



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - UFBA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

SUELI FONTES DE ARAÚJO

**DA LITERATURA INFANTIL DE ROY BEROCAY AOS
QUADRINHOS DE DANIEL SOULIER: uma tradução alegórica
do Uruguai pós-ditatorial.**

Salvador
2014

SUELI FONTES DE ARAÚJO

**DA LITERATURA INFANTIL DE ROY BEROCAY AOS
QUADRINHOS DE DANIEL SOULIER: uma tradução alegórica
do Uruguai pós-ditatorial.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Denise Carrascosa França
Co-orientador: Prof. Dr. Jorge Hernán Yerro

Salvador
2014

SUELI FONTES DE ARAÚJO

**DA LITERATURA INFANTIL DE ROY BEROCAY AOS
QUADRINHOS DE DANIEL SOULIER: uma tradução alegórica
do Uruguai pós-ditatorial.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovado em 3 de outubro de 2014

Banca Examinadora

Profa. Dra. Denise Carrascosa França / UFBA
Orientadora

Prof. Dr. Jorge Hernán Yerro / UFBA
Co-orientador

Profa. Dra. Elisabeth Ramos / UFBA
Membro Interno

Prof. Dr. Paulo Eduardo Ramos / Unifesp
Membro Externo

À minha mãe, meu TUDO.

AGRADECIMENTOS

E um novo fechamento de ciclos se aproxima. Durante as inúmeras decolagens e aterrissagens deste período, muitos dos acontecimentos que o permearam não foram fáceis. Porém, para chegar a este ponto, muito mais do que a minha dedicação pessoal, foi importante a presença – real ou virtual – e o apoio de muitas pessoas. Sem elas, as inúmeras turbulências poderiam ter sido suficientes para derrubar o “avião”. Então, o mínimo que se pode fazer é exprimir os meus sinceros agradecimentos aos companheiros dessa viagem. Assim, agradeço...

A Deus e aos espíritos amigos por me proporcionarem mais esta fase de crescimento e evolução espiritual

Aos meus pais por serem o meu texto de partida intraduzível, em especial à minha mãe, que após a partida do meu pai para o plano espiritual, traduziu seu amor ao fazer o papel de pai, mãe, amiga, irmã, conselheira, patrocinadora, guia, incentivadora e exemplo.

À “vovó” (Sônia) por ter sido presença essencial em nossas vidas.

Aos meus irmãos por todos os momentos bons e ruins, e em especial à minha irmã por sua torcida e incentivos constantes.

À minha família que longe ou perto, alegre ou triste, calmamente ou impulsivamente, me apoiou, me incentivou e me deu forças para subir mais uns degraus dessa grande escada de desafios e conquistas.

Aos pequenos anjos iluminadores da minha vida: Luiza, Cauê, Cauã e Júlia.

Aos meus amigos Adriana Rodrigues, Cleisiane Miranda, Nereida Lopes, Neide Marques, Andrea Rodrigues, Caroline Costa, Carolina Dias, Eliane Rocha, Débora Brito, Haline Alves, Juan Facundo, Luciana Mariano, Renilce Barbosa e Susi Rosas.

Aos colegas de graduação e de curso que foram figuras importantes nos momentos de troca de conhecimentos, de pânico, de gargalhadas nos corredores, de compartilhamento de angústias, de incentivos constantes, de sessões de aconselhamentos “facebookianos”, em especial, à Cláudio, Maísa, Bruno Oliveira, Vilma Leahy, Bruna, Áurea, Carina, Samylle, Luana, Ivanete, Michel, André, Diandra, Marielson, Alana, Lilian e Bruno Santos .

À comunidade faconiana, e, em especial, ao meu ex-chefe, Fábio Sadao e ao atual Leonardo Costa pelo apoio durante o período da coleta de campo.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional de Uruguay pela eficiência e disposição em me ajudar.

Às professoras Livia Natália, Alvanita Almeida, Márcia Paraquett, Florentina Silva e Eliana Franco, pelos momentos de ensinamentos, compreensão e compartilhamentos.

Ao queridíssimo amigo Roy Berocay pela ajuda incomensurável, pela disponibilidade, gentileza e incentivo desde o primeiro contato estabelecido.

À Daniel Soulier pela ajuda e disponibilidade para esclarecimentos de dúvidas.

À Mário Benedetti, por ter sido o elo que me levou a encontrar um tal vendedor em uma tal loja de Montevideú para que ele me “apresentasse” à Roy Berocay.

Aos professores Elisabeth Ramos e Paulo Ramos por terem aceitado participar da banca de avaliação.

À minha família “endiablada” que transformou os longos dias frios de pesquisa em um período lindo e quente. Em especial agradeço à Flor García, Agus Pittaluga, Santiago Silvera, Ricardo Ribero, Pablo González, Ernesto Torres, Fernando de León, Maxi Pérez, Sandra Bravo, Jorge Pérez, Andrés Silvera, Cristhians Aguirre, Gabriel Portentier, Clau López, Andrea Batalla, Katerine Poveda, Paola Cecheles, Alejandro Barbeito, Gladys. E aos meus pimpolhos Ema Pittaluga e Mateo Pittaluga.

E por último, e não menos importante, agradeço aos meus queridíssimos Denise Carrascosa e Hernán Yerro. À Deni por ter aceitado me orientar sem ter uma única referência sobre a minha pessoa, por ter me jogado no labirinto, depositado a confiança de que eu poderia matar o minotauro e ter sempre deixado o fio para que eu pudesse ser resgatada em momentos em que a saída parecia ser impossível, por ser sempre paciente, ética e um exemplo a ser seguido. À Hernán pelo incentivo, pelas correções em momentos de desespero, pelo bom humor de sempre, pelo oferecimento em me orientar ainda que inicialmente de forma extra-oficial e por acreditar em mim.

Enfim, agradeço à todos que colaboraram, de maneira direta ou indireta, para que esse meu “processo tradutório” fosse possível. Meu muito obrigada!

RESUMO

Este trabalho, proposto no campo de Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica, pretende analisar os mecanismos estéticos e éticos pelos quais foi quadrinizada uma série de contos da Literatura Infantil/Juvenil uruguaia(doravante chamada LIJ) . Entendendo-se a quadrinização como uma das formas possíveis de tradução, a pesquisa refletiu sobre um processo em que a construção de um nome de autor invisibiliza a assinatura do seu tradutor, bem como sobre a maneira como os produtores das obras que aqui serão analisadas traduzem alegoricamente o Uruguai pós-ditadura militar. Esta pesquisa tem como *corpus* os contos escritos por Roy Berocay e quadrinizados por Daniel Soulier: *Ruperto contra el monstruo de Hierro*; *Ruperto Diet*; *Ruperto y el extraterrestre*; *Ruperto y la caja misteriosa*; *El primer sapo espacial*; *El gran pescado azul*; *Una cuestión de tamaño* e *Ruperto de terror*. A análise dos textos, dos pontos de vista da teoria literária e da teoria de quadrinização, aliada aos seus contextos histórico-sociais de produção demonstrou que, mais que uma literatura de entretenimento, a LIJ é também crítica e capaz de traduzir, não só a narrativa de um indivíduo, mas a memória política de um país. Compreender as mudanças histórica recentes do Uruguai permitiu-me ler as alegorias usadas pelos autores para fazer críticas sociais, políticas, econômicas, bem como para perceber o personagem sapo Ruperto como a principal figura alegórica utilizada pelos artistas como dispositivo de suplementação das marcas traumáticas do período ditatorial. Do ponto de vista teórico, houve um exercício de pensamento interdisciplinar, na medida em que este trabalho foi construído colocando em diálogo conceitos dos campos da teoria de literatura e da teoria de quadrinização articuladamente à problemática contemporânea do campo da tradução. Consequentemente, problematizo a produção literária de Roy Berocay a partir da construção de sua "função-autor" (conceito foucaultiano rentável em teoria de literatura contemporânea), mostrando como existe em tensão com o trabalho de quadrinização de Soulier, opacizando-o em sua força tradutória. Atribuir a este o conceito de "função-tradutor", como o faço, constitui um trabalho de política crítica e desrecalque do seu valor estético e ético e o caminho teórico que escolhi para lidar com a problemática da relação entre texto de chegada e texto de partida. Após um exercício de estudo comparativo entre as obras dos dois artistas, concluo que Soulier dialoga criticamente com as narrativas de Berocay, reinventando-as e possibilitando a sua força. Ambos atuam, suplementarmente, no imaginário nacional, criando formas estético-narrativas diferenciais para as questões que discutem no campo da produção artística uruguaia contemporânea.

Palavras-chave: Tradução cultural e intersemiótica; Literatura infantil/juvenil; Uruguai pós-ditatorial; Roy Berocay; Daniel Soulier

RESUMEN

Este trabajo, propuesto en el campo de Estudios de Traducción cultural e Intersemiótica, pretende analizar los mecanismos estéticos y éticos por los cuales fue transmutada una serie de cuentos de Literatura Infantil y Juvenil uruguaya (acá llamada LIJ) a la historietas. Este proceso es visto acá como una de las maneras posibles de traducción, así la investigación reflejó sobre un proceso en el cual la construcción de un nombre de autor opacó la firma de su traductor, y también sobre la manera como los productores de obras que acá serán analizadas traducen alegóricamente el Uruguay pos dictadura militar. Esta investigación tiene como *corpus* los cuentos escritos por Roy Berocay y convertidos a historietas por Daniel Soulier: *Ruperto contra el monstruo de Hierro*; *Ruperto Diet*; *Ruperto y el extraterrestre*; *Ruperto y la caja misteriosa*; *El primer sapo espacial*; *El gran pescado azul*; *Una cuestión de tamaño* y *Ruperto de terror*. Los análisis de los textos, desde los puntos de vista de la teoría literaria y de la teoría de las historietas, agregada de sus contextos histórico-sociales de producción demostró que, más que una teoría de entretenimiento, la LIJ es también crítica y capaz de traducir, no solamente la narrativa de un individuo, sino la memoria política de un país. Comprender los cambios históricos recientes de Uruguay me permitió leer las alegorías utilizadas por los autores para hacer críticas sociales, políticas, económicas, así como para percibir el personaje sapo Ruperto como la principal figura alegórica utilizada por los artistas como dispositivo de suplementación de las marcas traumáticas del período dictatorial. Desde el punto de vista teórico, hubo un ejercicio de pensamiento interdisciplinario, conforme este trabajo iba construyéndose poniendo en dialogo conceptos de los campos de la teoría de la literatura y de la teoría de las historietas de modo articulado a la problemática contemporánea del campo de traducción. Consecuentemente problematizo la producción literaria de Roy Berocay partiendo de la construcción de su “función-autor” (concepto foucaultiano rentable en la teoría de la literatura contemporánea), mostrando como existe una tensión con el trabajo de producción de historietas de Soulier, volviéndolo opaco en su fuerza traductoria. Atribuir a este el concepto de “función-traductor”, como lo hago, constituye un trabajo de política crítica y desrecalque de su valor estético y ético y el camino teórico que elegí para lidiar con la problemática de la relación entre texto de llegada y texto de partida. Tras un ejercicio de estudio comparativo entre las obras de los dos artista, concluyo que Soulier dialoga críticamente con las narrativas de Berocay, reinventándolas y posibilitándoles su fuerza, creando formas estético-narrativas diferenciales para las cuestiones que discuten en el campo de la producción artística uruguaya contemporánea.

Palabras clave: Traducción cultural e intersemiótica; Literatura infantil y juvenil; Uruguay pos dictatorial; Roy Berocay; Daniel Soulier

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Estátua do sapo Ruperto	30
Figura 2 – Diferentes representações gráficas do sapo Ruperto	31
Figura 3 – El Sapo Ruperto 'En historieta! Quadro único. (p. 16)	74
Figura 4 – El Sapo Ruperto 'En historieta! Múltiplos quadros. (p. 17)	74
Figura 5 – El Sapo Ruperto 'En historieta! Balão de fala. (p. 19)	76
Figura 6 – El Sapo Ruperto 'En historieta! Balão de pensamento. (p. 19)	76
Figura 7 – El Sapo Ruperto 'En historieta! Transição temporal.. (p. 17).	79
Figura 8 – El Sapo Ruperto 'En historieta! Plano geral à esquerda e plano total á	81
Figura 9 – El Sapo Ruperto 'En historieta! Diversas onomatopeias. (p. 7)	82
Figura 10 – El Sapo Ruperto 'En historieta! Onomatopeia com bordas. (p. 9)	82
Figura 11 – El Sapo Ruperto 'En historieta! Legenda no espaço entre os...	83
Figura 12 – El Sapo Ruperto 'En historieta! Legendas dentro do quadro com e	84
Figura 13 – El Sapo Ruperto 'En historieta! (p. 6)	87
Figura 14 – El Sapo Ruperto 'En historieta! (p. 7)	89
Figura 15 – El Sapo Ruperto 'En historieta! (p. 8)	90
Figura 16 – El Sapo Ruperto 'En historieta! (p. 9)	91
Figura 17 – El Sapo Ruperto 'En historieta! (p. 10)	94
Figura 18 – El Sapo Ruperto 'En historieta! (p. 11)	95
Figura 19 – El Sapo Ruperto 'En historieta! (p. 12)	96
Figura 20 – El Sapo Ruperto 'En historieta! (p. 13)	97
Figura 21 – El Sapo Ruperto 'En historieta! (p. 14)	100
Figura 22 – El Sapo Ruperto 'En historieta! (p. 15)	101
Figura 23 – El Sapo Ruperto 'En historieta! (p. 16)	106
Figura 24 – El Sapo Ruperto 'En historieta! (p. 17)	108
Figura 25 – El Sapo Ruperto 'En historieta! (p. 18)	109
Figura 26 – El Sapo Ruperto 'En historieta! (p. 19)	110
Figura 27 – El Sapo Ruperto 'En historieta! (p. 20)	115
Figura 28 – El Sapo Ruperto 'En historieta! (p. 21)	116
Figura 29 – El Sapo Ruperto 'En historieta! (p. 22)	118
Figura 30 – El Sapo Ruperto 'En historieta! (p. 23)	119
Figura 31 – El Sapo Ruperto 'En historieta! (p. 24)	123
Figura 32 – El Sapo Ruperto 'En historieta! (p. 25)	124

Figura 33 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 26)	125
Figura 34 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 27)	126
Figura 35 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 28)	131
Figura 36 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 29)	132
Figura 37 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 30)	133
Figura 38 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 31)	134
Figura 39 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 32)	135
Figura 40 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 33)	137
Figura 41 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 34)	138
Figura 42 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 34)	140
Figura 43 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 35)	140
Figura 44 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 36)	140
Figura 45 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 37)	143
Figura 46 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 38)	143
Figura 47 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 39)	144
Figura 48 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 40)	146
Figura 49 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 41)	146
Figura 50 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 42)	148
Figura 51 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 43)	148
Figura 52 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 44)	150
Figura 53 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 45)	150
Figura 54 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 46)	150
Figura 55 – El Sapo Ruperto ¡En historieta! (p. 47)	150

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
2	FORMULANDO JUÍZOS	18
2.1	SEGUINDO AS PISTAS EM BUSCA DA “FUNÇÃO-TRADUTOR”	24
2.1.1	A vítima: Ruperto Sapo Sapo	28
2.1.2	Acessando a ficha do suspeito número 1: Roy Berocay	34
2.1.2.1	Depoimento do suspeito número 1	35
2.1.2.2	O que dizem as provas	38
2.1.3	Acessando a ficha do suspeito número 2: Daniel Soulier	42
2.1.3.1	Depoimento do suspeito número 2	42
2.1.4	Espionando a “função-tradutor”	43
3	VARREDURA DO CENÁRIO	52
4	ELABORANDO O RELATÓRIO DA INVESTIGAÇÃO	67
4.1	ENTENDENDO AS PISTAS	68
4.1.1	Informações preliminares	70
4.1.2	A Leitura	71
4.1.3	O que mostram as pistas	73
4.1.3.1	Quadros	74
4.1.3.2	Balões	75
4.1.3.3	Narrativa	77
4.1.3.4	Tempo e Espaço	79
4.1.3.5	Uso de onomatopeias	81
4.1.3.6	Linhas e Traços	83
4.1.3.7	Legenda	83
4.1.4	Os quadrinhos no solo uruguaio	84
4.1.5	Tirando a lupa da gaveta	84
4.1.5.1	Caso n.º 1: Ruperto contra el Monstruo de Hierro	85
4.1.5.2	Caso n.º 2: Ruperto “Diet”	94
4.1.5.3	Caso n.º 3: Ruperto y el Extraterrestre	98
4.1.5.4	Caso n.º 4: Ruperto y la Caja Misteriosa	102
4.1.5.5	Caso n.º 5: El Primer Sapo Espacial	111
4.1.5.6	Caso n.º 6: El Gran Pescado Azul	121
4.1.5.7	Caso n.º 7: Una cuestión de tamaño	128

4.1.5.8	Caso n.º 8: Ruperto de Terror	135
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
	REFERÊNCIAS	158
	APÊNDICE 1 – MODELO DE TABELA DE COLETA DE DADOS	167
	APÊNDICE 2 – ENTREVISTA COM DANIEL SOULIER	168
	ANEXO 1 – TEXTO COMPLETO EM LÍNGUA ESPANHOLA	172

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Roman Jakobson (2001), em seu conhecido artigo intitulado *Aspectos Lingüísticos da Tradução*, classificou a tradução em três espécies, a saber: a) tradução intralingual ou reformulação; b) tradução interlingual ou propriamente dita; e c) tradução inter-semiótica ou transmutação. Meu objeto de estudo será aqui a tradução inter-semiótica que, nas palavras do autor, “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistema de signos não-verbais” (JAKOBSON, 2001, p.65).

Este trabalho se encaixa dentro da categoria da tradução inter-semiótica, pois pretende analisar de que forma foi traduzida uma série de contos de Literatura Infantil/Juvenil (aqui referida como LIJ) para quadrinhos. No entanto, além do processo tradutório mencionado, a pesquisa refletirá sobre um processo em que a construção de um nome de autor opaciza a assinatura do tradutor, bem como sobre a maneira como os autores das obras que aqui serão analisadas representam alegoricamente o Uruguai pós-ditatorial. Destaco ainda que os quadrinhos aqui analisados serão considerados como tradução.

Esta pesquisa tem como *corpus* os contos *Ruperto contra el Monstruo de Hierro*, *Ruperto “Diet”*, *Ruperto y el Extraterrestre*, *Ruperto y la caja misteriosa*, *El primer Sapo Espacial*, *El gran Pescado Azul*, *Una cuestión de tamaño* e *Ruperto de terror*, nas versões em formato tradicional e em quadrinhos. As versões em formato tradicional – aqui entendidas como “textos de partida” – são encontradas nos livros *Las Aventuras del Sapo Ruperto*, *Ruperto Detective* e *Ruperto insiste!! (Nuevas aventuras de un sapo detective)*, de autoria de Roy Berocay. As versões quadrinizadas - aqui abordadas como “textos de chegada” - integram o livro *El Sapo Ruperto ¡En Historieta!* com ilustrações e roteiro de Daniel Soulier.

Algumas reflexões oriundas de trabalhos anteriores (TCC, artigos, apresentações orais, monografia da especialização) influenciaram na escolha do *corpus* deste trabalho, pois com a necessidade de ler todos os livros publicados por Roy Berocay, até o primeiro semestre de 2012, que trazem como personagem principal o Sapo Ruperto¹, pude passar a enxergar novas possibilidades de ampliação de pesquisas na área de Estudos de Tradução.

Com as citadas leituras, um aspecto chamou a minha atenção: trata-se de encontrar, entre os livros, uma publicação que traz quadrinizações de oito contos presentes em

¹ *Ruperto de terror (La gran aventura)* (2000), *Ruperto insiste!!! (Nuevas aventuras de un sapo detective)* (2000), *Ruperto Detective* (2001), *Ruperto al rescate* (2003), *Ruperto y los extraterrestres* (2005), *Ruperto y el señor Siniestro (otra vez)* (2007), *Ruperto Rocanrol y otras bobadas* (2009), *A jugar con el Sapo Ruperto* (2010), *El Sapo Ruperto* (2010), *Ruperto y la comadreja robot* (2011), *Ruperto Rocanrol 2* (2011), *Ruperto y las vacaciones siniestras* (2012).

três deles. Na capa deste livro, intitulado *El Sapo Ruperto ¿en historieta!*, estão estampados os nomes de Roy Berocay e Daniel Soulier, sendo que o de Berocay está grafado em fonte maior. Com fonte de menor tamanho, encontramos a informação de que Daniel Soulier é o roteirista e ilustrador. Não há informações explícitas de que as histórias contidas não são inéditas ou, utilizando um termo comum nessas publicações, “adaptadas²” para o gênero quadrinhos. A nova configuração destas informações alterou a minha perspectiva de análise que partia de um autor e suas traduções em direção ao estudo de formas diversas de autoria: um autor do texto verbal e um autor do texto icônico-verbal.

Roy Marcos Berocay iniciou sua carreira jornalística como correspondente durante a Guerra das Malvinas. Atuou como cronista policial, como jornalista correspondente da Reuters e colaborou com diferentes revistas de Montevideú. Antes de escrever para crianças, Berocay publicou dois livros para adultos intitulados *Pescasueños* (1986) e *La Noche del Dragón* (1986). Escreveu mais de trinta livros para o público infantil e juvenil. Muitos destes foram premiados. Entre os prêmios conquistados estão: Prêmio Bartolomé Hidalgo, Prêmio Editora TAE, Prêmio Ministério de Educação e Cultura, Prêmio Municipal (LIJ), Prêmio Revelação *El País Cultural* e Prêmio Libro de Oro. Foi traduzido na Holanda e teve o seu primeiro livro adaptado para publicação no México. Em 2012, seu livro *El abuelo más loco del mundo* foi traduzido e publicado no Brasil pela editora Autêntica. Seus livros também foram publicados na Argentina, Colômbia, Peru, Bolívia e Venezuela. Algumas de suas obras foram encenadas no teatro.

Daniel Soulier começou a desenhar de maneira autodidata como forma de passar o tempo durante as aulas que o entediavam. Após passar um ano em Buenos Aires buscando tornar-se ilustrador, regressou a Montevideú, estudou Arquitetura, Fotografia e Animação. Foi trabalhando como animador que paralelamente se desenvolveu como ilustrador. O primeiro livro que ilustrou foi coincidentemente de autoria de Roy Berocay, *Pateando Lunas*. Apesar de nunca ter estudado a linguagem dos quadrinhos, escreveu histórias em quadrinhos com roteiro próprio para publicação em revistas. Em mais de vinte anos de profissão, trabalhou com produções audiovisuais e publicitárias, videogames para clientes nacionais e internacionais, como a Cartoon Network. Atualmente é docente da Universidad ORT Uruguay, animador de videogames e 2D e ilustrador do Grupo Santillana Uruguai.

² O termo “adaptadas” aqui é utilizado não para pensar em uma hierarquia ou *status* entre o texto dito “original” e o texto traduzido, mas para mencionar o termo editorialmente empregado para definir este tipo de publicação.

Neste projeto, além de tratar de tradução intersemiótica de texto verbal para texto icônico-verbal, portanto híbrido, trato de uma tradução, destinada a um público infantil/juvenil.

A Literatura Infantil/Juvenil é comumente vista como menor e invisibilizada na academia. Em geral, não apresenta uma quantidade significativa de estudos acadêmicos. Entretanto, ainda que muitas vezes seja considerada uma literatura ilegítima e não digna de ser estudada, como discutirei no primeiro capítulo, a análise da LIJ também pode desencadear questionamentos como os ocasionados pela análise da literatura destinada ao público adulto.

No caso do *corpus* aqui analisado, parece que o nome de autor Roy Berocay contribui enormemente para que esta literatura seja consumida e demandada pelo público infantil e juvenil – há duas décadas e meia – e faça emergir reflexões sobre a construção de uma assinatura e sobre o papel do autor na contemporaneidade, bem como sobre como essa assinatura se instaura num determinado contexto social de recepção a ponto de permitir que a assinatura de um tradutor seja opacizada.

O objetivo geral deste trabalho é identificar e analisar como se deu a construção do nome de autor Roy Berocay, no imaginário e no mercado editorial de LIJ do Uruguai, de modo a opacizar a função-autor de Daniel Soulier, na quadrinização *El Sapo Ruperto ¡En Historieta!*, e como a parceria entre os autores desloca a função-autor de Soulier em direção a uma “função-tradutor” levando-se em consideração aspectos sócio-históricos e culturais.

Entre os objetivos específicos estão: a) Entender o contexto sócio-histórico e socioeconômico uruguaio no período compreendido entre 1985 e 2010; b) Identificar em que período ocorreu a demanda do mercado pelas versões quadrinizadas e quais as principais motivações; c) Analisar as publicações realizadas pelos autores em suas páginas pessoais nas redes sociais, bem como as entrevistas concedidas a jornais, blogs, programas de rádio e televisão, disponíveis na internet; d) Analisar o texto de partida no que concerne às suas escolhas estéticas e temáticas e sua relação com a LIJ; e) Analisar o texto traduzido e identificar as estratégias tradutórias relacionadas às características do gênero quadrinhos e às decisões do tradutor; f) Propor uma definição de “função-tradutor” em analogia à função-autor desenvolvida por Michel Foucault; e g) analisar como as narrativas de Soulier e Berocay (re)narram o Uruguai não como a história dita “original”, mas como uma região que se reinventa e tem uma perspectiva/possibilidade de construção de um futuro em que já não existem heróis, mas cidadãos comuns.

É pertinente ressaltar que os títulos das sessões relacionam-se aos relatórios de investigação detetivesca por dois motivos principais: 1) o personagem ter adquirido

personalidade após se assumir como detetive; 2) ao meu trabalho de investigação que me obrigou a vasculhar cenários reais e fictícios, a explorar e me surpreender com uma outra cultura e a seguir pistas, que muitas vezes pareceram desatreladas aos meus objetivos, para encontrar dados que dialogassem com as minhas reflexões e discussões.

Assim, inicio este trabalho apresentando a “formulação de juízos” da tal Literatura infantil/juvenil. Discuto, sobretudo, qual a sua possível definição, em que se aproxima e se afasta da literatura escrita para adultos, como ela é vista como menor e indigna dentro da academia, e como pode desencadear reflexões e questionamentos como os ocasionados pela análise da literatura destinada ao público adulto. Apresento então, de maneira sucinta e esquemática, uma breve contextualização histórica para possibilitar o entendimento: de como a literatura infantil/juvenil passou a ser considerada literatura, sobre o seu foco “adultocêntrico”, sobre como se dá o estabelecimento do cânone e sobre o seu viés pedagógico.

Partindo dessas discussões, reflito como Ruperto chegou a ser o sucesso que é, sobre quais foram os agentes/mediadores que atuaram nesse processo, sobre quais estratégias foram utilizadas. Para isso, busquei analisar os fatores que poderiam ter influenciado o processo, tais como as demandas do mercado, a necessidade do leitor de se sentir representado e o contexto sócio-histórico.

Sigo então para a apresentação da “semeadura” do campo literário infantil e juvenil uruguaio, apresentando as características, indicando alguns autores que foram canonizados e como foi possível a inserção do texto “berocayniano” e a sua consolidação. Berocay, como vamos ver, inaugurou um novo período no Uruguai, ao lançar as bases para que as sementes pudessem se frutificar e um novo olhar pudesse ser lançado sobre o campo.

Dou prosseguimento à investigação então apresentando o personagem Ruperto Sapo Sapo, discutindo sobre o seu papel no campo literário e como este ultrapassou as páginas dos livros e chegou a ser atrelado a produtos, a ser traduzido para teatro, música e materializado em forma de estátua. Falo também sobre a sua criação, sobre as “cirurgias plásticas” pelas quais passou, sobre a sua recepção no campo literário e sobre seu poder de convocar leitores e expectadores.

Baseada em entrevistas concedidas pelos “suspeitos”, também apresento como eles pensam suas escritas³. As leituras apresentadas por teóricas com Helguera e Carriquiry

³ Além de ler e assistir a entrevistas concedidas por Roy Berocay, troquei e-mails e tirei dúvidas através de chats. Algumas das entrevistas podem ser consultadas nos livros, que constam na lista de referências deste trabalho, *Entrevistas: entrevistados 25 entrevistadores*, organizado por Aníbal Paiva e *El oficio de narrar* de Nelson Díaz.

são também trazidas para realizar um diálogo com as minhas percepções. Também realizei um diálogo com os trabalhos dos pesquisadores uruguaios que se debruçaram sobre as obras de Roy Berocay, como Mónica Dendi, Nefer Leal, Miryam Maristán, Iris Rila, Sonia Rodríguez, Ma. del Carmen Rodríguez Bottinelli e Sérgio Lopez Suárez.

Ainda no primeiro capítulo, busco discutir o lugar e papel do autor na contemporaneidade para explicar as atuações e funções de Berocay e Soulier. Para adentrar nessa discussão, revisei textos de teóricos pós-estruturalistas como Roland Barthes e Michel Foucault em diálogo com discussões mais contemporâneas como as traçadas por Roger Chartier e Diana Kingler. Para explicar a inserção dos autores do *corpus* desta pesquisa no campo literário, apoiei-me nas discussões de Pierre Bourdieu.

No segundo capítulo, em que comento sobre as implicações de se analisar um texto desvinculado do contexto de produção, trago um recorte sócio-histórico do período compreendido entre 1985 e 2010. O objetivo desta apresentação sucinta é permitir um melhor diálogo entre texto e contexto na análise que farei no último capítulo deste trabalho. Cabe ressaltar que, além de sucinta, essa apresentação é apenas um recorte de um amplo contexto e, dessa forma, apresentará saltos temporais, pois além de ser impossível abordar todo um período temporal, tal tarefa ultrapassaria os objetivos da minha investigação.

Para produzir o texto desse recorte analisei o contexto sócio-histórico e socioeconômico uruguio através das notícias veiculadas pelos jornais *El País* – jornal diário de circulação nacional e editado pela primeira vez em setembro de 1918 – e *Últimas Noticias* – também diário e de circulação nacional, fundado em setembro de 1981. Como nenhum dos dois jornais disponibiliza as matérias através das suas páginas na internet, a pesquisa foi realizada nos arquivos físicos da Biblioteca Nacional de Uruguay (BIBNA), localizada na cidade de Montevideú. A coleta dos dados foi realizada através da leitura dos títulos em cadernos específicos e foram registrados em tabelas (modelo apêndice 1) com separação temática. Aliada a essa investigação, analisei as publicações realizadas pelos autores através das páginas pessoais da rede social Facebook, bem como as entrevistas concedidas a jornais, blogs, programas de rádio e televisão, disponíveis na internet, assim como os e-mails trocados com Berocay e conversas que tive com o mesmo em alguns dos nossos encontros.

Após a contextualização histórica, passo para o capítulo 3 em que analiso contrastivamente os textos dos dois autores. Faço antes uma reflexão sobre leitura e sobre a

Também acompanhei alguns dos shows da Ruperto Rocanol. Os contatos com Soulier deram-se através de ligações telefônicas e troca de e-mails.

especificidade da leitura dos quadrinhos, bem como sobre a importância dessa contextualização. Para que o leitor não habitual dos quadrinhos entenda a nomenclatura que utilizei para realizar a análise da estética quadrinística empregada por Soulier, apresento de maneira breve as principais características do gênero⁴ quadrinhos e comento as funções que exercem no momento da leitura do texto híbrido.

Não pretendo, através desse trabalho, analisar se a literatura em questão é ou não produto da cultura de massa e muito menos discutir se a quadrinização é melhor ou pior que o texto dito original, visto que os considero como produtos diferentes produzidos por sujeitos com distintos lugares de fala, coincidindo com Diniz quando esta afirma que “os textos ‘origem’ e ‘alvo’ devem ser considerados signos um do outro” (2003, p.13).

Apresento também como apêndice, uma entrevista que realizei com Daniel Soulier, em que busquei interrogá-lo sobre a sua percepção de qual papel ocupa nessa produção e em como dialoga com o papel social que lhe é atribuído.

Com esse trabalho pretendo chamar a atenção para a necessidade de maiores estudos numa área tão pouco valorizada pelos estudiosos da Literatura e contribuir para os estudos de pesquisadores, iniciantes ou não, em suas reflexões sobre o ato de traduzir com todas as dificuldades, possibilidades e implicações, principalmente no processo tradutório para o público infantil e juvenil.

Assim, não tenho a intenção de esgotar o assunto, longe disso, pretendo deixar espaço para novas discussões, novas pesquisas num campo tão amplo como é o da tradução e pouco explorado quando se pensa em LIJ.

⁴ Neste trabalho os Quadrinhos serão abordados como gênero desde o ponto de vista dos estudos literários, com base na discussão de Anatol Rosenfeld. Este crítico parte da classificação dos gêneros literários e ressalta que, embora possam ser apontadas características primárias nos gêneros, eles serão sempre mesclados. Assim, na análise que aqui será realizada, a HQ será considerada um gênero pertencente a um gênero maior, como forma simplificada de sistematizar as suas características centrais e compartilhadas.

2 FORMULANDO JUÍZOS

A Literatura Infantil/Juvenil (LIJ), como indica seu nome, é literatura e, como as demais, não pode ser explicada e definida dentro de limites estanques. Como afirma Nelly Novaes Coelho (2000, p. 27): “A literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida através da palavra.”. Segundo a autora, a diferença entre a LIJ e a literatura adulta (LA) está em seu destinatário, pois: “Em essência, sua natureza é a mesma que se destina aos adultos. As diferenças que a singularizam são determinadas pelo seu leitor/receptor: a criança”. (Ibid p.44). Fernandes vê essa literatura como: “um gênero escrito e publicado, se não exclusivamente para crianças, então pelo menos levando-as em consideração” (2004, apud LIBERATTI, 2012, p.45) .

As duas autoras citadas focam a diferença entre a LIJ e a LA no destinatário. Entretanto, Otilia Fontanals, apesar de discorrer que tanto a Psicologia como a idade dão pautas sobre os interesses e necessidades das crianças levando-as a se interessar por determinados temas a cada fase do desenvolvimento⁵, afirma que:

A Literatura é uma só, a dos autênticos valores estéticos. A Literatura é uma arte na qual a palavra é o instrumento, como o cinzel é ao mármore, como a cor à pintura, como o som à música. Não existe sob este aspecto, tal literatura para crianças, e se tal denominação está imposta e a manejamos, se refere somente à temática, que o bom critério de um pai, professor, bibliotecário ou diretor de programas, deve saber distinguir⁶. (FONTANALS, 1995, p. 10, tradução minha⁷)

Coincido com as autoras quando discutem que independente de estarem destinadas a um público específico que a LIJ é arte, é literatura, pois ainda que muitas vezes seja considerada uma literatura ilegítima e não digna de ser estudada, a sua análise pode desencadear reflexões e questionamentos como os ocasionados pela análise da literatura destinada ao público adulto.

⁵ Em *La Literatura y la Infancia: los cuentos y las poesías para niños*, a autora diz que a criança começa animizando seus próprios brinquedos, depois os animais, até que seu campo de ação se amplia ao imaginativo e passam a fazer parte do mundo à sua volta as fadas, gnomos, duendes, varas mágicas, feitiços e etc. Um pouco maiores se interessam a conhecer a realidade e passam ao campo da curiosidade buscando respostas mais concretas às suas dúvidas e questionamentos. Critica também que essas informações deveriam ser levadas em consideração no momento de escrita e publicação em detrimento do fator comercial.

⁶ La Literatura es una sola, la de los autênticos valores estéticos. La Literatura es un arte en el cual la palabra es el instrumento, como el cinzel es al mármol, como el color a la pintura, como el sonido a la música. No existe bajo ese aspecto, tal literatura para niños, y si tal denominación está impuesta y la manejamos, se refiere sólo a la temática, que el buen criterio de un padre, maestro, bibliotecario o director de programas, debe saber distinguir.

⁷ Ressalto que todas as traduções do espanhol para o português, presentes neste trabalho, foram por mim realizadas.

A Literatura Infantil/Juvenil é comumente vista como menor e invisibilizada na academia. Essa situação parece ser compartilhada em muitos países do cone Sul. Durante a minha participação⁸ no *III Simposio Literatura Infantil Y Juvenil en el Mercosur*, realizado na província de San Martín, Argentina, em setembro de 2013, observei que era evidente nas falas dos integrantes de mesas e de apresentações individuais, oriundos de países como Uruguai, Brasil, Paraguai e Argentina, que o número de pesquisas com discussões relacionadas ao universo da literatura infantil/juvenil era quase insignificante.

Peter Hunt, ensaísta britânico, ratifica que os acadêmicos não a consideram como um assunto e acrescenta que “seu próprio tema parece desqualificá-la diante da consideração adulta. Afinal, ela é simples, efêmera, acessível e destinada a um público definido como inexperiente e imaturo” (2010, p. 27). O autor, que não compartilha dessa opinião, afirma que:

A suposição de que a literatura infantil seja necessariamente inferior a outras literaturas – para não falar que é uma contradição conceitual – é, tanto em termos linguísticos como filosóficos, insustentável. Implica também uma improvável homogeneidade entre texto e abordagem autoral, uma perspectiva ingênua da relação entre leitor e texto e uma total falta de entendimento tanto das habilidades da criança-leitora como da forma como os textos operam. (HUNT, 2010, p. 48)

A título de ilustração, narro a seguinte situação, que retrata essas afirmativas e confirma que o cenário, descrito por Hunt no início da década de 90, continua a ser atual, ao menos no Instituto de Letras da UFBA. Após a minha participação em uma mesa sobre Literaturas Contemporâneas, do I Encontro de Estudantes da Língua e da Cultura Hispânica, uma colega do curso de Letras se aproximou e disse que precisava me agradecer por ter-lhe devolvido o ânimo e ajudá-la a voltar a ter certeza de que era sim possível realizar uma pesquisa na área. O trabalho que apresentei na ocasião havia sido fruto do meu tirocínio docente. Tratava-se da análise de um dos livros de literatura infantil/juvenil que adotei na disciplina Romance de Língua Espanhola. Na ocasião comentei como a experiência de trabalhar a LIJ estava sendo interessante e como os alunos estavam respondendo, já que, muitos comentavam nas aulas que nunca haviam imaginado que essa literatura pudesse ser analisada em diálogo com as teorias, em como ela era capaz de gerar reflexões, em promover intertextualidades, em ser capaz de agregar informações culturais, em contribuir para a percepção do “outro”. A colega então me contou que tinha desejo de trabalhar com LIJ, mas que ao procurar possíveis orientadores eles a desencorajaram a tomar uma obra da literatura

⁸ Meu trabalho versou sobre a (in)visibilidade da literatura infantil/juvenil no curso de Letras com Língua Estrangeira (espanhol, italiano, francês, alemão e inglês) da UFBA.

infantil/juvenil como *corpus* e aconselharam a buscar um objeto mais relevante, já que, era muito inteligente para estudar literatura destinada a crianças e jovens.

No que se refere ao território uruguaio, meu principal interesse nessa pesquisa, Carriquiry nos fornece algumas pistas sobre essa invisibilização na academia em um momento que particularmente interessa às discussões aqui realizadas:

Tradicionalmente deslocada ao âmbito do pedagógico, a literatura infantil foi pouco abordada dentro do campo do literário e considerada em troca, fundamentalmente, desde o ponto de vista da sua “utilidade” didática, moral ou informativa. O prazer da leitura, tão universalmente aceito para o mundo adulto, em que se afirmam dia a dia os aspectos lúdicos, é uma aquisição ainda problemática em relação à literatura infantil. [...] As decisões dos pais, em matéria de leitura infantil, também estão cercadas pelas mesmas dúvidas e muito determinadas pelo que a escola propõe. Alguns desses debates se colocaram em manifesto no Uruguai com particular relevância a partir do fim da ditadura⁹. (CARRIQUIRY, 2005, p.477)

Parece que o ser “útil”, o “servir para algo” são vistos como pontos principais em detrimento do estético, do prazeroso. Se é um texto visto como cumpridor de uma função, deve apresentar também um padrão no modo de escrita que não atraia olhares para si.

É sabido que, egressa da narrativa popular, a literatura para crianças esteve – e acredito que ainda está – muito associada à produção simples de regras previsíveis e tinha em suas origens o objetivo de dividir experiências, divertir e nortear caminhos.

Se não há estudos que ultrapassem o limite do pedagógico e do adequado dentro da academia, se qualquer pessoa está habilitada a criticar e a indicar essa literatura, resta seguir o que a escola propõe. Desta ação, ocorre o que Maria Lypp, segundo Zilbeman (1998), chama de literatura “adultocêntrica”: uma literatura dita infantil, centrada no adulto, que é quem a classifica e a analisa. Eu acrescentaria: que é também quem a produz. A quem estaria então relacionada esta literatura, já que na prática os seus leitores não participam dos processos de seleção? São pertinentes para essa reflexão as contribuições de Helguera:

As leituras que os adultos de uma sociedade oferecem às suas novas gerações têm muito a ver com as crenças e projetos, conflitos, temores, mitos e sonhos dessa sociedade; portanto esta área de criação aparentemente “leve” e “inocente”, se nos

⁹ Tradicionalmente desplazada hacia el ámbito de lo pedagógico, la literatura infantil ha sido poco abordada dentro del campo de lo literario y considerada en cambio fundamentalmente desde el punto de vista de su “utilidad” didáctica, moral o informativa. El placer de la lectura, tan universalmente aceptado para el mundo adulto, en el que se afirman día a día los aspectos lúdicos, es una adquisición todavía problemática en relación con la literatura infantil. [...] Las decisiones de los padres, en materia de lectura infantil, también están asediadas por las mismas dudas y muy determinadas por lo que la escuela propone. Algunos de esos debates se pusieron de manifiesto en Uruguay con particular relevancia a partir del fin de la dictadura.

detivermos a observá-la, pode oferecer-nos muitas pistas sobre o que somos, o que fomos ou o que quisemos ou acreditamos ser¹⁰. (HELGUERA, 2004, p. 10)

Sendo os adultos os responsáveis por essa seleção que leva os livros até as mãos do público leitor, são eles também os responsáveis pelo estabelecimento do cânone da LIJ, em vez dos seus próprios leitores. Sobre o tema, nos elucida Helguera:

A diferença com o cânone literário infantil se radica, essencialmente, em que enquanto os que canonizam a literatura para adultos – críticos, acadêmicos, editores, vendedores ou simples leitores – são também adultos, e, portanto, destinatários das obras, na hora de decidir o que tem que ler nossas meninas e meninos a discussão pode chegar a ser interminável. Tradicionalmente as mesmas crianças e jovens foram os que menos peso tiveram na discussão de quais livros eram dignos de passar à posteridade. Ainda que isso ultimamente haja mudado bastante, continuam sendo os adultos familiares que compram os livros, e adultos os professores e bibliotecários que os recomendam. São adultos os jurados dos concursos literários, os editores que elegem e publicam e os vendedores que promovem, distribuem e colocam os livros. Entre o livro e seus destinatários de curta idade se interpõe uma longa lista de mediadores adultos que nem sempre são conscientes da responsabilidade que recai em seus ombros¹¹. (HELGUERA, 2004, p. 13)

Agrega também Helguera (2004) que ainda que não seja fácil entender como se constituiu o cânone literário infantil uruguaio e compreender porque alguns livros foram aceitos e outros descartados, que, diferentemente do que ocorre com os livros adultos, nesse caso é fácil identificar a canonização de uma obra de acordo com o número de vendas, pois quem tem o poder de decidir nesse caso, tem também o poder de mandar comprar.

Antes de trazer as discussões sobre o contexto de produção e circulação de literatura infantil/juvenil uruguaia, principalmente do período pós-ditatorial, é válido dar alguns passos, ou saltos, em direção ao passado para refletir sobre questões como: a LIJ sempre foi escrita através do viés pedagógico? Por que é tratada como literatura menor? Desde quando vem sendo pensada de acordo com os aspectos didáticos, morais e informativos? Em que momento essa literatura tornou-se necessária ou útil? Qual a sua relação com o capitalismo?

¹⁰ Las lecturas que los adultos de una sociedad ofrecen a sus nuevas generaciones tienen mucho que ver con las creencias y los proyectos, los conflictos, los temores, los mitos y los sueños de esa sociedad; por lo cual esta área de creación aparentemente “liviana” e “inocente”, si nos detenemos a observarla, puede ofrecernos muchas pistas sobre lo que somos, lo que hemos sido o hemos querido o creído ser. (HELGUERA, 2004, p. 10)

¹¹ La diferencia con el canon literario infantil radica esencialmente en que, mientras los que canonizan la literatura para adultos –críticos, académicos, editores, vendedores o simples lectores– son también adultos, y por lo tanto destinatarios de las obras, a la hora de decidir qué tienen que leer nuestras niñas y niños la discusión puede llegar a ser interminable. Tradicionalmente los mismos niños y jóvenes han sido quienes menos peso han tenido en la decisión de cuáles de sus libros eran dignos de pasar a la posteridad. Aunque esto últimamente ha cambiado bastante, siguen siendo los adultos familiares que compran los libros, y adultos los docentes y bibliotecarios que los recomiendan. Son adultos los jurados de los concursos literarios, los editores que eligen y publican y los vendedores que promueven, distribuyen y colocan los libros. Entre el libro y sus destinatarios de corta edad se interpone una larga lista de mediadores adultos que no siempre son conscientes de la responsabilidad que recae sobre sus hombros. (HELGUERA, 2004, p. 13)

Charles Perrault, em 1697, com os *Contos da Mamãe Gansa: histórias e contos do passado*, dedicada à neta de Luís XV, rei da França, literalizou os contos de fadas e, dessa forma, os legitimou na sociedade francesa, contribuindo para que ocupassem um espaço expressivo. Apesar de ter sido dedicada a uma criança, essa obra ainda não tinha um cunho infantil, como corrobora Souza (2010), pois tratava-se apenas de contos folclóricos, ou contos do passado, como indica o seu subtítulo. Somente no século XIX, com a roupagem dada pelos irmãos Grimm, é que estes contos vão ser adaptados às crianças e adquirir o cunho de obra estética e assim ganhar repercussão de clássicos da literatura infantil, *status* que sustenta até os dias atuais.

De acordo com Souza (2010), a literatura no período de ascensão da burguesia foi tratada como mercadoria. Foi no contexto de implantação das manufaturas, em que o trabalho individual passou a ser cooperativo e o domínio sobre o conteúdo total passou a ser sobre uma tarefa especializada, em que os resultados dos esforços dos trabalhadores passaram a pertencer ao capitalista, que a visão do livro como uma mercadoria passou a ter sentido. Sendo mercadoria, precisava circular em mercado que a consumisse. Surgiu assim a necessidade de ampliação do mercado que

incluiu a ideia de se pensar numa literatura destinada à infância, na qual a história, com o recurso da ilustração, seduziria pequenos leitores. Livros almejados são livros vendidos. É o mercado produzindo conceitos como o de infância e de literatura infantil, para viabilizar a circulação da mercadoria livro infantil, destinada especificamente a crianças. (SOUZA, 2010, p. 23)

Os interesses da burguesia, porém, não se encerravam em criar um produto e um mercado consumidor. Para a burguesia, que tentava se estabelecer e instaurar as bases do capitalismo, um dos instrumentos de luta contra o clero era o domínio do cálculo e da leitura. O domínio da leitura seria um dos mais formidáveis instrumentos. Porém, o desenvolvimento dessa habilidade não teve como instrumento a obra literária infantil e sim o manual didático, como vigora até hoje nas escolas de educação básica¹² (SOUZA, 2010). A obra literária percebida como objeto de arte, como produto estético, não seria o instrumento ideal.

As crianças, vistas como adultos em formação, precisavam ser preparadas de forma a manter a ordem social e para conviver com os adultos. Postos em circulação os conceitos de infância e literatura infantil, outros atores necessitariam entrar em jogo. Família e

¹² Para maiores informações sobre os procedimentos de como incentivar a leitura na escola eram empregados nos séculos XVI e XVIII consultar *Literatura Infantil na Escola* de Ana A. Arguelho de Souza. Referência completa na lista de referências deste trabalho.

escola então passaram a serem os responsáveis por esta qualificação. Nesse cenário, surgiu a indústria do livro infantil e as crianças passaram a ocupar o centro simbólico das atenções. O livro tornou-se uma mercadoria que dependia da escola para fazer sucesso comercial habilitando novos consumidores para os textos escritos. Seu papel passaria a ser utilitário.

Não é que a noção de infância não existisse antes da burguesia, mas que ela atendia às necessidades de cada tempo e civilização e tinha um viés pedagógico, uma vez que, as crianças eram preparadas para servir à sociedade em que viviam. A diferença é que na burguesia o projeto era do letramento das crianças de toda a sociedade (ainda que de forma medíocre), enquanto que nos demais períodos se resumia ao letramento das pertencentes à aristocracia.

Com a consolidação da burguesia, passou a fazer parte do imaginário considerar a literatura infantil como arte menor, pois o engajamento para se adequar aos valores dessa nova classe “hipertrofiou o aspecto didático, em detrimento da fantasia e do estético.” (OLIVEIRA, 2003, p. 20). Porém, como também informa Oliveira, já no século XVII, os próprios escritores podem ter contribuído com a constituição desse imaginário. Perrault, ao atribuir a autoria de *Contos da Mamãe Gansa* ao seu filho, Pierre Darmancourt, contribuiu para que a produção literária pudesse “ser tomada como produção “menor”, bastarda, de uma paternidade outorgada” (p. 19), já que preferiu não atrelar seu nome a esse tipo de literatura.

Resumindo este processo que transformou a literatura em mercadoria e que está diretamente relacionada à discussão sobre a autoria, que será realizada neste capítulo, trago as palavras de Souza:

Em síntese, na modernidade, o componente mercado redefine o teor do texto e o papel da literatura, que se expande, adquire a classificação de infantil, transforma-se em mercadoria e ganha o mundo, acompanhada de outras conquistas burguesas, como o advento da imprensa, das liberdades e da individualização autoral. (SOUZA, 2010, p. 48)

Pensando em toda a discussão até aqui realizada sobre os conceitos, preconceitos, transformação em produto e em como a LIJ se canoniza, surgiu a pergunta: Como Ruperto chegou a ser o sucesso que é? Que agentes/mediadores atuaram nesse processo? Quais as estratégias utilizadas? Para tentar responder a essa questão, como todo bom detetive deve fazer, foi necessário que eu seguisse os seus saltos e usasse a lupa para ler as pistas deixadas. Assim, apresento nas linhas que seguem mais uma parte dessa investigação.

2.1 SEGUINDO AS PISTAS EM BUSCA DA “FUNÇÃO-TRADUTOR”

Um dos objetivos desta pesquisa é através da análise do corpus identificar o papel de Daniel Soulier neste processo tradutório propondo uma “função-tradutor” em analogia à função-autor proposta por Michel Foucault. Para tanto, se faz necessário vasculhar o cenário do “crime” partindo da análise do campo da literatura infantil/juvenil uruguaia para compreender como se deu a inserção de Roy Berocay e o seu reconhecimento como autor. Assim, apresento nas linhas seguintes algumas reflexões de teóricas uruguaias que analisaram as obras de Roy Berocay desde diferentes perspectivas.

Como relata Helguera (2004), a literatura infantil/juvenil uruguaia que por muitos anos havia sido povoada de antenas e asas, patas e rabos e animada por cacarejos, piados, relinchos, latidos e algumas vozes humanas (masculinas e gauchescas) evoluiu e continua evoluindo seguindo o “incómodo ritmo del salto de sapo”. (p.11). Para a autora, os animais sempre tiveram importantes papéis nas histórias infantis em todas as épocas e lugares devido à admiração que provocam nas crianças.

Na visão de Helguera (2004), a particularidade especial do cânone da literatura infantil uruguaia foi ter sido constituído através de oito patas verdes batráquias. Foi o meigo Saltoncito¹³, de Espínola, na década de 30, o primeiro personagem a chamar a atenção dos que se nomeavam responsáveis de decidir o que deveria ou não ser lido pelas meninas e meninos uruguaios. Quinze anos depois, sua leitura ainda era fervorosamente recomendada em sala de aula por renomados professores em programas de rádio como o *La hora del libro*. O entusiasmo pela obra perdurou até o início da década de setenta, quando “autor e sapo foram oficialmente incluídos na lista de pessoas e bestas *non gratas*¹⁴” (p.13).

Antes do sucesso conquistado pelos sapos, outras obras escritas para este público tiveram seu lugar de destaque como: Primavera, de Bellán, e as obras de Montiel Ballesteros. Segundo Helguera (2014), nesse período as obras geralmente eram escolhidas entre as obras

¹³ A história de Saltoncito, escrita em 1939 por Francisco Espínola, é narrada em terceira pessoa. Saltoncito, filho de pai desaparecido, é criado pela mãe e pelo avô. Incentivado por este e por vizinhos, decide ir em busca do conhecimento. Passa por várias aventuras até ser preso pelos guardas do rei e é condenado a morte. Saltoncito foge e em meio à fuga conhece o rei e acaba descobrindo que é seu pai desaparecido. Nessa noite o rei seria morto por não ter gerado prole. O filho então é apresentado ao reino e a ameaça de morte deixa de existir. Nessa mesma noite uma festa é realizada para apresentar o sapo ao reino. Nesta festa o sapo conhece uma plebeia com quem termina casando. Após ordens administrativas, o sapo decide ir buscar a mãe e o avô para viver no reino junto com o pai. Como todo conto de fadas, o príncipe casa com a princesa e as comemorações duram três dias. Neste conto, as características de bondade, lições de moral e busca da justiça pela personagem, o afastam de Ruperto. Nesse texto, as características do bom filho, bom cidadão são sempre exaltadas e, ser bom é o que faz com que a personagem receba sempre tantas ajudas. A escrita também é bastante descritiva, com um vocabulário mais rebuscado e formal.

¹⁴ “autor y sapo fueron oficialmente incluidos en la lista de personas y bestias non-gratas”. (p. 13)

que eram lidas pelos adultos, excetuando-se as que eram intencionalmente escritas para crianças e jovens. Essa literatura, vista como fundacional, era uma espécie de amálgama em que tudo estava mesclado: o rio-platense com o uruguaio, o literário com o histórico, o político, o filosófico e o educativo e o poético com o patriótico.

Horácio Quiroga, apesar de ter escrito para crianças antes da década de 30 e ser considerado até hoje como um dos maiores autores uruguaios, não entra na lista de autores fundacionais. A razão é que o livro *Cuentos de la Selva* que foi publicado em 1918, em Buenos Aires, não foi aprovado pelos padrões do Conselho Nacional de Ensino Primário e Normal. O autor teve os pedidos de compra do livro para distribuição nas escolas e inclusão do livro nas listas de recomendação dos professores negados por ser parente do então vice-presidente da república. Entre as justificativas dadas pelo Conselho estavam os erros gramaticais e o defeito de não apresentar a moral da história ao final dos contos.

Antes do aparecimento do sapo Ruperto, outros personagens também ocuparam um lugar na calçada da fama. Quinze anos após a publicação de *Saltoncito* foi a vez de *Perico*, de Juan Jose Morosoli que foi publicado e imitado inúmeras vezes.

Na segunda metade da década de 60 ocorreu o primeiro grande *boom* da literatura nacional. 1968 foi o ano do florescimento de editoras e edições nacionais. Neste ano, chegaram a publicar oito livros novos o que era muito, se comparado às décadas anteriores em que os maiores picos eram de três livros ao ano. As reedições de obras anteriores também eram numerosas. Segundo Helguera (2004), o que permanecia inalterado era o estilo que marcava o gênero até aquele momento: animismo, costumes, histórias folclóricas, recordações de infância, contos de fadas no estilo europeu, lendas e incluía a linha “exemplarizante” que trazia protagonistas obedientes, bons e exitosos. A autora aponta que, apesar de que no período quase todos os âmbitos da realidade nacional e da cultura se encontravam em ferozes debates e posturas extremas, não existiam discussões abordando livros para crianças e jovens. Tanto autores estreantes – como Bertolino, Da Rosa, Barreiro e López de Quiroga – quanto autores canônicos – Morosoli, Juana de Ibarbourou e Montiel Ballesteros – aderiam ao discurso usando linguagem formal e reflexiva, algumas vezes poética e com poucos “uruguaismos” permitidos – nomes da flora e fauna nativas, alguns adjetivos, porém nada do modo coloquial cotidiano – além da convicção compartilhada com os editores sobre a necessidade de transmitir valores morais e patrióticos através da literatura.

Porém, essa efervescência editorial e a estabilidade do cânone literário infantil uruguaio duraram pouco, pois o período duro se avizinhava. Chegava a ditadura e com ela a “caça às bruxas, a grande tesoura, a queima de livros e o enterro e desterro de autores e

editores¹⁵” (HELGUERA, 2004, p. 18). A partir desse período alguns livros passaram a ser proibidos, outros eram coroados independentemente da qualidade e alguns ninguém sabia se eram proibidos ou permitidos.

Carriquiry (2005) diz que durante os anos 70 não só o que ensinar, mas também como ensinar eram temas sensíveis ao autoritarismo. Clássicos consagrados como *Perico*, de Morosoli e os contos de Quiroga não ficaram de fora das mutilações e proibições. O caso emblemático sobre censura total recaiu sobre o já citado *Saltoncito*, de Francisco Espínola, assim como o conjunto da sua obra.

Durante os onze anos de ditadura, algumas estratégias foram utilizadas como forma de resistência. Entre elas estavam casos como a revista *Colorín Colorado* – que publicava fragmentos de obras questionadas sem mencionar os autores e obras – e o grupo teatral *Canciones para no dormir la siesta*. A Sala de Leitura Infantil da BIBNA também promoveu ações com debates e oficinas para ampliar e defender o melhor da Literatura Infantil.

Já no período final da ditadura, em 1984, surgiu a *Asociación Uruguaya de Literatura Infantil* (AULI), dirigida pela doutora Sylvia Puentes de Oyenard. Com a sigla AULI foi lançada a editora que passou a publicar uma eclética coleção incluindo conto, prosa poética ou reflexiva e composições em verso destinadas às crianças menores. A qualidade era muito variada o que talvez se devesse a critérios muito amplos de seleção ou talvez deixassem que o tempo exercesse a missão de depurador. Nesse período existia uma escassez de títulos e autores e obras esgotadas eram deixadas no esquecimento. Logo, o mais importante era fomentar e celebrar novas produções, impulsionar reedições e incentivar os que ainda se arriscavam a escrever para esse público.

Carriquiry (2005) diz que nesse período de transição alguns autores uruguaios começavam a ter um grande êxito no exterior como foi o caso de Ricardo Alcântara. Ainda morando na Suécia, Ignacio Martínez lança a editora TAE e a coleção *Para Esos Locos Bajitos*, onde apareceram nomes de autores que logo depois alcançaram a fama como Roy Berocay, Ana Barrios, Fabio Guerra e Helen Velando.

Após 1985, os docentes destituídos começavam a reassumir seus cargos e o mercado editorial começava a se reestruturar e atender as novas demandas. Muitos clássicos nacionais foram então relançados, como observa Carriquiry:

¹⁵ “caza de brujas, de la tijera gigante, de la quema de libros y del entierro y destierro de autores y editores”

Enquanto na literatura para adultos o testemunho procura olhar em direção ao passado imediato para dar conta dos fatos mais terríveis e acabar com o silêncio, enquanto a novela histórica irrompia com vigor e propósito questionador, procurando encontrar no passado as chaves do presente, no âmbito da literatura infantil a tendência dominante parecia orientada à repetição do já consagrado, seja por haver pertencido a um período em vários sentidos idealizado, seja por haver sofrido a “canonização” da censura¹⁶. (CARRIQUIRY, 2005, p. 478)

Porém percebeu-se que esses clássicos já não funcionavam com aquela geração pós-ditatorial como havia funcionado com as anteriores. Sentia-se a necessidade de algo novo. Nessa mesma época se iniciava a discussão de que a literatura para crianças também deveria ser prazerosa e feliz e que o que mais valia seria oferecer um bom livro do que oferecer vinte medíocres. Porém, além de algo novo e diferente, o que esperavam era algo que caracterizasse a literatura como nacional.

Foi então que surgiu, segundo Helguera e Carriquiry, o que todos estavam esperando. Segurando a sua lupa e como o seu grito identificador, entre zangas e sustos, entre quedas e distrações, surge um sapo totalmente desconhecido, que se apodera em pouco tempo do primeiro lugar do ranking de leitura infantil individual ou grupal, como comenta Carriquiry:

A grande revolução se produz em 1989 com a irrupção de *Las Aventuras del Sapo Ruperto*, de Roy Berocay e a série que este inaugura. Seu sucesso é tal, que a obra será levada ao teatro e se desdobrará em revistas com novas aventuras do entranhável personagem. A graça de uma linguagem que não teme ser muito uruguaia e o desenfado deste pequeno anti-herói que se permite passar por ridículo e fracassar sem se lamentar muito, ser ao mesmo tempo meigo, tonto e audaz, propõe não só uma forma de contar, mas também um novo paradigma¹⁷. (CARRIQUIRY, 2005, p. 480)

Foi nesta primeira metade de década, cinco ou seis primeiros anos, que ocorreu o segundo *boom* da literatura infantil uruguaia, em que Berocay é considerado um dos grandes responsáveis. Existiam três prêmios nacionais (o do MEC (Ministerio de Educación y Cultura), o da IMM (Intendencia Municipal de Montevideo) e o Bartolomé Hidalgo, da Cámara Uruguaya del Libro) e duas editoras organizavam concursos anualmente com

¹⁶ Mientras en la literatura para adultos el testimonio procura mirar hacia el pasado inmediato para dar cuenta de los hechos más terribles y acabar con el silencio, mientras la novela histórica irrumpe con vigor y propósito cuestionador, procurando encontrar en el ayer las claves del presente, en el ámbito de la literatura infantil la tendencia dominante parecía orientada a la repetición de lo ya consagrado, sea por haber pertenecido a un período en varios sentidos idealizado, sea por haber sufrido la “canonización” de la censura.

¹⁷ La gran revolución se produce en 1989 con la irrupción de *Las Aventuras del Sapo Ruperto* de Roy Berocay y la serie que este inaugura. Su éxito es tal, que la obra será llevada al teatro y se desplegará en revistas con nuevas aventuras del entrañable personaje. La gracia de un lenguaje que no teme ser muy uruguayo y el desenfado de este pequeño antihéroe que se permite hacer el ridículo y fracasar sin lamentarlo demasiado, ser a la vez tierno, torpe y audaz, proponen no solo una forma de contar, sino además un nuevo paradigma.

publicações mensais de um livro. Uma grande livraria promovia a LIJ com grandes descontos, propaganda televisiva esteticamente desenhada, treinamento de funcionários para assessorar os possíveis compradores, publicação de livros ilustrados de grande qualidade de impressão e, sob a direção de Ana Bavosi, a AULI continuava em produção e toda e qualquer editora tinha planos de contar com um título infantil/juvenil em seus catálogos. Para complementar, um grande jornal matutino publicava contos para crianças escritos e ilustrados por uruguaios, todas as quartas. Outros jornais reeditavam clássicos nacionais e internacionais e entregavam semanalmente aos leitores.

Helguera (2004) discute ainda que depois do surgimento do livro de Roy Berocay a irreverência finalmente invadiu o cânone literário. Começaram a estarem malvistos os livros que não fossem divertidos ou transgressores e menos ainda que não se expressassem em uruguaio. Materializava-se o “estilo Berocay”, que comentarei mais adiante. Foi durante esse período – primeira metade dos anos 90 – que muitos escritores começaram a mudar totalmente o estilo de escrita (que antes era neutro e poético, como era considerado adequado ao público) e passam a textos assustadores. Para alguns escritores funcionou como uma liberação enquanto outros viveram o momento como uma verdadeira imposição na maneira de escrever. O paradigma do “bom e apropriado” foi substituído pelo “o que as crianças gostem”. Com a entrada desse lema, o que era considerado como depreciável – como revista em quadrinhos, romances leves de aventura, terror e romance – passou a ser considerado como material de leitura como qualquer outro.

E assim chegamos até o sapo Ruperto e nos munimos de informações para entender o que virá adiante: compreender como esse personagem, que apareceu pela primeira num humilde livrinho de capa vermelha, chega em 2014 cumprindo seu quarto de século e continua a conquistar leitores e a provocar o mercado editorial a o lançar em outro gênero. Empunharei a lupa agora para investigar a vítima e os suspeitos dessa ação.

2.1.1 A vítima: Ruperto Sapo Sapo

Seja com selvagens ou com domesticados, o fato é que os homens convivem com os animais desde o início dos tempos. E como recorda Dendi (1994), não estão excluídos desse convívio os sapos e rãs, em uma quase mágica atração. A autora acrescenta que, de pouco a pouco, esses animais foram sendo incorporados aos contos narrados em volta do fogo e assim atravessaram séculos, de boca à orelha, até chegar à palavra escrita. E da palavra escrita seguiram evoluindo e passaram a fazer parte dos quadrinhos, dos desenhos animados e

da magia da televisão, o que torna possível que sigam acompanhando gerações de meninos e meninas e presentes nas nossas recordações.

A citada autora ainda destaca que sapos e rãs desempenharam um papel psicológico nos contos tradicionais. Entre os exemplos estão os contos dos irmãos Grimm “As três linguagens” – em que conhecer a linguagem dos sapos é fundamental para a mudança de um estado inferior para superior do protagonista – “As três plumas” – em que ajudado pelos sapos o filho bobalhão do rei conquista o trono – e o livro “Si no te gustan los pasos ¡suelta este libro!”, do uruguaio Estéban Rizzi. Nos três exemplos a atuação dos sapos é decisiva, por serem seres sábios e inteligentes.

Esta atração pelos batráquios se confirma e se renova há 25 anos com o sapo Ruperto. Como vimos, ao “seguir os passos até Ruperto”, 50 anos após o sapo Saltoncito, foi o sapo Ruperto, esse anti-herói ou herói acidental, que saltou das páginas dos livros e, segundo Dendi (1994), adquiriu hierarquia própria. Ruperto, com seus códigos atuais, se destacou na literatura infantil uruguaia e foi aceito tanto pelos leitores adultos e infantis como pela crítica, passando a ser um personagem popular.

O sapo Ruperto é um dos personagens mais exitosos de Berocay¹⁸. Além de aparecer nas versões tradicionais de sua literatura, está presente também em versões em quadrinhos, em disco-livros e em livros de atividades lúdicas. O personagem também foi a fonte de inspiração para a criação da banda de rock infantil formada pelo autor e dois de seus filhos¹⁹, para espetáculos teatrais encenados em teatros da cidade de Montevidéu – conforme será visto no capítulo 2 – e para uma campanha publicitária da agência de telefonia estatal uruguaia ANCEL, do Dia das Crianças, em 2007²⁰, que envolveu personalização de aparelho celular e livro especial como brinde, além de uma série de cartões telefônicos da mesma companhia telefônica. Como se ainda fosse pouco, o personagem ganhou este ano uma estátua em comemoração aos seus 25 anos. A estátua (figura 1), patrocinada pelos comerciantes do departamento de Canelones, foi inspirada nas ilustrações de Daniel Soulier e criada pelo artista plástico Nelson Capote. A escultura está localizada às margens do arroio Solís Chico, local onde vivem os personagens das aventuras do sapo detetive. A inauguração ocorreu no

¹⁸ De acordo com as informações de Viviana Echeverría, editora do autor na Alfaguara Uruguai, o sistema informatizado foi instalado apenas em 2002 e, por conta disso, não conta com números reais sobre a vendagem, mas informou que somente *Las aventuras del sapo Ruperto* vendeu 16000 exemplares entre 2002 e 2011.

¹⁹ A banda Ruperto Roncarol se apresenta durante todo o ano em teatros, feiras de livros e escolas do Uruguai e Argentina. Os dois discos gravados pela banda são parte integrante das obras Ruperto Rocanrol y otras bobadas (2009) e Ruperto Rocanrol 2 (2011).

²⁰ Vídeo da campanha disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=2Ma3q_nYVvw

dia 5 de janeiro do presente ano e contou com momento solene, incluindo presença de autoridades, cobertura da imprensa local, e realização do show da *Ruperto Rocanrol*.



Figura 1 – Estátua do Sapo Ruperto momentos após a sua inauguração.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Roy Berocay, em entrevista a Nelson Díaz (2008), contou sobre o surgimento do que o entrevistador chama de “o personagem mais conhecido da literatura infantil uruguaia”. Disse que estava com a família de férias em Parque del Plata, perto do Arroio Solís e que um dos filhos apareceu com um sapo e passou o dia inteiro com o mesmo na mão. Ele então o nomeou de Ruperto, sem motivo específico. Na mesma noite inventou um conto para os filhos em que o personagem era um sapo chamado Ruperto. Como os filhos gostaram, continuou a contar outros nas noites seguintes como o mesmo personagem e, quando foi convidado a escrever um livro para crianças, lembrou dos relatos, os organizou de forma literária e assim surgiram os contos do primeiro livro do Sapo Ruperto.

Uma questão interessante a observar é que o personagem passou por diversas transformações, ou como diz um de seus ilustradores, Sérgio López Suárez, por sete cirurgias plásticas, como podemos observar na figura 2, até chegar à sua figura atual. O autor diz que não existem antecedentes similares no território uruguaio e que ainda que Damián Berocay, Cristina Cristar, Ana Dolder, Elbio Ferrario, José Miguel Lara, Sérgio López y Eduardo Mayans tenham representado o personagem de formas bem diferentes, que para as crianças o

personagem continua sendo um só: Ruperto. Essa constatação de Suárez (2005) dialoga com algumas das perguntas que me fiz e me faço desde que comecei a estudar o personagem. Sempre me pareceu intrigante o fato de um personagem sem características iconográficas fixas continuar a fazer sucesso entre o público infantil e me questionava sobre o papel das ilustrações dentro dos livros infantis. Suárez brinca que até Kafka ficaria surpreso com a aceitação das metamorfoses pelo público infantil e acrescenta, respondendo em parte aos meus questionamentos, que seria um objeto de reflexão para os ilustradores o fato de que as crianças aceitam as variações no aspecto físico dos personagens.

