



GÊISA FERNANDES D'OLIVEIRA

Humor e
identidade:
brasilidade
em Laerte
e Mauricio
de Sousa

**GÊISA FERNANDES
D'OLIVEIRA**

é doutora em
Comunicação
pela Escola de
Comunicações e
Artes da USP.

RESUMO

Os quadrinhos brasileiros sempre se pautaram por um diálogo com o humor. Embora marcante, esse elemento não resultará em apenas um tipo de identidade. A partir das obras de Maurício de Sousa e Laerte, o artigo propõe uma discussão a respeito dos desdobramentos do uso do humor e seu papel em dois diferentes projetos identitários.

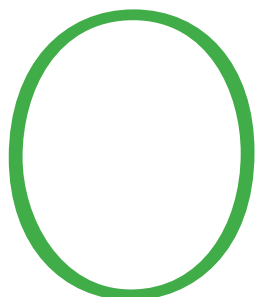
Palavras-chave: quadrinhos, humor, identidade, Maurício de Sousa, Laerte.

ABSTRACT

Brazilian comics have always been oriented toward humor which, albeit remarkable, has not forged just one identity. By exploring the works of cartoonists Maurício de Sousa and Laerte, this article seeks to discuss the developments of the use of humor, and its role in shaping two different identity projects.

Keywords: *comics, humor, identity, Maurício de Sousa, Laerte.*

OS QUADRINHOS BRASILEIROS E SUA RELAÇÃO COM O HUMOR: ENTRE A PEDAGOGIA E O ENTRETENIMENTO



s quadrinhos brasileiros estão fortemente ligados, em sua gênese, ao humor e à sátira. No final do século XIX, os jornais ilustrados, contendo basicamente desenhos e caricaturas acompanhados de legendas ou de pequenos textos, gozavam de grande apreço junto ao público. Veículos de divulgação de ideias vanguardistas, esse tipo de publicação encontrava no humorismo não só um meio de expressão, como também um refúgio.

Agindo como um salvo-conduto, o caráter humorístico permitia aos periódicos fazer da família real um alvo certo de críticas e, mesmo assim, sobretudo a partir de 1850, experimentar uma liberdade maior que aquela reservada à imprensa oficial. Publicações como *O Malho*, *O Mosquito*, *O Besouro* ou a famosa *Revista Illustrada*, de Angelo Agostini (que chegou a se manter exclusivamente com as assinaturas), tornaram-se literatura obrigatória nos círculos letrados e desempenharam importante papel na difusão de um modelo de imprensa que associa a crítica social ao bom humor (Schwarcz, 2003, p. 416).

O humor presente na ilustração brasileira é, portanto, primo-irmão da sátira política. Assumindo um ponto de vista crítico em relação ao que é representado, ele possui livre acesso ao território de embate das relações sociais de geração e reprodução de conhecimento sem, no entanto, prender-se a ele. Como resultado, consegue driblar mais facilmente convenções e categorizações no interior do corpo social.

FIGURA 1
Reprodução de página de *O Tico-Tico*, 1905



Reprodução

Sem a preocupação de ser “cópia fiel da realidade” ou de “ensinar”, o humor pode flunar por todos os assuntos, estabelecer todo tipo de conexão, desconstruir qualquer opinião. Atua como um elemento da relação entre a ordem social e a liberdade criativa individual, mas pode tanto ser politicamente subversor quanto reprodutor de valores estabelecidos pelo senso comum.

Sigmund Freud (1988) relacionou o humor ao inconsciente. Valendo-se do exemplo dos chistes, estabeleceu ligações entre o efeito cômico e diversos mecanismos de produção de prazer. Discurso no qual a lógica não precisa ser respeitada, *locus* do inesperado, o humor distorce a relação entre

falante e discurso enunciado, criando um distanciamento.

Ao servir de mediação entre o observador e o fato observado, a imagem humorística não pretende ser cópia fiel daquilo que busca representar, afastando-se dos ditames da coerência. Como resultado, o interlocutor é forçado a adotar sempre dois pontos de vista simultaneamente (Freud, 1988, p. 139). No caso das histórias em quadrinhos brasileiras o duplo efeito pretendido no leitor transita entre a pedagogia e o entretenimento.

