

CAPUCHINHO VERMELHO, DE CHARLES PERRAULT, E *MÔNICA: A DE VESTIDINHO VERMELHO*, DE MAURICIO DE SOUSA: DOIS ESTILOS, DUAS LINGUAGENS E A EXPRESSÃO CONTEMPORÂNEA DO CONTO DE FADAS

Rita de Cássia Silva Dionísio¹²⁰

RESUMO: O espaço textual é múltiplo: apresenta-se como uma conexão de convergências e cruzamentos de outros textos; os livros (textos) são sempre escritos sob um pouco de influência, “assombrados pelo plágio”. Como os sonhos – afirma Michel Schneider – eles não nos pertencem de todo; ao contrário, são sempre “povoados de presenças à nossa revelia e murmurejantes de palavras de empréstimos”. Schneider postula que, de acordo com uma teoria eminentemente moderna, “que anuncia de uma só vez a teoria da intertextualidade”, os livros são inventados por homens, e não por um homem. Cria-se, sempre, a partir do que já existe. A criação completa de alguma coisa seria impossível (*Ladrões de palavras*, 1990, p. 147). Nessa perspectiva das (re)criações, este trabalho tem por objetivo demonstrar as intersecções dos discursos de Charles Perrault – “Capuchinho Vermelho” (1697) – e de Mauricio de Sousa – “Mônica: a de vestidinho vermelho” (2003) – de forma a apontar como a re-apresentação do discurso literário emerge, na arte em quadrinhos, como uma voz que propicia a construção de novos sentidos. Fundamentando-nos no conceito de intertextualidade, e mais especialmente no de transtextualidade elaborado por Gérard Genette, procuraremos estabelecer relações entre o texto e a História em Quadrinhos (HQ), em seus respectivos sistemas semióticos: a partir das práticas e situações contextuais do conto, voltar-nos-emos para as práticas discursivas da HQ, na tentativa de pontuar os marcadores que indiquem as relações transtextuais e intersistêmicas entre as narrativas.

Palavras-chave: Charles Perrault. Mauricio de Sousa. Conto de fadas. História em quadrinhos. Transtextualidade.

“[...] a ilustração dos poderes da literatura de engendrar o novo a golpes de repetição: sempre a mesma história, contada uma vez mais, toda nova.”

Michel Schneider, In: *Ladrões de palavras*

¹²⁰ Rita de Cássia Silva Dionísio. Doutora em Literatura. Professora da Universidade Estadual de Montes Claros-Unimontes, Montes Claros-MG. (As teorias sobre as relações entre os textos aqui apresentadas integram a tese de doutorado da autora sobre Modesto Carone e Franz Kafka, defendida em 2011, na Universidade de Brasília.) A participação neste evento contou com recursos do Projeto de Pesquisa Científica e Tecnológica DEG - Demanda Endogovernamental nº 114/10/FAPEMIG. cassiadionisio@hotmail.com

As diferentes teorias da literatura, principalmente ao longo do século XX, impõem uma ideia fundamental para a análise e a investigação do texto literário: o texto é sempre, de forma evidente ou velada, atravessado por uma infinidade de referências que o precedem, ou seja, o discurso literário é essencialmente dialógico e polifônico.

Michel Schneider, em *Ladrões de palavras*, postula que, de acordo com uma teoria eminentemente moderna, “que anuncia de uma só vez a teoria da intertextualidade” e de um projeto borgesiano do livro único e sem autor, os livros são inventados por homens, e não por um homem. Cada homem, chegada a sua vez, acrescenta algumas parcelas àquilo já criado, e depois morre. Cria-se, sempre, a partir do que já existe. A criação completa de alguma coisa seria impossível (SCHNEIDER, 1990, p. 147).

A pesquisadora Tânia Franco Carvalhal, em seu livro *Literatura Comparada*, texto em que reconstrói a trajetória dos estudos comparativistas desde o seu surgimento no século XIX, examina, entre outros aspectos, a contribuição da teoria literária e dos estudos culturais para elementos fundamentais da análise comparativa e, para a autora, a partir da segunda metade do século XX:

As reflexões sobre a natureza e o funcionamento dos textos, sobre as funções que exercem no sistema que integram e sobre as relações que a literatura mantém com outros sistemas semióticos (legado formalista que os estruturalistas do Círculo de Praga se encarregaram de levar adiante) abriram caminho para a reformulação de alguns conceitos básicos da literatura comparada tradicional. (CARVALHAL, 2006, p. 45.)