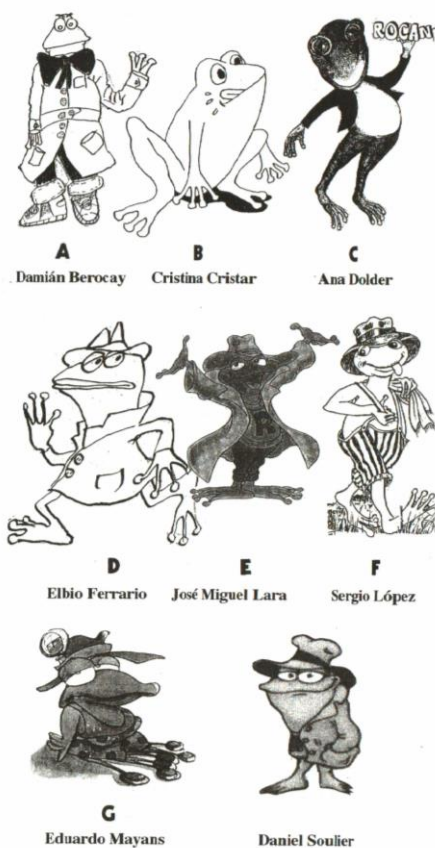


Figura 2: Diferentes representações do sapo Ruperto
(Suárez, 2005)

Se não é a aparência física o principal fator de atração do público infantil o que seria então? Qual o fator responsável pelo sucesso do personagem? Vimos que um campo foi preparado, semeado, regado, até que o sapo pudesse saltar e se estabelecer como figura importante do charco literário. Porém, existem outras hipóteses como as propostas pela já citada autora Mónica Dendi. Para Dendi (1994), a aceitação e arraigamento dos leitores estão relacionados às influências do *mass media* na literatura, aliado ao marketing e à publicidade.

Ela defende que o personagem está mais associado a um personagem de quadrinhos do que de literatura, pois ele é o protagonista não de um livro, mas de uma série, o que lhe confere características especiais que o aproximam dos personagens de HQ. Afirma também que é o selo iconográfico imposto pelos ilustradores que convida as crianças a ver as obras de teatro, como ocorreu com a ilustração de Suárez, ou contribua para que o produto se venda por si, como ocorreu com a ilustração de Eduardo Mayans em que, mesmo sem levar o nome do personagem na capa e desenhado em outro estilo, crianças e adultos sabiam de quem se tratava a imagem estampada na capa do livro. Para esta autora, tratar-se-ia de uma estereotipização com importância editorial importante no momento de efetuar as vendas. O sucesso de Ruperto junto ao público estaria assim relacionado à sua imagem estereotipada.

Contudo, ao pensar nas acepções da palavra estereótipo e comparando as ilustrações dos dois autores, percebo uma contradição na afirmativa de Dendi, já que, os Rupertos imagéticos concebidos pelos dois ilustradores apresentam mais diferenças do que semelhanças. Comparando as suas distintas representações na figura 2 e sem conhecer as suas mutações poderíamos afirmar categoricamente que se trata da representação de sapos distintos. Essas múltiplas representações do personagem podem também ser a alegoria da representação do cidadão comum uruguaio entre a década de 80 e a contemporaneidade.

Sérgio López Suárez (2005) também não concorda com a estereotipização proposta por Mónica Dendi como a explicação para o êxito do personagem. Pelo contrário, se questiona como o personagem pode ser ele mesmo apesar de enormes variações corporais e diferentes maquiagens. Considera que os fatores que garantem a vida mágica e estável do personagem são: o estilo de escrita de Berocay (ao economizar na linguagem para apresentar o personagem e seu entorno); a forma como este descreve (sem se valer de detalhes desnecessários) que provoca a função criativa do leitor a disparar e saltar sem amarras. Conclui que o Ruperto textual de Roy Berocay é tão flexível que colabora com que cada artista o traduza a Ruperto ilustrado sem as rígidas ataduras que são impostas pelos autênticos personagens estereotipados.

Outra autora que discorda da leitura de Dendi, sobre o marketing e a publicidade estarem por trás do sucesso de Ruperto, é Helguera. De acordo com Helguera (2014), a forma de ver as coisas e a maneira de dizê-las são os feitos que constituíram grande parte do êxito secreto de Berocay, mas acredita que existam outros fatores que ajudem a explicar. Elucida que não coincide com a leitura de Mónica Dendi, pois ainda que esta vá acrescentando razões com o passar dos anos, que se lembra que Ruperto já era um fenômeno antes de completar 1 ano de vida. Afirma a autora que antes mesmo das edições policromas, das obras de teatro

com canções, dos anúncios e tudo mais, que Ruperto já tinha conquistado seu próprio lugar com somente a força de seus livros modestos que incluíam pura palavra, capas pouco chamativas e ilustrações com uma ou duas cores. Agrega que se o teatro abriu as portas para Ruperto, assim como a indústria da revista e a editora Santillana foi tão somente devido ao poder de convocação do público que o personagem demonstrava ter.

Helguera (2004) traz outros exemplos para corroborar que não foi o marketing ou o material gráfico que lançou o personagem no rol das estrelas. Entre estes está uma publicação ocorrida no ano de 1991, quando a editora Mosca – sob a direção de Ana María Bavosi – publicou *El misterio de la caja habladora*. A pesquisadora afirma que já nesse momento o personagem, que nem sequer era mencionado no título, já era amplamente famoso. Esse lançamento ocorreu somente um ano e meio depois do lançamento do primeiro livro. Aponta também que um sapo que se sustentou por mais de quatorze anos – momento em que fez a análise – não pode ser visto como estratégia de mercado, como um lançamento forçado. Helguera diz que personagens lançados dessa maneira não se sustentam por anos e costumam ter uma base fraca e escassa estabilidade o que colabora para que na primeira oportunidade sejam substituídos por alguma novidade, ao que podemos somar onze anos mais e comprovar que não aconteceu. Ruperto continua atraindo leitores (a editora Alfaguara já reimprimiu muitas vezes os diversos livros e lançou novos) e expectadores – para as salas de teatro e shows da *Ruperto Rocanrol* –. Outra possibilidade proposta por Helguera é a preparação do terreno que foi realizada por diversos mediadores como professores, bibliotecários, mães e pais, tios, avós, que estavam preocupados em renovar a literatura que ofereciam às suas crianças. Para a autora, o que o personagem fez, através do talento da escrita de seu criador, foi personificar – ou sapificar – as qualidades que há muito tempo eram esperadas por esses mediadores.

Assim é Ruperto. Um personagem que mesmo sofrendo múltiplas e sequenciais modificações conserva as suas características básicas. Ruperto de salto em salto, de queda em queda, de êxito em êxito e de fracasso em fracasso conquistou e fidelizou seu público (os antigos leitores agora convocam sua prole para ampliar o grupo). Um personagem que independente da forma física ou do gênero textual em que seja apresentado continua a encantar.

Com a cena do crime observada, as provas analisadas, a reconstituição dos passos da vítima revelada, resta apresentar os suspeitos e entender porque seus “crimes” artísticos não recebem o mesmo *status*. Passemos à leitura de suas fichas “criminais”.

2.1.2 Acessando a ficha do suspeito número 1: Roy Berocay

Roy Marcos Berocay nasceu no bairro Reducto, em Montevideu, em 21 de fevereiro de 1955. Passou a infância e adolescência em Montevideu, Estados Unidos e Parque del Plata. Brincava nas margens do arroio Solís Chico, onde aprendeu a conhecer e a amar a natureza que tanto menciona em suas obras. Casou aos dezoito anos com Patricia com quem teve cinco filhos. Estudou em colégios católicos. Ao voltar dos EUA, cursou o sexto ano em uma escola pública em Parque del Plata para poder ingressar no liceu em Atlántida.

Iniciou sua carreira jornalística como correspondente durante a Guerra das Malvinas. Entre 1980 e 1982 atuou como cronista policial do jornal *El Diario*. Foi jornalista correspondente da Reuters por mais de dez anos. Colaborou com diferentes revistas montevidéanas como *El Dedo*, *Zeta*, *Guambia* e *Tres*. Acredita que o trabalho de jornalista incide em seu trabalho literário, pois aprendeu a ter mais fluidez, a ter disciplina, a usar frases curtas e a desenvolver o poder de síntese.

Seu vínculo com os contos vem do contato com o avô, que sempre lhe contava contos. Inclusive o homenageia em *El abuelo más loco del mundo*, ao utilizar algumas das experiências – como fazer sair refrigerante da torneira – realizadas por seu avô sem muito êxito. Leitor desde a infância, Berocay lia tudo o que estava ao seu alcance, incluindo muita história em quadrinhos – principalmente a do super-herói Flash –, rótulos de frascos, livros de aventuras, motivado principalmente pela mãe que era quem lhe comprava muitos livros.

O primeiro que escreveu foi a letra de uma música aos 14 anos, depois outras letras de canções, poemas e contos. Antes de escrever para crianças, Berocay publicou dois livros para adultos intitulados *Pescasueños* (1986) e *La Noche del Dragón* (1986). O editor então o convidou para escrever para crianças e, como inventava contos para os filhos todas as noites, achou que era uma ideia divertida. Organizou então essas histórias e, assim, surgiu o primeiro livro com o personagem sapo Ruperto, dentre todos, o mais exitoso. Após essa publicação, começou a receber ligações de escolas e percebeu que alguma influência o livro estava apresentando. Era o momento em que ainda não havia uma literatura infantil forte no Uruguai. O autor acredita que existia uma necessidade de uma literatura voltada a esse público e que um dos fatores que impulsionou a difusão e aumentou as vendas dos livros e convites das escolas foi a encenação no Teatro *El Galpón* de duas de suas obras nos anos 90. Berocay também atribui esse sucesso ao trabalho realizado pelos professores.

Além de ser escritor de literatura infantil e juvenil, Berocay é também músico – integrou bandas como *La Conjura de los Necios*, *El Conde de Saint Germain*, *Berocay Blues* –, compositor e poeta.

Roy Berocay escreveu mais de trinta livros²¹ para crianças e jovens. Muitos destes foram premiados. Entre os prêmios conquistados estão o Prêmio Bartolomé Hidalgo concedido pelo Ministério da Educação e Cultura conjuntamente com a Prefeitura de Montevideu (1992), prêmio da Editora TAE por *Ruperto Detective* (1989), Primeiro lugar do Prêmio Ministério de Educação e Cultura por *Ruperto Detective* (1990), Prêmio Bartolomé Hidalgo por *El Misterio de la Caja Habladora* (1992), Primeiro Prêmio Municipal (LIJ) por *Ruperto de Terror* (1992), Primeiro lugar do Prêmio Ministério de Educação e Cultura por *Babú* (2000), Premio Revelação *El País Cultural* (2000), Libro de Oro por *El País de las Cercanías* (2000 e 2001), Premio Bartolomé Hidalgo (2003 e 2005).

Foi traduzido na Holanda e teve o seu primeiro livro adaptado para publicação no México. Em 2012, seu livro *El abuelo más loco del mundo* foi traduzido e publicado no Brasil pela editora Autêntica. Seus livros também foram publicados na Argentina, Colômbia, Peru, Bolívia e Venezuela.

Algumas de suas obras já foram encenadas no teatro como: *Ruperto de Terror II*; *Ruperto contraataca*; *Pateando Lunas*; *Los Telepiratas*; *El abuelo más loco del mundo*; *Ruperto de Terror 2007*; *Ernesto, el exterminador*.

2.1.2.1 Depoimento do suspeito número 1

Em seu processo de criação, Berocay diz que para se conectar com o imaginário e a linguagem infantil imagina uma história e tenta contar essa história como se fosse uma

²¹ Las Aventuras del Sapo Ruperto (1989), El Misterio de la Caja Habladora (1991), Una Cuéestion de Tamaño (1989); Pateando Lunas (1991; reed. 1998); Ruperto de Terror (1992); El abuelo más loco del mundo (1994); Ruperto escolar y siete cuentos sin sapo (1995); Los Telepiratas (1995); Siete cuentos sin sapo (1998); Pequeña Ala (1998); Babú (1999); Un Mundo Perfecto (2000); Ruperto de terror (2000), Ruperto insiste!!! (2000), Ruperto Detective (2001), La niebla (2001); Lucas el Fantástico (2001); El País de las Cercanías 1 (2001); El país de las cercanías 2 (2002); Ruperto al rescate (2003); Tan Azul (2004); Ruperto y los extraterrestres (2005), Las Semillas de lo bueno (2005); Rocanrol (2006); Ernesto, el exterminador de seres monstruosos (y otras porquerías) (2006); Juanita Julepe y la Máquina de Olvidar (2007); Juanita Julepe y el río de zombis (2007); Ruperto y el señor Siniestro (2007); Un poema invisible y otros que se pueden ver (2008); Apocalipso (2008); Ernesto el exterminador y el terrible mundo más allá de Sayago (2009); Ruperto Rocanrol y otras bobadas (2009); A jugar con el Sapo Ruperto (2010), El Sapo Ruperto (2010), Ruperto y la comadreja robot (2011), Ruperto Rocanrol 2 (2011), El general y el tornado (2011); Ruperto y las vacaciones siniestras (2012); Ernesto el exterminador y el guardián de los sueños (2012); El Sapo Ruperto 1 (2013); El misterio de la vaca que hacía caca (2013); El Sapo Ruperto 2 (2013); Leandro de la selva (2014).

criança, que não pareça um adulto que está contando, tenta ver a história com os olhos dessa criança e isso dá a ele uma perspectiva distinta para escrever.

O que o impulsionou a escrever para crianças, conforme suas entrevistas, foi a necessidade do “Faça você mesmo”. Após ler e reler para os filhos *Los Cuentos de la Selva*, de Horacio Quiroga, saiu em busca de algo uruguaio, que pudesse gerar o mesmo interesse, porém não encontrou. O máximo que conseguiu foi encontrar uma série de contos que mais pareciam ter sido escritos em Madrid que no Uruguai, devido ao tipo de linguagem utilizado. Começou a contar os seus próprios e percebeu que os filhos continuavam tão interessados como com os contos de Quiroga.

Sobre a revolução provocada na literatura infantil, Berocay acredita que teve a sorte de começar a escrever sem saber se existiam regras para a literatura infantil e escreveu pensando nos gostos dos filhos. Após a publicação começou a ser contatado pelas escolas e isso o surpreendeu. O contato com as crianças foi importante para o desenvolvimento da escrita, pois as perguntas que faziam (como o motivo dos personagens falarem em uruguaio) o levavam a pensar no próprio processo e nas eleições que fazia na hora de escrever. Diz que foi daí que percebeu que o que fazia era diferente do que estavam acostumados, que o que fazia não era regra e sim exceção e que fazia com que os leitores se identificassem com os personagens. Define esse processo como “acidentes afortunados”. Uma das marcas conscientes da sua escritura foi continuar a escrever como se fala no cotidiano, como as crianças falam, como os professores falam em seus grupos de amigos e familiares e não como falavam em sala de aula. Para o autor esse é um dos principais pontos de identificação dos leitores com os personagens e escrever de outra maneira é como negar a própria identidade. Diz que alguns escritores observaram essa forma de escrita e passaram a utilizar algo parecido em suas literaturas. Esse tipo de linguagem não formal não foi bem aceito por todos. O jornal *El País* certa vez o convidou a escrever um conto para integrar uma coletânea de contos infantis e quando o autor entregou um texto, a diretora da coleção lhe recomendou a mudança das formas verbais e ele se negou, pois os personagens dele falavam como no cotidiano, como os pais falavam com os filhos, que no Uruguai se utiliza o *vos*²². Então a publicação do seu conto foi negada pelo diário. Pouco tempo depois foi convidado pela revista *El Grillo* que era uma publicação da *Educación Primaria* e que o conto foi publicado como ele havia escrito.

²² O *voseo* é um fenómeno linguístico da língua espanhola em que o pronome “tu” é substituído pelo pronome “vos” em algumas conjugações verbais em situações de familiaridade, coloquialidade. No Uruguai é comum o emprego do *voseo* com mudança pronominal e verbal.

Para criar suas histórias sempre parte de uma vaga ideia geral e, a partir daí, começa a pensar e vão surgindo os personagens e situações. Vai juntando peças soltas e armando a história ao longo do processo de escrita, vai improvisando. Considera que com o uso do computador e com a experiência na carreira jornalística que sua escrita passa também pela fase do inconsciente, pois acredita que escreve muito mais rápido do que pensa e termina escrevendo coisas que só se dá conta após ler. Berocay acredita que deve-se contar com prazer e que isso faz falta no Uruguai. Considera que no imaginário dos autores uruguaios está a ideia de que o autor tem que ser o depressivo, o torturado, o que precisa descobrir a pólvora.

Sobre a sua relação com os ilustradores o autor diz que respeita muito o trabalho alheio e quem em 99% das vezes ele acha que está bom, pois não se mete no que não entende. Sobre os trabalhos de Daniel Soulier, diz que confia bastante por conhecer há muito tempo e já não se preocupa com o resultado, pois sabe que sairá da melhor forma possível.

Também em entrevista concedida a Díaz (2008), Berocay afirma que nas traduções intersemióticas da literatura para o cinema que ao ceder os direitos para a realização do filme que este texto já não o pertence e sim ao diretor ou ao produtor, pois acredita que ninguém se lembra de quem escreveu o livro que serviu como ponto de partida. Ainda assim, não aceita que seja feito qualquer produto, que quer que seja algo digno.

Como foi comentado, os livros de Berocay apresentam abordagens que soam à mensagens educativas, com uma determinada função. O autor, entretanto, diz que temas considerados de conscientização social como a ecologia não fazem parte dos seus objetivos de escrita. Afirma que a presença desses temas tem relação com o argumento do livro, pois se considera um inimigo acérrimo de passar mensagens ou ensinar algo aos seus leitores. Berocay acredita que a função de ensinar deve ser cumprida pelos pais e professores e não pelos escritores.

Sobre o atrelamento de sua imagem à do personagem que considera seu outro “eu”, diz que não tem medo de ser sempre conhecido como “o escritor que inventou o Sapo Ruperto”. Pensa que criou um personagem que é reconhecido pela sociedade e considera esse fato um mérito, um orgulho por ter criado algo que marcou as pessoas. Também não se sente um autor prisioneiro de um personagem só e muito menos considera Ruperto um personagem comercial, pois não representa a maioria dos seus livros publicados e não tem interesse de publicar histórias com o personagem em curtos períodos de tempo.

2.1.2.2 O que dizem as provas

O campo literário pós-ditatorial ansiava por ser preenchido por algo que pudesse representar o ser uruguaio, com uma linguagem que representasse o modo de se expressar nacional. Foi nesse cenário que *Las Aventuras del Sapo Ruperto* encontrou um espaço para ocupar, pois a escritura e estilo marcados de Roy Berocay contrastavam com o que até aquele momento estava em circulação no mercado editorial.

Conforme afirma Helguera (2004), as principais características da literatura que era encontrada e produzida antes da aparição de Ruperto eram: narração linear e previsível, sem sobressaltos; linguagem neutra e “correta”, quase sem modismos uruguaiois; formas de expressão pomposas e carregadas de vocábulos extensos e difíceis; distribuição clara e previsível de funções: heróis bons, vilões maus ou que se arrependem; abundância de descrições, argumentações e reflexões com acontecimentos narrativos ocupando um lugar secundário; repertório tabu evitado: sexual, escatológico, divórcio e conflitos de casal, violência familiar e morte (segunda metade do século); as histórias com altos voos imaginativos eram justificadas como se fossem mitos ou lendas, sonhos ou delírio. Foi neste terreno ansioso por novidades que,

em 1989, irrompe aos saltos o inefável Ruperto, de Roy Berocay, autor até então praticamente desconhecido apesar de ter publicado anteriormente um romance para adultos que seria seguido de outro, contemporâneo destes primeiros livros para crianças²³. (HELGUERA, 2004, p. 183)

E assim, a irreverência invadiu o cânone da literatura infantil uruguaia. Como já foi dito, antes dos dez anos de Ruperto, a crítica já começava a não ver com bons olhos o que não seguisse o estilo proposto por Berocay. Muitos escritores – excetuando-se os veteranos respeitados e com longa trajetória – começaram a achar que para ser um bom escritor no Uruguai teriam que adotar as características que estavam florescendo e representavam o “estilo Berocay”.

Porém o que seria o tal “estilo Berocay”? Helguera (2004) aproveita para criticar os estudos literários ditos sérios, ao enfatizar que assim como qualquer outro estilo de escritura para crianças, este estilo nunca foi estudado e ninguém sabe até hoje o que realmente ele representa, quais as características poderiam ser atribuídas com certeza a tal estilo que

²³ [...] en 1989, irrumpe a los saltos el inefable Ruperto de Roy Berocay, autor hasta entonces prácticamente desconocido a pesar de haber publicado anteriormente una novela para adultos que sería seguida de otra, contemporánea de estos primeros libros para niños.

seduz não somente as crianças, mas também seus mediadores adultos. Entretanto, cita algumas características que pensa que podem ser as marcas do “estilo Berocay”. São elas: uso de linguagem coloquial e formal; povoar os contos com muitas piadas e gags cômicos – quedas, cuecas à mostra, escorregões, distrações de toda classe. Foram estas características, presentes nos contos do famoso sapo, que também provocaram que críticos fossem dar opiniões contrárias à qualidade da escrita de Berocay em programas de televisão – bastante lamentáveis, segundo a autora –. Berocay acrescentou ao seu estilo, em livros com outros personagens, temas também que provocavam incômodos e que até o momento eram visto como proibidos como o divórcio e o despertar sexual dos pré-adolescentes.

Voltemos a seguir os passos do sapo Ruperto. Vale ressaltar que apesar do sucesso de Ruperto ocorrer com o lançamento do simples livrinho de capa vermelha, que trazia em sua capa uma ilustração em preto e branco, com um título nada original e somente quatro contos – que anos depois foi considerado como a clara mostra da transição à nova literatura para crianças – o personagem já havia dado um salto no mercado editorial meses antes em outra publicação. Foi, na verdade, a primeira publicação que permitiu com que o editor da Proyección identificasse um potencial de sucesso na escrita de Berocay e publicasse o *Las Aventuras del Sapo Ruperto*. Falo aqui sobre o conto *Ruperto Detective en: una cuestión de tamaño* que recebeu o primeiro prêmio na categoria conto do concurso literário da editora TAE, em 1989.

Já em *Ruperto Detective* as características que inovavam o que vinha sido escrito até o momento começavam a aparecer de uma maneira nada tímida. O cenário já não é o campo, tampouco é a cidade – que disputavam as polêmicas literárias uruguaias – sim uma região balneária. Há nesse cenário natureza, plantas e animais, espaço para brincar, como no campo, mas ao mesmo tempo apresenta elementos barulhentos e corrompidos do mundo urbano (luz elétrica, revistas em quadrinhos (já considerada leitura degradante), fogos de artifício (que rompem o silêncio beatificado que fazia parte dos relatos rurais em que a sonorização incluía apenas cacarejos, relinchos, latidos), e, principalmente, a ruidosa televisão incitando o consumo.

Entretanto nem tudo era inovação na escrita de Berocay. Em alguns dos contos do livro que revolucionou o cenário literário infantil são encontradas características que se assemelham a certas categorias clássicas. Ainda que apareçam o humor e a irreverência e certas formas de expressão características da sua escritura, se aproxima de outros contos com histórias com animais, mostra certa aproximação com as lendas, narrador onisciente, estilo sóbrio e explicação fantástica para acontecimentos naturais. Há também a presença do estilo

tradicional, com descrição de paisagem e clima e clara mensagem ecológica. Nas palavras de Helguera:

Em definitivo, já ostentam certa capacidade de ridículo e tendência ao absurdo que pré-anunciam o simpatiquíssimo herói que chegará a converter-se Ruperto, apesar de que no conto, sem aproximar-se nem de longe ao enfadonho didatismo de tantos outros, permite olfatear em alguns momentos certo ar “educativo”²⁴. (HELGUERA, 2004, p. 185)

Acredito que o viés pedagógico da escrita de Berocay dialoga com o pensamento de Ana A. Arguelho de Souza quando discute a natureza pedagógica que devem carregar os livros infantis e juvenis. Em suas palavras:

Quanto a atribuir uma dimensão pedagógica para a obra infantil, não significa assumir um tipo de literatura diretiva, em que a intenção pedagógica elimina ou reduz o espaço estético. Ao contrário, implica que toda e qualquer narrativa que apresente alta densidade estética traz aprendizagens, seja no campo da ética, da afetividade ou do conhecimento. Aprendizagens que a criança carregará para o resto da vida, amalgamadas em sua personalidade, mesmo que já adulta não recorde nem mesmo uma linha desta ou daquela história. Essa é a natureza pedagógica que a literatura traz em si. (SOUZA, 2010, p. 18)

Ainda sobre o propósito educativo da escrita de Berocay, Leal et al (1995) dizem que ao mesmo tempo em que os textos abordam valores ecológicos, sociais, morais e científicos e se aproxima da fabula tradicional, constituem ainda assim uma versão moderna das mesmas. Já Mónica Dendi (1994) pensa que o fato de sair do charco, único espaço que o personagem conhecia, converte o resto do arroio e os arredores no bosque dos contos de fadas tradicionais. Na minha visão, esses contos são sim uma atualização dos contos tradicionais, pois, ainda que conservem o sapo que fala, este já não busca uma reino, uma família tradicional, alcançar riquezas. Ruperto ainda que seja uma figura importante na resolução dos problemas não é dotado de grande sabedoria. Muitas vezes conta mais com o fator sorte.

Leal et al. (1995) afirmam que a razão do atrativo de Roy Berocay não consiste em ser bom escritor apenas, mas na forma como brinca e cria com palavras um mundo que mesmo cotidiano não está desprovido de magia. Porém considera que seu êxito junto ao leitor está no respeito à inteligência da criança. As autoras elaboraram uma lista de temas presentes nas obras de Berocay: 1) a solidariedade; 2) preservação das espécies; 3) conhecimento do mundo circundante; 4) a curiosidade; 5) o poder da investigação; 6) a justiça; 7) a

²⁴ En definitiva, ya ostentan cierta capacidad de ridículo y tendencia al absurdo que preanuncian al simpatiquísimo antihéroe en el que llegará a convertirse Ruperto, pese a lo cual el cuento, sin aproximarse ni de lejos al pesado didactismo de tantos otros, permite olfatear por momentos cierto aire “educativo”.

transgressão como fator de crescimento; 8) a capacidade de superar temores em busca de um objetivo; 9) a revalorização dos ambientes naturais e; 10) revalorização de pequenos animais, não decisivos nem na alimentação, nem na economia de nosso meio. Apesar de não conhecer o conjunto da obra literária de Roy Berocay, posso afirmar que todos estes temas estão presentes nos livros que trazem o personagem Sapo Ruperto. Por exemplo, no texto *Ruperto y la caja misteriosa*, que integra o *corpus* aqui analisado, estão os temas 3, 4, 5, 7, 8 e 9.

Segundo as referidas autoras, a linguagem de Berocay é espontânea, coloquial, moderna e consegue transmitir vivências através de um jargão infantil e popular sem cair no “grosseiro” ou “mau gosto”. Ainda sobre a linguagem do autor, Dendi (1994) afirma que é demasiadamente coloquial, direta, abunda em neologismos e não é polida, contudo é provocativa, audaz, impregnada de humor, de sátira, de mitos e de humor.

O humor é marca presente nos textos que trazem o sapo Ruperto e atrai a atenção tanto de adultos como de crianças por diferentes mecanismos. Para Leal et al. (1995), Berocay com as crianças maneja a ausência de lógica, as confusões, os jogos verbais, o disparate, erros, conjeturas falidas. Já com o adulto, trabalha a ironia e a referência a acontecimentos transcendentais do ambiente local respondendo à idiossincrasia nacional.

Leal et al. (1995) identificou alguns traços que considerou distintivos na escrita de Berocay. Entre eles cita o efeito humorístico e rítmico causado pelas onomatopéias; aproximação da língua falada; utilização de vocábulos e fonemas que aportam um ritmo peculiar à narração e; uso de figuras estilísticas com predominância de imagens auditivas, olfativas, táteis, visuais, etc.

Berocay batiza seus personagens, quase sempre, com nomes comuns, simples, às vezes carregados de ritmo, musicalidade e jogos de palavras. Abundam em seus textos as onomatopéias como as encontradas nas histórias em quadrinhos, licenças ortográficas, comparações.

Ainda segundo Leal et al (1995), a imaginação de Ruperto, muito parecida a de uma criança, galopa sem freio, mas encontra o limite de um mundo cotidiano como obstáculo de ação. Essa poderia ser considerada uma atualização do autor ao contexto tradicional dos contos de fadas.

De acordo com Kohan, “escrever narrativas infantis pressupõe o conhecimento do fantástico, do mágico, dos provérbios, das adivinhas, do que ocorre no mundo da criança contemporânea, seu atual vocabulário, suas brincadeiras, suas disposições de ânimo e os infinitos alcances do imaginário” (2013, p. 20). É demonstrando essa gama de conhecimentos e escrevendo histórias com textos marcados de humor, imprimindo seu próprio estilo, que

revolucionou o cenário literário uruguaio e continua conquistando novos leitores, que Roy Berocay se faz presente no campo literário e instaura seu discurso que não é atribuído a um nome próprio e sim a uma assinatura.

2.1.3 Acessando a ficha do suspeito número 2: Daniel Soulier

Daniel Héctor Soulier Baldassara nasceu em outubro de 1964 em Colônia, Uruguai. Sua leitura na infância era basicamente de revistas como *Billiken*, *Charoná* e *Anteojito*. Começou a desenhar de maneira autodidata como forma de passar o tempo durante as aulas que o entediavam. Desenhar para Soulier é uma forma de surpreender-se. Quando tinha por volta de 20 anos passou um ano em Buenos Aires com a finalidade de se tornar um ilustrador. Nessa ocasião fez cursos de desenho de curta duração. Após regressar a Montevidéu, enquanto estudava Arquitetura (UdelaR – 1986-1989), Fotografia (1987-1990) e Animação, conheceu o estúdio de animação Tounier e ali começou a desenhar o que tinha vontade. Foi trabalhando como animador que paralelamente se desenvolveu como ilustrador. O primeiro livro que ilustrou foi coincidentemente de autoria de Roy Berocay, *Pateando Lunas*. Anteriormente havia ilustrado livros didáticos com parceria com outros ilustradores. O trabalho que faz parte do *corpus* desta pesquisa foi idealizado pela editora Alfaguara e foi realizado em um período de mais ou menos cinco meses e o público-alvo pensado foi o formado por crianças bem pequenas que ainda não sabiam ler e não eram leitoras das histórias do Sapo Ruperto. Apesar de nunca ter estudado a linguagem dos quadrinhos, escreveu histórias em quadrinhos com roteiro próprio para publicação em revistas. Além da série de livros do *Sapo Ruperto*, ilustrou também outro livro de Berocay, *Babú*, além do já citado *Pateando Lunas*. Em mais de vinte anos de profissão, trabalhou com produções audiovisuais, produções publicitárias, videogames para clientes nacionais e internacionais, como a Cartoon Network. Atualmente é docente das disciplinas Animação 1 e Animação 3 da Universidad ORT Uruguay, desde 2011, animador dos videogames do Plan Ceibal (empresa Trojan Chicken), ilustrador do Grupo Santillana Uruguai, animador em 2D (Powerful Robot Games).

2.1.3.1 Depoimento do suspeito número 2

Soulier diz que o conceito de texto não é uma fronteira muito clara para ele, mas que acredita que é um conjunto da parte escrita e da parte ilustrada em que ambas se potencializam e se enriquecem mutuamente. Partiu dos desenhos do antecessor, J. M. Lara

para desenhar o seu Ruperto. Além dos desenhos de Lara, se baseou, a princípio, na descrição de Berocay, buscando ser fiel ao relato, porém com o passar do tempo modificou a estética de Ruperto agregando seu gosto pessoal e sua percepção. Pensa que o tempo é o fator responsável pela fixação da imagem do personagem e que as mudanças sempre ocorrem, mas que com o tempo fica mais difícil de realizar mudanças. Para o desenvolvimento do projeto do livro em quadrinhos, aqui *corpus*, escolheu os contos que considerou que tinham um maior potencial na hora de adaptar, conforme suas palavras, ao formato quadrinhos, pensando que o público seria de crianças muito pequenas que leriam as histórias do sapo pela primeira vez. Partiu da leitura do texto buscando que surgissem as ilustrações, então rabiscou buscando imagens mais claras e descritivas que aportassem detalhes e interesse ao relato. Buscou a simplicidade introduzindo alguns poucos elementos da linguagem dos quadrinhos. Empregou quadros grandes, vinhetas de página completa e desenhos simples pensando na faixa etária do público a que se destinava a publicação. Compartilha da opinião de que o ilustrador é também autor, apesar de afirmar que o que fez foi uma adaptação do texto de Berocay, pois pensa que uma tradução significa ser fiel ao texto escrito e se considera responsável e consciente sobre as eleições que realizou. Entretanto, diz que são mudanças irrelevantes, já que, conforme pode ser percebido na entrevista que realizei, mesmo a mudança de personagem não foi percebida durante o processo.

2.1.4 Espionando a “função-tradutor”

Uma das questões que nortearam esta pesquisa foi a de entender como a construção da assinatura de Roy Berocay no imaginário e no mercado editorial uruguaio opaciza a função-autor de Daniel Soulier. Entender que potência havia no reconhecimento de Berocay como autor, dentro deste campo literário, para permitir que uma publicação levasse o seu nome na capa – ainda que sua atuação no projeto se resumisse a assinar o contrato de cessão de direitos de quadrinização – foi um dos pontos que me moveram. Para adentrar nessa questão, considero pertinente revisitar textos, de teóricos estruturalistas como Roland Barthes (1968) e Michel Foucault (1970) em diálogo com discussões mais contemporâneas como as traçadas por Roger Chartier (1994, 1999, 2012) e Diana Kingler (2012). Os primeiros discutem, somente para citar alguns pontos, o apagamento e “morte do autor”, como a autoria se estabelece e funciona dentro de um campo, a relação do autor com sua obra, o preenchimento do vazio deixado pela “morte do autor” e a função dessa figura dentro do

discurso. Os últimos partem das abordagens dos primeiros e as atualizam tanto historicamente como em relação às novas tecnologias e aos novos meios de produção e divulgação da literatura.

Um dos textos mais emblemáticos e que provocou o surgimento dos outros que serão aqui citados é o ensaio “A morte do autor”, de Roland Barthes. O texto é iniciado com uma citação de Balzac e, a partir desta, Barthes questiona a importância de se saber de quem é a voz do trecho citado e sentencia que a “escrita é a destruição de toda voz”, pois, como vai afirmar mais adiante, fazendo citação de Mallarmé, é a linguagem que fala e não o autor. Para corroborar seu discurso, assinala que nas sociedades etnográficas a figura do narrador não está atrelada à figura de um “gênio” e que o autor é uma figura moderna produzida ao final da Idade Média após a descoberta do “prestígio social do indivíduo”. Barthes critica ainda a explicação da obra através da análise de quem a produziu, como se cada obra fosse uma confidência do seu autor. Para Barthes, dar um autor ao texto é um mecanismo de fechar a escrita por atribuição de um significado último a esse texto. Buscando reforçar sua argumentação de dessacralização da figura do autor diz que a Linguística forneceu um elemento de análise precioso à destruição do autor ao sugerir que a enunciação é um processo vazio que não precisa ser preenchido por um interlocutor e que o autor “nunca é nada mais para além daquele que escreve”, tal como eu não é senão aquele que diz eu: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e, esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer “suportar” a linguagem, quer dizer, para a esgotar”. Afirma Barthes que o *scriptor* moderno não antecede ao seu texto e sim nasce com ele, pois todo texto é escrito no aqui e agora e é uma combinação de citações anteriores em que o poder do autor é o de misturar essas escritas. Na sua visão, um texto não seria uma combinação de palavras com a capacidade de libertar um sentido único, mas um “tecido de citações”, um espaço onde escritas variadas se contestariam e se casariam. A escrita de um autor não seria mais que a imitação de uma escrita anterior e afastando a sua figura do texto pretensões de decifração do texto seriam inúteis. Assim, o texto deixaria de ter um significado último atribuído ao que pensaria dizer o indivíduo que o produziu, a escrita não seria fechada, o texto estaria livre da atividade teológica. Finaliza a argumentação retornando ao texto de Balzac para discutir o lugar do leitor como ser total da escrita. Barthes enfatiza que “o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino”. Propõe então que “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor”. A figura marcante do discurso do texto seria então o seu destinatário.

Partindo da proposta da morte da figura do autor defendida por Roland Barthes, Michel Foucault, na conferência – ou como ele mesmo afirmou o projeto, tentativa de análise – proferida em Nova Iorque, em 1970, “O que um autor?”, vai discutir a morte do autor através da relação desse sujeito que escreve com o texto escrito, em suas palavras “a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente” (p. 6).

Foucault aponta que não basta declarar o vazio dessa morte, já que, esse vazio, essa desapareição vai provocar outros aparecimentos, faz-se necessário observar “o espaço assim deixado vago pela desapareição do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desapareição faz aparecer” (p.11). Partindo dessa reflexão, Foucault discute a relação entre um nome de autor e um nome próprio e diz que apesar da ligação que existe com o que eles nomeiam não funcionam de maneira idêntica. Para o pensador, esse nome de autor é mais que um elemento do discurso, visto que, assegura a este uma classificação e interfere no modo que deverá ser recebido, como deve ser essa recepção e qual o status que vai apresentar. Sendo assim, entende que alguns discursos na sociedade são providos de uma função de autor e outros não. Estabelece assim uma “função-autor” que em suas palavras é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (p. 14). Não é assim qualquer discurso que porta uma função-autor. Os discursos portadores dessa função se caracterizam de um determinado modo, se opõem a outros discursos de uma determinada maneira que não se assemelha aos discursos desprovidos dessa função, como no exemplo dado por Foucault que diz que um discurso em um muro de rua pode ter um redator, mas não um autor. Michel Foucault então explicita que um discurso provido da função-autor possui ao menos quatro características – características essas que podem ser pensadas também como as que caracterizam um discurso de um tradutor –: 1) são objetos de apropriação – se refere aqui à apropriação penal, quer dizer, quando na transição do século XVIII para o XIX os textos passaram a ter um autor para que punições aos seus conteúdos pudessem ocorrer –; 2) não é exercida da mesma maneira em todos os discursos – os textos literários eram colocados em circulação sem a questão do autor, pois a antiguidade do texto já era por si garantia, enquanto textos científicos exigiam a marca da assinatura do autor. Essa situação foi então invertida nos séculos XVII e XVIII –; 3) a atribuição de um discurso a um indivíduo não ocorre de forma espontânea; e 4) comportam uma pluralidade de egos – os signos de localização, ainda que escritos com pronomes de primeira pessoa, se remetem a um autor ego (que pode variar seu distanciamento com o escritor até mesmo ao longo de uma mesma obra) e não ao escritor.

Resumindo, a função-autor liga-se ao sistema jurídico e institucional, articula o universo dos discursos, não é exercida uniformemente em todos os discursos, necessita de uma série de operações para que um discurso seja atribuído ao seu produtor e não se remete a um indivíduo real.

Foucault vai discutir também a diferença entre autores de um discurso e “instauradores de discursividade” (p. 22). Esses autores – os citados são Freud e Marx – têm de particular o fato de que eles não são somente os autores de suas obras, de seus livros. Eles produziram alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos.

O próprio Foucault havia observado que não é tão simples o descarte do autor como categoria, pois conceitos como o de obra e a quem estas obras apontam dependem da categoria de autor. Ao propor o preenchimento do vazio deixado pela “morte do autor” pela função-autor – construída em diálogo com a obra – e seu modo de funcionamento o que Foucault pretendia não era afirmar a inexistência do autor, não era reduzir o sujeito a uma função, mas sim discutir de que modo essa função é exercida, em que tipo de campo e em quais condições.

Roger Chartier (1994, 1999, 2012), parte do discurso de Foucault em diálogo com a historicidade em torno a questões como assinatura, mercado e como a figura do autor e sua assinatura se modifica ao longo dos tempos.

Faulhaber e Lopes (2012) comentam que o termo assinatura sofreu modificações em diferentes momentos na história dos livros. Até o início século XVII era utilizada como forma de contagem das páginas dos livros impressos, em que seus cadernos eram diferenciados uns dos outros pelas assinaturas. A partir do século XVIII passou a receber o significado moderno, isto é, “a atribuição da autoria de um texto ao nome de um autor individual” (p. 13). Foi também neste período que foram criadas as formas jurídicas que regulamentavam a cessão de direitos do autor às casas editoriais. Contemporaneamente, esse caráter individual da assinatura é dividido, por exemplo, nos artigos científicos de autoria múltipla, ainda que nem todas as pessoas tenham tido uma participação grande no processo de escrita.

Chartier (1999, 2012) demonstra que as elucidações de Foucault não estão bem fundamentadas historicamente. Para o autor, a análise feita por Michel Foucault apresenta lapsos temporais que são significantes para se entender as modificações que giram em torno da figura do autor. Cita, entre os muitos exemplos, que a dissociação das figuras do autor e do escritor, adquiriram a diferenciação e sentido moderno já a partir do século XV; que nos séculos XVI e XVII, era a indicação do nome do príncipe que validava a verdade do texto

científico; bem como na Idade Média o que validava a verdade do texto científico era o nome do autor.

Para confirmar o que já havia sido observado por Foucault, no que diz respeito ao descarte da categoria autor, Roger Chartier (1994) corrobora que mesmo após a transferência da obra de um autor para um agente através da venda dos direitos de impressão e difusão que a apropriação pelo agente não apagava a marca do autor, pois deixava um resíduo que não tinha como ser disposto. Segundo o autor, esse resíduo seria a assinatura, a marca do autor, que diferente do que ocorre com a transferência da propriedade de um título de terra, quando se tratava da transferência dos direitos sobre um discurso a relação com o autor permanecia, ainda após sua reprodução e difusão, mesmo que fosse falsificada ou adulterada. Nas palavras de Faulhaber, baseada na leitura das reflexões de Chartier:

Na história da mercantilização dos bens culturais, fundem-se definições de forma e conteúdo, propriedade e uso comum, apropriação material e criação simbólica na reprodução material de conteúdos imaginários, no mito da originalidade do autor, na utopia do anonimato intelectual, no livro como produto acabado de uma obra cultural, nos sistemas de apropriação. No entanto, a distinção entre a identidade essencial da obra e a diversidade dos veículos que a materializam assume um papel fundamental no processo através do qual o autor é mistificado como um princípio de unidade e fonte de expressão singular. O nome do autor transforma-se, assim, numa marca – em determinados casos famosa, vendável, cobiçada. (2012, p. 34)

Assim, para Roger Chartier, a ocupação do lugar vazio através da função-autor “não somente transforma, desloca e distorce a personalidade singular de um indivíduo/escritor, como também confere existência ao que talvez se pense como uma ausência, um vazio” (2012, p. 124).

Na leitura de Diana Kingler (2012), a discussão sobre a “morte do autor” deve-se ao desaparecimento dos “caracteres individuais do sujeito escritor”, quando a individualidade particular do sujeito que escreve é despistada em sua escrita. A autora assinala que é necessário reconsiderar as discussões de Barthes e Foucault tanto sobre a “morte do autor” como a sua redução a uma função, pois acredita que “na atualidade já não seja possível reduzir a categoria de autor a uma função. Como produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático” (p. 30).

Essa discussão é bastante pertinente com a análise que farei adiante sobre como atua Roy Berocay e em que essa atuação incide sobre a sua assinatura. Penso que no contexto atual em que este autor se insere que não é possível descartar a sua figura como autor e muito menos reduzi-lo a uma função.

Pensando na tradução quadrinizada e na ausência da marca de seu autor/tradutor, posso questionar se o sujeito que aparece como marca não realiza o inverso da reflexão de Foucault, isto é, em vez de desaparecer, ele não para de aparecer. Em contraponto, surge o questionamento: seria então um tradutor intersemiótico de um texto de uma mesma cultura “opaco” ou essa opacidade está totalmente relacionada à construção da assinatura do autor do texto de partida?

Partindo dessas reflexões sobre o papel do autor e coincidindo com Kingler ao não considerar que o autor contemporaneamente pode ser reduzido a uma função ou descartado do seu discurso, passo para a discussão de como os autores aqui analisados – Roy Berocay e Daniel Soulier – se inserem no campo literário e “jogam” com as regras estabelecidas pelo mercado editorial. Para esta análise, me debruçarei principalmente sobre as discussões de Pierre Bourdieu, buscando um diálogo como os discursos dos citados autores e na maneira como eles se produzem.

Segundo Bourdieu:

A ciência das obras culturais supõe três operações tão necessárias e necessariamente ligadas quanto os três planos da realidade social que apreendem: primeiramente, a análise da posição do campo literário (etc.) no seio do campo do poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; em segundo lugar, a análise da estrutura interna do campo literário (etc.), universo que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade; enfim, análise da gênese dos *habitus* dos ocupantes dessas posições, ou seja, os sistemas de disposições, que, sendo o produto de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo literário (etc.), encontram nessa posição uma oportunidade mais ou menos favorável de atualizar-se. (BOURDIEU, 2010, p. 34)

A primeira e a segunda operações já foram, de certa forma, discutidas neste trabalho, quando apresentei uma breve história da evolução da literatura infantil uruguaia e como esse campo foi se modificando, apresentando novas demandas e criando internamente as bases necessárias que permitiram a ocupação de um lugar por Roy Berocay, bem como a sua inserção naquele cenário modificou o campo literário e terminou por estabelecer novas regras tanto quanto à linguagem empregada na escrita sobre como a eleição de quais características deveriam estar presentes nos textos destinados ao público-alvo. Esse percurso de análise dialoga com as reflexões de Bourdieu, quando este afirma que “a construção do campo é a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo” (2010, p. 243).

Pensando na terceira operação proposta por Pierre Bourdieu (2010), isto é, a que diz respeito a como os autores encontram oportunidades para se atualizar, visto que, são produtos tanto de uma trajetória social como da posição que ocupam no interior do campo literário, considero válido analisar os perfis nas redes sociais de Roy Berocay e Daniel Soulier, como forma de perceber a maneira como se inscrevem e como são vistos por esses leitores que nesse momento podem interagir e influenciar em seus discursos, visto que suas práticas incidem nas posições em que ocupam no campo, conforme explicita Bourdieu:

Na ordem do consumo, as práticas e os consumos culturais que podem ser observados em um momento dado do tempo são o produto do encontro entre duas histórias, a dos campos de produção, que têm suas leis próprias de mudança, e a do espaço social em seu conjunto, que determina os gostos por intermédio das propriedades inscritas em uma posição, e especialmente através dos condicionamentos sociais associados a condições materiais de existência particulares e a uma situação particular na estrutura social. Da mesma maneira, na ordem da produção, as práticas dos escritores e dos artistas, a começar por suas obras, são o produto do encontro de duas histórias, a da produção da posição ocupada e a da produção das disposições de seus ocupantes. Se bem que a posição contribua para constituir as disposições, estas, na medida em que são parcialmente o produto de condições independentes, exteriores ao campo propriamente dito, têm uma existência e uma eficácia autônoma, e podem contribuir para *constituir* as posições. (BOURDIEU, 2010, p. 289-290)

Analisando os perfis da rede Facebook, a primeira diferença de autoprojeção de imagem se estabelece. Enquanto Soulier, apesar de acessar frequentemente a rede, realizou sua última intervenção em 3 de setembro de 2013, ao compartilhar a notícia da saída do mercado da animação do diretor japonês Hayao Miyazaki, Berocay publicou sem interrupção – compartilhou vídeos, anunciou show, comentou sobre campanhas virais da rede, incentivou seu time de futebol, informou sobre um e-mail falso criado em seu nome para vender um produto e publicou um vídeo em comemoração ao dia da nostalgia – entre 22 e 26 de agosto de 2014. As publicações de Soulier, além de serem temporalmente espaçadas, envolvem basicamente dois temas: música e artes visuais e seus comentários se concentram na extensão de uma ou duas linhas. Por sua vez, Roy Berocay utiliza a rede social de maneira efetiva e frequente. Além de compartilhar vídeos e publicações, divulga lançamento de seus livros, shows das bandas que participa, shows das bandas dos seus filhos, notícias pessoais – como comemorações de aniversários de membros da família, viagens de filhos, nascimentos de netos e bisnetos –, faz comentários sobre política, educação, economia, futebol, lançamentos no cinema, shows que foi ver, programas de TV. Enfim, Berocay ultrapassa a sua própria escrita impressa e se instaura constantemente como produtor de distintos discursos. Acompanha a nova dinâmica do mercado que como ele mesmo já afirmou em entrevistas,

demanda novos comportamentos, uma diferente interação com o leitor. Esses novos desafios da produção literária foram pertinentemente observados por Oliveira, quando a autora afirma que:

O momento atual estende, então, seus desafios à teoria da literatura. A realidade da produção literária e da dinâmica cultural exige uma revisão de alguns de seus pilares conceituais. Em época em que se acelera o tempo e comprimem-se os espaços, o escritor contemporâneo não só acompanha a velocidade com que as coisas acontecem como modifica as suas relações com a arte e o fazer literários. Festas literárias, bienais, programas de TV, encontros com o autor, prêmio literários, blogs, twitters e facebooks, somados a uma visível proliferação de produtores literários e de pequenas editoras conferem a literatura contemporânea características singulares, tornando indissociável o estudo da literatura de uma concepção relacional e sistêmica. (OLIVEIRA, 2012, p. 19)

Levar em consideração essas novas formas de inserção e promoção da sua própria imagem é frutífero para pensar em como essa operação é tão marcada e potente a ponto de opacizar um tradutor/autor e “transformar” a assinatura Roy Berocay em produto mercadológico.

Considerando Roy Berocay como portador das características que o relacionam a um modo de existência, circulação e funcionamento e que caracterizam seu discurso como portador da função-autor estabelecida por Foucault, porém não reduzido a esta função como na concepção de Diana Klinger, estabelece-se o seu lugar, a sua posição no campo literário infantil uruguaio. Entretanto, as perguntas que nortearam esta pesquisa voltam a emergir: Onde se insere a escrita de Daniel Soulier neste campo? Existe um apagamento da sua assinatura de autor? Se projeta como autor ou preenche uma função como sugeriu Foucault?

Daniel Soulier, ainda que perceba o ilustrador como autor do texto, considera o seu trabalho como uma adaptação do texto de Berocay. Discordo dessa posição, pois penso que o texto híbrido de Soulier como uma tradução, produto de um processo de leitura intersemiótica em que as subjetividades do seu produtor, atreladas às características pertinentes e “regulatórias” do meio quadrinístico podem ser percebidas e lidas de maneira independente à possibilitada por seu texto de partida. Através da leitura do texto de Soulier é possível perceber pontos de contato, vestígios, com a literatura de Berocay, porém seu texto é autônomo, marca sua percepção e traz subjetividades. Entretanto, levando-se em conta as reflexões aqui expostas sobre a autoria, sobre as novas demandas solicitadas pelo mercado em constante transformação e nos modos de inserção afirmação de uma posição dentro do campo, penso que, diferente do que acontece com Berocay, Daniel Soulier não se desvincula da imagem de Berocay e, em lugar de se estabelecer como autor de um discurso novo, é o seu

texto que ocupa um espaço, cumpre uma função. Proporia então que a posição de Soulier no cenário literário uruguaio é a de preenchimento da “função-tradutor”, função que seria análoga à proposta por Michel Foucault ao discutir a relação do autor com a obra e que não relaciona-se diretamente ao indivíduo Soulier. Seu lugar não parece ser socialmente reconhecido, ao menos editorialmente reconhecido não o é, como se pode comprovar com seu status “transferido” a ilustrador e roteirista e seu nome seguir atrelado e menos destacado que o do autor do texto de partida. Duas hipóteses poderiam explicar esta posição no campo: 1) a preparação do campo literário que ocorreu em 1989 para preenchimento de uma demanda social foi bastante diferente da ocorrida em 2010 no momento em que a quadrinização foi lançada no mercado. Enquanto que naquele momento existia um anseio por uma literatura nacional, por uma literatura representativa do ser uruguaio, o produto quadrinhos não se apresentava em 2010 como uma novidade, como uma possibilidade de atender a expectativas.; 2) Durante 25 anos, Berocay soube não somente ocupar o espaço inicial que lhe foi permitido, mas se afirmar neste local, ao oferecer constantemente aos seus leitores e críticos novas publicações. Some-se a este fator a sua atuação fora da escrita, seja participando de eventos acadêmicos e literários, seja concedendo entrevistas ou seja buscando sua autopromoção.

Contudo, cabe ressaltar que a “função-tradutor” aqui discutida refere-se ao mecanismo de estética da quadrinização utilizado por Soulier que funciona como mecanismo tradutório das narrativas de Berocay. São elucidativas as palavras de Denise Carrascosa para definir esta função:

Para definir a “função-tradutor”, é preciso, em primeira instância, operar por exclusão (duas negações): a) não representa uma atividade criativa e/ou profissional; b) não encontra correspondente em um sujeito que realiza esta atividade. Por outro lado, será ferramenta de trabalho, conceito operatório, no sentido deleuziano (Os intelectuais e o poder), para crítica e produção do trabalho tradutório. Derivando do mecanismo teórico “função-autor”, servirá para pensar o funcionamento da produtividade deste trabalho na ordem do discurso (Foucault, A ordem do discurso) em sua dimensão estético-ética. (CARRASCOSA, 2014)

Sendo assim, as ocupações das funções dos dois artistas entram em tensão e se potencializam de maneira paradoxal, uma vez que, para que a função-autor de Berocay funcione plenamente e opacize a assinatura de Soulier ela precisa usar a “função-tradutor” de Soulier para ampliar a sua força de circulação imagética no imaginário nacional e, para isso, necessita invisibilizar a existência desse produto como uma tradução, que faz com que todo a produção de Soulier funcione como um produto da obra de Berocay.

3 VARREDURA DO CENÁRIO

Um texto, seja ele oral ou escrito, é a produção de um discurso e, dessa forma, carrega as subjetividades do seu enunciador que estão relacionadas com o contexto de produção. Ao ler um texto fora de seu contexto de produção, as interpretações advindas dessa leitura podem ser equivocadas. Não se trata de decifrar o que quis dizer o enunciador e sim interpretar o que foi expresso no texto de acordo com o momento em que ocorreu a enunciação. Como afirma Pauliukoni (2004, p. 6), a leitura seria então “um trabalho de desvendamento ou interpretação de operações linguístico-discursivas estrategicamente utilizadas na estruturação textual”.

Se analisarmos a frase “Vamos apagar!” sem atrelá-la a um determinado contexto, poderemos interpretar coisas distintas como, por exemplo, pessoas que escreveram em local inapropriado e se comprometem a apagar o que foi escrito ou que se trata de uma frase em que apagar significa esquecer uma determinada situação ou ainda que um determinado sujeito tenha seus dias contados.

Da mesma forma que uma simples frase, se isolada de seu contexto, pode gerar interpretações diversas, analisar uma determinada escrita e, mais ainda, a tradução que a ressignifica, fora do seu contexto de produção, pode nos dar como resultado apenas especulações. Como bem explicita Oliveira (2003, p.86): “A *mentalidade de cada época* é um dos componentes da situação comunicativa e tem de ser levada em conta na interpretação e na análise de um texto.” (grifo do autor). O autor não está totalmente distante da realidade, não está fora da vida cotidiana no momento em que produz sua obra. O autor não é assim “um indivíduo abstrato, mas um ser situado sócio-historicamente, um ser real que por meio do recurso linguístico representa a realidade, transmitindo ao leitor seus sentimentos, convicções e ideologias” (ARAÚJO, 2005, p. 22).

De acordo com Souza (2010), os valores e as circunstâncias da época em que determinada obra literária foi produzida são revelados pela ficção, que está relacionada com a dimensão histórica desta obra. A autora acrescenta ainda que:

Mesmo que ela fale de outros tempos, o modo como o autor organiza os elementos estéticos que compõem a estrutura narrativa acaba por sugerir mais do que a temática poderia revelar. Isso porque uma narrativa só se mostra em plenitude pela tessitura da trama, ou seja, pelo modo como o autor costura o enredo, como o estético se organiza na linguagem e o simbólico é delineado na trama. (SOUZA, 2010, p. 49)

Roy Berocay e Daniel Soulier são sujeitos que ocupam distintos lugares de fala. Sujeitos que estão imersos em um contexto de produção específico. Aqui nesta análise os dois são inicialmente vistos como autores, ainda que editorialmente Soulier seja visto como roteirista ou ocupe a “função-tradutor”, como discuti no capítulo anterior deste trabalho. Sendo autores, são os emissores das mensagens dos seus textos. Analisar os textos dos referidos autores considerando o contexto sócio-histórico agrega instrumentos para compreender as decisões de Daniel Soulier ao ressignificar o texto de Roy Berocay, inscrevendo-se assim como autor desse novo texto. Suas mudanças no projeto – que se esperava semelhante ao texto que o gerou – podem ser resultado de um momento distinto àquele em que Berocay estava inserido no momento de sua escrita.

Paiva (2005) afirma que todo ato de fala ou escrita tem um propósito que visa produzir um determinado efeito no leitor e que pode ser rastreada no enunciador. Acredito que analisar o texto pensando no contexto permite uma melhor identificação dos propósitos desse discurso. Assim, antes de partir para a análise do *corpus*, apresentarei, em linhas gerais, o contexto sócio-histórico uruguaio desde os anos imediatamente anteriores à publicação dos primeiros contos por Roy Berocay até o ano de publicação da quadrinização de Daniel Soulier. O objetivo desta apresentação sucinta é permitir um melhor diálogo entre o texto e o contexto na análise que farei no último capítulo deste trabalho. Cabe ressaltar que além de sucinta, essa apresentação é apenas um recorte de um amplo contexto e, dessa forma, apresentará saltos temporais, pois além de ser impossível abordar todo um período temporal, tal tarefa ultrapassaria os objetivos da minha investigação.

Ao realizar a pesquisa sobre a História do Uruguai no século XX, me deparei com uma divisão de períodos que é adotada de maneira muito parecida por diversos autores como Óscar Brando, Martín Pasturino, Carolina Greising, Jaime Yafeé, José Rilla e compartilhada pela RAU (Rede Acadêmica Uruguaia) que classifica a chamada “História Recente” de acordo com as mudanças políticas basicamente da seguinte forma:

- a) 1903-1930: consolidação da democracia política, reforma social e prosperidade econômica;
- b) 1930-1958: crise econômica e política e restauração democrática;
- c) 1959-1985: estancamento econômico, divisão/pulverização dos partidos políticos tradicionais, crescimento da esquerda e ditadura militar;
- d) 1985-Atualidade: restauração democrática, crise e mudanças.

Divisão semelhante também é apresentada pela Administração Nacional de Educação Pública (ANEP)²⁵. Em material organizado para apoio da preparação de aulas dos professores do ensino público para o ensino da História Recente Uruguiaia, a ANEP publicou um volume que consta de uma seleção historiográfica e documental em ordem cronológica. Segundo o texto introdutório do material, a seleção de textos não tem um objetivo único e sim objetivos simultâneos como o de oferecer aos docentes um panorama acessível da produção acadêmica sobre diversos aspectos e temas do período, dando instrumentos de facilitação para a preparação e ditado das aulas deixando para estes a tarefa de selecionar os materiais disponibilizados e adequá-los ao nível de cada turma e das características dos seus alunos.

O citado catálogo – que foi utilizado aqui também como fonte de indicações teóricas – foi então dividido em duas partes: a primeira que abarca o período de 1945-1972 que aborda o que nomeiam de “Da prosperidade à crise” e a segunda nomeada “A Ditadura e a Recuperação Democrática” com os fatos compreendidos entre 1973-2004. Cada parte foi subdividida em duas partes mais. Assim, para a análise das publicações que são *corpus* do presente trabalho, considere importante o aporte da parte 2 da segunda parte, que inclui os anos de 1985-2004 e se intitula “A recuperação democrática e as mudanças do novo milênio”.

Apesar de listar momentos históricos e apresentar diferentes tipos de textos teóricos o referido catálogo ainda não abarca todo o período recortado para essa análise. Dessa forma, utilizo também as informações encontradas nas pesquisas realizadas nos jornais uruguaios publicados no período e também a obra intitulada “Medio Siglo de História Uruguay – 1960-2010”, que apresenta de maneira detalhada alguns dos acontecimentos nos planos político, econômico, social, educativo e cultural analisados por reconhecidos historiadores e professores uruguaios como os já citados Oscar Brando, Gabriel Bucheli, Cecilia Dassatti, Carolina Greising, Silvana Harriett, Gonzalo Márquez, Martin Pasturino, José Rilla e Jaime Yaffé e coordenação do professor Benjamín Nahum.

Trago as explicações acima sobre a divisão dos períodos políticos para indicar a mudança do objetivo proposto no meu projeto. A princípio, o período estipulado para análise estava compreendido entre 1980 e 2010, pois o texto de chegada – publicado em 2010 – é composto de quadrinizações de textos publicados por Roy Berocay entre 1989 e 2001. Sendo assim, o contexto analisado foi modificado para início no ano de 1985, pois, conforme

²⁵ Criada pela Lei 15.739 é formada pelo Conselho Diretivo Central, pelos Conselhos de Educação Inicial e Primária, pelo Conselho de Educação Secundária, pelo Conselho de Educação Técnico-Profissional e pelo Conselho de Formação em Educação, Faz parte do rol das suas atribuições elaborar, instrumentalizar e desenvolver políticas educativas, bem como assegurar o cumprimento dos princípios e orientações gerais da educação.

explicitado nas divisões propostas por historiadores, pela RAU e pela ANEP, este ano marca um novo momento sócio-político no país em que ocorreram as publicações, isto é: a produção estudada é do período contemporâneo pós-ditatorial.

Para a realização dessa análise, além da utilização do aporte teórico já citado, foram observados os principais temas que foram notícia em dois dos jornais uruguaios de alcance nacional com publicações deste intervalo de quinze anos selecionado. A escolha dos jornais impressos *El País* e *Últimas Noticias* deve-se ao fato de que foram os únicos que publicaram constantemente no intervalo de tempo mencionado. A análise foi realizada através da consulta dos exemplares impressos que fazem parte do acervo da Biblioteca Nacional do Uruguai. O recurso utilizado foi a criação de tabelas (Anexo 1) para observar de forma sistemática quais os principais destaques da capa, das colunas e suplementos de cultura, dos acontecimentos gerais e do caderno de esportes, observando mais especificamente os destaques sobre futebol.

Além de servir de apoio para análise das escrituras, a compreensão do contexto é ponto importante para entender a constituição do nome de um autor em um determinado circuito de publicação, uma vez que, pode contribuir para que um tradutor passe a ocupar uma “função” – em analogia à “função-autor” discutida por Foucault – como vimos no capítulo anterior deste trabalho. Através desse estudo também foi possível observar como os diferentes tipos de quadrinhos eram utilizados nas edições dos jornais, as colunas em que apareciam, o destaque que tinham, a periodicidade e quais os autores tinham seus textos publicados. Outro fator observado foi o crescimento da oferta de obras teatrais para o público infantil/juvenil e o momento em que as obras de Roy Berocay passaram a ser textos de partida para essas traduções intersemióticas.

Apresento, nas linhas que seguem, um pequeno resumo sobre a História Recente Uruguia. Entendo esse resumo como não apenas um recorte do período, mas um resultado de uma seleção proveniente da minha leitura das obras aqui analisadas. Sendo assim, o produto da minha tradução da história recente com foco em temas que dialogam com os textos do *corpus*. Não tenho a intenção de fazer uma historiografia uruguia, apenas contextualizar o leitor desse trabalho. Vale ressaltar que além do destaque de momentos sócio-político-econômico, apresento, em ordem, os destaques do campo cultural, esportivo – com foco futebolístico – e ambiental ocorridos no espaço de tempo referido.

O período de restauração democrática é iniciado em 1985. Foi marco no plano político-econômico desse período, a posse de José María Sanguinetti para a presidência do país. Seu governo foi marcado pela reabilitação de todos os partidos políticos, associações e

organizações que haviam sido declaradas ilegais pela Ditadura, pela desabilitação do Ministério de Justiça e reestabelecimento das relações diplomáticas com a Venezuela. A principal intenção das reformas econômicas de Sanguinetti era atrair o capital estrangeiro e suas ações conseguiram estabilizar a economia do país. Foi o responsável pela criação da Comissão Nacional de Repatriação e pela ratificação da Convenção da ONU sobre a Tortura e Penas Cruéis, Desumanas e Degradantes. Conseguiu também aprovar através de plebiscito – considerado controverso e rechaçado no ano seguinte no Parlamento – a anistia aos líderes militares acusados de violações aos direitos humanos durante a Ditadura. Ainda durante o mandato de Sanguinetti, foi realizada em solo uruguaio a reunião que iniciou o processo de criação da Organização Mundial do Comércio (OMC) em 1986.

A partir de 1987 a situação econômica do país começava a dar sinais de que não estava bem. Ocorreram, além de uma greve geral dos trabalhadores, diversas greves menores contra a política econômica e trabalhista do governo e por aumentos salariais realizadas por várias categorias de trabalhadores.

Em 1988, o país apresentava uma dívida externa de U\$S 25 milhões, comércio exterior bloqueado, perdas de U\$S 2 milhões por dia devido aos conflitos com trabalhadores. Não menos tensa estava a situação energética em todo o país com períodos de estiagem que provocaram a necessidade da utilização da energia térmica e gastos de U\$S 8 milhões. Em um contexto mais global, a Europa colocava em marcha sua moeda comum e estabelecia uma zona de livre comércio. O Iraque, para surpresa mundial, ataca o Irã após o acordo de paz e a situação da guerra volta a se complicar.

Alguns temas preocupavam os uruguaiois como a segurança pessoal e os delitos. Ainda passeando no terreno da insegurança, as discussões giravam em torno do Projeto de Estudos para a diminuição da idade para a imputabilidade por delitos graves. Projeto esse que voltou a ser discutido e a ser utilizado como parte de campanha eleitoral dos presidencialistas entre o final de 2013 e o primeiro semestre de 2014.

Neste período de restauração democrática, o país viu também aumentar o consumo de álcool entre os jovens, a venda proibida de álcool a crianças ser praticada livremente; o número de delitos infantis e juvenis aumentarem e, em meio a tudo isso, foi votado e passou a vigorar um horário de proteção ao menor “dos perigos das exposições da TV”.

O panorama de 1989 continuava sem apresentar boas perspectivas. A crise energética persistia e o governo precisou criar o Comitê de Crise. Sofrendo os efeitos da estiagem – que comprometia tanto o futuro do gado como o dos cultivos – e consequente

situação crítica nas represas e com o aumento na tarifa de energia de quase 32%, os uruguaios da capital e do interior suportaram inúmeros cortes de luz.

A situação difícil pela qual passava o país não era exclusividade na América Latina. Alguns países europeus também apresentavam sinais de crise e buscavam soluções. Entre as soluções pensadas para socorrer a crise latino-americana figurava a oportunidade oferecida pela Europa unida com redução da dívida externa latino-americana em até 50%.

O país que já não vinha de uma situação econômica favorável, com inflação no ano anterior fechando em 89,18%, continuava a enfrentar, em 1990, o grande tema da seca que causava problemas em diferentes setores. Lacalle tomava posse como presidente.

Após a *Administración Nacional de Combustibles, Alcoholes y Portland* (ANCAP), a *Administración Nacional de Telecomunicaciones* (ANTEL) entrava na lista das estatais que passariam a ser de economia mista. Reduzir a presença do setor público era uma tendência na América Latina. O desemprego se mantinha, a inflação continuava a crescer e o Banco Central era obrigado a regular o sistema cambiário. O Fundo Social de Emergência era criado com doações de U\$S 5 milhões dos EUA e de U\$S 19 milhões da Alemanha. Dinheiro esse que seria investido na construção de habitações populares em no máximo 10 anos.

No ano de 1991, juntamente com Brasil, Argentina e Paraguai, o Uruguai passa a fazer parte do Mercosul, através da assinatura do Tratado de Assunção. Essa foi considerada uma das grandes reformas estruturais do presidente Lacalle junto com a privatização da economia.

Com a situação econômica em crise, o país aceitou um empréstimo do Fundo Monetário Internacional (FMI), no valor de U\$S 72 milhões para utilização na evolução econômica, no ano de 1992. Nesse mesmo momento, um referendo convocava os cidadãos a votar sobre a Lei de Privatização das empresas públicas e o resultado foi considerado como um respaldo da sociedade à referida lei.

Em 1993 os trabalhadores realizaram uma greve geral contra a política econômica e em apoio às agremiações para defender as fontes de trabalho. Até mesmo a Seleção Uruguaia de Futebol participou da mobilização.

Em 1993, a inflação do segundo semestre batia a margem de 26,43% e o custo de vida aumentava em 4,01%.

A população do país alcançou seus 3 milhões de habitantes no ano de 1995. A taxa de analfabetismo representava apenas 4,25% da população do país. A qualidade de vida da maioria dos habitantes, em quase todos os níveis sociais era uma das mais altas da América Latina com expectativa de vida de 71 anos.

Sanguinetti foi mais uma vez eleito em 1995 para assumir a presidência do país. Nessa nova etapa de governo, realiza reformas e revisões na economia, no sistema eleitoral, na educação e nas seguranças pública e social. Foi também o início de um período de crescimento econômico – que se estendeu até o ano de 1999 – quando os baixos preços das mercadorias e dificuldades nos mercados compradores dos produtos uruguaios conduziram o país a uma recessão econômica que seguiu até o ano de 2002.

Após sair de um dos menores índices inflacionários desde 1956, com apenas 8,6% de inflação anual em 1999, é anunciada uma meta de apenas 5% para o ano de 2000. O Uruguai que contava nesse período com 285.000 famílias chefiadas por mulheres, era colocado na lista da ONU como um dos 4 melhores da América no que diz respeito ao IDH.

O ano 2000, que no Uruguai também foi iniciado com a ameaça do “bug do milênio”, abria uma etapa crucial com a vitória, nas eleições presidenciais, de Jorge Batlle, representante do Partido Colorado.

Se o primeiro semestre foi afetado pelas secas, o segundo começou sendo pelas chuvas. A inflação chegou a 4,8%. O desemprego atingiu o maior nível desde 1984. O endividamento interno e externo alcançou níveis preocupantes. Professores buscavam um segundo trabalho fora da profissão. Surgiu a necessidade de criação de mais uma Lei de Urgência e solicitação de ajuda do BID, que aportou a cifra de um bilhão e duzentos mil dólares a serem investidos em três anos.

2001 começava marcado pelos aumentos em inúmeros impostos. O campo era afetado pela Febre Aftosa. Com o aumento da taxa de desemprego, era criada a Lei de Urgência II.

O ano de 2002 foi permeado com crise bancária, fechamento de bancos, mudança do ministro da Economia e criação da Lei de Reordenamento Financeiro. Como resultado do período, a opinião pública rejeitou as propostas de privatização da companhia estatal de petróleo (2003) e da companhia estatal de água (2004), ambas através de plebiscito.

A partir de 2003, tendo em vista um novo governo, o país começa a se reajustar para retomar sua posição no Mercosul. Durante o governo batllista, muitas das relações foram deixadas de lado, em prol de um acordo bilateral com os EUA e com as economias ricas do globo naquele momento para desprender-se da dependência do Mercosul. Caso é que as apostas no acordo fracassaram.

Em 2004, Tabaré Vázquez foi eleito presidente pelos uruguaios.