A proposta pedagógica foi primeiramente delineada em 1905, na revista *O Tico-Tico*, publicação que também ambicionava a formação do leitor do futuro, mas que não era propriamente uma revista em quadrinhos, mas sim com quadrinhos, entre outras seções (Vergueiro, 2005).

A partir de 1934 foi a vez dos laços entre quadrinhos e entretenimento se estreitarem definitivamente para o público brasileiro, com o sucesso dos suplementos distribuídos nos jornais, ideia importada dos EUA pelo jornalista Adolfo Aizen para o jornal *A Nação* (Silva Junior, 2004).

Dez anos mais tarde, a proposta pedagógica destacou-se novamente com a divulgação de uma pesquisa promovida pelo Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (Inep). Os resultados, baseados em uma enquête feita com crianças das séries primárias, sugeriam que a leitura de quadrinhos seria responsável por desvios de comportamento, como a incapacidade de separar ficção e realidade (Silva Junior, 2004, p. 212), além de induzir à preguiça intelectual dos estudantes, afastando-os dos livros¹.

Em 1954, de acordo com o exemplo norte-americano, foi criada uma comissão para promover a autocensura das histórias: cada editor brasileiro deveria adotar um código de ética. Seguidor da linha de valorização do nacional, Adolfo Aizen propôs que as histórias fossem situadas espacialmente. Lugares indeterminados deveriam ser trocados por ambientes e paisagens brasileiras. Em 1961 foi a vez das grandes editoras criarem seus códigos moralizadores.

¹ A esse respeito ver artigo de Gonçalo Silva Júnior na *Revista Pesquisa Fapesp*, número 161, julho de 2009 (disponível em: <http://www.revistapesquisa.fapesp.br/?art=3908&bd=1&pg=1&lg>; último acesso em 14/9/2010).

Na primeira semana de outubro de 1964, a emenda do deputado federal carioca Eurico de Oliveira proibindo a impressão de revistas cujo conteúdo fizesse alusão a sexo, violência e terror foi votada. “Quando fosse posta em prática, a medida transportaria para o poder público praticamente todos os dispositivos de controle e veto do código de ética dos quadrinhos adotados três anos antes” (Silva Junior, 2004, p. 379).

Era o início de um novo momento para o país e o quadrinho nacional reagiu aos acontecimentos. Com humor.

O CURIOSO PERSONAGEM DE MAURICIO DE SOUSA

O novo cenário político alterou a feição do mercado editorial de quadrinhos, interrompendo, mas também projetando carreiras. Nesse segundo caso, destaca-se o nome de Mauricio de Sousa, lançado em 1959. A boa aceitação dos personagens que viriam a formar a Turma da Mônica resultou na formação de uma equipe e na adoção de um formato empresarial extremamente produtivo, baseado no desenho de estúdio, que envolve a perda da autoria em prol da assinatura, da “grife”.

Mauricio de Sousa continua sendo o responsável por inovações no cenário de quadrinhos brasileiro, como o projeto intitulado Turma da Mônica Jovem, retratando os célebres personagens em sua adolescência. A proposta é fisgar o leitor fidelizado pela “turminha”, tornando-se uma alternativa aos cultuados quadrinhos japoneses.

A Turma da Mônica Jovem uniu o apelo “exótico” do mangá ao conhecimento adquirido das características dos personagens. Boa parte do atrativo das histórias vem justamente do jogo de correspondências entre as peculiaridades infantis de cada um (força da Mônica, gula da Magali, sujeira do Cascão) e suas “novas identidades”.

O público passa a ser tratado como mais um membro da equipe, interferindo diretamente por meio de *sites* e *blogs*,

declarando preferências e até mesmo rebatizando personagens (Vergueiro & D’Oliveira, 2009, p. 13). Na edição de número 4 (novembro de 2008), por exemplo, foi mostrado o desfecho do amor nunca confirmado entre Cebolinha (agora Cebola) e Mônica. O “evento” virou notícia em *sites*, jornais e revistas em todo o país e a tiragem ultrapassou os 400 mil exemplares (Ramone, 2008).

