

MESTRADO EM LETRAS

Roseane Grazielle da Silva

O MUNDO COMO PROVOCAÇÃO

Uma poética dos elementos materiais em *Calvin e Haroldo*

Santa Cruz do Sul
2016

Roseane Grazielle da Silva

O MUNDO COMO PROVOCAÇÃO

Uma poética dos elementos materiais em *Calvin e Haroldo*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, área de concentração em Leitura e Cognição, da Universidade de Santa Cruz do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Norberto Perkoski

**Santa Cruz do Sul
2016**

AGRADECIMENTOS

A todos que de algum modo tenham contribuído, no passado ou atualmente, para realização desta dissertação.

Ao professor Norberto Perkoski, pelas revisões atentas e por compartilhar seus conhecimentos e amizade ao longo dos sete anos em que atuei como bolsista do Grupo de Pesquisa *Estudos Poéticos*.

Ao Maiquel, por sua colaboração, paciência e companheirismo ao longo desses dois anos de trabalho.

Aos colegas da turma do PPG em Letras – Mestrado turma 2014, pela amizade e colaboração, em especial ao colega José Arlei que muito auxiliou nesta dissertação compartilhando seus saberes.

Aos professores do PPG em Letras – Mestrado e às secretárias do programa, Luiza e Luana, pelos saberes compartilhados, dedicação e presteza em auxiliar sempre que necessário.

Às professoras Onici Flôres e Fabiana Burlamaque que aceitaram o convite para a banca de defesa de dissertação.

À Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa PROSUP modalidade II, que permitiu cursar a Pós-Graduação *stricto sensu* – Mestrado.

À Wali, que me fez valorizar e apreciar as boas histórias.



*O sonho é mais forte que a experiência.
Gaston Bachelard*

RESUMO

Essa dissertação analisa as imagens recorrentes na série de tiras *Calvin e Haroldo*, de Bill Watterson, mais especificamente aquelas ligadas à relação criança x matéria, através da presença dos elementos terra, água, ar e fogo, com base na perspectiva fenomenológica de Gaston Bachelard. Selecionamos dez tiras relacionadas a cada um dos elementos materiais e investigamos em que medida as imagens nelas encontradas possuem confluências com os pressupostos bachelardianos sobre a imaginação material. Articulamos ainda as imagens selecionadas nas tiras à complexa relação pensamento, sentimentos e emoções, tendo como *corpus* teórico, junto às obras bachelardianas, referências da biologia, neurociência e crítica literária, além de teorizações sobre as histórias em quadrinhos.

Palavras-chave: *Calvin e Haroldo*; Tiras cômicas; Gaston Bachelard; Os quatro elementos: terra, água, ar e fogo

ABSTRACT

This dissertation analyses the recurring images in the comic strip *Calvin and Hobbes*, by Bill Watterson, more specifically, the images referring to the relations child x substance, through the presence of elements earth, water, air and fire, in the phenomenological perspective of Gaston Bachelard. We select ten comic strips related to each material elements and we investigated in what extend the images on them have found have confluences with Bachelard's assumptions about material imagination. We articulated the selected images in the strip to the complex relationship between thought, emotion and feelings, with theoretical corpus Bachelard's works, beyond references of biology, neuroscience and literary criticism as well as theories about comics.

Key-words: *Calvin and Hobbes*; Gaston Bachelard; The four elements: earth, water, air and fire

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Estilos de desenho dos quadrinhos	33
Figura 2 – Alguns dos tipos mais comuns de balões	36
Figura 3 – Tipos de transições.....	41
Figura 4 – Calvin e o elemento telúrico I.....	52
Figura 5 – Calvin e o elemento telúrico II.....	53
Figura 6 – Calvin e o elemento telúrico III.....	55
Figura 7 – Calvin e o elemento telúrico IV.....	56
Figura 8 – Calvin e o elemento telúrico V.....	58
Figura 9 – Calvin e o elemento telúrico VI.....	61
Figura 10 – Calvin e o elemento telúrico VII.....	62
Figura 11 – Calvin e o elemento telúrico VIII	64
Figura 12 – Calvin e o elemento telúrico IX.....	65
Figura 13 – Calvin e o elemento telúrico X.....	66
Figura 14 – Calvin e o elemento aquático I.....	70
Figura 15 – Calvin e o elemento aquático II.....	72
Figura 16 – Calvin e o elemento aquático III.....	73
Figura 17 – Calvin e o elemento aquático IV.....	75
Figura 18 – Calvin e o elemento aquático V.....	78
Figura 19 – Calvin e o elemento aquático VI.....	79
Figura 20 – Calvin e o elemento aquático VII.....	80
Figura 21 – Calvin e o elemento aquático VIII.....	82
Figura 22 – Calvin e o elemento aquático IX.....	83
Figura 23 – Calvin e o elemento aéreo I.....	85
Figura 24 – Calvin e o elemento aéreo II.....	87
Figura 25 – Calvin e o elemento aéreo III.....	88
Figura 26 – Calvin e o elemento aéreo IV.....	91
Figura 27 – Calvin e o elemento aéreo V.....	93
Figura 28 – Calvin e o elemento aéreo VI.....	96
Figura 29 – Calvin e o elemento aéreo VII.....	97
Figura 30 – Calvin e o elemento aéreo VIII.....	98

Figura 31 – Calvin e o elemento aéreo IX.....	100
Figura 32 – Calvin e o elemento aéreo X.....	102
Figura 28 – Calvin e o elemento aéreo VI.....	96
Figura 29 – Calvin e o elemento aéreo VII.....	97
Figura 30 – Calvin e o elemento aéreo VIII.....	98
Figura 31 – Calvin e o elemento aéreo IX.....	100
Figura 32 – Calvin e o elemento aéreo X.....	102
Figura 33 – Calvin e o elemento ígneo I.....	107
Figura 34 – Calvin e o elemento ígneo II.....	108
Figura 35 – Calvin e o elemento ígneo III.....	109
Figura 36 – Calvin e o elemento ígneo IV.....	110
Figura 37 – Calvin e o elemento ígneo V.....	111
Figura 38 – Calvin e o elemento ígneo VI.....	113
Figura 39 – Calvin e o elemento ígneo VII.....	115
Figura 40 – Calvin e o elemento ígneo VIII.....	116
Figura 41 – Calvin e o elemento ígneo IX.....	117
Figura 42 – Calvin e o elemento ígneo X.....	119
Figura 43 – Imaginação <i>versus</i> realidade.....	123
Figura 44 – Calvin e sua paixonite oculta.....	125
Figura 45 – Calvin e Haroldo no Natal.....	126
Figura 46 – Calvin e a mídia televisiva I.....	127
Figura 47 – Calvin e a mídia televisiva II.....	127
Figura 48 – Calvin colocando tudo no preto e no branco.....	128
Figura 49 – Calvin e seu pai I.....	130
Figura 50 – Calvin e seu pai II.....	131
Figura 51 – Calvin e sua mãe I.....	132
Figura 52 – Calvin e sua mãe II.....	133

SUMÁRIO

PALAVRAS PRELIMINARES.....	3
1. FENOMENOLOGIA POÉTICA DA IMAGINAÇÃO.....	8
1.1 Em torno da imagem e imaginação – uma concepção polêmica.....	8
1.2 A poeticidade da imagem – a concepção de Gaston Bachelard.....	13
1.3 Imagens do fogo, do ar, da água e da terra.....	17
2. UNIVERSO DAS HQS – A INTER-RELAÇÃO DESENHO/TEXTO.....	24
2.1 Um passeio pela história das histórias em quadrinhos.....	24
2.2 Definindo HQs – diferenças entre charge, cartum e tiras.....	30
2.2 Linguagem verbal e icônica – a interação entre texto e desenho.....	34
2.3.1 Notas introdutórias – de Bill Watterson a <i>Calvin e Haroldo</i>	43
2.3.1.1 Calvin	46
2.3.1.2 Haroldo.....	47
2.3.1.3 Pais de Calvin.....	47
2.3.1.4 Susie Derkins.....	48
2.3.1.5 Sra. Wormwood.....	48
2.3.1.6 Moe.....	49
2.3.1.7 Rosalyn.....	49
3. A POTÊNCIA CRIADORA EM DEVANEIOS MATERIAIS DE <i>CALVIN E HAROLDO</i>.....	50
3.2 Imagens poéticas terrestres.....	50
3.3 Imagens poéticas aquáticas.....	69
3.4 Imagens poéticas aéreas.....	85
3.5 Imagens poéticas ígneas.....	106
4. PENSAR E SENTIR – ENTRE A CRIAÇÃO, O TEXTO E O LEITOR.....	122
4.1 A natureza ambivalente da imaginação e das personagens em <i>Calvin e Haroldo</i>	122
4.2 Por novas percepções – imagens poéticas oriundas dos quadrinhos.....	136
PALAVRAS FINAIS.....	141
REFERÊNCIAS.....	147

PALAVRAS PRELIMINARES

A capacidade de imaginar, de suplantar a realidade do mundo, é inerente ao ser humano. Apesar da aparente contundência da frase, essa ideia parece encontrar correspondência nos mais variados estudos que têm se dedicado a investigar a temática da imaginação. A tendência a projetar o intangível no momento presente, que poderá tomar concretude a partir da posterior ação humana, é o ato primeiro daquilo que possibilita criações no âmbito artístico, científico e tecnológico, fomentando o desenvolvimento humano. A imaginação, contudo, nem sempre foi vista de forma igualitária em relação à racionalidade. Vertentes científicas como o Racionalismo preconizaram a dicotomização dessas instâncias, valorizando o pensamento racional como o único responsável por possibilitar a criação do novo, concebendo a imaginação como instância cultivadora de enganos.

Processo análogo pode ser visto em relação ao par racionalidade versus emoções. A ascensão do discurso científico, intentando buscar respostas que podem ser objetivamente comprovadas e medidas por instrumentos previamente selecionados pelos estudiosos para validar suas teorizações, é uma constante no discurso científico. Durante muito tempo, no entanto, as emoções humanas foram deixadas de lado pelos entusiastas da ciência, que nelas viam tendências instintivas que aproximavam o ser humano da irracionalidade. Atualmente sabemos que as emoções são cruciais para a tomada de quaisquer decisões, até mesmo daquelas consideradas predominantemente embasadas na racionalidade, sendo ainda relevantes no que se refere à tomada de atitudes que preservam a homeostase – o equilibrado funcionamento do organismo humano – e da preservação da própria vida¹.

Discordando desses posicionamentos, consideramos que a imaginação e a parceria racionalidade/emoções têm um papel relevante no que tange à criação artística, especialmente no que se refere ao âmbito literário.

Tendo esses pressupostos em vista, este trabalho objetiva analisar as imagens recorrentes nas tiras do cartunista norte-americano Bill Watterson, *Calvin e Haroldo*. As imagens infantis oriundas destas tiras não se referem simplesmente à visualidade, mas se constituem, conforme nossa interpretação, como produtos diretos da imaginação, como

¹ Corroborar essa ideia o biólogo chileno Humberto Maturana, que afirma que “todo sistema racional tem um fundamento emocional” (1998, p. 15). O neurocientista português António Damásio, através de seus experimentos com pacientes com lesões neurológicas que os incapacitavam para sentir uma dada emoção – como o medo – comprovou que estes se submetiam a um maior número de situações de risco do que os indivíduos que sentiam essa emoção. Isso porque as emoções são responsáveis pela “produção de uma reação específica à situação indutora” (2000, p. 78) – ou seja, desencadeiam uma ação – além de regular o funcionamento de seu organismo – a homeostase.

assevera o fenomenólogo Gaston Bachelard, autor que embasará grande parte de nossas reflexões relacionadas a esse tema. Contrariando as concepções de seus antecessores, que ora viam na imaginação a responsável por produzir equívocos e fantasias que nublavam o pensamento racional, ora a concebiam como instância responsável pela simples reprodução daquilo que é captado pelos órgãos dos sentidos, Bachelard revela o papel central da imaginação no que se refere à criação, em especial, à criação artística: a imaginação transfigura e transforma a realidade, potencializando a mudança por meio do ato de um sujeito que supera a humana condição.

Para a realização deste trabalho, selecionamos tiras que se referem diretamente à relação da personagem central, o menino de seis anos de idade, Calvin com os elementos da matéria estudados por Gaston Bachelard – terra, água, fogo e ar –, intencionando investigar em que medida a presença desses elementos na obra de Bill Watterson se articula ou não com os pressupostos bachelardianos sobre imaginação. Propomo-nos, ainda, a interrogar de que maneira as imagens recorrentes nas tiras de Watterson se coadunam com a complexa relação pensamento, emoções, sentimentos, linguagem e cognição que, como vimos, embasa os comportamentos humanos, de modo geral.

Dividimos o presente estudo em quatro capítulos. No primeiro capítulo, denominado “Fenomenologia poética da imaginação”, discorremos, primeiramente, sobre as distintas concepções de imagem e imaginação em termos filosóficos, psicológicos e psicanalíticos. Em seguida, apresentamos a concepção bachelardiana acerca da imagem enquanto produto inédito da imaginação, desprovido de vínculos com conhecimentos prévios ou institucionalizados. Fechando o capítulo, apresentamos os pressupostos bachelardianos sobre imagens vinculadas ao fogo, ao ar, à água e à terra.

Em seguida, no segundo capítulo intitulado “Universo das HQS² – A inter-relação desenho/texto”, apresentamos um panorama histórico da produção de histórias em quadrinhos, em nível mundial, enfatizando principalmente as criações europeias e norte-americanas – os EUA são o país de origem do cartunista Bill Watterson, cujas produções comporão nosso *corpus* analítico³. No subcapítulo “Definindo tiras e HQs – diferenças entre

² Utilizaremos a sigla “HQS” para nos referirmos ao gênero quadrinhos em sua totalidade, incluindo seus subgêneros – histórias em quadrinhos, tiras, cartuns e charges.

³ Existem produções relevantes no Brasil no que se refere às HQs – compreendendo tiras, cartuns e charges. Nomes como Ziraldo, Laerte, Angeli, Henfil, Agostini, Maurício de Souza, Millôr Fernandes, Adão Iturrusgarai, Luís Fernando Veríssimo entre outros assinam trabalhos que destacam críticas à política e ao comportamento da sociedade brasileira. Ziraldo e Maurício de Souza retratam o universo infantil com O menino maluquinho e a Turma da Mônica, personagens infantis genuinamente brasileiros. Não enfocaremos essas produções no

charge, cartum e HQ”, distinguimos as diferentes modalidades de histórias em quadrinhos existentes, com ênfase em tiras, charges e cartuns. Já em “Linguagem verbal e icônica – a interação entre texto e desenho”, discorremos sobre alguns dos recursos mais comumente utilizados nas HQS, principalmente, quanto à apresentação de elementos da narrativa como personagens, narrador, tempo e espaço. Há que se destacar ainda que, com base nas observações deste capítulo, esclarecemos em que medida as tiras de Bill Waterson estimulam ou não a imaginação, uma vez que o excesso de desenhos – ou de quaisquer outros apelos sensoriais – pode diminuir a capacidade de imaginar. Em outras palavras: caso um texto infantil, por exemplo, apresente excesso de ilustrações ou demasiada utilização de cores, numa tentativa de reproduzir fielmente a realidade, a criança dificilmente imaginará algo além do que é posto pelo ilustrador. Da mesma maneira, um texto constituído por desmedidas descrições sobre uma personagem, tolherá a imaginação de seu leitor. Discorremos, portanto, sobre os recursos utilizados por Bill Waterson para fazer com que seus textos, apesar de conterem apelos visuais – os desenhos –, assegurem espaço para imaginação de seu leitor. No subcapítulo subsequente – “Notas introdutórias – de Bill Watterson a *Calvin e Haroldo*”, fazemos uma apresentação do autor da série Calvin e Haroldo, assim como comentários acerca da gênese das tiras. Para fechar o capítulo, as personagens principais e secundárias da série são apresentadas.

No terceiro capítulo “A potência criadora em devaneios materiais de Calvin e Haroldo”, analisamos tiras diárias e dominicais selecionadas de obras de Bill Watterson e protagonizadas pela dupla Calvin e Haroldo. Neste capítulo, buscamos unir os pressupostos teóricos até então mencionados à prática, através da análise de tiras de Bill Watterson relacionadas aos elementos materiais elucidados por Gaston Bachelard, em quatro subseções, incluindo, imagens telúricas, aquáticas, aéreas e ígneas.

O material analisado ressalta que a ligação humana com os elementos da matéria possibilita ao sonhador a incursão em âmbitos imaginários, com os quais ele tenderá a perder o contato, na medida em que cresce. Por isso, foram selecionadas tiras em que a personagem se relaciona com elementos da matéria.

Conforme Bachelard, os elementos materiais não são uma trivialidade, mas apresentam-se no imaginário humano como uma presença arquetípica, atuante em todas as culturas e influenciando o modo de ser/agir dos homens. O confronto dos homens diante dos elementos

materiais impele sua ânsia por criar, por instaurar o novo, transfigurando dados da realidade. É por meio desse embate que são produzidas belas imagens, imagens de um homem feliz, porque trabalha e devaneia com realidades possíveis, oriundas de seu labor sobre a matéria. Apesar de esse contato ser perdido na medida em que a criança torna-se adulta, há, ainda, outras possibilidades de retomá-lo, de novamente experimentar a sensação de ser ferreiro, escultor, marinheiro e aviador – criar imagens que poetizam esses momentos por meio da escrita literária. É assim que a criação desperta as sensações da criança sonhadora da matéria que ainda habita o adulto.

No quarto e último capítulo “Pensar e sentir – entre a criação, o texto e o leitor” o qual está subdividido em “A natureza ambivalente da imaginação material em *Calvin e Haroldo*” e “Por novas percepções – imagens poéticas oriundas dos quadrinhos”, estabelecemos as inter-relações entre leitura, cognição e criação através do confronto do criador – representado nas tiras de Bill Waterson pelo travesso Calvin – com os elementos materiais.

Cabe, nesse momento, fazer uma observação. Parece estranho falarmos em palavra e em imagem poética em um trabalho que visa a analisar tiras e não poemas. Imagens poéticas não são, entretanto, restritas a poemas. A ligação entre imagens – produto direto da imaginação – com os elementos materiais, arquétipos do inconsciente coletivo humano, pode ser encontrada em outras manifestações artísticas além de poemas. Quando falamos em imagens, não estamos aludindo necessariamente a elementos visuais, como interpretavam pensadores clássicos. As imagens literárias, oriundas de textos, podem remeter a sensações de outros órgãos dos sentidos – um odor pode fazer o sonhador reviver um evento de sua infância, uma textura pode propiciar um devaneio com o inexistente, uma palavra pode nos dar o mundo: um mundo nosso, inigualável. O devaneio poético, outra acepção bachelardiana, consiste no ato de sonhar acordado. Trata-se de momentos em que o sujeito acordado e atento, imagina um futuro de possibilidades, prefigurando o *porvir*. Devaneio e imagem poética estão, na poética bachelardiana, intimamente vinculados.

A palavra “poesia” provém do termo grego *poiesis* e significa criação, produção. Foi assim que o filósofo grego Aristóteles denominou sua obra dedicada às artes da fala e da escrita, do canto e da dança. *Poiesis*, substantivo oriundo do verbo *poien*, significa, na definição aristotélica, não a criação humana em si, mas a experiência humana ao criar. O poético diz respeito a um fazer que nos faz.

É justamente essa experiência, oriunda do contato humano com a palavra e com as imagens poéticas dela decorrentes, que é ressaltada nas teorizações bachelardianas aqui

abordadas. Se em outros estudos dedicados à obra literária a ênfase recai ou sobre o autor – com tendências a associar a obra à biografia de seu criador ou sobre a obra literária em si, em Gaston Bachelard a relação autor/leitor diante da obra literária é sublinhada. A experiência do autor, frente a sua criação e a do leitor, diante de uma obra que está pronto a recriar por meio dos devaneios que ela pode desencadear, é o foco de Gaston Bachelard.

Para dar origem a devaneios ou a determinadas reações por parte de seu leitor, é necessário o uso de dadas palavras, e não de outras; de certas imagens, e não outras. Assim, encontrando os termos mais afinados com sua expressão, o criador encontra a si mesmo.

Como já adiantamos neste texto, a poesia não está somente no poema, assim como imagens poéticas podem se fazer presentes em outras manifestações artísticas além do poema. Logo, defendemos neste trabalho a ideia de que a interação palavra e desenho presente nas tiras de *Calvin e Haroldo* também produz esse efeito poético, ocasionando reações que só seriam possíveis através do emprego desses termos e traçados imprescindíveis. Assim, analisamos em que medida a poeticidade das imagens oriundas das tiras de *Calvin e Haroldo*, de Bill Watterson, encontram confluências com a fenomenologia bachelardiana da imaginação poética.

Estamos diante de um texto que é marcado pela natureza renovadora da criação poética, que contraria o discurso cotidiano, marcado pela fugacidade. Uma linguagem de natureza poética como o próprio poema, uma linguagem que se recria e renova num ciclo infinito.

1 FENOMENOLOGIA POÉTICA DA IMAGINAÇÃO

Alvo de inúmeras polemizações, a palavra “imagem” foi objeto de equivocadas concepções ao longo dos séculos. Ao estudar a imagem enquanto produto direto da imaginação, Gaston Bachelard propôs uma análise ontológica das imagens materiais, ressaltando seu caráter inovador e transfigurador da realidade concreta. Neste capítulo, pois discorreremos sobre algumas concepções de imagem, sublinhando as especificidades do conceito de imagem poética bachelardiana. Em seguida, discorreremos acerca da concepção de imagens vinculadas aos quatro elementos materiais – terra, água, ar e fogo – sobre os quais estão assentadas imagens arquetípicas que permanecem em nosso imaginário coletivo.

1.1 Em torno de imagem e imaginação – uma concepção polêmica

Talvez em decorrência da própria origem etimológica do termo “imagem” – oriunda do latim *imago*, de *imitare* – esta, enquanto produto da imaginação, ainda permaneça sendo vista em diversos campos do conhecimento como mera reprodução de percepções anteriormente experimentadas pelo indivíduo que cria a partir de seus resquícios. Ao tentar definir as imagens dentro dos âmbitos filosófico e psicológico, alguns pensadores diminuíram sua relevância, considerando-a como produto enganoso das faculdades mentais humanas. Antes de discutirmos essas concepções, cabe assinalar que a cronologia das teorizações aqui elencadas segue a ordenação proposta por Jeanne Bernis em sua obra *A imaginação – Do sensualismo epicurista à psicanálise*, que forneceu igualmente as informações que embasam boa parte do subcapítulo, acrescidas de outros dados por nós pesquisados.

No Idealismo platônico, o mundo é constituído pelas ideias – que correspondem à essência genuína dos fenômenos – e pelas aparências – instâncias enganosas a que a maioria dos homens – incluindo os artistas – costuma atingir. Conforme Platão, em seu diálogo narrado por Sócrates, *A república*, a poesia de cunho mimético – de caráter imitativo –, por exemplo, é causadora de enganos, sendo capaz de destruir “a inteligência dos ouvintes” (1996, p.451). O pensador assevera que Homero, assim como os demais poetas miméticos, não atinge o mundo das ideias, das essências, sendo meros “imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem” (1996, p.463). Um poeta mimético não chega ao âmago dos fenômenos, assim como o pintor que intenta retratar uma casa por meio

de pinceladas não chega a sua representação em essência, mas apenas reproduz sua aparência visível.

Ressaltando o caráter prejudicial da poesia mimética, Platão considera que o

poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade. (1996, p. 472)

Poemas miméticos são, na ótica platônica, instauradores de questões que fogem ao controle da racionalidade, instituindo nos homens a presença da fantasia, ou seja, de questões imaginativas, não concretas. Os poemas são, por conseguinte, uma tentativa de reproduzir a realidade humana vivida, não conhecida em essência pelo poeta – este somente imita a realidade, apresentando não a ideia concreta do objeto, mas sua imagem deturpada, distante da verdade. A poesia mimética louva os aspectos emocionais do homem e, por esse motivo, é considerada prejudicial por Platão e oposta à racionalidade. Platão desconsidera o poder de (trans)criar a realidade que está em jogo na ficção, opondo-se ao pensamento do poeta português Fernando Pessoa para quem “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.” (1969, p.164-165).

Na alegoria da caverna, Platão reitera sua ótica dualista. A narrativa inclui novamente a existência de dois mundos, o da aparência e o da essência, cabendo ao homem distingui-los. Em uma caverna, vivem homens que desde o nascimento são nela mantidos presos por correntes. Esses indivíduos não conseguem ver nada além do que neugas de raios solares, os quais confundem com fogo, provenientes do lado externo. Ouvem ecos de vozes humanas, de pessoas que passam em frente à única entrada da caverna e enxergam suas sombras projetadas no chão, pensando se tratar de objetos reais. Caso um desses indivíduos pudesse se libertar de seu cativeiro, certamente demoraria a aceitar que aqueles objetos que pensava serem reais eram meras ilusões. Seria igualmente árdua a tarefa de se habituar ao sol e com o fato de ele reger não somente a vida fora da caverna, mas também o cotidiano dentro da mesma.

A caverna, na concepção platônica, é a representação do mundo visível, sendo o prisioneiro que dela ascende o sujeito que adentra o mundo inteligível, das ideias, do conhecimento racional. O mundo das aparências, por seu turno, caracterizado como uma instância ilusória compreende o sensível. Assim, o que diz respeito à sensibilidade – a imaginação – é considerado falso, prejudicial, enquanto o inteligível – as ideias geradas pela

racionalidade são vistas pelo pensador como o único meio aceitável para chegar ao conhecimento genuíno.

Aristóteles, por outro lado, considerava a imagem uma aquisição dos sentidos humanos, ou seja, concebia-a como produto apreendido da realidade. A imagem é, nesse sentido, a representação mental de um objeto proveniente do mundo real, uma projeção fantasmagórica daquilo que pode ser captado pelos sentidos.

Conforme Aristóteles, o conceito de imaginação – mecanismo responsável pela produção de imagens – estava ligado ao conceito de fantasia. Para Aristóteles, a imaginação, consoante comentário de Ceia (2012), seria “responsável pela representação inteligível das coisas” que “não são imediatamente presentes aos sentidos”. Por meio da imaginação, portanto, seria possível aludir a um objeto anteriormente captado pela visão, mas ausente no momento em que o indivíduo lhe faz referência. Porém, esse objeto deveria ter sido anteriormente visto, sendo que a possibilidade de conceber um objeto nunca antes visto não é contemplada nessa teorização.

Seguindo tendência semelhante, os epicuristas acreditavam que tudo o que provinha da imaginação era resultado “da ação dos objetos sob nossos sentidos” (BERNIS, 1987, p. 11), desconsiderando novamente o fato de que a criação pode ser oriunda de outras instâncias além de uma simples influência externa.

Thomas Hobbes, por sua vez, manifestou sua equivocada visão do estudo das faculdades imaginativas, ao sublinhar que a esta “*sensação diminuída*”, no momento em que desejamos “expressar a própria coisa (isto é, a própria *ilusão*), denomina-se imaginação” (HOBBS, 1997, p. 34 – grifos do autor). O pensador inglês apregoa a ideia de que a imaginação é uma instância que exprime apenas sensações ilusórias, desconsiderando o fato de que todos os processos de criação humana – mesmo aqueles ditos mais racionais – estão a elas relacionados.

Os pensadores adeptos da filosofia escolástica concebem a imagem em sua conexão corpórea, enfatizando a imaginação como mecanismo causador de enganos, de forma análoga aos aspectos emocionais. Essa visão que mais uma vez considera a imaginação como fundamentadora de sensações enganosas, pode ter sua origem na visão maniqueísta da própria religião: ao se pautar pela busca da evolução espiritual, desconsiderando os aspectos corpóreos, Blaise Pascal, apesar de suas teorizações que romperam com alguns paradigmas escolásticos, acaba igualmente definindo a imaginação como “mestra do erro e da falsidade”

(BERNIS,1987, p. 12), sem levar em conta que o ato de imaginar está por trás de todas as transformações implementadas pelas sociedades humanas.

Todavia, essa tendência dualista não se restringe a uma visão religiosa. Os pensadores racionalistas, dentre os quais o principal nome é René Descartes, postulam a separação de corpo e cérebro e de razão e emoção, como se a racionalidade funcionasse cindida, sem a atuação dos aspectos emocionais. Essa concepção é veementemente combatida atualmente em estudos como os do neurocientista português António Damásio (2000), em que cita casos de pacientes com lesões neurológicas que os incapacitam a sentir determinadas emoções, como o medo. Sendo incapazes de sentir medo, esses sujeitos acabam se expondo a perigos, colocando em risco sua vida.

Já Immanuel Kant definiu a imagem como “uma ponte” que liga “sensibilidade e entendimento” (BERNIS, 1987, p. 14). Para Kant, a imaginação congrega essas duas formas de conhecimento distintas, sendo mutuamente relevantes. Dentre as ideias de Kant, citadas por Bernis, está a de que

a imaginação [...] vivifica as faculdades cognitivas, fonte de ideias e também de expressões exatas dessas ideias, poder de comunicação entre as almas que exprime pela linguagem, a pintura ou a plástica o que um estado de espírito tem de inexprimível. (1987, p. 15)

A imaginação tem, nesse sentido, um papel muito mais amplo no entendimento de Kant, uma vez que é capaz de dar vida à cognição, sendo propulsora de ideias, propiciando a criação humana. Alargando os estudos de seus antecessores acerca do papel da imaginação para a constituição do ser humano, Kant assevera que “capacidade de imaginação é a faculdade de representar um objeto também sem a sua presença na intuição” (KANT, 1996, p.130), refutando o posicionamento de teóricos que viam na imaginação a mera reprodução de impressões sensoriais. Kant ainda assinala que

[...] na medida em que a capacidade da imaginação é espontaneidade, às vezes também a denomino capacidade *produtiva* da imaginação, distinguindo-a, desse modo, da *reprodutiva*, cuja síntese está subordinada simplesmente a leis empíricas (KANT, 1996, p.131, grifos do autor).

Kant já reconhece que a imaginação não se subordina aos pressupostos racionais, mas está associada à sensibilidade. Por isso, a produção de imagens pela imaginação humana só pode ser tomada em sua espontaneidade. Apesar de também reconhecer – como fará Bachelard – a existência de uma imaginação produtora e de uma imaginação reprodutora,

Kant ainda acredita que os conhecimentos apreendidos nas vivências cotidianas não possuem utilidade para a ciência, sendo somente úteis à Psicologia.

Jean-Paul Sartre chegou a enfatizar a função criadora da imagem, afirmando que “a característica principal da função imaginante é a de ser uma espontaneidade criadora, a consciência dando a si mesma o seu objeto; ela é intenção imaginária” (BERNIS, 1987, p. 25). Gilbert Durand (2002), entretanto, acentua uma das maiores falhas de Sartre: não levar em consideração as manifestações do imaginário legadas pela poesia e pelas religiões.

A psicanálise reconheceu na imagem uma manifestação do inconsciente humano, presente nos sonhos. As imagens expressas nos sonhos são, na verdade, adaptações de tendências insatisfeitas – e recalcadas – pelo indivíduo, as quais não podem ser reveladas, devido às barreiras morais estabelecidas diante de sua satisfação. O discípulo de Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, denomina a imaginação de fantasia, por ele entendida como

duas coisas distintas: o *fantasma* e a *atividade imaginativa*. [...] Por fantasia enquanto *fantasma* entendo um complexo de representações que se distingue de outros complexos de representações por não lhe corresponder externamente uma situação real. Ainda que uma fantasia possa ter sua origem em recordações de vivências realmente ocorridas, seu conteúdo não corresponde a nenhuma realidade externa, mas é essencialmente apenas o escoamento da atividade criadora do espírito, uma ativação ou produto de combinação de elementos psíquicos dotados de energia. (1991, p. 407)

Nesse postulado, podemos perceber que Jung discorda da tradição filosófica vigente, que identifica a imagem, produto da imaginação, como um mero vestígio de experiências externas, muitas vezes falsa. Para o psiquiatra suíço, o conteúdo da imagem, mesmo que originário de uma recordação ou vivência anterior é inovador, resultante de criação.

A energia psíquica, responsável pelo aparecimento da fantasia, pode brotar voluntária ou involuntariamente no sujeito, conforme salienta Jung. É dessa atividade dicotômica da fantasia que Jung distingue a fantasia ativa e a fantasia passiva. A fantasia ativa é “causada pela intuição, isto é, por uma atitude orientada para a percepção de conteúdos inconscientes, ocupando a libido todos os elementos que emergem do inconsciente” e ainda pela “associação de materiais paralelos”, que fazem com que “cheguem à maior clareza e evidência” (1991, p. 407). A fantasia passiva, por sua vez, “aparece logo de forma evidente, sem atitude intuitiva precedente ou concomitante do sujeito conhecedor que [...] permanece totalmente passivo” (1991, p. 407).

Os pressupostos de Jung foram fundamentais para Gaston Bachelard, que elaborou, com base nas suas fundamentações, um estudo do fenômeno poético baseado na imaginação criadora – que combate a imaginação reprodutora, arraigada na tradição filosófica ocidental.

Podemos perceber, portanto, que a tendência dos filósofos empiristas e intelectualistas era de caracterizar a imagem como um simples reflexo mental da percepção, que, ao ocasionar erros, sinalizava somente a existência de uma imaginação reprodutora. Essa visão, altamente equivocada, desconsidera, por exemplo, as especificidades do trabalho artístico, que não pode ser considerado uma reprodução da realidade, mas uma recriação do real.

Opondo-se a essas ideias, surge o método fenomenológico de Gaston Bachelard para a análise da imagem, mais especificamente, a imagem poética. Vejamos em que medida o pensador francês se afasta dos conceitos anteriores.

1.2 A poeticidade da imagem – a concepção de Gaston Bachelard⁴

O filósofo Gaston Bachelard destaca em sua obra *A poética do espaço*, que a imagem – e em especial, a imagem poética – deve ser analisada em sua atualidade, uma vez que não “é o eco de um passado” (BACHELARD, 1989, p. 2), mas um objeto do *devenir* – do *vir a ser*, caracterizando aquilo que ainda não existe, mas que se encontra na iminência de existir. Isso porque uma imagem pode manifestar um sentimento latente, ainda não expresso, mas revelado no momento em que o leitor com ela se depara. A linguagem poética, repleta de imagens poéticas, é considerada pelo filósofo francês uma “linguagem criança” (1989, p. 4), ou seja, uma linguagem que remonta às origens e que por esse motivo, prescinde de saberes prévios ou institucionalizados. A imagem é, por conseguinte, capaz de inaugurar o novo, o inédito, realçando as capacidades criadoras humanas. A imaginação bachelardiana é, desse modo, criadora e não reprodutora do real apreendido pelos nossos sentidos.

Para Bachelard, a imagem, desvinculada do passado, é “dádiva de uma consciência ingênua” (1989a, p.4). Isso significa que as imagens poéticas emergem na mente do poeta de forma involuntária. Esse surgimento indefinido suscita inúmeras discussões sobre a natureza da criação poética. Para alguns poetas, a criação surge através de um árduo trabalho com a palavra. Segundo outros escritores, ela é fruto da inspiração, oriunda de uma figura mística ou divina. O poeta Paul Valéry assevera a natureza renovadora do texto poético, uma vez que

⁴ A fim de discorrer acerca da natureza inovadora da imagem poética, utilizaremos predominantemente obras bachelardianas. Contudo, em alguns momentos recorreremos a outros criadores cujas concepções acerca do tema encontram confluências na obra bachelardiana.

contrariamente ao discurso cotidiano marcado pela fugacidade, “o poema [...] não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser” (1999, p.205). Isso porque as imagens repercutem de maneira única em cada um dos seus leitores, de acordo com seu arcabouço sociocultural e afetivo.

Na acepção bachelardiana, a imagem poética tem natureza variacional, ou seja, pode gerar ressonâncias distintas em cada leitor, desencadeando reações emocionais únicas, o que sustenta com maior intensidade sua abordagem fenomenológica. As imagens não são, pois, representações estáticas da realidade; são, pelo contrário, elementos variacionais, sujeitos a diferentes interpretações, inter-relacionadas com a tríade leitor-obra-autor.

Por isso o filósofo francês alerta para que não a vejamos como um “objeto” ou como uma espécie de “fantasma” do objeto, mas que a consideremos em sua essência – é preciso analisar a imagem em sua atualidade, desvinculada de quaisquer explicações racionais. A imagem poética é, ao contrário do que assinalavam os precursores do pensamento bachelardiano, antecessora do pensamento.

Assim, a imagem não é um simples vestígio de experiências anteriormente vivenciadas, mas tem a natureza procedente de si mesma, sendo que sua análise deve ser pautada na sua atualidade e em sua existência em si. Dada a sua simplicidade, é preciso renunciar aos saberes prévios para melhor analisá-la. Em suma, a imagem, definida por Bachelard como “um súbito realce do psiquismo” (1989, p.1) deve ser examinada no momento em que “emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (1989, p.2). A imagem, portanto, está intimamente vinculada com os aspectos emocionais, que são, por seu turno, um dos substratos da cognição.

Na ótica bachelardiana, diferentemente dos posicionamentos de outros teóricos, a capacidade imagética decorrente do poema

não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. Um homem é um homem na proporção que é um super-homem. Deve-se definir um homem pelo conjunto das tendências que o impelem a ultrapassar a *humana condição*. A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa a vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão. (1989b, p.17-18, grifos do autor)

A capacidade imaginativa impele, pois, o homem a ultrapassar a sua atual condição, sendo decisiva para os processos criadores de modo geral, apresentando-se também como um dos sustentáculos da racionalidade humana.

Ao perscrutar a capacidade criadora do homem, manifesta através da imaginação, Bachelard assevera que o poema manifesta-se sob a égide da tríade autor – obra – leitor. Assim, no que tange ao criador, seu trabalho consiste em encontrar o melhor vocábulo, a palavra mais adequada e insubstituível para a expressão poética. O poeta mexicano Octavio Paz declara, em consonância com os pressupostos bachelardianos que

quando um poeta encontra sua palavra, reconhece-a: já estava nele. E ele já estava nela. A palavra do poeta se confunde com ele próprio. Ele é a sua palavra. No momento da criação, aflora à consciência a parte mais secreta que nós mesmos. A criação consiste em trazer à luz certas palavras inseparáveis do nosso ser. Essas e não outras. O poema é feito de palavras necessárias e insubstituíveis. (PAZ, 1982, p.55)

Ao nos depararmos com as imagens projetadas por meio dos textos, podemos experimentar a repercussão dela proveniente. Por meio desse fenômeno, afirma Bachelard, há “um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor” (1989a, p.7). O pensador explica mais pormenorizadamente a acepção do par repercussão/ressonância: na ressonância, ouvimos o poema, enquanto na repercussão o falamos, é como se ele fosse nosso. Ocorre uma inversão do ser – “o ser do poeta é o nosso ser” (1989a, p. 7). Após a repercussão podemos vivenciar ressonâncias emocionais, recordações provenientes da leitura dos poemas, que nos dão a sensação de que poderíamos tê-lo escrito. Desse modo, o leitor experimenta uma “alegria de falar” (1988, p.3) o poema, sendo “a alegria de ler [...] o reflexo da alegria de escrever, como se o leitor fosse o fantasma do escritor” (1989a, p. 12). Nesse sentido, a leitura de um texto propicia ao leitor não só o autoconhecimento – uma compreensão mais efetiva de si – mas fomenta a ânsia criadora nele latente. Isso nos permite afirmar que experimentar emoções e imaginar não se constitui como fatores de desequilíbrio, que nos induzem a ilusões, mas são aspectos inerentes à leitura de textos literários, especialmente os poéticos.

De forma análoga ao poeta, que lapida o texto em busca do vocábulo mais adequado na tentativa de expressar o mais perfeitamente possível a relação significado/significante, o leitor igualmente “procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si.” (PAZ, 1982, p.29) Octavio Paz alude ao fato de que nos confrontaremos com as nossas próprias vicissitudes diante de um poema – o texto poético ocasionará ressonâncias sentimentais que nos dizem respeito, de acordo com nossas vivências pessoais. Nesse ponto, é válido salientar que as afirmativas acima, que se referem às relações dos indivíduos diante de textos poéticos, serão por nós consideradas também acerca de outros textos – em nosso caso, das tiras em quadrinhos, visto que o poético se faz presente não somente em poemas.

Finalmente, Bachelard destaca que por meio da “leitura revivemos nossas tentações de ser poeta. Todo leitor um pouco apaixonado pela leitura alimenta e recalca, pela leitura, um desejo de ser escritor” (1989a, p. 10). A leitura de textos poéticos imagéticos pode semear no leitor o anseio de criar. O desejo de conceber a própria obra, no entanto, permanecerá oculto, mas latente em seu psiquismo, uma vez que como considera Bachelard, ao leitor falta a técnica, a habilidade para bem compor obras com as imagens que o encantaram. Ainda que a ânsia por escrever não seja satisfeita, o leitor sente-se impelido a ser o autor da própria história, da própria vida, já que, cheio de curiosidade, buscará por si e para si mesmo mais leituras, mais conhecimento. O poético, por se constituir em um âmbito onde a racionalidade está atrelada às emoções, e em que o prazeroso não está cindido do aprender, é caracterizado por ser “um fenômeno de liberdade” (1989a, p. 11), porquanto emancipa, desvenda e dá asas às aspirações humanas.

Há que se destacar ainda que é a imagem que fomenta o nascimento do devaneio poético, o qual surge através da repercussão dessa imagem na alma do eu lírico, do leitor ou da personagem. O devaneio provém de uma necessidade do ser, em que, novamente através do par repercussão/ressonância, o sujeito, tomado por uma imagem poética, assume sua coautoria. Desse modo, como bem define Rodríguez Imbriaco,

[...] parece haver, assim, uma relação simbiótica entre a imagem e o sujeito: ela repercute nele, o domina, e ele vai tornando-a sua, mergulhando nela através do devaneio, e disso fazendo sua morada feliz no instante da sua realização. (RODRÍGUEZ IMBRIACO, 2011, p.21)

Para vivenciar um devaneio poético, o sujeito deve se entregar sem quaisquer reservas à imagem, caso contrário, o devaneio não ocorrerá. Uma distinção fundamental entre devaneio e sonho assinalada por Bachelard é a de que o devaneio ocorre nas almas em estado de vigília, “sem tensão, repousada e ativa” (1988, p.6), ou seja, em um momento no qual o ser encontra-se consciente, diferentemente do que ocorre durante o sono noturno, marcado pela passividade. Para não se perder, o devaneio deve ser registrado, seja pela escrita, seja por qualquer outro meio de expressão artística. É, por conseguinte, possível encontrar imagens que resultam em devaneios não só em poemas, mas em outras manifestações artísticas, assim como é possível encontrá-las no interior dessas obras, através dos personagens que nelas atuam.

Esse sujeito que se desprende do real, por intermédio de uma imagem que lhe suscita um devaneio, é um indivíduo feliz, que experimenta uma liberdade que lhe é vedada durante o sono noturno. No devaneio, o sujeito tem consciência de que vivencia as experiências por ele

propiciadas. Sua fuga da realidade é, pois, consciente e a prefiguração de mundos possíveis, de realidades que cantam o futuro é capaz de fazer mover as engrenagens do real. O devaneio, na medida em que aprofunda a consciência de si do indivíduo, pode disparar transformações efetivas de sua realidade terrena.

