

## ESBOÇO PARA UM NOME, ANIKI-BÓBÓ

Paloma Roriz<sup>68</sup>

### Resumo

Partindo de uma aproximação entre duas produções de difícil classificação na altura de seu surgimento – o filme *Aniki-Bóbó*, de Manoel de Oliveira, lançado em Lisboa, em 1942, e o livro *Aniki-Bóbó*, de Aloisio Magalhães e João Cabral de Melo Neto, publicado em 1958, no Recife –, o presente texto procura problematizar a ideia de *infância* presente no título de ambos os trabalhos, não apenas como figuração temática, mas também como procedimento, anacronismo e desvio.

**Palavras-chave:** Brinquedo, cinema, artes gráficas/poesia, infância.

---

<sup>68</sup> Doutoranda em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense. Integra o Grupo de Pesquisa Poesia e Contemporaneidade do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura UFF/CNPq.

Em 2012, a editora Assírio & Alvim publica um pequeno livro do escritor português Manuel António Pina sobre o primeiro longa-metragem e primeiro filme de ficção de Manoel de Oliveira, *Aniki-Bóbo*, surgido em 1942 em Portugal. No livro, Pina narra o contexto histórico e político do filme, com o surgimento das primeiras produtoras e distribuidoras de filmes no país no início do século XX. Encomendado pelo *British Film Institute* para integrar uma coleção de clássicos sobre o cinema, o ensaio acabou não sendo publicado por alguma questão relacionada aos direitos do autor, vindo à luz somente vinte anos depois. Descrevendo o ambiente de criação do filme, Pina aponta as dificuldades estéticas e políticas de recepção da obra. Inspirado num conto, ou “poema”, de Rodrigues de Freitas, chamado “Os meninos milionários”, publicado nos números 28 (1930) e 44 (1935) da revista *Presença*, *Aniki-Bóbo* iria se chamar inicialmente “Corações pequeninos”, e, depois, “Gente miúda”, quando, em meio às filmagens, Manoel de Oliveira escuta uma “lenga-lenga ritmada” que as crianças usavam na Ribeira para escolher os parceiros de jogo, tomando-a então para título do filme:

*Aniki-Bébé,  
Aniki-Bóbo,  
Passarinho, totó  
Berimbau, cavaquinho,  
Salomão, sacristão  
Tu és polícia, tu és ladrão*

*Eu não quero ser ladrão,  
Berimbau, totó,  
Tenho medo da prisão,  
Aniki-Bébé,  
Aniki-Bóbo*

Vencendo as dificuldades impostas pela censura da época, *Aniki-Bóbo*, embora escapasse radicalmente das formas de produção portuguesa daquele momento, tanto em termos estéticos, quanto políticos, consegue o aval oficial para ser executado e colocado em circulação. Fortemente repudiado pela imprensa conservadora, que o classificou como “imoral” e “subversivo”, chegou

a ser considerado uma “verdadeira monstruosidade”<sup>69</sup>, caindo logo em seguida no esquecimento. Em 1954, é então redescoberto pelo Cine Clube do Porto, na ocasião de “um ciclo dedicado ao cinema português e levado ao 1º Festival de Cinema de São Paulo”<sup>70</sup>, no Brasil. Vinte anos depois de sua estreia, o filme é apresentado e premiado em Cannes no II Encontro Internacional de Cinema para a Juventude, sendo também exibido na televisão em Portugal.