Vale notar que a linha jovem foi saudada como uma ruptura, um produto totalmente novo dos Estúdios Mauricio de Sousa, merecendo um *site* exclusivo. Porém, mesmo que representando um novo segmento de mercado, a própria ideia de uma “turma” que se sucede a uma “turminha” aponta para uma continuidade narrativa e o que se percebe, no produto final, está mais próximo da modernização, da adaptação de um modelo preexistente do que da sua negação.

FIGURA 2
Turma da Mônica Jovem, em estilo mangá, de Mauricio de Sousa



Reprodução

FIGURA 3
Detalhe de história criada no Departamento de Projetos Especiais dos Estúdios Mauricio de Sousa, em parceria com a Secretaria Nacional Antidrogas



Texto integral disponível em: <http://www.monica.com.br/institut/drogas> (último acesso: 1º/10/2010)

A trajetória de Mauricio de Sousa não só ilustra a transformação de um desenhista em empresário, como também diz muito a respeito da relação dos quadrinhos brasileiros com o binômio pedagogia/entretenimento. Sua obra, um sucesso comercial, apesar de ter no humor um de seus principais ingredientes, possui fortes vínculos com estratégias de ação voltadas à educação.

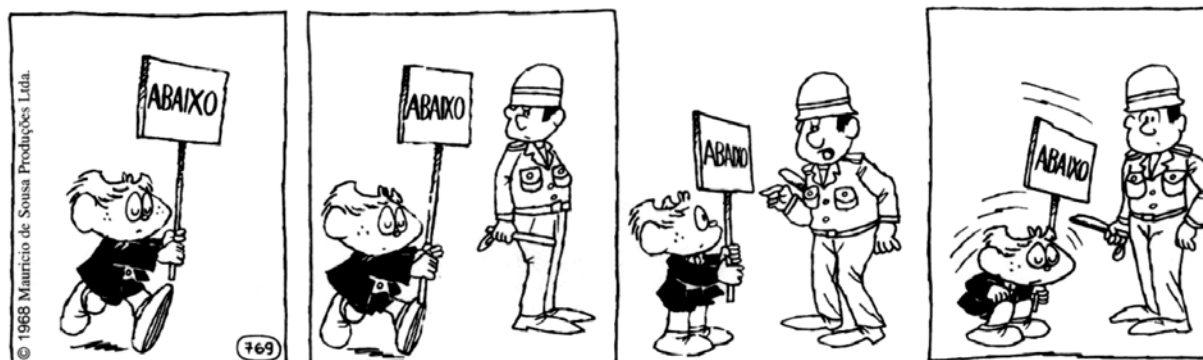
Há cerca de dez anos seus personagens são usados para a confecção de material de campanhas educativas do governo. O objetivo, segundo a equipe, é “levar a filosofia e a força de comunicação da ‘Turma da Mônica’ para desenvolvimento de pro-

gramas nas áreas de saúde, educação, meio ambiente e cultura”².

Apesar da aparente linearidade de sua carreira, no final dos anos 1960, o desenhista lançou no *Jornal da Tarde* um personagem que fazia uso do humor de forma contrária ao seu padrão. Explorando o humor negro e não a costumeira linha afetuosa, Nico Demo não se encaixava na galeria de Mauricio de Sousa. Criado a pedido do diretor, Mino Carta, em 1966, misto de gozador e azarado, a acidez de suas piadas e a ambiguidade de seu caráter foram responsáveis pela pronta rejeição ao personagem.

2 Fonte: site do Instituto Cultural Mauricio de Sousa (disponível em: <http://www.monica.com.br/institut/fwelcme.htm>; último acesso em 22/9/2010).