Para bem devanear é preciso, pois, ser feliz. A poesia propicia ao sujeito aflito a sublimação, a qual “sobrepõe-se à psicologia da alma terrenamente infeliz. É um fato: a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, independentemente do drama que seja levada a ilustrar” (1988, p.14). Por ser naturalmente sublimadora, uma análise poética que leve em consideração as imagens não deve ter como foco o seu desvendamento enquanto elementos que simbolizam determinadas tendências, como o fizeram os psicanalistas.

Em síntese, os devaneios que merecem ser analisados são, segundo Bachelard, os ascendentes, aqueles que a poesia coloca em “boa inclinação”, proporcionando o crescimento da consciência do ser (1988, p.4). O fenomenólogo não se detém – a não ser em *Lautréamont* (1989) – no estudo de imagens que conduzem a devaneios descensionais, oriundos de experiências de infelicidade. No material aqui analisado, observamos que os devaneios calcados na imaginação objetivam empreender uma fuga por parte de Calvin, insatisfeito com a realidade por ele vivenciada. Os devaneios do menino se constituem como uma busca por felicidade.

Por acreditarmos que as imagens poéticas não são encontradas somente em textos poéticos, estabelecemos como material de análise as tiras de Bill Watterson, *Calvin e Haroldo*. Publicada em jornais de todo o mundo, a série que retrata as peripécias de um menino travesso – Calvin – com seu tigre de pelúcia e companheiro de aventuras – Haroldo – trazendo aspectos caros à imaginação criadora bachelardiana, por meio das brincadeiras do menino envolvendo a manipulação de elementos da matéria, mais especificamente a terra, a água, o ar e o fogo, como veremos no capítulo dedicado à análise das tiras. Vejamos agora como Bachelard apresenta as manifestações da imaginação humana oriundas desses elementos.

1.3 Imagens do fogo, do ar, da água e da terra

Na primeira de suas obras dedicada ao estudo dos elementos da matéria e de suas relações com a imaginação humana, Gaston Bachelard intenta utilizar o método psicanalítico para analisar as imagens oriundas do fogo. *A psicanálise do fogo*, publicada originalmente em

1938, traz a contraposição de dois polos que Gaston Bachelard considera contrários – a poesia e a ciência. Para o filósofo, a ciência deve assumir uma atitude cautelosa, já que é necessário “opor ao espírito poético expansivo o espírito científico taciturno, para o qual a antipatia prévia é uma saudável precaução” (1994, p.2). Isso significa que o cientista deve recusar a sedução da escolha primeira, do encantamento frente ao objeto de estudo. Esse afastamento, contudo, parece de difícil obtenção quando se trata do estudo dos fenômenos do fogo. Diante das substâncias caloríficas, parece que “a sedução primeira é tão definitiva que deforma inclusive os espíritos mais retos e os conduz sempre ao aprisco poético onde os devaneios substituem o pensamento, onde os poemas ocultam os teoremas” (1994, p.2). Em outros termos, o indivíduo que observa o crepitar das chamas é facilmente seduzido ao devaneio, afastando-se da reflexão ponderada e racional. Esse problema justifica a sua opção pelo estudo psicanalítico desse elemento – que posteriormente, abandonará, por considerar inconsistente.

O filósofo sublinha ainda que existem poucos estudos modernos sobre os fenômenos do fogo e que este elemento deixou de ser objeto científico. Por isso ressalta que sua análise pretende se pautar na substância em seus aspectos subjetivos, enfatizando as relações do indivíduo, hipnotizado diante das chamas. É preciso, pois, contemplar “o homem pensativo junto à lareira, na solidão, quando o fogo é brilhante como uma consciência da solidão” (1994, p. 4). Esse homem mergulhado em silêncio e solidão diante das chamas prefigura devaneios incandescentes.

Diante de substâncias caloríficas, o indivíduo é impregnado pela sua natureza dual, uma vez que, o fogo “dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno” (1994, p. 11). Do ponto de vista social, o fogo é o elemento interdito. Mas esse respeito ao fogo não é natural, ele é aprendido pela criança repreendida pelos pais. A iniciativa infantil, transgressora das imposições sociais, é comparada a de Prometeu, semideus que roubou o fogo divino em benefício dos homens. Temos, nesse caso, uma associação simbólica do fogo com o conhecimento. Eis um dos eixos de nossa investigação nas tiras de Calvin e Haroldo – desvendar tentativas de relações infantis da personagem com esse elemento interdito aos homens. Há que se destacar ainda a possibilidade de nos depararmos com devaneios oriundos da contemplação solitária das chamas, relevante também no que tange aos impulsos criadores que movem o humano, porquanto “o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além” (1994, p. 25).

Importa ainda enfatizar que estão agrupadas no conceito de

[...] *complexo de Prometeu*, todas as tendências que nos impelem a *saber* tanto quanto nossos pais, mais que nossos pais, tanto quanto nossos mestres, mais que nossos mestres. Ora, é ao manipular o objeto, é ao aperfeiçoar nosso conhecimento objetivo, que podemos esperar situar-nos mais claramente no nível intelectual que admiramos em nossos pais e em nossos mestres. A supremacia através de instintos mais poderosos tenta, naturalmente, um número bem maior de indivíduos; contudo, espíritos mais raros também devem ser examinados pelo psicólogo. Se a intelectualidade pura é excepcional, ainda assim é muito característica de uma evolução especificamente humana. O complexo de Prometeu é o complexo de Édipo da vida intelectual. (p. 18-19, grifos do autor)

As traquinagens infantis da personagem Calvin não se resumem a meras peraltices de criança. Trata-se de uma efetiva tentativa de descobrir o mundo, através da manipulação dos elementos que o constituem. A criança não pretende, portanto, simplesmente desafiar seus pais, mas ultrapassá-los em termos de conhecimentos.

Um segundo complexo motivado pelas substâncias incandescentes, mencionado por Gaston Bachelard é por ele denominado de “Complexo de Empédocles”. Segundo a lenda, tão profundo foi o devaneio do filósofo grego diante da lava do Etna que ele nele se jogou, ouvindo “o *apelo da fogueira*”. Para esse ser, encantado diante do fogo, “a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação” (1994, p. 25, grifo do autor). Assim, nesse complexo, reúnem-se “o amor e o respeito pelo fogo, o instinto de viver e o instinto de morrer” (1994, p. 25). Aqui, vida e morte se compatibilizam em uma mesma dialética.

O terceiro dos cinco complexos mencionados por Bachelard com o qual finalizaremos nossas reflexões sobre o elemento fogo é o “Complexo de Novalis”. Tal complexo assinala o caráter íntimo do fogo, concebido por Novalis como motor do sentimento amoroso. O calor oculto desperta o desejo de se introduzir no âmago das coisas. Penetrar nas profundezas é, do ponto de vista simbólico, descobrir o fogo ancestral latente na terra. Além do caráter sexual, é perceptível nesse complexo a ânsia pelo repouso contido nos espaços cálidos e fechados, como ocorre também em *A poética do espaço* (1989a).

Outros três complexos – “Complexo de Pantagruel”, “Complexo de Hoffmann” e “Complexo de Harpagão” se destacam por características bastante distintas. O “Complexo de Pantagruel” diz respeito às valorizações existentes em culturas pré-científicas ao alimento proveniente do fogo. O “Complexo de Hoffmann” agrupa tendências relacionadas ao álcool, tido como um fator de linguagem, enriquecendo o vocabulário e liberando a sintaxe. O álcool é a substância que mais se aproxima consoante Bachelard, do fogo. O sujeito alcoolizado tem mais possibilidades de vincular-se à dimensão espiritual. O terceiro complexo, o “Complexo

de Harpagão”, se relaciona com a personagem de Molière, na peça *O avaro*. Nesse complexo, que comanda toda a cultura, subsiste a ideia de que todo o contato que temos com determinada substância ou tendência nunca é perdido: sempre absorvemos algo, seja um resíduo de substância ou experiência.

O segundo dos cinco livros dedicados aos elementos materiais, *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria (1989b), cuja primeira publicação data de 1942, caracteriza a água como um elemento fugaz, marcado pela transitoriedade. Há aqui um paralelo entre o humano, ser em constante transformação, e as águas, que se apresentam igualmente sob o signo da transmutação. A água conduz o sonhador da matéria a dois tipos de devaneios de morte – o primeiro apresenta-se sob a égide da horizontalidade, em que o sujeito desaparece no horizonte aquático. O segundo inclui o desaparecimento do ser no abismo das águas, nas suas profundezas. Na primeira perspectiva, estão inclusos os devaneios do chamado Complexo de Caronte, enquanto na segunda instância agrupam-se os devaneios oriundos do Complexo de Ofélia. Enquanto as almas conduzidas pelo barqueiro da morte expressam sua angústia diante da fatídica travessia, a morte, representada pela personagem shakespeariana não é lamentada, na medida em que é um desejo. Tomada pelo elemento aquático, a personagem encontra refúgio, uma morada repousante à semelhança do ventre materno.

Analisando a presença do elemento aquático em Edgar Allan Poe, Bachelard destaca a natureza fúnebre dessa matéria: apresentando-se em contraposição aos céus, as águas simbolizam uma vida nova para os seres que nela ingressam. Por isso, em Poe, as águas claras tendem a se obscurecer, assim como as águas ruidosas silenciam. A água viva está na iminência da morte. É na contemplação de si através das águas que o sujeito prefigura uma realidade ideal, inexistente na vida terrena. Diante desse sedutor apelo, a água em Edgar Allan Poe, afirma um convite à morte.

Em contraposição às águas sepulcrais, estão as águas nutritivas, associadas ao elemento feminino, à figura materna. Isso porque “para a imaginação material todo o líquido é uma água” e, no sentido psicanalítico, para o inconsciente, “toda a água é um leite”, “mais exatamente, toda bebida feliz é um leite materno” (1989b, p. 121), daí a frequência das metáforas lácteas, associadas à água.

Ainda em relação à água enquanto símbolo maternal, Bachelard enfatiza que “dos quatro elementos somente a água é que pode embalar. É ela o elemento embalador”. Em decorrência disso, declara que “inúmeras referências literárias provariam facilmente que a

barca encantatória, que a barca romântica é, sob certos aspectos, um berço reconquistado”, já que “a água leva-nos. A água embala-nos. A água adormece-nos. A água devolve-nos a nossa mãe” (1989b, p. 136). Novamente, Bachelard assinala a dualidade presente nos elementos da matéria: a água é um elemento mediatizado por pulsões de vida, através do retorno à mãe e de morte, através do mergulhar em suas profundezas.

Em *O ar e os sonhos* (2001b), publicado originalmente em 1943, o elemento aéreo é, na ótica bachelardiana, o símbolo da leveza e da liberdade. A característica mais proeminente do ar é a sua natureza complementar, expressa nas tendências ascensionais e descensionais. Os devaneios de ascensão ocultam o temor da queda. As imagens aéreas não são compreensíveis, mas permitem conceber aspectos psíquicos do comportamento humano. Assim, com as palavras de Bachelard, “de todas as metáforas, as da altura, da elevação, da profundidade, do abaixamento, da queda, são, por excelência, metáforas axiomáticas. Nada as explica, e elas explicam tudo” (2001b, p. 11).

O voo onírico apresenta igualmente este terror recôndito. Mas os devaneios aéreos são indispensáveis ao psiquismo humano, pois como bem assevera Faria (2009, p.6), “a função primordial do sonho do voo é suplantar o terror inato da queda”, ou seja, sublimar os terrores da queda que todo o indivíduo abriga. É com os devaneios ascensionais que o psiquismo humano potencializa suas tendências criadoras, capazes de ultrapassar a realidade então vigente. Para Bachelard, o homem incapaz de subir, cai, na medida em que não conquista seu caráter de sobre humanidade. Ao homem não foi destinada a vida horizontal, nas palavras do filósofo.

Personificando as tendências ambivalentes do elemento aéreo, a árvore, dotada de raízes que a fixam no elemento telúrico, compatibiliza concomitantemente as tendências ascensionais. A árvore simboliza, igualmente as disposições masculinas – *animus* e as disposições femininas – *anima*, que conciliam, por seu turno, as pulsões de nascimento e de morte. Novamente, estamos diante de um elemento que poderá fomentar devaneios infantis que instituem a vontade humana de alçar voo, aspirando à liberdade propiciada pela criação individual.

Por fim, em duas obras dedicadas ao estudo do elemento telúrico – *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças* (2001a) e *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade* (2003), publicados pela primeira vez em 1948, Bachelard destaca os devaneios de extroversão e os devaneios de introversão presentes no imaginário telúrico humano. Essa dialética mediatiza as relações de trabalho e de repouso

diante da matéria, da mesma forma em que essas manifestações se refletem na dialética do mole e do duro e do “sim” e do “não” propiciado pelo confronto do sujeito mediante a matéria, contra a qual tende a lutar ou dentro da qual tende a se abrigar.

Para melhor analisar os devaneios da extroversão e da introversão, Bachelard dividiu o estudo do elemento telúrico em *A terra e os devaneios da vontade*, livro em que discorre sobre o confronto do homem mediante seu adversário, a matéria endurecida. O elemento telúrico ativa no psiquismo humano a força virilizante do trabalho. As ferramentas que utiliza para dar forma à matéria resistente são como armas. O mundo compõe o cenário de embate entre as forças da natureza e o homem, impelido pela vontade de vencer sua resistência. Temos, nesse caso, uma mão que cria, uma mão que sonha a matéria e prefigura um porvir.

Os devaneios da introversão, aqueles que conduzem o sujeito ao repouso em moradas primitivas, são tematizados em *A terra e os devaneios do repouso*. Exemplificando com o caso do escritor alemão Hans Carrossa, Bachelard destaca que o homem “é a única criatura que tem vontade de olhar para o interior de outra” (2003, p.7). Essa aparente mera curiosidade humana revela a ânsia de ver além da ocularidade, de penetrar em zonas intransponíveis ao entendimento humano.

Como resultado disso, temos os devaneios que conduzem ao recolhimento. Aquele que bem se recolhe, tende a se expandir, assim como aquele que se expande, tende a se encolher, como assevera Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (1989a). A fenomenologia do dentro é expressa através de uma casa primordial, que não é necessariamente a casa que habitamos ou aquela em que nascemos, mas uma casa onírica, cuja lembrança torna possível habitarmos qualquer casa. Trata-se de uma casa arquetípica, uma imagem *princeps*, que faz com que qualquer canto possa ser uma habitação em potencial.

Subsiste, na casa onírica, o acolhimento para o psiquismo humano. No sótão, encontram-se as tendências do consciente humano, que se nubla durante a noite. As escadas simbolizam a verticalidade que une a terra – o porão, com seus devaneios descensionais, que abrigam as imagens das trevas, oriundas do inconsciente – ao elemento aéreo, aqui representado pelo sótão. As janelas garantem a abertura da casa, pelas quais é possível ver sem ser visto. As portas, por seu turno, apresentam uma natureza ambivalente, já que, ao mesmo tempo em que podem ser fechadas, garantindo o acolhimento do ser em seu interior, podem ser abertas, convidando-o ao exílio. Mais uma vez, entram em jogo as forças do acolhimento maternal, do repouso, contra as forças masculinizadas dos devaneios da vontade.

Como pudemos perceber, a essência dos elementos da matéria em Gaston Bachelard conduz a ambivalências, a devaneios de natureza variacional. Pretendemos analisar as imagens materiais decorrentes da relação da personagem Calvin, da série de tiras *Calvin e Haroldo*, com tais elementos levando em consideração suas relações dialéticas. Nossa análise é pautada em todos os elementos materiais, uma vez que “o poeta de gênio recorre às metáforas de todos os elementos” (1989b, p.133). Antes, porém, de analisarmos as relações estabelecidas nas tiras de Watterson com os elementos materiais aludidos por Gaston Bachelard, urge compreendermos as especificidades da linguagem dos quadrinhos, a fim de fundamentar nossa análise.

2 UNIVERSO DAS HQS – A INTER-RELAÇÃO DESENHO/TEXTO

Neste capítulo, discorreremos sobre as especificidades da linguagem dos quadrinhos. Primeiramente, apresentamos um panorama histórico da produção de histórias em quadrinhos no mundo, com ênfase especial para as produções europeias e norte-americanas. Em seguida, distinguimos dentro do conjunto de histórias em quadrinhos, tiras, charges e cartuns, apontando suas principais características. Em seguida, com base em teorizações sobre a linguagem dos quadrinhos, abordamos os mecanismos utilizados para caracterizar as personagens e o espaço além de sublinhar as transições de tempo e espaço. Na sequência, apresentamos autor – Bill Watterson – e obra – *Calvin e Haroldo* – através da caracterização de suas principais personagens da tira.

2.1 Um passeio pela história das histórias em quadrinhos

Muitas nações reivindicam a autoria do primeiro exemplar do gênero quadrinhos publicado. Devido a essa discussão, um comitê se reuniu em 1995 para definir a primeira publicação do gênero e chegou-se à série americana *Yellow Kid*, criada no ano de 1895, por Richard Felton Outcault, como a pioneira no gênero. A série é considerada pioneira justamente por incorporar os principais elementos dos HQs – narrativa sequencial, onomatopeias, balões e linhas cinéticas. Sua coloração, que nomeia o próprio personagem possuía tonalidade amarelada, justamente porque os jornais da época estavam testando a cor que seria usada pela primeira vez nas impressões.

No entanto, como assinalam McCloud (1995) e Luyten (1985), as origens das HQs remontam aos primórdios de nossa civilização, juntamente com as pinturas rupestres nas cavernas pré-históricas, que já revelavam a preocupação e a necessidade humana de narrar os acontecimentos de seu cotidiano por meio de desenhos sequenciais. Outras manifestações artísticas subsequentes revelavam igualmente essa necessidade, tais como as tapeçarias, mosaicos e afrescos. Nenhuma dessas manifestações, no entanto, possui os elementos que identificam as HQ como um gênero específico, que utiliza recursos próprios para expressar emoções, a passagem do tempo ou aludir à presença de um narrador, por exemplo. Esses elementos serão examinados nas próximas páginas desse texto. Por ora, cabe apenas ressaltar que foram esses os motivos que levaram os teóricos a designar *Yellow kid* como a primeira manifestação das HQs, apesar de existirem outros exemplares que podem conter rudimentos

de recursos posteriormente adotados no gênero. Cabe, contudo, ressaltar que Outcault não criou o gênero quadrinhos, mas foi o primeiro a incorporar balões à narrativa, um dos principais elementos constitutivos das HQs.

Feita essa observação, é necessário sublinhar que o surgimento de *Yellow Kid*, assim como outras HQs, estava condicionado pela questão mercadológica e não simplesmente pela livre expressão artística de seus criadores. A criação de Outcault foi publicada pela primeira vez em um suplemento dominical em cores do *New York World*, um jornal sensacionalista de Joseph Pulitzer. Em pouco tempo, o moleque amarelo tornou-se um grande sucesso, o que despertou a cobiça de William Randolph Hearst, concorrente de Pulitzer que levou Outcault para o *New York Journal*, onde Outcault criou ainda outro garoto, a personagem Buster Brown. A partir dessa época, outros jornais compreenderam os benefícios de ceder espaço aos quadrinhos – ou seja, o significativo aumento no número de exemplares de jornais vendidos – buscando novos desenhistas e tornando o setor bastante valorizado.

A esse sucesso, seguiram-se *Katzenjammer kids (Os sobrinhos do capitão)*, de Rodolph Dirks, em 1897 e *Little Nemo in Slumberland (O pequeno Nemo no país dos sonhos)*, criado por Wilson McCay, no ano de 1905, bem como *Krazy kat*, de George Herriman, em 1911. Nessas aventuras predominavam personagens atrapalhados, crianças malcriadas e animais humanizados. Todas essas publicações ocorriam em suplementos dominicais, a parte mais aguardada no jornal. Todavia, em 1907 a publicação da primeira tira diária, não mais ostentando um grande espaço no suplemento dominical, mas comprimida no meio do jornal modificou em definitivo o processo de criação das HQs, que passaram a ter de captar a atenção de seu leitor em três, quatro quadrinhos. As HQs, além disso, integraram definitivamente o cotidiano do público leitor. A primazia desse fenômeno cabe à *Mutt e Jeff*, de Bud Fisher.

Assim, à criação das tiras diárias seguiu-se a incorporação de tiras seriadas, ou seja, tiras em que cada narrativa funcionava como um capítulo diário publicado no jornal. O suspense criado acerca da continuação da história estimulava o público a acompanhá-la diariamente, alavancando as vendas do jornal. Em *Li'l Abner (Ferdinando, na tradução brasileira)*, de Al Capp, ironizava essas narrativas, impondo a seus personagens situações grotescas para dar continuidade a sua história.

Manter um desenhista para criar uma série para o jornal era, todavia, muito caro. Para solucionar o impasse, muitos jornais passaram a revender material para jornais menores, o que já acontecia em outras editorias e passou a se estender para os quadrinhos. Assim, nasceram

os *Syndicates*, responsáveis por disseminar os quadrinhos pelo mundo inteiro. A primeira associação do gênero surgiu em 1912, denominada *International News Service*, criada por Hearst e um dos primeiros personagens a ser internacionalizado foi *Pafúncio (Bringing up Father)*, de George MacManus.

O esquema de negociação nos *syndicates* funciona da seguinte forma: os desenhistas contratados pela associação desenham a história, que são enviadas ao *syndicate* para serem previamente aprovadas, corrigidas e padronizadas com antecedência, antes de serem enviadas para os jornais. Após esse processo, são impressas em papel de boa qualidade e remetidas aos jornais. Os contratos com os *syndicates* normalmente tem a duração aproximada de doze meses e essas instituições detêm os direitos autorais e de comercialização dos quadrinhos – através da criação de produtos promocionais, como camisetas, bonés e brinquedos. Apesar de funcionar como uma espécie de “censora” ao trabalho dos quadrinistas, os *syndicates* tornaram as negociações mais profissionais, dando à profissão mais estabilidade, ao mesmo tempo em que tiraram parte da liberdade dos autores, que passaram – como é o caso do próprio Bill Watterson⁵, criador de Calvin e Haroldo – a ter de brigar com o *syndicate* para garantir o direito de não comercializar sua criação para a produção de produtos comerciais. Em outros casos extremos, muitos quadrinistas necessitaram fazer alterações profundas em suas tiras a fim de adequá-las ao padrão moral de sociedades variadas, o que tornou seus trabalhos pouco profundos e pobres em identidade individual.

Os anos 1930 foram marcados por um acontecimento político e social relevante – o *crash* na Bolsa de Valores de Nova York em 1929. A quebra da Bolsa de Nova York gerou um colapso sem precedentes em diversos setores da economia mundial. A década de luxo e ostentação, permeada por alegria e otimismo ficou para trás. Essa transformação se estendeu, evidentemente, ao lazer das classes populares, atingido pelo desemprego. O clima de pessimismo foi terreno fértil para surgirem histórias que propiciassem a satisfação de um desejo de evasão, de fuga da dura realidade que então se apresentava. Eis que surge dentre as HQs as narrativas de aventuras, que criaram no imaginário de gerações, heróis com poderes especiais capazes de solucionar os problemas que nós, meros mortais, não conseguiríamos. Tem início a partir desse momento, a era dos super-heróis, com *Tarzan*, *Flash Gordon* e o *Príncipe Valente*. As aventuras na selva, em um universo de ficção científica ou no passado medieval correspondiam ao desejo de fuga presente na sociedade.

⁵ A insistência em licenciar as personagens de Calvin e Haroldo a fim de torná-las garotos-propaganda de produtos comerciais, conferindo direitos de exploração até o século seguinte por parte do *syndicate* foi uma das motivações para o cartunista norte-americano Bill Watterson parar de produzir a série no ano de 1995.

A partir desse período surge *Tintin*, de Hergé, publicado em álbuns ilustrados e não em jornais, como ocorria nos EUA. A personagem marca o início da Escola de Bruxelas, eixo central de quadrinhos europeus de onde surgiram criações posteriores, como *Asterix* e *Lucky Luke*. Os primeiros anos da década de 1930 marcam ainda a ascensão do império Disney, com personagens como Mickey Mouse, Pato Donald, Tio Patinhas, seguidos da concepção do pretense representante do Brasil, Zé Carioca⁶ já no começo dos anos 1940. Apesar das inúmeras críticas ao modelo de Walt Disney, acusado de fomentar a disseminação do capitalismo no mundo inteiro, há quem considere, como é o caso de Luyten (1985, p.29), que seu grande mérito é justamente ter propiciado “às HQ um estilo equilibrado, que influenciou desenhistas do mundo inteiro, principalmente os franceses”.

O período subsequente é marcado pelo nascimento dos primeiros gibis e pela criação de super-heróis que assinalaram não somente a história das HQs, mas influenciaram outros campos artísticos, como o cinema. No final da década de 1930, mais especificamente no ano de 1939, estourou a Segunda Guerra Mundial, o que ocasionou novas transformações no imaginário coletivo que, amedrontado diante da ameaça nazista, clamava por salvação. Essa salvação foi obtida de modo simbólico, através da criação de personagens superpoderosos, como o *Super-Homem*, de Joe Shuster e Jerry Spiegel, personalidade utilizada para propaganda ideológica norte-americana, que ingressara no conflito no ano de 1941. Na mesma linha, surgiram *Batman*, de Bob Kane, em 1939, *Tocha humana*, de Carl Burgos e *Príncipe submarino*, de Bill Everett, ambos no ano seguinte. Por fim, no auge do envolvimento bélico norte-americano, foram criados já em meados de 1941, o *Capitão América*, de Jack Kirby e Joe Simon e a *Mulher-Maravilha*, de William Moulton.

Os heróis da chamada “Era de ouro dos super-heróis”, caracterizavam-se pela defesa da ordem social e das leis vigentes, ainda que não utilizassem métodos legais. É a partir desse momento que os quadrinhos norte-americanos passaram a integrar os chamados *comic-books*, as revistas em quadrinhos. Outro exemplo marcante da utilização política dos HQ foi com o já mencionado *Capitão América*, personagem que se autodeclarou inimigo dos nazistas. Seu uniforme listrado e estrelado já é indício de sua vinculação ao ideal da “América para os

⁶ No Brasil, as HQs foram igualmente populares, com destaque para *As aventuras de Nhô-Quim ou Impressões de uma viagem à corte*, de Ângelo Agostini, a pioneira no cenário nacional, publicada no ano de 1869. Em seguida, notabilizou-se a primeira revista do gênero, a *Tico-tico*, lançada em 1905 e responsável por divulgar HQs mundialmente famosas no país. No ano de 1959, Ziraldo lança *A Turma do Pererê*, com personagens inspirados na cultura brasileira. Entre 1960 e 1966, Maurício de Sousa dá vida aos personagens infantis Cebolinha, Cascão e Mônica, eixos centrais da série *A Turma da Mônica*. Nos anos 1980, destaca-se com o cartunista Ziraldo a gênese das aventuras de *O Menino Maluquinho*. Por ora, restringiremos esse trabalho em termos históricos ao cenário norte-americano e europeu. Contudo, certamente os quadrinhos brasileiros merecem maior atenção em trabalhos posteriores.

americanos”. Há ainda que se mencionar que na Itália a personagem Mickey Mouse, chamado no país de Topolino, passou a ser denominado *Tuffolino*, em menção implícita – através da duplicação das letras f – ao ditador fascista Benito Mussolini. À princípio, as histórias de Topolino alternavam propaganda fascista com narrativas italianas, a fim de contrabalançar a influência estrangeira no país. Com o tempo, *Topolino* foi substituído pelo menino *Tuffolino*, que centralizava narrativas caras ao ideário fascista. Na França, em área ocupada por soldados alemães, circulavam quadrinhos com mensagens contrárias aos russos e personagens com nomes alusivos ao país, como Orloff e Venine.

Todavia, após anos no campo de batalha, o *Capitão América* foi igualmente um dos primeiros super-heróis a personificar a desilusão humana diante do tempo perdido em conflitos bélicos – “Talvez eu devesse lutar menos... e perguntar mais” – é a frase que traduz esse sentimento.

Com o fim da guerra, a situação era dramática, também no que se refere à produção dos quadrinhos. Faltava papel, e as narrativas ficaram bastante reduzidas e pobres. Além disso, em meio a tantas mortandades, não havia como demonstrar otimismo nem mesmo no universo ficcional. Os super-heróis já não faziam sucesso e o período foi marcado pela criação de narrativas de terror, suspense e ficção científica. A EC – a *Entertaining comics* –, editora que detinha as melhores histórias do período, atingiu grande sucesso de vendas graças a essas narrativas, as quais, por seu conteúdo altamente violento, passaram a gerar polêmica. Uma onda de protestos de pais, educadores e autoridades frearam o sucesso dessas HQs, que passaram a ser proibidas. A publicação do livro *A sedução dos inocentes*, de Frederic Werhan, que chegava ao absurdo de justificar a prostituição de uma moça por ter lido HQs foi a cartada que faltava para o fechamento de inúmeras editoras. Temerosos de maiores perdas, alguns diretores se reuniram e se comprometeram a banir de suas publicações qualquer tipo de conteúdo impróprio.

À fase de perseguição das HQs, seguiu-se um período de reconstrução, no qual se notabilizou a publicação de tiras de humor mais inteligente. Nesse período, marcado pela publicação de HQs mais intelectuais, as tiras não mais recebiam grande sofisticação em termos de cenários. O fundo dos quadrinhos passa a ser branco, fazendo com que se destaquem o conteúdo das narrativas. Outra motivação para a ocorrência desse fenômeno foi a própria redução do espaço nos jornais. Além disso, o final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, proporcionou aos EUA grande fartura – já que o país foi um dos financiadores da reconstrução de países devastados na Europa, tendo lucrado, inclusive, com a venda de

armamentos. Esse enriquecimento também se refletiu no aumento do nível educacional da população, que ansiava por tiras mais complexas. Dentre as criações do pós-guerra, figuram *Peanuts*, de Charles Schultz (1950), *Recruta Zero*, de Mort Walker, publicada pela primeira vez também em 1950, e *Mago de Id*, de Brant Parker, do ano de 1964. No ano seguinte, em 1965, destaca-se a concepção, no cenário latino-americano, da tira argentina *Mafalda*, de Quino.

Quanto à criação de super-heróis, fica visível a partir do pós-guerra, a gênese de personagens que incluem não somente uma dimensão corajosa, mas também valores e poderes acima dos demais indivíduos, expressando aspectos mais humanos, que incluem suas fraquezas e seus problemas existenciais. Dentre esses heróis, disseminados pela editora Marvel, estão *O Quarteto Fantástico*, de Stan Lee e Jack Kirby, publicados em 1961, seguidos de *O Homem-Aranha* de Lee e Steve Ditko, que estreou no ano seguinte, além de *Hulk* e *Thor*, igualmente criados pela dupla Stan Lee e Jack Kirby, no ano de 1962. Em 1965, os EUA estavam envolvidos em um novo conflito, a Guerra do Vietnã, através do envio de tropas em apoio ao Vietnã do Sul. Os jovens da época viam nos super-heróis o reflexo de suas angústias e incertezas, uma vez que muitos adolescentes foram recrutados contra as próprias convicções para a frente de batalha.

Todavia, ao mesmo tempo em que essas tendências se desenvolviam nas grandes editoras, manifestações contraculturais passaram a se disseminar fora do circuito comercial das HQs. Essa época de questionamento dos valores sociais de diversas formas, de protesto contra a implementação do conflito belicoso no Vietnã, se refletiu em diversas formas de arte, dentre as quais estão os quadrinhos. Surgiram então os quadrinhos *underground*, produzidos e distribuídos de modo independente entre os leitores, explorando temáticas diversas e utilizando recursos os quais, devido ao código de ética criado pelas editoras, não poderiam ser publicados de forma tradicional. É o caso das criações de Robert Crumb, Rick Griffin e Victor Moscoso.

A tendência subsequente, que influencia trabalhos de diversos quadrinistas até hoje, surgiu como consequência do amadurecimento do mercado e da evolução das temáticas abordadas. Muitos criadores buscaram desenvolver trabalhos com identidade própria, voltados a um público adulto e costumeiro frequentador de livrarias. Assim nasceram as *graphic novels*, que assinalam os vínculos das HQs com a literatura, cujo marco de inicial se situa com Will Eisner, autor de *Contrato com Deus*, em 1978. O formato utilizado pelo artista, assim como o termo *graphic novel*, não eram novidades, mas foi com esse trabalho que esse tipo de

HQ se consolidou. É válido salientar que Eisner também criou uma contraposição ao herói tradicional, repleto de bravura e sem inseguranças ou fraquezas morais, com *The spirit*, nos anos 1940. Outras manifestações proeminentes são *Maus*, de Art Spiegelman, única HQ premiada com o Pulitzer, *Cidade de vidro*, de Paul Auster e David Mazzuchelli e *Modotti*, de Ángel de la Calle.

Como vimos, ainda que a trajetória das HQs tenha enfrentado obstáculos, especialmente devido a preconceitos oriundos da opinião pública, os quadrinhos se desenvolveram em grande medida graças às novas necessidades oriundas dessas transformações. Mas ainda é preciso estabelecer os parâmetros que tornam os quadrinhos uma linguagem única, capaz de fomentar a imaginação de crianças e adultos. E mais do que isso: é preciso, em um primeiro momento, estabelecer um conceito para o objeto de nosso estudo. Afinal de contas, existem diferenças entre histórias em quadrinhos, charges, cartuns e tiras, nomenclaturas comumente associadas a esse gênero? É o que veremos a seguir.

2.2 Definindo HQs – diferenças entre charge, cartum e tiras

Historicamente, as HQs foram tidas por parte do público e pela crítica como obras menores, produzidas apenas como meio de entretenimento. Essa visão limitada, que considera os quadrinhos um subproduto da cultura de massas, se solidificou inclusive pela tendência a considerar obras ilustradas como textos dirigidos a indivíduos com dificuldades de leitura ou a iniciantes – nesse caso, para crianças. Nada mais enganoso, contudo. Como veremos agora, os quadrinhos se consolidaram como uma linguagem própria – não subordinada à literatura ou ao cinema – mas que se apropriou de recursos dessas e de outras mídias, juntamente com a linguagem visual – as ilustrações que concorrem para o entendimento da narrativa.

McCloud (1995) e Nobu Chinen (2011) assinalam a dificuldade de definir as HQs. Isso porque quando se chega a uma possível conceituação para os quadrinhos, normalmente há algum elemento que a contradiz. Afirmar que a presença de algum de seus elementos constituintes – os balões, como alude Luyten (1985) – é inadequado, pois existem HQs sem balões, sem texto e com ou sem vinhetas, por exemplo. McCloud define os 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). Nobu Chinen alerta que essa definição é falha, por não excluir as fotonovelas, mas não apresenta nenhuma solução ao problema. Para melhor assinalar as especificidades do gênero, recorreremos a Moacyr Cirne:

Quadrinhos são uma narrativa gráfico-visual, impulsionada por sucessivos cortes, cortes estes que agenciam imagens rabiscadas, desenhadas e/ou pintadas. O lugar significativo do corte – que chamaremos de corte gráfico – será sempre o lugar de um corte espaço-temporal, a ser preenchido pelo imaginário do leitor. [...] Na “banda desenhada”, a grafia exige uma dupla articulação semiótica: a narrativa enquanto tal e o seu agente impulsionador (o corte), que mobilizam a relação produção/leitura de forma a mais eficaz possível. Isto é, seu espaço narrativo só existe na medida em que se articula com os cortes, que assim, seriam redimensionados pelo leitor. (CIRNE, 2000, p. 24)

O aspecto que distingue as HQ de outras linguagens é justamente a relação híbrida entre ilustração, texto e símbolos a constituem. Não são os balões, visto que esse recurso é utilizado em outras linguagens. Através dos cortes propiciados pela sequência quadro a quadro, é possível estabelecer inferências acerca de acontecimentos referentes aos personagens no que tange a seus deslocamentos espaciais e temporais e a outros acontecimentos que são adicionados ao texto pelo leitor. Contrariando a visão preconceituosa que ainda considera os quadrinhos uma linguagem menor, as HQ não somente estimulam a participação ativa do leitor através do preenchimento de suas lacunas espaço-temporais, mas também são relevantes no que se refere ao enriquecimento cultural de seus leitores.

Esclarecidos esses pontos, faz-se necessário distinguir HQ, charge, cartum e tiras. Paulo Ramos (2014) sublinha que concebe os quadrinhos “como um grande rótulo que agrega vários gêneros que compartilham uma mesma linguagem em textos predominantemente narrativos” (p.21). Outros posicionamentos teóricos possíveis, mas aos quais o estudioso não adere são o que vincula gêneros cômicos – charge, cartum, caricatura e tiras – num grupo mais amplo, o humor gráfico ou caricatura – e o que aproxima esses gêneros, especialmente charges e tiras cômicas, da linguagem jornalística. Consideramos a definição de Ramos no que tange às HQs mais adequada, na medida em que existem pontos de intersecção entre charges, cartuns e tiras – todas narrativas quadrinizadas, que se diferenciam uma da outra por determinados aspectos.

Tanto cartum quanto charge são constituídos por um único quadro, mas o primeiro ilustra uma situação risível, que pode ser compreendida por todas as pessoas em diferentes contextos socioculturais. Possui cunho atemporal, por explorar temáticas universais provocando riso independentemente da época. A charge, por seu turno, enfoca normalmente um fato ou personalidade reconhecida em determinado contexto de modo cartunizado – exagerando-lhe algum traço. Por esse motivo, a charge possui função política e contém alta dose de intertextualidade. Caso o leitor não esteja a par da situação política, econômica ou social a que a sátira se refere, não será possível compreender o seu conteúdo. Flôres (2002)

assinala que a charge se constitui como texto no qual diferentes instâncias narrativas – autor, narrador e personagens – se articulam no mesmo quadro. Nesse subgênero de HQ, assevera a autora, há um envolvimento entre o autor, o narrador e as personagens, que compartilham seu conhecimento sobre um fato que envolve a sociedade como um todo.

Nas tiras, teremos a presença ora de um narrador onisciente, ora de um narrador personagem. As situações tematizadas apresentam grande variedade, indo desde tiradas cômicas a críticas sociais e políticas. Devido aos variados recursos utilizados pelos quadrinistas e pelas constantes tentativas de buscar identidade própria, as HQ se aproximam cada vez mais fortemente das linguagens artísticas. As tiras são um dos formatos de publicação dos quadrinhos, predominante em jornais. A *comic strip* ou tira cômica popularizou os quadrinhos no mundo. Constituída de quatro quadrinhos e normalmente colocada no meio dos jornais enfatizando uma situação cômica por edição, as tiras possuem uma linguagem mais informal e temáticas mais acessíveis à população como um todo. Isso porque as tiras foram implementadas para alavancar o número de vendas dos jornais.

Nesse momento é pertinente fazermos um adendo em relação aos diferentes estilos de desenho, como aludido por Scott McCloud. Para o teórico norte-americano, o cartum não é um simples formato de publicação, mas um estilo. Utilizar esse estilo significa se desvincular de preceitos realistas na ilustração, não enfatizando a reprodução mais próxima possível de uma pretensa realidade. Dentre os quadrinistas, o estilo cartunizado é o mais comumente empregado. Essa popularidade é explicada, pois

[...] quando abstraímos uma imagem através do cartum, não estamos só eliminando os detalhes, mas nos concentrando em detalhes específicos. Ao reduzir uma imagem a seu “significado” essencial, um artista pode ampliar esse significado de uma forma impossível pra (sic) arte realista. (1996, p.30)

Um estilo realista não atenta a detalhes específicos, mas ao todo. Ao utilizar o estilo cartunizado, o artista enfatiza não a sua habilidade de reproduzir o real, mas sublinha a relevância da mensagem que essa personagem transmite. O cartum tem, portanto, mais eficácia para concentrar a atenção do leitor em uma ideia, enquanto que o estilo realista deixa o leitor excessivamente consciente em relação ao personagem que a transmite.

Em outras palavras: no estilo realista temos a tentativa de reprodução fiel e objetiva da realidade. Ao desenhar, o artista busca empregar cada traço com uma finalidade clara. A tendência é fugir da gratuitidade, do traço sem sentido, sem objetividade. A ilustração a seguir, que acompanha a explicitação de McCloud, ajuda a compreender esses dois estilos:

Figura 1 – Estilos de desenhos dos quadrinhos



Fonte: Scott McCloud (1995)

Da esquerda para a direita, temos a transição de um desenho em estilo realista, o qual busca, através de sombras, da profundidade e da alternância entre cores claras e escuras reproduzir, com perfeição fotográfica, o rosto de um homem. Na segunda imagem, temos um desenho estilizado, que preserva os traços fundamentais que identificam esse homem, mas que já não apresenta a preocupação com a reprodução fiel de sua aparência. O desenhista já imprime em sua criação um estilo particular. No terceiro desenho, temos uma representação que foge em grau ainda mais elevado dos padrões da realidade – traços curvados são utilizados, por exemplo, para representar os lábios e o queixo do indivíduo. Na quarta figura, essa tendência se intensifica – os olhos do homem se resumem a dois pontos escuros e sua boca a um traço reto. Por fim, o quinto desenho, que se resume a um círculo acompanhado de dois pontos e um traço, para representar olhos e boca são o mais alto grau de cartunização do desenho.

Devido a essas especificidades, o cartum é um estilo muito mais universal do que o estilo realista, uma vez que “quanto mais cartunizado é um rosto, mais pessoas ele pode descrever” (1995, p.31). Esse fenômeno ocorre porque os seres humanos têm a tendência de ver seus rostos representados nos mais variados objetos, mesmo naqueles onde não existe vida. Além disso, a ênfase na semelhança dinamita quaisquer possibilidades de identificação com o leitor: aquele rosto é tão minucioso em detalhes, que nunca poderia se parecer com o meu.

No momento em que contemplamos uns aos outros, temos consciência do nosso próprio rosto. Parafraseando McCloud (1995), podemos dizer que essa consciência, entretanto, não é totalmente nítida: é um esboço, apenas um senso de forma ou de colocação geral de nossos traços, de nossos olhos, nariz ou orelhas. Algo muito básico e simples como um cartum. Por isso, ao olhar o desenho realista de um rosto vemos outra pessoa, ao passo que ao contemplar um rosto no estilo cartum, vemos a nós mesmos. Com o estilo realista, há um sentido de reprodução do real, uma minúcia que nos afasta. O cartum por outro lado, acolhe a forma, traços não específicos, mas que podem formar qualquer rosto, inclusive o nosso.

Essas observações nos conduzem à possível resolução de um paradoxo: como abordar a questão imagética, crucial na linguagem dos quadrinhos, com base na filosofia bachelardiana que alerta para o vício na ocularidade, a tendência a associar a imaginação com a reprodução exata, quase que fotográfica daquilo que se forma em nossa mente. Por ora, deixaremos essa discussão em suspenso, a fim de aludir a outras questões pertinentes nesse momento. Ainda não ficaram claras as características dos elementos visuais que constituem os quadrinhos, as demais formas de composição da página e os elementos responsáveis por conferir sequência à narrativa. Passemos a eles.

2.3 Linguagem verbal e icônica– a interação entre texto e desenho

A linguagem dos quadrinhos tem um funcionamento específico, que mesmo se apropriando de recursos de outras mídias, não pode ser confundida com outras formas de linguagem. Contudo, como vimos anteriormente, os quadrinhos foram alvo de preconceitos ao longo de sua trajetória, especialmente por ser um gênero que traz a ilustração como um de seus principais elementos. Como bem observa McCloud (1995), quando crianças buscamos explicar o mundo não somente com palavras, mas também com apoio da imagem. Com o passar dos anos, essa tendência vai se esvanecendo – os livros que lemos, por exemplo, perdem aos poucos as ilustrações. Na fase adulta há, portanto, um predomínio do texto escrito. A ilustração é vista, desse modo, como uma espécie de apoio ao leitor inexperiente. Por isso mesmo, os quadrinhos acabaram equivocadamente concebidos como um gênero destinado somente a crianças e/ou a adultos com dificuldades em leitura e em busca de uma atividade com menor nível de dificuldade. Conforme veremos agora, os quadrinhos não são um gênero de menor complexidade: pelo contrário, há muitos recursos empregados nos HQs

que fazem dessas narrativas um gênero denso, fomentando reflexões sobre questões existenciais e estimulando a constituição de imagens produzidas pela imaginação.