Para Carvalhal, entre outras contribuições no sentido de se revisar os conceitos fundamentais da Literatura Comparada tradicional, podem-se citar a compreensão da evolução literária, a função estética, o dialogismo no discurso literário e a arte como fato semiológico.

Nesta perspectiva – de se compreender a obra de arte como parte de um grande sistema de relações – é que propomos uma leitura comparativista dos textos “Capuchinho Vermelho”, de Charles Perrault, e “Mônica: a de vestidinho vermelho”, de Mauricio de Sousa.

“Capuchinho Vermelho”¹²¹, escrito por Perrault em 1697, na França, inicia-se da seguinte maneira: “Havia, numa cidadezinha, uma menina que todos achavam muito bonita. A mãe era doida por ela e a avó mais ainda.”¹²² Essas palavras, nesse tom, evocam as narrativas orais – em que se condensam os poderes do narrador de que nos fala Benjamin (1994) – e agenciam todas as expectativas possíveis para a escuta de uma história infantil. O texto narra a experiência de uma meninazinha que, obedecendo à mãe, leva à avó doente algumas guloseimas (torta e manteiga). A menina, ao passar pela floresta, encontra-se com o lobo, o qual tem vontade de comê-la, mas, por causa da presença de alguns lenhadores por ali, não o faz. Mas o lobo articula um diálogo com a menina:

- Eu vou ver minha avó e levar para ela uma torta e um potezinho de manteiga que minha mãe está mandando.
- Ela mora muito longe? – perguntou o Lobo.
- Oh! sim, – respondeu Chapeuzinho [Capuchinho] Vermelho. – É pra lá daquele moinho que você está vendo bem lá embaixo. É a primeira casa da cidadezinha.
- Pois bem, – disse o Lobo, – eu também quero ir ver sua avó. Eu vou por este caminho daqui e você vai por aquele de lá. Vamos ver quem chega primeiro.

O lobo, chegando à casa da avó, após devorá-la, espera por Capuchinho na cama, sem nem mesmo se disfarçar. Com a chegada da menina pouco tempo depois – a qual surpreende o lobo na cama da avó – a narrativa encaminha-se para o seu ponto máximo:

- Minha avó, como você tem braços grandes!
- É pra te abraçar melhor, minha filha.
- Minha avó, como você tem pernas grandes!
- É pra correr melhor, minha menina.
- Minha avó, como você tem orelhas grandes!
- É pra escutar melhor, minha menina.
- Minha avó, como você tem olhos grandes!
- É pra ver melhor minha menina.
- Minha avó, como você tem dentes grandes!
- É pra te comer.

¹²¹ Apesar de mais conhecida como “Chapeuzinho Vermelho” (título dado pelos Irmãos Grimm), optamos pelo título dado por Perrault à narrativa em 1697, época em que teria começado a história desse conto: “Capuchinho Vermelho”.

¹²² Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=2056&cat=Infantil>>. Acesso em: 31 de março de 2011.

Após essa conversa, o narrador apenas nos informa que, sem demoras, o lobo saltou para cima da menina, devorando-a. Conforme Bruno Bettelheim, em seu livro *A psicanálise dos contos de fadas* (2007), o relato original de Perrault continua, com um pequeno poema expondo a moral a ser extraída da história: boas meninas não devem dar ouvidos a qualquer tipo de pessoa (BETTELHEIM, 2007, p. 234-235). Aliás, para Bettelheim, a história perde muito de seu atrativo ao apresentar uma lição de moral e por ser tão óbvio por trazer um lobo que não é um animal feroz, mas uma metáfora, deixando pouco à imaginação do ouvinte.

Como narrativa breve, este conto de Perrault apresenta-se em forma de gênero em prosa, pequena extensão, evidenciando os eventos em discurso indireto livre e discurso direto. Nota-se que a estratégia do discurso direto aproxima a narrativa do público infantil – seu alvo preferencial.

“Mônica: a de vestidinho vermelho”, de Maurício de Sousa, publicado em *Mônica: fábulas* (2003), trata-se de um outro texto, em um outro suporte midiático: os quadrinhos. Já no primeiro quadro, surge a mãe da Mônica gritando com ela – que se encontra do lado de fora de casa – para que vá à casa de uma senhora chamada Gumercinda buscar uma encomenda – conforme se verifica na Fig. 1:



FIGURA 1

Fonte: SOUSA, 2003.¹²³

¹²³ Observação: o livro de Maurício de Sousa não possui páginas numeradas.

