da professora, funcionaria ainda como um anúncio antecipado sobre quem iria apropriar-se do direito total da palavra.

livrando-a dos seguidores de um místico sertanejo em ascensão (o profeta que proclamava a altos brados: “*o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão*”).

2.1. Falas e pensamentos, balões e legendas. A HQ no discurso

O trabalho com os primeiros contos distinguiu momentos nos textos de acordo com o tipo de enunciação discursiva predominante. No de Osman Lins, os *pensamentos* de cada personagem constituíam *enquadramentos independentes*, cuja interligação era possível graças à mediação feita pelo narrador; já no microcosmo da personagem Luciano, as *falas* e os movimentos, tão variados e livres na primeira parte, gradativamente iriam perder terreno, *interiorizando-se* ao final.

Os estilos narrativos nos discursos lingüísticos, com três possibilidades na reprodução das falas ou pensamentos das personagens, têm ainda signos convencionais nas histórias em quadrinhos. Literalmente cercadas entre traços desenhados, as palavras “ditas ou imaginadas” pelas personagens, ficam envoltas nos chamados balões, cujas formas são inúmeras.

O balão, com um pequeno apêndice indicando o emissor dentro do quadrinho, é considerado como o traço distintivo fundamental das HQs¹². Suas formas mais usuais são as que assinalam o discurso expresso (“nuvenzinha terminando em uma lâmina no rosto do falante”) e o discurso pensado (“se unido ao falante por uma série de bolinhas”) - conforme

¹² O balão seria um dos sinais permanentes adotados nas tiras de Yellow Kid, publicado no jornal *New York World*, em 1895. Há discussões infundáveis sobre quem deteria o mérito de ser o marco inicial dos quadrinhos; muitos destacam a citada criação de Richard Outcault devido à sua aproximação do modelo de HQ mais conhecido e adotado modernamente, reunindo novos componentes, além dos vistos como essenciais desde 1890.

"O Yellow Kid ainda não é uma história em quadrinhos, mas o predecessor imediato do gênero. Nos desenhos confusos e regorgitantes de Outcault, já se encontra um elenco permanente de personagens e a utilização crescente de balões, todos sinais reveladores de uma nova fórmula."

COUPERIE, Pierre et allie. **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", 1970. p. 21.

uma sucinta distinção estabelecida por Umberto Eco¹³. Para complementar a diferença entre os dois tipos de balões, Antônio Cagnin atentaria a presença do *narrador* nos discursos quadrinizados:

“(…) enquanto o balão-fala representa o diálogo mantido entre as personagens, o balão-pensamento é uma informação exclusiva para o leitor e pode ser considerado como uma intromissão do narrador dentro da personagem, de um narrador onisciente, que lê até o pensamento dos seus heróis. Aí aparece uma função figurativa da linguagem ou uma função lingüística da imagem.”¹⁴

Apenas no pequeno limite das legendas - em geral separadas das falas e dos desenhos, pois sua posição mais comum situa-se na parte ou canto superior do enquadramento - a “voz em off” do narrador dos quadrinhos pode soar; neste caso, independente das personagens e por meio de poucas palavras é feita a interligação entre um quadrinho e o seguinte, na qual são fornecidos alguns esclarecimentos sobre as mudanças inseridas (em geral, relacionadas às novas situações espaço-temporais). Neste pequeno texto narrativo, a adoção de uma postura neutra reflete-se na própria apresentação: ao contrário do que ocorre entre os balões, onde os signos lingüísticos podem ganhar destaque pela grafia das letras ou pelos contornos de outros tipos de balões (como os de extremidades retalhadas, indicativos do que seria uma fala explosiva), no espaço ocupado pelas legendas rege uma ordem diferente: “o conteúdo é sempre um texto com caracteres normais, pois aí entra a voz quase impassível do narrador, elemento externo à ação.”¹⁵

A princípio, a qualidade *discreta* do narrador dos quadrinhos seria partilhada pelos condutores narrativos nos dois contos abordados:

- Em **Tempo**, sua percepção onipotente ligaria os três mundos internos dos componentes que, apesar de separados ao extremo, constituíam uma família. Como a condição silenciosa

¹³ ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. p.145.

¹⁴ CAGNIN, Antônio Luiz. **Os quadrinhos**. p.122.

¹⁵ idem, p.134.

mantinha a ordem do conjunto, nos hiatos entremeando os pensamentos localizaram-se muitas das falas, que eram ‘proibitivas’ por quebrarem a “paz doméstica”.

- **Vinde a mim os pequeninos...**, com pronunciamentos diversos quanto aos emissores ou à sua expressão formal, em um primeiro momento “disfarçaria” a figura do narrador - acoplada ao repetido nome do menino Luciano, nas suas corridas e nas dúvidas - ou certezas - com relação ao *saber*. Após o aprisionamento externo na sala de aula, o narrador aos poucos pode se desvincular da personagem, pois esta *não saberia* - ou não poderia - continuar estabelecendo relações múltiplas (por ex., a punição de Luciano e demais injustiças anônimas, OU as nuances de risos esboçados pelos colegas).

No conto de Lins, vimos que a menção negativa com relação aos quadrinhos é a primeira, de uma série de falas conseqüentes, quebrando a monotonia familiar. Como elemento estranho ao ambiente, a *comunicação* seria materializada *entre* os pensamentos de cada personagem - separando-os - em companhia às descrições. Somente após o fatídico encontro das palavras *Tempo* e *Gesto* (p.60), os pronunciamentos paternos são *integrados* em meio aos espaços interiorizados dos demais membros, até o último intervalo narrativo, quando o filho retoma a palavra. Assim, a divisão espacial se mantém, separando o conjunto mãe/filho da figura do pai, através de um hiato (diálogos e narração “neutralizada”) maior.

Processo análogo, embora em sentido contrário, é o que ocorre no trabalho de Tânia Faillace. No agitado viver de Luciano, há uma profusão de ordens, perguntas, informações, respostas; em uma dessas falas, alguém, diante de uma brincadeira imaginária do menino, tem referências que vêm das HQs ou das séries televisivas:

“- É Zorro, Luciano? Ou Batman? Ou é de espaçonave?” p.157

O “poder de espaço, de tempo” usufruído pelo garoto, que ainda se aproveitaria de outras fontes comunicativas, era uma das atividades complementares ao *correr desamarrado* da criança. Possíveis no cenário preenchido por várias falas, via discursos diretos expressos de diversas maneiras, as outras “*estórias*” seriam interrompidas em sua propagação, quando se instaura um novo e único lugar. Falas ou correres livres ficam abolidos, como as lembranças das atividades paralelas, *ocultas no discurso - interiorizado em indireto livre* - de Luciano.

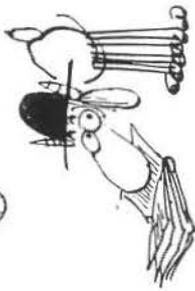
Quadrinhos, filmes, cantar...as outras formas de comunicação, bem como as múltiplas escolhas indefinidas com a conjunção OU, aos poucos saíam de cena.

“E Luciano voltava a rabiscar em seu bloco, ou folhear uma revistinha escondida, ou dobrar aviõezinhos para a hora do recreio.” p.159

As falas de Luciano, que apareceriam dentro dos balões do discurso expresso se transpostas em diálogos quadrinizados, ficariam desta forma restritas ao reservado discurso pensado. Como se nega à personagem o uso da palavra, o narrador, acompanhando semelhante alteração, pode abandonar a postura outrora neutra e discreta, apenas esclarecendo pontos confusos ou ignorados pelo garoto, por isto, suas intervenções no texto tornam-se cada vez maiores, com a crescente falta de entendimento na sala de aula.

Se fôssemos traduzir o conto para o mundo desenhado das HQs, as suscitadas legendas seriam em muito ampliadas neste enquadramento criado pelo ambiente escolar, a ponto de conseguir preencher um enorme espaço deixado em branco. O vazio do espaço verbal, provocado pela falta dos diálogos do discurso expresso em balões, apenas ficaria inexistente quando o narrador se interpõem, em pensamentos indiretos ou em legendas que, neste caso, não seriam nada reservadas.

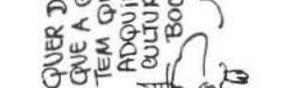
GRUNCHI!



BODE FRANCISCO ORELANA! PODIA COMER LIVRO DE BOCA FECHADA?

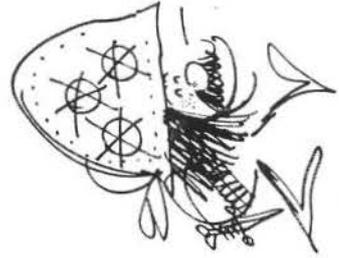


QUER DIZER QUE A GENTE TEM QUE ADQUIRIR CULTURA DE BOCA FECHADA?



299.A

NHÓQUI! NHÓQUI!



ÊTA BODE FERGOSO DE INTELIGENTE!

Henkel

2.2. O conto e sua inscrição no quadro escolar

O texto *Vinde a mim os pequeninos*, como mencionado em nota preliminar, foi posteriormente incluído em **O moderno conto brasileiro - Antologia escolar**, de João Antônio. Logo no prefácio, o escritor declara o seu desejo em proporcionar o acesso dos jovens a este gênero literário que desfrutava de grande destaque na época ¹⁶, bem como familiarizá-los com a multiplicidade de suas formas. Um ingrediente básico, em se tratando de contos.

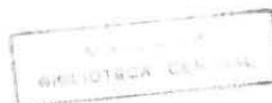
“A ocorrência do conto no Brasil de hoje, a *pluralidade* de sua invenção como tema e forma, tem permitido mesmo à literatura brasileira atingir algumas situações exemplares.

Esta antologia é uma dessas situações de vigor, fecundidade e alto padrão estético atingido pelo gênero entre nós. Bastaria a viabilidade da idéia central de seu projeto para tonificar esse caráter do conto brasileiro - reunir e enfeixar num só volume quase duas dezenas de nossos melhores contistas atuais para atingir o nosso público colegial, principalmente o do segundo ciclo. E, sobretudo, levar ao leitor um *panorama geográfico* em que várias realidades de comportamento dessem a esse livro um significado especial enquanto antologia: o de ser um *painel múltiplo* voltado para a realidade brasileira e de leitura adequada às nossas jovens gerações de leitores.” (pgs.7-8. *Obs.: os grifos são meus*)

A diversidade pertinente ao gênero ganha maior destaque no cuidado em resgatar o que, segundo o organizador da coletânea, ainda traçaria um *panorama geográfico* do país. De fato, a imensidão brasileira está representada nas muitas regiões, estados, capitais, cidades e vilas

¹⁶ A primeira edição do livro é de 1978.

As páginas referidas são da 4ª. ed., publicada pela Editora Civilização Brasileira.



interioranas de onde são provenientes os contistas ou os cenários de seus textos, recompondo-se, assim, parte do nosso extenso território.

Por outro lado, a intenção de assimilar a amplidão do espaço brasileiro concorreria com uma outra dimensão distendida, agora no universo das letras - a da *qualidade experimental do conto*. Especial por admitir escritos em aberto, ele foi bastante difundido nos anos 70, sendo que semelhante desenvolvimento não fora de todo surpreendente, em parte porque beneficiou-se da crescente negação, após o Modernismo, dos enquadramentos afixados às rígidas formas tradicionais. Assim, abriu-se uma porta com direito ao passaporte para as experimentações.

“Hoje não há mais gêneros literários. Esta crise nos gêneros favorece no escritor o gosto de uma liberdade desejada, mas incômoda pois, não havendo a espora dos gêneros literários fixos, torna-se necessário descobrir até certo ponto o próprio enquadramento. (...) O movimento de 1922 instaurou a liberdade na criação literária e originou algo que só agora estamos sentindo plenamente: o escritor está entregue à sua própria liberdade. Daí, não apenas a possibilidade, mas a necessidade de experimentação. Nesse panorama, o conto tem uma grande virtude: ele pode ser tudo o que o autor quiser.”¹⁷

O conto, desta forma, foi o que melhor incorporou uma liberdade de procedimento outrora desconhecida, na qual as amarras na literatura encontraram-se afrouxadas. Qualquer texto curto, cuja extensão por sua vez é maleável, pode ser considerado um conto¹⁸, o mesmo valendo para o tema tratado ou para a abordagem feita. Mas, deparar-se de repente com semelhante indefinição, suscitada pela infinidade de caminhos à disposição do contista, também geraria uma situação embaraçosa, segundo o que Antônio Cândido menciona como uma *liberdade incômoda*.

¹⁷ CÂNDIDO, Antônio. *Nos limites do possível* (entrevista concedida a João Marcos Coelho). **Veja**, 15 de outubro de 1975.

¹⁸ “Hoje em dia chama-se de conto qualquer escrito, incorporando a substância do que antes se chamaria, de preferência, crônica, impressão, flagrante do cotidiano, história, novela.”

Antônio Cândido, *idem*.

Na condição de *libertos* de enquadramentos em gêneros fixos, a ausência de limites de tais textos impeliria para uma “obrigação” de maior ousadia ou experimentalismo. Penso que a inserção de histórias em quadrinhos na Letras aproveitou-se também desta circunstância, seja como um tema original a ser abordado por meio de personagens e situações criadas por desenhistas e/ou argumentistas, seja pelo empréstimo de recursos narrativos para um *outro contar* na literatura.

Entretanto, a recusa de normas rígidas nos contos tenderia, a princípio, a afastá-los das histórias quadrinizadas. Pelo fato de ser uma forma comunicativa integrante da moderna cultura de massas, os quadrinhos se expandiram muito graças à instituição de códigos que facilitaram ao extremo o acesso do leitor, que precisava ser capaz de identificar rapidamente elementos ou esquemas outrora traçados, produzidos e repetidos por muitas e muitas tiras. A imposição do formato dos enquadramentos; a sua disposição em uma seqüência (a já mencionada *fira* - diariamente nos grandes jornais do mundo todo) cuja leitura, nos países ocidentais, é direcionada da esquerda para a direita, e de cima para baixo; a formulação simplificada das personagens; os caracteres gráficos substituindo as palavras ¹⁹... tal lista, enumerando algumas regras pertinentes às histórias em quadrinhos, poderia prolongar-se papel afora, o que aponta para uma gramática específica - ainda que virtual - da HQ, configurando um sistema de regras e normas desta forma narrativa. A mencionada gramática do enquadramento, de acordo com Umberto Eco, reuniria os princípios básicos pertinentes à leitura quadrinizada, auxiliando na decodificação da aliança das palavras-desenhos entre quadrados divisórios.

“Ainda em outros termos: essa objetiva dificuldade do autor de estória em quadrinhos é a mesma que Poe focalizava ao afirmar que uma obra poética deve ser realizada de maneira que possa ser lida de uma só “assentada”, para não perder o efeito que deve produzir. A estória em quadrinhos, pelo contrário, não só deve ser lida com intervalos, mas

¹⁹ Por exemplo, os raios ou caveiras ocupando o lugar dos insultos e pragas, ou as letras desenhadas com traços estilizados, indicando a reprodução de uma fala estrangeira (são comuns os caracteres na forma de “pauzinhos” quando se trata de línguas orientais).

contemporaneamente a outras histórias em quadrinhos (uma página-suplemento de diário traz, habitualmente, de quatro a dez tiras). A única ajuda mnemônica que o leitor pode receber provém então do emprego de padrões reconhecíveis.”²⁰

A importância em reconhecer elementos dos quadrinhos, a fim de que o leitor consiga preencher facilmente os hiatos entre um enquadramento e o seu próximo na sequência, é incontestável; no entanto, na minha opinião, este dado não invalida o fato de os quadrinhos também poderem ser apreciados de uma “assentada”, não ocupando portanto um pólo de todo contrário ao que diz Poe com relação aos contos.

Feita a análise quadro a quadro de *Steve Canyon* (de Milton Caniff)²¹, U. Eco termina por elogiar o trabalho de Charles Schulz, “pai” dos *Peanuts* (*Snoopy, Charlie Brown*, etc.), pois este destoaria dos demais “quadrinhos de consumo”, empobrecidos por serem análogos ao processo de criação e multiplicação dos produtos industrializados. O destaque deve-se ainda, segundo U. Eco, a Schulz ter conseguido “resolver os *condicionamentos em possibilidades*” (Eco, p.158), ou seja, utilizar os padrões pré-estabelecidos como objeto a ser tematizado, discutido, estranhado dentro dos próprios balões fala/pensamento de suas personagens. Tais convenções, como linguagem, permitem e ganham assim variações junto aos quadros; e o desprendimento do sistema de normas mostra-se possível nos chamados quadrinhos de autor, aonde os rompimentos dos recursos comuns acabariam gerando obras de “uma genialidade individual”²².

A condição libertária da experimentação é partilhada entre um gênero literário canônico, como os contos, e as histórias quadrinizadas destacadas entre seus pares. Mas é claro que a menção dos quadrinhos nos textos - e aqui estou pensando nos selecionados para esta dissertação - não se valeu somente dos enquadramentos valorizados por burlarem toda uma repetição massificada; prova disto são as menções às personagens Batman e Capitão Marvel - duplamente

²⁰ ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. p.157.

²¹ Vide *Leitura de “Steve Canyon”*, pgs. 129-179.

²² Vide *O mundo de Minduim*. pgs. 281-291.

imortalizadas nas assinaturas de diversos desenhistas, e não apenas as de seus criadores - reaproveitadas no fantástico mundo dos contos.

Retomemos então o projeto idealizado pelo contista João Antônio, quando organizara a coletânea. Já assinalei alguns termos que o organizador menciona como traço especial dos contos selecionados: pluralidade, panorama geográfico, painel múltiplo. A *exuberância* de temas e formas deste gênero *proteiforme* (resgatando o adjetivo empregado por Alfredo Bosi) traduz-se no prefácio de J. Antônio sobre a capacidade de apreensão múltipla das imagens através do sentido visual. Assim, se o conto adquiriu uma condição literária distendida, e sem a ameaça iminente de demarcações (apesar de sua concisão formal), é lícito ter por hipótese que esta mesma qualidade acabe se equiparando a uma igual disposição ampliada, com o poder agora aumentado pelo viés do olhar.

O *plural* do gênero literário encontraria pares à altura de sua ampla variedade nos substantivos que remeteriam ao plano visual; temos então um leitor-espectador contemplando a moldura que se apresenta em forma de conto. A princípio sucinto nos seus entrelimites físicos, o texto abarcaria uma composição maior, visto incluir o lado imagético junto, e não detrás, das palavras.

João Antônio prossegue com as aproximações - a antologia compõe “um painel de plasticidade”, “uma visão plural do mundo brasileiro de agora”, além de outras duas alusões do ato de ver presentes em alguns dos comentários sobre os contos escolhidos: “um quadro de alto realismo” e “o espetáculo urbano de São Paulo” (p.8 - todos os grifos são meus).

Em tempos de cotidiano visualizado em larga escala, talvez seja inevitável e/ou banalizador o uso de imagens visuais na tentativa de seduzir um leitor afastado - em especial os jovens escolares para os quais se dirige a coletânea - que, fascinado pelo olhar em muitas direções, se encontrasse distanciado do mundo das letras.

Mas uma outra ponte interligando *imagem-conto*, agora sem a circunstância específica de uma circulação escolar prevista, surge em Julio Cortázar, quando este contista discorre considerações acerca do mistério envolto nos textos curtos.

Em *Alguns aspectos do conto*, o escritor tenta perscrutar o que se encontrava por detrás desta escorregadia denominação, sempre precavendo-se em não categorizá-la de forma mais rígida:

“Mas se não tivermos uma idéia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também porque há tão poucos contos verdadeiramente grandes.”²³

Na procura pela essência do conto, o recurso a imagens visuais, a alternância de sentidos através de troca de posição das palavras (“síntese viva” e “vida sintetizada”), e a combinação intercalada de estados opostos- “uma fugacidade numa permanência”- são alguns recursos utilizados pelo escritor argentino. Se o objeto que origina esta discussão constitui uma forma expressiva dispar em sua própria natureza - visto ser econômica quanto ao tempo de duração da narrativa, mas generosa nos temas e estilos - os jogos de/com as palavras, com que Cortázar tanto sustem, revelam indícios de um grande cuidado na tentativa de apreensão o mais fiel possível do gênero em pauta.

Um conto se define pela sua própria concisão (variável quanto ao número de páginas) mas, em contrapartida, abrangente em função da experimentação que o caracteriza no âmbito literário, por isto, o amparo da ‘muleta de imagens’ é uma saída confortável quando tentamos apreender o paradoxo do conto que ‘reúne diferenças’. O texto sucinto, revigorado com o abandono dos *enquadramentos* nos gêneros tradicionais, conseguiria prender-nos por meio de

²³ Cortázar, Julio. *Alguns aspectos do conto*. in *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. pgs. 150-1.

uma transitoriedade contínua, e esta *alquimia* fortalece-se junto ao leitor; por analogia, o trabalho com a transitoriedade assemelha-se à apreensão de algo destacado após uma rápida olhada ou entre um piscar de olhos, quando então o que parecia fugaz pode prolongar-se naquele que, impressionado, reteve a imagem. Assim, o conto seria como um gesto especial: breve e tenso no aproveitamento cabal dos instantes que lhe é lícito ocupar, podendo tomar-se duradouro naquele que atentou melhor para o movimento. Desse modo, é desencadeado o processo que Cortázar denominou como o *seqüestro momentâneo do leitor*: aprisionado pela leitura do conto, o refém das palavras se vê cercado pela tensão inerente de uma narrativa cuja natureza prima pelos estados essencial e ilimitado.

Na procura de uma definição satisfatória, que consiga conciliar características contrárias, o escritor argentino recorre mais uma vez às imagens:

“Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o ‘clímax’ da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em

direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto.”²⁴

Os recortes, quer pela imagem, quer pelas palavras, quando conseguem delimitar com precisão o foco de interesse, impulsionam a passagem para uma projeção maior, na qual o prolongamento é fator conseqüente, causado por aquele pequeno fragmento inicial. Relacionando as definições em duplas feitas pelo organizador João Antônio - panorama geográfico, painel múltiplo, painel de plasticidade, visão plural - com as quais ele sinalizara um pouco do caráter diversificado do gênero, a apreensão do conto tem repetido o prolongamento com o campo de abertura visual.

Estas considerações desembocam na *discussão da inscrição de textos como estes contos nas práticas escolares do Brasil contemporâneo*.

A antologia em questão pode ser uma resposta indireta de um contista ao alarme emitido por outro: Osman Lins, em entrevista concedida no ano anterior ao da publicação ao da coletânea, prosseguia nas críticas aos livros destinados para o público escolar; tema chave nos ensaios em **Do Ideal e da Glória - problemas inculturais brasileiros**²⁵. Reclamava o escritor na imprensa:

"Qual o estudante que, massacrado pelas eternas *Visitas à casa paterna*, *Meus oito anos* e as próprias pérolas do autor do livro didático, teria condições de se interessar pela melhor literatura brasileira, especialmente a moderna?"²⁶

O moderno conto brasileiro - Antologia escolar surgiria então como um desafogo aos didáticos que conseguiriam incutir o desprazer na leitura, transformando-a em árdua lição a ser cumprida; sem ignorar os textos clássicos, a seleção de João Antônio complementaria outros livros com exemplos recentes de um gênero bastante em voga.

²⁴ Idem, pgs. 151-2.

²⁵ LINS, Osman. **Do Ideal e da Glória - problemas inculturais brasileiros**. São Paulo: Summus.

²⁶ *Osman Lins: prefiro esperar 20 anos antes de julgar a atual literatura brasileira* in **O Globo**, 29/out/1977.

Creio que seria válido comentar contos nos quais a escola é mencionada, pois no caso tratamos de uma antologia que, como vem explicito no seu subtítulo, foi composta com vistas para uma leitura coletivamente adotada na instituição educacional; portanto, a atuação desta se amplia com o importante papel de **intermediária** entre o livro e o leitor o que, a princípio, diferencia-se do caso de, por exemplo, **Os Gestos**, a antologia de Osmani Lins. Assim, cabe aqui uma outra questão, complementar e oposta à formulada acima: *como a escola aparece nos contos escolhidos pelo contista que pretende atingir "o nosso público colegial"?*

A resposta mostra um outro ponto de intersecção entre Osman Lins e João Antônio. Suas investidas *contra* a instituição não constitui grande surpresa, sendo mais uma constatação do que causaram todos os anos de descaso com o item educação: encontrar contos com uma postura diversa, talvez fosse matéria que desse fôlego para mais linhas de discussão. Mas, só para exemplificar citemos, em **Os Gestos**, a evocação negativa de lição de casa (o ensino como fardo) em Lembranças²⁷:

"Minha mãe, na sala, ensinava a cartilha a Isabel, que repetia as palavras, submissa, com um jeito mole. (...) A lição fora recomeçada, a voz incolor de Isabel era um eco triste, repetindo as palavras que minha mãe lhe ensinava."

Quanto ao livro organizador por João Antônio para o ambiente escolar, já destacamos o Vinde a mim os pequeninos, de Tânia Faillace, no qual vimos a perseguição inquisidora ao menino Luciano no contexto de escola estagnada e repressora. Mas outros textos abordam a escola:

- ⇒ Em Minha estação de mar, de Domingos Pellegrini Jr, um menino de 10 anos, durante a viagem rumo ao litoral, compara a experiência desagradável da viagem prolongada com a escola, "a única prisão que eu conhecia", aonde tinha que copiar "200 vezes uma frase". pgs 23-39
- ⇒ Em Meninão do caixote, de João Antônio, a falta de sensibilidade da "professora do grupo da Lapa", seus bilhetes para a mãe com "surras" que se seguiam, foram fatores que

²⁷ in LINS, Osman. **Os Gestos**. pgs 141-8.

transformaram Meninão em um pequeno herói da baixa malandragem, "um galinho de briga", invencível nas mesas de bilhar. pgs 41-58

Por fim, no quarto conto em que a escola aparece - Doutor por correspondência, de Marcos Rey - há, de início, uma apreciação positiva da escola: um aluno adulto (ao menos quanto à idade), maravilhado por poder por correspondência cursar uma faculdade de arquitetura. Mas uma reviravolta desmonta a fachada do curso, alterando os planos do candidato a "doutor".

Assim, eterna vilã entre os pequenos e arapuca para os assalariados, a sala de aula figura como um ambiente imprescindível da formação social na era moderna constituída no século passado. A "*outra modalidade de clausura*"²⁸, ponte mediando a criança e o mundo, se encarrega da preparação de "socialização" do menino, antes apenas inserido no espaço familiar. Mas as atuais e freqüentes críticas que recaem sobre a escola, enquanto intermediária, não se devem tanto à sua obrigatoriedade, e sim ao fato de a escola não conseguir despertar o interesse no que é ensinado ou, pior, por inibir os alunos através de livros ruins e/ou professores desestimulado(re)s²⁹.

Durante a discussão sobre a *literatura infantil*, no ensaio acima referido, Regina Zilberman menciona os quadrinhos em duas ocasiões. Na análise comparativa dessas diferentes formas artísticas, vemos que elas não só compartilham os jovens leitores em comum, mas ainda experimentaram o "*exílio do âmbito artístico*", isto é, o não reconhecimento de um valor estético a princípio identificaria a literatura infantil com a cultura de massas - em especial, a HQ. Em alguns casos, uma conveniente adequação ao gosto da maioria reduziria as distâncias entre as histórias quadrinizadas e os livros, pois alguns deles prenderiam as crianças em uma ciranda de

²⁸ vide ZILBERMAN, Regina. *O estatuto da literatura infantil* in ZILBERMAN, Regina e MAGALHÃES, Lígia. **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação**. São Paulo: Ática, 1982.

²⁹ Um indignado escritor/professor Osman Lins não deixaria de comentar a triste atuação de um colega: "E conheço um professor tão apático que, enquanto os alunos lêem para os colegas meio adormecidos o resultado do seu seminário, ele, o mestre, sentado na última fileira da sala, lê tranqüilamente *O Estado de S. Paulo*."

in LINS, Osman. **Do Ideal e da Glória - problemas inculturais brasileiros**, p. 94.

leitura voltada “para o consumo e para a aquisição de normas” (‘qualidades’ normais na comunicação massificada).

São realmente poucos os quadrinhos que conseguem levar consigo uma assinatura e um estilo reconhecíveis em toda a sua produção, e até mesmo durante o próprio período de existência; por isto, se lhe nega o caráter artístico, considerando-os mera mercadoria, um objeto produzido em abundância para ser vendido em larga escala. Na história de nossa dependência ao sistema capitalista norte-americano, por exemplo, não se poderia ter um marco melhor que a criação do simpático malandro carioca, símbolo de brasilidade, concebido pela ótica dos estúdios Disney. Firmada na década de 40, a lucrativa amizade entre os dois países coloriu-se na apologia do consumo e da indústria cultural através de meios como HQ, cinema e/ou televisão, coqueluches em matéria de qualidade e status para uma burguesia embalada no sonho populista de Vargas:

"A nova aliança deu outras características às relações com os Estados Unidos: a política de boa vizinhança trouxe o presidente Roosevelt ao Brasil e, em outro nível, promoveu o papagaio Zé Carioca, criado por Walt Disney, a símbolo da nacionalidade. Com a anuência final de Getúlio, o capitalismo norte-americano acabou obtendo a concessão definitiva de nosso mercado, que se tornou presa fácil de seus produtos, industrializados e culturais." ³⁰

Em franca expansão, a produção de bens culturais se tornou cada vez mais complexa no período de 1960-70, não se restringindo às formas convencionalmente tratadas como “comunicação de massa”; as editoras de livros - em particular os segmentos voltados para o público infantil - também adotaram recursos agressivos, como a publicidade e a distribuição eficaz, objetivando a venda multiplicada de seus produtos. Isso tudo fica muito facilitado quando unido a um espaço do qual dependeria o sucesso: a escola ³¹.

³⁰ LAJOLO, Marisa & ZILBERMANN, Regina . **Um Brasil para crianças - para conhecer a literatura infantil: histórias, autores e textos**. São Paulo: Global, 1986. p. 123.

³¹ "Quer em termos da agilidade de distribuição, quer em termos de redução de custos possibilitadas por grandes tiragens, são as editoras maiores e já organizadas em função da escola que dominam a fatia maior do mercado, representada pelas vendas intermediadas pela escola.

Como são poucos os quadrinhos de autor, que conseguem fugir da dominação do mercado, no meio da literatura infantil também poucas são as exceções. Jeronymo Monteiro - redator de novelas radiofônicas, com direito a um pseudônimo, *Dick Peter*, e escritor experimentalista dos recursos provenientes de filmes seriados ou dos quadrinhos, entre as suas personagens infantis (que nem sempre se encaixavam no padrão das 'crianças exemplares') - e João Carlos Marinho (valeu-se do tema policial, da ficção científica e do humor), foram alguns exemplos que souberam trabalhar a tendência em voga em seus textos, sem cair na fatal armadilha dos estereótipos ou das fórmulas convidativas de uma cultura enlatada para pronta entrega.

Entretanto, como as autoras de **Um Brasil para crianças** alertariam, ao final do capítulo d'*A literatura infantil brasileira civiliza-se... (1945-1965)*, a incorporação de mecanismos oriundos da indústria de massa, agora no *interior* dos livros destinados às crianças, se expandiria com formato ou roupagens modernas encobrendo mensagens arcaicas. O perigo maior não residia nos quadrinhos, como muitos pregavam na ocasião.

"Se a escola e os educadores começavam a combater a na época tão propalada nefasta influência das histórias em quadrinhos na suposição de que elas prejudicavam a formação do jovem - eles foram incapazes de perceber a infiltração do processo produtivo da cultura de massa na sua aliada mais importante, a literatura infantil.

A inconsciência de todos - da instituição e seus representantes, dos livros e seus criadores - indica a presença maciça da cultura estrangeira,

Confirma se, pois, a perspectiva da escola como instituição aglutinadora do público infantil e juvenil e como grande distribuidora de textos para crianças e jovens."

LAJOLO, Marisa. *Circulação e consumo do livro infantil brasileiro: um percurso marcado*. in **Remate de Males 3**. Campinas: IEL/UNICAMP, junho 1984. p. 76.

