

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO LEITURA E COGNIÇÃO**

Laura Verônica Rodriguez Imbriaco

A REPRESENTAÇÃO DO DEVANEIO EM *VIDAS SECAS* E *MAFALDA*

Santa Cruz do Sul, janeiro de 2011

Laura Verônica Rodriguez Imbriaco

A REPRESENTAÇÃO DO DEVANEIO EM *VIDAS SECAS* E *MAFALDA*

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

Orientador: Prof. Dr. Norberto Perkoski

Santa Cruz do Sul, janeiro de 2011

COMISSÃO EXAMINADORA

Titulares

Prof. Dr. Norberto Perkoski

Orientador

Prof.^a Dr. Rosane Maria Cardoso

Prof.^a Dr. Zíla Letícia Goulart Pereira Rêgo

AGRADECIMENTOS

Ao meu professor orientador, Dr. Norberto Perkoski, pelos anos de ensinamentos e amizade, pela confiança em meu trabalho, pela dedicação e paciência em suas orientações e por me contagiar com sua paixão pela docência.

A todos os professores do Mestrado de Letras pelo carinho e empenho em suas aulas e conversas que muito contribuíram para ampliar meus conhecimentos linguísticos e literários aplicados nesta pesquisa.

À professora do Mestrado em Letras, Dr. Rosane Maria Cardoso, por participar de minha banca de qualificação e pelas sugestões dadas para a realização deste trabalho.

Às professoras Rosane Maria Cardoso e Zila Letícia Goulart Pereira Rêgo por aceitarem participar de minha banca de defesa.

Ao meu marido, que sempre esteve do meu lado, pacientemente, me apoiando e ajudando durante o curso e a produção desta dissertação.

À minha família e amigos que souberam compreender os momentos de trabalho, angústia e cansaço, dando-me muita força e inspiração sempre.

Aos meus colegas de mestrado e de trabalho, pelas trocas de ideias, apoio, sugestões, amizade e realização de trabalhos em conjunto.

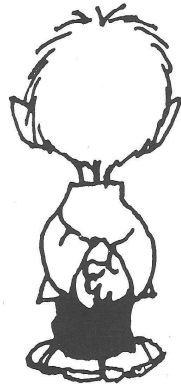
Às secretárias do Mestrado em Letras, Luiza Wioppiold Vitalis e Leticia Maisa Eichherr, pela dedicação, paciência e presteza em ajudar-me sempre que precisei.

Aos colaboradores diretos e indiretos que com suas pesquisas, contribuições e trabalhos oportunizaram este estudo. Um agradecimento especial à Sra. Lucia Iglesias Kuntz, jornalista da UNESCO, pela entrevista enviada por *mail*.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa PROSUP, modalidade II, que permitiu cursar a Pós-Graduação *Stricto Sensu* (Mestrado).



HE DECIDIDO ENFRENTAR
LA REALIDAD, ASÍ QUE
APENAS SE PONGA LINDA
ME AVISAN



Escrevi um conto sobre a morte de uma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma de uma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos.

Graciliano Ramos

RESUMO

A presente dissertação analisa o processo de devaneio vivenciado pelas personagens do romance *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, e da história em quadrinhos (HQs) *Mafalda* (1964-1973), de Quino. Para a realização da análise, utilizamo-nos da teoria do filósofo francês Gaston Bachelard que estuda a imagem poética em suas repercussões e ressonâncias como promotora de experiências de devaneios. Abordamos, em especial, as situações que tocam a alma das personagens, despertando-as para mundos belos e grandiosos, não proporcionados por suas realidades. Como referencial teórico complementar, contemplamos estudos críticos de Antonio Candido, Dácio Antônio de Castro, Lamberto Puccinelli e Fernando Alves Cristóvão, para o estudo de *Vidas secas* e de Will Eisner e Scott McCloud, entre outros, para a abordagem das tiras de *Mafalda*.

Palavras-chave: Devaneio. Imagem poética. *Vidas secas*. *Mafalda*.

RESUMEN

La presente disertación analiza el proceso de ensoñación vivido por los personajes de la novela *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos y de la historieta *Mafalda* (1964-1973), de Quino. Para la realización del análisis, utilizamos la teoría del filósofo francés Gaston Bachelard que estudia la imagen poética en sus repercusiones y resonancias como promotora de experiencias de ensoñaciones. Abordamos, en especial, las situaciones que tocan el alma de los personajes, despertándolos para mundos bellos y grandiosos, no proporcionados por sus realidades. Como referencial teórico complementario, contemplamos estudios críticos de Antonio Candido, Dácio Antônio de Castro, Lamberto Puccinelli y Fernando Alves Cristóvão, para el estudio de *Vidas secas* y de Will Eisner y Scott McCloud, entre otros, para el abordaje de las tiras de *Mafalda*.

Palabras-clave: Ensoñación. Imagen poética. *Vidas secas*. *Mafalda*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 LEITURA, GÊNEROS TEXTUAIS E DEVANEIO.....	11
1.1 O ato da leitura	11
1.2 Dos gêneros literários aos gêneros textuais.....	16
1.3 O devaneio, segundo Bachelard.....	19
2 O DEVANEIO EM <i>VIDAS SECAS</i>	30
2.1 A criação do romance, a onisciência do narrador e a linguagem como limitadora social e pessoal.....	30
2.2 O devaneio nos romances de Graciliano Ramos.....	43
2.3 O devaneio das personagens de <i>Vidas secas</i>	45
2.3.1 Baleia.....	47
2.3.2. Sinha Vitória.....	49
2.3.3 O menino mais velho.....	52
2.3.4 O menino mais novo.....	57
2.3.5 Fabiano.....	58
2.3.6 Fabiano e sinha Vitória.....	62
2.4 O tempo verbal do devaneio.....	63
3 O DEVANEIO EM <i>MAFALDA</i>	68
3.1 Definindo as HQs e outros gêneros dos quadrinhos.....	68
3.2 Um passeio pela história dos quadrinhos e a produção argentina.....	79
3.3 A HQ <i>Mafalda</i> : desde seu criador às personagens.....	85
3.4 O devaneio de Filipe e outras personagens, nas tiras da HQ <i>Mafalda</i>	96
3.4.1 Susanita.....	97
3.4.2 Manolito.....	99
3.4.3 O pai de Mafalda.....	102
3.4.4 Mafalda.....	103
3.4.5 Filipe.....	107
3.4.5.1 Filipe e o cavaleiro solitário.....	107
3.4.5.2 Filipe e o estudo.....	110
3.4.5.3 Filipe e a escola.....	114
3.4.5.4 Filipe e outros devaneios.....	119
CONCLUSÃO.....	123
REFERÊNCIAS.....	128

INTRODUÇÃO

Graciliano Ramos, um dos mais importantes nomes da literatura brasileira, representante do romance de 30, e Quino, um dos grandes desenhistas de cartum, tiras e histórias em quadrinhos (HQs) da Argentina, constituem, através de suas respectivas obras, *Vidas secas* (1938) e *Mafalda* (1964-1973), o foco de análise deste trabalho.

O romance *Vidas secas* e as HQs da *Mafalda* passaram a ser mundialmente conhecidos, após a tradução e publicação das mesmas em vários países.¹ Portanto, quando nos referimos a essas obras, estamos cientes do lugar que ocupam tanto na cultura nacional quanto na internacional.

Quino conseguiu a expansão de suas tiras graças ao humor característico direcionado a uma menina – que só viveu dez anos (tempo de criação e publicação) – e as demais personagens que, apesar de seus quarenta e sete anos, permanecem vivas nos leitores, deleitando-os com sua visão de mundo, suas críticas e pretensões.

Já Graciliano Ramos, com *Vidas secas*, foi capaz de montar um quebra-cabeça, escrevendo primeiramente, a partir de contos, uma espécie de romance-depoimento, se olharmos pela denúncia a uma realidade que, mesmo retratando um modo de vida dos anos 30, do século XX, não diverge muito da nossa atualidade. No entanto, esse romance regionalista nordestino transcende a condição de romance-depoimento, dado o refinamento estilístico com que foi composto.

Constatada, assim, a importância das obras citadas e seus autores para o universo literário e social, justificamos a nossa escolha textual, composta desses gêneros diferentes, pois ambos nos permitem estudar como uma teoria, que, inicialmente, foi pensada para a poesia, pode ser aplicada a textos que diferem, em suas características, àquela, sem perder, com isso, a sua essência. A teoria mencionada, que será abordada nesta dissertação, é a do devaneio, do filósofo francês Gaston Bachelard.

¹ *Vidas secas* foi traduzida a mais de mais de quinze idiomas. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL LITERATURA BRASILEIRA)

Mafalda foi traduzida a mais de vinte e cinco idiomas. (LOS ORÍGENES Y LA HISTORIA DE MAFALDA)

Produzimos este trabalho a fim de analisar os processos devaneantes que ocorrem nas personagens centrais de *Vidas secas* e em algumas personagens de *Mafalda*, a partir das imagens poéticas que nelas repercutem e lhes permitem viver mundos novos onde se constituam como seres felizes. Com essa perspectiva, dividimos o mesmo em três partes, a primeira teórica e as outras duas de cunho analítico.

No primeiro capítulo, partimos da necessidade de trabalharmos com o texto como possível provocador de sensações no leitor ficcional, para que este possa transformar-se e ler o mundo com um olhar poético. Num segundo momento, com a intenção de contemplar os textos com os quais trabalharemos, nos reportamos aos gêneros literários e aos gêneros textuais como forma de entrever neles os seus elementos caracterizadores. Finalmente abordaremos os pontos da teoria bachelardiana sobre como a imagem poética, em suas repercussões e ressonâncias, possibilita a instância do devaneio.

O segundo capítulo destina-se ao estudo de como acontece o processo introspectivo do devaneio nas personagens de *Vidas secas*, quais são as condições que favorecem o devaneio na obra e que importância o mesmo tem para a vida dos retirantes, a partir da leitura de um narrador predominantemente onisciente. Veremos, neste capítulo, como o romance em questão foi produzido, assim como alguns aspectos sobre a vida do autor e de outros romances que, também, apontam situações de devaneio. A linguagem com que se comunicam os protagonistas será, aqui, matéria de análise, do mesmo modo que os tempos verbais que direcionam o texto para o devaneio.

No terceiro e último capítulo da presente dissertação, partimos da concepção e produção das HQs para diferenciá-las de outros gêneros de quadrinhos, como o cartum, a charge e as tiras. A seguir, apresentamos um histórico das HQs, desde o seu nascimento, suas origens e suas diferentes denominações, nos países onde o gênero mais prosperou e entre os quais aparece Argentina, com sua história nesta arte e país origem das tiras de *Mafalda* que serão analisadas neste capítulo. Também, focaremos o seu autor e influências na arte do desenho, o contexto em que a HQ foi produzida e as características das personagens. Por fim, estudaremos o devaneio em algumas personagens, entre as quais destacamos a mais romântica e sonhadora delas, o menino Filipe.

Cabe ressaltar que não temos a pretensão de focar todas as situações de devaneio que ocorrem nas tiras, nem tampouco nos deteremos em todas as personagens;

entretanto, optamos por salientar aquelas em que o devaneio é recorrente, seja no aspecto da temática que se repete, ou na construção da personagem ao longo dos quadrinhos, como é o caso do Filipe. Assim, queremos que o leitor perceba como ocorre o processo que toca diretamente a alma de cada personagem referenciada, fazendo-a ressoar em outros mundos habitados pelo devaneio.

1 LEITURA, GÊNEROS TEXTUAIS E DEVANEIO

Optamos por dividir este capítulo teórico em três partes, sendo a primeira relacionada à leitura, principalmente, de textos capazes de provocar sensações num leitor ficcional, permitindo que este se desloque de um mundo real para outro habitado pela imaginação, como propõe o devaneio. Em seguida, passaremos ao estudo dos gêneros literários e textuais, como forma de contemplar, nesses gêneros, os textos que compõem o *corpus* deste trabalho. Por último, nos deteremos na teoria do devaneio, de Gaston Bachelard, para poder entender melhor como ocorrem os processos de repercussão e ressonâncias, em relação à imagem poética, que propiciam as manifestações de devaneio nas personagens do romance e das HQs a serem analisadas nos seguintes capítulos.

1.1 O ato da leitura

A leitura constitui uma atividade fundamental para que o sujeito se integre socialmente e possa atuar de forma crítica nesse meio. Ela, além de trazer conhecimentos para o indivíduo, pode revelar experiências únicas e intransferíveis que, se socializadas, são dadas a conhecer em um grupo. Sendo assim, acreditamos que entre a variedade de textos que existem, alguns permitem vivenciar experiências capazes de transportar o sujeito do texto/mundo real e fazê-lo experienciar sentimentos e situações em outros mundos sem, contudo, abandonar totalmente a realidade, como acontece com o texto literário, de acordo com Juracy Saraiva:

O texto literário dispensa, pois, a adequação do “mundo possível”, nele instituído, à realidade; contudo, apesar de ser fictício, não abandona sua relação com o real, nem com o presente histórico, que nele interferem tanto como ponto de partida quanto como ponto de chegada, tanto no momento da produção quanto no da recepção. Isso ocorre porque a literatura, assim como outras artes, dá forma concreta a sentimentos, dilemas, angústias e sonhos, por meio de representações simbólicas, criadas pela imaginação. (2006, p.29)

Como o texto literário é de natureza ficcional, cabe estabelecer a diferença que há entre ele, como representante de uma realidade, e a realidade existente fora de seus domínios, ou seja, “mesmo quando um texto literário não faz senão copiar o mundo presente, sua repetição no texto já o altera, pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la” (ISER, 1996, p.11).

Essa realidade representada no texto ficcional e que surge sob o signo do fingimento se espelha no mundo dado, mas termina por transgredi-lo, caracterizando-se como um produto do imaginário. Nas palavras de Wolfgang Iser: “Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*” (1996, p.24, grifos do autor).

O texto literário dado a sua carga ficcional e imaginária – com sua realidade própria – permite vivenciar sensações que enriquecem, a partir da sua leitura, o universo do sujeito-leitor. Há, contudo, que se fazer uma ressalva. Neste estudo, o que pretendemos é analisar a representação do devaneio num texto literário, o *romance*, e num texto que, em alguns aspectos, pode se aproximar da linguagem literária – dada a sua marca potencial de opacidade pautada nas possibilidades de decodificação que dependerá do universo cultural do leitor, e provida de uma possível linguagem polissêmica, apoiada tanto no significado quanto no significante, (PROENÇA FILHO, 1986) – como acontece com as *HQs*.

No entanto, como não é nosso propósito aprofundar uma discussão desses textos apenas em sua linguagem, já que há posições divergentes, optamos por referir-nos ao romance como texto literário e as *HQs* como um produto da arte, especificamente, da arte sequencial, assim denominada por Will Eisner (1999/2005). De todo modo, acreditamos que também com as *HQs* o leitor pode vivenciar algumas sensações que lhe permitam deslocar-se entre o espaço da realidade e o da imaginação.

Para isso, é fundamental, de início, declarar o leitor que queremos estudar. Esse leitor interessa-nos somente como sujeito ficcional cujo processo devaneante é provocador de algum efeito benéfico para si. Justificamos a presença desse leitor, partindo de uma das personagens a ser analisada em nosso *corpus* (o menino Filipe, das *HQs Mafalda*) que, em certas ocasiões, pela leitura de gibis, é levada ao devaneio. Assim, buscaremos compreender em que medida o ato da leitura desses textos é capaz de transformar esse leitor a partir das impressões e reflexões que pode suscitar.

Em relação à leitura, Graça Paulino (2001) aponta que a mesma pode ser mensurada a partir da alfabetização, passando pela interpretação do texto e a transgressão do mesmo, que ocorre quando o leitor, já tendo feito um pacto de leitura com o texto, se apropria dele e lhe acrescenta outros sentidos, a partir dos já contidos. Essa última fase é a que chama a nossa atenção, já que o leitor passa da passividade leitora à atividade; tem a oportunidade de dialogar com o texto, ativando sua biblioteca interna, de conhecimentos ou experiências vivenciadas, para produzir os sentidos. Quando nos envolvemos na leitura, todo o nosso corpo se compromete: “o corpo que se curva sobre o livro é o de um leitor. Olhos, mãos, pescoço, ombros, todo o corpo do leitor está comprometido no ato de ler em silêncio um texto escrito” (PAULINO, 2001, p.23).

Roland Barthes (1988), em seu artigo “Escrever a leitura”, faz também uma associação do ato de ler com o nosso corpo, ao afirmar que:

ler é trabalhar o nosso corpo (sabe-se desde a psicanálise que o corpo excede em muito nossa memória e nossa consciência) para o apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade achamalotada das frases. (p.42)

Outro teórico que também relaciona a leitura com o movimento do corpo é Jorge Larrosa (2006). Ele propõe uma experiência de leitura em que ocorre a metamorfose do leitor. Este, ao dialogar com o texto, procura, naquilo que não está dito, algo que lhe faça sentido. Em “Leitura e metamorfose”, o autor comenta o direcionamento do olhar do leitor durante a leitura de um poema: “Todas as formas de conversão não são outra coisa que um girar dos olhos (e com o girar dos olhos, um giro de todo o corpo e de toda a alma), na direção de outra coisa mais essencial ou mais verdadeira” (LARROSA, 2006, p.105).

Num primeiro momento, esse leitor que baixou seu rosto é alguém desconhecido. Posteriormente, ele, enquanto vai erguendo seu olhar, sai dessa condição de ser intermediário para transformar-se em um leitor que, pela experiência do movimento dos olhos – do corpo todo e da alma – consegue ler o mundo com um olhar poético: “A experiência de leitura converte o olhar ordinário sobre o mundo num olhar poético, poetiza o mundo” (LARROSA, 2006, p.106).

A leitura poética, referida por Larrosa, exige, primeiro, a despersonalização do leitor, para que este possa, assim que erguer o olhar, vivenciar a transformação do mesmo. Entretanto, é preciso ressaltar que essa atividade, em que podemos pelo olhar transformar-nos, não ocorre da mesma forma em todos os leitores. Acreditamos que ela

está condicionada aos nossos gostos, interesses, desejos, objetivos e conhecimento de mundo: “Lê-se a partir do que se é, e do lugar que se ocupa – o lugar social de cada um – crenças, desejos, visões de mundo” (FLÔRES, 2008, p.15). Onici Flôres afirma que dado a diversidade de materiais escritos que circulam na sociedade, não seria possível lermos tudo do mesmo modo. Paulino (2001) compartilha da mesma posição ao declarar que não poderíamos, por exemplo, ler um poema da mesma forma que lemos uma crônica ou uma notícia de jornal. Para a autora, existem pactos de leitura que precisamos fazer com cada texto, dependendo de seu suporte, gênero e espécie literária.

A leitura é – ou deveria ser – um ato transformador, pois desacomoda o leitor, desloca-o de seu lugar comum e o faz viver uma nova experiência em outro lugar, a partir do texto.