Nas eleições de 2009 para presidente, vence o esquerdista José Mujica (Frente Amplio) e reafirma a necessidade de que o país crie políticas de estado e tem como principal objetivo reduzir a pobreza pela metade e eliminar a indigência.

Em plena crise global, pesquisas de opinião indicavam que os uruguaios estavam cientes da crise global, mas achavam que não seriam afetados no ano de 2009, mesmo com o anúncio de que o Uruguai ocupava o sexto lugar no ranking América Latina de inflação mais alta – a maior dos últimos 5 anos – e com o anúncio de evidentes sinais de crise do presidente do Banco Central Uruguayo, Mario Bergara.

A “Gripe A” continuava a ser um fantasma no segundo semestre de 2009 e, finalizando o período selecionado, o ano de 2010 iniciava com a inclusão do Uruguai no rol dos melhores 20 países para se viver e que o PIB *per capita* superaria os US\$ 10.000 pela primeira vez.

Como realizar um mapa geral sobre as diversas manifestações artísticas ocorridas em algumas cidades uruguaias não era o objetivo deste trabalho, destaco somente os espetáculos ligados à música – principalmente rock e popular – e ao teatro infantil e juvenil, além de realização de grandes eventos como feiras de livros e festivais de quadrinhos, por estarem mais relacionados aos objetos e autores aqui estudados e servirem de base para algumas discussões que serão apresentadas.

Entre os principais destaques de 1988 estão a realização da Bienal do Livro, o considerado “Papelão Cultural Uruguaio” com a suspensão de seminários por motivos econômicos e a ocorrência do II Salão do Humor e História em Quadrinhos na Sala Vaz Ferreira.

Durante as férias escolares do mês de julho dos anos de 1988 e 1989, foram encenados para o público infantil e juvenil, nos teatros montevidianos²⁶ uma diversidade de espetáculos²⁷. Foram ao todo 41 espetáculos²⁸. Abro parênteses para indicar que observei que

²⁶ Cito aqui os teatros que foram palco para as encenações de todo o período que interessa a esta pesquisa: Agadu, Alianza, Alianza Francesa, Amarcrod, Anglo, Arteatro, Del Mercado, Asociacion Cristiana, Alianza Francesa, Anglo, Ateneo, Casa Del Teatro, Florencio Sanchez, Fundacion Buquebus, Geant, La Cómica, De La Candela, Del Centro, Del Círculo, Del Mercado, Del Notoriado, El Galpon, El Sotano, El Tinglado, La Candela Latu, Palacio Peñarol, Sala Zitarrosa, Sodr , Stella, Victoria e Talleres Don Bosco.

²⁷ As informações sobre a quantidade de espetáculos, teatros que serviram de palco para as suas encenações e os espetáculos realizados foram coletados nos cadernos e colunas culturais dos jornais *El País* e *Últimas Noticias*.

²⁸ Cito em ordem alfabética: *Alicia en el País de los Sueños*, *Atención! Bicho Colorado*, *Buscando un diente por las Galaxias*, *Cadichón*, *Canciones para no Dormir la Siesta*, *Chantecler*, *Circo de Sueños*, *Corazón Tierno al Rescate*, *Cuentos de la Selva*, *De un Rey y del Mar*, *El Baterista de los Ojos de Oro*, *El Cuco no Asusta*, *El Árbol de los Deseos*, *El País de No Sé Dónde*, *El Príncipe Feliz*, *El Prinsokito*, *El Rabino Jonas y el Submarino Nuclear*, *El Truc de la Calle 10*, *El Viejo Vasa*, *Entre Locos e Loquitos*, *Flicts*, *História de un Barco*, *Jugando con Pinocho*, *La Caja*, *La Candela Asusta*, *La Cebolla Mágica*, *La Cenicienta*, *La Fierecilla Domada*, *La Isla Desierta*, *Las Medias de los Flamencos*, *Laura y el Espejo*, *Les Aventures de Tin Tin*, *Libertad en Bremen*,

durante todo o mês, sempre que apareciam na programação teatral dos jornais *El País* e *Últimas Noticias*, os espetáculos *La Caja* e *La Cebolla Mágica*, havia também a indicação de que se tratava de teatro negro para crianças, o que indica que esses espetáculos eram de alguma forma avaliados.

Seguindo a tendência, em julho, período de férias escolares dos anos de 1992 e 1993, foram encenados 48 espetáculos²⁹: Entre estes destaco a encenação de três baseados nas obras de Berocay: *Ruperto de Terror*, *Ruperto Contrataca* e *Ruperto de Terror 2*. Quando os autores eram conhecidos, seus nomes eram indicados no guia de programação do *Últimas Noticias*. Assim, figuravam os nomes de Roy Berocay (*Ruperto de Terror*, *Ruperto Contrataca* e *Ruperto de Terror 2*), Leo Maslíah (*Sueños de Anita y Curosaagua*), María Moreno (*Los Tres Fantasmitas*), Beatriz Corbi e Walter Cotelo (*La Coron Conquista*), Teresa Acosta (*Los Alegres Fantasmas*) e María Elena Walsh (*Doña Disparate y Bambuco*). *Ruperto de Terror* e *Ruperto de Terror 2* foram encenadas nos dois anos. *Ruperto contrataca* apenas em 1993. Nestes dois anos também aconteceram festivais internacionais de cinema para crianças.

O ano de 1999 começa com grandes festivais. Entre ele o Festival de Violões e Órgãos e o Concurso de Lamarque Pons de composição para violão. Os uruguaios também se despediam de Tito Pastrana – grande nome do carnaval – e de Esteban Marino.

Apesar das pesquisas afirmarem que o programa preferido das crianças e adolescentes durante o período de férias ter sido o cinema, muitas opções teatrais estavam disponíveis para as crianças e adolescentes uruguaios, principalmente aos finais de semana, durante os anos 1999 e 2000. Uma vez mais foram apresentados 79 espetáculos nos palcos teatrais³⁰. Destes, dois eram baseados em textos do brasileiro Ziraldo: *El Polilla* (O Menino Maluquinho) e *Una Maestra Macanuda* (A Professora Maluquinha).

Mama Momo Quiere Mema, Roncarol para Despertar a un Gigante, Trencitas, Colín y los Trencicolindos, Un Libro Mágico, Vamos a Jugar a Hacer Teatro, Viaje a un Libro de Cuento e Voy a Cantar un Cuento.

²⁹ Também em ordem alfabética cito: *Alicia en el País de las Maravillas, Allien Diez, el bueno, Bailaré descalzo, Cazador de Sueños, Charoná y Fefo contra el depredador ecológico, Chico Carlo, ¿De qué planeta es Pilito?, Doña Disparate y Bambuco, Draculita, El Baterista de los Ojos de Oro, El Cuco no Asusta, El gato que perdió las botas, El humor en...el hogar, El humor en la escuela, El jardín de la risa, El mundo mágico de Lily, El Nuevo Cuco Tampoco Asusta, El Rey Midas, El Teatro está de Fiesta, Federico y sus sueños, Frankeistencito, Hacemos de cuenta, Jugando a la Hora de la Siesta, Jugando con el payaso Plin Plin, La cajita de Mainumbé, La Cenicienta, La Coron conquista, La Chunfleta no es un bicho, La historia del Soldado, La maga Clara, Las aventuras de Caperucita y el Lobo, Las aventuras de Valentín, Los cuentos del tío Tintin, Los derechos de los niños y niñas, Los Loquirocks, Los Tres Fantasmitas, Mangacha la Maestra y una hormiga para muestra, Maruja, la Bruja Coruja, Maxi y Paola al Teatro, Platero y Yo, **Ruperto Contrataca, Ruperto de Terror, Ruperto de Terror 2**, Saltoncito, Sueños de Anita y Curosaagua, Tito, gran Travieso, Todo de a dos e Vamos a hacer magia.*

³⁰ Também em ordem alfabética listo os espetáculos em cartaz naquele momento: *Abracadabra la Mágica Palabra, Adonde Fueron los Bichos, Ahora Vas a Ver, Aprendiendo a Jugar, Aprendiz de Mago, Atchis Mambru*

No rol dos acontecimentos culturais de 2000 estavam os espetáculos musicais como a Salsa de Célia Cruz, o Jazz de Paquito de Rivera e o *Concierto del Milenio* dirigido por Federico García Vigil. A *Pokemonmania* tomava conta da TV e do comércio. Também destaco a exportação do ritmo candombe para a Broadway, com a montagem do espetáculo “Opera Negra”, baseada na apresentação do grupo carnavalesco Yambo Kenia. Relevante para essa pesquisa foi a criação de uma associação de ilustradores uruguaios formada por Leandro Moura, Renzo Vayra, Richard Ortíz e Martín Rodríguez, após o encontro com José “El Persa” promovido pelo Ministério da Educação e Cultura.

Uma interessante atividade cultural foi realizada na BIBNA (Biblioteca Nacional del Uruguay) em 2001. Trata-se da Maratona de Leitura que foi aconteceu durante 3 dias e noites ininterruptas e contou com a participação de autores, esportistas, políticos, estudantes, professores e artistas como forma de promover e incentivar a leitura. Aconteceram também um Festival de Música em Canelones e um festival que misturava jazz com doce de leite, “Jazz en el Tambo”.

Em 2009, enquanto abundam espetáculos musicais com a participação de artistas como La Trampa, La Vela, NTVG, Trotsky Vengarán, No te va a gustar, La Vela Puerca, Buitres, Alfredo Casero, Patricia Sosa, Alberto Wolf, a música culta uruguia seguia com “temas pendentos” com as Orquestra del Sodre e Orquestra Filarmonica sem recursos.

Apesar da noticiada crise na temporada de teatro infantil, em que a “Gripe A” foi considerada responsável por uma diminuição em até 70% do público – pois com o aumento constante do número de mortes e caos nas emergências dos hospitais o Ministério de Saúde Pública inicialmente recomendou que espaços fechados como teatros e cinemas fossem evitados.

se Fue a París, Aventuras de Don Quijote y Sancho Panza, Barquito Aventura, Buscando al Duende del Teatro, Café Concert para Niños, Café con Leche in Concert, Caja de Colores, Casa de Juegos, Circo de Niños, Con los Pájaros Pintados, Cuentos de Otras Lunas, Cuentos del Ombligo, El Baúl de los Sueños, El Capitán Garfio Contra Ataca, El Mago Ariel, El Mojo contra El Aburrimiento, El Molinete, El Pájaro de 7 Colores, El Polilla, El Príncipe Feliz, El Soldadito De Plomo, El Título lo Ponés Vos, En-Cantadas, Esos Pequeños Astros Allá Arriba, Espacio Ciencia, Hansel y Gretel, Historias del Universo según QWFFQ”, Hormiguita ¿Dónde Vas?, Juguemos a Cantar, Juguetes, Juntos en Vacaciones, La Caja de Pandora, La Conquista del Desierto?, La Gorda Perez y Librito García van a la Televisión, La Escuela Refrescante, La Flor Escarlata, La Hormiguita Viajera, La Magia de Gasan, La Mochila Infernal, La Señora Klein, La Sirenita, Las Siete Aventuras Secretas, Las trenzas de Guidai, Los Botijas de antes no Usaban Chupetes, Los Telecolores, Los Piratas del Atlántico, Maruja: la Bruja en Busca del Dodo Perdido, Maruja La Bruja y el Dodo van al Teatro, Maxineo y Paolietta: Una História De Amor, Milpa y Tilzoc, Nuevas aventuras de Maruja La Bruja e El Dodo yendo al Teatro, Para no dormir la Mona, Portate Bien, Bustamante!, Puerto Contento 2000, Pulgarcito, Rada para Niños, Saliendo del Pentagrama, Salto a la Historia, Se mira y no se toca, Sopa de Letras, Sueño de Una Noche de Verano, Títeres del Gallo, Títeres La Gotera, Tres Ositos y Ricitos de Oro, Una Maestra Macanuda, Vacaciones Con Los Mapeleo, Villa Pesadilla, el Castillo Embrujado, Villa Sombra – Una Noche Mágica, Vilu, Xotica, You Can e Zorrerías..

Durante as férias escolares de inverno, estiveram em cartaz 53 espetáculos teatrais³¹: Na mesma matéria em que a diminuição do público é anunciada, vale destacar que nem todos os espetáculos tiveram um descenso de público e que nenhum dos espetáculos baseados em textos de Roy Berocay (*El Sapo Ruperto*, *El Sapo Ruperto contra el Señor Siniestro*, *Ernesto, el exterminador*, *Pateando Lunas e Sapo Ruperto*) fez parte da lista de espetáculos poucos procurados ou cancelados.

Interessante notar na programação de Teatro Infantil e Juvenil, que as obras encenadas de autores conhecidos apresentavam a informação da autoria, como é o caso de Roy Berocay (*El Sapo Ruperto*, *Ernesto, el exterminador e Pateando Lunas*), María E. Walsh³² (*El País del Nomeacuerdo e El Reino del Reves*), Susana Olaondo³³ (*Felipe e Julieta, ¿Qué plantaste?*), Gustavo Bouzas³⁴ (*R&J: Mutantes*). Também vale a ressalva para a encenação no período de cinco obras baseadas em texto de Berocay, sendo quatro sobre o personagem Sapo Ruperto.

No ano de 2010, a Internet desafiava o reinado da televisão entre os jovens e o mercado musical mundial mudava drasticamente com vendas de música digital apresentando um aumento de 940%. Também foi lançada a 8ª edição do concurso para jovens talentos de quadrinhos e ilustrações, o “Montevideo Cómics” e os quadrinhos do uruguaio Diego Jourdan foram editados para relançamento no mercado.

No campo esportivo, destaco que, em 1988, a FIFA anuncia que os Estados Unidos serão o país sede da Copa de 1994. No campeonato local de 1989, o Peñarol foi o campeão e se classificou para a Copa Libertadores da América. Já a seleção, durante a Copa América, realizou um bom campeonato, mas terminou “dando de presente”, segundo a imprensa, o título de campeão ao Brasil. No ano seguinte, a seleção da Alemanha conquistava o título de campeã da Copa do Mundo de 1990 em disputa com a seleção da Argentina.

³¹ *Blancanieves, Canciones en la Escuela, Caperucita Roja, Casasueños, Circo de Sueño, Cuentos de Dormillones, Cuentos para la hora de la Siesta, Don Quijote de La Mancha, El Jardín de la Risa, El Jorobado de Notre Dame, El Libro de los Juegos, El Libro Mágico de las Princesas, El Mago de Oz, El Mundo Mágico de los Hermanos Grimm, El País del Nomeacuerdo, El Principito, El Reino de Rada En 3D, El Reino del Revés, El Sapo Ruperto, El Sapo Ruperto contra el Señor Siniestro, El Sombrero, El Soplador de Estrellas, El Sueño de Virgilio, Encantado, Ernesto, el Exterminador, Expedición al Planeta Convernax, Felipe, Galileo, el hombre que observaba, Hop, Juanita Fantasma y los Derechos Perrunos, Julieta ¿Qué Plantaste?, Kaami, La Bella y la Bestia, La Bruja Berta, La Cenicienta, La Isla de Martino, Las mil y una noches, Loco de Vos, Magia por Magia, Manga Corta, Martín Aquino y su Caballito Moro, Pateando Lunas, Piratas y el Tesoro de la Sirenita, Pulguitas de Colores, Robinson Crusoe, R&J: Mutantes, Sapo Ruperto, Títeres Cachiporra, Un mundo de fantasía, Una Pindó, Una Tarde Mágica, Una Maestra Macanuda e Vivo Color.*

³² Autora, poetisa, compositora, cantautora, dramaturga e musicista argentina. Entre suas obras infantis mais conhecidas estão “Manuelita la tortuga”, “Tutú Marambá”, “El reubi dek revés”, “*Dailan Kifki*” e “El monoliso”.

³³ Escritora, ilustradora, escultora, jardineira e fotógrafa uruguaia. Entre as obras de destaque estão: *La Tía Merelde, La radio de Don Mario, Un cuento de papel, Una Pindó.*

³⁴ Dramaturgo, diretor e autor uruguaio. Entre seus espetáculos mais conhecidos estão: 2007: RESCATATE, HDP, Pulguitas de colores e Barquito Aventuras

Com o bom resultado no Sul-Americano, a Celeste, em 1999, consegue uma vaga na Copa América, vai às finais e perde para o Brasil. Ainda assim, é recebida no país com grande alegria com a conquista do vice-campeonato.

O ano de 2001 começou com um ótimo triunfo para o Uruguai. Foi o campeão invicto no Brasil com a Sub 17. Porém, no Sul-Americano, com a Sub 20, realizado na Argentina, estreou perdendo, mas foi desclassificado após o jogo com a Bolívia e terminou na sétima colocação entre as 10 equipes que participaram do campeonato.

Finalizando a apresentação dos acontecimentos que de alguma forma se relacionam aos contextos de produção e objetos aqui estudados, elenco alguns destaques ambientais.

Encerrando o ano de 1987, foi aprovada pelo Parlamento uma nova Lei Florestal que foi promulgada no ano seguinte.

Em 1988, temporais em Montevideu e balneários próximos causaram muitos danos às cidades. Foi neste ano que foram traçadas as bases para o desenvolvimento florestal com a regulamentação da Lei Florestal e aprovação do Plano de Reflorestamento. Entre os desastres causados pela industrialização estava a contaminação do arroio Carrasco – curso fluvial que corta os departamentos de Montevideu e Canelones – por 60 indústrias. Diante desse fato e com a constatação de que outros arroios passavam por situações parecidas, o problema passou a ser combatido com o cumprimento do cronograma de obras. Muitos peixes sumiram do mar, mas lobos marinhos, antes ameaçados de extinção, tiveram sua preservação assegurada.

Ocorreram muitos incêndios florestais no ano de 1999. Entre eles: cinquenta incêndios na zona sul do país, fortes incêndios com numerosas perdas em distintas áreas da zona leste, no balneário Guazuvira, na costa Canaria, em Las Toscas – região onde vive Berocay – e em Jaureguiberry. Estes incêndios contavam com a colaboração das mais altas temperaturas registradas em 9 anos.

Trazidas pelo Río de la Plata, algas do tipo *camalote* invadiram as costas do sul do país e eram ameaça de propagação de vírus em 1992. A UTE defendia que os gases e ruídos da Central Térmica de La Tablada não eram ameaça à população que denunciava o seu funcionamento ininterrupto. O Grupo Bosque saía em defesa do Meio Ambiente se opondo contra a construção da ponte na Rota 10.

Entre os fatos marcantes de 1993, cito a chegada da missão da ONU para avaliar as condições da Camada de Ozônio, regulamentação de normas da Lei Florestal, instalação de

geradores eólicos nos departamentos de Artigas, Rivera, Salto e Tacuarembó, pela UTE, as delegacias e aumento em dez vezes da taxa de reflorestamento.

Leis sobre preservação do Meio Ambiente são promulgadas, como a Lei de Proteção do Meio Ambiente e sua Diversidade Biológica (1993) e a Lei de Proteção ao Meio Ambiente e Impacto Ambiental (1994).

Um navio petroleiro chocou-se contra o cais da zona portuária de Fray Bentos em 1999 e causou um grande derramamento de petróleo. Outros problemas incluíam o desflorestamento e a crise dos recursos hídricos. Além de rios secos, muitos se apresentavam altamente poluídos e as populações ainda colaboravam descartando nas nascentes produtos químicos, lixo e medicamentos.

No ano de 2000, além dos incêndios florestais comuns no verão, mais uma vez fizeram parte do cenário as estiagens causadas por falta de chuvas. A novidade foi a invasão de águas vivas nas praias de Montevideu e Costa Este.

Com uma consciência ecológica e ambiental, foram criados os projetos para reciclagem de pilhas e o de produção de tecidos sintéticos utilizando embalagens e sacos plásticos como matéria-prima no ano de 2001.

O ano de 2009 foi significativo no que diz respeito ao Meio Ambiente. Seis mil hectares de florestas arderam em Salto e outros incêndios graves ocorreram em Las Flores e Las Vegas. Foram contabilizados, só no mês de janeiro, 45 incêndios florestais.

Seguindo a tendência de países como Espanha, Reino Unido, Alemanha, Bélgica e Estados Unidos, campanhas foram promovidas no país para redução da utilização de sacolas plásticas.

Relevante destacar que nesse mesmo 2009 o FMAM financiou projetos de preservação do meio com valores entre US\$ 5.000 e 35.000. O Parque Polônio passou a ser Parque Nacional e sua área protegida pelo Ministério da Habitação, Ordenamento Territorial e Meio Ambiente.

Em resumo, com o fim do regime militar, iniciou-se o período de redemocratização. As condições econômicas e políticas foram estabilizadas através de diversas medidas, o que permitiu a livre circulação de produtos e estimulou um rico período de produção cultural. Esse cenário apontava, após o período de vivência do luto, novas direções e possibilidades que movimentaram, como comentei no capítulo 2, o cenário literário uruguaio, assim que, no final da década de 80, o panorama propiciou a ocorrência do segundo *boom* da literatura infantil uruguaia. Enfrentando diversos tipos de crises nos anos seguintes – energéticas, econômicas, hídricas, trabalhistas – a taxa de analfabetismo, em 1995, ia de

encontro às crises e era de apenas 4,25%. Dado esse interessante quando se pensa nos objetos aqui analisados. O país passou por um período de crise econômica iniciado em 1999, aprofundado em 2002 e teve a economia reestabelecida somente em 2004. Um período alentador se iniciou em 2009 com a figuração do Uruguai na lista dos 20 melhores países para se viver. Nesse período, o panorama cultural passou por uma efervescência e permitiu a realização de bienais, salões do humor, concursos para novos talentos dos quadrinhos, maratonas de leitura, grandes festivais e, em destaque, de uma significativa quantidade de espetáculos teatrais, incluindo espetáculos baseados em obras de Roy Berocay. Temos então, nesse período dois momentos significativos e capazes de alterar o quadro da indústria editorial e facilitar a circulação de bens culturais, bem como estabelecer as relações do mercado literário com o campo econômico. São, a saber, a criação estimulada pelo traumático período ditatorial de um campo propício a abraçar obras que, mais que superar um momento de luto, representassem o ser nacional que tanto havia sofrido e necessitava se sentir pertencente à aquele território e um período de estabilidade econômica após um longo período de crise, que estimula as relações comerciais e incentiva a indústria – incluindo aqui a editorial – a produzir e criar condições de consumo. Estas condições relacionam-se diretamente com a produção de memória. Para Idelber Avelar (2015), o que importa na memória manejada pelo mercado é “substituir, relocar, estabelecer uma relação com um lugar a ser ocupado, nunca com uma contiguidade interrompida” (p. 13). Um mecanismo de pensar o passado com a pretensão de substituí-lo sem que, contudo essa substituição gere resíduos. O passado seria um tempo homogêneo e vazio ao passo que o presente seria um tempo de transição. A produção infantil/juvenil nesse cenário pode ser lida como uma das estratégias do trabalho de luto, comum após o período ditatorial ocorrido na América Latina. A produção – ou mercadoria – é oferecida então em forma de alegoria e, sendo alegoria, não estaria apenas substituindo ou preenchendo um tempo vazio, pois conforme argumenta Avelar a alegoria “está sempre “datada”, ou seja, ela exhibe em sua superfície as marcas do seu tempo de produção” (AVELAR, 2003, p. 14). A alegoria, nesse sentido, como nos lembra Hansen (2006) é um procedimento utilizado pelo autor com uma intencionalidade, “um dispositivo retórico para a expressão” (p. 9). No *corpus* aqui analisado, o sapo Ruperto contribuiria com o trabalho do luto, na medida em que suas atitudes, suas ações e motivações reverterem as marcas de um período violento, autoritário, de perdas, potencializando dessa maneira a suplementação deste passado de luto. Ruperto é a alegoria utilizada por Berocay, seu dispositivo de apagamento das marcas traumáticas do período.

Estes momentos, que coincidem com a entrada de Berocay no campo literário e com a publicação dos quadrinhos de Soulier, são, acredito, possibilidades de pontos de partida e reflexão para responder a muitos dos questionamentos que serão esboçados nas páginas dos capítulos seguintes.

Pierre Bordieu (2010) propõe que os estudos literários sejam realizados de maneira relacional, pois concebe a obra literária não como um produto final ou como um depósito dos valores do espírito do autor, mas como produções que são resultantes de ações humanas inseridas em um dado sistema sociocultural. Ancorada nesse pensamento, tentarei, nas linhas que seguem, realizar a análise estética e textual do *corpus* relacionando-o ao contexto de inserção e produção dos seus autores. Passemos ao capítulo 3.

4 ELABORANDO O RELATÓRIO DA INVESTIGAÇÃO

Este trabalho tem como *corpus* os contos *Ruperto contra el Monstruo de Hierro*, *Ruperto “Diet”*, *Ruperto y el Extraterrestre*, *Ruperto y la caja misteriosa*, *El primer Sapo Espacial*, *El gran Pescado Azul*, *Una cuestión de tamaño* e *Ruperto de terror*, nas versões em formato tradicional³⁵ e em quadrinhos. As versões em formato tradicional – aqui entendidas como “textos de partida” – são encontradas nos livros *Las Aventuras del Sapo Ruperto*, *Ruperto Detective* e *Ruperto insiste!! (Nuevas aventuras de un sapo detective)*, de autoria de Roy Berocay. As versões quadrinizadas - aqui abordadas como “textos de chegada” - integram o livro *El Sapo Ruperto ¡En Historieta!* com ilustrações e roteiro de Daniel Soulier.

Um dos aspectos observados para a realização da análise da escrita dos dois autores foi o contexto sócio-histórico uruguaio dos anos de escrita e publicação. Inicialmente, tomei como base o ano de 2010 como o de publicação do texto em quadrinhos e os anos de 1989³⁶, 2000 e 2001 para os textos de Roy Berocay, com base nas datas de primeira publicação pela editora Alfaguara. Minha inquietação começou ao adquirir o exemplar de *Las Aventuras del Sapo Ruperto*, publicado em 1989, pela editora Proyección, e cotejá-lo com a edição da Alfaguara de 2011. O primeiro apresentava quatro contos, o segundo, sete. A minha hipótese era de que os outros três haviam sido escritos por solicitação da Alfaguara, ao decidir republicá-lo anos depois. Os quatro contos coincidentes não apresentavam alterações no texto verbal. Através das pesquisas na internet, não consegui informações sobre esse acréscimo. Ao passar para a fase de pesquisa na BIBNA (Biblioteca Nacional do Uruguai) e ter contato com entrevistas e textos teóricos, percebi que as datas das publicações por mim utilizadas realmente não representavam o momento de escrita e publicação dos textos de Berocay, pois alguns dos textos, embora assumidos pela editora Alfaguara como primeira edição, na verdade, já haviam sido publicados anteriormente por outras editoras.

Em 1989, foi lançado no mercado editorial “*Ruperto detective en: una cuestión de tamaño*”, incluindo os contos *El gran pescado azul*, *Supersapo*³⁷ e *Una cuestión de tamaño*.

³⁵ Os três primeiros integram o livro *Ruperto Insiste*, os dois seguintes *Las Aventuras del Sapo Ruperto* e os dois últimos o livro *Ruperto Detective*.

³⁶ Antes mesmo de adquirir o exemplar da editora Proyección, assumi 1989 como ano de publicação devido ao fato de encontrar abundante informação em diversas páginas virtuais, pois o é livro considerado marco da literatura infantil e juvenil uruguaia e responsável pela projeção do nome do autor.

³⁷ Este conto passou a integrar o livro “*Las Aventuras del Sapo Ruperto*”, nas edições da editora Alfaguara, a partir de 2000.

A edição de 1989 não faz parte do acervo da Biblioteca Nacional do Uruguai. A edição mais antiga do acervo é a sexta, datada de 1992³⁸.

O livro “Ruperto Detective”, publicado pela editora Alfaguara em 2001, traz em seu sumário os seguintes contos: *Una cuestión de tamaño*, *El misterio de la caja habladora*³⁹ e *Ruperto de terror*. Contudo, suas datas reais de publicação antecedem o ano de 2001.

Ruperto de terror foi publicado pela editora TAE, em 1992, incluindo apenas o conto que o intitula. Todos os seis capítulos apresentam um resumo com letras vermelhas introduzindo o texto. Esse resumo foi mantido na edição da Alfaguara, conforme comentarei na análise do conto mais adiante.

Considerarei então: 1989 o ano de publicação dos contos *Ruperto y la caja misteriosa*, *El primer sapo espacial*, *El gran pescado azul* e *Una cuestión de tamaño*; 1992 o ano de publicação do conto *Ruperto de Terror*; e 2000 como ano de publicação dos contos *Ruperto contra el monstruo de hierro*, *Ruperto “Diet”* e *Ruperto y el extraterrestre*. Ressalto que as primeiras edições não substituirão as edições aqui tomadas como *corpus*, mas terão os seus anos de publicação considerados para fins de análise do contexto sócio-histórico.

4.1 ENTENDENDO AS PISTAS

História em quadrinhos é um grande ato de equilíbrio. Uma arte tão subtrativa quanto aditiva e uma fantástica combinação de tempo e espaço.” (McCLOUD, 1995, p. 206)

Ainda que muitas vezes as histórias em quadrinhos (HQ) sejam confundidas – e compartilhem características – com outros gêneros ligados à elas como tiras, cartuns⁴⁰,

³⁸ Esta edição apresenta na capa a informação de que o conto havia recebido o primeiro prêmio do Concurso de Literatura Infantil realizado em 1989, pela TAE, com prêmios concedidos pelo Ministério de Educação e Cultura. A edição ilustrada por Sergio López Suárez – responsável também pelas ilustrações de “Ruperto insiste!!!”(2010) e “Ruperto de terror (1992) – apresenta capa em papel fino, fosco, pouco mais espesso que o papel utilizado nas páginas internas. Na contracapa está a informação de que o livro é o segundo volume da coleção “Para esos locos bajitos” e a justificativa dos jurados para a obtenção do prêmio.

³⁹ Foi publicado pela editora Mosca Hnos S.A., em 1991, com ilustrações de Eduardo Mayans. Era o único conto que integrava a publicação. Faz parte da coleção “Para disfrutar y pensar”. Ricamente ilustrado, desde a capa até a contracapa, o livro traz na última página informações sobre o ilustrador. As informações sobre Berocay estão na contracapa.

⁴⁰ Segundo Scott McCloud (1995) os cartuns tem uma grande relação com os quadrinhos. Porém, estes seriam uma abordagem de cinema, um estilo e aqueles, um meio de comunicação que emprega a abordagem cinematográfica.

charges⁴¹, tiras seriadas, tiras cômicas⁴², tira de jornal e outras denominações, o gênero apresenta características que o distingue e caracteriza como linguagem autônoma⁴³. Dentre essas características, estão o formato dos quadros, o uso de balões, as legendas e as sarjetas.

Paulo Ramos (2010), baseado em análises de obras em quadrinhos e em estudos sobre esta área – publicados em 2007 –, identificou que os quadrinhos apresentam algumas tendências. Entre estas, cito, o predomínio de sequência ou tipo textual narrativo; histórias com personagens fixos ou não; ocorrência da narrativa em um ou mais quadrinhos; utilização de imagens desenhadas.

Além da identificação das características que autonomizam esse texto híbrido, alguns autores, mais que discursar sobre a linguagem dos quadrinhos, buscaram apresentar uma definição para essa arte.

Will Eisner (1989), considerado o precursor da HQ moderna, define as histórias em quadrinhos como Arte Sequencial e agrega que estas comunicam numa linguagem que se vale da experiência visual comum ao criador e ao público. Para Eisner, esta linguagem é estabelecida quando a série de imagens repetitivas junto com os símbolos reconhecíveis é usada muitas vezes expressando ideias similares. O autor inclui entre as imagens o letreiramento tratado “graficamente”.

Scott McCloud (1995) acredita que o termo quadrinhos deve ser definido para evitar abranger coisas que não são quadrinhos. O autor diz que o termo “se refere ao meio em si, não a um objeto específico como “revista” ou “gibi”” (1995, p. 4). Partindo da definição dada por Eisner, identificou que este deixava de fora aspectos como estilo, assunto ou qualidade e que para se chegar a uma definição seria necessário separar a forma do conteúdo. Definiu assim quadrinhos como “Imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (1995, p.9).

Por sua vez, Santiago García (2012) critica severamente as definições de Will Eisner e Scott McCloud. Ele afirma que é mais produtivo considerar os quadrinhos como *objeto social* que por critérios formais, uma vez que, no uso social, seriam um objeto impresso reproduzido para um consumo massivo.

⁴¹ Uma charge tanto pode ser o fragmento de uma narrativa como uma fotografia, uma pintura, uma gravura. Na charge existe uma relação “intertextual”, já que, geralmente são baseadas em notícias veiculadas pela imprensa.

⁴² Ramos (2010) diz que a tira cômica se aproxima da charge pelo humor, mas se diferenciam pelas características de produção. Enquanto a charge se liga a figuras reais, a tira cômica mostra personagens e situações fictícias.

⁴³ Para Paulo Ramos (2010), esse excesso de nomes deve-se ao desconhecimento das características das histórias em quadrinhos.

Ainda que eu concorde com muitas das colocações de García, quando critica as definições de Eisner e McCloud, acredito que, principalmente num trabalho que envolve a análise do gênero, compreender o que esse gênero é e identificar as suas características – únicas ou tomadas de empréstimo de outros meios como o cinema, a fotografia, a literatura, a pintura e etc. – funciona como base para a leitura do texto da tradução intersemiótica. Conhecer as propriedades do objeto de análise permite entender a atuação de Daniel Soulier como tradutor do texto verbal de Roy Berocay.

Apesar de toda a discussão sobre uma definição para essa linguagem, os autores citados coincidem quanto à classificação dos quadrinhos como uma linguagem autônoma com pontos em comum com outras linguagens. Sobre esta classificação Paulo Ramos pontua que: “Quadrinhos são quadrinhos. E como tais gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos” (2010, p. 17).

Sendo um texto com tantas particularidades e com tantos pontos de contato com outros meios, surgem perguntas como: De onde surgiu? Como se desenvolveu? Que caminhos percorreu até se estabelecer como linguagem autônoma? Para tentar responder a estas perguntas, apresento na sequência algumas possibilidades discutidas por teóricos brasileiros e estrangeiros contemporâneos.

4.1.1 Informações preliminares

Se existe um ponto controverso – que gera inúmeras discussões entre os autores que tentaram definir o que seriam quadrinhos –, posso afirmar que este é o surgimento do gênero quadrinístico. isto é, qual obra deveria receber o status de produção inaugural.

McCloud (1995) diz que muitos livros sobre quadrinhos estipulam o seu surgimento pouco antes da virada do século XIX para o XX, como é o caso de Will Eisner. Porém, afirma que o seu surgimento pode ser marcado muito antes, em 1519, quando Cortés descobriu um manuscrito pré-colombiano que contava a história épica de um político e herói militar 8-Cervos, o “Garras de Tigre”. Acrescenta que em 1066 os franceses produziram uma tapeçaria com características muito parecidas à história épica encontrada em 1519. Afirma também que em todas as suas pesquisas não conseguiu encontrar dados que indiquem onde e quando as histórias em quadrinhos tenham começado, mas ressalta que a invenção da imprensa teve papel marcante na história dos quadrinhos e, assim, a forma de arte que antes era destinada a um público constituído por ricos e poderosos passou a poder ser lida por

todos. Para este autor, o pai dos quadrinhos modernos é Rodolph Töpffer que, em meados do século XIX, empregou caricaturas e requadros (contorno do quadro) e foi o primeiro a apresentar uma interdependência de palavras e figuras na Europa. Porém McCloud acredita que nem Töpffer soube reconhecer a potencialidade de sua criação que mesclava escrita e pintura. O autor diz ainda que as revistas inglesas mantiveram a tradição e, com a aproximação do século XX, as histórias de fantasia começaram a surgir num fluxo regular que continua até os dias de hoje.

García (2012) diz que nem os estudiosos dos quadrinhos chegaram a um consenso sobre qual seria a sua origem e que, assim, se agruparam em duas principais tendências. A que reconhece o professor Rodolph Töpffer como o inventor dos quadrinhos – que foi reconhecido por McCloud como o inventor dos modernos e não dos primeiros – e a que localiza como momento de fundação nos jornais *New York Journal*, de Willian Randolph Hearst e *New York World*, de Joseph Pulitzer, no final do século XIX. Essa divisão se daria principalmente como forma de manobra estratégica entre grupos que queriam ver os quadrinhos como tradição cultural artística ou como meio de comunicação de massas⁴⁴. Moacy Cirne (1970, 1975) segue a segunda tendência e acrescenta que os quadrinhos nasceram dentro da rivalidade dos dois jornais, abalando a mentalidade dos literatos formados pela literatura e revolução industrial, em um período em que o aumento das verbas publicitárias estava relacionado com a tiragem dos jornais. Funcionavam assim, como uma forma de atração de novos e mais leitores.

4.1.2 A Leitura

Embora o presente trabalho não tenha por meta discutir as diferentes acepções de leitura, considero que, para iniciar a analisar uma linguagem tão específica, como é a dos quadrinhos, é pertinente refletir sobre o ato. Segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais para o ensino da Língua Portuguesa:

A leitura é o processo no qual o leitor realiza um trabalho ativo de compreensão e interpretação do texto, a partir de seus objetivos, de seu conhecimento sobre o mundo, sobre o autor, de tudo o que se sabe sobre a linguagem [...] Trata-se de uma atividade que implica estratégias de seleção, antecipação, inferência e verificação, sem as quais não é possível proficiência. É o uso desses procedimentos que

⁴⁴ Indico a leitura de *Apocalípticos e Integrados*, de autoria de Umberto Eco para um melhor entendimento sobre essa questão.

possibilita controlar o que vai sendo lido, permitindo tomar decisões diante das dificuldades de compreensão, avançar na busca de esclarecimentos, validar no texto suposições feitas. (Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio, 1998, p. 69-70)

Mesmo se tratando de um texto híbrido, podemos perceber que essas estratégias e mecanismos são também aplicados à sua leitura, pois para a leitura desse gênero será necessário compreender e interpretar não somente as palavras ou somente as imagens, mas sim o resultado da interação entre ambas.

Como bem explicita Will Eisner (1999, p. 8):

A configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista de quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual.

Tratando-se de um texto que vai exigir estratégias de leitura diferenciadas das exigidas por um texto estritamente verbal, coincido com Moacyr Cirne, quando diz que “Para se compreender os mecanismos comunicacionais de uma estória em quadrinhos torna-se necessário que se saiba ler os componentes sógnicos que forjam a sua temperatura estética” (1975, p. 12). Assim como afirma o autor, apesar de parecerem simples, os quadrinhos podem apresentar muito mais elementos do que aparentam e compreendê-los pode exigir do leitor conhecimentos dos problemas sociais, culturais e artísticos.

O leitor de quadrinhos, mais que interpretar uma história, terá que ler a narrativa através da articulação de seus quadros. Lielson Zeni (2007) aponta que um quadro sozinho diz uma coisa, outro quadro isolado diz outra coisa, mas a leitura de um, associada à sequência espacial, combinada com a leitura do outro, produz mais que um somatório dos conteúdos dos dois quadros, produz algo novo.

Uma vez mais, trago as palavras de Cirne para demonstrar as particularidades dessa leitura:

A verdade é que não se pode ler uma estória quadrinizada como se lê um romance, uma obra plástica, uma gravação musical, uma peça de teatro, ou até mesmo uma fotonovela ou um filme. São expressões estéticas diferentes, ocupam espaços criativos diferentes, manipulam materiais orgânicos diferentes. Embora haja um denominador comum para a leitura que se preocupa com manifestações e discursos

artísticos, existem leituras particulares para cada prática estética. (CIRNE, 1975, p.15)

Apesar de ser monossensorial, já que a princípio necessitaria apenas do sentido da visão, a leitura dos quadrinhos ativa os nossos outros sentidos. Ao ler uma história em que os quadros indicam que a cena se passa em uma cozinha, como exemplifica McCloud (1995), em que são representadas panelas e assadeiras com sinais de fumaça, onomatopeias para reproduzir ingredientes sendo cortados, o leitor acaba percebendo e sentindo essas sensações e pode ser capaz até de ativar sua memória de cheiros e sons e incorporá-los à essa leitura.

McCloud (1995) diz que imagens são informação recebida, pois ninguém precisa passar por uma educação formal para entendê-las. Segundo o autor, a informação transmitida por uma imagem é instantânea. Afirma também que as palavras são informação percebida, pois seus símbolos abstratos só são compreendidos pelos que foram formalmente educados para decodificá-los. Para o autor, quanto mais distante da realidade maior a dificuldade para perceber uma imagem e quanto mais diretas as palavras maior a rapidez no seu entendimento, como ocorre com as imagens.

Discordo desse raciocínio de McCloud, pois apesar de concordar que é necessária uma educação para ler o texto verbal, não penso que toda imagem tem percepção instantânea, ao menos que o raciocínio seja ampliado para incluir que a interpretação é instantânea desde que faça parte do contexto cultural do leitor. Ainda assim, mesmo que a apreensão dos significados das imagens não passe necessariamente por uma educação formal, foi proveniente de algum outro tipo de aprendizagem, da vivência do leitor, de suas experiências.

Após esta exposição breve sobre o que nos exige este tipo de texto para que possamos compreendê-lo e interpretá-lo, apresento em linhas gerais, no próximo item, algumas características das histórias em quadrinhos. Características essas que serão relevantes quando chegar ao momento da discussão em que me importarão, sobretudo, as relações que se estabelecem entre a forma literária de Berocay e a HQ de Soulier.

4.1.3 O que mostram as pistas

Antes de iniciar a análise estética dos quadrinhos de Daniel Soulier, acho pertinente apresentar características da linguagem dos quadrinhos – como ressaltai anteriormente, importantes para realizar sua leitura – que serão por mim utilizadas, repito, não para desvendar o que o texto híbrido quis dizer e sim para entender como se dá a construção

do sentido a partir das articulações entre os quadros. A perspectiva de análise buscando a construção de sentido e não o seu desvendamento é baseada nas discussões de Antônio Vicente Pietroforte, quando afirma que:

Diferente de boa parte da filosofia, que concebe sentidos a priori na ordenação do mundo a serem desvelados por ela, a semiótica parte do princípio de que o sentido é antes construído, que dado a ser descoberto; portanto, cabe ao semioticista investigar o processo que garante a sua geração e não o seu desvendamento. (PIETROFORTE, 2009, p. 10)

Will Eisner (1999) afirma que a aplicação disciplinada de símbolos reconhecíveis e imagens repetitivas cria uma “gramática” da Arte Sequencial. Acrescentaria que fazem parte dos capítulos dessa “gramática”: a forma dos quadrinhos, a linguagem artística, a maneira como eles funcionam, os elementos básicos, a tipologia dos balões, a fluência, o tempo, o espaço, como ocorre a interação entre as palavras, as imagens e a narrativa. Penso que a exposição dessas características ao leitor desse trabalho facilitará a compreensão da análise individual dos contos. Ressalto que as estratégias aqui explicitadas se referem às utilizadas na quase totalidade dos contos quadrinizados. Utilizarei, principalmente, os conceitos e definições dos teóricos Moacyr Cirne (1970, 1975), Will Eisner (1999), Umberto Eco (1984), Scott McCloud (1995) e Paulo Ramos (2010), exemplificando com imagens do *corpus*, ressaltando que somente me aterei aos elementos que foram percebidos na escrita de Soulier.

4.1.3.1 Quadros

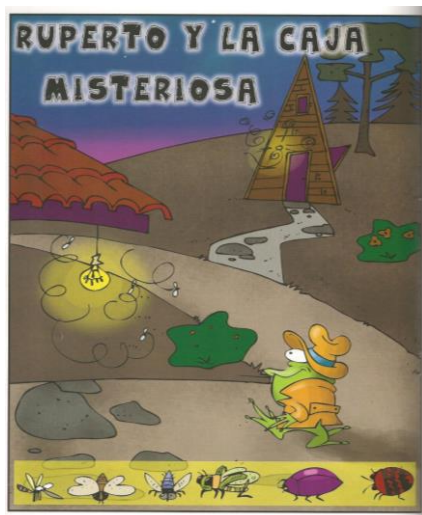


Figura 3: El Sapo Ruperto 'En historieta!'.
Quadro único. (p. 16)



Figura 4: El Sapo Ruperto 'En historieta!'.
Múltiplos quadros. (p. 17)

Sendo a característica que nomeia o gênero, os quadros são os limitadores espaciais, o local onde a ação se desenvolve. São eles os responsáveis por guiar o leitor através do tempo e do espaço. Não são apenas os componentes individuais que cada quadro apresenta que dão ao leitor a consciência do todo, mas sim as propriedades de unificação entre o conjunto de quadros.

De acordo com McCloud (1995), a variação das formas dos quadros não afeta o significado específico dos quadros em relação ao tempo, mas podem afetar a experiência da leitura desses quadros.

Na figura 3, encontramos um quadro ocupando página inteira. Já a figura 4 mostra uma quantidade muito maior de quadros. As duas estratégias de representação narrativa apresentam técnicas compartilhadas com outras artes como o teatro e a fotografia, como veremos mais adiante.

Llobera (1974) considera os quadros como um recurso e os classifica da seguinte forma: a) quadro duplo ou triplo (ocupa duas ou três vezes a largura de um quadro normal e apresenta geralmente muitos detalhes para incluir o ambiente e a presença de vários personagens), b) quadro sem marca (forma mais elegante de atrair a atenção do que é expressado, sem dramatizar); c) quadro de grande tamanho (para cenas de grande interesse), d) quadro com detalhes especiais (para mostrar elementos alheios à ação e aos personagens, para mostrar uma carta, um mapa), e) quadro com efeitos (pode ser usado pra mostrar cenas que aconteceram no passado e os recursos empregados – como cores e sombras – fornecem esta informação ao leitor).

4.1.3.2 Balões

Afirma McCloud (1995) que o elemento cinestético mais utilizado e mais comum nos quadrinhos é o balão. Os balões são considerados por Moacyr Cirne (1975) como um componente concreto que encerra tanto os discursos falados como os discursos pensados. Umberto Eco (1984) afirma que a “semântica” dos quadrinhos possui como elemento fundamental o balão. E ainda sobre a importância desse elemento dentro da narrativa quadrinística, Nadilson Silva (2001) pontua que os balões são a marca da linguagem dos quadrinhos e que seu uso é o que promove a delimitação entre qualquer outra forma de narrativa e quadrinhos.

A função dos balões, ainda que seja uma representação exclusivamente visual, é representar o som, ou nas palavras de Eisner “captar e tornar visível um elemento etéreo: o som” (1989, p.26). Dentro deles, além das palavras, podem aparecer símbolos na tentativa de indicar o não verbal, como xingamentos, pensamentos, formas, símbolos convencionais. Para McCloud (1995), essa representação não seria uma figura e sim uma metáfora visual, um símbolo, a base da linguagem, que quando muitos começam a usar se incorpora a essa linguagem.

As possibilidades de representação em diferentes formas, tamanhos e posições dos caracteres são estratégias de representação do som de maneira que caracterize a sua essência. De acordo com Will Eisner (1989), o letreiramento dentro dos balões reflete a natureza e a emoção da fala.

O balão possui traços baseados em convenções. O apêndice é indicador de quem fala e que o seu formato vai apontar se a manifestação é falada ou pensada – as bolinhas indicariam o pensamento, ângulos agudos e cortados representariam sentimentos como raiva, ira, agitação, cólera, berro.

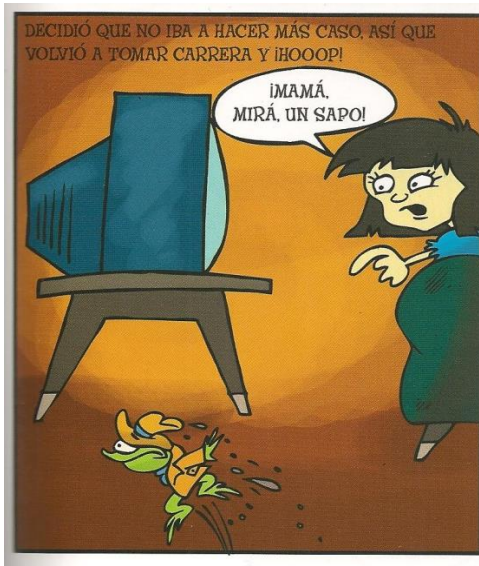


Figura 5: El Sapo Ruperto ¡En historieta!. Balão de fala. (p. 19)



Figura 6: El Sapo Ruperto ¡En historieta!. Balão de pensamento. (p. 19)

As figuras acima representam as formas de balões mais comuns utilizadas nas histórias em quadrinhos e exemplificam como os discursos são encerrados dentro dos balões. A figura 5 apresenta um balão de fala, com apêndice reto e indicando quem é o emissor da mensagem, enquanto que a figura 6 apresenta um balão de pensamento, em que vemos que o

apêndice apresenta um formato diferente, composta por bolinhas, o contorno do balão também apresenta ondulações. Assim como no balão de fala, o apêndice do balão de pensamento também indica quem é o responsável pela mensagem.

4.1.3.3 Narrativa

Conforme Roland Barthes (1970), os relatos estão presentes em formas quase infinitas em todos os tempos e lugares. Acrescenta ainda que:

Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación⁴⁵. (1970, p.9)

Incluo, na lista de Barthes, a presença dos relatos nas histórias em quadrinhos. Assim como o texto literário, os quadrinhos também apresentam narrativa. Essa é, aliás, uma das características compartilhadas por ambos os gêneros e que faz com que alguns autores considerem os quadrinhos como literatura. Essa discussão não será aqui abordada, já que, assim como os teóricos em que me apoio, considero os quadrinhos como arte autônoma que possui suas próprias características distintivas.

A narrativa dos quadrinhos é muitas vezes separada em quadros que fragmentam o tempo e o espaço e assim modificam o ritmo da narração. Esses fragmentos necessitarão ser reunidos pela da imaginação do leitor. Essa separação se dá através de um espaço visualmente perceptível. Esse espaço é denominado de diferentes formas por quadrinhistas e teóricos. Entre essas denominações encontramos o termo sarjeta.

⁴⁵ Inumeráveis são os relatos existentes. Existem, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, estes mesmos distribuídos entre substâncias diferentes como se toda a matéria fosse boa para o homem para que confie seus relatos: o relato pode ser suportado pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto e pela combinação ordenada de todas essas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, no quadro pintado (pensem na Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cine, nas tiras cômicas, nas notícias policiais, na conversa. Tradução minha.

Sarjeta é o termo utilizado por Scott McCloud (1995) para nomear este espaço e diz que esse elemento é responsável pela magia e mistério de grande parte da essência dos quadrinhos. De acordo com ele, é nesse espaço que a imaginação dos leitores transforma as distintas imagens captadas em uma única ideia, pois ainda que nada exista entre os dois quadros, algo indica que alguma coisa está lá.

McCloud (1995, p.67) assinala que “Os quadros das histórias **fragmentam o tempo** e o **espaço**, oferecendo um **ritmo recortado** de **momentos dissociados**. Mas a **conclusão** nos permite **conectar** esses momentos e **concluir mentalmente** uma **realidade contínua e unificada**” (grifo do autor). Por isso, Scott McCloud considera que o vocabulário dos quadrinhos é formado pela iconografia visual e a gramática pela conclusão. Sendo a conclusão neste meio, diferente da mídia visual, pois precisará da interação com o leitor para ocorrer, enquanto que num filme, por exemplo, a conclusão é involuntária, quer dizer, não depende tanto da imaginação do leitor. Lógico que alguns cineastas deixam espaço para a imaginação do público ao começar uma cena e cortar, porém, nos quadrinhos essa técnica é mais frequente, visto que, a participação do leitor é permanentemente solicitada.

Para Eco (1984), a sequência dos quadrinhos representa uma “continuidade ideal através de uma descontinuidade real”. Os quadrinhos desfragmentam o *continuum* em alguns elementos que são essenciais e que serão outra vez unidos continuamente através da imaginação do leitor.

Ocorrendo dentro dos quadros, a narrativa nos quadrinhos se desenvolve através das relações que se estabelecem entre os planos componentes do relato através das transições – ou cortes – que ocorrem entre os mesmos.

McCloud (1995) diferencia os tipos de transição entre quadros em seis tipos: a) transição *momento-a-momento* (que exige pequeníssimo grau de conclusão por parte do leitor, já que a narração da história ocorre quadro a quadro com pequenos movimentos dos objetos ou personagens representados); b) transição de *ação-para-ação* (em que um único tema é representado e pode ser ilustrado apenas pelos momentos inicial e final da ação); c) transição *tema-para-tema* (que exige um maior grau de conclusão por parte do leitor, pois apesar de apresentar um único tema, pode utilizar cenários distintos como a representação interna de um espaço de ação e a visão exterior que se tem desse espaço); d) transição de *cena-a-cena* (exige o raciocínio dedutivo do leitor, já que, os quadros apresentam significativas distâncias de espaço e tempo); e) transição *aspecto-para-aspecto* (aquela em que a sequência de quadros pode mostrar diferentes aspectos de uma ideia, lugar ou atmosfera); e f) transição *non-sequitur* (não apresenta lógica sequencial entre os quadros).

Cirne (1970, 1975) nomeia como cortes a essas transições entre um quadro e outro. Para o autor, os cortes são importantes para o ritmo da narrativa e podem ser divididos em três tipos: a) *corte espacial* (que inclui montagem alternada entre planos temporais simultâneos, mudança de plano com textos do tipo “enquanto isso”, plano de detalhe de uma determinada imagem); b) corte temporal (indicando a mudança de plano com novas imagens e textos como “uma semana depois” ou indicando sequencia de tempo ficcional que não corresponde ao tempo real); c) corte espacio-temporal (quando o plano indica mudança de tempo e lugar ou quando os planos indicam uma ação paralela à principal). Citei aqui apenas os que considero que podem dialogar com os tipos de corte utilizados por Soulier.

Dessa forma, considero pertinente para encerrar essa introdução sobre aspectos da narrativa nos quadrinhos as reflexões de Nadilson Silva:

A narrativa nos quadrinhos oferece uma pista importante para se entender os efeitos diversos que o autor objetiva em sua história. Através da escolha de um certo tipo de narrativa o autor pode vincular seu produto a várias possibilidades de convenções de leituras e experiências cotidianas dos leitores. Quando produz uma história em quadrinhos o autor tem muitas possibilidades relacionadas ao uso de cores, tipos de letras, convenções tais como balões, tamanho dos painéis e posição dos eventos dentro deles. A adoção de qualquer desses elementos tem repercussão em como a narrativa se desenvolve e em como se espera que o leitor interprete a história. (SILVA, 2001, p. 6)

4.1.3.4 Tempo e Espaço



Figura 7: El Sapo Ruperto ‘En historieta!’. Transição temporal.. (p. 17).

O tempo nos quadrinhos pode ser percebido entre a comparação da sequência de quadros. McCloud (1995) diz que em cada um dos quadros apenas vemos um momento único

no tempo e que é a nossa mente a responsável por preencher esses momentos de tempo entre um quadro e outro causando essa sensação tanto de tempo decorrido como de movimento. Essa seria a explicação mais simplista. O que, segundo o autor, define o período de tempo é o ícone quadro que indica que o tempo ou espaço está sendo dividido.

Na figura acima, se observarmos e fizermos a leitura dos quadros da esquerda para a direita, por exemplo, vamos perceber que ocorreu um momento em que os insetos foram avistados, depois aparece o sapo com a boca aberta e, no último quadro híbrido, vemos a expressão de satisfação do sapo com o balão de fala que indica essa satisfação. Assim, percebemos que houve uma passagem de tempo entre o primeiro e o terceiro quadro.

O tempo presente é sempre o do quadro que está sendo lido. Assim, obviamente, o anterior será passado e o posterior futuro. McCloud (1995) assinala que a diferença desse tempo nos quadrinhos em relação a outros meios como cinema e TV é que o tempo passado, presente e futuro estão ao mesmo tempo diante de nossos olhos. Não são apenas uma lembrança ou uma possibilidade. Porém, a identificação do presente está no local de fixação da nossa atenção no momento da leitura.

Existe também nesse intervalo a sequência imaginada que é realizada pela mente do leitor. O que não está explícito entre um quadro e outro pode ser imaginado pelo leitor para compor a linearidade da narrativa. No exemplo (figura 7), o que cabe ao leitor é imaginar que conforme a legenda – que aparece após a sequência de quadros –, o personagem esticou a língua e conseguiu alcançar alguns dos insetos e os comeu. Lielson Zeni (2007) chama essa imaginação para composição do que não está representado em imagens de ‘movimento psicológico’. McCloud (1995), como já vimos, chama de conclusão.

Nos quadrinhos, o espaço é bidimensional e o autor adequa o conteúdo narrativo às limitações de espaço que este oferece. Segundo Silva (2001), os enquadramentos – a forma como a narrativa é apresentada dentro de cada quadro – são denominados planos e se dividem em seis tipos: a) plano geral (que possibilita a observação de todo o ambiente onde se desenvolve a ação); b) plano total (as dimensões espaciais são enquadradas próximas ao personagem); c) plano americano (personagens representadas até a altura dos joelhos); d) plano médio (personagens são mostradas da cintura para cima); e) primeiro plano (enquadramento limitado ao espaço dos ombros); e f) plano de detalhe (apenas partes de corpos ou objetos são mostradas).

A figura abaixo nos mostra dois tipos de planos:



Figura 8: El Sapo Ruperto 'En historieta!. Plano geral à esquerda e plano total á direita. (p. 17)

Silva (2001) nos lembra que cada plano se vinculará a uma carga de expressividade que depende do que o desenhista pretendia comunicar no momento. A predominância de uso de um plano indicaria como o quadrinista decidiu mostrar o personagem, já que, o uso de um plano geral forneceria poucas informações sobre a personalidade de uma personagem e o uso do primeiro plano faria com que o leitor prestasse atenção nas expressões faciais da personagem, como observamos na figura acima.

Na figura 8, o quadro do plano geral evidencia que o personagem está no interior de uma residência em que habitam ao menos 2 moradores e que a televisão faz parte da vida destes, pois não se dão conta de um sapo trajando sobretudo e chapéu. Com a utilização do plano total, o autor/tradutor já consegue apresentar o sapo Ruperto com marcada expressão facial ainda que não tenha se utilizado do primeiro plano.

Para expressar a relação de tempo decorrido o ilustrador pode utilizar diversos artifícios. Um deles é aumentar o tamanho do quadro significativamente, como explica McCloud (1995). Ainda para o autor, quando aprendemos a ler a linguagem dos quadrinhos, aprendemos a ler o tempo e o espaço, a “perceber o tempo espacialmente, pois nas histórias em quadrinhos tempo e espaço são uma única coisa” (McCloud, 1995, p. 100)

4.1.3.5 Uso de onomatopeias

Um dos procedimentos mais empregados nos quadrinhos são os ruídos. Já diria Cirne que, nos quadrinhos, seu efeito é mais visual do que sonoro, “Isto porque, diante do papel em branco, os desenhistas estão sempre à procura de novas expressões gráficas, e o efeito de um *buum* ou de um *crash* — quando relacionado de modo conflitante com a imagem

— é, antes de mais nada, plástico” (1970, p. 26). Parafraseando Cirne, os ruídos estariam para o cinema como as onomatopeias estão para os quadrinhos.

Umberto Eco, em *Apocalípticos e Integrados* (1984), enfatiza a existência de dezenas de elementos gráficos figurativos que já são canônicos. Para o referido autor, alguns procedimentos de visualização de metáforas são imediatamente reconhecidos por leitores de quadrinhos como é o caso da iconografia utilizada para representar situações como ver estrelas, ter o coração alegre, ter a cabeça dando voltas, roncar como um motor. Eco considera que essa simbologia faz parte de uma gama maior de convenções que permite que se fale de uma semântica dos quadrinhos.

As onomatopeias, de acordo com Eco (1984), nem sempre são onomatopeias da língua em que se produz os quadrinhos e sim a importação de onomatopeias em inglês que naquela língua possuem significados e são transportadas para outras apenas como signos, tornando-se assim, convenções semânticas dos quadrinhos.

A representação das onomatopeias se dá por uso de letras diferentes em tamanhos, família e cores que representam as falas dos personagens ou a voz do narrador. Conforme observa Zeni (2007), algumas onomatopeias são muitas vezes a repetição da palavra ou a onomatopeia verbal.

As figuras 9 e 10 exemplificam alguns tipos de onomatopeias. Enquanto as onomatopeias da figura 9 são mais discretas, a figura 10 contém uma onomatopeia que recebe as bordas de uma enorme estrela e ultrapassa os limites do quadro:



Figura 9: El Sapo Ruperto 'En historieta!.
Diversas onomatopeias. (p. 7)



Figura 10: El Sapo Ruperto 'En historieta!.
Onomatopeia com bordas. (p. 9)

4.1.3.6 Linhas e Traços

Para McCloud (1995), é essencial nos quadrinhos a ideia de que uma figura possa evocar respostas emocionais ou sensoriais no espectador/leitor, pois assim como o tempo e o movimento podem ser expressos em um único quadro, as sensações também podem ser expressas entre ou dentro dos quadros. Para o autor, todas as linhas carregam um potencial expressivo em si. Antonio Luiz Cagnin (1975) também compartilha dessa ideia de potencialidade expressiva das linhas e traços, pois afirma que a escolha pelo tipo de traço depende tanto de questões conceituais como do tipo de emoção que se deseja enfatizar numa obra. Cagnin diz ainda que três são as maneiras básicas de representação, principalmente quando se fala sobre o desenho de personagens e que elas seriam realista, estilizada ou caricata (ou cartunizada).

Segundo McCloud (1995), quanto mais simples, ou seja, quanto mais afastado de uma imagem realista, maior a identificação do leitor, pois o leitor passa a se sentir o personagem.

4.1.3.7 Legenda

Simplificadamente, as legendas seriam a “voz do narrador”. São estratégias utilizadas quando o espaço disponível para a narração completa da história é bastante reduzido. São também denominadas recordatórios e podem ocupar distintos lugares dentro da página. Abaixo vemos dois tipos de utilização distintos. Na figura 11, o espaço utilizado pelo autor é o interespaço entre duas sequências de tiras. A opção na figura 12 foi dentro do espaço do quadro na parte superior, com e sem moldura.



Figura 11: El Sapo Ruperto 'En historieta!'. Legenda no espaço entre os quadros. (p. 17)



Figura 12: El Sapo Ruperto ¡En historieta!. Legendas dentro do quadro com e sem moldura. (p. 18)

4.1.4 Os quadrinhos no solo uruguaio.

Um dos meus objetivos nessa pesquisa era identificar o momento em que os quadrinhos se inseriram no contexto de leitura uruguaio, desde jornais até a demanda por publicações em formatos de álbum. Porém, o desenvolvimento dos quadrinhos seja como técnica, seja como texto, não parece ser preocupação dos pesquisadores locais. Não existem publicações com essa temática nos arquivos da Biblioteca Nacional, assim como não são encontrados títulos em livrarias que trabalham com selos independentes. Sequer a *Montevideo Cómics*, realizada na primeira semana do mês de junho de 2014, comercializava esse tipo de material. Nos dois jornais analisados, foram encontrados cartuns, charges, tiras cômicas, porém de autores não uruguaiois. Alguns períodos com uma maior quantidade de artistas e com uma maior periodicidade que outros.

4.1.5 Tirando a lupa da gaveta

Buscando refletir sobre os objetivos e a problemática dessa pesquisa, apresentarei as análises comparativas dos contos, na ordem em que aparecem na quadrinização. Vale ressaltar que o estudo que aqui será apresentado será uma comparação simultânea dos textos de Roy Berocay e Daniel Soulier.

Cirne (1975, p. 93) afirma que “Transpor uma obra de uma dada prática estética para outra prática estética implica assumir semiologicamente os signos de uma nova linguagem”. Dessa forma, para esta análise, também levarei em consideração as particularidades que fazem com que os quadrinhos, mais que uma arte, sejam considerados como uma linguagem com seus signos próprios.

Assim, é pertinente o comentário de Liberatti (2012, p.50), quando afirma que:

Os quadrinhos são, acima de tudo, textos visuais (compostos pelos desenhos, chamados de signos icônicos), que podem ou não incluir componentes verbais (as palavras, chamadas de signos simbólicos). A imagem, nos quadrinhos, predomina sobre o texto verbal. Com isso, tradução de quadrinhos se dá dentro do contexto de interpretação das imagens, sendo que a linguagem é apenas um dos sistemas envolvidos na tradução de quadrinhos. Originais e suas respectivas traduções baseiam-se em diferentes sistemas de signos visuais.

Com base nas perspectivas de análise citadas, nesta reflexão de Liberatti e pensando que o texto de partida e o texto de chegada são produtos distintos e autônomos, a análise do resultado dessa tradução intersemiótica se dará dentro de suas diferenças e particularidades. Dessa forma, apresento uma das possibilidades de leitura dos textos dessa tradução. Por razões espaciais, apresentarei os recortes do texto de Berocay que considero serem os focados por Soulier. O texto completo, caso o leitor tenha a curiosidade de conhecer, faz parte dos anexos desta pesquisa.

4.1.5.1 Caso n.º 1: Ruperto contra el Monstruo de Hierro

No que tange ao contexto de publicação e escrita, ano de 2000, apesar de altos índices inflacionários e dificuldades econômicas, o país figurava como um dos 4 melhores da América no que dizia respeito ao IDH. Nenhum grande caos marcou o período. Aparentemente foi um momento não conturbado, ao menos pelo recorte aqui estudado. Este mesmo contexto será compartilhado pelos dois próximos contos que serão aqui analisados.

Traços do “estilo Berocay” – designação proposta por Helguera (2004) – são encontrados nesse conto. Um deles é a presença da metalinguagem, quando o narrador diz como os bichos contaram à Ruperto a aparição do monstro: “Y después, con lujo de detalles, en varios capítulos...” (p. 9). Outro é tocar em temas que não faziam parte da literatura para crianças, como o roubo da carteira de Ruperto em meio a uma comemoração.

A aventura que será aqui analisada, protagonizada pelo sapo Ruperto, trata, ainda que de maneira lúdica e fantasiosa, de um dos temas recorrentes de Berocay: como o progresso humano interfere nas comunidades animais. A locomotiva é vista como o monstro que passa e desequilibra a tranquilidade dos pássaros, das lagartixas, dos tatuzinhos-de-jardim, rãs e até das formigas. Desesperados, os bichos procuram Ruperto, para que solucione o problema, enfrente o monstro e faça com que ele não volte mais. A locomotiva funcionaria

aqui como a alegoria do progresso humano. A locomotiva pode ser percebida como a metáfora de uma outra situação, quer dizer, Berocay se utiliza desse dispositivo retórico como forma de reorganizar os momentos traumáticos ditatoriais, mostrando uma outra produtividade para os fatos. É pertinente lembrar que, antes do Golpe de 1973, a sociedade uruguaia era otimista, tinha passado por um momento de industrialização e era vista como a “Suíça da América”. A crise que o sistema político foi incapaz de gerir, conforme discutem Bucheli e Harriet (2013), e que modificou o modelo social e econômico uruguaio foi um dos fatores que levaram parte da sociedade civil a apoiar o golpe. Leio aqui uma crítica ao progresso sem gestão eficaz que pode contribuir para gerar o caos.

Apresento o recorte do texto de Berocay⁴⁶:

Poco después, mientras el sapo Ruperto soñaba con que estaba de vacaciones en un planeta lleno de moscas, se escucharon voces fuera de su cueva a orillas del arroyo.

–¡Ruperto! –¡Ruperto!

–Mmmm, sí, mosquitas gordas, deliciosas, mmmm –decía el sapo detective más famoso del arroyo Solís Chico sobre su colchón formado con varias gomas de borrar.

–¡Rupeerto!

Se despertó en la oscuridad, tropezó y metió una pata en una tapa plástica de refresco que usaba de pelela.

–¡Ruperto, es terrible! –dijeron tres lagartijas, cuatro ranas y trescientas veintidós hormigas al mismo tiempo.

–Así que un monstruo gigante con un solo ojo, ¿eh? –preguntó bostezando.

–¡Sí, sí!

Ruperto sacudió su pata, pero la tapita seguía ahí.

–¿Y por esa pavada vienen a despertarme a esta hora? No hay caso, basta que aparezca algún monstruo gigante y horrible, para que vengan a buscarme.

Es que si tenía un nuevo caso, no podía ir vestido así nomás, así que se puso su traje de detective, la gabardina, el sombrero, la mirada astuta y volvió a salir.

Ruperto, que iba más atrás –ya que caminar con una tapita trancada en una pata le resultaba un poco difícil– se acordaba de ese lugar, aunque hacía mucho tiempo que no pasaba por ahí.

–¡Det...! –intentó decir Ruperto una vez más, cuando la cosa enorme se le vino encima y el sapo empezó a correr para tratar de escapar –toc, toc– con su pata en la tapita golpeando encima de aquellos caminos de metal.

Los bichos se agarraron la cabeza.

La cosa pasó de lardo por encima de Ruperto.

–¡Lo hizo puré! –gritaron las ranas.

Todos esperaron a que la cosa estuviera bien lejos y subieron corriendo a ver qué había sucedido.

–¡Desapareció! –decían unos.

–¡Se lo comió! –decían otros.

Por un agujero de una de las tablas, con el sombrero aplastado, se asomó un sapo tembloroso y bastante arrugado.

–¿Y qué te dijo? –preguntaron las ranas.

–¡Ah!, eso... dice que disculpen, pero que tiene que pasar por acá porque tiene a la mamá enferma.

–¡Ah! –dijeron todos– ¡Pobre monstruo, debe estar muy preocupado!

⁴⁶ A tradução dos trechos selecionados está disponível no ambiente virtual com acesso através do endereço: <https://drive.google.com/#folders/0B0oZ3FxxSYNAYUM1NGFvRDRtRFk>

A análise da estética do texto de Soulier será apresentada e comentada página a página. Após a apresentação de cada página, farei o cotejo entre o texto de partida e o texto de chegada, não para buscar uma “fidelidade” – até porque não compartilho desse pensamento –, mas para refletir como as especificidades dos quadrinhos, bem como as decisões do tradutor, ressignificam o texto de Roy Berocay.

Os trechos apresentados e as estratégias que serão descritas são o resultado da minha leitura da obra dos dois autores em separado e em contraste. Dessa forma, é apenas uma das infinitas possibilidades de leitura que os textos apresentam.

Passo para a primeira página do texto de Soulier:



Figura 13: El Sapo Ruperto ¡En historieta!. (p. 6)

Segundo Zeni (2007), a página é composta por mancha gráfica e margens, sendo a mancha gráfica a parte da página ocupada pelos quadrinhos. Na página que abre o conto, Soulier optou por preencher a mancha gráfica com apenas dois quadros. Os dois retângulos-padrão apresentam o enquadramento em plano geral e representam o mesmo cenário.