Obs.: Vale ressaltar ainda a tendência para a "quadrinização do texto verbal, com balões a serem preenchidos pelos alunos", em um suplemento que serviria como exercício a ser feito após a leitura do livro. Esta 'atividade complementar' foi adotada pela Editora Ática a partir de 1974.

sobretudo a norte-americana, insidiosamente atuante nos mecanismos de produção em série de obras repetitivas e na reprodução de uma ideologia pretensamente progressista, mas, de fato, profundamente encravada na tradição, na aparência nacional e, no fundo, comprometida com a camada dominante da sociedade".³²

Complementando então a resposta da segunda questão, ao criticar a escola direta e indiretamente através dos contos que selecionou (no primeiro caso, o "seu" *Meninão do Caixote* sofria nas mãos de uma "professora da Lapa"), o escritor e organizador João Antônio assumia a sua cumplicidade junto aos leitores colegiais. Quanto à possível inscrição desses textos dentro do "quadro negro", ou a sua inclusão em sala de aula, mais do que permitir o acesso dos alunos à moderna produção em matéria de contos, traria uma pequena e especial fresta para a ocorrência do que Cortázar tinha chamado de *seqüestro momentâneo* - tenso na condensação, além de permeável à ilimitada tradução imagética. O adjetivo **plural** novamente sobressai entre os contos; afinal, eles podem não só enfatizar o traçado "*círculo de giz da dominação burguesa*"³³ como, ao mesmo tempo, vir reunidos em antologia paradoxal, visto estar convenientemente atada ao mediador/ intermediário escolar.

Termino estas anotações recorrendo a uma bela imagem - desnudando um outro encontro proporcionado pela mescla da percepção visual com as palavras - usada por Cortázar e também presente em um livro memorialístico de Graciliano Ramos. Dizia o contista argentino sobre a sua arte: "um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência"³⁴. A mesma junção - da leitura do espaço sideral com a formação composta por meras e assombrosas letras - fora um dia experimentada por um menino, até então aterrorizado diante dos livros. Certo da sua incapacidade em empreender sozinho uma viagem através da leitura, o pequeno Graciliano pedira ajuda a sua prima, Emília; esta, por sua

³² in LAJOLO, Marisa & ZILBERMANN, Regina. **Um Brasil para crianças**, pg 132.

³³ in ZILBERMAN, Regina. *O estatuto da literatura infantil*, p.24.

³⁴ Cortázar, Julio. *Alguns aspectos do conto*, p.154.

vez, valendo-se de um mágico paradoxo, reduziria imensamente as dificuldades do outro ao comparar o feito de ler uma página aberta com o ato infinitamente difícil, mas também possível, da leitura realizada pelos astrônomos diante do céu. Foi assim que a maravilhosa fusão funcionara, em plena aridez do sertão nordestino:

*M*atutei na lembrança de Emília. Eu, os astrônomos, que doidice! Ler as coisas do céu, quem havia de supor?

E tomei coragem, fui esconder-me no quintal, com os lobos, o homem, a mulher, os pequenos, a tempestade na floresta, a cabana do lenhador. Reli as folhas já percorridas. E as partes que se esclareciam derramavam escassa luz sobre os pontos obscuros. Personagens diminutas cresciam, vagarosamente me penetravam a inteligência espessa. Vagarosamente.

Os astrônomos eram formidáveis. Eu, pobre de mim, não desvendaria os segredos do céu. Preso à terra, sensibilizar-me-ia com histórias tristes, em que há homens perseguidos, mulheres e crianças abandonadas, escuridão e animais ferozes.³⁵

³⁵ RAMOS, Graciliano. *Os astrônomos*. in **Infância**. São Paulo: Círculo do Livro. p. 183.

3º conto selecionado: "Recuerdos de
Ipacaray" de Coço Fernando
Atnein

recuerdos de ipacaray

Para Lucienne Samór

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. Disse que o Bituca só falava aquilo pra incomodar ela, que ela vivia andando atrás dele que nem carrapato e ele não via um jeito de se ver livre. E menti que o Bituca tinha me dito que se ela contasse aquilo pra qualquer pessoa ele ficava de mal com ela pra toda a vida. O Bituca era meu amigo, eu sabia tudo que ele pensava e fazia. A Malu saiu correndo, meio chorando, e de repente me deu cansaço de estar ali, a tarde toda, atormentando aquelas formigas tontas com a varinha. Eu tinha que falar com o Bituca.

A tarde tava muito quente, eu acho que era janeiro, e eu fui caminhando pela sombra até a casa dele. Só que quase não tinha sombra, era pouco depois do meio-dia e o chão tava tão quente que eu precisava caminhar me equilibrando no garrão. Quando cheguei na casa do Bituca a mãe dele me disse que ele não tava. Eu perguntei se ela não sabia onde ele andava e ela disse que não, mas se eu encontrasse com ele era pra

dizer pra ele ir já pra casa tomar banho e que se a calça nova tivesse esbragada ele ia levar uma tunda de laço. Eu disse que tava bem, e fui saindo, quando eu já tava quase no portão me deu vontade de perguntar se ela sabia que ele ia fugir com o Grande Circo Robotini, cheguei a ficar de boca aberta, daí eu pensei bem depressa e achei que não devia perguntar aquilo, seria como se eu traísse o Bituca. E ele era meu amigo. Aí eu disse que era sede, que o sol tava muito quente, e a dona Laurita foi muito boazinha, falou que ia buscar um copo d'água gelada. Eu tava mesmo com muita sede, mas quando ela voltou com o copo eu já tinha corrido até a esquina. É que eu não aguentaria não dizer nada enquanto ela ficava ali, encostada na porta, me olhando de dentro daquele vestido de florzinha azul. 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 eu estaria traindo o Bituca, e essas coisas todas faziam uma baita bagunça na minha cabeça, então eu saí correndo pra ir até o circo. 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.

Eles tavam desmontando tudo quando cheguei lá, eles iam embora aquela noite. Tinha uma porção de cordas e caixotes e ferros e umas coisas que eu não me lembro. Uns homens sem camisa já tinham baixado a lona e bem no meio tinha ficado um círculo sem capim, tava cheio de garrafa, ponta de cigarro, papel de chocolate, pacotinho de pipoca vazio, um monte de porcaria. Tinha cheiro de bosta de cavalo e só fazia sombra do outro lado das carrocinhas onde moravam os borlantins. Aquele solação tava me doendo na cabeça e aquele cheiro de bosta quente e suor de cavalo, catinga de macaco, de leão e de gente grande me dava vontade de vomitar. Tinha uma porção de homens mexendo naqueles troços todos e uns piás espiando e fui me chegando sem coragem de perguntar pelo Bituca. Aí de repente eu vi ele na sombra duma carrocinha, ao lado da palmeira, conversando com Rúbia, a trapezista. O Bituca já era grande, mas a tal de Rúbia tava dando sorvete na boca dele, que nem um bebezinho. Eu cheguei e disse sem respirar:

— 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.

Acho que ele não ficou muito contente de me ver, porque me olhou daquele jeito enviesado que ele só olhava quando não tava gostando de alguma coisa, vezenquando ficava até meio vesgo. Aí a Rúbia foi e perguntou se eu não queria um pedacinho de sorvete e falou que eu não devia andar descalço e sem chapéu naquela mormaceira. Eu olhei bem pra ela e disse que não, que muito obrigado, que não carecia. Foi difícil olhar bem pra ela porque ela era muito bonita, toda loirosa e perfumada, e eu ficava sempre pensando como ela conseguia fazer aquele rebuceteio com as mãos quando estava lá em cima, antes de se jogar no ar, com o maiô de lantejoulas brilhantes. As mãos dela eram muito brancas e tinham umas unhas vermelhas, as mais compridas que eu já tinha visto. Ela falou que eu era muito educado, e foi amassando o copinho de sorvete com aquelas unhas vermelhas, e fez um barulhinho assim: *rrrráááck!* — 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. Aí a Rúbia pegou uma *Cinelândia* com a Ava Gardner na capa e começou a folhear, fazendo aquele rebuceteio com as mãos antes de virar cada página. Ela era ainda mais bonita que a Ava, mesmo sem o furinho no queixo. Eu fiquei por ali, estralando as juntas dos dedos como o Bituca tinha me ensinado, e a Rúbia foi e pegou um maço de Hudson com ponta do bolso e deu um pro Bituca, pegou outro e me ofereceu, eu disse que não, obrigado, e ela perguntou se eu tinha fogo, e eu disse que não, e quase ia dizendo obrigado de novo quando o Bituca falou que ia buscar uma coisa e já voltava e me pegou com força pelo braço e foi me puxando pra perto da jaula do leão.

— Bituca — eu disse —, a Malu me contou que tu vai fugir com o circo.

Ele disse que ia mesmo e pediu o fogo pra um homem sem camisa que vinha passando. Eu nunca tinha visto o Bituca fumar antes. Vinha uma catinga forte da jaula do leão e eu ainda tava sentindo aquele perfume forte que a Rúbia usava, a catinga 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.

— Bituca, a dona Laurita vai sentir a tua falta.

— Que me importa — ele falou, e jogou mais fumaça na minha cara. — Agora vou ser borlantium e ninguém tem nada com a minha vida.

— Não joga fumaça na minha cara — eu pedi. — Eu também vou sentir a tua falta.

— Por que tu não vem junto?

— Tu tá falando sério?

— Claro que tô.

Eu não sei se era aquele monte de cheiros misturados na minha barriga ou o convite do Bituca — mas naquela hora eu cheguei a ter uma tonturinha e quase me encostei na jaula cainguenta.

— 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.

— Pode sim. Eu falo com a Rúbia, ela deixa tu ir no carrinho dela. Já falei com ela. Vamos nós três.

— Nós três quem?

— Eu, a Rúbia e o Saul. Naquele carrinho rosa lá.

Eu olhei pro lado do carrinho. A Rúbia tinha acendido o Hudson e tava de prosa com um sujeito musculoso, de barriga cabeluda e cabeça raspada, meio parecido com o Lothar, encostado na palmeira. Ela usava um *short* vermelho bem curtinho, que nem o da Nyoka, a Rainha das Selvas, e de longe parecia ainda mais bonita que na parte onde a mocinha morre, em *O Céu Uniu Dois Corações*, que a dona Laurita chorou e disse que ela podia ser uma desfrutável e andar retocando com todo o regimento, mas que era tão boa atriz quanto a Loretta Young. E a dona Laurita entendia de artistas. A Rúbia se abanava com a *Cinelândia* e apontava pra nós, eu e o Bituca.

— Me dá o cigarro — pedi.

Dei uma tragada forte e fiquei olhando pro Bituca, soltando fumaça pelas ventas. A calça nova dele tava toda esbragada e xixelenta. Puxa, ele era meu amigo e eu acreditava nele. O Bituca era bacana, nunca tinha me dito uma mentira. Eu

tive vontade de ficar ali com ele, de ir embora no carrinho rosa, com Rúbia, Bituca e o domador parecido com o Lothar. Mas a tragada que dei no cigarro terminou de me esculhambar o estômago. 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?

Eu pensei na dona Laurita, com aquele vestido de florzinha azul, depois pensei na Malu, com a perna fina e o carpim sempre escorregando, e pensei também em mim mesmo, atormentando as formigas. Eu só fazia essas besteiras — cravava espinho de bergamoteira no bumbum delas, matava passarinho com bodoque, jogava sal em lesma, fazia círculo de fogo em volta de escorpião e lacraia — quando o Bituca não tava comigo. Quando a gente andava junto ele inventava teatrinho de caixa de sapato, subia em árvore, fugia pra brincar no rio, me emprestava gibi, me dava figurinha do *Idolos da Tela* e tudo. 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 borlantiums, 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. 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. Quando ele falou isso tive certeza que o Bituca era mesmo meu amigo, e tive vontade de abraçar ele, mas precisei sair correndo pra não vomitar ali mesmo, na frente do domador com a cabeça raspada e da Rúbia com aquela *Cinelândia* e aquele Hudson nas mãos de unhas vermelhas.

Só fui vomitar lá adiante, quase no portão da minha casa, embaixo das unhas-de-gato. Aí quando eu entrei na cozinha a minha mãe viu que eu tava muito branco e perguntou o que eu tinha. Eu disse que não era nada, mas ela viu que a minha camisa tava toda respingada de vômito e a minha boca fedendo que nem a jaula do leão. E quando eu pensava nisso mais me dava vontade de vomitar, e eu vomitei, me lembrando do perfume da Rúbia, da cabeça do Lothar, do Hudson com ponta, do cheiro de bosta quente de cavalo. A mãe me botou na cama, chamou o médico e o meu pai e ficaram os três fa-

zendo uma porção de perguntas. Mas eu não traí o Bituca. Menti que tinha comido pitanga verde e ficado no sol quente, eles podiam me matar que eu não ia dizer nada nunca. Não consegui dormir direito, e no dia seguinte eles não me deixaram sair da cama e eu fiquei o dia inteiro lendo gibis, tomando guaraná com bolachinha champanhe e pensando num jeito de perguntar pelo Bituca sem que eles desconfiassem. Mas de tardezinha bateram na porta do quarto e o Bituca entrou com uma porção de gibis embaixo do braço.

— Me disseram que tu tava doente e eu trouxe isso daí pra tu ler — ele disse, jogando os gibis em cima da cama.

— Ué, tu não ia fugir com o circo?

Ele não respondeu, perguntou se podia beber um pouco de guaraná e comer bolachinha champanhe. Eu disse que podia, vi que ele não queria falar e não insisti, fiquei fingindo que tava muito interessado nos gibis que ele tinha trazido, mas eu já tinha lido quase todos, menos um *Mandrake* e um *Durango Kid*, que eu nem gostava muito, só correria e tiroteio. Aí de repente ele disse furioso:

— 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.

Ele parecia muito triste, dum jeito que eu nunca tinha visto. O tempo todo me olhava com aquele olho enviesado, meio vesgo. Eu deixei ele ir bebendo o guaraná e comer mais da metade do pacote de bolachinha. Depois mostrei pra ele o almanaque novo do Super-Man que o meu pai tinha trazido, perguntei se ele já tinha lido e ele falou que não gostava do

Super-Man. Eu falei que no dia seguinte, quando eu melhorasse, a gente podia ir tomar banho no Uruguai. Ele disse que achava que amanhã ia chover. Eu disse que não fazia mal, que se chovesse mesmo, e não tava com jeito, a gente podia chamar a Malu e brincar de teatro no porão a tarde inteira, ela sabia *A Ré Misteriosa* decorealariado. Ele disse que já tava cheio de teatro, que tinha rato no porão, que a Malu era uma chata de perna fina, que *A Ré Misteriosa* era muito besta. Eu suspirei e disse que tinha conseguido a June Allyson, a Debbie Reynolds e a Fada Santoro pro álbum de *Idolos da Tela* dele. Ele disse que não tava mais colecionando figurinha e daí a gente ficou calado uma porção de tempo. Era quase de noitezinha, e a essa hora a radiola do circo começava a tocar *Re-cuerdos de Ipacaray*, que era sempre a primeira música e vazequando a Rúbia cantava no Big Show de domingo. Mas agora o circo tinha ido embora e o silêncio era muito grande. Ele devia estar pensando o mesmo que eu, porque de repente apagou o cigarro, jogou a ponta pela janela, acendeu outro e ficou abanando a fumaça com o almanaque do Super-Man. Eu pensei que se ele não gostava mais mesmo daqueles brinquedos todos eu ia ter que passar o resto da minha vida atormentando formigas embaixo da goiabeira. E quase fiquei doente de novo, só de pensar. O Bituca era bacana, era meu amigo — e eu precisava consolar ele de qualquer jeito. Então eu disse:

— Não fica assim, Bituca. O Robotini não é o único circo do mundo. Ano que vem chega outro e daí tu foge com ele. Pode ser até que desta vez eu tome coragem e vá junto contigo.

— O ano que vem — ele resmungou, olhando enviesado e soltando a maldita fumaça do maldito Hudson bem na minha cara —, o ano que vem. Falta muito pro ano que vem. Eu devia era ter fugido com o Robotini mesmo. Mas agora é muito tarde.

— Mas vem outro — eu insisti. — E aí eu vou junto contigo.

— Não. É muito tarde. E não é só o circo. Aquela vaca da Rúbia. Mulher nefasta, me apunhalando cobardemente pelas espáduas (ele vazequando falava que nem nas peças — acho que era influência da Rúbia e do Saul). Tu é muito jovem pra entender minha desdita.

Ele tomou o último gole de guaraná. Depois apagou e jogou o outro Hudson pela janela e disse que ia dar uma volta.

Antes que ele fosse embora eu ainda tentei dizer mais alguma coisa. Acho que ia falar na Rúbia. Mas ele me olhou torto e antes de bater a porta repetiu que era muito tarde, que agora era tarde demais. Eu abri o almanaque do Super-Man, tentei ler mas não consegui. Naquela tarde eu tava achando a Mirian Lane, o Perry White e o Jimmy Olsen bestas demais por não descobrirem nunca que o Clark Kent é o Super-Homem.

in ABREU, Coleo Fernando.

Pedras de Calcutá São

Paulo Alfa-Omeu,

1977.

3. O crescimento e a quebra de uma cumplicidade em meio a heróis

Antes de partir para a análise do terceiro conto - *Recuerdos de Ipacaray*¹ - transcrevo um possível diálogo entre dois meninos numa rua qualquer do Brasil, inscrito em outro texto do mesmo autor, Caio Fernando Abreu:

- 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?²

Gotham 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

¹ ABREU, Caio Fernando. in **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Alfa-Omega, 1977. pgs 77-84.

² ABREU, Caio Fernando. *Fuga* in **Mel e Girassóis**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. p. 13.

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 suas brincadeiras e em seu linguajar, trazendo essas criações para junto de seu universo imaginário. O conto de Caio F. Abreu, *Recuerdos de Ipacaray*, se apóia muito nesta “cumplicidade natural entre meninos” que, como o *Luciano* de Tânia Faillace, há algum tempo fantasiavam com imagens provenientes do *mass media*.

As principais diferenças entre este texto e os dois anteriores são:

- I. a narração agora é feita em primeira pessoa - um 'eu' não nomeado, menino ainda, que encontramos brincando sozinho no início de uma tarde ensolarada;
- II. o tempo estabelecido para o enredo situa-se em algum ponto do passado;
- III. as histórias em quadrinhos não constituem elementos marginalizados ou de discórdia, separando posturas antagônicas de crianças e adultos.

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...*”

Interrompido bruscamente por Malu e pela notícia da iminente fuga do seu melhor amigo, Bituca, o pequeno protagonista dá início a 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.” (pág. 77).

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; necessário um encontro urgente com Bituca.

Enquanto isto, uma tarde quente, incômoda e impossível de ser ignorada é descrita com precisão, revelando uma companhia importante no encaixo do garoto. O tempo, neste conto, será decisivo: 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” (p.78):

"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."

Os conectores assinalados, operando como encadeadores em uma relação argumentativa de *contrajunção*³, 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 - que, por sua vez, fora 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 sequência dos períodos emitidos.

Para terminar a expressão da confusão mental em que nos introduz este 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

³ 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.

citados pelas referências às iniciais de seus nomes). Em resumo, a invocação seria um dos caminhos ⁴ 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." ⁵

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 Marvel ⁶. Herói por herói, bem como dizer Shazam ou Kimota não são trocas tão

⁴ "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.

⁵ GOIDA (Hiron Cardoso Goidanich). **Enciclopédia dos quadrinhos**. PortoAlegre: L&PM, 1990. pg. 38.

⁶ 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.

relevantes no caso, mas convém assinalar a mescla feita pelo menino, que as invocou como um recurso seguro e necessário: na ocasião, ele *ainda podia unir realidade e fantasia* num só plano, sem preocupar-se muito com a coerência e/ou eficácia desta ligação.

No circo, que já estava sendo desmontado para a viagem noturna, o picadeiro se despia dos brilhos do espetáculo, abrindo espaço para a sujeira em meio ao “círculo de capim”. Finalmente o encontro com Bituca e nova surpresa: o protagonista-narrador estranha a proximidade entre o amigo e a trapezista, e entre os 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, *Bituca*, 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 segue-se um fuzilante "olhar enviesado" do amigo, cujo silêncio apenas seria quebrado pelas interpelações da trapezista em discurso indireto, mesmo recurso utilizado no registro das conversas anteriores, travadas 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."p.79

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 considerados inseparáveis, sem segredos) tem início a busca, que tem como consequência a **constatação da existência de mudanças na amizade**, mudança também expressa na surpresa do

narrador: Bituca fumando?! ("*Eu nunca tinha visto o Bituca fumar antes*"), o que termina por colocar os amigos frente a frente.

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-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.

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

Diante da pergunta "*Por que tu não vem junto?*", a resposta negativa soa com uma certeza, embora ainda não compreendida e apenas pressentida pelo 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" p 80

O diálogo acima, verossímil entre meninos de mesma idade e série escolar, já traz a marca de uma diferença, incompreensível para ambos, mas já presente entre as palavras trocadas: um deles pode fugir com o circo, enquanto que o outro afirma, categoricamente, a impossibilidade de fazer o mesmo. No entanto, buscando a amizade, tão cara e certa para o “eu”-protagonista, ele ainda procura estabelecer contato com aquele novo mundo, que é agora o mundo de seu amigo de infância; 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

Selvas⁷; e o domador Saul - "*musculoso, barriga cabeluda e cabeça raspada*" p. 80 - remete à imagem de mais uma personagem dos gibis: Lothar, o príncipe africano, guerreiro e companheiro das aventuras do mágico Mandrake e da princesa Narda.

Na tentativa de seguir o amigo, o "eu" reafirma a amizade impar, 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*" p. 80. Embora cogitasse a hipótese de acompanhá-los "no carrinho rosa", o desconforto, somado com os cheiros irritantes, logo chama o narrador de volta para a certeza de 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?" p. 81

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, talvez por isso, o diálogo aparece aqui 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." p. 81

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

⁷ 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.

O protagonista apenas se livra do mal-estar após o retorno ao lar. Lá, em meio às perguntas, ele mantém fidelidade ao juramento feito, não “traindo” Bituca. A recuperação é tranquila, até a visita surpresa 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... Até o momento em que, novamente, as falas surgiram expressas na *forma direta*, com o desabafo acerca do impedimento da fuga.

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*" (p. 82 - *obs.*: os grifos são meus) - abririam espaço para uma segunda separação: nas linhas que se seguem, afora a tentativa de consolo por parte do narrador, o emprego de falas indiretas, um par opositivo - formado pelos advérbios temporais sempre (*no discurso direto de Bituca*) e nunca (*no indireto do "eu"*, uma disparidade no diálogo) - 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 voltar a atividades como torturar 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. Mas, *novamente*, uma frase de Bituca alude à questão do tempo, como um marcador 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 pronto para a caminhada solitária, inclusive com algumas palavras finais “solenes” - "*(...) 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, como repete várias vezes e sob várias formas que - "*O Bituca era meu amigo, eu sabia tudo que ele pensava e fazia.*" A fuga com o circo, plano que o protagonista-narrador demonstraria ignorar, dá início a um inevitável processo individual de crescimento, ao

longo do qual ocorrem separações, bem como questionamento de valores e atitudes, outrora inquestionáveis.

O conto sugere ainda que a criança resiste, 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, um “falar indiretamente”. As distâncias chegam até o ponto em que, entremeando os dois discursos, um silêncio pesado acabe 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 despercebido, 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 longínqua evocação noturna em “*eles iam embora aquela noite*” p. 78, e a menção do funcionamento costumeiro ocorrer apenas “**quase de noitezinha**”, quando a primeira música abriria 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).”⁸

Existe uma outra versão do texto no argumento das *Fenícias*, de Eurípedes⁹. 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 este 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*;

⁸ GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S.A. p. 128.

⁹ “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.

- os discursos indiretos sempre aparecem quando o narrador conversa com alguma das **três personagens femininas** - Malu, D.Laurita, Rúbia - ou com uma **triade, 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!**;
- a mistura intragável de cheiros: “a catinga 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.”pgs. 79-80 (*Obs.:* até este ponto, o três ainda era referido indiretamente);
- convite de Bituca: “- (...) Vamos nós **três**. / - Nós **três** quem? / - **Eu, a Rúbia e o Saul**. Naquele carrinho rosa lá.” p 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.” p 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 trai o Bituca. Menti que tinha comido pitanga verde e ficado no sol, eles podiam me matar que eu **não** ia dizer **nada nunca**.*” p.82. Na composição sonora não/nada/nunca de novo o autor provoca uma *aliteração* na frase - o que reforça a certeza do “eu” quanto à impossibilidade em trair 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/mestre Jesus ¹⁰.

¹⁰ “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

Assim, vemos 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*”/p.77) fazem, assim, parte de um “processo de deslocamento para um crescer solitário”, ou seja, sem a companhia do outrora inseparável Bituca. Sendo então o **processo de crescimento** descoberta individual, os amigos das brincadeiras infantis não podem continuar próximos e, deste modo, os caminhos se bifurcam pelas idéias distintas que cada um cultivava sobre o que definia como “ser adulto”

Um tenta partir em busca das aventuras que vislumbra no circo, onde atuaria no palco com trapézio e cavalos, sendo as portas de fuga abertas por uma bela mulher. O outro, narrador, consegue, ao final, apreender com clareza o significado de “crescer”, o que não causa maiores surpresas pelo fato de que este narrador vai sentindo as mudanças prenunciadas ao longo do texto - como por exemplo, o 'mal-estar', repleto de odores e pensamentos contraditórios, refletindo fisicamente a confusão e as dúvidas internas que o acometiam.

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, ou a sua condição inicial; mas, apesar destas reminiscências e, por assim dizer, recaídas, foi ele quem compreendeu, mais profundamente do que o outro, em que consistia *deixar de ser criança*. A confirmar isso, temos sua recusa da 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.

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.

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 melhor, 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 ¹¹, o 'eu' narrador entra em sintonia com as sutis e profundas mudanças que vira e que sofrera, conseguindo superar a falsa segurança em torno da qual o herói quadrinizado se esconderia para sempre.

¹¹ "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 terno, 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.

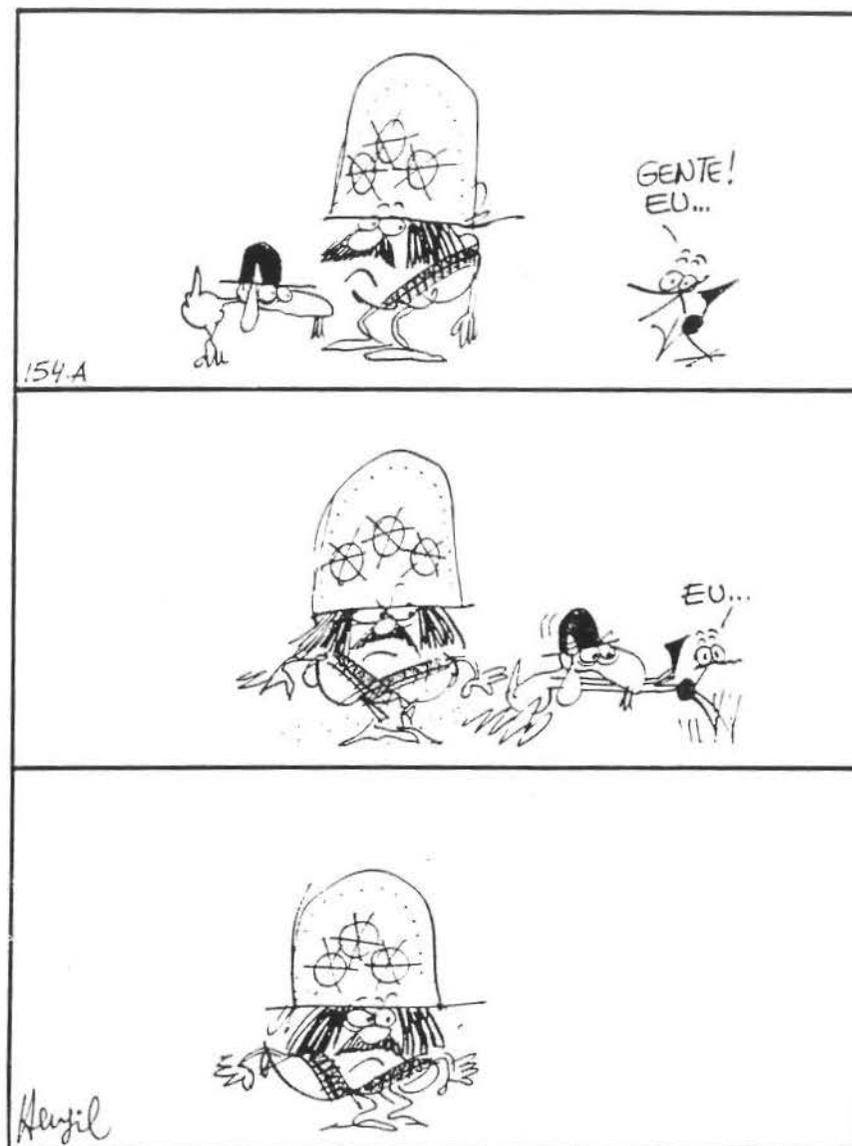
Nota introdutória

A revista Fradim 12 iniciou o trabalho em conjunto de colunas-escritas e quadrinhos, que seria mantido até o último número da publicação (nº 31 - dez/1980).

A parte escrita era dividida em duas seções: Cartas de um subdesenvolvido e Fala, leitor! Transcrevo algumas respostas do desenhista, pois a primeira seção foi posteriormente reunida em livro, Diário de um Cucaracha, o que facilita o seu acesso.

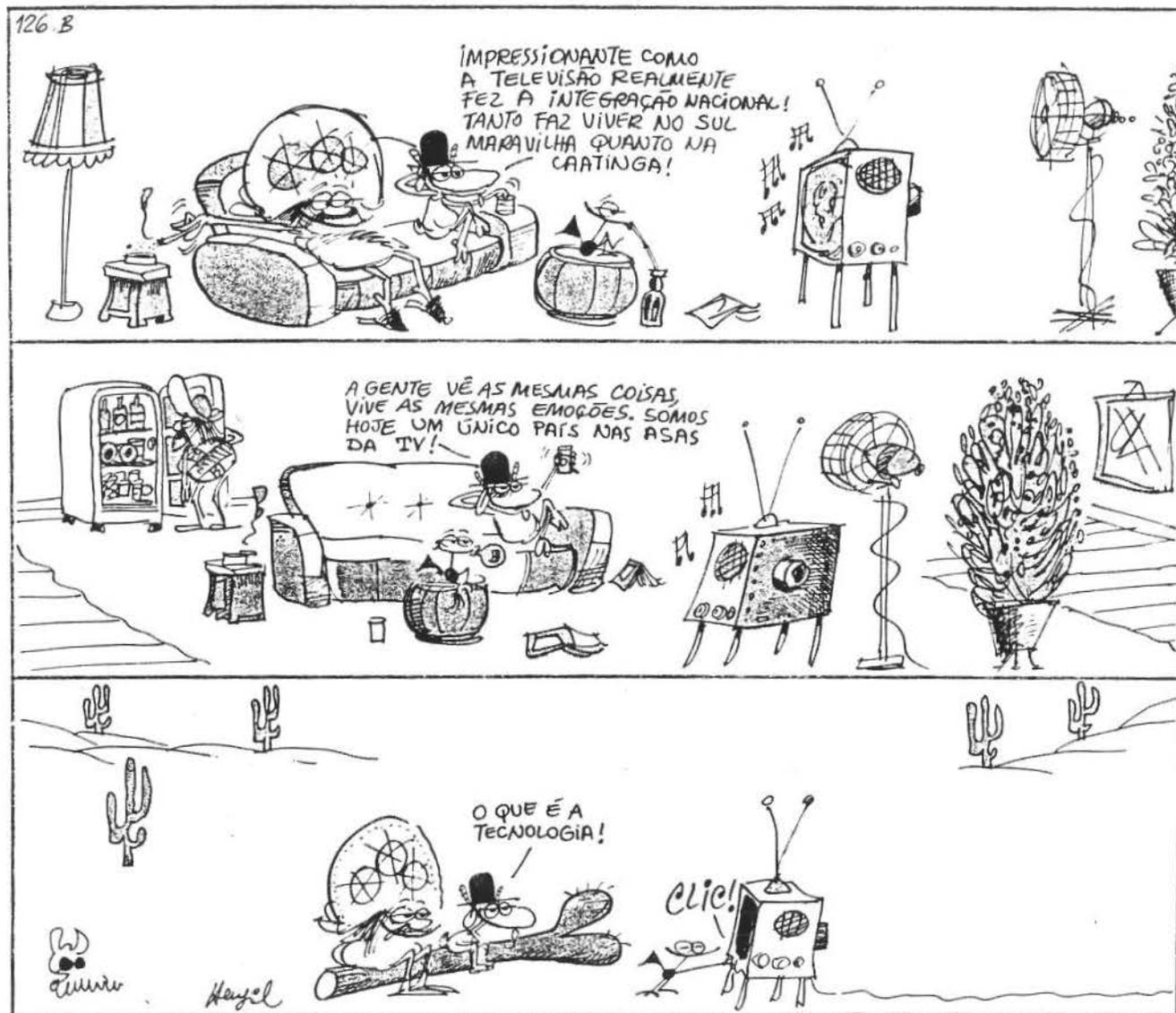
A reunião de alguns quadrinhos ficaria 'esvaziada' se não fosse também resgatado o Henfil das cartas, pois apesar de a palavra ter sido passada para o leitor - com o título convidativo para o 'bate-papo' informal - foi o artista quem mais utilizou o espaço do Fala.