Os quadrinhos são um meio que, ao contrário do cinema e da televisão, é mudo e estático. Ou seja, como lembra McCloud (1995), os quadrinhos jogam com o visível e o invisível: o que vemos é, de modo concreto, apenas tinta e papel. Nada do que está posto existe objetivamente. Isso também ocorre com outras manifestações artísticas, como a literatura. Na tentativa de representar a fala, o pensamento e até mesmo emoções, os balões são os recursos gráficos utilizados. Mas os balões não se restringem, a ser o recipiente da fala dos personagens, como assinala Eisner (1989). Isso porque, de acordo com Ramos (2014), os balões podem abrigar imagens que ficaram conhecidas, de tão comumente empregadas, por simbolizar uma emoção, como, por exemplo, os corações para o amor. É o caso das metáforas visuais, cuja função, similar a das figuras de linguagem, é substituir palavras para tornar um conceito mais claro ou enfático. Isso ocorre quando um balão de pensamento contém uma lâmpada, para indicar que a personagem teve uma ideia brilhante ou com um ponto de interrogação que simboliza um questionamento ou dúvida por ela acalentada. Por fim, o apêndice – a ramificação que sai do balão em direção ao personagem dono da fala – também adquire variadas formas. A mais tradicional é a de formato comum, com quadros retangulares ou quadrados, com linha contínua e tracejado escuro, representando a fala normal e a pontilhada, o pensamento.

Retomando a questão dos tipos de balões das HQs, é necessário estabelecer algumas distinções. As diversas formas do continente – corpo e rabicho do balão, segundo Acevedo (1990), citado por Ramos (2014) – instituem os diversos objetivos do quadrinista. Balões com contorno preto e contínuo possuem um conteúdo neutro, incluindo falas em tom de voz normal. Linhas tracejadas ou pontilhadas sugerem tom de voz baixo, sussurrado. O formato de nuvem revela pensamento ou imaginação da personagem. Já um contorno em ziguezague pode indicar tom de voz alto ou som proveniente de aparelhos eletrônicos. Além dos balões tradicionais, acima mencionados há, segundo levantamento de Robert Benayoun, mais de 72 variações de balões utilizados em HQs, responsáveis, inclusive, por desvelar uma emoção nutrida por um personagem – o balão glacial revela o desprezo de um personagem por outro. Por ora, nos restringiremos a essa tipologia. Contudo, quando nos referirmos a exemplos de balões encontradas nas tiras por nós analisadas, indicaremos outras variantes.

Figura 2 – Alguns dos tipos mais comuns de balões



Fonte: Adaptação do website “Aprendendo e Construindo” (2015)

O recurso que dá nome a esse tipo de narrativa – a vinheta ou quadrinho – constitui “a área limitada onde a ação vai ocorrer” (CHINEN, 2011, p.14) e pode igualmente apresentar variações. A vinheta simulativa assume formatos variados para melhor exprimir uma ideia. Isso ocorre quando, por exemplo, um quadrinho tem a forma de uma tela de televisão, para mostrar fatos noticiados em um telejornal. A vinheta irregular possui diversos tamanhos, sendo empregada para dar mais velocidade à narrativa ou aumentar sua dramaticidade. Por fim, também existem as vinhetas sem moldura. Apesar da ausência do tracejado delimitando cada quadro, sua presença pode ser inferida através da sequencialidade das ações.

A legenda e o recordatório são empregados para incluir falas, lembranças e informações adicionais acerca da trajetória de uma personagem. Seu uso mais comum é justamente o de passar informações como se houvesse um narrador externo. Em alguns casos, o narrador personagem também pode fazer uso do recurso, quando há, no quadrinho, a imagem da personagem em torno da legenda. Legendas são utilizadas ainda para situar a narrativa no

tempo e espaço, assim como para narrar o pensamento de uma personagem. O recordatório é uma modalidade de legenda, que fala daquilo que havia ocorrido anteriormente. É igualmente utilizado para se referir a acontecimentos simultâneos – através do uso de termos como “enquanto isso” e “depois”. Além dessas modalidades, há a nota de rodapé, cuja autoria também pode causar dúvida, pois tanto pode ser de um personagem quanto do narrador.

Como comentamos anteriormente, os quadrinhos são estáticos e mudos. Contudo, os criadores, munidos de uma série de recursos, conseguem transformar tinta e papel em um protótipo de sons e movimentos. A onomatopeia é um dos recursos mais utilizados com a finalidade de aludir a sons ambientais, não produzidos pelas cordas vocais humanas, como bem assinala Nobu Chinen (2011). Originalmente as onomatopeias em inglês são o próprio verbo que pretendem designar: é o caso de RING, onomatopeia que designa o som de uma campainha, cujo significado provém do verbo *to ring*, tocar, soar. Há que se alertar que cada cultura produz suas onomatopeias. O equivalente em português para a onomatopeia RING em português é TRIIIMM. Finalmente, o efeito enfático das onomatopeias é acentuado pela grafia das letras, que tende a seguir o conteúdo por ela aludido. Uma onomatopeia que remete à explosão adquire mais violência se desenhada em letras maiores em meio à fumaça.

Chegamos neste ponto ao significado expressivo das letras. Em formato tradicional – escrita linearmente, com tracejado preto – temos, consoante Ramos (2014), uma mensagem neutra. Letras em tamanho menor indicam fala sussurrada ou em tom baixo. O uso de negrito sugere tom mais emocional ou voz alta. Gritos também são expressos por letras em caixa alta. O tom mais alto serve ainda para destacar determinada expressão desejada pelo criador. Efeito similar é obtido através de um sublinhado ou pela mudança de cor. Há ainda casos em que a letra identifica a fala ou nacionalidade de um personagem: em uma narrativa medieval, por exemplo, a utilização de determinados tipos indica, para o perfil do herói, uma origem nobre.

Já as figuras cinéticas ou de movimento têm a finalidade de conferir uma sensação de mobilidade à narrativa sequencial. Tal sensação é obtida primordialmente através dos gestos das personagens, bem como pela posição de corpos e objetos. Mas além desses recursos, os quadrinistas utilizam linhas cinéticas e contornos, que simulam rastros borrados, semelhantes aos que aparecem em fotografias com superexposição. Inicialmente bastante rudimentares – assim como os balões que primeiramente sequer existiam, sendo o conteúdo da narrativa inserido nas vestimentas dos personagens – as linhas cinéticas foram se sofisticando com o tempo. No Japão, a criação de narrativas de aventuras chamadas *mangás* propiciou a evolução desse recurso, bastante empregado para indicar a movimentação dos personagens na narrativa.

É igualmente comum a multiplicação do corpo da personagem para simular sua movimentação.

Entretanto, além desses recursos, a maneira como os quadrinhos são distribuídos na página também altera o ponto de vista do leitor. O modo em que a história é contada, ou seja, a sequência escolhida pelo criador para a narrativa é um fator relevante. Para Nobu Chinen (2011), essa é a grande distinção entre a fotografia e os quadrinhos – enquanto a primeira apresenta um instante congelado, a segunda apresenta, em uma mesma cena, vários instantes. Temos, por conseguinte, tempos diversos em um mesmo quadro. No Ocidente, a tendência é lermos os quadrinhos do canto superior esquerdo ao canto inferior direito da página. Em outros países, como o Japão, a leitura se dá de modo inverso. Tal aspecto está relacionado ao modo com o qual a leitura é direcionada em cada cultura. Apesar de esse ser o modo tradicional com que as HQs são apresentadas – e no caso das tiras não ocorrerão muitas modificações devido às restrições de espaço – existem narrativas que propõem leituras em sequências diferenciadas. Isso ocorre quando uma tira tem formas diferenciadas, apresentando quadrinhos dispostos em círculo, por exemplo, a fim de ressaltar a noção de circularidade das ações ou cotidiano de uma personagem.

Um segundo ponto a ser analisado nesse quesito é o enquadramento, ou seja, a aproximação do leitor diante da cena. Como sublinha Nobu Chinen (2011), quanto mais variados os enquadramentos, maior é o dinamismo e a tensão da narrativa. O *plano geral* é responsável por deixar o observador livre para contemplar toda uma cena. Isso significa que podemos contemplar a paisagem como um todo. O *plano em close* ressalta a expressão facial de um personagem. Já o *plano fixo* – em que há a ilusão de uma “câmera” que permanece distante e fixa em relação a um personagem – assinala uma sensação de passividade e distanciamento. Exemplificando, é como se o olhar do leitor estivesse fixado em um único ponto – a parte inferior do solo em que se encontra, num buraco na terra, o corpo da personagem –, o que possibilita a observação dos algozes da protagonista. Por fim, o *big close*, em que o foco é constituído por pontos bastante específicos do rosto de um personagem – os olhos, por exemplo –, conferem maior dramaticidade à cena.

Além do enquadramento, temos ainda o posicionamento de nosso olhar – ou de nossa câmera, como compara Nobu Chinen (2011), se os quadrinhos pudessem ser filmados. Existem autores que empregam ângulos variados e sofisticados em seus trabalhos, enquanto outros o fazem com poucas variações – como é o caso das tiras. Uma cena vista de baixo transmite a sensação de opressão, enquanto que a mesma cena vista de cima evidencia a ideia

de poder. Em alguns casos, a alternância de ângulos introduz o conceito cinematográfico de campo-contracampo – a ilusão de que dois personagens ocupam o mesmo espaço quando estão, na realidade, separados.

Mas, ainda que os quadrinhos se instituem através da interação texto/ilustração, os momentos de silêncio são cruciais para a construção de significados. Por isso, se vemos em um quadro um caubói sair a cavalo em busca da mocinha sequestrada pelo vilão, toda a trajetória percorrida, os percalços enfrentados no meio do caminho, a paisagem que percorre, tudo isso deve ser criado na mente do leitor, porque no quadrinho seguinte nos deparamos diretamente com sua chegada ao cativeiro. A elipse nos quadrinhos é representada pela sarjeta ou canaleta, o espaço em branco entre os quadrinhos. Nesse caso, saber o que mostrar e em quanto tempo, fazendo perdurar a tensão narrativa, é fundamental para melhor contar uma história.

Por fim, o tempo é comumente representado nos quadrinhos através das mudanças na paisagem – um local ensolarado recebe neve na imagem seguinte. Nesses casos, temos períodos maiores de tempo. Períodos mais curtos dependem do ritmo de leitura, que varia de leitor para leitor. Contudo, alguns recursos empregados pelos quadrinistas podem estabelecer maior ou menor espaço de tempo transcorrido. Quadrinhos maiores e com mais ações exigem mais período de leitura, prolongando a sensação de tempo. Dividir a cena em vários quadros também aumenta a ilusão de prolongamento temporal, assim como utilizar o deslocamento de um personagem em cena. O emprego de diálogos prolonga igualmente o tempo narrativo. Sarjetas mais estreitas conferem mais rapidez à passagem do tempo. O contrário disso prolonga a duração das ações.

Sobre o prolongamento temporal instituído por um número maior de quadros ou vinhetas, Ramos (2014) observa que “reduzir o corte de tempo de uma ação para a outra tende a criar baixo grau de inferências e aumenta o aspecto descritivo entre as vinhetas” (p.103). Isso significa que, ao prolongar o tempo, o quadrinista diminui as possibilidades de dedução do seu leitor, tornando sua HQ mais previsível.

De maneira reiterada nos referimos às HQs como narrativas sequenciais, constituídas através da atuação de personagens, e, especialmente, por meio da representação do tempo e do espaço. Cabe discutirmos como os quadrinhos abordam essas questões, uma vez que o modo de narrar das HQs não pode ser comparado de forma desmerecedora em relação a outros meios, uma vez que é determinado pela interação icônico/textual.

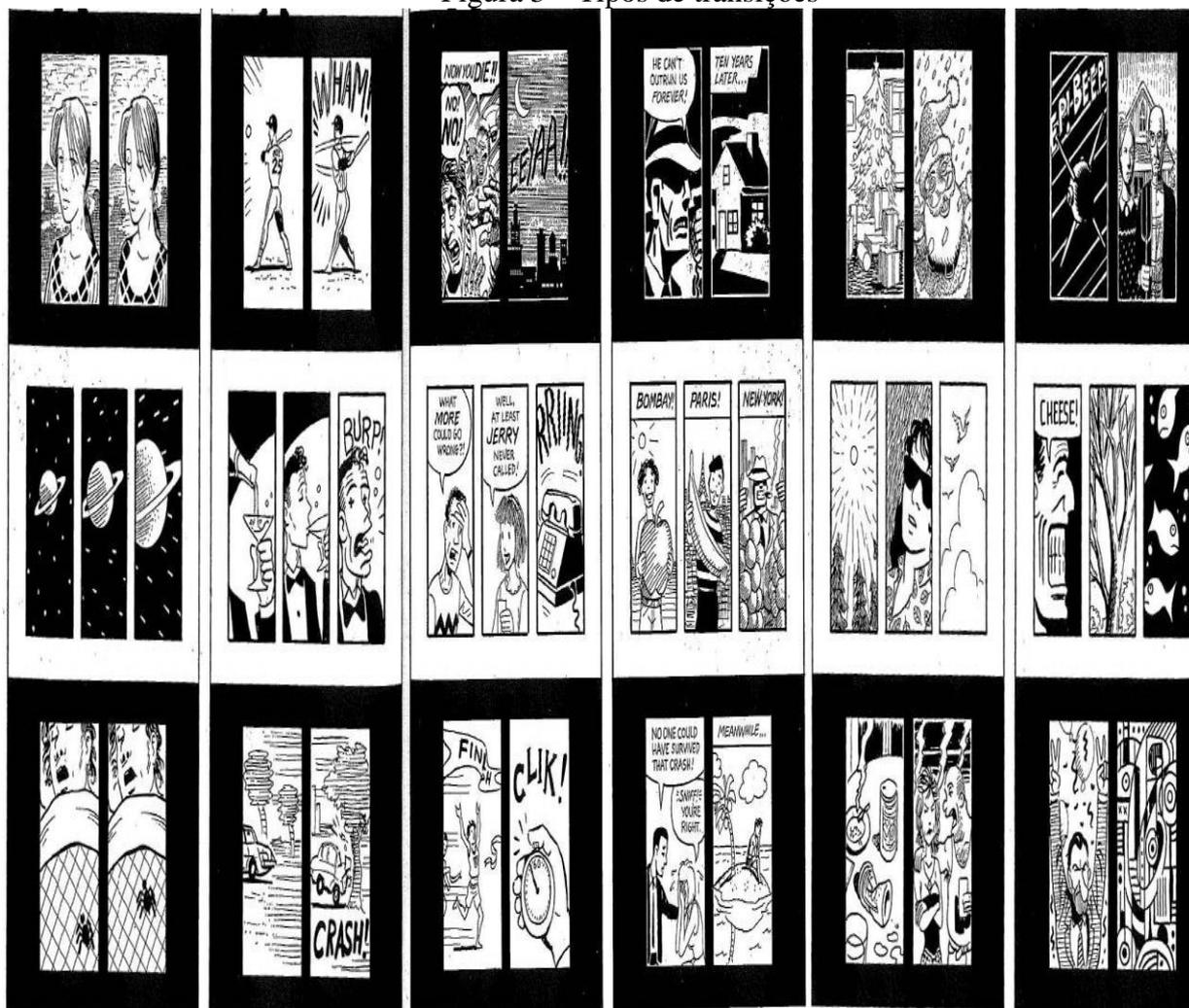
Em primeiro lugar, o principal agente dos quadrinhos, a personagem, é constituída através da combinação de cinco elementos fisionômicos, como assevera Cagnin (1975), compreendidos por olhos, pálpebras, pupilas, sobrancelhas e boca. Junto às inúmeras combinações possíveis desses elementos, é fundamental observar também a postura do corpo da personagem. Há criadores que se notabilizam pela fisionomia de seus personagens. Não é o que mais comumente ocorre nas tiras, nas quais a ação das personagens e não sua fisionomia propriamente, se notabiliza. Isso porque as tiras intentam, em um curto espaço de tempo, elucidar a visão de mundo de um personagem – como *Mafalda*, de Quino, ou em nosso caso, de Calvin, em *Calvin e Haroldo*, de Bill Watterson – ou ainda transmitir uma rápida piada ao leitor em busca de diversão. Além de expressões faciais, elementos externos aos personagens podem indicar seu estado emocional. Isso ocorre, por exemplo, quando sinais gráficos postos acima da cabeça de um personagem indicam raiva ou traços ondulados sugerem aborrecimento e gotas representam desespero ou choro. O significado desses sinais só pode, entretanto, ser interpretado dentro de um contexto. Em outras HQs, as gotas podem assumir o sentido de preocupação ou esforço físico excessivo, por exemplo.

Segundo tipologia estabelecida por Cagnin (1975), citada por Ramos (2011) coexistem nas HQs duas diferentes modalidades de tempo. Primeiramente, o **tempo da narração**, compreendido pelo momento da narração em si, que se torna presente no momento em que a narrativa é lida e o **tempo de leitura**, subdividido em três momentos – o futuro, constituído pelas passagens que ainda não foram lidas – o presente, entendido como o momento da leitura, e o passado – o momento pós-leitura.

Quanto às transições quadro a quadro, Scott McCloud (1995) assinala que há seis maneiras de estabelecê-la: na transição **momento a momento**, existe pouco espaço para o estabelecimento de inferências, já que temos em um quadro, uma moça de olhos abertos e em um segundo, a mesma moça fechando os olhos. Na modalidade seguinte, denominada **ação para ação**, há a apresentação de variações sobre um único aspecto – o jogador de futebol se prepara e, na vinheta seguinte, desfere o golpe certeiro na bola. Na terceira modalidade, intitulada de **tema para tema**, há a permanência em determinada cena ou ideia. Assim, temos, por exemplo, um rapaz ameaçado por um homem com um machado em uma vinheta e no quadro seguinte, um grito atemorizado é ouvido. Na tipologia de transição subsequente, a de **cena para cena**, o raciocínio dedutivo é exigido, uma vez que os quadrinhos nos levam a distâncias significativas entre tempo e espaço – diferentes personagens são transportados para países distintos, através de cenários diferenciados seguidos de legendas com nomes de cidades

como Bombaim, Paris e Nova York. Na modalidade posterior, a de **aspecto para aspecto**, temos a superação do tempo e o estabelecimento do que McCloud denomina de “olho migratório”, capaz de analisar variados aspectos de um local ou paisagem. Nesses quadrinhos, aparecem diversos elementos relacionados ao tema abordado pelo quadrinista – a árvore de natal e o rosto do papai-noel, no caso de uma HQ que mencione temas natalinos; o sol, o rapaz e as aves, no caso de uma paisagem de veraneio. Já na transição *non-sequitur*, não existe sequência lógica entre os quadros. Contudo, por mais que haja uma aparente desconexão entre os quadros, McCloud (1995) acredita que sempre haverá alguma ligação entre eles, que pode ser obtida através da interpretação do leitor. Os tipos de transições existentes são exemplificados nas ilustrações de Scott McCloud, como apresentadas a seguir:

Figura 3 – Tipos de transições



Fonte: Scott McCloud (1995)

Nos quadrinhos europeus as transições predominantes são as dos tipos ação para ação e cena para cena, as quais mostram o que ocorre de modo mais eficiente, sem precisar de alto número de vinhetas. Nas demais transições ou não acontece nada ou simplesmente não há preocupação com a proposta narrativa. No Japão, é surpreendente a grande presença do quinto tipo de transição, raro no Ocidente. Esse fenômeno pode ser explicado pelo tipo de publicação comumente utilizado no país, as antologias. Como as revistas possuem muito espaço, a pressão sobre o tamanho dos livros não é tão grande, o que propicia maior liberdade de criação para os quadrinistas. A arte japonesa é caracterizada pelo alto teor de obras cíclicas e labirínticas, tendendo a divagar mais.

Consoante McCloud, os quadrinhos se instituem como “meio monossensorial que depende de um só sentido pra transmitir um mundo de experiências” (1995, p.89), aos quais podemos aludir, como experiências táteis, olfativas, sonoras, visuais e até mesmo gustativas. Essas experiências são tangíveis através da utilização de um estilo de desenho que varia não somente conforme o artista, mas também consoante os objetivos pretendidos por esse criador. Por isso, optar por um estilo cartunizado, estilizado ou realista⁷, não é uma mera escolha ocasional. Existente como conceito para o leitor, o estilo cartunizado tende a fluir com facilidade para o território conceitual, como assevera McCloud (1995). As imagens em estilo realista, por seu turno, são meramente visuais, fluindo arduamente para o âmbito das ideias.

A opção pelo estilo é tão relevante que no Japão, algumas personagens são desenhados em estilo cartunizado, oportunizando proximidade com o leitor. Os vilões, em estilo realista, aparecem objetificados, enfatizando sua “infamiliaridade” com o leitor.

Assim, no estilo cartunizado existe pouca preocupação com a reprodução de dados da realidade. As personagens apresentam traços e características nem sempre existentes no mundo real. Narizes grandes, corpos simplificados, cabeças retangulares, são alguns indícios da utilização desse estilo. A segunda modalidade, a estilizada, pode ser definida como uma transição entre o estilo cartunizado e o realista. É o que ocorre com os mangás, os quadrinhos japoneses, em que os personagens são retratados de modo diferenciado, enfatizando determinadas emoções ou expressões através de olhos grandes, narizes e bocas pequenas e pelo uso de sombras ou pequenos traços para apenas insinuar sua presença. O estilo realista preza pelo mais elevado grau de identidade com dados da realidade, ressaltando traços anatômicos muito próximos aos encontrados no mundo real.

⁷ Scott McCloud (1995) faz referência a um outro estilo, o hiper-realista, uma variante com preocupações ainda mais latentes em representar o real com o máximo de fidelidade possível, como ocorre nos desenhos de Alex Ross.

Ainda que a integração entre escrita e desenho seja latente e fundamental na linguagem dos quadrinhos, McCloud (1995) afirma que ambas ainda aparecem de forma pouco unificada no que se refere à identidade do gênero. Esse desencontro ocorre, pois, no senso comum, imagens são vistas como informações recebidas, para as quais, devido ao seu caráter instantâneo, não é necessária educação formal para sua compreensão. A escrita, por seu turno, é informação percebida, para a qual é necessário conhecimento especializado a fim de decodificar os símbolos abstratos que a constituem.

Por fim, McCloud conclui que

quando as imagens são mais abstraídas da “realidade” requerem maiores níveis de percepção, como as palavras. Quando as palavras são mais audaciosas, mais diretas, requerem níveis inferiores de percepção e são recebidas com mais rapidez, como imagens (1995, p.49).

Ao empregar imagens cartunizadas, que requerem alto nível de abstração, é exigido maior grau de compreensão. É necessário, pois, maior atividade cognitiva, existente em níveis inferiores quando o sujeito contempla uma imagem realista, que apresenta traços diretamente relacionados a faces, objetos ou seres reconhecíveis.

Elucidados os aspectos teóricos acima mencionados, cabe agora analisarmos em que medida eles aparecem em uma modalidade específica de HQ, as tiras de *Calvin e Haroldo*, de Bill Watterson, tendo em vista ainda pressupostos teóricos que nortearam esse trabalho, a fenomenologia bachelardiana acerca da imaginação material.

2.3.1 Notas introdutórias – de Bill Watterson a *Calvin e Haroldo*

Em 18 de novembro de 1985 nascia um irrequieto garoto de seis anos de idade chamado Calvin. Como fiel escudeiro, o tigre de pelúcia Haroldo (Hobbes, na versão norte-americana), acompanhava as traquinagens da criança que levava os pais e a babá, a estudante Rosalyn, à beira da loucura. O único ser humano capaz de atemorizar o menino, o valentão Moe, tornava o cotidiano escolar, já extremamente enfadonho graças às aulas ministradas pela Srta. Wormwood, ainda mais sofrível. Constantemente mandado à direção da escola por mau comportamento e pelas tentativas de importunar a estudiosa colega de classe Susie Derkins, o único momento de alívio de Calvin era o retorno ao lar. Isso quando o garoto não era atacado pelo selvagem felino de pelúcia que o esperava escondido atrás da porta.

Sucesso de público e de crítica, a série de tiras Calvin e Haroldo, idealizadas pelo cartunista norte-americano Bill Watterson teve um final precoce decretado pelo próprio autor, em dezembro de 1995. Isso porque, além de ter que lidar com a pressão do mercado editorial, para o qual os quadrinistas devem produzir em prazos pouco flexíveis, se adequando a diferentes realidades, Bill Watterson teve sérios problemas com os *syndicates*. Os *syndicates* foram responsáveis por transformar as HQs em um negócio. Inicialmente, os quadrinistas eram contratados individualmente pelos jornais, produzindo exclusivamente para um único veículo de comunicação. Com o surgimento dos *syndicates*, os profissionais passaram a ser empregados desses órgãos, para os quais vendiam suas tiras. Os *syndicates* se responsabilizam por distribuir o material produzido por criadores do mundo inteiro. Contudo, a profissionalização das HQs trouxe como consequência maiores intervenções no trabalho dos criadores, que passaram a ter de adequar seu material a diferentes realidades culturais. Outro aspecto que modificou o trabalho dos quadrinistas foi a redução de espaço nos jornais para a publicação das HQs, o que para muitos criadores, inclusive Bill Watterson, diminuiu a expressão criativa individual.

Desde o início da intervenção dos *syndicates*, as personagens de HQs se tornaram comercialmente lucrativas, através do licenciamento. Assim, foi possível que personagens de HQs se tornassem brinquedos, estampassem canecas e camisetas e chegassem às telas da televisão e do cinema. Bill Watterson relata, no livro *Os dez anos de Calvin e Haroldo* (1995) que sofreu durante pelo menos cinco anos pressão do *syndicate* para licenciar as personagens da tira. Recusou as sucessivas ofertas até resolver dar fim aos personagens. Dentre as razões apontadas para as negativas o cartunista destaca a desvalorização da criação artística, perpetrada pela constante aparição das personagens na mídia causando saturação do público. Além disso, segundo Watterson, a publicidade poderia, devido às necessidades comerciais, desrespeitar “o espírito da tira” (1995, p.8), ou seja, a extensão dos quadros, as sutilezas de cada desenho e dos diálogos. As tiras seriam reduzidas, cortadas, de acordo com as necessidades do produto a ser anunciado. A questão da realidade de Haroldo seria igualmente decidida por um anunciante, o que tiraria das mãos do criador das personagens o poder sobre os rumos de sua trajetória. Como terceiro argumento, Bill Watterson salienta que o licenciamento requer o manejo das tiras por uma equipe de assistentes, a qual comandaria todo o processo. Alguns quadrinistas famosos já atuam dessa maneira, comandando uma equipe de trabalho responsável por cada aspecto da produção. Bill Watterson, no entanto, sempre manejou todas as etapas da produção de *Calvin e Haroldo*, desde a escrita do texto, a

criação dos desenhos e coloração de cada uma das tiras pessoalmente. Segundo o cartunista, este lhe parece ser o único modo de “preservar o artesanato e manter a tira pessoal” (1995, p.9). Por fim, arremata afirmando que:

Minha tira é sobre realidades particulares, a magia da imaginação, e a característica especial de certas amizades. Quem iria acreditar na inocência de um garotinho e seu tigre se eles se aproveitassem da sua popularidade para venderem badulaques de que ninguém precisa a preço exagerado? Quem iria confiar na honestidade das observações da tira quando os personagens são contratados como anunciantes? (1995, p.9)

Falar sobre questões subjetivas relacionadas ao crescimento de um garoto de seis anos que tem predileção por brincar com a própria imaginação constituindo um novo mundo não parece ser, de fato, compatível com anúncios comerciais. Além disso, o espírito rebelde de Calvin não parece estar em consonância com um comportamento esperado – e aceito – pela sociedade como um todo. Atuar em defesa de um modo de vida aceito pelos adultos – o estilo de vida capitalista – contraria os princípios instituídos pelo menino.

Mas retomando a questão inicial, a pressão sofrida por Bill Watterson para licenciar os personagens, acabou por atingir seu ponto máximo. Após ser criticado por colegas de trabalho, Watterson, que desafortunadamente havia assinado um contrato que cedia os direitos para o *syndicate* sem saber, viu-se impossibilitado de agir. Isso porque, se o *syndicate* resolvesse licenciar as tiras contra sua vontade, Watterson nada poderia fazer. Por outro lado, se resolvesse pedir demissão, seriam contratados outros artistas que poderiam reproduzir seu trabalho, que seria forçosamente licenciado. Quando surgiu a oportunidade de tirar férias durante nove meses, o cartunista aceitou de bom grado. No quinto ano da tira, Watterson já se preparava para extingui-la. O *syndicate*, todavia, recuou, renegociando seu contrato. Os direitos de exploração lhe foram devolvidos, mas as exigências em termos de produção e o desgaste causado pelas disputas com o *syndicate* acabaram culminando com o fim da série de tiras publicadas em mais de dois mil jornais do mundo inteiro no final de 1995.

Por fim, sobre suas influências, Bill Watterson cita três tiras que lhe foram inspiradoras: *Peanuts*, de Charles Schultz, *Pogo*, de Walt Kelly e *Krazy kat*, de George Herriman. A leitura de *Peanuts* foi responsável pela escolha profissional de Watterson, que rapidamente se identificou “com os desenhos planos e despojados, a honestidade das inseguranças das crianças, e com o mundo bizarro e separado de Snoopy” (1995, p.12). *Peanuts*, apresentou-lhe as incertezas do mundo, enfatizando que uma tira pode abordar questões inerentes ao homem de modo sensível e reflexivo. *Pogo* lhe causou forte impressão devido ao desenho e o

emprego de recursos diferenciados para sugerir a personalidade das personagens – o uso de letras em tipos distintos nos balões de diálogo. Já *Krazy kat* apresenta, conforme Watterson, uma “visão singular e descomprometida”, permeada de “sutil fantasia” e “estranha beleza” (1995, p.13). Em outras palavras, o diferencial da tira não se encontra “no que ela diz, mas como diz” (1995, p.13).

É justamente esse modo de dizer diferenciado o centro catalisador das aventuras de Calvin e Haroldo. Em Watterson, não basta fazer referência às brincadeiras imaginárias de uma criança, a seus devaneios de ascensão como um astronauta ou um super-herói: é preciso estabelecer um universo crível, próximo às brincadeiras que os leitores fizeram em sua infância envolvendo elementos da matéria. Trata-se de trazer à tona arquétipos que constituem as mais variadas culturas humanas, na medida em que a matéria, estimulando o indivíduo a manipulá-la, a moldá-la de acordo com suas vontades e a respeitar os seus limites, conscientiza o ser de sua identidade. Antes de analisarmos de que modo essas relações são estabelecidas em tiras da série, cabe fazermos uma apresentação mais detalhada de suas personagens⁸.

2.3.1.1 Calvin

Conforme Bill Watterson (1995, p.16), o nome do protagonista das tiras é uma referência a João Calvino, teólogo do século XVI que acreditava na predestinação. Para os adeptos do calvinismo, não há livre arbítrio, porquanto Deus escolhe previamente os homens que serão salvos, por aceitarem a fé religiosa e se curvarem a sua vontade e aqueles que serão condenados, por não o aceitarem como genuíno regente do mundo. Em algumas tiras, Calvin manifesta, em relação à figura divina, sua desconfiança evidenciando acreditar ser especial e merecedor de todos os benefícios terrenos, sendo criticado por Haroldo. Apesar de a maioria das pessoas creditar a inspiração de Calvin a um filho de Watterson ou a ele próprio quando criança, o quadrinista acentua que não possui filhos e que foi uma criança muito quieta e obediente, o que contraria a personalidade de Calvin. Watterson declara sobre a personagem que:

⁸ Das personagens abaixo citadas, somente Moe e Rosalyn não aparecerão nas tiras selecionadas para o *corpus* analítico deste trabalho. Isso porque, nos momentos em que Calvin se relaciona com a adolescente que atua como sua babá e com o colega que o atormenta na escola, não há referência a quaisquer momentos de manipulação de elementos materiais pelo menino.

Calvin é autobiográfico no sentido de que ele pensa nas mesmas questões que eu penso, mas nisso, Calvin reflete a minha vida adulta mais do que a minha infância. Muitas das lutas de Calvin são metáforas das minhas. Eu suspeito que a maioria de nós envelhece sem crescer, e que dentro de cada adulto (às vezes não muito para dentro) há um garoto mimado que quer tudo do seu jeito. (1995, p.16)

Com base na declaração acima, é possível afirmar que Calvin foi criado como forma de Watterson lidar com os próprios defeitos, alimentando sua curiosidade sobre a natureza, ridicularizando a si mesmo e comentando livremente sobre a índole humana. O garoto, altamente imaginativo, não consegue aceitar as imposições do mundo adulto, sendo um estudante com péssimo desempenho escolar e comportamental. Em casa, Calvin mostra-se inquieto e sempre disposto a fazer o que não lhe é autorizado, junto de seu tigre de pelúcia Haroldo. (1995, p.17).

2.3.1.2 Haroldo

Ainda consoante declaração de Bill Watterson (1995, p.17), Haroldo, ou Hobbes, na versão original, tigre de pelúcia e companheiro de Calvin é uma referência ao filósofo Thomas Hobbes, pensador do século XVII que possui uma visão negativa do ser humano. O felino se destaca não somente pelas preferências culinárias – apreciador de atum – mas também por tanto se orgulhar de sua própria natureza, chegando a manifestar o seu contentamento em não ser humano. Em seus aspectos físicos e comportamentais, a personagem foi inspirada, segundo Watterson, em sua gata cinzenta Sprite. Conforme o cartunista, a gata infundiu ainda a inteligência, o caráter amistoso e entusiástico que notabilizam o tigre. Da felina, Haroldo também herdou os botes contra Calvin. Acerca da realidade ou não de Haroldo, Watterson declara não pensar

[...] em Haroldo como um boneco que miraculosamente ganha vida quando Calvin está por perto. Nem penso em Haroldo como o produto da imaginação de Calvin. A natureza da realidade de Haroldo não me interessa, e cada história dá voltas para evitar resolver a questão. Calvin vê Haroldo de uma maneira, e todo mundo mais vê Haroldo de outra maneira. Eu mostro duas versões da realidade, e cada uma faz sentido completo para o participante que a vê. Eu acho que é como a vida funciona. (1995, p.17)

Pelo que podemos depreender da declaração acima, Watterson não intenta resolver o mistério que circunda a natureza de Haroldo – que aos olhos do leitor aparece constantemente como um objeto da imaginação de Calvin –, mas revelar versões duais da realidade, constituída por aspectos aparentemente inconciliáveis. A ambivalência permeia as tiras de Calvin e Haroldo, na medida em que o mistério sobre a existência ou não do tigre não é o foco

principal das tiras. Como vemos, o sentido filosófico que envolve a dupla de personagens é crucial, na medida em que Calvin e Haroldo, além de compartilhar brincadeiras e travessuras, fazem reflexões relevantes sobre a natureza humana, cada um a seu modo e de acordo com os seus princípios.

2.3.1.3 Pais de Calvin

Os pais de Calvin não são nomeados, uma vez que para Watterson (1995) eles somente têm relevância como pais do garoto. Ao contrário do que boa parte do público especula, o pai de Calvin não é exatamente inspirado no próprio quadrinista, apesar de Watterson assumir que há resquícios de seu comportamento em suas personagens. Consoante o autor, o pai de Calvin pode ser considerado como uma sátira de seu próprio pai, especialmente nos momentos nos quais explicava o objetivo das desastrosas viagens de acampamento em família: constituir momentos propícios para construir o caráter com base no sofrimento. Já a mãe de Calvin intenta as duras penas disciplinar o filho, o que a deixa em constante estado de estresse. Na maioria das tiras, os pais de Calvin se mostram duros e impacientes com o menino, sem grandes demonstrações de afeto pelo filho, o que gerou inúmeras críticas aos personagens. Watterson se defende, aludindo ao fato de que na época em que as tiras foram lançadas havia uma série de histórias que falavam sobre crianças tão terríveis quanto Calvin, mas que amenizavam seu conteúdo com uma série de sentimentalismos que não combinavam com um casal que tem um filho com essas características. Procurando manter o realismo, Watterson buscou acentuar o humor ferino e sarcástico de um casal que tem a dura tarefa de educar o endiabrado garoto de seis anos.

2.3.1.4 Susie Derkins

Susie Derkins é colega de Calvin na escola e alvo de constantes tentativas de provocação do garoto. Como o próprio Watterson assumiu (1995), a relação de amor e ódio entre ambos parece esconder uma “leve paixonite” de Calvin por Susie, que não consegue percebê-lo graças às esquisitices do menino. A inspiração para a garota inteligente e aplicada na escola provém da esposa de Watterson. O sobrenome da garota foi retirado de um apelido do beagle da família da esposa do quadrinista.

2.3.1.5 Sra. Wormwood

Como assinala Watterson (1995), o nome da professora de Calvin e Susie foi retirado da obra *Screwtape Letters (Cartas do inferno)*, de C. S Lewis, na qual Wormwood é demônio aprendiz que recebe instruções de seu tio de como se desviar da fé cristã evitando as artimanhas de Deus. Watterson afirma ter simpatia pela personagem. Para Watterson, a Sra. Wormood acredita piamente no valor da educação e por isso é infeliz.

2.3.1.6 Moe

Moe estuda na mesma escola que Calvin e Susie. O valentão atormenta a vida de Calvin na escola, chegando a confiscar seus lanches. Segundo Watterson, “Moe representa todos os cretinos que eu já conheci. Ele é grande, burro, feio e cruel. Eu me lembro da escola estava cheia de idiotas como Moe. Eu acho que eles se multiplicam em pisos úmidos de vestiários” (1995, p. 21). Por essas afirmações, fica evidente que as relações de Calvin com Moe foram inspiradas em grande medida nas próprias experiências de Watterson.

2.3.1.7 Rosalyn

Rosalyn é uma jovem estudante universitária e a única pessoa na cidade que ainda aceita cuidar de Calvin quando seus pais resolvem sair à noite. Calvin a considera má. A única coisa que Rosalyn deseja, entretanto, é uma noite de trabalho tranquila para que possa receber o dinheiro necessário aos estudos. Ciente do desespero dos pais de Calvin que conhecem muito bem as peraltices do filho, Rosalyn aproveita para pedir adiantamentos. A relação da babá com Calvin é normalmente tensa, pois o garoto a vê como inimiga e a provoca o tempo inteiro. Apesar das tentativas do garoto, Rosalyn normalmente acaba impondo sua autoridade, chegando a exageros como mandá-lo dormir às 18h30 para poder conversar com o namorado Charlie ao telefone.

3. A POTÊNCIA CRIADORA EM DEVANEIOS MATERIAIS DE *CALVIN E HAROLDO*

Neste capítulo, investigamos, com base nos pressupostos materiais de Gaston Bachelard acerca dos elementos materiais, os devaneios contidos em tiras da série *Calvin e Haroldo*. Cada uma das subseções se relaciona a um dos elementos materiais e contém entre nove e dez tiras, incluindo diárias e dominicais, nas quais o protagonista entra em contato com uma dos elementos materiais.

3.1 Imagens poéticas terrestres

Acerca da relação humana com o elemento telúrico, Gaston Bachelard considera duas perspectivas. A primeira é a imposição de limites diante do homem, que é impelido por sua resistência a superá-la através da violência, com a utilização de instrumentos, que atuarão como armas com as quais criará. A segunda perspectiva é caracterizada pelo desejo de encontrar na terra abrigo – remetendo ao simbolismo de volta ao ventre materno e de túmulo, o refúgio eterno dos mortos. Temos, respectivamente, devaneios da vontade e devaneios do repouso originados do contato humano com a matéria telúrica.

Por conta de sua natureza ambivalente, a terra é aludida por Chevalier e Gheerbrant como um elemento que “opõe-se ao céu como o princípio passivo ao princípio ativo; o aspecto feminino ao aspecto masculino da manifestação; a obscuridade à luz; o yin ao yang [...]”. Dando continuidade a caracterização da terra como um elemento feminino, os teóricos declaram ainda que o elemento telúrico “sustenta enquanto o céu cobre. Todos os seres recebem dela o seu nascimento, pois é mulher e mãe, mas a terra é completamente submissa ao princípio ativo do céu” (1998, p.878). Tendo em vista a simbologia inerente a esse elemento – atuar como abrigo ou túmulo dos homens, a terra é a mãe primordial, que dá e toma a vida.

Além disso, como destacamos no primeiro capítulo, Gaston Bachelard considera a terra um elemento de difícil análise em termos de imaginação, devido à sua materialidade, à sua natureza estável, concreta, sendo capaz de produzir no sujeito que devaneia “alegrias musculares” que o impelem a moldar com ainda mais afinco a matéria. Assim, segundo o poeta Charles Baudelaire, citado pelo filósofo francês, “quanto mais a matéria é, em aparência, positiva e sólida, mais sutil e laborioso é o trabalho da imaginação” (1991, p.2).

Desta forma, a matéria telúrica, apresenta-nos, ao contrário do que ocorre com os demais elementos materiais, um paradoxo: como falar em imaginação diante de um elemento tão palpável? A filosofia tradicional também impõe um obstáculo, ao apregoar que vemos os objetos para imaginá-los depois, como se a imaginação fosse a mera faculdade de reunir fragmentos de imagens dispersas pela nossa percepção. Raciocínios como esse desconsideram a capacidade criadora da imaginação. Assim, caberia a quem pretende refletir sobre o caráter criador da imaginação substituir, como bem afirma Gaston Bachelard, o *bem ver* pelo *bem sonhar* –, ou seja, pelo *ver* através da imaginação.

Nesse sentido, o ato de criar mundos imaginários com a matéria telúrica não se constitui em uma simples brincadeira infantil. O contato da criança com os elementos da matéria é parte inerente a sua formação enquanto ser humano, instituída através da relação arquetípica com os elementos da natureza. Isso porque a formação cognitiva não se restringe à absorção de saberes intelectuais, mas a utilização desses conhecimentos para a expressão individual e construção do próprio eu, como reitera Silva (2009), apoiado pelas teorizações de Jung. Quanto à expressão “arquetípica”, é válido salientar que ela é utilizada por Bachelard para se referir ao caráter universal estabelecido em torno das relações humanas com os elementos materiais.

Como vimos, para Bachelard, as forças que propulsionam o psiquismo humano a imaginar estão relacionadas aos quatro elementos da natureza – terra, água, fogo e ar. Em sua análise sobre a imaginação, o filósofo francês considera dois aspectos – a imaginação formal e a imaginação material. À primeira, estão relacionadas imagens oriundas da contemplação humana do mundo e que, por isso, tendem a repetir dados da realidade. Sob o signo da segunda vertente, encontra-se uma postura distinta em relação ao mundo contemplado – a realidade vista em sua materialidade, passa a instituir no indivíduo uma ânsia por moldá-la de acordo com sua própria vontade. Esse ímpeto é manifestado de diferentes maneiras para cada elemento material. No caso do elemento telúrico, a ambivalência moleza/dureza moverá o ser imaginante a transmutar a matéria e por consequência, a si mesmo. Em Calvin, é perceptível a relação com esse elemento, uma afinidade que ocorre em grande medida permeada pelas forças da agressividade, como vemos a seguir.