Figura 1 - Fotograma do filme *Aniki-Bóbo* (1942)

O filme gira em torno das aventuras de crianças de baixa condição social da cidade do Porto, no contexto da década de 1940, em meio à Segunda Guerra e ao regime fascista de Salazar. As velhas ruas do bairro pobre e a zona ribeirinha da cidade do Porto compõem as cenas onde se desdobram as peripécias. *Aniki-Bóbo* será construído a partir do ponto de vista infantil, base de toda a ação no filme. Quase inteiramente filmado em “cenários naturais das margens do Rio Douro, no Porto e em Vila Nova de Gaia, com som directo e com pequenos actores amadores, descobertos por Oliveira nos próprios locais de filmagem”<sup>71</sup>, o que levou alguns a falarem em um “realismo mágico”, ou ainda em uma “fábula realista”, a história narra o triângulo amoroso entre

---

<sup>69</sup> PINA, Manuel António. *Aniki-Bóbo*. Porto: Ed. Assírio & Alvim, 2012, p. 14. Pina lembra que o cinema “oficial” cultivava, àquela altura, momento de organização e de instauração do Estado Novo salazarista, “os valores morais católicos, os temas da tradição nacional e os do teatro e da literatura populares. A política de subsídios do Estado e os serviços de censura asseguravam a chamada ‘normalização’ da produção e da exibição cinematográficas, assim como o total controle e condicionamento da imprensa e da opinião impediam qualquer tipo de debate crítico”.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 23.

Carlitos, Teresinha e Eduardo, atravessado por sentimentos controvertidos de pecado, culpa, desejo sexual e morte.

Em 1958, dezesseis anos depois do lançamento do filme de Manoel de Oliveira, João Cabral de Melo Neto e Aloisio Magalhães publicam no Brasil *Aniki Bóbó*, livro de certa forma “inclassificável”, nas palavras de Valéria Lamego, situado entre a poesia e as artes gráficas:

Aniki Bóbó não é somente arte e nem totalmente poesia. É uma obra-poesia, um livro-arte, um poema-livro e uma demonstração cabal de que é possível fundir poesia, técnicas experimentais de impressão e arte com blague, ironia e precisão em um mesmo espaço e para o mesmo fim, ou melhor, para fim algum além da urdidura autônoma de um livro.<sup>72</sup>

A obra, conhecida apenas por poucos leitores seguidores de João Cabral, integrou o movimento editorial d'O Gráfico Amador (1954-1961), tornando-se mais conhecida por admiradores das artes gráficas do que por leitores de poesia. A sua recente republicação, em 2016, numa edição fac-similar, vem acompanhada de textos críticos de Valéria Lamego, Sergio Alcides, Augusto Massi, Zoy Anastassakis e Elisa Kuschmir, com discussões levantadas pela produção e reedição do livro, como, por exemplo, a questão da ausência de *Aniki Bóbó* nas bibliografias completas de Cabral, assim como a referência feita, em alguns momentos, ao filme de Manoel de Oliveira. No texto de Augusto Massi, lemos o trecho de uma carta enviada por João Cabral à pesquisadora Zila Mamede no qual o poeta diz ser o texto uma “brincadeira” dele com Aloisio Magalhães, afirmando ainda que havia *escrito* as ilustrações. Lemos ainda que Aloisio lhe dissera que *Aniki Bóbó* seria o nome de um “brinquedo de criança de Pernambuco (de que não me lembro)”<sup>73</sup>. Na carta, segundo o crítico, a insistência no caráter de *jogo* chama a atenção:

A motivação principal seria lúdica. O resíduo de fundo, desejo de toda brincadeira infantil, está no ocultamento, na invenção de uma língua própria, cujo verdadeiro significado deve permanecer

---

<sup>72</sup> MELO NETO, João Cabral. *Aniki-Bóbó*. Ilustrações: Aloisio Magalhães. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016, p. 7.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 35, apud *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto 1942-1982*. São Paulo: Nobel/ Edusp/ Vitae, 1987.

cifrado. A graça reside em discorrer sobre pessoas e coisas, mas de modo abstrato, alusivo, malicioso. Aniki Bobó pede da parte do leitor um exercício de adivinhação.<sup>74</sup>