Sem mesmo se inteirar de que encomenda se tratava, a menina sai, de vestidinho vermelho, em disparada corrida na direção da casa indicada. Ao passar pelo bosque, é seguida por alguém, que ela imagina ser o Cebolinha – mas era o lobo. O lobo apresenta-se como o “Sr. Lambão”, e lhe pergunta se por acaso ela não teria esquecido algo para trás, como “o” chapeuzinho, ou “a” cestinha de lanches. Nesse ponto, a narrativa apresenta-se de forma bastante interessante, pois o Lambão age como alguém que tem conhecimento do “era uma vez” dos contos de fada, em especial, da história da Capuchinho Vermelho – aliás, considerada, pela pesquisadora Ana Maria Clarck Peres, da UFMG, um dos contos de fada mais lidos e traduzidos do mundo (PERES, 1999).

Em Mauricio de Sousa, como aspectos que determinam a discursividade desse texto, encontramos as marcas linguísticas, a oralidade, a supressão de sílabas e letras. Note-se que a arte sequencial, neste texto, além da menina Mônica, traz um lobo que, ao contrário do que o seu nome poderia representar (Sr. Lambão), trata-se de um “lobinho”, com figurações de um lobo ainda filhote – apesar de caracterizar-se como esperto, astuto – como se pode notar na Fig. 2:



FIGURA 2
Fonte: SOUSA, 2003.

Mas a Mônica (diferentemente da menina do antigo conto de Perrault que nem mesmo nome tem) desconhece o conto, é ingênua sobre qual seria a intenção do lobo. O efeito desses dados apresentados pelo autor dos quadrinhos é o humor e a surpresa, pois, imaginem, uma menina do século XX que nunca ouvira falar da Chapeuzinho [ou

Capuchinho] Vermelho! Isso é, também, o desencadeador do desenvolvimento da história: não conhecendo as tramas e astúcias do lobo, a Mônica seria mais facilmente enganada:

- _ Deixa pra lá! Acho melhor você ir andando! (Fala o lobo.)
- _ Tadinho! Deve ter me confundido com outra pessoa! (Pensa a Mônica.)
- _ Eh, eh! Mais uma pra minha lista. (Grita o lobo.)

O lobo acompanha a Mônica até a casa da dona Gumercinda e diz que irá esperá-la na porta. A menina lhe pergunta por que motivo, ao que ele responde que é para lhe fazer companhia na volta para casa, pois o bosque “é muito perigoso!” Mônica admira-se com a preocupação do lobo, entra e, algum tempo depois, sai da casa carregando um pacote. O lobo tenta tirar-lhe a encomenda e ela lhe diz, aos gritos: “Epa! Tire esses olhos da encomenda da minha mãe!” E, em outro quadro, continua: “Aliás, por que você tem esses olhos tão grandes?”

Após uma discussão, o lobo consegue tomar-lhe a encomenda e foge. Já finalizando a narrativa, aparece a Mônica, desolada, explicando para a sua mãe o que ocorrera. A mãe lhe diz que não deve se preocupar, pois a encomenda não era tão importante – tratava-se de um quilo de fermento para os bolos que faria. No quadro final, aparece o lobo, no bosque, com a barriga enorme por causa do fermento que ingerira – conforme a Fig. 3:

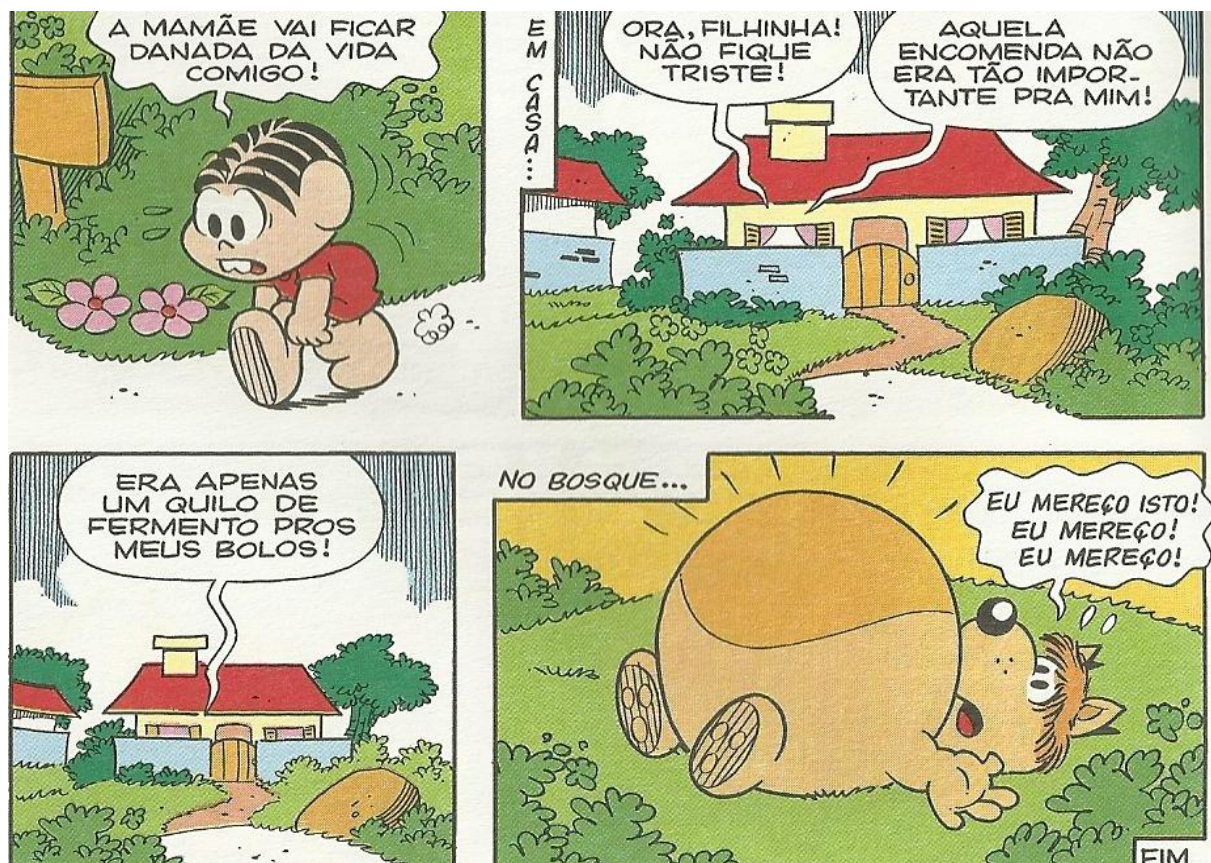


FIGURA 3
Fonte: SOUSA, 2003.

Vejamos que o texto de Mauricio de Sousa apropria-se de diversos elementos do texto de Perrault – no entanto, além da utilização de um suporte diferenciado, articula os aspectos na construção de outros sentidos para a narrativa. Permanecem a mãe, o lobo, a menina, o bosque, o diálogo sobre o tamanho dos olhos. Faltam ao texto em quadrinhos: o chapuzinho vermelho e o cesto com doces e manteiga (que são apenas referidos), a vovó, os caçadores. Mas tudo isso participa da elaboração de um novo texto, um conto de fadas contemporâneo.

Julia Kristeva, em *Introdução à semanálise* (1974), expõe que os estudos de Mikhail Bakhtin sobre o dialogismo representam um dos acontecimentos mais marcantes e uma das mais poderosas tentativas de avanço do Formalismo Russo. Para Kristeva, Bakhtin é um dos primeiros escritores a substituir a *découpage* estatística dos textos por um modelo no qual a estrutura literária não é, mas onde ela *se elabora* em relação a uma *outra* estrutura. Esta dinamização do estruturalismo só era possível a partir de uma concepção,

segundo a qual a “palavra literária” não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento* de *superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior (KRISTEVA, 1974, p. 62).

Kristeva afirma que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária a ideia de que todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto. Segundo a autora, ao mesmo tempo em que insiste sobre a diferença entre as relações dialógicas e as relações propriamente linguísticas, Bakhtin esclarece que as relações sobre as quais se estrutura a narrativa são possíveis porque o dialogismo é inerente à própria linguagem. Sem explicar em que consiste este duplo aspecto da língua, Bakhtin sublinha, no entanto, que “o diálogo é a única esfera possível da vida da linguagem”.

Na década de 1960, Julia Kristeva elaborou a noção de “intertextualidade”, termo que designaria o processo de produtividade do texto literário, a partir da ideia bakhtiniana de que todo texto absorve e transforma um outro texto. Nesse sentido, o processo da escrita seria, então, resultante também do processo de leitura de um *corpus* literário anterior – o que possibilita afirmar que um texto é, portanto, absorção e réplica de outro texto – ou de vários outros. A intertextualidade, que consiste na criação de textos a partir do reaproveitamento de outros, orais ou escritos, provocando um diálogo entre esses diferentes textos, é um procedimento corrente na literatura contemporânea – afirma a autora.