Figura 4 – Calvin e o elemento telúrico I



Fonte: WATTERSON, 2010, p.9

No primeiro quadro, desenhado em formato tradicional – o retangular – temos a personagem dentro de uma caixa de areia. Com as mãos, o garoto finaliza suas criações. Por meio exclusivamente do desenho, não temos condições de saber do que se trata, mas mediante o balão de diálogo – indicando que Calvin está falando consigo mesmo – tomamos conhecimento de que o menino construiu uma cidade, a qual caracteriza como “próspera”, com “construções novas” e detentora de uma “economia em expansão”.

No segundo quadro, dividido por uma estreita sarjeta – o que denota a passagem de um período bastante curto de tempo – vemos Calvin apresentar mais características para a sua criação – o local possui uma “estrada pitoresca” pela qual “um granjeiro leva seus animais para vender no mercado”. Até aqui, todos os quadros apresentam uma moldura dividindo as ações.

No terceiro quadro, contudo, isso se modifica – contemplamos Calvin enchendo um balde d’água em uma torneira. Não há texto. A ausência de moldura acentua a relevância para a cena na ação subsequente, como salienta Chinen (2011). No último quadro, já emoldurado, temos o menino com o balde de água nas mãos diante de sua mais recente criação, afirmando, com o olhar dirigido ao leitor – “É trágico, mas essa serena metrópole, fica logo abaixo de uma tremenda represa”. Há que se salientar a atualidade dos fatos narrados por Calvin em sua brincadeira, que toca em problemas ambientais provocados pela má gestão dos recursos naturais. Essa última fala, apoiada nos aspectos visuais explicitados nos quadros anteriores, revela o intento destruidor de Calvin – o menino está prestes a inundar a “próspera metrópole” que construiu com água. Antes de salientarmos o ímpeto destruidor oriundo do contato do garoto com o elemento telúrico e a ambivalência material presente nessa tira, é válido aludirmos à fala da criança – aparentemente, o menino imita um modo de falar adulto,

coletivizando seu discurso – “nós temos uma cidade próspera” e utilizando um vocabulário incomum no discurso infantil, chegando a utilizar como sinônimos termos de conceituação distinta – “município” e “metrópole”.

As transições utilizadas nos dois primeiros quadros ação a ação– Calvin, sentado de joelhos na caixa de areia dentro do primeiro quadro, apenas muda de posição no segundo, movendo-se diante de outra de suas construções. Essa modalidade de transição, uma das mais comuns, apresenta uma sequência de ações menos previsíveis que a de momento a momento, porquanto não há ênfase em momentos que poderiam ser suprimidos. Importa apenas mostrar que o garoto mudou de posição na caixa de areia e já se empenha em outra parte de sua construção. A transição para a terceira e quarta cena é igualmente de ação a ação– Calvin sai da caixa de areia, o que pode ser inferido no momento em que aparece diante de uma torneira enchendo o balde d’água e depois com o mesmo objeto pronto a ser derrubado sobre a cidade recém-construída, na quarta cena. No caso dessa tira, não há grande campo para o estabelecimento de inferências, que ocorrerá de modo mais profícuo na tira abaixo, que apresenta não só transições momento a momento, mas também de cena para cena – do terceiro para o quarto quadro, há um lapso temporal e espacial que encontra explicação nos processos imaginativos de Calvin.

Figura 5 – Calvin e o elemento telúrico II



Fonte: WATTERSON, 2007a, p.67

No primeiro quadro, Calvin afirma em monólogo que “Safári Kid explora a selva”. Calvin aparece no centro do quadro, fazendo a afirmação em voz alta – uma vez que o balão de diálogo possui linhas contínuas. O garoto se encontra em meio às árvores, com um facão em uma das mãos e um chapéu tradicionalmente associado a expedições de aventureiros em florestas. “Sáfari kid” – o “Garoto da selva” (em tradução aproximada, pois “safári” designa expedições de caça ou observação da vida selvagem na África) é, portanto, o próprio Calvin.

No segundo quadro, a calma é perturbada, com a entrada de um “gorila gigante” que “irrompe no matagal”. Observemos que o lapso temporal entre o término de uma cena e outra é extremamente curto, já que as sarjetas são estreitas. O tempo de duração dos fatos é muito curto. Ao aparecer em cena, o gorila captura “Sáfari kid” e inexplicavelmente lhe ordena: “Limpe seu quarto”. A fala causa estranhamento no leitor, uma vez que não há nenhum elemento anterior no texto que justifique a estranha afirmação de um gorila para um garoto de seis anos. O pressuposto contido na ordem recebida só faria sentido se houvesse elementos que a corroborassem em algum dos quadrinhos anteriores. Entretanto, é no desfecho da tira que haverá uma explicação plausível. Calvin, ainda portando o chapéu de expedições, aparece em seu quarto e aturdido, não compreende o que a mãe acabara de lhe dizer. Impaciente, com uma das mãos na cintura e com a outra apoiada na porta, nada satisfeita com o estado deplorável do quarto de Calvin – do qual contemplamos apenas um móvel com gavetas semiabertas e uma peça de roupa fora da gaveta –, a mãe de Calvin apenas diz “Você ouviu. Isto aqui está uma selva”. Nesse caso, o fato de apenas contemplarmos indícios da bagunça do quarto do garoto, sem termos em vista o ambiente desarrumado é o ponto crucial que estimula a imaginação do leitor.

A partir da leitura da tira por completo, depreendemos que o humor por ela instaurado se relaciona com a coincidência estabelecida entre o brincar de Calvin – que se aventura em sua imaginação em uma expedição selvagem – e o modo com que a mãe do garoto se refere ao quarto do filho – que aos seus olhos parece uma selva tamanha a sua desorganização. Há que se salientar ainda que as figuras paternas das tiras da série aparecem comumente representadas como animais selvagens e ameaçadores – nesse caso, a mãe como o gorila – autoritários e ferozes. Tal representação inscrita no imaginário infantil de Calvin está associada à maneira como o menino vê os pais: seres poderosos que impõem suas vontades as quais o menino necessita burlar.

O elemento telúrico aparece, por seu turno, de maneira indireta, uma vez que não há contato real do garoto com quaisquer indícios que a ele remetam. As aventuras de Calvin com um facão em mãos desbravando a floresta são produto de sua imaginação. Ela, contudo, revela novamente o ímpeto infantil de desbravar, de moldar, de destruir a matéria de acordo com sua vontade. Nas duas tiras subsequentes o elemento telúrico aparece de forma diferenciada, sintetizado no prazer de entrar em contato com a lama.

Figura 6 – Calvin e o elemento telúrico III

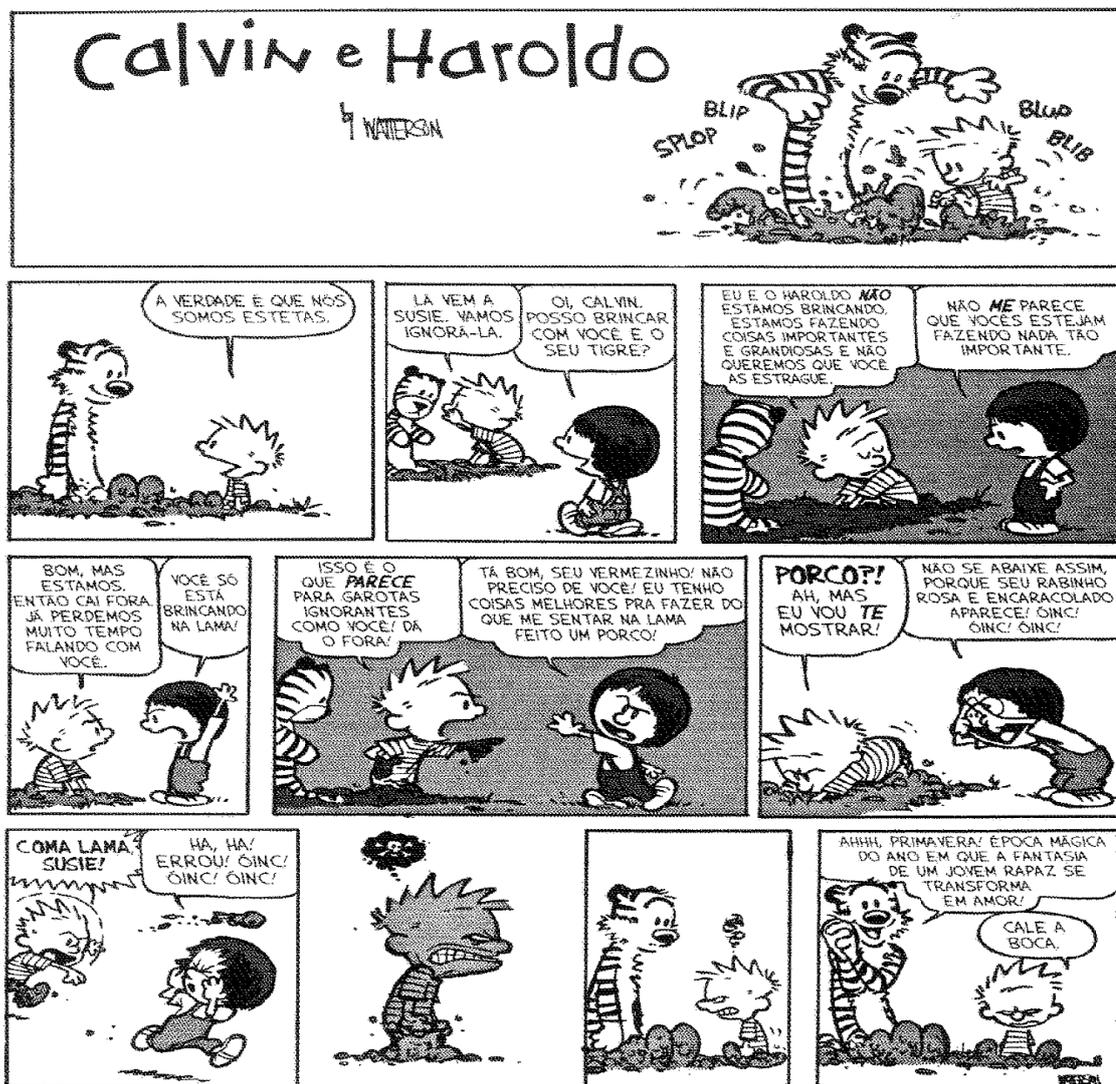


Fonte: WATTERSON, 2008b, p.121

A tira anterior apresenta Calvin e Haroldo caminhando em ambiente aberto, o que é observável através das ilustrações de árvores e grama. Do ponto de vista técnico, a cena é retratada de modo a que o leitor tenha noção do todo, o que é possível através da utilização do plano geral. Também não há grandes variações em relação à forma dos quadros e ao contorno dos balões. As ações se passam, portanto, no momento presente, enfatizando diálogos dos personagens. Como sempre, o garoto de seis anos está envolvido em uma peraltice: ele relata ao tigre que havia derrubado outro menino na lama no dia anterior, vangloriando-se do fato. Em um curtíssimo espaço de tempo, expresso pela sarjeta estreita, nos deparamos com o tigre derrubando o garoto que aparece voando e manifestando sua surpresa por uma onomatopeia. A queda é representada pela própria palavra “tropeço” que faz às vezes de onomatopeia. No entorno de Calvin, linhas cinéticas demonstram sua movimentação, da mesma forma que a posição do oponente, com a língua de fora – denotando ter tido uma ideia – e a posição de seus braços e pernas dando a noção de mobilidade. O felino observa o companheiro no quadro seguinte, do qual só podemos avistar seus pés em meio à lama e o som da substância em contato com o garoto. No último quadro, o caráter crítico e reflexivo do tigre põe em xeque os recursos empregados pelo próprio quadrinista para propiciar humor. Ao questionar a própria atitude, Haroldo expressa seu descontentamento em relação ao tipo de recurso usado na tira para fazer o leitor rir.

Na tira subsequente, observamos novamente a esdrúxula afeição do garoto pela lama.

Figura 7 – Calvin e o elemento telúrico IV



Fonte: WATTERSON, 2009a, p.86

Contendo 11 quadros, a tira acima se diferencia das demais por ser uma tira dominical. Nos jornais de domingo, os cartunistas tinham mais espaço para a criação de suas narrativas – de meia a uma página de jornal. Com o tempo, o espaço foi sendo reduzido e os quadros eram normalmente distribuídos em três fileiras. A maioria dos jornais eliminava a quarta fileira e Watterson enfrentou problemas por ter de reestruturar seus trabalhos – o que nem sempre era possível. No primeiro quadro, que possui maior extensão – o que denota ações ocorridas em um intervalo de tempo maior – temos a dupla Calvin e Haroldo, sentada, mexendo no que parece ser uma poça de lama. A movimentação é expressa através de gotículas de lama no ar em meio a pequenas linhas cinéticas. Onomatopeias como “splop”, “blip”, “blup” e “blib” identificam a movimentação de uma substância ambivalente, a terra e a lama. Na cena

seguinte, já cessada a movimentação, Calvin olha para o tigre e faz a curiosa observação “A verdade é que somos estetas”, ou seja, especialistas em arte ou quem aprecia o belo como valor essencial. A afirmação é impactante na medida em que é proferida por uma criança.

A rápida transição temporal leva o leitor a crer na ficcionalidade de Haroldo, que aparece no terceiro quadro representado como um bicho de pelúcia, graças à aparição de Susie Derkins. Susie pergunta a Calvin se pode participar da brincadeira com ele e seu tigre. A resposta malcriada ⁹ vem no quadro seguinte, em que Calvin replica não estarem brincando, mas “fazendo coisas importantes e grandiosas” e que não gostariam que ela as estragasse. Ao responder que “Não **me** parece que vocês estejam fazendo nada tão importante”, Susie instaura a eterna implicância com o garoto cujas atitudes sempre lhe parecem estranhas. O diálogo, pontuado pela utilização de palavras como “não” e “me” em negrito assinala graficamente a ênfase raivosa dada aos termos no diálogo de ambos.

O quadro posterior retrata a briga das crianças, uma vez que para Susie não há nada de importante em brincar na lama. Calvin sublinha que isso é apenas o que parece e consegue expulsar a garota, que o chama de “porco”. Indignado com a afirmação, o que é expresso novamente através de um recurso gráfico – a utilização de letras maiúsculas para toda a palavra porco, grafada em negrito, Calvin ameaça Susie – “Ah, mas eu vou te mostrar!”. Susie retruca ridicularizando sua posição, que deixa entrever “seu rabinho rosa e encaracolado”, imitando o grunhido de um porco “óinc! óinc!” e sinalizando o focinho no rosto.

A tentativa de vingança de Calvin ocorre na sequência. Em um balão pontiagudo também conhecido como balão-berro, Calvin responde à oponente “Coma lama, Susie”. Visualmente, Calvin lança um pedaço de lama na garota e não acerta. Isso é perceptível pela nova provocação de Susie, que retruca “Ha ha! Errou! Óinc! Óinc! Óinc!”. A impressão de movimento dos personagens se dá através da utilização de linhas cinéticas em torno de Calvin e de pequenas partículas de poeira para a fuga de Susie, bem como no momento em que Calvin lança lama em direção à menina. No quadro seguinte, a fúria de Calvin diante das provocações e do insucesso de suas tentativas de jogar lama na cabeça de sua inimiga é representada visualmente, através de sua expressão facial: Calvin aparece de perfil, com os lábios apertados, mostrando os dentes. Sobre sua cabeça, um balão de pensamento – ou seja, que possui como ramificação pequenas esferas e um contorno que se assemelha ao formato de nuvens – contém uma caveira, normalmente associada a produtos perigosos ou mortais. Trata-

⁹ A implicância com as meninas é tamanha – em especial com Susie Derkins – que Calvin e Haroldo fundam o clube secreto “G.R.O.S.S.O – Garotas ranhentas nojentas sumam logo” – no qual é proibida a presença de mulheres.

se, portanto, de uma metáfora visual. Nesse caso, depreende-se o desejo de Calvin que, com tão profunda raiva, desejaria matar Susie. A cena posterior mostra Calvin chegando ao local onde deixara Haroldo, que o observa. O garoto traduz no rosto raiva, enfatizada com um rabisco sobre sua cabeça – um sinal icônico para expressar seu descontentamento. O quadro onze, que apresenta o desfecho da tira, contém uma afirmação provocativa de Haroldo, que afirma “Ahhh, primavera! Época mágica do ano em que a fantasia de um jovem rapaz se transforma em amor!”. Mal humorado, Calvin manda o companheiro calar a boca. Assim como em outras tiras, parece que o tigre será o responsável por elucidar as reais motivações da implicância de Calvin com Susie Derkins. A tira seguinte deixa entrever mais detalhes acerca da relação de animosidade de Calvin e Susie.

Figura 8 – Calvin e o elemento telúrico V



Na tira dominical aqui referenciada, temos uma tendência discrepante se comparada à maioria das tiras de Watterson: uma personagem não nomeada aparece, desenhada em estilo realista e não cartunizado como é comum nas demais tiras da série. Ela chama alguém, o que pode ser depreendido através de sua afirmação: “Queridoo, cheguei!... E tenho uma surpresa para você!” Esse primeiro quadro, assume a forma de um retângulo alongado, o que torna perceptível o prolongamento temporal. No quadro posterior, um personagem masculino – o interlocutor da mulher, possivelmente seu marido – aparece. Seu rosto e, especialmente, suas expressões faciais, tomam conta do quadro. Temos o emprego do enquadramento em *close*, o que é igualmente incomum nas tiras de Watterson que utilizam, preponderantemente, o plano geral. Claramente, a intenção é enfatizar as expressões dos personagens que no caso do homem, estão vinculadas ao desgosto, o que pode ser depreendido também por seu sarcasmo “Tomara que seja o divórcio!”.

O terceiro quadro traz o homem em primeiro plano, sentado e fumando um cachimbo. A mulher abre a porta e aparece atrás dele, anunciando que havia parado no hospital, no meio do caminho para casa. Rabugento, o marido retruca “Não me chame de querido, tá bem?”. A hostilidade é acentuada, quando a mulher anuncia, no quadro seguinte, ter trazido “nosso bebezinho”. Raivoso, o homem declara que não deseja um bebê. Ignorando a declaração, a mulher questiona que nome dariam a ele. Dando-se conta de que o bebê era um coelho, o homem declara, num misto de indignação e desagradável surpresa: “Nosso bebê é um **coelho**?!!! Agora nós temos um coelho?!?” Esses sentimentos são expressos não só pela utilização de negrito para a palavra “coelho”, mas pelos sinais de pontuação utilizados – ponto de interrogação e de exclamação. A mulher responde, no quadro seguinte, que “**Não** é um coelho, é um menininho! O nome dele vai ser Zeca, tá bom?” Como resposta, o homem afirma que aquilo não lhe parece um bebê, o que prolonga a discussão. As palavras que expressam as discordâncias dos personagens estão em negrito. O rosto da personagem, insatisfeita com a postura do marido, aparece em *close*. O penúltimo quadro é maior que os demais, enfatizando o prolongamento temporal das ações ali relatadas. As personagens aparecem de perfil, discutindo. A mulher deseja que ele finja que é um bebê, enquanto o homem se recusa, afirmando que isso é ridículo - o que é perceptível pela grafia da palavra “não” em maiúsculas e em tipos diferenciados, bem como pelo uso de um balão híbrido de diálogo e grito. O estranhamento provocado por esse diálogo no leitor é solucionado no último quadro, no qual aparecem os personagens Calvin e Susie Derkins, discutindo. O garoto se indigna com a brincadeira, afirmando que “Brincar de casinha me dá nos nervos! Estou

indo embora”. Susie, com seu coelho de pelúcia nas mãos, responde “Não entendo por que você pode fingir que seu tigre idiota é de verdade, mas não o Sr. Coelho!”

Na tira analisada – assim como em outras da série – o coelho é associado aos processos imaginativos de Susie. Enquanto elemento de renovação, é um elemento lunar, incluído por Gilbert Durand (1997) – discípulo de Gaston Bachelard – entre os elementos do regime noturno¹⁰. Os elementos desse regime são constituídos por símbolos que remetem ao acolhimento, à busca por proteção, ao aconchego em uma morada primordial, manifestando uma permanente ânsia pelo retorno ao ventre materno. Por isso, esse elemento aparece associado ao feminino. Nesse sentido, temos pistas sobre as motivações para a péssima relação de Calvin com Susie: o garoto, que tanto intriga a colega por não conseguir imaginar-se pai do sr. Coelho apesar de brincar com seu tigre de pelúcia, recalca tudo aquilo que se relacione ao feminino, inclusive atividades que poderiam revelar suas tendências femininas inconscientes. Isso porque, todos nós possuímos em nosso psiquismo tendências relacionadas ao sexo oposto, como assevera Jung, com o par *Animus/Anima* – no caso do homem, tendências internas associadas ao feminino correspondem à *Anima* – e no caso da mulher, os comportamentos masculinos correspondem ao *Animus*. O psiquismo humano é, portanto, andrógino e a criação artística encontra nessa natureza ambivalente terreno fértil.

O questionamento de Susie sobre a implicância de Calvin com brincadeiras que remetem ao universo feminino encontra respaldo ainda ao verificarmos que o tigre – personagem que aparece individualizado na figura de Haroldo – é um elemento que pode ser associado a tendências masculinas, uma vez que remete, como salientam Chevalier e Gheerbrant, “as ideias de poder e ferocidade”, sendo ainda, por suas tendências caçadoras, “símbolo de uma casta guerreira” (1999, p.883). Por se opor a quaisquer tendências relacionadas ao sexo oposto, Calvin somente é capaz de brincar com aquilo que remeta ao masculino, ainda que Haroldo lembre o tempo inteiro de que negar essas tendências é a manifestação da atração que nutre pelo feminino.

Por fim, em relação aos elementos visuais da tira, temos uma inversão dos padrões normalmente utilizados pelos quadrinistas: Bill Watterson lança mão do estilo realista para ilustrar as ações que pertencem ao âmbito imaginário, reais somente na imaginação das personagens. A quebra da imaginação causada pelo descontentamento de Calvin – expressa

¹⁰ Gilbert Durand estabelece dois regimes para o imaginário humano: o regime noturno, ao qual pertencem imagens e símbolos associados ao desejo de retorno ao seio materno, de aconchego na intimidade e o regime diurno que reúne tendências associadas ao desejo de ascensão, de verticalidade, de luta contra a passagem temporal. Para mais informações, consulte a obra *As estruturas antropológicas do imaginário* (1997).

no último quadro com o retorno aos conflitos reais da dupla – é apresentada através do emprego do estilo cartunizado. Há que se salientar ainda a representação estereotipada acerca do feminino e do masculino em ambos os personagens – a visão de Calvin sobre o homem está associada a um comportamento ríspido, que não pode demonstrar fragilidade ou envolvimento sentimental com o sexo oposto. Susie, por seu turno, demonstra delicadeza através do comportamento e do modo de se referir ao marido imaginado – ainda que este se mostre grosseiro durante toda a brincadeira. Além disso, a tira pode ser uma referência irônica às fotonovelas – narrativas com enredos melodramáticos constituídas por fotos publicadas sequencialmente em quadros, sucesso de público no Brasil e na Itália entre os anos 1950 e 1970, em especial, entre as mulheres. Isso que pode explicar a implicância de Calvin com a brincadeira proposta por Susie – o menino não poderia aceitar participar de um jogo melodramático, romanesco. O caráter artificial dado às emoções congeladas das personagens em fotos e a sua representação maniqueísta e pouco densa podem ser vistos através da tentativa de representar a realidade palpável na tira.

A tira subsequente apresenta o contato mais explícito de Calvin com o elemento telúrico.

Figura 9 – Calvin e o elemento telúrico VI



Fonte: WATTERSON, 2007, p.70

Como a maioria das tiras diárias publicadas, temos novamente uma narrativa em formato tradicional, utilizando quadros emoldurados com exceção do segundo. Assim, no primeiro quadro, estamos diante de Calvin e Haroldo que se encontram provavelmente no pátio da sua casa – a árvore desenhada ao fundo do quadro é o indicativo de que se trata de um ambiente externo. Calvin aparece com um papel nas mãos, em uma postura de quem lê algo. Haroldo está ao seu lado, com uma pá nas mãos. O garoto afirma para o tigre “Meu

mapa do tesouro secreto e antigo diz para gente cavar aqui”. Nesse ponto, descobrimos a finalidade da pá nas mãos de Haroldo e do papel que Calvin tem em mãos. O segundo quadro aparece sem molduras, dando ênfase ao ato dos personagens na sequência: agora ambos munidos de pás, a dupla cava o chão em busca do tesouro. No quadro seguinte, novamente emoldurado, Haroldo exclama satisfeito: “Olha! Uma carteira cheia de dinheiro! Bem onde você falou”. A dupla está dentro do buraco e Calvin o observa contente. O quadro que finaliza a tira apresenta a resposta de Calvin que declara ao tigre: “É do meu pai. Enterrei aqui semana passada”. O que propicia humor, o ato intencional de Calvin de enterrar a carteira cheia de dinheiro do pai e inventar um “mapa do tesouro secreto” para encontrá-lo parece aos olhos de um adulto como ato paradoxal. Mas a criação de um mapa secreto para encontrar um tesouro que já sabia onde estava, está intimamente relacionado às brincadeiras imaginativas de Calvin com seu tigre, cuja realidade só existe em sua mente. A graça disso está no faz de conta, na criação do novo e no prazer da descoberta – ainda que esta não tenha sido de fato, uma descoberta. Cavar a terra está, nesse caso, intimamente relacionado à descoberta de materiais preciosos, seja em valor financeiro, seja cultural ou histórico. Na mentalidade de Calvin, aquilo que se encontra no subterrâneo nunca pode ser trivial.

Tendência similar encontra correspondências na tira seguinte.

Figura 10 – Calvin e o elemento telúrico VII



Fonte: WATTERSON, 2010, p.116

Nessa tira, Calvin aparece, com seu conhecido chapéu de expedições na selva, em meio a um buraco no chão. Nas mãos, segura uma pá. O garoto é observado pelo tigre Haroldo que o questiona: “Já encontrou algum osso de dinossauro?”. O menino responde que não. Na sequência, em um quadro sem molduras, Calvin aparece, com uma das mãos na testa e pingos de suor lhe saindo do rosto repleto de manchas de terra. Seu desejo era “morar nas terras

áridas de Montana.” Isso porque, segundo o garoto, “[...] Seria mais fácil encontrar ossos por causa da erosão”. No quadro seguinte, ele continua, retornando ao árduo trabalho: “Já por **aqui** o negócio é cavar e torcer pra aparecer alguma coisa”. Na fala de Calvin, seu descontentamento, por morar em um estado tão pouco convidativo para aspirantes a arqueólogos, é expresso através do emprego de negrito na palavra “aqui”. Na tira de desfecho, o ângulo utilizado é modificado: contemplamos a cena como se estivéssemos sobre ela, como se a víssemos de cima. Assim, enquanto Haroldo faz uma observação irônica “Uma abordagem bem sistemática, né?”, diante de Calvin que ainda salienta “É isso aí. Acho que vou ter que tirar aquela árvore dali”, contemplamos os dois diante da casa, com o pátio cheio de buracos revolvidos pelo garoto em busca de descobertas arqueológicas. A “sistematicidade” do trabalho de Calvin ironizada pelo tigre se dá porque os buracos foram cavados lado a lado. O risível da tira se estabelece na interação dos aspectos verbais e visuais.

O pensamento de que a terra somente oculta aquilo que é valioso, está presente não só na mentalidade infantil de Calvin, mas se constitui como aspecto culturalmente sedimentado. Para Bachelard, tudo o que pertence à casa está inscrito sob o signo da intimidade e da introversão humana. Assim, gavetas, cofres e armários traduzem “uma espécie de estética do oculto”. Nesse sentido, afirma Bachelard, “uma gaveta vazia é *inimaginável*. Só pode ser pensada” (1989, p.21). Em outras palavras: no que diz respeito à imaginação, e não à racionalidade, objetos fechados sempre escondem algo além do visível. No caso do elemento em questão, devido a sua palpabilidade e tendência a ocultar, a terra assume o valor de elemento ligado à intimidade.

As duas tiras seguintes atestam essas assertivas, mostrando a dupla Calvin e Haroldo após o encontro de seus fósseis de dinossauros. Antes de a elas aludirmos, faz-se necessária uma observação: como as tiras diárias da série eram publicadas em sequência, trazendo o início e o desfecho de episódios diferentes, envolvendo as personagens, a primeira tira da série abaixo apresenta uma antecessora, que explica o envolvimento da dupla na atividade abaixo. Faremos apenas alusão a esses fatos por acreditarmos que as tiras selecionadas trazem elementos mais relevantes.

Figura 11 – Calvin e o elemento telúrico VIII



Fonte: WATTERSON, 1990, p.39

Como percebemos, em termos formais, a tira segue o estilo empregado para a maior parte das criações da série, com a utilização do plano geral no primeiro e terceiro quadros. Deste modo, no primeiro quadro, vemos ambas as personagens diante de uma série de objetos, tais como garrafas e latas. Calvin, de mãos na cintura, observa os objetos com seu chapéu de expedições na selva e fala para o companheiro: “Uau! Olhe todos esses ossos de dinossauro que nós descobrimos”. O segundo quadro, focalizado somente na imagem do garoto que segura alguns desses objetos nas mãos, contempla outra de suas falas com o tigre: “Vamos colar os pedaços e ver como fica. Então você pode fazer uma reconstituição do verdadeiro dinossauro”. Nesse ponto, o risível se estabelece antes mesmo do desfecho da tira, pois o adulto perceberá que Calvin reconstituiu um animal pré-histórico através de objetos ordinários previamente retirados de um buraco cavado no chão. O leitor que conhece a personalidade do menino também fará outras conjecturas, como a de que Calvin retirou objetos da própria casa e os enterrou no chão para a posterior descoberta. O segundo quadro, que sublinha a personalidade imaginativa de Calvin, aparece propositalmente sem molduras, assinalando a relevância dada pelo criador às ações ali relatadas. Na sequência, temos a dupla caminhando pelo pátio da casa – o que é indiciado pelo posicionamento dos pés de ambos, que simula o movimento. Por trás das personagens, temos árvores que nos dão a ideia de estarem em ambiente externo. Calvin, sonhador, sugere para o tigre: “Depois disto vamos descrever nossas descobertas para uma revista científica”. No último quadro, Calvin vai mais longe: “E então vamos ganhar o prêmio Nobel, ficar ricos e aparecer em programas de auditório”. O tigre, em sua única fala na tira, questiona: “E quanto às garotas? Onde é que elas entram?”

Nesse ponto, o julgamento pouco profundo que a dupla faz sobre sucesso – ir a programas de auditório e ter várias admiradoras vem ao encontro do que Calvin mais aprecia: sentar-se diante da televisão passivamente, sem qualquer espaço para reflexão. Sucesso em

sua mentalidade contaminada pela mídia é aparecer em programas de auditório. Assim, Calvin acredita que a fama pode ser obtida rapidamente e sem grandes percalços. Para isso, basta que reconstituam o dinossauro e publiquem um artigo científico para ganhar um prêmio e ser reconhecido. Na atualidade ser famoso de fato não é algo tão difícil: mas a popularidade que deseja o garoto não seria angariada por suas descobertas científicas, já que obter notoriedade prescinde em várias situações de talento ou de inovações.

Mas o que de fato chama a atenção do leitor é a atitude de Calvin diante do descartável, de objetos que aos olhos do adulto não teriam nenhuma importância. Essa postura não é uma mera referência a um comportamento infantil – esse ato corresponde ao que Gaston Bachelard compreende como imaginação: “a faculdade de *deformar* imagens fornecidas pela percepção” e “sobretudo, a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens” (2001, p.1). Calvin é capaz de ver além do visível, prefigurando novas funções para aquilo que é aparentemente inútil¹¹. Tendo isso em vista, podemos afirmar que Calvin é dotado de uma imaginação criadora, na medida em que não se ilude pelo visível - Calvin não enxerga os objetos com fins utilitários, mas como partes constituintes de um dinossauro. Em uma continuação dessas aventuras, Calvin e Haroldo partem para a reconstituição do dinossauro.

Figura 12 – Calvin e o elemento telúrico IX



Fonte: WATTERSON, 1990, p.39

No primeiro quadro, Calvin está diante de seu dinossauro reconstituído: os pés formados por dois copos descartáveis, o corpo por duas latas amarradas com barbante, a cauda por uma colher, a cabeça por uma garrafa de vidro, as mãos por dois garfos e, finalmente, o chifre por uma faca. O garoto afirma para Haroldo, cuja figura só aparecerá a partir do segundo quadro: “Bom, esta é a figura mais próxima que eu consigo imaginar do

¹¹ O escritor Manoel de Barros com sua poética do “inutilidade” também assumiu essa postura, valorizando o que aparentemente não tem utilidade. Nesse caso, a personagem assume uma função criadora análoga a de artistas.

esqueleto”. Na sequência, em uma rápida passagem de tempo, Calvin aparece andando em direção ao tigre, que está deitado de bruços no chão. O garoto solicita: “Tente desenhar o dinossauro como ele era, com pele e músculos”. O menino entrega ao felino uma folha de papel. Haroldo concorda em fazer a tentativa. No terceiro quadro sem molduras e diálogos, Haroldo aparece desenhando, observado por Calvin. Acima da cabeça do tigre, a representação que imagina do animal pré-histórico. Nesse quadro, a atuação do imaginário é presente não somente pela representação do animal imaginado pelo tigre, mas também pelo próprio felino, que adquire vida e é capaz de desempenhar ações humanas. No último quadro, Calvin aparece já com o desenho em mãos, ao lado do companheiro e com o esqueleto do dinossauro diante de ambos. O garoto faz uma observação sobre o que supomos ser o focinho do animal: “O que ele está fazendo? Assobiando?” Haroldo salienta “Você é quem sabe. Talvez ele esteja fazendo beicinho”. Temos na própria fala da personagem, o tigre Haroldo, um convite à imaginação do menino, que é impelido a interpretar o focinho do dinossauro da forma que quiser. Nesse caso, o risível se estabelece não somente através da tentativa de reconstituição de um animal inexistente na atualidade a partir de objetos descartáveis, mas também pelas hipóteses lançadas pela dupla para explicar o formato do focinho idêntico a um gargalo de garrafa. Talvez o animal estivesse “assobiando” ou “fazendo beicinho”, comportamentos discrepantes com a natureza selvagem de um dinossauro.

Já a tira abaixo reflete não somente a ligação de Calvin com o elemento telúrico, mas também apresenta uma credence bastante disseminada no imaginário popular através de filmes e desenhos animados.

Figura 13 – Calvin e o elemento telúrico X



Fonte: WATTERSON, 1990, p.115

No quadro que abre a tira temos o tigre Haroldo observando Calvin, que se encontra dentro de um buraco no chão. Com uma pá na mão, ele retira a terra amontoadá a sua direita. Seu rosto está todo sujo pela terra e até seu nariz possui uma representação diferente da usual,

mais escurecida. O tigre lhe questiona “O que você está fazendo?”. O garoto lhe avisa “O papai me mandou para fora, então eu estou cavando um buraco para a China”. A ideia de Calvin, ainda que muito disseminada entre as crianças, é absurda, uma vez que nem mesmo é possível chegar às camadas mais profundas da terra quanto mais ultrapassá-las. E justifica, no terceiro quadro: “Se o papai vai ser um chatão, então eu prefiro ir morar do outro lado do planeta”. A afirmação é feita em *close* para o rosto de Calvin cavando em seu buraco, enfatizando o quanto está insatisfeito com o pai. Na cena seguinte, ambos são focalizados. Calvin está com a cabeça voltada para o buraco e mexe a sua pá, o que é perceptível através das linhas cinéticas nos dois lados do cabo do instrumento. Haroldo ainda está de pé, como se quisesse questionar a validade das ações do companheiro sem dizer qualquer palavra. O garoto lhe estende o convite “Você pode vir também se quiser. Tem outra pá na garagem.” No desfecho da tira, Haroldo abaixa seu olhar em direção a Calvin, que nem aparece. Apenas a extremidade de sua pá em movimento é retratada. O felino questiona “Você não acha que seu pai vai ficar furioso por você cavar na estrada?” O garoto replica “Ah, você conhece o papai. Ele vai ficar furioso não importa o lugar que a gente cave”.

Temos, através da última fala de Haroldo, a instauração do risível na tira – Calvin está fazendo seu buraco no meio da estrada, o que certamente atrapalhará a vida do pai deixando-o mais furioso. Contudo, o ponto mais crucial a ser observado nessa tira é o fato de que essa antiga crença popular – se cavarmos um buraco no chão chegaremos ao outro lado do mundo, no caso a China – é explicável do ponto de vista da imaginação material: como mencionamos anteriormente, a terra, enquanto elemento fechado, que instiga o homem a lutar contra a sua resistência, não pode abrigar o trivial. Esse elemento ocultará necessariamente segredos, o desconhecido, o precioso e quem sabe, uma rota de fuga para o outro lado do mundo.

Nas tiras analisadas, é possível identificar um traço marcante da personalidade de Calvin, denominado por Sigmund Freud (1989) como sadismo. O sádico tem prazer em instigar a dor no seu parceiro. Evidentemente, não podemos dizer que Calvin uma criança de seis anos manifesta sexualidade afluída. Contudo, o menino já demonstra os primeiros indícios de seu apreço por causar sofrimento e em assisti-lo, o que é assinalado nos momentos em que destrói aquilo que havia acabado de construir – como a metrópole de areia que construiu na primeira tira.

O caráter agressivo presente no comportamento sádico possui em seu âmago a tendência ao domínio. Esse aspecto, como vimos no capítulo inicial desse trabalho, encontra ressonâncias com os limites impostos pela matéria telúrica, como assevera Bachelard. É

necessário lutar contra a dureza da matéria telúrica, uma vez que “só gostamos daquilo que imaginamos ricamente, daquilo que cobrimos de belezas projetadas”. O trabalho árduo sobre a matéria endurecida “é animado por belezas prometidas” (1991, p.6). A matéria endurecida provoca o menino, que só poderá agir munido de ferramentas. A pá é a arma mais recorrente que Calvin utiliza diante das provocações perpetradas pela matéria telúrica, como podemos perceber na sexta, sétima, oitava e décima tiras analisadas. O facão, outro material utilizado por Calvin em suas explorações pela selva, é um instrumento presente apenas na segunda tira.

Ao estabelecer distinções dentre os elementos telúricos moles e duros, Bachelard assinala que ambas “determinam no ser sonhante uma anatomia das instâncias múltiplas da vontade de poder” (2001a, p.32). Isso significa que o confronto do sujeito diante da matéria resistente revela sua vontade de domínio. A dialética mole/duro revela ainda tendências relacionadas ao *Anima/Animus*, repouso e resistência. A primeira estabelecida sob o signo da contemplação e a segunda na ação. Temos em Calvin a tendência virilizante do domínio propiciado pelo contato e manipulação da matéria endurecida.

Esse recalque do feminino, personificado por Susie Derkins, se faz presente na terceira e quarta tiras. Contraditoriamente, o contato de Calvin com o elemento telúrico se dá também a partir de sua faceta feminina, a lama. Como salienta Bachelard (2001a) após recusar o contato com as matérias da excreção, a criança tende a voltar seu interesse para as brincadeiras na lama. A manipulação da lama, contudo, é pouco apreciada, uma vez que a criança já deseja moldar objetos. Sob tal aspecto, nos deparamos com a alegria de Calvin e Haroldo que se sujam em uma poça de lama, quando interrompidos por Susie Derkins. Na outra tira envolvendo o elemento, Haroldo diverte-se empurrando Calvin para dentro de uma poça. Com o amadurecimento, a criança sublimará essas tendências, com um paulatino endurecimento das matérias ofertadas a ela.

Em síntese, o contato humano com os elementos telúricos é mediado pelo dualismo dureza/moleza, que configura no ser que devaneia atividade ou repouso. Grande parte das relações estabelecidas por Calvin mediante o elemento se caracterizam pela agressividade que a própria dureza da terra estimula. As ferramentas utilizadas para cavar a terra, ato recorrente do garoto, se convertem em armamentos utilizados para enfrentar a hostilidade que a matéria impõe aos seus anseios. Também encontramos devaneios que configuram o elemento telúrico enquanto estrutura fechada, que oculta preciosidades. Para Bachelard, objetos fechados, sob a ótica da imaginação, nunca estão vazios ou contêm o trivial: como o próprio Calvin diria, neles sempre haverá tesouros, ainda que estes tenham sido previamente ocultados por ele

mesmo antes de sair a sua procura. O desprezo pelo feminino personificado em Susie Derkins e associado indiretamente ao elemento telúrico através da simbologia do coelho é recorrente nas tiras de Watterson. Contudo, o contato prazeroso de Calvin mediante uma matéria feminina – a lama – já indicia que a repulsa ao sexo oposto e a quaisquer elementos a ele referentes apresenta um indício da latente atração por ele nutrida. Tal questão será vista com maior ênfase nas próximas discussões.

A imaginação de Calvin, entretanto, não está fundamentada somente pelo elemento telúrico. Muitas vezes observaremos a fusão de até dois elementos materiais em imagens constituídas pelo garoto. Também é possível observar duas facetas opostas, mas complementares, dentro dos próprios elementos materiais, como a moleza e a dureza da terra, as tendências ao repouso e ao dinamismo nela existentes. Esse fenômeno ao qual Gaston Bachelard denominará de ambivalência também integra o *corpus* teórico do filósofo francês, ao se referir a outros elementos materiais. Vejamos como tudo isso se apresenta nas imagens aquáticas formadas por Calvin.

3.2 Imagens poéticas aquáticas

Aludida por Gaston Bachelard como um elemento de natureza ambivalente – da mesma forma que os demais elementos – pelo seu caráter nutritivo, protetor e mortífero – atuando como berço e túmulo –, como vimos no primeiro capítulo desse trabalho, a água também é analisada simbolicamente sob três aspectos dominantes. Chevalier e Gheerbrant (1998, p.15) destacam que as simbologias do elemento salientam seu papel enquanto fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência.

Nas tradições do judaísmo e do cristianismo, o elemento aquático é associado à criação. A água seria, desse modo, a fonte de criação de tudo aquilo que existe no mundo. Ainda assim, o elemento comporta caráter pernicioso: na Bíblia, os pecadores a ela devem temer, já que as águas pouparão apenas a vida dos justos.

Tendo essas interpretações em vista, é relevante analisarmos de que modo esse elemento comparece no imaginário de uma criança. Na infância, estão em jogo arquétipos fundamentais, que constituem o imaginário de toda uma sociedade. No caso das imagens constituídas por nossa personagem, o garoto Calvin, é perceptível a recorrência de imagens aquáticas que remetem à agressividade e à violência. Em meio a essas imagens, são recorrentes os processos de miniaturização do mundo, quando o garoto constitui seus espaços

e mundos dentro de um ambiente restrito. Esse conceito será mais bem explicitado mais adiante. A maior parte deles surge na banheira. Por ora, vejamos como se configuram os devaneios aquáticos do garoto.

Figura 14 – Calvin e o elemento aquático I



Fonte: WATTERSON, 2008b, p.37

Na tira dominical analisada, observamos, no primeiro quadro, maior que os demais, a representação de uma pista de pouso sobre o mar. As ações relatadas no quadro de abertura são, por conseguinte, mais longas. Dela sai um avião e há uma torre da qual despontam balões

de diálogo nos quais se lê “Alerta vermelho!” “Inimigo à vista! Aos seus postos! Aos seus postos!”.