FIGURA 4
Nico Demo, 1968



Fonte: Sousa, 2003, p. 81

FIGURA 5
Cena muda: Nico Demo, 1975



Fonte: Sousa, 2003, p. 75

Rejeitado pela crítica e incompreendido pelo público, o personagem não durou muito. Após a recusa de Mauricio em atender aos pedidos da redação para que a personalidade de Nico Demo fosse suavizada, o menino loiro (com um penteado que lembra um par de chifres) passou a ser publicado pela *Folha da Tarde*. Também não obteve sucesso no novo jornal.

Os leitores escreviam cartas reclamando e, mais uma vez, foram exigidas modificações. Diante de uma nova recusa por parte do desenhista, Nico Demo foi cortado definitivamente, ganhando fama de maldito (Sousa, 2000). Contudo, apesar de sua vida

curta, o personagem oferece a possibilidade de compreensão de aspectos das décadas de 1960 e 1970 por um viés muito particular.

Num momento histórico marcado por comprometimentos ideológicos e cerceamento de liberdades (pessoais, políticas, de imprensa), o humor das tiras do Nico Demo gerou incômodo ao fazer graça com militares e pacifistas. O personagem encarnava um desprendimento desconcertante, que seria consolidado na imprensa brasileira com *O Pasquim*, o emblemático jornal publicado entre 1969-91.

Porém, mesmo compartilhando o humor ácido, uma diferença fundamental separava

FIGURA 6
O anti-herói e sua estratégia de sobrevivência. Nico Demo, 1975



Fonte: Sousa, 2003, p. 69

O Pasquim de Nico Demo: enquanto o primeiro era o herdeiro de uma tradição de crítica política consolidada desde o Império, o segundo representava uma ruptura em relação ao trabalho até então apresentado por Mauricio.

Segundo o autor, Nico Demo “veio antes do tempo” (Sousa, 2000, p. 52). Numa época anterior à segmentação jornalística advinda com a Internet, o personagem não conseguiu encontrar seu público, processo que hoje certamente ocorreria com mais rapidez. Porém, se o Nico Demo adiantou-se em termos de distribuição, suas tiras trazem claros sinais de seu tempo, a começar pelo fato de ser “muda”.

A fala, deslocada dos balões para cartazes e tabuletas, cala o discurso direto dos personagens e se torna representação dentro da representação. Nesse sentido, a tira se coloca como uma alegoria da situação vivenciada pelo leitor brasileiro do período.

Nico Demo foi um marco na carreira de seu autor, na medida em que o fez retornar definitivamente a seu projeto anterior, de uso do humor com fins educativos. A experiência evidenciou a opção por acomodar sua potencialidade criativa de modo a evitar o conflito com seu modelo empresarial de produção e distribuição de tiras. Somente em 2003 foi publicada uma reunião de histórias do Nico Demo. Vale registrar que essa foi a mais ousada incursão de Mauricio de Sousa no campo da crítica política.

LAERTE E AS RECONFIGURAÇÕES DA BRASILIDADE

Enquanto Nico Demo fornecia um retrato do humor possível nos anos de chumbo, o desenhista Laerte Coutinho capturou sua feição *fin-de-siècle* na série *Deus* publicada na década de 1990, no jornal *Folha de S. Paulo*, aos domingos. Posteriormente, as histórias foram reunidas em três livros, pela Editora Olho d'Água.

Laerte fez parte do grupo responsável pelo lançamento da *Revista Balão*, na

USP, em 1972, considerada um clássico dos quadrinhos *underground* no Brasil. A publicação contou com a colaboração de nomes que se tornaram referência no humor gráfico do país, como os irmãos Paulo e Chico Caruso, Angeli, entre outros.

A aparência do Deus de Laerte, apesar de se valer de recursos clássicos (homem, velho, branco, de longas barbas, com um triângulo de luz sobre a cabeça), insere-os num contexto ao mesmo tempo brasileiro e universal.

Transportado para os quadrinhos, o simpático Deus assume a posição de mero observador, limitando-se a acompanhar o exercício da possibilidade de escolha praticado por suas criaturas. Por curiosidade, ou atendendo a pedidos de oração, por vezes interfere discretamente em seus caminhos de ação, sendo muitas vezes ele mesmo surpreendido pelos acontecimentos.