Este conceito de intertextualidade, que interessa aos estudos semióticos em geral, tornou-se fundamental para a compreensão e recepção da arte – em particular, da literatura. Como se percebe, o século passado desenvolveu a consciência de que, sendo a linguagem essencialmente dialógica, o sentido repousa na interlocução – não em palavras ou em pessoas em particular. Assim, o conceito de intertextualidade parece imprescindível à leitura comparativista da narrativa de Chales Perrault (1697) em correlação com os quadrinhos de Mauricio de Sousa (2003), na medida em que oferece subsídios teóricos e analíticos que possibilitam a verificação de aspectos que aproximam os textos desses dois autores – como apresentado anteriormente.

Gérard Genette, considerado um dos mais importantes pensadores da contemporaneidade, autor de importantes trabalhos sobre narrativas, construiu a sua própria abordagem poética a partir da essência do estruturalismo e tem sido um dos responsáveis pela reintrodução do vocabulário em uma retórica crítica literária, como, por exemplo, dos termos “tropo” e “metonímia”. Em *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), Gérard Genette assegura que o objeto da poética não seria o texto, considerado na sua singularidade, mas o arquiteito, ou a arquiteitualidade do texto, isto é, o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular. Mais amplamente, pode-se dizer que este objeto seria a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, definida pelo autor como “tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrete, avec d’autres textes”¹²⁴ (GENETTE, 1982, p. 7).

Como um tipo de transtextualidade elaborado por Genette, a *hipertextualidade* é entendida como toda relação que une um texto B (que chama *hipertexto*) a um texto anterior A (que chama *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário:

C’est donc lui que je rebaptise désormais hypertextualité. J’entends par là toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai sùr, hipotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire. Comme on le voit à la métaphore se greffe et à la détermination négative, cette définition est toute provisoire. Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré (je renonce á chercher, pour un usage aussi transitoire, un préfixe qui subsumerait à la fois l’*hyper-* et le *méta-*) ou texte dérivé d’une autre texte préexistant¹²⁵. (GENETTE, 1982, p. 13.)

Nota-se, no texto de Genette, que a metáfora criada pela expressão francesa “se greffe”, em português, pode ser traduzida também como “introduz-se”, “enxerta-se”. Ora, nesse sentido, a expressão aproxima-se, por exemplo, da imagem de uma roseira enxertada

¹²⁴ Tudo aquilo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos. (Tradução Edeluíta Almeida.)

¹²⁵ Então, é isso que eu rebatizo, a partir de agora, como hipertextualidade. Entendo, nisso, toda relação unindo um texto B (que chamarei de hipertexto) a um texto anterior A (que chamarei de hipotexto), ao qual ele se prende, de forma que não é aquela do comentário. Como se vê, pela metáfora se prende e pela determinação negativa, esta definição é provisória. Para vermos de outra maneira, coloquemos uma noção geral de texto de segundo grau (eu renuncio à procura, para um uso tão transitório, de um prefixo que seja ao mesmo tempo hiper- e meta-) ou texto derivado de outro texto preexistente. (Tradução Edeluíta Almeida.)

em outra: o que delas brotar não será nem uma nem outra; será a mistura das duas. Assinala-se que, para Genette, esta derivação de texto de segundo grau – ou de segunda mão – pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto “fala” de um texto. Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que o autor qualifica – segundo ele, provisoriamente ainda – de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. Nas palavras do autor:

Cette dérivation peut être soit de l'ordre, descriptif et intellectuel, ou un métatexte [...] “parle” d'un texte. Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer¹²⁶. (GENETTE, 1982, p. 13.)

O hipertexto seria mais frequentemente considerado como uma obra “propriamente literária” do que o metatexto – pelo simples fato, entre outros, de que, geralmente derivado de uma obra de ficção (narrativa ou dramática), ele permanece obra de ficção, e, como tal, aos olhos do público entra, por assim dizer, automaticamente no campo da literatura.

O autor considera que as práticas hipertextuais podem ser: a) no que diz respeito à relação de transformação: paródia, travestimento, transposição; b) no que diz respeito à imitação: pastiche, charge, forjação; c) no que diz respeito ao regime lúdico: paródia ou pastiche; d) como regime satírico: travestimento ou charge; e) como regime sério: transposição ou forjação.