Para Flôres:

Na verdade, quando se lê, vive-se através da palavra do outro, aceitando partilhar uma experiência de vida adicional, trazida pelo texto, transformando-se com ela, sofrendo ou se alegrando, conhecendo coisas novas, sentimentos desconhecidos, experiências outras, indo além daquilo que acontece consigo mesmo, no dia a dia. (2008, p.23)

Segundo Saraiva (2006), ao referir-se ao texto literário, a leitura é uma espécie de espelho do eu, composto por imagens deformadoras – que não convergem ou correspondem com a existência do sujeito – e imagens informadoras – que lhe permitem olhar para seu interior. O texto literário pode transformar-se numa experiência de autorrevelação que pode ajudar o leitor a ordenar seu caos interior. Talvez o devaneio seja uma forma de reorganizar esse caos, partindo da palavra presente no texto – que chamaremos de imagem poética –, deixando-a falar para que produza significados.

Saraiva acrescenta:

Para que as palavras rompam seu vazio e se tornem grávidas de sentido, é necessário que o leitor as transfira da materialidade do veículo para sua interioridade e as transforme em parte de sua vida, ou seja, é necessário que o leitor reescreva o texto com sua leitura e passe a ler também o mundo com a mensagem que em seu corpo acolheu. (p.35)

Essa leitura imbuída de sentido, em que o leitor reescreve, a seu modo, o texto, e lê o mundo, ocorre a partir de reflexões que se estabelecem no momento da leitura, e que incitam nosso espírito não em busca de respostas, mas alargando nossos desejos, como

afirma Marcel Proust (1991): “sentimos muito bem que nossa sabedoria começa onde a do autor termina, e gostaríamos que ele nos desse respostas, quando tudo o que ele pode fazer é dar-nos desejos” (p.30). Esses desejos são os que nos conduzem, de alguma forma, aos caminhos do devaneio. Proust, ainda, alerta-nos sobre uma leitura benéfica ou perniciosa, de acordo como seja conduzida:

Na medida em que a leitura é para nós a iniciadora cujas chaves mágicas abrem no fundo de nós mesmos a porta das moradas onde não saberíamos penetrar, seu papel na nossa vida é salutar. Torna-se perigosa, ao contrário, quando, em lugar de nos despertar para a vida pessoal do espírito, a leitura tende a substituir-se a ela, quando a verdade não aparece mais como um ideal que não podemos realizar senão pelo progresso íntimo de nosso pensamento e pelo esforço de nosso coração, mas como uma coisa material, depositada entre as folhas dos livros como um mel todo preparado pelos outros e que não temos senão de fazer o pequeno esforço para pegar nas prateleiras das bibliotecas e, em seguida, degustar passivamente num repouso perfeito do corpo e do espírito. (1991, p.35)

Em outras palavras, a leitura precisa causar algum efeito de transformação no leitor – ou metamorfose, como prefere Larrosa –, um deslocamento do sujeito entre o texto e o mundo (entre o mundo representado e o real), e não um estado de passividade, de quem olha para o texto na sua materialidade, ficando restrito a abrir e fechar as páginas de um livro, sem interiorizá-lo ou vivenciá-lo. Essa nova realidade experimentada produz um efeito que precisa ser assimilado. É isso que tentaremos ver, ao abordarmos, entre outros, a personagem Filipe e os efeitos provocados pelas leituras que possibilitam a sua metamorfose graças ao processo de devaneio.

Embora haja uma tendência – talvez pela riqueza das imagens presentes nos poemas – ao estudo do devaneio a partir do texto poético, proposto pela teoria de Gaston Bachelard, entendemos que o mesmo pode ocorrer, também, através de outras manifestações artísticas. Conforme a abordagem apresentada na coletânea póstuma, que reúne ensaios, artigos e prefácios produzidos por Bachelard e deu origem à obra *O direito de sonhar* (1994), a imaginação criadora, produto do devaneio, se revela, também, a partir das imagens contidas em pinturas de Claude Monet, Marc Chagall, Simon Segal, entre outros.

Nessa mesma obra, em sua introdução, José Américo Motta Pessanha ressalta que a concepção de imaginação bachelardiana alargou-se, podendo ser colhida nas diferentes linguagens: “Bachelard a investiga a partir de textos (imagens literais/literárias) ou obras de arte (imagens pintadas, gravadas, esculpidas)” (BACHELARD, 1994, p. xiii).

Se em *A poética do espaço* (1993) Bachelard aponta para algumas questões relativas à imagem poética: a) o fato de ela ser *variacional*; b) a sua emergência na consciência como produto direto do coração, da alma, do homem tomado em sua atualidade; c) as repercussões e ressonâncias que ela provoca e d) a sua própria constituição sob o signo de um novo ser feliz, então podemos afirmar que o devaneio não se limita apenas às imagens que brotam de um poema, mas pode vir à tona a partir de imagens oriundas de outras manifestações artísticas ou literárias além do texto poético. Isso é o que pretendemos constatar a partir dos textos com os quais trabalharemos nos capítulos seguintes.

Entretanto, antes de aprofundarmos os conceitos teóricos relacionados ao devaneio propriamente dito, faremos algumas considerações quanto aos gêneros literários e textuais, que contemplam, em especial estes últimos, os dois textos que compõem o *corpus* deste trabalho: o romance e as HQs.

1.2 Dos gêneros literários aos gêneros textuais

Quando nos voltamos ao estudo dos gêneros textuais, precisamos reportar-nos alguns séculos atrás quando a palavra “gênero” estava vinculada à tradição ocidental dos gêneros literários “cuja análise se inicia em Platão para firmar-se com Aristóteles, passando por Horácio e Quintiliano, pela Idade Média, o Renascimento e a Modernidade, até os primórdios do século XX” (MARCUSCHI, 2008, p.147).

Em Platão, os gêneros literários pressupunham três modalidades de concretização: a simples *narrativa*, dominada pelo discurso de primeira pessoa do próprio narrador-poeta (como no ditirambo)², a *imitação* (ou *mimese*), dominada pelo discurso das personagens através do poeta oculto (como na tragédia e na comédia), e por um *modo misto*, que combina os dois modos de representação anteriores, alternando as vozes do narrador-poeta e das personagens, como ocorre na epopeia (AGUIAR E SILVA, 1996).

² AGUIAR E SILVA (1996) aponta que nesta divisão não é clara, a nível conceptual nem terminológico, o estatuto da poesia lírica, embora, argumente que, de alguma forma, a poesia lírica aparece representada pelo ditirambo.

Para Aristóteles, segundo Aguiar e Silva (1996), toda poesia é imitação. A *mimese* é o princípio unificador subjacente – e ao mesmo tempo diferenciador – a todos os textos poéticos. Os gêneros literários são, portanto, distinguíveis pelos diversos: a) *meios* da imitação: a poesia ditirâmbica e os nomos (canto monódico com acompanhamento de cítara ou flauta) por um lado e a comédia e tragédia, por outro, b) *objetos* que imitam: de acordo à ação dos homens, em seu valor moral, como os poemas épicos de Homero ou a tragédia, que imitam os homens superiores, e a comédia ou paródia, que imitam os inferiores, e c) *modos* de imitação: narrativo (na epopeia) e dramático (na tragédia e comédia).

De acordo com Hênio Tavares (2002), a partir dos gregos, surge, no período clássico, uma categorização de gênero literário que diz respeito ao aspecto formal e conteudístico da obra. Quanto à forma, temos uma divisão pautada na *prosa* e no *verso* e, no que se refere ao conteúdo, temos os três gêneros: *lírico*, *épico* (que nos tempos modernos se desdobra em *narrativo*) e *dramático*. Essa concepção clássica também determina que os gêneros são fixos e distintos, visão que será contestada na fase moderna, argumentando que eles podem vir a misturar-se.

Apesar de muitos questionamentos que surgiram a partir do século XIX, a respeito do estudo do gênero literário, a teoria mais recorrente e aceita entre os estudiosos do assunto é essa divisão concebida como tradicional dos gêneros em: *lírico*, *épico* – ou *narrativo* – e *dramático*. Essa divisão, pautada na estrutura e conteúdo, nos permite caracterizar um dos textos com os quais trabalharemos, o romance *Vidas secas*; porém, o outro texto, as histórias em quadrinhos de *Mafalda*, fica à margem dessa classificação.

Para tal, precisamos recorrer a uma teoria que englobe ambos os textos. Então, dos gêneros literários, nos reportamos ao estudo de outra taxonomia, a dos gêneros textuais. Esta classificação, elaborada por Bakhtin e Bronckart (MARCUSCHI, 2005), considera o texto do ponto de vista social mais pelas funções comunicativas, cognitivas e institucionais do que por suas peculiaridades linguísticas e estruturais.

O gênero textual, neste novo viés, conforma-se como uma entidade de natureza sócio-histórica, pois está embasado em práticas sócio-discursivas, deixando o caráter até então fixo, para tornar-se maleável e dinâmico. Embora o aspecto formal não seja prioridade na definição deste tipo de gênero, o mesmo não é totalmente desprezado. Marcuschi assim se posiciona:

é bom salientar que embora os gêneros textuais não se caracterizem nem se definam por aspectos formais, sejam eles estruturais ou linguísticos, e sim por aspectos sócio-comunicativos e funcionais, isso não quer dizer que estejamos desprezando a forma. Pois é evidente, [...] que em muitos casos são as formas que determinam o gênero e, em outros tantos serão as funções. (2005, p.21)

Para Marcuschi (2008), a noção de gênero, que transpassou os tempos até os nossos dias, atualmente, não está vinculada apenas à literatura, mas vai além dela por englobar “uma análise de texto e do discurso e uma descrição da língua e visão da sociedade, e ainda tenta responder a questões de natureza sociocultural no uso da língua de maneira geral” (p.149).

O linguista refere-se aos gêneros textuais como “textos materializados em situações comunicativas recorrentes” (MARCUSCHI, 2008, p.155), encontrados na vida diária e que se expressam em designações diversas, entre as quais cita: *a carta comercial, o sermão, o telefonema, o bilhete, a notícia jornalística, o romance, a bula de remédio, as resenhas...* e todas as formas possíveis de entidades empíricas em situações comunicativas, entre as quais destacamos, também, as *HQs*.

Este percurso prévio na tentativa de reorganizar o estudo dos textos, que serão objeto da nossa análise neste trabalho, foi importante para verificarmos de que forma esses textos entram numa sistematização dos gêneros. O romance, já fazia parte, como texto literário, das formas tradicionais dos gêneros literários, especificamente, como gênero narrativo. No entanto, as histórias em quadrinhos passam a ser estudadas a partir dos gêneros textuais.

Até aqui abordamos, primeiramente, a questão da leitura de textos literários (romance) ou provenientes da arte sequencial (HQs), que podem gerar uma transformação do leitor (neste caso ficcional) pelos efeitos provocados; em seguida, nos reportamos à organização de nossos textos nos respectivos gêneros (literários e textuais) dos quais provêm, e, na sequência, nos referiremos à teoria bachelardiana do devaneio que norteará, basicamente, os capítulos seguintes a serem analisados.

1.3 O devaneio, segundo Gaston Bachelard

Em duas de suas obras, *A poética do espaço* (1993) e *A poética do devaneio* (1988), o filósofo francês, Gaston Bachelard, chama a nossa atenção para o devaneio que merece ser contemplado: aquele que nasce a partir de uma imagem poética. Esse devaneio, no qual nos deteremos em seus vários aspectos, servirá de base para o nosso estudo.

Na introdução de *A poética do espaço*, de 1957, o filósofo faz constar que a imagem poética não tem um passado, pelo contrário, ela vai, a partir da repercussão provocada, atingir as profundezas do ser:

A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. (BACHELARD, 1993, p. 2)

Bachelard procura, num primeiro momento, no estudo fenomenológico, uma maneira de poder apreender a imagem poética, mas sabe que essa tarefa, além de ser árdua, não é consistente, pois a imagem poética, entre outras coisas, é variacional e não tem obrigação de sustentar um saber. Bachelard, assim se posiciona:

Só a fenomenologia – isto é, a consideração do *início da imagem* numa consciência individual – pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transsubjetividade da imagem. Todas essas subjetividades, transsubjetivadas, não podem ser determinadas definitivamente. A imagem poética é, com efeito, essencialmente *variacional*. Não é, como conceito, *constitutiva*. (BACHELARD, 1993, p. 3, grifos do autor)

E acrescenta:

No entanto, fora de qualquer doutrina, esse apelo é claro: pede-se ao leitor de poemas que não encare a imagem como um objeto, muito menos como um substituto do objeto, mas que capte sua realidade específica.[...] Em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. (BACHELARD, 1993, p. 4)

A fenomenologia da alma surge, então, como possibilidade para compreender o devaneio, aspecto que será abordado em *A poética do devaneio*, publicada em 1960. Contudo, como esta é posterior à obra *A poética do espaço*, é aqui que aparecem os

primeiros indícios do estudo fenomenológico. Bachelard justifica essa fenomenologia da alma ao dizer que a imagem poética é antecessora do pensamento. Se bem que alma e espírito não são sinônimos, ambos são necessários no estudo da imagem poética, provocadora do devaneio:

Em nossa opinião, alma e espírito são indispensáveis para estudarmos os fenômenos da imagem poética em suas diversas nuances, para que possamos seguir sobretudo a evolução das imagens poéticas desde o devaneio até a sua execução. (BACHELARD, 1993, p.6)

Para o teórico, estudar o devaneio a partir da alma seria mais confiável do que estudá-lo somente pelo espírito, porque o espírito pode relaxar-se, enquanto que no devaneio a consciência associada à “alma está de vigília, sem tensão, repousada e ativa” (BACHELARD, 1993, p.6). Esse devaneio poético já não apenas frui de si próprio, senão que pode preparar gozos poéticos para outras almas; por isso a necessidade de estudá-lo pela fenomenologia da alma.

O devaneio é o resultado provocado pela presença de uma imagem poética que repercute na alma do eu-lírico, da personagem ou do leitor. Portanto, o estudo dessa imagem interessa “no instante em que ela ocorre no processo mental do leitor” (PERKOSKI, 2006, p.85). Através da fenomenologia, Bachelard passa a estudar de que forma essa imagem poética é desencadeadora do devaneio e utiliza os conceitos de repercussão e ressonância para a sua realização. Elucida o filósofo:

As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. (BACHELARD, 1993, p.7)

Bachelard acentua que, de algum modo, essa imagem que repercutiu em nós, fazendo-nos experimentar muitas ressonâncias, termina por ser nossa; ela toma conta de nós, de tal forma que por instantes esquecemos o seu verdadeiro criador e a fazemos nossa, pois a alma a habitou. Não se trata de querer apropriar-se de uma imagem que não é nossa por direito, porém de uma necessidade inerente ao ser, em que por ela somos tomados: “ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser” (BACHELARD, 1993, p.8).

O teórico afirma que o sujeito, para que realmente possa entrar no universo poético da imagem, deve entregar-se por inteiro à mesma. Isso também justificaria esse ser “possuído” por ela, o que também lhe permite apropriar-se dessa imagem e fazê-la sua. Parece haver, assim, uma espécie de 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 a sua morada feliz no instante de sua realização.

Nas palavras do filósofo, “o sujeito falante está por inteiro numa imagem poética, pois se ele não se entregar a ela sem reservas não entrará no espaço poético da imagem” (BACHELARD, 1993, p.12). Para o fenomenólogo, a imagem poética é considerada no seu ser, sem antecedentes, enquanto origem da consciência, a qual passa a ser absorvida pela própria imagem, que se encontra sob o signo do novo ser, e este novo ser é o homem feliz, produto do devaneio. Dito de outra forma, não é condição *sine qua non* a vivência da experiência do poeta para que a imagem poética repercute no fruidor: “Não há necessidade de ter vivido os sofrimentos do poeta para compreender a felicidade de palavras oferecidas pelo poeta” (BACHELARD, 1993, p.14).

Bachelard, como filósofo, faz questão de delimitar os caminhos de estudo da imagem, por um lado, pela psicologia ou pela psicanálise e, por outro, pela fenomenologia. Seu método fenomenológico não pressupõe uma análise psicológica ou psicanalítica da imagem poética. Em vários momentos, posiciona-se frente a isso quando menciona que, para o fenomenólogo, a poesia, através das palavras ou imagens poéticas, é, por essência, feliz, levando-nos à sublimação: “A sublimação, na poesia, sobrepõe-se à psicologia da alma terrenamente infeliz. É um fato: a poesia tem uma felicidade que lhe é própria, independentemente do drama que ela seja levada a ilustrar” (BACHELARD, 1993, p.14).

Bachelard conclui que:

Pelo menos, a necessidade de separar a sublimação estudada pelo psicanalista e a sublimação estudada pelo fenomenólogo da poesia é uma necessidade de método. O psicanalista pode muito bem estudar a natureza humana dos poetas, mas não está preparado, pelo fato de habitar na região passional, para estudar as imagens poéticas em sua realidade superior. (BACHELARD, 1993, p.15)

Associado à sublimação pura que a poesia propicia, através das imagens não antes vividas – mas que repercutem na alma de fruidor e ali encontram morada feliz – o teórico também propõe, a partir da fenomenologia, um esquecimento do passado para

poder encarar a novidade que essa imagem apresenta, sem, contudo, como revelamos, ter a necessidade de trazer em seu bojo um saber:

O não saber não é uma ignorância, mas um ato difícil de superação do conhecimento. [...] Em poesia, o não saber é uma condição prévia; se há ofício no poeta, é na tarefa subalterna de associar imagens. Mas a vida da imagem está toda em sua fulgurância, no fato de que a imagem é uma superação de todos os dados da sensibilidade. (BACHELARD, 1993, p.16)

Essa novidade da imagem é outro aspecto que Bachelard assume em sua teoria, ou seja, a imaginação – não tida como faculdade de produzir imagens (visão dos psicólogos) –, em sua atividade viva, desprende-nos do passado e da realidade, e se abre para o futuro. Assim, ele determina que à *função real*, orientada pelo passado, se sobrepõe a *função irreal*, que em sua novidade “vem arrebatá-lo ou inquietá-lo – sempre despertar – o ser adormecido nos seus automatismos” (BACHELARD, 1993, p.18).

Em *A poética do espaço*, a imagem passa a ser assim concebida, para que o filósofo possa explorar os espaços que ele considera “felizes ou louvados”. São espaços vividos, que atraem, prendem, sem querer encerrar-nos em ideias fixas: “Mas as imagens não aceitam ideias tranquilas, nem sobretudo ideias definitivas. Incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens” (BACHELARD, 1993, p.19).

Entre os espaços pelos quais transita Bachelard em *A poética do espaço* estão os que vão da *casa e os aposentos* habitados no nosso imaginário; esses espaços passam pelos objetos fechados: *as gavetas, os cofres e os armários* que se abrem para misteriosos devaneios; também, nessa obra, o teórico se remete aos devaneios aéreos e marítimos *dos ninhos e as conchas*, em seguida, vai para as imagens *dos cantos* que nos permitem encolher-nos em nós mesmos: “Encolher-se pertence à fenomenologia do verbo habitar. Só habita com intensidade aquele que soube encolher” (BACHELARD, 1993, p.21); posteriormente, migra para outros espaços, entre eles os *da miniatura e da imensidão, do exterior e do interior* e termina fechando o nosso círculo de devaneios com *a fenomenologia do redondo*. Nesses espaços, Bachelard percorre o caminho do devaneio feliz a partir da repercussão e das ressonâncias provocadas pelas imagens poéticas que ali habitam.

