



0810000235



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA
FILHO"

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - FAAC

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

"O MENINO QUADRADINHO" Para um Leitor Nada Quadrado

Curso de Pós-Graduação em "Projeto, Arte e Sociedade"

Área de Concentração: Comunicação

Sub-área: Poéticas Visuais

Nível: Mestrado

Candidato: Marisa Corrêa Silva

Orientador: Profa. Dra. Nelyse Aparecida Melro Salzedas

Bauru, 09/06/1994

n.º 235

BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS DE BAURU



(A)



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA
FILHO"**

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - FAAC

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Curso de Pós-Graduação em "Projeto, Arte e Sociedade"

Área de Concentração: Comunicação

Banco Examinador: Sub-área: Poéticas Visuais

Nível: Mestrado

Candidato: Marisa Corrêa Silva

Orientador: Profa. Dra. Nelyse Aparecida Melro Salzedas

Bauru, 09/06/1994

N.º 235

**BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS DE BAURU**



Agradeço a

Delva Maria Corrêa Silva

Joubert Silva

Profa. Dra. Nelyse Aparecida Meiro Salzedas

Por todo o apoio que me prestaram

Banca Examinadora:

.....

.....

.....

ÍNDICE

Introdução	6
I - CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A LITERATURA INFANTIL	10
1.1. Aspectos preliminares	11
1.2. Aspectos verbais e visuais do livro infantil	15
1.3. O leitor infantil	22
1.4. Aspectos relacionados à pedagogia	25
1.5. A questão do uso da Literatura Infantil como instrumento de	31
Agradeço a	
II - LEITURA DE "O MENINO OUSADO"	36
2.1. O livro	37
2.2. O visual (1a. parte)	37
2.3. O texto verbal (2a. parte)	37
2.4. O visual e o texto	37
Dalva Maria Corrêa Silva	
Joubert Silva	
Profa. Dra. Nelyse Aparecida Melro Salzedas	
Por todo o apoio que me prestaram	
III - ASPECTOS ESPECÍFICOS DA LITERATURA INFANTIL EM QUADRINHOS (HQ)	65
3.1. Especificidade da HQ: artes gráficas e literárias	66
3.2. Quanto à relação HQ-texto verbal (não necessariamente literária)	68
3.3. HQ e ilustração de livros	71
3.4. As relações de tempo e espaço na HQ em "O Menino Ousado"	74
3.5. Entrequadros e entrelinhas	77
IV - A TRAJETÓRIA DO LEITOR: COMPARAÇÃO DO MESMO TEMA EM "AS PALAVRAS" DE SARTRE	83
4.1. Ziraldo	84
4.2. Sartre	89
4.3. O caminho análogo	91
V - CONCLUSÃO	102
Bibliografia	111
Abstract	117
Anexo	118

ÍNDICE

Introdução	6
I - CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A LITERATURA INFANTIL	10
1.1. Aspectos preliminares	11
1.2. Aspectos verbais e visuais do livro infantil	15
1.3. O leitor infantil	22
1.4. Aspectos relacionados à pedagogia	25
1.5. A questão do uso da Literatura Infantil como instrumento de implantação de ideologia política	31
II - LEITURA DE "O MENINO QUADRADINHO", DE ZIRALDO	36
2.1. O livro	37
2.2. O visual (1a. parte)	37
2.3. O texto verbal (2a. parte)	52
2.4. O visual e o texto	57
III - ASPECTOS ESPECÍFICOS RELACIONADOS À HISTÓRIA EM QUADRINHOS (HQ)	65
3.1. Especificidade da HQ: artes gráficas e literatura	66
3.2. Quanto à relação HQ-texto verbal (não necessariamente literatura)	68
3.3. HQ e ilustração de livros	71
3.4. As relações de tempo e espaço na HQ em "O Menino Quadrado"	74
3.5. Entrequadros e entrelinhas	77
IV - A TRAJETÓRIA DO LEITOR: COMPARAÇÃO DO MESMO TEMA EM "AS PALAVRAS" DE SARTRE	83
4.1. Ziraldo	84
4.2. Sartre	89
4.3. O caminho análogo	91
V - CONCLUSÃO	102
Bibliografia	111
Abstract	117
Anexo	118

INTRODUÇÃO:

Este trabalho visa levantar e analisar a proposta de formação do leitor inserida no contexto da obra "O Menino Quadrado", de Ziraldo Alves Pinto.

Para esta finalidade, utilizaremos um enfoque alinhado às propostas da Estética da Recepção, notadamente ao trabalho de Wolfgang Iser em "L'Acte de Lecture - Théorie de L'effet esthétique". Utilizaremos também a obra básica de Victor Manuel de Aguiar e Silva, em "Teoria da Literatura", para orientar nossos conceitos de Teoria Literária e Linguística aplicada à Teoria Literária. Ainda como importante fonte de subsídios serão abordados os ensaios de Pierre Fresnault-Deruelle sobre as histórias em quadrinhos e o livro "As Palavras", de Jean-Paul Sartre, respectivamente: para fundamentar uma breve reflexão sobre os significados específicos do uso da HQ no livro de Ziraldo; e como termo de comparação para o "leitor-em-formação" proposto n' "O Menino Quadrado".

O referido enfoque resultará em diferentes procedimentos para a abordagem da obra de Ziraldo: o primeiro, a ser desenvolvido no capítulo inicial deste trabalho, será circunscrever o livro que escolhemos para nossa análise dentro de (e em relação a) certos posicionamentos teóricos que julgamos indispensável estabelecer, antes de nos ocuparmos com a mensuração de qualquer obra literária, ou mais especificamente uma obra literária pertinente ao acervo da chamada "Literatura Infantil". O próprio questionamento da "Literatura Infantil" é um desses elementos teóricos a serem discutidos, bem como os aspectos verbais e não-verbais do livro; a especificidade do leitor-criança; aspectos relacionados à pedagogia; e há



menção à existência de uma preocupação de vários autores em denunciar a possibilidade de uso (e o uso efetivo) dos textos literários como instrumento de implantação de uma ideologia política, notadamente na sala de aula.

O segundo ponto de enfoque para a abordagem do livro será um levantamento de aspectos formais e estilísticos presentes na estrutura de "O Menino Quadrado", bem como de certas possibilidades de leitura dos referidos aspectos, levando em conta principalmente características referentes aos contextos visual e verbal. Tal abordagem, acontecerá nos capítulos II e III, e prender-se-á mais ao próprio livro de Ziraldo do que aos aspectos teóricos, contrapondo-se ao capítulo I.

No capítulo III, concentraremos nossa atenção à questão da história em quadrinhos. Mais do que simplesmente uma linguagem visual, ela é uma linguagem que poderemos batizar com o neologismo "visoverbal", dotada de características muito específicas, cuja reflexão enriquecerá e ampliará o panorama de nossa análise. Esse procedimento abrirá espaço para questionamentos mais amplos, como a relação dialética estabelecida entre HQ e texto (intra-livro) e as ambigüidades da própria HQ como meio de grandes possibilidades artísticas tradicionalmente ligado à Comunicação de Massa.

O terceiro procedimento de abordagem será o cotejo da proposta de formação do leitor Ziraldiana com a proposta de formação do leitor implícita (e por nós levantada) em "As Palavras", de Sartre. Tal será o conteúdo do capítulo IV.

Esta metodologia de tríplex abordagem tem por finalidade:

- Inserir o livro de Ziraldo num contexto mais amplo de Teoria Literária e Crítica.
- Colocar em evidência as qualidades estéticas do livro, para distingui-lo de obras meramente "biblioterapêuticas" (1), ou seja: de livros

dirigidos (a qualquer tipo de público) para a implantação e propagação de conceitos e ideologias, que, ao deixar de lado o fazer artístico, tornam-se estéreis ao esgotar seu discurso moralizante.

- Fornecer subsídios para uma possível (e posterior) discussão sobre a literariedade em formas artísticas, no caso as Artes Gráficas. Numa possibilidade mais ousada, fornecer subsídios para uma discussão da inserção da HQ no contexto da chamada Literatura Infantil, num estudo interdisciplinar, balizado por parâmetros literários e extraliterários.

- Demonstrar que a proposta de formação do leitor em "O Menino Quadrado" não é apenas um *insight* isolado num dado local e época, pois segue um caminho muito semelhante ao da proposta de Sartre, da qual é separada por décadas e por grande distância física e cultural; sendo, portanto, um indicativo de diretrizes relativamente estáveis para uma reflexão sobre Literatura e Literatura Infantil.

Cumpridos esses objetivos, do livro resultará uma proposta diferenciada de formação de leitor. Restará indagar até que ponto e de que forma um leitor cumpriria a trajetória traçada pelas obras de Ziraldo, em especial "O Menino Quadrado".



NOTAS (Introdução)

1 - Cf. HORNER, Catherine Townsend - The Single-Parent Family in Children's Books. London: The Scarecrow Press Inc., Metuchen, N. J., London, 1.988.

1 - CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A LITERATURA INFANTIL

Dificuldade da definição "Literatura Infantil" - a importância do elemento visual - o leitor pretendido (intended reader) - a face pedagogizante do texto.



1.1. Aspectos Preliminares:

Um estudo sobre Literatura Infantil apresenta um certo número de questões das quais se deve tratar antes de penetrarmos no trabalho propriamente dito. O primeiro problema seria separarmos e elegermos o conceito de Literatura Infantil dentro do conceito mais amplo de Literatura. Como nota Maria Lajolo, em "Leitura: perspectivas interdisciplinares" (1), a própria definição de "Literatura" é, no limite, vaga e discutível. O que

I - CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A LITERATURA INFANTIL

As condições de produção? Desta forma, se tivermos a pretensão de resolver estes aspectos polêmicos antes de iniciarmos a nossa pesquisa, acabaremos

Dificuldade da definição "Literatura Infantil"- a importância do elemento visual - o leitor pretendido (intended reader) - a face pedagogizante do texto.

seja uma "literatura para" - uma literatura sobre a qual pesa demasiado a intencionalidade com a qual é produzida ou editada, visando um público determinado - essa característica não basta para que se firmem os contornos de uma definição prática. Não basta porque é uma característica redutora, ou seja, confina o acervo dos objetos a serem estudados (os livros) a uma ferramenta, produzida e/ou manipulada por adultos. Esses adultos (e somente eles) determinam "o que é" a criança. Confortável para se trabalhar com ela, essa visão faz do crítico que a ela se apegar em excesso um cúmplice da mentalidade antiquada que via a criança como um ser passivo e totalmente dependente do adulto. A característica "literatura para" apontada por Zilbermann não pode ser esquecida, mas o estudioso deve resistir à tentação de fazer dela uma definição, pois seu trabalho pecará por pelo menos duas razões essenciais: Confundirá a criança "leitor ideal" (3) com a criança "histórica", o narratário (4) com o indivíduo pertencente ao grupo sócio-cultural que se definiu a partir do Iluminismo e

1.1. Aspectos Preliminares:

Um estudo sobre Literatura Infantil apresenta um certo número de questões das quais se deve tratar antes de penetrarmos no trabalho propriamente dito. O primeiro problema seria separarmos e elegermos o conceito de Literatura Infantil dentro do conceito mais amplo de Literatura. Como nota Marisa Lajolo, em "Leitura: perspectivas interdisciplinares" (1), a própria definição de "Literatura" é, no limite, vaga e discutível. O que diferencia um texto "literário" de outro "não-literário"? A intencionalidade? As condições de produção? Desta forma, se tivermos a pretensão de resolver estes aspectos polêmicos antes de iniciarmos a nossa pesquisa, acabaremos enredados num trabalho impossível.

Embora, como Regina Zilbermann já colocou com muita argúcia (2), a Literatura Infantil seja uma "literatura para" - uma literatura sobre a qual pesa demasiado a intencionalidade com a qual é produzida ou editada, visando um público determinado - essa característica não basta para que se formem os contornos de uma definição prática. Não basta porque é uma característica redutora, ou seja, confina o acervo dos objetos a serem estudados (os livros) a uma ferramenta, produzida e/ou manipulada por adultos. Esses adultos (e somente eles) determinam "o que é" a criança. Confortável para se trabalhar com ela, essa visão faz do crítico que a ela se apegar em excesso um cúmplice da mentalidade antiquada que via a criança como um ser passivo e totalmente dependente do adulto. A característica "literatura para" apontada por Zilbermann não pode ser esquecida, mas o estudioso deve resistir à tentação de fazer dela uma definição, pois seu trabalho pecará por pelo menos dois aspectos essenciais: Confundirá a criança "leitor ideal" (3) com a criança "histórica", o narratário (4) com o indivíduo pertencente ao grupo sócio-etário que se definiu a partir do Iluminismo e

emergiu totalmente na sociedade burguesa (5). E bloqueará toda a possibilidade de se pensar sobre a relação dialética estabelecida entre o autor e leitor, ou melhor: entre objeto (livro) e leitor, pois o leitor estará reduzido a mero receptor das informações contidas no objeto.

Não é nossa intenção aqui discutir longamente ou pesquisar o perfil do jovem leitor, mas essa questão básica deve ser levantada e alguns de seus aspectos discutidos para não condenar o presente trabalho a uma visão preconceituosa para com o público da Literatura Infantil.

Outra característica que parece apontar na direção de uma abordagem prática é o fato de que, como explicitaremos em 1.3., o livro de sucesso é aquele em que o leitor se identifica com o leitor ideal; desta forma, o estudo cuidadoso desta figura nos propiciaria, por analogia, uma visão relativamente acertada do público-alvo. Ora, esta característica é muito importante para quem deseja estudar o público da Literatura Infantil, mas ao tentarmos definir essa Literatura através dos seus sucessos e fracassos, incorporariamos uma divisão maniqueísta que, ao invés de ler criticamente a produção destinada às crianças, elegeria e separaria o acervo de forma radical: a "boa" (= bem-sucedida) literatura infantil é literatura infantil; a "má" não é sequer literatura.

Além disso, o leitor que se identifica com o narratário é apenas uma face da moeda. Se, como é nossa intenção aqui, pretendemos analisar uma obra que encerra uma proposta de formação do leitor, é preciso que fique bem claro que existe um "não-leitor", não simplesmente um indivíduo incapacitado para a leitura, mas também um leitor que não se identifica com o narratário, rejeitando o livro, ou que demonstra desinteresse (embora esteja capacitado) para com a leitura.

Essas considerações sobre a problemática de uma definição de "Literatura Infantil" se fazem necessárias porque o próprio Ziraldo, em "O Menino Quadrado", questiona a validade da delimitação rígida. Ele o faz de forma explícita, ao intervir após o encerramento da história, num parágrafo separado por uma linha azul, sugerindo ao leitor que a voz ali expressa é a do autor textual: "Agora, leitor, que você também chegou até aqui, estou certo de que vai me dizer: 'Momento, isto não é um livro para crianças'. E eu responderei: 'Não. Não é. Este é um livro como a vida. Só é para crianças no começo.'" (p. 30). Essa comparação do livro à vida sugere uma indistinção, uma ausência de "marca inflectiva" explícita, onde poder-se-ia dizer: "Daqui em diante trata-se de literatura para adultos", ou "Daqui em diante a infância acabou". E essa ausência de marca específica, de ponto de inflexão, está implícita no texto, quando a narração vai ampliando suas referências e pressupondo um repertório cada vez maior por parte do leitor implícito.

O questionamento da delimitação rígida entre literatura infantil e não-infantil é, aliás, compartilhado por Sartre que, em "As Palavras", relata ter lido "Madame Bovary" ainda muito jovem (6).

Ainda assim, as considerações que se seguirão ainda neste capítulo exigem um referencial, pois elas girarão em torno de certos aspectos tratados por vários autores consagrados como pertinentes à literatura infantil.

Desta maneira, optamos por trabalhar com um conceito deliberadamente vago de "Literatura Infantil" (uma vez que o próprio conceito de Literatura é digno de discussão), que parte da característica de "literatura para" na direção de uma idéia de "literatura por"- ou seja, de um elenco determinado historicamente não apenas pela sua intencionalidade, mas pela eleição e consagração do seu acervo, direta ou indiretamente, pelo público infantil. Temos perfeita consciência de que essa escolha é discutível, até

mesmo provocativa: a questão de se e até que ponto o gosto do leitor influi na formação do acervo da Literatura Infantil é discussão aberta e não resolvida. Optamos por acreditar que a resposta é positiva, pois se adotássemos a posição contrária o estudo da Literatura Infantil perderia grande parte da sua importância enquanto parte da Estética, tornando-se apenas o estudo das regras e artifícios de manipulação através dos quais o adulto apresentaria sua ideologia a um objeto passivo (a criança), não importando o quão libertária pudesse ser essa ideologia. Mesmo assim, essa abordagem traz vários problemas. O fato de a criança ser historicamente dominada pelo adulto pode fazer pensar de imediato que ela não teria condições de impor o seu gosto, tendo talvez mesmo uma dificuldade em expressá-lo. As obras consagradas da Literatura Infantil seriam, portanto, algo como um consenso entre o que o adulto achava que a criança deveria ler e o que esta aceitava entre o que lhe era imposto. Parece-nos apressado concluir que uma classe historicamente dominada não tem condições de influenciar as decisões das classes dominantes com relação à produção cultural destinada ao dominado. Um dado interessante aponta na direção oposta: o fato de livros como "Viagens de Gulliver", por exemplo, terem sido escritos originalmente para adultos, e com o correr do tempo terem sido incorporados ao acervo da Literatura Infantil (7). Esse tipo de mudança pode indicar que, de alguma forma e em algum momento, o gosto da criança influenciou a constituição do corpus específico da Literatura Infantil.

Essa apropriação dos textos originalmente escritos para público adulto também reforça a dificuldade de se definir Literatura Infantil a partir de características ônticas.

Outro problema - esse, sério - da postura adotada seria o fato de que a produção contemporânea torna-se difícil de criticar, uma vez que o



indistanciamento histórico não permite certificarmos-nos de que a obra foi consagrada no acervo. Respondemos que a falta de distanciamento histórico é responsável por muitos erros de julgamento cometidos não somente com livros, mas com relação a diversas obras de arte, e a objetos de estudo de muitos outros campos das Ciências Humanas. A dificuldade permeia todo e qualquer esforço feito para se abordar sistematicamente todo tipo de produção contemporânea; não é portanto, um problema provocado pela ausência de uma definição ontológica, mas um problema pertinente à crítica literária, e à Crítica como um todo, não sendo nossa proposta resolvê-lo.

A abordagem que escolhemos permite um olhar mais amplo e menos dogmático para questões que podem inquietar partes da crítica, pois deixam amplo espaço para enxergarmos a relação autor-livro-leitor como complexa, inter-referente. Por exemplo, a permanente afeição do público infantil pelos contos de Fadas, considerados comprometidos histórica e ideologicamente com períodos política e socialmente repressores pode ser iluminada pela Estética da Recepção, lançando um olhar sobre a leitura (concretização) (8) que o jovem leitor faz do objeto. É esse olhar que Bruno Bettelheim pratica em "Psicanálise dos Contos de Fadas" (9), por exemplo, discorrendo sobre as necessidades que o Conto de Fadas encontra e responde no seu público.

Dentro dessa abordagem (Literatura Infantil como o acervo dos objetos historicamente aceitos como a ela pertencentes), iniciaremos nossas considerações com relação a certos aspectos que lhe são próprios.

1.2.- Aspectos verbais e visuais do livro infantil:



Concomitantemente ao *boom* pelo qual passou a Literatura Infantil na década de 80 no Brasil, a crítica e o estudo desta passaram a merecer atenção mais cuidada e integrar os programas das melhores Universidades do país. Intelectuais de prestígio se debruçaram sobre o tema e acabaram expandindo seu alcance, incorporando assuntos correlatos como leitura, pedagogia, etc. (10), com resultados quase sempre instigantes. A visão interdisciplinar (ou multidisciplinar), pregada por correntes modernas, beneficiou e ampliou o âmbito e a importância das questões relativas ao tema. Deste modo, alguns dos aspectos ligados à Literatura Infantil escapam ao contexto da Crítica Literária propriamente dita, mas nem por isso devem ser menosprezados. Ao se estudar um livro para crianças, não se pode esquecer de dois aspectos extra-textuais fundamentais para a compreensão do mesmo, a saber: o visual e o pedagógico (11).

Falaremos primeiramente sobre o aspecto ligado à parte visual (não-verbal) da obra.

A extrema especificidade do material que forma a produção verbal (literária ou não) já é objeto de cuidados, pois quando se perde de vista essa especificidade, cai-se facilmente em erros de julgamento, generalizações apressadas ou distorções teóricas, criando-se assim um discurso "ingênuo" (*naïf*) sobre o assunto. Na Literatura Infantil, os aspectos visuais se somam aos verbais para compor o objeto (12). Tanto a aparência física do livro (papel, tipo, encadernação, etc) quanto os recursos gráficos (ilustrações, diagramação, colagens, etc.) nele utilizados são da maior importância para a valoração e fruição do mesmo, criando uma dupla linha que se encadeia para formar o enunciado que deve chegar ao leitor. Já é aceito na sua forma mais ampla o fato de que a ilustração não é um mero suporte descritivo da ação, e sim uma espécie de narrativa concomitante, criadora de textos "visuais" a se

somarem e superporem ao texto "verbal" narrado. Esse encadeamento cria uma característica bastante específica dentro da Literatura, que só não pode ser confundida com traço determinante da Literatura Infantil porque é também traço determinante de obras como Histórias em Quadrinhos, cujo status "literário" é discutido até hoje; porque pode ser utilizado em livros para adultos, não sendo necessariamente privilégio do livro infantil, de modo que não se pode falar de "traço pertinente" de modo exclusivo, podendo tratar-se apenas de uma característica evidenciada por estratégias mercadológicas. Desta forma, embora a tessitura da produção de sentido do livro infantil seja conduzida por dois "fios", o verbal e o não-verbal, isso não é característica exclusiva da Literatura Infantil; como veremos, na proposta de Ziraldo o verbal vai ganhando peso, volume e complexidade com o passar do tempo, à medida em que a criança vai amadurecendo e ampliando sua capacidade de leitura do texto verbal.

Podemos, entretanto, abrir um parêntese para considerar que essa crescente importância do "fio" verbal pode, no limite, marcar uma diferença mensurável entre o que designaremos "Literatura Juvenil" e Literatura Infantil. Assim, na Literatura Infantil ocorre a valorização do aspecto "pluricanal", que parece inerente ao tema e aos processos envolvidos no desenvolvimento deste. Ou seja, da mesma forma que o contador de histórias deve ser visto e ouvido para que sua voz e expressão facial/corporal acrescentem ou definam possíveis sentidos ao texto narrado; ou a cantiga de roda é acompanhada por melodia tradicional, palmas, gestos, etc., a Literatura Infantil colhe bons resultados ao ser veiculada concomitantemente por mais de um canal sensível, seu conteúdo expresso recorrentemente seja pelos aspectos visuais do livro, seja pela voz expressiva de quem se disponha a ler em voz alta para a criança, etc. Quando a criança vai se acostumando com etapas mais avançadas

de produção de semiose (concomitantes ao seu desenvolvimento físico e mental), essa recorrência pluricanal torna-se pouco a pouco menos óbvia, ou ainda menos importante.

Devemos pensar continuamente sobre a importância dos aspectos não-verbais, ou mais especificamente, dos aspectos visuais do livro infantil. Esse aspectos necessitam, como já dissemos, ser estudados com a mesma atenção e seriedade que dedica a crítica aos aspectos verbais, caso contrário corremos o risco de encarar como completa uma visão parcial dos elementos mais importantes do tema que escolhemos.

Em "O Menino Quadrado", Ziraldo propõe uma trajetória que ilustra perfeitamente as asserções dos parágrafos anteriores. Na verdade, essa preocupação em atribuir a mesma importância à qualidade dos dois "fios" é característica da reprodução Ziraldiana destinada ao público infantil, e é respaldada por um sucesso editorial expressivo e com poucos precedentes no nosso país.

A propósito das diferenças entre verbal e visual, é preciso que se parta da própria constituição de cada código. O material constitutivo do verbal é a Linguagem, tal como entendida e estudada pela Linguística (13). A produção de semiose na Linguagem é realizada mediante o domínio de um sistema complexo, cuja unidade introdutória para fins de estudo é o signo, com sua dupla articulação. A relação signo-sentido é produzida por convenções reguladas por particularidades tais como: a relativa conservatividade sincrônica, a mobilidade diacrônica, as variações de diversos graus, etc. Essa relação convencional torna-se possível graças à existência de um estatuto complexo denominado "código linguístico" (14). Já um código visual, qualquer que seja, teria os seus sentidos produzidos através de elementos que, como os signos (ou analogamente a eles), podem ser definidos

por mútua oposição (linha, cor, forma, etc.) mas que não possuem uma articulação dupla funcional, assemelhável à do signo (15). O sentido a ser produzido pela decodificação do visual, embora também convencional (como ficou proposto pelo famoso caso dos índios que não foram capazes de "compreender" uma fotografia), guarda um forte traço analógico. Apenas na Arte Moderna houve uma finalidade consciente e sistemática de romper com a representação até então tida como analógica, mas a semiose é produzida de maneira aberta (16) ou então é parametrizada através de informações "extra-obra", como um título significativo ou sugestivo, o tema ou, por vezes, um comunicado do autor, enfatizando um ou mais aspectos de determinadas leituras possíveis (17).