Estaríamos, portanto, no reino da *fabulação*, termo que comparece na obra de Cabral em títulos como “Fábula de Anfion”, “Fábula de Rafael Alberti”, “Fábula de Joan Brossa”, “Fábula de um arquiteto”. Essa seria a *Fábula de Aniki Bobó*, como frisa Massi, lembrando ainda que a memória de ambos – João Cabral e Aloisio Magalhães – primam por sua *falta*: e é provável que o elemento deflagrador da parceria tenha sido a mesma parlenda popular e brincadeira infantil que inspirou o filme de estreia do cineasta português Manoel de Oliveira. A narrativa de *Aniki Bóbó*, aparentemente simples, esconde, por trás de sua “tensão tipográfica de ordem material e conceitual”<sup>75</sup>, um jogo velado de referências. *Aniki* afinal é um pássaro que possui duas cores, o azul e o encarnado:

1

Aniki tinha de seu duas cores, o azul e o encarnado, como outros têm na vida um burro e um cavalo. Não eram o mesmo as duas cores para Aniki destemido: eram na sua vida um amigo e um inimigo.

2

O azul era seu colchão de molas, líquidas como as do mar. Azul também eram as suas muitas lâminas de barbear. Era muito curiosa sua rara coleção, pois quando vistas de perto eram vermelhas por antecipação.

3

Do alto de seu azul Aniki via tudo encarnado. Por isso se mudou de seus pagos: não conseguiu desinfetá-los. Veio para o país dos sociólogos, trazendo suas giletes, cujo país é um esqueleto com nádegas obesas e verdes.

4

Quando Aniki viu o verde, disse que tinha grande prática, e pôs-se a desembulhar sua linda coleção de lâminas. Limpou o país de

---

<sup>74</sup> Ibid., p. 35.

<sup>75</sup> Ibid., p. 36.

todas as cores, senão do azul e do encarnado. Mas o vermelhão que vedes é a lâmina suja de seu trabalho.<sup>76</sup>

O texto entremeia as ilustrações, as palavras, distribuídas como poema em prosa, são legendas alargadas em torno de uma breve narrativa *cromática*: a história se divide em quatro partes. As cores são substantivadas, “o azul era seu colchão de molas”, quase alegorias veladas, objetos concretos – lâminas, giletes – inscritos e descritos numa ordem fabulatória, o que não deixa de responder ao peso bem conhecido da visualidade e do pictórico na poética de Cabral. Já a origem do livro parte dos desenhos de Aloísio Magalhães. Segundo este, o livro integra um conjunto de três livros “experimentais”<sup>77</sup> (os outros dois seriam *Pregão turístico do Recife* e *Improvisação gráfica*) e teve uma tiragem de trinta exemplares, em paralelo às edições realizadas na oficina de O Gráfico Amador.

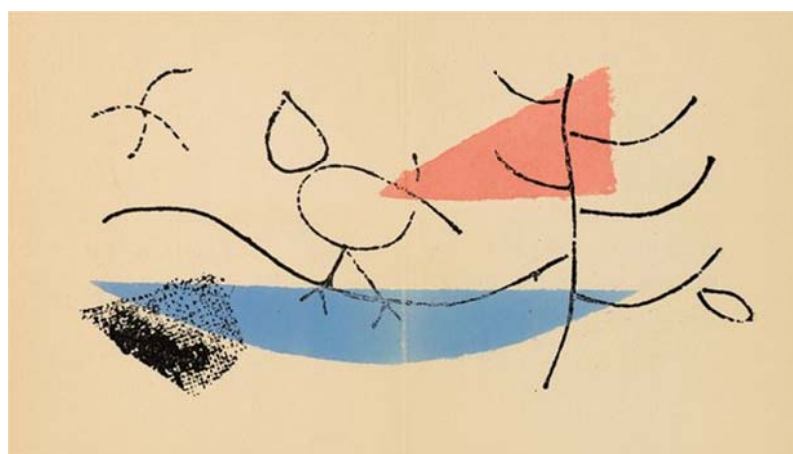


Figura 2 - Ilustração de Aloísio Magalhães para *Aniki Bóbó* (1958).  
Fonte: MELO NETO, 2016.