A poética do devaneio retoma alguns pontos já estabelecidos na obra anterior, o que nos permite avançar na teorização da fenomenologia. Um dos interesses do estudo

fenomenológico consiste em trazer à consciência o maravilhamento que as imagens poéticas são capazes de causar no sujeito, e essa tomada de consciência nos levaria a comunicar-nos com a consciência criadora do poeta, a partir dessa imagem poética nova – tomada em seu próprio ser –, prescindindo de antecedentes: “A imagem poética ilumina com tal luz a consciência, que é vão procurar-lhe antecedentes inconscientes” (BACHELARD, 1988, p.3).

Segundo Bachelard, o fato de não relacionarmos a imagem poética com seus antecedentes, não procurar-lhe um passado, nos liberta das nossas escolhas ou preferências literárias; em outras palavras, nos torna livres para navegarmos pelo terreno da imagem, não necessariamente de um poeta, vamos de um poeta ao outro percorrendo imagens que nos revelam o seu valor poético. Assim, somos revelados à ingenuidade dessa imagem, que se renova, varia, e desse modo nos maravilhamos com a sua novidade.

A partir da possibilidade que se abre à nossa frente, que nos permite contemplar a imagem poética por ela mesma e acima do poeta, nos arriscamos a pensá-la além do poema e, como tal, pretendemos, neste trabalho, verificar de que forma as imagens poéticas, presentes em outros textos que não o poético – mas o romance e as histórias em quadrinhos – são provocadoras de experiências com devaneios. Assim, a imagem poética em suas repercussões e ressonâncias promovedoras de devaneios se constitui como um elemento essencial da nossa análise.

O filósofo, então, apresenta, através de bases sólidas, seu método fenomenológico no estudo da imagem poética, o que nos leva a compreender melhor o processo desencadeador do devaneio. Entre essas bases, lembremos que a imagem poética é variacional, se renova ao trazer junto uma novidade e não precisa de antecedentes tanto temporais quanto reais para firmar-se como tal; dispensa, portanto, estar provida de um saber, se projeta para o futuro despertando-nos dos automatismos e por ela somos maravilhados, possuídos e dessa forma queremos fazê-la nossa: “Ah, quem me dera essa imagem que acaba de me ser dada fosse minha, verdadeiramente minha, que ela se tornasse – apogeu de um orgulho de leitor! – obra minha!” (BACHELARD, 1988, p.4). No entanto, todo esse processo não acontece, em nós, de forma passiva.

Para que tomemos consciência desse ato criador, a fenomenologia nos exige que ativemos a participação na imaginação criante, o que nos leva a aceitar uma

intencionalidade nesse processo. O poeta é quem nos pode dar essa abertura: “E que glória de leitura se eu pudesse, ajudado pelo poeta, viver a *intencionalidade poética*! É pela intencionalidade da imaginação poética que a alma do poeta encontra a abertura consciencial de toda verdadeira poesia”. (BACHELARD, 1988, p.5, grifos do autor)

O filósofo sabe que diante dessa ambição desmedida é necessário estar preparado para um paradoxo capaz de suscitar-se devido à própria distensão da consciência que, de acordo com a direção tomada, pode afastar-se do lugar desejado. Para Bachelard, “o devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente” (1988, p.5). Então, esse devaneio que não encontra um mundo ideal tem uma inclinação descendente e termina por obscurecer a consciência, não permitindo um crescimento do sujeito através da experiência do devaneio.

Mais uma vez, o estudioso vai buscar luzes na fenomenologia. Para ele, a tomada de consciência deve levar a um enaltecimento da mesma, o que provoca, também, o crescimento do ser. Esse crescimento se vislumbra através da linguagem poética, “quando a consciência imaginante cria e vive a imagem poética” (BACHELARD, 1988, p.5).

De acordo com Bachelard (1988), o devaneio que merece ser estudado é o que a poesia coloca na boa inclinação; nele, todos os sentidos despertam e se harmonizam, proporcionando, desse modo, o crescimento da consciência e de todo o ser. Esse devaneio pode se tornar poético, segundo o teórico, se for escrito, servindo como “uma inspiração na medida dos nossos talentos de leitores” (p.7), pois a forma que temos de comunicá-lo é escrevendo-o. Isso o diferencia do sonho, que só se conta, e, ao escrevê-lo, é como se voltássemos a vivenciá-lo. Então, podemos presumir que graças à linguagem poética, que se instaura através da consciência de uma imaginação criadora, o devaneio, a partir de uma imagem nova, nos permite uma experiência pautada em um devir feliz.

Nosso estudo se limita a um leitor ficcional e às personagens dos textos que compõem este trabalho, sendo assim, não pretendemos abordar o leitor real em seus devaneios, os que poderiam ser projetados, por escrito, através do devaneio poético. Por essa razão, pensamos que não seria conveniente mencionar o termo “poético” ao referir-nos ao devaneio nos capítulos de análise.

O teórico ainda ressalta a função que o devaneio poético tem em nossa vida:

A imaginação tenta um futuro. A princípio ela é um fator de imprudência que nos afasta das pesadas estabilidades. Veremos que certos devaneios são hipóteses de vida que alargam a nossa vida dando-nos confiança no universo. [...] Um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é nosso. Existe um *futurismo* em todo o universo sonhado (BACHELARD, 1988, p.8, grifos do autor).

Embora o devaneio poético se realize plenamente no espaço diurno e o sonho faça parte da matéria noturna, o estudo fenomenológico ajuda a definir seus limites. Além do sonho poder contar-se, é justamente a falta de consciência de tê-lo vivenciado que o separa do devaneio. Não sabemos ao certo se realmente esse sonho foi nosso ou alguém sonhou por nós: “Esses sonhos, é preciso reabitá-los para nos convenceremos de que foram nossos” (BACHELARD, 1988, p.11).

Bachelard dedica um capítulo, “O *cogito* do sonhador”, no qual aprofunda a diferença que há entre o ser que habita o sonho e o que habita o devaneio. Conforme mencionado, o sonho noturno é um sonho que não tem sonhador, pois se ignora o ser que sonhou. O devaneio, ao contrário, é experimentado por um ser que tem consciência disso: “Sou eu que sonho o devaneio, sou eu que estou feliz por sonhar o meu devaneio, sou eu que estou feliz por graça deste lazer em que já não sou obrigado a pensar” (BACHELARD, 1988, p.22).

Nesse capítulo, Bachelard ressalta outras diferenças, que pertencem ao âmbito da fenomenologia, entre o sonhador noturno e o sonhador de devaneio, reforçando a ideia de consciência que há neste último:

o sonhador de sonho noturno é uma sombra que perdeu o próprio eu, o sonhador de devaneio, se for um pouco filósofo, pode, no centro de seu eu sonhador, formular um *cogito*. Noutras palavras, o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente no seu devaneio. Mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador de devaneio sabe que é ele que se ausenta [...] Se o sonhador de devaneios se abandona à sonolência, seu devaneio se desfia e vai se perder nas areias do sono [...]. (BACHELARD, p.1988, p.144)

Quando tomamos consciência do ser do devaneio, tudo contribui para nossa felicidade: “a quem deseja devanear bem, devemos dizer: comece por ser feliz. Então o devaneio percorre o seu verdadeiro destino: torna-se devaneio poético: tudo, por ele e

nele, se torna belo” (BACHELARD, 1988, p.13). Através do devaneio nossa vida se alarga, penetra em outros mundos desejados, belos.

Segundo Bachelard:

O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. [...] É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu do sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar. Para o meu eu sonhador, é esse *não-eu meu* que me permite viver minha confiança de estar no mundo. (1988, p.13, grifos do autor)

Essa confiança de estar no mundo belo, do imaginado, que o devaneio é capaz de proporcionar, encanta o nosso eu sonhador e nos liberta do mundo real no momento em que nos apresenta esse outro eu, que fazemos nosso e nos faz sentir confiantes, felizes. Assim, Bachelard contempla um devaneio cósmico, que tem a raiz na alma do sonhador, e se constitui como um estado de solidão, estabilidade, tranquilidade.

Nessa solidão, mesmo as recordações tristes passam a ter um tom melancólico, o que, segundo ele, diferencia, também, o sonho do devaneio: “O sonho permanece sobrecarregado das paixões mal vividas na vida diurna. A solidão, no sonho noturno, tem sempre uma hostilidade. É estranha. Não é verdadeiramente a nossa solidão” (1988, p.14). No devaneio, esse estado de solidão permite ao eu projetar-se em busca do “não-eu meu” que experiênciamos um mundo belo, onde a alma se deleita distanciando-se dos sofrimentos do mundo real.

O devaneio cósmico ajuda a alma a gozar de seu repouso, diferentemente do sonho noturno, que a perturba com as aflições do dia a dia. O filósofo quer registrar que “o devaneio nos dá o mundo de uma alma, que uma imagem poética testemunha uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver” (BACHELARD, 1988, p.15).

Mas Bachelard não se limita ao estudo do sonho e do devaneio apenas nesta obra. Em outra posterior, publicada em 1970, *O direito de sonhar*, há um capítulo, “O espaço onírico”, dedicado aos espaços habitados pelos sonhos. Nele são dimensionadas as duas direções noturnas. Na primeira, o espaço onírico, que encerra os sonhos, se retrai e se dilata em direção ao centro da noite; ali, há uma espécie de véu, “um véu que se ilumina por si mesmo em raros instantes – em instantes que se tornam mais raros e mais fugidios à medida que a noite penetra mais profundamente no nosso ser” (BACHELARD, 1994, p.160). A segunda direção do espaço é aquela que conduz à aurora. Nessa viagem, rumo

à claridade do dia, o corpo e os sonhos caminham em direções desejadas, tornando as imagens devaneios da vontade, pois, mesmo com os olhos ainda fechados, substituem-se os espirais do centro da noite pelas flechas com pontas de agressividade e esses devaneios abandonam o espaço arredondado para ingressar no das dimensões preferidas, a dos devaneios da vontade.

Na obra *A poética do devaneio*, Bachelard dedica dois capítulos aos “Devaneios sobre o devaneio”, dividindo-os em “O sonhador de palavras” e “Animus – anima”. No primeiro, o filósofo trata, ao mesmo tempo, dos devaneios das palavras, tanto as já escritas como as que se propõe a escrever, e contempla o gosto que têm as palavras essencialmente femininas, como a própria palavra devaneio, em francês (*rêverie*) que é de gênero feminino. Segundo Bachelard, para poder ir às profundezas oníricas, “é necessário deixar às palavras o tempo de sonhar” (1988, p.48). No capítulo seguinte, percorre os devaneios que se desdobram em *animus* (elemento masculino) e *anima* (elemento feminino), pertencendo a este os devaneios profundos e tranquilos, os do repouso.

Para o teórico, o devaneio no seu estado mais simples e puro pertence à *anima*: “o devaneio está sob o signo da anima. Quando o devaneio é realmente profundo, o ente que vem sonhar em nós é a nossa *anima* [...] a poética do devaneio é uma poética da *anima*” (BACHELARD, 1988, p.59, grifos do autor). Enquanto os projetos e as preocupações ficam sob os domínios do *animus*, no devaneio diurno é que se encontram os elementos necessários para uma filosofia do repouso – onde o devaneio se liberta das reivindicações, das ambições e repousa na profundidade da *anima* – e é lá que habitam também os devaneios da nossa infância.

Bachelard também se manifesta sobre as lembranças da infância. Quando em nossas memórias constam dramas sobre os acontecimentos vivenciados em nossa tenra idade, eles podem despertar, na nossa solidão, cóleras recalçadas, alimentando vinganças que já não pertencem aos devaneios da *anima*. Se essas lembranças viessem em forma de devaneios, teríamos que retomar o que anteriormente mencionamos: estariam livres, nas nossas solidões, dos sofrimentos vividos no mundo real, criando um mundo belo onde o não-eu pudesse ter a felicidade que o eu não viveu na infância. Sendo assim, a alma entraria no repouso desejado, o repouso da *anima*.

Por fim, queremos reportar-nos também ao último dos devaneios estudados nesta obra e que diz respeito às imagens poéticas que engrandecem o mundo do devaneio e que o estudioso chama de imagens cósmicas. Essas imagens são prolongações do devaneio e, de acordo com as palavras bachelardianas, podemos capturar o sentido primordial deste devaneio:

Quando um sonhador de devaneios afastou todas as “preocupações” que atravancavam a vida cotidiana, quando se apartou da inquietação que lhe advém da inquietação alheia, quando é realmente o *autor da sua solidão*, quando enfim pode contemplar, sem contar as horas, um belo aspecto do universo, sente, esse sonhador, um ser que se abre nele.

De repente ele se faz *sonhador do mundo*. Abre-se para o mundo e o mundo abre-se para ele. Nunca teremos visto bem o mundo se não tivermos sonhado aquilo que víamos. Num devaneio de solidão, que aumenta a solidão do sonhador, duas profundezas se conjugam, repercutem-se em ecos que vão da profundidade do ser do mundo a uma profundidade do ser do sonhador. O tempo já não tem ontem nem amanhã. O tempo é submergido na dupla profundidade do sonhador e do mundo. O Mundo é tão majestoso que nele não ocorre mais nada: o Mundo repousa em sua tranquilidade. O sonhador está tranquilo diante de uma Água tranquila. O devaneio só pode aprofundar-se quando se sonha diante de um mundo tranquilo. A *Tranquilidade* é o próprio ser do Mundo e do seu Sonhador... (BACHELARD, 1988, p.166, grifos do autor)

Nessas prolongações de devaneios, vemos uma maneira inovadora de conceber a imagem poética, como imagem cósmica que nasce no instante da repercussão – sem procurar-lhe um passado – na solidão do ser que se desvincula de suas aflições para projetar-se num mundo sonhado, imaginado, onde a alma do ser ressoa, repousa, na tranquilidade atemporal que esse mundo lhe concede e nele se sente feliz.

É um devaneio que se constitui a partir da imagem e é nela que se deve buscar qualquer compreensão fenomenológica do evento, não antes dela, por isso a distinção que Bachelard estabelece com as ciências psicológicas e psicanalistas que procuram, nas palavras de José Américo Motta Pessanha, “causas para as imagens poéticas fora das próprias imagens poéticas, causas que são o passado dessas imagens, um outro em relação a elas mesmas, em que elas se reduziram explicativamente, anulando-se em sua especificidade “ (BACHELARD, 1994, p. xxv).

Essa separação entre a psicologia e a fenomenologia – ou ruptura, como prefere Pessanha –, é abordada na obra *A poética do espaço*, como em outro momento citamos quando nos referíamos à palavra que representa a imagem poética e é por essência feliz. Bachelard faz questão de deixar claro que para o fenomenólogo a imagem poética traz

consigo a novidade, um *logos* poético, que não é priorizado pelo crítico, pelo psicólogo e pelo psicanalista:

Assim, a imagem poética, acontecimento do *logos*, é para nós pessoalmente inovadora. Já não a tomamos como um “objeto”. Sentimos que a atitude “objetiva” do crítico abafa a “repercussão”, rejeita, por princípio, essa profundidade onde deve ter seu ponto de partida o fenômeno poético primitivo. Quanto ao psicólogo, está ensurdecido pelas ressonâncias e deseja incessantemente *descrever* os seus sentimentos. Já o psicanalista perde a repercussão, ocupado que está em desembaraçar o emaranhado de suas interpretações. Por uma fatalidade de método, o psicanalista intelectualiza a imagem. Ele a compreende mais profundamente que o psicólogo. Mas, precisamente, “compreende-a”. Para o psicanalista, a imagem poética tem sempre um contexto. Interpretando a imagem, ele a traduz para uma outra linguagem que não o *logos* poético. (BACHELARD, 1993, p.8)

Partindo dos textos que constituem o *corpus* deste estudo, pretendemos, nos próximos capítulos, verificar a presença das imagens poéticas em sua novidade, procurando, nos espaços louvados dessas imagens, como as repercussões causadas por elas, na alma das personagens que analisaremos, podem propiciar múltiplas ressonâncias que conduzam a um mundo belo e feliz. Um mundo irreal – em que o *eu* se aposse de uma imagem poética e a vivencie em um outro *eu* (o *não-eu meu*) através de um devaneio do repouso – onde a imaginação criadora nos permita alargar a vida, oportunizando o crescimento da consciência, da alma e do ser no devaneio.

Embora neste primeiro capítulo tenhamos concentrado a teoria principal que servirá para a análise dos nossos textos, queremos reforçar que outros aspectos teóricos pertinentes serão abordados nos respectivos capítulos.

2 O DEVANEIO EM VIDAS SECAS

Neste capítulo, pretendemos abordar, com o auxílio da teoria bachelardiana, como se processa o devaneio das personagens protagonistas de *Vidas secas*. Inicialmente, discorreremos sobre a construção da obra que não foi pensada, em um primeiro momento, como romance – segundo anunciam alguns críticos e depoimentos do próprio autor. Embora intencionemos estudar o devaneio no único romance de Graciliano Ramos escrito em terceira pessoa, veremos, também, que essa técnica, segundo Antonio Candido, já é utilizada nos romances cujo foco narrativo aparece em primeira pessoa. Por último, verificaremos de que forma a onisciência do narrador, o espaço determinante das condições de vida das personagens e os tempos verbais, presentes no romance, *Vidas secas*, contribuem para a construção do devaneio.

2.1 A criação do romance, a onisciência do narrador prismático e a linguagem como limitadora social e pessoal

Vidas secas, o último dos romances escritos por Graciliano Ramos, não nasceria com esse nome e nem estava destinado, em um primeiro momento, a ser um romance. O autor começou publicando-o a partir de contos isolados, autônomos que, embora possam ser lidos de forma independente, mantêm uma relação do ponto de vista de sua temática e personagens. O primeiro conto escrito tratava sobre uma cachorra de nome Baleia e a partir dele, as outras personagens da história, que já ali apareciam juntamente com a cachorra, continuaram a ser retratadas, nos contos seguintes, para mais tarde compor o romance.

Rubem Braga (2001), ao apelidar *Vidas secas* de “romance desmontável”, explica que a publicação, primeiramente, de contos, se deu por motivos financeiros, entretanto, terminou – sem intencionalidade – constituindo uma inovação literária:

Cada capítulo desse pequeno livro dispõe de uma certa autonomia, e é capaz de viver por si mesmo. Pode ser lido em separado. É um conto. Esses contos se juntam e fazem um romance. Graciliano não fez assim por recreação literária. Fez por necessidade financeira. Ia escrevendo e ia vendendo o romance a prestação.

Vendeu vários contos. Alguns capítulos ele fez de maneira a poder rachar no meio. Foi colocando aquilo a varejo, em nosso pobre mercado literário. Depois vendeu tudo por atacado com o nome do romance. Quase tão pobre como o Fabiano, o autor fez assim uma nova técnica do romance no Brasil. O romance desmontável. (p.126)

De acordo com o registro feito por Dácio Antônio de Castro (1997), a partir de um dos depoimentos dados pelo próprio autor – publicado em 1939, no ensaio *Alguns tipos sem importância* – sobre a produção do livro, fica manifesta a criação desses contos que resultariam no romance:

Em 1937 escrevi algumas linhas sobre a morte de uma cachorra, um bicho que saiu inteligente demais, creio eu, e por isso um pouco diferente dos meus bípedes. Dediquei em seguida várias páginas aos donos do animal. Essas coisas foram vendidas, em retalho, a jornais e revistas. E como José Olympio me pedisse um livro para o começo do ano passado³, arranjei outras narrativas, que tanto podem ser contos como capítulos de romance. Assim nasceram Fabiano, a mulher, os dois filhos e a cachorra Baleia [...]. (p.26)

Assim, o primeiro dos contos, sob o título de “Baleia”, integraria, mais tarde, o nono capítulo do romance e, assim, a narrativa foi produzida sem uma ordem prevista. Depois de escritos e publicados, aleatoriamente, os treze capítulos que compõem a obra, foram ordenados⁴ sob alguns aspectos dando lugar a *Vidas secas*.