Desta forma, entre o público não-especializado, a aparência analógica predomina na percepção da obra visual; e o rigor da convenção (que poderá ser contestada ou subvertida, jamais ignorada, ou não se produzirá semiose) é a aparência mais associada pelo público quando de seu contato com uma obra verbal.

Partindo dessas diferenças de constituição, pode-se tentar uma explicação sobre um aspecto da percepção das diferentes obras pelo público não-especializado: a diferença na consciência e aceitação do aspecto polissêmico da obra de arte.

Polissemia, plurissignificação. Noções fundamentais para uma compreensão mais aprofundada da obra de arte. Ora, ainda existem casos em que a obra em questão pertence ao acervo da Literatura (verbal) e a polissemia é percebida como algo inquietante, passível de "correção", pelo público em geral. O leitor não especializado tende a perpetuar a idéia de que a palavra é monossêmica, explicitadora, determinadora de um único sentido "correto". É notável que um dos primeiros procedimentos didáticos ao se ensinar



Literatura, mesmo em cursos de terceiro grau, é justamente conscientizar o aluno de existência e da louvabilidade da polissemia como enriquecedora do texto. Contrariamente, uma visão *ndíve* que tenta interpretar o objeto projetando a imaginação do leitor sobre o conteúdo, sem observar se existem vínculos entre essa interpretação e a obra, é considerada normal quando a obra é de cunho visual.

Exemplificando: O adultério de Capitu em "Dom Casmurro" provoca polêmica. Leitores diferentes sentem-se compelidos a adotar uma postura definitiva sobre a questão, excluindo a possibilidade da opinião oposta ser possível. Em geral, não se pensa que a descrição de Capitu feita na primeira pessoa por Bentinho possa ser um retrato tendencioso feito por um narrador paranóide: as palavras de Bentinho aparecem como Verdade, como fiéis e acuradas. Da mesma forma, a leve dualidade sugerida por Machado, a cuidadosa omissão de provas definitivas de que Capitu fosse adúltera, não aparece como uma qualidade do livro, senão como charada, desafio a ser resolvido. A ambigüidade que, em nossa opinião, torna o texto mais interessante, é percebida como um defeito, uma interferência a ser corrigida pelo raciocínio do leitor. Diferentemente, "La Belle Heaulmière", famosa escultura de Rodin, poderá ser sucessivamente interpretada como "castigo da vaidade", "fragilidade do humano", "inexorabilidade do tempo", etc., sem que essas interpretações diferentes pareçam uma contradição a ser solucionada. Idem, "O Grito", de Munch, pode ser apreciado por um grupo de leitores, mesmo que eles discordem entre si sobre a relação das figuras ao fundo com a figura em primeiro plano.

A questão das diferenças constitutivas entre o verbal e o visual também ajuda a levantar hipóteses sobre a diferente passagem diacrônica das obras. Um texto de trezentos ou quatrocentos anos pode se tornar

impenetrável para um leitor comum, enquanto uma estatueta egípcia pode, se não ser corretamente compreendida, ao menos ser interpretada e fruída através dos séculos como objeto artístico. O aspecto convencional que guia a leitura da estatueta pode se perder no tempo, assim como a convenção que guiaria a leitura do texto tricentenário. Mas o aspecto analógico conserva um sentido que pode ser lido por quem contemplar a estatueta.

É claro que um cotejo de um mesmo tema representado em dois códigos diferentes pode mostrar que um restringe os sentidos possíveis produzidos pelo outro. Assim, por exemplo, os sentimentos nada conservadores de Nacib, em "Gabriela", de Jorge Amado, são revelados sob a capa do discurso "machão" empregado pelo personagem, no livro. E, no filme, Gabriela não é como a representa o leitor, mas tem os traços e maneirismos de Sônia Braga.

Outra coisa a se notar é que, mesmo carecendo de uma estrutura articulada, sintática, os aspectos visuais de uma obra podem produzir algo como uma "sintaxe interna", ou seja, podem ser correlacionados dentro do contexto em que estão e adquirir significados plausíveis, sustentados pela coerência interna de suas relações. Embora esse procedimento seja arriscado em se tratando de algumas obras não-figurativas, e de obras conceituais (onde a crítica judiciosa necessita um conhecimento prévio, uma espécie de "guia de leitura") essa crítica "estruturalista" é efetivamente praticada (18).

Desta forma, é possível falar com propriedade de uma leitura do visual: e é isto que nos interessa. Presentemente, nossa preocupação será introduzir essa leitura quando tratarmos da apresentação física, do conteúdo ilustrativo e da diagramação do livro infantil.

1.3. O leitor infantil:

Antes de entrarmos no aspecto especificamente pedagógico (em acepção que discutiremos adiante) do livro infantil, convém fazer certas considerações com respeito ao leitor infantil.

Philippe Ariès, em sua obra "História Social da criança e da família" traça um painel extenso e abrangente da existência sócio-histórica da infância. Não é nossa intenção no presente trabalho discorrer sobre o assunto, apenas especificar como abordaremos a questão do leitor infantil.

Nossa intenção inicial era escolher um segmento da população de crianças alfabetizadas e submeter o livro "O Menino Quadrado" à apreciação destas. Dificuldades de ordem técnica e material para a realização dessa pesquisa induziram-nos a descartá-la, para não comprometer a qualidade do trabalho com uma pesquisa de campo precária, cujos resultados seriam, no mínimo, pouco confiáveis. A própria eleição de um segmento populacional acarretava problemas teóricos e práticos: qual o segmento que pode ser considerado "representativo", mesmo dentro de um campo restrito como uma cidade de 300.000 habitantes no interior do estado de São Paulo? Mais importante ainda, como abordar essas crianças e obter respostas significativas sobre sua leitura sem contar com o apoio de uma equipe de psicólogos e pedagogos desenvolvendo um trabalho correlato?

Desse modo, optamos por atermo-nos ao texto como possível fonte de informações sobre o leitor. Essa estratégia já foi mencionada na página (2) do presente estudo, quando apontamos a figura do leitor ideal como importante para quem deseja estabelecer bases para uma pesquisa sistemática sobre o público da Literatura Infantil.

A figura do leitor ideal pressupõe um aglomerado de características em comum a unir leitores em diversas camadas e estratos sócio-

histórico-culturais, tais que, embora não necessariamente personificados num dado leitor, componham um perfil presumível da média do público de um determinado livro.

Desta forma, podemos pensar na relação livro-narratário-leitor em termos de equação: quanto mais um leitor se identifica com o narratário, mais a obra atingirá sua compreensão e capacidade de fruição. Quando a identificação do leitor com o narratário não acontece, o livro não realiza uma trajetória vitoriosa (19).

O estudo do leitor ideal fornece, assim, uma alternativa para repensarmos problemas de leitura, auxiliando a entender o "sucesso" inesperado (ao menos para a crítica) de certos livros, bem como a rejeição de outros pelo público. Deixando de lado as explicações que apontam acertos e erros de marketing editorial como responsáveis pela trajetória dos livros, é preciso ter em mente as visões de mundo e as expectativas assumidas pelo leitor, para verificar a tese de que o chamado "gosto" do leitor é (ou até que ponto é) responsável pela aceitação da obra de arte.

Ora, nada impede que a visão de mundo e expectativas mudem, diacronicamente, fazendo mudar a trajetória crítica e/ou mercadológica de um determinado livro. Por exemplo, Monteiro Lobato, ainda hoje um dos grandes favoritos nas salas de aula, com direito a excertos em livros didáticos, continua sendo bem recebido - mas as professoras cedo ou tarde comentam sobre uma necessidade (ou aconselhabilidade) de uma preparação das crianças para o vocabulário ligeiramente arcaizado que elas encontrarão - ou mencionarão a utilidade do texto de Lobato para o estudo de vocabulário. (20)

Em "O Menino Quadrado", Ziraldo propõe um personagem que rejeita o texto e, aos poucos, com o correr do tempo, vai se adaptando a ele e passa a utiliza-lo de forma enriquecedora para si.

Essa valorização da identificação leitor-narratário não deve, é lógico, obstar ou mesmo diminuir a importância do estudo dos valores estéticos do livro; contudo, é algo a ser considerado quando a realidade a recepção ao livro não pode ser totalmente explicada por fatores estéticos. Num curso de Literatura Infantil ministrado em 1984 na UNICAMP, alguns alunos e também a professora Marisa P. Lajolo manifestaram sua perplexidade com a exuberante apreciação do livro "O caso da Borboleta Atíria", de Lúcia Machado de Almeida, por pré-adolescentes. Inicialmente visto com desconfiança, tendo sido apodado de "pastiche de Agatha Christie", o livro fez (e faz) sucesso numa faixa etária onde as crianças começam a se interessar mais profundamente pela conduta dos adultos, questiona-la e, conscientemente ou não, imita-la, bem como suas roupas, maneirismos e atitudes.

Uma forma de se repensar o sucesso de "Atíria" seria verificar sistematicamente a maneira com que o livro adapta e simplifica, embora não excessivamente, a fórmula "adulta" dos romances policiais, mantendo temas "fortes" como assassinato, ambição e paixões proibidas, mesclados à fórmula de "Cinderela-Patinho feio", tornando o todo acessível à experiência de mundo dos jovens leitores, mantendo a aura de "sofisticação" dos romances adultos. Independente da qualidade literária, é inegável que o resultado agrada muito o jovem leitor.

Analogamente à questão da identificação leitor empírico/ideal, a corrente derivada do Percurso Gerativo do Sentido (21) nota que um texto será lido com sucesso caso sua estrutura profunda se adapte, formal e ideologicamente, à experiência de mundo do leitor, não importando o grau de fantasia ou *nonsense* que caracterize a superfície do texto. Desta forma, o

moralismo mais ou menos camuflado e o enredo que repete fórmulas consagradas é uma garantia de legibilidade de "Atíria".

Em "O Menino Quadrado"; Ziraldo lida com uma estrutura narrativa que, embora possa ser apontada como respeitadora da estrutura básica "estágio inicial- performance - estágio final", tem algumas características muito especiais. Seu leitor deve amadurecer, acompanhando as dificuldades do personagem principal, para conseguir fazer a leitura do livro. Essa exigência será responsável por grande parte dos aspectos "exóticos" do livro, que estudaremos na segunda parte deste trabalho.

1.4. Aspectos relacionados à Pedagogia:

Em "Literatura Infantil: Autoritarismo e Emancipação" Regina Zilbermann e Lígia Cadematori Magalhães (22) analisam cuidadosamente dois tipos de texto para crianças: um, que nomearemos "autoritário", que está histórica e ideologicamente associado à propagação e afirmação de ideologias repressoras, e o texto doravante denominado "emancipador", cuja principal característica é a subversão e contradição das regras que ditam o texto autoritário. Especificamente falando, o texto de caráter autoritário é marcado pela preocupação didatizante, geralmente evidenciada através de uma estrutura formal pobre, pelo cuidado do autor em apagar quaisquer dúvidas e possibilidades de ambigüidade causadas pelo uso de recursos estilísticos, pela intenção de reduzir as possibilidades polissêmicas, orientando o leitor no sentido de uma única significação.

Em geral, a mensagem enfatizada pelo texto autoritário é do tipo "a criança é um ser incompetente para cuidar de seus próprios interesses sem a orientação de um adulto". A obediência, a resignação e a falta de

curiosidade são virtudes premiadas: a desobediência, o desejo de formar opiniões próprias e a curiosidade são caminhos certos para o desastre.

O texto emancipador, por sua vez, ainda segundo Zilbermann e Magalhães, tende a apresentar uma visão da criança como ser ativo, inteligente, competente e ao menos relativamente auto-suficiente. Essa visão é (ou pode ser) reiterada sob o aspecto formal, pelo uso da função poética, pela busca de possibilidades criativas do uso da linguagem, pela diagramação do texto. Desta forma, o uso criativo da linguagem introduz o aspecto lúdico da mesma, amenizando a rigidez das regras gramaticais, sugerindo ao leitor que a liberdade pode ser exercida mesmo com relação a um fenômeno como a linguagem, cujo código possui articulações complexas.

Excelente enquanto análise, o livro de Zilbermann-Magalhães apresenta uma possibilidade perigosa para a crítica: um leitor apressado poderia julgar erroneamente que Zilbermann e Magalhães pretendem que se faça um julgamento estético do texto a partir de seu alinhamento com uma das vertentes estabelecidas. Assim, o texto "bom" passaria a ser, automaticamente, o texto emancipador- e o texto "ruim", aquele que apresenta características que o liguem ideologicamente à vertente autoritária. Essa visão maniqueísta simplifica excessivamente o fenômeno literário, que não pode ser julgado de forma apressada ou categórica, nem mesmo a partir de seu referencial mais importante, a saber, o estético. Se quisermos evitar o erro, devemos apreciar uma determinada obra não apenas sob o ponto de vista "interno", ou seja, da intencionalidade de sua criação e dos aspectos formais e estilístico que a compõem. É preciso lançar algumas luzes também sobre as diferentes possibilidades de concretização feitas pelo leitor, e, em alguns casos, sobre a trajetória histórica de um determinado texto.

Exemplificando, os contos de fadas, historicamente ligados a períodos repressivos, contém em seu interior uma grande riqueza de recursos líricos e arquetípicos, mais do que suficiente para distingui-los de, por exemplo, certos textos produzidos para livros escolares no Brasil na década de 60 (23). Além disso, a concretização desses contos é feita sob forma de identificação com os arquétipos, de forma que o leitor é atingido de maneira diferente do que se poderia esperar, obtendo desses contos uma mensagem reasseguradora, que estimula o leitor a enfrentar seus problemas, como notou Bruno Bettelheim (24).

A questão da trajetória histórica é mais complicada. Por exemplo, quando Swift escreve e publica "Viagens de Gulliver", ele faz a) um texto para adultos e b) critica a sociedade de seu conhecimento. Ora, mais tarde seu texto será publicado parcialmente (apenas a terra dos anões e dos gigantes) e inserido na Literatura Infantil; e boa parte de seus leitores será conduzido a ler sua narração como um longo exemplo das desgraças que acontecem a alguém que deseja abandonar sua casa e correr o mundo em busca de aventuras.

Assim, se quisermos fazer uma apreciação correta das traduções do livro de Swift, devemos, antes de proceder a qualquer análise, avaliar essa trajetória e só então iniciar quaisquer considerações específicas.

Todo e qualquer texto, enquanto exercício de linguagem, traz em si a função conativa (25). O texto tende a se afirmar como tese, ainda que não-intencionalmente. Como o texto é ideologicamente marcado, seja pelas idéias que veicula, seja pela sua expressão formal, podemos dizer que todo texto tende a lançar luzes ou apresentar opções de visão de mundo ao leitor. Esse movimento do texto, que conduz o leitor em direção à ideologia à qual se alinha, é análogo a uma estratégia pedagógica, que procura dirigir o aprendiz a conclusões sobre as informações que objetiva ensinar.

Desta forma, podemos pensar na validade de se falar numa face "pedagogizante" inerente ao texto, respaldada na função conativa e na presença de marcas ideológicas no mesmo.

Embora vários dos textos que são citados como "textos pedagógicos" sejam nomeados como tais apenas porque foram escritos para e publicados em livros pedagógicos, não discutiremos essa nomeação, visto que aceitamos que todo texto possui a face pedagogizante. É óbvio, porém, que há textos cuja intenção de veicular uma ideologia é mais evidente e marcada do que outros.

O que interessa, portanto, é estabelecer algumas diretrizes para se estudar o uso pedagógico do texto. Ora, por sua própria face pedagogizante, o texto se presta ao uso pedagógico de forma privilegiada. Dessa forma, há os textos escritos especificamente para serem usados em livros pedagógicos, textos escritos originalmente sem essa intenção, mas que foram cuidadosamente inseridos em livros pedagógicos, expurgados ou não (como a versão de "Gulliver"), e textos que, apesar de não constarem em livros pedagógicos, podem ser usados como material de apoio pelo professor.

Ou seja, a questão do texto pedagógico está mais ligada ao uso que dele se faz do que à própria constituição do texto.

Zilbermann e Magalhães notam que boa parte dos textos produzidos especificamente para o livro didático, notadamente aqueles produzidos durante períodos de repressão política, são esteticamente pobres e pouco ou nada tem a oferecer ao leitor além de uma lição de moral óbvia, reiterada e, na maior parte dos casos, externamente preconceituosa. (26)

Embora essa constatação seja inegável, não nos parece seguro fechar a questão dessa forma, pois nada impede que haja textos escritos com intenções didáticas que possuam qualidades estéticas notáveis. Podemos citar

a série de Monteiro Lobato que vai de "História do Mundo para as Crianças" até "O Poço do Visconde". Da mesma forma, um texto de grande riqueza pode ser apresentado na íntegra a um grupo de leitores e depois, por força de uma orientação de leitura rígida, descontextualizado e tornado aborrecido para esses leitores. O exemplo mais vivo que se tem desse procedimento é a edição de algumas obras de grande valor literário acompanhadas de fichas de "compreensão de texto", a serem preenchidas obrigatoriamente após a leitura, procedimento que desestimulou muitos estudantes de 1º grau a tornar a leitura um hábito. (27)

Outra possibilidade seria a de um professor bem preparado usar textos de intenção pedagógica e baixo teor estético para orientar os alunos sobre as marcas ideológicas do mesmo, ou outra atividade reveladora. Assim, podemos dizer que o melhor texto pode ser devastado por uma estratégia pedagógica inadequada: e o pior texto pode ter resultados positivos caso sua leitura seja orientada de forma criativa.

Assim, não basta anotar uma tendência pedagógica comprometida com mecanismos de dominação ideológica como apontadora de marca esteticamente disfórica; nem assimilar automaticamente o texto chamado emancipador como esteticamente superior ao outro. Quando pensamos no uso pedagógico do texto, a avaliação deve estar muito consciente da prática pedagógica que efetivamente se dá, num dado local e num dado momento, para que possamos dizer se os resultados são ou não produtivos ao menos do ponto de vista de formação do leitor crítico.

O corolário desse ponto de vista poderia ser a frase dita certa vez em sala de aula pela Profa. Dra. Marisa Lajolo, da UNICAMP: "Podemos dizer que, no limite, (grifo nosso) não existem tanto bons e maus textos quanto boas e más leituras".



Apenas notamos que isso não quer dizer que o texto não possua valor intrínseco, dependendo apenas de sua concretização feita pelo leitor, orientado ou não. Mas é muito importante sublinhar que, em se tratando de Literatura, o texto só é absoluto quando a análise se situa sob o ponto de vista estrito da questão estética; caso contrário, é preciso haver humildade do crítico para lembrar-se sempre da importância de outros elementos intermediários na relação leitor-texto. Assim, uma visão interdisciplinar é desejável para quem trabalha com Literatura. Na Literatura Infantil, por exemplo, alguns fatos importantíssimos para sua compreensão estão situados no campo da Pedagogia; outros, na Psicologia; outros, ainda, no das Artes Gráficas. Desta forma consideramos justificada a inclusão de um trabalho sobre Literatura Infantil no campo das Poéticas Visuais.

Assim, ao abordar o texto de "O Menino Quadrado", estaremos falando de uma obra:

- De grande sucesso editorial.
- Que aponta na direção de um uso criativo da HQ, ou seja, dos aspectos visuais, para a obtenção de um leitor de textos: função pedagogizante.

- Que postula um leitor que, analogamente ao personagem principal, deve amadurecer no decorrer do livro para poder fazer face às novidades nele apresentadas.

- Que não pode ser chamado "libertário" num sentido simplista, pois propõe regras ao leitor, mas que alerta para as possibilidades de agir e criticar a realidade oferecidas pelo domínio e interação com o código verbal.

- Que discute as semelhanças e diferenças entre a HQ e o texto, de forma detalhada.

1.5. A Questão do Uso da Literatura Infantil como Instrumento de Implantação de Ideologia Política:

Importantíssima, no contexto de uma discussão geral sobre a Literatura Infantil, é a discussão do uso desta, geralmente sob forma de excertos ou textos para-didáticos, como instrumento de formação ou imposição ideológica. Por sua importância, o tema esteve (e ainda está) em evidência no meio crítico, tendo sido abordado de forma sistemática e esclarecedora por vários dos mais conhecidos autores e pesquisadores. (28). É por este motivo que a discussão sobre este tema não será desenvolvida na presente dissertação, pois ela correria o risco de tornar-se uma paráfrase dos autores pesquisados, e nada mais. Queremos aqui, portanto, apenas frisar que não estamos menosprezando a importância e atualidade do tema, apenas circunscrevendo certos limites dentro dos quais produziremos nosso trabalho.

Isto posto, encerramos as considerações gerais que julgamos necessárias para uma correta colocação do presente trabalho, e passamos a levantar dados dentro da obra "O Menino Quadrado".

1.982.

5 - CE ARIËS, Phillipe - *História Social da Criança e da Família*.

Rio de Janeiro: Zahar, 1.978.

6 - SARTRE, Jean-Paul - *As Palavras*. Lisboa: Ed. Associados, 1.964 p. 43-44.

7 - ZILBERMANN, Regina & Lajolo, Maria - *Literatura Infantil Brasileira: História & História*. São Paulo: Ática, 1.988 p.13.

8 - Entendemos "Leitura" e "Construção" tais como tratadas por GLAWINSKI, Michel - *Reading, Interpretation, Reception*. In: *New Literary History*, vol. XI, number 1 - Autumn 1.979, The University of Virginia, Charlottesville, 1.979.



9 - NOTAS (Capítulo I) - *Psicanálise dos Contos de Fadas*

Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

1 - LAJOLO, Marisa P.- Leitura-Literatura: mais do que uma rima, menos do que uma solução. In: Leitura: Perspectivas Interdisciplinares. São Paulo: Ática, 1.988 p. 87-99. Também: SILVA, Victor Manuel de Aguiar e - Teoria da Literatura. Coimbra: Almedina, 1.984.

2 - ZILBERMANN, Regina & Lajolo, Marisa - Literatura Infantil Brasileira - História & Histórias. São Paulo: Ática, 1.988 p. 18.

"... nunca é demais frisar o peso circunstancial que o adjunto *infantil* traz a expressão literatura infantil. Ele define a destinação da obra; essa destinação, no entanto, não pode interferir no literário do texto."

3 - Cf. SILVA, Victor Manuel de Aguiar e - O Leitor e a Estética da Recepção. In: *op. cit.* p. 301-338.

4 - Na acepção proposta por PRINCE, Gerald - Narratology: The Form and Functioning of Narrative. Berlim-New York-Amsterdam: Morton, 1.982.

5 - Cf. ARIÈS, Phillipe - História Social da Criança e da Família. Rio de Janeiro: Zahar, 1.978.

6 - SARTRE, Jean-Paul - As Palavras. Lisboa: Ed. Associados, 1.964 p. 43-44.

7 - ZILBERMANN, Regina & Lajolo, Marisa - Literatura Infantil Brasileira: História & Histórias. São Paulo: Ática, 1.988 p.13.

8 - Entendemos "Leitura" e "Concretização" tais como tratadas por GLAWÍNSKI, Michal - Reading, Interpretation, Reception. In: *New Literary History*, vol. XI, number I - Autumn 1.979, The University of Virginia, Charlottesville, 1.979.

9 - BETTELHEIM, Bruno - Psicanálise dos Contos de Fadas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1.978.

10 - Um bom exemplo bibliográfico dessa tendência é o já citado Leitura: Perspectivas Interdisciplinares. (v. nota no. 1).

11 - Vários livros têm feito referências à importância destes dois aspectos em sua relação específica com a Literatura Infantil. Aqui, citamos

ZILBERMANN, Regina & LAJOLO, Marisa, *op. cit.*

ZILBERMANN, Regina - A Literatura Infantil na Escola. São Paulo: Global ed., 1.985.

COELHO, Nelly Novaes - Literatura Infantil: Teoria, Análise, Didática. São Paulo: Ática, 1.991.

PALO, Maria José & OLIVEIRA, Maria Rosa D. - Literatura Infantil: Voz de Criança. São Paulo: Ática, 1.986.

12 - ZILBERMANN, Regina & LAJOLO, Marisa, *op. cit.*, p. 13-14.

13 - SAUSSURE, Ferdinand de - Curso de Linguística Geral. Trad., São Paulo: Cultrix, 9o ed.

14 - Idem, *Ib.*,

15 - Um ensaio muito interessante sobre o tema é "A Retórica da Imagem", de ROLAND Barthes. In: O Óbvio e o Obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1.990.

16 - ECO, Umberto - Obra Aberta. São Paulo: Perspectiva, 1.976.

17 - Um bom estudo sobre o tema do rompimento da representação tida como analógica é : GOMBRICH, E. H. - Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1.986.



18 - Um bom exemplo encontra-se em BARTHES, Roland - Réquichot e seu corpo. In: O Óbvio e o Obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1.990.

19 - Queremos frisar que "leitor ideal" e "narratário" são categorias distintas: utilizamos "leitor ideal" para nos referirmos ao genérico, e "narratário" para a persona específica constituída dentro de um determinado livro.