Arnaldo Saraiva escreve sobre o livro de Aloísio Magalhães e João Cabral, desdobrando com alguma atenção a origem da fórmula da parlenda ou “lengalenga”<sup>78</sup>. Saraiva conta tê-la buscado a partir de outras fórmulas e lengalengas muito conhecidas, em cancioneiros populares, coletâneas de “rimas infantis” e em estudos de “folclore e de jogos tradicionais”, tanto de Portugal como do Brasil, para, por fim, nada achar. Interrogando o próprio

<sup>76</sup> Ibid., s/p.

<sup>77</sup> LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico Amador*. As origens da moderna tipografia brasileira. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2014, p. 7.

<sup>78</sup> Patrícia Peterle e Alencar Schueroff (2018), no artigo “Aniki Bobó: jogo de facas”, fazem igualmente referência ao texto de Saraiva.

Manoel de Oliveira, este lhe diz que “antes de começar as filmagens na Ribeira do Porto nunca a tinha ouvido, e que a recolheu exatamente dos meninos que por lá andavam”<sup>79</sup>. Do que investigou, descreve:

Nas lengalengas ou nas “rimas infantis” podem comparecer palavras e sequências sem sentido mais do que o sugerido pela sonoridade e pelo ritmo; mesmo dicionarizados ou semanticamente claros, salvo “Aniki” (não “Salomão”), os termos aparentemente soltos e nominais desta lengalenga, incluindo os que remetem para dois instrumentos musicais (berimbau, cavaquinho), parecem encadear-se de modo caótico e absurdo, mas obedecem a lógicas da rima, quase toda aguda – em ó (bóbó/tótó), em i e inho (Aniki/ berimbau/ passarinho/ cavaquinho/ polícia) e em ão (Salomão/ sacristão/ ladrão) –, a que se junta a rima aliterante (aniki/ cavaquinho, bebé/ bóbó/ berimbau, Salomão/ sacristão), e o paralelismo (Aniki Bóbó/ Aniki Bébé, Tu és polícia/ Tu és ladrão), como obedecem às lógicas do ritmo, que passa das células pentassilábicas iniciais às trissilábicas mediais, com exceção da dissilábica “totó” (passarinho/ berimbau/ cavaquinho/ Salomão/ sacristão) e aos tetrassílabos finais.<sup>80</sup>

O autor avança no destrinchamento do nome e do jogo contido na sequência de palavras da ladainha, conjugados ao “enunciado performativo” que constitui a sua intenção designativa final: “Tu és polícia/ Tu és ladrão”, para afinal chegar à pergunta: “Mas não funcionará como uma simples sonoridade incoativa de um jogo, ou como simples nome arbitrário de um jogo infantil, ou como nome infantil [...]?”<sup>81</sup>. O nome ele próprio se encerra naquilo mesmo que parece significar: *brinquedo*, charada, enigma, “exercício de adivinhação”.

Em seu livro *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*, Daniel Heller-Roazen afirma, a partir de Jakobson, que não há limites para o “potencial fônico da vocalização infantil”<sup>82</sup>. Descrevendo o processo pelo qual passa a criança na aquisição da linguagem, Heller-Roazen explica que entre os ruídos, os balbucios e as primeiras palavras, essa capacidade ilimitada da articulação fônica é, num determinado momento, interrompida, interrupção que fará então com que a criança passe a apreender uma língua única e específica, a sua: “É

---

<sup>79</sup> SARAIVA, Arnaldo. *Dar a ver e a se ver no extremo: o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: Edições Afrontamento, 2014, p. 81.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>82</sup> HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. Trad. Fabio Akcelrud. Campinas: Ed. Unicamp, 2010, p. 7.