Sendo o quarto dos romances de Graciliano Ramos, depois de *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936), que parecem também ter sido inspirados em contos⁵, *Vidas secas* (1938) começou a ser escrito em um quarto de pensão no Rio de Janeiro, onde o escritor passou a morar com sua esposa e filhas, depois de sair da prisão, na qual permaneceu por quase dez meses, sob acusação de comunismo, durante o regime militar do presidente Getúlio Vargas. (VIANA, 1990).

Esse “romance desmontável” é costurado a partir dos acontecimentos vividos pelas personagens e da temática da seca, apresentando uma visão cíclica da obra, percebida, principalmente, nos capítulos que geram, devido à condição climática desfavorável, um movimento dos protagonistas: “Mudança” (1º capítulo) e “Fuga” (último capítulo). Tais

³ O ano referido é 1938.

⁴ “Mudança”, 16 de julho de 1937; “Fabiano”, 22 de agosto; “Cadeia”, 21 de junho; “Sinha Vitória”, 18 de junho; “O menino mais novo”, 26 de junho; “O menino mais velho”, 8 de julho; “Inverno”, 14 de julho; “Festa”, 22 de julho; “Baleia”, 4 de maio; “Contas”, 29 de julho; “O soldado amarelo”, 6 de setembro; “O mundo coberto de penas”, 27 de agosto; “Fuga”, 6 de outubro. (CASTRO, 1997, p.29)

⁵ De acordo com Dênis de Moraes (1996), esses romances nasceram de contos que teriam ou se estirado demais, como ocorreu com *Caetés* cujo conto tinha o mesmo nome, ou se originado a partir deles: de “A carta” sairia *São Bernardo* e de “Entre grades”, *Angústia*.

capítulos podem ser considerados homogêneos, pois o motivo que leva as personagens a transladar-se se reitera.

Em “Mudança”, narra-se o deslocamento de uma família de nordestinos: o homem (Fabiano), sua esposa (sinha Vitória), os filhos, que carecem de nomes próprios e idade, sendo mencionados como “o menino mais velho” e “o menino mais novo” e os animais de estimação – a cachorra Baleia e o papagaio –, sendo que o último aparece apenas neste capítulo e morre, pois já estava doente, servindo como alimento para os demais. Os retirantes andam em busca de um lugar onde possam sobreviver à seca, responsável pela vida de misérias:

NA PLANÍCIE avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. [...] Fazia horas que procuravam uma sombra.[...]
Arrastaram-se para lá, devagar, sinha Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás.⁶

Após muito andar, chegam a uma fazenda abandonada da qual tomam conta:

Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido. Fabiano procurou em vão perceber um toque de chocalho. Avizinhou-se da casa, bateu, tentou forçar a porta. Encontrando resistência, penetrou num cercadinho cheio de plantas mortas [...] Desceu, empurrou a porta da cozinha. Voltou desanimado, ficou um instante no copiar, fazendo tenção de hospedar ali a família. (p.12)

A cachorra vai, assim que se instalam, em busca de comida e caça um preá para a família, se contentando com os ossos e a pele do animal. Permanecem ao longo da narrativa nesse local, na esperança de tempos melhores, pois Fabiano, no capítulo seguinte que leva o seu nome, apresenta-se como vaqueiro e oferece seus serviços ao dono da fazenda que aparece e quer, de início, expulsá-los:

⁶ Todas as citações referentes à obra *Vidas secas* contidas nesta dissertação foram extraídas de RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 72. ed. Rio, São Paulo: Record, 1997, com as devidas adequações às regras da nova ortografia, constando entre parênteses as páginas em que poderão ser consultadas. Para essa primeira citação, confira-se a página 9.

Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucunã. Viera a trovoada. E, com ela, o fazendeiro, que o expulsara. Fabiano fizera-se desentendido e oferecera os seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito que tinha era ficar. E o patrão aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferro. Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. (p.18)

Alguns capítulos narram episódios que dizem respeito a cada personagem e por isso recebem o nome dos mesmos: “Fabiano” (cap. 2), “Sinha Vitória” (cap. 4), “O menino mais novo” (cap. 5), “O menino mais velho” (cap. 6) e “Baleia” (cap. 9); outros narram acontecimentos vividos pelas personagens: “Cadeia” (cap. 3), “Festa” (cap. 8), “Contas” (cap. 10), “O soldado amarelo” (cap. 11), e ainda há os que anunciam situações de angústia, devido às secas e de esperanças, graças às chuvas, “Inverno” (cap. 7) e “O mundo coberto de penas” (cap. 12). Esses capítulos, somados ao primeiro, “Mudança”, e ao último, “Fuga”, fecham o ciclo da narrativa, que termina como começou, com os retirantes fugindo da seca na esperança de dias melhores.

Não é pretensão, neste estudo, apontar, especificamente, uma síntese narrativa de cada um dos capítulos, no entanto, achamos oportuno retomarmos a questão que permite ler *Vidas secas* do ponto de vista do gênero conto ou do romance, para deixar o leitor decidir entre essas leituras possíveis. Dácio Antônio de Castro (1997) anuncia que o capítulo “Baleia” deveria ser o único com tratamento de “conto”, por conter um único conflito dramático e uma tensão interna apontada como pré-clímax, ausente nos demais. Já, os outros, ele considera como quadros autônomos que se justapõem entre si.

Concordamos que esse capítulo seja um dos de maior tensão na obra e, provavelmente, sensibilize muito o leitor, pois a cachorra, humanizada na história, termina sendo morta para aliviar o seu padecimento, causado por uma hidrofobia que vai matando-a aos poucos. A forma como o autor vai narrando a morte do animal e sua estranheza frente ao amigo Fabiano, responsável pelo tiro mortal, é comovente e, ao mesmo tempo, dramática:

Ela era como uma pessoa da família [...] A cachorra espiou o dono desconfiada [...] Fabiano saltou a janela, [...] modificou a pontaria e puxou o gatilho. A carga alcançou os quartos traseiros e inutilizou uma perna de Baleia, que se pôs a latir desesperadamente.
[...] E, perdendo muito sangue, andou como gente, em dois pés, arrastando com dificuldade a parte posterior do corpo. [...] Abriu os olhos a custo. Agora havia uma grande escuridão, com certeza o sol desaparecera. [...]

Não se lembrava de Fabiano. Tinha havido um desastre, mas Baleia não atribuía a esse desastre a impotência em que se achava nem percebia que estava livre de responsabilidades. (p.85)

Não obstante, acreditamos que outros capítulos também podem ser vistos como contos porque neles há elementos de tensão, como alguns que relacionamos a seguir: a própria peregrinação da família faminta, pela catinga⁷, em busca de um lugar para ficar, sem saber se seria encontrado; a situação de constrangimento e revolta de Fabiano junto ao soldado amarelo (de início Fabiano vai parar na prisão e, posteriormente, surge a possibilidade de vingança); a chegada das chuvas que suscita, primeiro, momentos de alívio por espantar a seca, e, depois, de inquietação, porque além de poder, de início, provocar cheias (dada a quantidade de água), termina, com o tempo, atraindo as aves que vêm em grandes bandos para destruir o que sobrou após os ciclos das chuvas e, desse modo, anunciar mais uma vez a volta da seca:

De repente, um risco no céu, outros riscos, milhares de riscos juntos, nuvens, o medonho rumor de asas a anunciar destruição. Ele já andava meio desconfiado vendo as fontes minguarem. E olhava com desgosto a brancura das manhãs longas e a vermelhidão sinistra das tardes. Agora confirmavam-se as suspeitas.
– Miseráveis.
As bichas excomungadas eram a causa da seca. Se pudesse matá-las, a seca se extinguiria. (p.112)

Os capítulos de *Vidas secas* encerram em si um fragmento de um todo que pode ser lido sem prejuízo narrativo, ou seja, sem necessariamente esperar-se uma sequência; entretanto, se ordenados e devidamente entrelaçados, apontam para uma narrativa mais rica e completa. Fernando Alves Cristóvão (1977) ressalta que o próprio Graciliano defendia a unidade que esses contos tinham formando o romance. Assim, cita as palavras do autor de *Vidas secas*:

Publiquei vários capítulos de *Vidas secas* aqui e na Argentina e todo o mundo os considerou como narrativas independentes. O livro tem, entretanto, uma unidade, e o entrelaçamento de todos esses capítulos forma a tessitura perfeita de um romance. (p.96)

Entendemos que sem essa unidade entre os capítulos, não seria possível algumas reações, expectativas e sentimentos que temos, como, por exemplo, a comoção que

⁷ Embora seja preferida a palavra “caatinga” para denominar a vegetação referida no romance, optamos, neste trabalho, por manter a mesma grafia utilizada pelo autor.

sentimos pela morte de Baleia. Isso ocorre porque, além do animal apresentar atitudes humanas, se estabelece uma empatia com o leitor, devido a seus antecedentes nos capítulos que precedem sua morte: caçadora de preás para sustentar a fome da família; companheira dos meninos com quem brincava e motivo de preocupação de todos ao sumir no meio da festa.

Da mesma forma, os sentimentos confusos de Fabiano, de vingar-se ou não do soldado amarelo, não se esperariam, no capítulo 11, se não tivéssemos anteriormente passado pelo capítulo “Cadeia”, em que Fabiano, por não ter as palavras certas na hora em que é convidado a jogar cartas, termina se retirando e, por isso, é preso, surrado e humilhado, injustamente:

Nesse ponto um soldado amarelo aproximou-se e bateu familiarmente no ombro de Fabiano:

– Como é, camarada? Vamos jogar um trinta-e-um lá dentro?

Fabiano atentou na farda com respeito e gaguejou, procurando as palavras de seu Tomas da bolandeira:

– Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme.

[...]

Os jogadores apertaram-se, os dois homens sentaram-se, o soldado amarelo pegou o baralho. Mas com tanta infelicidade que em pouco tempo se enrascou. Fabiano encalacrou-se também. Sinha Vitória ia danar-se, e com razão.

– Bem feito.

Ergueu-se furioso, saiu da sala, trombudo.

– Espera aí, paisano, gritou o amarelo.

Fabiano, as orelhas ardendo, não se virou. (p.27)

Ainda, não seria possível referir-nos a um romance circular se o último capítulo, “Fuga”, não se assemelhasse ao primeiro, “Mudança”, pois o movimento de retirada se repete no final, completando um ciclo que parece perpetuar-se, dando a unidade que o romance, formado por contos justapostos, encerra. Antonio Candido (1992) afirma:

Vidas secas é composto por segmentos relativamente extensos, autônomos mas completos, de narrativa cheia e contínua, baseada num discurso que nada tem de fragmentário. É a justaposição dos segmentos (não fragmentos) que estabelece a descontinuidade, porque não há entre eles os famosos elementos de ligação, [...]. Foi essa justaposição que me levou no passado a falar de composição em rosácea, para sugerir os episódios nitidamente separados, com o último tocando o primeiro. Este encontro do fim com o começo, como já foi observado, forma um anel de ferro, em cujo círculo sem saída se fecha a vida esmagada da pobre família de retirantes-agregados-retirantes, [...]. (p.107)

Abordaremos, neste trabalho, apenas os diferentes segmentos que fazem parte do romance, à medida que sejam relevantes para a nossa análise, o que permitirá

contemplar uns mais que outros. Neles, vamos poder distinguir dois elementos: o *social* e o *psicológico*, que servirão de base para o estudo do devaneio que será realizado posteriormente.

O último dos romances de Graciliano Ramos tem um aspecto que o diferencia dos anteriores. É a primeira de suas obras cujo narrador, formalmente, aparece em terceira pessoa – em *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, ele está em primeira –, ou poderíamos ainda pensar que há mudança na perspectiva da narração. Em outras palavras, esse narrador é de tal forma onisciente que não apenas nos conta o que acontece com as personagens, mas parece habitá-las interiormente, revelando-as através do discurso indireto livre. Dácio Antônio de Castro (1997) vai destacar um tipo de onisciência prismática que, diferente do narrador onisciente tradicional (aquele que vê e sabe tudo), permite ao leitor o contato direto com os fatos acontecidos, relatados pelo prisma da personagem em cena.

Neusa Pinsard Caccese (1977) também faz questão de enfatizar esse narrador onisciente que se alterna – ou oculta – entre as personagens, ao posicionar-se assim:

Seria possível, afirmar que o livro *Vidas secas* é constituído quase todo sob a forma de “diálogo indireto”. Em todos os capítulos – e em cada um deles – o ângulo de visão é o da personagem em foco. Na verdade, o romance não é relatado em terceira pessoa, como se poderia pensar, mas num contínuo deslocar do eixo narrativo, segundo a perspectiva de cada membro da família. (p.160)

Ligia Chiappini Moraes Leite (2000), em seu estudo sobre o foco narrativo, aponta para os tipos de narradores definidos por Norman Friedman e parece-nos que um deles, no qual se faz a análise do narrador de *Vidas secas*, se aproxima ao valor de narrador onisciente prismático, defendido por Castro, que parece sumir do relato no momento em que situa os acontecimentos desde o prisma da personagem. Na concepção de Norman Friedman, o narrador e sua onisciência se ausentam da história narrada, deixando que os acontecimentos fluam diretamente da mente das personagens. A esse tipo de narração Friedman dá o nome de *onisciência seletiva múltipla*.

Ao mesmo tempo, a onisciência seletiva múltipla, de Friedman, se diferencia do narrador onisciente tradicional já que na primeira: “o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente, enquanto o narrador onisciente os *resume depois de terem ocorrido*” (LEITE, 2000, p.47,

grifos do autor). É como se a narração ocorresse simultaneamente com a ação e para tal se dispensa o narrador pela utilização, também, do discurso indireto livre.

Fernando A. Cristóvão (1977) considera que na terceira pessoa do romance está diluída a primeira, pelo processo do monólogo interior indireto. Para o teórico, cada pessoa da narração define a linha, sociológica ou psicológica, em que se divide o romance. A terceira pessoa, imparcial e onisciente, enfatiza mais os acontecimentos externos, relacionados à natureza e ao social; já a primeira, subjetiva e introspectiva, se interessa pelo eu de cada personagem, encarnando-a e revelando suas reações psíquicas em função das circunstâncias sociais vividas.

Essa distinção entre o psicológico e social estaria, nas palavras de Fernando A. Cristóvão, representada a partir do título: “o adjetivo **secas**, predicando **vidas**, surpreende por só metaforicamente se justificar: **vidas** aponta para a psicologia, **secas** para a sociologia” (1977, p.17, grifos do autor). Assim como o título parece bifurcar-se, mas acha um ponto de interseção que dá o tom ao romance, o mesmo ocorre entre os narradores de terceira e primeira pessoa, possibilitada pelo romance tanto regionalista como psicológico:

A onisciência da terceira pessoa só atinge, portanto, verdadeira amplitude nas descrições exteriores e, sempre que passa às análises psicológicas onde reina o monólogo interior, sofre as limitações que a fazem equivaler à primeira pessoa gramatical.

De qualquer forma, dado o caráter bivalente de *Vidas secas* como romance regionalista e psicológico, justifica-se plenamente o uso da terceira pessoa e o valor duplo desse foco narrativo [...]. (CRISTÓVÃO, 1977, p.18)

Nas passagens que seguem se vislumbra a fusão desses focos narrativos, prevalecendo o narrador onisciente prismático, de Castro, ou a onisciência seletiva múltipla, de Friedman; tais exemplos ajudam a desvendar a riqueza psicológica das personagens. Na primeira delas, no capítulo “O menino mais novo”, a cena de Fabiano montando e domando a égua alazã é vista sob o prisma do filho mais novo, que procura espelhar-se no pai e copiar-lhe posteriormente o feito.

A ideia surgiu-lhe na tarde em que Fabiano botou os arreios na égua alazã e entrou a amansá-la. Não era propriamente ideia: era o desejo vago de realizar qualquer ação notável que espantasse o irmão e a cachorra Baleia.

Naquele momento Fabiano lhe causava grande admiração. Metido nos couros, de perneiras, gibão e guarda-peito, era a criatura mais importante do mundo. As rosetas das esporas dele tilintavam no pátio; as abas do chapéu, jogado para

trás, preso debaixo do queixo pela correia, aumentavam-lhe o rosto queimado, faziam-lhe um círculo enorme em torno da cabeça.

O animal estava selado, os estribos amarrados na garupa, e sinha Vitória subjugava-o agarrando-lhe os beiços. O vaqueiro apertou a cilha e pôs-se a andar em redor, fiscalizando os arranjos, lento. (p. 47)

Em “Inverno”, podemos perceber as apreensões/sensações de Fabiano e sinha Vitória com respeito às chuvas que aparecem causando preocupação nos retirantes:

Dentro em pouco o despotismo de água ia acabar, mas Fabiano não pensava no futuro. Por enquanto a inundação crescia, matava bichos, ocupava grotas e várzeas. [...] A água tinha subido, alcançado a ladeira, estava com vontade de chegar aos juazeiros do fim do pátio. Sinha Vitória andava amedrontada. Seria possível que a água topasse os juazeiros? Se isto acontecesse, a casa seria invadida, os moradores teriam de subir o morro, viver uns dias no morro, como preás.

[...] Sinha Vitória moveu o abano com força para não ouvir o barulho do rio, que se aproximava. [...]

O rio subia a ladeira, estava perto dos juazeiros. Não havia notícia de que os houvesse atingido - e Fabiano, seguro, baseado nas informações dos mais velhos, narrava uma briga de que saíra vencedor. A briga era sonho, mas Fabiano acreditava nela. (p.65)

Essas mesmas chuvas, que provocam alagamentos, parecem constituir alívio pela possibilidade de trazer, também, fartura:

As vacas vinham abrigar-se junto à parede da casa, pegada ao curral, a chuva fustigava-as, os chocalhos batiam. Iriam engordar com o pasto novo, dar crias. O pasto cresceria no campo, as árvores se enfeitariam, o gado se multiplicaria. Engordariam todos, ele Fabiano, a mulher, os dois filhos e a cachorra Baleia. Talvez Sinha Vitória adquirisse uma cama de lastro de couro. Realmente o jirau de varas onde se espichavam era incômodo. (p.67)

E, por último – sem que estas representem as únicas passagens de onisciência prismática ou seletiva múltipla –, lembramos do capítulo, já citado, da morte da Baleia, em que o universo mental da cachorra, nos momentos finais de vida, parece ser, por ela, projetado:

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (p.91)

Esses fragmentos, assim como os outros que poderão ser, posteriormente, citados no estudo do devaneio, constituem exemplos claros de um narrador que só penetrando no

íntimo da personagem é capaz de revelar os seus pensamentos, sentimentos e desejos mais ocultos. Isso nos permite considerar que quem narra os acontecimentos vividos por Fabiano, sua família e Baleia é como se deles se vestisse, ocupando e vivenciando o seu espaço. Portanto, o narrador introjeta cada uma das personagens, a partir de uma onisciência prismática ou seletiva múltipla e através do discurso indireto livre que, de acordo com Dácio Antônio de Castro (1997, p.52), “cria a convergência solidária entre a expressão do narrador e a da personagem”.