As colunas acompanharão os quadrinhos de Zeferino, que fora seu 'companheiro' mais assíduo. A ordem cronológica de publicação das respostas foi mantida, o que não vale para os desenhos, dispostos mais livremente junto ao texto da dissertação.



FALA LEITOR!

O Fradim baixim no seu início era a reação, a explosão. Normalmente provocado pelo Cumprido, ele ia e quebrava o pau. Ele era o fim da historinha. Veio a Censura prévia no Pasquim e o desenvolvimento dos fradins foi paralisado. Tenho certeza até que ele ficou se repetindo, marchando sem sair do lugar. Quando o Fradim saiu do Pasquim e veio para sua própria revista é que muita coisa mudou. Descobri que aqui ele tinha dezenas de páginas para trabalhar. E vi então que, pelo fato de ter uma página no Pasquim, o Fradim tinha que dar o recado rápido. Era mais cartum, piadinha, xiste. E não havia tempo (espaço) para ele mostrar, quando relaxado, sua personalidade inteira. Era como se ele estivesse ali só para gravar um quadro no Fantástico. Na revista ele tinha agora tempo (espaço) para deixar passar as informações menos comprometidas com a gag final. (...) E chegamos lá: o baixim evoluiu na sua ação. Observem que ele não faz mais o fim da gag. Ele está atuando como provocador de situações. ☑



"Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa - a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes - então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada."

Clarice Lispector

A paixão segundo G.H.

2. Esquadrinhando os recorrentes enquadramentos

1. Entre Histórias e estórias

Em recente artigo intitulado *Rosa protege a história com suas estórias*, o cineasta Amaldo Jabor relembrou seu único encontro com Guimarães Rosa. Na ocasião, três jovens - Jabor, Glauber (Rocha) e Cacá (Diegues) - chegaram para a entrevista "carregados de realismo crítico na alma, encharcados de entusiasmo pelos temas políticos. (...) Movia-nos, na época, a esperança compacta em um futuro, como se fôssemos o sal da terra, como se o absoluto fosse parir-se de nós. Éramos assim em 1963." ¹

O comentarista de 92 não esconderia o misto de frustração, decepção e perplexidade que experimentara diante das respostas de Rosa, que na época lhe soaram avessas, equívocas, até deslocadas em meio à conversa desenrolada naquela tarde. O espaço do encontro também não parecia ajudá-los, pois fora na divisão diplomática do Itamaraty onde o escritor trabalhava. Conhecida como "Fronteiras" era palco convidativo para brincadeiras com limites ou extremos, além de sintonizada com a recepção escorregadia do escritor diante dos revolucionários planos que lhe foram apresentados.

"E aí começou nosso sofrimento. Rosa não correspondeu à nossa efusão de "companheiros", nós que chegávamos como um time, um trio maravilhoso, que esperávamos um espelho que nos revisse.

Rosa nos recebeu com risonha displicência. Não eram três representantes do "sal da terra" quem ele saudava. Eram apenas três jovens cheios de um reducionismo absolvido pela urgência política dos 60. E Rosa nos fazia sofrer. E falou de Plotino (quem era? não

¹ JABOR, Amaldo. *Rosa protege a história com suas estórias* in **Folha de São Paulo**, 24 de novembro de 1992.

sabíamos) e falou uma frase em alemão e ria muito de nossas palavras escolhidas a dedo. Começamos a achar o Rosa meio pedante. Eu, pelo menos. E, visto da minha ira, ele parecia desperdiçar o "essencial" com filigranas, parecia que ele "se perdia" em europeís rococós, como as sancas (sic) do Palácio do Itamaraty. Comecei a achar que o Rosa ali na minha frente estivesse sendo vítima de um desvio de "desnecessidades", de supérfluos."

A seriedade dos rapazes, representantes da geração dos anos 60/70, esbarrou na figura risonha de Rosa e suas estórias. Enquanto aqueles queriam tratar da História, com o H acentuadamente maiúsculo e altaneiro, seu interlocutor insistia em reles "estórias", contadas casualmente como ocorre com as anedotas; uma destas, em especial, marcaria com tamanha intensidade o jovem Jabor que permanece na memória do homem que, mais tarde, a recontaria.

"Ai o Rosa, a propósito de uma conversa sobre "racionalidade", sobre literatura engajada, sobre sei lá bem o quê, contou uma "estória". Até hoje lembro que ele ria enquanto falava e observava nossa reação. Era a estória de um louco que estava com o ouvido grudado numa pedra durante horas, em posição de atenta escuta. Um passante ficou curioso e perguntou o que ele estava ouvindo. O louco mandou o outro escutar. O sujeito colou o ouvido na pedra. "Não estou ouvindo nada", disse. O louco replicou: "Pois é; está assim há horas". Rosa ria, provocativo."

O caso do louquinho, um "louco de pedra" no mais cabal sentido, seria novamente aproveitado por Rosa no primeiro dos quatro prefácios do livro de contos **Tutaméia** (*Terceiras estórias*, 1ª ed. em 1967). Em *Aletria e Hermenêutica*, o crédito da narrativa é transferido para Manuel Bandeira, que narrara em **Andorinha, Andorinha** o inusitado descobrimento feito pelo paciente do "Hospício de Alienados". Um exemplo de que, mesmo nos atos inusitados, "nem é nada excepcionalmente maluco":

"Afinal de contas, a parede são vertiginosos átomos, soem ser. Houve já até, não sei onde ou nos Estados Unidos, uma certa parede que irradiava, ou emitia por si ondas de sons, perturbando os rádio-ouvintes etc. O

universo é cheio de silêncios bulhentos. O maluquinho podia tanto ser um cientista amador quanto um profeta aguardando se completasse séria revelação. Apenas, nós é que estamos acostumados com que as paredes é que tenham ouvidos, e não os maluquinhos.

Por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que seu entrelimite é tão tênue. E não será esse um caminho por onde o perfeitíssimo se alcança? Sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso." ²

O ternamente referido por Rosa como sendo o *maluquinho* poderia, na verdade, enxergar/ouvir/sentir, em suma captar através de sentidos diferenciados, muito além do que conseguiriam as pessoas ditas normais; e, a explicação para esta percepção aguçada em um "desequilibrado" residiria justamente na sua condição mental vantajosa, visto que nela inexistem as barreiras da lógica ou do ridículo se interpondo em qualquer caminho desejado. A *liberdade*, palavra muitas vezes utópica quando empregada no mundo racional, poderia então decorrer nas ações mais estranhas.

Igualmente 'estranhos' e irreais pareceram Guimarães Rosa e suas respostas, na referida tarde com Jabor, Glauber e Cacá. Se tomarmos como base o prefácio de **Tutaméia**, os desvios não seriam apenas 'provocações' gratuitas, mas sim uma opção pelo papel do *maluquinho da estória*, contrapondo-se assim na *maluquice* aos três quixotescos heróis.

"Começamos a odiá-lo, porque onde falávamos em "camponês", ele vinha com uma anedotinha de caboclo; onde falávamos em épica, ele vinha com rasteiras anedotas do sertão, falava em ervinhas, em nome de passarinho que ele viu cantando num raminho.

Esperávamos dele uma secura de Graciliano Ramos (que talvez nos tivesse escorraçado, se vivo fosse) e ele nos devolvia uma profusão

² ROSA, João Guimarães. *Aletria e Hermenêutica* in **Tutaméia**. 6^a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. pgs 7 - 17.

floral, guirlandas, jogos de palavras e de equívocação. O tempo todo Rosa nos "equivocou", como um analista laciano.

Em dado momento, o Glauber começou a rir com os dentes em ponta-de-faca (Glauber tinha dentes afiados de índio). Glauber tinha sacado o lance."

Guimarães Rosa teria "aberto um buraco em nossas certezas" com a opção pelo lado cômico que todas as situações podem esconder. E, aproveitando-se ao máximo desta aparente inocência do riso, o escritor posteriormente falaria ou discorreria sobre a *História* - justificando a sua redução para o patamar inferior de *estória*, em especial a de cunho anedótico.

"A ESTÓRIA não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra "graça" guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural e de atrativo. No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento."³

A conclusão positiva de Arnaldo Jabor acerca de seu único encontro com Rosa - "Rosa nos tinha dado o melhor, naquela tarde de 1963" - demoraria muito para ser retomada e

³ idem, p. 7.

finalizada; precisamente vinte e nove anos teriam ainda que passar na vida do cineasta: "Hoje, muitos anos depois, Rosa terminou nossa conversa de 1963" - completada enfim com a leitura do prefácio de **Tutaméia**, mencionado no artigo.

As reações de perplexidade e recusa, conseqüências do inusitado encontro, são tão desculpáveis quanto compreensíveis; o jovem apenas teria rechaçado o que lhe parecia incoerente, ou uma loucura sem pé nem cabeça. Descrever uma experiência de estranhamento diante das palavras de Rosa interessa-me como mote para o próximo texto, Quadrinho de estória⁴, no qual Rosa parece *brincar* com o modo de contar próprio das histórias quadrinizadas, trazendo no título não apenas a inversão da chamada "história em quadrinhos", como ainda subtraindo sua principal característica, ou seja, a leitura seqüencial da narrativa, pois este quadrinho está no singular e em separado dos demais enquadramentos.

⁴ ROSA, Guimarães. *Quadrinho de estória* in **Tutaméia**, op. cit., pgs 138-141.

4º conto selecionado

"Quedinho de Estêvão" de

José Guimarães Rosa.

A QUALQUER mulher que agora vem e está passando é uma do vestido azul, por exemplo, nova, no meio do meio-dia, no foco da praça. Todo-o-mundo aqui a pode ver — para que? — cada um de seu modo e a seu grau. Mais, vê-a o homem, mãos vazias e pássaros voando, cara colada às grades.

Só em falsificado alcance a apreende, demarcada por imaginário compartimento, como existir da gente, pessoa sozinha numa página. Ela não se volta, ondulável de fato se apresse, para distância. Vexa-a e oprime-a a fachada de frente que dita tristeza, uma cadeia é o contrário de um pombal; recorde, aos despreocupados, em rigor, a verdade.

Construção alguma vige porém por si triste, nem a do túmulo, nem a da choupana, nem a do cárcere. Importe lá que a mulher divise-se parada ou caminhando. De seu caixilho de pedra e ferro o olhar do homem a detém, para equilíbrio e repouso, encentrada, em moldura. Seja tudo pelo amor de viver.

A vida, como não a temos.

Aqui insere o sujeito em retângulo cabeça humana com olhos com pupilas com algo; por necessitar, não por curiosidade. Via, antemão, a grande teia, na lâmpada do poste, era de uma aranha verde, muito móvel, ávida. De redor, o pouco que repetidamente desperdiça-lhe a atenção: nuvens ultravagadas, o raio de sol na areia, andorinhas asas compridas, o telhado do urubu pousado; dor de paisagem. O céu, arquiteto. Surgindo e sumindo-se rua andantes vultos, reiterantes. A vida, sem escapatória, de parte contra parte.

Ele espia, moço que se notando bem, muito prisioneiro, convidado ao desengano. Espreita as fora imagens criatu-

ras: menino, valete, rei; pernas, pés, braços balançantes, roupas; um que a nenhum fulanamente por acaso se parece; o que recorda não se sabe quando onde; o homem com o pacote de papel cor-de-rosa. Ora — ainda — uma mulher. A figura no tetrágono.

A do vestido azul, esta, objeto, no perímetro de sua visão, no tempo, no espaço. Desfaz o vazio, conforma o momentâneo, ocupa o arbitrário segmento, possível. Opõe-se, isolante, ao que nele não acontece, em seu foro interno; e reflexos nexos. Apenas útil. Não ter mais curiosidade é já alguma coisa. O preso a vê. Mas, transvista, por meio dela, uma outra — a que foi a — que nunca mais. Seu coração não bate agradecimentos.

Da que não existe mais, descontornada, nem pode sozinho lembrar-se, sufoca-o refusa imensidão, o assombro abominável. Ele é réu, as mãos, o hálito, os olhos, seus humanos limites; só a prisão o salve do demasiado. Sempre outra vez tem de apoiar, nas tão vivas, que passam, a vontade de lembrança dela, e contemplo: o mundo visto em ação. Assim a do vestido azul, em relevo, fina, e ai eis, salteada de perfil, como um retrato em branco, alheante, fixa no perpasso. Viver seja talvez somente guardar o lugar de outrem, ainda diferente, ausente. O sol da manhã é enganoso meio mágico, gaio inventa-se, invade a quadrada abertura por onde ele é avistado e vê, fenestrecia. Era bom não chover.

Desde que diluz, tem ele de se prender ali mais, ante onde as repassantes outras mulheres, precisas: seus olhos respiram de as achar de vista. O sol se risca, gradeado, nasce, já nos designios do despenhadeiro. O absurdo. Pensa, às vezes, por descuido e espinho. A amava... — e aquilo hediondo sob instante sucedera! — então não há liberdade, por força menor das coisas, informe, não havia. A liberdade só pode ser de mentira.

A pequena fenda na parede sequestra uma extensão, afunda-a, como por um óculo: alvéolo. A do vestido azul nele entrepaira; espessa presença, portanto apenas visível. Assusta, a intransparência equívoca das pessoas, enviadas. Elas não são. A alma, os olhos — o amor da gente — apenas começam. O homem espia, doidas as tardes.

Espera a brandura do cansaço. O sol morre para todos, o rubro. Entra o carcereiro, para correr os ferros. Diz: — “*Tomara que...*” — por costume. Deu-se o dia, no oblíquo anoitecer, fatos não interrompidos; as coisas é que estão condenadas. Tem-se o preso estendido, definido seu grabato, em contraquadro, dorme a sono solto.

Dês madrugada, forçoso pelo reabrir as pálpebras, ele se repete, para os quatro cantos da cela. Demais não se desprende de seu talhado posto, de enxergar, de nada. Vivem as mulheres, que passam, encerram o momento; delas nem adiantaria ter mais, descortinado, o que de antes e de depois, nem o tempo inteiro. Agora, a do vestido azul, esta. Ele não a matou, por ciúme...

À outra — que não existe mais — soltou-a: como a um brusco pássaro; não no claro mundo, confinada, sem certeza. Então, não existe prisão. O a que se condenou — de, juntos, não poder mais vir a acontecer — é como se todavia alhures estivesse acontecendo, sempre. Os dois. Ele, porém, aqui, desconhecidamente; esta a vermelha masmorra.

A de azul, aqui, avistada de lado, o ar dela em torno para roxo, entre muralhas não imagináveis. As pessoas não se libertam. O carcereiro é velho, com rumor, nada aprendeu a despertado dizer: — “*Tenho a chave...*” Se a visão cresce, o obstáculo é mutável. Ninguém quer nascer, ninguém quer morrer. Sejam quais o sol e céu, a palavra horizonte é escura.

Ou então.

Que ver — como bicho saído dos tampos da tristeza — ele quer; seus olhos perseguem. As quantas mulheres, outra vez, contra acolá o muro, vivas e quentes, o todo teatro. A de azul, agora, cabe para surpreendida através de intervalo, de encerro: seu corpo, seguridade imóvel — não desfeita — detardada.

Mas ele não pode querer; e só memória. O vão, por onde vê, recorta pedaço de céu, pelo meio a copa da árvore, o plano de onde as pessoas desaparecem, imediatas. Escuta os passos do soldado sentinela, são passadas mandadamente, sob a janela mesma, embora não se veja, não.

Se bem.

Ele não pode arrepender-se. Tanto nem saiba de um seu transformar-se, exato, lento, escuso. Essas mulheres, a de azul, que revêm, desmentem-se, para muito longas viagens. Daquela. A que a gente ama: viva vivente, que modo reavê-la? Ela, transeunte, não o amara conseguidamente; ele não atenta arrepender-se, chorar seria como presenciar-se morrer.

Teme, sob tudo, improvisa, a descentrada extensão, extravagância. Amar é querer se unir a uma pessoa futura, única, a mesma do passado? Diz o carcereiro: — “*Há-de-o...*” Nada lhe vale. Só o cansaço — feito sobre si mesmo estivesse ele abrindo desmedidas asas — e os relógios todos rompendo por aí a fora.

Seu cluso é uma caixa, com ângulos e faces, sem tortuoso, não imóvel. Dorme, julgável, persuadido, o pseudopreso: o rosto fechado mal traduz o não-intento das sombras. Diz-se-lhe, porém, de fundo, o que ninguém sabe, sussurro, algo; a sorte, a morte, o amor — inerem aos.

Sob sorrisos, sucessivos, entredemonstrados. Percebe, reconhece, para lá daqui, aquela, a jamais extinta, transiente, em dado lugar, nas vezes desse tempo? Ternura entreaberta, distinguível, indescritível: ela, em formato, em não azul, em oval.

Ele, seus traços ora porém se atormentam; no sonho, mesmo, vigia que vai despertar, lobriga. E teme, contrito, conduzido. À cara, ocorrem-lhe maquinais lágrimas, os olhos hodiernos. Entanto de novo se apazigua, um tanto, porventurosamente: para o amanhecer, apesar de tudo. A liberdade só pode ser um estado diferente, e acima. A noite, o tempo, o mundo, rodam com precisão legítima de aparelho.

in ROSA, João Guimarães. TOTAMÉLIA.

Rio de Janeiro Nova Fronteira,

1985.

1.2. O olhar direcionado em "Quadrinho de Estória"

A combinação cuidadosa de termos para formar nomes próprios é uma constante em Guimarães Rosa, assim como a invenção de palavras, explorando o universo ilimitado que pode ser concebido no casamento entre vogais e consoantes. Sobre o estranho nome do livro **Tutaméia**, dizia Paulo Rónai:

"Como entender o título do livro?"

No *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* encontramos tuta-e-meia definida por Mestre Aurélio como "ninharia, quase nada, preço vil, pouco dinheiro". Numa glosa da coletânea o próprio contista confirma a identidade dos dois termos, juntando-lhes outros equivalentes pitorescos, tais como "nonada, baga, ninha, inânias, ossos de borboleta, quiquiriqui, mexinflório, chorumela, nica." ⁵

O já referido prefácio de Guimarães, no qual o escritor valoriza as "*anedotas de abstração*"⁶, prossegue na mistura criadora e criativa das palavras *Aletria* - ("massa de farinha de trigo em fios delgados, usada em sopas ou preparada com ovos, leite e açúcar; manjuba") - e *Hermenêutica* - ("interpretação dos sentidos das palavras/textos sagrados; arte de interpretar leis"). O nome de um tipo de alimento é adicionado ao termo que sintetiza a procura de sentidos, significados, respostas passíveis de serem aceitas, concretizando, antes dos próprios textos, a mistura dirigida para um "não-senso" proposital. Tal 'culinária do mestre-cuca' Rosa tem por grande mérito a chamada ostensiva da atenção de todos - impossível ignorá-la, em especial pela

⁵ RÓNAI, Paulo. *Os prefácios de Tutaméia* in **Tutaméia** pgs. 215-225

⁶ *Cujo poder reside ainda no seu "não-senso (...), a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas. Está-se a achar que se ri"* - in **Aletria e Hermenêutica**, p. 8

aparência exótica resultante, fruto da escolha e do uso de ingredientes díspares - por isto, apenas em segundo posto vem a busca dos porquês, pedindo por maiores explicações, como no título do prefácio.

A(s) interpretação(ões) do aparente absurdo pode(m) vir a existir e ser expressa(s) em termos ou palavras mais coerentes ou compreensíveis, mas sempre terá(ão) que admitir variações, que são conseqüências de acordo com o foco que cada possível interpretante assuma. Neste ponto, o conto *Quadrinho de estória* não só inverte no título a chamada "estória em quadrinhos"⁷, obrigando-nos a repensar conceitos acerca deste meio expressivo, como também retira a característica sequencial que prevalece durante a leitura de uma página clássica de HQ, visto o autor ter alterado a preposição no seu quadrinho. Das histórias em quadrinhos passaremos então para este quadrinho de estória.

<p>- <i>História em quadrinho</i> / História de quadrinho -</p> <p>- Estória em quadrinho / Estória de quadrinho -</p> <p>- Quadrinho em história / Quadrinho de história -</p> <p>- Quadrinho em estória / <i>Quadrinho de estória</i> -</p>

Vemos que muitas variações permeiam os dois nomes referentes aos quadrinhos e seu especial modo de contar história/estória, o foco escolhido irá direcionar o nosso olhar do tipo de nome/quadrinho que costumamos encontrar em gibis para o que é sugerido no título deste conto. A Estória também não quer aqui ser história, assim como renuncia à movimentação, rapidez de ações, cortes espaço-temporais que a preposição *em* sugere, impulsionando a sucessão quadro(inho) a quadro(inho). Aqui, ao contrário, o autor sugere o 'prender' pela substituição da

⁷ Novamente a 'estória' surge ocupando o lugar da 'história' - embora "estória em quadrinhos" seja um nome válido e utilizado por alguns teóricos.

preposição *em* para *de*, privilegiando a posse, a pertença, o congelar de um dos quadros, focalizando a atenção sobre o *quadrinho de estória*.

Henfil já havia chamado a atenção para esta especificidade dos quadrinhos - "*Mas o mais importante é se acostumar a ler a seqüência dos quadrinhos*" - característica básica desta linguagem que possui sua própria *gramática*, o que nos faz retomar as conclusões de Umberto Eco, após a leitura de Steve Canyon:

"A relação entre os sucessivos enquadramentos mostra a existência de uma sintaxe específica, melhor ainda, de uma série de *leis de montagem*. Dissemos "leis de montagem", mas o apelo ao cinema não nos pode fazer esquecer de que a estória em quadrinhos "monta" de modo original, quando mais não seja porque a montagem da estória em quadrinhos não tende a resolver uma série de enquadramentos imóveis num fluxo contínuo, como no filme, mas realiza uma espécie de continuidade ideal através de uma fatural descontinuidade. A estória em quadrinhos quebra o *continuum* em poucos elementos essenciais. O leitor, a seguir, solda esses elementos na imaginação e os vê como *continuum* - esse é um dado mais que evidente, e nós próprios, ao analisarmos a nossa página, fomos levados a resolver uma série de momentos estáticos numa cadeia dinâmica." ⁸

Não seria exagero afirmar que a denominação brasileira - história em quadrinhos - para este tipo de narrativa é muito feliz, visto destacar o caráter particular da *história contada por meio de um conjunto de quadrinhos*, ou seja, uma *história composta por imagens dispostas em série*. No entanto, a continuidade - o *continuum* - da estória quadrinizada é justamente o elemento suprimido no título e no enredo do conto de Rosa: não é do interesse da personagem principal desenvolver, junto ao fluxo de quadros, a estória que cerca sua vida. Esta encontra-se estagnada no tempo e no espaço, isto é, o protagonista está 'enquadrado', no sentido de que tem quatro lados ao seu redor: ele é um homem preso, encarcerado, com a "cara colada às

⁸ ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*, p. 147.

grades", e o desenvolvimento do conto, bem como o seu narrador, participam deste elaborado *jogo de esconde-esconde*, agindo como cúmplices no encobrimento.

Por isto, o foco é ajustado sobre um solitário quadrinho, que ganha maior destaque por estar antecedendo a própria palavra *estória*; e aquela tão conhecida história narrada através de uma série de quadrinhos transforma-se, no texto de Guimarães, no quadrinho que contém/retém a estória.

Como enclausurado no cárcere, o protagonista vê o mundo através da pequena janela fronteira, na forma como bem resume o dito popular do "ver o sol nascer quadrado". O tempo e os seres vivos passam ligeiro diante do olhar aparentemente resignado do preso, restando-lhe apenas a atividade de observar o mundo externo com a mediação das grades". Dessa maneira ele um dia "enquadra" a imagem de uma mulher transeunte - e esta ação, aparentemente simples e cotidiana do olhar projetado para fora, revela-se um recurso original, quer no intuito de proteger uma estória, quer na possibilidade de rever uma amada figura de outrora.

"A qualquer mulher que agora vem e está passando é uma do vestido azul, por exemplo, nova, no meio do meio-dia, no foco da praça. Todo-o-mundo aqui a pode ver - para que? - cada um de seu modo e a seu grau. Mais vê-a o homem, mãos vazias e pássaros voando, cara colada às grades." p. 138 ⁹

Uma jovem é destacada em meio a outras pessoas; importa notar a presença da pergunta perturbadora, a questão - **para que?** - ao mesmo tempo que parece escapar das frases descritivas, vem ainda paradoxal e convenientemente *presa*, pois na transcrição gráfica ela surge cercada entre travessão duplo - sugerindo o seu *fechamento* dentro de um pequeno compartimento visual.

Ao mesmo tempo, o - **para que?**- perde-se um pouco por inserir-se bem no meio de muitas outras palavras do parágrafo pois, se conseguisse uma posição de maior destaque, poderia acabar suscitando perguntas indesejáveis para o nosso encarcerado ("*por que o homem está preso?*"; "*o que fez ele?*"; "*é realmente culpado?*").

⁹ Os grifos são meus.

Temos aqui um forte argumento para este homem querer evitar o estabelecimento de um contínuo entre os quadros que observa: com a impossibilidade do desenrolar de uma sequência - esperada em uma estória quadrinizada - junto ao lado externo das grades, no interior a estória do homem, bem como as respostas daquelas perguntas ficam protegidas através da **manipulação no direcionamento do olhar**, restrito a um único quadrinho. Graças a este recurso especial, o homem preso e a narrativa conseguem um conveniente apagamento dos demais quadros (quadrinhos) que estariam cercado a área que nós, leitores, já conhecemos: a prisão, aonde encontram-se o homem e sua estória.

"Só em falsificado alcance a apreende, demarcada por imaginário compartimento, como existir da gente, pessoa sozinha numa página."
p.138

"Enquadrada" a mulher do vestido azul, a sua "frente que dita tristeza" é acentuada pela inserção espacial, no qual fora colocada pelo homem, que tem o poder de assim detê-la com o olhar. O desalento não provoca surpresas, visto a imagem feminina ser colocada no pior lugar possível - explicitado na seguinte frase: "*Construção alguma vige porém por si triste, nem a do túmulo, nem a da choupana, nem a do cárcere*". O **quadrinho solitário** parece ser o ambiente mais sombrio, mesmo quando comparado com os demais 'enquadramentos espaciais' a que todos os homens estão/estarão sujeitos no decorrer do que convencionamos chamar de vida...porque nos outros não há o terrível centralizar em um quadro solitário, somente rodeado pela branca lacuna do resto da página.

"*Seja tudo pelo amor de viver.*" / "*A vida, como não a temos.*" / "*A vida, sem escapatória, de parte contra parte.*" - nestas frases que logo se seguem, vemos o quão importante para alguém é esta estranha opção pela moldura congelada. De fato o protagonista a faz insistentemente "por necessitar, não por curiosidade", demonstrando pela atitude obsessiva que este seu olhar, sempre entrecortado pelos enquadramentos, lhe é essencial. Seja voltado para a "figura no tetrágono" da mulher, seja em direção a outros anônimos que volta e meia passam em frente à prisão, seja ainda para a paisagem, um vislumbre entre as grades é a única alternativa para o condenado escapar da condição em que ele próprio se insere de ser

indefeso e inexoravelmente **encarcerado junto às lembranças ou ao recordar involuntário** de seus feitos passados.

Infelizmente para o protagonista, no entanto, a memória não é uma presa de fácil limitação pelos quatro lados da cela, e acaba ocasionando no cumprimento de uma pena maior, como veremos.

A solução do quadrinho fixo segurando os demais resultou da comparação feita pelo encarcerado entre os seus limites e a libérrima natureza - algo que "*via. antemão*"; o prisioneiro, de início, observara a "*grande teia, na lâmpada do poste, era uma aranha verde, muito móvel, ávida*", ampliando a atenção para todo o cenário em torno do inseto - nuvens, sol, andorinhas, telhado, "*dor de paisagem*" e, por fim, "*o céu. arquiteto*". Em seguida, atentou para as pessoas em meio ao pano-de-fundo, "*surgindo e sumindo-se rua andantes*", em um fluxo que acentua a vida "*sem escapatória*" para todos, até mesmo para ele que espiava, "*muito prisioneiro, convidado ao desengano*". Semelhante "convite", imposto com a sentença que o colocara naquele recinto, propício para toda e qualquer reflexão, seria recusado: o homem, que dilatava as pupilas "*por necessitar. não por curiosidade*", resolve tecer a sua própria teia e arquitetar um espaço próprio, onde talvez se sentiria seguro; o redesenhar também se aplicaria a qualquer referência externa ameaçadora do seu mundo individualizado, como a mencionada mulher do vestido azul.

Acompanhando o olhar do prisioneiro, percebemos sua estranha obsessão no ajuste permanente do foco, de modo a sempre estabelecer um "quadro", especial e preciso, daquela mesma mulher do início.

"Ele espreita as fora imagens criaturas: (...). Ora - ainda - uma mulher.

A figura no tetrágono.

A do vestido azul, esta, objeto, no perímetro de sua visão, no tempo, no espaço. Desfaz o vazio, conforma o momentâneo, ocupa o arbitrário segmento, possível. Opõe-se, isolante, ao que nele não acontece, em seu foro interno; e reflexos nexos. Apenas útil. Não ter mais curiosidade é já alguma coisa. O preso a vê. Mas, transvista, por meio dela, uma

outra - a que foi a - que nunca mais. Seu coração não bate
agradecimentos." p. 139

A mulher de azul, destacada pelo fato de poder ser delimitada no perímetro "isolante" no qual o preso quer vê-la, opõe-se à situação interna do protagonista: o controle externo vigiado pelo homem não reflete o descontrole que reina em seu íntimo, onde existe uma força tão incontrolável a ponto de invadir o espaço policiado pelo preso, resgatando a presença de uma outra mulher "*- a que foi a - que nunca mais*" - junto da que ele, então inutilmente, tenta cercar.

Se a figura da mulher de azul pode ser delimitada, 'congelada' em uma conveniente **figura no tetrágono**, o mesmo não acontece com a outra imagem feminina, *transvestida* naquela primeira. Neste trecho, podemos ver que permanece o cuidado em cercar toda referência verbal sobre uma possível *ameaça feminina*, pois no texto em mais duas ocasiões o autor retoma o uso do travessão duplo: em - **ainda** - e - **a que foi a** -. Mas... - **para que?**- tudo isto?

É evidente a perturbação desencadeada por uma mulher - não uma qualquer, mas uma especial - que passara diante da janela. A compreensão deste fato só aos poucos se esboça no conto, por mais que o homem tente fixar a atenção e o olhar - dele e nosso, dos leitores - apenas na mulher que enquadrara. Com os textos cercados graficamente, *uma lembrança vinda do passado* seria resgatada, conseguindo infiltrar-se no ambiente criado e regulado pelo protagonista. Em um processo gradativo, evoca o fantasma de outra mulher - através daquela transeunte de vestido azul (lembramos do verbo "transvestir") - uma presença que o pobre homem quisera afastar. Por isto, a razão de as três menções - "**para que?**"; "**ainda**" e "**a que foi a**" - aparecerem cercadas graficamente. elas remetem diretamente à estória pregressa do prisioneiro.

Entretanto, o **congelar das imagens em um eterno presente** - como em muitas histórias em quadrinhos, nas quais o tempo não chega a tocar o belo rosto dos super-heróis nem a admitir o crescimento das crianças - não impede que fatos do passado continuem perdurando no presente; o irromper de um tempo no outro é caracterizado com a diferenciada conjugação do verbo *ser* - após o *ver* e o *transvestir* no presente do indicativo ("O preso a vê"/"transvista") - no pretérito perfeito, *foi*, que ainda aparece destacado entre o travessão duplo. Se o presente refere-se à

transeunte do vestido azul, o verbo ser no perfeito, mais do que evocar a idéia de passado (e da outra mulher), indica uma ação afastada e concluída, opondo-se ao pretérito imperfeito.