20 - Sobre Lobato e "O Caso da Borboleta Atíria", veja-se o apêndice II no final do texto. Pode parecer contraditório que tenhamos afirmado a nossa desistência da pesquisa de campo e logo a seguir façamos surgir um anexo com depoimentos de três professoras. Gostaríamos de esclarecer que não consideramos esse anexo como uma tentativa de pesquisa, sequer como amostragem significativa. Procuramos onze professoras de Português e registramos o depoimento das três que efetivamente trabalharam com os livros em questão. Optamos por manter o anexo no trabalho como um indicativo, um relato de primeira mão que pode indicar uma realidade possível (diremos mesmo provável) na sala de aula. Como esses indícios concordam com a nossa interpretação dos fatos, havemos por bem manter as entrevistas.

21 - V. FIORIN., José Luís - Elementos de Análise do Discurso. São Paulo: Contexto, 1.989.

22 - ZILBERMANN, Regina & MAGALHÃES, Lígia Cadematori - Literatura Infantil: Autoritarismo e Emancipação. São Paulo: Ática, 1.987.

23 - Encontraremos alguns exemplos em NOSELLA, Ma. de Lourdes - As Belas Mentiras. S. Paulo: Moraes, 12o ed.

24 - BETTELHEIM, Bruno, *op. cit.*



25 - Cf. JAKOBSON, Roman - Linguística e Comunicação. São Paulo: Cultrix, 1.971.

26 - ZILBERMANN, Regina & MAGALHÃES, Lígia Cadematori, *op. cit.*

27 - A autora se refere à Série "Bom Livro/Edição Didática" da Editora Ática, com a qual tomou contato enquanto cursava o 1o grau.

28 - Para citar alguns exemplos:

- ECO, Umberto & BONAZZI, Marisa - Mentiras que Parecem Verdades. São Paulo: Summus, 1.980.

- DORFMAN, Ariel & MATTELART, Armand - Para Ler o Pato Donald. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1.980.

- LAJOLO, Marisa - Usos e Abusos da Literatura na Escola: Bilac e a Literatura escolar na República Velha. Rio de Janeiro: Globo, 1.982.

- ZILBERMANN, Regina & MAGALHÃES, Lígia Cadematori - *op. cit.*



2.1. O Livro

Trata-se de um livro fino, de aproximadamente 20,5 cm. largura por 26,5 cm. de comprimento. Impresso em papel couché, capa plastificada, é fácil de manusear e relativamente resistente. O formato da edição é semelhante ao usado para as chamadas "Graphic Novel", histórias em quadrinhos dirigidas ao público adulto, feitas por artistas gráficos especializados. O livro tem duas etapas distintas: da página 03 até a 18, o livro tem a forma de uma

II: LEITURA DE "O MENINO QUADRADINHO", DE ZIRALDO.

Das páginas 21 a 30, a ação é contada sob a forma de texto. (prosa).

Passaremos agora a dividir a primeira parte do livro (HQ) em unidades menores. ***Apresentação - levantamento de elementos estilísticos na HQ - levantamento de recursos estilísticos utilizados no texto - comparação entre estes.***

2.2. O Visual (1a. parte)

A) Apresentação do menino (págs. 3, 4 e 5)

A sequência dos quadrinhos da pág. 3 mostra animais e objetos: uma gaivota no céu, uma pipa sendo empinada, um cilozinho, uma bola de futebol, parte de um skate e, finalmente, no sexto e último quadrinho, um par de tênis usados.

O primeiro quadrinho, a gaivota flutuando no céu, com um balão onde se lê "Era uma vez ...", estabelece um fundo, um espaço para a narração. No segundo quadrinho, ao invés da gaivota branca, vê-se uma pipa colorida no céu. A pipa traz, por associação, o humano (e o infantil) para o espaço estabelecido, colocando-se, sob este aspecto, em oposição à gaivota. O fio da pipa, elemento que deve ligar a pipa (aérea) à mão que a empina (terrestre),

2.1. O Livro

Trata-se de um livro fino, de aproximadamente 20,5 cm. largura por 26,5 cm. de comprimento. Impresso em papel couché, capa plastificada, é fácil de manusear e relativamente resistente. O formato da edição é semelhante ao usado para as chamadas "Graphic Novel", histórias em quadrinhos dirigidas ao público adulto, feitas por artistas gráficos especializados. O livro tem duas etapas distintas: da página 03 até a 18, o livro tem a forma de uma estória em quadrinhos (HQ). Nas páginas 19 e 20 acontece uma transição. Das páginas 21 a 30, a ação é contada sob a forma de texto. (prosa).

Passaremos agora a dividir a primeira parte do livro (HQ) em unidades menores, sugeridas pela unidade de tratamento, para procedermos a uma observação sistemática de elementos possivelmente significativos num contexto crítico.

2.2. O Visual (1a. parte)

A) Apresentação do menino (págs. 3, 4 e 5)

A sequência dos quadrinhos da pág. 3 mostra animais e objetos: uma gaivota no céu, uma pipa sendo empinada, um cãozinho, uma bola de futebol, parte de um skate e, finalmente, no sexto e último quadrinho, um par de tênis usados.

O primeiro quadrinho, a gaivota flutuando no céu, com um balão onde se lê "Era uma vez ...", estabelece um fundo, um espaço para a narração. No segundo quadrinho, ao invés da gaivota branca, vê-se uma pipa colorida no céu. A pipa traz, por associação, o humano (e o infantil) para o espaço estabelecido, colocando-se, sob este aspecto, em oposição à gaivota. O fio da pipa, elemento que deve ligar a pipa (aérea) à mão que a empina (terrestre),

desenha uma diagonal que, acompanhada pelo olhar e por ele prolongada, leva ao terceiro quadrinho, que mostra um animal terrestre. Um cachorro (um filhote, a julgar pelas proporções da cabeça e das pernas- o que reitera a idéia de infância) olha para o leitor, estático. Contrariamente à gaivota do primeiro quadrinho, não se trata mais de um animal selvagem, mas do animal doméstico, em relação direta com o ser humano, ao menos em termos associativos. A gaivota voa, longe: o cãozinho encara o leitor. No quarto quadrinho, há uma bola de futebol numa base verde (grama). O cão e a bola são representados de forma curiosamente análoga: excetuando-se a língua, vermelha, o animal é preto e branco, e suas manchas tem uma disposição que acentua a similaridade com as marcas da bola. Ambos estão parados e projetam as respectivas sombras para o lado esquerdo do leitor. Ambos sugerem expectativa, como se esperassem pelo dono para brincar.

O quinto quadrinho é um skate. O colorido vibrante remete à pipa, mas o skate é mostrado parcialmente, num corte fotográfico. Ora, tanto o skate quanto o corte fotográfico introduzem um dado novo: a sugestão de uma infância mais contemporânea e sofisticada do que os elementos apresentados nos quadrinhos anteriores poderiam fazer supor. Bola, cãozinho e pipa poderiam pertencer ao sítio de D. Benta ou ao universo de "Cazuza", por exemplo. Já o skate indica positivamente uma criança nascida após a década de 60, provavelmente mais tarde ainda; e pode ser um indício de uma infância urbana e com um mínimo de poder aquisitivo, embora esses indícios sejam, por enquanto, apenas prováveis, não certos.

O sexto quadrinho, um par de tênis de cano alto, usado, é o primeiro objeto de uso pessoal do personagem principal. O leitor penetra agora numa esfera maior de intimidade: o tênis jogado no chão indica um ambiente mais íntimo do que todos os outros elementos até então

apresentados. Desta forma, a gradação mais óbvia nestes seis primeiros quadrinhos é a da aproximação da intimidade do personagem central.

Desta forma, o autor faz uso de elementos que, dentro e somente dentro do contexto deste livro específico, não significam o personagem principal, mas indicam-no, numa relação que cumpre os requisitos da definição linguística de dêixis (1).

Outra gradação presente na sequência é a gradação da relação de necessidade entre os elementos apresentados e o personagem principal. Assim, um pássaro voa, autônomo, no céu; uma pipa é parcialmente sustentada pelo vento, mas necessita de uma mão que a empine; o cão e a bola aguardam quem brinque com eles; o skate também. Notem que um cachorro dócil pode brincar com qualquer um, e uma bola de futebol sugere um esporte de grupo. O skate, porém, pode ser usado por apenas uma pessoa de cada vez, e presumivelmente pode ser montado com equipamentos alternativos, que o tornem apropriado ao gosto e às necessidades de um proprietário em particular. Finalmente, o par de tênis é, definitivamente, o objeto cuja relação de necessidade com o proprietário é mais evidente. Isto é reforçado pelo fato de o calçado se apresentar bastante usado, com a etiqueta semidescolada. O pássaro não precisa do menino como referência: brinquedos como pipa e bola podem ser repartidos com outras pessoas; o cão pode brincar com pessoas próximas ao menino; mas o skate indica um proprietário em uso solitário, e o tênis absolutamente não tem razão de ser se não for pelo menino. Essa relação já não é explícita, mas inferível, a partir de uma experiência de mundo do leitor.

Interessante também notar a questão do movimento nessas páginas. O pássaro voa, a pipa é empinada: o cão e a bola estão imóveis; o skate também; o par de tênis abandonado, descuidadamente. Nem por isso

podemos dizer que há uma recorrência do caminho unidirecional que vai do movimento à imobilidade, pois em primeiro lugar, os olhos do leitor vão realizando o movimento de percorrer a página; em segundo, a própria disposição gráfica dos elementos cria sugestões de movimento para o olhar (Pode-se, por exemplo, observar a linha diagonal formada pelo tirante do papagaio; a sombra do cachorro, prolongada para a esquerda; e as duas linhas pretas que saem das rodas do skate). Em terceiro, os próprios elementos representados sugerem movimento: brinquedos (pipa, bola, skate, ao invés de, por exemplo, um tabuleiro de damas), animais e um tênis caído, com sinais de muito uso. Dessa forma, /movimento/imobilidade/ estão presentes de forma reiterada pela página, ajudando a criar um ritmo. Quando, nas páginas 4 e 5, o personagem principal finalmente aparece, ocupando quase todo o espaço disponível, em posição estática, usando outro par de tênis (esse de cano curto) desamarrado, a sensação visual causada no leitor é semelhante à que provoca a "Alvorada" de Grieg no ouvinte, quando, após um diálogo entre flauta e violino, o tema é repetido em uníssono por toda a orquestra.

A frase "Era uma vez ..." da página 3 é completada com "... um menino" na página 4. O balão com a segunda frase também está ligado a um pássaro, remetendo de volta à gaivota. Diferentemente desta, o pássaro está pousado no joelho do garoto. Assim, o animal não é mais a gaivota não-doméstica, mas o "amigo passarinho". Representante legítimo de uma estirpe que vem dos contos de fadas, o passarinho-amigo simboliza uma natureza dócil e amistosa, protetora da criança (2). A idéia do personagem integrado harmoniosamente à natureza é reforçada pelo fato do menino estar recostado confortavelmente num cenário com lago, montanhas ao fundo, arbustos, árvores e flores. O corpo do menino ocupa, como já dissemos, a maior parte do espaço disponível. As páginas estão divididas em quadrinhos, e quase

todos eles contém uma parte do corpo do menino. Cada quadrinho é um recorte fotográfico, internamente equilibrado. Assim, o todo é composto de unidades auto-suficientes. O recurso do recorte fotográfico harmoniza-se com a palavra "Zap", estampada na camiseta do menino. "Zap" é o mover instantâneo de um canal de TV para outro, através do controle remoto. Assim, além de estar integrado harmoniosamente a uma natureza idílica, o menino indica sua pertinência a um mundo contemporâneo. Note-se que os dois elementos que compõem essa caracterização (natureza e tecnologia/modernidade) são habitualmente considerados antitéticos. No painel, entretanto, eles coexistem harmoniosamente.

B) Páginas 6 e 7:

Nessas páginas, o que aparece é nitidamente um "cenário", uma ambientação inspirada nos filmes de aventura e/ou Ficção científica. As cores são predominantemente frias, a arquitetura exótica, sugerindo minas subterrâneas, fortaleza, labirinto e castelo. Ora, todas essas imagens são arquetípicas, sugerindo, portanto, representação de um universo interior (3). O menino, minúsculo, está de costas para o leitor, debruçado numa janela, no alto de uma escadaria. A postura do personagem é relaxada, sugerindo tranqüilidade. Espia pela janela que, contrastando os tons sombrios do cenário, mostra um céu azul tranqüilo. Esse jogo de planos envolve o leitor (que olha para o menino que olha para alguma outra coisa que não vemos), criando profundidade (tanto na perspectiva quanto psicológica, uma vez que os elementos arquetípicos do cenário sugerem um universo interior).

Os balões com o texto saem (exceto o último) de tocas e janelas. "Todos diziam que ele estava preso aqui dentro", diz o primeiro. Ora, essa declaração institui um diálogo, ainda que não explícito, dentro do texto. Ao narrar uma opinião qualquer expressa por um sujeito genérico como "todos",

relatado em terceira pessoa, fica óbvio que o narrador não se considera parte desse "todos". Obviamente, o menino, ou mesmo o leitor intra-textual ou o empírico (4) não manifestaram esta opinião, portanto se encontram também excluídos do "todos". Há portanto, uma nova instância na voz da narrativa, a instância citada, o "todos" misterioso, contravoz do narrador que até então procura se manter neutro, sem emitir juízos. Existe, portanto, a instauração de uma polifonia no texto.

O juízo citado pelo narrador, porém, a opinião de "todos", é crítico, pois afirma estar o menino "preso", palavra cujo sentido (privação de liberdade) é eminentemente disfórico. Engraçado que o próprio apelido do menino, apesar de ser justificado em relação ao formato do seu universo, possui uma dupla significação, pois "quadrado" pode ser interpretado como "conservador", "ordeiro", "conformista", em oposição a um dos mais famosos personagens de Ziraldo, "O Menino Maluquinho".

O cenário também é dividido em cortes fotográficos, cada quadrinho contendo em si elementos que lhe conferem uma certa autonomia estética. Essa repetição do modelo sugere um padrão reiterativo, que reforça a característica do tempo mítico, ou a-histórico, (tal como o nomeia Nelly Novaes Coelho) (5) dos quadrinhos, estabelecida logo de início pelo "Era uma vez ...". Não falta ironia nessas páginas: o último balão sai de uma pequena joaninha que passeia sobre a ossada de um animal de grande porte. Ora, essa imagem irônica pode ser facilmente associada a lugares-comuns ou mesmo mitos: Davi e Golias, fábulas como a do caníço e do jequitibá (6), etc: o aparentemente frágil ser melhor capacitado para suportar provas do que o fisicamente forte.

C) Páginas 8 e 9: "CRASH" passam ao leitor a sensação de



"quebrar". Nelas, embora haja o recurso do arco-íris a estabelecer uma ponte entre as duas páginas, já não se usa mais o recurso de uma imagem grande fragmentada em recortes fotográficos emoldurados pelos quadrinhos. Agora vai-se usar o colorido e a técnica de impressão mais comum: a retícula. O menino aparece em primeiro plano, de meio-corpo e em close. É a primeira vez que ele fala, e o seu discurso responde e nega o discurso denunciador citado nas páginas 6 e 7. As falas do menino são ilustradas de forma reiterativa pelos recursos visuais. A integração do personagem ao meio não é "prisão" (diz ele), é harmoniosa e necessária: "Vivo aqui dentro como o azul e o vermelho vivem no violeta". Contrariamente às páginas 6 e 7, as cores são quentes e nada é sombrio. Ziraldo faz uma metalinguagem ao aumentar a granulação da retícula (engrossa-la) para mostrar ao leitor que o mar não é mar: são "pingos" azuis. A própria luz não é luz: é o resultado de um cuidadoso jogo da distribuição entre o preto e o branco. E as cores complexas são compostas pela sobreposição de retículas, na porcentagem apropriada. Desta forma, as possibilidades dadas pelas artes gráficas são introduzidas concomitantemente ao discurso que expressa a satisfação do personagem com esse universo de forma HQ. O ludismo do processo é explicitado por um marcador "visual" (o apelo visual dos quadrinhos) e por um "verbal" (a linguagem fortemente marcada pela função poética).

D) Páginas 10 e 11:

Aparecem as onomatopéias da HQ, chamadas "sustos e sons". Novamente a metalinguagem aparece: a apresentação dessas onomatopéias é esclarecedora sobre os recursos visuais empregados em sua composição. Assim, a apresentação visualmente agressiva, de impacto, cria no leitor a sensação de ruído, movimento ou mesmo direção. Os traços violeta e branco convergindo sobre a palavra "CRASH" passam ao leitor a sensação de

"quebrar". O contorno irregular do "TOEEENNNGG" dão a sensação de vibração, e a inclinação do "ZIIP" sugere a direção na qual o movimento se deu. Notemos a presença metafórica do elemento reticular, dado pelos "pingos" presentes em três dos quadrinhos. É como se o autor quisesse encadear as páginas ao usar um motivo da anterior na página seguinte. Esse procedimento, além de manter o ritmo e criar uma espécie de fio condutor na história (embora não haja um *leitmotiv*, apenas a recorrência de um dos elementos introduzidos anteriormente, não necessariamente o mesmo), ajuda a reforçar a noção de tempo mítico, circular. No último quadrinho, o menino dorme vestido e calçado, o rosto oculto. Aos pés da cama, vê-se uma revista em quadrinhos aberta, numa página onde se pode ver uma onomatopéia. Novamente aparece a questão da profundidade, do jogo de níveis: o leitor lê a história em quadrinhos do menino que lê outra história em quadrinhos. Sutilmente, através da criação de níveis invisíveis (ou indevassáveis) ao leitor, Ziraldo mantém uma possibilidade para a entrada do imprevisível. Não por acaso, aos pés do menino vê-se um baú fechado. A afirmação do ludismo da situação é reiterada, as onomatopéias (inclusive o "SOCORRO!" são "brincadeira" do menino, que está "testando o som"). Assim, ele não conhece apenas a composição da imagem (reticulada), mas também todos os "sustos e sons". O personagem reitera sua condição de "não-presos" através do conhecimento e dominação do ambiente no qual está inserido. Na página 11 ele introduz, ao menciona-los, os super-heróis, que aparecerão logo a seguir.

E) Páginas 12 e 13: Os super-heróis.

Citações e homenagens a vários dos heróis e super-heróis famosos das HQ.

O autor desenvolve com maestria um jogo de citações e brincadeiras intertextuais. Notemos, por exemplo, que os únicos personagens

a aparecer de corpo inteiro são os brasileiros: o próprio menino, Horácio (de Maurício de Souza) e a Turma do Pererê (do próprio Ziraldo). Os super-heróis dotados dos mais exagerados poderes (Super-Homem e Capitão América) aparecem em recorte, em posições quase idênticas, ressaltando suas semelhanças. A força física é enfatizada pelos tórax poderosos e musculatura schwarzenegeriana, enquanto as cabeças sequer aparecem. O punho fechado do Super-Homem e sua aparente indiferença ao chamado do menino são análogos ao dedo em riste e a cobrança autoritária ("E o dever?") do Capitão América. O uso das mesmas cores nos uniformes dos dois também realça a semelhança. Heróis não dotados de poderes sobre-humanos, mas ainda assim muito fortes, como Batman e Tarzã, são tratados de maneira cômica. The Spirit, o herói auto-irônico e que vive aventuras que parodiam o universo noir tradicional, aparece retratado com fidelidade, participando de uma das melhores estratégias de citação usadas por Ziraldo: The Spirit aponta para o Menino Quadrado e, com a outra mão, faz o gesto de girar o indicador no alto da tampa, gesto cujo significado é bastante conhecido, a indicar que o menino é "doido". "Doido"- "maluco"- "maluquinho", e eis o personagem talvez mais conhecido de Ziraldo, o Menino Maluquinho, criação híbrida, pois começou com um livro e se transformou em personagem de história em quadrinhos. Aliás, o personagem Maluquinho será lembrado adiante, junto às citações de ilustradores famosos.

Mickey e o Fantasma são apresentados de forma mais sutil: o primeiro, através de suas orelhas, ícones do universo Disney. Mesmo assim, as orelhas estão em dois quadrinhos diferentes, exigindo do leitor uma "volta atrás" para completar a informação visual recebida. Do Fantasma aparecem os ombros, o pescoço e a cabeça, de costas para o leitor, e o reconhecimento só é

feito por aqueles que já conhecem o pescoço grosso e o uniforme vermelho grosseiramente reticulado.

Finalmente, o Homem-Aranha é introduzido, mas dele não se vê ícone algum: apenas um motivo geométrico que sugere vagamente uma teia.

Nessa seqüência, fica clara a progressão da representação, que vai do figurativo para o não-figurativo. Na página 13, iniciamos com o menino e Horácio mostrados de corpo inteiro. No segundo quadrinho, o Capitão América é mostrado apenas das coxas ao pescoço, com destaque para o uniforme. A seguir, vêm-se apenas as pernas e o famoso grito do Tarzan. Embora a piada seja óbvia, já requer um certo conhecimento das características pessoais de personagens de HQ. As orelhas de Mickey aumentam a distância da representação, pois são ícones; a nuca do Fantasma exige um conhecimento razoável do herói para ser corretamente associada a ele. Finalmente, um geometrismo não-figurativo é apresentado ao leitor. É o único herói chamado pelo nome, nesta longa seqüência, pois mesmo um aficcionado da HQ poderia interpretar o motivo erroneamente como, por exemplo, um movimento feito pelos holofotes que chamam o Batman. Deste modo, ao realizar a passagem do figurativo para o não-figurativo, o autor mostrou a necessidade do verbal para ancorar uma determinada leitura. Assim, o verbal torna-se a chave para uma decodificação orientada quando a leitura analógica dos elementos visuais é muito dificultada.

Notamos duas coisas a seguir: a reiteração do tempo mítico através da fala do menino ("Mal o dia começa/Eles aparecem para me fazer companhia"). E a recuperação da onomatopéia explorada nas páginas 10 e 11 através do grito do Tarzan. Ziraldo faz uso constante de recursos catafóricos e anafóricos (7), o que pode ser comprovado repetidas vezes ao examinarmos o livro. Para finalizar a página 13, o balão que nomeia o Homem-Aranha, no

último quadrinho, termina com as palavras "pendurado no espaço", introduzindo (analogamente à "super-herói", na página 11), o tema que será apresentado nas páginas imediatamente seguintes.

F) Páginas 14 e 15: O espaço.

Novamente um "cenário", o conteúdo visual destas páginas recupera o recurso da divisão de uma imagem em cortes fotográficos. A ilustração remete anaforicamente ao tema "espaço", introduzido no último quadrinho da página 13, e à apresentação da imagem dividida das páginas 4, 5, 6 e 7. Reconhece-se nas naves espaciais uma série de objetos como: toca-fitas (de rolo), videocassete, tela de computador, etc. Retirados de uma realidade conhecida (ainda que seja apenas conhecida através de filmes ou comerciais de TV, ou anúncios em revistas, out-doors, etc.), esses objetos deixam de desempenhar suas funções cotidianas para compor a imagem de uma possível aventura de ficção científica. É interessante notar que a linguagem publicitária costuma recorrer a esses relatos icônicos, embora nem sempre de forma tão criativa. Usualmente, sugere-se que a compra e posse de um aparelho "de última geração" confere ao seu proprietário o acesso a um futuro geralmente asséptico, cheio de comodidades e altamente desejável. Na visão de Ziraldo, acontece uma transformação mágico-simbólica dos objetos, pois eles não são mais a chave de acesso ao "futuro": eles são o futuro, transformam-se em naves espaciais. Desta forma, fundem-se na mesma imagem a imaginação infantil, especialmente a fantasia transformadora associada a uma infância tenra, e o apelo do discurso publicitário, que é bem assimilado por crianças um pouco mais velhas. (8).

Outro ponto a se destacar quanto ao uso de eletro-eletrônicos e *hardware* para compor as espaçonaves é a ironia do autor ao tomar ao pé da letra um comentário banal, que muitas pessoas já devem ter feito ao

depararem com algo assim como um aparelho de som com equalizador especialmente cheio de alavancas e botões: "Dava para brincar de "Jornada nas Estrelas", ou algo semelhante. Aqui, Ziraldo literalmente utiliza o design de objetos capazes de suscitar o comentário para "brincar de nave espacial". O efeito geral desta paródia (tanto do discurso da publicidade quanto de associações observadas no cotidiano) é o de levar o leitor a perceber a mesma discussão sobre "preso/livre" que vinha sendo desenvolvida na estória, só que a outro nível. Vejamos:

O menino diz, num balão que parece (apenas parece) sair do "satélite" no canto esquerdo da página 15, que está "preso dentro de uma nave interplanetária". Logo abaixo, a figura em traje espacial complementa: "Mas livre e solto no espaço", para mais abaixo justificar: "pois o espaço inteiro cabe dentro de um quadrinho". Ora, essa discussão é metalinguística, pois fala na verdade do espaço da página. O que parece ser uma imagem grande fragmentada em 14 quadrinhos (apenas parece) não impede o personagem de estar em mais de um lugar ao mesmo tempo. Essa aparente ubiquidade é permitida pela estruturação da própria HQ, onde a lógica é absolutamente interna, e o *non-sense* pode fazer parte dessa mesma lógica. Notemos, porém, que o quadrinho onde se encontra o terceiro balão ("pois o espaço inteiro ...") não é parte da imagem maior, mas uma imagem autônoma, inserida na maior. A impressão de que ela faça parte da imagem maior é dada pelos pontos brancos, simulando estrelas, que acompanham o padrão ondulante tomado pelos outros conjuntos de pontos brancos das páginas referidas. Assim "maquilada", ou "camuflada", a imagem do planeta rodeado de nuvens de gás insere-se no contexto maior com naturalidade, e apenas um segundo olhar revela o corte abrupto nas laterais do quadrinho. Desta forma, Ziraldo mostra os recursos e a liberdade que a HQ confere aos seus autores, e as amplas

possibilidades de tratamento a se concretizar na página. Efetivamente, a liberdade referida pelo personagem existe, representada nesta página por recursos como a utilização paródica dos objetos eletroeletrônicos e tela de computador, pela ubiqüidade conferida ao personagem, pela inserção "camuflada" de um elemento autônomo num contexto maior, etc. Aparentemente, como veremos depois, a refutação enunciada pelo menino da tese de que o espaço dos quadrinhos é uma prisão é convincente.