O fator social é acentuado em vários momentos da narrativa, percorrendo-a e determinando não só o presente, mas também, o futuro dos protagonistas. O espaço em que se movimentam, precário, hostil, provoca as vidas secas e miseráveis que vivem Fabiano e sua família. Nesse contexto onde o progresso ainda não chegou, os retirantes se encolhem em seu mundo, temendo o que fica fora dele, por não se considerarem aptos para enfrentá-lo. A própria falta de uma linguagem apropriada mais a ignorância diminuem as chances de sucesso social das personagens, limitando-as a uma comunicação precária entre elas.

A fala deveria ser uma consequência natural do contexto social que habitam as personagens, como destaca Antônio Marcos Vieira Sanseverino (1993, p.32): “a fala das personagens deveria surgir do processo sócio-político, a partir da própria atuação social deles”. E é o que acontece com Fabiano, sua esposa e filhos. Com uma comunicação mínima, baseada em interjeições guturais, exclamações e resmungos, não pode haver um crescimento social.

Em relação a Fabiano, constatamos que:

Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopeias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas. (p.20)

Essa carência linguística, somada à ignorância sobre certos assuntos e no trato com as pessoas, vai gerar situações de constrangimento social como a que já relatamos entre Fabiano e o soldado amarelo no jogo de cartas, ou ainda quando no capítulo “Contas”, Fabiano – por não saber fazer cálculos – é enganado pelo patrão que lhe paga menos do que devia. Por isso, personagens que conseguem usar melhor a língua, como seu Tomás da bolandeira e sinha Terta, são admiradas pela família de retirantes:

Lembrou-se de seu Tomás da bolandeira. Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da bolandeira. Porquê? (*sic*) Só se era porque lia demais. [...] Certamente aquela sabedoria inspirava respeito. Quando seu Tomás da bolandeira passava, amarelo, sisudo, corcunda, montado num cavalo cego, pé aqui, pé acolá, Fabiano e outros semelhantes descobriam-se. [...] Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo. Seu Tomás da bolandeira falava bem, estragava os olhos em cima de jornais e livros, mas não sabia mandar: pedia. (p.21)

Nessa passagem, percebemos a estima de Fabiano por seu Tomás da bolandeira. Entretanto, o vaqueiro também manifesta o desejo de equiparar-se, na fala, à sinha Terta:

Sinha Terta é que tinha uma ponta de língua terrível. Era: falava quase tão bem como as pessoas da cidade. Se ele soubesse falar como sinha Terta, procuraria serviço noutra fazenda, haveria de arranjar-se. Não sabia. Nas horas de aperto dava para gaguejar, embaraçava-se como um menino, coçava os cotovelos, aperreado. (p.97)

O menino mais velho se interessa em aprender a palavra “inferno”, que consta também no vocabulário de sinha Terta:

Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se. Agora tinha tido a ideia de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinha Terta. (p.59)

Equiparar-se de alguma forma a essas personagens seria atribuir a Fabiano e a sinha Vitória – na visão deles – uma significância social da qual carecem. Para Fabiano escolher bem as palavras como o faz sinha Terta, ou para sinha Vitória dormir numa cama de lastro de couro igual à de seu Tomás da bolandeira representa uma ascensão no plano social, como propõe também Castro (1997), ao referir-se ao objeto do desejo de sinha Vitória:

A posse desse objeto básico representa, para ela, uma forma de realização, de alcance duma espécie de consciência de cidadania, fundamental para a construção de sua auto-imagem, pela necessidade de sentir que vive uma vida plena e autêntica não só no domínio da natureza, mas sobretudo no domínio da cultura. (p.68)

Entretanto, é fundamental observar que a projeção social a que aspiram os protagonistas tem que ser mensurada no próprio contexto social e geográfico em que se inserem. Lembrando que se a seca é, por excelência, o fator determinante que atenta contra a sobrevivência desses retirantes, satisfazer as necessidades básicas, dignamente, constitui um elemento – e quiçá o único – de alcance social, pois muitos lutam para isso e não conseguem, limitando sua condição.

Lamberto Puccinelli (1975), ao referir-se às personagens de *Vidas secas*, chama a atenção para o aspecto da dignidade social associada às necessidades primordiais: “Sua noção de dignidade não repousa em coisas exteriores – na casa, nos bens, na consideração dos outros indivíduos. Basta, para garanti-la, a satisfação das necessidades mais elementares, o que os faz ficar bem com o mundo”. (p.132)

O crítico coloca a seca como centro da situação em que se encontram Fabiano, sinha Vitória, os meninos e os animais, determinando seu comportamento, a linguagem e a vida que levam. Para ele, o que diferencia *Vidas secas* dos romances anteriores de Graciliano Ramos é que os mesquinhos problemas individuais são diminuídos ou postos de lado devido a uma necessidade de ordem maior, a sobrevivência. Na visão de Puccinelli, a natureza como fonte do universo, e através da seca, se responsabiliza, então, pelo “inferno social” (1975, p.131) em que estão as personagens da obra, e isso é uma preocupação que afeta a todas elas. Em outras palavras, impera sobreviver, e tal prioridade passa a ser o objetivo do grupo.

A seca também institui o tipo de linguagem das personagens. Uma linguagem, como já mencionada, truncada, repleta de frases coordenadas, soltas, e que muitas vezes se limita a gesticulações ou interjeições guturais. Puccinelli vai considerar que essa forma de comunicação – ou talvez a falta de comunicabilidade – seja uma forma de economia: “a inclemência do meio obriga o grupo a uma economia de energia, que a fala esbanja, ‘estragando força’” (1975, p.125, grifos do autor).

Ele analisa alguns fragmentos da obra do ponto de vista da fala das personagens. O primeiro ocorre no capítulo 1 quando a família caminha em busca de um lugar para ficar e precisa sacrificar o papagaio, que já estava mal, para saciar a fome; o segundo acontece no capítulo “Inverno”, durante a conversa entre Fabiano e sinha Vitória, enquanto são ouvidos pelas crianças.

Puccinelli (1975) estabelece uma analogia entre a linguagem e o papagaio, a partir dos pensamentos de sinha Vitória. Para ele, a mulher racionaliza a morte do animal, que estaria justificada pela própria sobrevivência do grupo: por ser o papagaio um animal que tem o dom de repetir a fala dos que o cercam, não o fazendo passa a ser inútil e passível de sacrifício, pois tudo o que aprendeu foi imitar aboios e latidos. Dessa maneira, segundo o crítico, a personagem estaria projetando no papagaio as dificuldades que a família tem em se comunicar.

Essa relação, para ele, feita por sinhá Vitória, entre: **papagaio – fala x não fala – motivo do sacrifício** deve ser compreendida não apenas dentro dos limites da linguagem, ou seja, da própria falta de comunicação (o papagaio morre porque sua linguagem é tão pobre quanto a da família), porém, como uma consequência do contexto, já que, como mencionado, satisfazer as necessidades básicas é prioridade para alcançar a dignidade social. Desse modo, o papagaio é morto para saciar a fome do grupo e isso nos permite concluir que a seca – determinante da comunicação precária e da falta de alimentos – é o elemento condutor do tipo de linguagem das personagens e da luta pela sobrevivência.

Por outro lado, a capacidade humana de comunicação simbólica entre os próprios membros da família, numa noite de inverno, parece inexistir: “os símbolos estão ausentes de suas mentes e, sempre que tentam utilizá-los, [...] mais se embarçam nos problemas que a comunicação adequada resolveria com simplicidade” (PUCCINELLI, 1975, p.131). Qualquer tentativa de conversa/compreensão termina frustrada distanciando o interesse da fala que é substituído pelas imagens confusas:

Quando iam pegando no sono, arrepiavam-se, tinham precisão de virar-se, chegavam-se a trempo e ouviam a conversa dos pais. Não era propriamente conversa, eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto.

Fabiano tornou a esfregar as mãos e iniciou uma história bastante confusa, mas como só estavam iluminadas as alpercatas dele, o gesto passou despercebido. O menino mais velho abriu os ouvidos, atento. Se pudesse ver o rosto do pai, compreenderia talvez uma parte da narração, mas assim no escuro a dificuldade era grande. (p.63)

Por último, outra das questões que nos chama a atenção, também apontada por Puccinelli (1975), é a seguinte: “sem poder exprimir-se o que se sente, as emoções tornam-se insuportáveis e, não encontrando os canais de liberação da linguagem, permanecem mudas [...]” (p.127).

Sinha Vitória fraquejou, uma ternura imensa encheu-lhe o coração. Reanimou-se, tentou libertar-se dos pensamentos tristes e conversar com o marido por monossílabos. Apesar de ter boa ponta de língua, sentia um aperto na garganta e não poderia explicar-se. Mas achava-se desamparada e miúda na solidão, necessitava um apoio, alguém que lhe desse coragem. [...] Sinha Vitória precisava falar. Se ficasse calada, seria como um pé de mandacaru, secando, morrendo. (p.118)

Embora o teórico reforce as emoções que se tornam insuportáveis por não serem exteriorizadas, devido à falta de comunicação que serviria para aliviá-las, somos levados a pensar que, de forma inversa, as boas emoções podem ser extravasadas pelo devaneio, pois ele se projeta como uma fuga do real, que não está bom, em busca de um mundo irreal onde a nossa alma quer permanecer por lá encontrar a felicidade.

2.2 O devaneio nos romances de Graciliano Ramos

O devaneio é um aspecto recorrente nos romances de Graciliano, de acordo com Antonio Candido (1992). Talvez esse processo se perceba mais nos romances de primeira pessoa, justamente pelo foco narrativo, ao contrário de *Vidas secas*, em que temos que refinar nosso olhar de leitor. O crítico ressalta que o devaneio está presente em *Caetés* e em *Angústia*. Em relação ao primeiro romance afirma que:

No plano da representação estritamente individual, encontramos a técnica do devaneio, que, em romance na primeira pessoa, serve não apenas de recurso narrativo, mas também de equilíbrio interior do personagem, permitindo elaborar situações fictícias que compensam as frustrações da realidade. (CANDIDO, 1992, p.20)

Uma das passagens, citadas pelo teórico, em que poderíamos constatar o devaneio em *Caetés* aparece quando João Valério sonha que seu romance seja lido por muitos:

Talvez eu pudesse também, com exígua ciência e aturado esforço, chegar um dia a alinhar meus caetés. Não que esperasse embasbacar os povos do futuro. Oh! não! As minhas ambições são modestas. Contentava-me um triunfo caseiro e transitório, que impressionasse Luísa, Marta Varejão, os Mendonça, Evaristo Barroca. Desejava que nas barbearias, no cinema, na farmácia Neves, no café Bacurau, dissessem; “Então já leram o romance do Valério?” Ou que, na redação da Semana, em discussões entre Isidoro e Padre Atanásio, a minha autoridade fosse invocada: “Isto de selvagens e histórias velhas é com o Valério. (CANDIDO, 1992, p.20)

Segundo Antonio Candido (1966), em *Angústia* a narrativa não flui no ritmo da obra anterior, ela vai sendo construída fragmentariamente, alternando a realidade presente, a evocação do passado, a fuga para o devaneio e a deformação expressionista:

o devaneio chegará em *Angústia* ao crispado monólogo interior, onde à evocação do passado vem juntar-se uma força de introjeção que atrai o acontecimento no moinho da dúvida, da deformação mental, subvertendo o mundo exterior pela criação de um mundo paroxístico e tenebroso, que, de dentro, rói o espírito e as coisas. (1992, p.20)

Se em *Caetés* o devaneio aflora na personagem João Valério, como uma fuga da realidade, enquanto ele vai escrevendo seu romance sobre os índios, em *Angústia*, o devaneio surge a partir de lembranças do passado de Luís da Silva e como forma de idealizar o assassinato de seu rival, Julião Tavares. A cascavel que, na memória de sua infância, se enrolara no pescoço do velho Trajano, se mistura, em seu devaneio, ao elemento corda, causador da morte real de Julião Tavares:

Por fim, a corda lhe é dada por seu lvo, num momento em que o desespero o predisponha a tudo, e ele se enche a princípio de horror, pressentindo a utilidade que poderá ter, de acordo com desejos ainda mal definidos. Parece-lhe que assume a forma da cobra, alucinando-o com o movimento dos anéis. (CANDIDO, 1992, p.38)

Em *São Bernardo* a técnica do devaneio também comparece no romance que a personagem Paulo Honório passa a escrever como forma de equilíbrio da vida que levava: “Corroído pelo sentimento de frustração, sente a inutilidade de sua vida, dirigida exclusivamente para coisas exteriores, e procura se equilibrar escrevendo a narrativa da tragédia conjugal” (CANDIDO, 1966, p.9).

Enquanto Paulo Honório reconhece a culpa pela morte da mulher, vai tentando escrever sua narrativa, que resultará em *São Bernardo*. Durante o processo de escrita, vão se misturando lembranças, visões e devaneios, que se estendem pelo capítulo 19:

Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena [...]

Procuro recordar o que dizíamos. Impossível. [...] Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão.[...]

O tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar. E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho:

– Madalena!

A voz dela me chega aos ouvidos. Não, não é aos ouvidos. Também já não a vejo com os olhos.

Estou encostado à mesa, as mãos cruzadas. Os objetos fundiram-se, e não enxergo sequer a toalha branca.

– Madalena...

A voz de Madalena continua a acariciar-me. Que diz ela? Pede-me naturalmente que mande algum dinheiro a mestre Caetano. Isto me irrita, mas a irritação é diferente das outras, é uma irritação antiga, que me deixa inteiramente calmo. [...]

A toalha reaparece, mas não sei se é esta toalha sobre que tenho as mãos cruzadas ou a que estava aqui há cinco anos...(RAMOS, 1996, p.101)

Já, em *Vidas secas*, vamos perceber que o devaneio está relacionado com a situação de miséria e injustiça na qual permanece a família, ao longo da narrativa. Como mencionamos, há pouco, *Vidas secas* apresenta-se como um romance de cunho social e psicológico. A partir disso, veremos que mesmo o devaneio sendo um processo voltado para o interior das personagens, não podemos deixar de lado o aspecto social, por entender que ele está diretamente relacionado ao introspectivo. Se não fosse assim, como justificar, por exemplo, o devaneio de sinha Vitória pela cama de lastro de couro que não pode comprar ou, ainda, o sonho do casal retirante, ao partir para a cidade grande, em busca de um futuro digno para todos?

2.3 O devaneio das personagens de *Vidas secas*

A seca constitui-se, na obra, como o elemento limitante de uma situação de progresso para a família de Fabiano. Todos os acontecimentos e ações giram em torno dela, como já comentamos, por exemplo, em relação à própria linguagem tão precária quanto as condições da seca. Porém, ela vai além e se torna uma marca na vida dos

retirantes, corrompendo, inclusive, a essência das personagens e operando uma inversão natural dos seres: o humano se animaliza e o animal se humaniza.

Essa constatação pode ser deduzida a partir do tratamento reservado às personagens. As crianças carecem de nomes ao contrário da cachorra, engrandecida pelo nome Baleia; Fabiano, concebido como um bicho, é consciente disso:

- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.
 Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:
 - Você é um bicho, Fabiano.
 Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades. [...]
 Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. (p.18)

Já Baleia era considerada como uma pessoa da família, pois ajudava a conseguir o alimento, além de ser responsável por cuidar dos animais da fazenda:

E Fabiano se aperreava por causa dela, dos filhos e da cachorra Baleia, que era como uma pessoa da família, sabida como gente. Naquela viagem arrastada, em tempo de seca braba, quando estavam todos morrendo de fome, a cadelinha tinha trazido para eles um preá. (p.35)

Ao mesmo tempo, a cachorrinha brincava de igual para igual com os meninos: “Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, rebojavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras”. (p.85)

Quando atingida pelo tiro da espingarda de Fabiano, a cachorra não só andou em duas pernas, imitando gente, como também foi tomada pelo sentido da responsabilidade, mesmo ferida:

Defronte do carro de bois faltou-lhe a perna traseira. E, perdendo muito sangue, andou como gente, em dois pés, arrastando com dificuldade a parte posterior do corpo. [...]

Baleia assustou-se. Que faziam aqueles animais soltos de noite? A obrigação dela era levantar-se, conduzi-los ao bebedouro. Franziu as ventas, procurando distinguir os meninos. Estranhou a ausência deles. [...] Tinha havido um desastre, mas Baleia não atribuía a esse desastre a impotência em que se achava nem percebia que estava livre de responsabilidades. Uma angústia apertou-lhe o pequeno coração. Precisava vigiar as cabras: àquela hora cheiros de suçuarana deviam andar pelas ribanceiras, rondar as moitas afastadas. (p.88)

De alguma forma, essa seca que embrutece o homem e dá à cachorra ares humanos vai propiciar, nas personagens de *Vidas secas*, momentos de fuga do espaço real, para o espaço imaginado onde elas têm a oportunidade de viver um mundo idealizado, intenso, livre de amarguras e cheio de esperanças, que só é possível em seus devaneios. Entretanto, para que isso ocorra, uma imagem poética precisa convidá-las a entrar nesse mundo consistente e, aceitando-a, poderão ser, nele, felizes.

2.3.1 Baleia

Os momentos finais de Baleia, cuja vida se encerra no capítulo 9, de mesmo nome, poderiam ser comparados aos de uma pessoa que antes de morrer precisa ficar tranquila, sabendo que tudo e todos estão bem, manifestando a esperança de um dia reencontrá-los:

Felizmente os meninos dormiam na esteira por baixo do caritô onde sinha Vitória guardava o cachimbo. [...] Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (p.90)

Nessa passagem, encontramos um dos devaneios mais poéticos presentes na obra. Baleia, mesmo ignorando a sua morte próxima, pois nem ao menos sabe o porquê do tiro que levara, parece preparar-se, idealizando, antes, em sua imaginação, um mundo novo e bom onde as preocupações e angústias não existem. Não obstante, o devaneio da cachorra não ocorre apenas no final, pois ela vai construindo-o, também, em momentos anteriores à sua desgraça, quando se encontra em um lugar seguro que propicia esse processo de introspecção, como podemos constatar no capítulo 7, "Inverno":

Baleia, imóvel, paciente, olhava os carvões e esperava que a família se recolhesse. [...] Sinha Vitória devia retirar os carvões e a cinza, varrer o chão, deitar-se na cama de varas com Fabiano. Os meninos se arrumariam na esteira, por baixo do caritó, na sala. Era bom que a deixassem em paz. O dia todo espiava os movimentos das pessoas, tentando adivinhar coisas incompreensíveis. Agora precisava dormir, livrar-se das pulgas e daquela vigilância a que a tinham habituado. Varrido o chão com vassourinha, escorregaria entre as pedras, enroscar-se-ia, adormeceria no calor, sentindo o cheiro das cabras molhadas e ouvindo rumores desconhecidos, o tique-taque das pingueiras, a cantiga dos sapos, o sopro do rio cheio. Bichos miúdos e sem dono iriam visitá-la. (p.69)

Na hora da morte, volta ao lugar de conforto e aconchego, pois sabe que aí tem as condições necessárias para seu último devaneio:

Provavelmente estava na cozinha, entre as pedras que serviam de trempe. Antes de se deitar, sinha Vitória retirava dali os carvões e a cinza, varria com um molho de vassourinha o chão queimado, e aquilo ficava um bom lugar para cachorro descansar. O calor afugentava as pulgas, a terra se amaciava. E, findos os cochilos, numerosos preás corriam e saltavam, um formigueiro de preás invadia a cozinha.