como se a aquisição da linguagem fosse apenas possível por meio de um ato de esquecimento, um tipo de amnésia linguística infantil”<sup>83</sup>. O que estaria em jogo seria então o *desaparecimento* do balbucio, e a pergunta que o autor lança é se, afinal, as línguas dos adultos seriam capazes de reter “alguma coisa do balbucio infinitamente variado do qual emergiram”<sup>84</sup>. Heller-Roazen refere-se a algo igualmente mencionado por Giorgio Agamben em sua teoria da infância, quando discorre sobre o problema da experiência enquanto “limite transcendental da linguagem”<sup>85</sup>. Para Agamben, nas pegadas de Benveniste, não seria a língua em geral o que caracteriza o homem entre os viventes, mas a “cisão” entre língua e fala, entre semiótico e semântico. A questão colocada refere-se à relação entre língua e discurso, reportadas ao reconhecimento do signo e à compreensão do discurso. Interessa-lhe pensar na ação da língua em sua passagem ao discurso, e é, ainda com Benveniste, e numa articulação a uma interrogação saussuriana, que Agamben aponta o “hiato” existente entre o signo e a frase – entre o semiótico e o semântico –, para o qual a teoria da infância ofereceria uma possibilidade de resposta:

É o fato de que o homem tenha uma infância (ou seja, que para falar ele tenha de expropriar-se da infância para constituir-se como sujeito da linguagem) a romper o “mundo fechado” do signo e a transformar a pura língua em discurso humano, o semiótico em semântico. Na medida em que possui uma infância, em que não é sempre já falante, o homem não pode entrar na língua como sistema de signos sem transformá-la radicalmente, sem constituí-la como discurso.<sup>86</sup>

A referência a esse hiato, a essa diferença e *descontinuidade* entre o semiótico e o semântico, ainda nos termos de Benveniste, é retomada mais recentemente em seu texto “Teoria das assinaturas”, no qual, recuperando a leitura da função das semelhanças e das analogias na episteme renascentista feita por Michel Foucault em *As palavras e as coisas*, Agamben se acerca do conceito de assinatura a partir da ideia da desconexão, da *não coincidência* entre semiologia e hermenêutica destacada por Foucault, sendo precisamente

---

<sup>83</sup> Ibid., p. 8.

<sup>84</sup> Ibid., p. 9.

<sup>85</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, p. 62.

<sup>86</sup> Ibid., p. 67.



“no ‘hiato’ que as separa que se situam as assinaturas”: “Os signos não falam se as assinaturas não os deixam falar”<sup>87</sup>. Agamben refere-se mais adiante a um texto de Walter Benjamin, “A capacidade mimética”, dotado de uma “autêntica filosofia da assinatura”<sup>88</sup>, em que Benjamin discorre sobre o “elemento mágico-mimético da língua”: o processo mimético refletido na formação do idioma e nele o lugar do nosso comportamento imitativo, sob a designação de “onomatopeia”:

Tudo o que é mimético, no idioma, só pode revelar-se numa espécie de apoio. Este é o elemento semiótico. Deste modo o nexos significativo das palavras e das proposições é o portador, só quem acende a similitude, num raio. Porque seu engendramento, por parte do Homem, bem como da percepção que dela tem, está confiada, com frequência e principalmente no mais importante, a um raio. Passa de repente<sup>89</sup>.

*Aniki-bóbó*, fórmula mágica, ladainha, cantilena, lengalenga – a extração de algum significado explícito ou de uma delimitação de origem – não atende ao enigma, e nisso certamente reside o sentido próprio do jogo contido na sonoridade, na forma visual, assim como no espectro semântico do nome, seja em sua “gratuidade fundamental”<sup>90</sup>, seja em seu fazer-se segredo, em seu fato lúdico e em seu dado de *divertimento*<sup>91</sup> e aventura. Heller-Roazen dirá que os sons esquecidos do balbucio “ilimitado” retornam de algum modo quando as crianças – já na apropriação e exercício de uma língua específica, sua língua materna –, pronunciam onomatopeias, ou seja, ao imitarem sons de animais ou sons de ruídos externos como os mecânicos, por exemplo. Neste momento, as crianças, e também os adultos, penetrariam numa zona fonológica limítrofe, para além do espaço comum dos idiomas. Seria, portanto, no espaço da interjeição e da imitação vocálica de sons não humanos que a língua revelaria aquilo que lhe é *próprio*:

---

<sup>87</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum: sobre o método*. Trad. Andrea Saburdano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2019, p. 86.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>89</sup> BENJAMIN, Walter. “A capacidade mimética”. In: A. Kostas, W. Benjamin et al. *Humanismo e comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970, p. 51.

<sup>90</sup> CALLOIS, Roger. *O jogo e os homens, a máscara e a vertigem*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes Limitada, 2017, p. 16.

<sup>91</sup> HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

Em nenhum outro domínio a língua é mais “si mesma” do que no momento em que parece deixar o âmbito de seus sons e sentidos, assumindo a forma sonora daquilo que não tem – ou não pode ter – uma língua própria: os ruídos dos animais, do mundo natural ou mecânico. É aqui que uma língua, em um gesto para além de si mesma, em uma fala que não é fala, se abre para a não língua que a precede e a sucede”<sup>92</sup>

No filme de Manoel de Oliveira, a cantilena é evocada já em seu início, quando Carlitos está sendo arrumado pela mãe, de quem só vemos as mãos, para ir à escola: o menino repete em ritmo monocórdico, frisando a separação entre os dois termos, “aniki-bóbó, aniki-bóbó, aniki-bóbó”, mexendo na cabeça de um boneco que, ao que tudo indica, parece levar o seu nome, enquanto a mãe o reprime: “fica quieto!”, quando então ao ter o braço puxado, Carlitos derruba sem querer o boneco que cai no chão e se quebra. O transe da cantilena é rompido pelo rompante materno, “fica quieto!”, mas não sabemos quem, ao certo, *quebra* o boneco: se a mão da mãe ou a mão do menino, no brusco movimento, fato é que ali a história se inicia. Giorgio Agamben se refere à algazarra do “país dos brinquedos”, de Pinóquio, que teria como efeito a “paralisação” e a “destruição do calendário”<sup>93</sup>. Carlitos, para conquistar o amor de Teresinha, roubará a boneca da “Loja das Tentações”, sendo invadido por sentimentos de culpa e remorso não só pelo roubo da boneca, como, logo depois, pelo acidente de Eduardo, quando a ladainha passa também a figurar como espaço de ação, jogo e tensão contraditória entre imaginação e ética, entre a algazarra e o calendário: ser polícia, ser ladrão, “eu não quero ser ladrão”, “tenho medo da prisão”, “Salomão, sacristão”: o brinquedo *não* pode ser roubado. Entre as marcações onomatopaicas, *aniki*, *bébé*, *bóbó*, *totó*, o pássaro, o instrumento, a ordem da frase, o encadeamento da fala: “eu não quero ser ladrão”, “tenho medo da prisão”. Por outro lado, o brinquedo *deve* ser roubado, usado, quebrado: “É o *jogo*. É a atividade infantil que consiste em

---

<sup>92</sup> HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias*: sobre o esquecimento das línguas. Trad. Fabio Akcelrud. Campinas: Ed. Unicamp, 2010, p. 15.