Aqui aparece uma série de homenagens aos diversos mestres da ilustração e das artes gráficas, como Milton Glaser e Roy Lichtenstein, entre outros. Ziraldo inclui-se na série, ao representar o Menino Quadrado com uma capa enorme e uma panela na cabeça, imitando o outro personagem do autor, o Menino Maluquinho. Nestas páginas, o menino é mostrado brincando tranqüilamente. Vários temas são reiterados: a integração harmoniosa com a natureza (ele ouve o gafanhoto pousado em seu ombro, corre despido junto a um cachorro, passeia numa paisagem tranqüila, verde e azul.), o ludismo (ele brinca com uma corda, corre, toca uma gaitinha de boca, brinca de pular sela com um outro garoto anônimo), a metalinguagem (ele abre uma porta enquanto segura um "Gibi" enrolado na outra mão.), o tempo circular (várias brincadeiras e no último quadrinho, o menino está enrolado em posição fetal, olhos fechados, como se descansasse após brincar muito). A argumentação verbal, utilizada em balões nas páginas anteriores, é abandonada, pois aparecem apenas palavras soltas ("aqui?", "Lá?", "Onde!"), como se a reiteração da tese de que a vida numa HQ não é uma prisão fosse esgarçando o discurso gradativamente, ao ser apresentada seguidamente pelos meios visuais. Assim, temos uma fragmentação do verbal, que vai se tornando menos coeso aos poucos; e uma "compactação" (por oposição a "fragmentação") do discurso visual, que reafirma a imagem edênica da HQ até

o clímax, que é justamente o último quadrinho da página 17. Feito com a técnica do pontilhismo, que permite unir o tema principal ao fundo através da indefinição do contorno, o quadrinho mostra o menino em posição fetal dentro do quadrinho, com uma expressão suave e feliz no rosto. Assim, a HQ seria um útero no qual o personagem seria atendido, protegido e cuidado em todas as suas necessidades. Não poderia haver uma imagem mais forte para coroar o discurso enunciado até então pelo menino, defendendo seu *habitat* da acusação feita pela contravoz nas páginas 6-7.

Ao mesmo tempo, porém, essa imagem é geradora de polêmica, pois o estado intra-uterino pode ser lido como um estágio "pré-vida", onde o feto é passivo, cuidando apenas do próprio desenvolvimento, sem entrar em contato nem agir sobre o mundo externo: desta forma, ao mesmo tempo que o referido quadrinho pode ser lido como ilustração da perfeita adequabilidade do meio às necessidades do personagem, também pode ser lido como uma advertência sobre o real significado deste meio para o mesmo menino.

H) página 18: Início da "Ação".

"Ação" aqui é tomada no sentido de evento modificador do cotidiano, da situação em equilíbrio anteriormente apresentada.

O tema "adormecer", sugerido pelo último quadrinho da página 17, é retomado aqui com a noite e o sono. O caráter circular do tempo é novamente enfatizado com as legendas ("Certa vez .../ a noite chegou/ com a lua/ e as estrelas/. E, mais uma vez, o dia/ foi amanhecendo ...") situadas sempre no lado superior esquerdo dos quadrinhos. O uso das reticências indica uma indeterminação quanto ao final do discurso, como se houvesse a possibilidade de acrescentar maiores informações. Assim, após a veemente defesa da HQ pelo menino, aparece o tema da noite que passa e o dia que amanhece. Como veremos adiante, esse novo dia marcará a retomada da

discussão "preso/livre", só que de forma diferente. Não parece, portanto, forçado, sugerir para o tema do dia amanhecendo a leitura do "recomeço", ou seja, da retomada de algo e da mudança.

I) Página 19: Ruptura.

É o momento em que a "ação" se instaura; neste caso específico ela rompe não apenas uma situação já colocada, mas trata-se de uma ruptura com o código usado e o início de algo novo.

A legenda do canto superior esquerdo diz: "Aí ...". O evento, porém, é mostrado e não narrado. A "ruptura" é, de certa forma, literal, uma vez que o espaço em branco entre os quadrinhos "rompe" seus limites e "empurra" os quadrinhos para fora das páginas. Se aceitarmos que o nascer do dia na página 18 é uma metáfora da novidade, poderemos seguir nesta leitura e propor o "despertar" do menino não apenas como o final de uma noite de sono, mas também como o "despertar" para uma nova realidade. Os quadrinhos, "empurrados" para as laterais, vão se descaracterizando: na parte inferior da página, a janela, deformada, perdeu a cor, e a exclamação do menino, que ainda é uma "onomatopéia" de HQ, será repetida na página 20, tornando-se algo diferente.

J) Transformação (páginas 20-21)

Curiosamente, embora os quadrinhos tenham sido "expulsos", o menino permanece no livro, o que indica que ele não pertencia necessariamente à HQ, pois do contrário ele teria desaparecido junto com os quadrinhos. O "OH!" é o único elemento que restou dos quadrinhos. Esse elemento, porém, interjeição indicadora de espanto e surpresa, será o gerador do novo formato adotado pela estória, ligando assim as duas metades do livro. A princípio ainda reticuladas, as palavras vão diminuindo de tamanho, perdendo cor e sombreado e se chapando no papel couché em tipos, que



começam a seguir certas convenções da impressão do texto, tais como o uso de caixa alta para iniciar frases e caixa baixa nas letras restantes.

A reação do personagem ao se encontrar neste "locus" diferente é o tema da frase seguinte do livro.

Da página 22 em diante, o levantamento de dados não será mais dividido por páginas, uma vez que estas não significam necessariamente uma unidade de tratamento temático, pois não separam necessariamente elementos constitutivos de um grupo distinto.

2.3. O Texto Verbal (2a. parte)

A primeira coisa que o personagem Quadrado nota na "nova fase" é a falta de cores no texto. Dessa forma, ao chamar a página de "negra floresta", o menino não se refere apenas a uma natureza ameaçadora, mas descreve metaforicamente a página, preenchida com agrupamentos impressos em cor negra.

Os recursos gráficos não são, contudo, totalmente abandonados. O primeiro uso a se notar deles é o tipo da impressão tornar-se gradualmente menor, bem como o espaço entre as linhas (entrelinhas), a cada página.

A linguagem poética é bastante marcada no texto, desde o momento em que se lê "Negra floresta", à página 21. As frases "Onde vim parar? Que faço aqui?/Em que negra floresta me perdi?" possuem ritmo e rima que sugerem também a linguagem poética. A proximidade da poesia é indicada de forma brincalhona na página 22, onde Ziraldo homenageia Carlos Drummond de Andrade num de seus poemas mais famosos. ("Ele ouve uma voz que lhe diz: 'Trouxeste a chave?'" (9).

palavra é Coexistente ao tom poético, existe também uma recorrência de expressões que remetem à linguagem coloquial. ("... não sabia de que chave estavam falando e coisa e tal.") Esse procedimento faz com que a prosa mantenha uma certa proximidade com a fala, a linguagem oral.

caso seja Invenções poéticas coexistentes com expressões coloquiais: ao misturar os estilos, Ziraldo reafirma uma tendência de dessacralização da linguagem dita "literária", da qual os indícios de oralidade deveriam ser banidos em favor de um escrever "bonito", "correto". Ziraldo mostra ao leitor as possibilidades lúdicas inscritas na aprendizagem dos processos verbais.

exclamam A narrativa ganha em complexidade, porém, com o aparecimento de novos personagens, que são as palavras. Da maneira como Ziraldo narra, o leitor infere rapidamente que as palavras-personagens, ao invés de simplesmente aparecerem e se portarem como entidades ficcionais, participam e modificam (ou determinam) a própria linguagem que está sendo usada para narrar a estória. Elas "são" essa linguagem. Assim, quando o narrador enuncia as palavras "quebranto", "paladar", etc., estas palavras estão ao mesmo tempo sendo citadas como exemplos e aparecendo na narrativa, como novos personagens que enriquecem (ainda que tenham participação limitada ao próprio aparecimento) a estória. É como se o narrador dissesse: "'Quebranto' e 'paladar' botaram a carinha na página para ver o que estava acontecendo".

opinar na Esse duplo efeito fica mais explícito quando, na página 26, lê-se: "Quanto mais palavras você ficar conhecendo, mais perguntas, etc. etc. e etc.". Nesse momento, o menino ficou conhecendo a palavra Etcétera que foi aparecendo e dizendo pra ele: (...).

primeira Assim, a narrativa passa a se movimentar em dois planos: o primeiro, ficcional, onde a ação vai acontecendo e os personagens se movimentando e interagindo: o segundo, metalinguístico, onde cada nova

palavra é um novo personagem, onde os signos não significam (ou se referem) aos personagens, eles são os personagens. Novamente citando o texto, quando o menino pergunta "Quem são vocês?", quatro palavras se juntam à sua frente e dizem: "Nós somos as palavras!". O leitor infere, caso esteja sintonizado com o processo criativo empregado, que estas quatro palavras não são quatro palavras quaisquer, mas sim "Nós", "somos", "as" e "palavras", nesta ordem. Mais adiante, ao conversar com a palavra "Balão", o menino afirma que a palavra-personagem referida não é um balão de história em quadrinhos. "Balão" responde que, para ter um deles, seriam necessárias mais quatro palavras. E Etcétera arremata: "As palavras são as coisas e não são as coisas, entendeu?". Ora, podemos inferir que as quatro palavras a que "Balão" se referia eram justamente "De", "História", "em" e "quadrinhos". A correspondência entre o signo verbal e o objeto empírico por ele descrito é introduzida de forma iniciática, como uma espécie de enigma que desafia o menino a se adaptar e compreender sua nova situação. O caráter esfingético do enigma é assustador para o personagem principal, que na mesma página postula a existência de um Inimigo, vencedor.

Seria interessante especular o que aconteceria se a palavra "menino", até então usada para indicar o personagem principal, viesse para opinar na narração. Desta forma, ficaria bem claro que o próprio Menino (personagem saído do universo dos quadrinhos) estava sendo narrado através da palavra "menino", personagem da narração tanto quanto "Etc." e "Balão". Analogamente ao grupo de traços e cores indicativo da figura do menino na primeira parte, a palavra "menino" era e não era o personagem principal. Embora essa intervenção não aconteça, a possibilidade aberta pela estratégia textual é complicada e fascinante.

A narrativa não leva, entretanto, a extremos lógicos o uso das palavras como personagens. Ainda assim, a crise do personagem principal foi instituída, através de sua reiterada rejeição do universo em que agora está. A ação se desenrola ao redor dessa rejeição e das atitudes tomadas pelos personagens-palavra para a resolução da crise. O menino deseja voltar para os elementos já conhecidos: cores, balões. O novo provoca desgosto e rejeição.

Primeiro, as palavras tentam provar ao menino que tudo o que havia nos quadrinhos estava presente no texto, embora de forma diferente. A diferença de formato, porém, é suficiente para que o menino persista na rejeição. A tendência só muda quando as palavras-personagem conseguem sugerir ao menino que, além dos elementos conhecidos, o universo do texto encerra também possibilidades novas e desejáveis. A saber, a possibilidade de transmissão da memória. Voltando às páginas 16-17, podemos comparar um "dia bonito e todo colorido" na forma visual com o "dia bonito" passível de ser feito de forma verbal. Lembremo-nos que, na página 23, "palavra" é decomposta em "lavra" (= mina = riqueza) e "pá" (= ferramenta = instrumento para se chegar à riqueza). Assim, as amplas possibilidades de leitura instauradas pelas páginas 16-17 podem ser recontadas, através do verbal, sendo que sua leitura pode ser ancorada, fixada, orientada ou mesmo ampliada, através dessa recontagem verbal. Se "o espaço inteiro cabe dentro de um quadrinho", tudo (inclusive o que há nos quadrinhos) pode ser reconstruído pelas palavras. A diferença, como a narrativa sugerirá adiante, é o grau de consciência atingido pelo verbal.

Notemos que, na página 24, o menino pela primeira vez "presta atenção" em alguma coisa. Sua atitude até então havia sido de integração e fruição do conforto, na primeira etapa do livro, e de espanto e desconfiança perante a segunda. Essa atenção vai acabar resultando numa mudança de

atitude perante o meio: na página 27, ele pergunta quem o venceu: e na 28, ele mesmo responde a essa pergunta: o Inimigo era o Tempo, que era o espaço em branco entre os quadrinhos. Desta maneira, apesar de ainda rejeitar o formato texto, ele se utiliza das palavras para formular uma dúvida e descobrir uma resposta plausível. Diferentemente da segurança dos quadrinhos, onde ele conhecia todos os pingos e todos os sons, o menino agora tem dúvidas e procura respostas. A palavra é utilizada, como ferramenta (meio de formular suas dúvidas) e riqueza (resposta plausível).

Ainda mais adiante, na página 29, o menino vai se apropriar do meio ("saiu correndo por dentro daquele cafezal preto e branco onde ele se encontrava (...) e foi pegando cada uma como um colhedor e, com elas, começou a contar sua história"). Assim, ele não apenas se adaptou ao meio, como sabe utilizá-lo para um enriquecimento pessoal, obtendo um passado para si próprio, passado que sequer aparece em sua HQ de dias iguais e aventuras repetidas.

Notemos que esse enriquecimento só se dá após o menino aceitar seu novo "mundo" e deixar de pedir para voltar aos quadrinhos. Aliás, esses pedidos são reiterados, e o discurso explicativo das palavras é frequentemente cortado por queixas do tipo "palavra não tem cor!" ou "aqui não tem balão!". A essas queixas, a resposta é invariavelmente a mesma: tem, sim, mas de uma maneira diferente àquela que você estava acostumado. E a volta é impossível: não se adna arap sárt! O uso desse tipo de recurso reforça a semelhança entre a primeira etapa e a segunda, pois os recursos gráficos fazem parte de um texto, principalmente um texto infantil

No final da estória, torna-se evidente a diferença do Tempo em ambas as etapas, pois, se o tempo na HQ é mítico ("... o movimento circular de ir fazendo daquele múltiplo espaço quadradinho a geografia total de sua

infância."), no livro o tempo é real ("Naquela manhã o menino (...) prestou atenção no tempo e percebeu que tudo tinha ficado branco. (...) Foi *quando* surgiu a palavra (...) e (...) o menino veio vindo, veio vindo, até chegar aqui, *onde* termina essa história. Ou começa.").

Assim, o "fim-começo" do livro não é o término de um ciclo para subsequente repetição, mas o término de uma etapa para que se abram possibilidades novas. O tempo é linear, agora.

O comentário final de Ziraldo reforça a linearidade do fluxo temporal, ao dizer que o livro é como a vida: "só é para crianças no começo." Assim, Ziraldo postula um tempo linear para o próprio leitor do livro (ou o narratário), uma vez que a leitura de "O Menino Quadrado" é para crianças no começo, e para não-crianças no final. Há a expectativa de um "crescimento" por parte de quem lê, acompanhando o desenvolvimento da trama.

2.4. O Visual e o Texto

Após essa série de observações feitas página a página, gostaríamos de examinar melhor certos aspectos levantados no interior do livro. O primeiro deles é o tratamento dado ao tempo. Como já vimos em 2.1., o livro indica que o tempo na parte dos quadrinhos é mítico, tornando-se linear na parte textual. Ainda assim, isso não esgota a análise, pois uma observação mais acurada vai notar que, dentro dos quadrinhos, existem indícios que podem perfeitamente ser lidos como "passagem de tempo". Por exemplo, logo na primeira página, os brinquedos são, nesta ordem: pipa, bola e skate. Ora, a pipa e a bola, embora exijam um mínimo de força muscular e coordenação motora para serem utilizadas, não indicam um desenvolvimento

motor ou de habilidades como o equilíbrio tão acentuados como o skate. Desta forma, o grau de habilidade necessário para se fruir o brinquedo torna-se maior, insinuando o crescimento do herói. Por outro lado a pipa é um brinquedo que pode ser construído pela criança, o que remete a um tempo "passado" tradicional.

Analogamente, a citação dos heróis de HQ é seguida mais adiante pela referência a ilustradores e artistas gráficos consagrados. Ora, os personagens de HQ são difundidos com muita eficiência pelos meios de comunicação de massa, de modo que praticamente não há quem não conheça ao menos a maioria dos personagens apresentados. Os ilustradores e artistas gráficos, porém, são de domínio mais restrito. O mesmo leitor que reconhece de pronto o Spirit pode ter dificuldades em dizer quem é Will Eisner. O interesse pelas artes gráficas surge numa fase mais adiantada do contato de um leitor com os quadrinhos - e nem sempre surge, necessariamente. Novamente, há uma sofisticação de tema: novamente, um indício de amadurecimento, e portanto de passagem do tempo.

Assim, podemos dizer que, embora o tempo dos quadrinhos seja circular, há dentro dos quadrinhos indícios de um tempo linear, que podem passar despercebidos numa primeira leitura. Assim, o Tempo não estava apenas escondido entre um quadrinho e outro, mas despercebido, dentro dos quadrinhos.

Outro dado interessante é a maneira com que Ziraldo apresenta a tensão nos diferentes meios. Como já vimos em 2.1. os quadrinhos oferecem a possibilidade de unir harmoniosamente motivos geralmente considerados antitéticos (10). Nas páginas 4 e 5, natureza e tecnologia parecem se adaptar sem nenhum problema, como se infere do "Zap" no peito da camiseta do menino e o cenário paradisíaco. Desta forma, é possível desviar a tensão de

um certo foco para centra-la em outro: no caso, a discussão sobre se o menino é ou não um prisioneiro dos quadrinhos. No texto, a introdução de um elemento com conotações ameaçadoras, disfóricas: "negra floresta"- não permite uma camuflagem da tensão. Como essa mesma "negra floresta" se transforma, na página 29, em "cafezal preto e branco", ou seja, num elemento não-ameaçador, não-selvagem, despido de conotações disfóricas, podemos intuir que a descrição do "mar de palavras" segue sempre a visão do menino ("negra floresta" no momento da crise, "cafezal preto e branco" no momento da utilização do meio para enriquecimento pessoal), ao passo que a cena mostrada nas páginas 4 e 5 é vista por um olhar "externo", como uma câmara de TV ou máquina fotográfica. A tensão nos quadrinhos é aparentemente objetiva, mas pode ser focada ou desviada. No texto, ela se produz em referência às emoções do personagem principal, mas não pode ser camuflada. Em outras palavras, o universo instituído nos quadrinhos (11) é um universo destituído de tensão entre protagonista e meio, ainda que se eleve a "contravoz" das páginas 6-7 para tentar instaurar uma discussão sobre a aparente harmonia; e o universo instituído no texto é onde existe uma severa tensão entre protagonista e meio, que será discutida através da "fala/ação" dos personagens-palavra. O conflito é resolvido no final, mas não de forma a restabelecer a relação de equilíbrio estático do início do livro. O universo do texto propõe um equilíbrio dinâmico, onde o protagonista adquire maior consciência e autonomia sobre sua própria existência, mas não é um *happy end* clássico, dotado de frases reasseguradoras da felicidade eterna que esperaria o protagonista.

Ora, apesar de os dois meios instituírem universos não necessariamente coincidentes entre si, o texto mantém uma coerência muito grande, através do uso recorrente de elementos comuns, e da presença de

elementos catafóricos e anafóricos nas duas partes do livro. Assim, o personagem principal não surge abruptamente no universo do texto, mas sofre uma passagem para ele. No universo dos quadrinhos, surgem elementos como os indícios de passagem para um tempo linear; os próprios balões podem ser considerados uma protoforma do texto; a citação do personagem "homem-aranha", para aqueles que estão familiarizados com os heróis de HQ, contém elementos que sugerem crise: Peter Parker foi, desde sua criação, um inadaptado (ou mal adaptado) ao seu meio social. No universo do texto, recursos gráficos são aproveitados (Oãñ ád arap ratlov!) (radna arap sart!) para ilustrar um argumento sobre a impossibilidade de retornar aos quadrinhos, bem como outro (a gradual diminuição de tipo) para sugerir passagem do tempo.

A intertextualidade também é bastante explícita no interior do livro, desde o uso de heróis de HQ e homenagens a artistas gráficos eminentes até as citações de Dom Quixote, Sancho Pança, Emília e Peter Pan, bem como do poema de Drummond durante o texto. O primeiro personagem a ser mencionado é Peter Pan, pois "Etc." pensa que "... já que o menino vivia numa história em quadrinhos, ele devia conhecer todas as lendas e todos os heróis". Peter é um personagem da Literatura Infantil que foi transformado em desenho animado e história em quadrinhos por Walt Disney (para não citar peças teatrais ou o filme com Mia Farrow), sendo, portanto, uma criatura híbrida. Os personagens de Cervantes, criados no romance "Dom Quixote", são citados num contexto onde a discussão entre palavras-personagens e o menino vai se encaminhar para uma solução. E Emília, no final do livro, quando o menino descreve a sua "queda" na História em Quadrinhos. Não podemos deixar de notar que Emília foi retomada numa série de TV na década de 70, tendo sido utilizada num contexto comercial, vendendo até bonecas; e

as figuras de Dom Quixote (alto, magro, de bigodes e cavanhaque) e Sancho Pança (mais baixo e gordo) foram extremamente popularizadas, tendo sido usadas como motivo até para denominação fantasia de choperias. Assim, não se trata de resgatar seres de domínio exclusivo do universo literário, mas sim de citar elementos mais ou menos conhecidos de um grande público que tenham suas origens na Literatura.

Peter, o menino que não queria crescer, recusava o mundo real e se refugiava na Terra do Nunca. Dom Quixote, o sonhador, rejeitava a realidade do seu período histórico, e convence mesmo o prático Sancho Pança a segui-lo numa busca (fadada a fracassar) a um mundo pseudo-histórico: o Universo cavaleiresco dos romances de cavalaria. Emília é citada como estando "inundada por seu pó de pirlimpimpim", ou seja: está num momento muito semelhante ao de Peter Pan. Através do pirlimpimpim, Emília e outros personagens de Lobato "viajavam" para outros lugares e épocas, inclusive míticas. Nesse momento, Emília também recusava o mundo real (ou real dentro de sua ficção) e se transferia para outros mundos (12). No entanto, Emília era rebelde e voluntariosa o suficiente para agir de maneira prática quando as circunstâncias lhe eram hostis, mesmo na "realidade" do Sítio de D. Benta. Suas atitudes quase sempre modificavam essas circunstâncias. Podemos, portanto, ler Pan, Quixote e Emília como três tipos de comportamento: respectivamente, a recusa de um mundo através da fuga para outro; a recusa de um mundo através da tentativa de viver nele como se fosse outro; e a recusa de um mundo através de práticas e atitudes visando modifica-lo, ainda que haja a possibilidade de fuga.

Analogamente à Emília, o menino Quadrado tentou fugir da nova realidade que o cercava, mas adquiriu ou tomou consciência da



capacidade para enfrenta-la e modifica-la a seu favor, obtendo para si um passado, até então inexistentes ou esquecido.

Assim, encerra-se o livro com um vislumbre do que seria a "possibilidade diferente" encerrada pelo universo verbal: a de não apenas interagir, mas também de criticar e agir sobre a realidade, através da possibilidade de aquisição de uma consciência mais apurada e crítica com relação a essa mesma realidade.

Coimbra: Almedina, 1984.

5 - "Tal noção de tempo resulta da consciência mítica, peculiar à humanidade, no início dos tempos. (...) Grosso modo, pode-se dizer que as noções passado, presente e futuro eram aspectos de um só tempo abrangente, circular, repetitivo... (...) Tal qual as narrativas bíblicas, as primordiais novelescas pertencem a um tempo mítico - eterno, sem começo nem fim, que pode ser reconhecido nas expressões: 'Naquilo tempo', 'Era uma vez', 'Contava-se'..." COELHO, Nelly Novaes: Literatura Infantil: Teoria, Análise, Didática. São Paulo: Ática, 1991 p.96.

6 - LOBATO, J. B. Monteiro - O Orgulhoso. In: Fábulas. São Paulo: Brasiliense, 1947. p. 168-169.