A tremura subia, deixava a barriga e chegava ao peito de Baleia.[...] o resto do corpo se arrepiava, espinhos de mandacaru penetravam na carne meio comida pela doença.

Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. (p.90).

O espaço real (a cozinha, as pedras de trempe onde se aquecia) permite que a cachorra devaneie com um mundo irreal belo, como propõe Gaston Bachelard, alargando a sua vida. Esse mundo dos mundos (o não-eu meu), em que tudo se afigura enorme (os preás, Fabiano, o espaço em que rolam as crianças), é dado ao eu sonhador (Baleia) pelo próprio devaneio, através de uma imagem poética que repercute no animal e vai desencadear ou ressoar nesse desejo de entrar em um mundo de confiança onde possa viver feliz.

A imagem poética, que toca profundamente a cachorra, é proporcionada pelo lugar onde ela está em paz, permitindo que imagine a multiplicação do alimento: os preás correndo e saltitando aos montes pela cozinha. Lembremos que satisfazer as necessidades essenciais, como a fome, é questão de sobrevivência, e os preás caçados por Baleia fornecem esse sustento não só para ela, mas também para toda a família: “lam-se amodorrando e foram despertados por Baleia, que trazia nos dentes um preá.[...] Aquilo era caça bem mesquinha, mas adiaría a morte do grupo” (p.14).

Na cozinha, onde ela se encontra e tem essa visão, a imagem é projetada nos outros membros da família (Fabiano e as crianças), aparecendo todos imensos; a imagem

poética provocadora do devaneio também se amplia, enchendo o mundo novo de preás enormes porque, de certa forma, são eles que permitem que os donos de Baleia e ela se mantenham vivos e o fato de que sejam, em seu devaneio, enormes, é sinal de fartura, superação da seca e crescimento de todos.

O capítulo de Baleia se encerra com um devaneio que só não é “poético”, pela ausência do registro escrito: “É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta e que a consciência poética deve registrar” (p.6). No entanto, acreditamos que, assim como num devaneio poético, a imagem poética consegue iluminar de tal forma a consciência do animal, despertando e harmonizando seus sentidos e colocando-o numa inclinação ascendente. É um devaneio que toca profundamente a alma da cachorra e como queria o autor de *Vidas secas* – “O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás” (CASTRO, 1997, p.25). – um alargamento de vida num mundo feliz.

2.3.2 Sinha Vitória

Sinha Vitória também tem um objeto de desejo: a cama de lastro de couro igual à de seu Tomás da bolandeira. Esse objeto que pode ajudá-la a alcançar a realização pessoal e social é perseguido ao longo da narrativa: “Sinha Vitoria desejava possuir uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira” (p.23).

Pensou de novo na cama de varas e mentalmente xingou Fabiano. Dormiam naquilo, tinham-se acostumado, mas seria mais agradável dormirem numa cama de lastro de couro, como outras pessoas.

Fazia mais de um ano que falava nisso ao marido. [...]

Desfeitas essas nuvens, curtidos os dissabores, a cama de novo lhe aparecera no horizonte acanhado.

Agora pensava nela de mau humor. Julgava-a inatingível e misturava-a às obrigações da casa. [...]

Outra vez sinha Vitória pôs-se a sonhar com a cama de lastro de couro. [...] Mas iam vivendo, na graça de Deus, o patrão confiava neles - e eram quase felizes. Só faltava uma cama. [...] Porque (sic) não tinham removido aquela vara incômoda? Suspirou. Não conseguiam tomar resolução. Paciência. Era melhor esquecer o nó e pensar numa cama igual à de seu Tomás da bolandeira. Seu Tomás tinha uma cama de verdade, feita pelo carpinteiro, um estrado de sucupira alisado a enxó, com as juntas abertas a formão, tudo embutido direito, e um couro cru em cima, bem esticado e bem pregado. Ali podia um cristão estirar os ossos. (p.40)

A cama de lastro de couro passa a ser o objeto – a imagem poética – que a conduz ao devaneio:

Sentou-se na janela baixa da cozinha, desgostosa. Venderia as galinhas e a marrã, deixaria de comprar querosene. Inútil consultar Fabiano, que sempre se entusiasmava, arrumava projetos. Esfriava logo – e ela franzia a testa, espantada; certa de que o marido se satisfazia com a ideia de possuir uma cama. Sinhá Vitória desejava uma cama real, de couro e sucupira, igual à de seu Tomas da bolandeira. (p.46)

Sinhá Vitória, embora sonhe com a cama de couro, sabe dos sacrifícios que deveriam ser feitos para poder possuí-la, e se debate entre o desejo e as necessidades que garantem a sobrevivência da família; porém, a materialização desse sonho vai além do simples conforto: garante a condição de humanidade para o casal:

E talvez esse lugar para onde iam fosse melhor que os outros onde tinham estado. Fabiano estirou o beijo, duvidando. Sinhá Vitória combateu a dúvida. Por que não haveriam de ser gente, possuir uma cama igual à de seu Tomas da bolandeira? (p.121)

Para a personagem, a posse da cama representa uma forma de enfrentar e superar a situação de vida que a seca lhes impôs. Esse objeto é o meio que garante o progresso humano e social que ela deseja alcançar e que se estende a todos do grupo, mesmo que os demais não manifestem o desejo pelo objeto de devaneio de sinhá Vitória.

A partir disso, somos levados a refletir sobre a imagem poética, nas palavras de Bachelard (1993), como sendo variacional, contendo uma realidade própria, não tendo a obrigação de carregar um saber, e nem a necessidade de ser um eco do passado, para que o ato poético se realize.

Para o filósofo (BACHELARD, 1993, p.1), “o ato poético não tem passado, pelo menos um passado próximo ao longo do qual pudéssemos acompanhar sua preparação e seu advento”. Assim sendo, não podemos afirmar que sinhá Vitória tenha dormido numa cama de lastro de couro e por isso deseje tanto uma. Entretanto, se a imagem poética (a cama) não é o eco de um passado, mas o inverso, “com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer” (BACHELARD, 1993, p. 2), entendemos que ela passa a provocar o devaneio porque possuí-la lhe permitiria dormir como gente, e isso, para sinhá Vitória,

significa modificar a sua situação social, ter uma condição de igual com pessoas que admira e que são referência por estarem numa posição mais elevada socialmente.

Além disso, é variacional porque, pela fenomenologia, a imagem deve ser considerada numa consciência individual e, desse modo, essa mesma imagem não, necessariamente, repercute – ou, ao menos, da mesma forma – em todos os seres, ou ainda, com a mesma intensidade. Por exemplo, a cama de lastro de couro não constitui objeto de desejo, portanto, nem de devaneio, dos outros membros da família de sinha Vitória, como podemos constatar nos pensamentos de Fabiano: “Sinha Vitória desejava possuir uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira. Doidice. Não dizia nada para não contrariá-la, mas sabia que era doidice. Cambembes podiam ter luxo?” (p.23)

Bachelard (1993) enfatiza que a imagem deve ser encarada em sua realidade específica e não como um objeto concreto, e isso é possível quando associamos o ato da consciência criadora a essa imagem, tornando-a poética. Para sinha Vitória, a cama desejada, vista aos olhos do mundo real – pleno de misérias – não passa de um simples objeto inatingível; no entanto, se encarada como uma imagem poética, por uma consciência criadora que se permite vivenciá-la em um mundo idealizado, espaço do devaneio, a realização da imagem (cama) é plena.

Ainda, essa imagem não tem necessidade de um saber, pois “ela é a dádiva de uma consciência ingênua” (Bachelard, 1993, p.4), antecedendo o pensamento. Na verdade, isso acontece porque ela aflora como um produto da alma. A imagem poética repercute na alma do sonhador de maneira que dispensa, em sua simplicidade, qualquer carga de saber determinante do objeto. A obtenção da cama para sinha Vitória ultrapassa necessidades básicas, já que para isso, pensa em vender até os animais ou deixar de comprar o querosene, porque nessa consciência ingênua isso é permitido. Importa viver a imagem poética, realizá-la no devaneio; ser, portanto, feliz.

A cama de lastro de couro, embora não seja fisicamente de sinha Vitória, por pertencer ao seu Tomás da bolandeira, passa a sê-la através do devaneio. Neste, nos entregamos por inteiro à imagem poética e ela se torna nossa, como aponta o filósofo: “o sujeito falante está por inteiro numa imagem poética, pois se ele não se entregar a ela sem reservas não entrará no espaço poético da imagem” (BACHELARD, 1993, p.12). Por isso, a esposa de Fabiano cogita a possibilidade de vender o alimento da família, como a

galinha e a porca marrã, para conseguir a cama, mesmo que isso represente um sacrifício para todos.

Apontamos, até aqui, os devaneios vividos por Baleia e sinha Vitória, mas estes não constituem os únicos de *Vidas secas*. Somos levados a crer que, em maior ou menor medida, Fabiano e os dois filhos também são fisgados por imagens que repercutem em seu interior para ressoar em outros mundos.

2.3.3 O menino mais velho

No menino mais velho, observamos que uma palavra nova, figurante do vocabulário de sinha Terta, é o objeto do devaneio. Ele ouvira a palavra “inferno”, até então desconhecida e, curioso, procura saber o que significa: “Ele nunca tinha ouvido falar em inferno. Estranhando a linguagem de sinha Terta, pediu informações. Sinha Vitória, distraída, aludiu vagamente a certo lugar ruim demais e, como o filho exigisse uma descrição, encolheu os ombros”. (p.54)

Consultando a mãe, o menino deseja que a palavra seja sinônimo de algo bom; mas parece frustrar-se quando ela a conceitua, embora ainda acredite na possibilidade do termo ser transformado:

Deixara o brinquedo e fora interrogar sinha Vitória. Um desastre. A culpada era sinha Terta, que na véspera, depois de curar com reza a espinhela de Fabiano, soltara uma palavra esquisita, chiando, o canudo do cachimbo preso nas gengivas banguelas. Ele tinha querido que a palavra virasse coisa e ficara desapontado quando a mãe se referira a um lugar ruim, com espetos e fogueiras. Por isso rezingara, esperando que ela fizesse o inferno transformar-se. (p.56)

De acordo com Bachelard, o conceito e a imagem não se correspondem e se predomina o primeiro em relação à segunda, há uma forte carga racional que compromete o processo de imaginação:

A imagem só pode ser estudada pela imagem, sonhando-se as imagens tal como elas se acumulam no devaneio. [...] Assim, pois, imagens e conceitos se formam nesses dois pólos opostos da atividade física que são a imaginação e a razão. Há entre ambas uma polaridade de exclusão. (1988, p.52)

Embora sinha Vitória se utilize do conceito para definir “inferno” como algo ruim, o menino mais velho deseja que a palavra vire coisa boa, ou seja, se idealize, e isso somente é possível se for captada como imagem, em sua realidade específica. O menino parece não convencer-se do que a mãe lhe diz sobre o inferno porque para ele não havia lugares ruins no mundo e o mal era vencido:

Todos os lugares conhecidos eram bons: o chiqueiro das cabras, o curral, o barreiro, o pátio, o bebedouro – mundo onde existiam seres reais, a família do vaqueiro e os bichos da fazenda. Além havia uma serra distante e azulada, um monte que a cachorra visitava, caçando preás, veredas quase imperceptíveis na catinga, moitas e capões de mato, impenetráveis bancos de macambira - e aí fervilhava uma população de pedras vivas e plantas que procediam como gente. Esses mundos viviam em paz, às vezes desapareciam as fronteiras, habitantes dos dois lados entendiam-se perfeitamente e auxiliavam-se. Existiam sem dúvida em toda a parte forças maléficas, mas essas forças eram sempre vencidas. E quando Fabiano amansava brabo, evidentemente uma entidade protetora segurava-o na sela, indicava-lhe os caminhos menos perigosos, livrava-o dos espinhos e dos galhos. (p.56)

A partir da ideia concebida sobre o mundo, ao menino mais velho lhe custava acreditar que essa palavra fosse capaz de designar coisa ruim; nesse momento a imagem impera, ela quer crescer em devaneio. Para Bachelard (1988), as palavras de devaneio pertencem à linguagem da *anima*. O feminino impregna todas as sílabas das palavras. E de certa forma é o que acontece com a palavra “inferno”, mesmo que ela seja uma palavra de gênero masculino, pois o sonhador de palavras que deseje devanear nelas deve procurar-lhe a sua profundidade que é feminina para vivê-la inteiramente em *anima*, como propõe o filósofo, a partir da sua imagem, seja na virtude, sonoridade ou cor (BACHELARD, 1988).

O filho mais velho de Fabiano e sinha Vitória é tomado pela palavra em sua imagem, não só por fazer parte da linguagem de sinha Terta, que, como já mencionamos, é considerada, pela família retirante, numa escala superior de conhecimento, mas, provavelmente, pela beleza da mesma em sua sonoridade – como discorreremos adiante –, e a repercussão causada quer ser dividida com os outros membros da família:

Agora tinha tido a ideia de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinha Terta. Ia decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra. Baleia permaneceria indiferente, mas o irmão se admiraria, invejoso.

- Inferno, inferno.

Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim. (p.60)

A palavra “inferno”, imagem do devaneio, quer ser decorada e dividida com o irmão e a cachorra, já imaginando suas reações frente à mesma. O menino está maravilhado com a palavra e mesmo não sabendo o significado dela, inconscientemente, quer que “inferno” represente algo bom: “ao maravilhamento acrescenta-se, em poesia, a alegria de falar. Essa alegria, cumpre apreendê-la em sua absoluta positividade” (BACHELARD, 1988, p.3); então na sua imaginação, a palavra, em sua imagem, se configura como um símbolo e não como um conceito.

Ana Maria Lisboa de Mello (2002) analisa, sob a ótica de alguns teóricos, entre os quais, Jung, Jean Burgos e Paul Ricoeur, o conceito da imagem poética e chega à seguinte conclusão: a imagem constitui-se como simbólica, desde que implique num sentido além daquele manifesto ou imediato: “a imagem se define, desde o início, por um dinamismo que a impede de fechar-se em parte alguma, de se deixar confinar em um sentido que a reduziria ao estado de signo e a mumificaria em seguida” (MELLO, 2002, p.95).

A imagem, continua a autora, é simbólica quando represente uma realidade ausente e não se deixe substituir por outra similar e menos ainda ser traduzida por um significado conceitual (MELLO, 2002). É no contexto onde se encontra que poderão ser dimensionados os significados que essa imagem possa operar: “as imagens são impulsionadas por forças que não pertencem exclusivamente ao mundo do *logos*; ao mesmo tempo, são atraídas pelos sentidos que elas próprias invocam no campo onde irrompem” (MELLO, 2002, p.96).

Por alguns instantes, o menino mais velho vai devaneando com a palavra aprendida, já que ela irrompe pura, na sua consciência, sem necessidade de um saber. Porém, no momento em que o conceito de “inferno” se sobrepõe à imagem, o processo devaneante se vê ameaçado: “Entristeceu. Talvez sinha Vitória dissesse a verdade. O inferno devia estar cheio de jararacas e suçuaranas, e as pessoas que moravam lá recebiam cocorotes, puxões de orelhas e pancadas com bainha de faca”. (p.61)

De alguma forma, o significado de “inferno” passa a ser igual ao da sua vida, pois era comum os meninos receberem, dos pais, cocorotes, puxões de orelha e pancadas com a bainha da faca, além de conviver com esses animais peçonhentos. Entretanto, interessa-nos compreender em que sentido essa palavra, em sua imagem, produz um encantamento no menino. Sabemos que ele a considera bonita, mas a que podemos

atribuir essa beleza? Num primeiro momento, somos levados a pensar que o menino mais velho se interessa pela palavra por acreditar que ela significa algo bom. Ao saber que o inferno é um lugar ruim, ainda pensa ser possível que sua mãe transforme o conceito em algo que se assemelhe à imagem concebida em sua imaginação; portanto, existe uma projeção desse instante imaginado.

Levando em conta o sentido imagético-simbólico que o menino mais velho atribui à palavra, e que para Gilbert Durand (1988) se aproxima da imaginação simbólica, por ocorrer “quando o significado não é *mais absolutamente apresentável* e o signo só pode referir-se a um *sentido*, não a um objeto sensível” (p.13, grifos do autor), levantaremos outra hipótese para a repercussão provocada pelo termo.

Recordemos que, para Bachelard (1988), as palavras de devaneio cujas sílabas são impregnadas pelo feminino pertencem à linguagem da *anima*. Se o devaneio é realmente profundo é porque a nossa *anima* veio sonhar em nós (BACHELARD, 1988). Desse modo, uma das possibilidades do devaneio acontecer seria que o sonhador escutasse o próprio som da palavra. De acordo com Alfredo Bosi (2000), “qualquer hipótese que se inspire na *motivação* da palavra deverá levar em conta essa intimidade da produção dos sons com a matéria sensível do corpo que os emite” (p.49, grifos do autor). Assim, o menino sonhador, ao ouvir a palavra “inferno” e repeti-la, é tomado pela mesma, permitindo que a imagem repercuta em sua alma e ressoe em sua imaginação, provocando o devaneio.

Bosi (2000) ainda acrescenta que frente aos signos há uma vontade-de-significar, ocorrida pela expressividade que certas palavras têm devido aos efeitos sensoriais valorizados pela repetição de certos fonemas e seus contrastes. Também Bachelard (1988) afirma que nem sempre as palavras são fiéis às coisas que representam e é necessário deixar-lhes o tempo de sonhar: “ouvindo certas palavras [...] um sonhador de palavras escuta os rumores de um mundo de sonhos” (p.48). O menino mais velho, desde que tocado em sua sensibilidade pela sonoridade da palavra “inferno”, a representa a seu modo, como algo bom, sem compromisso com o seu real significado.

Paul Valéry (1999) afirma que “certas combinações de palavras podem produzir uma emoção que outras não produzem, e que denominamos poética” (p.197) É na noção de musicalidade que Valéry encontra prelúdios do universo poético:

Um simples sentido, como o da audição, oferecerá tudo aquilo de que precisamos para nossa definição, dispensando-nos de entrar em todas as dificuldades e sutilezas às quais nos levariam a estrutura convencional da linguagem comum e suas implicações históricas. (1999, p.201)

Esse encantamento nasceria pelo som das palavras, em sua musicalidade percebida pela sensibilidade do ouvido e, assim, podemos dispensar a sua definição conceitual, dada através da linguagem comum. Acreditamos, portanto, na repercussão provocada pelo som da palavra “inferno”, no menino mais velho, querendo ser transportado para esse mundo do sonho acordado, do devaneio. A impressão que a palavra produz no menino, dada a sua força de expressão, pelo som da mesma, é o que determina o estado poético.