A transição entre os quadros é do tipo momento-a-momento. Soulier utiliza também onomatopeia e balões de fala e sonho – com o mesmo formato utilizado para representar o pensamento. Nesse caso, o que indica o sonho é a onomatopeia “ZZZZ”. Logo,

a leitura do balão necessita ser feita em associação com essa representação visual, já que, como os olhos do sapo estão ocultos, não é possível saber se pensa ou se sonha.

A história contada por Soulier começa aí. Com o personagem principal sonhando, dentro de sua cova, e sendo despertado por vozes que não se sabe de onde vem e muito menos quem as emite. Não é apenas o sapo que não conhece a origem das vozes. O leitor também não conhece. A leitura sequencial dos quadros indica que o sapo Ruperto estava dormindo e sonhando com moscas e foi despertado por gritos – ainda que representados em balões de fala –. Neste exemplo também, a leitura do balão como grito e não como fala dependerá de conhecimentos extra texto. É mais provável que um grito desperte e atordoe quem dorme do que uma simples fala. Se se trata de um leitor habitual das histórias, sabe que se no início os bichos aparecem pra chamar Ruperto é porque um problema precisará ser investigado pelo sapo detetive.

Nesse tipo de narração, em que a transição temporal é curta, a conclusão que se exige do leitor, como se pode ver, é muito pequena. O que acontece na sarjeta é apenas o despertar e o levantar do personagem.

Soulier também dá indícios do “protagonismo” da tampinha de refrigerante não só a apresenta-la com cor que a destaca, como ao aproximar o pé sapo em sua direção.

A história de Berocay começa um pouco antes, no momento em que o monstro aparece atrapalhando a tranquilidade dos habitantes do lugar. Ainda que as vozes sejam anunciadas sem indicação de quem as enuncia, através das falas e situações anteriores é possível traçar como primeira hipótese que sejam desses bichos que foram perturbados.

Através do corte espaciotemporal, Soulier continua a contar a história usando retângulos-padrão de distintos tamanhos e sai do plano geral no primeiro quadro para seguir do segundo ao último em planos de detalhe.

Além dos balões de fala, são utilizadas onomatopeias para representar tanto os ruídos do suposto monstro, como o barulho causado por Ruperto ao caminhar com a tampinha de garrafa. Tanto as onomatopeias como os balões já começam a ser usados transgredindo o espaço delimitado pelo requadro. Estratégia essa que Daniel Soulier irá repetir em muitos dos quadros desse e dos outros contos.

O que vem a seguir são cortes de cenas que podem dar margem a distintas interpretações. Uma delas seria que, com o anúncio do monstro, o sapo ainda dormindo pode ter caminhado direto ao seu encontro e que no caminho vinha um trem. O foco na tampinha indicia que a ação poderá ter interferência direta desta. O grau de leitura do não dito, do entre quadros, vai exigir mais do leitor do que o que exigiu na primeira página.



Figura 14: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 7)

O texto de Berocay descreve mais, conta mais ao leitor, subsidia o leitor com detalhes. O sapo textual⁴⁷ nele continua movido pelo sono – até porque dormia mais confortavelmente que o sapo de Soulier – a caminhar sem atenção. Assim como o sapo imagético, acaba ficando preso na tampinha de garrafa após tropeçar, se chocar com pedras, ferir a cabeça e depois encontrar quem lhe chama.

No texto de Soulier, esse encontro com os demais bichos não fica evidente. A situação de desespero é perceptível na maneira caricaturada com a qual os bichos foram desenhados. Este autor deixa que o leitor decida se o sapo saiu para investigar ou se, apenas movido pelo sono, caminha sem prestar atenção a nada e se torna vulnerável a um acidente.

Continuando a história temos:

⁴⁷ Ressalto que adotarei a terminologia “Ruperto/Sapo Textual” para me referir à escritura de Roy Berocay e Ruperto/Sapo Quadrinado para me referir à escritura de Daniel Soulier. O uso é apenas deíctico, pois considero como textos tanto o verbal como o imagético.



Figura 15: El Sapo Ruperto 'En historietal'. (p. 8)

Aparece nesta terceira página o primeiro quadro sem contorno que, para McCloud (1995) tem o efeito de representar atemporalidade e para Llobera (1974) funciona como uma forma elegante de atrair a atenção para o que está sendo mostrado. Coincido com Llobera, pois leio essa diferença na representação da cena sem quadro e sem cenário, como uma forma de destacar a atenção para a tampinha de garrafa presa ao personagem que o acompanha desde o primeiro quadro. As linhas laterais tem a função de representar o movimento pendular que o sapo faz com a perna como uma tentativa de se libertar do objeto. A fisionomia e a ultrapassagem dos limites do quadro de baixo ressaltam a sensação de angústia vivida pelo personagem. O enquadramento utilizado em todos os quadros é o plano total.

A transição utilizada por Daniel Soulier, para que a narrativa avance no tempo e no espaço, foi a do tipo tema-para-tema. Este tipo de transição exige um maior grau de conclusão por parte do leitor, no caso específico, para compreender como se deu o deslocamento de Ruperto de sua casa até a linha do que agora já pode ser identificado, sem dúvidas, como um trem.

A narrativa desta página conta a aflição de Ruperto enquanto tenta se livrar da tampinha de refrigerante. Ele não parece preocupado com a existência de um suposto

monstro. Essa preocupação só vai passar a existir quando ele tenta retirar a tampinha, deitado sobre o trilho, e o trem se aproxima.

O texto de partida, por sua vez, nos apresenta um Ruperto distinto. Um Ruperto que se irrita por ser acordado de seu sonho no país repleto de moscas. Um Ruperto atento, que escuta com todos os detalhes o pedido de ajuda de seus amigos. Um Ruperto que pela vaidade de ser reconhecido como herói, como o famoso detetive, resolve vencer o medo e investigar o suposto monstro. Um Ruperto que pensa, planeja e coordena a fabricação de uma armadilha. Um Ruperto que com seu plano fracassado busca o caminho do diálogo e vai buscar o monstro sozinho – ainda que esse detalhe tenha sido distinto do que a sua coragem permitia –. Um Ruperto que tenta enfrentar o monstro e só foge quando o monstro avança sobre ele. Seus amigos não apenas se desesperam e gritam sem parar que existe um monstro, mas acompanham Ruperto na execução de suas estratégias.

Com uma transição entre quadros do tipo ação-para-ação, saindo do foco em Ruperto para a explosão de uma onomatopeia, Daniel Soulier parte para finalizar a narração da história:



Figura 16: El Sapo Ruperto 'En historieta!'. (p. 9)

Os quadros são todos do tipo retângulo-padrão, porém de tamanhos variados. Além de utilizar o plano de detalhe para a onomatopeia, faz uso, em sequência, dos planos total, de detalhe e geral. Todos os balões utilizados são de fala.

Uma das possibilidades de leitura dessa sequência final é que Ruperto não conseguiu se livrar da tampinha e nem escapar da linha do trem no tempo de transição entre os quadros, já que a explosão da onomatopeia em formato de estrela indica que houve um grande choque. Na sequência, os sapos com suas afirmações e a tampa girando tentam induzir o leitor a acreditar que foi o fim da linha, literalmente, para o sapo detetive. Soulier usa a intertextualidade, que Berocay tanto abusa em seus textos, e parafraseia o famoso “sou cego, surdo e mudo” para que os sapos testemunhem sobre o acidente. Estão nesse trecho presentes, de maneira evidente, as marcas do tradutor.

As estrelas girando em torno da cabeça do sapo, no quadro seguinte, indicam a força do choque. A posição do sapo entre as tábuas do trilho, bem como, o aspecto de seu traje amassado, sinalizam um atropelamento. Soulier reelabora a marca da violência através da narrativa visual.

O último quadro conta que o que houve foi um diálogo, apesar das condições físicas do sapo, em que o monstro conta que passa na região para visitar a mãe e encerra com a fala preocupada da lagartixa. A atuação de Ruperto parece ter sido efetiva e, de quebra, o sapo se livrou da tampa de garrafa que levava presa na pata.

A história escrita por Roy Berocay, entretanto, conta que a tentativa de negociação entre o sapo e o monstro não teve o resultado esperado por todos. O sapo também é atropelado, mas ao ser constatado que continuava vivo, é festejado, aplaudido, beijado e até roubado. Esse Ruperto que estava mais preocupado em ser detetive e herói, se aproveita do momento e inventa que cumpriu seu papel, pois conseguiu conversar com o monstro e até autorizou que o mesmo continuasse a passar. O final é marcado pela inclusão de novos personagens: um maquinista que comenta sobre a visão de uma sapo com sobretudo e chapéu e o outro que duvida.

Enfim, o Ruperto imagético, de Daniel Soulier, é um sapo dorminhoco, trapalhão, distraído, azarado, que não consegue se livrar de uma tampa presa na pata e termina sendo atropelado. O “monstro” desse Ruperto é diferente do monstro dos demais bichos. Seu uniforme de detetive, não tem a função de indicar que saiu do descanso para investigar e resolver o problema de todos os bichos. É apenas uma roupa que marca a sua diferença em

bicho mais antropomorfizado que os outros. A tampa aqui rouba a cena do monstro causador de toda a confusão. Transforma-se no algoz do personagem. Como parece mostrar o segundo quadro da história, o sapo faz jus, durante toda a narrativa, à expressão “levantar com o pé esquerdo” (o lado direito do sapo ainda permanece “deitado”). Esse Ruperto, diferente do Ruperto de Berocay, não cumpriu o seu principal papel: o de ser detetive.

Como já foi enfatizado, os períodos de produção dos dois autores distam temporalmente. Desse modo, a memória de Berocay e, por conseguinte, sua escritura relaciona-se diferentemente da de Soulier, na medida em que aquele se utiliza de alegorias mais marcadas, com maior potencial de promover a violência – no caso a locomotiva que desequilibra a paz – e este promove o riso, apresenta problemas menores – a tampinha presa no pé – que mascaram ou tentam encobrir os maiores.

4.1.5.2 Caso n.º 2: Ruperto “Diet”

Como o título sugere, Berocay, neste conto também publicado no ano de 2000, toca no tema com essas mesmas aspas, já que, o personagem que menos vai encarar o ser diet com boa vontade é Ruperto. O culto ao corpo está presente na vida dos uruguaios, desde pelo menos a década de 80. Uma comprovação dessa presença pode ser feita consultando as páginas dos jornais El País, por exemplo. Além das inúmeras propagandas de clínicas de estética – algumas ocupando a página inteira – as páginas destinadas ao lazer e ao turismo sempre traziam fotos de pessoas com corpos atléticos em destaque. As legendas sobre a forma física dos fotografados pareciam indicar que o importante não era viajar ou curtir o momento, mas poder exibir os corpos trabalhados em academias e clínicas especializadas.

Nesta Aventura, Ruperto, atuando como detetive, vai investigar de onde saíram algumas lagartixas e os motivos que as levaram a modificar o comportamento dos bichos do arroio com exercícios e mudança de hábitos alimentares. Ao descobrir os reais motivos, vai solicitar auxílio ao seu amigo humano, Víctor, para ajuda-lo a resolver a situação.

Segue o texto de Berocay:

Eran unas lagartijas muy pero muy flacas, que vestían unas camisas muy blancas y, a diferencia de las otras lagartijas del arroyo, caminaban en dos patas, lo que las hacía parecer más altas y elegantes.

Bueno, casi todos, porque Ruperto hacía un montón de días que no salía de su cueva.

–¡Miren! –dijo la lagartija mayor– Parece un sapo bailarín de ballet.

Y Ruperto hacía gimnasia arriba-abajo, arriba-abajo, arriba-abajo.

¡Un-dos, un-dos!

Horas después estaba tan pero tan cansado, que apenas podía moverse.

–Bueno, es todo por hoy, mañana empezamos a las seis de la mañana.
 ¿Las seis? Ruperto se quedó asombrado, ni siquiera sabía que esa hora existía.
 Mientras las lagartijas caminaban por la orilla, Ruperto, agachándose para no ser visto, las seguía avanzando entre los yuyos.
 –¡Qué sapo gil! –decía una de las lagartijas. El plan está funcionando de maravilla.
 Ruperto había llegado a la entrada de la cueva y, sin hacer ruido, decidió entrar.
 Se agachó y se escondió en un hueco.
 –¿Y bien? ¿Está todo pronto? –preguntó una voz ronca y fuerte.
 “¡Parece un croco, un croco!...” A Ruperto no le salía la palabra. “Parece un croco, bueno, ¡un lagarto enorme!, pensó.
 –Sí jefe, ya los tenemos bien cansados, como usted dijo, no van a poder hacer nada cuando los atacemos.
 –¡Mmmm! Casi no puedo esperar, ¡tengo tanta hambre! –dijo.
 Pasó la mañana y pasó la tarde y todos los bichos hacían gimnasia y comían los yuyos dietéticos, pero en realidad trataban de no esforzarse demasiado y cuando las lagartijas no los veían, comían las mismas cosas de antes, porque querían tener fuerza otra vez.
 –¡Es por acá, jefe! –la voz de la lagartija mayor se escuchó desde muy cerca.
 Entonces todo fue confusión. Las ramas se rompieron y el gran lagarto cayó adentro del pozo.
 –¡Ahhhhhh!

Los bichos se juntaron y empezaron a aplaudir y a cantar, pero Ruperto, con las manos en los bolsillos, se fue caminando despacito sin que nadie se diera cuenta.

Tomando o conto acima como texto de partida, Soulier presenta o seguinte texto de chegada:

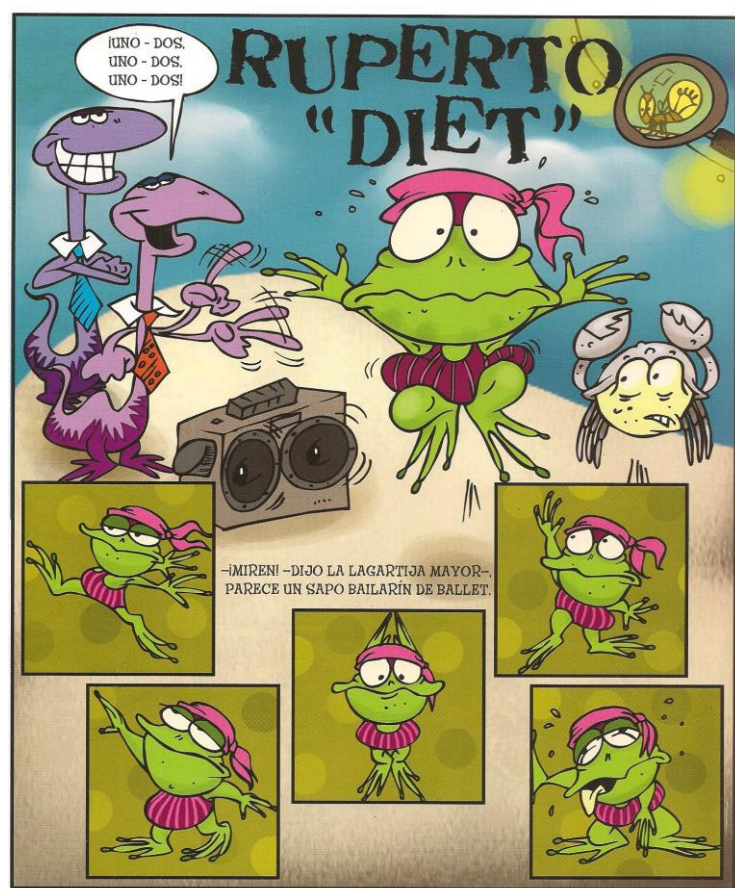


Figura 17: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 10)

O autor da quadrinização nos apresenta um quadro único com plano geral e insere nele outros cinco quadros indicando os movimentos realizados pelo personagem em plano total. Todos os quadros apresentam retângulo-padrão e transição do tipo ação-para-ação.

O cansaço do personagem principal é enfatizado pela utilização das gotas de suor nos quadros menores. O deslocamento, além da posição dos membros superiores e inferiores, é indicado pela utilização das linhas de movimento.

Ampliado através da lupa do detetive Ruperto, está o personagem bicho Juancho, ao lado do título. Esse personagem no texto de Berocay é quem vai provocar com que Ruperto se lance a desvendar mais um mistério no arroio Solís Chico. Ainda que Juancho tenha sido citado no quadro, sua participação não será efetiva no texto de Soulier.

A história de Soulier não começa com a apresentação do cenário, da situação de desequilíbrio vivida pelos bichos e do pedido de auxílio de Juancho. Daniel Soulier optou por começar já com o plano de investigação em andamento e deixar que os leitores criem suas próprias respostas ao questionar o que faz Ruperto com roupa de dança, sendo apontado por uma lagartixa – aqui em vez de utilizar o balão de fala, utiliza uma espécie de legenda – e seguindo as suas instruções – através do balão de fala –.

Prossegue com a seguinte sequência:

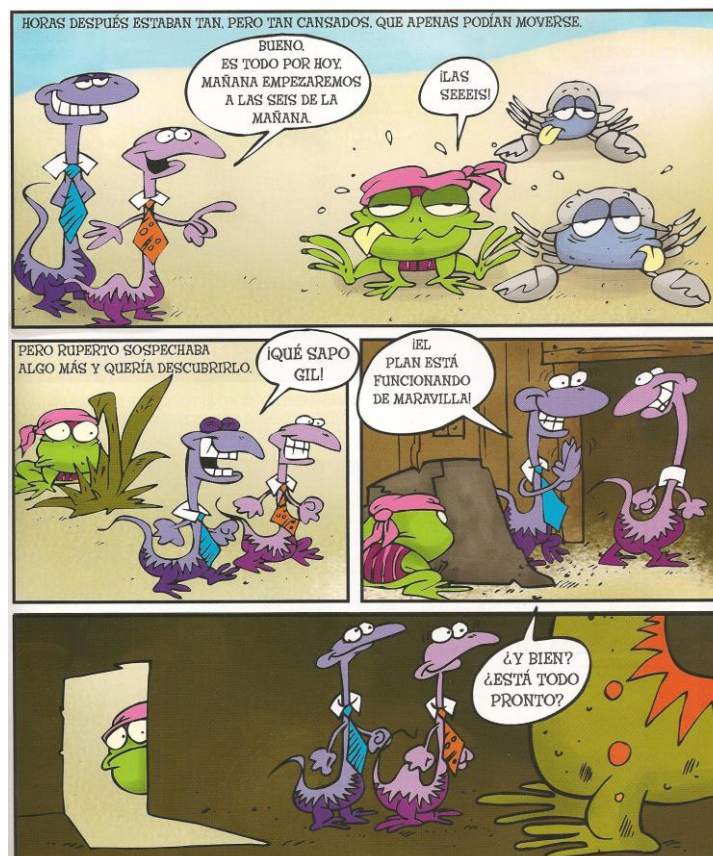


Figura 18: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 11)

Os quatro quadros apresentam cenas em plano geral com texto verbal mostrado em balões e em legendas. Utilizando esses quadros e empregando a transição tema-para-tema, Soulier começa a responder aos questionamentos provocados pela leitura da primeira página. A partir dessa segunda página o leitor descobre – ou deduz – que Ruperto está em uma investigação ao observar as suas posturas no decorrer dos quadros. A legenda e os balões de fala complementam essa leitura. Assim como no conto de Berocay, surge um novo personagem que parece ser a chave do mistério.

Mais um corte, prolongado pela virada da página, e a história continua:



Figura 19: El Sapo Ruperto 'En historietá!. (p. 12)

Em plano geral, o personagem-chave do mistério é então apresentado de corpo inteiro, assim como as suas intenções. Com a fala da lagartixa, o leitor começa a entender porque os bichos precisam estar cansados. Soulier passa a lupa para o leitor ampliar a imaginação e criar a conclusão de como Ruperto foi convencido por personagens que não fazem parte do seu grupo de amigos. Soulier provoca o leitor a ler o não dito pra entender porque os outros bichos, que não estavam investigando junto com Ruperto, precisam ter força

outra vez e começaram a enganar as lagartixas, como indicado pelo narrador. A legenda é materializada através de Ruperto em oito quadros em plano total e transição momento-a-momento. A legenda também indica a passagem temporal.

Apresentada a situação, a investigação e o que pode ser lido como o início do plano de defesa dos bichos, Soulier escreve o final da história:



Figura 20: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 13)

Com a informação de que os bichos enganam as lagartixas e comem para não terminarem cansados como na segunda página, o leitor chega na última página e descobre, apoiado pela legenda, que o tempo passou e que o provocador da situação está chegando com os seus subordinados. No quadro seguinte Ruperto, apresentado em plano total, parece preparar algo com gravetos que só será confirmado como armadilha nos quadros seguintes. Apesar da provocação do lagarto no terceiro quadro e das posturas dos personagens, não fica explícito se houve um conflito posterior. A impressão é de que o lagarto não observou o que estava no chão, passou por cima para agarrar o sapo e caiu no buraco. Com as expressões e

gestos e leitura da legenda, se chega à conclusão de que o plano de Ruperto foi realizado com êxito e que as lagartixas fugiram no momento.

Penso que o Ruperto de Soulier, nessa história, faz o que não consegue fazer sozinho em outros textos de Berocay e que não faz também no texto tomado como de partida por Soulier para essa quadrinização. O Ruperto quadrinizado aparenta primeiro participar da situação imposta pelas lagartixas e só depois ir investigar. O Ruperto textual entra no jogo com a intenção de descobrir o que passa, já que foi alertado pelo bicho Juancho. Enquanto o Ruperto de Berocay busca ajuda de um humano para resolver a situação e também precisa da ajuda dos bichos, o Ruperto de Soulier é autossuficiente nesse sentido. Entra na situação, investiga, planeja e coloca em execução seu plano exitoso sozinho. Só recebe ajuda na comemoração. Daniel Soulier, com a autonomia que a tradução intersemiótica lhe concede e necessita, dá a Ruperto a chance de ser finalmente o sapo herói.

No que diz respeito ao que é imposto ao corpo, os padrões estéticos socialmente aceitos e cobrados, inclusive do cidadão comum, estão aparentes e evidentes nas narrativas dos dois autores. Se durante a ditadura os corpos eram controlados pelo regime político-expressão, deslocamentos espaciais, somente para ficar com alguns exemplos –, na contemporaneidade um outro tipo de regime continua a ser imposto, mas por uma outra emanção de poder principalmente capitalista, que impõe regras, violenta e de certa forma inibe deslocamentos.

4.1.5.3 Caso n.º 3: Ruperto y el Extraterrestre

A aventura do sapo Ruperto desta vez começa como quase sempre: Ruperto dormindo e sendo despertado pelos bichos do arroio por causa de um problema. A diferença é que nesse, este fato vai servir de gancho para que Berocay introduza a figura do escritor na história para dialogar com o personagem – a metalinguagem mais uma vez presente –. Aliás, é o próprio Ruperto que provoca essa inserção na história ao reclamar da falta de originalidade do escritor em começar as suas histórias. Após uma longa discussão em que o escritor mostra que por mais que o sapo interfira a história ainda está sob o seu controle, Ruperto tem o pedido atendido e a história começa de outra maneira, com o que pode ser a sua aventura com extraterrestres. Tenta então tirar proveito da situação explorando a criatura encontrada, mas tem seu plano frustrado ao descobrir, através da gaivota, que não tinha encontrado um

extraterrestre. Termina a história ainda irritado com o escritor ao afirmar que passa pelas coisas que passa por confiar nos escritores.

Vejamos o recorte do texto:

Nunca había visto nada igual. Ruperto se arrimó al ser extraño y lo examinó. Un buen detective tenía que ser muy observador.

–¡Es un extraterrestre! –dijo–. ¡Al fin una apasionante aventura! Seguro que ahora voy a tener que salvar el planeta.

Por las dudas decidí no arriesgarse demasiado, así que agarró un palito y tocó la cosa en un costado.

–¡Buenos días extraterrestre! –dijo empujando con el palito.

Pero nada sucedió.

–¡Hola, señor marciano!

–¡Ja! ¡Tranquiluqui extraterrestre! Ya falta poco, mis amigos no lo van a creer –dijo el sapo, que quería llegar al bosque lo antes posible.

–¡Queridos amigos, estimadísimo público, una vez más Ruperto Productions tiene el agrado de anunciarles un nuevo y maravilloso descubrimiento!

–¡Ejem! Bueno, dijo que está muy feliz de estar acá y que agradece mucho la oportunidad de ser el primer extraterrestre que visita el arroyo.

–¿Qué dijiste? ¿Dijiste extraterrestre? –preguntaron los bichos.

–¡Sí, estimado público, con ustedes el único, el auténtico extra...teeeeerestre! –exclamó muy contento Ruperto, que ya estaba pensando en cobrar una entrada de tres moscas por acercarse a la criatura.

Pero su anuncio no tuvo el resultado esperado.

Gritando de terror, los bichos huyeron a toda velocidad.

–¡Un marciano! ¡Socorro! ¡Nos invaden! –gritaban en medio de la confusión.

¡Adiós negocio! Ruperto no sabía que hacer para que sus amigos no le tuvieran miedo al marciano.

La gaviota aterrizó en la playa, justo al lado del marciano.

–Es que tengo que ayudarlo a volver a su casa –contestó la gaviota–. Lo conocí ayer, en el mar, cuando intentaba nadar contra la corriente y se había perdido.

–¿Ah sí? –Ruperto parecía desconfiado–. ¿Y desde cuándo las gaviotas conocen a los extraterrestres, eh?

–¿Nadar? ¿Polo? ¿Pero qué clase de extraterrestre es éste? –Ruperto estaba lleno de preguntas difíciles.

La gaviota parecía estar perdiendo la paciencia.

–¡No, Ruperto, mirá que sos tonto!, no es ningún extraterrestre, esto es un pingüino que trajo la corriente.

–¡Chau! ¡Saludos a Gatúbela! –gritó decepcionado el sapo desde la orilla.

Pasemos para a análise de cada página quadrinizada, separadamente.

Essa foi a história contada com a menor quantidade de páginas. Soulier utilizou retângulos-padrão de diferentes tamanhos. No maior, para representar o monólogo, optou por utilizar três balões de fala. Essa divisão é utilizada nos quadrinhos para dar uma ideia de passagem de tempo entre uma e outra fala.

O autor utilizou apenas dois tipos de planos: geral no quadro maior e total nos dois últimos. A transição entre os quadros é do tipo tema-para-tema.



Figura 21: El Sapo Ruperto 'En historieta!'. (p. 14)

Para chegar a uma conclusão, a leitura apenas do texto imagético pouco ajuda. Neste caso, é necessário ler tanto o texto imagético como o verbal, pois são as posições posturais do sapo e o texto que vão ajudar o leitor a compreender que existe um deslocamento espacial.

Analisando os quadros e suas transições, leio que Soulier conta a história de um sapo que encontra um animal aquático – devido ao formato das patas –, o identifica como extraterrestre e começa a cutucá-lo com um objeto pontudo esperando algum tipo de reação. Com a mudança de plano e, provavelmente de cenário, Ruperto comunica ao que classifica como extraterrestre que irão encontrar seus amigos. Soulier deixa em aberto nesse quadro se os dois irão se deslocar até onde estão os amigos ou se será o contrário, se lemos apenas o texto verbal. A pata levantada e as linhas de movimento em torno do dedo é que informam que o sapo fala enquanto caminha e convida o extraterreste a acompanhá-lo, porém não temos uma ideia de qual distância necessitará ser percorrida. Essa leitura se confirma no quadro seguinte, quando Ruperto já deixou de caminhar e convoca a que todos saiam para ver o que ele havia levado. Até esse momento o suspense da confirmação sobre qual espécie pertence o

extraterrestre de Ruperto é mantido e potencializado pelo hiato que não ocorrerá apenas entre um quadro e outro, mas de uma página a outra. Até este momento se trata de um sapo curioso que quer compartilhar sua descoberta com o grupo de amigos, incluindo o leitor nesse grupo.

O texto de partida conta essa aventura de Ruperto de outra forma. Berocay começa a história um pouco antes, como já foi comentado, no momento em que o personagem, entediado por sempre fazer o mesmo, começa a dialogar com o escritor. A discussão faz com que o escritor crie situações desfavoráveis a Ruperto, como frio, neblina, vento, porém o sapo se mostra orgulhoso e decide passar pela situação, já que, tinha ferido o ego do escritor ao dizer que ele não tinha originalidade. Nessa metalinguagem, é como se Ruperto estabelecesse um acordo com o escritor que é também personagem desse texto. O suspense também é mantido. Ainda que a criatura “converse” com Ruperto, não existe a certeza de que se trata realmente de um extraterrestre.

O Ruperto apresentado por Berocay tem vontade de ser herói, de ser reconhecido pelos demais e não apenas compartilhar suas experiências e descobertas.

Passemos ao desfecho:

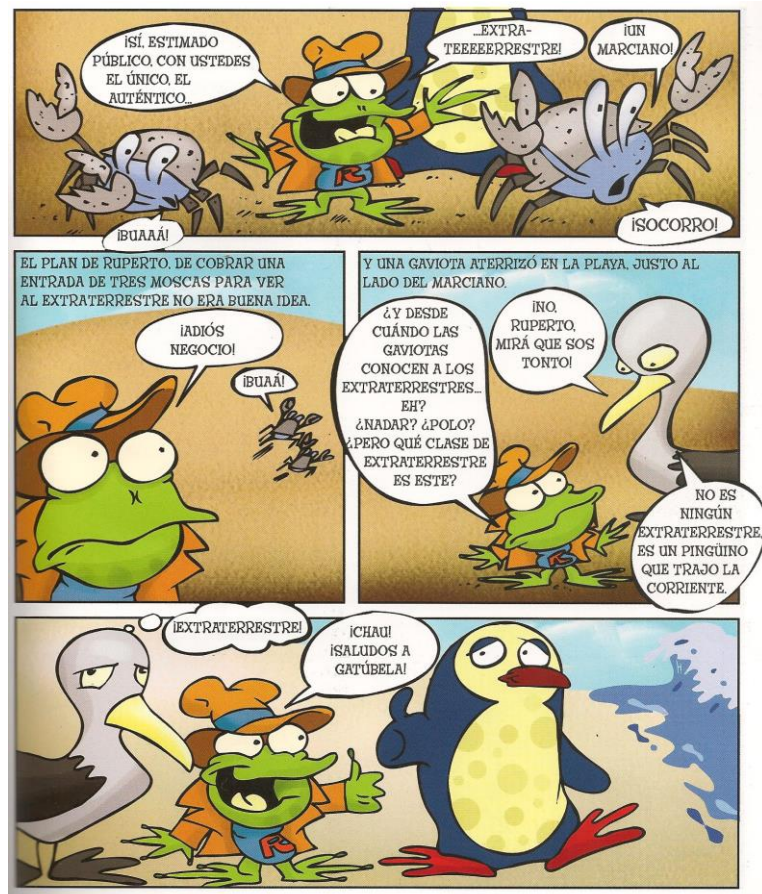


Figura 22: El Sapo Ruperto 'En historieta!'. (p. 15)

Sem inovações estéticas, no que se refere às já utilizadas, Soulier parte para a apresentação do desfecho com recursos semelhantes aos empregados na primeira parte do texto: retângulos-padrão, balões de fala, requadros comuns. Utiliza legendas e balão de pensamento. Os planos empregados, em sequência, são do tipo geral, médio e geral.

O que Soulier relata através desses cinco quadros é a história de um Ruperto entusiasmado com planos de se dar bem, mas que acaba fracassando no plano ao assustar seus amigos. Um Ruperto que também não é um bom detetive, ainda que esteja vestido com seu traje, uma vez que, é a gaivota que o resgata de sua ilusão.

Na transição entre a fuga dos amigos e a chegada da gaivota para acabar com o suspense – até esse momento a criatura não foi apresentada de forma completa – Soulier deixa que o leitor complete a narrativa. Se essa complementação não acontece, o diálogo entre Ruperto e a gaivota se torna desencontrado. A função da gaivota aqui é a de mostrar a Ruperto que ele está equivocado e assim encerrar sua relação com o que agora sabe que é um pinguim. O pinguim se despede com fisionomia triste como se esse rompimento não lhe fosse benéfico. Ruperto, por sua vez, não parece decepcionado com a frustração de seus planos.

O sapo de Berocay se assemelha ao de Soulier quanto ao entusiasmo e a vontade de se dar bem, e se diferencia por saber argumentar a ponto de transformar o pânico e a fuga dos outros bichos em curiosidade. É um Ruperto charlatão, pois se aproveita do suposto conhecer da língua para se fazer de intérprete. Sua equivocação também se resolverá com a chegada da gaivota. Nesse momento volta à tona o Ruperto detetive, o que questiona e junta informações, o que averigua e reflete. É também tentando se valer de detetive que é exposto ao ridículo, se torna motivo de riso, acaba com suas chances de se tornar herói e se frustra.

Através da comparação entre os dois textos é possível afirmar que são textos independentes, que se tangenciam e se afastam. Soulier nos apresenta não o texto de Berocay, mas o texto resultado de sua leitura que, por sua vez, vai gerar novas leituras. Aqui, a utilização da metalinguagem para que o autor entre em cena e saia dos bastidores e a opção por um sapo que quer ser herói, mas que sempre tem seus planos frustrados, modificados, um sapo que erra, que se equivoca, mas que persiste, nos remetem para uma força reflexiva das narrativas de Roy Berocay e Daniel Soulier. Suas produções artísticas estão representando o trabalho uruguaio pós-ditatorial de repensar o futuro de sua história, que já não será mais heroica.

4.1.5.4 Caso n.º 4: Ruperto y la Caja Misteriosa

Conforme foi apresentado no capítulo 2, o período de produção textual de Berocay insere-se num ambiente de restauração democrática. Segundo Carriquiry (2005) foi um período em que a literatura para adultos se utilizava do testemunho para dar conta dos terríveis feitos e terminar com o silêncio, que a novela histórica aparecia como propósito questionador e que na literatura infantil a tendência era repetir o consagrado, principalmente reeditar obras censuradas no período ditatorial. Um dos livros mais publicados nesse período também trazia um personagem sapo, o *Saltoncito*. Entretanto, também sinalizou que alguns autores e editores passaram a investir na renovação literária voltada a esse público específico. Foi exatamente nesse clima que Ignacio Martínez fundou a TAE, desde a Suécia, e criou a Coleção *Para Esos Locos Bajitos*, que trazia pela primeira vez contos de Roy Berocay.

Nesse contexto, de renovação política, restauração da liberdade e dos direitos, em que a censura deixa de atuar, em que os meios de comunicação exercem uma grande influência sobre os lares, Berocay escreve *Ruperto y la caja misteriosa*. Uma história que apresenta um sapo que vai pela primeira vez se afastar do arroio, mesmo sem a autorização dos pais, e irá descobrir o que acontece nas casas dos homens.

Helguera (2004) diz que esse foi o primeiro conto em que Ruperto apareceu como personagem e protagonista e é quando seu processo de crescimento vai começar a acontecer, ao sair da casa dos pais para conhecer o mundo. Essa saída de casa pode ser vista como uma alegoria para citar um momento socioeconômico. Assim como Ruperto quer crescer e precisa do aporte dado pelo que é exterior a este território, o Uruguai também buscava ser autônomo e para isso precisou buscar fora o aporte necessário. Para crescer, para se fazer visível no mercado internacional foi necessário recorrer a instituições financeiras como é o caso do FMI, além de lançar mão de estratégias que também atrairiam o que estava fora do território, como a privatização de empresas estatais e compra destas por grupos estrangeiros.

Além da “rebeldia” do sapo em sair para explorar um novo mundo sem autorização, existe um outro tema aqui abordado por Berocay. Trata-se da inserção da TV no ambiente familiar, como ela modifica os comportamentos, como o consumo é estimulado e o que é selecionado para que o telespectador consuma. Segundo Oscar Brando (2012), assim como o uruguaio prefere não se ver no cinema, também prefere não se ver na TV. Para além desse fato, os altos custos de produção de novelas ou programas terminam fazendo com que os canais de televisão optem por comprar programas de outros países e em grande medida da Argentina. Brando diz que nem sequer foram realizadas produção de novelas durante o

período de 1985-2010, apenas séries com poucos capítulos. Esse costume de exibição de novelas e produtos culturais produzidos em países vizinhos como Brasil e Argentina é ainda comum na atualidade⁴⁸. Observei que, desde 1988, o jornal “El País” traz em todos os dias ao menos uma página com a programação dos canais abertos e fechados, além de pequenas resenhas, indicações e comentários sobre as produções em exibição na TV. Assim, a família apresentada por Berocay fixa a atenção na tela, não dialoga durante a exibição do filme e continua a observar a TV com atenção inclusive durante o intervalo comercial. Enquanto consomem um filme policial, provavelmente não nacional, é estimulada a comprar. Podemos ver aqui uma crítica tanto ao consumismo quanto à cultura midiática da globalização.

Helguera (2004) observa outros aspectos relacionados com a TV, que nesse conto também é personagem. Diz que o procurar a “gente pequena” que fala dentro da televisão e do rádio, já fez parte da infância dos que hoje são adultos, pois essa é uma situação da etapa infantil, explorada pelo autor, que faz com que os adultos riam do absurdo e as crianças se solidarizem com o inocente sapinho.

No conto aqui analisado, a oralidade e a escritura estão integradas de maneira eficaz. É um artifício utilizado por Roy Berocay com um pensado trabalho de escritura. Não é apenas o tratar de transcrever o oral, mas sim de aproximar a linguagem à utilizada pelas crianças com reflexão sobre o que se quer conseguir.

Como bem observa Helguera (2004), as percepções do narrador se misturam com as do protagonista, algumas vezes em uma mesma frase. Um exemplo está quando o narrador em vez de citar os nomes dos objetos, os descreve. Nesse momento não é o narrador que não conhece o objeto e sim o pequeno sapo que começa a explorar o mundo, como também ocorre com qualquer cidadão comum. Berocay aqui não representa um Uruguai formado por heróis, por próceres, mas um Uruguai que pode se tornar visível, que pode alcançar o mundo através dos pequenos esforços de seus cidadãos, de suas histórias.

Resumidamente, a história, narrada em terceira pessoa assim como as próximas duas que serão aqui analisadas, conta que nesse movimento de descobertas, de desobediência da autoridade paterna, o sapo, ao chegar à casa de um humano, vai se deparar com itens que não existem em seu lar e começar a fazer questionamentos sobre a utilidade de todas aquelas coisas e sobre a inteligência – ou falta dela – dos homens que as produziram. Assim, entra em

⁴⁸ O canal “Pasiones” (<http://www.tvpasiones.com/usa/programacion>, acesso em 2 mai 2014.), que se intitula como canal multicultural dedicado à telenovelas latino-americanas, exibiu no mês de maio de 2014, novelas brasileiras como “América”, “Passione” e “Viver a Vida (Vivir la Vida)”, além da minissérie A Casa das 7 mulheres (Siete Mujeres). O canal Teledoce (<http://www.teledoce.com/> acesso em 2 mai 2014) exhibe, por sua vez, as telenovelas “Avenida Brasil” e Salve Jorge (com o título La Guerrera) e a minissérie “Gabriela”.

contato com um novo mundo repleto de lâmpadas, pias, vasos sanitários, chuveiro, sapatos, móveis e uma curiosa caixa que fala e que tem gente dentro. Depois de muitos apuros, causados em parte pela tentativa de interação com esses objetos, o curioso sapo decide voltar à tranquilidade do seu arroio. Nesse conto vai aparecer um importante personagem, o amigo humano de Ruperto, o menino Víctor que vai ser apresentado como o único amigo da espécie humana do personagem, porém não de forma explícita⁴⁹.

Soulier parte de um texto com marcada voz do narrador, com descrição de detalhes tanto dos cenários como das características psicológicas da personagem principal, com informações sobre experiências anteriores e motivações que fazem com que a personagem atue de uma determinada forma, com uso de onomatopeias e com o vocabulário que se aproxima do falar coloquial, da oralidade, do modo de expressão do uruguaio comum.

Utilizarei a mesma estratégia de análise do conto anterior, ou seja, apresentarei o texto integral e, em seguida, analisarei as estratégias tradutórias do quadrinista e apresentarei os trechos que, penso, foram considerados na leitura de Soulier.

Ahora, desde que aquellos hombres habían llegado y desde que todas las casas tenían luz, la imaginación de Ruperto y sus ganas de conocer cosas nuevas habían aumentado.

Como buen sapo, Ruperto conocía la luz tibia del sol y también la luz blanca y tranquila de la luna, pero aquella luz distinta que veía en las casas le llamaba mucho la atención.

Cuando por fin llegó a la casa, se quedó loco de contento. ¡Por fin había descubierto para qué los hombres ponían luz de noche! La luz servía para atraer toda clase de insectos.

Pegó unos saltos *hop-hop* y se quedo quieto contra la pared. La lamparita estaba justo encima y en cualquier momento ¡zap! podría estirar su lengua y empezar a cenar.

Como Ruperto, además de ser un sapo que siempre tenía hambre, era muy curioso, descubrió que la puerta de la casa estaba un poco abierta. Nunca había entrado en una casa y decidió investigar.

Era un lugar muy grande y cuadrado lleno de muebles. Ruperto vio que había tres personas allí: un hombre, una mujer y un hombre chiquito, de esos llamados niños.

Asomó la trompa escondiéndose detrás de una de las patas del sillón y vio que las tres personas estaban muy entretenidas mirando una caja cuadrada que hablaba.

Sin prestar atención a la caja Ruperto pasó por debajo de unas sillas y llegó a otra puerta. Pegó unos saltos y entró.

—¿Qué será eso? —se preguntó Ruperto acercándose despacito. Entonces tomó impulso, corrió y, *hoop*, pegó un salto hasta quedar justo en el borde de la cosa blanca más baja.

Volvió a escuchar pasos y voces. El hombre había dicho que se iba a bañar y Ruperto, escondido otra vez en el zapato, empezó a reírse bajito creyendo que iba a bañarse en el charco de las olas y los remolinos.

Pero el hombre entró, siguió de largo, corrió la cortina celeste y abrió una canilla plateada que había en la pared. De pronto una lluvia muy finita empezó a caer y caer.

El hombre salió a buscar una toalla y entonces el sapo saltó fuera del zapato y quiso ver mejor aquella lluvia tan linda. Parecía una lluvia mágica con sus hilos de agua finitos como agujas. Era una lluvia tan suave que Ruperto no pudo resistir la tentación de darse un bañito, así que saltó hasta ponerse abajo de los chorros.

—¡Ayyyyyyyy! —gritó al descubrir que el agua estaba muy caliente. Todo mojado el sapo Ruperto regresó a la otra habitación.

⁴⁹ Neste conto, o sapo entra em uma casa cujos moradores são: um homem, uma mulher e um homem pequenino. A confirmação de que esse homem pequenino é Víctor se dá no conto *El rescate de la tonina*, quando Ruperto ao ir buscar a ajuda do homem pequenino diz a este que já entrou em sua casa e o menino diz que por isso estava reconhecendo a cara do sapo.

Salió otra vez y empezó a arrastrarse despacito hasta quedar atrás de la caja. Tomó carrera para saltar y subirse a ella pero otra vez se quedó casi muerto de miedo porque la caja le había gritado: “¡QUEDATE QUIETO, MALDITO INSECTO!”.

–Me descubrió –pensó Ruperto paralizado por el miedo. Pero al rato nomás se empezó a enojar; él no era ningún insecto, era un sapo y los sapos son batracios.

–¡Caja ignorante! –chilló Ruperto.

–¡Estás rodeado, sal con las manos en alto! –dijo la caja.

Ruperto no sabía qué hacer, pero miró alrededor y vio que no había nadie rodeándole y además recordó que los sapos no tienen manos. Si la caja hubiera dicho “sal con las patas en alto” entonces le hubiera hecho caso, pero ahora el sapo se sentía muy valiente porque había descubierto que la caja era muy ignorante.

Decidió que no le iba a hacer más caso así que volvió a tomar carrera y ¡hooop!

Ruperto decidió que lo mejor era irse de allí lo antes posible. Así que sin preocuparse de que lo vieran, pegó un salto en el aire.

–¡Mamá, mirá un sapo! –gritó el niño.

El sapo Ruperto ya estaba afuera. Miró la lamparita que seguía rodeada de ricos insectos revoloteando por todas partes pero decidió irse y volver a su querido charco.

O resultado da tradução de Soulier foi o seguinte:

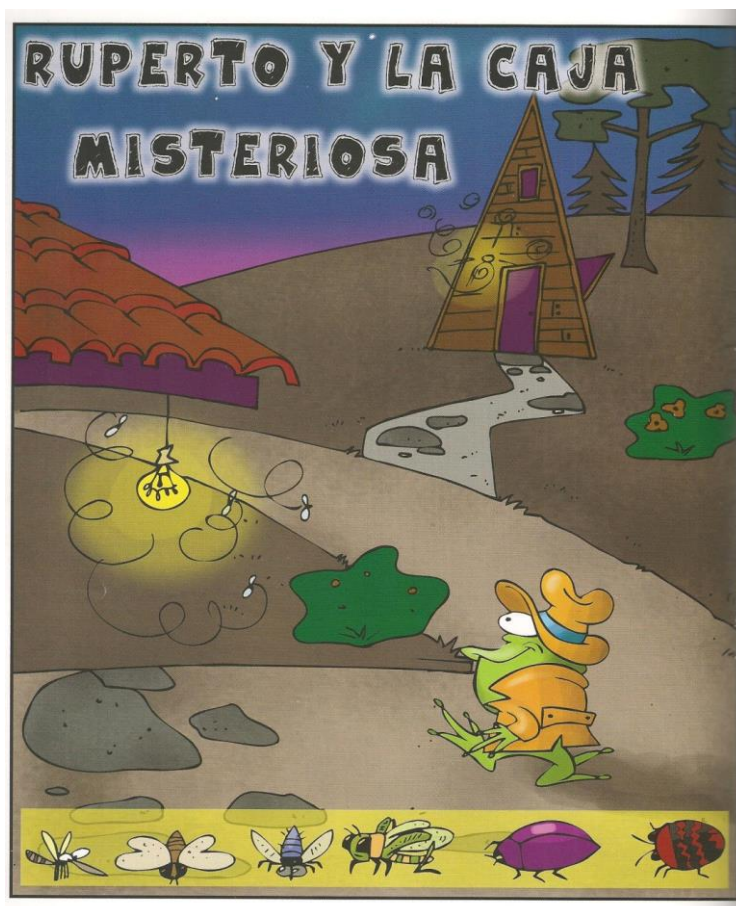


Figura 23: El Sapo Ruperto 'En historieta!'. (p.16)

Utilizando a estratégia de único quadro que, segundo Llobera (1974), pode ser definida como plano geral (por apresentar alguns detalhes, figuras que começam a se definir, porém com enfoque da cena ainda amplo), Soulier traduziu, sem utilizar palavras, a

introdução realizada por Berocay. A meu ver, o que interessava ao autor/tradutor não era mais o fato de que o sapo havia saído sem autorização. Sua tradução foi realizada em um período recente, 2010, em que o fantasma do período ditatorial já não era tão próximo. Pela postura do personagem pode-se inferir que está só, num ambiente que não é o seu natural e que existe um “encantamento” pela luz. No texto de Berocay, esse é o principal motivo que faz com que o sapo Ruperto se aventure a explorar a região habitada pelos humanos. Sendo o meio ambiente – e as interferências do homem neste – um dos temas recorrentes na escritura de Roy Berocay é possível pensar aqui numa crítica a como o homem interfere em determinados espaços geográficos e afeta as comunidades de outros animais que aí já estavam estabelecidas, provocando mudanças nos comportamentos destes animais. Como explicitarei no capítulo sobre a contextualização, entre 1987 e 1988 ocorreram tanto a aprovação na nova Lei Florestal como a sua posterior regulamentação e aprovação do plano de reflorestamento. O arroio Solís Chico, local onde habita o sapo Ruperto, está em região onde se encontram algumas florestas.

Entre as características compartilhadas com outras artes, se percebe, na escrita de Soulier, a focalização geral da cena – recurso também empregado no cinema – além do uso da vinheta-flash, na parte inferior do quadro, para representar para o leitor os bichos que estão circulando em volta da lâmpada. Essa técnica no cinema recebe o nome de close-up. A ação da personagem é refletida através das expressões faciais e do movimento corporal. As cores são também importantes nesse quadro. Tons mais escuros indicam não somente que se trata do período noturno, como criam um ar de suspense, de mistério.

Nesse primeiro grande quadro, já é possível perceber as primeiras inscrições de Soulier como autor desse texto. Tanto na edição de 1989, como nas seguintes, nesse conto Ruperto ainda não tinha assumido a “profissão” de detetive que o caracterizaria em contos posteriores e que segue caracterizando-o. Essa mudança que é considerada a afirmação do personagem, conforme Helguera (2004), só ocorrerá no conto *Una cuestión de tamaño*, que será aqui também analisado. Porém, Daniel Soulier como autor do texto híbrido, toma as suas próprias decisões e reconfigura o texto. Se no texto de Berocay o sapo ainda precisava pedir permissão aos pais, o Ruperto de Soulier já é maduro, se sai não é para apenas se aventurar, mas para investigar, para entender a forma diferente com a qual o homem atua. Mais uma vez a distância temporal das publicações data as diferentes representações dos dois autores. Enquanto que o personagem de Berocay ainda se revela obediente de uma determinada estrutura de poder, o de Soulier se aproxima do uruguaio do cotidiano, que busca cada vez mais autonomia, que reflete e se aventura. Ainda hoje, em 2014, esse comportamento de pedir permissão, de ser obediente aos adultos é marcado na fala de Roy Berocay. Cito algumas das

suas publicações na rede social facebook, em que no momento em que surgiam posts e publicações de pessoas indignadas com alunos e pais que agrediam professores nos colégios uruguaios, o posicionamento de Berocay era sempre o de remeter a um passado. Em sua reconstrução de memória, o rigor, a marcação do local de poder do adulto eram importantes para impedir que determinados tipos de comportamento pudessem vir à tona no futuro.

Passando para a próxima página dos quadrinhos, vemos que os discursos da personagem foram materializados através de um balão de fala e a voz do narrador através da sarjeta localizada entre duas sequencias de imagens. O conteúdo inserido na sarjeta também marca a mudança espaço-temporal. Acima do texto verbal estão as ações ocorridas fora da casa. Abaixo, as ocorridas dentro. Os três primeiros quadros apresentam planos diferentes. Neles o quadrinista tanto utiliza a estratégia de zoom, já utilizada na página anterior, para mostrar os insetos que participariam dos momentos posteriores da narrativa como para mostrar as expressões faciais da personagem. Em lugar de utilizar muitas legendas, Soulier opta por utilizar diferentes tipos de planos, para indicar tanto as reações de Ruperto como para mostrar a passagem de tempo e a sua movimentação no cenário, como podemos ver abaixo:



Figura 24: El Sapo Ruperto ¡En historieta!. (p. 17)

Continuando a narrar a história do sapo aventureiro, Soulier exigirá um pouco mais da conclusão por parte do leitor:



Figura 25: El Sapo Ruperto 'En historieta!'. (p. 18)

Enquanto Roy Berocay descreve de modo a gerar imagens com suas palavras, Daniel Soulier, entre um quadro e outro, exige que o leitor invente, leia, crie sua própria história para preencher esses saltos. Participação ativa do leitor que será necessária ainda que nesta segunda página, a quantidade de texto verbal já seja maior que nas anteriores. Na figura acima, por exemplo, aparecem três quadros com legenda, um com balão de fala e um com os dois recursos. No primeiro quadro Rupert se esconde e não se sabe do que, em seguida já aparece em cima de um vaso sanitário se questionando sobre o que seria aquilo e volta a escutar passos e vozes, que não tinham sido anunciadas antes, mas que podem ajudar o leitor a concluir o motivo de o sapo ter começado a página se escondendo em sapatos com aroma nada agradável. Essas vozes pertencem a um homem que aparece para esticar a cortina e abrir uma torneira prateada e desaparecer, sem motivo ou justificativa, deixando a torneira aberta para a água e para a mente curiosa da personagem – e porque não dizer também do leitor –.

O desfecho se dá da seguinte forma:



Figura 26: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 19)

O autor/tradutor utilizou quatro quadros com o mesmo tamanho e dois tipos de balões – fala e pensamento –, mas poderia ter acrescentado mais um tipo, para indicar que as falas do primeiro quadro são provenientes de um equipamento eletrônico. Tanto o corpo do balão, como a sua cauda, poderiam demonstrar essa situação. É possível que o uso aqui seja para levar o leitor a pensar como Ruperto, isto é, que são falas ao vivo e não transmitidas por um equipamento. Além dos balões, aparece a voz do narrador, mais uma vez, através do uso de legendas na parte superior do quadro superior da direita e do quadro inferior da esquerda. No último quadro surge outro ponto de ressignificação da literatura de Roy Berocay por parte de Daniel Soulier. Na escrita de Berocay, esse é o momento em que acontece o primeiro encontro do personagem com o seu único amigo humano, Víctor, que vai aparecer em vários outros contos em que Ruperto está presente. Portanto, Soulier diante da sua autonomia

tradutória “opta⁵⁰” por inserir um outro personagem, de outro gênero. Também aqui, no quadrinho final, Soulier provoca a imaginação do leitor para preencher os espaços do não dito. O leitor precisará criar seu próprio texto para entender porque o sapo gritou, perceber que o sapo de Soulier não é o sapo medroso de Berocay e decidir se o sapo volta ou não para o charco.

Daniel Soulier, através das distintas estratégias já comentadas, traduziu o texto de Berocay. Utilizou as descrições dadas por este para compor a sua escrita imagética e conservou trechos sem modificar. Também escreveu seu próprio texto ao omitir, por exemplo, os personagens citados por Berocay.

4.1.5.5 Caso n.º 5: El Primer Sapo Espacial

A história narrada em *El primer sapo espacial* é sobre a curiosidade do sapo Ruperto que, após ouvir seu amigo humano contar sobre o que aprendeu na escola a respeito dos astronautas e a existência do espaço, começa a fantasiar sobre possibilidade de se converter no primeiro sapo espacial e chegar a *otroplaneta*. O sapo então consegue construir um foguete e, com a ajuda de Víctor, decola rumo à sua missão. Ruperto chega então ao lugar que pensa ser *otroplaneta* e se surpreende com a semelhança dos marcianos com os seres que ele já conhecia. Enquanto Ruperto explora o espaço, seus amigos do arroio começam a buscá-lo por todos os lados. Após alguns episódios de contato com os habitantes do lugar, o sapo é encontrado e descobre que não estava onde pensava. O sapo chega ao final se sentindo frustrado e a sensação só é mudada quando os demais bichos fazem com que ele perceba que embora não tenha conseguido atingir a sua “missão” que ainda assim realizou algo importante e nunca realizado antes.

Escrito no mesmo contexto histórico que *Ruperto y la caja misteriosa*, aqui Ruperto já começa a apresentar características que o seguiria até os dias atuais. Diferente do que ocorre no referido conto, os pais do sapo já não são citados na história, nem Ruperto precisa mais de autorização deles para sair, já está um pouco mais independente. Quem agora pede autorização para se ausentar é Víctor, pois é um “*hombre chiquito*”. Berocay costuma afirmar que não tem intenção de educar através de sua escrita, que esta função não é de escritores ou professores e sim dos pais e que se isso de alguma forma ocorre, é apenas um

⁵⁰ Coloco aqui o verbo optar entre aspas, pois foi somente após a entrevista, anexo 2, que realizei que Soulier se deu conta de que o conto de Berocay indicava que a casa era de Víctor. Ainda assim, assume sua própria leitura ao considerar que a casa seria uma casa qualquer e ser habitada por qualquer formação familiar.

acréscimo, pois não percebe como algo ruim. Entretanto, ressalto que esses contos foram criados para os seus filhos e que, com intenção de educar ou não, existem aí mensagens ao leitor em formação – literária e pessoal – sobre a necessidade da gerência de um adulto sobre os seus atos, já que, Víctor para sair precisa pedir autorização e Ruperto para “brincar com fogo” precisa da supervisão cuidadosa de Víctor.

Este conto também antecede a transformação em *Ruperto Sapo Sapo*, o sapo mais famoso do arroio Solís Chico. Na edição de 1989 era o conto que encerrava o livro e, segundo Mónica Dendi (1994), em seu ensaio *Un fenómeno llamado Ruperto*, é esse conto que vai marcar significativamente a construção do personagem. Dendi diz que as qualidades apresentadas pelo sapo – curioso, aventureiro, sonhador, insistente e pensativo – vão diferenciá-lo de outros “bichos”. A autora aponta que é como se Roy Berocay houvesse começado o livro narrando uma história de um sapo qualquer e que aos poucos foi crescendo, tomando consciência própria e se impondo até encontrar seu “eu”. Já é um Ruperto que não apenas sai de casa atraído pela luz, mas que pensa, reflexiona, comete equívocos, arrisca e, com isso, aprende. Um Ruperto que quer voar, explorar, conhecer e dominar. Dominação esta que é vista pela autora como uma crítica social ao colonialismo, pois o personagem chega ao que pensa ser outro planeta e quer conquista-lo sem se importar com os que já habitavam o local antes dele.

Neste conto também se percebe algo de “uruguaio” no sapo ao conseguir ficar contente em ter conseguido conquistar algo diferente, ainda que não fosse o desejado inicialmente. O importante é a tentativa, a mudança de situação. Penso aqui em uma situação representativa, que citei no capítulo de contextualização histórica, quando em 1999, disputando a final do Sul-americano contra o Brasil, a Celeste – forma como é conhecida a Seleção de Futebol –, perde e, ainda assim, é recebida no país com grande alegria com a conquista do vice-campeonato. Analisando as postagens realizadas em seu perfil da rede virtual Facebook, são inúmeros os exemplos de situações em que Berocay busca enfatizar os aspectos positivos em diversas situações e inúmeros comentários compartilham da sua opinião. O caso mais recente ocorreu em 9 de junho quando o seu time de coração, Wanderers, não venceu o campeonato disputando o título contra o Danúbio. No texto, Roy Berocay não se lamenta ou culpa os jogadores pelo resultado. Ao contrário, enfatiza o empenho, a garra dos jogadores e aceita o resultado como satisfatório. Assim é o seu sapo Ruperto a partir deste conto. Uma personagem que celebra cada conquista, ainda que seja uma “vice-conquista”.

Helguera (2004) apresenta uma leitura interessante sobre o período destas publicações. Compara Ruperto não somente às crianças e adolescentes, mas aos países jovens, como o Uruguai, que não se utilizam de meios termos em suas crenças e sentimentos desde a fé cega com a qual defende seus planos, pela forma como canta alegremente durante a viagem, a sensação de ter conquistado o topo do êxito e a certeza de que não existe outra espécie como ele ou como aquele Uruguai “Suíça da América”, seguro de si, três vezes campeão do mundo, “culto como poucos” e arrogante como todo bom “petizo”. Entretanto a autora recorda também que no momento em que Ruperto nasceu, o “como o Uruguai não há” tinha se transformado em “O último, que apague a luz” e a “uruguayez” que tinha sido unidade de medida e ponto de comparação para todas as coisas tinha cedido o posto ao “país cinza”. O reino do importado, a terra do desencanto em que os uruguaios descobriam que não era o que pensavam ser e que o retorno à democracia não tinha sido a tão sonhada panaceia após onze anos de escuridão. Para Helguera as últimas frases ditas pelo personagem são representativas e demonstram a passagem de emoções, do riso ao pranto e deste ao riso novamente como as crianças mais novas, da euforia à depressão e desta a euforia outra vez, como os adolescentes e o povo uruguio no momento de saída da ditadura. Para o momento e lugar de enunciação, representavam um Ruperto que não se resignava e nem se arrependia, que não sentia saudosismo melancólico de momentos gloriosos e que não agredia e nem culpava ninguém por suas falhas, diferente de tudo o que era o uruguio no momento, mas parecido a tudo o que se esperava que fosse. Em sua mirada, foi essa atitude que foi festejada pelos meninos e meninas e pela maioria dos adultos uruguaios em 1989. Interessante também observar o local escolhido como o espaço da narração. No caso, fora da geopolítica terrestre, espaço em que outras formas de atuação podem ser possíveis e em que o sapo se torna alegoria do uruguio comum para representar que este uruguio real também pode ultrapassar os limites impostos por potências econômicas como EUA e Europa. Aponta para o uruguio comum que ele pode buscar outros espaços de atuação ou mesmo remodelar o seu próprio espaço.

Passemos à leitura do texto verbal.

Una tarde de diciembre el sapo Ruperto, como siempre muy curioso, empezó a preguntarle a Víctor acerca del espacio.

Víctor, quien era un niño muy paciente, le explicaba entonces las cosas que había aprendido en la escuela.

–¿Viste de noche? Bueno, cuando mirás el cielo y ves las estrellas y la luna, ese lugar es el espacio.

–¿Queda lejos? –preguntó el sapo.

–Bastante –contestó Víctor–, pero los hombres a los que llaman astronautas ya estuvieron en el espacio y hasta bajaron en la luna y todo.

–Pero si los hombres no tienen alas, ¿en qué vuelan al espacio?

–En cohetes –contestó Víctor; y después le explicó a Ruperto un montón de cosas: cómo eran los cohetes, cómo los lanzaban desde la tierra y hacían un ruido tremendo cuando su cola de fuego volaba hacia las alturas...

El sapo Ruperto lo escuchaba y cerraba los ojos. Se imaginaba que tenía un cohete y que salía disparado hasta aterrizar en la luna.

–Lo que pasa es que mañana es nochebuena –explicó.

Víctor le explicó y también le contó que cuando llegaba la medianoche, salía con su padre a la calle y tiraba cohetes y cañitas voladoras.

Ruperto se quedó un rato mirando y pensando y después, cuando llegó al charco, llamó a sus amigos y con voz muy seria les dijo: “Amigos, quiero anunciarles que mañana me voy a convertir en el primer sapo espacial de todo el mundo!”.

Era una lata de arvejas con la tapa un poco abierta. Con... una chapita de coca-cola y una gomita se había hecho un casco.

–Pero esa cosa, ¿de veras vuela? –preguntaron todos al mismo tiempo.

–¡Claro que no! Ustedes no saben nada –contestó Ruperto con voz de sapo agrandado–, todavía me falta conseguir una cañita voladora.

Más tarde, cuando Víctor salió de su casa a hacer los mandados, se encontró con Ruperto. El sapo hacía mucho rato que lo esperaba.

–¿Qué hacés por acá? –preguntó Víctor.

–Vine a decirte que mañana, cuando sea nochebuena, voy a convertirme en el primer sapo espacial de todo el mundo.

–Bueno, lo único que necesito es que me des una cañita voladora –explicó el sapo.

–Yo voy a ser tu ayudante, así que tenés que esperar a que vaya al charco mañana –le pidió Víctor y Ruperto estuvo de acuerdo; pensaba que los demás sapos se iban a quedar locos de admiración al ver que él tenía un niño como ayudante.

Víctor consiguió entonces una bolsa de nailon grande y la recortó. Después le puso hilos todo alrededor y listo: ahora tenía un paracaídas.

Rodeado por los demás sapos, los cangrejos y los bichos de luz, Ruperto hacía un discurso y explicaba a todos que en un rato nada más sería lanzado al espacio para irse a OTROPLANETA.

–¡Compañeros sapos y demás bichos del arroyo, no me extrañen! –saludó Ruperto cuando Víctor lo agarró para meterlo en la cápsula.

Víctor cerró la tapa de la lata, sacó una caja de fósforos y le pidió a los demás sapos que se alejaran un poco.

Víctor encendió la cañita voladora. La mecha empezó a hacer ssss, ssss y de pronto ¡FUUUUUM!, el cohete levantó vuelo, pasó cerca de las copas de los árboles y siguió subiendo más y más y más, hasta perderse en el cielo.

.....

Encerrado en la cápsula, el sapo Ruperto cantaba muy contento, pero de pronto se quedó mudo: la cañita voladora se había apagado.

Allá abajo, en el charco, los sapos volvieron a exclamar oooooooooohhhhhhhhhhh y empezaron a saltar y moverse para todos lados.

Mientras tanto, en la cápsula, el sapo Ruperto escuchó que se abría el paracaídas y sintió que la cápsula espacial comenzaba a bajar lenta, muy lentamente.

–¡Ja! Seguro que estoy bajando en la luna –pensó el sapo Ruperto–.

–¡CLOONCH!

La cápsula de lata chocó contra el suelo. Ruperto se tuvo que agarrar bien fuerte del asiento de esponja. Finalmente todo se quedó quieto: había aterrizado.

Mientras Ruperto seguía discutiendo, los sapos que habían quedado en el charco resolvieron que había que hacer algo. Por esa razón se habían reunido con los cangrejos y los bichos de luz y al rato nomás, en grupos de cinco o seis, todos andaban de aquí para allá por el arroyo buscando al sapo perdido en el espacio.

El sapo pensó que esos marcianos que volaban se parecían muchísimo a los bichitos de luz y cuando uno de los bichos se le acercó, Ruperto abrió los ojos así de grandes.

–¡Já! Este marciano es igualito a un amigo mío –comentó.

–¡Es igualito, les digo; nunca creí que en OTROPLANETA los bichos se parecieran tanto a los de mi arroyo! –explicaba el sapo.

El marciano que parecía un bicho de luz se terminó de acercar.

–¡Habla igualito al bicho Juancho! –exclamó el sapo Ruperto creyendo que los marcianos eran muy habilidosos para disfrazarse.

–¡Mirá que sos bobo, Ruperto! ¡Soy el bicho Juancho! ¿No te das cuenta?

–¿Así que no estoy en OTROPLANETA? –preguntó.

–No –contestaron todos.

–¿Y ustedes no son marcianos?

–No.

El bicho Juancho le señaló para qué lado quedaba la orilla y también lo acompañó volando, mientras Ruperto nadaba para cruzar el arroyo.

–¡El primer sapo aéreo! –exclamó Ruperto poniéndose contento–, ¡claro, eso sí que nunca se hizo antes!

O resultado da tradução intersemiótica de Soulier resultou nos 15 quadros que apresentarei e comentarei nas linhas que seguem:



Figura 27: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 20)

Utilizando o retângulo-padrão de página inteira e plano total, Soulier aqui acrescenta mais alguns elementos empregados nessa linguagem. Agrega, ao balão de pensamento, uma imagem, em vez do comum texto verbal, o que aproxima da nossa forma de pensar, pois não pensamos em palavras isoladas, sim em imagens. Emprega também um balão

duplo para representar a fala do personagem Víctor, indicando assim uma pequena pausa entre um momento de fala e outro.

De maneira distinta ao Ruperto da versão de Berocay, o sapo de Soulier já tem conhecimentos do que são foguetes, sobre o que é o Universo. No texto de partida o sapo escuta as explicações, faz perguntas a Víctor, mas vai relacionar essas informações ao que o elas representam materialmente somente após sair e encontrar revistas com fotos de foguetes e astronautas.

Passemos à análise dos quatro quadros abaixo pensando na escrita de Berocay que já foi apresentada:



Figura 28: El Sapo Ruperto ¡En historieta!. (p. 21)

Outra vez Daniel Soulier solicita que o leitor mergulhe entre os hiatos que separam os quadros para acompanhar a história que vai contar. Como se pode perceber, o estilo descritivo, mas ainda assim sintético, de Berocay também se faz presente nesse conto. Porém, para realizar a sua tradução dentro dos limites – de tamanho e número de páginas –,

Soulier precisa selecionar o que irá recriar. Por conseguinte, suas decisões tradutórias marcam o seu texto, já que, representam a sua leitura, sua subjetividade.

Assim, o resultado dessa tradução será um sapo Ruperto um pouco menos crível pelos habitantes do arroio. O sapo de Berocay ao anunciar que irá se converter no primeiro sapo espacial do mundo o faz dentro de seu foguete. Foguete esse que foi duramente construído, que partiu da observação de foguetes reais (no sentido de que o sapo observou revistas com gravuras), que incomodou o sono e provocou risos e comentários, que mais que uma lata de ervilhas, era uma lata com banco, com alavancas. O foguete do Ruperto de Soulier é apenas uma lata de ervilha com a tampa aberta e que, assim como o foguete do outro, provoca perguntas sobre a sua funcionalidade. A diferença está em que, enquanto o de Berocay construiu, o de Soulier pode apenas ter entrado na lata e imaginado que estaria dentro de um foguete.

Para marcar a transição espaço-temporal, Daniel Soulier emprega o recurso da mudança de plano geral para plano total, entre o quadro superior da direita e o quadro inferior da esquerda, e indica a passagem do tempo ao utilizar na legenda a frase “más tarde Ruperto se encontró con su amigo Víctor”.

Soulier, para contar esse trecho do conto, utiliza na mesma página três tipos de planos, na seguinte sequência: plano total, plano geral, plano total e plano médio.

Ruperto textual espera Víctor aparecer e o encontra ao sair de sua casa para realizar algumas atividades – possivelmente solicitadas pelos pais – e Ruperto quadrinizado simplesmente o encontra. Tanto o textual como o quadrinizado precisam da orientação de Víctor para “brincar com fogo”. Berocay expressa que o sapo está de acordo através da voz do narrador, Soulier através do gesto com a “mão” direita do sapo sendo observada por Víctor.

Marca também a diferença entre os dois Rupertos o fato de o Ruperto de Soulier já ter informações sobre o que ocorre nos festejos de dezembro e que Víctor pode resolver a operacionalidade do foguete lhe doando um rojão de vara. Também parece escolher a data de sua viagem vinculando-a à importância da comemoração ao afirmar “Mañana cuando sea nochebuena...”. Já o Ruperto de Berocay adquire esses conhecimentos através de Víctor⁵¹.

⁵¹ Nesse ponto é interessante notar a confirmação do lugar de origem dos personagens. Durante os festejos tanto de Natal como de Ano Novo é comum no Uruguai a comemoração através da queima de fogos. Assim como é comum, em algumas cidades do nordeste do Brasil, encontrar nas ruas crianças e adultos “soltando fogos” no período junino, é comum observar o costume nas últimas semanas de dezembro nas ruas de Montevidéu. Um rápido passeio em uma tarde de domingo pelas ruas de bairros como Palermo e Barrio Sur nos fornece inúmeras cenas tanto de pessoas praticando a queima dos fogos como de pessoas comercializando os produtos.

Na passagem comentada acima também o leitor é colocado a utilizar a conclusão para ler os acontecimentos não explicitados, pois enquanto Berocay usa o narrador para dizer que o pedido de Ruperto foi atendido, Soulier não usa a mesma estratégia. O sapo solicita, mas Víctor não confirma nem nega o pedido. O leitor só saberá que Víctor colaborou com o sapo Ruperto ao passar para a página seguinte.

A transição, nos quadrinhos, para o grande momento é realizada já no grande hiato marcado pela necessidade do leitor de virar a página. Ao realizar esse “deslocamento” o leitor se depara com a seguinte imagem:



Figura 29: El Sapo Ruperto ¡En historieta!. (p. 22)

Nessa sequência Soulier, além de empregar os recursos que já vinha utilizando – balões de fala e legendas -, faz uso das onomatopeias. Também utiliza, no quadro inferior da direita, um balão com várias caudas para indicar que o mesmo texto foi pronunciado por mais de um emissor. Além dessas inclusões, modifica a ordem de leitura da narrativa que vinha até o momento sendo da esquerda para a direita e vai seguir um quadro mais na esquerda para retornar à sequência anteriormente empregada.