7 - SILVA, Victor Manuel de Aguiar e - *op. cit.*

8 - Veja-se: ROCHA, Everaldo Guimarães - Magia e Capitalismo: Um Estudo Antropológico da Publicidade. São Paulo: Brasiliense, 1983. E também COELHO, Nelly Novaes - Literatura Infantil: Teoria, Análise, Didática. São Paulo: Ática, 1991.

9 - ANDRADE, Carlos Drummond de - Procura da Poesia. In: Reunião: 10 Livros de Poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. p. 76-77.

10 - Cf. BRANDÃO, Roberto de Oliveira - As Figuras de Linguagem. São Paulo: Ática, 1989.

11 - NOTAS (Capítulo II) *Teoria da Literatura: O Conto de Fadas*

1 - Cf. BORBA, Francisco da Silva - Pequeno Vocabulário de Linguística Moderna. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1.973.

2 - BETTELHEIM, Bruno - Psicanálise dos Contos de Fadas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1.978.

3 - Idem, Ibid.

4 - Cf. SILVA, Victor Manuel de Aguiar e - Teoria da Literatura. Coimbra: Almedina, 1.984.

5 - "Tal noção de tempo resulta da consciência mítica, peculiar à humanidade, no início dos tempos. (...) *Grosso modo*, pode-se dizer que as noções passado, presente e futuro eram aspectos de um só tempo abrangente, circular, repetitivo... (...) Tal qual as narrativas bíblicas, as primordiais novelescas pertencem a um tempo mítico - eterno, sem começo nem fim, que pode ser reconhecido nas expressões: 'Naquele tempo', 'Era uma vez', 'Conta-se'..." COELHO, Nelly Novaes: Literatura Infantil: Teoria, Análise, Didática. São Paulo: Ática, 1.991 p.96.

6 - LOBATO, J. B. Monteiro - O Orgulhoso. In: Fábulas. São Paulo: Brasiliense, 1.947. p. 168-169.

7 - SILVA, Victor Manuel de Aguiar e - *op. cit.*

8 - Veja-se: ROCHA, Everaldo Guimarães - Magia e Capitalismo: Um Estudo Antropológico da Publicidade. São Paulo: Brasiliense, 1.985. E também COELHO, Nelly Novaes - Literatura Infantil: Teoria, Análise, Didática. São Paulo: Ática, 1.991.

9 - ANDRADE, Carlos Drummond de - Procura da Poesia. In: Reunião: 10 Livros de Poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1.980. p. 76-77.

10 - Cf. BRANDÃO, Roberto de Oliveira - As Figuras de Linguagem. São Paulo: Ática, 1.989.

11 - ECO, Umberto - Leitura do Texto Literário (Lector In Fabula). Lisboa: Ed. Presença, 1.979.

12 - V. LOBATO, J. B. Monteiro - Obras Completas. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1.947.

III - ASPECTOS ESPECÍFICOS RELACIONADOS À HISTÓRIA EM QUADRINHOS (HQ)

*A HQ como um híbrido - comparação com o texto verbal -
comparação com ilustrações de livros - tempo, espaço e ritmo - a
importância do implícito (entrelinhas e seu correspondente no visual).*

3.1. Especificidade da HQ: Artes Gráficas e Literatura

Embora o presente trabalho tenha como objetivo principal uma análise do livro "O Menino Quadrado" com relação à sua proposta de formação de leitor, essa análise não pode ser encerrada sem que levemos em conta a questão da especificidade da linguagem escolhida por Ziraldo para complementar a relação binária com o texto verbal. Embora já tenhamos feito observações com relação a possíveis leituras do elemento visual no livro, é

III - ASPECTOS ESPECÍFICOS RELACIONADOS À HISTÓRIA EM QUADRINHOS (HQ)

Vista com desconfiança por certos críticos, por ser produto da chamada "Indústria Cultural" (1), relegada ao campo das artes gráficas e a ele restringida *A HQ como um híbrido - comparação com o texto verbal - comparação com ilustrações de livros - tempo, espaço e ritmo - a importância do implícito (entrelinhas e seu correspondente no visual).*

por Antônio Luiz Cagnim e J. Alberto Lovetzo (2).

Interessante comparar as expressões utilizadas pelos diferentes autores brasileiros. Cagnim, fazendo sua dissertação de Mestrado em Letras pela Universidade de São Paulo, utiliza-se de "sistema narrativo", obviamente influenciado pela terminologia da Linguística. Lovetzo, cartunista e professor de quadrinhos, utiliza a expressão "misto", que remete à linguagem de comunicação de massa e popular. Além da própria natureza dos quadrinhos é, provavelmente, para dar relevo pelas expressões que estudiosos de áreas diferentes adotam para a ela se referirem. Híbrido, como já dissemos, parte literatura e parte grafismo; parte arte e parte comunicação de massa (= entretenimento), a HQ carrega em seu cerne contradições difíceis para quem deseja trabalhar com ela.

3.1. Especificidade da HQ: Artes Gráficas e Literatura

Embora o presente trabalho tenha como objetivo principal uma análise do livro "O Menino Quadrado" com relação à sua proposta de formação de leitor, essa análise não pode ser encerrada sem que levemos em conta a questão da especificidade da linguagem escolhida por Ziraldo para complementar a relação binária com o texto verbal. Embora já tenhamos feito observações com relação a possíveis leituras do elemento visual no livro, é preciso que nos debruçemos sobre a estrutura da História em Quadrinhos de forma um pouco mais específica.

Vista com desconfiança por certos críticos, por ser produto da chamada "Indústria Cultural" (1), relegada ao campo das artes gráficas e a ele restringida quando mencionada em discussões de Literatura Infantil, a HQ é, na verdade, um híbrido, parte literatura e parte HQ; ou ainda, como diz Bernard Toussaint, "ni-dessin, ni-écriture", descrição também utilizada por Antônio Luiz Cagnim e J. Alberto Lovetro (2).

Interessante comparar as expressões utilizadas pelos diferentes autores brasileiros. Cagnim, fazendo sua dissertação de Mestrado em Letras pela Universidade de São Paulo, utiliza-se de "sistema narrativo", obviamente influenciado pela terminologia da Linguística. Lovetro, cartunista e professor de quadrinhos, utiliza a expressão "meio", que remete à linguagem de comunicação de massa e jornalismo. Assim, a própria natureza dos quadrinhos é, involuntariamente, posta em relevo pelas expressões que estudiosos de áreas diferentes escolhem para a ela se referirem. Híbrido, como já dissemos, parte literatura e parte grafismo; parte arte e parte comunicação de massa (= entretenimento), a HQ carrega em seu cerne contradições difíceis para quem deseja trabalhar com ela.

Segundo os já citados Cagnim e Lovetro e ainda Moacy Cirne (3), pode-se comparar a HQ ao cinema, à pintura e à literatura. No momento, interessar-nos-emos pelo levantamento de alguns pontos em comum com a Literatura, ou ao texto verbal.

- Uso do "branco" a ser preenchido pelo leitor.

Segundo Cirne e Lovetro, a ação mostrada nos quadrinhos nunca é acabada, completa: o leitor faz a ligação (*linkage*) entre dois ou mais quadrinhos, que não dão conta da ação completa. Esta será restaurada, ativada, concretizada, pela leitura que o indivíduo fará daquele material. Da mesma forma, as vozes, as entonações, o *timing*, etc. - dependerão dessa concretização feita pelo leitor. Essa característica tende a aproximar a HQ da Literatura, quando comparada a outros "media": televisão, por exemplo, e mesmo o cinema, embora o cinema também traga a mediação do fotograma para representar a ação contínua.

Esse "vazio" a ser preenchido pelo leitor é chamado "elipse" por Cirne. Manteremos a denominação neste trabalho. Como um corte numa sequência de fotograma, o quadrinho congela um dado e único instante da ação, embora o tempo dos balões possa estender-se para antes ou depois desse momento. Assim, o tempo pressuposto para a enunciação da maioria dos balões ultrapassa o instante focado pela imagem, sugerindo ao leitor o desenvolvimento da ação. Da mesma forma, por contigüidade, a sequência de dois ou mais quadrinhos sugere ao leitor a passagem do tempo e provoca a concretização que leva em conta (ou reproduz) a temporalidade intencional da estória. Premido pela temporalidade (4) instaurada na concretização da obra, o leitor organiza as sequências, identifica *flash-backs*; ações paralelas e mudanças de ritmo dentro da HQ; tudo isto não de maneira aleatória, mas dentro de um conjunto de variantes possíveis orientadas pelo eixo narrativo

dos quadrinhos. Assim, poderemos dizer que há um "sub-texto" imanente à estrutura visual da HQ, revelado na(s) concretização(ões) dele feita(s), orientado (embora não determinado) pelas informações contidas nos quadrinhos. Ora, novamente a analogia com a Literatura se impõe: embora o sub-texto imanente, marca de discurso deixada no texto visível pela própria eleição de sua forma, exista em textos qualificados *a priori* de "não literários" (por exemplo, o jornalístico) o assumir deste sub-texto e considera-lo instrumento de produção de estesia é característico do texto literário. Como a Literatura, a HQ propõe o sub-texto como um marco estético, condenando a informação repetitiva e a ação demasiado decupada, a não ser que estas tragam um propósito, como a instauração de tensão através de um ritmo deliberadamente lento.

3.2. Quanto à relação HQ - Texto verbal (não necessariamente Literatura)

Para tratar da questão da semiose produzida (ou produzível) pela HQ, autores como Cirne e Pierre Fresnault-Deruelle (5) recorreram a oposições binárias e conceitos saussureanos. Embora o uso de elementos da linguística possa ser discutido quando assimilado à discussão da HQ, a comparação entre as definições destes conceitos e certas configurações típicas da HQ não deixa de ser sugestivo. Melhor dizendo, embora nós tenhamos restrições quanto ao simples apoderar-se de uma terminologia saussureana (ou Jakobsoniana, etc.) para definir fenômenos relativos aos quadrinhos, essa terminologia (e suas definições) pode descrever bastante bem esses fenômenos; se a aplicabilidade dela a eles é discutível enquanto definição, não

deixa de ser útil na descrição dos processos. Feita essa ressalva, podemos prosseguir.

- Em oposição ao *cartum*, que é como chamaremos o quadrinho único, geralmente de caráter crítico, satírico, contendo uma significação completa e independente, a HQ não pode ser lida como uma somatória de quadrinhos (unidades) isolados. A relação entre essas unidades possui uma orientação previamente determinada, produtora de semiose. A continuidade dos quadrinhos é significativa, as unidades isoladas devem se combinar para fazer sentido. Desta forma, podemos pensar em algo como uma sintaxe dos quadrinhos.

- Ao contrário do cinema, na HQ a fala (o balão) é uma entidade visualmente massiva (6) cuja existência deve ser levada em conta ao se trabalhar os aspectos visuais. O balão é, portanto, parte texto e parte grafismo, e é necessário notar que esse grafismo também é produtor de semiose (veja-se o que já observamos sobre as onomatopéias de "O Menino Quadrado" no capítulo 2 deste trabalho).

Se a HQ tem pontos análogos à Literatura e ao texto verbal, é evidente que possui também suas diferenças, sendo a mais marcante delas a não-subordinação do visual ao texto. Para uma melhor compreensão, digamos que uma ilustração, em um livro, pode acrescentar informações não contidas no texto; pode, ainda, reler o texto ou dar-lhe uma maior amplitude por meio da instauração de novas ambigüidades. Nem por isso essa ilustração toma sobre si o ônus de "contar" a trama: ela é, sempre, um adendo, um apoio, mesmo que enriquecedor e instigante. Na HQ, porém, a responsabilidade pela condução da narrativa é predominantemente visual: os balões orientam ou não a leitura, esclarecem ou não determinados aspectos do conteúdo visual; acrescem ou não significados ao que se mostra; mas o conteúdo visual tem a

primazia na condução da narratividade. Em certos casos, a própria carga dramática se apoia mais na expressividade do desenho do que nos diálogos ou comentários. Por exemplo, Alex Raymond obtém um resultado muito forte, quando deseja enfatizar o temperamento ciumento da personagem Dale Arden (de "Flash Gordon"), ao explorar a representação dos olhares da heroína. Qualquer comentário em balão ou legenda sobre essa característica de Dale torna-se pouco expressivo, em comparação. Isso não significa, porém, que os balões e legendas não sejam essenciais: experimentemos ler uma HQ publicada em sueco!.

Outra diferença entre HQ e Literatura encontra-se no trabalho de Antonio Luiz Cagnim (7). Ali, C. trabalha com processos de transcodificação, comparando informações oferecidas por imagens com informações oferecidas via texto.

Em seu trabalho, fica claro que, embora partilhando de características específicas (no caso, polissemia), a maneira com que texto verbal e visual articulam as informações, produzindo ou não essas características, é diferente.

Outra diferença marcante é a da relação com o meio físico que cada um ocupa. O texto verbal, literário ou não, independe, em grande parte, do espaço que ocupa: papel couché ou *pulp* (8), páginas formato 20X25 cm ou 13X21 cm, etc. Uma composição cuidadosa e um tipo de boa legibilidade bastam para tornar o texto livre de maiores cuidados. Não fará muita diferença para o leitor se um capítulo de Machado de Assis ocupar três páginas numa determinada edição, e quatro em outra. Em oposição, a HQ se relaciona de maneira inextricável com o meio físico. Uma edição em formato pequeno pode prejudicar a visibilidade e a força de um desenho. Papel couché, brilhante, pode tornar um trabalho mais atraente do que o papel opaco e amarelado de

certas publicações populares. A noção de "bloco significacional" (9) torna óbvio que uma determinada seqüência torna-se despedaçada caso se altere a composição, passando, por exemplo, uma seqüência contida em duas páginas para três. Os blocos interagem entre si, de modo que não apenas a seqüência quadrinho-a-quadrinho, mas também a composição dos blocos e sua distribuição no espaço formam parte integrante da estrutura da narração. (Um autor de HQ em cujo trabalho pode-se notar isso com facilidade é Crepax).

assim: Introdução - surgimento do personagem - cenário - impressão dos quadrinhos - sons dos quadrinhos - personagens de quadrinhos - cenário futurista -

3.3. HQ e Ilustração de Livros

Notemos, também, a diferença essencial que essa característica dos quadrinhos instaura com relação à ilustração de livros: a ilustração que, como já dissemos, pode ser reiteração, comentário, desvelamento ou releitura do texto verbal, apresenta-se como um bloco dentro da(s) página(s). Reduzida ou ampliada, bem ou mal impressa, a coesão formal da ilustração instaura (ou restaura) em parte a auto-suficiência do material verbal. Raramente funcionando com características "sintáticas" (i.e., a ordem e seqüência pré-determinada de duas ou mais ilustrações criando semiose), mesmo assim essa ordem é mais branda, diremos mais "frouxa" do que a ordem exigida pela HQ. Exemplificando: em "A Bela Borboleta" (10) Ziraldo utiliza a figura da Borboleta bem no centro do livro, ocupando as duas folhas centrais. O olhar dos outros personagens converge para ela durante a maior parte da ação: ou seja, para a direita, na primeira metade do livro, e para a esquerda, na segunda metade. Eixo da ação, a Borboleta instaura uma ordem significacional necessária para a compreensão do texto, numa das mais criativas parcerias feitas entre verbal e visual. Em "O Menino Mais Bonito do Mundo", (11) a paisagem descortinada nas primeiras páginas é desenhada com traço infantil.

Mais adiante, quando o personagem torna-se adulto, a mesma paisagem é representada com traços "de adulto" (mais sofisticado, obedecendo padrões menos ingênuos de representação). Assim, o crescimento do personagem é reiterado visualmente através dos dois estilos de representação.

Em "O Menino Quadrado", os blocos surgem praticamente a cada duas páginas (com exceção do primeiro, que começa em página ímpar, portanto do lado direito do livro), numa sequência que podemos descrever assim: Introdução - surgimento do personagem - cenário - impressão dos quadrinhos - sons dos quadrinhos - personagens de quadrinhos - cenário futurista - autores de HQ e artes gráficas - ruptura.

Ora, em "A Bela Borboleta", a Borboleta como eixo da ação instaura uma ordem, mas uma ordem circular: a ação "termina", quando os personagens de livros infantis vão embora satisfeitos, mas o próprio discurso assumido pelo livro traz o "eterno retorno" para a berlinda: cada vez que alguém folheia um livro (lendo ou relendo), a borboleta "bate as asas". Pode-se imaginar a ação recomeçando, com novos personagens, com novos leitores, a Borboleta novamente como centro, como se a ação fosse uma espiral interminável desenvolvendo-se em torno de uma linha reta (a Borboleta). Em "O Menino Mais Bonito do Mundo", a última ilustração (a Vênus de Botticelli "transformada" em Eva) traz de volta o imaginário infantil: a Vênus-Eva tem os olhos aumentados, pintados de azul-celeste, típica representação de beleza imaginada por crianças. Incorporando (ou reincorporando) elementos da representação "ingênua", o Homem encontra a felicidade. Mas em "O Menino Quadrado", a ordem dos blocos é rigorosa: à introdução segue-se logicamente o personagem principal. Logo depois, instaura-se um cenário (espaço ficcional) da ação. Isto posto, começa a discussão sobre a "vida" do Menino nas histórias em quadrinhos. Essa

discussão se dá a dois níveis: na polifonia das vozes que discutem a "liberdade" ou "prisão" do Menino, e na exposição de técnicas e características dos quadrinhos. Assim, o bloco seguinte mostra a impressão da HQ, feita por pontos. Imediatamente depois, segue-se a discussão do som: onomatopéias e balões. Tecnicamente discutida, a HQ apresentará em seguida alguns de seus personagens mais famosos: o povoamento gradual desse universo. A seguir, o cenário futurista e algumas das possibilidades de impressão de última geração. Saindo um pouco do universo da HQ, segue-se uma paródia homenageando artistas gráficos de prestígio. Por último, a ruptura dos quadrinhos. Como se vê, nada a recuperar, não se trata de um ciclo fechando-se em espiral, mas uma ação irrecuperável, ditada por uma ordem rigorosa.

Pode-se argumentar: em que diferiria uma imagem como a que ocupa as páginas 4-5 de "O Menino Quadrado" (o menino aparece pela primeira vez, de corpo inteiro, ocupando quase todo o espaço disponível) e uma ilustração de "O Menino Mais Bonito do Mundo"? Pierre Fresnault-Deruelle explica a diferença (12) ao mencionar a forma de *puzzle* como um significante de conotação. *Puzzle*, quebra-cabeças, é a forma adotada pela imagem do Menino em "O Menino Quadrado", pp. 4-5. Essa estrutura não é casual, pois traz consigo possibilidades de significação próprias (a solidariedade do personagem central para com os elementos que o cercam; reconstituição policial, etc.). Sequencialmente à sua "apresentação" na pág. 3, o menino é "construído" pouco a pouco, o que é reforçado pela estrutura adotada. Assim, como vimos, a HQ apresenta em sua estrutura uma necessidade, um rigor na sequencialidade bastante próprio: essa sequencialidade produz semiose, sendo, portanto, de extrema importância.

3.4. As relações de tempo e espaço na HQ em "O Menino Quadrado"

De tudo isto chegamos à questão do tempo-espaço nos quadrinhos. Ora, como vimos, o tempo dos quadrinhos vem embutido nas elipses entre um quadrinho e outro: no dizer de Ziraldo, o tempo "é o espaço branco que separa um quadrinho do outro" (13). Englobado e instaurado no espaço físico da página ou tira, o tempo dos quadrinhos é manipulável, através dos meios que permitem eleger as elipses. Não se trata, nesse caso, propriamente de tempo, mas de ritmo. Assim, uma ação pode ser vertiginosa, várias coisas acontecendo simultaneamente e em grande velocidade; ou pode ser lenta, expressão de um tempo introspectivo, com detalhes crescendo e mudanças de plano/ângulo determinando esse ritmo lento. Diferença fundamental para com o cinema: neste último, a ação lenta deve ser acompanhada pelo espectador à medida em que se desenrola, o tempo de "leitura" igualando o tempo de exposição. Na HQ, o tempo de leitura variará de leitor para leitor, não sendo necessariamente aproximado ao ritmo instaurado pela ação. A noção de ritmo no texto verbal é algo completamente diferente, mais ligada à oralidade latente nesse texto.

Em "O Menino Quadrado" podemos notar, em primeiro lugar, uma preocupação constante com o ritmo. Embora na primeira parte do livro a ação centre-se precisamente tendo o Menino como condutor (ou guia), evitando uma simultaneidade fácil de detectar, existe uma alternância de sequências que sugerem um tempo maior (como a introdução, que, na p.3, sugere o desenvolvimento do menino, partindo da Natureza representada pela gaivota, passando por brinquedos mais "simples" como a pipa e a bola, e chegando a brinquedos que exijam grande desenvolvimento psicomotor, como o skate) com outras decididamente mais ágeis, como a das págs. 8-9, quando

o arco-íris faz a ligação entre duas páginas e o menino está simultaneamente sobre o arco-íris, pintando as faixas, e sob o mesmo, banhando-se. A orientação de leitura dá-se no sentido tradicional: do alto da página para baixo, da esquerda para a direita. Essa alternância de sequências *adágio* com sequências *presto*, se nos permitem expressarmo-nos assim, tem uma função compatível com a preocupação do autor expressa por meio de outros procedimentos já apontados no decorrer deste trabalho: o discutir a HQ, exibindo várias de suas possibilidades e boa parte do seu potencial.

Outra característica a chamar atenção é a presença de três formatos *puzzle*: o surgimento do Menino e os dois cenários (pp. 5-5, 6-7 e 14-15). Recurso cabível para fornecer um bom espaço à informação visual veiculada, o *puzzle*, como já notamos, traz conotações diversas à essa mesma informação. Assim, o que pode ser interpretado como "solidariedade da figura central com relação ao fundo" (= menino em relação harmônica com a natureza, pp. 4-5) ou ainda "complexidade do ser humano" (= menino não representado como um bloco maciço, mas como uma soma de partes), pode-se ainda ser lido como "valorização de detalhes" (pp. 6-7): o olho do leitor funciona como uma câmara postada ao nível da joaninha. A profundidade instaurada pela perspectiva, pelo uso de túneis e escadarias, e pela janela ao fundo revelando um céu azul contrastante com o resto do quadro tenderia a jogar o olhar do leitor num movimento da esquerda para a direita, diretamente para essa janela. A "ponte" dos dois quadrinhos inferiores da p. 6 também funciona no mesmo sentido, sendo, na verdade, uma forte diagonal cujo prolongamento seria o quadrinho onde está a janela. O formato *puzzle* suaviza essa tendência, ao espaçar segmentos visuais com as linhas brancas horizontais e verticais. Dentro dos quadros formados por essas "linhas brancas", os detalhes do cenário ganham peso, atraindo sobre si o segundo

olhar do leitor. Notemos ainda que os balões também funcionam como polo de atração visual: o leitor vai busca-los, procurando neles informação suplementar. Não por acaso, os quatro balões - que orientam a leitura no sentido tradicional, da esquerda para a direita e de cima para baixo, embora não mais página a página - circundam o quadrinho-foco contendo a janela. A massa branca do esqueleto em primeiro plano "fecha" o círculo. Ainda com referência ao *puzzle*, as pags. 14-15 trazem novamente uma perspectiva que tem como foco o quadrinho onde está o menino, mais ou menos na mesma posição em que se encontra o quadrinho-foco das pp. 6-7. As massas azuladas (naves, base, planeta) traçam diagonais que apontam para o Menino vestido de astronauta. No caso do planeta, essa diagonal não é traçada: é sugerida. Uma pequena cratera totalmente clara, em contraste com as crateras restantes, que têm apenas os contornos claros, circundada por estrias, faz o papel de pupila, sugerindo que o planeta é, ao mesmo tempo, um globo ocular que olha para o menino. As estrias lembram as raias de uma íris. Novamente os balões fornecem uma orientação de leitura, de cima para baixo. Desta vez, os balões sugerem não um círculo, mas uma coluna, e essa coluna engloba a figura do menino, também ela uma massa predominantemente branca. Novamente o *puzzle* serve para distribuir um certo peso equitativo entre as diferentes partes do cenário. Na página 15, porém, há um quadrinho que não se encaixa verdadeiramente no *puzzle*: é o quadrinho com o último balão, que mostra um corpo celeste cercado por uma coroa (um sol?) alaranjada. O quadrinho, como já notamos em outro capítulo, é "camuflado" dentro do *puzzle* pela seqüência de pontos brancos, representando estrelas, que compõe harmonicamente a linha desenvolvida pela massa de pontos através das duas páginas.