Segundo Valéry (1999) “o princípio essencial da mecânica poética – ou seja, das condições de produção do estado poético através da palavra – é [...] essa troca harmoniosa entre a expressão e a impressão” (p.205). Essa expressão está determinada pela combinação dos fonemas da palavra. Analisando-a, vemos que esta se forma de três vogais e quatro consoantes: iNFeRNo. A palavra se articularia em um crescente, já que a vogal “e” é mais aberta no processo de emissão. As vogais “i” e “o” contam com o apoio de uma consoante nasal que termina por alargar o seu som: iN – FeR – No. Essa combinação das consoantes e vogais levaria o menino mais velho, em sua impressão, aos caminhos do devaneio.

Segundo Bosi (2000) “haveria [...] nas palavras ditas motivadas, um acordo subjetivo entre as reações globais (sensoriais e emotivas) e o modo de articulação de um determinado som” (p.61). Em outras palavras, para Bosi, os signos (as palavras) portadores de maior dose de motivação promovem certas sensações que levam a experiências internas do corpo. Entendemos que essas experiências, capazes de conduzir a devaneios, podem brotar pelo som das palavras.

O devaneio da personagem se encerra quando o conceito de “inferno”, atribuído por sinha Vitória, é reconhecido como verdade, e a imagem vai se perdendo na consciência devaneante que, até pouco tempo (quando do maravilhamento), estava em crescimento – na boa inclinação –, mas, no fim, termina se obscurecendo.

2.3.4 O menino mais novo

O filho mais novo de Fabiano e sinhá Vitória vivencia o seu devaneio a partir da admiração que tem pelo pai e a pretensão de um dia igualar-se a ele. Com essa intenção, monta num bode querendo imitá-lo com a égua alazã: “A égua alazã e o bode misturavam-se, ele e o pai misturavam-se também” (p.49). Nesse misturar-se há prenúncios de devaneio. A imagem que repercute e ressoa nesta personagem é Fabiano, um Fabiano grande, valente, em quem pensa converter-se no momento de montar o bode: “Trepado na ribanceira, o coração aos baques, o menino mais novo esperava que o bode chegasse ao bebedouro. Certamente aquilo era arriscado, mas parecia-lhe que ali em cima tinha crescido e podia virar Fabiano. Sentou-se indeciso. O bode ia saltar e derrubá-lo”. (p.50)

A desconfiança do menino que poderia interromper o processo devaneante termina por afirmar-se quando ele, um tanto desengonçado, cai do animal:

Aí o bode se avizinhou e meteu o focinho na água. O menino despenhou-se da ribanceira, escanchou-se no espinhaço dele. Mergulhou no pelame fofo, escorregou, tentou em vão segurar-se com os calcanhares, foi atirado para a frente, voltou, achou-se montado na garupa do animal, que saltava demais e provavelmente se distanciava do bebedouro. Inclinou-se para um lado, mas fortemente sacudido, retomou a posição vertical, entrou a dançar desengonçado, as pernas abertas, os braços inúteis. Outra vez impelido para a frente, deu um salto mortal, passou por cima da cabeça do bode, aumentou o rasgão da camisa numa das pontas e estirou-se na areia. Ficou ali estatelado, quietinho, um zunzum nos ouvidos, percebendo vagamente que escapara sem honra da aventura. (p.51)

O menino mais novo, ao contrário de seu irmão, se mantém firme à imagem, mesmo com o insucesso da aventura. Isso é possível quando, segundo Bachelard, a imagem é acertada:

a infância anônima revela mais coisas sobre a alma humana do que a infância singular, tomada no contexto de uma história familiar. O essencial é que a imagem seja acertada. Pode-se esperar, então, que ela tome o caminho da alma, [...] Como é simples reencontrar a própria alma no fundo do devaneio! O devaneio nos põe em estado de alma nascente. (1988, p.15)

Entendemos que de alguma forma essa imagem é acertada no menino porque o fim da aventura seria suficiente para que ele abandonasse a vontade de assemelhar-se a

Fabiano, interrompendo a permanência da alma no mundo sonhado. No entanto, isso não ocorre. Apesar do desânimo e da raiva que sentiu do irmão mais velho e da cachorra por não terem-no prevenido, o menino mais novo persiste em ser como o pai, deixando que a imagem prevaleça, mostrando-lhe possibilidades grandes e belas no mundo imaginado.

No capítulo que Bachelard destina aos devaneios voltados à infância, o teórico faz uma referência a como essa imagem é percebida em tais devaneios:

Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois. Elas vão a contra-vento de todos os devaneios de alçar voo. A criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras. (1988, p.97)

Essa imagem, portanto, termina por habitá-lo porque a ela o menino mais novo se entrega plenamente para poder entrar no espaço poético. De alguma forma, a repercussão vivenciada pela imagem, o faz projetar-se em múltiplas ressonâncias que vão desde crescer e ser grande como o pai, calçar sapatos de couro, fumar como ele, até imitar o seu jeito de caminhar e andar a cavalo:

E precisava crescer, ficar tão grande como Fabiano, matar cabras a mão de pilão, trazer uma faca de ponta à cintura. Ia crescer, espichar-se numa cama de varas, fumar cigarros de palha, calçar sapatos de couro cru. [...] Quando fosse homem, caminharia assim, pesado, cambaio, importante, as rosetas das esporas tilintando. Saltaria no lombo de um cavalo brabo e voaria na catinga como pé-de-vento, levantando poeira. Ao regressar, apear-se-ia num pulo e andaria no pátio assim torto, de perneiras, gibão, guarda-peito e chapéu de couro com barbicacho. O menino mais velho e Baleia ficariam admirados. (p.52)

2.3.5 Fabiano

A última das personagens em que analisaremos o processo devaneante é Fabiano. Constatamos que, nele, a construção do devaneio ocorre por motivações diferentes, no entanto, determinadas também pela mesma situação socioeconômica em que se encontra, e na qual precisa sobreviver, devido à seca.

J. Ubireval Alencar Guimarães (1992) pontua a condição de vida dos retirantes: “a família de *Vidas secas* apresenta um objetivo de vida muito próprio das condições socioeconômicas: almejam e persistem na condição mínima de subsistência do grupo” (p.191).

Nos capítulos que abrem e encerram a narrativa, havendo um deslocamento do grupo, vive-se, principalmente, por parte de Fabiano e sua esposa, uma expectativa de vida melhor. No início do romance, essa vida seria alcançada se os retirantes conseguissem chegar a algum lugar onde tivessem a oportunidade de trabalhar a terra, criar animais e, basicamente, sobreviver à fome. No capítulo final, a ideia se repete, porém com novos desejos somados aos anteriores: a família, primeiro, cultivaria um pedaço de terra e, depois, mudar-se-ia para uma cidade grande onde pudesse viver dignamente.

Em Fabiano, o devaneio ocorre, inicialmente, no primeiro capítulo, “Mudança”, quando chegam à fazenda e a possibilidade de chuva alimenta a esperança não apenas por espantar a seca, mas pela felicidade e crescimento de todos:

A lua estava cercada de um halo cor de leite. Ia chover. Bem. A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, sinha Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde. (p.15)

Podemos perceber, nessa passagem, que Fabiano, ao olhar o céu e ver que a lua apresentava indícios de chuva, começa a projetar um mundo melhor, no qual a catinga renasceria e, com ela, toda a vida a sua volta. Assim, Fabiano se permite sonhar acordado, levado pela confiança de alcançar esse mundo. Lembremos que, de acordo com Bachelard (1988), a imaginação tenta um futuro como forma de afastar-nos das pesadas estabilidades, e Fabiano, para esquecer da vida penosa que leva, determinada pela seca, entra no mundo desejado através do devaneio.

Esse estado de devaneio vai gerar felicidade, pois, com as chuvas, os animais têm pastagem para alimentar-se, e o grupo, além do alimento básico para a sobrevivência, tem uma vida saudável e digna que somente em um universo próspero é possível:

Eram todos felizes. Sinha Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de sinha Vitória remoçaria, as nádegas bambas de sinha Vitória engrossariam, a roupa encarnada de sinha Vitória provocaria a inveja das outras caboclas. [...] A fazenda renasceria – e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer seria dono daquele mundo. [...] Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara triste de sinha Vitória. Os meninos se espojariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. Chocalhos tilintariam pelos arredores. A catinga ficaria verde. (p.15)

É nesse mundo idealizado por Fabiano que ele e sua família vão viver bem e felizes. Entretanto, o que provoca esse estado de felicidade própria do bom devaneio, no vaqueiro? Qual é a imagem que repercute em seu ser para afastá-lo do mundo hostil em que se encontra?

Entendemos que a visão primeira da lua, com seu halo leitoso, embora ainda houvesse estrelas, anunciava a possibilidade de chuva; no entanto, na continuação das imagens: “a lua crescia, a sombra leitosa crescia, as estrelas foram esmorecendo naquela brancura que enchia a noite. [...] agora havia poucas estrelas no céu. Ali perto a nuvem escurecia o morro” (p.16) é que o devaneio ressoa firme em Fabiano, projetando-o para o mundo sonhado.

Enfrentar a seca e superá-la é uma angústia constante na vida do vaqueiro, pois ela se torna uma inimiga: “Se a seca chegasse, não ficaria planta verde. Arrepiou-se. [...] Era uma sorte ruim, mas Fabiano desejava brigar com ela, sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la” (p.23). As chuvas passam, então, a ser o meio de acabar com essa inclemência da natureza.

Na sequência linear da narrativa, apontamos outro momento de devaneio que acontece em Fabiano. Mesmo que a seca – ou melhor, a superação da mesma – não seja o fator provocador imediato desse próximo processo de fuga do real, como pensamos o devaneio, ela intervém para que o mesmo aconteça.

Já comentamos que a seca termina embrutecendo Fabiano: “– Você é um bicho, Fabiano. Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades” (p.18). Com isso a fala também é limitada e confusa. Relatamos, também, a sua prisão efetuada pelo soldado amarelo, devido à utilização das palavras inadequadas, por parte de Fabiano, e da ofensa que este teria proferido à mãe daquele. A partir daí, fica mais fácil de compreender o devaneio de Fabiano que será suscitado pela vingança desejada contra essa autoridade.

No capítulo terceiro, “Cadeia”, em que precisamente ocorre a prisão de Fabiano, acompanhamos as aflições da personagem pelos abusos de poder sofridos, antes e durante a sua prisão:

Outro empurrão desequilibrou-o. Voltou-se e viu ali perto o soldado amarelo, que o desafiava, a cara enferrujada, uma ruga na testa. [...] A autoridade rondou por ali um instante, desejosa de puxar questão. Não achando pretexto, avizinhou-se e plantou o salto da reíuna em cima da alpercata do vaqueiro.

- Isso não se faz, moço, protestou Fabiano. Estou quieto. [...]
 O outro continuou a pisar com força. Fabiano impacientou-se e xingou a mãe dele. Aí o amarelo apitou, e em poucos minutos o destacamento da cidade rodeava o jatobá.
 - Toca pra frente, berrou o cabo.
 Fabiano marchou desorientado, entrou na cadeia, ouviu sem compreender uma acusação medonha e não se defendeu.
 - Está certo, disse o cabo. Faça lombo, paisano.
 Fabiano caiu de joelhos, repetidamente uma lâmina de facão bateu-lhe no peito, outra nas costas. Em seguida abriram uma porta, deram-lhe um safanão que o arremessou para as trevas do cárcere. (p.29)

Na cadeia, Fabiano se preocupa com a família que não sabe onde ele está, e depois começa a compor, aos poucos, suas ideias; nelas vai se projetando o devaneio, imbuído pela vingança que gostaria de praticar contra o soldado amarelo e as autoridades que o comandam:

Agora Fabiano conseguia arranjar as ideias. O que o segurava era a família. [...] sairia dali como onça e faria uma asneira. Carregaria a espingarda e daria um tiro de pé de pau no soldado amarelo. Não. O soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele. Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um para semente. Era a ideia que lhe fervia na cabeça. Mas havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha. (p.37)

Embora a família de Fabiano seja a barreira que o impede de enfrentar, no mundo real, o soldado amarelo e dele vingar-se, é no devaneio que essa barreira é ultrapassada e, ali, nesse mundo irreal, mas consistente, o protagonista alivia suas tensões e se permite ser feliz, até o momento que a lembrança da família invade-lhe ao pensamento, rompendo-se o processo imaginário e trazendo-o, novamente, para o mundo hostil. Para Bachelard (1988) o mundo real é propício à hostilidade: “Em face de um mundo real, pode-se descobrir em si mesmo o ser da inquietação. Somos então jogados no mundo, entregues à inumanidade do mundo, à negatividade do mundo, o mundo é então o nada do humano” (p.13).

O devaneio favorecido pelas chuvas volta a acontecer em “Inverno”, de forma muito similar ao do primeiro capítulo, quando a abundância das águas, portadoras de vida, propicia a Fabiano penetrar no mundo imaginado, e, assim, aquietar sua alma:

As vacas vinham abrigar-se junto à parede da casa, pegada ao curral, a chuva fustigava-as, os chocalhos batiam. Iriam engordar com o pasto novo, dar crias. O pasto cresceria no campo, as árvores se enfeitariam, o gado se multiplicaria. Engordariam todos, ele Fabiano, a mulher, os dois filhos e a cachorra Baleia. Talvez sinha Vitória adquirisse uma cama de lastro de couro. (p.67)

Para proteger-nos e libertar-nos desse mundo de hostilidade, que aponta Bachelard, somos, pelo devaneio, transportados para um mundo idealizado, que queremos nosso, onde o ser, através de sua alma, se regozija em plenitude. Dessa forma, Fabiano volta a acreditar na ressurreição do lugar, no engordar do gado e em um futuro próspero para sua família.

2.3.6 Fabiano e sinha Vitória

O último dos devaneios das personagens de *Vidas secas* é aquele que encerra a obra, e que acreditamos ser o maior de todos, não só pela profundidade, mas pela grandeza com que se constrói, na soma das personagens e na crença de um mundo melhor onde possa haver o crescimento do grupo, impedido, até então, pela inclemência da natureza:

Acomodar-se-iam num sitio pequeno [...] Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles. Sinha Vitória esquentava-se. Fabiano ria [...] As palavras de sinha Vitória encantavam-no. Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. Repetia docilmente as palavras de sinha Vitória, as palavras que sinha Vitória murmurava porque tinha confiança nele. E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos. (p.126)

Percebemos, nessa passagem, que a imaginação de Fabiano e sinha Vitória aflora enquanto eles vão trocando algumas palavras e projetando seus sonhos, durante a sua caminhada, numa cidade grande, num mundo melhor. Ainda que não conheçam esse novo lugar, são lançadas expectativas em torno dele, que se confirmam de antemão, em seus devaneios.

O devaneio ascendente permite, ao casal, apropriar-se de um mundo onde as condições de sobrevivência sejam diferentes das determinadas pelo ambiente hostil em que vivem, alargando, nessas hipóteses de vida, a sua vida e dando-lhes confiança no universo – mesmo que esse mundo seja irreal e exista apenas em sua imaginação criadora – e nele passam a acreditar. Nesse mundo é onde a alma, de acordo com Bachelard, “gostaria de viver, onde ela é digna de viver” (1988, p.15).

As palavras de ânimo que são proferidas por sinha Vitória vão encantando Fabiano, repercutindo como imagens poéticas em sua alma, fazendo-a ressoar ao ter confiança nesse novo caminhar para chegar a um lugar melhor. Então, através dos gestos e ações (se esquentam, riem) somados às palavras proferidas, as personagens se permitem sonhar e acreditar que esse mundo não é apenas imaginado, mas, nesse momento, no instante do devaneio, ele é real.

2.4 O tempo verbal do devaneio

A partir de um estudo realizado por Fernando Alves Cristóvão (1977), é possível observarmos os tempos verbais recorrentes nos romances de Graciliano Ramos. Precisamente, em *Vidas secas*, ele constatou que os tempos dos pretéritos (perfeito, imperfeito e mais-que-perfeito) eram predominantes na narração. No entanto, para o teórico, há outro tempo que merece destaque, o futuro do pretérito, acompanhado das formas condicionais.

Posiciona-se o crítico:

Em *Vidas secas* algumas formas de condicional são empregadas, sem dúvida, com valor temporal de futuro do passado, mas, predominantemente querem exprimir a incerteza, a probabilidade remota e a débil possibilidade de acontecimentos felizes [...] Em toda a obra as formas de condicional estão presentes em número que não tem paralelo nos outros romances, acima de tudo para exprimir hipóteses duma felicidade que continuamente se persegue sem nunca se alcançar. (CRISTÓVÃO, 1977, p.65)

De acordo com Cristóvão (1977), as formas do condicional são empregadas como hipóteses de fuga de uma realidade hostil para outra feliz, mas inatingível. Tratando-se apenas de realidades, somos obrigados a concordar com o autor que a segunda

possibilidade nunca se concretiza. No entanto, estaríamos indo na contramão de nosso discurso se aceitássemos que essas formas verbais pudessem dar conta apenas da realidade e não do mundo imaginado do devaneio.

Até o momento, nos referimos a esses pontos de fuga como realidades concretas na consciência devaneante de cada personagem da obra. Queremos com isso dizer que, graças ao devaneio, a partir do encantamento produzido pela repercussão de cada imagem poética analisada, as personagens não apenas vivem de possibilidades, esperanças, mas as – e se – realizam plenamente no mundo consistente criado para si, dada sua função irreal.

Cristóvão (1977) vai acrescentar que o narrador leva os protagonistas a sonhar com um futuro melhor, mesmo que esses sonhos, que lhes invadem o espírito, terminem sendo uma forma de suportar a penosa existência pela qual transitam. Já discutimos a nossa concepção de narrador neste estudo, e discordamos que o narrador seja o responsável por esse desfecho, ao contrário, pensamos que ele apenas registra os acontecimentos, permitindo que o foco permaneça em cada personagem. Se elas sonham com esse futuro é porque nele precisam acreditar, como podemos constatar, principalmente, no último capítulo, nos devaneios tanto de sinha Vitória, quanto de Fabiano:

Cultivariam um pedaço de terra. **Mudar-se-iam** depois para uma cidade, e os meninos **frequentariam** escolas, **seriam** diferentes deles. [...] E andavam para o sul, metidos naquele sonho. [...] **Chegariam** a uma terra desconhecida e civilizada, **ficariam** presos nela. E o sertão **continuará** a mandar gente para lá. O sertão **mandaria** para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos. (p.126)⁸

Os verbos destacados, no futuro do pretérito, dimensionam a força do mundo sonhado e que se consolida não mais como possibilidade, mas certeza de chegar e poder viver, em devaneio, nessa nova cidade – onde os meninos possam estudar e tornar-se gente – o que lhes restituirá a dignidade perdida pela seca e os fará felizes.