Neste trecho da quadrinização, Daniel Soulier deixa explícitas suas marcas tradutórias em pelo menos quatro momentos: ao partir da descrição de uma situação realizada por Berocay e transformá-la em fala de Ruperto (“En esta capsulata será lanzado...”), ao dar a Víctor um isqueiro em vez da sua antiga caixa de fósforos, ao modificar as onomatopeias de Berocay e inserir outras mais e ao deixar Ruperto aflito com o apagamento da “chama” do seu foguete (além da expressão facial, acrescenta a fala “¡Oh, oh. Tenemos un problema!”).

E as novas roupagens das personagens também vão aparecendo através desses cortes na narrativa. Víctor quadrinizado já não é o preocupado que se encarrega de cortar a ponta do rojão para que este não exploda durante o voo, como também não é o que tranquiliza os demais bichos de que não é que Ruperto desapareceu e sim que o rojão apagou.

Para concluir a análise do conto, apresento a última parte do texto sincrético de Soulier:



Figura 30: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 23)

Soulier emprega nesta última página os já utilizados e comentados balões de fala e pensamento, balões com mais de uma cauda, retângulos-padrão com requadros, planos total e

geral e legenda. Apresenta mais um recurso dos quadrinhos, chamado por Llobera (1974) de quadro duplo ou triplo. Este recurso é utilizado quando se quer apresentar muitos detalhes como a inclusão do ambiente e a presença de vários personagens.

Soulier começa a última sequência tranquilizando o leitor de que o sapo poderá aterrissar bem, já que, a atuação de Víctor como responsável pela conservação da vida de Ruperto promoveu a instalação de um paraquedas no veículo espacial. O leitor do Ruperto textual já tinha a informação de que o equipamento de segurança existia. Insere então, Soulier, em sua tradução, o suspense e a surpresa na narrativa. O sapo quadrinizado então, provavelmente acomodado no interior do seu foguete, emite um pensamento otimista de que tem certeza que está chegando à lua, apesar de ter anunciado aos demais bichos que iria a *otroplaneta*. O sapo textual se anima quanto às possibilidades de dar um susto nos astronautas em caso de aterrissar na lua ou de encontrar marcianos caso chegasse a *otroplaneta*. A aterrissagem do sapo imagético é então intensificada com o uso da onomatopeia e de indicativos gráficos, espécies de nuvens, em único quadro na parte superior direita da página. Suspense e tensão estão presentes nesse quadro. É possível ver que os braços de Ruperto estão debaixo do paraquedas, mas não se sabe em que condições ele aterrissou. Através do quadro mais largo Ruperto já está situado em *otroplaneta* e já foi encontrado por seus amigos que tentam fazer com que ele “aterrisse” no mundo real e perceba que não cumpriu seu objetivo. Mais uma transição de quadros e ele começa a se dar conta de onde realmente estava. Sua fisionomia demonstra sua frustração. Considero que esse trecho representa uma das grandes decisões tradutórias de Daniel Soulier, pois restringe o perfil de explorador de Ruperto ao optar em não narrar todas as aventuras vividas pelo Ruperto textual onde pensava ser *otroplaneta*. Toma dele a oportunidade de ser ainda mais valente, de tentar se proteger, de conhecer novas criaturas, de tentar colonizar outras espécies. Permite, porém, que ele compartilhe com o textual da frustração de não ter conseguido atingir um objetivo.

Daniel Soulier consente que o leitor imagine em que lugar o foguete aterrissou e como os amigos do personagem foram parar ali. Apenas indica que para regressar terá que atravessar uma extensão de água, pois Ruperto aparece nadando para voltar ao charco.

Enquanto o Ruperto de Berocay é um sapo explorador, que mesmo com medo, se auto incentiva, que tenta dominar o “outro”, que se frustra e demora a ser convencido de que o que fez foi inédito e digno de comemoração, o Ruperto de Soulier tem uma rápida aventura de decolagem e aterrissagem e logo é resgatado pelos outros bichos. É talvez mais esperto que o Ruperto de Berocay, já que, basta com uma simples explicação para conseguir armar o seu próprio foguete, sendo que o de Berocay buscou referências, investigou, conforme comentei.

Diferente de Berocay, que narra a festa, as sensações de felicidade do sapo, Soulier deixa que o leitor crie seu final, deixa em suspense, ao no penúltimo quadro mostrar o sapo com cara de decepção e, no seguinte, mostrar o retorno, com a voz do narrador dizendo que o sapo havia notado a festa, mas não se sabe se estava triste ou feliz, já que está de costas para o leitor.

Quem também tem a atuação reduzida é o narrador. O narrador de Soulier é onisciente, narra o ocorrido sem titubear, passa quadros sem enunciar. No texto de Berocay o narrador se confunde com a confusão de Ruperto e interage com o leitor, ao pedir desculpas a este, como se fosse uma conversa. Essa estratégia do narrador como um contador de histórias que se equivoca, que dialoga com o leitor, é também encontrada em outros livros de Berocay.

Sendo a HQ a narração de um argumento através de imagens em sequencia, o próprio meio exige que ocorram cortes no texto, portanto que se compreenda o argumento. Como afirma Llobera (1974), vai ocorrer sempre um processo de síntese com intervenção da ação e do diálogo. Acredito que foi exatamente a estratégia utilizada por Daniel Soulier nesse processo tradutório. Realizou cortes, sintetizou o texto “berocayniano”, mas manteve o argumento capaz de ser compreendido. Recriou, dessa forma, o texto brindando ao leitor a oportunidade de fazer a sua própria tradução. Soulier parece querer apontar ao leitor que é possível arriscar sem medo, sem pensar em uma punição, porém um comportamento mais transgressor, mais ousado é mais facilmente possível em seu período de escritura. No momento de publicação de Berocay, o trabalho do luto uruguaio ainda estava em fase de elaboração o que influenciava fortemente os comportamentos dos cidadãos.

4.1.5.6 Caso n.º 6: El Gran Pescado Azul

Roy Berocay, neste texto, conta a história de um animal que é encontrado no mar próximo ao arroio e que produz ruídos muito estranhos. A confusão inicial é gerada pela classificação do animal em peixe ou não peixe pelos bichos do arroio que observam o estranho animal desde a margem. Devido à sua peculiar curiosidade, Ruperto decide fabricar um barco para investigar a situação. Descobre então qual a causa dos ruídos emitidos pelo bicho e organiza grupos para resolver a situação envolvendo até um passeio por dentro do corpo do animal. No final, Ruperto e seus amigos conseguem ajudar o animal a ter um final feliz.

Neste texto, o tema ambiental está fortemente presente, pois o autor chama a atenção para a caça às baleias. Tema este que ganha força e visibilidade na problemática

internacional do século XX e cria uma demanda de diálogo transnacional, já que, com o desenvolvimento tecnológico foram projetados eficazes navios com canhões capazes de arremessar arpões à longa distância. A baleação, como é conhecida a atividade, foi estendida a todos os oceanos e colocou em riscos muitas espécies. Tanto Berocay como Soulier, sujeitos conscientes das questões ambientais, dramatizam o papel e a voz da nação uruguaia no âmbito dessa questão. Como já foi citado no presente trabalho, Roy Berocay costuma agendar entre seus argumentos para contar histórias notícias que recebem destaque jornalístico. Assim, apropriando-se de uma discussão que ultrapassa o cenário ambiental, divide o protagonismo de seu principal personagem para chamar atenção para a importância de se pensar o tema. A baleia aqui vai dividir o protagonismo do texto com o sapo Ruperto que só vai aparecer no quarto parágrafo da primeira página.

Passemos ao texto de partida:

Era grande y azul. Algo así como un pez que subía y bajaba, subía y bajaba entre las olas verdes y llenas de espuma que se levantaban cerca de la costa. Y tenía aletas, filosas como cuchillos, que cortaban la superficie rápidamente y dejaban atrás una estela finita y blanca.

Era azul y grande, con un color de acero que brillaba bajo la luz del sol cuando asomaba el lomo y soltaba un chorro de vapor, fush, fuuushhh, que parecía una fuente.

–Tiene cola de pescado –decía un cangrejo viejo rascándose la nariz con una de sus pinzas.

–Sí, y tiene forma de pescado, aletas y todo eso –decían los bichos de luz sacudiendo sus colas, apagadas porque era de día.

–¡Y tiene un terrible olor a pescado! –gritaron todos cuando el viento llegó desde el mar.

Pero Ruperto que además de sapo era bastante porfiado, se había quedado solo en la costa, pensando y pensando. Miraba las estrellas y pensaba. Miraba la luna y pensaba. Miraba el mar y pensaba. Porque Ruperto, además de porfiado, era un sapo pensativo.

... Como no usaba antisudoral, tenía un imbanicable olor a pescado;

Así, mientras los demás bichos roncaban tranquilamente, Ruperto decidió averiguar la verdad.

El sapo encontró un pedazo de *espumaplast* y dos cucharas de helado y se fabricó un bote. Lo metió al agua y comenzó a remar y remar y remar.

Ruperto descubrió que estaba cerquísima de aquello y empezó a remar más y más rápido, rápido, rápido, hasta que chocó contra lo que parecía una montaña: una montaña con aletas, ojos, cola y un montón de cosas más.

Ruperto, impresionado por el tamaño de los ojos y aquel sonido delgado, remo y se alejó un poquito.

–¡Pescado! –gritó y espero a ver si el bicho le contestaba algo.

–¡Pescado grande! –repitió Ruperto y el bicho azul largó una nube por el lomo.

–¡Pescado con chimenea! –pensó el sapo.

–Ballena –agregó el bicho, y Ruperto se miró pensando que si bien él era un sapo medio gordito, no era para tanto.

Ruperto se tiró al agua, trepó por el lomo y tomó con sus patas el arpón de acero; tiró, tiró, hizo una fuerza bárbara, pero nada, aquello estaba recontraclavado.

–¡Vamos a trabajar! –gritaba y golpeaba la lata-. ¡A trabajar, vamos!

Como de costumbre, todos los bichos hicieron ¡ohhhhhhhhhh! al ver la ballena flotando ahí, tan cerquita, como si fuese un barco.

Ruperto les explicó lo ocurrido.

La ballena dijo ¡ahhh! como para que le revisaran la garganta y poco a poco, primero los bichos de luz para iluminar el camino, después los sapos, los cangrejos y hasta algunos colados, todos bajaron por un tubo larguísimo hasta llegar a un lugar grande como un gimnasio, un lugar oscuro y húmedo.

–¡Acá! ¡Lo encontré! –avisó un cangrejo golpeando con su pinza una punta de metal que parecía una flecha.

Los cangrejos más jóvenes, que tenían pinzas bien filosas, hicieron tajitos alrededor de la punta y casi enseguida los demás empezaron a empujar.

La punta del arpón se movía.

Desde ese momento sólo tuvieron que seguir empujando hacia arriba hasta poder asomarse en el lomo de la ballena justo a tiempo para ver cómo el arpón caía al agua.

Los bichos gritaban alegres y se abrazaban y, de haber tenido brazos de gigante, habrían también abrazado a la ballena.

—¡Vamos a poner un hospital para mamíferos! —repetía Ruperto.

Sabían que el agua salada curaría rápido el agujero que todavía quedaba, pero por las dudas lo taparon con yuyos curativos.

Apresentarei agora o texto de chegada, página a página, para comentar as características estéticas e, em seguida, a análise comparativa dos textos dos dois autores.



Figura 31: El Sapo Ruperto 'En historieta!'. (p. 24)

Neste grande quadro de página inteira, Soulier utiliza recursos quadrinísticos semelhantes aos contos anteriormente analisados. São eles o plano geral, retângulo-padrão, balões de fala, inclusive duplo, onomatopeias e legenda.

Ruperto pode ser identificado pelo leitor que já o conhece, apesar de estar de costas no primeiro quadro e não ter voz, por ser o único grupo que utiliza roupas.

Na sequência narrativa temos:

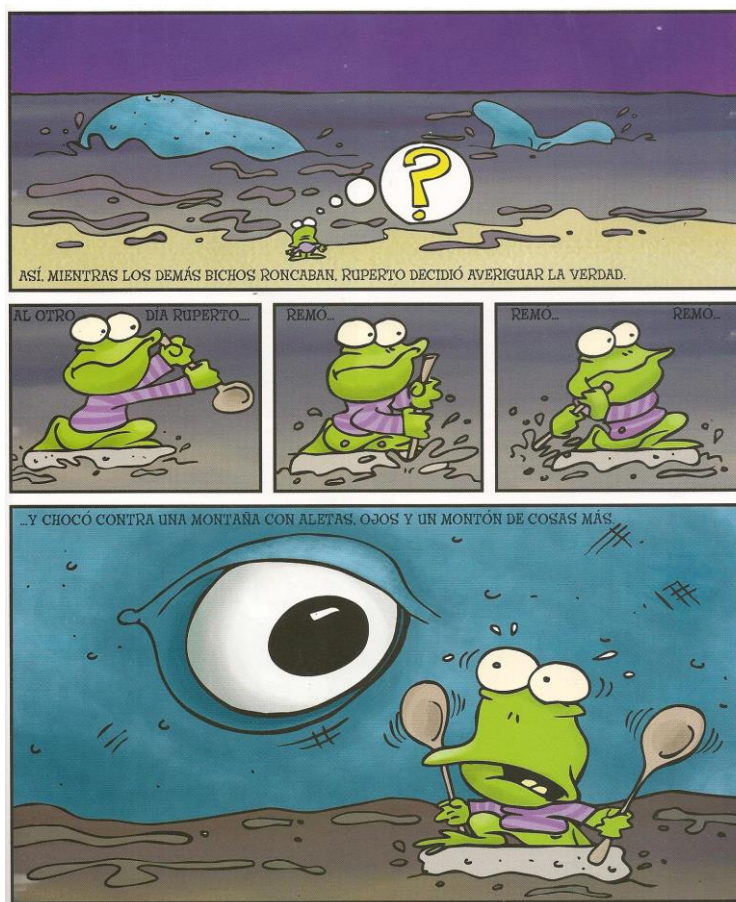


Figura 32: El Sapo Ruperto 'En historietá!. (p. 25)

Daniel Soulier continua a utilizar cores mais escuras nestes cinco quadros. Utiliza aqui 5 quadros, com diferentes tipos de planos e tamanhos variados, conforme o destaque que dá a cada trecho da história.

No primeiro quadro, em plano geral e comprimento estendido, pode-se observar o ambiente de desenvolvimento da ação. Utiliza o balão de pensamento para representar a dúvida e o pensamento de Ruperto graficamente, fazendo uso do sinal de interrogação. É essa dúvida que vai levar o sapo à ação. Utiliza a legenda para que o narrador explique o motivo de apenas os personagens principais estarem representados.

Usando três quadros de tamanhos semelhantes e plano total, o autor/tradutor representa uma ação sequencial que durou um determinado intervalo de tempo. Se acompanharmos o movimento da colher utilizada como remo, o efeito é parecido ao recurso de “câmera-lenta”, bastante empregado em filmes.

O quadro em maior tamanho, em que Ruperto está em plano total, mas a baleia está em plano de detalhe, pois apenas parte de seu corpo é mostrado, Daniel Soulier utiliza as famosas “gotas de suor” para representar o susto que o sapo toma ao se chocar com o animal, enquanto que esse choque é descrito através da legenda localizada na parte superior do quadro.

Dando sequência, Soulier utilizou quatro quadros praticamente simétricos:

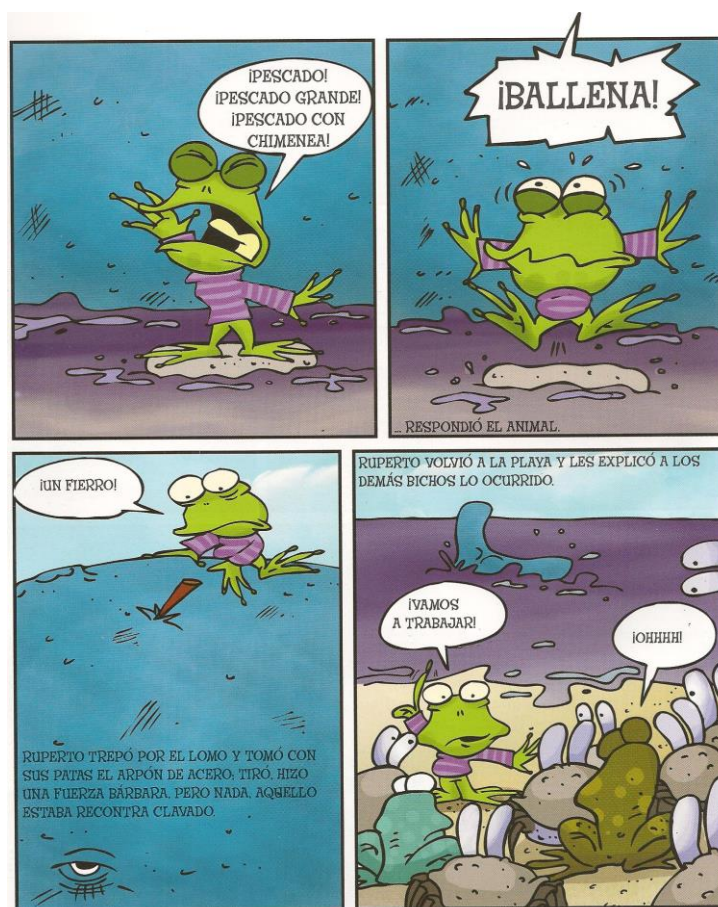


Figura 33: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 26)

Os dois quadros da parte superior são esteticamente semelhantes. Apresentam retângulos-padrão, plano total e balões. Apesar de graficamente o sapo apresentar a fisionomia e o gestual de que está gritando no primeiro quadro, seu berro foi apresentado com uma fala. O segundo, porém, representa um balão de grito e sua cauda extrapola os limites do quadro. Este recurso indica, que além do tom de voz ter sido muito mais alto que o de Ruperto, que essa voz vem também de um personagem muito maior.

Já os da parte inferior da página apresentam, respectivamente, planos total e de detalhe juntos e plano geral. Em ambos a utilização de retângulo-padrão, balões de fala e legendas.

O desfecho é contado da seguinte forma:

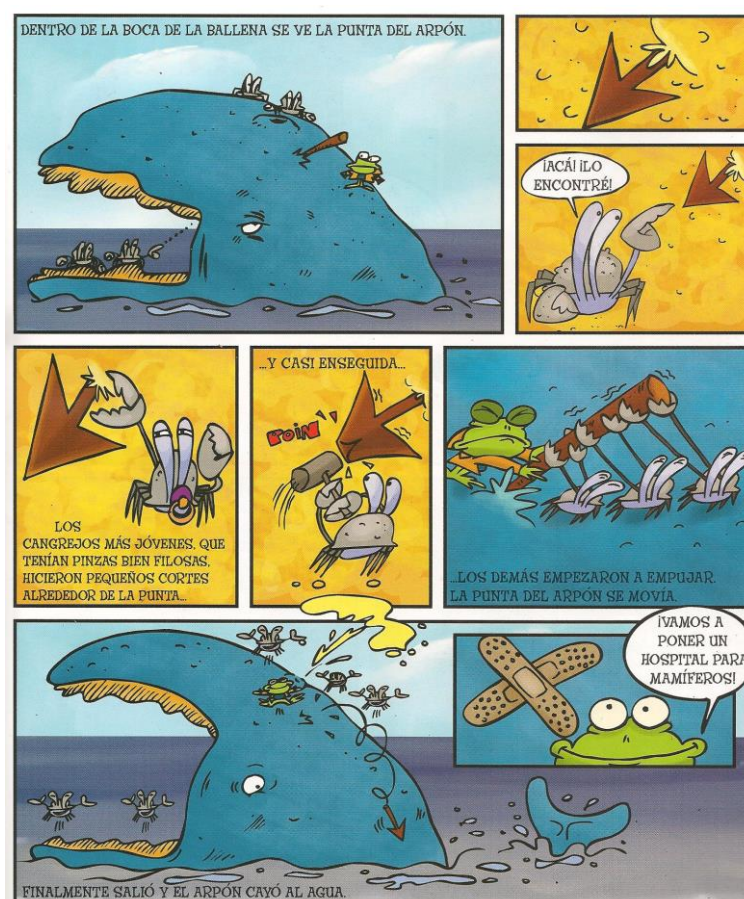


Figura 34: El Sapo Ruperto ¡En historieta!. (p. 27)

Aqui foi usada a maior variedade de tipos de planos de toda a história. As legendas são mais abundantes e os balões de fala mais raros, assim como o uso de onomatopeias. O plano geral é utilizado no primeiro e no último quadro (se consideramos que o oitavo foi incluído dentro deste), o plano de detalhe no primeiro da parte superior direita - também no que está incluído no último - e o plano total nos quatro seguintes.

Vistos os dois textos e alguns comentários sobre os mesmos, prossigo com a análise comparativa.

Os dois textos são narrados em terceira pessoa. Como já foi comentado neste trabalho, a voz do narrador nos quadrinhos está localizada dentro das legendas. São personagens principais em ambos o sapo Ruperto e a baleia e, coadjuvantes os demais bichos.

As duas histórias se iniciam no mesmo local e da mesma maneira: à beira da praia com a baleia no mar e os bichos discutindo sobre a sua classificação biológica. Ruperto nas duas é movido pela dúvida, pelo questionamento; utiliza o mesmo meio de transporte para satisfazer as suas dúvidas; descobre que o animal é uma baleia; descobre também que a baleia tem um problema; tenta resolver primeiro o problema sozinho e, não conseguindo, mobiliza os amigos e soluciona o problema. Aparentemente uma mesma história foi contada. Porém, quando falamos de tradução intersemiótica, uma história nunca será a mesma, pois carregará as subjetividades do seu autor/tradutor.

Sendo assim, saindo do que parece contar os textos, vamos observando as diferenças. O Ruperto de Berocay, neste conto, já surge na narrativa afirmando de que o animal que chama a atenção dos outros bichos não pode ser um peixe e se soma à discussão dos outros bichos. Movido pela dúvida, decide averiguar e improvisa um barco. Entre confusões e aborrecimentos, descobre que o animal é uma baleia. Observa que a baleia se queixa e vê, ainda do seu barco, que o animal leva um ferro cravado. Conforta a baleia e sai em busca de ajuda. Arma um rebuliço com latas para despertar e convencer os bichos de que a baleia precisa de ajuda. Conta aos amigos – e ao leitor – que foram homens caçadores de baleia os responsáveis pelo problema do animal. Enquanto os caranguejos e depois os bichos de luz tentam arrancar o ferro, observa da areia da praia e só parte para a ação depois das tentativas frustradas e de elaborar um plano. Utiliza ervas curativas para o curativo do ferimento. O Ruperto de Soulier não tem voz, escuta as sugestões dadas pelos outros bichos. Também é movido pela dúvida e improvisa também materiais em barco, porém o leitor precisa imaginar como o sapo apareceu remando em cima de uma espuma e com colherinhas. Chama a atenção do animal referindo-se a ele como peixe e ele irritado informa que é uma baleia. Se dá conta que a baleia tem um ferro cravado quando já está em cima dela. Conta aos seus amigos como o ferro foi parar nas costas da baleia, mas deixa que o leitor crie sua própria hipótese. Participa de todo o processo de retirada do ferro. Utiliza curativos humanos industrializados.

Na minha leitura, considerando as características estabelecidas pelos dois meios utilizados para a escrita das histórias, o texto de Daniel Soulier exige uma maior construção do não dito por parte do leitor. Por sua vez, o de Berocay exige que o leitor parta de suas descrições para construir personagens, cenários e ações. Entretanto, ambos, fazendo uso de diferentes recursos estéticos, solicitam o leitor para uma posição de preocupação e ação ambientalistas.

4.1.5.7 Caso n.º 7: Una cuestión de tamaño

Esse conto foi publicado pela primeira vez no livro intitulado “Ruperto detective: en una cuestión de tamaño⁵²”, no ano de 1989. Foi esse conto que abriu as portas para a publicação de *Las Aventuras del Sapo Ruperto* pela editora Proyección.

É neste conto que o personagem principal começa a tomar sua própria personalidade, a criar sua própria imagem, a se “humanizar”. A narração é realizada pelo próprio personagem, em primeira pessoa. Dendi (1994) diz que é por meio deste conto que surge a nova identidade de Ruperto que vai marcá-lo definitivamente. Para a autora é como se Berocay tivesse começado a narrar as histórias de um sapo qualquer até que o personagem começou a crescer e se impor. Inclusive Daniel Soulier utiliza essa marca em todas as suas traduções aqui analisadas. Falo aqui da instituição do personagem como detetive. Borges (2011), ao analisar as narrativas policiais de Edgard Allan Poe, diz que uma das tradições do conto policial é a existência de “um mistério desvendado por obra da inteligência, por uma operação intelectual” (2011, p. 57). Berocay ironiza essa característica e cria um detetive que não é dotado desta principal característica. Porém, a presença dessa figura na narrativa parece atender a uma demanda justificada por um período pós-ditatorial, conforme observa Carneiro:

O deslocamento de um imaginário marcado por um desejo de mudança radical e, sobretudo, por uma visão otimista do futuro, para um outro, no qual não há projetos grandiosos, mas apenas o desenrolar minucioso do dia-a-dia, pode ser percebido, por exemplo, nos detetives das narrativas policiais. (CARNEIRO, 2005, p. 19)

Berocay busca a identificação do leitor com o texto, como será visto no texto, ao colocar como parte do pensamento de Ruperto que as crianças, quando vão à escola, se parecem a pacotes brancos de presente com laços no pescoço⁵³. Essa interação é buscada também no momento em que o narrador, através da metalinguagem, diz que os bichos se expressaram da mesma forma que se expressaram em outros contos. Como já vimos, a metalinguagem é um dos recursos bastante utilizados por Berocay. Ocorre também quando o narrador informa que as palavras ditas pela centola não podem ser reproduzidas em um livro para crianças.

⁵² A publicação foi resultado da obtenção do primeiro lugar no Concurso de Literatura Infantil realizado pela editora TAE com premiação pelo Ministerio de Educación Y Cultura e que fazia parte da coleção “Para esos locos bajitos”. Entre as justificativas, impressas na contracapa, para a escolha do júri estavam a criatividade expressada através de uma rica proposta que incentiva a imaginação da criança e que mantém o permanente interesse.

⁵³ Faz parte do fardamento das escolas um guarda-pó branco e uma espécie de laçarote azul atado na gola.

A intertextualidade também é ponto comum nos textos de Roy Berocay. Seu Ruperto é conhecedor de desenhos animados, ainda que utilize deste conhecimento de maneira equivocada ao citar “Ji-men” fora do contexto. Conhece o comportamento dos detetives através dos filmes que viu, assim como baseia o comportamento que deve ser seguido por um herói com relação ao que os filmes costumam mostrar.

Algumas dessas discussões serão retomadas no momento de comparação das escritas de Berocay e Soulier. Passo agora para a apresentação do texto de Berocay:

Acabo de poner un cartel que dice “Sapo Privado” afuera de la cueva y estoy esperando mi primer cliente.

Me gustaría tener una puerta.

Antes de ser detective hice un montón de cosas, pero esto es mejor: ahora tengo nervios de acero, ojos de águila y patas de rana.

Apurado me peino, me pongo el sombrero, me siento otra vez detrás del escritorio y la miro. No está mal, nada mal para ser una cangreja.

Ella mira hacia atrás como si estuviera asustada. Después se acerca lentamente y me dice:

–Hola, soy Alejandra.

Pero no me importa, olfateo que ya tengo a mi primer cliente, mi primer caso de verdad.

La cangreja Alejandra, después de pagarme mis primeras cinco moscas, no me había dicho nada más. Solamente había repetido como seis veces que algo andaba mal en el cangrejal y que estaba muy asustada.

Pero yo no soy sapo de asustarse así nomás. Así que me acomodé el impermeable, el sombrero, guardé un pedacito de vidrio que uso como lupa y decidí salir a investigar.

Pero cuando empecé a caminar, todos se callaron de pronto. Me miraron torcido y se escondieron en las cuevas rápidamente como en las películas cuando un héroe entra a un bar.

Un montón de cangrejos llegaron desde el arroyo cargando cosas. Desde mi escondite pude ver que traían latas, migas de pan, cáscaras de naranja, anzuelos perdidos. Cargaban todo y transpiraban.

Con cara de enojados, pasaban en fila y seguían hacia la parte de atrás del cangrejal.

Haciéndome el disimulado, salí de mi escondite y me acerqué a uno de ellos.

–Hola –saludé, pero no me contestó–. ¿Van a hacer una fiesta? –pregunté y el tipo nada, siguió caminando nomás.

–¿Qué van a hacer con todas esas cosas, poner una tienda? –insistí.

Entonces tuve una idea brillante.

–Mire que soy amigo del general.

El cangrejo, que llevaba una lata de paté vacía, se paró y me miró con desconfianza.

–¿En serio? ¿De qué general?

No se me ocurría ningún nombre; pensé y pensé:

–El general Electric –contesté.

–¡Ah –dijo haciéndose el que sabía–. –¿Qué querés?

–Saber qué está pasando, todo el mundo hace cosas extrañas por acá –respondí.

–Centolla –dijo el cangrejo mirando para todos lados como si tuviera muchísimo miedo, y enseguida se fue corriendo para alcanzar a los demás.

El caso se estaba complicando, así que, haciéndome el distraído, decidí seguir la fila para ver si averiguaba algo más.

El fondo del cangrejal no era como el frente; no, señor, era bien distinto. Las cuevas estaban todas desordenadas. Había cangrejos con pinta de malos, parados en las esquinas, meta fumar y conversar. Todos me miraban de pesados.

Uno de ellos, que tenía pinzas bien grandes, se me paró adelante para no dejarme pasar.

–¿Adónde vas, sapo?

–Vengo de parte del general Electric –repetí porque la vez anterior me había dado resultado.

–¡Miren! –les gritó a los otros–. ¡Un sapo que viene de parte de una heladera!

Entonces los volví a mirar bien, remangándome el impermeable, y después hice lo único que un detective en mi situación podía hacer, lo que nadie hacía mejor que Ruperto Sapo.

Rajé.

Pero valió la pena. Más tarde, ya de regreso en mi oficina, me di cuenta de que por lo menos había logrado varias cosas: una pista y como tres chichones.

Ahora estoy tratando de hacer lo mismo. No tengo estufa, pero igual estoy sentado meta pensar y pensar.

Y bueno, aunque había niebla, volví al cangrejal y seguí derecho hasta el fondo. Otra vez estaban esos tipos pesados esperándome, pero esta vez no me iban a ganar fácilmente.

Volví a mi oficina con tres chichones nuevos. Los detectives a veces tienen que pensar un poco mejor las cosas.

Lo que quiero decir es que tenía que disfrazarme y eso, justamente, fue lo que hice.

Tenía que ser algo, algo... ¡Claro! Eso mismo: disfrazarme de cangrejo. Eso fue lo que hice. Conseguí un caparazón vacío, una pinza usada y listo: nadie iba a reconocermé.

Pasé por al lado de los malos como si nada y pude llegar a una cueva grande.

—¡Un momento! —gritó la centolla de pronto y quedé duro del susto.

—¿Por qué no me trajiste nada, eh, cangrejo?

—Es que, es que, bueno, este, yo andaba por ahí y entonces, ¿cómo le voy a decir, vio?

—¡Basta! ¡No quiero excusas! —gritó mirándome enojada—. ¡Acá se hace lo que yo mando, porque yo tengo el poder!

La centolla a la que seguramente no le gustaba el rock, me miró con bronca, pero me ordenó ir a buscarle algo.

Así que volví a rajar y regresé a mi cueva.

Y después de pensarlo mucho, me decidí y me fui a ver a Víctor.

—¡Chissst! —le chisté.

—Tengo un grave problema.

Le expliqué todo desde el principio.

—Andate tranquilo, ahora ya va a ser de noche. Mañana de mañana voy a tu cueva...

—¡Oficina! —lo corregí.

Y bueno, sólo para poder guiarlo mejor, le pedí que me escondiera... quiero decir, me colocara en el bolsillo de su campera.

Víctor se había puesto botas para el barro.

—¡Cuidado! —le susurré—. Es bravísimo.

Víctor se rió de mi advertencia y cuando la centolla salió, ¡paf! le puso una de sus botas encima y la apretó contra el barro.

La centolla decía palabras que no se pueden usar en un cuento para niños y movía sus grandes pinzas al aire, pero no podía zafar.

Víctor tomó carrera, estiró un brazo y con mucha fuerza ¡plaf! tiró la caja al mar.

Tanto pensar en cómo resolver las cosas, tanto disfraz y misterio y al final era de lo más fácil: todo había sido una simple cuestión de tamaño.

A leitura apresentada por Soulier foi traduzida em cinco páginas. Enquanto o Ruperto de Berocay se apresenta, explica sua nova condição de detetive, descreve seu escritório e explica como construiu essa sua nova personalidade, o sapo de Soulier já é mais confiante: não se explica, apenas apresenta suas características. Para expressar esse primeiro momento, Soulier usa como recurso um quadro de meia página, tipo retângulo-padrão e plano geral. A voz de Ruperto é expressa através de um balão de fala e não de pensamento, o que sinaliza que ele busca seu interlocutor no leitor. Nesse ponto se assemelha ao Ruperto de Berocay, pois o sapo do texto de partida busca dialogar o tempo todo com o leitor através de perguntas, de provocações e de respostas a possíveis perguntas que o leitor pode estar fazendo.



Figura 35: El Sapo Ruperto 'En historieta!'. (p. 28)

Através da transição espaço-temporal, Soulier segue a narração, também utilizando retângulo-padrão, plano total e legendas. A sátira que Berocay faz dos detetives da literatura e do cinema está também presente aqui com o sapo detetive com fisionomia séria e pensativa e uma mocinha assustada buscando auxílio para um grande mistério. Com uma cliente e um caso de verdade, o sapo será conduzido ao terceiro quadro da página, também em plano total e com características já vista nos anteriores.

As primeiras pistas para a resolução do caso são dadas apenas através de imagem. Mais uma vez o uso de plano geral e retângulo-padrão. O sapo escondido, como fazem os detetives, observa os suspeitos antes de se aproximar:



Figura 36: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 29)

A investigação do sapo Ruperto prossegue em primeiro plano e continua em plano geral. As transições empregadas entre os quadros são do tipo tema-para-tema. Nesta página o grau de conclusão exigido do leitor ocorre em menor grau.

Predominam no trecho seguinte os quadros duplos ou triplos, bastante adequados ao plano geral empregado nos mesmos, com acréscimo de legendas e balões de fala.

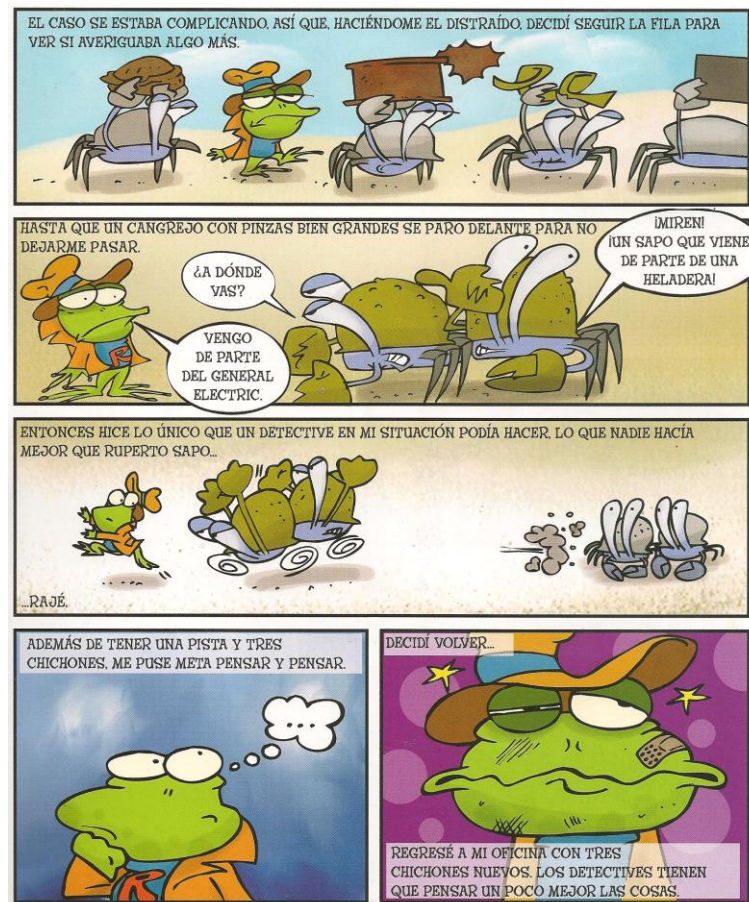


Figura 37: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 30)

Assim como no texto verbal, a investigação de Ruperto também tem interrupção com o encontro com os caranguejos maus. Os de Soulier, porém não recebem a estereotipização de serem fumantes. A questão do fumo já havia sido abordada por Berocay no início do conto, ao fazer o personagem enunciar que essa era uma marca dos detetives, mas que iria optar por não fumar. Uma possível mensagem ao público-alvo. O modelo de detetive buscado por Roy Berocay, e que condiz com as dúvidas do momento histórico de produção, não é o modelo de Poe. O autor opta pelo modelo, conforme descrito por Carneiro (2005), mais próximo do cidadão comum, ou seja “um detetive mais humanizado, menos máquina, um homem comum, que se envolve com prostitutas, que fuma e bebe muito, que age movido mais pela intuição do que por métodos científicos. [...] É essa época [anos 20], pós-utópica, que vai inspirar a criação de um detetive mais próximo da dúvida, sem muitos motivos para acreditar num futuro brilhante. (CARNEIRO, 2005, p. 20).

Apesar de ter sido escorraçado, o Ruperto de Soulier escapa da etapa de ser ridicularizado por sua inocência de tentar dar a “carteirada” com a nomeação do “general

electric”. Essa incorporação do cotidiano ao texto pode ter funcionado sem intermediários em 1989, porém, penso, que em 2010 sua carga semântica já não era a mesma.

O sapo de Soulier apenas foge diante da situação. O de Berocay, como bom pretensioso, antes simula entrar na batalha. Também justifica seu lado medroso fazendo com que o leitor se coloque em seu lugar.

Com um corte espaço-temporal o sapo volta ao escritório, decide retornar ao combate e volta mais machucado ainda. Em seguida temos:



Figura 38: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 31)

O desvendamento do mistério ocorre em apenas dois quadros, ambos em plano geral, tipo retângulo-padrão, plano geral e apresentando, respectivamente, legendas e balões de fala e legendas.

Os caranguejos de Soulier são tão menos inteligentes que os sapos como os de Berocay e conseguem ser enganados com disfarces malfeitos. O de Soulier ao menos apresenta duas pinças. A tradução de Daniel Soulier é então encerrada com os seis quadros abaixo, que apresentam as características já vista nos quadros anteriores e plano médio no

primeiro quadro e de detalhe nos demais. A função simbólico-discursiva dessa escolha estética é a de aproximar ou distanciar o leitor de uma possível identificação com a subjetividade do personagem:



Figura 39: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 32)

Os dois Rupertos chegam à mesma conclusão: não dá pra ser herói sozinho, necessitariam da ajuda do amigo humano para resolver o caso. Porém os dois se comportam de maneira diferente diante da situação. Enquanto o Ruperto de Berocay faz vários questionamentos sobre como seria possível Víctor resolver a questão, o de Soulier apenas confia entrando no bolso do casaco do menino. Tanto em um texto como no outro, já não vemos o Ruperto habitante do charco, mas sim um Ruperto que além de portar um traje, se comporta como um detetive estereotipado, sendo autocomplacente e com um ego bem grande. São, enfim, Rupertos distintos que compartilham características em comum.

3.1.5.8 Caso n.º 8: Ruperto de Terror

Conforme observou Dendi (1994), este conto tem influências de personagens de televisão e histórias em quadrinhos como Batman. Além de Batman, encontramos referências aos filmes detetivescos, aos filmes de terror – cita Drácula e Frankenstein – e até de Tarzan. Em um período marcado por grandes privatizações e entrada de capital estrangeiro, Berocay, que sempre escreve deixando evidente seu lugar de fala, mostra nesse texto como a influência do estrangeiro está presente ao incorporar referências à produtos culturais como filmes e quadrinhos.

Além da intertextualidade, encontramos também na escrita de Roy Berocay a metalinguagem, quando Ruperto dialoga com a vaca e pede pra ela olhar para fora do conto, bem como quando o escritor se vinga do pensamento do personagem.

A relação do homem como a natureza também está presente. Os bichos se abrigam com sacos de leite vazios, que tropeçam com as porcarias jogadas pelo homem no bosque, o homem transforma vacas em bolas de couro.

Encontramos também expressões idiomáticas que marcam os personagens como uruguaios de regiões próximas a Montevideú, além da referência geográfica ao arroio Solís Chico. Os costumes locais como fazer tortas fritas⁵⁴ em dias de chuva também faz parte do cotidiano dos bichos. Outra marca está nos cânticos da barra brava Amsterdam⁵⁵, entoados pelos bichos, como foi observado por Dendi (1994).

O sapo Ruperto mais uma vez vai tentar exercer o ofício de detetive. Já não é tão inexperiente como em *Una cuestión de tamaño*. Nesta etapa, já agregou alguns casos resolvidos ao seu currículo e até já possui um “rupertomóvel”. Os bichos do arroio, mais uma vez preocupados, vão em busca do sapo detetive mais famoso do arroio Solís Chico para resolver o mistério do monstro da casa abandonada. Ruperto vai passar uma infinidade de apuros até buscar ajuda dos outros bichos para derrotar o tal monstro. Monstro esse que na verdade não passava de uma vaca e que tinha seu próprio monstro do qual se escondia: um homem.

Sendo este conto o mais extenso desse trabalho, seguirei a divisão em capítulos utilizada por Berocay e apresentarei a análise de cada capítulo separadamente, agrupando as imagens do texto quadrinizado.

⁵⁴ Torta frita é um prato típico da culinária uruguaia que era vendido nas ruas até 1994, até ser proibido pela Vigilância Sanitária na cidade de Montevideú. É uma massa feita com farinha de trigo, fermento, ovo, leite e gordura animal – ou manteiga – e frita em óleo.

⁵⁵ A maior barra brava do clube de futebol uruguaio Atlético Peñarol é conhecida como “Barra Brava Amsterdam”. É considerada a mais violenta da América. As barras bravas, diferentes das torcidas organizadas, não usam uniformes próprios e não possuem estrutura hierárquica. São conhecidas por incentivar os clubes com cânticos intermináveis e muitos fogos de artifício.

Inicio então com a apresentação do recorte do texto do capítulo 1:

La noche estaba oscura. Oscurísima. El cielo negro no dejaba ver las estrellas ni la luna y el viento soplaba desde el mar, sacudía los pinos, los yuyos y despeinaba los médanos desparramando la arena por todos lados.

Estaban asustados por aquel sonido extraño que venía de la casa abandonada.

Se asomaban en el charco cercano al arroyo, sacaban las trompas y miraban para todos lados con los ojos bien pero bien abiertos.

Todos hacían lo mismo. Todos menos Ruperto.

–¡Mmmm!

–¡Mmmm!

–¡MMMM!

–¿Lo escuchaste? –preguntó uno, escondiéndose detrás de unos yuyos.

–Sí, sí, es horrible, debe ser un fantasma –contestó el otro tapándose con una bolsita de leche vacía.

–¡No digas bobadas! Los fantasmas hacen uuuu, uuuu, y cosas así, nunca escuché un fantasma que haga mmmm.

Los dos sapos... llegaron muy pronto hasta la cueva de Ruperto.

–¡Hay monstruos en la casa abandonada! –contestaron los dos sapos al mismo tiempo.

Este texto foi assim traduzido por Soulier:



Figura 40: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 33)

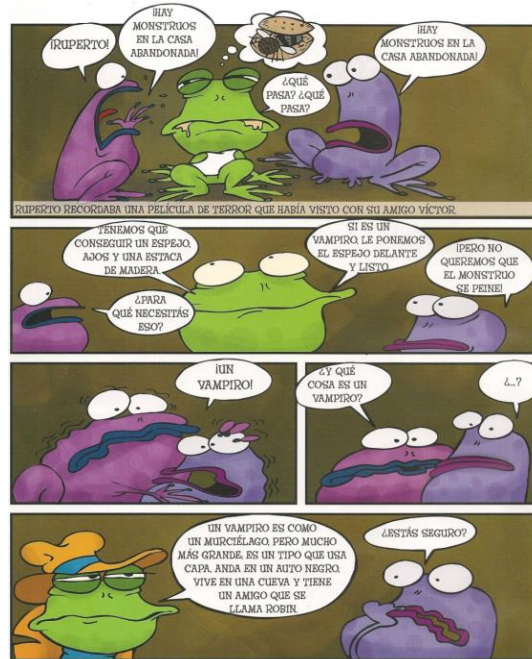


Figura 41: El Sapo Ruperto ¡En historietita!. (p. 34)

Uma vez mais, Soulier utiliza o recurso de quadro de página inteira em plano geral e inclui onomatopeias e balões de fala. O retângulo-padrão será utilizado em todos os quadros, sendo que apenas um deles não apresentará a delimitação do requadro. A fonte utilizada no título acompanha o sentido do texto e parece tremer de medo. Seguindo o ambiente criado e narrado em detalhes por Berocay, Daniel Soulier apresenta na penumbra a casa que será o palco de investigação do sapo e o diálogo que Berocay realizou entre os dois sapos que tentaram coletar os dados para a investigação foi distribuído por Soulier entre os caranguejos, enquanto um sapo apenas se escondia calado e observava. Soulier reforça o clima de mistério, de terror, inserindo elementos que não faziam parte do seu texto de partida, como coruja, morcegos e um céu que parece relampejar. Com a transição tema-a-tema ou corte espaço-temporal, passa para a página seguinte, onde dois sapos informam ao personagem sobre o que possivelmente haviam observado, apesar de nenhum dos dois ser o sapo que apareceu na página anterior. O plano usado é do tipo total e os recursos balões de fala e pensamento e legenda. Legenda essa que antecipa o capítulo 2 do conto e não funciona como explicação do pensamento de Ruperto, pois para este um hambúrguer de mosca dificilmente seria associado a terror. Se a leitura é feita por um leitor habitual dos textos de Berocay, a conclusão é rápida, pois um leitor habitual sabe que Ruperto aparece nas histórias sempre sendo despertado por bichos que solicitam sua ajuda. Os que desconhecem essa informação podem ler, por exemplo, que Ruperto é do tipo que não presta atenção ao que os

outros bichos falam e pensam em outras coisas no momento como informam o balão de pensamento e a legenda. A preocupação ambiental de Berocay com a sujeira jogada pelos humanos não faz parte da tradução de Soulier.

Passemos à leitura do capítulo 2, de Berocay:

Una vez, su amigo Víctor, un niño muy macanudo, lo había invitado a ver una película de terror que daban en la caja esa que tiene una ventana delante [...] Ruperto se levantó de un salto de su asiento y como si fuera el héroe de aquella película se acercó a sus amigos.

–Tenemos que conseguir un espejo, ajos y una estaca de madera –señaló Ruperto y los dos sapos pusieron caras de no entender nada.

–¿Para qué necesitas todo eso? –preguntó uno de los sapos.

–Si es un vampiro, le ponemos el espejo adelante y listo.

–¡Pero no queremos que el monstruo se peine! –protestó uno de los sapos–.

–Si no se quiere mirar, entonces es un vampiro.

Los sapos se quedaron blancos del susto. Un vampiro, pensaban. ¡Un vampiro!

–¿Y qué cosa es un vampiro? –preguntaron al final, porque en realidad nunca habían visto ninguno.

–Un vampiro es como un murciélago, pero mucho más grande; es un tipo que usa capa, anda en un auto negro, vive en una cueva y tiene un amigo que se llama Robin –les informó Ruperto.

–¿Estás seguro?

Los dos sapos salieron y recorrieron parte del bosque.

Cuando llegaron de vuelta a la cueva-oficina de Ruperto, los dos sapos se quedaron duros por la sorpresa. Ruperto, [...] los esperaba fuera de la cueva, sentado dentro de una cosa roja de ruedas.

–¿Y eso qué es?

–Esto es un auto a cuerda que me regaló Víctor; es un rupertomóvil.

–¿Un auto? ¿Y funciona?

–¡Vamos! ¡Hay que darle cuerda! –pidió a sus amigos.

Girar la llavecita que había en la parte de atrás del auto, hasta que hiciera cric, cric, cric y después la soltaron.

¡Brrruuummmm!

El autito rojo salió disparado tan pero tan rápido, que Ruperto tuvo que agarrarse muy fuerte a la dirección.

Cric, cric, cric. El autito rojo se detuvo y justo en ese momento empezó a llover. Pero no a llover una lluvia cualquiera. Era una lluvia fuerte, como una ducha fría, muy, muy fría.

Ruperto, con el sombrero mojado tapándole los ojos, se bajó del auto y fue a darle más cuerda, cric, cric, cric, y la soltó.

–¡Esperame! ¡Esperame! –le gritaba al rupertomóvil pero nada: cric, cric, el autito seguía alejándose.

Ruperto alcanzó a ver que por fin el auto se había parado, justo frente a la casa.

E assim traduziu Soulier o capítulo dois:

O Ruperto quadrinizado, que parecia não prestar atenção ao que os outros personagens falavam, agora se desperta e já com a análise da situação na ponta da língua. Não passa tanto tempo pensando como o Ruperto textual. Percebe o desespero das falas e conclui rapidamente, baseado em seu conhecimento de mundo. Conhecimento esse que vai além dos filmes de terror, já que cita Batman e Robin. Nesse trecho Soulier não exige tanto da capacidade de conclusão do leitor. Emprega os recursos próprios desta linguagem e apresenta um Ruperto muito próximo ao do texto de partida.

Os planos utilizados na figura 43 são do tipo geral – primeiro, segundo e último quadros – e total – no terceiro e quarto quadros –. As transições são novamente do tipo ação-para-ação. Foram empregadas também onomatopeias, linhas e símbolos de movimento.

Os sapos de Soulier, apesar de não conhecer automóveis, sabem colocar o rupertomóvil em funcionamento, não precisam da complacência de Ruperto para ter paciência e explicar o que precisam fazer. Ele já não é o único detentor do conhecimento.

No último trecho representado pela figura 44, será a vez do leitor utilizar seu conhecimento de mundo para entender a intertextualidade presente de forma sutil na quadrinização e que foi devidamente detalhada e explicada no texto de Berocay. O narrador deste esclarece que o que passa com Ruperto é o que acontece com personagens de filmes de terror, em que sempre estão quase sempre presentes a tempestade, os carros que dão defeito, os personagens molhados, a chegada a um lugar misterioso com portas que se abrem sozinhas. O narrador de Soulier, por sua vez, explica o que já pode ser apreendido pela leitura da imagem. Seu foco está em descrever as ações de Ruperto, não em provocar outras possibilidades de leitura.

Com a interrupção da narrativa no momento em que Ruperto chega à casa abandonada, onde encontrará o motivo do assombro dos sapos, Soulier cria a dúvida no leitor se seguirá com o foco no carro, já que ele ocupa o centro do quadro, ou se a casa passará a fazer parte da história, já que os olhos de Ruperto se voltam para ela.

Os planos utilizados nessa última sequência foram dos tipos total (primeiro e terceiro quadros) e geral. Desta vez o quadro sem o requadro indica tanto atemporalidade de execução da cena como gera um foco de atenção no momento. As transições são todas do tipo momento-a-momento.

A mensagem “educativa” de Berocay de que crianças não devem falar palavrões não é ressaltada por Soulier.

Avancemos um capítulo mais:

La linternita dibujaba líneas de luz en la oscuridad.

Seguía lloviendo y la lluvia se colaba en algunos lugares de la casa, atravesando el techo viejo hasta caer y formar charcos en el piso.

Pero Ruperto seguía avanzando lenta, lentamente, apuntando con la linterna para uno y otro lado. Miraba las paredes sin pintura, todas rajadas y llenas de telas de arañas dormidas, miraba también los pequeños charcos del piso y seguía caminando sin sentir nada de nada, ni un poquito de miedo.

“¿Por qué será que los hombres chicos le tienen miedo?”

“Los niños son bastante bobos”, se dijo el sapo apuntando con la linterna, para otro lugar de la casa. “¡Tenerle miedo a la oscuridad! ¡Qué bobada!”.

Pero al pensar en todas estas cosas desagradables Ruperto medio se había olvidado de que estaba allí porque tenía un caso que resolver: el caso del monstruo en la casa abandonada. Y ahora, cuando de golpe se acordó, él también sintió un poquito de miedo.

Entonces, sí, la agarró y apuntó la luz hacia el techo. Lo que vio lo dejó mudo del asombro.

–¡Batman! –exclamó emocionado– ¡Es Batman!

–¡Ey, ustedes, los del techo! –volvió a gritar Ruperto.

–Quiero hablar con ustedes.

–¿Y vos quién sos?

–Soy Ruperto Sapo Sapo, famoso detective.

–¿Tenés una orden?

Ruperto no entendía.

–No podés entrar sin orden, vamos a llamar a nuestro abogado –agregó la voz.

–¡Bajen del techo con las manos en alto! –ordenó de pronto, acordándose de otra película.

–¡Es una orden! –insistió Ruperto poniendo voz de muy, muy enojado.

–¡Ah, entonces tenía una orden! –rezongó la voz–. ¿Por qué no lo dijiste desde el principio?

–¿Quiénes son ustedes? –preguntó iluminándolos con la linterna.

–Somos murciélagos –respondieron los bichos.

¿Murciélagos? Ruperto estaba muy preocupado, las cosas se estaban complicando; ahora estaba en una casa oscura y abandonada, afuera había una tormenta con rayos y truenos, adentro, un monstruo escondido y, encima de todo, ahora le aparecían murciélagos: aquello era bien un asunto de terror.

–¿Qué hacen acá?

–Esta es nuestra casa, vivimos acá desde que quedó abandonada.

–Jumm. ¿Y por casualidad no vieron un monstruo?

–Nunca vimos un monstruo –contestó uno de los murciélagos acercándose a Ruperto.

–¿Y no vieron nada sospechoso?

–No, nada, nunca vemos nada.

–En serio, no vemos nada de nada porque los murciélagos somos ciegos.

¡Pa!

–¡Vamos! ¡No me mientan! Si es verdade que son ciegos, ¿entonces por qué no chocan con las cosas, eh?

–Porque tenemos un radar en la cabeza, percibimos las cosas que hay adelante y las esquivamos, es como ver, pero con las orejas –aclaró el murciélago.

–¿Y esos radares nunca escucharon que hay un monstruo en la casa?

Los murciélagos pusieron cara de miedo.

–¡Sí! ¡Sí! Escuchamos que hay algo muy grande escondido en la parte de atrás –dijo uno.

–Grande, enorme, jummm, jummm, ruidoso, jum –anotaba el sapo que estaba empezando a preocuparse cada vez más.

–¿Hace un ruido como ¡mmm! ¡mmm!, así?

–¡Sí! Pero no sabemos cómo es.

–Yo sí –dijo de pronto un ratón saliendo de adentro de un zapato viejo.

–No le hagas caso –dijo uno de los murciélagos– es un ratón corto de vista.

–¡Ja! Estos ratones disfrazados dicen que yo no sé nada, pero yo sé, lo vi, esa cosa tiene un cuerpo grande como un caballo y está apoyada sobre cuatro columnas altísimas.

–Y tiene una cuerda que le cuelga por detrás –agregó el ratón.

–Y también una cabeza muy grande con dos antenas.

¡Mmmmm!

¡Mmmmm!

Há nesse trecho da escrita de Berocay uma mensagem destinada ao seu público-alvo que vai além da mensagem da história em si. Percebe-se que o autor tenta informar ao seu leitor que não existem motivos para ter medo do escuro, um medo que muitas crianças compartilham. Nunca é demais lembrar, que esse conto foi escrito para os filhos do autor, o que contribui para que ainda que ele não queira passar mensagens educativas, conforme afirma em entrevistas, de alguma forma não se desatrela da função de pai, de protetor. Sua voz de pai também aparece ao dizer que bater no irmãozinho não é uma atitude aceitável.

Outro traço comum da sua escrita aqui observado é a interação do personagem com o autor, sempre nomeado como escritor. É como se o personagem tivesse a consciência de que se existe no mundo da ficção é porque o escritor permite e cria a sua existência. Também há a influência da literatura de Quiroga. Roy Berocay não apenas apresenta uma história em que os protagonistas são bichos, mas explica algumas das suas características, como faz através das perguntas de Ruperto e respostas dos morcegos.

Soulier apresenta em 15 quadros o resultado da sua leitura:

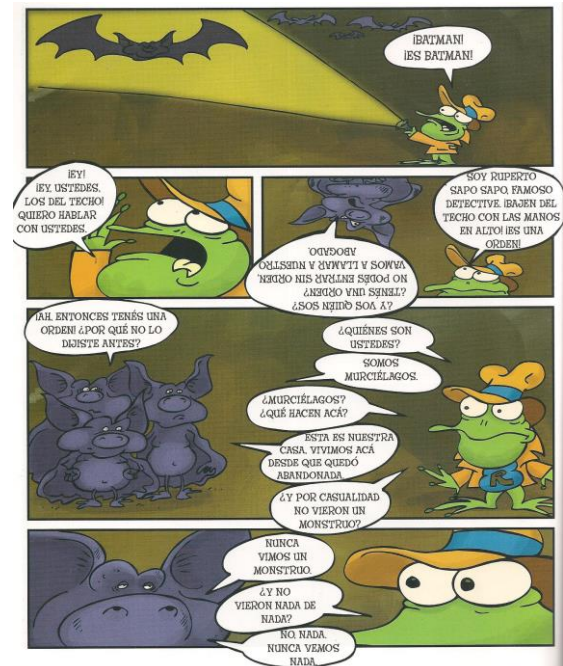


Figura 45: El Sapo Ruperto 'En historieta!'. (p. 37)

Figura 46: El Sapo Ruperto 'En historieta!'. (p. 38)



Figura 47: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 39)

Chega então Soulier, através de uma transição tema-para-tema, já apresentando o foco na lanterna (figura 45) – que não teve o destaque dado por Berocay – e o personagem incursionando pelo espaço que o leitor terá que deduzir que é a casa. O ambiente descrito por Berocay com detalhes, é mostrado por Soulier através de imagens: teias de aranha, infiltrações, poças de água, aranhas dormindo. As diversas digressões do Ruperto de Berocay não são compartilhadas pelo Ruperto de Soulier, pois formula sua dúvida e responde em seguida. A legenda é usada para indicar que o personagem levou um determinado tempo percorrendo os espaços da casa abandonada.

Para criar o clima de suspense, Soulier utiliza uma maior diversidade de tipos de plano. Aparecem aqui, em sequência, os planos de detalhe, geral, de detalhe, primeiro plano, de detalhe, repetição do de detalhe e total. As onomatopeias aparecem no terceiro e quinto quadros, indicando as gotas caindo na poça, o ranger da madeira velha e que a aranha dorme.

Passando com transição ação-para-ação, e alternando entre os planos geral e de detalhe, o Ruperto de Daniel Soulier revela, na fig. 46, a sua primeira descoberta. A referência aos personagens feita por Berocay é materializada por Soulier com uma imagem que se aproxima do símbolo do personagem dos quadrinhos. Inclusive as cores são utilizadas.

Ruperto dos quadrinhos realiza um esforço muito menor para conseguir conversar com os morcegos. Basta com chamar os seres do teto, dizer que é uma ordem e a conversa de estabelece. Ruperto passa de irritado e mandão a inquisidor. O foco no seu olhar indica uma ameaça e desconfiança da veracidade das respostas do morcego. Soulier também motiva o

movimiento do leitor. Ao colocar un diálogo de cabeza pra baixo, provoca uma interação com o livro. Brinca com o leitor e o desafia a virar o livro ou a ler o texto de cabeça pra baixo.

A força questionadora do olhar de Ruperto traz seus efeitos para a página seguinte, figura 47. Apesar da última fala ter sido dos morcegos, são eles aqui que começam a responder ao questionamento feito pelo olhar do sapo.

É um Ruperto menos crítico, pois não observa como os morcegos são feios e nem as características físicas e fisiológicas do rato.

Os planos utilizados são do detalhe para o geral. As onomatopeias que parecem vir da parte de trás do quadro anunciam a chegada do suposto monstro.

Sigamos para o capítulo quatro de Berocay:

La conversación con los murciélagos y la descripción dada por el ratón corto de vista no servían para que Ruperto se sintiera muy tranquilo mientras avanzaba por un pasillo oscuro y seguía escuchando el sonido cada vez más fuerte del monstruo.

Siguió adelante, aunque las patas le temblaban un poquito y el sombrero se le caía para adelante a cada rato.

Llegó a una puerta abierta.

Esperó un poco más y volvió a avanzar hasta que decidió prender la linterna.

Era algo gigantesco y marrón. Tenía el cuerpo lleno de grandes manchas blancas, cuatro patas altísimas, un cuello grueso como un árbol, una cola larga como una cuerda y una cabeza, una sola, con dos cuernos.

Se acercó más y miró al monstruo por abajo. Vio que tenía una bolsa blanca llena de puntas, algo así como una pelota con dedos.

¡Muuuuuu!

El monstruo lo vio y comenzó a acercársele.

—¿Qué hago ahora? —se dijo el sapo sabiendo que no tenía para dónde disparar.

—¿Quién me mandó ser detective, eh? ¿Por qué no elegí un trabajo tranquilo en una oficina pública o como juez de fútbol? —se preguntaba Ruperto tapándose los ojos con el sombrero para no ver la cosa que seguía acercándose y acercándose. Cerró los ojos.

De pronto, sintió que algo lo agarraba y lo levantaba.

Ruperto volaba.

Dos patas lo tenían agarrado del impermeable. Miró hacia arriba: era uno de los murciélagos que lo había rescatado justito a tiempo.

—¡Santas salvadas! —exclamó el sapo acomodándose la ropa. El murciélago había bajado y ahora estaba parado frente a él.

—No se puede hacer nada, Ruperto—dijo—. Es demasiado grande para vos.

—Es cierto, nunca lo había pensado —admitió Ruperto poniéndose un poco triste—. Soy un detective fracasado. ¿Qué voy a hacer ahora? ¿Qué van a pensar los niños?

Vejamos o resultado da tradução de Soulier:

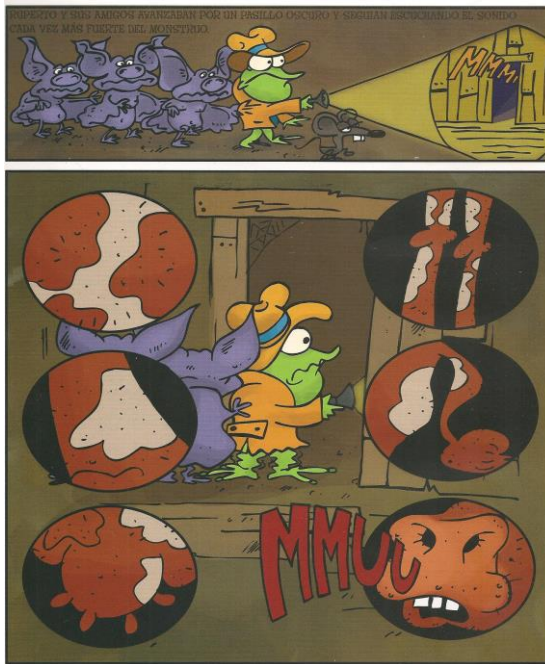


Figura 48: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 40)

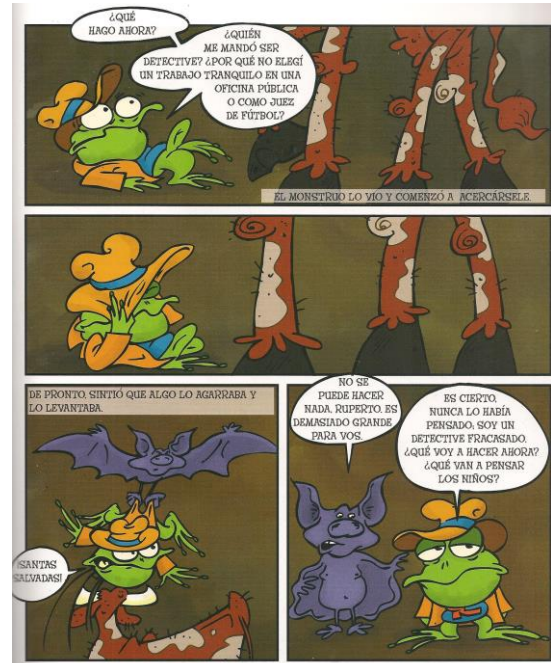


Figura 49: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 41)

O momento de provável heroísmo de Ruperto é narrado nos seis quadros acima. Na figura da esquerda, a tradução é quase toda realizada por imagens. Apenas uma legenda bastante discreta na parte superior do primeiro quadro e duas onomatopeias suplementam o texto imagético. As expressões faciais dos personagens no primeiro quadro indicam a apreensão diante do possível enfrentamento com o monstro. O medo de Ruperto vai ser representado pelo formato do contorno das pernas junto com as linhas de movimento no quadro seguinte. As partes componentes do monstro que foram descritas por Berocay, são representadas em enquadramento circular por Soulier, indicando que a visualização foi feita parte por partes e com a ajuda da lanterna. Utiliza a transição aspecto-para-aspecto. A predominância do tom marrom representa o ambiente escuro tão enfatizado por Berocay.

Soulier utilizou nos dois quadros o plano geral e transição ação-para-ação. Fica evidente que o sapo se deslocava com a ajuda de uma lanterna até encontrar o que pensava ser um monstro. O local específico da casa também não importa a Soulier. Seu foco está na ação.

O Ruperto dos quadrinhos apenas vai em direção ao monstro, sem passar a ideia de como se enfrentaria com o monstro. O Ruperto verbal teoriza, acredita que é um vampiro, usa diversas estratégias para derrotá-lo, todas elas aprendidas através de filmes.

Através de uma transição do tipo tema-para-tema, Soulier leva o leitor para a página seguinte em que Ruperto já aparece deitado e sem perspectiva aparente de sair da situação. O leitor aqui terá que imaginar o que aconteceu com o sapo para já se encontrar nessa situação e se culpando por não ter escolhido outra profissão. Sem saída, só resta a

Ruperto tapar os olhos e esperar o fim. Fim esse que também é anunciado pelo Ruperto de Berocay, com a referência explícita a ser um clichê empregado em filmes. Os dois são resgatados da mesma forma e se frustram da mesma maneira. O morcego de Berocay é um pouco mais otimista e diz a Ruperto o que equivale ao “a união faz a força”.

Sigamos com a narrativa de Roy Berocay em seu capítulo cinco:

Ruperto se paró en salida de la casa.
 –¡Qué noche! –exclamó o sapo acomodándose el impermeable para no mojarse demasiado.
 Sabía que tenía que regresar al charco, convencer a los bichos amigos y volver a la casa.
 Después se subió al auto, se paró en el asiento y estirándose hacia atrás todo lo que podía, comenzó a hacer girar la llavecita para darle cuerda: cric, cric, cric.
 La soltó.
 El auto salió disparado hacia la oscuridad, esquivando piedras y charcos. Ruperto que había quedado agarrado de la cuerda, giraba como un trompo y trataba de poder soltarla para sentarse en el asiento.
 ¡Zuummm!
 Frenó frente al bosquecito y se bajó.
 Minutos después, con el sombrero empapado cayéndose otra vez sobre los ojos, y los bolsillos llenos de agua, Ruperto comenzó a golpear una lata que los bichos usaban para avisar cuando había algún peligro.
 ¡Clon, clonc, clonch, klonchst! La lata podía hacer ruido en cuatro diferentes idiomas.
 –Tienen que ayudarme; en la casa abandonada hay... hay...
 –Hay un monstruo enorme –dijo por fin Ruperto.
 Al final, después de hacer un discurso de como diez minutos y de asegurarles que no iba a pasar nada, que cuando los viera el monstruo saldría corriendo para irse con su mamá, los bichos parecían más animados.
 –Sí, le vamos a ganar –dijo un sapo y los cangrejos aplaudieron, troc, troc, troc, que es el sonido que hacen siempre los cangrejos cuando aplauden golpeando sus duras pinzas.
 Una larga fila comenzó a marchar hacia la calle.
 Todos encendieron fósforos de madera para usar como antorchas.
 En las películas de terror, siempre encendían antorchas cuando los habitantes del pueblo iban hacia el castillo para echar a Drácula.
 –¡Lo vamos a reventar, lo vamos a reventar! –cantaban las voces.
 –¡En un bosque de la China, un monstruo se perdió!

E assim traduziu Daniel Soulier:

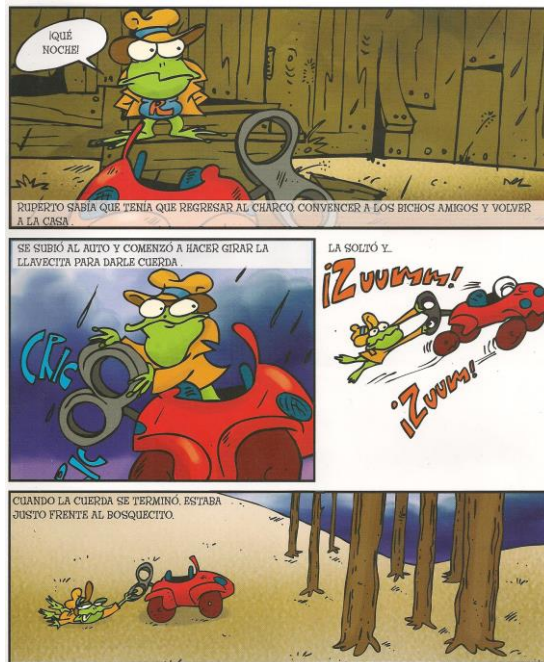


Figura 50: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 42)

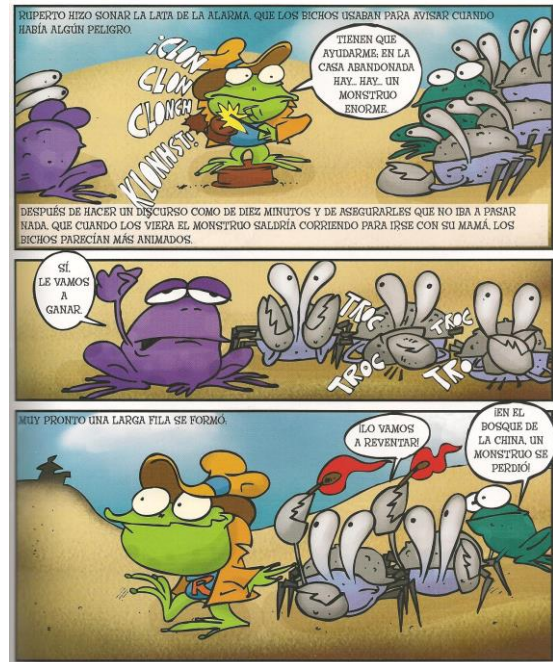


Figura 51: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 43)

Soulier optou por utilizar predominantemente o plano geral – somente no penúltimo quadro da figura 50 vai utilizar o plano total. Os retângulos são do tipo padrão e o recurso de quadro sem requadro é utilizado para dar destaque à cena.