Na cena de ruptura (p. 19), as massas (quadrinhos X espaço branco) são dispostas na vertical: mais do que o afastamento gradual entre os

dois quadrinhos que comporiam a seqüência horizontal, o que o leitor vê é um aumento da massa branca, como se uma "anti-sombra" (perdoe-nos o leitor pelo neologismo) se abatesse sobre a tira, ocultando os elementos visuais. O formato de pirâmide asteca que essa massa branca oferece também dá espaço para uma personificação da mesma: o espaço branco da tira superior não é levado em conta, pois não se afastou muito das medidas habituais. Os dois retângulos formados pelo espaço branco aumentado nas duas tiras inferiores pode ser interpretado, à primeira vista, como uma figura estilizada de uma criatura humanóide em plano americano. Esse "fantasma" interferiria, assim, nos quadrinhos apenas por ocultar do leitor a ação visível. Mais adiante é que a ilusão de "interferência", de "encobrimento" vai se desfazer, através do diálogo do menino com as Palavras-personagem: o leitor volta as páginas e relê, reinterpretando, a mesma pag. 19, desta vez com um referencial orientado. O texto verbal não cobre o espaço da HQ, como um out-door pode ter várias folhas de publicidade coladas umas sobre as outras: antes, o tempo (a elipse entre dois quadrinhos) cresceu demais e tornou-se mais importante; o texto verbal nasce no espaço do texto imanente, de elipse, presente na HQ.

3.5. Entrequadros e Entrelinhas

Essa colocação é fundamental para que possamos compreender corretamente a escolha de Ziraldo com relação à linguagem dos quadrinhos para compor a primeira metade do livro. Trata-se de uma chave, quase que de um guia para a leitura de sua proposta de formação do leitor: o conhecimento (no sentido de domínio não somente da informação, mas também das estratégias de manipulação desta) chega através do contato, da familiaridade com aquilo que está nos entrequadros (num texto verbal diríamos entrelinhas).

Assim embora as possibilidades semióticas, artísticas, etc., da HQ tenham sido levantadas de forma extensa por Ziraldo na primeira parte do livro, o crescimento só vai ocorrer a partir do momento em que o Menino for procurar a informação (ou estrutura) não-aparente, a informação contida na *linkage* entre duas ou mais unidades. E o verbal é apresentado como o meio mais bem aparelhado para a reprodução e análise crítica dos acontecimentos ("E como é que você vai fazer se quiser contar para alguém o tanto que seu dia foi bonito?", p.29).

Desta forma, reforça-se a estratégia adotada por Ziraldo, de contestar a visão tradicional que simplesmente opõe "livro X quadrinhos", e contestar de maneira inteligente, não-maniqueísta. Os quadrinhos, embora vistos como veículo de grande potencial artístico, não são "bons" (na concepção simplista do termo), ou pelo menos não totalmente "bons": eles aparecem ligados à fase da leitura *naïve*, e a uma possível manipulação da consciência do leitor ("...sem contato com o mundo (...) docemente enganado.." - p. 30). A ligação existente na prática entre indústria cultural (e seus produtos) e possibilidade de utilização desta como instrumento de implantação de um determinado tipo de ideologia não desaparece do texto ziraldiano.

Deixando-se de lado essa ligação, que foi convenientemente lembrada no final do livro, a postura ziraldiana é original por colocar a noção de que as diferentes linguagens citadas (HQ e texto) mantêm uma relação que não é mais competitiva, dois meios tentando ocupar um mesmo espaço, mas complementar: um meio nasce nas entrelinhas do outro, ocupando um espaço deixado "em branco" pelo outro.

É tentador estender, analogicamente, esta postura a outros meios de comunicação de massa: de que espaço surgiram o cinema, a TV, os

programas interativos de computador, etc?

Esta visão dos meios como "não-canibalesca", por assim dizer, ajuda a reavaliar a própria situação da Literatura. Acusada, como já foi antes, de ser também um instrumento de implantação ideológica (desde Monteiro Lobato, acusado de fazer "comunismo para crianças", até os paupérrimos livros didáticos brasileiros e italianos de algumas décadas atrás), a Literatura parece ganhar uma falsa auréola na opinião de pais e educadores modernos, que nela vêem um antídoto completo para quaisquer problemas educacionais e culturais apresentados para debate. Na visão Ziraldiana, a Literatura é o meio onde desemboca o leitor (no sentido amplo da palavra) crítico. Ao sentir a passagem do Tempo (= prestar atenção no que está entre os quadrinhos), o Menino "cai" imediatamente no texto verbal. ("Naquela manhã (...) prestou atenção no Tempo e percebeu que tudo tinha ficado branco" - p. 30). A habilidade de reproduzir e criticar a realidade se manifesta pouco tempo depois, assim que o período de adaptação ao novo meio decorre. Mas isso não impede a HQ de fazer crítica, como sabe muito bem qualquer leitor de Wolinsky, por exemplo. Assim, a preferência (ou ao menos boa aceitação) do verbal, embora seja automática para aquele que se torna um leitor crítico, não dita a exclusividade do texto para a feitura/tomada de uma posição crítica. Podemos exemplificar, na pag. 30, um momento em que Ziraldo faz uso de referências de elementos visuais para executar o silogismo que dá início ao *tour de force* do final: "Branco! O branco é, pois, o vazio, o nada, o Fim. Mas o branco também é o começo, pois o branco é a Luz e a Luz foi a primeira coisa que se fez. (...) Logo, se o branco é, ao mesmo tempo, o Fim e o Começo, o Fim é o Começo". Branco e Luz, portanto, fazem germinar o raciocínio:

Se Branco = Fim

NOTA e Branco = Começo

1 - cf. portanto Fim = Começo. e HORKHEIMER, Max; *apud*

FADUL, A. Recuperados pelo verbal, os elementos visuais adquirem uma conotação transcendente, geradora de um final de parágrafo de grande densidade poética. Embora os elementos visuais não apareçam na frase - eles são apenas citados - a escolha deles, por parte de Ziraldo, para provocar o raciocínio descrito, indica que, embora recém criticada poucas linhas acima (v. p.87), a HQ e sua estrutura particular fazem parte do universo de referências do Menino, e terão lugar mesmo na formulação de seu novo relacionamento - crítico - com o mundo. *musique, etc).*"

Também: CAGNIM, Antonio Luiz - *Os Quadrinhos*. S. Paulo: Ática, 1975.

"A HQ é um sistema narrativo formado de dois códigos de signos gráficos: A imagem, obtida pelo desenho; A linguagem escrita."(p. 26)

LOVETRO, . Alberto - A Linguagem do Futuro. In - *Linguagem e Linguagens* série Ideias, n. 17, S. Paulo: FDE, 1.993.

"...o quadrinho se coloca como um meio entre o visual e a palavra...

3 - CIRNE, Moacy - *Para Ler os Quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1.975.

4 - cf. SILVA, Victor Manuel de Aguiar e - *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1.984 (6.ª ed.), p. 597.

5 - FRESNAULT-DERUELLE, Pierre - *Du Linéaire au Tabulaire*. In - *La Bande Dessinée et Son Discours*. Paris: Firmin-Didot, 1.976.

6 - CIRNE, Moacy - *op. cit.*, p. 32.

7 - CAGNIM, Antonio Luiz - *op. cit.*, pages 78-80.

NOTAS (Capítulo III)

1 - cf. ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max; *apud* FADUL, Anamaria - Indústria Cultural e Comunicação de Massa, In - Linguagem e Linguagens, série Idéias, n. 17, pp. 53-59).

2 - TOUSSAINT, Bernard - Idéographie et Bande Dessinée. In - La Bande Dessinée et Son Discours. Paris-Mesnil: Firmin-Didot, 1.976.

"La bande dessinée engendre, nous le verrons, une monstruosité typographique, ni-dessin, ni-écriture, qui lui est propre et qui, forcément, derange factuellement la conception encore bien vivace de la classification des Arts (Écriture, peinture, musique, etc)."

Também: CAGNIM, Antonio Luiz - Os Quadrinhos. S. Paulo: Ática, 1975.

"A HQ é um sistema narrativo formado de dois códigos de signos gráficos: A imagem, obtida pelo desenho; A linguagem escrita."(p. 26)

LOVETRO, . Alberto - A Linguagem do Futuro. In - Linguagem e Linguagens série Idéias, n. 17, S. Paulo: FDE, 1.993.

"...o quadrinho se coloca como um meio entre o visual e a palavra...

3 - CIRNE, Moacy - Para Ler os Quadrinhos. Petrópolis: Vozes, 1.975.

4 - cf. SILVA, Victor Manuel de Aguiar e - Teoria da Literatura. Coimbra: Almedina, 1.984 (6ª ed.), p. 597.

5 - FRESNAULT-DERUELLE, Pierre - Du Linéaire au Tabulaire. In - La Bande Dessinée et Son Discours. Paris: Firmin-Didot, 1.976.

6 - CIRNE, Moacy - *op. cit.*, p. 32.

7 - CAGNIM, Antonio Luiz - *op. cit.*, pages 78-80.



8 - Papel feito de polpa de madeira, de menor custo e baixa qualidade.

9 - CIRNE, Moacy - *op. cit.*, pags. 58-71.

10 - PINTO, Ziraldo Alves - A Bela Borboleta. São Paulo: Melhoramentos, 1984

11 - PINTO, Ziraldo Alves - O Menino Mais Bonito do Mundo. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

IV - 12 - FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *op. cit.*, pag. 18.

13 - PINTO, Ziraldo Alves - O Menino Quadrado. São Paulo: Melhoramentos, 1989, p. 28.

A postura inicial de "O Menino Quadrado" em relação à aquisição da leitura crítica - o método (metodológico) na descrição de Sartre - comparação entre os pontos em comum enfatizados pelos dois livros nas trajetórias de seus personagens principais.



4.1. Ziraldo

O que Ziraldo propõe em "O Menino Quadrado" é a formação de um leitor crítico (1) - um leitor capaz de fazer a leitura aprofundada de um texto, dialogando (2) com este, questionando-o e interagindo com a sua própria experiência prévia (repertório).

Assim, o protagonista parte da HQ - que, como vimos, propõe vários elementos de uma leitura "a-crítica" se comparada com "o texto":

IV - A TRAJETÓRIA DO LEITOR: COMPARAÇÃO DO MESMO TEMA EM "AS PALAVRAS" DE SARTRE

A postura iniciática d' "O Menino Quadrado" em relação à aquisição da leitura crítica - o mágico (maravilhoso) na descrição de Sartre - comparação entre os pontos em comum enfatizados pelos dois livros nas trajetórias de seus personagens principais.

É neste ponto que o leitor atento principia a desejar reler o trabalho de Ziraldo: se ele fizesse uma simplificação maniqueísta dicotomizando "HQ X Texto", a primeira como polo disfórico o segundo como polo eufórico, o livro não apresentaria novidade ou maior interesse. Sua grande percepção (e proposta) é a de que os elementos que proporcionam a riqueza polissêmica associada ao exercício da leitura crítica estão também presentes na HQ. Múltiplas possibilidades de semiose, ironia, metáfora, metalinguagem, intertextualidade, etc., estão todos presentes na HQ, como levantamos sistematicamente no capítulo II do presente trabalho. Aliás, ao relermos esse capítulo II, fica patente a distribuição de peso relativamente igualitária quanto aos aspectos de possíveis concretizações de ambas as partes

4.1. Ziraldo

O que Ziraldo propõe em "O Menino Quadrado" é a formação de um leitor crítico (1) - um leitor capaz de fazer a leitura aprofundada de um texto, dialogando (2) com este, questionando-o e interagindo com a sua própria experiência prévia (repertório).

Assim, o protagonista parte da HQ - que, como vimos, propõe vários elementos de uma leitura "a-crítica" se comparada com "o texto": tempo mítico, harmonia e ausência de crise, meta-referências de conteúdo laudatório, ausência de questionamento do meio, tudo isso "versus" tempo real, crise e questionamento, bem como o conhecimento e domínio do próprio passado. Esses elementos concorrem para que, à primeira vista, a oposição "HQ-texto" se alinhe paralelamente à oposição "leitura *nãve* - leitura crítica".

É muito importante para a sequência do nosso pensamento enfatizar o fato de que um leitor de HQ já é alfabetizado, pois embora Ziraldo denomine cuidadosamente as formas verbais da HQ de "balões", "gritos", etc., elas nada mais são do que micro-textos, ou no mínimo proto-textos.

É neste ponto que o leitor atento principia a desejar reler o trabalho de Ziraldo: se ele fizesse uma simplificação maniqueísta dicotomizando "HQ X Texto", a primeira como polo disfórico o segundo como polo eufórico, o livro não apresentaria novidade ou maior interesse. Sua grande percepção (e proposta) é a de que os elementos que proporcionam a riqueza polissêmica associada ao exercício da leitura crítica estão também presentes na HQ. Múltiplas possibilidades de semiose, ironia, metáfora, metalinguagem, intertextualidade, etc., estão todos presentes na HQ, como levantamos sistematicamente no capítulo II do presente trabalho. Aliás, ao retermos esse capítulo II, fica patente a distribuição de peso relativamente igualitária quanto aos aspectos de possíveis concretizações de ambas as partes

do livro. Embora o protagonista aprenda a reconhecer e lidar com esses elementos apenas na segunda parte, eles estão presentes no livro todo, preenchendo os espaços com ricas possibilidades de semiose. O livro propõe, como já dissemos, a transformação do leitor *nôtf* no leitor crítico, mas essa transformação não se dá por um passe de mágica radical como poderia supor um leitor atento apenas à narrativa linear, com sua transição brusca e traumática.

Contrariamente, como já observamos no capítulo II do presente trabalho, o tema da passagem do visual para o verbal é antecipado, cataforicamente, como na sequência das páginas 12-13. Na verdade, ao utilizarmos "leitura" na acepção a ela conferida por Iser (3) e outros teóricos da Estética da Recepção, duas partes de "O Menino Quadrado" possuem qualidades estéticas dignas de satisfazer um leitor exigente.

Assim, temos uma situação inicial de leitura-*nôtf* que não implica somente na existência de um personagem que vá "ler" o proto-texto (ou micro-texto) inscrito nos quadrinhos, mas também de um leitor ingênuo que vai somente fruir (4), de uma forma bastante lúdica, os elementos visuais oferecidos a ele pela HQ. Ao "mergulhar" nas possibilidades gráficas (do infinitamente pequeno - os "pingos", "átomos" que compõem o aspecto final da impressão - até o infinitamente grande - o universo inteiro), o personagem central brinca e se diverte, sem que haja uma proposta crítica ou uma observação mais aguda do meio.

Notemos, porém, que esse leitura *nôtf* do meio gráfico não é apresentada de maneira disfórica. Embora na página 30 o narrador descreva o "mergulho enfeitiçado" do Menino na revista em quadrinhos como um "doce engano", o prazer que o menino retira de sua experiência no meio gráfico é recorrentemente enfatizado. O prazer, a fruição descompromissada, possuem

importância reconhecida em qualquer processo de aprendizagem, e a recuperação crítica deste período é feita na última página do livro, a mesma em que o narrador enfatiza a passagem do tempo e o amadurecimento do personagem ("Este é um livro como a vida. Só é para crianças no começo.") (5). Semelhantemente, em sua obra-prima "O Menino Maluquinho", Ziraldo termina descrevendo como o Maluquinho cresceu e se tornou "um cara legal" e que, relembando sua infância, "todo mundo descobriu que ele não tinha sido um menino maluquinho/ ele tinha era sido um menino feliz!" (6).

Assim, a leitura ingênua, lúdica, da HQ é recuperada criticamente mais tarde, num momento em que o personagem amadureceu: o período de convívio com essa leitura ingênua é uma lembrança agradável, prazerosa, e a fruição dos aspectos estéticos semeou uma familiaridade proveitosa (criticamente falando) com esses mesmos aspectos, pois ele serviu como uma espécie de "preparação", antecipação, dos procedimentos mais complexos que norteiam a leitura crítica.

Assim, podemos dizer que a estrutura de ação de "O Menino Quadrado" é, na verdade, dupla: existe a estrutura aparente, linear, que traz uma situação de equilíbrio sendo rompida abruptamente pela precipitação do herói num outro universo, seguida pela crise de adaptação e subsequente enriquecimento (crescimento) do personagem. E existe a estrutura moldada pelos aspectos formais e certos recursos estilísticos utilizados pelo autor no desenvolvimento da estória, recursos esses que antecipam, cataforicamente, a crise; que, por analogia, mantém uma continuidade no decorrer do livro: e que, portanto, narram uma transição gradual, prevista, não tão abrupta, de um universo para o outro. Podemos dizer que o uso de anáforas e catáforas, a existência de um proto-texto (ou micro-texto) na HQ, o uso de recursos gráficos no texto, a comparação das páginas 12-13 - onde os heróis de HQ

aparecem como citações, em sua maioria apenas para compor um cenário, como se o espaço das páginas fosse um painel - com o texto onde as próprias palavras são os personagens, atuando ao mesmo tempo em que descrevem, as citações (que vão desde ilustradores famosos, como Milton Glaser, até Carlos Drummond de Andrade) trazendo inter-textos (ou interações visuais, se nos permitem) em ambas as partes do livro, bem como o estabelecimento de "vozes internas" (as que criticam as HQ, na primeira parte: e a voz das palavras-personagem, defendendo o texto, na segunda) e a relativa neutralidade do narrador - tudo isso compõe uma certa linearidade, um equilíbrio dinâmico que estabelece uma ponte entre ambas as metades do livro, contradizendo a brusquidão da passagem entre ambos os universos.

O tratamento formal e estilístico dado por Ziraldo à estória contradiz, portanto, a primeira impressão de oposição, de polos "disfórico/eufórico" sugerida pela estrutura aparente. É como se Ziraldo defendesse uma visão não-maniqueísta das formas utilizadas, onde a oposição "bom/mau" não cabe por tratar-se de obras com certas características de continuidade. Desta forma, a formação do leitor crítico não depende exatamente do tipo de obra a que ele tem acesso - HQ ou Texto - mas de algo mais sutil, uma vez que tanto a HQ como o Texto possuem qualidades estéticas dignas de nota. Indo mais longe, podemos dizer que o livro sugere que a aquisição da leitura crítica passa naturalmente por fases como a leitura *nítida*, a fruição descompromissada do material disponível e o contato com formas tradicionalmente vistas como "menores" - no caso específico, a História em Quadrinhos.

A julgar pela experiência do personagem Menino Quadrado, o leitor *nítido* torna-se aos poucos um leitor crítico, sendo reiteradamente encorajado a encarar o texto como algo um pouco mais complicado do que

uma brincadeira. Acostumado a fruir sua "leitura" do material disponível na HQ, o menino adquire gradualmente uma nova habilidade ao passar por uma situação de estranhamento. Como notamos no capítulo 2, sua primeira impressão sobre o texto é de um tamanho estranhamento que ele sequer reconhece as palavras impressas como tais, vendo-as como uma "negra floresta" (aonde ele se perdeu). O texto, portanto, é provocativo pela falta de referências possíveis onde o jovem leitor possa se posicionar. Aos poucos, porém, ele vai tomando consciência de que há um grande Segredo - aquele ao qual é intimado quando a primeira intrusão de "voz interna" desta parte do livro indaga se ele trouxe "a chave". De uma forma poética, Ziraldo conduz o seu personagem a descobertas próprias: a de que as palavras são mais do que meros receptáculos de um significado pré-estabelecido (".. existem palavras (...) leves de coisas pesadas e palavras pesadas de coisas leves; palavras bonitas de coisas feias e palavras feias de coisas bonitas; palavras de coisas que parecem que não são e palavras que são de coisas que não parecem.") (7). Assim, a polissemia, a inter-textualidade ("Etcétera achou que, já que o menino vivia numa estória em quadrinhos, ele devia conhecer todas as lendas e todos os heróis.") são apresentadas como descobertas feitas pelo menino, estimulado pelas palavras-personagens. Essas palavras-personagem metaforizam a formação do leitor crítico, pois o menino discute com elas, duvida delas, aproxima-se delas gradualmente e nunca abandona totalmente o seu ponto de vista pessoal para fundir-se ao ponto de vista apresentado por elas.

Podemos, portanto, inferir que o início do processo de transformação do leitor *nãif* para leitor crítico não é o abandono dos quadrinhos e adoção do texto, mas simplesmente o primeiro contato com algo novo, que provoca um estranhamento no menino e uma subsequente

reavaliação de todas as regras supostamente fixas que norteavam seu estar-no-mundo.

Ziraldo deixa para o leitor um enigma final: se o livro "só é para crianças no começo", qual seria o momento de transição? À primeira vista poder-se-ia pensar que é o momento da transição dos quadrinhos para o texto, mas não há nada no livro que indique essa coincidência. Ao contrário, o texto ainda nomeia o personagem como "menino". Ao deixar em aberto para o leitor o momento da mudança "criança/não-criança", Ziraldo coloca em xeque quaisquer noções pré-concebidas dos "limites" da Literatura Infantil. Esse colocar em xeque vai de acordo à posição que assumimos em 1.1.

4.2. Sartre

Em "As Palavras" (8), Jean-Paul Sartre narra uma estória diferente, porém análoga, de aquisição de leitura, por parte de seu personagem autobiográfico. Diferentemente de Ziraldo, o menino em questão ainda não foi alfabetizado e o interesse pela leitura não vem de um embrião visual (HQ), mas de um repertório oral que é posteriormente reconhecido como possuinte de co-relato impresso em objetos misteriosos - os livros.

"Logo eu quis iniciar as cerimônias de apropriação. Peguei nos dois volumes, cheirei-os, apalpei-os, abri-os negligentemente na "página certa", fazendo-os estalar. Em vão: não tinha a sensação de possuí-los. Tentei sem maior êxito trata-los como bonecas, acalenta-los, beija-los, surra-los. Quase em lágrimas, acabei por depo-los nos joelhos de minha mãe. Ela levantou os olhos do trabalho: "O que queres que eu te leia, querido? As Fadas?" Perguntei, incrédulo: "As Fadas estão aí dentro?" (...) eu não podia

acreditar que se houvesse composto um livro para nele incluir este episódio da nossa vida profana (...)" (9).

Assim, o livro é um objeto-mágico, o segredo ainda não desvendado. O pequeno Jean-Paul tenta utiliza-los de forma semelhante à que observou serem usados outros brinquedos: manusear, produzir ruídos, experimentar os sentidos com eles. Insuficiente estratégia. Ele apela para o adulto, que lhe traz, sem perceber, uma primeira revelação: Dentro do objeto, de alguma forma, está aprisionado um episódio que a mãe lhe narrava enquanto dava-lhe banho. Nova surpresa:

"Anne-Marie fez-me sentar à sua frente, (...) inclinou-se, baixou as pálpebras, adormeceu. Daquele rosto de estátua saiu uma voz de gesso. Perdi a cabeça; quem estava a contar? O que? E a quem? Minha mãe ausentara-se (...). Além disso, não reconhecia a sua linguagem. Onde arranjava ela aquela segurança? Ao cabo de um instante, compreendi: era o livro que falava." (10)

Alfabetizado, Jean-Paul lê cuidadosamente todos os volumes que lhe são permitidos manusear na biblioteca de seu avô. Mais tarde, ele trava contato com os folhetins e romances populares da época, considerados "sub-literatura" pelo seu avô:

"Durante um dos nossos passeios, Anne-Marie parou como por acaso diante da banca (...): vi imagens maravilhosas, as cores gritantes fascinaram-me, exigi-as e obtive-as: a peça estava pregada: todas as semanas eu queria o Cri-Cri, L'Épatant, Les Vacances, Les Trois Boy-Scouts de Jean de La Hire (...). A Júlio Verne, ponderado demais, eu preferia as extravagâncias de Paul d'Ivoi. (...) adorava as obras da coleção Hetzel, teatrinhos cuja capa vermelha de bordas de ouro representava o pano de boca. (...) Devo a estas caixas mágicas - e não às frases ritmadas de Chateaubriand - os meus primeiros encontros com a Beleza. Abrindo-as, eu esquecia de tudo: isso era ler? Não,

mas morrer de êxtase. (...) Ainda hoje, leio com maior vontade a "Série Negra" do que Wittgenstein." (11)

Desta forma, analogamente a Ziraldo, Sartre cita o fascínio infantil pelos aspectos visuais e a formação de um vínculo estreito com o ler através da leitura frutiva, descompromissada de outra coisa senão o prazer de ler. Revistas francesas, "colectâneas mensais de contos de fadas", "O Último dos Moicanos", alinham-se junto às histórias em quadrinhos, não mais como sub-literatura, mas como fenômenos legitimamente representativos da leitura prazerosa mais facilmente acessível ao neófito.

4.3. O Caminho Análogo

Se quisermos fazer um paralelo entre as diferentes propostas de formação de leitor entre Sartre e Ziraldo, podemos esquematizar ambas as trajetórias:

ZIRALDO:

1) VISUAL predomina

(leitor *ndtf*)

2) Transição

3) Reiteração

(encorajamento)

SARTRE:

1) REPERTÓRIO ORAL

2) Descoberta (o repertório existe nos livros)

3) Assimilação e comparação entre relato oral e

únicas = diálogo do menino c/ código escrito. das super-heróis, que notadamente exercem poder sobre o menino. Nas páginas 12-13, o Capitão América aparece de costas, cobrando "o dever", para receber como resposta um tímido "oi... depois". A cobrança - típica do adulto - é a chave, porém, a figura do adulto não aparece - nem para ajudar, nem para obstaculizar o progresso do herói. Em Sartre, os adultos tentam ensinar.