No segundo quadro, no qual podemos visualizar Calvin dentro de uma banheira exclamando “Auuuuga! Auuuuga!”, podemos inferir que a primeira cena é oriunda da imaginação do menino. No terceiro quadro, observamos o tigre Haroldo com a cabeça posta sobre uma das bordas da banheira diante de Calvin. O garoto brinca com um barco de papel na água e enquanto o manuseia afirma: “Aqui está o poderoso porta-aviões”.

Na sequência, muda-se o ângulo de observação: o tigre aparece de costas para o leitor, ainda observando Calvin que continua: “Equipado com os melhores radares e armas ele é insubmergível”. A passagem do tempo é, até esse momento, um pouco mais lenta, visto que o quadro é maior do que o anterior. Do quinto para o sexto quadro as ações transcorrem mais rapidamente: dessa vez, o foco é o rosto em perfil das personagens. Do tigre Haroldo, observamos um sorriso revelador de um sentimento de superioridade, seguido da afirmativa: “Eu sei o que pode afundá-lo”, no que o curioso Calvin questiona “Ah, é? O quê?”.

No quadro subsequente, o tigre se enrodilha atirando-se na banheira. O movimento é simulado por uma linha cinética que segue o contorno de sua silhueta. Em negrito e em caixa alta a fim de assinalar o tom de voz mais alto do tigre, está sua resposta “Cargas de profundidade!!”. O assombro de Calvin é sublinhado pelo balão de diálogo pontiagudo. Ele grita “Oh, não!”. A exclamação também aparece em letras maiúsculas e em negrito. O rosto do menino denota pavor – seus olhos estão arregalados, sua boca aberta e seus braços postos para o lado como se tentasse fugir.

Na cena seguinte, temos uma onomatopeia – “Pfuum!” – que se refere ao som feito pela água no momento em que o tigre pula na banheira. A água espirra para cima e para os lados e o garoto aparece voando alto, nu. No penúltimo quadro, o banheiro já está em estado deplorável: a água que antes se encontrava na banheira aparece no chão, onde o garoto agora se encontra. O tigre está dentro da banheira e parece satisfeito com a bagunça – a linha de seus lábios configura um sorriso. Calvin exclama, de braços e boca aberta “Ha, ha! Isso foi **demais!** Você esvaziou a banheira! Liga a água e vamos fazer de novo!”. Para sublinhar a ênfase que Calvin confere na sua fala para a palavra “demais”, a mesma é apresentada em negrito. No quadro seguinte, o pai de Calvin aparece subindo a escada e olhando para trás. Ele dialoga com alguém: “Parece que temos uma cachoeira descendo a escada. Vou lá ver o que seu filho está fazendo”. Nessa fala, podemos inferir que o homem fala com a mãe de Calvin. No quadro, vemos a água escorrendo escada abaixo. A resposta da mãe de Calvin pode ser

vista através de um balão de diálogo que sai de uma das laterais do quadro. Não podemos vê-la em cena, mas podemos inferir que ela se encontra em outro ambiente da casa. Indignada, ela exclama “Meu filho!?!? Vem aqui e deixa eu te explicar um negócio...” Sua contrariedade com a afirmação do marido que parece colocar a culpa pelas malcriações de Calvin somente sobre ela afirmando ser somente seu filho, é enfatizada pelo uso de negrito e caixa alta nas expressões “Meu filho”. Pontos de interrogação e exclamação acentuam o descontentamento da mulher.

É perceptível na tira acima a presença de imagens que correspondem aos elementos aquático, aéreo e ígneo. Os dois últimos elementos aparecem de modo mais sutil: da pista de pouso aquática avança um avião que defenderá a tropa dos inimigos. Já o elemento ígneo aparece no momento em que Haroldo afirma ter uma ideia de como atacar o indestrutível porta-aviões de Calvin: com cargas de profundidade, ou seja, com bombas equipadas com explosivos como o TNT. A destruição causada pelas bombas aquáticas é simulada, no que tange à imaginação de Calvin, pelo espalhamento das águas no banheiro. Assim, com uma carga tão explosiva o ambiente não poderia de modo algum permanecer em ordem. Nesse caso, o ambiente até então apaziguado de uma pista de pouso localizada em ambiente aquático é quebrada pela aparição de um elemento que causará transtornos e destruição – o fogo, representado pelas bombas aquáticas. A ambivalência desses dois elementos materiais causará inicialmente o caos. Contudo, o espírito indomável do garoto parece ter apreciado a quebra da tranquilidade inicial, uma vez que do ponto de vista prático espalhar a água da banheira significa não tomar banho – um dos objetivos acalentados pelo garoto. Mas nem sempre a quebra da tranquilidade inicial será representada por um elemento contrário. Muitas vezes, a simbologia acerca da água remete à negatividade, à escuridão, à morte.

Figura 15 – Calvin e o elemento aquático II



Na tira a ser analisada, no quadro de abertura, aparece um crocodilo dentro da água. O que chama a atenção é que esse animal reflete e tem consciência sobre a própria condição. Isso pode ser apreendido de seu pensamento – “O crocodilo boia no sombrio Amazonas”. Esse aspecto indicia que não se trata de um animal qualquer. Há algo diferente na sua configuração. Há que se salientar que nos dois primeiros quadros, chama a atenção o uso de tons mais escuros no animal e na paisagem em seu entorno, configurando o ambiente escuro do Amazonas. Na segunda cena, a focalização é modificada – não vemos mais a figura do animal em plano geral, mas apenas sua silhueta na parte superior do rio. O crocodilo prossegue refletindo – “Completamente imóvel, parece ser apenas um tronco inofensivo”. Na sequência, o crocodilo aparece de perfil dentro do rio – é possível ver sua parte superior e o resto do corpo, submerso na água. No quadro de desfecho, o pai de Calvin está junto ao filho em uma piscina. O homem o observa, e curioso, questiona “Calvin, o que você está fazendo? Tudo bem?”. O garoto aparece de braços boiando na água, imóvel. Calvin reflete “Mais perto... Mais perto”. Os três primeiros quadros pertencem ao âmbito da imaginação de Calvin – o garoto imagina ser um animal selvagem pronto a atacar sua presa, e afirma que um hipopótamo – na realidade, seu pai – dele se aproxima. Tal inferência ocorre quando, no quadro seguinte, o pai de Calvin aparece ao seu lado e a representação do crocodilo desaparece, dando espaço à figura do garoto. Ao se imaginar como um animal selvagem pronto a atacar, Calvin configura imagens relacionadas não às águas tranquilas, apaziguadoras e felizes, mas às águas que remetem à violência, à hostilidade e à morte. A tira seguinte corrobora essa ideia.

Figura 16 – Calvin e o elemento aquático III



Fonte: WATTERSON, 2007a, p.99

No primeiro quadro, temos a imagem de um tubarão. Assim como na tira anterior, o animal também é capaz de refletir sobre si mesmo e narrar suas aventuras, o que pode ser

deprendido através de seu pensamento “O terrível tubarão fareja o medo nas ondas acima dele”. Em uma rápida transição temporal, vemos o mesmo animal em outra posição – no primeiro quadro ele nadava no sentido horizontal, já no segundo momento, ele segue em direção ascendente, na vertical. Não é possível visualizar detalhes sobre o ambiente, somente borbulhas que simulam a existência de água. Nesse momento, o animal segue sua narração: “Nadando em círculos, ele sobe, cada vez mais perto da vítima aterrorizada!” Merece destaque que nos momentos em que as tiras se situam no universo animal, a tendência é utilizar desenhos realistas, que tentam reproduzir mais fielmente o mundo concreto, ao contrário do que ocorre com o estilo cartunizado, que objetiva salientar mais as ações das personagens e o conteúdo das tiras. No penúltimo quadro, vemos a mãe de Calvin espantada tentando se esquivar do garoto que se encontra na banheira e se sacode repentinamente. Ensopada, a mãe de Calvin grita diante do ataque – “Eei!” – grafado em maiúsculas e em negrito. O garoto aparece de boca aberta, mostrando e apertando os dentes, em uma feição de ferocidade. Onomatopeias são utilizadas para indicar a truculência do menino “Iááá!”, “Nhac”, “Nhac” e “Arranca” – palavra utilizada com valor de onomatopeia. Os sons utilizados remetem à mastigação e à violência do ataque. No quadro de desfecho, a mãe de Calvin aparece furiosa de cabelos encharcados, com gotículas de água ao seu redor. Seu descontentamento é marcado por signos visuais – sua boca escancarada e o olhar apertado. A mulher afirma para Calvin: “Pra alguém que odeia tomar banho, você não está indo muito rápido!”. Calvin nada responde, mas continua a pensar, dessa vez imóvel submerso na água “Outra chacina horripilante”. A frase do garoto revela uma tendência agressiva, já que o garoto parece se divertir com sua fictícia “chacina horripilante”. O ímpeto por destruir parece ser uma tendência satisfeita na imaginação do menino.

Figura 17 – Calvin e o elemento aquático IV



Fonte: WATTERSON, 2008b, p.62

A tira dominical apresenta, no primeiro quadro – o de maior extensão – Calvin em um de seus programas prediletos, assistindo à televisão. A personagem aparece de perfil diante do aparelho. Da televisão saem palavras que funcionam como onomatopéias – “Atrás de você!”, “Corre!” e “Aaah!”. É possível pressupor que o menino assiste a um programa de ação.

No segundo quadro, temos o garoto sentado no chão. Calvin dirige-se ao leitor, questionando: “Por que será que os japoneses continuam mexendo a boca depois de falar?” A pergunta é originada provavelmente pelo fato de os programas estrangeiros serem costumeiramente dublados. A dublagem feita nem sempre segue o ritmo de fala das personagens, ocasionando o efeito aludido pelo garoto. Na sequência, no terceiro quadro, temos a intervenção de um narrador externo em um recordatório. A imagem indefinida de um

espaço é seguida do comentário “Em algum lugar do Oceano Pacífico...” O quadro é menor que os demais, de modo análogo ao que ocorre com a cena seguinte. Na representação pictórica, que se assemelha a um caminho, há uma trilha seguida do comentário “Uma explosão nuclear marítima desperta um monstro gigante pré-histórico!”. A passagem do segundo para o terceiro quadro é marcada por um lapso temporal suficiente para a transição do momento em que Calvin assiste à televisão para o ponto em que o menino cria sua narrativa imaginária, já em um espaço marcado pela influência de dois elementos materiais.

O quadro subsequente, um pouco mais largo, apresenta a sugestão de um monstro marítimo, o qual “vai até a costa do Japão e emerge!” O programa que Calvin assistiu na televisão estimulou em grande medida sua imaginação. Em seguida, contemplamos Calvin na banheira simulando uma posição de ataque – seus braços estão levantados, sua boca aberta, a água está em movimento e ele exclama “Iaaarghh!”. Configurando o tom de voz alto são utilizados o ponto de exclamação, as letras maiúsculas e o negrito.

O evento posterior retrata Calvin já fora da banheira saindo nu pela porta do banheiro. No caminho, o garoto deixa o banheiro molhado – gotas de água escorrem pela parte externa da banheira, no chão caem pingos – e ele afirma de braços levantados: “Ele caminha até as usinas de eletricidade deixando para trás um rastro de destruição”. É perceptível que Calvin se identifica com o monstro ao mesmo tempo em que desempenha a função de narrador da própria história. Na cena posterior, vemos Calvin na cozinha. Sua mãe o olha de cima com um prato que lava nas mãos e lhe ordena que retorne para o banheiro, pois estava fazendo bagunça. O garoto, de costas para o leitor, nada responde, apenas reflete “Sua antiga arquirival Megalon!” Identificando a mãe como inimiga, Calvin prepara a ação seguinte, na qual ataca a rival imaginária. Ele cospe água da boca em direção à mãe, que se esquiva, assustada. Os olhos fechados, os braços direcionados para os lados, uma das pernas para cima, bem como o grito por ela dado – a onomatopeia atravessa, em caixa alta, as costas da mulher – denotam o desconforto que a ação do filho acarretou. Enquanto infla a boca cuspidando água em sua mãe, Calvin afirma; “Ele cospe uma poderosa bola de fogo!”. É perceptível, por conseguinte, que Calvin ainda que relacione o que imagina com a matéria aquática faz referência ao elemento ígneo, quando pretende simular destruição. Como o fogo é um elemento interdito para a criança – ainda mais para um menino com a personalidade de Calvin – o manuseio do fogo é apenas acalentado em sua imaginação. Nesse caso, ele utiliza a própria água para fazer de conta que lida com o elemento que lhe é proibido. Por fim, no quadro de desfecho, Calvin aparece nu correndo escada acima. De sua mãe vemos apenas

mãos e braços, cujo movimento é simulado pela presença de linhas cinéticas em seu entorno. A mulher corre, com a intenção de pegar o menino. Furiosa, a mãe comenta “Acabou a sessão da tarde pra você! ... Para sempre!!”. Do comentário, é possível depreender que as ações de Calvin tiveram origem justamente nos filmes de monstros japoneses a que assiste na televisão¹². Enquanto é perseguido, Calvin afirma “Tóquio está em ruínas! Megalon foi derrotada! Ele retorna para o mar de onde veio!”. Da fala de Calvin, inferimos que a intenção do garoto é voltar à banheira, como antes ordenado pela mãe. Novamente, a configuração imaginária do elemento aquático não remete ao apaziguamento e à tranquilidade, mas a ânsia por destruição, deixando entrever a dimensão de agressividade existente no menino.

Um raro momento em que a esfera mais clara, mais apaziguada e que remete a uma topofilia dos locais felizes a que se refere Gaston Bachelard em relação ao elemento aquático na série *Calvin e Haroldo* é apresentada na tira dominical que segue:

¹² “Sessão da tarde” integra a faixa de programação vespertina da rede Globo de Televisão, situada no Brasil, dedicada a veicular filmes. Esse dado, certamente, é oriundo da tradução das tiras para o contexto brasileiro.

Figura 18 – Calvin e o elemento aquático V



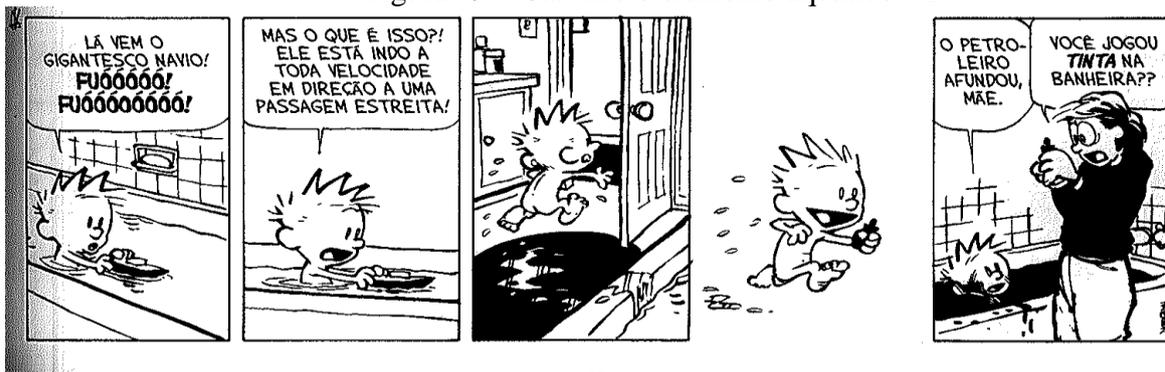
Fonte: WATTERSON, 2008b, p.122

No primeiro quadro, observamos Calvin e Haroldo em ambiente externo, circundado por árvores e grama. No chão é possível ver pequenas poças d'água. A dupla caminha observando a paisagem. Calvin, então, dirigindo-se ao companheiro de passeio, sublinha: "Você já reparou como o ar fica com um cheiro diferente depois de uma boa chuva? Fica com cheiro de... de..." Sem saber ao certo do que se trata, ambos fazem uma suposição no quadro seguinte, com expressão de nojo "Minhoca morta!". Em uma rápida passagem de tempo, ambos chegam diante de uma grande poça d'água. Sorrindo, Calvin chama a atenção de

Haroldo para sua dimensão: “Olha o tamanho daquela poça!” Os quatro quadros subsequentes não contêm diálogos, apenas as cenas de Calvin e Haroldo dentro da poça encharcando-se alegremente. A movimentação das personagens dentro d’água é simulada pelo posicionamento dos braços de ambos e pelo levantar das águas. Suas expressões faciais – tanto em Calvin quanto no tigre – remetem a risos, bem como as onomatopeias empregadas, que levam a crer na expressão de alegria – “Iarrúúú”, “Ha ha ha ha ha” e “hi hi hi hi hi”. Remetendo ao ruído da água em movimento, são utilizadas onomatopeias comumente utilizadas para esse fim “splosh splash splosh splash”. No sexto quadro a movimentação das personagens é referida pela reprodução das silhuetas da dupla com expressões e posicionamento de braços e pernas distintos. O sétimo quadro apresenta Calvin e Haroldo, já fora da poça d’água, lado a lado, rindo. A água escorre por seus corpos. O garoto então afirma, no oitavo quadro: “Droga, encharquei a cueca. Agora ela vai entrar no traseiro e coçar o tempo todo”. No último quadro, no qual é possível contemplar novamente a paisagem que circunda as personagens, Calvin faz uma ressalva “...Bom, **valeu** a pena!”. O tigre que também aparece de costas assim como o companheiro comenta: “É por isso que eu não uso essas coisas”, referindo-se às roupas que o menino veste e que ele, enquanto animal está livre de utilizar. Haroldo expressa na tira acima um leve orgulho da própria condição, que será enfatizado em outras narrativas, nas quais tece considerações sobre a mentalidade humana.

Como vimos na tira, a relação de Calvin com o elemento aquático não ocorre, como em tiras anteriores, mediada por sua agressividade. O garoto e o tigre entram em contato com um elemento que propicia alegria, felicidade. Gaston Bachelard alude ao contato humano com águas claras, felizes, que remetem à abundância e ao acolhimento relacionado à maternidade. O fenomenólogo chega a relacionar a água ao leite materno, ao elemento que propicia nutrição e possibilita ao ser sua sobrevivência. Na tira 15, estamos diante de mais uma manifestação do contato do garoto com a água.

Figura 19 – Calvin e o elemento aquático VI



Fonte: WATTERSON, 2010, p.97

Novamente durante o banho, Calvin está imerso na água. Com uma das mãos, o menino manipula um navio de brinquedo. No quadro, podemos observá-lo dentro d'água, sendo visíveis ainda partes do banheiro – as paredes azulejadas, a saboneteira e as laterais da banheira. Solitário, Calvin narra a própria aventura – “Lá vem o gigantesco navio! Fuóóóóó Fuóóóóóóóó!” A onomatopeia por ele empregada intenta reproduzir um apelo auditivo, o apito da embarcação. No próximo quadro, Calvin continua a manipular o brinquedo, mas muda de expressão, não mais ostentando feições tranquilas. Calvin espanta-se: “Mas o que é isso! Ele está indo a toda velocidade em direção a uma passagem estreita!”. No quadro posterior, o leitor é surpreendido – Calvin sai repentinamente da banheira. Podemos observá-lo correndo nu em direção à porta do banheiro. No chão e na borda da banheira, um rastro de água é deixado pelo garoto. Na cena seguinte, sem molduras, visualizamos o garoto, que parece empolgado e com um sorriso nos lábios, correndo molhado com um frasco na mão. Não há falas. Momentos depois a mãe de Calvin aparece do lado da banheira segurando o mesmo frasco nas mãos. Com os olhos arregalados e a boca aberta denotando espanto, a mulher questiona o filho: “Você jogou **TINTA na banheira?**” Ao seu lado, Calvin está mergulhado na água com a cabeça para fora. A água tem uma tonalidade escura. Seu rosto está manchado com a mesma coloração. O menino responde simplesmente: “O petroleiro afundou, mãe!” Os adultos, incapazes de compreender as artimanhas da imaginação de Calvin, veem em suas atitudes peraltices infantis. Nelas, no entanto, encontra-se o germe do imaginário humano no que tange às suas relações com os elementos materiais.

A tira 16 também está relacionada aos sentidos anteriormente aludidos acerca do elemento aquático.

Figura 20 – Calvin e o elemento aquático VII



Fonte: WATTERSON, 2008b, p.88

Calvin, dentro da banheira, conversa com o tigre que o observa do lado de fora com as mãos apoiadas em uma das bordas. O garoto chama a atenção de Haroldo: “Já estou na água faz uns vinte minutos. Olha os meus dedos”. Com as mãos para fora da água, ele mostra os dedos para o felino. O quadro seguinte empreende uma aproximação do rosto das personagens. É possível observar a feição preocupada de Haroldo, os olhos abaixados e a fala espantada “Eles estão todos enrugados!”. O despreocupado Calvin mostra um de seus pés e afirma “Os do pé também”. Em um curto lapso temporal, a cena seguinte mostra o tigre ainda de joelhos, mas dessa vez com uma das mãos apoiada no queixo, pensativo. Enquanto isso, Calvin a ele dirige seu olhar: “Bacana, hein?” No desfecho da tira, Haroldo muda de posição. Já sentado e com os braços apontados para cima e com o corpo em ligeira inclinação para trás, sentencia, como se anunciasse a manchete de um noticiário sensacionalista: “Grande uva-passa rosada encontrada na banheira: garoto continua desaparecido!” Alarmado com aquilo que parece ser o prognóstico de seu futuro, Calvin arregala os olhos e dá um grito, cuja sonoridade é indicada pela onomatopeia “auugh!” escrita em letras maiúsculas e em negrito, enfatizando o desespero do menino, que foge da banheira – o posicionamento de um de seus braços, para fora da banheira e a água escorrendo por sua lateral indica essa ação. O risível se configura na tira aludida pela lógica catastrófica instaurada por Haroldo – Calvin ficaria pouco a pouco com a pele completamente enrugada, transformando-se em uma passa. Nesse caso, o elemento aquático não atua em sua dimensão nutritiva e acalentadora – pelo contrário, a água é elemento de mutação, nem sempre benéfica. É preciso ter cautela diante da natureza ambivalente dessa matéria.

A tira posterior reitera a natureza hostil do elemento aquático, que empreende não somente a abundância, mas a destruição. Esse é um dos ângulos mais presentes nas criações da série, como vimos anteriormente.

Figura 21 – Calvin e o elemento aquático VIII



Fonte: WATTERSON, 2008a, p.88

No quadro de abertura, temos a imagem de um navio em alto mar. Ondas pontiagudas sugerem que as águas estão agitadas. O posicionamento da embarcação, levemente inclinado para cima evidencia o mesmo. As imagens do navio – tanto do primeiro como do segundo quadro – buscam reproduzir os padrões encontrados em navios reais – ou seja, temos a utilização de um estilo menos cartunizado e mais realista nessas representações. Um balão de diálogo, cujo enunciador não pode ser identificado, apresenta uma afirmação, que poderia muito bem ser a de um possível narrador: “O poderoso destróier patrulha os mares!” Em uma rápida transição temporal, somos conduzidos à cena seguinte, com o narrador anônimo relatando outro acontecimento: “De repente, o navio gira descontroladamente! Ele está preso num redemoinho!” A imagem do quadro apresenta o navio no meio de um redemoinho d’água. A fala do narrador desconhecido assinala o destino trágico – “Em instantes, a enorme embarcação desaparece para sempre no vórtice giratório!” O desfecho da tira conduz o leitor à realidade, uma vez que contemplamos Calvin com dois barcos de brinquedo colocados em uma das bordas. Sua expressão revela susto. O menino está na banheira e afirma para si próprio: “Oh, não! E lá vem o resto da marinha!” Um balão cujo apêndice se dirige à lateral direita do quadro contém a seguinte fala, escrita em letras maiúsculas e em negrito: “Você já abriu o ralo?” Nesse momento, o leitor poderá inferir que o redemoinho que pôs fim à saga do destróier foi produzido pelo próprio Calvin, que imaginou nas águas da banheira a imensidão do oceano. Enquanto concebia seu mundo em miniatura, a mãe, detentora da racionalidade característica do adulto, enfurece-se com a rapidez do banho do filho, que em pouco tempo abre o ralo. Concepção análoga é encontrada na tira seguinte.

Figura 22 – Calvin e o elemento aquático IX



Fonte: WATTERSON, 2007a. p.84

No quadro de abertura, encontramos a ilustração de um animal aquático na vertical: a baleia. Em seu corpo, é possível visualizar gotas d'água. Porém, o foco da imagem aqui não está no ambiente aquático, mas no perfil da baleia. A representação do animal toma quase todo o quadro. Na parte superior da imagem, é possível visualizar a voz de um narrador, que informa o leitor acerca do animal. Nesse caso, a função narrativa não é desempenhada pela personagem, uma vez que não há balão de fala e os signos verbais aparecem livres no quadro, assemelhando-se essas informações àquelas presentes nos recordatórios: “A baleia gigante nada rumo à superfície”. É perceptível uma mudança no padrão do desenho – mais realista nos três primeiros quadros – em alusão à imaginação do garoto. No segundo quadro, o animal já aparece em um fundo marítimo, com traços que intentam reproduzir as ondas do mar. Referindo-se à baleia, o narrador afirma: “Ela bate furiosamente a enorme cauda para ganhar impulso!” Em seguida, encontramos o animal irrompendo d'água. O posicionamento das nadadeiras e da água sugerem movimentação por parte do animal. Ainda sobre a baleia, uma declaração não emoldurada, é empregada na parte superior do quadro: “O colosso de 35 toneladas emerge! Ele atinge a superfície com um estrondo ensurdecador!”. Interrompendo a tendência anterior, de utilizar um desenho com padrões realistas, há o emprego do estilo cartunizado. Dessa vez, contemplamos Calvin na banheira. Ele salta d'água, nu e com os braços posicionados à semelhança das nadadeiras de uma baleia. A água escorre para fora da banheira. Uma onomatopeia é parcialmente encoberta pela fala da adulta, provavelmente a mãe de Calvin, denotando a interrupção da brincadeira do garoto. A fala “Calvin, é bom que você não esteja molhando o chão, ouviu bem?” indica que as imagens anteriores ganhavam termo somente na imaginação de Calvin, mediante o elemento aquático.

Como vimos, há uma associação recorrente no que tange ao contato livre de Calvin com o elemento aquático – sublinhamos *livre* porque o garoto protesta veementemente contra os banhos impostos pela mãe, banhos higiênicos e socialmente recomendáveis, ainda que depois se acalme e devaneie em contato com a água – o que ocorre quando o menino e o tigre se molham propositalmente em uma poça d’água: as águas maternais e femininas. Gaston Bachelard sublinha, acerca das relações humanas com o elemento, que a natureza é uma projeção da figura materna, responsável por ser a propulsora dos devaneios filiais. Por isso qualquer líquido, mediante a perspectiva da imaginação bachelardiana, é água, assim como toda água é um leite. Essa é uma possível explicação para o contato prazeroso experimentado por Calvin e Haroldo – e talvez também experienciado por nós em alguma ocasião – apresentado na tira 22 analisada. Trata-se de um contato que retoma o acolhimento materno: a água, assim como uma mãe, é capaz de embalar-nos. A água relaxa a tensão e em nível simbólico devolve-nos a nossa mãe, por meio dos devaneios da barca.

Entretanto, como vimos nesta análise, ainda que exista esse contato prazeroso com o elemento aquático, uma matéria feminina por excelência, predominam nas tiras analisadas devaneios permeados pela agressividade. A maioria deles está associada a animais selvagens e ferozes – baleia e crocodilo – ou monstros marítimos inexistentes na realidade, personificados, no âmbito da imaginação, por Calvin. Outros devaneios são orientados por ambivalências – água/fogo –, representadas pelas referências a armamentos e veículos marítimos de guerra. Temos, nesse caso, devaneios articulados através de imagens de águas violentas, águas que ocultam e impelem o ser à agressividade. Essa agressividade, no entanto, possui um sentido, consoante Bachelard:

Todos os devaneios construtivos – e não há algo mais essencialmente construtor que o devaneio de poder – norteiam-se na esperança de uma adversidade superada, na visão de um adversário vencido. (1989b, p. 166).

São justamente esses devaneios agressivos, que representam um ser que triunfa com ferocidade e poder sobre seu adversário que estimulam o sujeito a buscar o triunfo no mundo concreto. O enfrentamento e superação das adversidades da realidade são antecipadas pelas vitórias contra oponentes imaginários. Esses oponentes, porém, nem sempre serão representados pelo *outro*. Muitas vezes, o maior opositor a ser enfrentado reside em nós mesmos. Isso porque a maior conquista a ser almejada pelo homem “é a calma conquistada sobre si mesma, e não a calma natural” (1989b, p. 184). É preciso triunfar sobre a própria

natureza e aplacar a fúria que reside em nós. É contra ela que Calvin também combate. Vejamos agora como essas tendências se apresentam no elemento subsequente, o ar.

3.3 Imagens poéticas aéreas

Juntamente com as imagens aquáticas, as imagens aéreas são as mais recorrentes no imaginário da série Calvin e Haroldo. Seleccionamos a seguir tiras orientadas pelos devaneios ascensionais do menino.

Figura 23 – Calvin e o elemento aquático I



Fonte: WATTERSON, 2010, p.104

A tira 23 é configurada a partir de um dos alter-ego de Calvin, o Homem Estupendo. Trata-se de um super-herói capaz de voar com a capa confeccionada pela mãe do menino, que possui uma dupla personalidade – aparentemente, Calvin é só um garoto comum, que estuda, brinca e faz atividades como qualquer criança de sua idade. Mas quando munido de sua capa, ele transforma-se no herói, capaz de inúmeros feitos. Além do Homem Estupendo, o Astronauta Spiff, seguido do Detetive Tracer Bullet são outros alter egos da personagem.

Feita essa observação, passemos à análise da tira. No primeiro quadro, temos a imagem da personagem que toma conta de todo o quadro. O menino mascarado e trajando uma capa escurecida, aparece mostrando os dentes e com os punhos levantados. O corpo aparece ereto, ostentando coragem. A fim de salientar o brilhantismo da personagem, uma série de linhas em seu entorno são empregadas, numa tentativa de reproduzir luminosidade. Os padrões de luz e sombra, através do emprego de tons escurecidos e claros na roupa da personagem também atuam nesse sentido. Nesse quadro, não é possível reconhecer o local em que a personagem se encontra, já que o foco está apenas em sua apresentação. No balão de diálogo que corresponde

ao próprio Homem Estupendo, vemos uma tendência presente em outras tiras, a auto-narração: “A gravidade aumentada da Terra não é páreo para a força estupenda do Homem-Estupendo!”.

Em seguida, temos a personagem já em ambiente reconhecível – o Homem Estupendo está no meio da neve, conduzindo uma bola por ele produzida. Essa afirmação é justificável pelas linhas cinéticas presentes no entorno da bola e da posição do corpo da personagem que, curvado e com as mãos sobre ela, apresenta uma expressão de esforço físico, apertando os dentes. A ausência de outros elementos no quadro, constituído apenas pela figura da personagem, da bola e de fragmentos de neve que dela caem, bem como de linhas que reproduzem o chão, é o que evidencia a paisagem nevada da cena, já que o quadro é formado predominantemente pela cor branca. A fala da personagem parece contrariar todo o esforço físico envolvido na ação: “Com seus músculos poderosos, o incrível mascarado faz uma bola de neve gigantesca...” O sinal de pontuação empregado no final da frase evidencia que a ação do mascarado resultará em surpresas para o leitor.

A rápida transição temporal para a cena seguinte é marcada por um episódio certamente oriundo da imaginação do garoto: o Homem Estupendo aparece voando, entre nuvens, com a bola de neve nas mãos. Sua fala é marcada pelo exagero: “E voa até a estratosfera...” Aqui, a ânsia pungente por alçar voos cada vez mais altos se manifesta claramente. No quadro seguinte, temos o mesmo super-herói no céu preparando a bola de neve a ser arremessada em alguém. Saindo de um de seus olhos, uma série de linhas concêntricas que conduzem a um círculo no qual está inscrita a imagem de Susie Derkins caminhando na calçada. Trata-se da mira do Homem Estupendo, que aponta para sua vítima. Dando continuidade a seu discurso, o Homem Estupendo assevera: “...Onde ele usa sua visão estupenda para localizar sua diabólica arqui-inimiga, a **Garota Irritante!**”

A tira publicada na sequência apresenta não somente o desenrolar das ações do Homem Estupendo, como também relevantes índices acerca do jogo real/imaginário presente nesse episódio:



Fonte: WATTERSON, 2010, p.104

O primeiro quadro apresenta o momento exato em que o Homem Estupendo arremessa a bola de neve em sua vítima. Podemos vê-lo de um ponto de vista diferenciado, como se estivéssemos junto do herói no ar, mas contemplando a cena por trás. O movimento da bola de neve caindo é evidenciado através de linhas cinéticas que a acompanham. O herói faz a narração dos fatos: “Voando bem alto no céu, o Homem-Estupendo se aproveita da gravidade aumentada da Terra!” De fato, o herói ainda se encontra em meio às nuvens. Isso se modifica na cena subsequente.

O quadro seguinte apresenta o Homem Estupendo no alto de uma árvore. Aqui novamente é concedido ao leitor um ponto de vista diferenciado – o leitor parece participar como observador inscrito no momento em que os fatos ocorrem. Assim, do alto e atrás de Calvin, o leitor observa Susie Derkins caída na calçada com um monte de neve sobre sua cabeça.

O terceiro quadro possui um formato distinto dos demais, tradicionalmente emoldurados. Na cena, vemos o Homem Estupendo voando para frente, o que é indicado através de uma série de linhas cinéticas em ambos os lados de seu corpo. Somente a representação do super-herói é emoldurada. Sua postura expressa confiança, uma vez que a personagem voa com os punhos fechados e postos adiante de seu corpo. O balão de diálogo, com apêndice direcionado à personagem, não apresenta molduras. Nele está inscrita a fala da personagem: “Depois de derrotar a **Garota Irritante**, o super-herói voa pra reassumir sua identidade secreta!”.

O quadro de desfecho apresenta Calvin ao lado do tigre Haroldo. Ao fundo da cena, estão a cama, a cômoda e o abajur – parcialmente encoberto por um balão de diálogo – elementos que caracterizam o quarto do garoto. A porta está aberta. Calvin ainda está trajando sua capa. O tigre questiona, com as mãos na cintura e sorridente: “Você salvou o dia?” Calvin responde alegremente: “A justiça foi reestabelecida!” Um apêndice que aponta a autoria da

fala para fora do quarto indicando que o dono da voz não está no quarto com as personagens. Tendo em vista que o pai de Calvin trabalha fora e a mãe é dona de casa, depreendemos que a voz é da mãe, que adverte: “Calvin, a mãe da Susie acabou de me ligar. Preciso conversar com você”. Ao que parece, as ações do Homem Estupendo não passaram despercebidas.

A tira dominical 25 apresenta ainda outra aventura do super-herói, que simboliza a liberdade almejada pela personagem.

Figura 25 – Calvin e o elemento aéreo III



No quadro de abertura, observamos Calvin olhando por uma janela. A maior parte do quadro, no entanto, não contém nenhum desenho, ficando restrito à imagem do menino na janela, à direita da página. O recurso empregado pelo quadrinista salienta a melancolia do menino preso em casa, que vê o tempo passar vagarosamente – o que é explicitado através do prolongamento do quadro. Tal impressão será ainda mais evidenciada na cena seguinte: já não vemos Calvin em uma janela, mas em uma cela. O menino segura as grades do cubículo, situado perto do solo – o que nos leva a crer que o espaço se localiza em um porão. O quadro representa como o Garoto se sente, imaginativamente – Calvin sente-se prisioneiro em sua própria casa.

O terceiro quadro acentua essas impressões. Calvin volta à sua escrivaninha. Por isso vemos o menino com um lápis na mão, fazendo os deveres escolares, diante de papéis e livros. O menino segura a face, entediado. E começa sua auto-narração: “O comportado Calvin está preso em casa fazendo exercícios de matemática em um domingo ensolarado”. A fala apresenta a motivação para seu tédio – o garoto anseia por liberdade, mas é impedido pelas tarefas de escola.

Na sequência, “o comportado Calvin” entra em ação: o menino já aparece correndo em direção a uma porta aberta – a impressão de movimento é obtida através do posicionamento dos cabelos do garoto, que aparecem inclinados para trás, como se o vento os atingisse, bem como pelo posicionamento das pernas (uma adiante, outra para trás), dos braços, esticados à frente do corpo em posição de corrida e de uma mancha no chão. O garoto aproveita: “Ninguém está olhando! Ele corre para o seu armário! **Esse** é um trabalho para...”.

A frase se completa na cena seguinte, em um quadro sem molduras. Em letras maiúsculas e em tipos distintos, está a resposta: “O Homem-Estupendo! Defensor da liberdade e do direito e ir e vir!”. Da mesma forma que o quadro, a fala não apresenta um balão de diálogo com contorno definido como os demais, o que acentua uma possível tentativa de distinção que o garoto gostaria de sublinhar entre sua voz e a de um narrador fictício, por ele criado. É válido salientar ainda que a expressão “Estupendo!” aparece disposta de forma diferente no quadro, em semicírculo, assinalando que o tratamento a ser dado a um herói deve ser diferenciado até mesmo na escrita. A imagem do super-herói aparece abaixo do texto verbal, com o garoto mascarado com as mãos em punho posicionadas para cima mostrando os dentes apertados, expressando agressividade e coragem.

A cena subsequente, já emoldurada, apresenta o herói voando. Nuvens podem ser vistas na parte inferior do quadro e uma linha cinética marca a mudança de trajetória da

personagem. O posicionamento do corpo do super-herói – a postura ereta na horizontal e os braços postos adiante, para facilitar o voo, assim como a série de linhas que saem de seu corpo – semelhantes a rastros borrados encontrados em fotos com superexposição –, assinalam o movimento da cena.

O quadro posterior apresenta o Homem Estupendo em pleno choque com o chão. Há que se salientar que tanto na cena anterior quanto nessa, o leitor é conduzido por um ponto de vista participante. Isso significa que o ângulo da cena é o inferior, enfatizando o contato do herói com o solo – tanto que podemos ver a parte de baixo de uma árvore. Nesse caso, o mascarado está com os braços esticados e toca a terra que, graças a sua força, chega a produzir estrias ocasionadas pelo impacto. Tal assertiva é corroborada por sua fala: “Com o grande impulso que pegou, o Homem-Estupendo atinge a superfície em um ângulo agudo, com força estupenda!”.

No momento seguinte, o herói mantém a mesma posição, mas sem a paisagem de fundo presente no quadro anterior. Vemos apenas a figura do Homem Estupendo apoiado na diagonal no solo, com uma expressão de esforço físico – boca aberta e dentes cerrados. Atrás da personagem, é possível visualizar pequenos riscos. O herói continua seu solilóquio: “A Terra aos poucos para de girar e começa a se mover no sentido oposto!”. Da fala, podemos depreender que os riscos situados atrás da personagem são linhas cinéticas que indiciam que o herói mudou o sentido do movimento do planeta.

A penúltima cena apresenta o panorama de um planeta visto do espaço – não é possível visualizar pessoas ou edificações, apenas uma superfície esférica sombreada, junto de outra esfera com chamas em seu entorno – o sol. O firmamento é escurecido. O planeta é a Terra, uma vez que uma linha cinética contorna a esfera, assinala a sua mudança de curso é acompanhada de um recordatório que contém dados que corroboram tal afirmativa: “O Homem-Estupendo, usando toda a sua força, empurra o planeta e o faz dar uma volta completa! O sol se põe no leste e nasce a oeste! E pronto! São dez da manhã do dia anterior!”.

A transição para o último quadro é marcada pelo retorno à realidade concreta. Já não vemos cenas imaginadas por Calvin, mas sua chegada, ainda trajando a capa do Homem-Estupendo, no jardim onde sua mãe está agachada, com uma espátula na mão, fazendo trabalhos de jardinagem. A mulher questiona o filho: “O que você está fazendo aqui fora? Já terminou o seu dever de casa?”. Sorridente, com um dos braços adiante do corpo e o outro atrás e com posicionamento análogo nas pernas, Calvin aparece caminhando. O olhar denota orgulho, assim como sua resposta: “É sábado! Eu tenho até amanhã para terminar... Graças ao

Homem-Estupendo!”. O alter-ego de Calvin possibilitou a alteração do curso normal da natureza, fazendo com que o dia anterior retornasse, livrando o garoto da urgência de fazer o dever de casa.

A tira 26, a seguir, também se desenvolve a partir de imagens ascensionais. Contudo, dessa vez a personagem central é outro alter-ego de Calvin, o Astronauta Spiff.

Figura 26 – Calvin e o elemento aéreo IV



Fonte: WATTERSON, 2008b, p.73

No primeiro quadro, podemos observar Calvin caracterizado como o Astronauta Spiff – ao invés da camiseta listrada que normalmente usa, ele veste uma roupa branca com um raio estampado, além de ostentar óculos pretos retangulares. O ambiente no qual se encontra é distinto daqueles que costuma frequentar – o chão possui crateras, pedras e estruturas irregulares. É possível visualizar no céu a lua e pequenas esferas que podem ser corpos celestes. O espaço não é, portanto, localizado na terra, mas em algum planeta distante. O astronauta narra os próprios feitos: “O valente astronauta Spiff é perseguido por uma criatura nojenta”. Na cena, Spiff aparece parado atrás de uma estranha estrutura, esquivando-se do perigo.

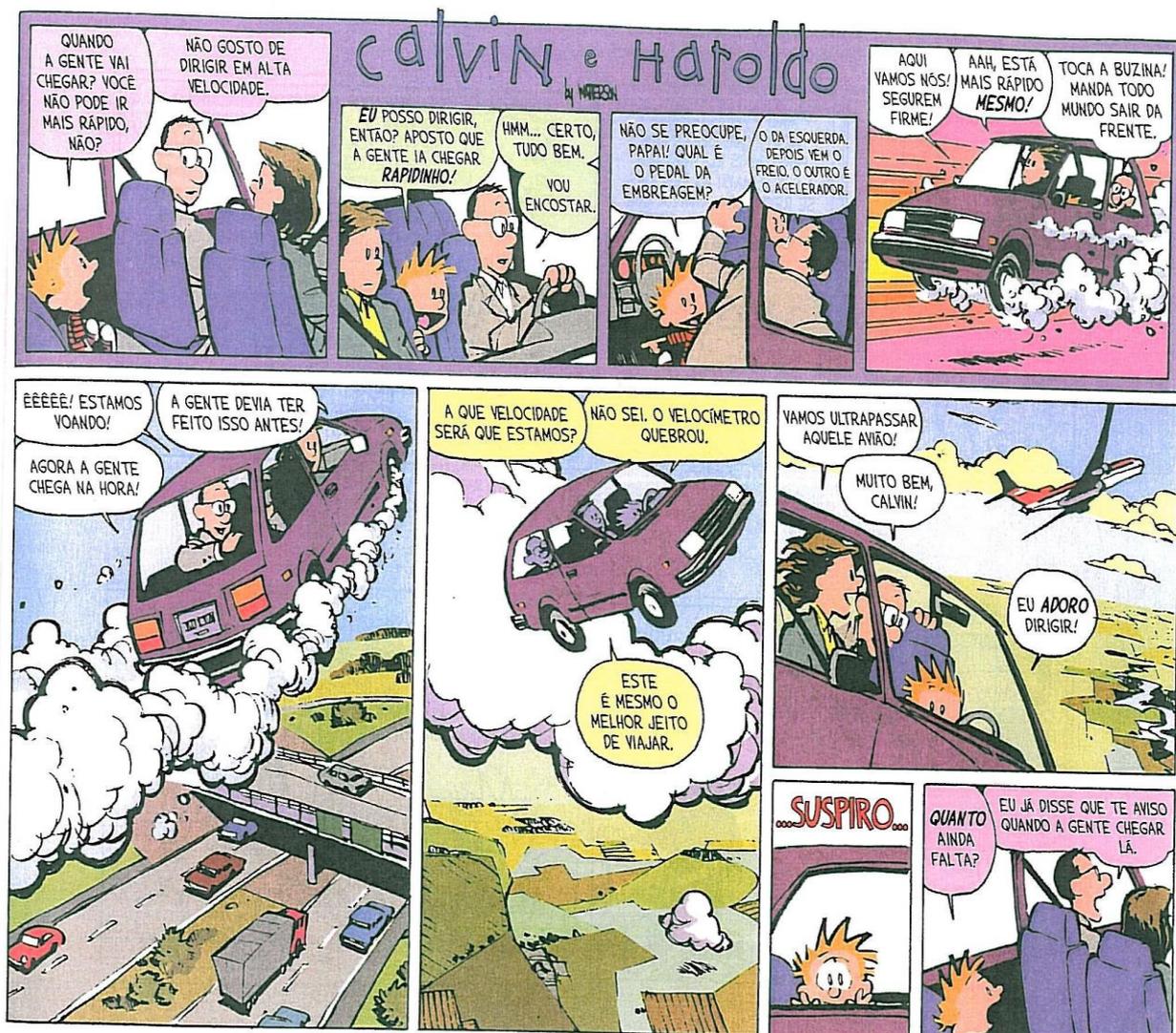
A cena subsequente apresenta Spiff correndo: abaixo de seus pés uma mancha simula sua movimentação. Seus pés e pernas são posicionados de modo a deixar entrever a movimentação da personagem. Mais adiante, vemos a nave espacial de Spiff. O acesso a ela é possibilitado por uma enorme escada. Enquanto corre, a narração de Spiff – que não possui balão de diálogo, mas é aposta ao personagem por um traço – sublinha aquilo que é representado pelos desenhos: “Spiff avista sua aeronave suspensa no ar e corre para a escada!”.