Como a pergunta "para que", "foi" demonstra a emergência de assuntos anteriores - ligados à figura de uma misteriosa e bem guardada lembrança feminina - e daí ambos estarem inseridos em meio às demais palavras que compõem as frases, mas, assim como uma mulher qualquer que passa em meio a tantas outras chama a atenção do homem preso, também pequenos indícios na estória conseguem atrair a curiosidade de quem acompanha a narrativa. Enfim, a mulher do pretérito perfeito nos seria apresentada, mesmo que isto não seja do agrado/ecimento de alguém:

"Da que não existe mais, descontornada, nem pode sozinho lembrar-se, sufoca-o refusaimensidão, o assombro abominável. Ele é réu, as mãos, o hálito, os olhos, seus humanos limites; só a prisão o salve do demasiado." p. 139

A figura feminina assombra o preso cuja condição atual de encarcerado, além de favorecer o surgimento dos fantasmas do passado, é muitas vezes um trunfo por ele invertido, estendendo a prisão, "*seus humanos limites*", para o **próprio controle da memória**; com isso, o homem torna-se também um réu resguardado da memória, via um confinamento elevado ao extremo, que poderia conter o "*demasiado*", "*o que passa os justos limites*".

O futuro do pretérito de *poder* faz a incerteza pairar inevitavelmente sobre esta tentativa de salvação, posto que a mulher do passado personifique a qualidade de ser 'descontornada', não podendo ser encerrada como a transeunte em "*perímetro*", tampouco "*demarcada em imaginário compartimento*". "*em moldura*" ou "*no tetrágono*" (exemplos explícitos do repetido olhar projetado entre enquadramentos).

Como o "*sol da manhã é enganoso meio mágico, gaio inventa-se, invade a quadrada abertura por onde ele é avistado e vê. fenestrecas*", a imagem (ou o fantasma) de uma mulher, apesar de todas as artimanhas elaboradas, consegue burlar a prisão enquadrada; comparada ainda aos raios solares, irresistíveis pelo brilho, a misteriosa figura continua a seduzir o homem, e o temor do passado alterna-se com uma desesperada busca por aquela que não mais existe, no meio de outras mulheres que ainda vivem e podem passar diante de uma janela.

Assim, o quadrinho, antes invadido pelas frases denunciadoras entre duplo travessão, bem como pelos verbos no passado, traz um novo sinal para a estória oculta por detrás de um elaborado jogo, no qual peças foram subtraídas anteriormente ao conhecimento do leitor - como no caso da razão para esquecer a mulher do passado, esta 'apresentada' de forma sumária no seguinte parágrafo:

"O sol se risca, gradeado, nasce, já nos designios do despenhadeiro. O absurdo. Pensa, às vezes, por descuido e espinho. A amava... - e aquilo hediondo sob instante sucedera! - então não há liberdade, por força menor das coisas, informe, não havia. A liberdade só pode ser de mentira." p. 139

"A amava..." - e não "a amou".

Nesta altura, o homem, e a própria narrativa, aos poucos vão se rendendo à força que irradia do passado, abaixando as defesas até deixar escapar um sentimento que ainda persiste e incomoda no presente, proveniente de um tempo que ainda não está concluído (por isso o uso do *imperfecto*). Paralela à estória passada, o narrador, que participara da construção dessa estrutura composta por enquadramentos, procura conquistar a compreensão (ou complacência) dos leitores em direção ao protagonista da sua estória: assim, a *ação hedionda* que ocorrera (mais uma vez entre os cerceadores travessões), parece tão inevitável quanto o nascente e o poente absurdos do sol - partes inevitáveis de um processo repetido e movido por uma regra natural, rígida e imutável.

A liberdade e o livre-arbítrio, tendo em vista o foco através do qual são colocados e ajustados de acordo com os interesses em questão - podem, desta maneira, ser considerados prováveis "mentiras", concluindo em "*as coisas é que estão condenadas.*" p.140.

Sendo a liberdade condição negada, o crime passionai, sugerido de antemão com a obsessão pela mulher do passado, é "confessado" em uma frase curta, devidamente acompanhada por um advérbio de negação - "*Ele não a matou, por ciúme...*" (p. 140). A sugestão do homicídio pode escapar com a imagem da mulher de azul representando a outra, e assim o homem continuaria preservado na situação de "réu" ou mesmo de *não culpado*, visto estar apenas negando uma culpa em um mundo desprovido de liberdade nas ações.

Após acentuar a sua inocência ou, ao menos, diminuído a gravidade do delito, o homem deixa mais explícita a relação com a vítima:

"À outra - que não existe mais - soltou-a: como a um brusco pássaro; não no claro mundo, confinada, sem certeza. Então, não existe prisão. O a que se condenou - de, juntos, não poder mais vir a acontecer - é como se todavia alhures estivesse acontecendo, sempre. Os dois. Ele, porém, aqui, desconhecidamente; esta a vermelha masmorra." p. 140

Ele não a matou, mas sim libertou-a do "claro mundo", onde até mesmo o sol fica cerceado. Notar que tal 'dádiva' apenas acontecera por meio da ação que ele provocou, o resultado - sua prisão- mostra-se ínfimo quando comparado com a pena criada por ele e à qual se condenou: o *eterno confinamento no enfoque*, o que lhe permite buscar em mulheres vivas um pouco da presença da que se fora.

A formação "*As pessoas não se libertam*" resume a difícil conciliação de um homem com o seu passado, duplamente renegado nas palavras e no recurso das estratégias visuais do **Quadrinho de estória**. O quadrado congelado, fixo, solitário e isento de uma linha seqüencial - característica perigosa, pois o encadeamento traria consigo a estória completa - da mesma forma que o protege em um determinado *presente*, livrando-o das recordações tristes do passado e/ou da falta de perspectiva de um futuro, paradoxalmente permite ao homem reter a imagem da mulher que matou, e que continua amando ("*A amava...*").

Inexistindo a sucessão, o quadrinho singular é uma solução passível de ser lida em função da vida de um homem comum, como no caso da personagem do conto; já os quadrinhos com começo/meio/fim, não são talvez, opção acessível para qualquer um, pois com ela alguns fatos negativos e já congelados no passado também poderiam vir à tona, sem que se pudesse contê-los ou, melhor ainda, modificá-los.

Na estória de um homem qualquer, a possibilidade do contar pela arte seqüencial quadrinizada pode ser um risco, ou seja, tal modalidade não se torna alternativa mais interessante...Ao contrário, com personagens criadas e ambientadas no mundo das HQs, os quadrinhos podem, ao contrário, fluir livremente pois o tempo é uma das peças maleáveis nesta

forma de contar estórias - ainda mais se a personagem em questão for um super-homem, tão poderoso a ponto de quebrar a barreira do tempo por força de sua vontade.

“Imagina-se, através da solução de viagens no tempo, que a Supergirl, contemporânea de Superman, possa encontrar-se no passado com o Superboy, e brincar com ele; e até que o Superboy, superada por puro incidente a barreira do tempo, se encontre com o Superman, e portanto com o seu próprio eu muitos anos depois. Mas já que também um fato desse tipo poderia comprometer a personagem numa série de desenvolvimentos capazes de influenciar suas ações sucessivas, eis que, terminada a estória, insinua-se a suspeita de que o Superboy tenha sonhado, e suspende-se o assentimento a tudo quanto fora dito. Dentro dessa linha, a solução mais original é, indubitavelmente, a dos *imaginary tales*: (...) conta-se, assim, "o que teria acontecido se o Superman tivesse desposado Miriam Lane". Tal premissa é desenvolvida em todas as suas implicações dramáticas e, ao final, adverte-se: atenção, essa é uma estória "imaginada" que na verdade não aconteceu.”¹⁰

No mundo dos quadrinhos, além dos *imaginary tales* existem ainda os *untold tales*, apresentados por Eco como "os relatos que concernem a acontecimentos já narrados, mas em que "se esqueceram de dizer alguma coisa", pelo que são recontados sob outro ponto de vista, descobrindo-lhes aspectos laterais" (p.259). Concordando com o teórico de que, com um tal "bombardeio maciço de acontecimentos", o leitor "perde a noção da ordem temporal", tomo a liberdade de acrescentar um "*porém*" à afirmativa de que tais acontecimentos "já não (estariam) mais ligados por nenhum fio lógico, nem mutuamente dominados por nenhuma necessidade".

Mudanças temporais nos quadrinhos necessitam tanto dos diferentes tipos de *tales*, como dos característicos poderes sobre-humanos da *familia Super*: sem estes elementos é difícil validar as *quebras temporais* no meio das várias estórias que são contadas/recontadas.

¹⁰ ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**, pgs. 258-9.

Tais *meios*, comuns entre HQs e suas personagens, apontam o cuidado na elaboração das histórias, tendo sempre em vista a hora da retomada do fio "lógico", com o qual tais recursos - que "desviariam" por alguns momentos a linha cronológica - estão intimamente ligados. Postular que este arremessar de acontecimentos distintos na/para a estória principal não é necessário contradiz observações do próprio Eco acerca dos imaginary tales: "acontece, de fato, que muitas vezes o público, pelo correio peça aos roteiristas desenvolvimentos narrativos saborosos: por exemplo, por que o Superman não se casa com a jornalista Miriam Lane que o ama há tanto tempo?"¹¹

Ou seja: a necessidade de algumas mudanças *internas* na estória advêm do sucesso de venda *externa* da revista - e os tales ajudariam a satisfazer algumas sugestões de leitores, sem o risco de alterar, de forma incorrigível, a estória ou características básicas das personagens dos quadrinhos.

Assim, retomando ao "estrito" mundo dos mortais, quando em comparação ao dos super-heróis, o prisioneiro do conto se encerra no quadrado que ele escolhera/desenhara. Em tal espaço não se permite intromissão de qualquer pessoa não-selecionada por ele.

Ficam, portanto, excluídas, por exemplo, as personagens que se relacionam diretamente com o cárcere, como no caso do velho carcereiro (cujas frases são cortadas após as primeiras palavras "*Diz: -"Tomara que..." / "Tenho a chave..." / "Há-de-o..."*") ou do sentinela que o protagonista não vê, apenas escutando-lhe os passos.

O silêncio prolonga-se no recinto, onde palavras ficariam tão enquadradas quanto as imagens.

Assim, a proteção na qual o preso se insere é dupla: ele faz um recorte temporal sem passado/futuro, e traz para junto de si o fantasma da mulher através de algumas outras que lhe atraem o olhar. Mas não são apenas uma estória e uma pessoa amada que ficam "enquadradas"; o homem ainda está se escondendo/protégendo da possibilidade de um julgamento interno que, se fosse instaurado, talvez abalasse a sua convicção como "réu" se acaso fosse novamente confrontado com um veredicto desfavorável.

¹¹ *idem*, p. 258.

Isto, sim, seria o decreto de morte para aquele que, embora preso, continua não admitindo sua culpa.

"Ele não pode arrepender-se. Tanto nem saiba de um seu transformar-se, exato, lento, escuso. Essas mulheres, a de azul, que revêm, desmentem-se, para muito longas viagens. Daquela. A que a gente ama: viva, vivente, que modo reavê-la? Ela, transeunte, não o amara conseguidamente; ele não tenta arrepender-se, chorar seria como presenciar-se morrer." p. 141

Nesta nova referência sobre a temida "*daquela*" já se admite o verbo conjugado no presente (fecha-se um possível traçado evolutivo baseado nas diferentes modulações temporais dos verbos: *foi, matou, soltou-a/pret. perfeito; amava/pret. imperfeito; não existe/presente ainda negado* com o advérbio; *ama/presente*), além da menção a ela ser direta, sem a intermediação dos travessões.

Com as devidas ressalvas, até o sentimento de culpa chegaria a ser admitido, permeando a relação amorosa, mas isso somente pode ser tolerado atenuando-se a responsabilidade do homem através de uma inversão no texto, no qual a transgressão recairia sobre a vítima, que a teria provocado ao não corresponder ao sentimento que lhe fora dedicado, 'merecendo' portanto uma punição.

Se, apesar de tudo, persistir a dúvida sobre o desenlace amoroso - "*Amar é querer se unir a uma pessoa futura. única, a mesma do passado?*" - o sobrevivente da estória poderá até burlar a questão que o direcionara para o auto aprisionamento, pois fora ele o engenhoso construtor do cercado dentro da cela:

"Seu cluso é uma caixa, com ângulos e faces, sem tortuoso, não imóvel. Dorme, julgável, persuadido, o pseudopreso: o rosto fechado mal traduz o não-intento das sombras. Diz-se-lhe, porém, de fundo, o que ninguém sabe, sussurro, algo, a sorte, a morte, o amor - inerem-nos." p. 141

Dias e noites vão se alternando e, paralela a estas mudanças rotineiras, os enquadramentos que cercam o homem são igualmente repetidos com insistência. Com o raiar do sol prontamente o homem se recompõe para seguir adiante com toda a vida calculada no

perímetro e no limite de seu cárcere privado, equiparando-se ao cenário que dispõe diante da janela gradeada:

"A liberdade só pode ser um estado diferente, e acima. A noite, o tempo, o mundo, rodam com precisão legítima de aparelho." p. 141

Assim, apesar do sugerido **quadrinho de estória** no título, aos poucos alguns enquadramentos que o antecederam são revelados, obedecendo ao desenrolar de uma linha seqüencial tão natural nas histórias em quadrinhos quanto no mecanismo, exato e verossímil, do universo vislumbrado na última frase.

Não, não li esta crítica. Mas de cara ela me parece com a primeira reação (ui) quando comecei a fazer o Fradim no Pasquim (69). Um deles afirmou que os fradinhos não eram quadrinhos porque 1) não usava a divisão normal e às vezes não usava divisão nenhuma. Logo, era cartum. 2) não usava balão para cercar os diálogos ou a fala dos bonecos. Logo, era cartum. Veja bem, criaram regras fixas para os quadrinhos e na medida em que você cria algo novo, não tradicional, você está fora da regulamentação e do reconhecimento. Tudo na base do "não usou, logo não é". Assim, Wolinsky e Reiser (franceses que publicam no Charle Hebdo, Harakiri) não são também considerados desenhadores de quadrinhos porque não usam a farda, o uniforme do quadrinho tradicional americano. Querem parar a história em quadrinhos no tempo e na forma do fascista Dick Tracy. ☐

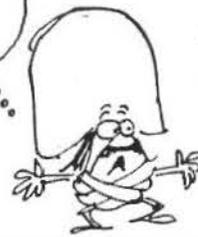
Heuzel do alto da Caatinga

ZERRO



76 B

E A GRAUNA, ONDE ESTA'?



ORA, NÃO SEJA INGENUO. TODO MUNDO SABE QUE ELA FOI...



I COULD UNDERSTAND STIFLING THE CHATTERING OF THE MOBS, BUT NOT THE VOICE OF A RESPONSIBLE INTELLECTUAL!



O PENSAMENTO INTELECTUAL BRASILEIRO JÁ VEM COM LEGENDAS EM PORTUGUÊS...



- CORTAR A FALA DO POPULACHO EU ENTENDO, MAS A VOZ DE UM INTELLECTUAL RESPONSÁVEL, NÃO!



Heuzel

No início dos quadrinhos o pessoal usava a divisão quadradinha para facilitar a leitura para um público que NUNCA tinha visto aquele tipo de leitura animada. E o balão é um recurso (recurso apenas) para mostrar ao leitor inseguro, de onde é que saía a fala, quem é que estava falando. Pô, mas hoje, 20 a 30 anos depois, com toda a antiga e nova geração já acostumada com os símbolos dos quadrinhos, sendo que a nova geração tem mais facilidade de ler quadrinhos que um livro, justamente porque nasceu lendo quadrinhos, então hoje não há mais necessidade destes recursos primários, destas muletas de comunicação. No meu caso, quando quero indicar quem está falando no texto, faço apenas um traço em direção ao boneco. Boneco este que geralmente está com a expressão e a boca de quem está justamente falando aquilo.

Uso do quadrinho ou quadradinho para dividir cenas é também um recurso relativo. É muito necessário às vezes quando você usa cenários. Reconheço que facilita tremendamente a leitura. Mas, ao lado de quem produz, muitas vezes tolhe e condiciona. A gente acaba se acostumando a fazer dentro de um espaço determinado e não se solta a vôos mais livres e altamente criativos.



Pessoalmente, acho monótono e mais, acho que atrofia a percepção dos leitores.

(...) Hah! Já teve professor de comunicação que disse que eu não era quadrinheiro porque meus bonecos não eram completos, não tinham os traços totalmente completos. Tá vendo como tão com a percepção atrofiada e amuletados na forma, na forma dos quadrinhos?

Assim, não é de se estranhar que quando vejam o formato do Zeferino (que é pessoal e original mas é também uma necessidade para o desenvolvimento do Zeferino) os caras estranhem. Tão acostumados com o formato da tirinha padrão americana tipo Snoopy. E quem fez este padrão?

Todo mundo sabe (sabe?) que este formato foi escolhido para caber em qualquer jornal do mundo sem atrapalhar a paginação. E para possibilitar, é claro, que uma possa ser empilhada em cima da outra e facilitar a paginação de até duas páginas de quadrinhos (como faz O GLOBO). Usei a palavra empilhar e chamo a atenção pra ela. Assim, para poder caber nas prateleiras dos super-jornais-mercados é que todo mundo usa o mesmo casco, o mesmo pacote para embalar suas historietas. E dane-se se você está produzindo algo que exige formato diferente.

80B



(...) Como não tô a fim de na base de um erro maior justificar um menor, quero esclarecer para que ainda não notou, que uma das características do meu trabalho é o uso do branco (branco, espaço vazio, white). O branco faz parte do clima das minhas historinhas. O branco é o meu cenário. O nada é o meu cenário. Aposto que se eu enchesse de nuvens, detalhes, árvores, ruas, detalhes, passarim, detalhes, cachorrinho, poste, casas, ninguém ia dizer que estou desperdiçando. Mas experimentem colocar detalhes, encher de cenário um só quadrinho do Zeferino ou do fradinho para ver como tudo some, empasta tudo. O cenário está subentendido. Não é necessário e será redundante. O conflito em minhas historinhas não é com a natureza (como em Pato Donald, Fantasma) mas sim entre os homens. O cenário atrapalharia, seria gratuito e idiota.

Dependendo do tamanho do branco é que teremos o posicionamento dos bonecos naquela determinada cena. Um branco enorme com os bonequinhos bem pequenos é para (acho) dar a visão da solidão, do esmagamento às vezes, do espirito sonhador, da distância dos personagens. Já o boneco ocupando o espaço todo, sem branco quase nenhum, deve dar uma demonstração de força, de close, de centralização da preocupação dentro dele.

81.B

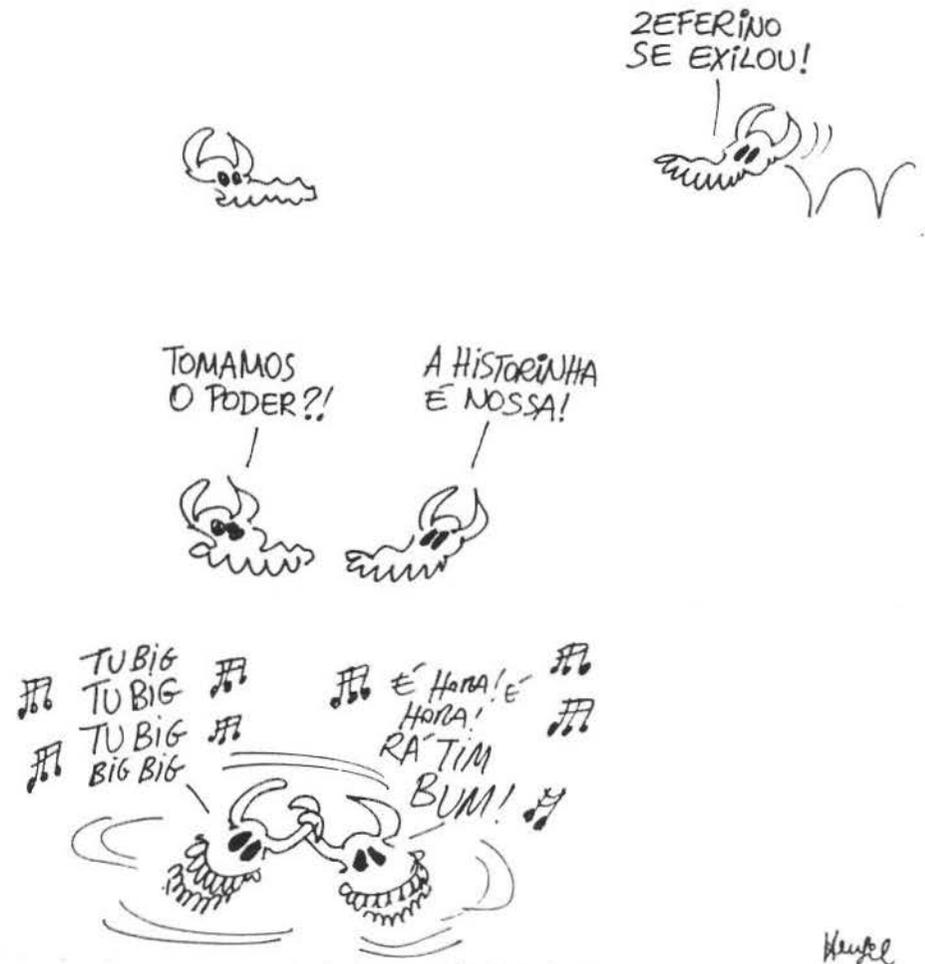


Mas tem mais, quando me acusa de ocupar espaço de dois outros possíveis desenhistas nacionais, eu me lambro todo com tanta ingenuidade. Primeiro porque se eu diminuir o Zeferino, o que vai entrar no lugar não são dois brasileiros, mas sim duas tiras de sindicatos americanos. Assim aconteceu quando eu parei um mês com o Zeferino. Entraram duas tiras da King Features ou sei lá.

Portanto, quem tem que ceder lugar para os brasileiros não sou eu, um brasileiro (ou será que já não me consideram?), mas sim as tiras americanas sindicalizadas que entram aqui sem nenhuma taxaço e por um preço impossível de concorrer de tão baixo (mil cruzeiros por mês as mais famosas...).

(...) Outra coisa que está por trás disto, acredito que inconscientemente, é a idéia de que os jornais só abrem um espaço para o nacional. Assim, só loteando o meu espaço é que outros brasileiros poderão entrar no caderno B do JB com suas tirinhas. Olhai, o JB que só Lan e Ziraldo, não tomou espaço de nenhum dos dois para colocar o Juarez Machado. Assim como não tomou espaço de nenhum para eu entrar. E hoje tão lá mais Caulos, Miguel e outros virão sem que o espaço de um tenha diminuído um acre. ☒

84.B





5º conto selecionado
"Os sete palmos do paraíso"
de Roberto Drummond

OS SETE PALMOS DO PARAÍSO

"E cabe num desejo um continente"
Reinaldo Ferreira,
em "Soneto"

A mãe de Batman ficava no retrato pendurado na parede da sala. Seus cabelos eram escuros como os de Pola Negri e a boca pintada de batom. Batman tinha os mesmos negros olhos tristes da mãe.

O pai de Batman recortava fotografias das atrizes de cinema nas revistas e escondia no sótão. A empregada de Batman descobriu o esconderijo e começou a matá-las. A primeira vítima foi Candice Bergen.

A empregada de Batman era negra durante o dia e cantava pontos de macumba. A noite transformava-se na tia solteirona de Batman. E cantava hosanas.

Candice Bergen morreu ouvindo uma hosana.

O pai de Batman trabalhava no Laboratório Pfizer. Era magro e seco e carregava uma pasta com 15 quilos de amostras grátis. Andava torto e suas costas doíam e ele parava na rua e ficava rezando. De noite dormia no chão com os pés em cima de três travesseiros. Quando a dor aumentava ele andava de quatro pelo apartamento. Batman estava com 9 anos e queria montar no pai.

O apartamento de Batman tinha dois quartos e cheirava a mofo. E era escuro. De tarde tinham de acender as luzes. O dono do apartamento vinha cobrar os aluguéis atrasados e o pai de Batman se escondia dentro do guarda-roupa. Saía de lá cheirando a naftalina.

Batman tinha uma irmã sardenta que tinha um cão pequinês. O pequinês da irmã de Batman latia quando via o pai de Batman.

O pai de Batman ficou 47 dias sem poder trabalhar. De noite a mãe de Batman deixava o retrato na parede da sala e ia ao quarto do pai de Batman. Ia descalça e soprava brisa do mar nas costas do pai de Batman.

Batman sofria de insônia e escutava o arrulho dos dois.

O pai de Batman contava à mãe de Batman que estava ganhando muito pouco. E fazia contas com uma esferográfica nas pernas da mãe de Batman. Eram umas pernas bonitas como as de Betty Grable.

O pai de Batman falava com a mãe de Batman sobre seus chefes. Contava que se espremia nas escadas para deixá-los passar. Nos elevadores respirava o hálito de cebola ou vinho deles. Elogiava a gravata que usavam e assoviava "Deus Salve a América" quando eles davam um tapinha no seu ombro.

Depois da meia-noite o pai de Batman ficava com medo de perder o emprego. E vinha a insônia. A mãe de Batman cantava a "Marselhesa" para ele dormir.

Uma manhã a empregada de Batman descobriu olheiras no retrato da mãe de Batman. E de noite a tia de Batman ficou vigiando. Quando viu que a mãe de Batman ia descer do retrato a tia de Batman entrou no quarto do pai de Batman e ficou lá fazendo crochê e falando nas 263 doenças que sofria.

Lá do retrato na parede a mãe de Batman olhava com seus molhados olhos negros.

Os cabelos do pai de Batman eram lisos e penteados para trás. A pele era muito branca e ele lavava a mão vinte vezes por dia com sabão Aristolino.

Quando o calor dos trópicos aumentava o pai de Batman deixava as janelas abertas. Nas noites de sábado caçava pernilongos ouvindo um português cantar fado. O português morava no cortiço pintado de verde debaixo da janela de Batman e trabalhava ao Armazém Colombo. Naquelas noites o português sonhava que era um bacalhau do Porto. O dono do Armazém Colombo era quem o pescava com um arpão e o colocava no porão do navio que vinha para o Brasil. Chegava no Armazém Colombo e era vendido a Cr\$ 28,00 o quilo na Semana Santa. No sonho ele mesmo pegava o facão e cortava um pedaço. Punha para pesar na balança e fazia um embrulho verde para a freguesa loura como Kim Novak. Ela fazia batatas em rodela e o cozinhava com tomate picado salsa e 200 g de passas. Colocava-o num pirex e o comia desfiado.

Ele voltava a viver dentro dela.

Aos domingos o pai de Batman tinha caçado todos os pernilongos e olhava para o céu pensando que era tempo das queimadas.

Mas o português ainda cantava fado.

A tia de Batman ficava ouvindo e pensando em Manoel Domingos do Nascimento.

O pai de Batman ouvia o fado e conversava com o rato que roía seu estômago quando sentia fome. Era um rato que veio do interior e o pai de Batman o chamava de Errol Flynn. Errol Flynn conhecia um lago onde o pai de Batman caçou patos selvagens.

Errol Flynn só aparecia nos dias de fome.

Numa 6.^a feira os vidros das janelas do apartamento de Batman tremeram e os estilhaços se espalharam pelo chão. Olharam o retrato da mãe de Batman na parede da sala e ela não estava mais lá. Mais tarde tocou a campainha e um homem entregou um telegrama. O pai de Batman ficou pálido quando leu.

De noite Batman sonhou que tinham dado o Chá da Meia-Noite a sua mãe.

No outro dia apareceu um homem de chapéu e terno escuro. Cheirava a vela acesa e apresentou um papel com a lista do que o pai de Batman tinha de pagar. O pai de Batman leu e achou muito caro. O homem de terno escuro rodava o chapéu na mão e disse que a mãe de Batman agora era dona de um pedaço do paraíso. Anjos tocavam flauta para ela ouvir.

O pai de Batman perguntou se não podia pagar em 12 prestações. O homem de terno escuro parou de rodar o chapéu e respondeu que não. Então o pai de Batman buscou a espingarda de dois canos. Fez pontaria e o homem de terno escuro se protegeu com o chapéu. Saiu um clarão azulado da boca da espingarda e uma explosão e o homem de terno escuro caiu em cima do sofá. Ainda ficou de joelhos no sofá e escreveu com sangue na parede o nome de Madalena conhecida também como Lena. E repetiu Lena Lena Lena até morrer numa ambulância.

O pai de Batman saiu com a espingarda no ombro.

A tia de Batman olhou no espelho e descobriu que tinha uma boca de Rita Hayworth. Pintou os olhos de verde e saiu para encontrar Manoel Domingos do Nascimento.

A irmã de Batman e o pequinês foram com ela.

Batman ficou só no apartamento e resolveu voar. Pôs sua capa de Batman e trepou na janela. Chegou a bater as asas no ar.

Acenderam quatro velas em volta do corpo de Batman.

Tocou uma sirene e a mãe de Batman apareceu. Tinha uma orquídea caindo nos olhos e pássaros nos cabelos. Seus pés morenos estavam descalços e ela se ajoelhou perto de Batman. E o olhou com seus negros olhos molhados. Depois foi andando com Batman nos braços. Batman parecia dormir e a orquídea caía nos olhos da mãe de Batman. Ela sacudia a cabeça de Pola Negri e andava.

Os pássaros na cabeça da mãe de Batman achavam que ainda ia haver uma festa. E cantavam.

in DRUMMOND, Roberto.

A morte de D.J. em Paris.

São Paulo: Ática, 1982

2. A alternância de máscaras

A primeira distinção entre o Batman do conto **Os sete palmos do paraíso**, publicado em 1975, por Roberto Drummond ¹², e o original americano consiste no modo como os protagonistas se relacionam com o papel de Batman: enquanto nas HQs Bruce Wayne adulto geralmente era Batman à noite, quando ia para as ruas combater criminosos, no conto o menino de 9 anos de idade era Batman em tempo integral, não sendo conhecido outro nome (muito menos sobrenome) para ele.

Em torno do pequeno portador do nome famoso gravitavam outros membros do quadro familiar - pai, mãe, irmã, tia, empregada e até um cãozinho pequinês - habitando todos o apartamento alugado de dois quartos, sustentado pelo pai, um vendedor de produtos farmacêuticos. O aparente clima de normalidade, que esse resumo sugere desfaz-se com a leitura da narrativa, que nos introduz num caso especialíssimo, no qual ambiente e personagens "se integram" na transcendência de limites do que julgamos como sendo realidade.

Aos demais integrantes da família não foram dados nomes, sendo referidos apenas como "a mãe de Batman", "o pai de Batman", "a empregada de Batman", "a tia solteirona de Batman", "a irmã de Batman" e "o pequinês da irmã de Batman". Desta forma, todos parecem transitar em função do pequeno Batman...ou será do mito criado pelos quadrinhos? A dúvida se instaura porque, na descrição das características e hábitos dos familiares, não demora muito para percebermos que o grupo é, no mínimo, *extraordinário*:

"A mãe de Batman ficava no retrato pendurado na parede da sala. Seus cabelos eram escuros como os de Pola Negri e a boca pintada de batom. Batman tinha os mesmos negros olhos tristes da mãe."

¹² DRUMMOND, Roberto. *Os sete palmos do paraíso* in **A morte de D.J. em Paris**. 4^a ed. São Paulo: Ática, 1982. pgs.42-7.

"O pai de Batman recortava fotografias das atrizes de cinema nas revistas e escondia no sótão. A empregada de Batman descobriu o esconderijo e começou a matá-las.

"A empregada de Batman era negra durante o dia e cantava pontos de macumba. À noite transformava-se na tia solteirona de Batman. E cantava hosanas." p. 43

A irmã de Batman era apenas "sardenta", além de ser a dona do cachorro da casa; no cenário aonde o nome do irmão repercute, a menina não tem espaço maior. Talvez por ser justamente uma menina ela é deixada de escanteio, já que garotas e quadrinhos de super-heróis não costumam ser parceiros, ao contrário do que ocorre entre os pequenos do sexo oposto¹³.