4) VERBAL predomina (Leitor crítico) 4) LEITURA (livro)

Nestes esquemas fica bem clara a diferença entre as trajetórias narradas, pois elas narram pontos de partida e de chegada dessemelhantes: como já dissemos, Ziraldo parte de um leitor ingênuo para chegar num leitor perspicaz e que domina o texto sem ser por ele dominado; Sartre parte de um não-leitor para um alfabetizado. A narrativa de Sartre segue para contar como o personagem vai ler daí por diante, como aprenderá a escrever, etc. Basta-nos a comparação desta fase, pois o que desejamos reiterar é o fato de que os dois autores, em obras dessemelhantes, enfatizam em suas narrativas de formação de leitor um processo com semelhanças bastante grandes:

- a) A importância da Descoberta.
- b) O contato reiterado.
- c) A fascinação pelo visual.
- d) A busca de formas simples (12) por parte da criança.
- e) A afirmação de que essas formas simples não são estagnativas.

a) A Importância da descoberta:

Ao contrário do que se encontra em muitas "narrativas-modelo", notadamente as presentes nos livros didáticos brasileiros das décadas de 50, 60, por exemplo - em nenhuma das obras o adulto é o responsável pela "descoberta mágica". Em Ziraldo, simplesmente os adultos não aparecem - as

únicas "formas" assemelháveis aos adultos são as dos super-heróis, que notadamente não exercem poder sobre o menino. Nas páginas 12-13, o Capitão América aparece de dedo em riste, cobrando "o dever", para receber como resposta um tímido "er...er...eu faço depois". A cobrança - típica do adulto na relação com a criança - é respondida com um "adiamento" também típico. Nos momentos-chave, porém, a figura do adulto não aparece - nem para ajudar, nem para obstaculizar o progresso do herói. Em Sartre, os adultos tentam entrar em contato com o menino, mas não o compreendem - na verdade, ele os compreende melhor do que vice-versa. Assim, a descoberta de que "As Fadas" estão dentro do livro não é uma revelação didática, mas uma frase casual que lança luzes inesperadamente (e de madeira não-intencional) sobre o entendimento do pequeno Jean-Paul. Aliás, Anne-Marie, a mãe, comparada à figura pomposa de "Karlemami" - que na verdade são dois adultos, "Karl" (avô do menino) e "mami" (a avó) - parece menos investida de suas características "adultas" e mais próxima à de Jean-Paul. Por exemplo, é ela que leva Jean-Paul ao passeio onde ele pela primeira vez vê as revistas, e aceita comprar-lhe algumas.

A questão da "descoberta" pessoal, não preparada por adultos, é muito interessante, pois alinha-se à corrente que procura apresentar a criança como autônoma e independente, capaz de tomar iniciativas e solucionar problemas (como a que surgiu nos anos 60/70, notada por Marisa Lajolo em "Literatura Infantil Brasileira") (13). Assim, Jean-Paul e o Menino Quadrado são, o primeiro menos, o segundo mais, descobridores autônomos do Segredo. Jean-Paul, ouvindo uma frase casual de Anne-Marie, descobre que "As Fadas" estão dentro do livro; mais tarde, ao ouvir a mãe ler a estória em voz alta, descobre que "o livro fala" - e de forma muito própria, diferenciável da forma conhecida do registro oral.

Já o Menino Quadrado, lançado no emaranhado do texto, discute com as palavras e, estimulado por elas (e não por um adulto), descobre aos poucos o seu lugar naquele universo. Note que a fala das palavras não é de alto teor didático, e as conclusões do menino não correspondem àquilo que lhe foi sugerido pelas palavras:

"Etcétera explicou: "As palavras são as coisas e não são as coisas, entendeu?" Vocês podem acreditar, mas o menino entendeu. Entendeu que existem palavras, por exemplo, que são palavras leves de coisas pesadas e palavras pesadas de coisas leves; (...) que as palavras podem viver sozinhas e, todas lindas, se reunirem num jardim de palavras sem ter que ser nome de nada, só palavras, quebranto, paladar, crisântemo, barco (...)" (14).

Como vimos pelo exemplo acima, a compreensão e elaboração do menino não adere ao que "Etcétera" lhe explicou, mas vai além e projeta novas luzes sobre esse universo até então desconhecido.

b) O Contato reiterado:

Em ambas as narrativas, o primeiro contato com o livro é frustrante. O Quadrado se assusta e deseja voltar para os quadrinhos; Jean-Paul não consegue obter dos livros uma única indicação de seu funcionamento. Em "As Palavras", o herói obtém sucesso após um contato insistente com os livros: ouve sua mãe ler em voz alta, pega um livro e finge ler linha por linha enquanto conta a si próprio uma estória; faz-se descobrir durante essa atividade e os parentes ensinam-lhe o alfabeto; pega o livro "Sem Família", um de seus favoritos, e pratica a habilidade recém-adquirida insistentemente, "em parte recitando, em parte decifrando", até firmar-se na leitura. Em "O Menino Quadrado", o menino conversa com as palavras-personagem, rejeita a nova situação, discute com elas, familiariza-se aos poucos com os aspectos peculiares da nova situação, tenta aplicar a ela seus

antigos valores, faz descobertas - e termina vitorioso, "correndo por dentro daquele cafezal preto e branco onde ele se encontrava (...) e foi pegando cada uma (das palavras) como um colhedor e, com elas, começou a contar a sua história." (15)

c) A Fascinação pelo visual"

Tanto o pequeno Jean-Paul quanto o Menino Quadrado falam com entusiasmo das imagens que habitam as publicações: "imagens maravilhosas", "cores gritantes" são de certa forma o correspondente de "pois o espaço inteiro cabe dentro de um quadrinho". De apreensão imediata e apelo irresistível, o visual faz parte integrante daquilo que chamamos "prazer de ler".

d) A Busca de formas simples por parte da criança:

Tanto na acepção de André Jolles quanto numa outra que inclui os aspectos visuais esquematizados, a criança se interessa por formas simples em sua leitura. Assim, os heróis de HQ são o correspondente moderno dos heróis de Fenimore Cooper e de outros lidos com encantamento pelo menino Sartre; as regras fixas, a reiteração de certo esquemas básicos, camuflados por superfícies diferenciadas, são vistas como um valor eufórico e uma lição de otimismo por ambos. Não se pode deixar de lembrar da "mensagem resseguradora" nomeada por Bettelheim ao tratar dos Contos de Fadas (16). A reiteração do tempo mítico em "O Menino Quadrado", em sua primeira fase, também se junta a essa tendência vivida pelo personagem da busca pelo já conhecido, pelo arquetípico, pelo ressegurador. Essa busca é vista como compatível com a idade e o desenvolvimento dos menino, em ambos os livros:

"O Tempo é aquele espaço branco que separa um quadrinho do outro. Sim, senhor, vivendo e aprendendo: "Eu quero voltar lá e enfrenta-lo!" - bradou o menino, usando linguagem de príncipe e fazendo cara de valente,

Etcétera ficou imaginando que o menino estava parecendo um Dom Quixote." (17)

Neste fragmento, o menino faz uso de uma linguagem de príncipe e faz cara de valente, o que traz ao texto o personagem Príncipe Valente, um clássico dos quadrinhos. Mas Etcétera, que possui a visão amadurecida das palavras-personagem, enxerga outra referência: Dom Quixote, a paródia do Cavaleiro Andante feita por Cervantes. Na visão do menino, o personagem da HQ que luta e obtém vitórias parciais contra um destino triste previsto por uma feiticeira: na visão de Etcétera, o infinitamente mais complexo Cavaleiro da Triste Figura.

Em "As Palavras":

"Verificava, com efeito, que o retorno á ordem vinha sempre acompanhado de um progresso: os heróis eram recompensados, recebiam honrarias (...). Dessas revistas e desses livros extraí minha fantasmagoria mais íntima: o optimismo." (18)

e) A afirmação de que essas formas simples não são estagnativas:

A própria narrativa se incumbe de propor o gosto do jovem leitor pela forma simples como uma frase naturalmente ultrapassada pelo próprio leitor. Em "As Palavras", Sartre diz que levou trinta anos para "livrar-se do optimismo", mas seu interesse por obras mais consistentes e, mais adiante, pela escrita, é construído página a página; e "O Menino Quadrado", apesar de fortemente desejoso de permanecer junto aos velhos personagens, acaba por incorporar os valores e elaborar inclusive a sua própria estória, que conta na s páginas 29-30.

Em "O Menino Quadrado", a narrativa apresenta a passagem do protagonista ao estágio de leitor crítico como natural, devida unicamente ao tempo (que provoca o amadurecimento do leitor). Na verdade, mesmo

enquanto o Menino pede para voltar à origem, ele está questionando e discordando das palavras-personagem: em outras palavras, exercendo uma leitura crítica sobre o discurso delas.

Pode-se, então, dizer que tanto em Ziraldo como em Sartre o gosto pelas formas normalmente apodadas de "sub-literatura" é apresentado como normal, integrante da "personalidade leitora" a ser formada, ligada a uma leitura não apenas *nôve*, mas ao que chamaremos "leitura sensual", pois comprometida apenas com a fruição, sem apelar para uma compreensão mais sofisticada, elaborada ou ligada a aspectos reveladores ou críticos da realidade.

Este roteiro comum resultante da comparação entre as peripécias narradas em duas obras muito dissemelhantes é muito sugestivo. Vejamos:

- Em primeiro lugar, trata-se de um livro reconhecidamente pertencente ao acervo da chamada Literatura Infantil (O Menino Quadrado), escrito em 1.989, no Brasil, comparado a um outro livro que não pertence (ao menos no momento histórico em que escrevemos esta dissertação) ao referido acervo, escrito em 1.964, na França, narrado eventos passados antes e durante a I Grande Guerra. Mesmo assim, ambos enfatizam aspectos da formação do leitor que simplesmente não podem ser postos de lado como "clichês", como pré-conceitos sobre essa formação. Há vertentes da crítica tradicional que não se permitem um aprofundamento maior nas questões imbricadas com a questão pedagógica na aquisição da leitura, seja ela instrumental (alfabetização) ou leitura crítica. Boa parte do que se produz a esse respeito limita-se aos usos da leitura (e de textos paradidáticos, independente de suas qualidade literárias) com fins ideológicos. Desta forma, Ziraldo e Sartre propõem, embora historicamente separados, uma visão ainda

pouco explorada de certas características dessa aquisição de leitura acima mencionada.

- Em segundo lugar, o livro de Ziraldo questiona a separação entre Literatura Infantil e Literatura "Adulta", pois a última frase ("Este é um livro como a vida. Só é para crianças no começo.") sugere que há uma continuidade no leitor, que supera individualmente etapas diferentes de aquisição de leitura, enquanto amadurece. Assim, a transição não é fácil de definir, tornando, portanto, nebulosa uma distinção formal entre Literatura Infantil e "Adulta".

- Em terceiro lugar, o fato de as duas propostas conterem elementos similares torna patente que esses elementos não são apenas *insights* criativos de Ziraldo (narrando uma experiência limitada por uma dada realidade histórico-social), ampliando seu alcance e postulando uma validade mais significativa nos estudos de Leitura e Literatura.

A auto-referencialidade constante no texto (e obra) de Ziraldo mimetizam essa formação do leitor crítico de forma exemplar. Assim, o Menino inicialmente brinca entre imagens e balões, só se importando em negar as acusações feitas pela voz interna estabelecida na HQ. Mais tarde, ele estranhará, contestará, e dialogará com as palavras-personagem, reconhecendo nelas o estatuto de Texto. Assim, Ziraldo propõe, cuidadosamente, a mudança de denominação dada a certos elementos cognoscíveis, componentes da realidade que cerca o Menino, estabelecida durante o seu amadurecimento como leitor: o proto-texto (até) então denominado "balões" passa a ser algo estranho e misterioso (as palavras), portador de uma realidade nova. Desta forma, o Quadradozinho, embora vítima de mudança de Universo, também é responsável por essa mudança, ocorrida por causa do seu próprio amadurecimento. É isso que se sugere quando o próprio menino apresenta a

hipótese de o Tempo (apodado então de "Implacável Inimigo") ter acusado a mudança. Novamente, de forma recorrente, a relação entre as duas metades do livro torna-se mediada por uma relação dialética, onde a "vítima" é também "responsável" pela peripécia, semelhante às tradições de narrativas folclóricas ou contos de fadas, onde as privações ou sofrimentos que se abatem sobre o herói antes que ele consiga se encontrar numa situação final melhor que a inicial são provocados por alguma atitude do próprio herói (em geral, a desobediência a um conselho). Essa meta-linguagem recorrente reforça a estrutura apontada da proposta Ziraldiana de formação de leitor.

Para encerrar este capítulo, gostaríamos de observar que o final do livro é deixado em aberto, de forma muito feliz: primeiro, Ziraldo recupera a noção de tempo circular, que dominou a primeira parte do livro: "O branco é, pois, o vazio, o nada, o fim. Mas o branco é também o Começo, pois o branco é a Luz e a Luz foi a primeira coisa que se fez (*Fiat Lux*, lembram-se?). Logo, se o branco é, ao mesmo tempo, o Fim e o Começo, o Fim é o Começo. Lógico! (...) Foi *quando* surgiu a palavra - etc., etc. e etc.!!! - e, com ela, o menino veio vindo, veio vindo, até chegar aqui, *onde* termina essa história. Ou começa." (19)

Ou seja: primeiro Ziraldo recupera o tempo circular, depois amplia-o e rompe os limites de sua noção antiga, pois essa mesma equação Fim = Começo é usada não mais para narrar um dia igual (ou análogo) a outro, mas para sugerir (e deixar por narrar) um dia que pode trazer novas descobertas e surpresas. À recuperação de um conceito utilizado na elaboração do universo da leitura *nôv* segue-se sua ampliação e seu uso como instrumento de crescimento e de liberação da criatividade.

6 - PINTO, Ziraldo Alves - O Menino Maluquinho. São Paulo:

Melhoramentos, 1980.

NOTAS(Capítulo IV)

1 - Por "Leitor crítico" entenda-se o leitor capaz de fazer a leitura tal como a propõe Michal Glawinski em Reading, Interpretation, Reception. In: New Literary History. Number I, Vol. XI - Charlottesville, The University of Virginia, Autumn 79.

2 - Cf. BUBER, Martin - Do Diálogo e do Dialógico. São Paulo: Perspectiva, 1.982.

3 - "Le Repertoire et les stratégies offrent un texte dont ils ébauchent et structurent les potentialités. Mais seul le lecteur peut réaliser ces potentialités et les actualiser en fait. La structure du texte et celle de l'acte de lecture sont donc complémentaires pour donner lieu à la communication. Celle-ci se produit lorsque le texte devient le corrélat de la conscience du lecteur. Ce transfert de texte au niveau du lecteur est souvent considéré comme une opération dont le texte seul a la charge. (...) Il est vrai que le texte se donne comme une préstructuration pour le lecteur, mais comment concevoir ce processus de préstructuration? S'agit-il tout simplement pour le lecteur d'intérioriser? Les théories textuelles en cause laissent toujours à supposer que la communication doit être comprise comme une relation à sens unique du texte au lecteur. Mais la lecture est interaction dynamique entre le texte et le lecteur." Iser, Wolfgang: L'Acte de lecture: théorie de l'effet esthétique. Traduit. Bruxelles, Pierre Mardaga, 1.976.

4 - Cf. BARTHES, Roland - O Prazer do Texto. São Paulo: Perspectiva, 1.987.

5 - PINTO, Ziraldo Alves - O Menino Quadrado. São Paulo: Melhoramentos, 1.989. p. 30.

6 - PINTO, Ziraldo Alves - O Menino Maluquinho. São Paulo: Melhoramentos, 1.980.



7 - PINTO, Ziraldo Alves - O Menino Quadrado. São Paulo: Melhoramentos, 1.989, p.27.

8 - SARTRE, Jean-Paul - As Palavras. Lisboa: Editores Associados, 1.964.

9 - idem, ibidem, p. 36.

10 - idem, ibid, p. 36-37.

11 - idem, ibid, p. 56-59.

12 - Na acepção de JOLLES, André - Formas Simples. São Paulo: Cultrix, 1.976.

13- LAJOLO, Marisa - Literatura Infantil Brasileira - História & Histórias. São Paulo: Ática, 1.988.

14 - PINTO, Ziraldo Alves, *op. cit.*, p.27.

15 - Idem, Ibid, p.29.

16 - BETTELHEIM, Bruno - Psicanálise dos Contos de Fadas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1.978.

17 - PINTO, Ziraldo Alves, *op. cit.*, p. 28.

18 - SARTRE, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 58.

19 - PINTO, Ziraldo Alves, *op. cit.*, p. 30.

V - CONCLUSÃO

Como pudemos ver no decorrer deste trabalho, o texto de Ziraldo propõe a formação de um leitor competente, crítico, capaz de diálogo com o texto, a partir de um leitor *ndif*, fruidor de uma forma (a HQ) à qual se discute inclusive o direito ao estatuto de "literatura", ainda que menor. Essa forma híbrida tem como principal característica o predomínio da linguagem visual sobre a verbal (textual), embora haja grande sofisticação no uso dos recursos visuais para obter efeitos metafóricos, anafóricos, catafóricos, polissêmicos e inter-referenciais (pois aqui não cabe a expressão "inter-textuais"). De modo análogo à Literatura, a HQ propõe ambigüidades, *linkages*, *flashbacks* e releituras de elementos anteriormente apresentados. O leitor torna-se crítico ao percorrer um caminho que tende a retomar, de forma diferente, as estratégias propostas pelo elemento visual, como explicaremos adiante.

Analogamente a uma proposta de formação de leitor (desta feita o leitor "instrumental", ou seja, uma narrativa de alfabetização) feita por Jean-Paul Sartre em "As Palavras", Ziraldo propõe uma relativa autonomia do leitor infantil (em constante desenvolvimento) em relação à orientação do adulto para obtenção de sua meta. Assim, o aspecto ligado à questão pedagógica pode parecer inexistente, numa primeira visão; depois, fica claro que, para Ziraldo, o próprio livro cumpre o papel de pedagogo, ao estimular o personagem ao debate e à interação com o texto. Assim, em "O Menino Quadrado", a aprendizagem da leitura crítica se dá face ao confronto "Menino/texto", não mediatizado por nenhuma figura humana. (Embora em Sartre o pequeno Jean-Paul necessite aprender o alfabeto com adultos, o exercício é que o levará ao domínio do código.)

infantil: mas A questão da "Literatura Infantil" fica em aberto em ambos os textos. Se, por um lado, Jean-Paul lê Fenimore Cooper, por outro ele lê "Madame Bovary". E Ziraldo vai tornando sua prosa progressivamente cheia de referências poéticas que exigem um repertório cada vez maior por parte do leitor (Príncipe Valente - Dom Quixote) para concluir que o livro "só é para crianças no começo." Cada narrador, portanto, elegeu um acervo próprio, sem se importar com uma definição precisa, ou quaisquer preocupações concernentes à "adequabilidade" do texto ao seu leitor. Em outras palavras: é o leitor que elege o acervo, mesmo sendo um leitor-criança. nas sociedades

contemporâneas O visual não é um "anti-texto", em Ziraldo. Aparentemente contraposto ao "livro" e ao "literário", ele tem com estes suficientes elementos análogos para se transformar em introdução a estes. Em Sartre, as belas ilustrações são um incentivo à leitura. Da mesma forma, a busca das formas simples (mito, lenda e suas estruturas subjacentes) não é uma característica de empobrecimento de leitura, mas a busca de uma fruição facilitada pelas estruturas reiterativas, organizadoras de mundo, que são típicas dessas formas. O contato com essas formas trará prazer ao leitor e, longe de "viciá-lo", fará com que a leitura em geral seja considerada uma fonte de prazer. Para melhor se apreciar um "Dom Quixote", é admissível e mesmo aconselhável o contato prévio com um "Príncipe Valente". A paródia inteligente é mais fácil de se compreender quando se conhece o padrão sobre o qual ela foi elaborada.

posto em xeque O próprio acervo da Literatura Infantil é sutilmente colocado em xeque por Ziraldo, quando ele inclui em suas citações um poema de Carlos Drummond de Andrade e a obra-prima de Cervantes. (Em Sartre, embora os adultos exerçam algum controle, Jean-Paul lê e relê Flaubert). Essa liberdade de leitura de obras não consideradas "para crianças" ajuda a relativizar o "peso do adjunto infantil", como diz Regina Zilbermann, (1) sobre a literatura



infantil: mais ainda, abre a discussão sobre o que é e o que não é "apropriado" para a leitura infantil.

Ao tornar a Crise do livro menos aguda, relativizada, através dos procedimentos examinados em 3.1., Ziraldo questiona também o que Catherine Horner chama de *problem novel* (2). Embora Horner refira-se à história infantil que, com finalidades reasseguradoras (*bibliotherapeutic*), narra a dissolução do núcleo familiar, a questão da *problem novel* é algo mais abrangente: trata-se da vertente da Literatura Infantil (ou juvenil) que explora as possíveis crises do crescimento e/ou puberdade nas sociedades contemporâneas. Ao mostrar que a "Crise" em "O Menino Quadrado" não é nem simples, nem superficial, ele vai de acordo com a posição de Horner, segundo a qual não há boas intenções que resistam à fragilidade estética.

Poderíamos perguntar se o texto tem a intenção de discutir a questão da Indústria Cultural e da Comunicação de Massa. Ora, a partir do momento em que a polifonia se instala, na página 6 ("Todos diziam...") essa intenção torna-se evidente. Ao por em relevo um caráter eufórico/disfórico da HQ, utilizando-se da imagem do "estar preso" contraposto à aparente satisfação do próprio menino com sua condição, o livro encontra o tema que perseguirá e retomará em toda sua estrutura: estar preso nos quadrinhos, estar perdido (e, por conseguinte, preso) dentro das palavras; querer permanecer e não poder; querer voltar atrás e não poder. O livre ir e vir do personagem é posto em xeque o tempo todo. Mas a distinção entre os dois universos não é do tipo maniqueísta. A HQ, como já dissemos, ligada a um estágio *naïf*, incapaz de questionar e criticar a própria realidade que vive, é portadora de elementos técnicos e estilísticos que a tornam capacitada a operar num nível artístico de grande força e expressividade; ela tem mesmo elementos em comum (ou ao menos perfeitamente analógicos) com a Literatura. A segunda



parte do livro (texto), embora ligada ao estágio de leitura crítica, não é o toque mágico, o condão ansiado para a transformação. Esta se opera de maneira gradual, lenta, dentro do menino, em oposição à transição mais abrupta (ainda que prenunciada por certos indícios anteriores) HQ - texto. Esse descompasso na transformação causará transtornos e ansiedade ao herói. Não importa que essa ansiedade e tristeza sejam superadas oportunamente: elas existem por um espaço de tempo razoável. A grande virtude do livro é propor uma visão mais ambígua, mais apta a oferecer ao leitor as sutilezas da questão "Arte X Indústria Cultural". O problema é mais complicado do que se poderia imaginar, é mais cheio de inter-referências e processos de construção e desconstrução de leituras, de analogias e dissemelhanças aparentemente coexistentes. Isso fica bem ilustrado se nos remetermos à própria estrutura narrativa de "O Menino Quadrado" e observarmos que o livro, por um lado, é circular: o texto verbal reconstrói, nas últimas páginas (29-30), um "domingo" e uma "pracinha" - remetendo à pipa, cãozinho e bola da primeira página - e, adiante, um cotidiano de "mandraques e coringas", pulando "de estrela em estrela", retomando temas mostrados no decorrer da História em Quadrinhos (pendurado no arco-íris, p. 8; pendurado no espaço, p. 15; super-heróis, pp. 12-13). Apesar deste "fecho" que retoma o início, o livro, por outro lado, é linear: houve uma mudança no personagem, que amadureceu, tornou-se capaz de façanhas novas (retomar o próprio passado) e literalmente mudou de meio - do visual para o verbal. Esse paradoxo alerta o leitor atento sobre os perigos de uma visão superficial do assunto, que é muito complexo.

Zirardo, finalmente, apresenta o que em "O Menino Quadrado" simboliza a importância e o benefício representados pela aquisição da capacidade de leitura crítica: a memória, o conhecimento e domínio do passado. Esse domínio abre para o personagem as portas do

futuro, através de um crescimento de suas faculdades intelectivas. No final do livro, o Menino possui o Segredo. Ao invés de corporificar esse Segredo num objeto mágico, como costuma acontecer nas narrativas infantis tipo Contos de Fadas, Ziraldo inverte os polos da metáfora e mostra que o Quadrado possui um conhecimento e habilidade superiores aos que possuía antes. Tornou-se um iniciado ("Trouxeste a chave?"). Cabe ao leitor assimilar esse conhecimento ao objeto mágico e completar a metáfora. Assim, ao invés de utilizar estratégias mais óbvias (louvar o estágio final alcançado pelo menino, por exemplo), Ziraldo deixa para o leitor a compreensão de que o estágio alcançado é eufórico. E o leitor sentir-se-à, sem dúvida, gratificado pelo Final Feliz.