Rapidamente, somos conduzidos à cena seguinte, que apresenta Calvin já subindo os degraus da escada. Suas expressões faciais e corporais indicam medo – sua boca está exageradamente aberta e uma de suas pernas está fora da escada. Atrás do astronauta, uma enorme e disforme mão, repleta de verrugas e com afiadas unhas tenta capturá-lo. Desesperado, o explorador exclama: “Mas é tarde demais! A criatura horrenda está em cima dele! Está tudo acabado!”.

O último quadro apresenta a transição imaginação/realidade: Calvin está mesmo em uma escada – mas na escada que leva ao alto do escorregador – gritando, inconformado: “Está tudo acabado!”, diante da iminente captura perpetrada por sua professora, Sra. Wormwood, que está com uma de suas mãos nas costas do menino. “Eu já te disse três vezes: o recreio acabou. Já para dentro!”, diz ela, interrompendo os devaneios aéreos do menino. Como vimos, estruturas que remetem à ascensão também atuam no sentido de estimular tais devaneios, repletos de viagens e monstros espaciais, normalmente associados aos adultos que tentam interromper as brincadeiras de Calvin com deveres que o menino considera enfadonhos.

A tira dominical a seguir está igualmente relacionada a devaneios ascensionais de Calvin, que nutre o desejo de voar. Contudo, o propulsor de tais devaneios não é um objeto associado ao ar, mas a terra.

Figura 27 – Calvin e o elemento aéreo V



Fonte: WATTERSON, 2011, p.43

Na narrativa sequencial acima, temos os quatro primeiros quadros envolvidos por uma moldura na cor roxa. O primeiro e o quarto quadro possuem a mesma proporção, tornando os fatos ali retratados mais longos temporalmente. O segundo e o terceiro quadro possuem um tamanho menor. Os demais quadros da tira não estão envolvidos por essa moldura roxa, que segue a coloração do veículo dirigido pelo pai de Calvin. Feitas essas observações, passemos à análise quadro a quadro.

A primeira cena apresenta Calvin e seus pais no carro. Enquanto Calvin está sentado no banco de trás, ansioso pela chegada ao destino, seus pais estão nos bancos da frente. O olhar do leitor é conduzido como se estivesse dentro do veículo, observando a cena que ali se desenrola. O garoto questiona o pai: “Quando a gente vai chegar? Você não pode ir mais

rápido, não?”. O balão de diálogo correspondente a Calvin e ao pai recobre o que seria o teto do carro. Observado pela esposa, o pai responde: “Não gosto de dirigir em alta velocidade”.

Em seguida, o olhar do leitor é posicionado como se estivesse dentro e defronte dos bancos da frente do carro. Calvin chega mais perto de onde seus pais estão e, com uma das mãos agarradas ao banco da mãe propõe: “**Eu** posso dirigir, então? Aposto que a gente ia chegar **rapidinho!**”. O pai, concentrado na direção, responde: “Hmm... Certo, tudo bem”. O balão composto ressalta uma curta pausa na fala e ele completa: “Vou encostar”.

A cena seguinte se desenrola a partir da visão do leitor posicionada na lateral do carro, com a porta da frente aberta. Assim, vemos o pai de Calvin passar para o banco traseiro enquanto o menino de seis anos se posiciona no banco de motorista. O garoto pergunta, apontando para a parte inferior do carro: “Não se preocupe, papai! Qual é o pedal da embreagem?”. O homem responde, com um dos braços apoiados no banco da frente: “O da esquerda. Depois vem o freio. O outro é o acelerador”. O diálogo e o rápido convencimento do pai soam estranhos, a julgar pelas atitudes severas dos pais em relação ao menino.

O quarto quadro apresenta o carro em movimento. Nuvens de fumaça recobrem a parte inferior do veículo, indicando movimento. No quadro, nenhuma referência ao trânsito – somente à coloração rosa, alaranjada e amarela compõe a cena. Nesse caso, o carro é o centro das atenções. Somente o veículo dirigido por Calvin é focalizado nesse momento e a falta de referências ao solo insinua que o automóvel está aos poucos levantando voo. Dentro do veículo visto do lado de fora, podemos ver o casal. O pequeno condutor tem apenas as pontas dos cabelos aparecendo no banco de motorista. “Aqui vamos nós! Segurem firme!” alerta Calvin aos pais, que observam a rapidez com que a viagem agora transcorre. A mãe espantase ao constatar o aumento de velocidade: “Aah, está mais rápido **mesmo!**”, afirma, enquanto o pai de Calvin o estimula a tocar a buzina para que os carros saiam do caminho.

Na sequência, um quadro maior, tanto em altura quanto em largura, apresenta o carro da família em pleno voo. A velocidade foi tão alta, que o veículo chegou aos céus. Abaixo dos pneus, envolvidos por uma enorme nuvem de fumaça, é possível observar carros circulando em uma autoestrada em ambos os sentidos e um viaduto onde circulam mais veículos. No acostamento, uma paisagem esverdeada se estende, enquanto o carro se movimenta no firmamento. Calvin comemora junto aos pais: “Êêêê! Estamos voando!”, enquanto o pai salienta, contemplando a paisagem virado para o vidro traseiro: “Agora a gente chega na hora!”. Encantada com a paisagem aérea, a mãe de Calvin assevera: “A gente devia ter feito

isso antes!”. Há que se ressaltar que o olhar do leitor, ainda que posicionado de modo a ver o todo – plano geral – acompanha a elevação do veículo, contemplando as cenas do alto.

O quadro subsequente, levemente menor que o anterior, apresenta uma visão mais distanciada do veículo voando. Por detrás do automóvel, uma enorme nuvem pode ser vista. Abaixo dele, uma paisagem verdejante é apresentada, sem detalhar qualquer edificação, salientando o panorama de uma paisagem vista de uma altura ainda maior. Mesmo assim, agora é possível visualizar todos os passageiros do carro, inclusive Calvin, pequenino no banco de motorista. Todas as personagens aparecem em uma coloração diferente, roxa, o que denota a distância do olhar do leitor em relação ao carro. O pai de Calvin questiona: “A que velocidade estamos?”, recebendo pronta resposta do garoto: “Não sei. O velocímetro quebrou”. A falta de juízo de Calvin não parece espantar sua mãe, que inclusive afirma: “Este é mesmo o melhor jeito de viajar.

A cena seguinte aparece disposta em um quadro horizontal, que se encontra sobre os dois últimos quadros da tira. O olhar do leitor, ainda posicionado no firmamento junto ao carro que voa, aparece junto à lateral do veículo, mais próximo das personagens. A mãe de Calvin, com os cabelos esvoaçantes, afirma embevecida: “Vamos ultrapassar aquele avião!”. O pai, ainda segurando o banco do motorista, elogia o pequeno condutor: “Muito bem, Calvin!”. Quase totalmente encoberto pelos vidros do carro, Calvin exclama: “Eu **adoro** dirigir!”. No fundo do quadro, podemos observar um avião voando entre nuvens e a paisagem desenhada ao longe no solo.

As duas últimas cenas representam a quebra do encantamento propiciado pelo voo familiar. Calvin aparece em um pequeno quadro – o menor de toda a sequência – no interior do veículo. O menino dirige seu olhar com o rosto junto ao vidro da janela ao leitor. Sobre o teto do automóvel, a palavra “Suspiro...” grafada em letras maiúsculas e vermelhas exerce a função de onomatopeia. Calvin está entediado. Na última cena, repete a costumeira pergunta ao pai: “**Quanto** ainda falta?”. O uso de negrito na palavra “quanto” assinala a impaciência do menino, que deseja que a viagem transcorra com maior rapidez. Ainda que a cena seja focalizada em plano geral, é perceptível que Calvin aparece proporcionalmente menor em relação aos pais, o que assinala a autoridade adulta. Ao responder simplesmente “Eu já disse que aviso quando a gente chegar lá”, o pai do garoto dá fim a seus devaneios aéreos.

Como vimos até agora, os devaneios aéreos do menino incluem somente a ânsia por ascensão e não o temor da queda. Contudo, tal aspecto, que assinala a ambivalência dos

negrito, é o indicativo do engasgo, já antecipado pela personagem no quadro anterior. Na parte inferior do quadro, dividida por um espaço em branco, sem quaisquer desenhos – salientando a altura da qual Calvin despenca –, observamos nuvens, montanhas e traços que indiciam elementos da natureza.

No último quadro, ainda predominando o espaço em branco, vemos a onomatopeia “Gasp” empregada e repetida cinco vezes, uma abaixo da outra, dimensionando a ideia de queda. Calvin já não aparece no quadro. Podemos inferir que o garoto já atinge menor altura, saindo do campo de visão do leitor – que somente tem acesso ao plano geral da cena. Por isso só é possível visualizarmos seus apelos – apelos esses do campo auditivo, evidenciados através da visão. A parte inferior do quadro apresenta a mesma paisagem presente no quadro anterior, o que indica que o penúltimo e o último quadro focalizam a mesma cena, mas em instantes distintos. Há que se salientar ainda que o emprego reiterado da onomatopeia “Gasp” pode indicar a tentativa que o próprio Calvin faz para se salvar – se engasgar poderá acordar.

A tira seguinte mostra que a tentativa do garoto não surtiu efeito, pois ele continua em queda livre.

Figura 29 – Calvin e o elemento aéreo VII



Fonte: WATTERSON, 1990, p.65

A tira 29 não apresenta qualquer moldura. As ilustrações se restringem à figura de Calvin em diferentes posições, caindo. Nem mesmo os balões de diálogo apresentam bordas. No fundo de cada quadro, nenhuma referência à paisagem é configurada. A falta de detalhes assinala mais uma vez a altura da qual a personagem despenca, conferindo ainda maior duração aos fatos. O quadro de abertura apresenta Calvin virado com o rosto em direção ao solo, no ar. O garoto questiona: “Eu me pergunto se minha vida vai passar como um filme diante de mim”.

No segundo quadro, já virado do lado oposto e de costas para o leitor, Calvin considera: “Este é o problema em ter seis anos”. A posição dos braços para cima, bem como dos cabelos é um índice de movimento da cena.

O terceiro quadro apresenta a personagem em uma nova posição, de braços e pernas direcionados para os lados. Sua preocupação é a de que em pouco tempo sua vida passaria diante dele, uma vez que com seis anos não haveria muitos fatos a serem rememorados. Como consequência, sua queda seria muito mais rápida. No último quadro, a preocupação é amenizada por um desejo do garoto: “conseguir uns replays em câmera lenta” do momento em que havia lançado “uma bola de neve na cara da Susie”. Nesse ponto, o menino já está de ponta cabeça novamente, com os braços direcionados para baixo. Há que se mencionar ainda outro recurso que confere movimento às cenas: cada desenho desce progressivamente nos quadros, de modo que a última ilustração de Calvin é a que aparece na parte mais inferior do quadro.

Completando essa série de tiras configuradas pelos devaneios em torno do balão, observemos o término da série:

Figura 30 – Calvin e o elemento aéreo VIII



Fonte: WATTERSON, 1990, p.65

Diante da queda iminente, Calvin aparece voando no primeiro quadro. Após ser distraído pela possibilidade de rever cenas de sua vida em câmera lenta – em especial quando atingiu Susie com a bola de neve – o garoto agora volta a preocupar-se. Na primeira cena, é possível observá-lo ainda no céu. Uma nuvem aparece na parte inferior do quadro. Conjecturando possibilidades de escapar, ele afirma: “Eu talvez tenha algum chiclé no bolso. Eu poderia soprar uma bola grande e...”.

No quadro posterior, Calvin completa sua frase, colocando uma das mãos no bolso: “Não. Nenhum chiclé. Vamos tentar este bolso”. O quadro é totalmente escurecido e o

menino aparece em outra posição, já de ponta cabeça. Linhas cinéticas são empregadas do alto do quadro atingindo pés e cabeça do menino em queda, configurando movimento à cena.

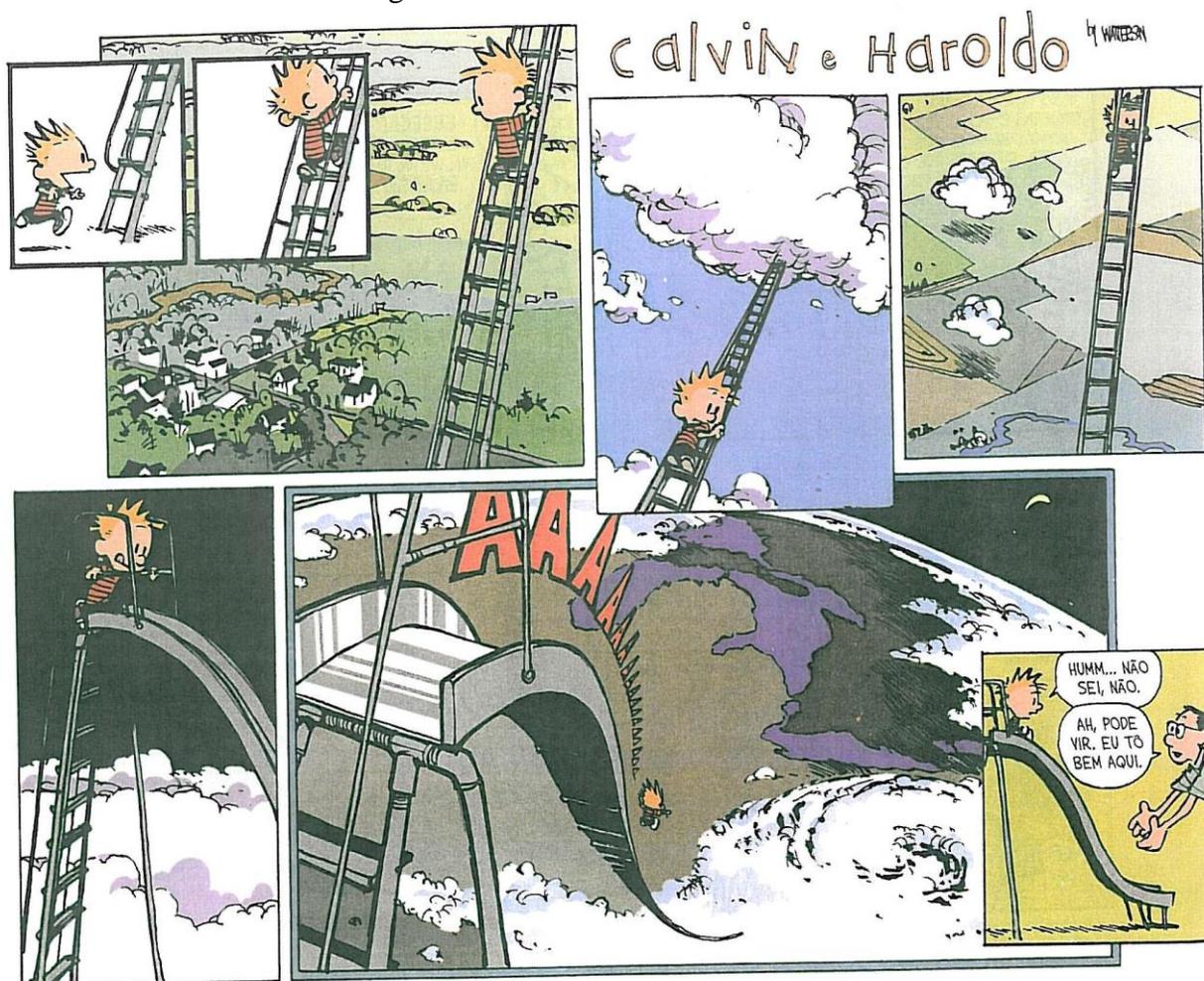
Em seguida, o ângulo das cenas – antes restrito ao plano geral – é modificado: o leitor pode ver a queda de cima, como se estivesse na cena. Calvin está com braços e pernas afastados, de costas para o chão. É possível visualizar retângulos, linhas e círculos, dimensionando a visão de uma cidade do alto. Mas a expressão do menino já não é de medo, e sim de agradável surpresa. O garoto encontrou algo no outro bolso: “Minha arma transmodificadora!”. Na ilustração, o menino já segura o objeto na mão. A exemplo de outros instrumentos utilizados pelo menino, tais como a máquina do tempo, o transmogrificador e o duplicador¹³, a arma transmodificadora tem a capacidade de transformar aquele que dela é alvo em outro ser – animado ou inanimado. Podemos inferir que Calvin utilizaria o instrumento para salvar-se da queda, o que de fato ocorre – com algumas trapalhadas – na tira 26, que finaliza os devaneios do menino que explica aos pais como se salvou da queda. Essa tira não integra a seleção deste trabalho por configurar a quebra da imaginação de Calvin, no momento em que relata aos pais incrédulos suas aventuras aéreas.

Na tira analisada, os devaneios descensionais, oriundos da imaginação de Calvin, encontram seu ápice no temor da queda presente em seu psiquismo. Buscando amenizar esse temor e escapar da queda iminente, Calvin apela novamente à própria imaginação, no momento em que uma arma de plástico assume a função de modificar sua natureza – transformando o menino em uma partícula – levando-o em segurança ao solo. Na tira que segue há uma clara referência à visão infantil permeada pela imaginação e o temor que o elemento aéreo pode propiciar através de sua falta de domínio.

A tira dominical subsequente apresenta a visão imaginária do menino diante de elementos da realidade concreta, também relacionada ao temor da queda.

¹³ A máquina do tempo pode levar os passageiros tanto para o passado quanto para o futuro. Sua abertura é direcionada para cima. O transmogrificador é uma máquina capaz de transformar o ser que a ela se submete em outro completamente diferente. Sua abertura é direcionada para baixo. Já o duplicador tem a abertura na lateral. Como o próprio nome indica, a máquina é capaz de produzir uma ou mais cópias daqueles que nela entram. Calvin, o inventor de todas as máquinas, aproveitou-se dessa sua última invenção para produzir cópias que fizessem suas obrigações escolares, mas a artimanha não deu certo. Todas as invenções são estruturadas por uma caixa de papelão.

Figura 31 – Calvin e o elemento aéreo IX



Fonte: WATTERSON, 2011, p. 112

A tira 31 é inovadora no que tange a sequência dos quadros, que normalmente são empregados em linha, da esquerda para a direita. Os dois primeiros quadros, por exemplo, menores que os demais, respectivamente aparecem sobrepostos e inscritos no terceiro. Na primeira cena, vemos Calvin correr em direção a uma escada. O ângulo utilizado é o plano geral, mas focalizado no nível da personagem que possui baixa estatura. Calvin corre satisfeito em direção aos primeiros degraus – o que pode ser dimensionado pela posição de suas pernas e pela presença da mancha característica de movimento. Em seguida, vemos o garoto subindo os degraus da escada.

Na terceira cena, em um quadro de maiores dimensões, podemos ver o menino em uma altura maior do que aquela vista no segundo quadro. Calvin olha para a paisagem abaixo de seus pés, repleta de casas e vegetação. A quarta cena, levemente sobreposta ao sétimo quadro, apresenta Calvin, ainda observado do plano geral, na escada. Contudo, acima da personagem,

após o final da longa escada cujos degraus sobe, é possível visualizar nuvens. A maior delas cobre a parte superior da escada. Calvin aparece olhando novamente em direção ao solo.

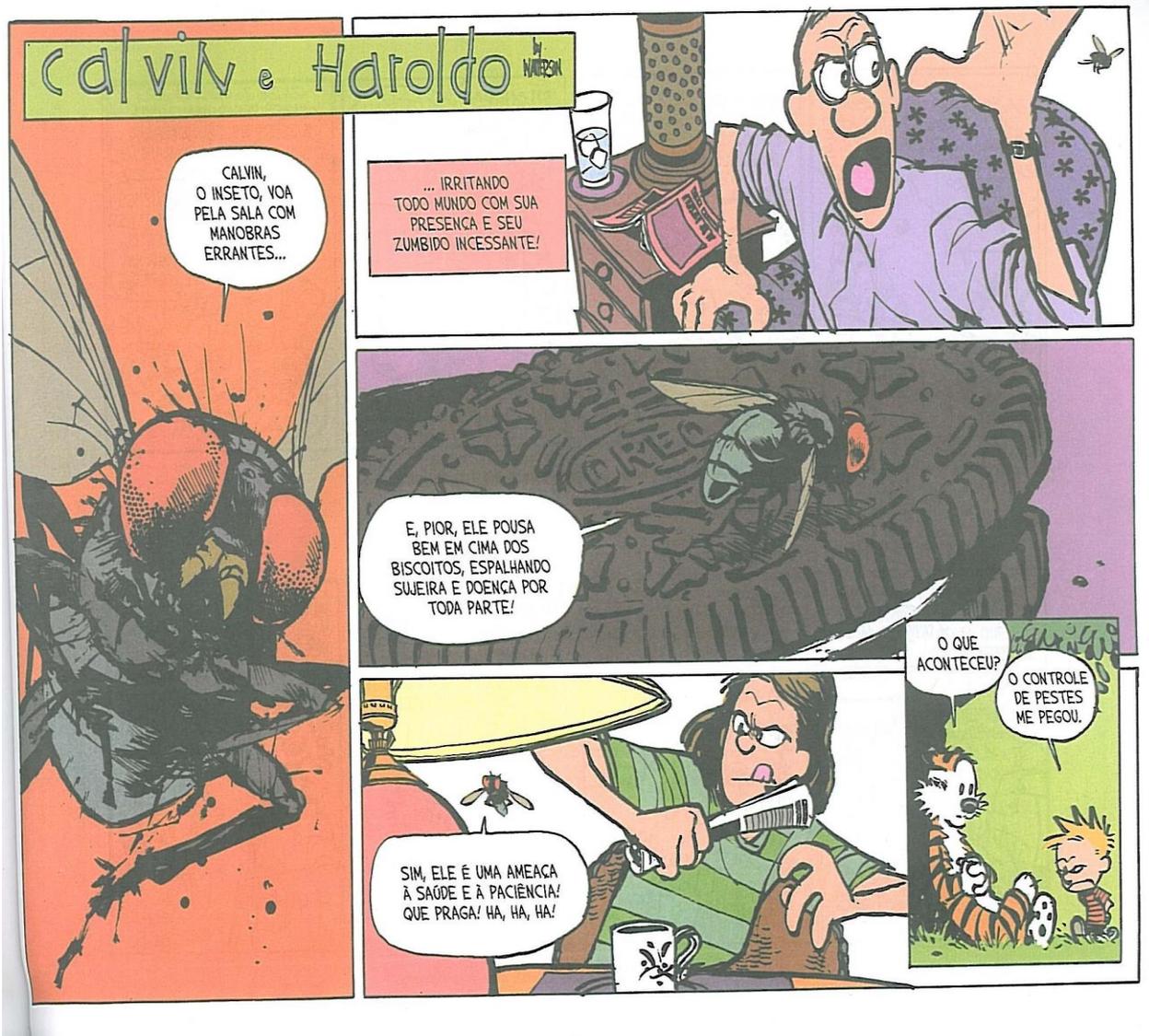
Na sequência, observamos Calvin subir a alta escada ainda em plano geral, mas de frente. O rosto do menino aparece parcialmente coberto pelo equipamento. Por trás dele, campos esverdeados e algumas nuvens podem ser vistas. Já não vemos casas, apenas sombras e traços azulados que insinuam a presença de água. Tais signos visuais evidenciam a altura cada vez maior em que a personagem se encontra.

O quadro seguinte, retangular, apresenta Calvin no topo da escada. Agora sabemos que ele está no alto de um escorregador. Nuvens cobrem a parte inferior do quadro e o céu não aparece azulado, mas preto, como a paisagem do espaço sideral. O menino subiu tantos degraus que teve de ultrapassar a camada de nuvens do céu para chegar ao topo do brinquedo. Calvin se segura nas laterais do escorregador, ainda de pé e com a língua sobre os lábios, o que denota o extremo cuidado de seus gestos. O penúltimo quadro, o maior de toda a sequência, apresenta a cena da queda de Calvin no escorregador vista do alto do brinquedo. Assim, é possível contemplar uma visão panorâmica do planeta terra do espaço. O menino voa para fora do escorregador e a onomatopeia que representa seu grito apavorado “Aaaaaaaaaa” é empregada em letras maiúsculas e em laranja descendo pelo brinquedo em sua direção. O desfecho da tira representa o plano concreto, relacionado ao mundo real. No quadro, sobreposto ao quadro anterior, podemos ver Calvin sentado no alto de um escorregador, mas em tamanho natural – infinitamente menor do que aquele até então apresentado. Seu pai está em frente ao escorregador, com as mãos adiante, pronto a receber o filho. Calvin titubeia em descer – “Humm... não sei, não”, enquanto seu pai o encoraja a descer “Ah, pode vir. Eu tô bem aqui”.

Como é perceptível, Calvin, atemorizado diante da altura do escorregador, tem uma percepção de altura muito maior do que a real, o que pode ser ocasionado por nunca ter experimentado o brinquedo. Há que se salientar ainda que o exagero presente também em outras tiras especialmente no que se refere ao vocabulário – na descrição de si mesmo como super-herói – também se faz presente nessa tira, através de signos visuais que fazem referência à altura a que a personagem chega.

A tira 32, seguinte, e última analisada nessa seção traz dois aspectos relevantes – o primeiro, a ânsia por ascensão, presente nas demais tiras deste trabalho. O segundo aspecto, caro à fenomenologia bachelardiana e recorrente em outras tiras da série, compõe a chamada miniaturização do mundo. Por ora, analisemos, primeiramente, a tira quadro a quadro.

Figura 32 – Calvin e o elemento aéreo X



Fonte: WATTERSON, 2011, p. 97

Em um quadro retangular localizado verticalmente e à esquerda da página, uma enorme mosca recebe um *close*. No fundo do quadro, a coloração alaranjada salienta a personagem que comporá a narrativa. A ela se direciona um balão de fala, que nos dá pistas sobre a real autoria da fala: “Calvin, o inseto, voa pela sala com manobras errantes...”. Como é perceptível, o garoto imagina-se como um inseto capaz de fazer o que ele mais almeja – voar. Nesse quadro, Calvin imagina-se não só como outro – o inseto – mas assume a condição de narrador da própria história – processo análogo ao que ocorre na tira em que o garoto brinca na água assumindo a identidade de um animal selvagem marítimo, como um tubarão.

O quadro seguinte, situado no sentido horizontal da página, apresenta o pai de Calvin sentado em uma poltrona, com uma expressão raivosa e a mão para cima espantando o inseto

que voa a seu lado. O foco no rosto da personagem como meio de enfatizar seu descontentamento, corrobora a fala de Calvin, aqui completada: “... Irritando todo mundo com sua presença e seu zumbido incessante!”. Os objetos postos ao lado da poltrona em que a personagem está sentada enfatizam o incômodo causado pela aparição do inseto: a leitura de um livro, deixado sobre a mesa ao lado, foi interrompida, assim como o momento de sossego em que o pai se refrescava com um copo d’água. A fala do menino, contudo, está inscrita não em um balão de diálogo, mas em um recordatório colocado à esquerda da ilustração. O uso do recordatório se dá na medida em que a irritação e o zumbido do inseto são apelos que não estariam atrelados à fala, mas à visão.

Na sequência, em outro quadro horizontal, situado abaixo do anterior, temos o close em um biscoito recheado de uma famosa marca norte-americana, a Oreo. A mosca está pousada sobre o alimento. Nosso narrador-personagem completa: “E, pior, ele pousa bem em cima dos biscoitos, espalhando sujeira e doença por toda parte!”. Irritar pelo seu zumbido, interromper momentos de sossego e contaminar alimentos parece divertir a mosca de seis anos de idade.

O penúltimo quadro, também disposto no sentido horizontal, confirma tal percepção. O olhar do leitor é direcionado à mesa em que a mãe de Calvin tomava uma xícara de café. O inseto voa em torno do abajur, enquanto a mulher tenta espantá-lo com uma revista dobrada. O posicionamento de seus braços – preparados para dar o golpe certo – e suas expressões faciais – os olhos estáticos e a língua apertando os lábios, atentando a cada movimento do animal cuidadosamente, antecipam o ataque. A mosca, no entanto, ainda se diverte: “Sim, ele é uma ameaça à saúde e à paciência! Que praga! Ha, ha, ha!”.

Um pequeno quadro justaposto ao penúltimo apresenta Haroldo sentado junto a uma árvore. Calvin chega ao jardim com uma expressão insatisfeita, com as mãos postas para trás. O tigre questiona: “O que aconteceu?”, recebendo rápida resposta de Calvin: “O controle de pestes me pegou”. A tira apresenta, portanto, a transição imaginação/realidade, estabelecida através da brincadeira de Calvin, que se imagina como um inseto e da respectiva irritação de seus pais que o mandaram brincar na rua, acabando com sua diversão.

O conjunto de tiras aqui analisadas, permeadas pelo elemento aéreo, estão inscritas sob o signo da mobilidade. Imagens estáveis e acabadas, no dizer bachelardiano (2001), cortam possibilidades da imaginação. O imaginário aéreo também se notabiliza pelas imagens evasivas e vinculadas ao universo onírico. Aquele que devaneia com o elemento aéreo durante o dia, muitas vezes sonha ser capaz de voar durante a noite – e mais: chega a pensar ser possível voar sem nenhum aparato tecnológico no mundo real. Como é perceptível, em todas

as tiras aqui analisadas, Calvin se movimenta pelo céu, nunca aparecendo estático – o garoto tem uma dupla identidade, sendo o super-herói capaz de salvar o “pacato” menino de seis anos dos deveres de casa; é o astronauta, que em viagens interplanetárias tem a possibilidade de fugir da enfadonha disciplina escolar; é o garoto que, munido de uma arma, se salva da queda livre propiciada pelo estourar de suas asas, o balão que lhe possibilitava voar; é o menino que intenta, por si próprio, superar os próprios medos e ascender não somente imaginativamente, mas também no mundo palpável; é, por fim, o inseto que sobrevoa a casa, capaz de irritar a todos com seu zunido, infectando o ambiente com a sua natureza doentia.

Cabe ressaltar, a respeito das imagens aéreas oriundas dos devaneios do menino, que Calvin só pode voar com destreza e tranquilidade quando munido de “asas” – como a mosca que sobrevoa o biscoito ou de outro recurso que lhe possibilitem fazê-lo – o balão, por exemplo, ou o carro, que conduz em seu devaneio envolvendo toda a família. Metamorfoseado em outro – o Astronauta Spiff ou o Homem Estupendo – Calvin adquire uma dimensão heroica e destemida com relação ao elemento, ausente quando o menino precisa enfrentar o temor da queda, inerente à ascensão, solitária – como no momento em que se prepara para descer pelo escorregador. Nesse sentido, é possível afirmar que Calvin teme a queda, ocultando e superando esse temor no âmbito imaginário através da criação de *um outro* capaz de fazê-lo. Ao lançar mão de tais recursos, essas “asas” artificiais que propiciam seu voo, Calvin, consoante Bachelard (2001), racionaliza o devaneio aéreo. Oculto e latente em seu psiquismo está o desejo de voar e a concomitante impossibilidade de concretizar tal desejo – a não ser no universo da imaginação.

Ao debruçar-se sobre os espaços felizes que constituem o psiquismo humano, Bachelard (1989) estabelece a dialética do pequeno e do grande através dos devaneios oriundos da concha. Para o filósofo, coexiste nos indivíduos uma tendência a “gostar de ver” juntamente com um “ter medo de ver”. Tal aspecto se aproxima da postura de Calvin que, ao mesmo tempo em que é desejoso da liberdade propiciada pela ascensão, pelo voo aéreo, teme a queda e só pode concretizar a ânsia por ascensão no âmbito do imaginário. Além disso, o ato de encolher-se, de recolher-se solitariamente no pequeno espaço da casa – o canto – prefigura o grande contido no pequeno: em seu canto solitário, a criança constitui um mundo que ultrapassa as barreiras da casa, um devaneio que projeta o ser no mundo. Assim, através de miniaturas – a cidade de areia, o barco no oceano da banheira, o eu minúsculo – o inseto – Calvin prepara-se para sua viagem ascensional mais relevante – o confronto com a vida fora do acolhimento da casa.

A ânsia humana por ascensão mostra que o indivíduo, consoante Gaston Bachelard, “não pode viver horizontalmente” (2001, p. 11). O impulso que move o homem desde jovem busca a superação de si, o dinamismo, a transformação. Contudo, esses movimentos ascensionais ocultam o temor da queda. Cair significa, conforme Bachelard, muito mais do que a vergonha de ser visto pelos outros, mas o medo de não encontrar apoio. Para alguns autores, a queda remonta às nossas origens mais primitivas, no período em que o refúgio dos homens estava nas árvores. A queda se manifesta nas tiras dois, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove e dez.

Retomemos alguns elementos para melhor explicitar como esse fenômeno ocorre. Na tira dois, Calvin – caracterizado como o Homem Estupendo –, que já havia derrotado a sua rival, a Garota Irritante – na realidade, Susie Derkins – atirando-lhe uma bola de neve na cabeça, é interrompido na comemoração de sua vitória pela fala da mãe – que soube pela mãe de Susie o que Calvin havia feito e desejava ter uma conversa com o filho. Em seguida, a tira três, também protagonizada pelo Homem Estupendo, traz Calvin andando pelo pátio numa tarde ensolarada de domingo. A mãe questiona o motivo de ele não estar fazendo a lição de casa. Mas Calvin alerta – graças ao herói, ainda é sábado, pois o Homem Estupendo mudou o curso do planeta. Ainda que tenha se saído vencedor, a fala da mãe antecipa uma possível reprimenda, que não se faz presente no quadro, mas está latente. Na tira quatro, o Astronauta Spiff em viagem interplanetária é interrompido por sua inimiga monstruosa – a professora Sra. Wormwood, que o puxa de volta à realidade – o recreio acabou, é necessário abandonar o voo e literalmente cair em si. A tira subsequente apresenta Calvin dirigindo o carro da família. O menino acelera tanto que o veículo passa a voar. O devaneio aéreo é interrompido pela melancólica realidade: os adultos. Os pais nunca autorizariam Calvin a dirigir um carro. A sequência de tiras seis, sete e oito é configurada em torno do devaneio de Calvin com um balão. O menino imagina ser possível voar com o brinquedo em mãos. No momento em que ele estoura, a solução para a queda é encontrada a partir da própria imaginação – a arma transmogrificadora o salva. Dessa vez, os adultos não foram capazes de fazê-lo cair. A tira nove apresenta Calvin diante de um grandioso desafio: ser capaz de subir uma enorme escada e descer de uma altura quase infinita – do espaço sideral à atmosfera terrestre – sendo ele mesmo, desprovido dos artifícios do Homem Estupendo ou do Astronauta Spiff. Aqui, o temor da queda é evidente e o adulto não representa a quebra negativa de seu devaneio, mas a proteção necessária para descer pelo escorregador – que na realidade, está a uma altura distante da visão exagerada e temerosa do garoto. Na décima tira, o devaneio aéreo no qual

Calvin aparece metamorfoseado em uma mosca é interrompido pela irritação dos pais, que o mandam para o pátio da casa.

Devaneios aéreos estão inscritos sob o signo da liberdade. Bachelard alude à natureza do elemento aéreo, capaz de propiciar ao “ser voante” a possibilidade de ultrapassar “a própria atmosfera em que voa” (2001, p. 8). Essa ânsia por liberdade, por ultrapassar as amarras impostas pelos adultos, por tornar-se, nas palavras de Bachelard, um super-homem, é a tônica da personagem de Bill Watterson. Juntamente com esse desejo de liberdade, é perceptível ainda o desejo de causar incômodo aos adultos com sua presença, o que caracteriza a tira em que Calvin se torna imaginariamente uma mosca. Recurso recorrente na série, a miniaturização do mundo se faz presente não só no episódio do menino-mosca, mas em outras aventuras – quando Calvin constrói uma cidade imaginária na areia, ou no momento em que compõe a cena do naufrágio de um destróier com barcos de brinquedo dentro da banheira.

Entretanto, há um último elemento atuante em Calvin, cujo acesso é tolhido pelos pais e só ocorre no âmbito da imaginação – o fogo. Vejamos como os elementos ígneos fomentam devaneios caloríficos da personagem.

3.4 Imagens poéticas ígneas

Os elementos incandescentes, também possuem uma natureza dual, uma vez que do ponto de vista simbólico o fogo pode representar purificação e destruição. Exemplos disso se encontram nas referências da Bíblia cristã acerca do fogo do inferno e da sarça ardente, que representa a figura de Deus diante de um de seus profetas, Moisés. Dentre os complexos oriundos do contato do homem com as substâncias incandescentes encontra-se o que Bachelard denomina de Complexo de Prometeu, assim denominado em alusão à personagem grega que desafiou as sanções divinas, propiciando o saber calorífico aos homens. Esse complexo designa a intenção humana de superar os conhecimentos das gerações anteriores, representada por pais e mestres. Contudo, o contato com esse elemento que tanto instiga a curiosidade e a investigação humana é cercado por proibições impostas especialmente às crianças. Ainda assim, esse elemento está presente também nas imagens compostas nas tiras da série Calvin e Haroldo. Selecionamos alguns desses exemplos a seguir.

Figura 33 – Calvin e o elemento ígneo I



Fonte: WATTERSON, 2008b, p.81

Na tira 33, temos a abordagem tradicionalmente feita por Watterson: o plano geral é utilizado, como na maior parte das tiras do quadrinista. O tipo de transição utilizado do primeiro para o segundo quadro é de momento a momento – na primeira cena, Calvin se dirige para o lado da mãe; na segunda cena, ele já está ao seu lado, observando-a. O que instaura as ações subsequentes é o questionamento do menino dirigido à figura materna – “Cadê o papai?” Sua mãe responde com naturalidade – “Ele está acendendo o fogo na sala”. Calvin, no entanto, se impressiona com a possibilidade de entrar em contato com as chamas. Por isso, no terceiro quadro, o garoto aparece sozinho correndo. O foco é a ação do garoto, não havendo cenário de fundo, como no primeiro quadro, em que existiam elementos que remetiam ao ambiente de uma cozinha. A personagem corre empolgada, o que é indicado não somente verbalmente – através da fala “Fogo! Demais!”, mas também por combinações de traços que constituem suas expressões faciais e corporais – o garoto está de braços abertos, disposto. Sua boca está aberta. Uma mancha no chão simula seu movimento. O quadro não apresenta molduras, o que sublinha a relevância da ação nele presente. Na sequência, encontramos o menino já atrás do pai que se encontra ajoelhado diante de uma lareira. Calvin já não parece muito animado, ao afirmar: “Ah, na lareira”. Ao que parece, o menino se encantou com a possibilidade de manusear o fogo, mas não um fogo domesticado. As intenções que estão por detrás desse aparente gratuito ato infantil são análogas às de Prometeu – desafiar a autoridade, aqui representada pelos pais e manipular o elemento proibido. Burlar a autoridade significa transpor novos degraus rumo a saberes até então de posse exclusiva dos adultos.

As tentativas do garoto de ter contato com elementos incandescentes por iniciativa própria são totalmente tolhidas pelos pais, cientes de que a imaginação fértil do garoto o

levaria a correr riscos. A tira 34 assinala a tensão que a simples menção ao elemento instaura entre os adultos.

Figura 34 – Calvin e o elemento ígneo II



Fonte: WATTERSON, 2008b, p.121

No primeiro quadro da tira, focalizada em plano geral, vemos a mãe de Calvin sentada diante de uma mesa. Não vemos Calvin, mas apenas um balão de diálogo cujo apêndice é dirigido à lateral direita do quadro. Inferimos, por meio do próprio texto, que se trata do garoto, já que ele se dirige à mulher como “mãe”. Calvin questiona se ela não irá ao mercado. Cabe assinalar que o tipo de transição utilizado da primeira para a segunda e para terceira cena é do tipo de momento a momento, uma vez que há a passagem de um ponto a outro – a mãe de Calvin escrevendo na mesa, a interrupção imposta pela pergunta do filho e sua aparição no local.

Na segunda cena, marcada por uma rápida transição temporal, é possível observar o rosto da mulher em mais detalhes. A mãe de Calvin responde não saber, perguntando o motivo do questionamento. Na sequência, ela olha para baixo. Agora, é possível observar Calvin, usando um capacete de beisebol e dois travesseiros amarrados ao corpo. O menino afirma: “Parece que acabou a pólvora”. É possível inferir que Calvin procurou o explosivo pela casa. A última cena, marcada por uma transição da modalidade de cena para cena, abre ao leitor possibilidades de inferências. O trajeto do menino ao seu quarto e uma possível reprimenda materna não são mencionados, mas podem ter ocorrido. No quadro, vemos o menino sentado em sua cama, já sem o capacete e os travesseiros. Desanimado, ele afirma a si próprio: “Eita, eu nem fiz nada **ainda**”. A ênfase na palavra “ainda” indica que Calvin tinha objetivos que não foram concretizados. Por isso usava o capacete e os travesseiros. É plausível afirmar ainda que Calvin havia procurado pólvora antes, sem sucesso. Signos icônicos e verbais concorrem para a interpretação da tira. Outra tentativa de manipulação do

elemento ígneo é impedida pela figura materna. Ainda assim, a ânsia pelo contato com o fogo é latente, relacionada a uma inerente busca por domínio de um elemento restrito ao universo adulto.