O fato de a mãe de Batman 'morar' dentro de um retrato torna-se perfeitamente aceitável no texto, tanto quanto a possibilidade de ela sair à noite, quando se dirige para o quarto do marido. A convivência da vida doméstica com o irreal, assim, não traz problemas ou inquietações, o que também se passava na relação do Batman dos quadrinhos com seu alter ego Bruce Wayne, pois o milionário diurno e o vingador noturno se revezavam naturalmente com a mudança dos períodos em um dia. A vida dupla era também uma recorrência diária entre os adultos que cercavam o menino Batman, que alternavam papéis conforme as horas:

- ◆ a empregada negra, frequentadora dos rituais de macumba (dia), 'transformava-se' em tia beata (noite);
- ◆ o pai, que trabalhava como vendedor para o Laboratório Pfizer, carregando uma pasta de amostras - "*Andava torto e suas costas doíam e ele parava na rua e ficava rezando*" p.44 -, à noite, depois da conversa habitual com a esposa do retrato, em consequência das costas

¹³ Caso diferente ao dos quadrinhos japoneses, que há muito são apreciados por diversos leitores, incluindo os do sexo feminino, graças à preocupação em categorizá-los previamente ("Podemos notar, na produção atual, segmentos de mercado com uma divisão por faixa etária e sexo: há, portanto, revistas dirigidas para crianças, tanto didáticas como de lazer, para moças e rapazes, cada uma com características próprias.")

in LUYTEN, Sônia Bibe. **Mangá - o poder dos quadrinhos japoneses**. São Paulo: Estação Liberdade: Fundação Japão, 1991. pgs 55-6.

doloridas acabava invertendo a posição para dormir - "no chão, com os pés em cima de três travesseiros"- quando ele literalmente 'trocava os pés pela cabeça'.

- ♦ o vizinho, morador do cortiço "*debaixo da janela de Batman*", era um imigrante cujas ligações com a terra natal consistiam na admiração pelos fados e no nome do *Armazém Colombo*, onde trabalhava. Algumas noites, por meio de sonhos, o homem refazia o trajeto da viagem ao Brasil transformado em bacalhau, posteriormente 'comido' por uma bela mulher, durante a Semana Santa.

Este último, não-integrante da família, distingue-se pelo fato de ter imigrado para cá, e por ter nome e sobrenome - *Manoel Domingos do Nascimento* - assim como os atores hollywoodianos utilizados como pontos de referência (*Pola Negri, Betty Grable, Candice Bergen, Kim Novak, Errol Flynn, Rita Hayworth*)¹⁴.

Mas...e Batman? Ao contrário dos adultos que o rodeavam, ele em nada se transforma, com nada sonha, em nada se destaca e nada faz. Também diferentemente do Cavaleiro das Trevas, este Batman prima pela *constante passividade*: muito embora tratar-se apenas de uma criança possa explicar a passividade, lembremos que o herói quadrinizado já 'despontara' no então menino Bruce que, embora ainda não se auto-denominasse Batman, começa cedo o 'treinamento' para a sua futura 'luta' contra o crime.

¹⁴ Confrontar com a justificativa de outro escritor, Caio Fernando Abreu, a respeito do uso constante de nomes ou palavras estrangeiras.

FI - Por que em alguns contos você usa línguas estrangeiras junto com o português?

CFA - A intenção seria expressar, digamos, graficamente, a nossa violação cultural - e quando digo nossa, penso no país inteiro. Toda essa mistura de filmes da Pelmed, canções de Libertad Lamarque, Elvis Presley, todos os italianos. Sartre e Camus lidos no original (dava status nos anos 60), Bob Dylan, Beatles e Billie Holiday. A nossa mente, mesmo a de quem é analfabeto, inclui expressões em várias línguas. Colonização cultural ou não; essa é também uma "realidade brasileira". Pelo menos a nível mental, sobretudo nas novas gerações.

ABREU, Caio Fernando. Entrevista concedida a Moacir Amâncio - Um jovem escritor na monarquia das letras. in: *Folha de São Paulo*, 7 de novembro de 1977.

Como no conto o nome Batman é mencionado com muita frequência, a impressão inicial de que as demais personagens 'gravitassem' em torno dele reforça-se, mas isso é verdade apenas quanto à repetição do nome. Ao contrário, o pequeno chega a ancorar suas esparsas atitudes junto de ações alheias como, por exemplo, quando via o pai andando de quatro, ocorria-lhe a vontade de montar no homem. Em outro caso, quando não conseguia dormir (um ponto em comum com o herói noturno dos quadrinhos), Batman limitava-se a ficar ouvindo os pais.

Não é só no parasitismo que nosso Batman se destaca: *ele não conseguia*, como as demais personagens atuantes (novamente excluindo a irmã e o seu cachorro), *transportar a barreira da realidade rumo ao fantástico*.

Em contrapartida, as outras personagens esboçavam algumas formas individualizadas de reação - seja mostrando as celas em que viviam, seja procurando meios para romper com o enlouquecedor/alienante ambiente em que estavam inseridas, criando assim rotas de fuga para o universo do fantástico. Esse recurso se mistura com a vida cotidiana, resultando no apagamento dos limites, como dizia Flávio Aguiar a respeito do conto:

"Não há dois mundos: a ilusão faz parte inalienável da realidade, a ponto de não se saber o que pertence a uma e a outra. Não temos vontade de perguntar, no fim, "mas o que terá acontecido na realidade?" A realidade é aquela ali, traçada pelas palavras. Se ela é fantástica, isso não é problema dela, mas sim do nosso mundo, aqui de fora, que é tão pobremente imaginado pelos seus proprietários e síndicos."¹⁵

Na história, a dimensão do fantástico manifesta-se nas tentativas de contornar a situação presente, sempre convergindo em menção indireta ao esboço de um quadrado: a presença dos quatro lados cerceadores na moldura; o número quatro como índice de submissão, ou o escapismo com o literal 'enquadramento', como nos seguintes casos:

- ◆ A figura matema assumira um tipo de prisão ao enquadrar-se no retrato, onde ficava imóvel e reclusa para somente sair à noite, quando ia ao encontro do marido, novamente prendendo-se (ou seria protegendo-se?) no reservado espaço quadrado do quarto.

¹⁵ AGUIAR, Flávio. *Mutilados de G* in *A morte de D.J. em Paris*, p. 12.

- ◆ O pai, por sua vez, era espremido entre os lados das 'modernas celas', camufladas em elevadores ou corredores de escadaria, nos quais anulava-se diante dos patrões. Não raro passava noites andando de quatro pelo seu apartamento, repetindo a ação que implicitamente desempenhava. Nas horas de folga, continua reproduzindo as 'cercas imaginárias' através do furtivo hobby (pois não deixa de ser uma indireta traição amorosa) de recortar fotografias das atrizes de cinema americano. Às vezes, o homem chegava a se enquadrar espacialmente, valendo-se do guarda-roupa para fugir da cobrança do senhorio ("*O dono do apartamento vinha cobrar os aluguéis atrasados e o pai de Batman se escondia dentro do guarda-roupa. Saía de lá cheirando a naftalina.*" p.44).

Paralelamente às muitas quebras dos limites da realidade, nas horas em que passavam juntos, marido e mulher desempenhavam os papéis tradicionais esperados numa família inserida em uma sociedade onde o modelo patriarcal ainda é muito forte. O pai se representa como o trabalhador esgotado, chefe da casa aflito, e constantemente insone devido aos problemas e preocupações. Descrito como "*magro*", de andar torto, cabelos "*lisos e penteados para trás*", "*a pele muito branca*", o pai deste Batman é comum na aparência, e não despertaria atenções na rua.

Quanto à mulher, apesar de viver entre os restritos lados da moldura - ou graças a isso - possui atitudes mais livres quando comparada ao marido: "*ia descalça e soprava brisa do mar nas costas do pai de Batman*" (p.44), consolava-o, até "*cantava a 'Marselhesa' para ele dormir*". Fisicamente, a mulher estava longe do comum: morena, com cabelos parecidos aos da atriz americana *x*, e pernas iguais as da *y*, um belo perfil enfeitando a parede da sala, apesar dos "*negros olhos tristes*" - traços que eram suas marcas, transmitidos apenas para o filho, Batman.

O modo de vida 'comum & insólito' das personagens prolonga-se no apartamento onde moravam. "*O apartamento de Batman tinha dois quartos e cheirava a mofo. E era escuro. De tarde tinham de acender as luzes.*" (p. 44). A iluminação artificial possibilitava as transformações, através das quais seres 'estranhos' ao dia-a-dia conseguiam romper com um cotidiano apagado, vivendo fantasias consoladoras, porém paliativas, já que seus 'encantos' iam embora com o raiar do dia.

A narrativa sobre Batman e família, a princípio, constrói-se com descrições breves das características e atividades das personagens, os parágrafos são na maioria curtos, provocando uma falsa idéia de movimentação ou velocidade, como se poucas frases acompanhassem o ritmo das ações elencadas. O roteiro dos quadrinhos de super-heróis, consequência também da repetição incessante do nome Batman, à primeira vista é ponto de referência, mas logo se afasta ao percebermos que, no conto, os verbos se distanciam do usual e eterno presente das histórias quadrinizadas: são todos conjugados no passado, pretérito imperfeito ou perfeito. Entretanto, as constantes transformações sofridas pelas personagens permitem uma nova aproximação com o desenhável mundo das tiras, visto que esses elementos do conto ora se aproximam, ora se afastam, de um ambiente verossímil entre os quadrinhos. Isto se manifesta na cena decisiva em que a duplicidade dos adultos e os rotineiros dias sofrem uma interrupção:

"Numa 6^a. feira os vidros das janelas do apartamento de Batman tremeram e os estilhaços se espalharam pelo chão. Olharam o retrato da mãe de Batman na parede da sala e ela não estava mais lá. Mais tarde tocou a campainha e um homem entregou um telegrama. O pai de Batman ficou pálido quando leu." p.46

A partir deste desaparecimento, a estrutura familiar e o seu cotidiano dão lugar a uma maior movimentação na história, agora narrada em parágrafos mais longos, após os quais as personagens, reunidas em torno do derradeiro acontecimento, são afastadas de vez.

Completa as mudanças o acréscimo de uma última personagem, o "*homem de chapéu e terno escuro*", que provoca uma inesperada reação no apático e subserviente pai de Batman que, como a mulher, nesta cena rompe com os seus antigos limites:

"Então o pai de Batman buscou a espingarda de dois canos. Fez pontaria e o homem de terno escuro se protegeu com o chapéu. Saiu um clarão azulado da boca da espingarda e uma explosão e o homem de terno escuro caiu em cima do sofá. Ainda ficou de joelhos no sofá e escreveu com sangue na parede o nome de Madalena conhecida também como Lena. E repetiu Lena Lena Lena até morrer numa ambulância. O pai de Batman saiu com a espingarda no ombro."

A mencionada alternância entre aproximação-afastamento dos recursos da HQ no texto manifesta-se também na impressão de fluidez narrativa decorrente da ausência de qualquer tipo de pontuação (excetuando-se os pontos finais): é como se não houvesse tempo a perder com pausas diante do turbilhão de acontecimentos importantes a serem narrados. Talvez seja pertinente relacionar esta constatação com a afirmativa de Fresnault-Deruelle, segundo o qual “não há tempo morto nos comics”, pois:

“Os personagens de H.Q. existem apenas para viverem intensamente. Este é, com efeito, o destino deles, pois só aparecem em função do recorte seletivo de um *cartoonist* decidido a pôr em cena apenas os momentos que importem. As relações interpessoais, reduzidas ao essencial, às vezes mesmo exacerbadas, tecem assim um microespaço, específico nas H.Q.”¹⁶

Mas a hipótese permanece hipótese, visto momentos decisivos ou importantes quase inexistemem na família de Batman; na verdade, prevalece no conto um clima de normalidade banal, não obstante a invasão do cotidiano por ações ou elementos próximos do surrealismo. A calma perdura mesmo após o disparo da espingarda, dispersando a família sem estardalhaço. Sobre o tiro, importa destacar ainda a menção ao “clarão azulado”, enfim colorindo de vermelho a figura sombria do “homem de terno escuro”: no conto, só aparecem cores no sonho do português, prevalecendo em geral as monótonas marcas negras - cabelos “escuros” e olhos “negros” da mãe; apartamento “escuro”; terno “escuro” da vítima.

É só depois da dispersão dos membros da família, que Batman fica em destaque. Disse no início do capítulo que o este Bat menino tem pouquíssimo a ver com o seu homônimo dos quadrinhos, o que é uma verdade até chegarmos ao parágrafo “Batman ficou só no apartamento e resolveu voar”. Para esta interpretação precisamos relembrar um fato fundamental relacionado ao nascimento do Batman de Bob Kane:

¹⁶ FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *O espaço interpessoal nos comics*. in HELBO, André (org.). *Semiologia da representação*. op. cit. p.125.

"Com seus pais assassinados a sangue-frio, o menino Bruce Wayne jurou vingança - e assim surgiu Batman, o homem-morcego." ¹⁷

Da mesma forma, transformando-se em um menino-sem-pais, o nosso Batman passaria a atuar, e o seu primeiro passo seria **voar para o mundo dos quadrinhos**, espaço há tempo muito conhecido e freqüentado por seus pais (duas personagens que 'se enquadravam' de variadas maneiras). O menino do conto, enfim, rompe a passividade que o caracterizava, e sua primeira ação é o vôo:

"Batman ficou só no apartamento e resolveu voar. Pôs sua capa da Batman e trepou na janela. Chegou a bater as asas no ar."

Seu vôo, no entanto, é curto e trágico: se o leva, pela imitação, para o mundo da HQ que seus pais tanto freqüentavam, leva-o, finalmente, também para o mundo do enquadramento espacial:

"Acenderam quatro velas em volta do corpo de Batman." p.47

Postas as quatro velas, cercando o corpo em um quadrilátero (as luzes afinal aproximaram-se do menino), o último quadro desta 'quase HQ' ficaria completo: **pai, mãe, filho** - elementos básicos do mito do homem-morcego, reencontram-se **na condição dos que tem quatro lados bem desenhados, contornando a figura**, e conseguem com isso escapar do triste ambiente para o que, embora cercado espacialmente, parecia ser o único lugar aonde a liberdade era viável.

Por outra perspectiva, a alternativa de "pular janela abaixo" também acabaria complementando "*o apartamento de Batman (que) tinha dois quartos e cheirava a mofo*" - com a adição de um terceiro quadrado, formando o esboço de uma típica tira ou strip de jornal, composta por três enquadramentos.

¹⁷ CIRNE, Moacy. *Pequeno dicionário dos super-heróis* in **Vozes 4**, maio/1984. R.J., pg.8.



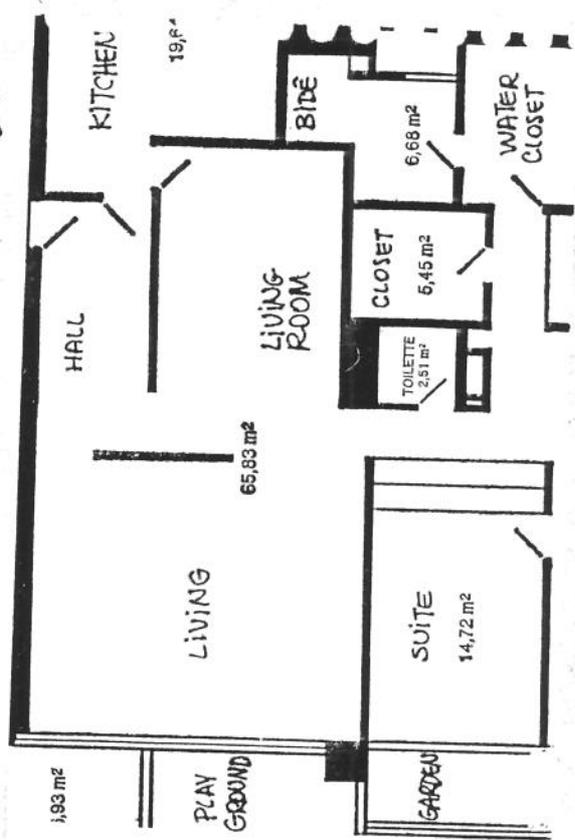
PRA VOCÊ SE
INTEGRAR, VAI
TER PRIMEIRO
QUE APRENDER
A FALAR PORTUGUÊS!
PRESTE ATENÇÃO...

AQUILO AÍ É UM PLAYBOY COM
UM BLUE-JEANS, T-SHIRTS,
ÓCULOS RAY-BAN, HOLLYWOOD
KING-SIZE FICHTRO, RONSON,
CHICLETES...



ISTO SÃO LONG-PLAYINGS,
CASSETTES, STEREOS,
PICK-UP, TAPE DECK,
HEAD PHONE ...

MODERN SOUV





NÃO! ISTO NÃO É
SHAMPOO, É
RINSE...



A TU MOSTRA UM TAPE,
AGORA UM REPLAY, UM SLIDE,
UM SLOGAN, UM JINGLE. DIZ
O PRES: RELEASE QUE VAMOS
TER UM SHOW COM O BEST SELLER
DO HIT PARADE: THE GOLDEN BOYS...



É O FOOTBALL! O BACK
COMETEU FAULT HANDS
E O CENTER FOUR VAI
BATER O PENALTY
CONTRA O GOAL KEEPER!



ANTES DO JOGO
VOCÊ TEM QUE FAZER
INTERVAL TRAINING,
COOPER E DEPOIS
RELAX...

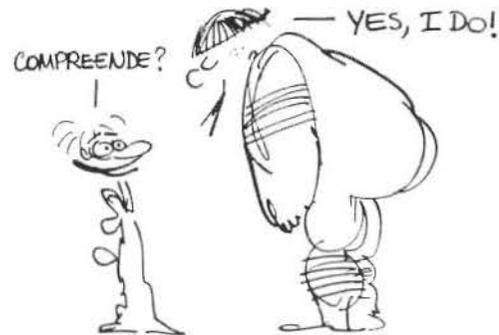


NOS WEEK ENDS O NOSSO
SOCIETY CURA O STRESS PEGANDO
UM TRAILER E PARTE PARA
UM CAMPING. O JET-SET VAI
AO COUNTRY CLUB JOGAR POKER
OU ENTÃO AO DERBY DO JOCKEY.
JÁ O BEAUTIFUL PEOPLE PÕE
SEU SHORT E PRÁTICA SURF...
DE NOITE VOCÊ PODE IR NUM
PARTY BLACK-TIE OU NUM
COCKTAIL...

ALI NAQUELE SHOPPING CENTER
TEM UMA DRUGSTORE CADA
A GANG UNDERGROUND
PEDE HOT-DOG COM KETCHUP
OU ENTÃO HAMBURGER.
BEBEM COCA-COLA OU PEPSI,
MILK SHAKE, ICE CREAM SODA,
OU MESMO WHISKY ON THE
ROCKS...



QUANDO VOCÊ TIVER
MAIS KNOW HOW E
UM BIG BACK GROUND,
VAI TIRAR XEROX,
MANDAR TELEX E,
SE TIVER CASH,
JOGAR NO OPEN MARKET
OU NO OVERNIGHT.
UM DIA ENTRA NUMA
JOINT VENTURE E FAZ
UM HOLDING...



COMPREENDE?

YES, I DO!

"De minha mãe adquiri o gosto pela leitura. Éramos pobres; não indigentes; não chegávamos a passar fome; mas tínhamos de economizar. Apesar disso nunca me faltou dinheiro para livros. Minha mãe me levava à tradicional Livraria do Globo e eu podia escolher à vontade. Desde pequeno estava lendo. De tudo, como até hoje: Monteiro Lobato e revistas em quadrinhos, divulgação científica e romance."

MOACYR SCLJAR. Memórias de um aprendiz de escritor

NOTA: 6º cento selecionado

SHAZAM - moacyr Sílva

SHAZAM

* Extinto o crime no mundo, o Capitão Marvel foi chamado a uma sessão especial do Senado norte-americano.

Lá foi saudado por Lester Brainerd, senador por Louisiana, e recebeu a medalha do Mérito Militar e uma pensão vitalícia. Comovido, o Capitão Marvel expressou seu agradecimento e manifestou o desejo de viver tranqüilamente por toda a eternidade.

Para seu retiro, o Capitão Marvel escolheu a cidade de Porto Alegre, no Estado do Rio Grande do Sul, Brasil.

Alugou um quarto numa pitoresca pensão do Alto da Bronze; pensava em escrever suas memórias.

Nos primeiros tempos, o Capitão Marvel despertava a atenção da vizinhança. Sua capa vermelha, o interessante macacão que usava, faziam com que uma multidão de garotos corresse atrás dele, gritando: "Voa! Voa!" Desgostoso, o Capitão Marvel evitava sair à rua. Com o tempo, porém, foi caindo no esquecimento do público.

A televisão exibia novas séries filmadas; duas ou três revoluções eclodiram no país; e o Brasil tornou a levantar o campeonato mundial — o que não acontecia há muito tempo — graças a seu arqueiro, um mulatinho chamado Freud de Azevedo, que por uma curiosa aberração da natureza, tinha nascido com três braços.

Além disto, o Capitão Marvel tinha renunciado ao uso de seu uniforme tradicional e usava uma roupa comum, de tergal cinza. Suas memórias foram lançadas com relativo sucesso pela Editora Vecchi. À tarde de autógrafos compareceram autoridades civis, militares e eclesiásticas; críticos viram no livro valores insuspeitados, um novo olhar sobre o mundo. Mas depois disto, o Capitão Marvel foi novamente esquecido. Passava os dias no seu quarto de pensão, folheando velhas revistas em quadrinhos e relembando com saudades o maligno Silvana, falecido de câncer muitos anos antes. À tarde, o Capitão Marvel trabalhava no seu jardim. Conseguira que a dona da pensão lhe cedesse o terreno atrás da cozinha e ali plantava rosas. Desejava obter uma variedade híbrida, mas todas as suas tentativas tinham sido vãs.

À noite, o Capitão Marvel assistia à televisão e ia ao cinema. Olhava com melancólico desprezo os heróis modernos, vulneráveis a balas, incapazes de voar, usando apenas a inteligência bruta. Depois voltava para casa, tomava um soporífero e ia dormir. Aos sábados, costumava ficar num bar perto da pensão, tomando cachaça com maracujá e conversando com antigos boxeadores.

Numa destas noites, em que o Capitão Marvel estava especialmente deprimido (já tinha tomado oito cálices de bebida), uma mulher entrou no bar, sentou-se ao balcão e pediu uma cerveja.

O Capitão Marvel considerava-a em silêncio. Durante sua longa vida, nunca dera muita atenção a mulheres; o combate ao crime era uma tarefa absorvente, então, e ele não desejava desperdiçar energias. Mas agora, aposentado, o Capitão Marvel podia olhá-la à vontade.

Não era uma mulher bonita. Teria cerca de quarenta anos, era baixa, gorda e estalava a língua depois de cada gole de cerveja. Mas era a única mulher no bar naquela noite de sábado.

Sentado à mesa, o Capitão Marvel olhou sua própria imagem no espelho descascado à sua frente. Mesmo naquele ambiente melancólico, era uma esplêndida figura de macho e ele não poderia deixar de reconhecer isto.

— “Posso sentar?” — O Capitão Marvel voltou-se. Era a mulher, com o copo de cerveja na mão. Sentou-se.

Conversaram algum tempo. O nome da mulher — pelo menos, foi o que ela disse — era Maria Conceição. O Capitão Marvel declarou chamar-se José e ser vendedor de automóveis. Sentia-se mal; ao contrário dos heróis modernos, não tinha o hábito da simulação, da intriga, do disfarce.

“Vamos para o meu quarto, bem?” — sussurrou a mulher às três horas da manhã.

Foram. Era no quarto andar de um velho prédio na rua Marechal Floriano. As escadas de madeira, pontilhadas de escarro e pontas de cigarros, rangiam ao peso dos dois. A mulher bufava e tinha de parar a cada andar.

“É a pressão alta”. O Capitão Marvel teve vontade de tomá-la nos braços e subir voando; mas queria permanecer incógnito.

A mulher abriu a porta. Era um quatinho miserável, decorado com flores de papel e imagens sagradas. No centro, uma cama coberta com uma colcha vermelha.

Arquejante, a mulher voltou-se para o Capitão Marvel e sorriu: “Me beija, querido.” Beijaram-se longamente. Sem uma palavra, tiraram a roupa e meteram-se na cama. “Como tu és frio, bem” — queixou-se a mulher. Era a pele de aço, a couraça invulnerável que tantas vezes protegera o Capitão Marvel e que já começava a enferrujar debaixo das axilas. O Capitão Marvel pensou em atritar um pouco o peito com as mãos; mas tinha medo de soltar faíscas e provocar um incêndio. Assim, limitou-se a dizer: “Já vai melhorar. Já vai melhorar.”

— “Vem, querido. Vem” — murmurou a mulher. O Capitão Marvel lançou-se sobre ela.

Um urro de dor sacudiu o quarto. “Tu me mataste! Me mataste! Ai, que dor!” — berrava a mulher. Assustado, o Capitão Marvel acendeu a luz: da vagina, corria um riacho de sangue. “Me enterraste um ferro, bandido!” Às pressas, o Capitão Marvel enfiou as calças. “Socorro! Socorro!” Sem saber o que fazer, o Capitão Marvel abriu a janela. Luzes começavam a se acender nas casas vizinhas. Ele saltou.

Por um instante, desceu; mas logo em seguida adquiriu equilíbrio e planou suavemente. Às vezes, soluçava. Lembra-va-se dos tempos em que era apenas Billy Batson, modesto locutor de rádio.

Havia uma palavra capaz de fazê-lo voltar àquela época; mas o Capitão Marvel já a esquecerera.

in SCLIP, moacyr.
Os melhores contos (seleção
de Regina Zilberman). São
Paulo. Global, 1986.

SHAZAM
in SCLIAK, Moacyr. O Carna-
val dos animais Rio de Janeiro
Transcript. (2ª versão modificada)

Extinto o crime no mundo, o Capitão Marvel foi convidado para uma sessão especial do Senado norte-americano. Saudado por Lester Brainerd, representante de Louisiana, recebeu a medalha do Mérito Militar e uma pensão vitalícia. O Capitão Marvel agradeceu, comovido, e manifestou o desejo de viver tranquilamente por toda a eternidade — escrevendo suas memórias, talvez.

Para seu retiro, o Capitão Marvel escolheu a cidade de Porto Alegre, onde alugou um quarto numa pitoresca pensão do Alto da Bronze.

A princípio, teve uma vida pouco sossegada; quando saía à rua, uma multidão de garotos corria atrás dele: “Voa! Voa!” Atravavam-lhe pedras e faziam caretas. Desgostoso, o Capitão Marvel chegou a pensar em mudar-se para o Nepal; aos poucos, porém, o público deixou de atentar nele. Em primeiro lugar, renunciou ao uso de seu vistoso uniforme, passando a usar uma roupa comum de tergal cinza. Depois, com o advento das séries filmadas na televisão, novos heróis substituíram-no no afeto dos jovens. Houve um breve período de glória, quando suas memórias foram lançadas, numa tarde de autógrafos que reuniu algumas dezenas de pessoas. O acontecimento foi bastante comentado, críticos viram na obra valores insuspeitados (“Um novo olhar sobre o mundo” — disse alguém), mas depois o Capitão Marvel foi novamente esquecido. Passava os dias em seu quarto, folheando velhas revistas em quadrinhos e lembrando com saudades o maligno Silvana, falecido de câncer muitos anos antes. Às vezes trabalhava no jardim. Conseguira que a dona da pensão lhe

cedesse o terreno atrás da cozinha e ali plantava rosas. Queria obter uma variedade híbrida

À noite assistia à televisão ou ia ao cinema. Acompanhava com melancólico desprezo as façanhas dos heróis modernos — incapazes de voar, vulneráveis a balas e mesmo assim espantosamente violentos. Voltava para casa, tomava um soporífero e ia dormir. Aos sábados frequentava um bar perto da pensão; tomava batida de maracujá e conversava com antigos boxeadores já acostumados ao seu sotaque carregado.

Numa destas noites o Capitão Marvel estava especialmente deprimido. Já tinha tomado onze cálices de bebida e pensava em ir dormir, quando uma mulher entrou no bar, sentou-se ao balcão e pediu uma cerveja.

O Capitão Marvel considerou-a em silêncio. Nunca dera muita atenção a mulheres; o combate ao crime sempre fora uma tarefa demasiado absorvente. Mas agora, aposentado, o Capitão Marvel podia pensar um pouco em si mesmo. O espelho descascado mostrava que ele ainda era uma esplêndida figura de macho, o que ele reconheceu com alguma satisfação.

Quanto à mulher, não era bonita. Quarentona, baixa e gorda, estalava a língua depois de cada gole. Mas era a única mulher no bar, naquela noite de sábado. Além disto, não só retribuiu ao olhar do Capitão, como levantou-se e veio sentar perto dele.

O Capitão Marvel apresentou-se como José Silva, vendedor de automóveis. Não o fez sem mal-estar; ao contrário dos heróis modernos, não tinha o hábito da simulação, da intriga, do disfarce.

— Vamos para o quarto, bem? — sussurrou a mulher às três da manhã.

Foram. Era o quarto andar de um velho prédio na

Duque de Caxias. As escadas de madeira rangiam ao peso dos dois. A mulher arquejava e tinha de parar a cada andar. “É a pressão alta.” Ansioso, o Capitão Marvel tinha vontade de tomá-la nos braços e subir voando; mas não queria revelar sua identidade. Por fim, chegaram.

A mulher abriu a porta. Era um quatinho pequeno e sujo, decorado com flores de papel e imagens sagradas. A um canto, uma cama coberta com uma colcha vermelha.

A mulher chegava. Voltou-se para o capitão, sorriu: “Me beija, querido.” Beijaram-se longamente, tiraram a roupa e meteram-se na cama. “Como tu és frio, bem” — queixou-se a mulher. Era a pele de aço — a couraça invulnerável que tantas vezes protegera o Capitão, agora um pouco enferrujada nas axilas. O Capitão pensou em atritar o peito com as mãos; mas tinha medo de soltar faíscas e provocar um incêndio. Assim, limitou-se a dizer: “Já vai melhorar.” “Está bom. Então, vem” — murmurou a mulher, os olhos brilhando no escuro. O Capitão Marvel lançou-se sobre ela.

Um urro de dor fez estremecer o quarto.

— Tu me mataste! Me mataste! Ai que dor!

Assustado, o Capitão Marvel acendeu a luz. A cama estava cheia de sangue.

— Me enterraste um ferro, bandido! Perverso!

Às pressas o Capitão Marvel enfiou as calças. A mulher gritava por socorro. Sem saber o que fazer o Capitão Marvel abriu a janela. Luzes começavam a se acender nas casas vizinhas. Ele saltou.

Por um instante calu como uma pedra; mas logo adquiriu equilíbrio e planou suavemente. Voou sem destino sobre a cidade adormecida. Às vezes soluçava; lembrava-se dos tempos em que era apenas Billy Batson, modesto locutor de rádio.

Havia uma palavra capaz de fazê-lo voltar àquela época; mas o Capitão Marvel já a esquecera.

3. DISTANTE DOS QUADRINHOS

1. Reflexos após uma retirada

Até este capítulo, os contos que evocaram super-heróis fizeram-no na companhia de seus costumeiros leitores: as crianças. Capitão Marvel, Batman, Lothar e outros seres extraordinários puderam transpor os limites dos desenhos com o providencial empurrão da imaginação infantil, garantindo-lhes sobrevivência em outro mídia. Uma tal parceria inexistiu no enredo de **Shazam**¹, no qual crianças não têm espaço, agora ocupado por um Capitão Marvel aposentado das suas funções.

O retiro torna-se viável graças ao estabelecimento de uma premissa, já expressa no primeiro parágrafo: “*extinto o crime no mundo*”. Entre as muitas consequências desta, por assim dizer, abolição da violência, a eleição de uma cidade brasileira como futura morada do herói pode causar um certo estranhamento, se ignorarmos a sua condição original de parte de um mídia largamente difundido², o que possibilita sua transferência sem maiores obstáculos para outras terras.

¹ SCLIAR, MOACYR. *Shazam*. in **Os melhores contos de Moacyr Scliar**. Seleção de Regina Zilbermann. 2ª. ed. São Paulo: Global, 1986.

_____ in **O carnaval dos animais**. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint.

Optei pela versão da primeira coletânea (a segunda trouxe algumas modificações, feitas pelo autor, do original de 1968). Adiante procurarei salientar as alterações mais significativas, bem como justificar as razões que levaram à minha escolha final.