O equivalente ao capítulo cinco inicia com uma transição do tipo tema-para-tema com o encerramento do equivalente ao capítulo quatro.

Após sair de um diálogo sem possibilidade de resolução do problema, Ruperto já aparece decidido a voltar ao charco para buscar ajuda. Entra no carro, continua sem habilidade para dirigir e é arrastado por este enquanto tenta se segurar na chave da corda. Por sua vez, o Ruperto de Berocay é bem mais desastrado antes desse momento. Cai, se suja de lama, não consegue dirigir no primeiro momento, mas muda a situação ao assumir a direção do veículo e frear no local desejado. Não pode passar uma imagem de trapalhão neste momento, pois irá convencer, com maior dificuldade que a necessária pelo Ruperto de Soulier, a um imenso batalhão de bichos.

Na página seguinte da quadrinização, Ruperto apenas faz um discurso longo e os bichos já estão convencidos a ajuda-lo. Assim, a comitiva sai seguindo Ruperto citando frases animadas durante o percurso. Parecem mais seguros de que a operação será exitosa. É como se passassem a mensagem ao leitor: vire a página que um desfecho heroico será apresentado para o seu deleite. O exército do Ruperto textual se aproxima mais das cenas vistas em filmes, como cita o narrador. Os bichos são mais animados, citam frases prontas, se apropriam de gritos de torcidas organizadas conhecidas e saem chamando a atenção de outros bichos no

caminho. Assim como uma torcida vai ao estádio, mas ninguém tem a certeza do resultado do jogo, vai também o exército de Ruperto em direção ao capítulo final e arrasta o leitor junto, principalmente o leitor que sabe que os planos de Ruperto nunca saem do jeito que ele planeja.

Sigamos o exército de Ruperto rumo à leitura do último capítulo:

–¡Eh, monstruo! ¡Contestame cuando te hablo, vo, gil!

–¡Mmmm! –le contestó el monstruo.

–¿Es lo único que sabés decir? ¿No te das cuenta de que yo soy el héroe de este cuento? Está todo el mundo esperando que gane y vos no hacés nada.

–¡Fijate! ¿Ves a ese niño?

–¿Los ves? Ellos están esperando que yo gane y vos te hacés el vivo –le recriminó.

–¡Mmuuucho gusto! –saludó el monstruo.

–¡Igualmente! –contestaron los bichos asombradísimos.

–¿Qué te pasa? ¿Todo este tiempo asustándonos y ahora te hacés el bueno?

–Oh, perdonen –dijo el monstruo–. Es que me asustaron, creí que venían de parte del hombre malo.

–Es que me estoy escondiendo –les explicó–. Un día llegó un tipo alto, con cara de enemigo y dijo que nos sacaría el cuero para hacer pelotas. Por eso me escapé.

–¿Y qué clase de monstruo es usted, eh? –preguntó Ruperto.

–Soy una vaca.

–B-A-C-A –anotó en su libretita.

De repente todos pusieron caras de terror. Afuera, ahí nomás, se escucharon pasos. Sí, pasos.

–¡Es él, es él! –dijo el monstruo con cara de susto.

¿Qué clase de hombre podría ser tan malo que hasta los monstruos le tenían miedo? ¿Cómo podrían ellos asustarlo?

–¡Lo tengo! –dijo Ruperto muy contento.

Ruperto le contó su plan. Veinte murciélagos volaron hacia un dormitorio y volvieron cargando una sábana y una funda.

Entre todos le pusieron la sábana al monstruo y después los murciélagos se metieron en la funda. Tal como les indicó Ruperto, la funda voló hasta ponerse encima de la cabeza de la vaca.

La vaca, tapada con la sábana blanca y la funda llena de murciélagos, parecía, ahora sí, un enorme fantasma.

–Uuuu, uuuuu, uuuuu.

Un fantasma enorme y blanco estaba delante de él. Miles de voces hacían uuuu, uuuu y, para peor, la cabeza blanca del fantasma se desprendió del cuerpo y comenzó a volar por la habitación.

El hombre alto y malo abrió la boca. Iba a gritar algo pero no pudo. Hizo un gesto indescriptible, que no se podría describir.

Fue demasiado. Salió corriendo y gritando como loco.

–¡Socorro! ¡Monstruos!, ¡fantasmas! ¡Auxilio! –su voz se escuchaba en todo el bosque cercano al arroyo.

–¡Mmmm! ¡Muchas gracias! –les dijo–. Ahora ya puedo irme a buscar un nuevo hogar.

Una vez más había vencido.

Caminó hasta la puerta y salió al porche. En el cielo había una luna llena enorme.

Miró el cielo y sonrió.

A cena foi (re)escrita por Soulier conforme as imagens abaixo:



Figura 52: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 44)



Figura 53: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 45)

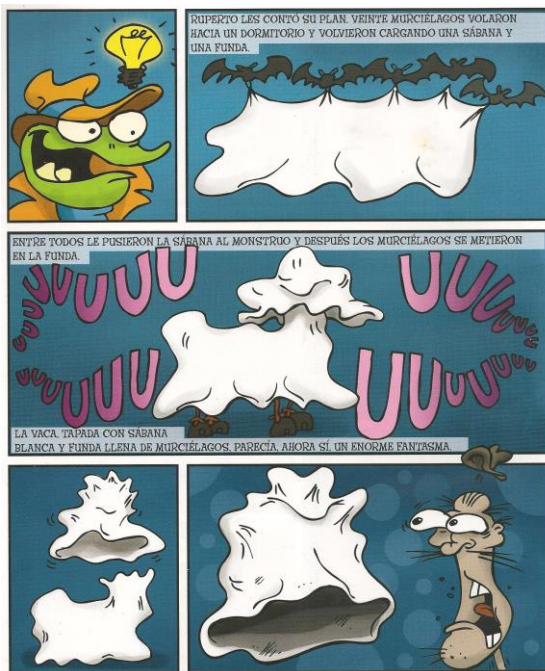


Figura 54: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 46)



Figura 55: El Sapo Ruperto 'En historieta!. (p. 47)

No terceiro quadro, as letras em tamanho maior indica um tom mais alto da voz que poderá ser lindo em conjunto com a reação dos bichos e o balão de fala com contorno trêmulo, para indicar o susto levado pelos mesmos. Conforme já foi explicitado, as caudas dos balões se dirigem aos enunciadores. No dois últimos quadros as caudas dos balões se dirigem a um falante que não pode ser visto pelo leitor, porém talvez já deduzido. Leio como uma espécie de jogo que Soulier faz com o leitor, pois o enunciador diz, no último quadro, que está

se escondendo. No texto de Soulier, se esconde não só do homem alto e mau, mas também do leitor.

Enquanto o Ruperto de Berocay realiza reunião com os bichos e juntos elaboram um novo plano, já que o primeiro não tinha dado resultado, o Ruperto de Soulier briga com palavras – como o narrador de Berocay anuncia –. O Ruperto de Berocay utiliza crenças populares. É comum ouvir dizer que para espantar sapo basta jogar sal em cima dele. O que na verdade acontece é que parte da respiração do animal se dá pela pele. Aqui o sapo brinca, talvez com essa informação, e utiliza a super fórmula popular para derrotar o seu monstro.

O Ruperto de Soulier se solidariza mais facilmente com o animal. Basta perceber que o tal homem está chegando pra já passar a pensar em como ajudar o animal que segundos antes era o seu alvo.

Os dois Rupertos são conscientes de que são personagens que estão sendo lidos por quem espera as suas vitórias. Os dois se confundem, como muitas crianças, como os fonemas e escrevem “b-a-c-a”. Os dois buscam assim, que o leitor se identifique com eles.

O plano de Ruperto então será colocado em execução nos cinco quadros seguintes, representados pela figura 54. As legendas ajudam a explicar e a suplementar as imagens, assim como as onomatopeias e o símbolo gráfico da lâmpada no primeiro quadro. Os planos utilizados foram primeiro plano, geral, nos dois seguintes, total e de detalhe. A transição empregada foi do tipo tema-para-tema. O leitor não é forçado a preencher grandes espaços para compreender a narrativa.

A última página, como pode ser visto através da fig. 55, apresenta que o plano do sapo foi exitoso. O homem fugindo e a vaca agradecendo a Ruperto confirmam essa leitura. A situação foi bastante semelhante com o que ocorreu com o Ruperto de Berocay.

Com exceção dos morcegos, todos os outros bichos atuam como observadores no texto de Soulier, sendo que no texto de Berocay eles têm atuações importantes para que o plano se concretize e a ideia do “a união faz a força” se confirme.

Os dois Rupertos terminam a história como detetives exitosos e cumprindo o papel de herói. Enquanto o de Berocay divaga, o de Soulier parece agradecer e se despedir do leitor.

Pensando na discussão que foi realizada no primeiro capítulo, sobre a função exercida por Daniel Soulier nessa tradução intersemiótica, apresento em linhas gerais, as características percebidas na análise dos oito contos quadrinizados.

Embora os quadrinhos permitam a utilização de quadros circulares, retangulares, quadrados, triangulares, Soulier optou pela utilização de quadros retangulares –

predominantemente – e circulares, com contorno. Os quadros sem contorno aparecem em três situações somente: p.8, p. 36 e p.42.

Utiliza desde um único quadro em cada página (cinco dos oito textos foram iniciados assim) até nove quadros em uma mesma página. Oferece distintas possibilidades de leitura dos quadros que tanto podiam ser lidos sozinhos, como podiam depender do quadro da página anterior, do quadro ao lado, do da página seguinte.

O texto imagético quase sempre estava contido dentro dos quadros, porém onomatopeias e balões de fala e pensamento ultrapassaram esse limite e extrapolaram para as margens ou sarjetas.

Os balões de fala, pensamento e legendas foram utilizados principalmente para dialogar com as imagens. Em poucos momentos foram utilizados para explicar o que a imagem por si só já dizia.

O tipo de leitura exigida pelo seu texto é o convencional, linear, da esquerda para a direita e de cima para baixo, exceto em um dos trechos de *El primer Sapo espacial*, em que a leitura é modificada nos últimos quadros.

As onomatopeias abundam em seu texto, seja dividindo espaço com outras mais, com balões de fala e legendas, ou reinando soberanas em quadro único e ainda se permitindo extrapolar os limites que o requadro tentava estabelecer. Soulier se apropriou do material onomatopaico em quase todas as páginas, assim tornando-as mais visualmente mais ricas com o uso de cores diversas, principalmente o vermelho, o amarelo e o azul.

Apresentou diversos tipos de planos que não eram composições isoladas, mas interagem, se comunicavam com os outros quadros para promover a dinamicidade da narrativa. Através deles, apresentava os cenários, as características dos personagens, seus medos e angústias, suas frustrações e êxitos.

Enfim, Daniel Soulier não apenas ilustrou o texto verbal de Roy Berocay, mas o leu, o interpretou, partiu dele, se apropriou de suas descrições, de seus detalhes, das onomatopeias que abundam na literatura de Berocay e escreveu o seu próprio texto. Texto esse que se guia e se orienta pelas possibilidades e limites do gênero quadrinhos. Em que a linguagem dos quadrinhos apareceu de forma plena. Soulier partiu do texto de Berocay e, como tradutor, portanto autor desse novo texto, o reescreveu, o ressignificou. Tomou o sapo Ruperto de Berocay e o transformou num sapo, que como todo produto de uma tradução intersemiótica, se solta das amarras do seu ponto de partida e se apresenta como autônomo, dá seus próprios saltos.

Os quadrinhos de Soulier são apresentados em forma de cartum, se afastam de uma perspectiva realista, assim, a identificação do leitor, ainda que com animais, passa a ser maior.

Com base na análise estética da escrita de Soulier em comparação com a escrita de Berocay, posso afirmar que Soulier se reinventa e dialoga eticamente com as questões propostas pelo primeiro, no que diz respeito às questões políticas, sociais, econômicas, culturais e mesmo ambientais do Uruguai pós-ditadura. Atuam assim no imaginário nacional, criando formas estético-narrativas diferenciais para as problemáticas que discutem, desde seus diferentes estatutos autorais, que aqui já descrevi como funções em analogia à proposta de Michel Foucault, ocupando assim Berocay a “função-autor” e Soulier a “função-tradutor”. Funções essas que operam não como funções em contraste, ou como uma sendo principal em relação à outra, mas como funções discursivas suplementares em relação a esse quadro de questões contemporâneas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A LIJ continua sendo vista no meio acadêmico como menos complexa do que a literatura para adultos. Esta sua suposta menor complexidade poderia indicar uma análise mais simples, menos detalhada. No entanto, a análise dos textos nas versões verbal e híbrida, aliada aos seus contextos de produção e análise sócio-histórica, demonstrou que mais do que uma literatura de entretenimento, a LIJ é também crítica e capaz de representar não só a narrativa de um indivíduo, mas a memória política de um país.

Um texto, seja ele oral ou escrito, é a produção de um discurso e, dessa forma, carrega as subjetividades de seu enunciador que estão relacionadas com o contexto de produção. Dessa forma, a pesquisa do contexto histórico uruguaio, ainda que sucinta e recortada, foi imprescindível para a análise dos textos do *corpus*, uma vez que se procurou demonstrar quanto Roy Berocay e Daniel Soulier são sujeitos que ocupam distintos lugares de fala e estão imersos em um contexto de produção específico. Compreender as mudanças históricas permite ler as alegorias utilizadas pelos autores para fazer críticas sociais, políticas, econômicas, bem como para perceber o personagem sapo Ruperto como a principal alegoria utilizada pelos artistas como dispositivo de suplementação das marcas traumáticas do período ditatorial. Suas produções artísticas reelaboram a marca da violência gravada na memória do período pós-ditatorial, representando o trabalho simbólico de luto de repensar o futuro de sua história, que já não será mais heroica.

Dando um maior ou menor enfoque, Berocay toca em temas polêmicos como a cultura midiática da globalização, o culto ao corpo, o colonialismo, a presença da TV como provocadora do consumo e como parte da vida familiar e Soulier dialoga com ele produzindo a sua leitura sobre os temas sugeridos. Entretanto, ambos, fazendo uso de diferentes recursos estéticos, solicitam o leitor para uma posição de preocupação e ação diante dos temas abordados.

Além do trabalho de coleta de dados para uma visualização do cenário de produção dos textos aqui analisados, a busca por informações sobre a trajetória da literatura infantil/juvenil em outros territórios permitiu compreender que a ocupação de um papel de literatura vista como menor está relacionada ao próprio contexto histórico que deu o *status* de literatura a esse tipo de produção com um destinatário específico. A influência dos grupos de poder, a busca por uma função, ser tratada como uma mercadoria, o papel da família e da escola na manutenção da ordem social, a prevalência do pedagógico em detrimento do

estético ou prazeroso contribuíram de maneira mais ou menos incisiva para a formação desse imaginário.

Através da análise do campo da LIJ uruguaia, foi possível perceber como se deu a construção da assinatura Roy Berocay, no imaginário e no mercado editorial, de maneira a contribuir com a opacização da autoria da tradução de Daniel Soulier. Aliada à “semeadura de campo” – incluindo aqui a necessidade de superação do momento de luto pós-ditatorial, a constatação de que os clássicos do passado já não funcionavam com uma geração da década de 90 e a busca por uma literatura que representasse o uruguaio comum e não mais o herói –, as estratégias de autoprojeção de Berocay contribuem para a consolidação de sua assinatura. Roy Berocay atua nesse cenário como um sujeito midiático.

Porém, não foram somente a necessidade de preencher um determinado espaço e a tentativa desesperada de se sentir representado os fatores responsáveis pela consolidação da assinatura de Berocay. Somam-se a esses fatores o estilo de escrita do autor, sua estética narrativa inovadora, sua ousadia em falar sobre temas que eram considerados tabu, sua irreverência, uso de intertextualidade e metalinguagem, sua linguagem coloquial representativa do cidadão comum. Todas essas características reunidas contribuíram para a existência de um personagem que passou por sete modificações iconográficas até que chegasse a atual e completasse seus 25 anos, continuando a ser sucesso de público e vendas.

A partir das discussões de Diana Klinger, acredito que Roy Berocay, mais do que preencher uma função-autor é sim percebido no mercado literário como o emissor de um discurso e que não está “morto”. Contudo, Daniel Soulier, apesar de escrever seu próprio texto tomando o de Berocay como texto de partida, não preenche os “requisitos” para receber o rótulo de autor, ocupando, assim, aquilo que aqui entendi como uma espécie de “função-tradutor”, de maneira análoga à proposta por Michel Foucault para a função-autor.

Foi possível também na realização desta pesquisa entender que traduzir para os quadrinhos implica, além dos objetivos estabelecidos pelo tradutor, compreender que o novo meio possui suas características estéticas próprias que serão decisivas para a construção do texto e influenciarão as decisões do tradutor. Mesmo se tratando de um texto híbrido, podemos perceber que essas estratégias e mecanismos são também aplicados à sua leitura, pois para a realização desse ato, será necessário compreender e interpretar não somente as palavras ou somente as imagens, mas sim o resultado da interação entre ambas.

Apesar de parecerem simples, os quadrinhos podem apresentar muito mais elementos do que aparentam e compreendê-los pode exigir do leitor conhecimentos dos problemas sociais, culturais e artísticos de um certo contexto. O leitor de quadrinhos, mais

que interpretar uma história, terá que ler a narrativa através da articulação de seus quadros, não para desvendar o que o texto híbrido quis dizer e sim para entender como se dá a construção do sentido a partir das articulações entre os quadros.

Pensando nas perspectivas de análise citadas, nas reflexões dos diversos teóricos citados no texto e pensando que o texto de partida e o texto de chegada são produtos distintos e autônomos, a análise do resultado dessa tradução intersemiótica foi realizada dentro de suas diferenças e particularidades. Dessa forma, apresentei uma das possibilidades de leitura dos textos dessa tradução.

Com base na análise estética da escrita de Soulier em comparação com a escrita de Berocay, posso afirmar que Soulier se reinventa e dialoga eticamente com as questões propostas pelo primeiro, no que diz respeito às questões políticas, sociais, econômicas, culturais e mesmo ambientais do Uruguai pós-ditadura. Atuam assim no imaginário nacional, criando formas estético-narrativas diferenciais para as problemáticas que discutem, desde seus diferentes estatutos autorais.

Considerando Roy Berocay como portador das características que o relacionam a um modo de existência, circulação e funcionamento e que caracterizam seu discurso como portador da função-autor estabelecida por Foucault, porém não reduzido a esta função como na concepção de Diana Klinger, estabelece-se o seu lugar, a sua posição no campo literário infantil uruguaio.

Através da leitura do texto de Soulier é possível perceber pontos de contato, rastros, com a literatura de Berocay, porém seu texto é autônomo, marca sua percepção e traz subjetividades singulares. Entretanto, levando-se em conta as reflexões aqui expostas sobre a autoria, sobre as novas demandas solicitadas pelo mercado em constante transformação e nos modos de inserção e afirmação de uma posição dentro do campo, penso que, diferentemente do que acontece com Berocay, Daniel Soulier não se desvincula da imagem de Berocay e, em lugar de se estabelecer como autor de um discurso novo, ocupa um espaço, cumpre uma função. Propria então que a posição de Soulier no cenário literário uruguaio é a de preenchimento da função-tradutor. Soulier não se projeta como autor ou mesmo como tradutor. Seu lugar não parece ser socialmente reconhecido, ao menos editorialmente reconhecido não o é, como se pode comprovar com seu status “transferido” a ilustrador e roteirista e seu nome seguir atrelado e menos destacado que o do autor do texto de partida.

A leitura aqui apresentada não tem a pretensão de ser a única possível. Acredito que é uma possibilidade de leitura que pode dialogar ou se contrapor a outras. Entretanto, reafirmo que a LIJ, longe de ser apenas entretenimento, é desencadeadora de múltiplas

discussões e provocadora de reflexões e questionamentos como os possibilitados pela literatura para adultos, como tentei discorrer ao longo do texto.

A LIJ, em geral, não apresenta uma quantidade significativa de estudos pelo próprio preconceito existente no discurso crítico da academia. A representatividade desses estudos, como vimos, é menor ainda no campo dos Estudos de Tradução, o que demonstra e indica que é um campo vasto com muitas possibilidades de estudos.

Assim, como afirmei na introdução deste trabalho, não tenho a intenção de esgotar o assunto, longe disso, pretendo deixar espaço para novas discussões, novas pesquisas em campos tão amplos como o da tradução, o da constituição do nome de autor e opacização do nome do tradutor, o da análise comparativa crítica e vinculada ao contexto de produção e pouco explorados quando se pensa em LIJ.

Foi através do estabelecimento de sua figura como detetive, conforme foi visto no capítulo 3 deste trabalho, que Ruperto conquistou o seu espaço, imprimiu suas características que o distinguiriam de qualquer sapo e o transformariam no “sapo detetive”. Soulier soube aproveitar muito bem esse gancho ao traduzir todas as histórias anteriores a esse período, delegando a Ruperto um papel alegórico de detetive desde as histórias que marcam as suas primeiras aparições. O detetive aqui apresentado pelos dois autores não é o detetive da tradição policial, mas o detetive da narrativa pós-moderna. Além de não ser dotado da inteligência positivista que se espera dos grandes detetives, o sapo Ruperto, desde essa perspectiva, se coaduna com a proposta de representação da história contemporânea uruguaia, onde não há respostas absolutas ou verdades históricas para a nação. O que faz parte dessa história são as pistas, as possibilidades, os erros, os equívocos, os acertos que emolduram também a vida de um cidadão comum.

Baseando-me nessas premissas, realizei a construção deste trabalho, ou seja, sem buscar encontrar uma verdade única e absoluta, mas apostando em uma abertura de caminhos de reflexão possíveis para a literatura infantil/juvenil e os estudos de tradução na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- AHARONIÁN, Coriún. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. 3ª ed. Montevidéo: Tacuabé, 2005.
- ALONSO, Alicia [et al]. *Uruguay y sus libros para niños: 9 ensayos críticos*. Colección El libro, el niño y su mundo. Montevidéo: Ediciones A.U.L.I, 1994.
- AMARANTE, Dirce Waltrick do. *As Antenas do Caracol - Notas Sobre Literatura Infantojuvenil*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- ANDRADE, Carlos; ALEXANDRE, Silvio (orgs.). *Prática de escrita: histórias em quadrinhos*. São Paulo: Labmind Editora, selo Terracota, 2008.
- ÁNGEL Umpiérrez. Disponível em: <<http://www.uruguayeduca.edu.uy/Portal.Base/Web/verContenido.aspx?ID=%20215592>>. Acesso em: 11 jul 2014.
- ANEP. Disponível em: <<http://www.anep.edu.uy>>. Acesso em: 05 abr. 2014.
- ARAÚJO, Jaqueline Veloso Portela de. “*Sertão – escola do mundo*”: representações sobre mundo rural e educação na literatura regional. Dissertação de Mestrado em Educação. UFGO. 2005. Disponível em: <<http://ppge.fe.ufg.br/up/6/o/Dissert-%20Jaqueline%20Veloso.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2014.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Trad.: Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- AZUA, Carlos Real de. *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya*. 2ª ed. Montevidéo: ARCA, 1991.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. – Todorov, Tzvetan (et al.). *El análisis estructural del relato*. N°8, (1966). Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970. Traducción: Beatriz Dorriots. Disponível em: <http://doctoradoensemiotica.groupsite.com/uploads/files/x/000/026/a78/BARTHES_ROLAND_-_Introduccion_Al_Analisis_Estructural_De_Los_Relatos.pdf>. Acesso em 12 jan 2014.
- BEROCAY, Roy. *Pateando Lunas*. Ilustrações de Daniel Soulier. 20ª Ed. Montevideo: Alfaguara, 2012.
- _____. *Ruperto insiste: nuevas aventuras de um sapo detective*. 2. ed. 8ª reimp. Ilustraciones de Sergio Lopez. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.
- _____. *Ruperto detective en: una cuestión de tamaño*. Ilustraciones: Sergio Suárez López. Montevidéo: Tupac Amarú Editores, 1992a.

_____. *Ruperto de terror*. Ilustraciones: Sergio Suárez López. Montevidéo: Tupac Amarú Editores, 1992b.

_____. *Las Aventuras del Sapo Ruperto*. Ilustrações de Cristina Cristar. Montevidéo: Proyección, 1989.

_____. *El misterio de la caja habladora*. Ilustrações de Eduardo Mayans. Montevidéo: Mosca Hnos S.A., 1991.

_____. Una Plaza en el tiempo. In: BUREL, Jorge. *Montevideo de Punta y Letra*. Ilustrações de Alfredo Testoni. Montevidéo: Editorial Fin del Siglo, 1992. p.39-44.

_____. La Guerra de la cumbia. In: DÍAZ, Nelson (entrevistador). *El oficio de narrar*. Montevidéo: Alfaguara, 2008. p. 77-96.

_____. La Música Popular Uruguaya en Veine Años de Democracia. Un país sonoro, creativo y cambiante. In.: CAETANO, Gerardo (Org.). *20 años de Democracia: Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*. Montevidéo: Taurus, 2005. p. 489-505.

_____. *Ruperto detective*. 2ª ed. 8ª reimp. Ilustraciones de José Miguel Silva Lara. Buenos Aires: Alfaguara, 2011.

_____. *Ruperto de terror: la gran aventura*. 10ª reimp. Ilustraciones de Daniel Soulier. Buenos Aires: Alfaguara, 2011.

_____. *Ruperto y los extraterrestres*. 4ª reimp. Ilustraciones de Daniel Soulier. Buenos Aires: Alfaguara, 2011.

_____. *Ruperto de Terror III*. Ilustraciones de José Miguel Silva Lara. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.

_____. *El Sapo Ruperto*. En historieta. Ilustraciones de Daniel Soulier. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.

_____. *Ruperto y el Señor Siniestro: otra vez*. Ilustraciones de Daniel Soulier. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

_____. *Ruperto al rescate*. 6ª reimp. Ilustraciones de Daniel Soulier. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.

_____. *Ruperto y la comadreja robot*. Ilustraciones de Daniel Soulier. Buenos Aires: Alfaguara, 2011.

_____. *A jugar con el Sapo Ruperto*. Ilustraciones de Daniel Soulier. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.

_____. *Ruperto rocanrol y otras bobadas*. 3ª reimp. Ilustraciones de Daniel Soulier. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.

_____. *Ruperto rocanrol 2*. Ilustraciones de Daniel Soulier. Buenos Aires: Alfaguara, 2011.

BIOGRAFÍA de Roy Berocay. Comparte libros. Disponível em: <<http://www.compartelibros.com/autor/roy-berocay/1>>. Acesso em: 5 mar. 2013.

BORGES, Jorge Luis. *Borges, oral & Sete noites*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Básica. Parecer CEB n. 4/98. Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental. Brasília, DF: MEC/CNE, 1998.

BUCHELI, Gabriel; HARRIET, Silvana. *La Dictadura Cívico-Militar, 1973-1984*. In.: NAHUN, Benjamín (Org.). *1960-2010 – Medio Siglo de Historia Uruguaya*. Montevideu: Banda Oriental, 2013.

CAETANO, Gerardo. *El Uruguay del siglo XX*. Tomo 2: la política. Montevideu: Banda Oriental. 2003.

_____. (Org.). *20 años de Democracia: Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*. Montevideu: Taurus, 2005.

CAETANO, Gerardo; RILLA, José. *Historia Contemporánea del Uruguay*. 3ª ed. Montevideu: Fin de Siglo, 2008.

CAETANO, Gerardo. DE ARMAS, Gustavo. *Democracia en Uruguay - historia reciente y desafíos*. Disponível em: <<http://revistas.urosario.edu.co/index.php/desafios/article/view/2095/1853>>. Acesso em 6 abr 2014.

CAGNIN, Antonio L. *Abertura*, in Calazans, Flavio M. A. (Ed.). *As histórias em quadrinhos no Brasil: teoria e prática*. São Paulo: UNESP, 1997.

CARNEIRO, Flávio Martins. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: ROCCO, 2005.

CARRASCOSA, Denise. *Função-Tradutor: notas iniciais para um pensamento pós-estruturalista sobre ética e política na tradução cultural*. No prelo 2014.

CARREÑO, Myriam. *La Historia Reciente en los Manuales Escolares: el caso de Uruguay*. III Foro Ibérico de Museísmo Pedagógico - V Jornadas Científicas de la SEPHE. P. 167-180. Disponível em: <<http://congresos.um.es/fimupesephe/fimupesephe2012/paper/viewFile/15011/11981>>. Acesso em 6 abr.2014.

CARRIQUIRY, Margarita. Una Mirada Sobre la Literatura Uruguaya Reciente (1985-2005). In.: CAETANO, Gerardo (Org.). *20 años de Democracia: Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*. Montevideu: Taurus, 2005. p. 463-487.

CATÁLOGO de Cartões telefônicos do Sapo Ruperto. Colnect. Disponível em: <http://colnect.com/es/phonecards/phonecard/276975-Sapo_Ruperto_1-El_sapo_Ruperto-ANCEL-Uruguay>. Acesso em: 5 mar. 2013.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador; conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: UNESP/IMESP, 1999.

CHARTIER, Roger; FAULHABER, Priscila; LOPES, José Sérgio Leite Lopes (orgs.). *Autoria e história cultural da ciência*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012. 160p.

CIRNE, Moacy. *A Explosão Criativa dos Quadrinhos*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1970.

_____. *Para Ler os Quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. 4. ed. rev. São Paulo: Ática, 1991. (Série Fundamentos, 88)

_____. *O conto de fadas*. São Paulo: Editora Ática, 1998. (Série Princípios)

_____. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

CRIMINALÍSTICA: o universo dos detetives. Disponível em: <<http://id.discoverybrasil.uol.com.br/criminalistica-o-universo-dos-detetives/>>. Acesso em 10 jul. 2014

CRONOLOGIA da História. Disponível em: <http://www3.anep.edu.uy/historia/guia/guia_2/gh2_2parte2_341a442.pdf >. Acesso em 5 abr. 2014.

DANIEL Soulier. Disponível em: < <http://iluyos.blogspot.com.br/2009/11/daniel-soulier.html>>. Acesso em 5 jun. 2014.

DANIEL Soulier. Disponível em: < <http://www.librosalfaguarainfantil.com/ar/autor/daniel-soulier/> >. Acesso em 5 jun. 2014.

DANIEL Soulier. Disponível em: <<http://uy.linkedin.com/pub/daniel-soulier/1a/8b3/639> >. Acesso em 5 jun. 2014.

DANIEL Soulier. Disponível em: <<http://www.prisaediciones.com/uy/autor/daniel-soulier-1/>>. Acesso em 5 jun. 2014.

DANIEL Soulier. Disponível em: <<http://uy.linkedin.com/pub/daniel-soulier/1a/8b3/639>>. Acesso em 5 jun. 2014.

DANIEL Soulier. Disponível em: < <http://iluyos.blogspot.com.br/2009/11/daniel-soulier.html>>. Acesso em 5 jun. 2014.

DANIEL Soulier. Disponível em: < <http://www.elpais.com.uy/tag/daniel-soulier>>. Acesso em 5 jun. 2014.

DENDI, Mónica. Un fenómeno llamado Ruperto. In.: ALONSO, Alicia [et al]. *Uruguay y sus libros para niños: 9 ensayos críticos*. Colección El libro, el niño y su mundo. Montevideo: Ediciones A.U.L.I, 1994.

DÍAZ, Nelson (entrevistador). *El oficio de narrar*. Montevideo: Alfaguara, 2008. p. 97-108.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: EDUFOP, 1999.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Trad.: Andrés Boglar. Madrid: Editorial Lumen, 1984.

ECO, Umberto. *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Trad. Helena Lozano Millares. Barcelona: Lumen, 2008.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Trad. Luís Carlos Borges. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EISENSTEIN, Sergei. O sentido do filme. Tradução: Teresa Ottomi. 2 ed. São Paulo: Jorge Zahar Editora, 2002.

ENCICLOPEDIA ESCOLAR URUGUAYA: La Mochila. Alcides Abella (Coord.). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental. 2001. Vol. 1.

ESPÍNOLA, Francisco. *Saltoncito*. Colección No solo de pan. Libro Undecimo. Ilustrado por Ignacio Martínez. Montevideo: Editado pelo Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo. 2009.

ENTREVISTA al escritor y músico Roy Berocay. Internet Archive, Departamento de Tecnología Educativa, Montevideo. Disponível em: <<http://archive.org/details/EntrevistaAlEscritorYMsicoRoyBerocay>>. Acesso em: 5 mar. 2013.

FARIA, Maria Alice. *Como Usar a Literatura Infantil na Sala de Aula*. São Paulo: Contexto, 2012.

FERNANDES, Dirce Lorimier. *A Literatura Infantil*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

FONTANALS, Otilia. *La Literatura y la Infancia: los cuentos y las poesías para niños*. Montevideo: ARCA, 1995.

FOUCAULT, Michel. *O Que é um Autor?*. Portugal: Veja/Passagens, 2002.

GARCÍA, Ernesto Berreta. [et. al]. *Historia, cultura y medios de comunicación: enfoques y perspectivas*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2012.

GARCIA, Santiago. *A novela gráfica*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012.

GOMES, Ivan Lima. Uma breve introdução à história das histórias em quadrinhos no Brasil. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/6o-encontro-2008-1/Uma%20breve%20introducao%20a%20historia%20das%20historias%20em%20quadrinhos%20no%20Brasil.pdf>>. Acesso em 1 jul 2014.

GRIMM. As três linguagens. Disponível em: <http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/as_tres_linguagens>. Acesso em 1 jul 2014.

GRIMM. As três penas. Disponível em: <http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/joao_bobo_e_as_tres_plumas>. Acesso em 1 jul 2014.

GUERINI, Andréia; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro (orgs.). *Pescando imagens com rede textual: HQ como tradução*. São Paulo: Peirópolis, 2013.

GUSTAVO Bouzas. Disponível em: <<http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy/obras/autores/gustavo-bouzas/>>. Acesso em 1 jul 2014.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria. Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo/Campinas: Hedra/Editora Unicamp, 2006. 230 p.

HELGUERA, Magdalena. *A salto de sapo: narrativa uruguaia para niños y jóvenes*. Montevideu: Trilce, 2004.

HINCHADA del Club Atlético Peñarol. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Hinchada_del_Club_Atl%C3%A9tico_Pe%C3%B1arol>. Acesso em: 13 jul. 2014.

HISTÓRIA do Uruguai. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_do_Uruguai>. Wikipédia: a enciclopédia livre. Acesso em: 5 mar. 2013.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ÍNDICE do Guia da Enseñanza de la Historia Reciente. Disponível em: <http://www3.anep.edu.uy/historia/guia/guia_2/gh2_indice5a18.pdf>. Acesso em 8 jul. 2014

JAKOBSON, Roman. Aspectos Lingüísticos da Tradução. In: *Lingüística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e João Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 2001.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KOHAN, Silvia Adela. *Escrever para crianças : tudo o que é preciso saber para produzir*

textos de literatura infantil. Trad. tradução Gabriel Perissé. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2013.

LEAL, Nefer; MARISTÁN, Miryan et. al. *Siluetas I*. Montevidéo: Rosebud Ediciones, 1995. p. 21-28.

LIBERATTI, Elisângela. *ARA, CHICO; AW, CHUCK*: uma tradução funcionalista de quadrinhos do Chico Bento. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução: Teoria, Crítica e História da Tradução) – Centro de Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: <http://www.pget.ufsc.br/curso/dissertacoes/Elisangela_Liberatti_-_Dissertacao.pdf>. Acesso em: 18 set. 2011.

LLOBERA, José. *Dibujo del “comic”*. 2ª ed. Barcelona: Ediciones AFHA Internacional, S.A., 1974.

LOSE, Alicia Duhá. *Módulo da Disciplina Técnicas de Pesquisa*. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2009.

MARGOLIS, F. Entrevista con Roy Berocay. *Revista Imaginária: revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, Lecturas, n. 228, 2008. Disponível em: <<http://www.imaginaria.com.ar/22/8/berocay.htm>>. Acesso em: 5 mar. 2013.

MARÍA Elena Walsh. Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADDa_Elena_Walsh>. Acesso em 1 jul. 2014.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Trad. Hélcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

MEDEIROS, Manuela Aguiar Araújo de. *História em Quadrinho e Literatura: intersemiose e tradução*. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Centro de Educação, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande. Disponível em: <http://bdtd.uepb.edu.br/tde_arquivos/4/TDE-2012-09-04T100224Z-185/Publico/Manuela%20Aguiar%20Araujo%20de%20Medeiros.pdf>. Acesso em: 18 set. 2011.

METODOLOGIA de Investigação. Disponível em: <<http://www.detetivesdf.com.br/metodologia.php>>. Acesso em 10 jul. 2014.

MORÓN, Jorge [comp.]. *El cuento uruguayo: 30 narradores de hoy*. Tomo II. Montevidéo: Ediciones La Gotera, 2003.

MUNDT, Renata de Souza Dias. *A adaptação na tradução de literatura infanto-juvenil: necessidade ou manipulação?*. XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/073/RENATA_MUNDT.pdf>. Acesso em 20 set. 2011.

NAHUN, Benjamín (Org.). *1960-2010 – Medio Siglo de Historia Uruguaya*. Montevidéo: Banda Oriental, 2013.

OJO Rojo. Disponível em:

<http://www.tebeosfera.com/obras/numeros/colosos_del_comic_valenciana_1976_4.html>. Acesso em: 11 jul 2014.

OLIVEIRA, Angela Francisca Mendez de. *Livros do mal: atuação de jovens escritores no campo literário contemporâneo*. e-escrita Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis, v.3, Número 3 , Set. -Dez. 2012.

<http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/viewFile/708/pdf_281> 2012.

OLIVEIRA, Ieda de. *O contrato de Comunicação da literatura infantil e juvenil*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003. 160 p.

OREGGIONI, Alberto. *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya*. Tomos 1 e 2. Montevideo: Banda Oriental, 2001.

OYENARD, Sylvia Puentes de. *El cuento y los cuentacuentos*. 8ª ed .Montevidéo: Ediciones AULI, 2009.

PAIVA, Aníbal (org.). *Entrevistas: entrevistados 25 entrevistadores*. Como encontrar el niño que llevamos dentro. Roy Berocay (entrevistado), Susana López Barreiro (entrevistadora). Montevidéo: 2007. (não tem a editora... somente a informação que foi patrocinada pelo curso de Ciencias de la Comunicación de UdelaR. p. 81-88.

PAIVA, Vera Lúcia de Menezes de Oliveira e. Muito além das palavras: a força do contexto na produção de sentido em *Being There*. In.: MELLO, Renato de. (org). *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Faculdade de Letras da UFMG, 2005. 385 p. il. – (Análises discursivas; v. 8). Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/site/E-Livros/An%C3%A1lise%20do%20Discurso%20&%20Literatura.pdf>> Acesso em 9 abr 2014.

PALO, Maria José, OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. *Literatura infantil: voz de criança*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1986 (Princípios: 86)

PAULIUKONI, Maria Aparecida Lino. (Publicado em: VIEIRA, S.R. & BRANDÃO S.(Orgs) O TEXTO COMO OBJETO DE ESTUDO DAS AULAS DE PORTUGUÊS. In: *Morfossintaxe e ensino de português: reflexões e propostas*. R.J. Faculdade de letras, 2004, p. 255-272). Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/docentes/61836-1.pdf> . Acesso em: 07 abr 2014.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *Análise textual da história em quadrinhos: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009, 154p.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAMA, Ángel. La Construcción de una literatura. In.: *Literatura, cultura, sociedade en América Latina*. Montevidéo: Trilce, 2006. p. 40-51.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. *Faces do humor: uma aproximação entre tiras e piadas*. São Paulo: Zarabatana Books: 2011.

RONIGER, Luis; SZNAJDER, Mario. *La reconstrucción de la identidad colectiva del Uruguay tras las violaciones de los derechos humanos por la Dictadura militar*. Araucaria, Año 5, Nº 9 Primer semestre de 2003. Disponível em: <http://alojoptico.us.es/Araucaria/nro9/ideas9_2.pdf>. Acesso em: 10 jul 2014.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROY Berocay – Biografía y Bibliografía. Alfaguara Infantil Argentina, Buenos Aires. Disponível em: <<http://www.librosalfaguarainfantil.com/ar/autor/roy-berocay-2/>>. Acesso em: 5 mar. 2012.

ROY Berocay. Blogspot Roy Berocay, Montevideu, 10 ago. 2010. Disponível em: <<http://royberocay.blogspot.com.br/2010/08/biografia.html>>. Acesso em: 5 mar. 2012.

ROY Berocay. Club de Narradores, Montevideu. Disponível em: <<http://lamochila.espectador.com/lamochila2.php?m=amp&nw=NDg2>>. Acesso em 5 mar. 2012.

ROY Berocay. Wikipedia: La enciclopedia libre. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Roy_Berocay>. Acesso em: 5 mar. 2012.

ROY Berocay. Santillana. Montevideu. Disponível em: <<http://www.prisaediciones.com/uy/autor/roy-berocay-4/>>. Acesso em: 5 mar. 2012.

SILVA, Nadilson M. da. *Elementos para a análise das histórias em quadrinhos*. In.: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 24, 2001, Campo Grande. Disponível em: <<http://klicarte.no.sapo.pt/historiaquadrinhos.pdf>> Acesso em 15 mar 2014.

SOLER, Dinorah López. *Literatura Infantil y Juvenil: ensayos críticos y fichas de autores nacionales*. 2ª ed. Montevideu: Psicolibros, 2007.

SOUZA, Ana A. Arguelho de. *Literatura infantil na escola: a leitura em sala de aula*. Campinas: Editora Autores Associados, 2010.

SUÁREZ, Sergio López. Saperío. In.: *El rol de las ilustraciones em los libros para niños: reflexiones de un ilustrador uruguayo*. Montevideu: Ediciones Santillana. 2005. p. 27-35.

TFOUNI, Leda Verdiani (Org.). *Múltiplas faces da autoria*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2008. (Coleção linguagens).

SUSANA Olaondo. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Susana_Olaondo>. Acesso em 1 jul 2014.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença / Lawrence Venuti; tradução Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo; revisão técnica Stella Tagnin*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

ZENI, Lielson. *Análise de a metamorfose em quadrinhos*. Dissertação de Mestrado. 2007 – UFPR.

ZILBERMAN , Regina. *A literatura infantil na escola*. 10^a. ed. São Paulo: Global, 1988.

ZILBERMAN , Regina. MAGALHÃES, Lígia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1987.

ANEXO 1 – MODELO DE TABELA DE COLETA DE DADOS

Data	Caderno	Notícia
12/7/89	Capa	<p>Uruguai enfrenta o desafio das finais contra o Paraguai. Mitterrand propõe nova fórmula para reduzir a dívida. Deu positiva a análise de Bengoechea; Uruguai pede reconsideração. Senado posterga a vigência do Código Geral do Processo até novembro. Uruguaios compram dólares para ir a Argentina e fazem subir o valor. Battle e Taringo conseguiram avanços por unidade; Nova reunião será na próxima semana. Tira de Mafalda com 4 quadros.</p>
12/7/89	Espetáculos	<p>Estreias e Exposições. Crítica sobre Os truques e os turcos. Indicações de espetáculos e filmes. Em cartaz LA FIERECILLA DOMADA, CORAZÓN TIERNO AL RESCATE, FLICTS, VIAJE A UN LIBRO DE CUENTOS, EL CUCO NO ASUSTA, CIRCO DE SUEÑOS, ROCANROL PARA DESPERTAR A UN GIGANTE, CHANTECLER.</p>
12/7/89	Esportes - Capa	<p>Não se pode perder nem um só ponto! Vamos Uruguai!</p>
12/7/89	Informação (todas as páginas)	<p>Sanguinetti destacou vínculo histórico e inegável entre Uruguai e Portugal. Impressionante êxodo de uruguaios à Buenos Aires.</p>

ANEXO 2 – ENTREVISTA COM DANIEL SOULIER

1- ¿Viviste siempre en Uruguay o te fuiste a vivir en otro país por algún tiempo?

Viví en Bs As por un año tenía 20 años y buscaba hacerme camino como ilustrador.

2- Cómo buscaste este camino? A través de cursos? De una carrera?

Bueno, no fue una búsqueda muy sistematizada, hice algún curso corto pero solo de dibujo técnico pero no de comics, no tuve la suerte ni la información para encontrar un curso así, fue un año de aventuras!! al año siguiente mientras estudiaba acá en Montevideo, arquitectura y fotografía conocí el estudio de Tournier que hacía animación y ahí sí comencé a dibujar lo que quería, corría el año 1988, mucho tiempo atrás!!

3- ¿Qué leías de chico?

Revistas como Billiken, Charoná y Antejito.

4- ¿Cuándo empezaste a dibujar? Qué o quién te influyó?

Siempre me gustó dibujar, me aburría mucho la escuela me entretenía dibujar en los cuadernos de clase y no tuve profesor de dibujo, dibujar para mi es una forma de sorprenderme.

5- ¿Cursaste una carrera relacionada a tu profesión o todo ocurrió naturalmente?

Estudí Arquitectura, Fotografía y Animación. La Ilustración vino de forma paralela al oficio de dibujante animador.

6- ¿Cuál fue el primero libro que ilustraste?

Creo que fue "Pateando Lunas" también de Roy, antes lo había hecho en libros de texto escolar en conjunto con otros ilustradores.

7- ¿Qué es texto?

La frontera no es muy clara para mi, creo que es un conjunto entre parte escrita e ilustrada, ambas se enriquecen y potencian mutuamente.

8- ¿Antes de vos, según Sergio López en *El rol de las ilustraciones en los libros para niños*, otros siete ilustradores fueron responsables por la estética de Ruperto. Cómo llegaste a tu Ruperto? ¿Analizaste los dibujos de los antecesores? ¿Partiste del texto de Berocay? ¿Cómo se dio ese proceso?

Mis dibujos son una continuación de mi antecesor J M Lara, busque graficar a Ruperto guiado por la descripción de Roy mas mi gusto particular traté de ser fiel al relato, pero al pasar en tiempo cambia el gusto y la percepción y el diseño también cambió.

- 9- ¿Berocay ha declarado en entrevistas que le gusta tu trabajo. Él al principio no pensaba en establecer una imagen para el sapo porque no quería que fuera como un personaje Disney. Pero hace rato que Ruperto se estableció iconográficamente a través de tu arte. Además del escritor, qué otros factores te parecen que colaboran para que Ruperto dejara de ser un sapo mutante –acá en el sentido de que cada ilustrador lo ve de una manera distinta – y se convirtiera en un personaje que además de características textuales identificables tiene un vestuario, un cuerpo y una cara “fijos”?

Yo mismo he cambiado y el diseño se ha modificado, mis dibujos tienen un "perfil" que se conserva con el tiempo pero del primer sapo al actual hay cambios. Hay ejemplos en los cuales el diseño de personajes clásicos ha cambiado(el actual Mickey es muy distinto al primero, Bug Bunny, Los Simpson eran muy distintos a los de hoy), es claro que después de tanto tiempo hay una imagen "fija" que es difícil cambiar.

- 10- ¿La propuesta para la elaboración de *El Sapo Ruperto en Historieta* partió de la editorial?

Sí.

- 11- ¿Cuánto tiempo llevó todo el proyecto, desde el planteamiento hasta la entrega de las historietas para la editorial?

Es difícil de estimar, fue realizado entre otros trabajos, fin de semana etc, 4 o 5 meses.

- 12- ¿Cómo se dio la elección de los cuentos?

Elegí los primeros cuentos de los libros: las Aventuras del Sapo Ruperto y Ruperto Insiste. Siempre se pensó en niños chicos que leerían el sapo por primera vez. La elección fue para los cuentos cuyas historias tenían un potencial mayor a la hora de adaptarlo al formato historieta.

- 13- ¿De cuáles publicaciones partiste? ¿Al partir de estas ediciones, leíste solamente el texto verbal o el gráfico también?

Leí el texto buscando que a partir de ahí "surjan" las ilustraciones inspiradas por el texto así hago siempre, leo y visualizo la imagen, comienzo a bocetar y busco así la imagen mas clara y descriptiva la que aporte al relato mas interés y detalle

- 14- Por los datos que tengo, creo que utilizaste las ediciones de Alfaguara. Es cierto?

Si, usé la edición de Alfaguara.

- 15- ¿Fue su primer trabajo con historieta?

Anteriormente hice historietas para revistas con guión propio.

- 16- Uno que analiza el texto (conjunto de frases e imágenes) de las historietas percibe la presencia del lenguaje específico de este tipo de texto sea por los distintos tipos de cuadros, sea por el uso de los recordatorios/subtítulos, sea por las onomatopeyas. ¿Cómo aprendiste el lenguaje del cómic? ¿Sos o era lector de este género?

Me gusta la historieta pero no soy un coleccionista, busqué simplicidad introduciendo algunos pocos elementos propios del lenguaje comics.

17- ¿Cómo se dio la elección de técnicas, tamaños de cuadros, colores, etc.?

Cuadros grandes, viñetas a página completa y dibujos simples no olvidemos que se orienta a niños chicos que comienzan a leer, por este motivo hay una doble pagina al comienzo con una vista aérea del arroyo Salís Chico y el entorno que luego serán parte de cada una de las historias.

18- En mi investigación me pareció que no hay una preocupación sobre el estudio del género cómic/historieta. Incluso en la Biblioteca Nacional solo existe una publicación en el catálogo. Consulté a personas involucradas con el evento Montevideo Cómics y tampoco sabían decirme si hay algo de Historia o de estudios. ¿Qué sabés sobre la Historia del Cómic/Historieta en Uruguay?

En la Biblioteca Nacional posiblemente no, pero en fundaciones particulares como en el Museo de la Historieta en la ciudad de Minas sí (<http://www.fundacionlolitarubial.org/marco1.html?mushumor.html>), acá hay un importante catálogo de buena parte de la historieta nacional.

19- En una mesa que ocurrió el 6 de junio, en la Feria del Libro Infantil, una de las participantes, Denisse Torena, hablaba sobre la asociación Iluyos y defendía que los ilustradores son tan autores como los escritores porque aportan algo al texto, ya que este, en casos de libros ilustrados para chicos, es uno de los factores que atrapa a los lectores. ¿Qué pensás sobre esto? ¿Cómo te ves? ¿Cómo un ilustrador que hace su trabajo de dibujar y listo o como el autor del texto en imágenes?

Para mí el aporte gráfico (dibujo) es igual de importante que el escrito, es tan autor quien escribe como quien dibuja aunque hay cierta reticencia de entender esto por parte de alguna parte de la industria editorial. En el colectivo Iluyos estamos batallando para que se entienda esto, el ilustrador es autor también.

20- Qué consideras que es *Ruperto en Historieta*? ¿Una adaptación, una traducción, una versión?

Yo diría que lo que buscamos fue adaptar el relato escrito al lenguaje comics.

21- Mi punto de partida para la elección del *Sapo Ruperto en Historieta* fue el hecho de presentar el nombre de Berocay como autor en la tapa y en la ficha catalográfica. Tomé el libro como un nuevo libro y, al leer el texto, percibí que se refería a cosas que yo ya había leído. Busqué a estos otros textos y los comparé. Identifiqué que eran una traducción intersemiótica del verbal. Contacté a Roy para preguntarle sobre el proceso y entonces me habló que su participación no fue más allá de la firma del contrato. En Brasil, cuando ocurre esto, existe la indicación que es una “adaptación” de la obra y la

autoría de este nuevo texto es del ilustrador. ¿Desde tu mirada, cuál es tu rol en este proyecto? ¿Te ves como ilustrador, guionista, autor del nuevo texto o cómo qué?

Creo que lo que hice fue adaptarlo, porque tuve que obviar parte del relato conservar y resaltar otro, fui pleno responsable de la elección.

22- ¿Para vos, qué es traducción?

Traducir creo que se debe ser mucho mas fiel al original.

23- En mi lectura, considero el texto –siempre pensando en el conjunto– de las historietas como un otro texto de tu autoría. No solamente por el nuevo tipo de lenguaje necesario, sino por las decisiones que necesitaste tomar. Además de esto, me llamó la atención algunos cambios: Ruperto como detective en todas las historias, el cambio de Víctor por una niña, el cambio de la caja de fósforo por un mechero/encendedor. Estos cambios producen lecturas distintas del texto de Berocay e del tuyo. ¿Qué motivaciones te hicieron llegar a estos cambios?

Los cambios no son relevantes, en algún caso para que el dibujo fuera mas claro y no se prestara a confusión, en ningun caso cambié a Victor por una niña.

24- Entonces los personajes de los dos dibujos abajo son Víctor? Siempre vi el personaje de la derecha como una chica, por cuenta del pelo más largo, de los ojos y de la manga de la remera. Hice algunas "encuestas" con compañeros, primos, profesores y ellos coincidieron conmigo.

En ese capítulo si es una niña, Ruperto entra a una casa de una familia cualquiera no a la casa de Victor en particular.

25- Lo que hablo de que es la casa de Víctor es por cuenta de huellas que están en el cuento "Ruperto y la caja habladora" y "El rescate de la tonina". En la página 26 (edición de 2011), de Las aventuras del Sapo Ruperto, cuento "Ruperto y..." está la frase: "Ruperto vio que había tres personas allí: un hombre, una mujer y un hombre chiquito, de esos llamados niños". Me parece que si fuera una niña, iba a ser "una mujer chiquita"... Hay también otros ejemplos: En la página 49 del mismo libro, cuento "El rescate...", vemos: "-No -contestó Ruperto- yo decía un hombre chiquito que vive acá cerquita, un niño. / -Un niño? -preguntaron todos."; En la página 50, "-El otro día me metí en tu casa -comentaba Ruperto. / -Con razón me parecía que tenías cara conocida! -dijo el niño." Capaz que me equivoco, pero me parece a mí que es Víctor en los dos cuentos.

Bueno, tenés razón, tomalo como una licencia o despiste del dibujante!!! se supone que las pag de la historieta tienen algo de autonomía o al menos esa era la intención!

ANEXO 3 – CONTOS COMPLETOS

A.1 Ruperto contra el Monstruo de Hierro

El sonido era cada vez más fuerte, chuf-chuf-chuf. Y todo parecía temblar: los árboles, las plantas, la tierra.

–¿Qué es eso? –preguntó un pájaro despertándose en su nido en medio de los grandes temblores del mundo.

Allá, a lo lejos, vio un ojo, un enorme ojo de luz que avanzaba y sonaba muy enojado, acercándose más y más.

¡Chuf-chuf-CHUF-CHUF!

Entonces todos los bichos del lugar se despertaron asustados al ver la cosa enojada que crecía y ese ojo de luz que parecía mirarlos.

–¡Tenemos que hacer algo! –dijeron los pájaros apurándose para salir volando.

–¡Tenemos que hacer algo! –dijeron también las largatijas asomándose entre las piedras de la noche.

Lo que hicieron fue correr, volar, saltar en todas las direcciones y después, desde la distancia, escondidos entre los yuyos, se quedaron asombrados al ver pasar aquello.

–¡Es un monstruo! –dijeron los bichos de la humedad enrollándose como bolitas.

El ojo de luz se abrió camino, los árboles temblaron más y más, la tierra se sacudió y la cosa gigantesca y oscura pasó de largo a toda velocidad.

Poco después, mientras el sapo Ruperto soñaba con que estaba de vacaciones en un planeta lleno de moscas, se escucharon voces fuera de su cueva a orillas del arroyo.

–¡Ruperto! –¡Ruperto!

–Mmmm, sí, mosquitas gordas, deliciosas, mmmm –decía el sapo detective más famoso del arroyo Solís Chico sobre su colchón formado con varias gomas de borrar.

–¡Rupeerto!

Se despertó en la oscuridad, tropezó y metió una pata en una tapa plástica de refresco que usaba de pelela. Después chocó contra una piedra y finalmente, rengueando y agarrándose la cabeza, salió a ver quién lo llamaba.

–¡Ruperto, es terrible! –dijeron tres **largatijas**, cuatro **ranas** y trescientas veintidós hormigas al mismo tiempo.

Es que Ruperto sabía contar muy rápidamente.

–¡Por supuesto que es terrible, me reventé la cabeza!

–No eso no, queremos decirte otra cosa que es terrible –insistieron los bichos.

–¿Qué les pasa? ¿Saben qué hora es?/

–No –dijeron todos–. ¿Y vos?

–Yo tampoco –dijo Ruperto sacudiendo su pata para tratar de sacarla de adentro de la tapita.

–No es hora de ponerse a bailar, Ruperto; necesitamos tu ayuda –dijeron los bichos.

Y después, con lujo de detalles, en varios capítulos y con ilustraciones a todo color, le contaron lo que había sucedido.

Pero Ruperto no parecía muy impresionado.

Fue saltando hasta una piedra y se sentó para tratar de sacarse la tapita.

–**Así que un monstruo gigante con un solo ojo, ¿eh?** –preguntó bostezando.

–¡Sí, sí!

Ruperto sacudió su pata, pero la tapita seguía ahí.

Después hizo como si pensara, se puso serio y los miró a todos.

–**¿Y por esa pavada vienen a despertarme a esta hora? No hay caso, basta que aparezca algún monstruo gigante y horrible, para que vengan a buscarme.**

–Pero vos sos el héroe, el batracio “namber uan”, ¿te acordás? –insistieron los bichos.

–Bueno, ejem... claro... si me lo piden así... –contestó el sapo tratando de poner cara de héroe.

–Esperen que en seguida vuelvo –les dijo y volvió a meterse en su cueva.

Es que si tenía un nuevo caso, no podía ir vestido así nomás, así que se puso su traje de detective, la gabardina, el sombrero, la mirada astuta y volvió a salir.

Al rato nomás todos los bichos iban en camino del lugar por donde había pasado el monstruo.

Ruperto, que iba más atrás –ya que caminar con una tapita trancada en una pata le resultaba un poco difícil– se acordaba de ese lugar, aunque hacía mucho tiempo que no pasaba por ahí.

Había como una montaña y después un puente de fierro que pasaba por encima del arroyo.

–Quédense acá que voy a investigar –dijo valientemente Ruperto iluminándose con una linterna de llavero que había encontrada tirada en el bosque.

Cuando llegó arriba del todo, vio que encima de la montaña había unas cosas de metal finitas y larguísimas que parecían caminos y que abajo, cruzando los caminos, había tablas atravesadas.

–¡Una escalera! –pensó Ruperto, pero después se quedó quieto.

¿Para qué serviría una escalera tan larga, acostada encima de una montaña?

No lo sabía.

Los bichos le habían dicho que el monstruo había venido de allá, desde el otro lado del arroyo. Entonces Ruperto miró hacia ese lado y apuntó con su linterna, pero no se veía nada.

Después de tropezar unas cuarenta y tres veces y rodar por la montaña, volvió con sus amigos.

–Tenemos que ponerle una trampa –dijo levantándose todo lleno de tierra– es por si pasa de nuevo.

–¡Una trampa, una trampa! –repetían los bichos y corrían en todas las direcciones para ponerse a trabajar.

Terminaron una hora después.

–¡Ja! ¡Que se haga el vivo ahora ese monstruo! –comentó Ruperto y todos aplaudieron mirando con asombro la maravillosa trampa para monstruos que habían creado.

En realidad habían clavado dos palos encima de la montaña, uno a cada lado del camino y después habían atado un hilo de una punta a otra.

–Cuando venga el monstruo, se va a tropezar y se va a caer y entonces lo atrapamos –les dijo Ruperto–. Ustedes tienen que estar preparados.

Los bichos volvieron a salir corriendo para todos lados para buscar armas.

Unos trajeron unos palos, otros habían encontrado un tenedor oxidado al que le faltaba un diente y las hormigas dijeron que ellas no necesitaban armas porque podían picar al monstruo en las patas.

Entonces se escondieron para esperar al monstruo.

Al rato nomás la tierra empezó a temblar de nuevo y allá a lo lejos, pero esta vez viniendo desde el otro lado, apareció el ojo de luz gigante.

–¡Hay que esconderse bien, estos monstruos son medio traicioneros! –gritó Ruperto y los bichos se taparon con yuyos y ramas.

El temblor aumentó y el ojo se hizo más grande y después, como un viento negro, la cosa pasó de largo a toda velocidad.

¡CHUF-CHUF-CHUF!

–¡Esta vez te escapaste, pero ya vas a ver! –le gritó enojado Ruperto, levantando un puño.

Entonces decidieron que lo mejor era intentar hablarle al monstruo para que no pasara más por ahí, pero Ruperto dijo que no podían hablar todos al mismo tiempo y que mejor lo hacía uno solo.

Los bichos se juntaron y decidieron votar para ver quién hablaba con el monstruo.

El sapo Ruperto resultó elegido por más de trescientos votos contra uno, el de él.

Ahora ya no podía volverse atrás.

Ruperto se puso las manos en los bolsillos, sacudió su pata una vez más para tratar de sacarse la tapita y comenzó a subir, aunque en realidad tenía ganas de salir corriendo.

Pasó el rato y Ruperto, de pie en uno de aquellos caminos, esperaba y esperaba y se ponía cada vez más nervioso.

Minutos más tarde, otra vez el ojo de luz apareció en la distancia.

–¡Vamos Ruperto! –gritaban las largatijas.

–¡Pégale una piña! –decían los pájaros.

Y la cosa se venía.

–¿Y si mejor le mandamos le mandamos una carta? –comentó temblando Ruperto al ver cómo la sombra crecía.

–¿Una postal?

El ojo de luz, grande como un sol, lo iluminó. El monstruo venía derecho hacia él.

Ruperto respiró hondo, puso cara de sapo valiente, levantó su pata y gritó:

–¡Detente, monstruo de porquería!

–¡Chuf-chuf-chuf! –rugió la cosa oscura, cada vez más cerca.

–¡Det...! –intentó decir Ruperto una vez más, cuando la cosa enorme se le vino encima y el sapo empezó a correr para tratar de escapar –toc, toc– con su pata en la tapita golpeando encima de aquellos caminos de metal.

Los bichos se agarraron la cabeza.

La cosa pasó de lardo por encima de Ruperto.

–¡Lo hizo puré! –gritaron las ranas.

Todos esperaron a que la cosa estuviera bien lejos y subieron corriendo a ver qué había sucedido.

–¡Desapareció! –decían unos.

–¡Se lo comió! –decían otros.

–¡De-ten-te... –dijo una voz arrugada que venía desde abajo.

Por un agujero de una de las tablas, con el sombrero aplastado, se asomó un sapo tembloroso y bastante arrugado.

Todos aplaudieron de contento, lo abrazaron, lo besaron, lo saludaron, lo apretaron y hasta le robaron la billetera en medio del alboroto.

Después, cuando todos estuvieron más tranquilos, bajaron de la montaña.

–¿Y, Ruperto?. ¿le dijiste? –preguntaron ansiosos los bichos.

–¡Claro que le dije! ¡Para eso vine!, ¿no? –contestó enojado el sapo.

–**¿Y qué te dijo? –preguntaron las ranas.**

–**¡Ah!, eso... dice que disculpen, pero que tiene que pasar por acá porque tiene a la mamá enferma.**

–**¡Ah! –dijeron todos– ¡Pobre monstruo, debe estar muy preocupado!**

–Sí –dijo Ruperto–. Así que lo voy a dejar que siga pasando, pero ustedes no se le crucen el camino, porque siempre anda medio apurado.

–¡Ruperto es un genio! –decían los bichos agradecidos.

Después todos se fueron a dormir otra vez y Ruperto se alejó hacia su cueva.

Lejos de allí uno de los conductores de la locomotora le decía a su compañero.

–¡Te digo que vi un sapo con sombrero y gabardina!

–¡No digas bobadas! –le contestaba el otro hombre.

A.2 Ruperto “Diet”

Nadie sabía de dónde habían salido. Pero ahora andaban por todas partes, hablando con los bichos a todas horas, mostrándoles papelitos y dándoles instrucciones.

Eran unas lagartijas muy pero muy flacas, que vestían unas camisas muy blancas y, a diferencia de las otras lagartijas del arroyo, caminaban en dos patas, lo que las hacía parecer más altas y elegantes.

Hacía una semana que habían llegado a ese lugar, a orillas del arroyo y todos los bichos estaban muy alborotados.

Bueno, casi todos, porque Ruperto hacía un montón de días que no salía de su cueva.

Nadie sabía muy bien qué le había pasado, pero el asunto era que él, el sapo detective más famoso del lugar, se pasaba encerrado, suspirando como un bobo, escribiendo poemas de amor que hablaban de ratonas y sapos.

Pero su amigo Juancho, jefe del escuadrón de luciérnagas o bichos de luz, decidió ir a verlo para convencerlo de salir.

Voló hasta la entrada de la cueva y golpeó.

–¿Quién es? –se escuchó una voz

–Soy yo, Juancho.

–¿Qué quieres?

–Vine a verte y a decirte que están pasando cosas muy raras en el arroyo.

Hubo un largo silencio, como si Ruperto estuviera pensando.

–¿Raras? ¿Qué cosas raras?

–Si me dejás entrar, te explico –dijo Juancho y al rato la puerta de la cueva se abrió.

Adentro estaba todo oscuro y desordenado. Ruperto, con cara de cansado y sin afeitarse, sacó un montón de cosas de encima de una caja de fósforos y le dijo a Juancho que se sentara.

–¿Qué es lo raro? –preguntó finalmente Ruperto con las manos cruzadas detrás de su espalda.

–Es mejor que lo veas vos mismo –dijo Juancho–. Yo no entiendo qué es, pero me preocupa bastante.

Momentos después, nuevamente vestido con su traje de detective y su sombrero, Ruperto salió de su cueva y siguió a Juancho hasta la orilla del arroyo.

–¡Ya vas a ver! –dijo Juancho.

Cuando llegaron a la arena vieron un grupo de tres lagartijas de blanco. Estaban ahí, paradas cerca de una piedra.

–¡Vamos, vamos! –dijo una de ellas.

Y allí, sobre la arena de la playa pequeña, apareció una fila de cangrejos, andando muy rápidamente.

–¡Un, dos, un, dos, un, dos! –decía la lagartija y los cangrejos corrían, aunque parecían muy cansados. Ruperto esperó a que la fila de cangrejos pasara al lado suyo y paró al último, un cangrejo gordo y grande llamado Freddy.

–¿Qué hacés Freddy?

–¡Puf! ¿No ves que estoy corriendo?

–Sí, eso lo veo, pero ¿para qué estás corriendo?

–¿No lo sabés? –preguntó Freddy, que tenía una cómica vincha hecha con una banda de goma; después; después miró para atrás.

–¡Estamos tratando de adelgazar!

–¡Vamos! ¡A ver ese cangrejo panzón! ¡No se detenga! ¡Un, dos, un, dos...! –gritó la lagartija y Freddy volvió a correr para tratar de alcanzar a los otros.

–¿Adelgazar? –se preguntó Ruperto observando cómo las lagartijas seguían dándoles órdenes a los cangrejos.

Y de pronto su mente de detective comenzó a funcionar.

Juancho tenía razón: aquello era muy extraño.

–¿Por qué los cangrejos querrían matarse corriendo para adelgazar y volverse flacos?

Pero Ruperto decidió que no era hora de hablar con las lagartijas. Primero tenía que investigar un poco más.

Cuando Juancho se fue volando hacia su árbol, el sapo Ruperto sintió hambre y decidió que era hora de ir a comer algo.

Agarró por un camino entre dos arbustos, dobló a la izquierda detrás de una roca y llegó a su lugar favorito: el infaltable Pocho's Bar.

El Pocho's Bar era un lugar armado con un pedazo de una vieja y rota casa de muñecas, con un mostrador de cartón atendido por su propio dueño, un sapo que una vez había viajado a la ciudad escondiéndose en la valija de un auto.

Ruperto se acercó al mostrador y en seguida se dio cuenta de que algo había cambiado. Pocho, que siempre andaba así nomás, en camiseta, ahora tenía puesto algo azul, algo que le quedaba muy apretado y usaba unas extrañas cosas blancas en las patas, además de que también tenía vincha de goma.

–¿Qué hacés, Pocho? Dame lo de siempre –dijo Ruperto recostándose al mostrador.

Pocho pasó un trapito.

–No puedo, Ruperto –dijo, mirando para todos lados.

–¿Cómo que no podés?

–Es que ya no sirvo moscas.

–¿Ah no? ¿Y qué servís ahora?

Pocho agarró un pedazo viejo de papel y se lo dio.

–Ahí tenés la lista de hoy.

La lista anunciaba yuyos, ensalada de yuyos, sopa de yuyos y hasta hamburguesas de yuyos.

–Pero un sapo no puede comer estas cosas –protestó Ruperto.

–Vos porque no sabés –contestó Pocho–. Las moscas te hacen engordar y los yuyos no, son muy sanos y en seguida te hacen adelgazar.

Pocho se levantó la ropa y muy orgulloso le mostró a Ruperto que su panza era más chica ahora.

Al rato empezaron a llegar otros clientes y todos pedían esas cosas con yuyos y parecían un poco nerviosos.

–¡Están todos más flacos! –le dijo Ruperto a Pocho.

–¡Sí! –dijo Pocho–. El sistema de las lagartijas es fantástico.

Así que era eso: otra vez las lagartijas.

Pero Ruperto sabía que los buenos detectives tenían que ser medio desconfiados, así que decidió seguir investigando.

Caminó de un lado a otro y a cada rato se encontraba con algún otro bicho, como la rana vieja que tirada en el piso hacía ejercicios, arriba-abajo, arriba-abajo.

–¿Qué hace doña? –le preguntó.

–¡Arriba-abajo, arriba-abajo! –decía la rana sin hacerle caso–. Arriba, hola Ruperto, abajo, hago gimnasia, arriba, ¿No ves?, abajo.

Y para qué –preguntó Ruperto que ya no entendía nada.

–Arriba, estoy haciendo dieta, abajo, y ejercicio, arriba, es muy bueno, abajo, para mi salud.

Ruperto se alejó, con las manos en los bolsillos y con más preguntas que nunca.

Por ejemplo: si aquello era tan bueno, ¿por qué todos esos bichos parecían estar muy nerviosos y cansados?

Decidió que tenía que averiguarlo.

Al otro día, cuando estaba todavía durmiendo, alguien golpeó afuera de su cueva y cuando se levantó y abrió, se llevó una gran sorpresa: eran las lagartijas.