Figura 35 – Calvin e o elemento ígneo III



Fonte: WATTERSON, 2010, p.68

A tira acima apresenta as personagens em ambiente externo. Diferentemente das outras tiras diárias compostas de quatro quadros, esta é composta por apenas três. É perceptível que as ações transcorrem em um tempo menor, uma vez que as sarjetas são estreitas. Calvin e o pai estão no pátio de casa. No primeiro quadro, vemos o pai de Calvin varrendo e juntando um monte de folhas secas. Calvin aparece a seu lado. O menino questiona o pai sobre a possibilidade de queimar as folhas. O pai responde negativamente, justificando que isso faria muita sujeira e fumaça. A cena seguinte apresenta Calvin de braços abertos, com uma expressão argumentativa. Sua fala denota inconformismo: “Mas como a gente vai agradar aos poderosos demônios das neves se não sacrificar nenhuma folha? Assim o inverno vai ser quente!” O desfecho da tira traz o pai de Calvin de perfil, parado com seu ancinho e afirmando: “Não sei o que é mais preocupante, a sua noção de teologia ou de meteorologia”. A sarcástica declaração do pai é seguida do comentário de Calvin: “Acho que vou acender umas velas perto do escorregador e rezar pra terem piedade”.

É perceptível na tira acima o caráter ritualístico que o fogo assume para Calvin: segundo o garoto, é necessário queimar as folhas do outono para que o inverno seja frio. Associado a isso, temos uma imaginação seletiva atuante em Calvin – os demônios da neve é que precisam ser agradados com esse sacrifício. Eis que o fogo, em seu simbolismo primordial, comparece no imaginário infantil de Calvin como um elemento de purificação.

As tiras que seguem evidenciam uma perspectiva diferente daquela até aqui encontrada acerca do elemento ígneo.

Figura 36 – Calvin e o elemento ígneo IV



Na tira diária 36, vemos a perspectiva de Calvin chegando à casa. Assim, é possível ver a porta da extremidade inferior, dando ênfase à figura do garoto. O clima está frio, já que Calvin está muito bem agasalhado. Linhas cinéticas acima de sua figura acompanhadas de pequenos círculos que representam flocos de neve simbolizam a entrada de vento no recinto. No segundo quadro já podemos contemplar o menino junto de sua mãe, que o ajuda a retirar o casaco. Percebendo que o filho enfrentou baixas temperaturas, ela propõe que ele vá se esquentar diante do fogo. A satisfação de Calvin mediante essa possibilidade é manifesta em sua exclamação – “Nossa!”. No quadro seguinte, sem molduras, podemos vê-lo correndo com as mãos abertas diante do corpo. Um pequeno sinal de vapor proveniente de seu corpo pode ser visto atrás de sua cabeça. Calvin está animado, de boca aberta e correndo para a lareira – tanto que uma mancha pode ser vista abaixo de seu corpo. Isso porque, segundo Calvin, “Não têm nada melhor que sentar no fogo depois que você esteve no frio”. Na última cena da tira, contemplamos Calvin já com uma expressão desanimada. Ao fundo, está o tigre Haroldo deitado diante da lareira. A metáfora visual “Z” inscrita no balão de diálogo direcionado ao felino deixa entrever seu sono. O garoto declara, com o olhar voltado para o leitor: “É claro que algumas pessoas se perguntam, pra que se dar ao trabalho de sair?” A alusão de Calvin se dirige claramente a essa “outra pessoa”, o companheiro Haroldo, que sequer saiu de casa para acompanhá-lo no frio.

No caso dessa tira, o fogo não assume os sentidos anteriormente citados – o elemento ígneo não simboliza a ânsia por conhecimento, nem se configura como elemento ritualístico, com caráter purificador ou renovador: aqui o fogo se associa curiosamente, à figura materna. O fogo assume um sentido protetor, relacionado à maternidade. O fogo é cálido como o ventre

materno. Não é por acaso que outras tiras associarão o fogo à maternidade, em alusões diretas ou indiretas à mãe de Calvin, como é perceptível nas tiras seguintes.

Figura 37 – Calvin e o elemento ígneo V



Fonte: WATTERSON, 2010, p.89

Na tira dominical 37, a primeira referência acerca de um elemento da matéria fica por conta da neve. Calvin e Haroldo estão sentados no topo de um monte de neve sobre um trenó. Calvin pede para ficarem um momento ali sentados, a fim de aproveitarem o terror que sentirão ao despencar morro abaixo. Calvin parece saborear o momento – o que pode ser visto em sua expressão de contentamento, no segundo quadro. Também vale salientar que o primeiro quadro, o maior de todos em largura, é constituído por ações mais longas, que

perduram por mais tempo. Haroldo parece mais contemplativo e até o sexto quadro nada declara. No terceiro quadro, temos uma mudança de focalização – aqui, o olhar do leitor é direcionado de baixo para cima, dimensionando a altura em que a dupla se encontra. No quarto quadro, ambos são observados de perfil. As mudanças de focalização parecem ser orquestradas pelo quadrinista que, por meio delas, intenta sublinhar determinados aspectos. A partir desse momento, Calvin faz algumas reflexões densas, que poderiam ser estendidas a outros indivíduos humanos como um todo. O menino se questiona “Por quê? Porque gosto de aproveitar a vida ao máximo? Acho que a gente só aprende a **dar valor** à vida quando corre o risco de morrer!” A constatação tem continuidade com outra exagerada declaração de Calvin: “Gosto de encarar a morte sem medo e fazer ela tremer! A adrenalina na veia é o que faz a vida valer a pena!” A declaração é feita com um *close* no rosto do menino. De braço levantado e punho cerrado, ele fala como quem discursa. No quadro subsequente, a dupla é novamente vista em plano geral. Calvin observa o tigre e solicita sua confirmação perguntando: “Certo?” Dessa vez, o *close* é feito no rosto de Haroldo. O felino também argumenta, mas com simplicidade: “Na verdade, **eu** acho que o que faz a vida valer a pena é sentar perto de uma lareira tomando uma caneca de chocolate quente com marshmallow”. O quadro seguinte, mudo, apresenta Calvin e Haroldo ainda sobre o morro, extáticos. Seus corpos apresentam uma coloração sombreada. Esses recursos acentuam o efeito provocado pelo diálogo – ambos ficaram mudos, sem saber o que dizer. A cena seguinte, que finaliza a narrativa, é igualmente desprovida de diálogos. O menino e o tigre tomam uma xícara de chocolate quente com marshmallow diante da lareira. Depreende-se que a dupla resolveu voltar para casa, abandonando as pretensões de enfrentar a morte no morro e aproveitar a calidez do seu primeiro mundo – a casa, reduto feminino por excelência, consoante Gaston Bachelard.

Na tira dominical 38, o caráter maternal do fogo enquanto elemento de acolhimento e proteção é assinalado de modo ainda mais evidente através da aparição da figura materna.

Figura 38 – Calvin e o elemento ígneo VI



Fonte: WATTERSON, 2008a., p.113

A tira 38 apresenta Calvin na neve. Agasalhado, o garoto caminha para casa. Linhas cinéticas são empregadas para simular o vento em movimento ao redor de Calvin. O quadro é o maior em largura do conjunto, o que configura mais tempo de duração para a ação ali relatada. Outro signo visual que propicia sentido à tira é o fato de o quadro ser praticamente todo constituído apenas por neve e pelo céu. A solidão do garoto e o ambiente pouco convidativo são apresentados a partir desses elementos. Em seu gorro também há pedaços de neve. Os olhos da personagem estão fechados e sua boca tapada por uma manta. No meio do caminho, Calvin encontra um boneco de neve e faz uma curiosa declaração: “Céus, espero que não seja ninguém que eu conheça”. Podemos conjecturar que o comentário se deva ao

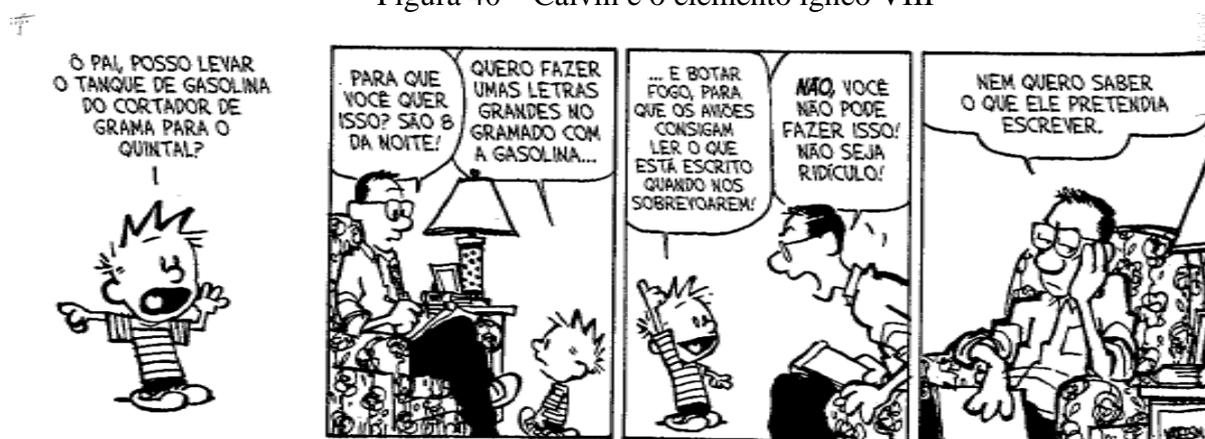
rigor do tempo, que certamente tratará de destruir o boneco de neve. Além disso, em certas ocasiões Calvin produzia bonecos de neve representando aquelas pessoas que não gostava para vê-las derreter lentamente.

Na sequência, temos um quadro mudo que mostra Calvin entrando em casa. Linhas cinéticas simulam a entrada de ar gelado na casa. Nuvens de poeira também atuam de modo a enfatizar os movimentos do menino, na terceira e quarta cena. É válido ressaltar ainda que todas as cenas da tira exceto a quarta são focalizadas em plano geral. A cena seguinte apresenta Calvin junto de sua mãe – ela lhe estende uma bandeja com chocolate quente e biscoitos, enquanto o menino retira os agasalhos. O balão de diálogo presente no quadro informa o leitor justamente sobre isso: “Você parecia estar morrendo de frio lá fora, então preparei chocolate quente e biscoitos com pasta de amendoim”. Mais adiante, vemos a quinta cena focalizada de cima para baixo. Através desse artifício é possível observar a leve inclinação da mãe de Calvin que o empurra levemente adiante. O garoto carrega a bandeja com os quitutes preparados pela mãe, que o orienta a tirar as roupas molhadas e se enrolar em um cobertor defronte da lareira. A cena, prolongada temporalmente se comparada às demais, se desdobra nos momentos em que Calvin terá contato com o elemento ígneo – junto à lareira, com o cobertor e o chocolate quente em mãos, a mãe lhe estende Haroldo e um gibi. Somos espectadores da cena, focalizada em plano geral. Do sexto para o sétimo quadro é perceptível a existência e a mudança de perspectiva do adulto para a criança. Isso porque, no momento em que a mãe traz Haroldo, e o filho está na presença de um adulto, o tigre é um mero bicho de pelúcia. No quadro seguinte, porém, já sozinhos, Calvin e Haroldo podem ser eles próprios – para Calvin, Haroldo não é um brinquedo, mas seu companheiro de aventuras.

A relevância do momento em que Calvin e Haroldo estão juntos é assinalada não só pela ausência de molduras, mas também pelo fundo do quadro, marcado apenas pela presença de um círculo sombreado. O garoto segura a xícara de chocolate quente nas mãos – a qual é marcada pela presença de indicação de fumaça – e encantado, comenta com o tigre que a mãe havia colocado até marshmallows na bebida. O felino, já dotado de feições humanoides, apenas observa, sorridente. O quadro de desfecho apresenta as personagens em plano geral sentadas diante da lareira. Calvin está pensativo com a xícara nas mãos. Sobre a mãe, Calvin afirma: “Nada como uma mãe para mimar a gente”. A referência amorosa à mãe é interrompida por uma declaração risível de Haroldo, sobre os biscoitos. O tigre questiona Calvin se ele comerá sozinho as guloseimas. Nessa tira, o fogo atua novamente como

tensão. Assim que escapam da queimadura, ambos expressam alívio no rosto. Na cena seguinte, Calvin faz uma proposta ao tigre, o que é perceptível através do olhar e da boca entreaberta da personagem, que parece falar. Somente saberemos do que se trata na cena seguinte – o garoto e o tigre deitam-se no chão, sentindo o contentamento de esfriarem, sorridentes. Signos visuais exprimem esse resfriamento – linhas, sinais de fumaça e uma metáfora visual, o “s”. O quadro seguinte evidencia, por meio de uma elipse, que as personagens levantaram e agora aparecem correndo. Logo, descobrimos que a corrida se dirige à lareira. A dupla aparece novamente sentada. Calvin, com o olhar direcionado ao tigre, declara: “Se existe algo melhor na vida, eu não conheço”. O garoto aqui não se refere ao simples contato com o fogo, elemento associado a casa e aos cuidados maternos. Calvin se refere justamente à brincadeira empreendida junto a seu tigre: se esquentar diante do fogo para em seguida se resfriar no chão. Eis que novamente temos na série de Watterson a manifestação de uma ambivalência, dessa vez não entre elementos materiais, mas na dialética esquentar/esfriar.

Figura 40 – Calvin e o elemento ígneo VIII

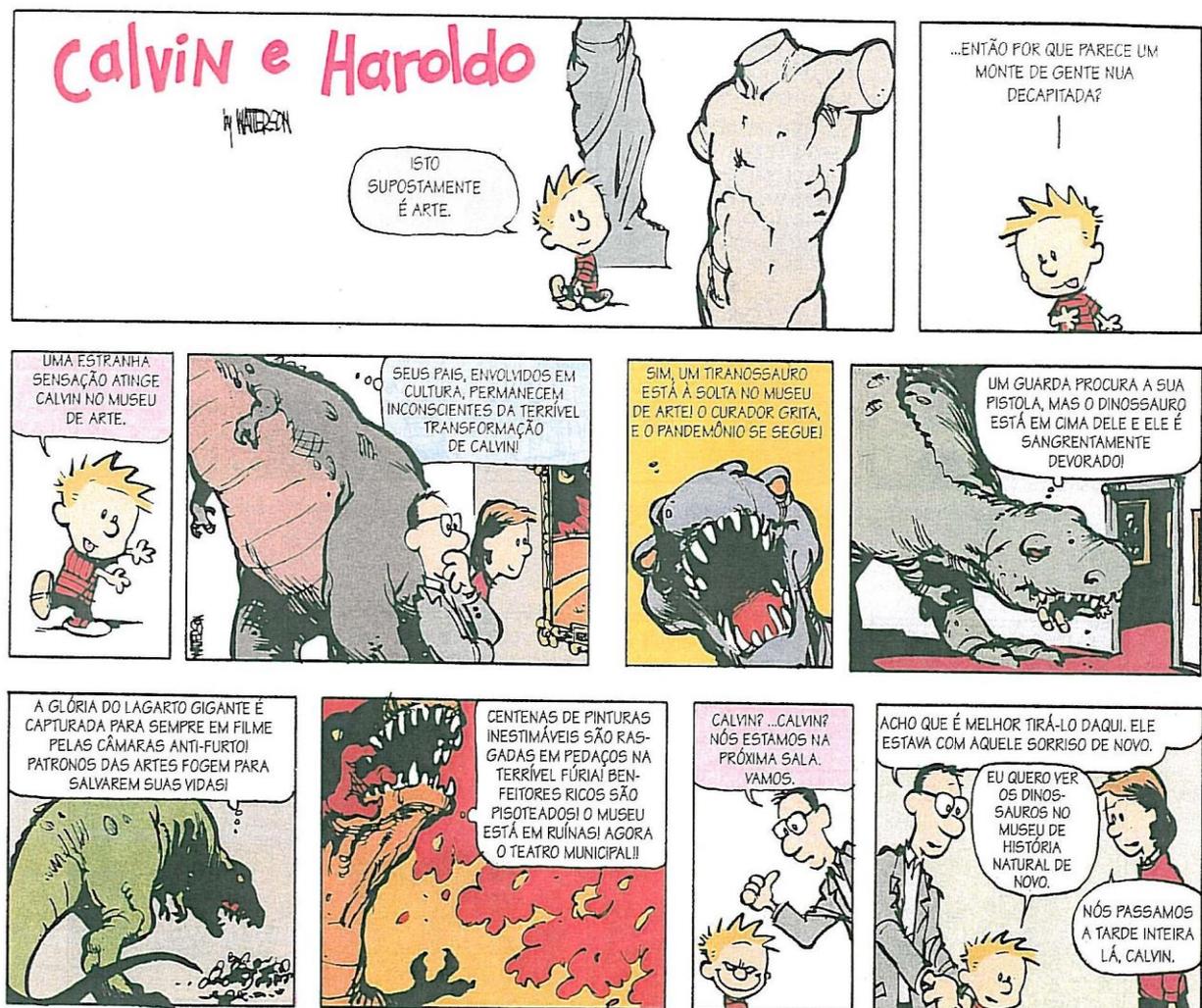


Fonte: WATTERSON, 2009b, p.80

Na tira 40, temos Calvin no primeiro quadro. O garoto aparece com a mão apontada para um dos lados e com a boca aberta. O desenho sugere que a personagem está argumentando. No balão de diálogo é perceptível que Calvin direciona sua pergunta ao pai, questionando se não poderia levar o tanque de gasolina do cortador de grama para o quintal. O segundo quadro apresenta a resposta do pai, sentado no sofá diante de Calvin. O pai de Calvin responde com uma pergunta, indagando qual a utilidade disso tão tarde, já que são oito horas da noite. O menino replica: “Quero fazer umas letras grandes no gramado com gasolina...” E continua no quadro seguinte, já com um dos braços levantados e com a expressão alegre,

como se tivesse tido uma grande ideia: “... E botar fogo para que os aviões consigam ler o que está escrito quando nos sobrevoarem!” Inclinado na direção de Calvin, o pai responde agressivamente: “**Não**, você não pode fazer isso! Não seja ridículo!” O quadro que encerra a tira apresenta o pai de Calvin, já sem a presença do filho, sentado no sofá, com uma das mãos ao lado do rosto, e com uma expressão de desalento, declarando: “Nem quero saber o que ele pretendia escrever...” Nessa tira, fica mais uma vez evidente a atração de Calvin pelo elemento fogo, nunca plenamente satisfeita.

Figura 41 – Calvin e o elemento ígneo IX



Fonte: WATTERSON, 1995,v.1, p. 45

No museu com seus pais, Calvin observa esculturas. No primeiro quadro, podemos vê-lo fazendo comentários sobre as obras que vê: “Isto supostamente é arte”. E continua, no quadro seguinte: “... Então por que parece um monte de gente nua decapitada?” Na cena seguinte, Calvin, evidentemente entediado, começa a se sentir mal. O garoto é representado

tanto no segundo quanto no terceiro quadro com a língua de fora. Calvin também parece estar tonto, o que é expresso pelo posicionamento de um de seus pés, fora do chão e seus braços postos para os lados. Na sequência vemos os pais de Calvin que aparecem concentrados observando as obras. O pai de Calvin aprecia uma tela, na qual é possível visualizar uma paisagem de *Krazy Kat*¹⁴ com uma das mãos no queixo, pensativo, enquanto a mãe de Calvin a examina de perto. Ao seu lado, estranhamente, há a parte inferior de um dinossauro. O animal reflete sobre a distração dos pais, que não perceberam a “terrível transformação” do filho. Há um prolongamento temporal nessa cena, ressaltando a mutação do menino em dinossauro. A seguir, a cabeça do dinossauro mostrando seus afiados dentes é focalizada num *close*. O animal continua a refletir, solitário: “Sim, um tiranossauro está à solta no museu de arte! O curador grita e o pandemônio se segue!” No sexto quadro, vemos em plano geral o dinossauro diante de uma porta. Saindo de sua boca é possível ver duas pernas. A explicação para isso ocorre através do próprio pensamento do animal: “Um guarda procura a sua pistola, mas o dinossauro está em cima dele e ele é sangrentamente devorado!”. O quadro subsequente mostra o animal de corpo inteiro e silhuetas que se assemelham a figuras humanas em fuga. O pensamento do dinossauro parece confirmar essa hipótese: “A glória do lagarto gigante é capturada para sempre em filme pelas câmeras anti-furto! Patronos das artes fogem para salvarem suas vidas!”.

Em seguida, o oitavo quadro, ilumina o elemento mais relevante dentro da tira. No quadro, é possível ver o dinossauro de boca aberta, mostrando seus dentes e ferocidade. Ao fundo, chamas. O animal continua a refletir: “Centenas de pinturas inestimáveis são rasgadas em pedaços na terrível fúria! Benfeitores ricos são pisoteados! O museu está em ruínas! Agora o teatro municipal!” Chama a atenção na tira dominical a utilização de uma linguagem hiperbólica, exagerada, a fim de salientar a agressividade do animal pré-histórico. A ação subsequente apresenta prolongamento temporal, exibindo Calvin silencioso, imerso em seus pensamentos, com um sorriso e expressão maligna no olhar. Na mesma cena, o pai avisa Calvin que ele e a mulher estão em outra sala. Depreendemos, pois, que a destruição no museu era conduzida pela imaginação do menino. O quadro de desfecho apresenta os pais de Calvin junto ao filho. O pai está conduzindo o filho com as mãos e a criança já não mantém o sorriso maligno. O homem recomenda para a esposa que tirem Calvin do local, pois ele estava novamente com “aquele sorriso”. Isso evidencia que o garoto já havia manifestado a mesma expressão em outros momentos, antecipando alguma peraltice, conforme a visão dos pais.

¹⁴ Consoante comentário do próprio autor, contido na obra “Dez anos de Calvin e Haroldo” (1995, p. 45).

Diante da possibilidade de saírem dali, Calvin afirma querer ver os dinossauros no Museu de História Natural novamente. Tentando demovê-lo da ideia, a mãe diz ao garoto que ele já havia passado a tarde inteira no local.

Figura 42 – Calvin e o elemento ígneo X



Fonte: WATTERSON, 2009a, p.20

A tira 42 assinala mais uma vez o encantamento diante das possibilidades de acolhimento do elemento ígneo. Constituída por três quadros, vemos Calvin com as mãos esticadas defronte da lareira com fogo crepitando. Sua expressão demonstra contentamento. Sombras escurecem parte do corpo e cabeça da personagem, a fim de salientar a calidez propiciada pelo fogo. No primeiro quadro, Calvin intui contemplando as chamas que “Existe algo de mágico numa lareira”. Em uma rápida transição temporal, o rosto do menino recebe um *close*. Vemos parte rosto do garoto novamente encoberto por sombras, inclusive seu nariz. Calvin está completamente aquecido. A personagem apresenta novas reflexões: “O crepitar e o estalar, o calor, a luz tremulante... Dá uma sensação de aconchego e segurança se você está sentado em frente a uma lareira”. Essa fala não é emoldurada por um balão, o que lhe determina um tom mais intimista. Todos os apelos sensoriais propiciados pelo fogo são objeto de reflexão por parte do garoto que contempla as chamas num exercício de devaneio solitário. O contraste entre a parte sombreada do quadro ressalta ainda a representação da luminosidade do fogo no rosto de Calvin – o que indica, simbolicamente, a iluminação de suas percepções diante do elemento ígneo.

Na última cena, focalizada em plano geral, vemos o ambiente aquecido da sala de estar. Defronte ao fogo que crepita na lareira, Haroldo já está deitado. Seu sono é expresso pela metáfora visual “Z” contida em um balão de fala. Calvin sobre a barriga do companheiro e satisfeito, declara: “E se você pode ser deitar na barriguinha quente de um tigre... **Uau!**”.

Nesse último quadro, há um prolongamento temporal, uma vez que o momento é especial para Calvin: diante da lareira e junto de seu amigo, o menino desfruta de um momento prazeroso, que perdura no tempo. A tira, configurada a partir de transições bastante simples – de momento a momento, com meras modificações de posição e deslocamentos rápidos pelo mesmo espaço por parte da personagem – é situada em um período curto de tempo, o que caracteriza grande parte das tiras diárias da série – constituídas normalmente por poucos e curtos diálogos bem como por sarjetas estreitas.

Com base nas tiras até aqui analisadas, é possível estabelecer vínculos mais claros acerca da teorização bachelardiana sobre o elemento ígneo. As três primeiras tiras desta seção – na sequência, números 33, 34 e 35 – compõem uma série de narrativas em que Calvin manifesta um desejo latente de manipular elementos ígneos. No entanto, essa ânsia é sempre contida pelos pais. Bachelard assinala que a criança naturalmente sente-se curiosa em relação ao fogo. O temor em relação ao elemento é ensinado, especialmente pelos familiares. As tentativas de aproximação com o fogo são punidas antes mesmo de se efetivar: “o fogo castiga antes de queimar” (BACHELARD, 1994, p. 17). Isso ocorre efetivamente nos momentos em que Calvin, intencionando manipular o fogo ou algum explosivo – como ocorre nas tiras dois, três e oito – recebe uma resposta negativa dos pais ou é posto de castigo no quarto.

A relação do indivíduo com o fogo na infância é vetada pelos familiares. Os únicos contatos que a criança tem com o elemento apenas assinalam a inteligência e a autoridade paterna, na medida em que confirmam a razão dessa interdição. Ainda assim, as tentativas de “desobediência engenhosa” mencionadas pelo filósofo francês são feitas por Calvin, que intenta manipular o fogo, seja por meio do diálogo franco com os pais, seja por meio de perguntas capciosas. Cientes das artimanhas do filho, os pais estão de sobreaviso e nenhuma tentativa de Calvin produz bons resultados. Com o tempo, nenhuma punição será necessária: o temor do fogo vai frutificando através lendas e relatos sobre o perigo do elemento.

A atração exercida pelo elemento ígneo é expressa quando Calvin se anima diante da possibilidade de contemplar o fogo em liberdade, o fogo violento e destruidor que poderia se alastrar na sala – presente na primeira tira selecionada. Tal desejo enfatiza novamente o ímpeto agressivo da personagem, que deseja contemplar a destruição de parte da casa onde vive. A decepção do garoto no momento em que percebe que o fogo está, como sempre esteve, contido na lareira, sublinha ainda mais o desejo de libertar o fogo manifesto no psiquismo de Calvin. Tendência análoga se faz presente na tira 41 na qual Calvin, entediado com os pais na visita museu, mergulha em um devaneio telúrico. O menino metamorfoseia-se

imaginativamente em um dinossauro, que destrói completamente o local. A destruição, entretanto, só atinge seu ápice quando o local pega fogo – chamas são inexplicavelmente lançadas em uma das salas do museu.

Um segundo aspecto analítico que reúne as tiras 34, 36, 37, 38, 39 e 42 assinala, ao invés do caráter destrutivo, a proteção do fogo encerrado na lareira. A contemplação do crepitar calmo e regular de suas chamas é, consoante Bachelard (1994) objeto dos primeiros devaneios, que propicia e convida o devaneador ao repouso, não à atividade. Calvin chega à casa após caminhar na neve. O frio era intenso. É a figura materna que acalanta Calvin: a mãe encaminha o filho à frente da lareira, com um cobertor, chocolate quente com marshmallows, biscoitos de chocolate e gibis. Aqui, não prevalece o simples alimentar, mas propiciar prazer por meio do alimento. Diante do fogo, a mãe volta a ninar o filho. Assim, é nesse ambiente pleno de alegria que um ainda pequeno homem poderá encontrar seu espírito.

A última tira aqui selecionada também contempla o devaneio repousante diante do crepitar de uma lareira. Na sequência, Calvin assume o encantamento secular do homem diante do fogo. Nessa situação, o indivíduo é movido por esse impulso de mudança, “de levar a vida a seu termo, a seu além” (1994, p. 25). O apelo destrutivo do fogo apresenta-se como algo mais significativo do que uma mudança: trata-se do fogo como renovação. Eis o motivo oculto pelo qual o espírito deste pequeno Prometeu intenta tão insistentemente manipular o fogo – a ânsia por transfigurar a realidade posta. Nada mais transfigurador, nada mais renovador, nada mais libertário do que os apelos à imaginação humana.

4 PENSAR E SENTIR – ENTRE A CRIAÇÃO, O TEXTO E O LEITOR

Neste capítulo, faremos considerações interpretativas acerca da natureza das personagens, levando em conta as relações articuladas nas tiras. Em seguida, apontaremos as especificidades da tira no que tange à relação criação, texto e leitor, associadas aos pressupostos de Gaston Bachelard.

4.1 A natureza ambivalente da imaginação e das personagens em *Calvin e Haroldo*

Como vimos no capítulo anterior, a manipulação de elementos da matéria é um aspecto constante nas tiras, que comumente retratam brincadeiras de Calvin ou seus devaneios diante das possibilidades criadoras da terra, da água, do ar e do fogo¹⁵. Além disso, os elementos materiais podem fomentar possibilidades de fugas e escaramuças do menino para furtar-se a cumprir obrigações e responsabilidades. Diante disso, cabe retomar alguns caracteres centrais da personalidade das personagens da tira, acrescentando considerações baseadas na leitura constante e sistemática desses materiais.

Calvin, o garoto de seis anos que protagoniza a série, certamente não tem uma personalidade fácil de lidar. Com uma imaginação fértil, muitas de suas travessuras são interpretadas pelos adultos como simples rebeldia. Questionador, o garoto põe em dúvida a validade das ordens e determinações impostas: os conhecimentos ensinados na escola pela Sra. Wormwood lhe parecem inúteis e indecifráveis; a rigidez e regramento comportamental imposta pelos pais significam, em sua ótica, afastar-se da diversão em troca de uma rotina enfadonha que nem sempre segue a lógica conservadora defendida por seu pai – sofrer para angariar recompensas. Esse ângulo analítico pode ser visto nas férias – quase sempre frustradas da família – em acampamentos que culminam com temporais bem como na tentativa de o garoto jogar beisebol apenas para agradar os colegas de escola. Sua total inaptidão para o esporte ocasionam inúmeras críticas das outras crianças e sua desistência – Calvin é bom mesmo no Calvinbol, jogo criado por ele e Haroldo e que inclui, dentre outros pressupostos, a criação de regras novas a qualquer momento do jogo e por qualquer participante.

¹⁵ Gilbert Durand acrescenta aos quatro elementos bachelardianos um quinto: a neve. Esse tema poderá ser analisado futuramente, em um trabalho exclusivamente dedicado ao tópico.

Esse comportamento anárquico de Calvin, que anseia apenas agradar a si mesmo, ainda que isso possa trazer-lhe algum risco ou desagradar aos pais, não o ajuda a encontrar amizades. Na escola, Calvin não tem habilidades esportivas e não aceita nenhuma regra. Também não é um bom aluno, pois detesta estudar e fazer lições de casa. Filho único, muitas vezes é posto de castigo no quarto ou no pátio por estar importunando os pais – que por vezes consideram o fato de terem um filho como Calvin com irritação e sarcasmo. Na vizinhança, não há nenhum menino além dele e o mais detestável – a menina mais estudiosa da turma, a colega Susie Derkins, mora na mesma rua. Muitas tiras enfatizam o gosto particular que Calvin tem de importuná-la. Em algumas ocasiões, os dois tentam brincar juntos e selar uma trégua, que se mostra sempre temporária. O garoto, como vimos anteriormente em nossa análise, não aceita as brincadeiras femininas da colega, sempre relacionadas à festa do chá, consultas médicas e a simulações do cotidiano de um casal.

Em uma dada ocasião, Susie convida Calvin para a festa do chá de seus bichos de estimação. O garoto, que está procurando Haroldo – levado por um cachorro – fica indignado com o convite e o recusa. No meio do caminho, Susie acaba encontrando Haroldo no chão e o leva para a festa. A sequência abaixo designa o modo peculiar com que Watterson constrói a imaginação de ambas as crianças.

Figura 43 – Imaginação *versus* realidade



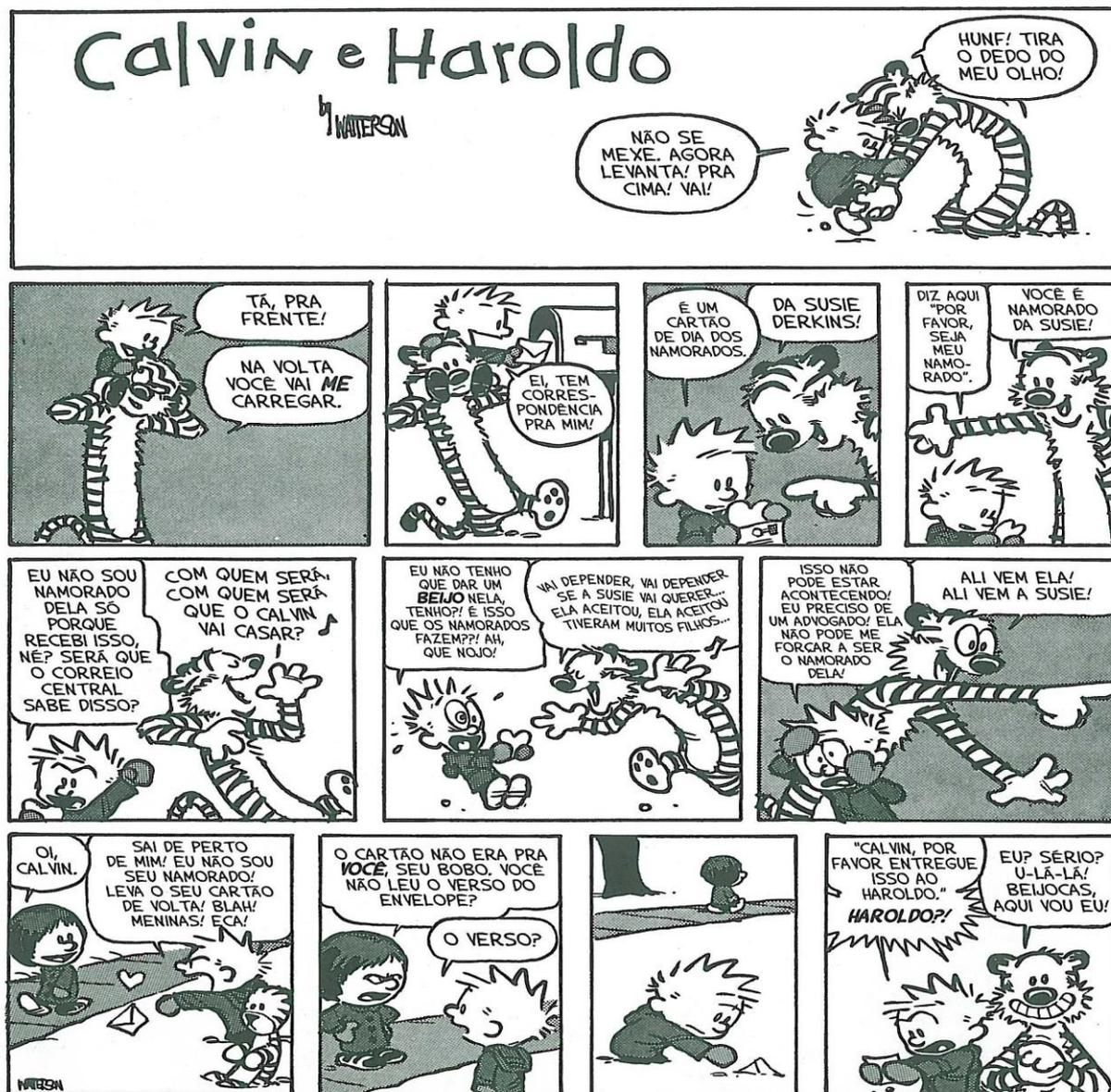
Fonte: WATTERSON, 1995, p. 29

Como pudemos perceber a sequência que envolve o encontro de Susie com Haroldo é ilustrada por uma representação não humanizada do tigre, o que pode ser comprovado no terceiro quadro. Essa representação corresponde ao modo com que Susie enxerga Haroldo: como um mero brinquedo de pelúcia. Ainda que Susie também seja uma criança e igualmente

brinque com sua imaginação, a garota não consegue estabelecer a mesma relação que une Haroldo a Calvin. De modo similar, isso também ocorre com Calvin, que não consegue brincar com Sr. Coelho como se fosse seu filho (ver p. 58). No momento em que Calvin chega e encontra o tigre, Haroldo adquire vida – ele sorri enquanto segura uma xícara de chá. O processo de criação de Bill Watterson é o mesmo quando as brincadeiras de Calvin são interrompidas por algum adulto.

Entretanto, como é perceptível na tira, Haroldo nem sempre compactua a raiva que o companheiro nutre por Susie. Ainda que participe de algumas armações e seja um dos membros e fundadores do clube “G. R. O. S. S. O – Garotas ranhetas nojentas sumam logo”, Haroldo parece apreciar a companhia de Susie. Outro aspecto que chama a atenção na tira acima é a inesperada reação de Calvin ao descobrir Haroldo com Susie: o garoto, em uma demonstração de exagerada gratidão, beija sua mão e repete reiteradamente o agradecimento. Um coração sobre a cabeça do garoto assinala um sentimento negado e ocultado pelo menino, e perceptível ao tigre por causa da estranha implicância que o companheiro tem em relação à garota. Insinuações a esse respeito são encontradas em outros momentos (ver p.56) e muitas provocações decorrentes dessa relação de rivalidade são feitas por Haroldo. A tira a seguir acentua ainda mais que a conturbada relação de Calvin com a vizinha e oculta o sentimento que o garoto busca negar, por ainda não saber como lidar com ele.

Figura 44 – Calvin e sua paixõnite oculta



Fonte: WATTERSON, 2009a p. 34

Haroldo, ainda que contrariando algumas ideias impostas por Calvin, o que gera discussões entre a dupla, atua na maior parte do tempo, como seu comparsa. Quando a situação se agrava e Calvin passa dos limites, Haroldo age como seu conselheiro, fazendo comentários críticos e espirituosos sobre o comportamento dele. Contudo, como já enfatizamos, tanto Susie quanto os demais adultos veem no tigre um mero brinquedo de pelúcia. É apenas a presença de Calvin que torna Haroldo um ser humanizado, capaz de falar, pensar e expressar suas emoções. Entretanto, é necessário atentar para a questão que comentamos anteriormente: Haroldo demonstra interesse pelo sexo feminino, ficando

contente por estar perto de Susie e em ser elogiado pela menina – o que desespera Calvin. O tigre, além disso, salienta que Calvin esconde sentimentos por Susie, provocando-o. Haroldo apresenta, por conseguinte, uma série de nuances em seu comportamento: ao mesmo tempo em que é companheiro de aventuras, trai a confiança do amigo, revelando planos de Calvin, atacando-o com botes típicos de felino, com bexigas d'água e bolas de neve. Isso evidencia que o tigre apresenta uma dimensão humana muito forte, o que pode dimensionar uma função distinta daquela normalmente associada ao animal, a de amigo do garoto.

Figura 45 – Calvin e Haroldo no Natal



Fonte: WATTERSON, 2009b, p. 49

Na tira 45, vemos Calvin e Haroldo prontos para trocarem presentes diante da árvore de natal. Haroldo, ansioso, pede para que o companheiro abra o pacote. Calvin, um tanto desapontado, constata que Haroldo o presenteou com latas de atum – alimento preferido do tigre. O garoto afirma para o felino que não tem nada para presentear-lo. Haroldo então sugere que ele devolva o presente que recebeu. Calvin aceita a sugestão e devolve as latas de atum para Haroldo, que obviamente fica muito satisfeito. No último quadro, a fala da mãe de Calvin é sugestiva: “Calvin, você roubou as latas da despensa?”. Aqui, temos uma quebra de expectativa: Haroldo deveria ser o responsável pelo sumiço das latas de atum, mas Calvin acaba sendo acusado pela mãe. Isso porque, Haroldo só tem vida própria para Calvin. Para os demais adultos e Susie, Haroldo é somente um bicho de pelúcia. Diante dessa última tira e do comportamento de Haroldo diante das mulheres – em especial, da menina Susie, é possível afirmar que o tigre atua, a exemplo de outros personagens como o Homem-Estupendo, Astronauta Spiff e o detetive Tracer Bullet como um alter ego de Calvin. Se a coragem e poderes especiais dessas personagens são projeções dos desejos de Calvin por solucionar problemas que o atormentam e viver um cotidiano mais emocionante, Haroldo atua como sua

consciência: responsável por alertar e criticar as ações do garoto, sublinhando, ainda, sentimentos que ele nutre, mas intenta ocultar.

Há que se salientar ainda a atuação de outra personagem, o pai de Calvin. O relacionamento do menino com o chefe da família, cuja autoridade é por ele contestada diversas vezes – especialmente por pesquisas de opinião feitas por Calvin, que comumente indicam a queda da popularidade da figura paterna – não é totalmente harmônica. A esse respeito, aliás, temos situações que caracterizam a ambivalência da figura de Calvin, que por vezes se comporta como uma criança – autocentrada, imaginativa e muito pouco crítica. Em outros momentos, porém, Calvin utiliza uma linguagem incompatível para uma criança de seis anos – como no caso das pesquisas de opinião e nas críticas à televisão. Podemos perceber, nesse segundo caso, o transparecer de opiniões e posicionamentos do próprio autor, Bill Watterson, com relação à mídia.

Figura 46 – Calvin e a mídia televisiva I



Fonte: WATTERSON, 2011, p. 43

Figura 47 – Calvin e a mídia televisiva II



Fonte: WATTERSON, 1995, p. 68

Em tiras como essas, Calvin assume um discurso que naturalmente não é o seu e sim, do próprio autor das tiras. Em outros momentos, isso também ocorre, como durante os anos em que Watterson discutia com o *Syndicate* sobre o licenciamento das personagens da tira. Nesse período, se notabilizaram tiras que sutilmente se referiam a essas questões. A tira 48 é um desses exemplares.

Figura 48 – Calvin colocando tudo no preto e no branco



Fonte: WATTERSON, 1995, p. 52

A tira 48, segundo Bill Watterson, se configura como uma resposta aos representantes do *Syndicate* que o acusavam de “ver as questões em preto e branco” (p. 52). A resposta de Calvin é, conforme Watterson, a sua resposta diante dessas autoridades, aqui representadas pela figura paterna. Eis que a voz do autor é apresentada através do discurso de sua personagem.

Como vimos, Calvin apresenta oscilações comportamentais¹⁶: por vezes, apresenta-se como o garoto egoísta e questionador de quaisquer autoridades; em outros momentos, como a morte do guaxinim que encontrou no pátio da sua casa, mostra-se sensível. No natal, podemos perceber a constante dúvida do garoto: ser comportado apenas no fim do ano, resistindo à tentação de atirar bolas de neve em Susie, será suficiente? É necessário ser verdadeiramente bom ou parecer bom para receber os presentes do Papai-Noel? Mas quais são os critérios utilizados por ele para classificar um comportamento das crianças em bom ou ruim? E como saberemos se o trabalho do Papai-Noel está sendo bem feito ou não? Todas essas dualidades comportamentais conferem veracidade à caracterização do garoto: ele não é um gênio precoce – apesar de assim se considerar – como *Mafalda*, de Quino, mas um menino que aglutina a ambivalência que caracteriza o ser humano.

Se na maior parte das situações o pai representa a autoridade questionável, demonstrando sua impaciência diante do filho – inclusive em momentos em que a esposa se mostra mais sensível e receptiva, como com o desaparecimento de Haroldo na floresta, em outras situações seu comportamento também oscila. Em momentos de tempo livre, o pai de Calvin, antes excessivamente preocupado com o trabalho, torna-se um homem diferente, capaz de inventar histórias tão mirabolantes quanto as imaginadas pelo filho, o que desespera a esposa que já acha as notas de Calvin baixas o suficiente. O pai de Calvin manifesta um comportamento excêntrico, ao demonstrar apreço por correr na neve, em meio a um inverno rigoroso e a frequentar acampamentos sem qualquer comodidade, o que incomoda Calvin e sua mãe. A fértil imaginação de Calvin parece ter sido uma característica marcante em seu pai quando criança:

¹⁶ Nas tiras em que Calvin inventa o duplicador, vemos novas oscilações de seu comportamento através da criação de uma versão sua composta apenas por seu lado bom. Essa versão de si se apaixona por Susie e passa a agradá-la. Insatisfeito, Calvin discute com sua cópia que se irrita tanto que acaba desaparecendo. Haroldo, espirituoso, assinala “Você é a única pessoa que conhece cujo lado bom é dado à maldade” (p.63).