² Remeto à difusão eficaz proporcionada pelos *sindicatos internacionais* (o pioneiro foi criado nos Estados Unidos, em 1909):

“A produção das HQs foi radicalmente transformada pela organização dos sindicatos. No princípio das histórias em quadrinhos americanas o desenhista era empregado de um jornal ou

As esperadas adversidades como estrangeiro, por exemplo, foram suprimidas no enredo, e por isso permanece a impressão de que o *super* não experimentou sensações como fascínio, medo, curiosidade, etc, que, com certeza, fazem parte da vida de qualquer imigrante, como atestam tantos escritos do próprio Moacyr Scliar, autor cuja ficção é permeada pelas marcas de sua origem estrangeira:

“E o imigrante é em princípio um homem estranho à terra local na sua luta pela adaptação, o que o faz eminentemente um *observador*. Ele espia e expia. E aí - no olhar - está o primeiro poder do estranho. Ele vê coisas que os outros não vêem. Olho arguto, olho mágico, enxerga poros nas superfícies lisas, minúsculas fissuras nos revestimentos. O estranho, até então frio e vazio como um ventre de larva, é agora um olho - enigmático, brilhante como uma brasa na escuridão.”³

Assim, sem sentir-se estranho em terras brasileiras, inexistente no protagonista a capacidade de agir como *observador*. No conto, o antigo herói dos quadrinhos, tão acostumado a atuar com os punhos, a princípio continuaria desconhecendo a *propriedade do olhar como instrumento para apreender/aprender antes da ação*; semelhante incapacidade dos *super-homens* já fora igualmente percebida pelos roteiristas das histórias quadrinizadas, que acrescentariam, em alguns enredos, o questionamento das personagens sobre a motivação em torno dos seus papéis como heróis.

“Por causa de um movimento de renovação dentro das HQ de aventuras, após os seus anos áureos de 30 a 40, e um período de estagnação, há alguns anos surgiram novos heróis e se revigoraram outros já com sua imagem um tanto empobrecida. Bons desenhistas, como este aqui

de um editor dono de uma cadeia de jornais. (...) Os sindicatos mudaram tudo isso. (...) O desenhista é empregado do sindicato, proprietário do título, do tema e personagens da história.”

“(…) Cada jornal, cliente do sindicato, recebe, com duas ou três semanas de antecedência, as matrizes das séries que ele publica. Seu baixo preço é acessível a jornais de pouca circulação. O sindicato expede assim milhares de matrizes ao mundo todo.”

in **Histórias em quadrinhos & Comunicação de massa**. op. cit., pgs.131 e 137

³ ZILBERMAN, Regina. *A crítica social nos contos de Moacyr Scliar*. in **O carnaval dos animais**. pgs. 5-6.

apresentado, e roteiristas procuraram valorizar o desenho e a trama, indo atrás de novas técnicas e novos temas. Esta revolução, nos quadrinhos americanos, sobretudo, atacou maciçamente: aventuras interplanetárias, super-heróis, super-poderes, muita ação e movimento, explosão de sons e ruídos, de *socks* e *bangs*. Como o tempo é inexorável e esta renovação é constante, a fas deste aturimento fantástico e espantoso também cansou, e até aos próprios heróis; eles entraram numa estafa que os obrigou a momentos de reflexão sobre sua vida, sobre a sua missão de *paladinos da justiça*, sem, no entanto, poderem se furtar ao seu destino messiânico.”⁴

A situação do Capitão Marvel de Scliar difere da dos *paladinos* porque, após uma aposentadoria forçada, ele deixa de atuar como um combatente do crime, visto não haver mais o que fazer em um mundo sem violência. Resta-lhe, portanto, o retiro e mesmo a reflexão memorialística, o que resulta em livro, tarde de autógrafos, cumprimentos de personalidades, além da atribuição de uma sensível percepção no ‘autor’ Marvel - “*críticos viram no livro valores insuspeitados, um novo olhar sobre o mundo.*” (p.32). Um tom irônico acompanha esta afirmativa se adiantarmos que dificilmente o protagonista poderia revelar um “novo olhar”, pois ser ele quem menos observa e compreende a sua própria situação e tudo o mais que o rodeia.

Se ao Capitão não compete a apreensão do espaço, as dúvidas acerca do Brasil escolhido como residência duram até o sexto parágrafo, onde a transmissão de tumultos pela televisão formulariam algumas imagens, descrevendo então um cenário bastante agitado. Há a rápida informação das “*novas séries, duas ou três revoluções eclodiram no país*” e, para completar a mistura característica dos noticiários na comunicação televisiva, é dado destaque para um jogador de futebol, especial não apenas por ser o responsável pela vitória no campeonato, como por ter “*nascido com três braços*”. Assim, este mundo sem violência, além de consentir a existência de um herói dos quadrinhos pode aceitar, normalmente, uma mutação humana.

⁴ CAGNIN, A. **Os Quadrinhos**. pgs.218-219.

Alheio aos acontecimentos da época, o protagonista, que somente no princípio provoca estranhamento devido a sua vestimenta, não só escreve suas memórias como se divide entre contradições, causadas pelas lembranças das glórias passadas e pelo esquecimento coletivo delas.

Distanciando-se mais dos inconstantes números sobre o panorama brasileiro, o herói aposentado estava marcado pela busca da parte que o completaria, resultando em uma mistura entre **dois componentes distintos**. Nós vimos, no trabalho com o conto de Caio F. Abreu (cap. 1.3 - O crescimento e a quebra de uma cumplicidade em meio a heróis), que um rapaz comum se transforma em Capitão Marvel após pronunciar uma palavra especial, composta pelas iniciais de seis nomes. Billy Batson e o Capitão eram unidos com a intermediação da senha verbalizada, ao mesmo tempo em que, relativamente aos demais aspectos, continuavam se distinguindo como dois seres (opõem-se às tênues mudanças que ‘separavam’ outros super-heróis de seus respectivos alter egos: Clark Kent era Super-Homem com óculos; Bruce Wayne traduzia-se como o Batman sem a soturna vestimenta).

Como desde o anúncio da reclusão do herói não há menção ao outro ‘eu’ / Billy Batson (apenas citado no penúltimo parágrafo), perdura a inquietante impressão de uma *presença ausente* na história, levando o Capitão Marvel a uma constante procura pelo elemento distinto e necessário para a mescla do que sempre resultou no seu ‘eu’. Até no fracassado empreendimento de criar rosas híbridas encontra-se a marca da composição deste herói sobrehumano que, no exercício deste hobby, tenta fundir espécies diferentes para obter um único ser.

O mais provável ‘complemento’ do protagonista não tarda a aparecer “*numa destas noites*”, na figura de uma mulher nada especial, afora ser a única presença feminina em um bar. E o que faz o Capitão Marvel diante de uma situação prosaica como esta, porém inédita em toda a sua vida como combatente do crime? Por estar ‘em retiro’, ele finalmente pôde valer-se do olhar antes de qualquer ação, estabelecendo assim um vínculo não-verbal com esta possível ‘metade’:

- ◇ O Capitão Marvel considerava-a em silêncio.
- ◇ Mas agora, aposentado, o Capitão Marvel podia olhá-la à vontade.
- ◇ Sentado à mesa, o Capitão Marvel olhou sua própria imagem no espelho descascado à sua frente. (Obs.: grifos meus)

Seguindo uma linha gradual, os olhos do herói traçam a primeira **união das duas imagens distintas**, para o que importou pouco o fato de a mulher não ser atraente como era o seu observador; na verdade, tal discrepância reforça a caracterização dela como a parte opositiva procurada pelo Capitão. Também o comportamento das duas personagens se vale da relação em contraste: enquanto ele apenas ‘olhava’, à mulher coube a iniciativa das ações subsequentes.

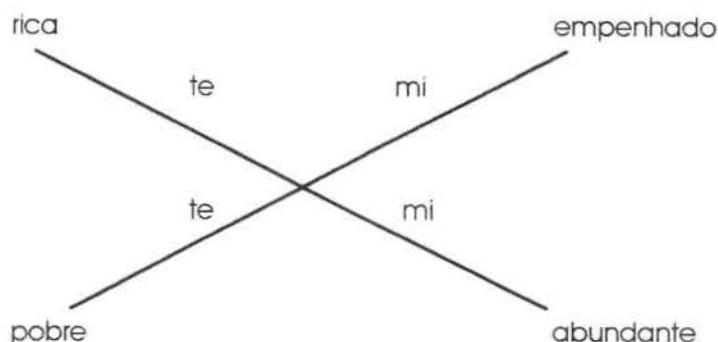
Como um reflexo tão próximo quanto aparentemente contrário ao objeto matriz que se coloca diante de um espelho, a mulher, agente da aproximação amorosa, se apresenta como Maria Conceição, cujas iniciais são coincidentes e inversas às do nome Capitão Marvel; ocorre, assim, o revezamento na ordem o que, por analogia, sucede quando as pessoas se vêem refletidas, ocasionando a suspeita de uma alternância dos espaços com a experiência especular. Inevitáveis questões surgem após o encontro: seria Maria Conceição, MC, mera imagem espelhada de Capitão Marvel, CM, ou, em um outro pólo, seria ela o elo⁵ independente, opositivo e necessário para garantir o mito original da personagem dos quadrinhos?

Antes de procurar por maiores esclarecimentos no conto, retomo um processo semelhante de reconhecimento através de oposições, agora em versos de um soneto de Gregório de Matos, *À Bahia*. O crítico Alfredo Bosi chama o encontro entre eu/poeta e tu/Bahia, descrito no primeiro quarteto, de “*jogo quiástico e barroco do mútuo espelhamento*”, pois a aproximação dos dois envolvidos ocorre por meio do emprego de sinônimos e antônimos, além dos verbos em comum:

Triste Bahia! ó quão dessemelhante
Estás e estou do nosso antigo estado!
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,
Rica te vi eu já, tu a mi abundante!”

Igualados pelo canal estabelecido via contato visual, eu e tu, por outro lado, afastam-se da imagem que ambos possuíam em outros tempos mais afortunados. Para uma melhor apreensão, o crítico fez uma visualização do reconhecimento:

⁵ Observ.: O trocadilho é intencional.



“O poeta vê a cidade; a cidade vê o poeta - no presente - , assim como ambos já se reconheceram no passado: eu vejo a ti, tu a mim; te vi eu já, tu a mim. A qualidade do ser, refletida nos olhos de cada um, é o que mudou com o passar dos anos: da antiga riqueza caiu-se na pobreza de hoje.”⁶

O defrontar de um objeto com a sua imagem pode causar confusões em uma pronta definição espacial; Gregório de Matos soube aproveitar esta condição especial da visão especular quando pôs, no soneto, o ‘eu’ diante da cidade, e vice-versa, impossibilitando o leitor de definir quem é o objeto e quem é reflexo; ao mesmo tempo, a inversão de papéis estende-se junto às alterações de *estados* provocadas com a mudança temporal - nos versos 3 e 4, quando é denunciada a situação difícil do presente após a opulência, os pronomes igualmente mudam de posições com as passagens de uma parte à outra do verso (dividido pela vírgula), bem como entre a primeira parte dos versos 3 e 4:

te vejo a ti, tu a mi	(ver no presente/ti-pron. oblíquo)
te vi eu já, tu a mi	(ver no passado/eu - pron. reto)

⁶ BOSI, Alfredo. *Do antigo Estado à máquina mercante*. in **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pags.95-96.

Difícil afirmar que o “eu” é o objeto, ou matriz, que se depara com a imagem, ou reflexo, tu/cidade/Bahia; se nas primeiras partes dos versos ele ocupa o lugar de sujeito da frase, nas partes seguintes os papéis são invertidos, sendo o tu/sujeito e eu/mi/objeto. Por isso é arriscado afirmar que o Capitão Marvel é o único que olha para Maria Conceição, sem atentar ainda na reciprocidade da ação.

Depois de observar a mulher, o herói volta-se para a “*sua própria imagem*”, refletida em um “*espelho descascado à sua frente*”. Analisa-se e, circunscrito no lugar decadente, ele conclui que ainda é uma presença marcante. Entretanto, uma pergunta, feita por Maria Conceição, interrompe a auto-avaliação e o faz voltar-se na direção dela - assim, **CM**, desviando-se do seu reflexo no espelho descascado, encontra **MC**, mulher cuja aparência, ao contrário da dele, não é nada atraente. O objeto depara-se com um novo reflexo, no qual ocorre a inversão dos atributos do original?

Um novo “parênteses” deve ser feito para discutir acerca do que seria uma ‘inversão’ dos referenciais de um objeto quando diante da própria imagem. No título do item *Fenomenologia do espelho*, Umberto Eco já proclama que “*os espelhos não invertem*”. Mas, se eles não o fazem, porque é comum a dificuldade na definição espacial frente ao que vemos no espelho? Retomo então as palavras do crítico italiano:

“Mais curiosa ainda é a definição pela qual a imagem especular seria invertida, ou simétrica, ou - como se diz vulgarmente - de simetria inversa. Tal opinião (de que o espelho ponha a direita no lugar da esquerda e vice-versa) é tão arraigada que alguém até insinuou que os espelhos têm essa curiosa propriedade, a de trocar a direita pela esquerda, mas não o alto pelo baixo. (...)”

Mas o ponto é que nem mesmo os espelhos verticais invertem ou emborçam. O espelho reflete a direita exatamente onde está a direita, e a esquerda exatamente onde está a esquerda. É o observador (ingênuo, mesmo quando físico por profissão) que, por identificação, imagina ser o homem dentro do espelho, e olhando-se percebe que usa, por exemplo, o relógio no pulso direito. O fato é que o usaria se ele, o observador, fosse

aquele que está dentro do espelho (*Je est un autre!*). Quem, ao contrário, evita comportar-se como Alice e não entra no espelho, não sofre essa ilusão.”⁷

A *simetria inversa* estabelecida entre os nomes das personagens é possível porque Maria Conceição não se resume a uma imagem espelhada do Capitão Marvel; saliento novamente que ele, antes de vislumbrar-se na superfície refletora, volveu o olhar em direção à mulher, para só então retomar a sua própria imagem. No caso específico de MC temos uma possível personificação da incrédula afirmativa *Je est un autre!*, pois o ‘reflexo’ do herói já estava do lado de fora do espelho, além de ter assumido uma aparência diametralmente oposta a do original, começando pela condição sexual. Afinal, se o Capitão pôde existir no contexto extra-quadrinhos, se até chegara o seu tempo de aposentar-se, se ele escolhera a cidade de Porto Alegre para morar, se existe um jogador Freud de Azevedo com três braços, não parece inconcebível a criação/circulação de uma imagem diferente, independente, e mesmo antecedente ao objeto refletor. A simetria do jogo de espelhos realiza-se cabalmente com os envolvidos.

Notabilizado pela apatia pós-retiro, primeiro o protagonista se deixa levar pelo próprio olhar, sendo então conduzido pela atuação feminina firmada com o contato visual. Desse ponto em diante, ela toma a iniciativa na aproximação verbal, ela o convida e, portanto, as falas dela aparecem transcritas no texto. Outro indício da anulação do outrora super-herói quadrinizado reside na pouca veiculação direta de suas palavras, o que se torna mais acentuado se comparado com a incidência do discurso direto de Maria Conceição ⁸; nos pronunciamentos do homem, o narrador em geral intermedeia a transmissão, como se tudo o que o Capitão tivesse falado, de tão pouco relevante, pudesse ser facilmente excluído do espaço que, na narrativa verbal, é similar ao interior dos balões desenhados. Resta-lhe, assim, a companhia da voz em off, próxima à

⁷ ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. pg. 14.

⁸ No texto há nove registros diretos da fala da mulher, contra apenas um do Capitão (“*Já vai melhorar. Já vai melhorar.*”).

apagada legenda dos quadrinhos, soando com tais ‘dizeres secundários’ emitidos durante a conversação.

Do rápido diálogo para a também breve relação sexual há apenas um pulo de distância, tão tênue quanto a separação entre os substituídos heróis de ontem (como o próprio Capitão se considerava) e os *heróis modernos*, estes últimos, adeptos de mentiras, fraudes e/ou espertas manobras em meio às demais ações (mas, na ‘pele’ do vendedor José, o Capitão exemplifica bem o modo de agir típico do herói moderno).

A troca do papel de herói pelo de bandido é outra mudança brusca, tingida com a mácula do sangue proveniente do ferimento causado na mulher; a coloração ainda realça a virgindade perdida do Capitão - novo efeito da inversão especular, pois ele, a despeito de ser homem, de uma certa maneira tem acentuadas as “deflorações” sofridas no físico e, principalmente, na indole e na convicção do super-herói à moda antiga.

“Socorro! Socorro!” Sem saber o que fazer, o Capitão Marvel abriu a janela. Luzes começaram a acender nas casas vizinhas. Ele saltou.”
p.33

Coincidência ou não, saltos parecem saídas comuns tanto no caso de pequenos leitores de HQs (*Tempo*) quanto de personagens enquadradas (*Os sete palmos do paraíso*). Capitão Marvel não poderia fugir à regra; com o derradeiro salto mais uma vez surgem as lembranças, resgatando enfim um nome que parecia perdido: “*Billy Batson, modesto locutor de rádio*”. O último parágrafo se fecha esclarecendo a razão de a outra metade do herói encontrar-se ausente - a impossibilidade de trazê-la de volta devia-se ao fato de a única palavra, “*capaz de fazê-lo voltar àquela época*”, ter sido por ele esquecida.

A razão de o Capitão Marvel anteceder Billy Batson é uma inversão condizente com a reflexão sobre as iniciais dos envolvidos (CM e Maria Conceição). No texto, há mais arranjos resultantes do constante jogo de espelhamento, obtidos pela *aliteração* das duas primeiras consoantes dos nomes:

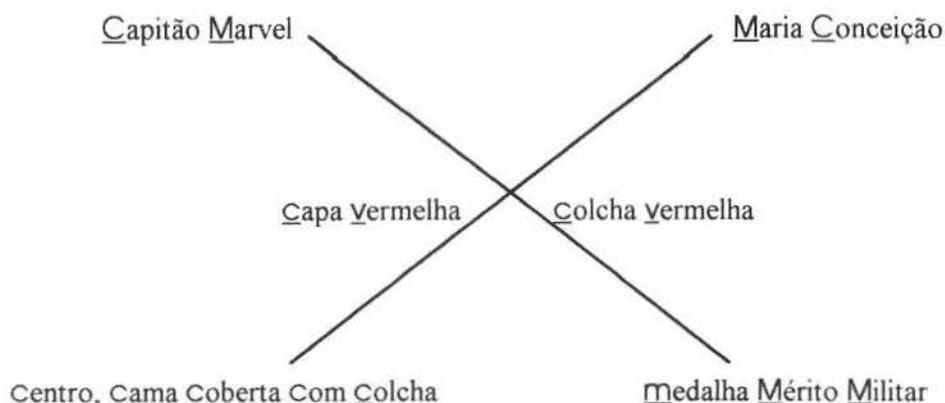
- ◊ Extinto o crime no mundo, o Capitão Marvel foi chamado a uma sessão especial no Senado norte-americano.

Lá foi saudado por Lester Brainerd, senador por Louisiana, e recebeu a medalha do Mérito Militar e uma pensão vitalícia. Comovido, o Capitão Marvel expressou seu agradecimento e manifestou o desejo de viver tranquilamente por toda a eternidade. p.31

- ◇ Conversaram algum tempo. O nome da mulher - pelo menos, foi o que ela disse - era Maria Conceição. (...)

A mulher abriu a porta. Era um quartinho miserável, decorado com flores de papel e imagens sagradas. No centro, uma cama coberta com uma colcha vermelha. p.33

Quando o tema é o herói, prevalece a repetição da letra M, ocorrendo o mesmo processo com o C na atuação da mulher. Próximas e também contrárias, as metades se miram pelas palavras; às vezes, podem até acertar na ordem das consoantes, como no caso da cor vermelha. Vejamos em um esboço esquematizando “trocas e acertos”:



É difícil responder, sem vacilar em momento algum, a qual dos dois pode ser atribuído o papel de objeto matriz e, conseqüentemente, a qual o de imagem espelhada. Acabo inclinandome pela figura do Capitão pois, a meu ver, a fixação e os jogos com as iniciais decorrem da formação híbrida de uma palavra especial, visto ser ela a responsável pela passagem de um ser para o outro. Única “capaz de fazê-lo voltar àquela época”, semelhante palavra, cruelmente, não pode ser encontrada dentro do texto, ao lado das demais que dão forma ao enredo; ao contrário, **Shazam** ocupa a inatingível função como título, pairando em separado e solitário

destaque no alto da primeira página, ou melhor, muito aquém do alcance de vôo de uma simples personagem.

Penso que seria interessante deter-me nas alterações do conto feitas por Scliar para a 2^a edição. Esta, uma edição da Tecnoprint, embora não traga a data da publicação do livro (provavelmente após 1989, ano que termina uma breve *cronologia* do autor), alerta para as mudanças sofridas pelo texto através de uma nota redigida por Moacyr:

A primeira parte deste livro compreende histórias da primeira edição de *O Carnaval dos Animais* (Editora Movimento, Porto Alegre, 1968), modificadas. A segunda parte consta de histórias escritas posteriormente.

M.S.

Para a análise preferi o texto original: sua reescritura opera um 'encolhimento' do conto, com alguns parágrafos suprimidos ou unidos a outros. Um dos eliminados é exatamente o que descrevia o panorama brasileiro com os números ("*A televisão exhibia...*" p.31); em contrapartida, o acréscimo de um comentário lembrando a condição do Capitão como imigrante em nosso país ("*Aos sábados freqüentava um bar perto da pensão; tomava batida de maracujá e conversava com antigos boxeadores já acostumados ao seu sotaque carregado*") apaga a *globalização* - em nossa hipótese - uma importante propriedade do mídia dos super-heróis quadrinizados.

Na versão de 68, o autor citou a Editora Vecchi como sendo a responsável pela publicação do livro memorialístico do Capitão. Convém acrescentar que a Vecchi teve muito destaque na publicação de revistas de fotonovelas (chegou a ter doze títulos em circulação, inclusive a mais antiga do gênero, *Grande Hotel*, de 1947⁹, ocupando uma importância análoga à Editora Brasil-América (EBAL) com relação às histórias em quadrinhos.

⁹ vide HABERT, Angeluccia, op. cit.

Mas a alteração mais significativa recai sobre os nomes: a segunda edição do texto não dá nome à protagonista feminina. Anônima, a mulher continuaria ‘desempenhando’ as mesmas ações, agora junto de um José Silva (antes era apenas José, o vendedor de automóveis). Será que a supressão do nome dela recobre a intenção de privilegiar o protagonista masculino, como parece indicar a comparação abaixo!?

“*Mas agora, aposentado, o Capitão Marvel podia olhá-la à vontade.*” (original de 1968)

- Após ‘considerar’ a mulher, ele continua observando a outra,
para só então mirar-se no espelho

“*Mas agora, aposentado, o Capitão Marvel podia pensar um pouco em si mesmo.*”
(versão modificada)

- O olhar do Capitão é interrompido para um voltar-se a
si próprio, antes de se defrontar com sua imagem.
A protagonista, chamada apenas de mulher, ainda
tem a primeira fala cortada (- “*Posso sentar?*”)

Não cabe aqui nem possibilidade nem desejo de uma resposta, mas apenas o interesse do confronto entre variantes de um mesmo conto, quando as modificações introduzidas configuram uma nova maneira de narrar. De qualquer forma, Billy Batson sempre se transformava em Capitão Marvel depois de dizer Shazam! - mas na literatura parece que a palavra Shazam! nem sempre poderá levar para um único caminho...no caso do conto, até ela, tão imprescindível em qualquer aventura quadrinizada do Capitão é, como já foi dito, afastada do herói.



Rio, 12 de abril de 1971

amãe,

Espero que esta vai encontrá-la gozando de saúde.

Mãe, este singelo album de desenhos eu ofereço à senhora por ser a única responsável pelo meu êxito na vida.

Eu sei, foi o Roberto Drummond quem me obrigou a ser desenhista de piadas, mas foi a senhora quem me deu esta minha invulgar e esplêndida personalidade.

Sembra daquela vez que eu estava olhando a porta botas e a senhora me deu chineladas no banheiro e me levou para confessar na capela do Colégio Arnaldo?

Sembra daquela noite que eu estava brincando de dar injeção na Filomena e a senhora me deu bolas com a escova de roupa na mão que estava em pecado mortal (em original?). Me explicou então que, se não me castigasse, minha mãe não secaria e caíria.

E do dia em que eu xinguei a Tia Stela com um nome que era um pecado venial? A senhora passou pimenta malaguita (das vovmellhas lá de Boaninha) na minha língua.

Sembra do dia em que encontrou uns desenhos de mulher pelada que eu fiz? A senhora queimou e esfregou as Cingas na minha mão! Ah! Houve aquela noite que me surpreenderam fazendo bobagem sozinho no escuro... Me disse: é pecado! Vai pro inferno! Ai! Me deu banho de água fria, me esfregou álcool, me deu poalva benta pra regurar e regar um tempo comigo!

Pois bem, mãe, graças à educação exemplar que a senhora me deu, eu hoje sou conhecido, tenho fama, sucesso e fortuna!

Obrigado, mãe!

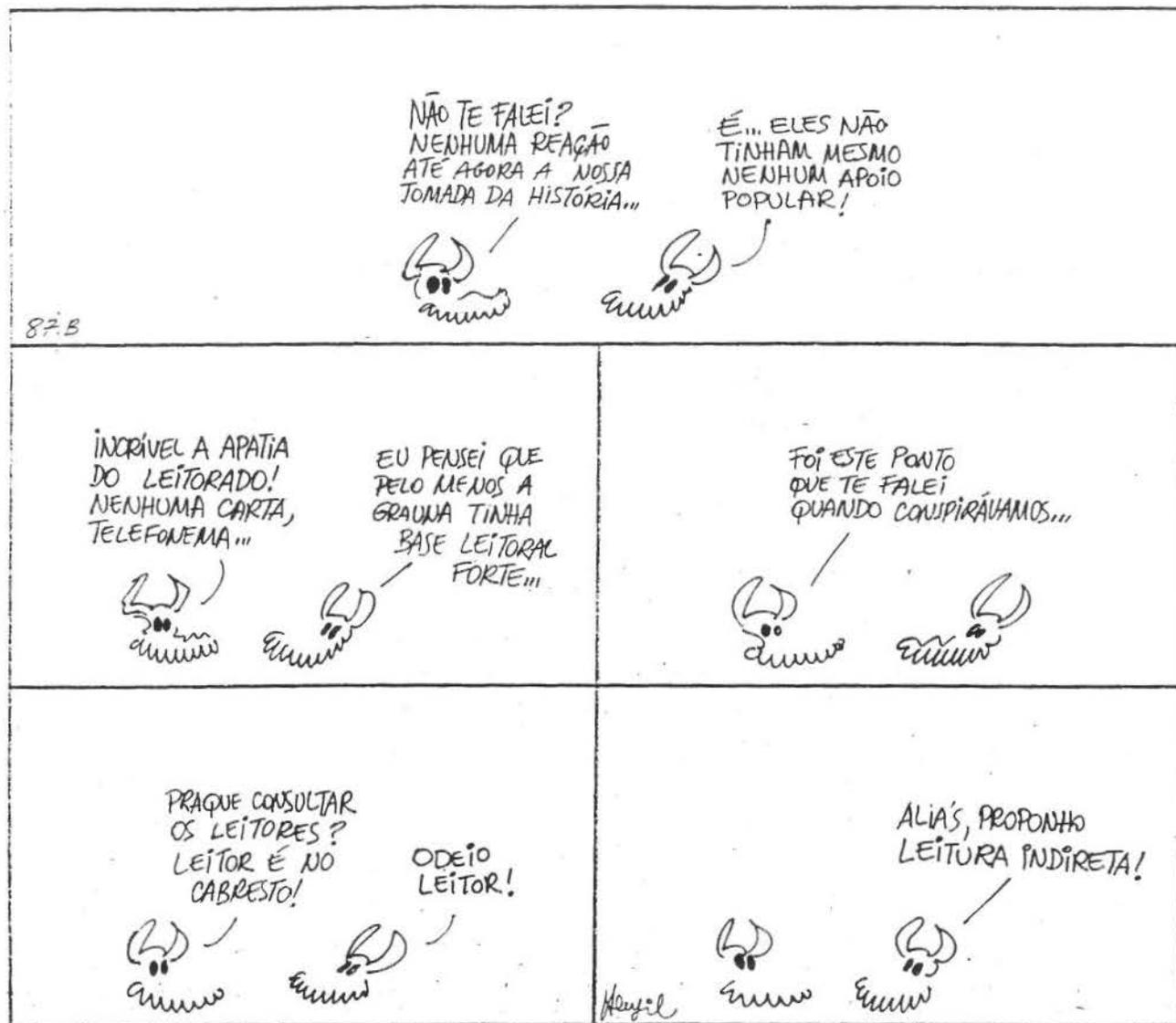
A bênção do seu filho, Aleiriquinho



Além da revista do Fradim mensal (observe aí que o seu amigo aqui desenha ela sozinho, da página 1 a 52) eu tenho ainda a historinha diária do Zeferino no Jornal do Brasil, um cartum do Orelhão diariamente no O DIA e a Notícia, Ubaldo semanalmente para o Pasquim, e ainda Status, Status Humor, ler jornais e revistas, cozinhar (quem cozinha aqui em casa é eu mais Bê que a gente fica muito constrangido de ter empregada). Ando bolando cartum tomando banho ou dormindo. Ademais o Fradim é o que mais trabalho dá para bolar porque é um personagem de impacto, obrigatoriamente original, a cada número, visceral, enfim, é uma cesariana bolar o fradim. Assim, dizia eu, para não desmaiar de trabalhar eu passei a fazer só 10 páginas de baixim. Confesso: não aguento bolar mais que 10 páginas por mês. A não ser é claro que eu só fizesse revista. Ai ia dar. Mas quem sou eu? Sou nenhum Tio Patinhas, mano.

Acompanhe as cartas e você verá que pelas bandas de março de 1974 eu parei com o número 6 porque não agüentava mais. De tanto ficar sentado desenhando o joelho foi pifando. Só voltei com a revista do Fradim já agora em 76 porque, com a entrada do Orelhão, iam ser só 10 páginas.

☐



Obs.: os trechos a seguir pertencem a um prefácio, feito por Henfil, para *Humordaz I*; o resgate como resposta visa contextualizar os leitores em torno do termo *humorista bôia-fria*.

"Existe hoje um punhado de humoristas correndo as redações de jornais e revistas oferecendo o seu trabalho. Chega no Jornal do Brasil e fica sabendo que o lugar é ocupado por 8. E noutras publicações vai encontrar o mesmo quadro ou um rodizio. Como a oferta é enorme a chance é de publicar uma vez por ano. E se não é o rodizio, o maior empecilho são os quadrinhos distribuidos pelos sindicatos (Kings, UPI, Apla) americanos por um preço abaixo do normal, impossível de concorrer. E eles dão tudo. O fotolito já pronto para a impressão. Um mês de graça, se você quiser. E podem baixar o preço tantas vezes quantas forem necessárias para destruir a concorrência.

E quem é a concorrência? Os humoristas brasileiros!!! Pelo preço de um humorista brasileiro, os jornais podem publicar uma página inteira com 50 humoristas americanos. E me pergunta se estas tiras importadas têm taxaço que proteja o similar nacional?

CAVERINO

TENHO PENINHA DOS LEITORES...

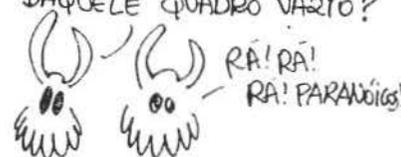


108.B

OLHAM PRA GENTE
PROCURANDO SÍMBOLOS,
MENSAGENS OCULTAS,
METAFORAS, PREFIXOS
E SUFIXOS...



VIU? VIU? VIU AS
PUPILAS SE DILATANDO
NA INDAGAÇÃO DO
SIGNIFICADO SECRETO
DAQUELE QUADRO VAZIO?



No Pasquim... No Pasquim são centenas para 32 páginas. Nesta base, não há nenhuma garantia de continuidade. Pode publicar de mês em mês. E, com raríssimas exceções, foi no Pasquim que toda a nova safra se iniciou.

E assim surgiu o novo fenômeno do humorismo nacional: o humorista "autônomo" (ou humorista ISS ou humorista bóia-fria). Ele sai se oferecendo em todos os jornais e revistas. Aceita qualquer preço. Muitas e muitas vezes trabalha de graça mesmo, só pra ver seu trabalho publicado. E como as revistas e jornais têm diferentes linhas editoriais, ideologias, etc. e tal, o nosso humorista autônomo vai mudando a oferta de acordo com o gosto do freguês. Vai mudando sua linha, seu traço, sua personalidade artística, sua ideologia de acordo com o que ele percebe ser a "jogada" da publicação que ele procura.