–¡Buenos días, señor Sapo Sapo! –dijeron las lagartijas y se metieron en la cueva sin esperar a que él les dijera nada.

–Hemos venido a darle la gran oportunidad de su vida de batracio.

–Bueno, pero...

–¡Ja! Usted dice “pero” y en realidad no sabe nada de nada, señor Sapo, ¡mírese!, ¡está hecho un asco!

Ruperto se miró. Él siempre había estado contento con ser lo que era, así que no entendía nada.

–¡Mírese! –dijo una lagartija y las otras se rieron.

¡Esa barriga enorme! ¿No se da cuenta, señor Sapo? Usted está pasado de moda, los gordos ya no pueden existir, todo el mundo tiene que ser flaco, flaco y saludable.

Ruperto volvió a mirarse: en realidad él estaba muy contento con su pancita de sapo.

–¡Ajá! –siguió diciendo la largatija– Veo que está pensando, pero no hay nada que pensar, pensar es malo, pensar también engorda.

–¡Un momento! –dijo entonces Ruperto–. ¿Y ustedes de dónde salieron?

Las lagartijas se miraron.

–¿Cómo? ¿Nadie le avisó? Somos enviados de la Comisión Pro Bichos Flacos y Saludables, mire, acá tenemos una autorización –dijo la lagartija y sacó un papelito, pero lo guardó sin que Ruperto pudiera verlo.

El sapo estaba confundido: después de todo, a él le encantaba pensar, le encantaba comer, le gustaban esos concursos que antes organizaba el sapo Pocho para elegir el batracio más barrigón.

–¡Fuera de mi cueva, flacuchas! –dijo de pronto, enojado–. Para que sepan, yo soy un sapo contento y gordo, siempre voy a ser gordo y chau.

Las lagartijas se rieron a carcajadas.

–¡Por supuesto, señor Sapo Obeso! –dijo una.

–Debe ser por eso –dijo otra.

– Que no consigue novia– dijo la tercera lagartija.

–Dentro de unos días los bichos gordos van a ser prohibidos, se lo advertimos –dijeron las lagartijas y salieron, dejando atrás un papel que tenía dibujos y palabras.

Ruperto agarró el papel y lo miró.

Arriba tenía el dibujo de un sapo gordo con cara triste y abajo tenía otro dibujo, de un sapo muy flaco, que parecía muy contento y estaba rodeado de tres hermosas ranas.

“Sea un sapo ganador, adelgace con nuestro famoso plan, garantizado por hacerlo perder esos rollitos tan molestos”, decía debajo de los dibujos.

–¿Será por eso que no consigo novia? –se preguntó Ruperto y entonces decidió que tenía que hacer algo.

Una hora después llegó a orillas del arroyo. El cangrejo Freddy seguía ahí haciendo ejercicios, pero más allá los otros cangrejos estaban echados en la arena, con pinta de estar terriblemente cansados.

Ruperto se arrimó a las lagartijas.

–¡Bueno, bueno, pero si es el último de los panzones! –dijo la lagartija más alta– ¿Y qué lo trae por acá, señor Gordo Grasiento?

–¡Uy! Aquello estaba empezando a enojar a Ruperto pero decidió hacerse el distraído. Estaba seguro de que detrás de todo ese asunto había algo más y quería descubrirlo.

¡Por algo era más famoso detective del arroyo Solís Chico, ciento por ciento de auténtica grasa de sapo!

–Yo... este... ¡yo también quiero adelgazar! –dijo Ruperto haciéndose el tímido.

La lagartija pareció sorprendida.

–¡Bueno, bueno, ya era hora! –y después habló a sus dos asistentes– ¡A ver ustedes, consíganle el uniforme!

Las lagartijas buscaron algo detrás de una piedra, después volvieron y se lo dieron a Ruperto.

–¡Pero yo no puedo ponerme esto! –protestó el sapo.

Las lagartijas se rieron.

– Todos nuestros clientes tienen que usarlo, así son las reglas –dijo la lagartija mayor.

Ruperto se llevó la ropa y se metió detrás de unos yuyos para cambiarse.

–¡Bueno, no tenemos todo el día! –insistieron las lagartijas, pero Ruperto no se animaba a salir.

–¡Vamos!

Y Ruperto salió. Realmente esperaba que no pasara ningún conocido por ahí, porque se sentía muy ridículo con esa malla rosada que le apretaba la panza y esa vincha.

–**¡Miren! –dijo la lagartija mayor– Parece un sapo bailarín de ballet.**

Ruperto se dio cuenta de que las lagartijas hacían fuerza para no reírse, pero decidió seguirles el juego. ¡Ya verían lo que un detective era capaz de hacer!

Bueno, un detective era capaz de hacer muchas cosas, pero gimnasia...

¡Arriba-abajo, arriba-abajo!

Y Ruperto hacía gimnasia arriba-abajo, arriba-abajo, arriba-abajo.

¡Un-dos, un-dos!

Y Ruperto corría y corría.

¡A comer!

Y Ruperto comía una ensalada de yuyos que era un verdadero asco.

Después las lagartijas trajeron una radio pequeña, pusieron música muy rápida y obligaron a Ruperto a bailar.

–¡A mover esas nalgas! –decía la lagartija mayor y Ruperto movía esa exacta parte de su cuerpo.

Horas después estaba tan pero tan cansado, que apenas podía moverse.

–Bueno, es todo por hoy, mañana empezamos a las seis de la mañana.

¿Las seis? Ruperto se quedó asombrado, ni siquiera sabía que esa hora existía.

Pero se quedó sentado y con un hambre terrible, observando cómo las lagartijas se alejaban caminando cerca de la orilla.

Entonces respiró hondo, se levantó y decidió seguir las.

Mientras las lagartijas caminaban por la orilla, Ruperto, agachándose para no ser visto, las seguía avanzando entre los yuyos.

–¡Qué sapo gil! –decía una de las lagartijas. **El plan está funcionando de maravilla.**

–¡Sí, sí! –decían las otras dos.

Lentamente, mientras se empezaba a hacer noche, las lagartijas, seguidas por Ruperto, se fueron alejando más y más de la zona hasta llegar a un lugar debajo de un puente gigantesco.

Ruperto nunca había estado en ese lugar, así que trataba de ver bien por dónde pisaba.

De pronto vio que las lagartijas se detenían y entraban en una cueva bastante grande..

Despacio, Ruperto empezó a acercarse a la cueva.

Ya estaba muy cerca, cuando de pronto unas sombras salieron de atrás de una lata oxidada.

Las luces de la carretera que pasaba encima del puente los iluminaron: eran dos bichos parecidos a los ratones, pero más grandes y con caras de malos.

–¡Alto ahí! –dijo uno de los bichos.

–¡Mirá, un sapo en malla rosada! –dijo el otro riéndose.

Ruperto pensó en salir corriendo, pero estaba realmente muy cansado, así que decidió tratar de engañarlos.

–Perrdonen, estimados señores –dijo hablando de una manera curiosa–. Perro me han dicho que este es el camino al gran teatro y no puedo llegar tarde.

–¿Pero que te pasa? ¿Por qué hablás así?

–¡Oh perrdonen! –dijo Ruperto haciendo un cómico paso de baile–. Mi nombre es Rudolf Sapo, famoso bailarín.

Y Ruperto empezó a girar como un bailarín de ballet.

Levantaba sus brazos, saltaba y se ponía en punta de pies.

Los bichos estaban tan sorprendidos que no sabían qué hacer.

–Mis amigas las lagartijas me esperran para la gran función –dijo Ruperto y giró una vez más pasando por al lado de los bichos que se quedaron mirándolo, rascándose las cabezas.

Ruperto había llegado a la entrada de la cueva y, sin hacer ruido, decidió entrar.

Se agachó y se escondió en un hueco.

Adentro de la cueva había una luz y Ruperto se dio cuenta de que era una linterna que estaba tirada, encendida, en el piso.

–¿Y bien? ¿Está todo pronto? –preguntó una voz ronca y fuerte.

Ruperto se quedó congelado del susto: nunca, pero nunca había visto una lagartija de ese tamaño. ¡Era enorme!

“¡Parece un croco, un croco!...” A Ruperto no le salía la palabra. “Parece un croco, bueno, ¡un lagarto enorme!, pensó.

–Sí jefe, ya los tenemos bien cansados, como usted dijo, no van a poder hacer nada cuando los atacuemos.

El lagarto enorme sacó su lengua y se rió.

–¡Mmmm! **Casi no puedo esperar, ¡tengo tanta hambre! –dijo.**

Pero mañana de noche, cuando todos estén durmiendo muy cansados, los agarraremos por sorpresa.

¡Así que era eso!

Ruperto salió muy despacio, sin hacer ningún ruido y agarró por otro camino para no volver a encontrarse con aquellos ratones grandes e feos.

Después regresó a su nueva cueva y se puso a pensar en un plan.

Al otro día, se levantó tempranísimo, antes de que llegaran las lagartijas a hacer que todos hicieran ejercicios y se fue hasta la casa de Víctor, su único amigo humano.

Sabía que Víctor era medio dormilón, así que con mucho cuidado tuvo que treparse a la pared de ladrillos hasta llegar a la ventana de su dormitorio.

Después, de un salto cayó encima de la cama del niño y empezó a hacerle cosquillas en la cara.

–¿Qué, qué pasa? –dijo Víctor despertándose de pronto–. ¡Ah!, sos vos, Ruperto, hace mucho que no venías.

–Sí –dijo el sapo–. Hace como dos libros.

Víctor se sentó en la cama y colocó a Ruperto en la palma de la mano.

–Bueno –dijo mirando su reloj–. Tiene que ser algo muy grave para que te hayas levantado tan temprano.

Entonces Ruperto le contó todo el asunto, mientras Víctor escuchaba con atención. Ya había ayudado a Ruperto en otros casos, pero esta vez el asunto parecía bastante peligroso.

Conversaron unos minutos y al rato ya tenían un plan.

–¡Ni sorpresa se van a llevar! –rió Ruperto y después Víctor lo sacó por la ventana.

Ruperto todavía tuvo el tiempo justo de visitar a los demás sapos para contarles lo que sucedía y algunos fueron a conversar con los cangrejos.

Al rato, marchando elegantemente sobre la arena, llegaron las lagartijas.

–¡Bueno, manga de vagos, es la hora del ejercicio! –gritaban golpeando una lata.

Pasó la mañana y pasó la tarde y todos los bichos hacían gimnasia y comían los yuyos dietéticos, pero en realidad trataban de no esforzarse demasiado y cuando las lagartijas no los veían, comían las mismas cosas de antes, porque querían tener fuerza otra vez.

Llegó la noche y las lagartijas se despidieron.

Ruperto y los bichos esperaron a que se fueran y los bichos de luz, comandados por Juancho, volaron para seguirlos desde el aire.

Casi en seguida llegó Víctor con una enorme pala y se puso a hacer un gran pozo en la arena. Después los bichos lo taparon con ramas y yuyos.

–¡Ahí vienen! –avisó Juancho bajando desde el aire con su cola todavía encendida.

Los bichos fueron a sus lugares. Unos se hicieron los dormidos. Otros se escondieron encima de rocas o treparon a los árboles para ver mejor.

Víctor se había colocado entre unos arbustos, con una gran bolsa de lona en la mano.

–**¡Es por acá, jefe! –la voz de la lagartija mayor se escuchó desde muy cerca.**

Las lagartijas llegaron a la playa. La luna iluminó entonces a su jefe, que no era en realidad un croco, un croco... bueno uno de esos bichos, sino una especie de lagartija mucho más grande.

Entonces Ruperto, con su traje de detective y su sombrero, saltó desde una piedra y se colocó al otro lado del pozo.

Las piernas le temblaban un poco.

–¡Alto ahí, lagarto! –dijo de pronto.

El lagarto, lo vio y caminó justo hasta la orilla del pozo.

–¡Pero si es el sapo barrigón en persona! –dijo la lagartija mayor–. Ya le hablamos de él, jefe, ¿se acuerda?

–Ah, sí, ese sapo ridículo que se cree detective –dijo el lagarto.

–¡Ridículo tu madrina!

El lagarto pareció sorprendido.

–¿Sabés una cosa, sapo? Es bueno que no hayas adelgazado, porque me encantan los sapos gorditos y sabrosos.

Ruperto miraba al lagarto y temblaba cada vez más.

¿y si el lagarto saltaba? ¿Y si el plan fallaba? Entonces se convertiría en la cena de alguien y eso no le gustaba demasiado.

–¿Ah sí? ¿Por qué no me agarrás, si sos tan guapito?

–¡Ese sapo está loco, jefe! –dijo la lagartija mayor.

–Sí, la grasa se le subió al cerebro –dijeron las otras.

Pero el lagarto estaba furioso. No soportaba que un miserable sapo le hablara así. Entonces avanzó un paso más.

–¡Aguante, Ruperto! –gritó la rana vieja, gritó emocionada, desde una roca. El lagarto se detuvo.

–¿Quién dijo eso?

–¿Este, eso? Ruperto sabía que tenía que actuar con rapidez–. Ah, es mi tía, lo que pasa, don lagarto, es que tengo un problema desde que era chico y dos por tres me hago pichí, entonces ella siempre me está diciendo eso.

–¡Aguante, Ruperto! –gritó otra vez la rana vieja.

–¡Sí, tía! –contestó Ruperto y después volvió a mirar al lagarto– ¿Lo ve?

–Bueno, sea como sea, serás mi cena –dijo el lagarto y avanzó otro paso.

Entonces todo fue confusión. Las ramas se rompieron y el gran lagarto cayó adentro del pozo.

–¡Ahhhhhh!

En seguida, desde los árboles bajaron unos pájaros y atraparon a las tres lagartijas, que gritaban como locas.

Víctor logró apretarlo con un pie bajo la bolsa y después meterlo adentro.

Los bichos salían de sus escondites y festejaban.

Víctor ató la bolsa que seguía sacudiéndose mientras, desde adentro, el lagarto gritaba palabras que no pueden usarse en esta clase de historias.

—¿Dónde lo vas a llevar? —preguntó Ruperto.

Víctor sonrió.

—Al zoológico —dijo el niño—. Es un lugar con jaulas donde ponen a los animales.

—¡Ah!, ¿como una cárcel?

—Algo así.

Después Víctor se fue por el camino y los pájaros dejaron que las lagartijas se fueran.

—¡Y no vuelvan! —les gritaron mientras ellas escapaban por la playa.

Los bichos se juntaron y empezaron a aplaudir y a cantar, pero Ruperto, con las manos en los bolsillos, se fue caminando despacito sin que nadie se diera cuenta.

En realidad tenía algo que hacer.

Unas riquísimas hamburguesas de moscas lo esperaban en el mostrador del Pocho's Bar.

A.3 Ruperto y el Extraterrestre

El sapo Ruperto dormía tranquilamente y se sentía muy feliz de ser el único héroe que podía dormir una siesta de mañana.

De pronto una voz llegó como desde muy lejos

—¡Rupeeeerto!

Abrió los ojos, intentó levantarse y se cayó de la cama.

—Rupeeto! —insistió la voz.

Ruperto logró levantarse del piso y en ese momento se dio cuenta de algo muy importante: que muchos de sus cuentos comenzaban de la misma manera.

—¡Qué falta de originalidad! —protestó el sapo—. ¡Siempre lo mismo!

—No sé por qué lo decías —le contestó el escritor.

—Bueno, yo no soy nada más que un sapo detective, pero ya sería hora de que cambiaras el comienzo de tus cuentos, ¿no? Fijáte, siempre estoy durmiendo y entonces pasa algo y vienen a buscarme... Estoy seguro de que podés escribir algo mejor que eso.

—Bueno...yo...—el escritor estaba confundido, no era común que Ruperto le protestara por algo.

—¡Ja! ¿Lo ves? Ni siquiera sabés qué decir. Por qué no escribís, algo original, algo que sea distinto, no sé, una aventura con extraterrestres o algo así.

El escritor se rió.

—¡Extraterrestres! ¿Y vos querés algo original? Debe haber setecientos cuarenta y cuatro mil quinientos veintidós libros sobre extraterrestres. ¡Y vos querés que yo haga otro!

—¡Un momento! —protestó Ruperto—. No me copies, yo soy el que siempre usa números exagerados.

—Tenés razón, disculpáme, pero me niego a escribir sobre extraterrestres.

El sapo parecía enojado...

—Parecía no, ¡estoy enojado!

El sapo estaba enojado. No quería ser protagonista de una historia común y corriente. Esta vez quería algo bien distinto, algo con mucha acción, suspenso y, y...

—¡Romance! —agregó Ruperto.

—Ya te escribí una de romance.

—Bueno, sí, pero no me quedé con la ratona al final —dijo Ruperto.

El escritor se quedó callado un momento. Quería escribir otro cuento, uno que fuera bueno y entretenido, uno que le pudiera gustar a Martín, un niño de cuatro años que había conocido en una librería.

—¡Está bien! —dijo finalmente— Ganaste. ¿cómo querés que empiece?

Ruperto se sentó en una caja de fósforos y se quedó pensando y pensando. Después siguió así, pensando y pensando.

—¡Inventálo vos, yo soy nada más que el héroe, es el escritor el que tiene que inventar la historia!

Entonces el escritor decidió que lo mejor era empezar con algo simple, algo que llamara la atención desde el primer momento.

Era negro y blanco y grande y estaba tirado ahí en la playa.

No tenía boca, sino algo que parecía un pico. Estaba tirado ahí, muy cerca de la orilla del mar, un mar agitado, con olas de esas que levantan y caen en una explosión de espuma.

Cerca del suelo, el viento frío soplaba y creaba nubecitas de arena que se extendían por la playa como una alfombra de neblina.

Pero a pesar del frío, el viento y la arena, al sapo Ruperto se le había ocurrido ir a dar un paseo.

–¡Qué frío! –decía el sapo tratando de evitar que se le volara el sombrero.

En realidad tenía ganas de irse de vuelta para su cueva y echarse, calentito, en su cama. Pero sabía que tenía que aguantarse. Después de todo él había querido cambiar el comienzo y ahora no podía dar la pata a torcer.

Cerca de allí, aquella cosa negra y blanca seguía tirada. La arena se acumulaba en uno de sus costados y si pasaba mucho tiempo, a lo mejor lo tapaba del todo.

Ruperto seguía caminando. Miraba las olas enormes, sentía el viento y trataba de avanzar.

Muy pronto vio que, más allá, había algo tirado en la arena y entonces ya no tuvo ninguna duda: por fin sucedía algo, algo diferente y original.

–¡Ojalá que parara un poco el viento, si no voy a tardar mucho tiempo en llegar hasta ahí! –pensó Ruperto.

En ese momento el viento paró misteriosamente.

–Gracias– dijo el sapo y comenzó a saltar hasta que llegó al lado de aquella cosa.

Nunca había visto nada igual. Ruperto se arrimó al ser extraño y lo examinó. Un buen detective tenía que ser muy observador.

–Tiene cara como de pájaro, pero no tiene plumas, ni alas –dijo el sapo y se puso muy contento a festejar su gran descubrimiento.

–¡Es un extraterrestre! –dijo–. ¡Al fin una apasionante aventura! Seguro que ahora voy a tener que salvar el planeta.

Por las dudas decidió no arriesgarse demasiado, así que agarró un palito y tocó la cosa en un costado.

–¡Buenos días extraterrestre! –dijo empujando con el palito.

Pero nada sucedió.

–¡Hola, señor marciano!

Y de pronto la cosa abrió los ojos.

Ruperto, el gran héroe batracio, se alejó unos cuantos pasos. Estaba asustado. ¿Y si aquella cosa no era buena? ¿Y si a los extraterrestres les gustaba comer sapos...?...

La criatura giró su cabeza y se quedó mirando a Ruperto.

Claro, seguramente nunca antes había visto un sapo y menos uno que vestía gabardina y sombrero.

–¡Ho-hola! –saludó Ruperto desde lejos–. Mí ser sapo terrícola, aquí gran planeta!

–¿Triglun, ñul iglú? –dijo la criatura tratando de levantarse.

–Sí, amigo, señor extraterrestre, nosotros no hacer daño, somos macanudos.

–¿Glú trangli, pichirú?

–Bueno, puede hacer pichurú allá, atrás de los médanos –señaló Ruperto y empezó a caminar.

La criatura lo seguía. Despacito al comienzo, como si estuviera un poco asustada.

Ruperto pensó que su forma de caminar era bastante cómica, como se se hamacara a un lado y otro.

–¿Tringlun, glú pichirú? –dijo nuevamente la criatura cuando llegaron a la desembocadura donde el arroyo se juntaba con el mar.

–¡Ja! ¡Tranquiluquí extraterrestre! Ya falta poco, mis amigos no lo van a creer –dijo el sapo, que quería llegar al bosque lo antes posible.

Ya se imaginaba lo que todos los bichos dirían. Se convertiría nuevamente en un gran héroe, el primer sapo en hacer contacto con seres de otros planetas.

Al rato la arena se volvió más oscura y doblaron hacia el bosque, al costado de la ciudad de los cangrejos.

–¡Salgan todos! –comenzó a gritar Ruperto–. ¡Vengan a ver lo que traje! –decía una y otra vez hasta que los cangrejos y los sapos saltaron de sus cuevas.

La criatura se había quedado parada y en silencio, viendo aquellos seres pequeños que lo miraban desde abajo.

Dio un paso atrás cuando vio venir un grupo de cangrejos.

–¡Plinchún, plinchún! –dijo con cara de asustado.

–Tranquilo, marciano, estos son mis amigos, son amigos, ¿entendés? Buenos, no hacer daño.

Con gran alboroto, los cangrejos, los sapos, las ranas, los bichos de luz, las hormigas y demás bichos se amontonaron alrededor del visitante.

–¿Qué trajiste, Ruperto?

–¿Qué es eso? –preguntaban asombrados.

Ruperto, todo orgulloso, se trepó a una lata.

Acababa de tener una idea genial.

–¡Queridos amigos, estimadísimo público, una vez más Rupert Productions tiene el agrado de anunciarles un nuevo y maravilloso descubrimiento!

–¡Dale, no te hagas el genio! –protestó Freddy–¿Qué es eso?

–Bueno, paciencia amigos, quiero presentarles a la nueva sensación de la temporada, un descubrimiento único y...

–¡Terminá de una vez que hace frío! –protestaron los sapos, que habían estado muy cómodos en sus cuevas.

–¿Ñul, pringui, iglú? –dijo la cosa y todos se asombraron.

–¿Qué dijo?

–¡Ejem! Bueno, dijo que está muy feliz de estar acá y que agradece mucho la oportunidad de ser el primer extraterrestre que visita el arroyo.

–¿Qué dijiste? ¿Dijiste extraterrestre? –preguntaron los bichos.

–¡Sí, estimado público, con ustedes el único, el auténtico extra...teeeeeestree! –exclamó muy contento Rupert, que ya estaba pensando en cobrar una entrada de tres moscas por acercarse a la criatura.

Pero su anuncio no tuvo el resultado esperado.

Gritando de terror, los bichos huyeron a toda velocidad.

–¡Un marciano! ¡Socorro! ¡Nos invaden! –gritaban en medio de la confusión.

La criatura, con los ojos tristes, observaba todo aquel gran lío y parecía muy confundida.

–¡Plinchún! –dijo el marciano sacudiendo sus brazos cortos, planos como aletas.

¡Adiós negocio! Rupert no sabía que hacer para que sus amigos no le tuvieran miedo al marciano.

–Bueno, marci, parece que no tuvimos éxito.

La criatura se señaló la panza.

–Ñul, ñul –dijo.

–¡Claro, debés tener hambre! –dijo Rupert y se puso a pensar.

–¿Qué comerían los extraterrestres? ¿Moscas? ¿Plantas? ¿Churrasco? No lo sabía.

Pero pronto pudo averiguarlo. La criatura se dio vuelta y caminó cómicamente hasta la orilla del arroyo. Después se zambulló en el agua fría.

Al rato volvió con un pescado en la boca.

Los bichos habían vuelto a salir de sus cuevas y ahora estaban amontonados sobre la playita, observando asombrados cómo aquel ser regresaba a la costa y se comía el pescado casi de un solo trago.

–¡Ñul! –dijo la criatura y sonrió.

–¿Ven que es bueno? –les decía Rupert a todos.

–¡El pescado no debe pensar lo mismo! –protestó un sapo pequeño.

–Y bueno, los extraterrestres son diferentes, nosotros comemos insectos y ellos comen pescado, pero esta noche en la gran función que voy a organizar, todos van a poder hablar con él por el único precio de tres moscas cada uno.

–¡Para qué vamos a pagar, si ahora lo vemos gratis! –dijo una rana vieja.

Ese era un buen punto y Rupert estaba a punto de contestar cuando algo sucedió.

–¡Miren! –dijo Freddy, señalando al cielo con una de sus pinzas.

–¡Adiós negocio! –pensó Rupert imaginando que las naves extraterrestres venían a rescatar a su amigo.

Pero cuando miró hacia arriba no vio una nave, sino una gaviota bastante grande que se acercaba rápidamente.

Todos sabían que las gaviotas no comen sapos, ni cangrejos, así que se quedaron tranquilos.

El extraterrestre pareció ponerse contento.

–¡Trígli, trígli! –decía y movía sus aletas como si quisiera volar.

La gaviota aterrizó en la playa, justo al lado del marciano.

–¡Al fin te encuentro! –le dijo a la criatura.

–¡Trígli!

Rupert no entendía. ¿Cómo era posible que la gaviota conociera al extraterrestre? Tenía que averiguarlo.

–¡Hola, gaviota! –dijo acercándose.

–¡Ah, sos vos, Rupert... Espero que hoy no empieces a cantarme esos versos de la otra vez.

–No, quédate tranquila –dijo el sapo acordándose que una vez se había pasado la tarde burlándose de las gaviotas, inventando versitos que empezaban con “en el medio de la mar”...

–Bueno, vamos –le dijo la gaviota al extraterrestre–, la corriente no te va a esperar todo el día.

–Ñil, ñil! –dijo el extraterrestre.

Pero Rupert tenía que averiguar qué estaba sucediendo.

Entonces usó el truco que siempre usan los detectives cuando quieren averiguar algo: preguntar.

–¡Pará, pará gaviota, ¿cuál es el apuro? ¿A dónde van? ¿Cómo es que se conocen?

–**Es que tengo que ayudarlo a volver a su casa –contestó la gaviota–. Lo conocí ayer, en el mar, cuando intentaba nadar contra la corriente y se había perdido.**

–¿Ah sí? –Ruperto parecía desconfiado–. **¿Y desde cuándo las gaviotas conocen a los extraterrestres, eh?**

La gaviota se quedó mirando a Ruperto y después empezó a reírse a carcajadas.

–¡Extraterrestre! –decía cada tanto y seguía riéndose.

El extraterrestre también se reía y para peor ahora todos los bichos se habían contagiado de aquella risa fuerte de la gaviota.

–¡No le veo la gracia! –dijo Ruperto ofendido.

–Bueno, dijo la gaviota–, nos tenemos que ir, mi amigo tiene mucho que nadar para volver al Polo Sur.

–¿Nadar? ¿Polo? ¿Pero qué clase de extraterrestre es éste? –Ruperto estaba lleno de preguntas difíciles.

La gaviota parecía estar perdiendo la paciencia.

–¡No, Ruperto, mirá que sos tonto!, no es ningún extraterrestre, esto es un pingüino que trajo la corriente.

Las risas y las burlas de los bichos aumentaron.

La gaviota levantó vuelo y el extra... este... el pingüino volvió a meterse en el agua, pero antes de alejarse sacudió una aleta saludando a Ruperto.

–**¡Chau! ¡Saludos a Gatúbela! –gritó decepcionado el sapo desde la orilla.**

Después Ruperto regresó a su cueva y decidió acostarse a dormir la siesta. Aunque al rato, acostado en su cama, seguía con los ojos abiertos.

–¡Esto me pasa por confiar en los escritores! –pensó.

A.4 Ruperto y la Caja Misteriosa

“Ruperto era un sapo aventurero y soñador, pero nunca, ni una sola vez, había salido lejos del charco sin permiso. **Ahora, desde que aquellos hombres habían llegado y desde que todas las casas tenían luz, la imaginación de Ruperto y sus ganas de conocer cosas nuevas habían aumentado.**

Como buen sapo, Ruperto conocía la luz tibia del sol y también la luz blanca y tranquila de la luna, pero aquella luz distinta que veía en las casas le llamaba mucho la atención.

–¡Luz de noche!, ¡qué cosa más rara! –había exclamado el sapo Ruperto al ver por la primera vez esas bolitas de vidrio llamadas lamparitas. Y era por culpa de esa luz que ahora, por primera vez, había decidido salir del charco.

Miró a los costados. Su padre, un sapo enorme, roncaba panza arriba recostado a unas plantas. Su madre, acurrucada al costado, también tenía los ojos cerrados.

El sapo empezó a saltar. La primera casa con luz quedaba lejísimos, como a media cuadra, por lo que Ruperto, al ratito de haber saltado, tuvo que detenerse para descansar.

Cuando por fin llegó a la casa, se quedó loco de contento. ¡Por fin había descubierto para qué los hombres ponían luz de noche! La luz servía para atraer toda clase de insectos. Ruperto pensaba que los hombres eran seres muy vivos y que seguro se pasaban toda la noche comiendo mosquitos, mosquitas y otros bichos que venían de todas las partes a ver la luz.

–Mmmmm –se relamió el sapo Ruperto al ver que además de mosquitos, polillas y otros insectos, alrededor de la luz volaban también unos gorditos y riquísimos cascarudos. No había cosa que le gustara más a Ruperto que atrapar un buen cascarudo para la cena. Cada vez estaba más contento. En ese lugar que los hombres llamaban “porche” había como seis, no, ocho, no ... uno, dos, doce, sí, doce gorditos y deliciosos cascarudos y también uno, dos... Bueno, un montón de otros insectos que se aburría de contar.

Pegó unos saltos hop-hop y se quedó quieto contra la pared. La lamparita estaba justo encima y en cualquier momento ¡zap! podría estirar su lengua y empezar a cenar.

Lo que le extrañaba era que no hubiera allí ningún hombre para comer todos esos bichos. Pensó que seguro los hombres ya habrían cazado unos cuantos y estarían dentro de la casa cenando.

–¡Qué vivos! Si nosotros tuviéramos una luz así en el charco, también tendríamos una pila de comida –rio.

Como Ruperto, además de ser un sapo que siempre tenía hambre, era muy curioso, descubrió que la puerta de la casa estaba un poco abierta. Nunca había entrado en una casa y decidió investigar. Pego unos cuantos saltos hop-hop-hop y entró.

Era un lugar muy grande y cuadrado lleno de muebles. Ruperto vio que había tres personas allí: un hombre, una mujer y un hombre chiquito, de esos llamados niños.

Cuando el hombre habló, Ruperto se pegó flor de susto y corrió a esconderse debajo de un sillón largo. El lugar era tan grande que Ruperto pensó que podía ser un gimnasio para sapos. **Asomó la trompa escondiéndose detrás de una de las patas del sillón y vio que las tres personas estaban muy entretenidas mirando una caja cuadrada que hablaba.**

Sin prestar atención a la caja Ruperto pasó por debajo de unas sillas y llegó a otra puerta. Pegó unos saltos y entró.

El cuarto era más chico que el otro. Tenía las paredes blancas y vio que había también otras cosas raras igualmente blancas. El sapo Ruperto pensó que era un lugar muy misterioso y que los seres humanos eran muy extraños porque, en lugar de salir a comer bichos, estaban sentados mirando una caja que hablaba y, además, hasta ese momento no había visto ningún charco.

—¿Cómo harán cuando tienen ganas de nadar? —se preguntó el sapo.

De pronto escuchó que el hombre decía algo.

—Andá a lavarte las manos que las tenés muy sucias —dijo el hombre al niño.

El sapo Ruperto escuchó pasos y se asustó. Miró para los costados y vio un par de zapatos negros y grandes. Salto y se escondió dentro de uno de ellos. Cuando el niño entró y prendió la luz, Ruperto estaba meta hacer fuerza para no estornudar porque adentro del zapato había mucho olor a pata de rana. El sapo miró por un agujero de los cordones y vio que el niño se lavaba las manos y después salía.

Como el niño había dejado la luz prendida el sapo pudo por fin ver bien aquel lugar extraño. Vio que además de las paredes blancas había una cortina celeste y otras dos cosas blancas. Una era la que había usado el niño para lavarse las manos y la otra era más bajita y redonda.

—¿Qué será eso? —se preguntó Ruperto acercándose despacito. Se quedó quieto y escuchó: había un ruido como de agua. **Entonces tomó impulso, corrió y, hoop, pego un salto hasta quedar justo en el borde de la cosa blanca más baja.**

—¡Lo sabía, lo sabía! —exclamó Ruperto muy contento mirando hacia adentro del watercló—, los hombres también tienen un charco. Pero enseguida puso cara de sapo pensativo. Para charco aquello era medio chico, un hombre no podía nadar ahí.

—¿Para qué les servirá un charco tan pequeño? —se preguntó el sapo.

Vio que atrás de la cosa había una caja cuadrada, también blanca, que tenía una palanquita en un costado. Ruperto saltó y cayó encima de la palanca y ¡fluoooshhhhhh! el charco de abajo se llenó de olas y remolinos igual que el arroyo en los días de tormenta.

Ruperto resolvió volver al piso. Ese charco, además de chico, era medio loco.

Volvió a escuchar pasos y voces. El hombre había dicho que se iba a bañar y Ruperto, escondido otra vez en el zapato, empezó a reírse bajito creyendo que iba a bañarse en el charco de las olas y los remolinos.

—¡Qué bobo, no va a caber! —pensaba el sapo.

Pero el hombre entró, siguió de largo, corrió la cortina celeste y abrió una canilla plateada que había en la pared. De pronto una lluvia muy finita empezó a caer y caer.

Ruperto estaba maravillado. No podía creer que los hombres fueran magos y pudieran hacer llover adentro de una casa.

—En el charco no me lo van a creer cuando los cuente —pensó el sapo Ruperto.

El hombre salió a buscar una toalla y entonces el sapo saltó fuera del zapato y quiso ver mejor aquella lluvia tan linda. Parecía una lluvia mágica con sus hilos de agua finitos como agujas. Era una lluvia tan suave que Ruperto no pudo resistir la tentación de darse un bañito, así que saltó hasta ponerse abajo de los chorros.

—¡Ayyyyyyyy! —gritó al descubrir que el agua estaba muy caliente. Se enojó muchísimo con los hombres; tener un charco que no sirve para nadar, no comer bichos y encima tener una lluvia caliente, era como para hacer enojar a cualquier sapo decente.

Todo mojado el sapo Ruperto regresó a la otra habitación y llegó a salir del baño justo antes que el hombre volviera a entrar y cerrar la puerta. Ruperto volvió a esconderse debajo del sillón.

Asomó la trompa y observó que la mujer y el niño seguían mirando la caja que hablaba. Antes, por apurado, Ruperto no le había prestado mucha atención, pero ahora había descubierto algo terrible: ¡la caja que hablaba tenía gente adentro!

—¡Esto es demasiado! —se dijo Ruperto abriendo los ojos así de grandes—. ¿Cómo harán para meter a la gente dentro de una caja tan chica?

Eso sí que tenía que averiguarlo, así que decidió acercarse un poco más a la caja por la parte de atrás.

De pronto tuvo que volver a esconderse porque la caja empezó a hacer unos ruidos muy fuertes y raros:

¡¡TARAAM, TARAAM!!; ¡¡COMPRE PASTELES DE ACÁ! ¡¡CHIM PUM!; ¡¡TOOOOOME COM LA BOOOOCA!

Ruperto estaba asustadísimo pero miró a la mujer y al niño que parecían muy tranquilos y pensó que, a lo mejor, la caja no era tan peligrosa después de todo.

Salió otra vez y empezó a arrastrarse despacito hasta quedar atrás de la caja. Tomó carrera para saltar y subirse a ella pero otra vez se quedó casi muerto de miedo porque la caja le había gritado: “¡QUEDATE QUIETO, MALDITO INSECTO!”.

–Me descubrió –pensó Ruperto paralizado por el miedo. Pero al rato nomás se empezó a enojar; él no era ningún insecto, era un sapo y los sapos son batracios.

–¡Caja ignorante! –chilló Ruperto.

–¡Estás rodeado, sal con las manos en alto! –dijo la caja.

Ruperto no sabía qué hacer, pero miró alrededor y vio que no había nadie rodeándole y además recordó que los sapos no tienen manos. Si la caja hubiera dicho “sal con las patas en alto” entonces le hubiera hecho caso, pero ahora el sapo se sentía muy valiente porque había descubierto que la caja era muy ignorante.

–Sapos con manos, ¡qué cosa más ridícula! –exclamó.

Decidió que no le iba a hacer más caso así que volvió a tomar carrera y ¡hooop! quedó agarrado justo de la parte de atrás de la caja, en el lugar en el que había un agujero pequeño. Ruperto miró para adentro para ver dónde estaba toda esa gente y quedó sorprendido: adentro de la caja no había nadie. Lo único que veía eran cables y lucecitas.

–¡La gente desapareció! ¡Qué cosas más raras ocurren aquí! –dijo.

Pero la caja parecía que se había vuelto loca del todo. De pronto había empezado a hacer unos ruidos extraños como RRRRRRRRRR ¡quieto ahí! ¡PJJJJJJJJJ; ¡PJJJJJJJJJ; ¡te atrapé, maldito; ¡Toma esto! ¡Auuuuuch; Después, más fuerte incluso, la caja empezó a hacer música: ¡CHACHAAAN! ¡Esto ha sido un programa presentado por COOLALOOOCA!

Ruperto decidió que lo mejor era irse de allí lo antes posible. Capaz que si se quedaba la caja seguía gritando. Así que sin preocuparse de que lo vieran, pegó un salto en el aire.

–¡Mamá, mirá un sapo! –gritó el niño.

–¿Dónde? –preguntó la mamá.

–¡Ahí, ahí! Pegó un salto desde atrás del televisor y salió por la puerta –dijo el niño.

– Bueno, andá y cerrá la puerta –dijo la mamá.

El sapo Ruperto ya estaba afuera. Miró la lamparita que seguía rodeada de ricos insectos revoloteando por todas partes pero decidió irse y volver a su querido charco.

Cuando por fin llegó al charco vio que su padre seguía roncando. Ruperto estaba tan cansado que apenas se acomodó contra una planta, cerró sus ojos y se puso a soñar que los sapos tenían un charco con luz propia, que con sólo mover una canilla podían hacer llover todos los días y que, por suerte, nunca tendrían una caja como aquella” (BEROCAY, 2011, p. 23-36).

A.5 El Primer Sapo Espacial

“Desde que juntos habían rescatado a la tonina, Víctor y el sapo Ruperto se habían hecho muy amigos. Todas las tardes, cuando Víctor volvía de la playa, agarraba una caña de pescar y se iba a la orilla del arroyo. Casi nunca pescaba, pero aprovechaba el tiempo para conversar con el sapo, que siempre lo esperaba tomando sol panza arriba entre las plantas de la playa chica.

Una tarde de diciembre el sapo Ruperto, como siempre muy curioso, empezó a preguntarle a Víctor acerca del espacio.

Víctor, quien era un niño muy paciente, le explicaba entonces las cosas que había aprendido en la escuela.

–¿Viste de noche? Bueno, cuando mirás el cielo y ves las estrellas y la luna, ese lugar es el espacio.

–¿Queda lejos? –preguntó el sapo.

–Bastante –contestó Víctor–, pero los hombres a los que llaman astronautas ya estuvieron en el espacio y hasta bajaron en la luna y todo.

–¡Mentira! –dijo el sapo Ruperto.

–Verdad –aseguró Víctor.

–¿En la luna? Eso sí que es increíble. Todo el mundo sabe que la luna es de queso verde y además, cuando de noche miro la luna nunca veo a esos astro... astroplantas –dijo el sapo.

–Se llaman astronautas, no astroplantas y no los ves porque la luna queda muy lejos.

–Pero si los hombres no tienen alas, ¿en qué vuelan al espacio?

–En cohetes –contestó Víctor; y después le explicó a Ruperto un montón de cosas: cómo eran los cohetes, cómo los lanzaban desde la tierra y hacían un ruido tremendo cuando su cola de fuego volaba hacia las alturas...

El sapo Ruperto lo escuchaba y cerraba los ojos. Se imaginaba que tenía un cohete y que salía disparado hasta aterrizar en la luna.

–Además de la luna, que es un satélite, también hay otros planetas, explicaba Víctor.

El sapo pensaba ahora en esos lugares raros llamados OTROSPLANETAS y se imaginaba saltando con un cohete de estrella en estrella.

Víctor dijo que se le hacía tarde porque tenía que ayudar a su mamá.

–Lo que pasa es que mañana es nochebuena –explicó.

El sapo Ruperto nunca había oído hablar de nochebuena y como era tan curioso enseguida preguntó qué cosa era, para qué servía y por qué se hacía, todo de corrido casi sin parar ni para respirar.

Víctor le explicó y también le conto que cuando llegaba la medianoche, salía con su padre a la calle y tiraba cohetes y cañitas voladoras.

–¿Cohetes como los de los astronautas? –preguntó el sapo.

–No, cohetes que explotan. Los que son parecidos a los cohetes de los astronautas son las cañitas voladoras; este año mi papá me compró cuatro porque dice que son muy caras.

Finalmente, Víctor se fue y el sapo Ruperto se quedó en la playa chica. Seguía imaginando que era un astroplanta, perdón, un astronauta. Más tarde decidió volver al charco y contarle a sus amigos todo lo que había aprendido.

Pero cuando andaba saltando por el camino encontró algo, una revista, que le llamó mucho la atención. Era justo una revista con dibujos de astronautas, de cohetes y también de una cápsula espacial.

Ruperto se quedó un rato mirando y pensando y después, cuando llegó al charco, llamó a sus amigos y con voz muy seria les dijo: “Amigos, quiero anunciarles que mañana me voy a convertir en el primer sapo espacial de todo el mundo!”.

Los sapos se mataron de la risa. “¡Sapo espacial! ¡Este Ruperto está cada día más loco!”, dijeron.

Pero el sapo Ruperto no les hizo caso y se fue a recorrer los bordes de las calles de pedregullo, el bosque, y también a desparramar cosas de los tachos de basura de los hombres.

Esa noche, cuando todos dormían, Ruperto regresó y se puso a trabajar. ¡Pam, pam, pam! Hacía tanto ruido que no dejaba dormir a nadie.

–¿Qué estás haciendo? –preguntaron los sapos enojados por el barullo.

–Estoy haciendo una nave espacial –contestó Ruperto.

Todos los sapos volvieron a reírse y decidieron dejarlo solo. “¡Un sapo espacial! ¡Sin dudas Ruperto está cada día más loco!”, dijeron.

Pero cuando amaneció, los sapos abrieron la boca como si fueran a comer moscas. No, no era que iban a comer, sino que abrían las bocas así de puro asombrados que estaban. Allí, al costado del charco, había una cosa rarísima que Ruperto había armado.

Era una lata de arvejas con la tapa un poco abierta. Adentro, con una caja de fósforos vacía y un pedazo de esponja vieja, Ruperto había fabricado un asiento. Con dos clavos ferrugientos había hecho palancas y también **con una chapita de cocacola y una gomita se había hecho un casco.**

Cuando el sapo Ruperto, con el casco puesto, se asomó por la tapa de la lata, todos los sapos empezaron a murmurar. Sapo con casco nunca habían visto y menos que menos sapo con cápsula espacial. Ruperto puso cara de sapo importante y saltó desde su lata-cápsula o capsulata y se paró delante de los demás.

–¿Y? ¿Qué me dicen ahora, eh? –preguntó.

–Pero esa cosa, ¿de veras vuela? –preguntaron todos al mismo tiempo.

–¡Claro que no! Ustedes no saben nada –contestó Ruperto con voz de sapo agrandado–, todavía me falta conseguir una cañita voladora.

Más tarde, cuando Víctor salió de su casa a hacer los mandados, se encontró con Ruperto. El sapo hacía mucho rato que lo esperaba.

–¿Qué hacés por acá? –preguntó Víctor.

–Vine a decirte que mañana, cuando sea nochebuena, voy a convertirme en el primer sapo espacial de todo el mundo.

Víctor se puso muy serio. En la escuela, la maestra les había contado que el hombre había mandado al espacio perros y también monos, pero sapos, eso sí que era algo nuevo.

La idea le gustó mucho, pero todavía no sabía cómo Ruperto iba a lograr llegar al espacio, así que le preguntó.

–Bueno, lo único que necesito es que me des una cañita voladora –explicó el sapo.

Víctor entró a la casa y salió enseguida. Le entregó la cañita voladora, pero primero le hizo prometer a Ruperto que no habría nada solo.

–Yo voy a ser tu ayudante, así que tenés que esperar a que vaya al charco mañana –le pidió Víctor y Ruperto estuvo de acuerdo; pensaba que los demás sapos se iban a quedar locos de admiración al ver que él tenía un niño como ayudante.

Al otro día, Víctor estaba muy preocupado. Sabía que las cañitas voladoras cuando llegan a lo alto, ¡PUM!, explotan y eso era muy peligroso para Ruperto. Pero entonces se acordó de que si le cortaba la punta, la cañita volaría pero después no haría explosión. De todos modos, cuando se quedara sin pólvora allá en el aire, el sapo se vendría abajo como una piedra.

Víctor consiguió entonces una bolsa de nailon grande y la recorto. Después le puso hilos todo alrededor y listo: ahora tenía un paracaídas.

Cuando llegó la tardecita Víctor pidió permiso y se fue para el arroyo. Cuando llegó al charco se encontró con que había un gran alboroto y que, como de costumbre, el sapo Ruperto estaba en el medio del lío.

Rodeado por los demás sapos, los cangrejos y los bichos de luz, Ruperto hacía un discurso y explicaba a todos que en un rato nada más sería lanzado al espacio para irse a OTROPLANETA.

Víctor se agachó para revisar la cápsula y casi se pone a reír. El sapo Ruperto había atado la cañita voladora a la lata de arvejas y también había puesto la cañita dentro de una botella vacía para usarla como plataforma de lanzamiento.

Víctor cortó la punta de la cañita para que no explotara y le ató el paracaídas de nailon que había hecho.

–¡Compañeros sapos y demás bichos del arroyo, no me extrañen! –saludó Ruperto cuando Víctor lo agarró para meterlo en la cápsula.

–¡Se va a hacer pomada! –decían los sapos.

–Si los sapos hubieran nacido para volar, tendrían alas y no patas – chillaba una rana vieja.

Adentro de la cápsula Ruperto se acomodó el casco de chapita y gritó: “¡Listo, ayudante, vamos!”.

Víctor cerró la tapa de la lata, sacó una caja de fósforos y le pidió a los demás sapos que se alejaran un poco.

Todos los bichos exclamaron oooooohhhhh y caminaron para atrás como los cangrejos.

–¿Estás pronto? –preguntó Víctor.

–Sí, ¡dale! –respondió Ruperto.

Víctor encendió la cañita voladora. La mecha empezó a hacer ssss, ssss y de pronto ¡FUUUUUM!, el cohete levantó vuelo, pasó cerca de las copas de los árboles y siguió subiendo más y más y más, hasta perderse en el cielo.

–¡Es imposible! –gritó un sapo– ¡es imposible!

–¡Se va a hacer pomada! –dijeron los cangrejos.

–¡Puré, puré de sapo, eso se va a hacer! –dijo la rana vieja.

Muy nerviosos todos miraban hacia arriba. Veían que un punto de luz seguía y seguía subiendo. Era igual que si ahora hubiese otra estrella en el cielo.

.....

Encerrado en la cápsula, el sapo Ruperto cantaba muy contento, pero de pronto se quedó mudo: la cañita voladora se había apagado.

Allá abajo, en el charco, los sapos volvieron a exclamar oooooooooohhhhhhhhhhh y empezaron a saltar y moverse para todos lados.

–¡Desapareció, desapareció! –gritaban preocupados.

Víctor les explicó que la cañita voladora se había apagado y todos se quedaron tranquilos.

Mientras tanto, en la cápsula, el sapo Ruperto escuchó que se abría el paracaídas y sintió que la cápsula espacial comenzaba a bajar lenta, muy lentamente.

–¡Ja! Seguro que estoy bajando en la luna –pensó el sapo Ruperto–. Capaz que hasta me encuentro con los astronautas. ¡Ni susto que se van a dar cuando vean un sapo en la luna! O a lo mejor estoy llegando a OTROPLANETA y capaz que hasta hay marcianos y todo.

Pero Ruperto no pudo seguir soñando por mucho tiempo.

–¡CLOONCH!

La cápsula de lata chocó contra el suelo. Ruperto se tuvo que agarrar bien fuerte del asiento de esponja. Finalmente todo se quedó quieto: había aterrizado.

Abrió la tapa y se asomó. OTROPLANETA era un lugar muy oscuro y Ruperto, que era un sapo muy precavido, sabía que tenía que andar con mucho cuidado: los marcianos podían andar por cualquier parte.

–Menos mal que traje una espada –pensó el sapo tomando un fósforo de madera al que le había hecho punta afilándolo contra una piedra. Si llega a venir un marciano, saco mi espada y ¡zácate! le pincho la nariz.

El sapo terminó de salir de la cápsula y empezó a caminar en la oscuridad. Se llevó una piedra por delante y, creyendo que se trataba de un ataque marciano, empezó a chillar como loco: “¡Atrás, marcianos, acá está Ruperto, el sapo espacial!”.

Pero nadie le contestó.

Ruperto miró al cielo. Había miles de estrellas y también una luna igualita a la que se veía en el arroyo, allá en la tierra. Pensó en sus amigos y se puso triste. Tal vez nunca volviera a la tierra pero sabía que tenía que ser muy valiente.

–¡Soy un sapo espacial y tengo que ser muy valiente! –se dijo para darse ánimo.

Pero de pronto escuchó algo que los dejó congelado de miedo. En medio de la oscuridad alguien más había hablado.

–¿Así que sos un sapo especial, eh?

La voz gruesa venía desde muy cerca. Ruperto levantó su espada de fósforo y se aprontó para su primera batalla contra los marcianos.

–¿Quién anda ahí? –preguntó el sapo.

Un bicho negro con muchas patas, se le acercó entonces.

–¡Ja! ¡Qué feos son los marcianos! –rió Ruperto– se parecen muchísimo a las arañas.

–¡Soy una araña! –protestó el bicho muy ofendido.

Ruperto pensó que los marcianos eran bastante mentirosos. Todo el mundo sabe que en OTROPLANETA no puede haber arañas.

En el charco, a orillas del Arroyo, los sapos seguían muy preocupados. Víctor había tenido que irse a su casa y todavía no se tenían noticias de Ruperto.

–Seguro que se hizo pomada –se lamentaban los sapos.

Pero mientras tanto, el sapo Ruperto seguía investigando OTROPLANETA. Ahora había dejado atrás al marciano que parecía una araña y se había encontrado con un montón de marcianitos que parecían hormigas.

–¡Alto ahí! –les gritó Ruperto levantando su espada de fósforo.

–¿Qué querés? –preguntaron los marcianitos parecidos a las hormigas.

–Quiero hablar con el jefe de los marcianos –explicó el sapo Ruperto–; díganle que acá está el primer sapo espacial y que vine a conquistar OTROPLANETA.

Los marcianitos que parecían hormigas se rieron. Se fueron por un caminito y al rato regresaron con un marciano enorme y feo, igualito a una lagartija.

La lagartija miraba al sapo Ruperto con mucha curiosidad.

–¿De dónde vienes? –preguntó con voz gruesa.

–¿Así que usted es el jefe de los marcianos, eh? Es igualito a una lagartija, nadie me lo va a creer.

La lagartija pareció enojarse.

–Pregunté que de dónde vienes –insistió.

–Bueno, vengo de un charco que queda al costado de un arroyo que queda en un balneario que queda en un departamento que queda en un país que queda en un continente que queda en un planeta llamado... llamado, no me acuerdo.

La lagartija seguía muy seria.

–¿Y dónde queda ese planeta llamado NOMEACUERDO? –preguntó.

–¡Uf! Queda lejísimo, fíjese que tuve que venir en una cápsula espacial.

Los marcianitos que parecían hormigas y el marciano grande que parecía una lagartija largaron una carcajada. ¡Sapo con cápsula espacial, eso sí que era un disparate!

Mientras Ruperto seguía discutiendo, los sapos que habían quedado en el charco resolvieron que había que hacer algo. Por esa razón se habían reunido con los cangrejos y los bichos de luz y al rato nomás, en grupos de cinco o seis, todos andaban de aquí para allá por el arroyo buscando al sapo perdido en el espacio.

El marciano que parecía una lagartija ya se estaba cansando de hablar con Ruperto. Más que nada porque el sapo seguía insistiendo en que él había descubierto OTROPLANETA.

–¡Acá mando yo! –decía la lagartija.

Pero muy pronto la discusión tuvo que terminar. El cielo de OTROPLANETA se había llenado de lucecitas que se movían por todas partes.

El sapo pensó que esos marcianos que volaban se parecían muchísimo a los bichitos de luz y cuando uno de los bichos se le acercó, Ruperto abrió los ojos así de grandes.

–¡Já! Este marciano es igualito a un amigo mío –comentó.

La lagartija y las hormigas no entendían lo que estaba ocurriendo.

–¡Es igualito, les digo; nunca creí que en OTROPLANETA los bichos se parecieran tanto a los de mi arroyo! –explicaba el sapo.

El marciano que parecía un bicho de luz se terminó de acercar.

–Bueno Ruperto, ¡ya está bien!

–¡Habla igualito al bicho Juancho! –exclamó el sapo Ruperto creyendo que los marcianos eran muy habilidosos para disfrazarse.

–¡Mirá que sos bobo, Ruperto! ¡Soy el bicho Juancho! ¿No te das cuenta?

–¿Cómo vas a ser el bicho Juancho si yo viajé al espacio? –preguntó el sapo.

–Lo que pasa es que no estamos en el espacio, estamos en la otra orilla del arroyo, en una parte un poco lejos de donde vivimos –explicó el bicho Juancho.

Ruperto no lo podía creer.

–¿Así que no estoy en OTROPLANETA? –preguntó.

–No –contestaron todos.

–¿Y ustedes no son marcianos?

–No.

Ruperto se sacó el casco de chapita y lo tiró al suelo, también tiró el fósforo-espada y en silencio empezó a caminar. **El bicho Juancho le señaló para qué lado quedaba la orilla y también lo acompañó volando, mientras Ruperto nadaba para cruzar el arroyo.**

–Soy un sapo que no sirve para nada –se lamentaba Ruperto–, ni siquiera llegué a la luna.

Ruperto seguía muy triste y cuando llegó por fin al charco, encontró todo en silencio y oscuro.

–¡Soy un sapo fracasado! Volvió a lamentarse.

Pero de pronto todas las plantas que rodeaban el charco se iluminaron con cientos de bichitos de luz. Los sapos y los cangrejos que se habían escondido entre las plantas y las piedras, salieron de sus lugares y rodearon a Ruperto gritando y riendo. Muchos lo abrazaban emocionados. Otros le golpeaban en la espalda. Hasta la rana vieja le dio un beso. Después lo levantaron en andas y lo pasearon por toda la orilla del charco.

–¡Dale, campeón, dale, campeón! –cantaban todos...

Ruperto. –¡Esperen, esperen! ¡No tenemos nada que festejar, nunca pude llegar a OTROPLANETA! –protestaba

–¡Dale, campeón, dale, campeón! –seguían cantando los sapos, los cangrejos y los bichitos de luz.

Cuando lo pusieron en el suelo otra vez, el bicho Juancho se les acercó.

–No entiendo porqué están tan contentos, si al final no llegué al espacio –le dijo Ruperto.

El bicho Juancho se empezó a reír y a reír y después le dijo:

–¡Mirá que sos bobo, Ruperto! ¿Alguna vez escuchaste de un sapo que anduviera en un cohete y pudiera volar hasta la otra orilla del arroyo, eh?

–La verdad que no –contestó Ruperto.

–¿Todavía no te das cuenta?

–No, no entiendo porqué festejan.

–Claro, es muy fácil, vos querías ser el primer sapo espacial y eso no lo lograste, pero sí te convertiste en el primer sapo aéreo. ¿Te parece poco?

–**¡El primer sapo aéreo! –exclamó Ruperto poniéndose contento–, ¡claro, eso sí que nunca se hizo antes!**

Ahora sí estaba feliz. Después de todo ser el primer sapo aéreo no era cosa de despreciar.

–¡Soy un crack! –exclamó Ruperto y corrió para ponerse a cantar con los demás: “Dale, campeón, dale, campeón!”.

Nochebuenas en el arroyo seguro que vendrían muchas más, pensaba Ruperto. Pero otra noche como esa, con los sapos cantando y bailando hasta la madrugada y los cangrejos corriendo carreras de costado, seguro que nunca se viviría otra igual. Al menos no para el primer sapo aéreo de todo el mundo”. (BEROCAY, 2011, p.55-76)

A.6 El gran Pescado Azul

Azul.

Era grande y azul. Algo así como un pez que subía y bajaba, subía y bajaba entre las olas verdes y llenas de espuma que se levantaban cerca de la costa. Y tenía aletas, filosas como cuchillos, que cortaban la superficie rápidamente y dejaban atrás una estela finita y blanca.

Era azul y grande, con un color de acero que brillaba bajo la luz del sol cuando asomaba el lomo y soltaba un chorro de vapor, fush, fuuushhh, que parecía una fuente.

–Muy grande para ser un pescado –dijo el sapo Ruperto saltando desde un médano. Los demás bichos del arroyo, que habían llegado temprano a la desembocadura, no estaban de acuerdo:

–**Tiene cola de pescado –decía un cangrejo viejo rascándose la nariz con una de sus pinzas.**

–**Sí, y tiene forma de pescado, aletas y todo eso –decían los bichos de luz sacudiendo sus colas, apagadas porque era de día.**

–**¡Y tiene un terrible olor a pescado! –gritaron todos cuando el viento llegó desde el mar.**

Pero Ruperto pensaba y pensaba. Nunca había visto un pez tan grande. Sólo con mover una aleta levantaba olas que enseguida llegaban a la costa.

La cosa seguía allí, flotando en el agua como si estuviese muy cansada. De pronto se hundía y dejaba un pozo en las olas. Los bichos, que miraban todo desde la costa, abrían entonces sus bocas y decían ¡ohhhhhh! Y ¡ahhhhhh!, maravillados por la fuerza del pez gigante.

Enseguida, un poco más lejos, un poquito más cerca, la cosa aparecía. Subía de golpe, como un globo azul y ¡blop!, más olas, más remolinos, más discusiones y, claro, más olor a pescado.

–¡Les digo que no es! –insistía el sapo.

–Ja, ja, ja, no te hagas el sapo sabihondo –se burlaban los bichos.

Cuando llegó la noche, todos decidieron volver a sus lugares. Los bichos de luz encendieron las colas y se desparrramaron como estrellas perdidas. Los cangrejos, torpes como autitos chocadores, terminaron por regresar al cangrejal y, como siempre, se equivocaron de cueva.

Pero Ruperto que además de sapo era bastante porfiado, se había quedado solo en la costa, pensando y pensando. Miraba las estrellas y pensaba. Miraba la luna y pensaba. Miraba el mar y pensaba. Porque Ruperto, además de porfiado, era un sapo pensativo.

Estaba seguro: aquello tenía cola de pescado, ojos de pescado, cuerpo de pescado y, **como no usaba antisudoral, tenía un imbancable olor a pescado;** pero él seguía creyendo que había un error en alguna parte: ¿sería por algún nuevo alimento para peces?

Así, mientras los demás bichos roncaban tranquilamente, Ruperto decidió averiguar la verdad.

El mar estaba muy calmo ahora, ya no había casi olas y, ahí cerquita de la costa, la cosa azul soplabla y echaba vapor por el lomo y soltaba un sonido finito, iiiiii, iiiiii, iiiiii, como si se estuviera quejando.

El sapo encontró un pedazo de *espumaplast* y dos cucharas de helado y se fabricó un bote. Lo metió al agua y comenzó a remar y remar y remar hasta que llegó a la otra orilla de un charco. Como era bastante porfiado y pensativo, enseguida se dio cuenta de que no había entrado al mar, sino a un charquito de esos que se forman en la playa, así que empujó el bote otra vez y, ahora sí, entró en el mar.

–¡Iiiii,iiii!

El sonido agudo le llegaba cada vez con más fuerza. Ruperto pensaba que podía ser por dos cosas: o el seguro-que-no-es-un-pescado azul cantaba más fuerte ahora o él se estaba acercando mucho.

–¡Iiiii!

Ruperto descubrió que estaba cerquísima de aquello y empezó a remar más y más rápido, rápido, rápido, hasta que chocó contra lo que parecía una montaña: una montaña con aletas, ojos, cola y un montón de cosas más.

–¡Hola! –saludó Ruperto desde el bote, tratando de colocarse delante de los ojos grandes como pelotas de fútbol.

–¡Hoooooola! –gritó, pensando que a lo mejor el bicho era medio sordo.

Uno de los ojos se abrió como si levantara una persiana.

–¡Iiiii! –dijo bajito la cosa azul, como si estuviera saludando.

Ruperto, impresionado por el tamaño de los ojos y aquel sonido delgado, remo y se alejó un poquito.

–¡Pescado! –gritó y espero a ver si el bicho le contestaba algo.

Nada.

Los ojos que lo miraban parecían dos lunas flotando en la superficie.

–¡Pescado grande! –repitió Ruperto y el bicho azul largó una nube por el lomo.

–¡Pescado con chimenea! –pensó el sapo.

Nunca, nunca había visto algo así. “A lo mejor tenía una estufa adentro, en la panza”, se dijo.

La cola gigantesca del bicho se levantó en el aire como si quisiera saludar y después bajó formando un montón de olas. Ruperto tuvo que agarrarse fuerte para no caer el agua.

–Uuuu, iiiii, naaa –dijo el bicho azul y Ruperto no entendió nada.

–¡Pescado!

–Tuuuu, maiiii, naaa –repitió la cosa.

–¡No entiendo!

–¡Pescado tu madrina! –dijo bien clarito el enorme animal.

Ruperto, medio enojado al principio, pensó en arrimarse y morderle la nariz, pero aquello no tenía nariz y, además, tenía unos dientes así de grandes y, después de todo, los sapos no tenían madrina, así que decidió convertirse en un sapo diplomático y sonrió su mejor sonrisa de batracio.

–Disculpe, no quise enojarlo, pero allá en la playa todos decían: “Es un pescado, es un pescado”, y yo decía que no, ¿vivo? Entonces yo, este, bueno, agarré y...

–¡Mamífero! –dijo la boca con dientes así de grandes.

–¡Tu madrina! –contestó Ruperto enojado pensando que era un insulto.

–Ballena –agregó el bicho, y Ruperto se miró pensando que si bien él era un sapo medio gordito, no era para tanto.

–¡Fffffff! –otro chorro de vapor subió casi hasta el cielo y cuando el bicho giró, Ruperto vio un fierro largo clavado en su costado y por fin se dio cuenta de todo.

Era azul, grande, un mamífero, “¡Claro! ¿cómo no me di cuenta antes? Una ballena”, pensó el sapo: “¡es una ballena!”. Y enseguida se puso triste al ver el fierro.

–¡Iiiii! –se quejó la ballena.

Ruperto se tiró al agua, trepó por el lomo y tomó con sus patas el arpón de acero; tiró, tiró, hizo una fuerza bárbara, pero nada, aquello estaba recontraclavado.

El sapo caminó hasta donde pensó que estarían los oídos de la ballena y le dijo bajito: “No te preocupes, te vamos a ayudar”, y a continuación, le explicó lo que tenía que hacer.

Después se tiró al agua, encontró el bote de espuma y volvió a la playa.

Apenas amaneció, Ruperto recorrió una por una todas las cuevas golpeando una lata.

–**¡Vamos a trabajar! –gritaba y golpeaba la lata–. ¡A trabajar, vamos!**

Uno a uno los bichos se levantaban con cara de dormidos, se sacaban las lagañas de los ojos, bostezaban y se acercaban al sapo.

–¡Los bichos no trabajan! –protestó una rana que todavía tenía puestos los rulos.

–Hoy sí –dijo Ruperto y estiró su pata verde para señalar la desembocadura del arroyo–. ¡Miren!

Como de costumbre, todos los bichos hicieron ¡ohhhhhhhhh! al ver la ballena flotando ahí, tan cerquita, como si fuese un barco.

Ruperto les explicó lo ocurrido. Habían sido los hombres, unos hombres venidos desde muy lejos en unos barcos grandes, que tenían arpones y fierros y otras armas para cazar ballenas.

–¡Ohhhhh! –exclamaron todos.

–Y entonces le dieron en un costado –explicó Ruperto.

–¡Ohhhhh! –exclamaron todos otra vez, porque los bichos tienen un vocabulario bastante limitado.

Pero después de las explicaciones del sapo y como cinco ohhhhhhs más, los bichos comprendieron que tenían que trabajar.

Los primeros en intentarlo fueron los cangrejos. Caminaron por debajo del agua hasta llegar a la panza de la ballena y después, ayudándose con las pinzas, treparon al lomo hasta donde estaba el arpón.

Se pararon uno arriba del otro a lo largo fierro, como acróbatas de un circo y cuando uno dijo “¡Ahora!” tiraron todos al mismo tiempo.

–¡Otra vez!

–¡Otra!

Pero nada, el arpón seguía en su lugar y la ballena se quejaba suavemente.

Después los bichos de luz formaron una trenza en el aire y, agregándose a los cangrejos, tiraron también con todas sus fuerzas. Y otra vez, y otra. Pero nada ocurrió.

Ruperto, que miraba desde la orilla junto a un montón de sapos y ranas, se daba cuenta de que aquello no funcionaba.

Se sentó en la arena y, otra vez, se puso de sapo pensativo. Sabía que la fuerza de todos los bichos juntos no alcanzaría para sacar el arpón tirando desde afuera.

–¿Y si empujamos desde adentro? –se preguntó.

El sapo golpeó la lata y todos los bichos volvieron a la orilla a escuchar el nuevo plan. Algunos miraban la boca enorme de la ballena y pensaban que Ruperto estaba loco: ¿y si después no podían salir?

–No sean miedosos, las ballenas tienen una estufa en la barriga –aseguró Ruperto.

–¡Ohhhhh! –exclamaron todos tirándose al agua para nadar hasta la boca.

La ballena dijo ¡ahhh! como para que le revisaran la garganta y poco a poco, primero los bichos de luz para iluminar el camino, después los sapos, los cangrejos y hasta algunos colados, todos bajaron por un tubo larguísimo hasta llegar a un lugar grande como un gimnasio, un lugar oscuro y húmedo.

–¡Tiene que estar por acá! –decían los bichos de luz buscando por todas partes.

–**¡Acá! ¡Lo encontré! –avisó un cangrejo golpeando con su pinza una punta de metal que parecía una flecha.**

Corrieron hasta el lugar y se dieron cuenta de que el arpón no salía porque la punta de flecha estaba trancada.

Los cangrejos más jóvenes, que tenían pinzas bien filosas, hicieron tajitos alrededor de la punta y casi enseguida los demás empezaron a empujar.

–¡Ahora!

–¡Más fuerte!

–¡Ya-casi-sa-le!

–¡Ohhhhhh!

La punta del arpón se movía. Los bichos, todos traspirados, seguían empujando más y más y la punta seguía subiendo, zafando. Hasta que quedó suelta.

Desde ese momento sólo tuvieron que seguir empujando hacia arriba hasta poder asomarse en el lomo de la ballena justo a tiempo para ver cómo el arpón caía al agua.

Los bichos gritaban alegres y se abrazaban y, de haber tenido brazos de gigante, habrían también abrazado a la ballena.

–¡Vamos a poner un hospital para mamíferos! –repetía Ruperto.

–¡Mamíferos! –lo corrigió la ballena, sonriendo con todos sus dientes blanquísimos.

La fiesta duró varias horas.

Sabían que el agua salada curaría rápido el agujero que todavía quedaba, pero por las dudas lo taparon con yuyos curativos.

La ballena azul, grande y que para todos seguía siendo lo más parecido a un pescado que podía haber, levantaba su cola y la dejaba caer con fuerza para tirarles olas a sus amigos del arroyo.

Los bichos rodaban por la costa, se levantaban y volvían a ser arrastrados por otra ola, mientras la ballena los abanicaba con su cola y se alejaba feliz nadando hacia la desembocadura para regresar al mar verde que la esperaba.

A.7 Una cuestión de tamaño

Me llamo Ruperto Sapo. Soy detective. Bueno, en realidad hace sólo cinco minutos que soy detective. **Acabo de poner un cartel que dice “Sapo Privado” afuera de la cueva y estoy esperando mi primer cliente.**

Afuera hace frío. Debido a mi gran inteligencia, me doy cuenta de que eso se debe a una cosa: es invierno. En invierno siempre hace frío.

Mi amigo Víctor, que es un niño macanudo, me regaló este impermeable que era de un muñeco de acción o algo así y este sombrero que me queda un poco grande, pero todo lo demás lo hice solo. Una caja de cigarrillos me sirve de escritorio y una caja de fósforos es mi asiento preferido.

Me gustaría tener una puerta, porque los clientes tendrían entonces que golpear y pedir permiso. Claro, también me gustaría tener una secretaria, pero soy un detective pobre que todavía no tiene ningún caso.

Víctor me lo explicó todo acerca de los detectives: siempre andan sin afeitarse, usan impermeable hasta en los días de sol y fuman, fuman muchísimo. Pero aunque los detectives lo hagan, he decidido no fumar: me revientan los sapos que fuman.

Afuera hay una neblina espesa, gorda, y hace un frío terrible. Pero estoy tranquilo; tengo las patas sobre o escritorio y estoy muy cómodo. También tengo una caja con algo de moscas, así que puedo darme el lujo de esperar hasta tener mi primer caso.

Antes de ser detective hice un montón de cosas, pero esto es mejor: ahora tengo nervios de acero, ojos de águila y patas de rana.

Estoy pronto para lo que sea: que vengan los malhechores nomás.

De pronto escucho un ruido. Los sapos privados tienen que estar alertas. Escucho mejor: son pasos. Toc, toc, toc. Trato de ver por la ventana y nada: todo está oscuro. Me saco el sombrero que me tapa los ojos y tampoco veo nada: me olvidé de hacer una ventana.

Toc, toc, toc, los pasos siguen avanzando en la niebla. Hasta puedo escuchar música de suspenso. Resuelvo esconderme detrás del escritorio y esperar. En caso de emergencia tomaría un revólver, pero no tengo y, además, siempre se me atorán en la garganta.

Toc, toc, toc, los pasos siguen y siguen avanzando hacia mi cueva y la música de suspenso ya me está poniendo nervioso. ¿Quién será? ¿Será un cliente? ¿Será un malvado truhán malhechor? ¿Vendrá ANTEL a colocarme el teléfono?