<sup>93</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, p. 82.

fazer – tanto com os seres como com as coisas, ‘bons truques’, como se diz”<sup>94</sup>, pensando com Georges Didi-Huberman, em seu desdobramento sobre o paradigma da malícia e as potências dialéticas dos brinquedos, a partir de uma “antropologia do mundo infantil” esboçada por Baudelaire já em sua *puzzling question*:

Como não admitir que, para *saber* o que é o tempo é preciso *ver* como funciona o relógio da mamãe? E que, para isso, é preciso arriscar-se – ou abandonar-se ao prazer – a desmontá-lo mais ou menos ansiosamente, sistemática ou violentamente, ou seja, *quebrá-lo*?<sup>95</sup>

Como *quebrar* um nome? Abri-lo, desmontá-lo? Retomo aqui Manuel António Pina. Além de um atento conhecedor de cinema, o escritor português também foi um consagrado autor de livros infantojuvenis, nem sempre sendo fácil distinguir em seus livros uma fronteira nítida entre a sua produção dita “para” crianças e “para” adultos – dificuldade inclusive lembrada pelo autor, quando, por exemplo, se pergunta: “o que é, e para que serve, a literatura ‘para’ crianças? É alguma coisa distinta, e serve para alguma coisa distinta, da literatura ‘para’ adultos? E o que são, e para que servem, as crianças? E os adultos, o que são?”<sup>96</sup> –, o que não deixa de esclarecer um pouco do fascínio de Pina pelo filme de Manoel de Oliveira, atravessado por uma cronologia avariada entre a adultez e a infância. Muitos dos textos de Pina são movidos por uma consciência intermitente da impossibilidade de se escrever *ainda* literatura, algo evidente na entonação saturada e tardia de sua poesia, produzida em meados nos anos 1970, em Portugal. Em seus poemas, há uma inflexão reflexiva ligada a uma compreensão de poesia enquanto espaço para o pensamento – próxima a concepções elaboradas por nomes do alto modernismo, como a de T.S. Eliot, quando a poesia comparece sobretudo como forma de pensamento e *sabedoria*. Alguns dos seus poemas circulam em torno de um reiterado questionamento sobre a linguagem, presente inclusive

---

<sup>94</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015, p. 139.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 141 (Itálicos do autor).

<sup>96</sup> PINA, Manuel António. Para que serve a Literatura Infantil? In: *No Branco Do Sul As Cores Dos Livros*, Actas do encontro sobre literatura para crianças e jovens. Lisboa: Editorial Caminho, 2000, p. 125.

em sua escrita *para* crianças, investida de uma certa pedagogia do *erro*, nos defeitos de pronúncia e numa ludicidade morfológica própria aos livros infantis, mas que, em Pina, ganha um contorno particular, acionando, na materialidade figurativa das palavras, pequenas frestas entre escrita e pensamento:

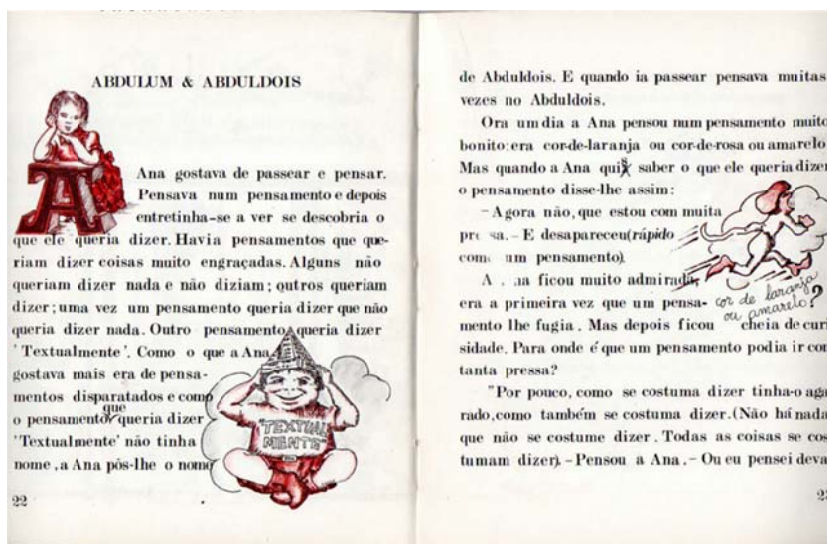


Figura 3: Manuel António Pina [In: *Gigões e Anantes*] Fonte: PINA, 1977.