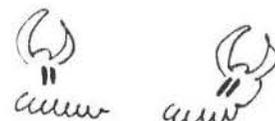
O mesmo humorista oferece um humor liberal para o JB, um conservador para o Globo, um cartum empresarial para Visão, um humor sexualizado para Status, um trabalho sapeca e participante para o Pasquim.

Mudando conforme os ventos, o nosso humorista autônomo não fixa linha, traço, enfim, a personalidade do seu trabalho (o que o faria conhecido e desejado pelos leitores). Não amadurece, pois cada cartum é como se fosse o primeiro.

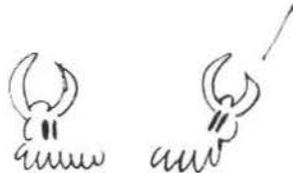
CAVERINO

1105

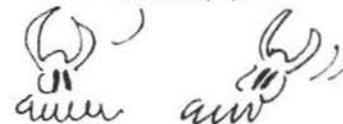
ESTA AUMENTANDO
O DESCONTENTAMENTO
DOS LEITORES...



RECLAMAM DO
EMPOBRECIMENTO
DA GRAÇA NA
HISTORINHA...



EXPLICA QUE ESTAMOS
ESPERANDO AUMENTAR
O BOLO DA GRAÇA
PRA DEPOIS
DISTRIBUIR...



VOCE É
CÍNICO!



ORA, DEIXE DE
PUXASAQUISMO!



JURO!
ACHO
MESMO!

E assim, sem vínculo empregatício (e sem INPS, FGTS, PIS, 13º e férias), sem direito à continuidade, sem segurança de trabalho, o humorista autônomo passa por uma profunda transformação no seu caráter profissional e humano. Ele fica também sem vínculo com classe nenhuma, sem vínculo com SEUS leitores. Não representa, através dos seus trabalhos, anseios, visão, problemática, linguagem de ninguém. sua política é publicar, sua ideologia muda conforme a sede da oficina impressora.

Solução é a imprensa regional. Desastre é a imprensa centralizada no Rio-SP onde só uma minoria de sortudos acerta na loteria do espaço pra publicar (eu por exemplo). E onde uma maioria bóia-fria se despe de seus vestidos, seus sotaques, suas danças, seus cantos, seus traços e dana a comer gilete. (...)

Reynaldo, a linguagem do humor não tem nenhuma obrigação com o certo e o errado. O reto e o torto. O sério e o palhaço. Ela subverte a lógica. Ela usa o absurdo. O primário no humor é justamente reverter as expectativas. Presta atenção. É uma reversão da expectativa, no susto, que o humor se realiza.

CAVERINO

109.B

RETIRE-SE!



ACABEI DE
SUSPENDER
UM LEITOR
POR 30 DIAS!



O QUE
QUI ELE
FEZ?



Foi PEGO
ANULANDO
SUA LEITURA!



Reynaldo

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A importância do direcionamento do olhar nos vários contos analisados lembrou-me os comentários feitos por Silviano Santiago a respeito de alguns textos de Edilberto Coutinho, através dos quais ele discute a questão do narrador na pós-modernidade. Cito um trecho:

“A maioria dos contos de Edilberto se recobrem e se enriquecem pelo enigma que cerca a compreensão do olhar humano na civilização moderna. Por que se olha? Para que se olha? Razão e finalidade do olhar lançado ao outro não se dão à primeira vista, porque se trata de um diálogo-em-literatura (isto é, expresso por palavra) que, paradoxalmente, fica aquém ou além das palavras. A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa.”¹

Assim, para o crítico, a narrativa pós-moderna se valeria do olhar para contemplar o outro ou o espetáculo da vida, com todos os seus tons e nuances. Um pacto compartilhado pelo narrador e pela personagem: olhando, projetando-se para o exterior por meio do olhar, ambos conseguiriam escapar da difícil tarefa de comunicar verbalmente uma experiência, como no caso de uma clássica narrativa histórica ou memorialista.

Nessa linha de raciocínio, então, *Quadrinho de Estória*, por exemplo, valeu-se de elementos de uma “perspectiva pós-moderna” não apenas pela importância do olhar em seu desenvolvimento, ou pelo receio verificado quanto à retomada de lembranças não esquecidas, mas

¹ SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno*. in **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pgs. 44-45.

também por apropriar-se, de forma original, de um meio comunicativo muito marcado pelo caráter massificado da sociedade atual.

Meu enfoque baseou-se na hipótese de que o conto ancora-se em marcas da estrutura narrativa dos quadrinhos. Mas seria este o único modo de projeção de imagens utilizado pelo autor?

Quando os enquadramentos que escondiam a *estória* seguiram em uma montagem entrecortada, o que percebemos entre palavras e frases suspensas foi uma tragédia amorosa, um tema dificilmente encontrado em histórias quadrinizadas (exceto em casos específicos, como os *horror comics*, por exemplo). Por outro viés, a seqüência dos quadros, ou o continuum que segue as leis de montagem dos quadrinhos, rege igualmente a leitura de outra forma proveniente dos meios de comunicação de massa - a *fotonovela*.

Neste caso, o cômico não é um ingrediente comum, mas sim a sentimentalidade, e então a *estória* do conto analisado poderia, a princípio, parecer um pouco "desfocada" do ambiente enquadrado escolhido pelo seu autor...mas as atitudes do *maluquinho* do prefácio de **Tutaméia**, além do diplomata que parecia um "equivocado" diante dos projetos de três jovens idealistas, nos convidam, ou intimam a repensar o estranhamento que parece seguir-se a esta opção.

Embora romance, desilusões e ciúmes sejam matéria-prima de fotonovelas, elas são estranhas aos quadrinhos², sendo que as duas formas se aproximam pela utilização das séries de enquadramentos para o contar histórias. No entanto, enquanto a primeira é extremamente rígida com relação às disposições formais que utiliza - *repetição* é palavra de ordem em se tratando de fotonovelas - o mesmo não pode ser aplicado indiscriminadamente no caso dos quadrinhos.

Vejamos algumas considerações acerca das diferenças:

"A fotonovela, ao nascer do cinema, quadrinizava narrativas que caracterizariamos como romances, na maioria das vezes (...) Como o gênero estava se iniciando, havia mais liberdade de composição: os

² O que não significa que os mesmos se restrinjam às tiras engraçadas, como já fora comentado, mas histórias enfocando *apenas* o relacionamento de um casal são raras em HQ, sendo que o romance geralmente acompanha uma ação principal.

quadrinhos não eram dispostos linearmente, não eram do mesmo tamanho, apresentavam contornos irregulares, cortes diagonais, meia-lua, que causam uma certa confusão a quem está condicionado a diagramações "certinhas". Os quadrinhos dos *comics* ainda não haviam desenvolvido a linguagem artística que alcançaria grande criatividade nos anos 60 e 70, com balões extrapolando o limite do quadro, personagens segmentando-se em metonímias, partes do corpo, ou braço, ou perna em vários lugares da página, seguindo o ritmo da ação, e não uma distribuição prévia. Portanto, não há como falarmos em influência de uma nova estética dos *comics* na então nascente fotonovela: sua diagramação, não padronizada, era antes fruto de um certo experimentalismo ingênuo dos seus primeiros criadores, decorrentes também da falta de modelos." ³

Instaurados os modelos de fotonovelas, o gênero se consolidou em uma padronização bastante econômica com relação aos processos de criação, produção e edição das publicações. Podemos dizer que o mesmo ocorre na maioria dos quadrinhos - o sucesso dos *syndicate* é a maior prova disto - porém, nestes últimos, a experimentação pode ocorrer por iniciativa de desenhistas, argumentistas ou até de grupos que se formam em torno de uma revista independente, como foi o caso do movimento underground, na década de 60.

Buitoni chama esta escolha de um "abraço" forte no estereótipo; uma conveniente adequação do ato de envolver enlaçando o *quadrado amoroso*, prendendo-o entre braços imaginários, mas firmes: "*Abraço forte, na forma e no conteúdo. Amor dominador, deu no que deu: pouca liberdade de criação, personagens marionetes, maniqueísmo, estrutura fechada, ideologia conservadora.*" p.69

³ BUITONI, Dulcília S. *Fotonovela: infelizmente ainda um quadrado amoroso*. in **Literatura em tempo de cultura de massa**. Org. de Lígia Averbuck. São Paulo: Nobel, 1984. pgs.58-75.

O uso da fórmula única das fotonovelas é compreensível tendo em vista o leitor - melhor retificar para o feminino, no caso o grande consumidor dessas revistas - visado(a), que encontraria nas páginas "histórias que *tocaram seus sentimentos*". Por outro lado, não deixa de ser reconfortante saber que mesmo histórias muito esquemáticas podem ser muito enriquecidas pela imaginação dos leitores, como sugerem os relatos de leitoras, estudadas por Ecléa Bosi em sua pesquisa sobre "leituras de operárias", nas quais fotonovela e horóscopo eram as grandes vedetes.

"Não devemos confundir os relatos com o mundo repetitivo da fotonovela. As histórias foram filtradas por uma sensibilidade, por uma escolha pessoal, chegaram até nós matizadas por uma afetividade. A operária contando livro ou fotonovela se expressa em uma linguagem não raro criativa, poética, espontânea." ⁴

Já os quadrinhos são um tipo de leitura pouco recorrente entre as pesquisadas por Bosi, que também fez uma breve distinção entre as duas formas.

"Em colocação inferior ⁵, figuram os quadrinhos humorísticos, forma familiar de leitura para o grupo acostumado à fotonovela. Digo familiar na apresentação e não no conteúdo que, nos quadrinhos, é radicalmente diferente. Neles o humor, ausente da fotonovela, tem o seu reino, humor sintético, pleno de lucidez; e que não raro se ocupa com economia e concisa profundidade das desagregações a que o homem do nosso tempo está sujeito. Não nos cabe o estudo desse veio tão feliz de imaginação e

⁴ BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular** - leituras de operárias. 2ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p.134.

⁵ *Obs.:* a autora refere-se à tabela na qual estão relacionados os "assuntos de interesse imediato" em leituras de jornal - noticiário policial, horóscopo e anúncios de emprego antecedem em preferência decrescente as histórias em quadrinhos, que contariam com 6,6% de leitoras habituais.

de sátira, mas como a fotonovela se beneficiaria tocada por esse espírito!"⁶

Feitas algumas considerações acerca da *fotonovela*, retorno para à discussão da escolha de Rosa ter recaído na forma quadrinizada da HQ, não obstante o 'sofrer de amor' ser mais corriqueiro na versão fotonovela.

A personagem do conto redefinira o seu ato de "ver" tendo como ponto de partida o lugar onde se encontrava recluso à força: o cárcere. Ao mesmo tempo que os quatro lados o ajudavam a se proteger de um julgamento interno, a criação de cercas imaginárias conseguiria reter a imagem da vítima ainda amada.

A obsessão amorosa, traduzida na repetição exaustiva de quadros que se sucedem e se movem em torno de uma estória de amor do passado, bem como a invocação da figura da mulher no tempo presente, nos leva a pensar em um enredo mais adequado à fotonovela.

Mas a "transgressão" que paira na situação criada pelo preso - que, desta forma, consegue se manter no limite de uma 'consciência' suportável, onde qualquer vestígio de 'culpa' é suprimido pela ausência de liberdade - e o redesenhar adotado como solução são alternativas consideráveis somente entre os quadrinhos desenhados/desenháveis. As trocas e inversões no modo de ver/focar o mundo engendram uma nova imagem, que aproxima a ação do homem de Guimarães Rosa com o comum em HQ, pois na versão fotonovela a imagem não desfruta do mínimo de independência necessária para maiores experimentos.

"Apesar da civilização visual, a fotonovela prendeu-se até agora à tradição verbal em todo o seu desenrolar. É uma narrativa contada através de fotos que sustentam a palavra escrita. As fotos são lidas através das palavras, que dominam totalmente sua expressão. Não há linguagem visual, a imagem não conduz a narrativa."⁷

A falta de um trabalho com a visualidade representa, assim, o maior abismo entre fotonovelas e HQs:

⁶ idem, p. 139.

⁷ in BUITONI, Dulcília S. "Fotonovela: infelizmente..." p.72.

"A justaposição dos dois elementos (foto e texto) não abre ao leitor um grande número de combinações. Pelo fato de que na maioria das vezes, o texto explica a foto, ou a foto é mera ilustração do texto. A relação entre os dois elementos é redundante, dela se conclui sempre univocamente. Eles se desenvolvem lado a lado, com a mesma função expositiva e explicativa, não se misturam nunca, não criam uma linguagem visual como os quadrinhos desenhados. Nestes, os mais modernos e sofisticados, a própria palavra funciona como elemento figurativo, como fazem, por exemplo, Walt Kelly, criador de Pogo, e Schutz, criador de Peanuts." ⁸

As autoras citadas são unânimes na ênfase do pouco aproveitamento das tomadas fotográficas, limitadas a uma atuação redundante e atreladas à "tirania do verbal".

Dependendo do contexto, no entanto, a supremacia da palavra sobre fotos e desenhos também pode ser um valioso instrumento, como no caso das narrativas quadrinizadas produzidas durante a *Revolução Cultural* do ditador Mao Tsé Tung. Ao longo desta época, todas as artes e meios comunicativos direcionaram-se a ensinar o povo, preparando-o para que pudesse reconhecer os prováveis inimigos da causa chinesa, e a relatar atos heróicos decorrentes de uma ação, em geral envolvendo um conjunto de pessoas.

Neste caso em particular, os quadrinhos aproximaram sua estrutura das estruturas das fotonovelas, comprometidos com a transmissão de mensagens e princípios ideológicos, destinados a alcançar o maior número de *leitores*, o que incluía grande número de quase analfabetos.

Em texto introdutório a uma compilação de quadrinhos chineses, Gino Nebiolo alerta para o preciso papel que essa leitura cumpria junto a um público específico:

"De este encuentro con el comic en China, me sorprendieron inmediatamente algunos detalles: su esencia pedagógico-política, la enorme simplicidad de las narraciones; la carencia de elementos

⁸ HABERT, Angeluccia B. *Fotonovela e indústria cultural. (estudo de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões)*. Petrópolis: Vozes, 1974. p. 82.

fantásticos, o “amenos”, de pura divagación; la entusiasta aceptación de los usuarios, que no eran jóvenes, sino gente adulta, dispuesta a sacrificar el sueño a la lectura, después de un día fatigoso. El sacrificio era para divertirse o para aprender? ”⁹

Parece haver, entretanto, uma significativa diferença entre os comics e as fotonovelas da Revolução¹⁰

Em alguns quadrinhos (não remeto às histórias completas, mas aos enquadramentos participantes do conjunto) os balões indicativos de falas das personagens estão entre os desenhos, mas este importante recurso da narrativa sequencial inexistente nas fotos (os diálogos, reproduzidos entre aspas, ficam com o texto narrativo, situado embaixo do enquadramento). Na verdade, são poucos os balões utilizados nas histórias, tendo destaque maior a condução por um narrador onisciente: de novo inverte-se a ordem dos esquemas com relação às quadrinizações ocidentais, pois aquela desprestigiada voz em off ou legenda (vide em 2.1) é quem rege as seqüências chinesas.

A soma das características presentes nos comics de Mao, como a dependência rígida das imagens junto ao texto, a ausência de onomatopéias e a pouca comunicação direta entre as personagens, fatalmente traduz-se na versão de um habitual leitor de HQ do Ocidente, em “quadrinhos empobrecidos”.

No artigo *Los comics chinos considerados como contra-cultura*¹¹, Jean Chesneaux antevia esta decepção, além de verificar que essas narrativas estavam muito próximas das suas “ousadas” irmãs das fotonovelas; é necessário salientar, no entanto, que, adiante no texto, o

⁹ NEBIOLO, Gino. *Introducción*. in *Los comics de Mao*. (Título original: *I fumetti di Mao*). Tradução de Jaume Forga. Barcelona, Editorial gustavo Gili, S.A., 1976.

¹⁰ A afirmativa precisa ser posta em suspense, pois no volume estão compilados seis histórias desenhadas contra apenas uma fotonovela (*Lei Feng*). Assim, arrisco aqui uma hipótese, sabendo que ela é discutível devido à minha atual impossibilidade de procurar por um número maior de exemplos.

¹¹ in *Los comics de Mao*, pags. 261-272.

crítico resgata o valor desta característica antiquada, condizente, em sua perspectiva, com a realidade de um país de tradições tão arraigadas.

“Al encontrarse inesperadamente frente al comic chino, el lector occidental se mostrará, sin duda, extrañado, quedará desconcertado y desilucionado. (...) Seguramente, tendrá, pues, la tendencia a juzgar “atrasada” la técnica del comic chino, porque no utiliza los efectos sacados del cine, porque no acude al recurso de la variación de dimensiones de las imágenes, porque el dibujo y el texto no resultan orgánicamente ligados por el “bocadillo” con el diálogo, o, finalmente, porque todo el conjunto resulta poco animado: uno de los comics, de manera especial, el que cuenta la historia del soldado Lei Fêng, presenta, acentuado al máximo, este carácter “estático” de las imágenes, por cuanto utiliza solamente los fotogramas, según el antiguo procedimiento de las foto-novelas tan en boga ante, e incluso después, de al primera guerra mundial.” p. 262

O “parênteses” sobre os quadrinhos de Mao visou sugerir como estruturas repetitivas, ou de imediata apreensão, mostram ser muito propícias a um interesse acobertando uma manipulação ideológica. Seguindo esta linha, tais *comics* não se afastariam, por exemplo, das revistas do americano e capitalista Disney¹², nem ainda da supremacia machista das fotonovelas¹³.

¹² Amplamente discutido por MATTELART, Armand e DORFMAN, Ariel em **Para ler o Pato Donald (comunicação de massa e colonialismo)**. Tradução de Álvaro de Moya. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

¹³ “Showing in convincing detail that women are usually depicted as subordinate to men and passive-dependent, some photonovel analyses have concluded little more than the obvious: that mass media messages, especially the one addressed to female audiences, are instrumental in perpetuating subordination.” p.100

De fato, o projeto de falar para milhões costuma lançar mão de tais estratégias, embora não seja, evidentemente, necessário relacionar pouca imaginação com adesão a uma tese; isto nem sempre resulta em único caminho...

Voltemos às fotonovelas. Seu enredo não escapa da linha 'começo-meio-fim', pois o final reservado aos protagonistas é, na maioria das histórias, generoso. O contrário ocorre no conto *quadrinho de estória*, recortando um momento muito distante das juras (será que existiram?) de amor proferidas entre enamorados; por isto, "o que acontecerá?" ou, pior, "o que houve?" são questões propositalmente deixadas de lado pela personagem que restou, graças ao artifício da nova recondução do olhar, envolvido no constante ato de enquadrar pela moldura imaginária, por sua vez preenchida com "*equilíbrio e repouso*". Ainda que por alguns momentos, a personagem pode, literalmente, desenhar "*A vida, como não a temos.*"

Por outro lado, devido ao cercear das palavras com os enquadramentos na história - seja utilizando os travessões duplos, seja pelas cortantes aspas suspendendo o prolongamento das frases - a predominância do verbal das fotonovelas encontraria dificuldades de concretização neste espaço reservado.

Apesar da lista dos "poréns", penso, no entanto, que o conto de Guimarães Rosa acaba admitindo a fusão, em maior ou menor grau, de várias narrativas envolvidas com o espetáculo visual, a saber: história em quadrinhos ("redesenhar" como composição atuante, alteração de imagens, independência do verbal), fotonovelas (obsessão amorosa, tentativa de imobilização da mulher do passado), TLATKO (o único explicitado pelo autor, presente na descrição sobre a correria do mundo exterior: "*As quantas mulheres, outroutravez, contra acolá o muro, vivas e quentes, o todo teatro.*" p.140), e cinema.

RÊGO, Cacilda M. *Photonovels in Latin America: just a tool for social conformity?* in *Intercom* - revista brasileira de comunicação. São Paulo, ano XIV, no. 65, julho/dezembro de 1991. pgs. 96-111.

Detenho-me neste último por estar ele intimamente atado, seja historicamente, seja em relação à produção, às duas primeiras formas discutidas e, em especial, por ter sido base para uma instigadora leitura cinematográfica do conto, proposta por Irene Gilberto Simões¹⁴.

O cinema, linguagem artística indiscutível (diferindo das narrativas quadrinizadas), enquanto produção precedeu as fotonovelas¹⁵, mas foi posterior aos quadrinhos. Estes têm um papel na própria produção cinematográfica, pois muitos filmes utilizam recursos da narrativa desenhada antes da transposição do texto para a película, economizando etapas com o elo de ligação das chamadas *story boards*.

“*Story Boards* são cenas “imóveis” para filmes, pré-planejadas e dispostas em quadros pintados ou desenhados. Embora empreguem os elementos principais da arte seqüencial, diferem das revistas e tiras de quadrinhos por dispensarem os balões e os quadrinhos. Não são destinadas à “leitura”, mas antes para fazer a ponte entre o roteiro do filme e a fotografia final. Na prática, o *story board* sugere “tomadas” (ângulos de câmera) e prefigura a encenação e a iluminação.”¹⁶

¹⁴ SIMÕES, Irene Gilberto. *Novos processos de construção: a incorporação dos signos do teatro e do cinema*. In: **Guimarães Rosa: as paragens mágicas**. São Paulo: Perspectiva.

¹⁵ A fotonovela nasceu como um subproduto do cinema. Na Itália, depois da Segunda Guerra Mundial, o sucesso dos filmes somado às dificuldades econômicas, que impediam maiores produções e difusão, fizeram surgir as revistas com resumos. Uma das formas mais popularizadas de apresentação dos resumos foi o cine-romance - “composto da escolha das fotos de um filme e de um texto sucinto” (E. Sullerot. *La presse feminine en France*, 1966.)

in HABERT, Angeluccia B. **Fotonovela e indústria cultural**. p. 64

¹⁶ in EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Seqüencial**. p. 143.

Obs. Quando o autor diz que os quadrinhos são posteriores ao cinema, ele o faz tendo em conta o avanço dos traços graças à importação de elementos cinematográficos, como os meios de focalização ou tomadas, ou quanto à exploração da iluminação, o que Eisner aproveitou bastante em seu *Spirit*.

Segundo a perspectiva de Irene Simões, no conto há uma “*câmera que filma as imagens do exterior*”, movimentando-se verticalmente entre diversos planos de visão (de cima para baixo, e vice-versa). No percurso, o “*olho-câmera*” ora foca os animais (aranha, urubu, andorinha), a paisagem e os transeuntes, podendo ainda combinar o que vê com alguma imagem associativa (“menino, valete, rei”). O enquadramento, por esta leitura, assume a função de uma “*tela*”, onde serão “*captadas*” as mulheres que impressionam a personagem masculina:

“Se essa ‘tomada’ termina com a paralisação da mulher de vestido azul, inicia, por sua vez, todo um movimento dinâmico em direção à composição da imagem da outra.” p.165

A fusão de mulheres segue um ritmo acumulativo, como a fatal mistura de cores, muito bem discutida pela autora:

“Em ‘*Quadrinho de Estória*’ a cor surge em alguns momentos. Inicialmente, no vestido da mulher que a personagem avista no meio da praça. Esta cor sofre uma gradação no texto (‘a mulher do vestido azul’, ‘a de azul’, ‘em azul’), e vai tomando conta do ser e da situação. O vermelho do sol que se põe e invade a cela mescla-se ao tom de azul do vestido resultando em uma nova cor: o roxo. A passagem do azul para o roxo revela a fusão das duas imagens: a mulher do presente e a mulher do passado.” p.168

Ciente da constante imobilidade e das quebras dos quadros regendo a montagem das seqüências, Simões se valeria da teoria do cineasta Serguei Eisenstein, segundo a qual “a montagem está ligada ao ‘*princípio dinâmico*’: uma idéia não é expressa ou narrada por elementos que se sucedem mas, ao contrário, manifesta-se como resultante da colisão de dois elementos independentes um do outro.” p.169

Se uma imagem pode invocar a outra, creio que o mesmo pode incorrer com as variadas leituras sugeridas para esta *estória* especial, apesar da minha escolha ter recaído sobre os quadrinhos. Afinal, como diz o primeiro parágrafo do conto, “*Todo-o-mundo aqui a pode ver - para que? - cada um de seu modo e a seu grau*”, o texto igualmente parece nos convidar a ajustar os diversos modos de olhar, ampliando o leque de valiosos instrumentos para as diversas análises.

Quadrinhos, enquadramento, quadrado (a forma geométrica do quadrilátero ou a gíria para "antiquado") seriam assim um dos recursos viáveis na sinalização das múltiplas formas de cerceamento gráfico, espacial, político, social, etc., presentes em meio a desenhos, palavras e/ou pessoas. E esta é a hipótese deste trabalho: em casos ou situações extremas - novamente lembrando o Brasil "aprisionado" por governos ditatoriais, e/ou pais e educadores por vezes igualmente repressores - o ato de enquadrar pode se revelar como uma eficaz estratégia de combate: o escrever/desenhar proibidos convergiriam para uma linguagem enquadrada, uma forma híbrida de dois meios de comunicação - verbal e visual - que se aliam para denunciar e até mesmo cercar os mais variados aprisionamentos.

Pelo fato de trabalhar em parceria ou cumplicidade com as histórias em quadrinhos, alguns contos não poderiam deixar de mencionar e ainda aproveitar as personagens mais famosas dos gibis, sempre envoltas com aventuras, poderes extraordinários e muita ação.

Atraente escapismo, as HQs com os super-heróis de ideais marcados atenuam os matizes entre os tons do claro e do escuro. Neste mundo paralelo, as crianças distinguem rápido o Bem do Mal, os heróis & amigos vs os vilões & comparsas; assim, poderíamos dizer que as cartas oferecidas por este baralho estão viciadas, e a escolha encaminhada em um ato automático.

Mas será o caso tão simples assim?

Em outros tempos, quando o panorama mundial se dividia em blocos antagônicos como Aliados x Eixo, na II Guerra, ou Capitalismo x Socialismo, na Guerra Fria, a possibilidade de escolha entre lados distintos ainda era pertinente. Entre os quadrinhos, a mobilização em torno dos companheiros escolhidos também não era nada disfarçada, pois ainda que a maioria dos heróis dos desenhos escondessem o rosto por detrás de máscaras, seu amor à pátria estampava-se nas cores berrantes ou nos emblemas dos uniformes, como no caso de uma conhecida personagem dos velhos gibis: o Capitão América.

"De um chauvinismo muito conveniente a uma época de guerra como 1941, surgiu o *Capitão América*. Valoroso defensor dos ideais americanos à antiga (...). Nota-se assim neste herói uma preocupação guerreira, sendo ele possivelmente o mais agressivo dos vigilantes. A própria escolha de seu uniforme, listrado e estrelado como a bandeira

americana, deixa transparecer as suas intenções, assim como a preocupação de deixar bem claro: *America for Americans*. (...) É estranho que um herói tão agressivo tenha escolhido para si um instrumento defensivo. Talvez queira ele, através do escudo, insinuar simbolicamente que só ataca para se defender. Esta imagem pode parecer paradoxal, mas de certa maneira sintetiza todas as desculpas e tomadas de posição da política internacional americana frente aos conflitos em que participa."¹⁷

O herói em questão, símbolo de uma época, passaria por tempos difíceis com o fim da mesma: e, efetivamente resistiu apenas quatro anos no cenário pós-guerra, até ser retomado em 1963, quando foi ressuscitado um Capitão menos inflexível com relação aos ideais que lhe eram caros, permitindo até um questionamento sobre suas ações anteriores - "Talvez fosse melhor eu ter lutado menos...e perguntado mais" - diria a personagem na história *O Ferrão do Escorpião*¹⁸.

Enquanto o sobrehumano Capitão América personificava o ideal americano, na China de Mao os quadrinhos tentavam "socializar" o papel do herói, que tanto podia ser "um mandarim patriota" como "organizações populares da província"; cultuando-se, no geral, a idéia de mobilização em conjunto contra os que fossem considerados inimigos políticos do Estado¹⁹. Como vimos, a estrutura destas histórias eram muito semelhantes às da nossa fotonovela - lineares, diretas na mensagem, enquadramentos 'decorativos' (os desenhos 'repetiam' o texto) - pois interessava atingir todos os leitores, conforme a convocação do seu dirigente maior:

¹⁷ SOARES, Jô. *Os dilemas do Fantasma e do Capitão América* in **Shazam!**, op. cit. pgs 97-102.

¹⁸ CIRNE, Moacy. *Pequeno dicionário dos Super-Heróis*. vide nota 43, p. 261.

¹⁹ Por exemplo, na história *La guerra del opio*, o primeiro quadrinho já traz na legenda a menção do elemento ameaçador:

"Hace más de cien años, el imperio inglés introduce el opio en China, para envenenar a los chinos y robarles el dinero, con el desquiciado propósito de destruir el país y aniquilar la raza.").

in **Los comics de Mao** (I fumetti di Mao).

"Nuestros maestros de la pluma deben dedicar su atención a los diarios murales escritos por las masas, así como a las cartas enviadas desde las unidades militares combatientes: nuestros maestros de la escena deben, por su parte, dirigir su atención a los pequeños contingentes de tropas que operan en las unidades militares y en los pueblos". Todos estos géneros "menores" son, en el fondo, más significativos que otras actividades creativas más prestigiosas, desde el momento en que contribuyen a establecer un contacto directo entre el pueblo y la creación artística y literaria." ²⁰

Em meio ao panorama traçado, os diálogos diplomáticos eram difíceis em todas as direções, e os habitantes do planeta separavam-se nas guerras travadas pelos blocos que se imaginavam inconciliáveis; por/em outro lado, junto aos pequenos quadriláteros dividindo o interior das revistas, a época facilitava o reconhecimento de heróis, cujos pensamentos variavam de acordo com o lugar onde artistas e leitores se encaixassem no mapa-múndi.

Como há algum tempo as fronteiras demarcadas entre superpotências foram sendo apagadas, entre as páginas que resguardavam o universo dos super-heróis, o barulhento redesenhar externo repercutia significativamente, provocando um 'embaralhamento' dos novos papéis em tal contexto. Não é de admirar que a personagem quadrinizada em voga atualmente, superando o pai da linhagem dos heróis mascarados, *Superman* ²¹, seja alguém suscetível às imperfeições do gênero humano, como o "homem-morcego".

Na *graphic novel* que marca esta volta, intitulada *Batman - The Dark Knight returns* (na versão brasileira, *Batman - o Cavaleiro das Trevas*), Frank Miller deu prosseguimento à

²⁰ CHESNEAUX, Jean. *Los comics chinos considerados como contra-cultura* in **Los comics de Mao**. pgs 264/265.

²¹ Recentemente morto em uma bem-sucedida estratégia de *marketing*, foi ressuscitado meses depois, originando um lucrativo desdobramento em quatro novas encarnações do *Homem de Aço* (sendo uma delas verdadeira, ou ainda com a possibilidade de todas serem falsas), traduzindo a multiplicação em diferentes séries de revistas a serem comercializadas.

realized personality. Every subtlety of expression, every nuance of body language, serves to demonstrate that *this* Batman has finally become what he should always have been. He is a legend." ²³

É face a estas considerações relativas às mudanças sofridas pelas figuras dos heróis quadrinizados, influenciados pelos (des)contornos do nosso mundo, que nos deparamos com o pequeno brasileiro Batman, por Roberto Drummond, e o aposentado Capitão Marvel de Moacyr Scliar. Estas duas personagens, pelos seus desenlaces nos textos analisados, coincidem em um ponto com o primeiro conto escolhido para este trabalho, **Tempo**, de Osman Lins.

Com relação a **Os sete palmos do paraíso**, o paralelo com **Tempo** é maior graças à presença das famílias, cujos integrantes procuram escapar pelas mais diversas maneiras do contexto insatisfatório em que vivem, transformado em uma sofisticada prisão da sociedade moderna. Já os dois pequenos das histórias - Batman e o filho oprimido que lia a HQ - aproximam-se por convergirem para o mesmo passo desesperado, mas aparentemente libertador junto ao escancarar de uma janela. No caso da criança de **Tempo**, a intenção de se lançar pode não existir, mas sua posição frente ao peitoril é descrita pelo foco apreensivo da mãe que o observava:

"O filho continuava à janela, cotovelos fincados sobre o peitoril, como se estivesse prestes a saltar. O pescoço encurvara-se e as pernas estavam duras, os músculos tesos". p.62

Mas o ato derradeiro de saltar pela janela é realizado nos outros dois contos, com conseqüências distintas: o menino Batman morre, embora consiga finalmente entrar para um enquadramento espacial; no outro pólo, o Capitão Marvel permanece vivo, mas bem longe do seu papel antigo e seguro como herói das histórias quadrinizadas.