O humor vem dos inesperados desdobramentos da liberdade confiada às criaturas. Munidas do livre-arbítrio, podem modificar funções atribuídas pelo criador e desempenhar novos papéis, além dos previstos no plano divino.

Na maioria das histórias, Deus se limita a cuidar de seus afazeres, interagindo com anjos, demônios e outras divindades. Na sequência destacada, após diversas tentativas frustradas, finalmente consegue brincar o carnaval brasileiro.

A tira fornece, em primeiro plano, uma visão de Brasil que se fia (e se orgulha) de sua vivência de carnaval diferenciada, sobretudo por não ser um evento circunscrito a uma data oficial ou a uma região específica, mas que se quer nacional e permanente.

A situação de desconforto de Deus funciona como metáfora para um país cuja história está pautada por tentativas de reinvenção. Por meios diversos, o país procura se afastar de seu passado colonial e escravista rumo a uma configuração que dê conta de abarcar as peculiaridades dos grupos étnicos presentes em sua formação. A folia carnavalesca seria, portanto, o cadinho onde as diferenças se fundem, especialmente no campo dos contrastes socioeconômicos, formando o amálgama Brasil.

FIGURA 7
Deus no carnaval



Fonte: Coutinho, 2002b, p. 25

Durante o carnaval, a equação entre diversidades locais e identidade nacional alcança o ponto mais próximo de um equilíbrio, com a valorização de práticas regionais (ritmos e costumes locais), ainda que estas sejam vistas mais como o exótico, o “outro” do “carnaval nacional”, cuja mais perfeita tradução, em termos de projeção internacional, caberia ao samba, notadamente na sua vertente carioca.

As práticas descentralizadas, norteadas por um discurso polifônico e dialógico, como defende Bakhtin (1988), garantem, desse modo, seu reconhecimento e preservação, ao mesmo tempo em que se cria uma “commodity cultural” de alto valor no mercado internacional, cujo apelo, em grande parte, se deve ao clima de liberdade de costumes (principalmente sexuais) que permeia a festividade.

Tradição inventada, autenticamente vivida e propagandeada, o carnaval representa o momento em que a função dos mediadores sociais se torna mais evidente (Napolitano, 2007). Grupos sociais usualmente separados por critérios econômicos ou geográficos se encontram, seja nas celebrações espontâneas de rua ou em desfiles organizados. Com a trégua das regras cotidianas (o trabalho é interrompido, a rotina das cidades alterada), a negociação das diferenças assume outras formas, que não as usualmente experimentadas, e é essa conformação singular que o desenhista explora.

Trata-se não só da construção de uma identidade por meio dos quadrinhos, mas também do tratamento de um tema a partir dessa visão, pois é preciso estar integrado a esse imaginário já existente em torno do

FIGURA 8
Milagre adaptado ao cenário nacional



Fonte: Coutinho, 2002b, p. 42

carnaval brasileiro para que, a partir dele, a situação cômica seja decodificada. Deve-se entendê-lo como um *locus* imaterial social de forte carga simbólica que pode prescindir da presença de Deus.

Identidade nacional que precede a nação (Hobsbawm, 1998, p.19), a brasilidade é o grande tema da tira, a macroquestão dentro da qual se estabelece a piada, herdeira de máximas como “Deus é brasileiro”. O comentário, dito em tom que mistura pilhéria e orgulho, fia-se na compreensão de que para nós as regras são um pouco diferentes e estão adaptadas ao “jeitinho brasileiro”.

A mesma brasilidade é ativada quando Deus assume o comando num posto de saúde. Além do aviso de “Não temos médico”, a carência do lugar é representada por meio de um vetor temporal: enquanto troca o aviso por “Temos médico” (informação dada na interação com o leitor, pois a segunda palavra ainda está sendo escrita), uma longa fila já se formou e o primeiro paciente já reclama da demora. Até esse ponto, o quadrinho lida com um humor generalista, internacional.