Dentro desse percurso, portanto, encontramos um paradoxo aparente: num momento, a HQ (e seu componente visual) é apresentada como plena de possibilidades estéticas e semióticas; no momento seguinte, seu leitor é marcado como *nãif*. O texto (verbal) é assemelhado ao elemento visual, sendo inclusive utilizado de forma icônica (*oãd ad arap ratlov!*), mas fica claro que é no domínio do verbal que o Menino crescerá e tornar-se-à possuidor de uma habilidade desejável. Embora o livro de Ziraldo fuja ao preconceito comum que tenta assimilar carências estilísticas ou obviedade estrutural de forma genérica aos produtos da Comunicação de Massa, a trajetória do personagem parece apontar no sentido de uma disforicidade da situação inicial (leitor do visual) com relação à situação final (leitor do verbal). Seria isso um retorno aos preconceitos que mencionamos acima?

Não é essa a nossa opinião. Pensamos essa aparente contradição de "O Menino Quadrado" como uma opção artística, a ser desvendada segundo duas linhas de abordagem:

1) Como já notamos no primeiro capítulo, a imagem (aqui no sentido de "signo visual") traz consigo um elemento analógico (ao menos na cultura ocidental) que permite uma leitura imediata, ainda que nem sempre exata. Esse elemento analógico está mais para uma apresentação de mundo do que para uma representação do mesmo (*présenté X représenté*). O signo linguístico, por sua vez, mantém uma relação arbitrária entre seus componentes acústico e conceptual (3). Explicando: uma representação mostrando duas paralelas verticais encimadas por uma forma arredondada pode ser lida como representação estilizada de uma árvore. (estilizada = convencional = arbitrária). Mas essas linhas guardam uma relação analógica com o objeto empírico por elas descrito. Se ao desenho acrescenta-se a cor - verde para o interior da forma arredondada, marrom para o espaço entre as paralelas verticais - a analogia foi reforçada e a decodificação é imediata. Já a palavra "árvore" deve passar por um processo que leva do som /árvore/ até a imagem mental do objeto. Essa reconstituição/reconstrução é um processo mais sutil que o anterior, pois trabalha com uma informação mediatizada, sem "pistas" analógicas que orientam uma leitura. A habilidade crescente nesse tipo de decodificação acaba por desvincular o leitor da necessidade das "pistas" analógicas para a produção de semiose. Essa independência significa que o leitor tornou-se capaz de apreender a informação que não é óbvia nem imediata. E o sujeito capaz de trabalhar corretamente com informações mediatizadas é um sujeito que vai além do óbvio - o que é, exatamente, o que se espera de um leitor crítico. Em "O Menino Quadrado" a visão do Universo linguístico incorpora uma relação com o empírico em sua concepção - e o processo de leitura é a metáfora do processo de leitura do mundo.

2) Se a leitura do verbal é mostrada não como uma atividade/habilidade concorrente à leitura do visual, mas como uma atividade/habilidade mais



sofisticada e complexa do que a segunda, temos que procurar o caminho que leva de uma a outra. A primeira exige um certo desenvolvimento dos processos mentais - mais amadurecimento, portanto. Mas a HQ não é um processo visual puro: ela é um híbrido. E eis a explicação para o fascínio com que o livro apresenta a primeira parte (HQ). Ela é a metade do caminho. O leitor da primeira parte do livro já é alfabetizado, embora seja diferente daquele pressuposto no final do livro, e a HQ traz em si as sementes dessa leitura alcançada no final. Eis o porquê de a HQ ser capaz de estabelecer uma relação dialética com o texto verbal, fornecendo ao mesmo tempo semelhanças estruturais com este e dissemelhanças no tocante às habilidades pressupostas em seu leitor quanto à leitura de mundo. E desta forma propomos que se desate o nó formado pel' "O Menino Quadrado".

Concluindo esta dissertação, cabe indagar, à guisa de explicação do título escolhido para ela, como seria essa transição do leitor *nôf* para o crítico: caberá ao profissional tentar sistematizar o processo narrado no livro, criando uma metodologia da formação do leitor? Ou o crescimento do leitor será assistemático, consequência da sua maturidade e do jogo dialético que ele terá com o texto no ato da leitura?

Adiante, ela gerou a polémica levantada por Émile Benveniste, que criticou o modo como S. estruturava as relações entre significante e significado. O real (objeto empírico), implícito no pensamento Saussureano, é nomeado por Benveniste. Na Semiótica, Ogden e Richards e, mais tarde, Peirce, trabalharam com as relações signo/interpretante/objeto numa relação semelhante à que apontamos como adotada pelo ponto de vista d' "O Menino Quadrado". Ficam, para os interessados, as indicações de leitura:

- SAUSSURE, Ferdinand - Curso de Linguística Geral. Trad. Antonio Cheilini, São paulo: Cultrix, 9a. edição.



- BENNOTAS (Conclusão) ture da Signo Linguística IN: Acta

Linguística 1 - ZILBERMANN, Regina & LAJOLO, Marisa - Literatura Infantil Brasileira: História & Histórias. São Paulo: Ática, 1.988, p.11.

2 - (...) But it was the sexual revolution of the 1.960's and 1.970's, the exponential leap in the divorce rate, and the concomitant emergence of the popular psychology movement that bred the new genre of the contemporary "problem novel". These narratives began appearing in the 1.970's with predictable regularity and developed an instant appeal among young readers because of their use of the vernacular and their frank treatment of the subject matter. While they are considered essential for their bibliotherapeutic value, as literature they rarely soar, because they are tethered inextricably to the prescribed formula necessary for helping the child to accept the unacceptable at a time of a family crisis that may also coincide with the throes of his personal passage into puberty and adolescence." HORNER, Catherine Townsend: The Single Parent Family in Children's Books. London: The Scarecrow Press Inc.. Metuchen, N. J., London, 1.988.

3 - A questão da arbitrariedade do signo linguístico foi estabelecida por Saussure no "Curso de Linguística Geral". Adiante, ela gerou a polêmica levantada por Émile Benveniste, que criticou o modo como S. estruturava as relações entre significante e significado. O real (objeto empírico), implícito no pensamento Saussureano, é nomeado por Benveniste. Na Semiótica, Ogden e Richards e, mais tarde, Peirce, trabalharão com as relações signo/interpretante/objeto numa relação semelhante à que apontamos como adotada pelo ponto de vista d' "O Menino Quadrado". Ficam, para os interessados, as indicações de leitura:

- SAUSSURE, Ferdinand - Curso de Linguística Geral. Trad. Antonio Chelini, São paulo: Cultirx, 9a. edição.



- BENVENISTE, Émile - Nature du Signe Linguistique. IN: Acta Linguistica. T. 1. *apud*: LEROY, Maurice - As Grandes Correntes da Linguística Moderna. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1.977.

- OGDEN, C. K. e RICHARDS, I. A. - The Meaning of Meaning. London: Routledge Kegan, 1.923. PIERCE, Charles Sanders. *Apud*: EPSTEIN, Isaac - O Signo. São Paulo: Ática, 1.986.

Família. Trad., Rio de Janeiro: Zahar, 1.981.

- _____ & DUBY, Georges (Coord.) - História da Vida Privada. Trad. Denise Bottmann e Bernardo Joffily, São Paulo: Cia. das Letras, 1.991.

- ARISTÓTELES - Poética. Trad. Porto Alegre: Globo, 1966.

- BARTHES, Roland - O Óbvio e o Obtuso. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1.990.

- _____ - O Prazer do Texto. Trad. J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1.987.

- BETTHELMHEIM, Bruno - Psicanálise dos Contos de Fadas. Trad., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1.978.

- BRANDÃO, Roberto de Oliveira - As Figuras da Linguagem. São Paulo: Ática, 1.989.

- BORBA, Francisco da Silva - Pequeno Vocabulário da Linguística Moderna. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1.976.

- BUBER, Martin - Do Diálogo e do Dialógico. Trad. Marta Ekstein de Souza Queiroz e Regina Weinberg, São Paulo: Perspectiva, 1.982.

- CAGNIM, Antonio Laiz - Os Quadrinhos. São Paulo: Ática, 1.975.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMOVICH, Fanny - O Estranho Mundo que se Mostra às Crianças. São Paulo: Summus, 1.983.
- ANDRADE, Carlos Drummond - Reunião (10 livros de Poesia). Rio de Janeiro: José Olympio, 1.980.
- ARIÉS, Phillipe - História Social da Criança e da Família. Trad., Rio de Janeiro: Zahar, 1.981.
- _____ & DUBY, Georges (Coord.) - História da Vida Privada. Trad. Denise Bottmann e Bernardo Joffily, São Paulo: Cia. das Letras, 1.991.
- ARISTÓTELES - Poética. Trad. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BARTHES, Roland - O Óbvio e o Obtuso. Trad. Léa Novaes Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1.990.
- _____ - O Prazer do Texto. Trad. J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1.987.
- BETTHELHEIM, Bruno - Psicanálise dos Contos de Fadas. Trad., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1.978.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira - As Figuras de Linguagem São Paulo: Ática, 1.989.
- BORBA, Francisco da Silva - Pequeno Vocabulário da Linguística Moderna. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1.976.
- BUBER, Martin - Do Diálogo e do Dialógico. Trad. Marta Ekstein de Souza Queiroz e Regina Weinberg, São Paulo: Perspectiva, 1.982.
- CAGNIM, Antonio Luiz - Os Quadrinhos. São Paulo: Ática, 1.975.



- CIRNE, Moacy - Para Ler Os Quadrinhos. Petrópolis: Vozes, 1975.
- COELHO, Nelly Novaes - A Literatura Infantil. São Paulo: Quíron, Brasília: INL, 1.981.
- _____ - A Literatura Infantil: Teoria, Análise, Didática. São Paulo: Ática, 1.991.
- CUNHA, Maria Antonieta Antunes - Literatura Infantil: Teoria e Prática. São Paulo: Ática, 1.983.
- DORFMAN, Ariel & MATTELART, Armand - Para Ler o Pato Donald. Trad. Álvaro de Moya, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1.980.
- ECO, Umberto - Leitura do Texto Literário (Lector In Fabula). Trad. Atilio Cancian. São Paulo: Perspectiva 1.986.
- _____ - Obra Aberta. Trad. Sebastião Uchoa Leite, São Paulo: Perspectiva, 1.976.
- _____ & BONAZZI, Marisa - Mentiras que Parecem Verdades. Trad. Giacomina Faldini, São Paulo: Summus, 1.986.
- FIORIN, José Luiz - Linguagem e Ideologia. São Paulo: Ática, 1.990.
- _____ - Elementos de Análise do Discurso. São Paulo: Contexto, 1.989.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre - El Espacio Interpsersonal en Los Comics. IN: HELBO, André et alt. - Semiologia de la Representación. Trad. Josep Elias. Barcelona: Gustavo Gili, 1.978.

- LOBATO, Monteiro - Obras Completas - Du Linéaire au Tabulaire.
IN: La Bande Dessinée et son Discours. Paris-Mesnil:
Firmin-Didot, 1.976.
- GOMBRICH, E. H. - Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. Trad. Raul de Sá Barbosa, São Paulo: Martins Fontes, 1.986.
- HORNER, Catherine Townsend - The Single-Parent Family in Children's Books. London: The Scarecrow Press.
Inc. Metuchen N. J. & London, 1.988.
- ISER, Wolfgang - L'Acte de Lecture: théorie de l'effet esthétique. Trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles: Pierre Mardaga, 1.976.
- JAKOBSON, Roman - Linguística e Comunicação. Trad., São Paulo: Cultrix, 1.971.
- JOLLES, André - Formas Simples. Trad., São Paulo: Cultrix, 1.976.
- KHEDÉ, Sonia Salomão - Personagens da Literatura Infanto-Juvenil. São Paulo: Ática, 1.980.
- LAJOLO, Marisa - Usos e Abusos da Literatura na Escola: Bilac e a literatura escolar na República Velha. Rio de Janeiro: Globo, 1.982.
- PRINCE, George & ZILBERMANN, Regina - Literatura Infantil Brasileira: História & Histórias. São Paulo: Ática, 1.988.
- LEROY, Maurice - As Grandes Correntes da Linguística Moderna. Trad. Izidoro Blikstein, José Paulo Paes e Frederico Pessoa de Barros. São Paulo: Cultrix, 1.977.



- LOBATO, Monteiro - Obras Completas. São Paulo: Ed. Lisboa: Brasiliense, 1.977.
- MARNY, Jacques - Sociologia das Histórias aos Quadrinhos. Trad. Maria Fernanda Margarido Correia. Porto: Cia. Editora do Minho, 1.970.
- NOSELLA, Maria de Lourdes - As Belas Mentiras. São Paulo: Moraes, 12o ed.
- PALO, Maria José & OLIVEIRA, Maria Rosa D. - Literatura Infantil: Voz de Criança. São Paulo: Ática, 1.986.
- PERROTI, Edmir - O Texto Sedutor na Literatura Infantil. São Paulo: Ícone, 1.986.
- PIAGET, Jean - A Linguagem e o Pensamento da Criança. Trad. Manuel Campos, São Paulo: Martins Fontes, 1.986.
- PINTO, Ziraldo Alves - O Menino Quadrado. São Paulo: Melhoramentos, 1.989.
- _____ - O Menino Maluquinho. São Paulo: Melhoramentos, 1.980.
- _____ - O Menino Mais Bonito do Mundo. São Paulo: Melhoramentos, 1.983.
- _____ - A Bela Borboleta. São Paulo: Melhoramentos, 1.984.
- PRINCE, Gerald - Narratology: The Form and Functioning of Narrative. Berlin-New York-Amsterdam: Morton, 1.982.
- ROCHA, Everaldo Guimarães - Magia e Capitalismo: Um Estudo Antropológico da Publicidade. São Paulo: Brasiliense, 1.985.



- SARTRE, Jean-Paul - As Palavras. Trad. J. Guinsburg, Lisboa:
Ed. Associados, 1.964.
- SAUSSURE, Ferdinand de - Curso de Linguística Geral.
Trad. Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro
Blikstein, São Paulo: Cultrix, 9o edição.
- SILVA, Ezequiel Theodoro da - De Olhos Abertos: refle-
xões sobre o desenvolvimento da leitura no Brasil.
São Paulo: Ática, 1.991.
- SILVA, Victor Manuel de Aguiar e - Teoria da Literatura.
Coimbra: Almedina, 1.984.
- TOUSSAINT, Bernard - Idéographie et Bande Dessinée.
IN: La Bande Dessinée et son Discours. Paris-Mesnil:
Firmin-Didot, 1.976.
- VYGOTSKY, L. S. - Pensamento e Linguagem. Trad.
Jefferson L. Camargo, São Paulo: Martins Fontes, 1.989.
- ZILBERMANN, Regina - A Literatura Infantil na Escola.
São Paulo: Global, 1.985.
- _____ - Estética da Recepção e história da
Literatura. São Paulo: Ática, 1.989.
- _____ & MAGALHÃES, Lígia Cadematori -
Literatura Infantil: Autoritarismo e Emancipação.
São Paulo: Ática, 1.987.
- _____ & SILVA, Ezequiel Theodoro da
(Org.) - Leitura: Perspectivas Interdisciplinares.
São Paulo: Ática, 1.988.
- GLAWÍNSKI, Michal - Reading, Interpretation, Reception.
In: New Literary History. Number I, vol. XI.

Charlottesville: The University of Virginia,
autumn 1.979.

- MARINHO, Jorge Miguel - (et al); Maira Leila Alves,

Marília Claret Geraes Duran (coordenadores)-

Linguagem & Linguagens - São Paulo: FDE

Diretoria Técnica, 1.993 (Série Idéias, no. 17).

- ROSEMBERG, Fúlvia - O Adulto, a Criança e a Literatura.

Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, 62

(41) pp. 7-15, Jan./Abr. 1.977.

- OLIVEIRA, Ivone Dias Ayres de - Era Uma Vez Muitas

Veze: Contos Tradicionais do Povo Português, de

Teophilo Braga. UNESP: Fac. de Ciências e

Letras, Campus de Assis - SP 1.989.

This research's purposes are pointing and analysing the path of reader's growing in the context of "O Menino Quadrado", a Ziraldo Alves Pinto book. Following this path, that drives us from the naïf to the critical reader, we found certain postures that are polemic's generators: the questioning about the frontiers between "children's" and "adult's" literature; the treatment of the comics as a complex and full of paradoxes phenomenon not just as a mere product of cultural industry; and we establish a parallel with Sartre's book "The Words" ("Les Mots"), where there also is a path of a reader's growing.

ANEXO ENTREVISTAS COM PROFESSORAS DE PORTUGUÊS E

LITERATURA

SOBRE A REAÇÃO DOS ALUNOS COM RELAÇÃO À LEITURA

DE OBRAS DE MONTEIRO LOBATO

E

"O CASO DA BORBOLETA ATÍRIA", DE LÚCIA MACHADO DE

ALMEIDA

Entrevista no. 1: Profª. Maria Abigail de Lima Guimarães

Professora de Português/Inglês (1a. grau)

Escolas: EEPSG "Anchieta" - Pedernópolis

EEPSG "Eduardo Velho Filho" - Piratininga

EEPG "Prof. Torquato Machado" - Baruru

- Bem, "O Caso da Borboleta Atíria" nós podemos considerar uma fábula, não? Agora, as crianças apreciaram muito. Porque todo livro que tem, assim, de um modo geral, um pouco de fantasia - a comunidade das borboletas ... é, é uma fábula. E aborda também a parte científica. A metamorfose ... aquilo tudo interessou muito às crianças, porque tem alguma relação com outra matéria, que é ciências. (...) E a linguagem dela - a Lúcia Machado de Almeida - é uma linguagem simples, bem própria para a criança. Não é bem infantil; é mais infanto-juvenil. (...) Eu dei esse livro na sexta série. (...) De um modo geral, foi muito bem comentado.

(P- E Monteiro Lobato?)

- Bom, Monteiro Lobato eu acho um colosso. (...) Porque ele não só escreveu livros para as crianças, mas ele criou um universo para as

crianças
Principalmente até sexta, só
ficar explorando
nosso).

ENTREVISTAS COM PROFESSORAS DE PORTUGUÊS E
LITERATURA
interessante que quando eu
comento os livros dele, os alunos ficam interessados. (...) (Grifo
nosso).

SOBRE A REAÇÃO DOS ALUNOS COM RELAÇÃO À LEITURA
DE OBRAS DE MONTEIRO LOBATO

E

"O CASO DA BORBOLETA ATÍRIA", DE LÚCIA MACHADO DE
ALMEIDA.

Entrevista no. 1: Profa. Maria Abigail de Lima Guimarães

Professora de Português/Inglês (1o grau)

Escolas: EEPSPG "Anchieta" - Pederneiras

EEPSG "Eduardo Velho Filho" - Piratininga

EEPG "Prof. Torquato Minhoto" - Bauru

- Bem, "O Caso da Borboleta Atíria" nós podemos considerar uma fábula, não? Agora, as crianças apreciaram muito. Porque todo livro que tem, assim, de um modo geral, um pouco de fantasia - a comunidade das borboletas ... é, é uma fábula. E aborda também a parte científica. A metamorfose ... aquilo tudo interessou muito às crianças, porque tem alguma relação com outra matéria, que é ciências. (...) E a linguagem dela - a Lúcia Machado de Almeida - é uma linguagem simples, bem própria para a criança. Não é bem infantil; é mais infanto-juvenil. (...) Eu dei esse livro na sexta série. (...) De um modo geral, foi muito bem comentado.

(P- E Monteiro Lobato?)

- Bom, Monteiro Lobato eu acho um colosso. (...) Porque ele não só escreveu livros para as crianças, mas ele criou um universo para as

crianças. (...) Todos os livros de português tem textos de Monteiro Lobato. Principalmente até sexta, sétima série. (...) É interessante que quando eu abordo um texto de Monteiro Lobato tem margem para muitas aulas, você ficar explorando esse texto, inclusive na parte de neologismos. (...) (Grifo nosso).

Sempre, quando eu dava os livros do Lobato, eu dava a biografia - dava não, mandava pesquisar. Certos fatos que eu achava importantes (ele foi preso no Estado Novo) eu fazia questão de comentar. Não é que eu forçasse a minha opinião sobre o aluno, mas é preciso estimular. (...)

As crianças se deliciam com a Emília, que representa a criança na fase dos "porquês"- sete anos. Elas adoram as perguntas, as atitudes da Emília. Já o Visconde de Sabugosa elas representam como um professor (...) é aquela figura austera.

Entrevista no. 2 : Profa: Ana Maria Maia Claro

Coordenadora e Professora de Português

Profa. Maria Paula Moura Pini

Professora de Português

Escola: Colégio São José, Bauru.

(P- As senhoras já trabalharam com livros de Monteiro Lobato?)

AM- Já.

(P- Em que série?)

AM- De primeira a quarta série.

MP- Alguma coisa na quinta série, também.

(P- Como foi a recepção dos textos? As crianças gostaram?)

AM- Gostaram! A maioria tem a coleção em casa. Não chegaram a ler toda, mas lembravam bem.

MP- Em geral, as crianças reclamam um pouco de ter que ler qualquer coisa a mais. Estão acostumadas com TV, tem mil e uma atividades, elas tem um pouco de preguiça de ler.

AM- Alguns pais - uns poucos - reclamaram que a gente estava usando clássicos (*sic*) em vez de autores modernos. Mas a maioria gostou.

(P- A maioria dos pais ou das crianças?)

AM- Os dois. A maioria dos pais já leu Monteiro Lobato na infância e gostou. Eles acham um incentivo para os filhos.

(P- Houve alguma reclamação por parte das crianças?)

MP- Não, elas adoram. É claro que a gente não dá o texto direto para elas: a gente dá umas aulas de preparação, introdução. Damos o vocabulário...

AM- É, a gente trabalha o vocabulário.

(P- Por que?)

AM- Pra não haver problemas.

(P- E "O Caso da Borboleta Atíria"? Já trabalharam?)

MP- Não.

AM- Alguns anos atrás, no Prevê. Foi um sucesso, super-elogiado. Ele é muito criativo. As crianças achavam divertido, elas diziam que ele passa informações de uma forma divertida, gostosa.

MP- Eu me lembro que eu li "Atíria" há muitos anos. Eu fiquei meio impressionada por causa da borboleta que virava de cabeça para baixo. Era meio misterioso.



AM- Uma vez, uma mãe, uma senhora muito culta, veio me dizer que nós dávamos literatura descartável para as crianças. Eu nem quis argumentar: se você dá Machado de Assis para as crianças, elas detestam. Mesmo "Alice no País das Maravilhas", elas me perguntavam se não tinha um livro mais chato. Mas você tem que procurar agradar todo mundo. (...) A gente dá pelo menos um clássico por semestre.

(P- Algum comentário quanto ao vocabulário de "Atíria"?)

AM- Ele é simples, bem fácil de ler. As crianças adoram.

ERRATA

À Pag. 1	le 2º	Onde se lia...	Letra-cs
05		Especificidade	Espt - Esclade
07	08	abordagem, aconteceria	abordagem aconteceria
08	12	distância física	distância geográfica
08	13	objetivos	objetivos
18	13	produção Ziraldoiana	produção Ziraldoiana
22	14	no mínimo	no mínimo
24	04	realidade a	realidade da
26	24	formais e estilísticas	formais e estilísticas
27	11	ele fez a)	ele a) fez
29	08	1º grau	1º grau
32	07	Lajolo, Maria	LAJOLO, Maria
34	09	apêndice II ao	apêndice no

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - FAAC

Curso de Pós-Graduação em "Projeto, Arte e Sociedade"

Área de Concentração: Comunicação

Sub-área: Poéticas visuais

Nível: Mestrado

Candidato: Marisa Corrêa Silva

Orientador: Profa. Dra. Nelyse Aparecida Melro Salzedas

"O MENINO QUADRADRINHO" Para um Leitor Nada Quadrado

ERRATA

à Pag.	Linha nº	Onde se lia...	Leia-se
05	23	Especificidade	Especificidade
07	08	abordagem, acontecerá	abordagem acontecerá
08	12	distância física	distância geográfica
08	15	objeivos	objetivos
18	13	reprodução Ziraldiana	produção Ziraldiana
22	14	no mínino	no mínimo
24	04	realidade a	realidade da
26	24	formais e estilístico	formais e estilísticos
27	11	ele faz a)	ele a) faz
29	08	1o grau	1º grau
32	07	Lajolo, Marisa	LAJOLO, Marisa
34	09	apêndice II no	apêndice no



39	01	Desta forma, a gradação	A gradação
40	14	desamarrado	desamarrados
45	13	noir	<i>noir</i>
53	22	etc. e etc."	etc. e etc.
53	24	pra ele: (...)	pra ele (...)"
57	20	deles á o	deles é o
58	19	desapercebidos	despercebidos
58	20	desapercebido	despercebido
66	09	específica	cuidadosa
67	17	fotograma	fotogramas
68	20	saussureanos	Saussureanos
68	24	saussureana	Saussureana
78	14	<i>naive</i>	<i>nãive</i>
78	19	ziraldiano	Ziraldiano
78	21	ziraldiana	Ziraldiana
84	19	disfórico o	disfórico, o
85	12	Recepção, duas	Recepção, as duas
92	09	dessemelhantes	dissemelhantes
96	24	na s páginas	nas páginas
99	01	acusado	causado
103	24	Cerventes	Cervantes
109	27	Cultirx	Cultrix
110	01	Linguistiqye	Linguistique
119	11	lo grau	1º grau