Já devido às explícitas referências às formas ou números pertinentes aos quadrados, o conto de Drummond lembra a moldura solitária e as construções enquadradoras em Guimarães

²³ MOORE, Alan. *The mark of Batman - an introduction* in MILLER, Frank. **Batman - The Dark Knight returns**.

Obs.: a versão brasileira, editada em 87, suprimiu a introdução.

Rosa; uma frase, no início deste último texto ("*Mais, vê-a o homem, mãos vazias e pássaros voando, cara colada às grades*"), tem semelhanças com o encontro de Batman e a mãe, que voltara para levá-lo enquanto "os pássaros na cabeça da mãe de Batman achavam que ainda ia haver uma festa. E cantavam." Provavelmente, pássaros ao redor anunciam vôos mais altos, rumo a vidas fantásticas no interior de enquadramentos.

Sobre a intermediação dos quadrinhos de Henfil entre os textos analisados, gostaria de salientar a importância da autoria na criação das HQs, uma qualidade rara se levarmos em conta a quantidade de títulos em circulação. Procurei ainda resgatar algumas anotações feitas pelo desenhista sobre a sua maneira de contar histórias, muitas vezes tematizada nas respostas às cartas que ele recebia de leitores, ou então em entrevistas:

"Henfil achava que não sabia desenhar. Chamava seu traço caligráfico. Ele não queria ser "estético", fazer um desenho no sentido "plástico", tal como o entendem os artistas plásticos. O importante era o que ele tinha a dizer, a forma só importava se o ajudava a acertar melhor o seu alvo."²⁴

A economia dos traços não era apenas uma questão de 'estilo' adotado quanto ao desenho, mas também uma opção de privilegiar a transmissão das idéias político-sociais do autor, que assim se preocupava mais com as mensagens junto às linhas e aos balões. Por isso leitor de Henfil não encontrava grandes obstáculos visuais como, por exemplo, os jogos de luz & sombras em *The Spirit*, de Will Eisner, ou em uma narrativa cuja quadrinização torna-se bastante "desmontada" pelos cortes ou closes anti-convencionais, como no caso de *Valentina*, do italiano Guido Crepax.

Em compensação, a famosa personagem de "barriguinha redondinha, uma bolinha preta, suas perninhas finas feitas de dois pauzinhos e sua máscara de infinitas expressões conseguidas

²⁴ NILSON. *Henfil* in *A volta do Fradim: uma antologia histórica*. 2^a. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1992.

com três tracinhos" ²⁵ dava seu recado, protegida pela sua aparência inocente, explorando ao máximo a idéia da mulher ignorante, ingênua e impulsiva nos pensamentos em voz alta.

A outra forma encontrada por Henfil para poder criticar o governo ditatorial foram as cartas endereçadas à mãe, D. Maria Conceição, nas quais assuntos como abertura política, greves, anistia, perseguição eram comentários soltos, mesclados com os corriqueiros problemas familiares. Falar sobre temas proibidos torna-se possível sob o tom ameno da conversa doméstica:

"Usava a linguagem dela, o jeitinho dela pra dizer as coisas. E a cada carta que publicava, esperava o aviso da censura. E a censura não vinha. É verdade que eu contava com o respeito que o retrato da mãe provocava. É como se eu estivesse escondido debaixo da saia da mãe. Tinham que passar por cima dela pra me pegar. E fui ousando, lenta e gradualmente." ²⁶

A associação estabelecida entre o desenho caligráfico e uma aparente linguagem contida da revista **Fradim**, refuta um preconceito em geral associado à expressão da arte em quadrinhos, na qual o absurdo gratuito e banal seria a única matéria aproveitável para semelhante meio comunicativo.

Discordo, assim, do preconceito contra o gênero, expresso em artigo de 1993 do escritor Antônio Callado que, indignado (e com muita razão) com os escandalosos rombos/roubos descobertos no orçamento da União - e a sua vergonhosa falta de punição, mesmo após a instauração da *Comissão Parlamentar de Inquérito do Orçamento*, pela Assembléia Legislativa - acredita que a nossa História, por primar de uma "*hilariante falta de sentido*" conseguiu,

²⁵ ZIRALDO. "Henfil" in *A volta da Graúna*. São Paulo: Geração Editorial, 1993. p. 8.

A série de antologias com os quadrinhos de Henfil foi recentemente publicada, tendo os nomes das personagens principais na capa. A Graúna ocupa uma posição de direito, conquistada ainda em **Fradim**, quando superara o 'primogênito' Capitão Zeferino.

²⁶ HENFIL. **Cartas da mãe**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

enfim, “*decair*” ao ponto de somente ser compreensível se representada através dos típicos enquadramentos de uma história em quadrinhos.

"A História do Brasil que estamos vivendo - tão confusa e vil - fica de repente clara e quase aceitável se for contada em quadrinhos. Não é uma História que se possa estruturar em termos de lógica, e muito menos de ética, mas que, por assim dizer, já nos chega às mãos em forma de quadros, de molduras vazias: basta botarmos os bonecos dentro. Desta forma, não só fica mais fácil de ser contada como nos sentimos menos responsáveis por ela.

A idéia me veio graças à Bienal de Quadrinhos que se realizou no Rio e que chamou atenção para o fato de que, à medida que os povos vão perdendo confiança num mundo harmonioso, que funcionava em parte porque lhe dávamos corda (como a um antigo relógio de pé ou a um confiável sistema filosófico), a história em quadrinhos vai ganhando prestígio, por apresentar a realidade sem qualquer compromisso de explicá-la." ²⁷

O artigo concede adiante um elogio para o desenhista-exceção Art Spiegelman, que "teve a extrema ousadia artística de transcrever para os quadrinhos a maior tragédia do nosso tempo, talvez a maior de todos os tempos, o Holocausto", "dando à história em quadrinhos uma inesperada dignidade".

Callado desentende os quadrinhos sem perceber que ficaram para trás aqueles comics, que eram de fato superficiais e provocavam apenas o riso fácil em leitores de jornais. Acompanhando a evolução formal do gênero, os temas há muito perderam esta característica unilateral; embora o nome continue vigorando nos EUA, é agora acrescida de modificadores que especifiquem a abordagem do trabalho (adventure strips, science-fiction/science-fantasy,

²⁷ CALLADO, Antônio. *Brasil merece que sua história seja contada em quadrinhos* in *Folha de São Paulo*, 27 de novembro de 1993.

serious comics, graphic novel, story boards...); Spiegelman faria então "co-mix" ('mistura'), o que ainda não deixa de ser HQ.

Ora, a transposição de uma História para os quadrinhos não significa que o 'engraçado' deva ser um fator imprescindível para que as duas linguagens entrem em comum acordo; nem, tampouco, que a 'lógica' seja descartável entre os quadrados e os bonecos - Spiegelman e Herfil, entre muitos outros nomes de artistas, conseguem sintetizar um riso amargo na expressão visual dos desenhos, e isto justamente provocado pela perseguição de um "porquê" em meio aos fatos históricos a que se encontraram expostos, e sobre os quais não poderiam calar-se.

Menos palavras proferidas, silêncio entre mil imagens, esquecimento de uma experiência incômoda... difícil a solução para aquelas duas mencionadas questões de Silviano Santiago - "*POR QUE SE OLHA? PARA QUE SE OLHA?*". Talvez a resposta se encontre junto ao absurdo de uma situação, misto de comicidade amarga e desespero, quando um indivíduo chega a se prender em meio aos quatro lados que ele próprio desenha...mas, seja como for, enquanto um maluquinho pode ouvir o que dificilmente ouviríamos, mesmo com o ouvido grudado às paredes, um outro pode criar e ver todo (o) mundo por ele escolhido, desenhado e contornado em apenas um quadrinho, onde é viável um resquício de pretensa esperança entre as imagens:

“De seu caixilho de pedra e ferro o olhar do homem a detém, para equilíbrio e repouso, encentrada, em moldura. Seja tudo pelo amor de viver.

A vida, como não a temos.” (p. 138)

(...) Ai o Baixim resolveu no Fradim 22 fazer outra (outra!) passeata. Na passeata dele o que se viu? Em vez de correr do gás, o Baixim passou a aspirá-lo taradamente. Em vez de fugir do cassetete, o Baixim passou a se bater. Em vez de escapar da prisão o Baixim se jogou dentro do camburão. Reversão da expectativa. E ai o que se viu? Se viu o policial querendo de volta seu cassetete porque só ele pode bater. Se viu o policial escondendo a bomba de gás porque ela não é pra se gostar e se aspirar, é pra dispersar. Se viu o policial tentando tirar o Baixim de dentro do camburão porque a prisão é um ato de força e não de opção. O Baixim subverteu a ordem das coisas dentro da concepção policial. O Baixim tirou o valor da prisão na medida em que ele se prendeu. Entende?

Imagine comigo: se todo mundo se entregasse preso o que aconteceria? A punição teria que ser provavelmente "libertar"...

Esta elasticidade o humor tem e nela reside sua força. E é por falta de desenvolver o humor que as pessoas caem nas armadilhas.

Nem sempre a reversão de expectativas é brincar. As vezes é quando todo mundo tá brincando, falar sério.

O DIA EM QUE
O Ai-5 ACABOU...
678.B



ZUM!



TÔ COM SAUDADES
DO Ai-5...
A GENTE BRINCAVA
TANTO DE
ESCONDER!



Falar em riso. Nem todo riso é deboche. Tem riso desesperado, tem riso de impotência, tem riso de agressão. Não congele o riso, Reynaldo. Mil e um são os risos.

Deixa eu te fazer uma colocação inquietante. Você pediu para eu respeitar a repressão quando pediu preu respeitar o sofrimento dos reprimidos. Respeito o sofrimento dos reprimidos, mas pedi licença humorística pra não respeitar (perdi o respeito!) o repressor. Veja bem. Não respeitando o repressor eu perdi o medo. E sem o medo, repressor não funciona, fica desativado. Se eu me ofereço preso, a prisão perde a força como punição. E se eu me ofereço preso na maior alegria, a prisão vira algo que deve ser até reprimido, como fez o policial tentando botar para fora (fora!) do camburão o Baixim. ☒

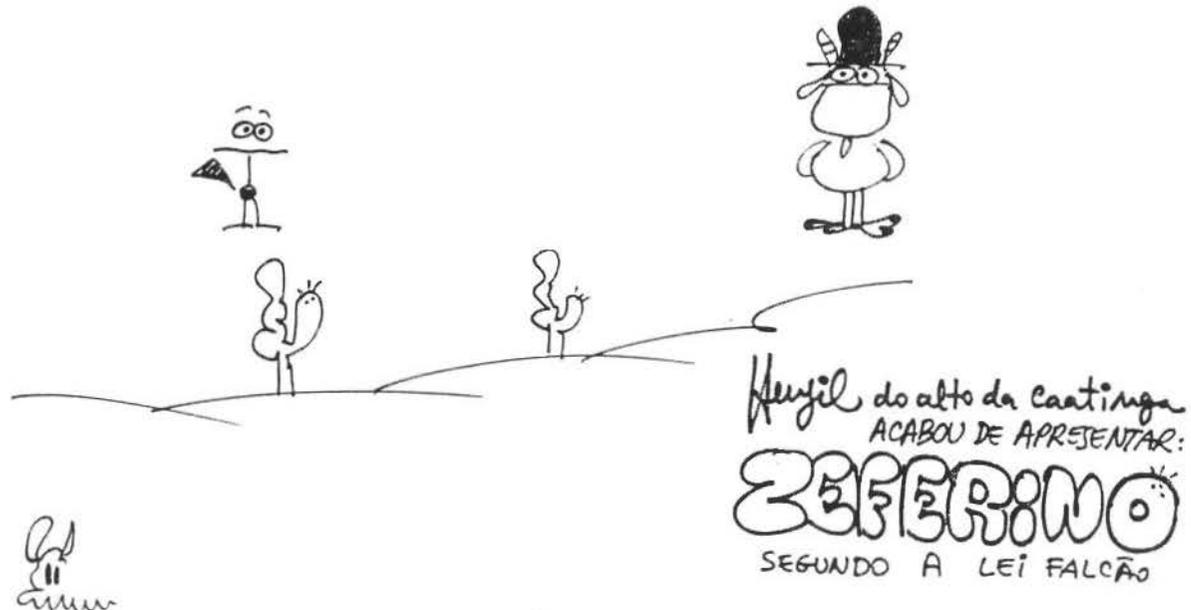
(obs.: no *Fradim* 25/maio de 80, Henfil justifica para os leitores a ausência da revista durante dois anos)

O problema é que uma revista mensal - a obrigação de criar com hora e dia marcado - começou a burocratizar o meu trabalho. Começou a neurotizar o que deveria ser um prazer, uma alegria. Me dava a maior infelicidade ter de fazer. Em vez de querer fazer, pintou o TER que fazer. Quando vi,

ZEFERINO 355.B



355.B



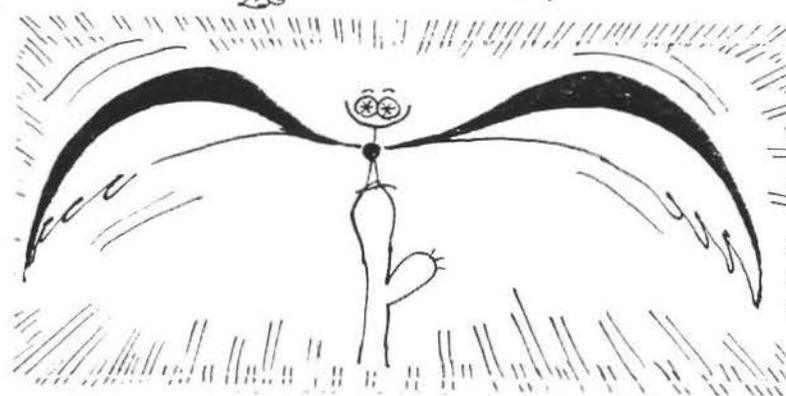
tinha parado, mesmo, sem querer parar. E, só agora, passado um tempo que nem determinei, foi me voltando a vontade de criar o Fradim. Quando virou fome mesmo, sentei, voltou a fluir gostoso, eu rindo eu mesmo do que faço. Este o ponto: quando eu rio é porque tô gostando. Eu não estava rindo mais, feito um computador de criação. (...) A propósito, você viu o Quino depois de quase 20 anos parando definitivamente sua Mafalda? Talvez se ele tivesse dado umas paradas de escape, o gosto de fazer tivesse sido preservado.

O Pato Donald e todas as revistas americanas são criadas por dezenas de criadores e desenhadas por dezenas de desenhistas. Tem gente só para escrever um texto, outro só para escrever as letras dos diálogos e, no caso da equipe Disney, chegam a ter um desenhista para cada boneco. Por exemplo: tem um cara que só desenha o Tio Patinhas. Pô, com uma equipe assim, dá para fazer um Fradim por semana... (...) Vale a pena? Vale a criação industrial? Eu escolhi, opção minha, não entrar na fase industrial da criação. Porque aí você tem que padronizar para ser multiplicado, feito em fábrica de automóveis, com linha de produção, com operários-desenhistas às vezes só apertando um parafuso. ☒

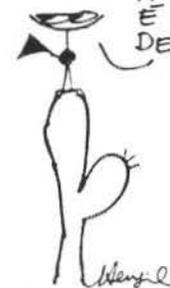


57.B

VOCE É DA GERAÇÃO DAS GRAUNAS QUE JÁ NASCEU SEM ASAS...



A JOVENTUDE É UMA CAIXINHA DE SEGREDOS...



SUMMARY

There are many alternatives ways to choice when the verbal expression is difficult, or even impossible. One 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 suggest; and this dissertation intends to prove that *comics*, more than an expressive artistic work (*Henfil* is an example of a rare author in an industrial creation and production), also can be an important 'partner' of literature.

Like reminiscence of children's reading, or included in a parallel communication, *comics* help to 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.

Six tales from six different authors of different periods were chosen and analyzed, because they took the midi of drawing squares to tell histories. In some texts, *comics* aren't the single reference, also combined with cinema or photographs. Although, *comics* would represent a possible combination of the verbal and the visual communications.

ÍNDICE
QUADRINHOS
DE HENFIL

- Carta.....Fradim1 (2^a ed./ 1980), pg. 40.
Mal trato dos pais.....Pasquim n^o
141 (07/abr/72)
Índio e Cumprido.....Fradim17
(mar/77) pgs. 4/5
Massa desunida..... Fradim 8 (abr/76)
p.30
Bode perigoso.....Fradim 9 (mai/76)
p.32

COLUNA ESCRITA

QUADRINHO

- I. Nota introdutória
Fradim 7 (mar/76) p.28.
II. Fradim 12 (ago/set/76) pgs 44-5
Fr. 22 (set/out/77) p.24.
III. Fradim 13 (out/76) pgs 40-1
Fr. 21 (ago/77) p.3.

- IV. Fradim 13, p.41
Fr.21, p.6.
V. Fradim 13, p.42-3
Fr. 21, p.7
VI. Fradim 13, pgs.43-5
Fr 21, p.8
VII. Fradim 13, pgs.45-6
Fr 21, p.10
VIII. Fradim 15 (dez/76) pg. 43
Fr 21, p.13
IX. Fradim 19 (mai/jun/77) pgs 28-9
Fr 21, p.34
X. Fradim 19, pgs. 29-30
Fr.21, p.36
XI. Idem; Fradim 23 (mar/78) p. 40
Fr.21, p.35
XII. Fradim 23, p.41
Fr.24, p.47
XIII. Fradim 23, p.42
Fr. 18 (abr/77) p.21
XIV. Fradim 25 (mai/80) p.43
Fr.20 (julh/77) p.31

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Caio Fernando. **Mel e Girassóis**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- _____. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.
- ACEVEDO, Juan. **Como fazer histórias em quadrinhos**. Trad. Sílvio N. Ferreira. São Paulo: Global, 1990.
- AGUIAR, Flávio. **Panorama da literatura** (coleção *literatura comentada*). São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- _____. **Mutilados de G** in **A morte de D. J. em Paris**.
- ANSELMO, Zilda Augusta. **Histórias em quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- ANTÔNIO, João. **O moderno conto brasileiro**. (organ.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- APPEL, JOHN & APPEL, Selma. **Comics da imigração na América**. Trad. Sérgio R. Souza. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- Arquitetura e história em quadrinhos**. (Obra editada no âmbito da exposição *Attention travaux, architectures de bande dessinée*). São Paulo: Martins Fonte, 1985.
- ARRIGUCCI JR, Davi. **Enigma e comentário (ensaios sobre literatura e experiência)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. **Humildade, paixão e morte. A poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- AVERBUCK, Lígia (Org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Vol.1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira. Temas e situações**. (organ.). São Paulo: Ática, 1987
- _____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. (org.) **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular - leituras de operárias**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BUITONI, Dulcília S. **Fotonovela: infelizmente ainda um quadrado amoroso**. in AVERBUCK, Lígia, **Literatura em tempo de cultura de massa**.
- CAGLIARI, Luís Carlos. **Alfabetização & Linguística**. Ed. Scipione, 1989.
- CAGNIN, Antônio Luiz. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

- CÂNDIDO, Antônio. **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1989.
- _____ **Literatura e sociedade**. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- _____ **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____ et alie. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CHESNEAUX, Jean. *Los comics chinos considerados como contra-cultura* in **Los comics de Mao**. Título original: *I fumetti di Mao*. Tradução de Jaume Forga. Barcelona, Editoria Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1976.
- CIRNE, Moacyr. **A explosão criativa dos quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1970.
- _____ **História e crítica dos quadrinhos brasileiros**. Rio de Janeiro: Europa, FUNARTE, 1990.
- _____ **A linguagem dos quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1971.
- _____ **Uma introdução política aos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Achiamé/Angra, 1982.
- _____ **Vanguarda: um projeto semiológico**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COUPERIE, Pierre et alie. **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", 1970.
- CUNHA, Celso & CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- DORFMAN, Ariel e MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald - comunicação de massa e colonialismo**. Trad. de Álvaro de Moya. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- DORFMAN, Ariel e JOFRE, Manuel. **Super-Homem e seus amigos do peito**. Tradução de Robert Moses Pechman e Felipe Doctors. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- DRUMMOND, Roberto. **A morte de D. J. em Paris**. São Paulo: Ática, 1982.
- _____ **Quando fui morto em Cuba**. São Paulo: Ática, 1983.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____ **O Super-Homem de massa. Retórica e ideologia no romance popular**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____ **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução de Beatriz Borges. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FAILLACE, Tânia. **Vinde a mim os pequeninos (conto)**, 1977, in ANTÔNIO, João. **O moderno conto brasileiro**.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

- FERNANDES, Florestan. **A ditadura em questão**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *O espaço interpessoal nos comics* in HELBO, André. **Semiologia da representação**.
- FRIAS FILHO, Otávio. *Assim é (se lhe parece)* in **20 textos que fizeram história**. São Paulo: Folha de São Paulo, janeiro de 1992.
- GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- GAUDÊNCIO, Paulo. "*Elementar, meu caro Freud*" in MOYA, Álvaro, **Shazam!**
- GOIDANICH, Hiran Cardoso. **Enciclopédia dos Quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 1990.
- GRIMMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S.A.
- HABERT, Angeluccia B. **Fotonovela e indústria cultural (estudo de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões)**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- HELBO, André (org.). **Semiologia da representação**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1980.
- HENFIL. **A volta do Fradim: uma antologia histórica**. 2ª. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1992.
- _____ **A volta da Graúna**. São Paulo: Geração Editorial, 1993.
- _____ **A volta de Ubaldo, o paranóico**. São Paulo: Geração Editorial, 1994.
- _____ **Cartas da mãe**. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- _____ **Como se faz humor político (entrevistado por Tárík de Souza)**. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.
- _____ **Diário de um cucaracha**. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- _____ **Hiroshima, meu humor**. Belo Horizonte: Edit. do professor, 1967.
- IANNI, Octavio. **A sociedade global**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1992.
- JABOR, Arnaldo. **Os canibais estão na sala de jantar**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KOCH, Ingedore Villaça. **A coesão textual**. São Paulo: Contexto, 1992.
- KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários. Nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.
- LAJOLO, Marisa & ZILBERMANN, Regina. **Um Brasil para crianças - para conhecer a literatura infantil: histórias, autores e textos**. São Paulo: Global, 1986.
- _____ **A leitura rarefeita - livro e literatura no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LINS, Osman. **Os Gestos**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1957.
- _____ **Os Gestos**. 2ª. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

- _____ **Do Ideal e da Glória - problemas inculturais brasileiros.** São Paulo: Summus.
- _____ **Guerra sem testemunhas.** São Paulo: Ática, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Ed. crítica coordenada por Benedito Nunes. Brasília, DF: CNPq, 1988.
- LOREDANO, Cássio. **Guevara e Figueroa. Caricatura no Brasil dos anos 20.** Funarte/Instituto Nacional de Artes Gráficas, 1988.
- LOSA, Ilse. **Sob céus estranhos.** Porto: Ed. Afrontamento, 1987.
- LOYOLA BRANDÃO, Ignácio de. **Zero.** São Paulo: Clube do livro, 1986.
- LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.
- _____ **Vanguarda, história & ideologia da literatura.** São Paulo: Ícone Edit., 1985.
- LUCHETTI, Marco Aurélio. **A ficção científica nos quadrinhos.** São Paulo: GRD, 1991.
- LUYTEN, Sônia Bibe. (org.) **Histórias em quadrinhos. Leitura crítica.** São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.
- _____ **Mangá - o poder dos quadrinhos japoneses.** São Paulo: Estação Liberdade: Fundação Japão, 1991.
- _____ **O que é história em quadrinhos.** São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MACHADO, Sérgio. **Recuerdos do Futuro.** São Paulo: Ática, 1976.
- MARNY, Jacques. **Sociologia das Histórias aos Quadrinhos.** Tradução de Maria F.M. Correia. Porto: Livraria Civilização Editora, 1970.
- MASSIRONI, Manfredo. **Ver pelo desenho.** São Paulo: Martins Fontes.
- MIRANDA, Orlando. **Tio Patinhas e os mitos da comunicação.** São Paulo: Summus Ed., 1976.
- MOYA, Álvaro. **História da história em quadrinhos.** Porto Alegre: L&PM, 1986.
- _____ **Shazam!** São Paulo: Perspectiva, 1972.
- NEBIOLO, Gino. *Introducción.* in **Los comics de Mao.**
- NILSON. *Henfil* in **A volta do Fradim: uma antologia histórica.**
- NOVAES, Adauto et alie. **O Olhar.** São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- NOVIS, Vera. **Tutaméia: engenho e arte.** São Paulo: Perspectiva, 1989.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de, et alie. **Pós Modernidade.** Campinas, S.P.:Ed. da UNICAMP, 1993.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____, BORELLI, Sílvia Helena Simões e RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela - história e produção.** São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PARRAMÓN, J.M. & BLASCO, J. **Como desenhar histórias em quadrinhos.** Barcelona, 1974.

- PIMENTEL, Sidney V. **Feitiço contra o feitiço. História em quadrinhos e manifestação ideológica.** Goiânia, 1989.
- PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais.** Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.
- RAMA, Angel. **A cidade das letras.** Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RAMOS, Graciliano. **Infância.** São Paulo: Circulo do Livro.
- RENARD, Jean-Bruno. **A banda desenhada.** Trad. Conceição Jardim e Eduardo L. Nogueira. Lisboa: Edit. Presença, 1978.
- RICARDO, Sérgio - **Nova História da Música Popular.** São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- RÓNAI, Paulo. **Os prefácios de Tutaméia** in *Tutaméia*.
- ROSA, João Guimarães. **Tutaméia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ROSENBERG, Bernard e WHITE, David Manning (organiz.). **Cultura de massa.** Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973.
- SÁ, Álvaro. **Vanguarda - produto de comunicação.** Petrópolis: Vozes, 1977.
- _____ & MENDONÇA, Antônio Sérgio. **Poesia de vanguarda no Brasil - de Oswald de Andrade ao poema visual.** Rio de Janeiro: Ed. Antares, 1983.
- SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____ **Uma história de família.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____ **O pai de família.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SCLIAR, Moacyr. **Os melhores contos.** (Seleção Regina Zilberman). São Paulo: GLOBAL, 1986.
- _____ **O carnaval dos animais.** Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint.
- SILVA, Diamantino da. **Quadrinhos para Quadrados.** Rio Grande do Sul: Editora Bells, 1976.
- SILVA, Marcos Antônio da. **Prazer e poder do amigo da onça.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- SIMÕES, Irene Gilberto. **Guimarães Rosa: as paragens mágicas.** São Paulo: Perspectiva.
- SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Getúlio a Castelo (1930-1964).** Trad. coordenada por Ismênia Tunes Dantas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SOARES, Jô. **Os dilemas do Fantasma e do Capitão América** in MOYA, Álvaro, **Shazam!**
- SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TÁVORA, ARAKEN. **Pedro II através da caricatura.** Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1975.
- VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga - vol. II.** Trad. Berta H. Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ZILBERMAN, Regina e MAGALHÃES, Lígia. **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação.** São Paulo: Ática, 1982.

_____ *A crítica social nos contos de Moacyr Scliar*. in SCLIAR, Moacyr, **O carnaval dos animais**.

ZIRALDO (Ziraldo Alves Pinto). *Henfil* in **A volta da Graúna**.

_____ **O menino quadrado**. São Paulo: Melhoramentos, 1989.

DISSERTAÇÕES

ANSELMO, Zilda A. **Histórias em quadrinhos e adolescentes**. Tese de doutoramento em Psicologia. Universidade de São Paulo, 1972.

BRODY, Ana Hauser. **Perfil de um herói da sociedade de consumo**. Tese para livre docência apresentada para a Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1976. in **Estudos Leopoldenses**, vol. 18, 1982.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra (a prosa brasileira contemporânea)**. Tese de Doutorado em Letras/Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas. Campinas: IEL/UNICAMP, 1993.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade - o audiovisual e a ficção de massa no Brasil**. Dissertação para doutoramento em Ciências Sociais na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1990.

VERGUEIRO, Waldomiro de Castro S. **Histórias em quadrinhos: seu papel na indústria de comunicação de massa**. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação. São Paulo: ECA/USP, 1985.

PERIÓDICOS

- ABREU, Caio Fernando. *Nós amávamos tanto*. in **O Estado de São Paulo**, 13/janeiro/1988.
- AMÂNCIO, Moacir. *Um jovem escritor na monarquia das letras*. in **Folha de São Paulo**, 07/novembro/1977.
- ARCO E FLEXA, Rodrigo. *Traço ágil de Agostini faz a crítica do Brasil imperial* in São Paulo: **Jornal da USP**, março de 1994.
- BARAVELLI, Luiz Paulo. *O olhar atento do cartum*. in **Folha de São Paulo**, 20/agosto/1995.
- CALLADO, Antônio. *Brasil merece que sua história seja contada em quadrinhos* in **Folha de São Paulo**, 27 de novembro de 1993.
- CÂNDIDO, Antônio. *Nos limites do possível* (entrevista concedida a João Marcos Coelho). **Veja**, 15 de outubro de 1975.
- CIRNE, Moacyr. *Mafalda: prática semiológica e prática ideológica*. in **Vozes**, volume LXVII, número 7, setembro/73. Petrópolis: Ed. Vozes.
- _____. *Pequeno dicionário dos super-heróis* in **Vozes**, volume LXV, número 4, Maio/1984. Petrópolis: Ed. Vozes.
- COELHO, Marcelo. *Mônica chega aos 30 anos sem 'psicologia'*. in **Folha de São Paulo**, 17 de novembro de 1993.
- _____. *Sereias resistem ao desencantamento do mundo*. in **Folha de São Paulo**, 19 de dezembro de 1990.
- _____. *Tintim convida para a aventura das cores*. in **Folha de São Paulo**, 18 de fevereiro de 1994.
- COUTINHO, Sônia. *Ficção nos tempos do cólera*. in **O Globo**, 15/maio/88.
- DRUMMOND, Roberto. *Meio sem graça* in **O Estado de Minas**, 28/abril/71.
- Folhetim apresenta HQ*. in **Folha de São Paulo**, 19/junho de 1987.
- HENFIL. *Eu quero ser a mão do povo que desenha*. (depoimento à Antonio T. Afonso). Versus, 1976.
- _____. **Fradim**. (revista publicada de 1971 a 1980). Petrópolis: Vozes. 1975/1980.
- JABOR, Arnaldo. *Rosa protege a história com suas estórias* in **Folha de São Paulo**, 24 de novembro de 1992.
- _____. *Rubem Braga traz as coisas boas da vida*. in **Folha de São Paulo**, 23 de novembro de 1993.
- J. Carlos**. **Revista Vozes**. Volume LXXVIII - maio de 1984.

LAJOLO, Marisa. *Circulação e consumo do livro infantil brasileiro: um percurso marcado*. in **Remate de Males** 3. Campinas: IEL/UNICAMP, junho 1984.

_____. *Contos: do trivial ao fantástico, numa linguagem de mago moderno*. in **Jornal da tarde**, 24 de novembro de 1984.

LINS, Osman. *Osman Lins: prefiro esperar vinte anos antes de julgar a atual literatura brasileira* in **O Globo**, 29/outubro/1977.

Literatura & quadrinhos. Revista Vozes nº 6, volume LXX, agosto/1976.

MILLER, Frank. **Batman - The Dark Knight returns**. New York: DC Comics Inc., 1986.

MOISÉS, Massaud. *O artesão literário*. in **Cultura/O Estado de São Paulo**, nº 415. 02/julho/1988.

MOORE, Alan. *The mark of Batman - an introduction* in **Batman - The Dark Knight returns**.

RÊGO, Cacilda M. *Photonovels in Latin America: just a tool for social conformity?* in **Intercom - revista brasileira de comunicação**. São Paulo, ano XIV, no. 65, julho/dezembro de 1991.

SCHWARZ, Roberto. *Sopro novo* (sobre **O Estorvo**, de Chico Buarque). in **Veja**, 07/ago/91.

SOUZA, Maurício de. *Maurício de Souza: uma vitória do quadrinho brasileiro*. Entrevista concedida à **Revista Vozes**, julho/1969.

ZILBERMAN, Regina. *Moacyr Scliar e o ideal do livro* / **Estado de São Paulo**. 19/março/88.