Mesmo que não se identifique a comunidade com uma favela (a falta de alinhamento das casas e a perspectiva do desenho da fila sugerem um desnível no terreno) e que a dificuldade de acesso a serviços de saúde seja ignorada, ou seja, ainda que os elementos regionais sejam ignorados,

mesmo assim os dois primeiros quadros alcançam um efeito cômico, pela quebra do tempo lógico.

A tira, no entanto, apresenta um leque mais variado de significados ativado por meio de informações que extrapolam os limites do desenho. O fato de que o paciente, mesmo depois de chegar de cadeira de rodas e sair andando, ainda reclame do médico, porque ele não mediu sua pressão, nem lhe prescreveu remédios está relacionado a uma visão específica, culturalmente construída, a respeito da clínica.

A prática médica como um conjunto de ações preestabelecidas sustenta a piada final. Além da vestimenta (na função de médico, a caracterização de Deus ganha acessórios, como estetoscópio e fotóforo), é preciso reconhecer como típicos também os procedimentos de pedidos de exames e prescrição de medicamentos.

O humor aparece, portanto, incorporado à crítica a esse tipo frequente de reclamação: a de que um bom médico deve agir “como se espera” de um bom médico, falando num jargão próprio da profissão e seguindo um código específico de posturas. Na medida em que a consulta transcorre de uma maneira diversa do esperado, ou seja, quando o modelo é alterado, o profissional cai em desconfiança, mesmo que “opere milagres”.

A cura, o objetivo final, não é o mais importante, mas sim o cumprimento de um

FIGURA 9

Hierarquia celestial, cenário brasileiro



Fonte: Coutinho, 2002b, p. 43

protocolo preestabelecido, um conjunto de regras burocráticas que pouco ou nada tem a ver com a saúde do paciente.

Em outra tira, o Dr. Deus pede para que um enfermeiro, representado por um anjo, controle o fluxo de pacientes. A ordem é passada adiante, dessa vez direcionada à recepção. No terceiro quadro ficamos sabendo a causa de tantas pessoas: o Diabo-recepcionista anuncia a presença do médico num alto-falante.

O tipo de conhecimento extradiegético exigido do leitor se refere ao campo da tradição cristã e sua intrincada rede hierárquica. A compreensão é facilitada por meio de um paralelo com a hierarquia de um hospital, na qual o médico (Deus) se sobrepõe ao enfermeiro (anjo) que, por sua vez, ocupa uma função mais especializada que os funcionários da recepção (anjo decaído, demônio).

Porém, não é essa comparação a responsável pelo humor, ela é apenas um ponto de partida. O efeito de riso provocado pela tira vem de outras duas fontes: 1) o Diabo é identificado na tradição cristã como a encarnação do mal, ou seja, uma figura da qual não deve ser esperada nenhuma boa ação; 2) nesse caso o Diabo faz rir, não por sua esperteza ou por um artil, mas justamente por estar dizendo a verdade. O “engraçado” é saber que a realidade do sistema de saúde pública em países como o Brasil é tão precária que, ao ser representada, assume ares de uma estripulia sobrenatural.

Ao falar de si, o brasileiro se posiciona tanto em relação a um coletivo, construído simbolicamente a partir de características específicas dos grupos étnicos e culturais que formaram o país, quanto a um imaginário de equalização de conflitos, tomando o país por uma gigantesca caldeira onde diferenças se fundem.

A brasilidade, vista por esse ponto de vista, assemelha-se a uma colcha na qual os retalhos identitários, de tão pequenos e bem cosidos, conseguem se disfarçar em padrões, que trazem as marcas de suas conformações originais, mas também revelam novas estampas.

Produzida a partir de um posicionamento em relação a uma colonização mestiça, filtrado pelos diversos processos históricos vivenciados, a brasilidade se firma como referência criada pelos brasileiros. Em outras palavras: é agindo “como brasileiros” que a brasilidade é criada, reconhecida e reafirmada.

O agir se justifica e se alimenta, cristalizando posturas, normatizando condutas que passam a ser encaradas como espontaneamente vinculadas ao povo brasileiro (o “brasileiro bem-humorado”, tão apreciado pelos estrangeiros). Essa ligação, por sua vez, aglutina valores identitários sob o manto da nação. Com o solo fértil preparado, a brasilidade pode germinar sem estar ligada a um projeto pedagógico anterior a ela.