Todas estas preguntas sin respuestas me cruzan el cerebro, mientras afuera, en la niebla que ya les mencioné como cuarenta veces, una figura se mueve y llega a la entrada de mi cueva.

–¡Ni un paso más! –gritó poniendo voz de detective valiente–. Tenemos la cueva rodeada!

Eso fue una estupidez. Yo soy el que estoy adentro de la cueva. El malvado se debe estar riendo como loco.

–¡Tenemos el arroyo rodeado! –insisto, pero la figura se para en la entrada y una voz femenina, dulce como un cascarudo, pregunta:

–¿Puedo pasar?

Apurado me peino, me pongo el sombrero, me siento otra vez detrás del escritorio y la miro. No está mal, nada mal para ser una cangreja.

Ella mira hacia atrás como si estuviera asustada. Después se acerca lentamente y me dice:

–**Hola, soy Alejandra.**

–¡A la pipeta! –le digo mientras ella me mira y se peina el caparazón con una de sus pinzas.

Después se sienta en otra caja de fósforos y cruza dos de sus seis patas.

–¿En serio es detective?

–Claro. Soy el famoso Ruperto Sapo Sapo –contesto, usando mis dos apellidos para impresionarla–. – ¿Nunca escuchó hablar de mí?

Alejandra mueve las pinzas y se disculpa: “La verdad es que no”, dice.

Pero no me importa, olfateo que ya tengo a mi primer cliente, mi primer caso de verdad. Cuando se lo cuente a Víctor, no me va a creer.

–Algo anda mal en el cangrejal, por eso me decidí a venir, tiene que ayudarnos, ¡oh! ¡por favor, señor Sapo Sapo! –suplica.

Me acomodo el sombrero y le digo que sí, que el precio son cinco moscas al día y que acepto el caso. Ningún buen detective puede dejar de ayudar a una cangreja triste.

Todo buen detective sabe que para empezar un caso, lo primero es ir al lugar de los hechos. Pero había un problema: hasta ahora no había pasado nada.

La cangreja Alejandra, después de pagarme mis primeras cinco moscas, no me había dicho nada más. Solamente había repetido como seis veces que algo andaba mal en el cangrejal y que estaba muy asustada. Después se había ido, caminando de costado en la niebla.

Pero yo no soy sapo de asustarse así nomás. Así que me acomodé el impermeable, el sombrero, guardé un pedacito de vidrio que uso como lupa y decidí salir a investigar.

Ir al cangrejal un día de niebla es un asunto sólo para valientes. Y la verdad, no tenía muchas ganas de serlo.

Imagínense, es como una ciudad de cangrejos, con miles y miles de cuevas. Pero no se asusten, son bichos muy mansos y se la pasan chocando entre ellos porque no ven bien por dónde caminan.

Por suerte, cuando llegué a la entrada del cangrejal, ya había menos niebla. No me acuerdo si ya les hablé de que había niebla, pero ahora había menos. Algunos pequeños cangrejitos corrían en el barro jugando a la mancha. En las cuevas las vecinas charlaban y los cangrejos jugaban a las cartas.

Pero cuando empecé a caminar, todos se callaron de pronto. Me miraron torcido y se escondieron en las cuevas rápidamente como en las películas cuando un héroe entra a un bar.

Como soy muy listo, enseguida me di cuenta de que Alejandra tenía razón: algo raro estaba pasando. Claro, supongo que ver pasar un sapo con impermeable y sombrero es muy raro, pero mi di cuenta de que era otra cosa lo que preocupaba a los cangrejos.

–¿Será que desconfiaban de los bichos verdes? ¿Estarían preocupados por los cortes de luz que obligaban a las luciérnagas a apagar sus colas una vez por semana?

Mi trabajo era justamente averiguar qué estaba pasando, así que caminé hasta unos yuyos y me escondí a observar con la lupa.

Descubrí primero que, como ciudad, el cangrejal era un desastre: no había ningún lugar para comprar café. Los detectives, cuando vigilan, siempre esperan en un auto, toman café en unos vasos de plástico y ponen cara de sueño.

Pero yo no tenía ni auto, ni café, ni sueño, así que seguí vigilando hasta que, por fin, descubrí una segunda cosa: los pedacitos de vidrio no sirven como lupa. Casi me quedo bizco de tanto mirar y ver todo torcido.

Pero por suerte, enseguida encontré mi primera pista.

Un montón de cangrejos llegaron desde el arroyo cargando cosas. Desde mi escondite pude ver que traían latas, migas de pan, cáscaras de naranja, anzuelos perdidos. Cargaban todo y transpiraban. Con cara de enojados, pasaban en fila y seguían hacia la parte de atrás del cangrejal.

Haciéndome el disimulado, salí de mi escondite y me acerqué a uno de ellos.

–Hola –saludé, pero no me contestó–. ¿Van a hacer una fiesta? –pregunté y el tipo nada, siguió caminando nomás.

–¿Qué van a hacer con todas esas cosas, poner una tienda? –insistí. Y nada. El cangrejo caminaba y caminaba sin darme pelota... digo, sin prestarme la debida atención.

Entonces tuve una idea brillante. A veces, aunque está muy mal, un detective tiene que ser muy astuto y mentir un poquito. Así que puse cara de sapo importante y le dije bajito:

–Mire que soy amigo del general.

El cangrejo, que llevaba una lata de paté vacía, se paró y me miró con desconfianza.

–¿En serio? ¿De qué general?

No se me ocurría ningún nombre; pensé y pensé:

–El general Electric –contesté.

–¡Ah –dijo haciéndose el que sabía–. –¿Qué querés?

–Saber qué está pasando, todo el mundo hace cosas extrañas por acá –respondí.

–Centolla –dijo el cangrejo mirando para todos lados como si tuviera muchísimo miedo, y enseguida se fue corriendo para alcanzar a los demás.

Centolla no quiere decir que uno ya se sentó, sino que, como cualquier sapo privado sabe, es el nombre de un cangrejo recontragrande, un cangrejo de mar.

El caso se estaba complicando, así que, haciéndome el distraído, decidí seguir la fila para ver si averiguaba algo más.

El fondo del cangrejal no era como el frente; no, señor, era bien distinto. Las cuevas estaban todas desordenadas. Había cangrejos con pinta de malos, parados en las esquinas, meta fumar y conversar. Todos me miraban de pesados.

Uno de ellos, que tenía pinzas bien grandes, se me paró adelante para no dejarme pasar.

–¿Adónde vas, sapo?

–Vengo de parte del general Electric –repetí porque la vez anterior me había dado resultado.

–¡Miren! –les gritó a los otros–. ¡Un sapo que viene de parte de una heladera!

Los otros se rieron y empezaron a acercárase más y más con cara de tomátelas, bórrate flaco, y poco a poco empezaron a rodearme, y creo que no era para jugar a la rueda-rueda conmigo.

Como ustedes saben, los detectives son muy valientes y no le tienen miedo a nada, así que los miré bien. No me temblaba un solo músculo. Ellos, ahí, con sus caras de truhanes malvados. Yo acá, con mi cara de sapo que no se asusta fácilmente.

Entonces los volví a mirar bien, remangándome el impermeable, y después hice lo único que un detective en mi situación podía hacer, lo que nadie hacía mejor que Ruperto Sapo.

Rajé.

Si les parece poca cosa, me gustaría verlos a ustedes perseguidos por cinco cangrejos fumadores y tratar de correr por el barro con un impermeable demasiado largo y un sombrero tapándoles los ojos, en un lugar lleno de agujeros.

Pero no se preocupen. Se necesitaba más que eso para detener al gran Ruperto Sapo Sapo. Se necesitaba, por ejemplo, una roca como esa que estaba en medio del camino y no pude ver a tiempo.

Pero valió la pena. Más tarde, ya de regreso en mi oficina, me di cuenta de que por lo menos había logrado varias cosas: una pista y como tres chichones.

Víctor me explicó que hace mucho tiempo existió un detective Yerloc Jolmes y que era el más vivo de todos. El tipo se sentaba frente a una estufa y pensaba y pensaba y pensaba y sin salir a la calle a pasar frío ni nada, descubría que el asesino era el mayordomo.

Ahora estoy tratando de hacer lo mismo. No tengo estufa, pero igual estoy sentado meta pensar y pensar. Claro, ustedes podrían ayudar un poco si quisieran.

Por ejemplo, hagámonos una pregunta: ¿Qué hace una centolla, que tendría que estar en el mar, metida en un cangrejal?

Otra pregunta: ¿Por qué los cangrejos cargan cosas y se las llevan para el fondo?

Tercera pregunta: ¿Por qué los cangrejos andan todos asustados?, ¿a qué le tienen miedo?

¿Lo ven?, no es nada fácil ser detective.

¿Cómo?

¿En serio?

¡Elemental, mi querido Guason! ¡Ustedes sí que son listos! ¿Así que lo que pasa es que la centolla es más grande y por eso los cangrejos le tienen miedo y los obliga a llevarle todo lo que encuentren en el fondo del arroyo?

Bien, bien, estamos progresando. ¿Así que lo único que tengo que hacer ahora es ir allá otra vez y decirle a la centolla que se vaya?

¡Soy un genio!

Y bueno, aunque había niebla, volví al cangrejal y seguí derecho hasta el fondo. Otra vez estaban esos tipos pesados esperándome, pero esta vez no me iban a ganar fácilmente.

–¡Quiero hablar con el jefe, el capo, el padrino! –les dije poniéndome el sombrero de costado.

–El jefe no quiere hablar contigo –me contestaron.

–¡Dígale que Ruperto Sapo lo busca! ¡Gil y pollas! –insistí hablando como los detectives españoles.

Volví a mi oficina con tres chichones nuevos. Los detectives a veces tienen que pensar un poco mejor las cosas.

Me senté de costado porque aparte de los chichones, también me dolía esa parte que está atrás y no es exactamente la espalda. Había descubierto que los cangrejos también saben dar patadas.

Pero, como les decía, al pensar mejor las cosas me di cuenta de que mientras se dieran cuenta de que yo me daba cuenta, todo sería más difícil. Entonces lo que tenía que hacer era que ellos no se dieran cuenta de que yo me había dado cuenta. ¿Me entienden? ¿No? ¿Qué clase de ayudantes son ustedes, eh?

Lo que quiero decir es que tenía que disfrazarme y eso, justamente, fue lo que hice.

Pensé en disfrazarme de político: entrar al cangrejal dándoles besitos a los cangrejitos y la mano a los grandes. Tenía una sonrisa de plástico que me podía servir para eso, pero cambié de idea: los bichos del arroyo no votan.

Podía disfrazarme de pescado. Pero creo que enseguida sospecharían al ver un pescado caminando fuera del agua.

Tenía que ser algo, algo... ¡Claro! Eso mismo: disfrazarme de cangrejo. Eso fue lo que hice. Conseguí un caparazón vacío, una pinza usada y listo: nadie iba a reconocerme.

Y no lo hicieron.

Pasé por al lado de los malos como si nada y pude llegar a una cueva grande. Cerca de la entrada había pilas de comida, latas y un montón de cosas que los cangrejos habían traído.

Adentro de la cueva, la centolla roncaba tranquilamente.

Era como tres veces más grande que yo y eso que mido cerca de nueve centímetros y todo. Por esa razón y porque un detective tiene que saber cuándo actuar, decidí que mejor no la despertaba y comencé a alejarme despacito, despacito, sin hacer ruido.

–¡Un momento! –gritó la centolla de pronto y quedé duro del susto.

Por si son medio olvidadizos, les recuerdo que yo estaba disfrazado. La centolla salió de su cueva y con sus grandes patas caminó hacia mí, plum, plum, plum.

–¿Por qué no me trajiste nada, eh, cangrejo?

Yo miraba para arriba y pensaba y pensaba ¿qué le digo, qué le digo?

–Es que, es que, bueno, este, yo andaba por ahí y entonces, ¿cómo le voy a decir, vio? Me agarró el paro el general electric y entonces...

–¡Basta! ¡No quiero excusas! –gritó mirándome enojada–. ¡Acá se hace lo que yo mando, porque yo tengo el poder!

–¡Ji-Man! –dije emocionado sin darme cuenta.

–¿Qué dijiste? –la centolla se calentaba por cualquier cosa.

–Que sí, *man*, ¿cuál es? No estoy ni ahí con no traerte nada –contesté como para arreglar la situación. A lo mejor creía que yo era un cangrejo roquero y me dejaba ir.

Otra vez mi astucia dio resultado. **La centolla a la que seguramente no le gustaba el rock, me miró con bronca, pero me ordenó ir a buscarle algo.**

Claro, pensé en quitarme el disfraz y decirle que se fuera a la mar y todo eso, pero los buenos detectives saben que a veces es mejor hacerse el distraído, **así que volví a rajar y regresé a mi cueva.**

Ahora me dolía la espalda de tanto andar doblado, disfrazado de cangrejo.

Al rato llegó mi clienta, Alejandra. Golpeó y entró a mi oficina con más cara de preocupación que antes.

–¿Y? ¿Pudo hacer algo?

–Ya casi lo tengo arreglado, no se preocupe.

Ella depositó cinco moscas más encima del escritorio y me miró como esperando que le diera un informe o algo así.

–Bueno, mire, la situación es complicada. Ya sé quién es el culpable.

–¡Ah! Fantástico! –dijo ella muy contenta.

–Sí, y también sé por qué los cangrejos hacen lo que hacen que antes no hacían.

–¡Bárbaro! –cada vez más entusiasmada.

Un buen detective nunca, pero nunca, debe desilusionar a una clienta entusiasmada.

–En realidad, sólo me falta arreglar una cosita más, algo sin importancia –agregué–. Una pequeña cuestión.

Y así, cuando ella se fue caminando de costado en la niebla, **y después de pensarlo mucho, me decidí y me fui a ver a Víctor.**

Víctor todavía no había vuelto de la escuela, así que sigilosamente me escondí cerca de la puerta de su casa y esperé.

Para hacer tiempo podríamos hablar de otras cosas, como la escuela, por ejemplo. Los sapos no van a la escuela, pero Víctor dice que es un lugar muy interesante.

Yo pasé cerca de la escuela una vez y los niños parecían paquetes de regalo blanco, con una moña azul gigantesca que no les debe dejar ver nada.

Pero otro día hablaremos de eso. Un sapo detective no puede perder el tiempo y, además, ahí llega Víctor.

–¡Chissst! –le chisté.

Creo que le costó reconocermelo con el impermeable y el sombrero. Pero al final se dio cuenta y se agachó.

–Tengo un grave problema.

Yo ya les dije que Víctor es macanudo, así que no les sorprenderá saber que, enseguida nomás, me levantó con una mano para verme y escucharme mejor.

Le expliqué todo desde el principio. Lo de mi nueva profesión, mi primera clienta, el cangrejal, mi valiente lucha contra los cangrejos malvados y, claro, también le hablé de la centolla.

–¿Una centolla? ¿Estás seguro?

Nunca, jamás, se debe dudar de lo que dice un sapo experto. Los expertos somos muy sensibles y nos enojamos si alguien no nos cree.

–¡Claro que estoy seguro! –contesté ofendido–. Es una centolla gigantesca que se cree Ji-Man.

Víctor se rascó la cabeza. Siempre hacía eso cuando se ponía a pensar. A lo mejor era porque las ideas le picaban.

Lo pensó un rato y después me dijo:

–**Andate tranquilo, ahora ya va a ser de noche. Mañana de mañana voy a tu cueva...**

–**¡Oficina! –lo corregí.**

–Bueno, sí, voy a tu oficina y arreglamos todo.

Después entró en la casa porque tenía que tomar una cosa blanca que viene en bolsitas de plástico fabricadas por un animal llamado vaca o algo así. Esa noche no pude dormir. Pensaba en todo el asunto y me admiraba de que Víctor no pareciera preocupado.

¿Cómo iba a hacer para ayudarme a vencer a un bicho tan grande y agrandado? ¿Lo dejarían pasar los otros cangrejos? ¿Tendría Víctor que disfrazarse de cangrejo?

Preguntas, preguntas, preguntas, me pasé la noche haciéndome preguntas: ¿Ganarían finalmente los buenos? ¿Es redonda la Tierra? ¿Adónde van las golondrinas antes y después de la primavera? ¿De qué cuadro será hincha la centolla?

Cuando estaba en la pregunta número dos millones cuatrocientos veinticinco mil ciento cuatro, alguien golpeó afuera de la cueva.

Era Víctor. Ya era de día otra vez y yo por fin me parecía a un detective de verdad: sin afeitarse, con cara de sueño. Sólo me faltaba el auto, el café en vasitos de plástico y la secretaria.

–Bueno, vamos –dijo así como así y yo pensé que estaba loco.

–No podemos ir así nomás. Es muy grande –le advertí.

–Dale, detective, vamos –insistió el muy porfiado.

Y bueno, sólo para poder guiarlo mejor, le pedí que me escondiera... quiero decir, me colocara en el bolsillo de su campera.

Víctor se había puesto botas para el barro, así que cuando llegamos al cangrejal entró y siguió de largo nomás, mientras cientos de cangrejos se asomaban en sus cuevas y decían ¡ohhh! igualito que en los otros cuentos.

Cuando llegamos a la Gran Cueva de la Centolla, escuché otra vez la música de suspenso y me escondí en el bolsillo. Víctor se agachó y vio que el bicho estaba con cara de a-éste-lo-revientito.

–**¡Cuidado! –le susurré–. Es bravísimo.**

Víctor se rió de mi advertencia y cuando la centolla salió, ¡paf! le puso una de sus botas encima y la apretó contra el barro.

La centolla decía palabras que no se pueden usar en un cuento para niños y movía sus grandes pinzas al aire, pero no podía zafar.

Así de fácil.

Es que yo me había olvidado de dos detalles importantes, pero no se enojen: es la primera vez que soy detective.

Primer detalle: los niños son cuarenta mil veces más grandes que una centolla.

Segundo detalle: los niños tienen muchísima más fuerza que una centolla y casi tanta inteligencia como un sapo.

Víctor también había llevado una caja grande de cartón.

–¡Soltame, vo! –gritaba furiosa la centolla bajo la bota de Víctor.

–¡Está bien –contestó él y se agachó, para colocar la caja abierta al lado del bicho.

La centolla, que por lo visto no era muy viva que digamos, se metió solita en la caja y Víctor la encerró. Como les dije antes, la centolla era bastante bocasucia y seguía gritándonos cosas desde la caja mientras caminábamos hasta la playa.

Cuando llegamos, **Víctor tomó carrera, estiró un brazo y con mucha fuerza ¡plaf! tiró la caja al mar.** La famosa centolla tendría que irse con los suyos. Seguro que ya nunca volvería al arroyo a molestar.

Más tarde, otra vez solo en mi oficina, cuando descansaba de mi trabajo agotador, empecé a reírme solo.

Miren qué cosa. **Tanto pensar en cómo resolver las cosas, tanto disfraz y misterio y al final era de lo más fácil: todo había sido una simple cuestión de tamaño.**

A.8 Ruperto de Terror

(En el que el viento arma flor de barullo, los sapos se asustan del ruido que viene de una casa abandonada, Ruperto detective consigue un nuevo casco y pasan algunas cosas más que mejor no ponemos en el título porque quedaría larguísimo).

La noche estaba oscura. Oscurísima. El cielo negro no dejaba ver las estrellas ni la luna y el viento soplabla desde el mar, sacudía los pinos, los yuyos y despeinaba los médanos desparramando la arena por todos lados.

Pero eso no era lo que más preocupaba a los bichos del arroyo. Ellos ya habían visto un montón de noches así. Noches en las que era mejor quedarse en la cueva para hacer tortas fritas y jugar a las cartas. No, los sapos no estaban preocupados por la tormenta, ni los árboles que parecían bailarinas, ni la arena, sino por otra cosa.

Estaban asustados por aquel sonido extraño que venía de la casa abandonada.

Se asomaban en el charco cercano al arroyo, sacaban las trompas y miraban para todos lados con los ojos bien pero bien abiertos. Escuchaban con muchísima atención y, cuando en medio del ruido del viento aparecía otra vez aquel sonido, volvían a esconderse tapándose los oídos y los ojos.

Todos hacían lo mismo. Todos menos Ruperto quien desde que se había convertido en un sapo detective se lo pasaba sentado en la cueva que usaba de oficina, esperando algún nuevo cliente. Con su impermeable largo y el sombrero que le tapaba los ojos, dormía tranquilamente con sus patas estiradas encima de la caja de cigarrillos que usaba de escritorio.

Pero cerca de allí, dos sapos amigos suyos, un poquito más valientes que los otros, habían decidido salir para ver qué era aquel sonido que aterrorizaba tanto a todo el bicherío.

Los dos, muy juntos y temblando un poco, dieron un par de saltos y se pararon para escuchar.

Nada. Silencio. Podían oír el viento que silbaba con la boca llena. Podían escuchar también el ruido mojado de las ojas que se levantaban en el arroyo, pero del sonido extraño, nada de nada.

–Se fue –dijo uno de los dos sapos, contento de poder volver a dormir.

–Sí, mejor vámonos –aceptó el otro que no tenía muchas ganas de hacerse el valiente en una noche tan fea.

Pero de pronto, así, de sorpresa, de golpe, ¡paf!, se quedaron congelados del susto.

–¡Mmmm!

–¡Mmmm!

–¡MMMM!

El sonido fuerte que salía de la casa abandonada los agarró de sorpresa y los dos salieron rajando, olvidándose de que se suponía que eran valientes.

–¿Lo escuchaste? –preguntó uno, escondiéndose detrás de unos yuyos.

–Sí, sí, es horrible, debe ser un fantasma –contestó el otro tapándose con una bolsita de leche vacía.

–¡No digas bobadas! Los fantasmas hacen uuuu, uuuu, y cosas así, nunca escuché un fantasma que haga mmmm.

–A lo mejor es una vieja gorda que ronca, capaz se quedó a dormir en la casa.

–¡Bobadas! Todo el mundo sabe que la casa está abandonada desde hace una pila de tiempo.

El otro sapo se quedó pensando y pensando. ¿Qué sería aquello? Sonaba tan fuerte, tan extraño.

–Es el fantasma de una vieja gorda que ronca –dijo.

Pero el otro no se quedó para contestarle: de la casa abandonada salió otra vez el ruido, mmmm, mmmm, y además, a través de las ventanas rotas salieron volando unos bichos grandes y oscuros.

Los dos sapos, saltando entre los yuyos, tropezando con las porquerías que los humanos siempre tiraban en el bosque, **llegaron muy pronto hasta la cueva de Ruperto.**

Ruperto Sapo Sapo, el más famoso detective del arroyo Solís Chico, el único sapo detective del arroyo Solís Chico, dormía tranquilamente y soñaba con que estaba a punto de atrapar la mosca más gorda del mundo. Roncaba bajito y no sabía que estaba a punto de caerse de la silla por la sorpresa que le ocasionarían sus amigos.

–¡Ruperto! –gritaron los dos sapos entrando como locos en la cueva-oficina. Ruperto se cayó de la silla, lo cual lo ayudó a despertarse bastante rápidamente.

–¿Qué pasa? ¿Qué pasa? –preguntó el famoso detective tirado patas arriba.

–¡Hay monstruos en la casa abandonada! –contestaron los dos sapos al mismo tiempo.

(En el que nuestro sapo detective se prepara para su peligroso caso, junta el equipo necesario para cazar monstruos y, por fin, llega la tormenta, justo cuando viaja hacia la casa abandonada).

Monstruos en la casa abandonada. Eso sí que es un lío, pensaba Ruperto rascándose la trompa. Ya había tenido otros casos peligrosos, pero ninguno como éste.

Mientras los dos sapos lo esperaban en silencio, Ruperto pensaba mucho, tanto que la cabeza le hacía unos ruiditos raros. Él lo sabía todo acerca de monstruos en casas abandonadas.

Una vez, su amigo Víctor, un niño muy macanudo, lo había invitado a ver una película de terror que daban en la caja esa que tiene una ventana delante. Entonces se había asustado mucho, pero ahora,

mientras los dos sapos seguían esperando con caras verdes y aburridas, **Ruperto se levantó de un salto de su asiento y como si fuera el héroe de aquella película se acercó a sus amigos.**

–Necesito que me ayuden a conseguir el equipo –les dijo con la voz del héroe de aquella película de terror que había visto en la casa de Víctor.

–**Tenemos que conseguir un espejo, ajos y una estaca de madera** –señaló Ruperto y los dos sapos pusieron caras de no entender nada.

–**¿Para qué necesitas todo eso?** –preguntó uno de los sapos.

–Si tengo que ir a la casa abandonada a enfrentarme con el monstruo, entonces necesito esas cosas –explicó Ruperto–. **Si es un vampiro, le ponemos el espejo adelante y listo.**

–**¡Pero no queremos que el monstruo se peine!** –protestó uno de los sapos– ¡Queremos que se vaya!

–¡No sean zapallos! El espejo es para darnos cuenta: **si no se quiere mirar, entonces es un vampiro.**

Los sapos se quedaron blancos del susto. Un vampiro, pensaban. ¡Un vampiro!

–**¿Y qué cosa es un vampiro?** –preguntaron al final, porque en realidad nunca habían visto ninguno.

–**Un vampiro es como un murciélago, pero mucho más grande; es un tipo que usa capa, anda en un auto negro, vive en una cueva y tiene un amigo que se llama Robin** –les informó Ruperto.

–**¿Estás seguro?**

–¡Claro! ¿Quién es el héroe de esta aventura, eh? Bueno, vamos a conseguir las cosas de una vez, no tenemos tiempo que perder.

Los dos sapos salieron y recorrieron parte del bosque. Sabían que un cangrejo que vivía en la orilla del arroyo había encontrado un pedazo de espejo y decidieron ir a despertarlo.

–Lo que no entiendo –decía uno de ellos–, es para qué quiere Ruperto los ajos.

–A lo mejor es lo que comen los monstruos –dijo el otro.

Les costó bastante trabajo despertar al cangrejo del espejo y convencerlo de que se los prestara.

El cangrejo, que vivía solo, creía que en el espejo habitaba un amigo suyo igualito a él y todas las mañanas, cuando se levantaba, lo saludaba y los dos se decían buenos días al mismo tiempo.

–Es un buen amigo –les recomendó el cangrejo cuando los sapos se alejaban–. Cuídenlo porque es medio bobo, siempre repite lo que digo.

Cuando llegaron de vuelta a la cueva-oficina de Ruperto, los dos sapos se quedaron duros por la sorpresa. Ruperto, con una bolsita de plástico al costado, los esperaba fuera de la cueva, sentado dentro de una cosa roja de ruedas.

–**¿Y eso qué es?**

–Mire que son sapos ignorantes –se quejó Ruperto–. **Esto es un auto a cuerda que me regaló Víctor; es un rupertomóvil.**

–**¿Un auto? ¿Y funciona?**

–Claro, sólo hay que darle cuerda y ¡brrrruuuummmm!, anda como a cien metros por hora.

Los sapos pensaron que Ruperto exageraba. Tanta velocidad no era posible.

Ruperto guardó el pedazo de espejo en la bolsa donde ya tenía un ajo, un fósforo afilado que le serviría de estaca y una linternita que había encontrado en un llavero.

Se acomodó el sombrero, se cerró el impermeable y apretó con fuerza la dirección del autito rojo.

–**¡Vamos! ¡Hay que darle cuerda!** –pidió a sus amigos.

Los sapos se miraron sin entender.

–Yo no tengo –dijo uno–. En mi cueva tengo una piola, capaz que sirve igual.

Ruperto suspiró y con muchísima paciencia les explicó que no necesitaba esa clase de cuerda, sino que hicieran **girar la llavecita que había en la parte de atrás del auto, hasta que hiciera cric, cric, cric y después la soltaron.**

¡Brrrruuuummmm!

El autito rojo salió disparado tan pero tan rápido, que Ruperto tuvo que agarrarse muy fuerte a la dirección para esquivar las piedras y las ramas que había en el camino.

Realmente tenía poca práctica. Hacía nada más que dos días que tenía el auto, pero igual logró llegar sin chocar hasta la callecita frente al bosque. Ya le faltaba muy poco para estacionar frente a la casa oscura, húmeda, vieja y abandonada, donde vivía el monstruo.

Cric, cric, cric. El autito rojo avanzaba cada vez más despacio, mientras arriba, en el cielo, sonaban truenos y algunos rayos les pintaban rayas de luz a las nubes negras.

Cric, cric, cric. El autito rojo se detuvo y justo en ese momento empezó a llover. Pero no a llover una lluvia cualquiera. Era una lluvia fuerte, como una ducha fría, muy, muy fría.

Ruperto, con el sombrero mojado tapándole los ojos, se bajó del auto y fue a darle más cuerda, cric, cric, cric, y la soltó.

Claro, se olvidó de que uno no puede hacer todo al mismo tiempo. Al soltar la cuerda, el autito rojo salió disparando solo derecho hacia la casa y Ruperto, todo mojado y lleno de barro, tuvo que correr detrás para tratar de alcanzarlo.

–¡Esperame! ¡Esperame! –le gritaba al rupertomóvil pero nada: cric, cric, el autito seguía alejándose.

Ya faltaban unos pocos metros y, entre la lluvia y el barro, **Ruperto alcanzó a ver que por fin el auto se había parado, justo frente a la casa.**

Avanzó despacio, despacio, mirando para todos lados y cuando estaba a punto de llegar al auto y sacar la bolsa, un sonido salió de golpe desde la casa. Un sonido tan fuerte, tan ronco y extraño, que el famoso detective se cayó sentado en medio de un charquito de la calle y dijo un par de malas palabras, de esas que los niños nunca, pero nunca, deben decir, ni siquiera cuando se caen sentados en un charco.

Pero Ruperto no era de darse por vencido tan fácilmente. Así que se levantó, se sacó el barro de las patas y el sombrero, agarró la bolsa y comenzó a subir los escalones de la casa abandonada.

¡Mmmmmmm!

¡Mmmmmmm!

El sonido fuerte seguía allí. Salía por las ventanas rotas de la casa. Pero Ruperto siguió avanzando, uno, dos, tres escalones, hasta que por fin llegó a la puerta cerrada.

–¡A la pipeta! –pensó el sapo viendo lo oscuro que estaba todo. ¿Sería que el monstruo se había olvidado de pagar la cuenta? ¿Estaría de apagón?

Todo era igualito que en la película que había visto con Víctor. Una casa abandonada y oscura, una tormenta con rayos y truenos y el héroe parado frente a la entrada con un susto bárbaro.

Lo único que faltaba era que la puerta se abriera sola.

¡Criiiijjjj!

La puerta se abrió sola nomás.

–¡A la pipeta! –repitió Ruperto mirando hacia adentro de aquel lugar recontraoscuro.

Sacó la linternita de la bolsa, la prendió y se dispuso a entrar.

(En el que la oscuridad se pone cada vez más oscura, Ruperto avanza lentamente y termina por descubrir algo tan pero tan raro que si se lo contara a sus amigos capaz que no creerían)

La linternita dibujaba líneas de luz en la oscuridad. El viento soplabla cada vez más fuerte y entraba por las ventanas rotas. A veces las empujaba con tanta fuerza que las ventanas golpeaban enojadas una y otra vez contra el marco y hacían plaf, plaf, plaf.

Seguía lloviendo y la lluvia se colaba en algunos lugares de la casa, atravesando el techo viejo hasta caer y formar charcos en el piso.

Pero Ruperto seguía avanzando lenta, lentamente, apuntando con la linterna para uno y otro lado. Miraba las paredes sin pintura, todas rajadas y llenas de telas de arañas dormidas, miraba también los pequeños charcos del piso y seguía caminando sin sentir nada de nada, ni un poquito de miedo.

Es que el sapo detective más famoso del arroyo no podía tenerle miedo a la oscuridad. Ningún bicho le tenía miedo a la oscuridad, porque eran tan inteligentes que sabían que un lugar oscuro es nada más que un lugar claro pero sin luz.

“¿Por qué será que los hombres chicos le tienen miedo?”, se preguntaba Ruperto acordándose de su amigo Víctor quien una vez le había contado que de noche se tapaba con las sábanas para no asustarse.

“Los niños son bastante bobos”, se dijo el sapo apuntando con la linterna, para otro lugar de la casa. “¡Tenerle miedo a la oscuridad! ¡Qué bobada!”.

Ruperto pensaba que a lo mejor los niños se asustaban de esas sombras que se ven cuando no hay luz, pero también creía que eso sí que era un gran problema, ya que si no hay luz, tampoco puede haber sombra.

“Debe ser por otra cosa”, reflexionaba el sapo. “Capaz que creen que de noche los muebles se mueven o que si miran mucho se les va a aparecer la directora y los pondrá en penitencia o les va a hacer algo horrible como obligarlos a tomar cuarenta platos de sopa. ¡Puaj!”.

“¡Con razón se asustan! Si me ponen un plato de sopa delante, me pongo el short y me zambullo de cabeza, nado un poco, hago la plancha y después juego al fútbol con los fideos. Los niños tendrían que hacer lo mismo”.

Para un sapo, un plato es muy parecido a una piscina. A Ruperto le habría gustado tener un plato de sopa propio, como tenían los sapos ricos en el fondo de sus cuevas, para nadar y ver las ranas que se tiraban al costado a tomar sol en traje de baño.

“Sí”, pensó. “Los niños son muy tontos, mire que tenerles miedo a los platos de sopa en la oscuridad”.

Pero al pensar en todas estas cosas desagradables Ruperto medio se había olvidado de que estaba allí porque tenía un caso que resolver: el caso del monstruo en la casa abandonada. Y ahora, cuando de golpe se acordó, él también sintió un poquito de miedo.

Adentro de la casa el silencio era tan fuerte que se podía oír. Así era un silencio parecido a éste... o a lo mejor era un poco más fuerte, algo así como, no, no, era un silencio como de una escuela vacía, claro, el de una escuela abandonada.

“Los tipos que escriben cuentos para niños a veces se ponen medio tarados”, pensó Ruperto y, para vengarse, el escritor lo hizo tropezar con una lapicera y caerse de trompa en uno de los charcos del piso.

Otra vez todo mojado, el sapo se levantó y miró hacia arriba con ganas de decir algo, pero se calló la boca porque justo en ese mismísimo momento vio algo. Algo que lo hizo correr apurado en la oscuridad, tropezar con una alfombra vieja, caer otra vez y arrastrarse para esconderse debajo de una silla: unas sombras volaban dentro de la casa.

¿Qué sería? ¿Sería el monstruo que andaba buscando? ¿Serían mosquitos que necesitan adelgazar?

Clap, clap, clap. Las cosas negras volaban cerca del techo y hacían apenas un ruido suave con las alas.

Ruperto agarró la linterna y trató de volver a prenderla, pues con la caída se le había apagado. Clic.

Nada. Clic, otra vez. Nada.

De pura bronca la tiro al piso y ¡milagro!: la linterna se prendió.

Entonces, sí, la agarró y apuntó la luz hacia el techo. Lo que vio lo dejó mudo del asombro.

–¡Batman! –exclamó emocionado– ¡Es Batman!

Pero cuando estaba a punto de salir de su escondite vio que había otro Batman chiquito y otro y otro y otro y que todos volaban cerca del techo.

“¡Qué relajó”, pensó. “Un buen detective antes de hacer algo, tiene que sentarse un poco a pensar. No se pueden hacer las cosas así, a lo loco”.

–Jummm –hizo Ruperto pasándose una pata por la pera como hacían los detectives cuando tenían que pensar muy profundamente en algo–. Jummm.

¿Qué habría pasado? ¿Sería que Batman tenía un montón de hijitos voladores? ¿Habría entrado sin querer en un desfile de carnaval?

Decidió averiguarlo. Después de todo, aquellas cosas no podían ser peligrosas; ya tendrían que haber visto la luz de la linterna y, sin embargo, no había pasado nada.

–¡Ey! –les gritó Ruperto saliendo de abajo de la silla–. ¡Ey, ustedes!

Como si la voz las hubiese asustado, las cosas negras volaron a esconderse.

–¿Dónde se habrán metido?

–¡Ey, ustedes, los del techo! –volvió a gritar Ruperto.

–¿Qué? –preguntó de pronto una voz chillona que venía de alguna parte.

–Quiero hablar con ustedes.

–¿Y vos quién sos?

–Soy Ruperto Sapo, famoso detective.

–¿Tenés una orden?

Ruperto no entendía.

–No podés entrar sin orden, vamos a llamar a nuestro abogado –agregó la voz.

En la película de terror que Ruperto había visto nadie mencionó una orden, ni abogados, así que el sapo pensó que las cosas negras eran medio locas.

–Nada más quiero hablar con ustedes. ¿Puedo hacerles una pregunta?

–Eso ya es una pregunta.

Ruperto estaba empezando a calentarse. Los bichos voladores estaban de vivos.

–Quiero hablar con ustedes –reiteró el sapo.

–¡Ya estamos hablando!

Ruperto estaba rojo de bronca. Los sapos detestan que se les tome el pelo, aunque no tengan.

–¡Bajen del techo con las manos en alto! –ordenó de pronto, acordándose de otra película.

Esta vez los había sorprendido. Los bichos negros no contestaron.

–¡Es una orden! –insistió Ruperto poniendo voz de muy, muy enojado.

–¡Ah, entonces tenía una orden! –rezongó la voz–. ¿Por qué no lo dijiste desde el principio?

En eso momento se escuchó un sonido como de alas de tela y otro y otro y uno, dos, tres, cinco, siete ratones disfrazados de Batman bajaron desde el techo y se pararon frente a Ruperto.

Porque era eso lo que le parecían al sapo, unos ratones feísimos, con las orejas recontralargas y una capa negra igual a la del famoso superhéroe.

–¿Quiénes son ustedes? –preguntó iluminándolos con la linterna.

–Somos murciélagos –respondieron los bichos.

¿Murciélagos? Ruperto estaba muy preocupado, las cosas se estaban complicando; ahora estaba en una casa oscura y abandonada, afuera había una tormenta con rayos y truenos, adentro, un monstruo escondido y, encima de todo, ahora le aparecían murciélagos: aquello era bien un asunto de terror.

–¿Qué hacen acá?

–Esta es nuestra casa, vivimos acá desde que quedó abandonada.

–Jumm. ¿Y por casualidad no vieron un monstruo?

–Nunca vimos un monstruo –contestó uno de los murciélagos acercándose a Ruperto.

Ruperto se dio cuenta de que los murciélagos eran feos, pero no feos comunes, eran feos feos, como pegarle a un hermanito o morderle el dedo gordo del pie al abuelo.

–¿Y no vieron nada sospechoso?

–No, nada, nunca vemos nada.

–Claro, ¿me van hacer creer que se pasan volando de aquí para allá toda la noche y nunca ven nada?

Miren que soy un detective, a mí no me pueden engañar fácilmente.

–En serio, no vemos nada de nada porque los murciélagos somos ciegos.

¡Pa! Ruperto no se lo esperaba. No les podía creer. Él los había visto volar sin chocar con nada y, además, cuando los llamó, bajaron justo al lugar donde estaba. ¿Cómo podían ser ciegos?

–¡Vamos! ¡No me mientan! Si es verdad que son ciegos, ¿entonces por qué no chocan con las cosas, eh?

–Porque tenemos un radar en la cabeza, percibimos las cosas que hay adelante y las esquivamos, es como ver, pero con las orejas –aclaró el murciélago.

¡Un radar! Ruperto pensaba que estos bichos eran bastante mentirosos. Víctor una vez le había explicado sobre los radares. Son como unas pantallas con lucecitas y hacen bip, bip, bip, y avisan cuando los aviones andan cerca.

Por las dudas, los iluminó más de cerca con la linterna. Nada, los murciélagos no tenían pantallas en la cabeza.

–¿Y esos radares nunca escucharon que hay un monstruo en la casa?

Los murciélagos pusieron cara de miedo.

–¡Sí! ¡Sí! Escuchamos que hay algo muy grande escondido en la parte de atrás –dijo uno.

–Tenemos que andar con mucho cuidado para no chocarlo: ¡es enorme! –agregó otro.

–Sí, y a veces hace ruidos tan fuertes que nos tenemos que tapar las orejas –precisó el más grande de todos.

Ruperto había sacado una libretita de hojas de armar cigarrillos y anotaba todo con un pedazo de grafo de lápiz.

–Grande, enorme, jummm, jummm, ruidoso, jum –anotaba el sapo que estaba empezando a preocuparse cada vez más.

–¿Hace un ruido como ¡mmm! ¡mmm!, así?

–¡Sí! Pero no sabemos cómo es.

–Yo sí –dijo de pronto un ratón saliendo de adentro de un zapato viejo.

Ruperto lo iluminó con la linterna. El ratón, que rengueaba un poco, se acercó al grupo.

–No le hagas caso –dijo uno de los murciélagos– es un ratón corto de vista.

El ratón escuchó aquello y se ofendió con sus primos voladores, pues cegatón y todo, él había visto aquella cosa gigantesca que vivía en el cuarto de atrás.

–¡Ja! Estos ratones disfrazados dicen que yo no sé nada, pero yo sé, lo vi, esa cosa tiene un cuerpo grande como un caballo y está apoyada sobre cuatro columnas altísimas.

–Co-lum-nas, altísimas –repitió Ruperto anotando en su libreta.

–Y tiene una cuerda que le cuelga por detrás –agregó el ratón.

–C-u-e-r-d-a –anotó Ruperto.

–Y también una cabeza muy grande con dos antenas.

Ruperto seguía anotando: columnas... cuerda... cabeza grande... antenas y seguía haciendo jum, jum. Después volvió debajo de la silla sacó el pedazo de espejo, el ajo y la estaca de madera.

–¡No vayas! –le suplicaron los murciélagos–. ¡Es un gigante!

–Sí –dijo el ratón–, yo lo vi.

De pronto así, de sorpresa, desde la parte de atrás de la casa, salió un sonido fortísimo, casi como un viento. Los murciélagos escaparon volando a toda velocidad.

¡Mmmmm!

¡Mmmmm!

Ruperto se acomodó el impermeable, probó la linterna un par de veces, guardó en sus bolsillos el espejo, el ajo y la estaca, se enderezó el sombrero y comenzó a avanzar hacia el lugar de donde salía el sonido. Escondidos en las rajaduras de la pared, los murciélagos lo escucharon avanzar y pensaron que en verdad Ruperto era un sapo muy valiente.

(En el que Ruperto por fin se enfrenta al malvado monstruo de la casa abandonada, piensa en los piripichos de Frankenstein y se decide a usar armas secretas).

La conversación con los murciélagos y la descripción dada por el ratón corto de vista no servían para que Ruperto se sintiera muy tranquilo mientras avanzaba por un pasillo oscuro y seguía escuchando el sonido cada vez más fuerte del monstruo. Pero, pensaba el sapo, los detectives tienen que seguir adelante, incluso tienen miedo.

Ruperto sabía que aun cuando un detective tenga muchísimo, pero muchísimo miedo, al menos siempre tiene un último recurso: hacerse pichí en los pantalones.

Revisó en sus bolsillos y decidió que mejor se aguantaba: un sapo detective con pañales quedaría muy mal. ¿Qué dirían sus amigos del Arroyo? ¿Qué pensarían los niños? ¿Qué escribirían en los diarios?

Famoso sapo detective se hace pipí encima.

Se imaginó la primera plana de un diario con ese título y **siguió adelante, aunque las patas le temblaban un poquito y el sombrero se le caía para adelante a cada rato.**

Llegó a una puerta abierta. Adentro había todavía más oscuridad que afuera y eso que afuera había una oscuridad impresionante.

Entró al cuarto. Lo primero que notó fue un olor muy fuerte.

Un olor como de animal que no se baña nunca. Trató de no respirar y dio uno, dos, tres, cuatro pasos.

¡Mmmmm!

Uno, dos, tres, cuatro pasos hacia atrás, porque el monstruo había largado ese sonido otra vez. Esperó un poco, pensó en salir rajando, pero no. **Esperó un poco más y volvió a avanzar hasta que decidió prender la linterna.**

–¡A la pipeta! – a Ruperto se le voló el sombrero por el asombro y casi le pasó lo que no quería que saliera en los diarios: ahora, por fin, veía al monstruo.

Era algo gigantesco y marrón. Tenía el cuerpo lleno de grandes manchas blancas, cuatro patas altísimas, un cuello grueso como un árbol, una cola larga como una cuerda y una cabeza, una sola, con dos cuernos.

Ruperto no sabía qué hacer. Aquella cosa seguro que era un vampiro, un vampiro un poco diferente, claro.

Se acercó más y miró al monstruo por abajo. Vio que tenía una bolsa blanca llena de puntas, algo así como una pelota con dedos.

Monstruo raro este, pensó y de repente el gigantesco bicho giró la cabeza, miró la luz, abrió una boca que parecía un túnel y largó otra vez aquel sonido infernal.

¡Mmmmm!

¡Mmmmm!

¡Muuuuuu!

Por más famoso detective que fuera, Ruperto jamás había escuchado un vampiro que hiciera mu. Estaba seguro de que era una clase recontrapeligrosa, nunca había visto nada igual.

Pensó y pensó. La mejor manera de vencer un vampiro era obligarlo a mirarse en un espejo.

Caminó hasta la parte de adelante del monstruo y sacó su pedacito de espejo.

El monstruo miró al sapo y bajo la cabeza como si fuera a comerse un famoso detective.

–¡Vamos, monstruo! ¡Mírate en el espejo! –gritó temblando Ruperto mientras lo levantaba lo más alto que podía.

¡Mmmmm!

La boca enorme bajó y bajó y se cerró de golpe, tragándose el espejo que Ruperto había soltado justo a tiempo para poder correr y esconderse atrás de la pata de una mesa.

Eso no había dado resultado. Ruperto buscó en sus bolsillos y sacó los pedazos de ajo. Sabía que los monstruos detestan el ajo. Lo olió; “Con razón los monstruos lo detestan”, pensó.

–Si en lugar de vampiro fueras Frankenstein ya te habría liquidado –dijo Ruperto haciéndose el valiente, el guapo, el *crack*.

El sapo pensaba que para derrotar a Frankenstein alcanzaba con trepársele por el cuello y desinflarlo con los piripichos que tiene en el pescuezo, pero este monstruo no tenía piripichos.

–¡Ey, monstruo!, ¡acá tengo la rica papa, la rica papa! –gritaba Ruperto acercándose otra vez con el ajo.

Otra vez la cabeza grande se irguió allá arriba, otra vez los ojos grandes miraron hacia abajo y, claro, otra vez la boca grande se comió la temible arma de Ruperto.

–¡La pipeta! –exclamó el sapo enojado. Ahora le quedaba nada más que un arma: la estaca de madera.

–¿Estás de vivo? ¡Ja! ¡Ahora vas a ver! –dijo y corrió hacia una de las patas, llevando el fósforo de madera afilado.

De pronto todo fue confusión. Ruperto pinchó la pata del monstruo. Pero el bicho se enojó y movió la pata rápidamente hacia atrás tirando una patada.

El famoso detective del arroyo Solís Chico voló por el aire, uno, dos, tres metros y ¡plaf! cayó en medio de una pileta de agua.

Su sombrero flotaba en la oscuridad y menos mal que no había olas. Lo alcanzó nadando y se trepó por los costados de la pileta hasta que logró salir.

El caso estaba complicado. Para peor, por las ventanas del cuarto, que acababa de descubrir que era la cocina de la casa, entraba lluvia y más lluvia y el ronquido de los truenos parecía sacudir el mundo. Los relámpagos se prendían y apagaban y algunos rayos caían encima de los árboles.

–¡Muuu! –gimió el monstruo que al parecer le tenía miedo a las tormentas.

Ruperto caminó encima de la mesada de la cocina y miró hacia abajo. Un enorme precipicio lo separaba del piso.

El monstruo lo vio y comenzó a acercársele.

–**¿Qué hago ahora?** –se dijo el sapo sabiendo que no tenía para dónde disparar.

El monstruo seguía acercándose.

–**¿Quién me mandó ser detective, eh? ¿Por qué no elegí un trabajo tranquilo en una oficina pública o como juez de fútbol?** –se preguntaba Ruperto tapándose los ojos con el sombrero para no ver la cosa que seguía acercándose y acercándose. Cerró los ojos.

De pronto, sintió que algo lo agarraba y lo levantaba.

–¡Este es el fin! –dijo como dicen en las películas.

Pero sintió que seguía hacia arriba y más hacia arriba y más. Se animó a mirar y vio que el monstruo estaba allá abajo.

Ruperto volaba.

Dos patas lo tenían agarrado del impermeable. Miró hacia arriba: era uno de los murciélagos que lo había rescatado justito a tiempo.

El murciélago voló hasta el otro cuarto y bajó suavemente dejando a Ruperto en el piso.

–**¡Santas salvadas!** –exclamó el sapo acomodándose la ropa. **El murciélago había bajado y ahora estaba parado frente a él.**

–**No se puede hacer nada, Ruperto–dijo–. Es demasiado grande para vos.**

–**Es cierto, nunca lo había pensado –admitió Ruperto poniéndose un poco triste–. Soy un detective fracasado. ¿Qué voy a hacer ahora? ¿Qué van a pensar los niños?**

–No te preocupes –dijo el murciélago agitando sus alas–. A lo mejor entre todos podemos.

–Jum – Ruperto se pasó la pata por la pera y se puso a pensar. “¿Cuántos sapos se necesitarían?, ¿cuántos bichos de luz?, ¿cuántos murciélagos?”.

–Jummm. A ver... dos más dos son cinco y una que me llevaba, siete; ¡ya está! –exclamó contento–. Si consigo tres millones cuatrocientos sapos, quinientos mil bichos de luz y dieciocho mil ciento cuatro murciélagos y los meto todos en la cocina, ¿qué logramos, eh? –preguntó entusiasmado.

–Un lío tremendo –contestó el murciélago alejándose por el aire hacia su escondite.

Era cierto. Sería un lío. Pero ahora Ruperto estaba convencido de una cosa muy importante: necesitaba ayuda para vencer al temible monstruo de la cocina de la casa abandonada del balneario del arroyo del departamento del país del continente del planeta del universo.

(En el que Ruperto consigue ayuda, se arma un gran alboroto y la casa abandonada se llena de bichos que se hacen los guapos).

Ruperto se paró en salida de la casa. La lluvia caía muy fuerte y formaba millones de rayas verticales que, a veces, cuando reventaba un relámpago, brillaban como si fueran de plata.

–**¡Qué noche!** –exclamó el sapo acomodándose el impermeable para no mojarse demasiado.

Sabía que tenía que regresar al charco, convencer a los bichos amigos y volver a la casa.

Miró para abajo. Los escalones estaban llenos de agua. Allá, en la callecita llena de barro, el auto rojo lo esperaba.

“Un buen detective no puede dudar”, se dijo el sapo y tomó carrera para saltar los escalones. Uno, dos, tres pasos y saltó: alto, muy alto, un salto casi perfecto con el que logró esquivar el primer escalón, el segundo y rebotar de cabeza en el tercero.

¡Splash!

Cayó en medio de un charco lleno de barro justo al lado del auto.

–No estuvo mal –se dijo mientras trataba de limpiarse el barro de los ojos. **Después se subió al auto, se paró en el asiento y estirándose hacia atrás todo lo que podía, comenzó a hacer girar la llavecita para darle cuerda: cric, cric, cric.**

La soltó.

El auto salió disparado hacia la oscuridad, esquivando piedras y charcos. Ruperto que había quedado agarrado de la cuerda, giraba como un trompo y trataba de poder soltarla para sentarse en el asiento.

¡Zuummm!

El auto corría como a tres metros por segundo cuando, por fin, el famoso detective logró sentarse al volante. Dobló a la derecha, después a la izquierda y pudo esquivar una enorme piedra.

Frenó frente al bosquecito y se bajó.

Minutos después, con el sombrero empapado cayéndose otra vez sobre los ojos, y los bolsillos llenos de agua, Ruperto comenzó a golpear una lata que los bichos usaban para avisar cuando había algún peligro.

¡Clon, clonc, clonch, klonchst! La lata podía hacer ruido en cuatro diferentes idiomas.

–¿Qué es eso? –preguntó un sapo al que el ruido no dejaba seguir durmiendo.

–No sé, parece la lata de la alarma –contestó otro asomando la trompa fuera de la cueva.

Los cangrejos también salieron de sus agujeros para ver qué era lo que los despertaba a esa hora de la noche.

–¡Vamos! ¡Vamos! No podemos perder el tiempo –los apuraba Ruperto tapándose con una bolsa de náilon para no seguir mojándose.

Algunos cangrejos comenzaron a estornudar. Otros hacían preguntas muy inteligentes.

–¿Llueve?

–¿Hace frío?

–¿Es de noche?

–Sí, sí, sí –contestó Ruperto parándose arriba de la lata. Pero tenemos un problema.

–Sí, será un problema la gripe que nos vamos a agarrar por tu culpa –gritó un cangrejo grandote sosteniendo un pañuelo con sus pinzas.

–No, el problema es más grande –alertó Ruperto haciéndose el misterioso para que todos le prestaran atención.

–¡Dale, decílo! –rogaron los bichos a los que el suspenso ponía medio nerviosos.

–Tienen que ayudarme; en la casa abandonada hay... hay...

–¿Qué? ¿Qué hay? –preguntaron todos comiéndose las uñas.

–Hay un monstruo enorme –dijo por fin Ruperto.

Los cangrejos fueron los primeros: los primeros en tratar de escapar y volver a esconderse en sus cuevas. Los sapos, agarrándose las cabezas verdes saltando como locos de acá para allá gritaban de terror.

Todos volvieron a sus cuevas y dejaron a Ruperto solo, parado en la lata.

¡Clon, clonc, clonch! Ruperto empezó a golpear la lata de nuevo.

–¡Qué manga de miedosos! Mire que tenerle miedo a un monstruo gigante y horrible –les decía Ruperto y los bichos salían de nuevo, bajaban la cabeza y miraban el suelo avergonzados.

Al final, después de hacer un discurso de como diez minutos y de asegurarles que no iba a pasar nada, que cuando los viera el monstruo saldría corriendo para irse con su mamá, los bichos parecían más animados.

–Sí, le vamos a ganar –dijo un sapo y los cangrejos aplaudieron, troc, troc, troc, que es el sonido que hacen siempre los cangrejos cuando aplauden golpeando sus duras pinzas.

Muy pronto, todo estuvo listo. **Una larga fila** de sapos, cangrejos y otros bichos con tenedores, clavos, alfileres de gancho y tachuelas, **comenzó a marchar hacia la calle.**

Justo en ese momento paró de llover. Ruperto, que marchaba delante de la fila, les hizo señas y **todos encendieron fósforos de madera para usar como antorchas.**

En las películas de terror, siempre encendían antorchas cuando los habitantes del pueblo iban hacia el castillo para echar a Drácula.

Aquello era impresionante. Las luces de las antorchas se extendían a través de la calle como un camino de hormigas iluminado. Y las voces de los bichos que avanzaban hacia la casa se elevaban al aire, ahora tranquilo, para despertar a los pájaros.

–¿Qué es eso, querido? –preguntó una pajarraca despertando al marido dentro del nido.

–Nada querida, deben ser los de la vuelta ciclista.

La pajarraca miró hacia abajo y vio las luces cruzando la calle.

–No me parece –dijo–. Escuchá, escuchá, parece que se va a armar lío.

Las voces que venían de la calle sonaban muy enojadas. Tanto, que el señor pájaro abrió los ojos y se asomó.

–¡Lo vamos a reventar, lo vamos a reventar! –cantaban las voces.

–¡Hinchada, hinchada hay una sola!, ¡los bichos, los bichos, los demás son rompebooooo, boooo!

–Mejor dormite, querida –aconsejó el pájaro–, creo que es la barra de la Amsterdam.

–¡En un bosque de la China, un monstruo se perdió! –coreaban mientras tanto los sapos y los cangrejos que desafinaban en pila y terminaban el cantito en malas palabras.

Llegaron a la puerta metiendo un barullo bárbaro. Ruperto les hizo señas de que no hicieran tanto ruido.

–¡A reventaaaaar! –seguía cantando una rana vieja que se había entusiasmado.

¡Shhhh!

Todos le chistaron.

En silencio Ruperto trepó los escalones y empujó la puerta. Entró. El bicherío que venía detrás lo siguió, aunque las antorchas se les habían apagado.

–¡Pa! ¡Qué casa! –comentaban unos.

–Creo que mejor me voy –decía otro al que la oscuridad y el asunto del monstruo no le gustaban para nada.

Shhhh.

De pronto, en el aire oscuro, los bichos vieron cosas negras que volaban y nuevamente aquello fue un relajo. Los sapos corrieron para tirarse debajo de las sillas. Los cangrejos chocaron entre ellos.

–¡Paren! –les pidió Ruperto–. ¡Éstos son nuestros amigos, los murciélagos!

–Ah –todos salieron de sus escondites.

Cuando se calmaron, decidieron hacer una reunión en medio del living para ver cuál sería la mejor manera de echar al monstruo.

Los murciélagos querían sacarlo a patadas.

–Es demasiado grande para eso –señaló Ruperto.

Los cangrejos decían que lo mejor era pellizcarle las patas.

–Tiene patas muy duras –indicó Ruperto.

Los sapos dijeron que lo mejor era echarle sal en la cola.

El famoso detective se quedó pensando. Era una gran idea. Todo el mundo decía que para atrapar cualquier cosa, lo mejor era echarle sal en la cola.

–¡Fantástico! –exclamó anotando lo de la sal en su libretita–. ¿Pero quién le va a echar la sal, eh?

Los bichos se miraron entre ellos.

–¡Propongo que sea Ruperto el que lo haga! –dijo un cangrejo.

–Sí, sí –apoyaron todos.

A Ruperto, así, como de golpe, la idea dejó de gustarle.

–¡Ru-per-to, Ru-per-to! –comenzaron a cantar todos como para darle ánimo.

–¡Ídolo!

Un detective nunca debe desilusionar al público, así que el sapo estaba medio desconcertado. Si tenía que ir solito a echarle sal, entonces, ¿para qué habían venido todos a la casa?

–Yo sé dónde hay sal –dijo uno de los murciélagos–. La conozco por el olor.

Levantó vuelo hacia la cocina y encontró. Se escucharon unos ruidos como de frascos que caían.

–¡El monstruo lo atrapó! –lloriqueó la rana vieja.

–¡No, miren! ¡Ahí viene! –dijeron todos al ver que el bravo ratón alado volvía trayendo una bolsa con algo blanco, que en realidad era azúcar.

Ruperto, que al igual que los demás no reconocía la diferencia entre la sal y el azúcar, recibió la bolsa, la abrió y sacó un poco. Mientras todos lo miraban, supo que era hora de pensar un poco en algunas cosas.

Por ejemplo, ¿cuánta sal tenía que echarle? ¿Alcanzaría con dos o tres cucharaditas? ¿En qué parte de la cola debía poner la sal? ¿Qué pasaría si, justo cuando iba a poner la sal, descubría que el monstruo tenía gases?

Se dio cuenta de que no había manera de averiguarlo, así que juntó un poco de aquella cosa blanca en un pedacito de nailon y comenzó a caminar hacia la cocina.

–¡Vamo' arriba, vo! –alentaban los cangrejos.

Ruperto, con el impermeable un poco más seco, el sombrero levemente torcido y el paso seguro, miró hacia atrás y saludó. Los bichos aplaudieron y silbaron.

Realmente era valiente. Era valiente, antes, ahora no, la verdad es que tenía flor de jabón.

Entró a la cocina. Delante suyo, la oscuridad. A los costados, oscuridad. Arriba, oscuridad.

–Creo que este lugar está oscuro –pensó Ruperto que era superinteligente.

Ahí, a pocos pasos, lo esperaba la cosa horrible.

El momento que todos esperaban, por fin había llegado.

(En el que Ruperto se enfrenta al monstruo, trata de echarle sal en la cola y tiene un duelo de palabras mientras los demás miran desde afuera sin animarse a ayudarlo y el libro termina con un final sorpresivo).

La luz de los relámpagos encendía y apagaba el aire. Iluminaba y de pronto oscurecía la amplia cocina llenando las paredes de sombras que formaban extraños dibujos. El viento se colaba por la ventana abierta. Ahora hacía frío, un frío terrible. Brrr.

Ruperto, parado todavía cerca de la entrada, se acomodó mejor el impermeable. Con cada fognazo de la luz, podía ver la figura del monstruo alzarse gigantesca cerca de la mesada de la cocina.

Agarró la bolsita con sal que en realidad era azúcar y, aprovechando los momentos de oscuridad, comenzó a avanzar dando saltos para llegar a la cola larga del monstruo.

¡Mmmm! ¡Mmmm!

La cosa empezaba otra vez a hacer esos ruidos espantosos. Ruperto pensó que era una lástima que no existiesen pañales desechables para sapos.

Llegó a las patas traseras. Miró hacia arriba. La cola del monstruo se balanceaba como una cuerda: iba y venía. Ruperto, el más famoso detective del arroyo Solís Chico, tomó carrera y cuando la cola pasaba cerca dio un gran salto y la atrapó.

La cola siguió balanceándose de aquí para allá con Ruperto agarrado de la punta.

–Parezco Tarzán –pensó el sapo y tenía ganas de gritar, pero prefirió no avivar el monstruo.

Claro que al andar así, hamacándose en el aire, no podía sacar la sal de su bolsillo para acabar con la criatura, que es como los adultos les dicen a los monstruos y a los niños.

Pero al final, cuando la cola se levantó altísimo, Ruperto logró soltarse con una pata y agarrar la sal. Ahora sólo tenía que echarla.

¡Mmmm!, se quejó el monstruo y Ruperto pensó que aquello estaba dando resultado.

¡Mmmm! ¡Mmmm!

Y Ruperto seguía colgado meta echarle azúcar en la cola. Hasta que ya no le quedó más. Era increíble el poder de aquella criatura infernal. ¡Le había echado toda la sal –que en realidad era azúcar como ustedes ya saben– y el tipo nada, ni jota!

–¡Este monstruo es invisible! –gritó Ruperto desde la cocina.

–¡Invencible! –lo corrigieron los demás sapos desde el otro lado de la puerta.

–¡Es lo mismo, ya no lo puedo ni ver! –les contestó Ruperto enojado porque detestaba que le corrigieran.

La verdad es que Ruperto estaba ya medio caliente. Imagínense la vergüenza que sentía: un famoso sapo detective que ni siquiera era capaz de derrotar a un monstruo gigantesco y terrible.

Se soltó de la cola y cayó al piso. Entonces, recontraenojado, caminó hasta la parte delantera del bicho.

–**¡Eh, monstruo! ¡Contestame cuando te hablo, vo, gil!**

–**¡Mmmm! –le contestó el monstruo.**

–**¿Es lo único que sabés decir? ¿No te das cuenta de que yo soy el héroe de este cuento? Está todo el mundo esperando que gane y vos no hacés nada.**

–¡Mmmm! –contestó el monstruo tratando de acercar la cabeza al sapo.

Ruperto, haciéndose el valiente, se acomodó el sombrero y con gestos y caras de sapo *crack*, siguió gritándole:

–**¡Fijate! ¿Ves a ese niño?**

El monstruo miró hacia afuera del cuento y vio un niño que leía. También vio a otros niños y niñas y algún padre colado.

–**¿Los ves? Ellos están esperando que yo gane y vos te hacés el vivo –le recriminó.**

El monstruo se hizo el distraído.

–¡Mmmm! ¡Mamá!

–¡Ajá! ¿Ahora llamás a tu mamá, eh?

–¡Mamaarraachoo!

Ruperto se quedó asombrado. El monstruo había hablado. La voz gruesa era casi tan fuerte como un trueno.

–¿Qué dijiste?

–¡Mamarracho!

¡Uy! Si había algo que podía hacer enojar a un famoso sapo detective, eso era justamente decirle mamarracho.

Nadie, ni siquiera un malvado monstruo podía decírselo así nomás.

–¡Ahora vas a ver! –dijo Ruperto y silbó.

Era la señal que todos esperaban.

Inmediatamente cientos de sapos, murciélagos, cangrejos y otros bichos entraron a la cocina haciendo un gran escándalo.

–¡Lo vamos a reventar! –cantaba la rana vieja.

Silencio. Un silencio gordo y enorme se hizo ahí, de golpe, como cuando se apaga el televisor.

Los bichos, iluminados por los fósforos usados como antorchas, vieron que el monstruo los miraba con cara seria y se quedaron calladitos.

–**¡Mmuuicho gusto! –saludó el monstruo.**

–**¡Igualmente! –contestaron los bichos asombradísimos.**

Ruperto se rascó la cabeza. En ese momento el monstruo no le parecía tan malo.

Con la ayuda de un murciélago, Ruperto fue levantado hasta la mesada de la cocina y quedó justo cerca de la cabeza de la cosa.

–**¿Qué te pasa? ¿Todo este tiempo asustándonos y ahora te hacés el bueno?**

–Oh, perdonen –dijo el monstruo–. Es que me asustaron, creí que venían de parte del hombre malo.

¡A la pipeta! El título de este capítulo no decía nada acerca de un hombre malo. Ruperto se rascó otra vez la cabeza verde.

–¡Tiene que ayudarme! –suplicó la voz gruesa del monstruo.

¿Cómo iban a ayudarlo? Se habían pasado pensando en derrotarlo y ahora resultaba que el monstruo era flor de miedoso.

–Es que me estoy escondiendo –les explicó–. Yo vivía en un campo, acá cerca, éramos muchos como yo, pero un día llegó un tipo alto, con cara de enemigo y dijo que nos sacaría el cuero para hacer pelotas. Por eso me escapé.

Como siempre, todos hicieron ¡aaah! y ¡ohhhh! al enterarse de que el hombre malo quería hacer pelota al monstruo.

–¿Y qué clase de monstruo es usted, eh? –preguntó Ruperto.

–Soy una vaca.

¿Una vaca? Ruperto sacó la libretita de apuntes. Nunca había escuchado hablar de esa clase de monstruo. ¿Qué harían? ¿Volarían? ¿Les chuparían la sangre a los mosquitos? ¿Morderían a las viejitas inocentes? No, definitivamente, Ruperto no sabía nada acerca de las vacas.

Se imaginó una manada de vacas aullándole a la luna llena, una manada de vacas corriendo por el campo con caras de malvadas. Una manada de vacas redondas convertidas en pelotas. ¡Es terrible!

Pensó también en el hombre alto. ¿Qué clase de poder tendría, como para dominar a una manada entera de monstruos? ¿Con qué pensaría inflarlos?

–B-A-C-A –anotó en su libretita.

–Y ahora, ¿qué hacemos? –se preguntaban los bichos mientras apagaban los fósforos.

De repente todos pusieron caras de terror. Afuera, ahí nomás, se escucharon pasos. Sí, pasos.

–¡Es él, es él! –dijo el monstruo con cara de susto.

–¡Es él, es él! –repitieron los bichos corriendo para todos lados con miedo de que los hicieran pelotitas.

Ruperto pensaba y pensaba. Si el monstruo era bueno y el hombre era malo, y el hombre malo era el dueño de los pasos que se escuchaban afuera, entonces tenían que hacer algo.

¿Pero, qué?

¿Qué?

¿Qué?

–¡Un momento! –dijo Ruperto y los bichos se pararon–. ¡Tenemos que hacer algo!

–Sí –dijeron todos.

–¿Pero, qué?

–¿Qué?

–¿Qué?

Ruperto pensaba. Los pasos se acercaban ya a la puerta de adelante. La puerta crujió. Los pasos ya se acercaban por el living.

¿Qué clase de hombre podría ser tan malo que hasta los monstruos le tenían miedo? ¿Cómo podrían ellos asustarlo?

–¡Lo tengo! –dijo Ruperto muy contento y colgándose del cajón de los cubiertos bajó rápidamente al piso.

El ratón llegaba corriendo.

–¡Está buscando en los dormitorios! –les avisó y salió de nuevo a espiar.

–¡Ahora entró al baño! –les avisó el ratón unos segundos después–. ¡Creo que va a hacer caca!

Ésa era la oportunidad que esperaban. **Ruperto les contó su plan. Veinte murciélagos volaron hacia un dormitorio y volvieron cargando una sábana y una funda.**

Entre todos le pusieron la sábana al monstruo y después los murciélagos se metieron en la funda. Tal como les indicó Ruperto, la funda voló hasta ponerse encima de la cabeza de la vaca.

En eso se escuchó un sonido terrible. Miles de litros de agua que bajaban, olas y más olas. El momento había llegado: el hombre malo había tirado de la cadena.

Todos tomaron su lugar. **La vaca, tapada con la sábana blanca y la funda llena de murciélagos, parecía, ahora sí, un enorme fantasma.**

Los pasos llegaron a la entrada de la cocina. Un pie y otro, porque el hombre tenía nada más que dos, entraron a la cocina.

Los bichos, escondidos en los rincones, empezaron a hacer ruido:

–Uuuu, uuuuu, uuuuu.

El hombre malo siguió avanzando un paso, dos, y de pronto quedó paralizado de miedo.

Un fantasma enorme y blanco estaba delante de él. Miles de voces hacían uuuu, uuuu y, para peor, la cabeza blanca del fantasma se desprendió del cuerpo y comenzó a volar por la habitación

El hombre alto y malo abrió la boca. Iba a gritar algo pero no pudo. Hizo un gesto indescriptible, que no se podría describir.

–¡Uuuuu! –hicieron los bichos.

La cabeza blanca volaba y se acercaba más y más y más.

–¡Uuuu!

Y entonces, cuando estaba blanco del susto, el hombre sintió algo. Eran cosas que se le trepaban por las piernas y lo pellizcaban ¡ay! una y otra vez ¡ay!

Fue demasiado. Salió corriendo y gritando como loco.

–¡Socorro! ¡Monstruos!, ¡fantasmas! ¡Auxilio! –su voz se escuchaba en todo el bosque cercano al arroyo.

Los cangrejos, que se le habían trepado a las piernas, se reían con risa de cangrejos que se parece mucho al hipo. Los sapos saltaban y festejaban como si hubieran hecho un gol.

Los murciélagos, que todavía volaban adentro de la funda, terminaron por estrellarse contra la pared.

–¡Mmmm! –el monstruo, con la sábana puesta, parecía también muy feliz.

Se la sacaron.

–¡Mmmm! ¡Muchas gracias! –les dijo–. Ahora ya puedo irme a buscar un nuevo hogar.

Ruperto, con las manos en los bolsillos, caminaba por el piso y miraba a sus amigos festejar.

Una vez más había vencido.

Caminó hasta la puerta y salió al porche. En el cielo había una luna llena enorme, un globo pintado encima de los pinos.

Miró el cielo y sonrió.

Después de todo él también se alegraría cuando la vaca levantara vuelo en la noche y se fuera a vivir en un campanario o en un castillo abandonado.

Esperaría entonces otras noches como ésa, y sabría que su amiga estaba bien cuando, muy tarde por la noche, mientras todos durmieron, se escuchara a la vaca aullándole a la luna llena.