Tanto a falta de memória de Aloísio Magalhães e de João Cabral de Melo Neto acerca da origem exata do título do livro, quanto a adoção um tanto aleatória para título do filme de Manoel de Oliveira, parecem dizer algo do anacronismo de fundo que perpassa a realização das duas produções: o filme “riscado” pelo regime salazarista, caindo no esquecimento para ser redescoberto vinte anos depois, o livro brasileiro “obra conhecida somente por alguns poucos leitores mais atentos de João Cabral [...], e por admiradores do trabalho gráfico de Aloísio Magalhães”<sup>97</sup>, permanecendo por quase sessenta anos fora de circulação – e, se aqui podemos ainda acrescentar, o ensaio de Pina, não publicado por algum motivo ligado aos direitos do autor, aparecendo apenas vinte anos depois.

Mais ainda, nos dois *Aniki-Bóbós*, quer partindo de uma parlenda popular, quer de um nome de um brinquedo de criança de Pernambuco, parece se inscrever um sentido de infância não restrito a uma mera tematização figurativa do infantil, mas sobretudo como certo procedimento, provocação e desvio, na

<sup>97</sup> MELO NETO, João Cabral. *Aniki Bóbó*. Ilustrações: Aloísio Magalhães. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016, p. 8.

produção de algo de difícil classificação e ordenação na altura de seu surgimento. Sérgio Alcides lembra que seria “forçado buscar qualquer aproximação entre as gravuras, o texto de ilustração e o filme ou a cantilena portuguesas”<sup>98</sup>. Se de fato não cabe alguma aproximação factual ou circunstancialmente mais concreta, talvez valha a tentativa de pensar naquilo que simultaneamente, entre os dois *aniki-bóbós*, por óbvio, os liga: o nome – *aniki-bóbó* –, e os separa: quando, para desmontá-lo, abri-lo, não é preciso mais do que *ver*, atentar para o detalhe aparentemente insignificante que por fim os diferencia: o hífen do primeiro, ausente no segundo – *aniki bóbó* –, espaço que ora se abre, em *hiato*, índice de infância, vestígio, assinatura, rastro onomatopaico e interjuncional no si mesmo da língua, entre o esquecimento e a memória de um balucio; ora se fecha, espaço que se liga, juntura, traço gráfico, nexos *significantes*, rompendo passagem no encadeamento “caótico” e sem sentido de sons indistintos para a ordem da frase, do calendário, do signo que, de repente – como nas mãos de uma criança, a peça súbita que (des)monta o brinquedo –, significa.

---

<sup>98</sup> Ibid., p. 21.

## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. *Signatura rerum: sobre o método*. Trad. Andrea Saburdano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2019.

BENJAMIN, Walter. “A capacidade mimética”. In: A. Kostas, W. Benjamin et al. *Humanismo e comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

CALLOIS, Roger. *O jogo e os homens, a máscara e a vertigem*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes Limitada, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. Trad. Fabio Akcelrud. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2014.

MELO NETO, João Cabral. *Aniki Bóbó*. Ilustrações: Aloisio Magalhães. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016.

PETERLE, Patricia; SCHUEROFF, Alencar. “Aniki Bóbó: jogo de facas”. In: *Texto poético*. V. 14, n. 25, p. 543-561, jul./dez. 2018.

PINA, Manuel António. *Gigões e Anantes*. Porto: A regra do jogo, 1977.

\_\_\_\_\_. Para que serve a Literatura Infantil? In: *No Branco Do Sul As Cores Dos Livros*, Actas do encontro sobre literatura para crianças e jovens. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

\_\_\_\_\_. *Aniki-Bóbó*. Porto: Ed. Assírio & Alvim, 2012.

SARAIVA, Arnaldo. *Dar a ver e a se ver no extremo – O poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: Edições Afrontamento, 2014.