O processo de construção cultural é simultaneamente exercício de poder e de criação de sentidos. O apelo da série de Laerte passa por sua capacidade de desalojar uma determinada estética de seu contexto original, para reinseri-la numa disposição diversa, capaz de gerar novos significados.

O efeito cômico, surgindo do rompimento em relação ao esperado, se distancia do parâmetro previamente conhecido e ativado pelo leitor, que precisa construir um novo sentido.

A contemporaneidade exige que esse processo não seja linear, nem almeje a um fim isolado. O movimento da construção de saberes não é uma marcha cadenciada, que poria em risco a frágil ponte das identidades, mas sim uma dança fluida, líquida, inacabada, em estado de alerta e afirmação.

CONCLUSÕES

A representação é tanto mediadora quanto multiplicadora de significados, reforçando ou excluindo informações. Dentro dela, a identidade deve ser entendida não só como construção individual, mas também como experiência coletiva, processo de conquista.

Recortando e reagrupando a ordem das coisas, a representação forma diferentes temas de sentido, nas quais estão expostos os

conflitos e as negociações que caracterizam os processos históricos.

O humor entra como um elemento na constituição da identidade, conferindo uma maneira própria de reinventar o mundo na representação e por meio dela. Circula entre os agentes sociais de uma sociedade plural, conferindo ao produto final um frescor que equivale a um selo de “censura livre”, tornando-o aparentemente “apropriado” para todos os públicos.

Sendo um humor tão próximo da malícia, do deboche, da crítica e, portanto,

da indisciplina, estabelece novos significados aos mecanismos normatizadores do corpo social. A representação humorística exige a negociação entre o objeto e seu trato que assegura a preservação do referencial, que não pode desaparecer totalmente na crítica, senão deixará de ser engraçado.

Dessa forma, a representação humorista faz despertar o inesperado no óbvio. A mensagem modifica e altera seu referencial. A representação completa seu curso, apontando para o porvir.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance*. São Paulo, Hucitec, 1988.
- COUTINHO, Laerte. *Deus Segundo Laerte*. São Paulo, Olho D'Água, 2002a.
- _____. *Deus 2: a Graça Continua*. São Paulo, Olho D'Água, 2002b.
- _____. *Deus 3: a Missão*. São Paulo, Olho D'Água, 2003.
- FREUD, S. “Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente”, in *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. vol. 8. Rio de Janeiro, Imago, 1988.
- HOBBSAWM, E. J. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998.
- NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa das Ideias: a Questão da Tradição na Música Popular Brasileira*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- RAMONE, Marcus. “Turma da Mônica Jovem # 4 Ultrapassa Tiragem de 400 Mil Exemplares”. *Universo HQ*. 8/12/2008 (texto integral disponível em: http://www.universohq.com/quadrinhos/2008/n08122008_07.cfm; acessado em 1º/10/2010).
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um Monarca nos Trópicos*. 2ª edição. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- SILVA JUNIOR, Gonçalo. *A Guerra dos Gibis: a Formação do Mercado Editorial Brasileiro e a Censura aos Quadrinhos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- SOUSA, Mauricio de. *Navegando nas Letras*. 2 vols. São Paulo, Globo, 2000.
- _____. *As Melhores Tiras do Nico Demo*. São Paulo, Globo, 2003.
- VERGUEIRO, Waldomiro. “O Tico-Tico Completa 100 anos”, in *Omelete: Entretenimento Levado a Sério*, 11/10/2005 (texto disponível em: <http://omelete.com.br/quadrinhos/io-tico-ticoi-completa-100-anos>).
- VERGUEIRO, Waldomiro; D'OLIVEIRA, Gêisa Fernandes. *De Discursos Não Competentes a Saberes Dominantes: Reflexões sobre as Histórias em Quadrinhos no Cenário Brasileiro*. Texto apresentado ao Grupo de Trabalho Mídia e Entretenimento, do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, junho de 2009.
-