Para Genette, a paródia pode se resumir a uma modificação pontual, às vezes mínima, ou redutível a um princípio mecânico, como o lipograma ou a translação lexical. Nessa perspectiva, o texto de Mauricio de Sousa configura-se como uma paródia, no que

¹²⁶ Esta derivação pode ser descritiva, intelectual, ou seja, um metatexto [...] “fala” de um texto. Pode ser de outro tipo, de forma que B não faça referência a A, mas que não poderia existir como tal sem A, disso resulta o termo de uma operação à qual chamarei [...] de transformação, e que por conseguinte, ele evoca mais ou menos claramente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. (Tradução Edelzuíta Almeida.)

diz respeito à relação de transformação, posto que promove uma ruptura dos aspectos semânticos apresentados no texto de Perrault.

Ainda no sentido dos ecos de um texto em outro, notável também é o ensaio “Ressonâncias”, de Antonio Candido, em que o autor discute a impregnação entre as escrituras. Candido inicia suas reflexões afirmando que a fertilização entre os textos literários é e sempre foi um dos meios mais correntes de composição, havendo épocas – como no Classicismo nas literaturas ocidentais modernas – em que o autor deixava clara a sua dívida e praticava a imitação como quem procurava fundamento e nobreza para o que escrevia. Ser parecido ou reproduzir era condição de dignidade literária e, por essa razão, todos queriam ser ou parecer derivados (CANDIDO, 2004).

Michel Schneider, em seu livro anteriormente referido, no fragmento intitulado “Metáforas do repetir” (1990, p. 107-111), apresenta algumas metáforas de que se valeram diversos escritores quando confrontados com o “já dito e com o dizer que tudo já foi dito”. Entre outras imagens, o autor cita: a) a abelha e o mel: a abelha faz seu mel das flores que encontra; b) a árvore e o enxerto: no sentido próprio ou figurado de que nossas opiniões se obstinam umas às outras; c) o mosaico: o remendo ou a costura composta de diferentes tecidos para a montagem de roupas superpostas. Todas essas representações estampam os recursos variados de se compor a partir de um texto preexistente, como demonstram as reflexões propostas neste nosso artigo: do hipotexto de Perrault para o hipertexto de Mauricio de Sousa, a retomada da tradição para, confirmando-a, promover a sua ruptura e elaborar um mosaico contemporâneo com novos sentidos e desdobramentos.

As ponderações teóricas expostas – especialmente o conceito de hipertextualidade, de Genette – fundamentam o argumento de que a narrativa “Mônica: a de vestidinho vermelho”, de Maurício de Sousa, pode se configurar como um tipo de “littérature au second degré”¹²⁷: não poderia existir da forma que existe sem a relação que estabelece com o conto “Capuchinho Vermelho” do escritor francês Charles Perrault, posto que é resultado da transformação paródica deste texto-fonte.

¹²⁷ É importante lembrar que, na teoria elaborada por Gérard Genette, não pesa sobre a expressão “second degré” o valor pejorativo de literatura menor. Trata-se, apenas, de identificar aspectos e fenômenos que possibilitam a aproximação entre textos, permitindo aproximar os seus recursos estéticos e literários, de forma que se possa afirmar que um texto B não poderia existir *como existe* sem um texto A. (Grifo da autora.)

Assim, a referência a essas teorias sobre a intertextualidade e a transtextualidade nos permite afirmar que os quadrinhos de Mauricio de Sousa, como uma reescrita do texto de Perrault, exemplificam as múltiplas possibilidades semiológicas da retomada de outros textos como forma de expressão contemporânea dos contos de fadas.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter (1994). O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense (Obras escolhidas V. 1).

BETTELHEIM, Bruno (2007). *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo. Paz e terra.

CANDIDO, Antonio (2004). Ressonâncias. In: *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.

CARVALHAL, Tânia Franco (2004). *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.

KRISTEVA, Julia (1974). *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva.

PERES, Ana Maria Clark (1999). *O infantil na literatura: uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Miguilim/FALE-UFMG.

PERROULT, Charles (1697). Capuchinho Vermelho. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=2056&cat=Infantil>>. Acesso em: 31 de março de 2011.

SCHNEIDER, Michel (1990). *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP.

SOUSA, Mauricio de (2003). *Mônica: fábulas*. Coleção um tema só. São Paulo. Globo.