Figura 49 – Calvin e seu pai I



Fonte: WATTERSON, 2009b, p. 23

Assim, ao mesmo tempo em que o rigoroso pai se irrita com o mau comportamento do filho, ele também compartilha momentos de ternura com o menino. Na tira 46 um desses momentos se faz presente: o pai de Calvin, ainda que muito atarefado, abandona os deveres

do trabalho para brincar com o filho na neve. Calvin e a sua mãe demonstram sua gratidão na última imagem da sequência.

Figura 50 – Calvin e seu pai II



Fonte: WATTERSON, 2009b, p.63

Como podemos constatar, o comportamento do pai de Calvin é igualmente marcado pelas oscilações. Cabe agora fazermos considerações em torno da relação de Calvin com sua mãe e com sua babá, Rosalyn. Como vimos anteriormente, Calvin não consegue lidar adequadamente com o feminino. Em fase de crescimento, a chegada à escola o confronta com uma garota totalmente diferente dele – estudiosa, tranquila e responsável. Em casa, o relacionamento com a figura materna é permeado pela gratidão e reconhecimento inexistentes para com a figura paterna (ver páginas 110, 111 e 113). Ainda assim, Calvin desagrada à mãe com seu comportamento inadequado, especialmente quando o assunto é alimentação, higiene pessoal e vida escolar.

Figura 51 – Calvin e sua mãe I



Fonte: WATTERSON, 1990, p. 90

Defensora da ordem e do bom desempenho escolar do filho – que nunca acontece, exceto no dia em que Haroldo escreve uma redação por Calvin – a mãe do garoto se vincula afetivamente a Haroldo. Ainda assim, a mulher reconhece o equívoco de considerar Haroldo um ser provido de vida.

Figura 52 – Calvin e sua mãe II



Fonte: WATTERSON, 1995, p. 32

Com Rosalyn, a adolescente contratada pelos pais de Calvin para terem uma “folga” do filho, Calvin se comporta da pior maneira possível. Juntamente com Moe, o valentão da escola, a jovem atemoriza Calvin e contra ambos o menino reage, normalmente com travessuras. Algumas possíveis respostas para esse medo são elencadas por Ribeiro Júnior (2011), dentre as quais destacamos o fato de a jovem não se encaixar nem no universo adulto nem no infantil – uma vez que Rosalyn ao mesmo tempo em que compactua com os adultos, recebendo para cuidar de Calvin e denunciando seu mau comportamento, não é ainda totalmente independente, fazendo deveres escolares, e recebendo caronas para retornar a sua casa. Outra possível motivação para o temor imposto por sua figura é o fato de ela ser uma versão maior de uma menina. Os conflitos da dupla são aparentemente solucionados quando a babá resolve aderir ao imaginário de Calvin, jogando Calvinbol com o menino e Haroldo.

Ribeiro Júnior (2011) assinala outro ponto pertinente a considerar em relação ao conjunto de personagens que compõe a série Calvin e Haroldo. Há que se levar em conta, ainda que não seja esse o objetivo central de nosso trabalho, a dimensão ideológica da tira. Como já afirmamos, Calvin e Haroldo são personagens cujos nomes são derivam do religioso João Calvino e do filósofo Thomas Hobbes¹⁷. Ambas as figuras são vistas como os pilares da constituição norte-americana, em termos de filosofia e religião. Além de algumas referências

¹⁷ Ribeiro Júnior (2011) assinala que o nome original da dupla seria Marvin e Hobbes. As tiras foram originalmente submetidas ao *Universal Syndicate Feature*. A editora do *syndicate* acreditou no potencial de Watterson, mas pediu que ele centralizasse as narrativas no irmão do protagonista e em seu tigre, o que foi acatado. Como já havia outro personagem a ser lançado com o nome de Marvin, Watterson batizou o menino de Calvin. Mesmo com a insistência da editora, a tira foi rejeitada em testes. Watterson submeteu a série à *Universal Press*, que aceitou publicar a série.

a temas ligados à religião e à filosofia, como por exemplo, a tira em que a Calvin e Haroldo discutem acerca da natureza do destino, é preciso enfatizar que a dupla representa uma crítica a uma série de paradigmas encontrados na sociedade norte-americana. Calvin chega a questionar a existência do diabo, figura cuja existência não seria questionada por Calvin. Haroldo expressa sua descrença na humanidade, mas também possui uma dimensão travessa, quando auxilia – ou se vinga – das travessuras de Calvin.

Ainda que existam críticas evidentes ao sistema educacional, à mídia – em especial, à televisão – e ao comportamento adulto, evidenciado pelos pais de Calvin, a representação das personagens segue a estrutura tradicional das famílias norte-americanas – o pai trabalha fora, a mãe permanece na residência cuidando da casa e do filho. Susie anseia precocemente pelo sucesso profissional, a ser iniciado desde a infância – é preciso estudar muito para conquistar uma vaga em uma boa universidade. Suas brincadeiras, como salienta Ribeiro Júnior (2011), são típicas representações do feminino – a festa do chá, a simulação de narrativas romanceadas que Calvin detesta. Já Rosalyn é a característica adolescente norte-americana que precisa trabalhar para auxiliar em seus estudos. Contudo, mesmo vivendo no seio de uma família estruturada, Watterson não recai no sentimentalismo ao apresentar uma criança travessa e imaginativa que causa grandes preocupações aos pais. Apesar das críticas do público ao sarcasmo paterno e ao comportamento de Calvin – que chega em uma das tiras a ansiar pela destruição da escola com um tanque de guerra – o autor confere à série humor, crítica social e política e sensibilidade que assinalam a personalidade de Calvin.

O grande sucesso das tiras é atestado pelos números e premiações recebidas por Bill Watterson – foram mais de 30 milhões de exemplares de livros vendidos e inúmeras premiações – *Reuben Awards* entre 1986 e 1988 e *Harvey Awards* de Melhor tira entre 1990 e 1996¹⁸. O questionamento que cabe neste momento diz respeito às motivações para tamanho sucesso. A primeira delas se relaciona à aproximação do público leitor, através de personagens que devaneiam. O devaneio poético através de elementos materiais é um dos instrumentos utilizados por Watterson por cativar o público leitor, uma vez que todos nós, em especial na infância, constituímos um novo mundo, um mundo íntimo e particular, inacessível aos demais através do devaneio. O devaneio, como bem assinala Bachelard, constitui uma abertura para o porvir. Através dele, é possível projetar o inexistente, lançando-se para uma nova realidade. Devanear é um exercício de liberdade. Por isso mesmo, a criança – cujo espírito é mais livre das amarras do racionalismo e do cotidiano – consegue devanear com

¹⁸ Cf. Ribeiro Júnior (2011, p. 49)

maior liberdade. Devanear confere ao indivíduo sua “confiança de estar no mundo” (BACHELARD, 1988, p. 13).

Confiar no mundo é necessário, uma vez que Calvin descobre aos poucos as dificuldades de viver. Diante das dificuldades impostas pelo paulatino amadurecimento, da incompreensão de determinados sentimentos e desejos que surgem, da inadequação à escola, da imposição da autoridade paterna, da insatisfação de suas vontades – ver televisão até tarde, dirigir, assistir a filmes repugnantes, brincar livremente sem nenhuma obrigação – é preciso adquirir essa confiança. Para isso, Calvin encontra um aliado – Haroldo. O tigre de pelúcia projeta suas novas vontades – a sua ânsia recalcada pela companhia de Susie numa tentativa de entender e de melhor lidar com esses sentimentos contraditórios que por ela nutre. O espírito crítico de Haroldo diante de suas travessuras e o pensamento mais racional também integram a personalidade ainda em construção do menino.

Se em sua acepção original o devaneio estudado por Bachelard é escrito, podendo provocar uma série de recordações e projeções com base em aspectos emocionais através do par repercussão-ressonância; essa “fuga para fora do real” (1988, p. 5) pode despertar no leitor uma série de emoções até então adormecidas. Assim, diante da leitura de textos variados – em prosa ou verso – há essa possibilidade. Acreditamos que as tiras de Bill Watterson, permeadas pela dimensão poética da descoberta do mundo através do devaneio com elementos materiais e do contato com outros *eus* de Calvin – o Homem Estupendo, o Astronauta Spiff, Tracer Bullet e Haroldo, possuem igualmente essa propriedade. Porém, as tiras são uma linguagem específica, na qual os aspectos visuais atuam em conjunto com o texto, não se baseando exclusivamente na escrita.

Um último aspecto a ser considerado no que tange à popularidade da série é o fato de, apesar de muitas vezes marcar o texto com traços de sua própria imaginação, incluindo problemáticas que o atormentavam, Watterson confere predominantemente espaço para a imaginação de Calvin. Em várias tiras, o garoto assume a função de narrador, conduzindo a própria história que em geral, provoca risos – outro aspecto que aproxima e conquista a simpatia do leitor. Cabe refletir a respeito do modo como as especificidades dessa linguagem podem estar relacionadas a aspectos caros à literatura, salientando as conexões de imaginação, sentimentos, emoções e cognição.

4.2 Por novas percepções – imagens poéticas oriundas dos quadrinhos

Desde sua concepção, as HQs são alvo de preconceitos. Ainda hoje muitas pessoas não concebem os quadrinhos como uma manifestação artística a ser levada a sério, concebendo-a como uma arte menor, associada à infância, por isso simplória. Nada mais enganoso, entretanto. *Maus*, de Art Spiegelman foi a primeira obra do gênero a receber o prêmio Pulitzer em 1992, o que atesta que HQs podem tratar de questões tão profundas quanto aquelas que já se fazem presentes no âmbito literário. Outras produções – inclusive relacionadas com textos literários – têm surgido ao longo dos anos. As tiras, ainda que publicadas em uma mídia altamente precíval – o jornal – podem estabelecer vínculos com aspectos aparentemente restritos a manifestações artísticas respeitadas, como a literatura.

No caso da série Calvin e Haroldo, há que se enumerar os diversos pontos que constituem uma linguagem única. Jamey Heit (2012) afirma que um dos diferenciais da obra de Watterson é o estabelecimento de lacunas a serem completadas através da imaginação do leitor. Um exemplo desse aspecto pode ser visto na tira analisada na página 107 desse trabalho. Na narrativa, temos Calvin questionando a mãe sobre uma possível ida ao supermercado. A mulher afirma não saber ainda se sairá ou não, e questiona o motivo da pergunta. Em seguida, o olhar do leitor é direcionado para o menino, paramentado com travesseiros e um capacete. Calvin afirma que a pólvora acabou. No terceiro quadro, vemos o garoto amuado em seu quarto, afirmando que nem havia feito nada ainda. A partir desse quadro, o leitor pode inferir que a mãe colocou Calvin de castigo em seu quarto por sua má intenção de manipular os explosivos.

Outro aspecto que diferencia a abordagem de Watterson é a intersecção entre real e imaginário. Em muitas tiras, elementos da realidade palpável a compõe e muitas vezes são o ponto de partida para a imaginação do garoto. São exemplos disso os momentos em que o garoto empreende viagens no tempo dentro de uma caixa de papelão, um de seus brinquedos favoritos, utiliza uma capa de super-herói confeccionada pela mãe para se aventurar nos céus como o Homem-Estupendo, ou ainda, quando se imagina em plena viagem espacial pela simples subida em uma escada de escorregador. Real e imaginário, imaginário e real se influenciam mutuamente.

O imaginário do autor, como ressaltamos anteriormente, comparece em diversas tiras. No entanto, na maior parte delas são as ações das personagens que adquirem maior relevo. Podemos dizer, com apoio de Heit (2012) que o discurso imaginário em Calvin e Haroldo se

embasa em três pontos: o figurativo – através dos desenhos –, o performativo – as ações das personagens – e o compreensível – com base no texto e ilustrações. Um ou mais aspectos sempre terão mais ênfase dependendo do tipo de tira analisada. Tiras como a contida na página 108 expressam textualmente as lacunas que serão preenchidas pelo leitor: Calvin afirma, amuado, solitariamente, no quarto “Mas eu não fiz nada **ainda**”. Compreendemos que o garoto pretendia aprontar algo com os explosivos em mãos. Contudo, ainda que seja com base no texto verbal que possamos completar as lacunas da tira, os aspectos visuais do texto é que nos fornecem elementos para saber que Calvin foi posto de castigo em seu quarto. Por outro lado, tiras como a contida na página 62, configuram seu caráter risível com base nos elementos visuais: no último quadro, temos a fala de Haroldo que espirituosamente, comenta: “Uma abordagem bem sistemática, não?”, se referindo aos diversos buracos que o explorador Calvin abriu lado a lado, em fila, no jardim de sua casa.

Corroborando nossas afirmações acerca do espaço da casa configurado como um local de proteção e calidez diante das nevascas que o menino enfrenta, Heit comenta que o garoto encontra outro tipo de exílio daquele que tentou fazer com Haroldo para Yukon: “Calvin encontra um exílio oposto: por um momento ele entende e aprecia a estabilidade de sua casa” (HEIT, 2012, p.74 – tradução nossa)¹⁹. Esse aspecto pode ser encontrado em tiras como as das páginas 110, 111, 113 e 115 nas quais o espaço da casa assume o acolhimento associado à maternidade.

Há que se salientar ainda a relevância dos diversos recursos técnicos utilizados por Watterson – tais como a sarjeta – na configuração de diferentes interpretações acerca de tempo e espaço. Para bem preencher essas lacunas, o leitor deverá estar atento e conhecer os códigos utilizados pelo quadrinista para conhecer as nuances da narrativa. O formato dos balões de fala, o ângulo utilizado pelo cartunista, o tipo de moldura presente nos quadros ou sua ausência, o uso de ilustrações em estilo cartunizado ou realista, são recursos igualmente relevantes na interpretação das tiras. Sobre esse aspecto, aliás, devemos retomar um ponto: o uso do estilo cartunizado por Watterson constitui as narrativas ligadas à realidade, enquanto que os fatos fictícios, atinentes ao imaginário das personagens, são ilustrados com o estilo realista. As brincadeiras de Calvin e Susie, por exemplo, aparecem comumente representadas no estilo realista, o que configura não só uma crítica às açucaradas fotonovelas, como

¹⁹ Texto original: “Calvin encounters exile opposite; for a moment he understands and appreciates the stability of his home”.

perceptível na tira da página 58, mas também apontam o caráter artificial das brincadeiras da menina aos olhos do protagonista.

Além de todos esses recursos, as tiras podem estimular – para além de tematizar– devaneios. Bill Watterson declara a similaridade de sua concepção de quadrinhos com outras manifestações culturais, aproximando-a da arte:

Eu acho que os melhores quadrinhos (como os melhores romances, pinturas, etc.) são trabalhos pessoais e idiossincráticos que refletem uma sensibilidade única e honesta. Para atrair e manter uma audiência, a arte deve entreter, mas o significado de qualquer arte repousa em sua habilidade de exprimir verdades – para revelar e nos ajudar a entender o nosso mundo. As tiras de quadrinhos, à sua própria maneira humilde, são capazes de fazer isso. (WATTERSON, 1995, p. 111)

Trabalhos idiossincráticos são pessoais e únicos permeados pelas experiências do próprio autor. Os quadrinhos, consoante Watterson, se constituem como uma arte engajada, que assim como a literatura, revela problemáticas inerentes ao humano, fazendo-nos refletir sobre nossa condição.

A visão preconceituosa associada às HQs de modo geral está intimamente vinculada a outros equívocos, como a concepção errônea de imaginação que discutimos no primeiro capítulo desse trabalho. Além de enfatizar a existência de uma imaginação reprodutora, que apenas produz com base em dados previamente conhecidos pelo indivíduo, um segundo aspecto também relacionado à literatura é objeto de uma visão errônea: os sentimentos e emoções.

Durante muito tempo, aspectos emocionais e sentimentais foram vistos como semeadores de erros no psiquismo do indivíduo, além de serem continuamente relacionados ao comportamento animal. Atualmente, entretanto, essa ótica tem sido rejeitada por diversos pesquisadores, que reconhecem o papel regulador das emoções, que auxiliam na tomada de decisões eficazes para o indivíduo, capazes de regular seu bem-estar físico e psíquico, auxiliando a preservar a sua vida. António Damásio (1996) considera as emoções um conjunto de reações observáveis, relacionadas a dados estímulos que funcionam como gatilhos para a tomada de decisões individuais. São as emoções, por conseguinte, que nos impelem a agir.

Agnes Heller acentua a ligação de aspectos íntimos, sentimentais, os quais não podem ser vistos externamente por sinais no rosto do indivíduo, com a vivência em sociedade, ao declarar que “sentir significa estar implicado em algo” (1980, p. 15). Consoante a estudiosa, sentimos quando certo acontecimento nos diz respeito de algum modo. Caso o fato com que

nos deparamos não tenha nos atingido, não estaremos implicados, ou seja, não o sentiremos. Desse modo, as próprias sociedades regulam, por meio de ritos e tradições, a expressão dos aspectos emocionais.

Assim, por mais que um indivíduo procure guiar suas ações pela racionalidade, as emoções – experiência visível aos olhos dos demais sujeitos, como a alegria – e os sentimentos – experiência privada, invisível ao olhar alheio, como a mágoa ou o rancor – sempre estarão implicados. Emoções e sentimentos não podem ser dissociados das experiências cognitivas, na medida em que as ações humanas são por elas possibilitadas. Nesse sentido, é possível afirmar que se real e imaginário se interconectam, uma vez que a imaginação tem por base a transfiguração de dados da realidade, o mesmo ocorre com racional e emocional – a existência de um, influencia o outro, o que influencia, inclusive, o desenvolvimento cognitivo do indivíduo.

Gaston Bachelard assinala igualmente a relevância dos aspectos sentimentais e emocionais ao consolidar o devaneio poético como um fenômeno capaz de impelir o sujeito a experimentar ressonâncias emocionais, novas sensações diante de um fato que no passado pode não ter provocado nenhuma reação visível no indivíduo. Sob tal aspecto, o devaneio poético – que como vimos, não é restrito à poesia ou à alta literatura, também podendo ocorrer através da leitura de uma manifestação aparentemente simples, as HQs – possibilita o autoconhecimento, um saber mais profundo de si que propulsiona o ser à alteridade e humaniza o sujeito. Isso porque, aos nos depararmos com nossas próprias emoções e sentimentos, é possível que melhor compreendamos as emoções e sentimentos de outros indivíduos, tornando a sociedade menos violenta e mais humanista. Nossa afirmação encontra correspondências com uma declaração de Watterson sobre as contribuições da série de tiras que o notabilizou:

Em *Calvin e Haroldo*, eu usei minha infância – algumas vezes direto da minha experiência, algumas vezes amplamente ficcionalizada, e às vezes como uma metáfora para meus vinte anos e meus trinta anos – para falar sobre a minha vida e as questões que me interessavam. Sem exatamente com a intenção de, eu aprendi muito sobre o que eu amo - imaginação, uma profunda amizade, animais, família, o mundo natural, as ideias, os ideais ... e disparates. (WATTERSON, 2012, p. 18 – Tradução nossa)²⁰

²⁰ Texto original: “In *Calvin and Hobbes*, I used my childhood – sometimes straight out of the can, sometimes wildly fictionalized, and sometimes as a metaphor for my twenties and my thirties – to talk about my life and the issues that interested me. Without exactly intending to, I learned a lot about I love – imagination, deep friendship, animals, family, the natural world, ideas, ideals... and silliness.”²⁰

Como é perceptível na declaração acima, a criação da série *Calvin e Haroldo* propiciou ao próprio Watterson uma série de autodescobertas sobre seus gostos, sentimentos, ideias e ideais. A criação das tiras, do mesmo modo que a escrita de um romance, atua como catalisador emocional do quadrinista, que confronta o leitor com as próprias emoções. O leitor, por seu turno, pode identificar-se com as histórias lançadas pelo quadrinista, identificando-se e aproximando-se do criador, que o impele ainda a uma consciência mais profunda de si mesmo. Emocionar é um ato inerente à própria leitura, e se constitui como fator crucial para o autoconhecimento e para o aprofundamento das relações humanas.

Além disso, devemos retomar um último ponto aludido por Bachelard: nossa sociedade associa a capacidade imagética constantemente com a visualidade. Segundo o fenomenólogo, a imaginação pode nascer de imagens provenientes dos diferentes órgãos dos sentidos. Levando em consideração esse aspecto, cabe a pergunta: de que maneira é possível coadunar uma linguagem apoiada na interação texto/desenho se a ênfase na visualidade recebe tantas críticas de Gaston Bachelard? Como salientamos anteriormente, a linguagem dos quadrinhos, dada a especificidade de sua composição – constituída por um texto verbal que aliado aos desenhos, compõe segmentações espaço-temporais diferenciadas, através das sarjetas – confere, por esse simples fato, espaço à imaginação do leitor. Cabe ao leitor preencher essas lacunas espaço-temporais, interpretando a linguagem técnica posta em cada um dos quadros. Além disso, no caso específico de *Calvin e Haroldo*, uma série de lacunas estabelecidas normalmente no final das tiras, através de índices contidos no texto ou nos desenhos, convida o leitor a preenchê-las, fazendo inferências sobre dado conteúdo ou imaginando uma possível cena subsequente.

Há que se rememorar ainda que a motivação por detrás de grande parte das tiras de Watterson são os devaneios materiais, que florescem através do contato de Calvin com os elementos da matéria. Os impulsos agressivos que caracterizam o menino são sublimados através de seu contato com os elementos materiais que se tornam, aos poucos mais densos, mais endurecidos. Os adultos tentam estabelecer limites para o intrépido garoto. Porém, esses limites são também estabelecidos naturalmente, com base nesses elementos. Por isso, é possível assinalar, com base em Gaston Bachelard (2001a), que o trabalho com a matéria é um inversor da hostilidade, capaz de auxiliar no amadurecimento do sujeito.

PALAVRAS FINAIS

Diante da necessidade de analisar os vínculos da imaginação material com concepções que são igualmente alvo de referências equivocadas – tais como sentimentos e emoções – com as quais a imaginação apresenta-se diretamente articulada, estudamos esse tema com base na série de tiras *Calvin e Haroldo*, publicadas entre 1985 e 1995, de autoria do quadrinista norte-americano Bill Watterson. Nossa análise, feita em torno da relação do protagonista da série, o menino Calvin, com os quatro elementos materiais aos quais Gaston Bachelard alude, sublinhou que a natureza dual característica desses elementos é também compartilhada pelas principais personagens da série. Além de Calvin, personagem que manifesta uma natureza ambivalente, cujo comportamento oscila entre a maturidade e a imaturidade, a agressão e a sensibilidade, temos Haroldo, o tigre de pelúcia que compactua com as traquinagens do garoto ao mesmo tempo em que o critica e aconselha, traindo sua confiança quando o assunto é agradar a Susie, uma das antagonistas da série. O pai de Calvin, por seu turno, expressa indícios de uma ótica imaginativa oculta pelo convencionalismo de um típico representante do universo adulto.

Salientamos ainda que grande parte das tiras aqui analisadas destaca uma relação de agressividade do garoto com os elementos materiais nelas aludidos, o que encontra ressonâncias no dizer bachelardiano – “O mundo é minha provocação” (1989b, p. 166). É através dos quatro elementos materiais – a terra, a água, o ar e o fogo – que Calvin sublima suas tendências agressivas por meio do confronto com esses elementos, seja pela imposição de sua resistência, seja por sua utilização como ferramenta de ataque e como propulsor de transformações. Há que se ressaltar, ainda, que essa agressividade é fruto da imposição de autoridade dos adultos, representados, nas tiras analisadas nesta dissertação, pelos pais e pela Sra. Wormwood. Calvin almeja – como toda criança – fazer o que lhe melhor aprouver sem qualquer restrição. O mundo, contudo, lhe responde não. São essas negativas que impelem o garoto ao embate.

No primeiro capítulo deste trabalho, discutimos a natureza inovadora da imagem poética na concepção bachelardiana, salientando os equívocos das teorizações de outros pensadores que se propuseram a estudar o tema. Muitas vezes concebida como mera reprodução de percepções dos sentidos, a imagem se constitui, consoante o fenomenólogo, como um recurso que transfigura os dados da realidade, podendo provocar diferentes ressonâncias naquele que entra em contato com dada obra artística. Isso significa que uma manifestação artística pode

provocar diversas ressonâncias emocionais no seu público, inclusive reações não experienciadas em relação ao mesmo fenômeno, ocorrido em outro período do passado.

Como vimos, é o devaneio, consoante Bachelard, o responsável por constituir imagens que ultrapassam saberes prévios e institucionalizados, fornecendo temas para variadas manifestações artísticas. Cada devaneio é regido por no mínimo um elemento da matéria, podendo existir articulações entre mais elementos, ou a coexistência de uma natureza ambivalente relacionada à matéria específica que o origina.

Após discorrermos sobre as especificidades de cada um dos elementos materiais que nortearam a seleção do *corpus* deste trabalho, de acordo com os pressupostos de Gaston Bachelard, no primeiro capítulo, iniciamos o segundo capítulo, que versou sobre a caracterização de uma linguagem híbrida – as histórias em quadrinhos – HQs. Empreendemos, em primeiro lugar, uma retomada histórica acerca do surgimento e consolidação do gênero, com ênfase nas principais manifestações oriundas da Europa e dos Estados Unidos, país de origem do escritor Bill Watterson. Em seguida, estabelecemos as principais distinções entre os subgêneros charge, cartum e as tiras, que compõem o conjunto das histórias em quadrinhos. A fim de explorar as possibilidades de interpretação dos quadrinhos – para a qual tanto texto escrito quanto signos icônicos são fundamentais por atuarem em parceria – fez-se necessário distinguir os recursos próprios dessa linguagem com base nos estudos de teóricos especializados na área. Ainda assim, foi perceptível a ótica equivocada de autores que consideram a linguagem HQ uma mera arte do desenho, sem analisar as intersecções entre linguagem icônica e verbal.

No mesmo capítulo, estabelecemos considerações acerca da trajetória de Bill Watterson quando da composição da tira *Calvin e Haroldo* e das polêmicas em torno da posse dos direitos de imagem das personagens da tira. Em seguida, fizemos algumas considerações acerca das personagens, em uma breve apresentação ao leitor.

O terceiro capítulo, analítico, constitui-se de cinco subseções, que incluem imagens materiais oriundas da terra, da água, do ar e do fogo, com análises embasadas nas teorizações bachelardianas e na teoria das HQs. Cada uma das subseções se deteve na análise de dez tiras, entre diárias e dominicais. A seleção do material foi feita tendo em vista a presença direta ou indireta de cada um dos elementos materiais acima aludidos.

Em relação ao elemento telúrico, assinalamos a agressividade imposta pela sua resistência, que impele o sujeito ao seu domínio moldando-o de acordo com sua vontade. Diante de suas criações, Calvin mobiliza-se em um ímpeto destruidor, articulado no par

construir/ desconstruir. As tiras também evidenciam a relação distinta do sonhador, com a terra e a lama. Em uma das tiras, é perceptível o inconformismo do garoto diante das dificuldades impostas pela dureza da terra, que o impede de realizar plena e imediatamente seus intentos. O contato de Calvin com a lama, no entanto, sublinha um contentamento inexistente na terra: a lama é maleável, passiva diante da mão que a manuseia. Aqui, a alegria de sujar-se assume o eixo central do devaneio: enquanto elemento de natureza passiva, relacionado, por conseguinte, ao repouso e em última instância ao feminino; o contato prazeroso com esse elemento evidencia um recôndito gosto pelo feminino. Calvin recalca quaisquer contatos com o feminino, desprezando Susie e suas brincadeiras de menina, mas oculta em si – e manifesta verbalmente em seu companheiro – o apreço por tê-la por perto. A alegria de escavar relaciona-se à topofilia bachelardiana: assim como as gavetas, o buraco nunca está vazio – sua função é ocultar o valioso.

A água apresenta-nos outra faceta ambivalente da imaginação material, a partir de devaneios que enfatizam o contato com águas felizes – em apenas uma tira, na qual o menino e o tigre brincam em uma poça d'água – e com águas agressivas, que compõem a maior parte da análise. O elemento aquático em Calvin e Haroldo aparece normalmente associado à destruição, aos ímpetus agressivos de animais e monstros marinhos personificados por Calvin. Também há referências ao naufrágio de embarcações e a uma possível – e risível – metamorfose de Calvin em uva passa, aludida por Haroldo, enfatizando o gosto infantil pelo trágico.

O ar, um dos elementos mais comumente encontrados nas tiras da série, também é centralizado na questão da agressividade humana, por meio de ataques perpetrados por heróis como o Homem-Estupendo à Susie – também conhecida como Garota Irritante. Os devaneios de ascensão normalmente transfiguram a realidade vigente, como, por exemplo, a partir da mudança no curso dos dias que facilitaria a vida de Calvin, que não fez e nem deseja fazer a lição de casa. O medo de cair, metáfora para possíveis frustrações e abandono da diversão, transparece com pouca frequência na seleção de tiras. É perceptível, contudo, que Calvin somente voará com destreza e destemidamente quando munido de asas artificiais – o traje de seu alter ego, o Homem-Estupendo, uma capa de super-herói costurada por sua mãe, ou quando transformado em Astronauta Spiff. Mesmo devaneios relacionados a mais de um elemento racionalizam o desejo de voar – a família de Calvin não voa por si própria, mas com o veículo. Calvin só consegue voar com sua própria identidade quando munido de um balão. No momento em que este estoura, Calvin necessita encontrar alguma saída.

O elemento ígneo desperta Calvin para o desejo de sua manipulação, altamente inteditada pelos adultos. Seus anseios estão no fogo livre, no fogo violento cujas chamas são a metáfora da transformação. Ao garoto, contudo, são dirigidas meras referências ao fogo domesticado da lareira, que fomenta devaneios de repouso. Diante da lareira, Calvin pode refletir sobre a misteriosa propagação ígnea, matéria de acolhimento e proteção das intempéries do tempo. É no espaço da casa, um espaço eminentemente feminino, que Calvin se abriga das nevascas: sua mãe o recebe com biscoitos e chocolate quente, conduzindo-o diante da lareira. Temos, nesse caso, conforme alerta Gaston Bachelard, a ambivalência fogo/água: “todo líquido é uma água [...] toda água é um leite” (1989b, p. 121). Enquanto alimento completo, o leite sustenta devaneios da satisfação plena, do regozijo de um desejo saciado. Suas tentativas de manipular o fogo solitariamente, sem intervenções dos adultos são impedidas – muitas vezes, a simples menção ao desejo de manipular o fogo resulta em punições. Apesar das variadas tentativas, o jovem Prometeu não consegue transformar o *não* em *sim*.

O quarto capítulo busca articular a tríade autor – obra – leitor, sublinhando o papel da imaginação e das reminiscências da vida de Watterson na composição das tiras. Quanto ao segundo elemento dessa tríade, a obra, aprofundamos considerações acerca de um tópico interligado à agressividade comumente expressa por Calvin em sua manipulação material. Ainda com relação ao segundo aspecto, enfatizamos uma série de especificidades encontradas nas tiras de Watterson. A primeira delas diz respeito ao estabelecimento de lacunas, especialmente através de elementos textuais a serem preenchidas pela imaginação do leitor. As lacunas não se restringem, desse modo, somente a índices espaço-temporais, mas estão também relacionadas ao entendimento do caráter risível da tira, normalmente proposto em seu quadro de desfecho. Quanto aos desenhos, há o predomínio de representações cartunizadas, utilizadas para retratar acontecimentos palpáveis e concretos dentro do universo da tira, bem como episódios relacionados à imaginação de Calvin. Quando estamos diante de dados oriundos da imaginação de Susie – e isso ocorre não somente na tira dominical por nós selecionada na página 58, mas em outras da obra de Watterson – o estilo do desenho é o realista. Podemos interpretar esse uso pela crença de Calvin com relação ao que ele próprio imagina, mais especificamente quando o assunto é Haroldo – para o menino, seu fiel companheiro felino é um ser que pode falar e participar ativamente de suas travessuras. Já as brincadeiras propostas por Susie não são aceitáveis aos olhos de Calvin. Para evidenciar essa

ojeriza, o quadrinista utiliza o estilo realista, incomum em seus trabalhos, sublinhando o artificialismo das brincadeiras de Susie na ótica do menino.

Outro ponto a ser destacado no que tange às tiras, diz respeito aos tipos de transições espaço temporais predominantes na série. Conforme nossa análise, foram encontradas, nessa ordem de prevalência, transições do tipo momento a momento, ação a ação, tema a tema, non-sequitur e cena a cena. As transições de momento a momento são as que menos possibilitam ao leitor estabelecer conclusões, uma vez que explicitam demasiadamente aspectos espaço-temporais. Contudo, essa modalidade de transição é comumente empregada por Watterson para prolongar e enfatizar determinados momentos, conferindo importância à *performance* e possíveis reflexões das personagens. As transições de ação a ação denotam mais dinamismo aos episódios, sublinhando que as ações – provavelmente travessas de Calvin – resultarão em um final inesperado e risível. Transições tema a tema igualmente sublinham atos das personagens, centralizadas não no avançar de uma ação, mas na permanência em um mesmo campo temático – o garoto se aproxima do tigre enraivecido e, no quadro seguinte, o garoto ainda aparece enfurecido ao lado do amigo que, galhofeiro, ridiculariza a raiva de Calvin em relação à Susie. As transições *non-sequitur*, são configuradas de modo a evidenciar a transição imaginação/realidade e vice-versa nas tiras. São comumente encontradas nas tiras imagens que remetem à imaginação de Calvin, sem haver qualquer indício prévio de que se trata da imaginação do garoto. Não há, como ocorre na imaginação de Susie nenhum traço realista, que destaque o artificialismo das ações. A imaginação de Calvin é tratada como se compusesse a realidade concreta. Em geral, no último quadro somos surpreendidos por um acontecimento aparentemente desconectado dos demais, geralmente marcando uma transição para a realidade vivenciada por Calvin. As transições cena a cena, que aparecem em menor número, têm a finalidade de transportar Calvin a um outro período histórico no qual se passarão seus devaneios imaginários.

Acerca do terceiro ponto, o leitor, consideramos que ao lançar mão de recursos como o uso de um narrador-personagem – Calvin – e do desfecho inesperado, Watterson constitui uma narrativa que se aproxima intimamente de seus leitores, embasando, inclusive, outras produções inspiradas por sua obra²¹. A temática que aparece em grande parte das tiras – a

²¹ O documentário *Dear Mr. Watterson*, produzido no ano de 2013 sob direção de Joel Allen Schroeder, foi constituído a partir de depoimentos de leitores da série de Bill Watterson, falando sobre a importância da obra em suas vidas. Além de homenagear o criador das tiras, o documentário confirma a assertiva bachelardiana de que certas obras nos tocam a tal ponto que com elas nos identificamos, como se fôssemos um fantasma do criador. O prazer obtido pela obra ocasiona uma “alegria de falar” (1988, p. 3) sobre ela.

imaginação da criança – também condiciona a identificação e aproximação dos leitores, uma vez que todos nós vivenciamos algum dia experiências similares.

Nas tiras de Watterson, a interação desenho/texto é estabelecida como uma relação de interdependência. O desenho não tolhe a imaginação do leitor, por não sublinhar detalhismos inúteis e representações estereotipadas das personagens, o que empobreceria a experiência imaginativa propiciada pela leitura. O desenho propulsiona o leitor a dar saltos interpretativos e imaginativos através das tiras, e não o prende dentre seus traços.

No dizer bachelardiano (1989b), toda criança é movida por devaneios materialistas. O crescimento, no entanto, acarreta menores períodos dedicados a esses devaneios, especialmente os propiciados pelo contato direto da criança com a matéria. Em *Calvin e Haroldo*, o menino utiliza a imaginação para fugir das questões que o atormentam e resolve, ainda que imaginativamente, todos os “nãos” que recebe do mundo. Enquanto está imerso em seus devaneios, Calvin é feliz, porque para bem devanear, como alerta Bachelard (1988), a felicidade é imprescindível.

Nesses momentos solitários, Calvin transfigura a realidade a seu bel- prazer. Em sua imaginação, o mesmo processo ocorre, com a diferença de que por vezes suas travessuras ocasionam consequências reais, geralmente castigos, impostas pelos adultos. Urge reencontrarmos esse infância primitiva recôndita em nosso mais profundo ser. O mundo nos provoca e continua a provocar-nos ao longo de toda a nossa trajetória existencial, ele nos impõe seus limites. Ao ser humano, todavia, como reitera o fenomenólogo, não foi destinada uma vida horizontal: “o homem só é um homem na proporção em que é um super-homem” (1989b, p. 18). O que define o ser humano é justamente a capacidade de criar e habitar mundos novos, transfigurando a realidade vigente, que nos impõe até o último de nossos dias regras para *moldar o caráter*. Quando adultos, é preciso que abandonemos os apelos da imaginação para vestir a máscara da seriedade e da resignação. Entretanto, ainda resta em nosso ser um germe que nos impele a ser como a criança (que ainda somos): ansiamos viajar para o espaço sideral, caso as coisas não estejam – como nunca estão – em seus lugares. No fundo, todos somos Calvin.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989a.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989b.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. 2. ed Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

BERNIS, Jeanne. Resumo histórico. In: _____. *A imaginação: do sensualismo epicurista à psicanálise*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. p.11-31.

CAGNIN, Luiz Antônio. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.

CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Lê, 1995.

CEIA, Carlos. Imaginação. In: E-DICIONÁRIO de termos literários. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=412&Itemid=2. Acesso em: 18 maio. 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva. 12. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998.

CHINEN, Nobu. *Aprenda e faça arte sequencial: linguagem HQ: conceitos básicos*. São Paulo: Criativo, 2011.

CIRNE, Moacy. *Quadrinhos, sedução e paixão*. Petrópolis: Vozes, 2000.

DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DA SILVA, Abigail Noádia Barbalho. *Imaginação criadora e educação: considerações sobre o pensamento de Gaston Bachelard*. Anais da XVII Semana de Humanidades da

Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/humanidades2009/Anais/anais.html>. Obtido em: 26 out. 2015.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial: a compreensão e a prática da forma de arte mais popular do mundo*. Tradução Luís Carlos Borges. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. *Bachelard e a imaginação material e dinâmica*. Revista Litteris, Rio de Janeiro, n.3, p. nov.2009.

FLÔRES, Onici. *A leitura da charge*. Canoas, RS: Editora da Ulbra, 2002.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*. Tradução Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1989. v.VII.

HOBBS, Thomas. Da imaginação. In: _____. *Leviatã ou Matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. Tradução João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p.33-37.

HEIT, Jamey. *Imagination and meaning in Calvin and Hobbes*. Jefferson, North Carolina and London: EUA/England: Mc Farland, 2012.

HELLER, Agnes. *Teoria de los sentimientos*. Barcelona: Fontamara: 1980.

JUNG, C. G. Definições: Fantasia. In: _____. *Tipos psicológicos*. Tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1991. p.407-412.

JUNG, C. G. Definições: Imagem. In: _____. *Tipos psicológicos*. Tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1991. p.419-424

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

LUYTEN, Sonia Maria Bibe. *O que é história em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MATURANA, Humberto. *Emoções e linguagem na educação e na política*. Tradução de José Fernando Campos Fortes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

MCCLLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 3. ed Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1969.

PLATÃO. Livro X. In: _____. *A república*. Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 8.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. p.451-500.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2014.

RIBEIRO JÚNIOR, Josafias Cardoso. *Calvin e Hobbes contra o mundo*, 2011. Dissertação de Mestrado (Universidade de Brasília). Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7871/1/2011_JosaiasCardosoRibeiroJunior.pdf. Acesso em: 1 dez. 2015.

RODRIGUES, João Ricardo Lagazzi; SCOZ, Rodrigo. *A figurativização do imaginário infantil: uma análise das tiras de Calvin e Haroldo*. V Seminário de Leitura de Imagens para a Educação: múltiplas mídias. Florianópolis, 17 ago. 2012.

RODRÍGUEZ IMBRIACO, Laura Verônica. *A representação do devaneio em Vidas secas e Mafalda*. 2011. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Santa Cruz do Sul, 2011. Disponível em: <http://btd.unisc.br/Dissertacoes/LauraImbriaco.pdf>. Acesso em: 16 maio. 2015.

SCHROEDER, Joel Allen. *Dear Mr. Watterson: an exploration of Calvin and Hobbes*. Los Angeles, EUA: Chris Browne and Matt McUsic, 2013. 1 DVD. 89 min.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

TIPOS DE BALÕES. Disponível em: www.aprendendoeconstruindo.com/2010/07/palavras-desenhadas.html. Acesso em: 09 jan. 2016.

TIPOS DE TRANSIÇÕES. Disponível em: <http://criandohqs.blogspot.com.br/2012/01/transicao-nos-quadrinhos.html>. Acesso em: 09 jan. 2016.

WATTERSON, Bill. *Calvin e Haroldo: as tiras de domingo (1985-1995)*. Tradução Alexandre Boide. São Paulo: Conrad, 2014.

WATTERSON, Bill. *Calvin & Haroldo: E foi assim que tudo começou*. São Paulo: Conrad, 2007a.

WATTERSON, Bill. *O mundo é mágico: as aventuras de Calvin e Haroldo*. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Conrad, 2007b.

WATTERSON, Bill. *Os dez anos de Calvin e Haroldo*. Tradução Marcelo Castro Bastos. São Paulo: Best News, 1995. v.1 e 2.

WATTERSON, Bill. *Os dias estão todos ocupados*. Tradução de Alexandre Boide. São Paulo: Conrad, 2011.

WATTERSON, Bill. *A hora da vingança*. Tradução Adriana Schwartz. São Paulo: Conrad, 2009a.

WATTERSON, Bill. *Deu "Tilt" no progresso científico*. Tradução André Conti. São Paulo: Conrad, 2009b.

WATTERSON, Bill. *Estranhos seres de outro planeta*. Tradução Marina Rossetti. São Paulo: Cedibra, 1990.

WATTERSON, Bill. *Yukon Ho!* Tradução André Conti. São Paulo: Conrad, 2008a.

WATTERSON, Bill. *O ataque dos perturbados monstros da neve, mutantes e assassinos*. Tradução Alexandre Boide. São Paulo: Conrad, 2010.

WATTERSON, Bill. *Tem alguma coisa babando embaixo da cama*. Prefácio Pat Oliphant. Tradução André Conti. São Paulo: Conrad: 2008b.

WATTERSON, Bill. *Felino selvagem, psicopata e homicida*. Tradução Alexandre Boide. São Paulo: Conrad, 2012.

WATTERSON, Bill. *The complete Calvin and Hobbes: book one (1985-1987)*. Kansas, Sydney and London: Andrews McMeel publishing, 2012.

S586m Silva, Roseane Grazielle da
O mundo como provocação: uma poética dos elementos materiais em *Calvin e Haroldo* / Roseane Grazielle da Silva. – 2016.
149 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Santa Cruz do Sul, 2016.

Orientador: Prof. Dr. Norberto Perkoski.

1. Histórias em quadrinhos – História e crítica. I. Perkoski, Norberto. II. Título.

CDD: 741.509

Bibliotecária responsável: Edi Focking - CRB 10/1197