Nos demais exemplos que citamos como devaneios, destacamos, também, o futuro do pretérito, como sendo o tempo em que as personagens projetam seus sonhos para vivê-los através dele. No devaneio de Fabiano, ao chegar à fazenda, constatamos a

⁸ Algumas citações da obra *Vidas secas* poderão vir a repetir-se, já que não era nossa intenção, nas citações anteriores, um estudo dos tempos verbais.

presença dos verbos no futuro do pretérito, quando ele vai, após a repercussão causada pela vinda da chuva, sonhando com a felicidade de todos, com a vida na catanga:

A catanga **ressuscitaria**, a semente do gado **voltaria** ao curral, ele, Fabiano, **seria** o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos **animariam** a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, **brincariam** no chiqueiro das cabras, sinha Vitória **vestiria** saias de ramagens vistosas. As vacas **povoariam** o curral. E a catanga **ficaria** toda verde. (p.15)

Tudo isso, na consciência devaneante de Fabiano, se concretiza: a ressurreição da catanga, o gado alimentado e povoando o curral, ele sendo o vaqueiro da fazenda, as crianças saudáveis, brincando. O mesmo ocorre com o devaneio em relação ao soldado amarelo. Podemos constatar que os tempos no pretérito perfeito e imperfeito apontam para a realidade no mundo inóspito, enquanto que o futuro do pretérito permite à personagem sonhar com a reparação da injustiça cometida:

*Voltou-se e viu ali perto o soldado amarelo, que o **desafiava**, a cara enferrujada, uma ruga na testa. (p.29)*

.....
Agora Fabiano *conseguia* arranjar as ideias. O que o *segurava era* a família. [...] **sairia** dali como onça e **faria** uma asneira. **Carregaria** a espingarda e **daria** um tiro de pé de pau no soldado amarelo. Não. O soldado amarelo *era* um infeliz que nem *merecia* um tabefe com as costas da mão. **Mataria** os donos dele. **Entraria** num bando de cangaceiros e **faria** estrago nos homens que *dirigiam* o soldado amarelo. Não **ficaria** um para semente. (p.37)

O soldado existe, desafia Fabiano, mas nem merece um tabefe. Acabar com ele parece não resolver a questão. No devaneio há como ir além, matando os que comandam o soldado amarelo; só assim Fabiano estaria vingado. Nos devaneios de sinha Vitória, dos dois meninos e de Baleia, da mesma forma notamos a separação dos mundos reais e imaginados, observando a construção verbal.

No devaneio da esposa, também vemos a presença dos pretéritos (perfeito e imperfeito) do indicativo para assinalar o que pertence a este mundo e o futuro do pretérito como tempo do devaneio:

*Pensou de novo na cama de varas e mentalmente **xingou** Fabiano. **Dormiam** naquilo, *tinham-se* acostumado, mas **seria** mais agradável dormirem numa cama de lastro de couro, como outras pessoas. (p.40)*

.....
*Sentou-se na janela baixa da cozinha, desgostosa. **Venderia** as galinhas e a marrã, **deixaria** de comprar querosene. (p.46)*

Nos meninos, mais velho e mais novo, o espaço do devaneio ocorre com o futuro do passado. O menino mais velho, ao ouvir a palavra “inferno”, sonha também com a reação esperada do animal e o encantamento do irmão pela palavra:

la decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra. Baleia **permaneceria** indiferente, mas o irmão **se admiraria**, invejoso.

- Inferno, inferno.

Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim. (p.60)

No irmão mais novo, os mesmos tempos verbais que direcionam a imaginação do menino mais velho também servem para suscitar o devaneio daquele:

E precisava crescer, ficar tão grande como Fabiano, matar cabras a mão de pilão, trazer uma faca de ponta à cintura. Ia crescer, espichar-se numa cama de varas, fumar cigarros de palha, calçar sapatos de couro cru. [...] Quando fosse homem, **caminharia** assim, pesado, cambaio, importante, as rosetas das esporas tilintando. **Saltaria** no lombo de um cavalo brabo e **voaria** na catinga como pé-de-vento, levantando poeira. Ao regressar, apear-se-ia num pulo e **andaria** no pátio assim torto, de perneiras, gibão, guarda-peito e chapéu de couro com barbicacho. O menino mais velho e Baleia **ficariam** admirados (p.52).

Os verbos que aparecem destacados, no futuro do pretérito, projetam, através de seu valor de ação, as qualidades que o menino vê no pai e que poderiam realizar-se naquele, quando fosse homem: esse jeito de caminhar cambaio, a forma como salta no cavalo brabo e voa com ele pela catinga, assim como seu modo de apear, a vestimenta vaqueira e, o mais importante, a admiração de seu irmão mais velho e a cachorra Baleia.

Nesses sonhos, em forma de projetos idealizados, é que constatamos o ser devaneante, agora, constituído, nesse plano, em um Fabiano completo. Em outras palavras, se o menino quiser, no futuro, ser um Fabiano, deve caminhar como ele, saltar no lombo do cavalo e como este andar rapidamente. Mas esse futuro se torna instante presente, ação consumada, pelo devaneio. O mesmo ocorre com Baleia no momento da sua morte:

Felizmente os meninos *dormiam* na esteira por baixo do caritó onde sinha Vitória *guardava* o cachimbo. [...] Provavelmente *estava* na cozinha, entre as pedras que *serviam* de trempe. [...] O calor *afugentava* as pulgas, a terra se *amaciava*. E, findos os cochilos, numerosos preás *corriam* e *saltavam*, um formigueiro de preás *invadia* a cozinha. (p.90)

Os tempos no pretérito imperfeito constataam o que acontece momentos antes da morte da cachorra: os meninos dormindo onde sinha Vitória guarda o cachimbo, o lugar no qual Baleia se encontrava, na cozinha, com o calor que afugenta as pulgas, na terra macia, e, por último, a imagem dos preás presente no devaneio. Nesse mundo imaginado, Baleia acordaria feliz por encontrar Fabiano, os meninos e os preás agigantados:

Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E **lamberia** as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças **se espojariam** com ela, **rolariam** com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo **ficaria** todo cheio de preás, gordos, enormes. (p.91)

Pudemos, a partir do estudo iniciado por Fernando Alves Cristóvão (1977), ir além e constatar que os tempos verbais não se limitam apenas ao mundo real e de misérias em que vivem os protagonistas – como demonstram os presentes, pretéritos (perfeito e imperfeito) e as locuções verbais –, mas podem abranger um universo imaginado em suas consciências e que se concretiza graças ao devaneio, principalmente, pelo tempo futuro do pretérito.

Neste capítulo, constatamos que o devaneio das personagens de *Vidas secas* é impulsionado por imagens poéticas que nascem do contexto onde se encontram Baleia, Fabiano, sinha Vitória e os meninos, mais velho e mais novo. De alguma forma, essas imagens, juntamente com o tempo verbal relacionado acima, propiciam os momentos de introspecção citados da obra e permitem que os protagonistas se ausentem e esqueçam da vida seca de alimentos, de linguagem e de esperanças que vivem, na catinga, e possam sonhar com um mundo onde tudo é grandioso, pleno e passível de realizações, o mundo do devaneio.

No próximo capítulo, e seguindo na linha do devaneio bachelardiano, analisaremos o processo em outro gênero textual, as HQs da *Mafalda*. A partir de algumas tiras de *Mafalda* é que estudaremos as imagens poéticas que despertam para os diferentes devaneios de Filipe, o menino sonhador, e sua turma de amigos.

3 O DEVANEIO EM *MAFALDA*

Neste capítulo, pretendemos abordar a teoria do devaneio de Gaston Bachelard, nas tiras que aparecem em *Toda Mafalda* (QUINO, 2003), focalizando as personagens da HQ que representam situações voltadas ao devaneio. Entretanto, antes de entrarmos na análise das tiras, veremos, primeiro, o que define uma HQ e a diferença de outras espécies similares – tiras, charges, cartum; em seguida, conheceremos algo sobre a sua história, especificamente, sobre o nascimento e a situação das HQ argentinas, onde se localiza a *Mafalda*, e, finalmente, abordaremos o universo da tira, desde seu criador, suas influências, seu contexto de produção e as principais características de cada personagem que nos ajudarão a compreender melhor seus processos devaneantes.

3.1 Definindo as HQs e outros gêneros dos quadrinhos

As HQs são vistas como um dos gêneros textuais mais populares considerando alguns aspectos, entre eles: a) a difusão em meios de maior circulação e de custos mais acessíveis, como os jornais e as revistas especializadas – além do material disponível, atualmente, no meio eletrônico; b) o público leitor variado, tanto em idade, sexo, classe social e instrução escolar; c) a sua linguagem, reproduzindo a fala oral coloquial que aproxima o leitor do texto e d) os temas que podem, inclusive, retratar realidades sociais estabelecidas ou criar novas realidades num mundo imaginário, como podemos ver nas HQs dos super-heróis e de outras personagens que não representam tipos humanos característicos.

Apesar das HQs atingirem um grande número de leitores – e por isso uma de suas características é a comunicação de massa –, nem todas elas permitem as mesmas leituras, considerando a diferença desses leitores, seja na idade, grau de instrução ou conhecimento de mundo. Há leituras direcionadas mais ao público infanto-juvenil (embora possam ser lidas também por adultos) que não exigem uma compreensão além daquela possível de ser elaborada por esse grupo. Já uma leitura do tipo mais crítica ou

ideologizada, direcionada a um leitor maduro, poderá carecer de sentido se feita por alguém que ainda não desenvolveu as condições básicas para compreendê-la.

Consideramos que as HQs de *Mafalda*, do quadrinista argentino Quino e um dos objetos deste estudo, se enquadram nessa categoria de leitura mais politizada e ideológica, por exigir uma postura ativa do leitor e um prévio conhecimento da realidade político-social representada através de suas personagens. Esse leitor precisa, em muitas das tiras, fazer relações entre o contexto, as imagens e o texto, componentes intrínsecos das HQs, para que possa chegar, mais facilmente, à conclusão.⁹

Antes, porém, de conceituarmos o que são as HQs, sentimos a necessidade de mencionar a existência de outras modalidades, dentro dos quadrinhos, que podem confundir o leitor, dada a sua estrutura semelhante com as HQs, pelo uso de desenhos, apresentação em quadros, utilização de balões ou legendas narrativas, além da proximidade na linguagem, a presença de personagens fixos ou não, reais ou fictícios, o meio de publicação, etc..

Entre essas modalidades interessam-nos, especificamente, a *charge*, o *cartum*, as *tiras* e as próprias *HQs*, podendo, ainda, ser divididas em dois grupos mais próximos: a *charge* e o *cartum*, por um lado, e as *tiras* e as *HQs*, por outro. Veremos, então, cada um desses gêneros característicos dos quadrinhos, apontando as suas principais semelhanças e diferenças, para que possamos orientar melhor o nosso estudo, focado, nas diferentes tiras que compõe as HQs de *Mafalda*.

De início, podemos dizer que tanto a *charge* quanto o *cartum* apresentam textos com requintes de humor que apontam para as diferentes realidades existentes – *históricas, sociais, políticas, econômicas e ideológicas* – de forma a produzir, a partir do riso, uma crítica a essas realidades. Embora, o humor possa estar presente em ambas categorias de textos, a maneira como ele é representado, considerando essas realidades situadas no tempo, permite diferenciar a *charge* do *cartum*, como observaremos adiante.

Onici Flôres (2002), em seu estudo sobre a *charge*, ressalta que:

sua temática, em geral, versa sobre o cotidiano – questões sociais que afligem, irritam, desgostam, confundem. Essas questões focalizam os universos de referência do público, expondo testemunhos, registrando perplexidades,

⁹ Utilizamos o termo “conclusão”, e suas derivações, na acepção de Scott McCloud (2005), direcionando o leitor em busca do sentido escondido nas HQs. Adiante abordaremos melhor a questão.

apontando falhas, satirizando pontos de vista, desvelando motivações ocultas, introduzindo questionamentos. Por natureza é polêmica. (p.11)

A autora ainda acrescenta que a charge também pode ser vista como “um interessante objeto de estudo por aquilo que mostra e diz de nós mesmos e do mundo em que vivemos, contribuindo, além disso, para moldar o imaginário coletivo” (FLÔRES, 2002, p.11).

Na leitura da charge, o leitor precisa conhecer muito bem a sua realidade, a ideologia operante na sociedade em que vive, e, dessa forma, decodificar o texto em sua mensagem. Segundo Flôres (2002), os sujeitos leitores de charges têm que estar socialmente situados para poder estabelecer conexões que ajudem a identificar as referências e construir o sentido das mesmas.

Assim, a autora define o gênero:

A charge é um texto usualmente publicado em jornais sendo via de regra constituído por quadro único. A ilustração mostra os pormenores caracterizadores de personagens, situações, ambientes, objetos. Os comentários relativos à situação representada aparecem por escrito. Escrita/ilustração integram-se de tal modo que por vezes fica difícil, senão impossível, ler uma charge e compreendê-la, sem considerar os dois códigos complementarmente, associando-os à consideração do **interdiscurso** que se faz presente como memória, dando uma orientação ao sentido num contexto dado – aquele e não outro qualquer. (FLÔRES, 2002, p.14, grifos do autor)

Flôres, em sua definição de charge, chama a atenção para o formato, em quadro único, e o veículo de publicação: o jornal. Mormente, ela aparece em jornais e, em alguns casos, em revistas onde esse gênero é pertinente, como aquelas que visam a uma crítica social e apontam para uma visão ideologizante.

Para Edson Carlos Romualdo (2000), a charge é um texto visual humorístico que estende sua crítica a uma personagem, fato ou acontecimento, geralmente, político, focalizando uma realidade específica, num determinado momento, tendo, portanto, uma limitação temporal. Isso, para o autor, já o diferencia do cartum, pois apesar deste ser também humorístico, desconhece os limites de tempo, além de entrever uma realidade genérica quando se retrata uma crítica social. Tanto a charge quanto o cartum, para exagerar o humor, recorrem à caricatura.

A charge, para que seja compreendida, precisa presentificar o momento (político, social, econômico, ideológico) que está sendo vivido – por isso se prende mais a um fato

do noticiário jornalístico, enquanto o cartum não tem esse compromisso – e passado o tempo de vigência em que ela se mobiliza, automaticamente se desatualiza, perdendo, assim, o valor crítico ou de denúncia que carrega, obrigando o leitor a recuperar o contexto por ela retratado, o que, muitas vezes, não é possível ou não causa o mesmo efeito de leitura.

Poderemos ver, através de dois exemplos, os pontos em comum e as principais diferenças entre a charge e o cartum, apontadas pelos autores mencionados:



Charge publicada no dia 12/07/2010 no jornal "CORREIO POPULAR" (JUNIÃO).



Cartum de Quino, publicado na página oficial de Quino (QUINO.com.ar. Site Oficial. TRABALHOS).

Ambos textos, a charge de Junião e o cartum de Quino, deixam transparecer situações de humor, porém podemos perceber aquilo que para Edson C. Romualdo é essencial para diferenciá-las: enquanto a charge representa uma realidade específica, veiculada pelos meios jornalísticos e situada temporalmente na época da Copa do Mundo de 2010, o cartum de Quino trata de uma realidade genérica, em que se denota uma crítica social que transpassa a questão temporal.

Na charge, observamos a reivindicação do polvo conhecido por “Paul”¹⁰ – que foi a atração da Copa do Mundo de 2010 – considerando injusto que o touro, figura representativa da Espanha (seleção campeã da copa), levasse a taça de campeão, quando o maior destaque fora ele. Essa disputa entre os animais pelo maior prêmio da Copa é compreendida por aqueles que acompanharam o campeonato e a intervenção de Paul, e talvez concordem com o posicionamento do molusco. No entanto, os que não ouviram falar dele e/ou não tiveram a oportunidade de vivenciar esse momento particular, provavelmente, não conseguirão capturar o valor da charge.

Já o cartum de Quino aborda uma questão que não se prende, necessariamente, a uma situação nem a um tempo específicos. A corrupção é a temática que permeia o quadro, como percebemos na legenda: - *Quem pode confiar num corrupto que, de repente, aparece todo respingado de honestidade?* (Tradução nossa)¹¹ Essas outras personagens que parecem também seres corruptos, dado o visual similar com a que está no centro, não representam caricaturas de pessoas conhecidas publicamente – como costuma ocorrer com as charges –, mas comuns em qualquer contexto, provavelmente são políticos, e o que lhes chama a atenção não é a corrupção, mas os respingos de honestidade que cobrem alguém que deveria ser “puro”, ou seja, totalmente corrupto. Em outras palavras, a crítica, em tom de humor, está em que num autêntico corrupto, a honestidade é mal vista e comentada pelos seus iguais.

Em nossa pesquisa das HQs, verificamos que as noções sobre esse gênero são muito variadas, embora todos os teóricos concordem na utilização de dois tipos principais de linguagem: a visual (imagem, desenho, figura) e a verbal (narração, fala, pensamento).

¹⁰ O molusco que vivia no aquário *Sea Life Center*, em Oberhausen, Alemanha, se tornou conhecido no mundo inteiro por prever, corretamente, os resultados da seleção alemã e dos jogos finais, no Mundial de 2010, na África do Sul. O famoso polvo, como dois anos e nove meses, terminou morrendo, de causas naturais, em outubro de 2010. (UOL Esporte – Futebol)

¹¹ –¿ *Quién puede confiar en un corrupto que, de pronto, aparece todo salpicado de honestidad?*

Essa característica, exposta de forma geral, não é exclusiva das tiras ou das HQs, pois, como antes apontamos, elas podem aparecer também nas charges ou cartuns.

De acordo com Will Eisner (1999), na configuração geral da revista de quadrinhos há sobreposição de palavras e imagens e isso exige que o leitor exerça suas habilidades interpretativas tanto visuais quanto verbais:

As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista de quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. (p.8)

Esses elementos (palavras e imagens) aparecem imbricados de tal forma nos quadrinhos, em geral, que cabe ao leitor interpretá-los. Um exemplo dessa sobreposição são os conhecidos balões que encerram os diálogos e pensamentos das personagens e caracterizam essas narrativas. Também, nem sempre ambas linguagens se fazem presentes, simultaneamente, nos quadrinhos. Às vezes, as figuras dispostas em sequência e ausentes de diálogos permitem, sem prejuízo algum, a realização da leitura, pois o leitor é quem organiza mentalmente o texto que faltou para poder atribuir o sentido.

Will Eisner (1999) fundamenta a noção de quadrinhos a partir da arte sequencial:

A função fundamental da arte de quadrinhos (tira ou revista), que é comunicar ideias e/ou histórias por meio de palavras e figuras, envolve o movimento de certas imagens (tais como pessoas e coisas) no espaço. Para lidar com a *captura* ou encapsulamento desses eventos no fluxo da narrativa, eles devem ser decompostos em segmentos sequenciados. Esses segmentos são chamados quadrinhos. (p.38, grifos do autor)

Assim, temos um aspecto a considerar que permite estabelecer uma diferença entre a charge e o cartum, e as tiras e HQs. Lembremos a definição de charge de Onici Flôres no que se refere à disposição gráfica: “A charge é um texto [...] constituído por quadro único” (2002, p.14). Ao falarmos em HQs ou tiras, há uma ideia de disposição sequencial, que não aparece com as HQs que conhecemos atualmente, mas, antes dessas, na pré-história, como veremos mais adiante. Para Will Eisner (2005), a arte sequencial se constitui como “uma série de imagens dispostas em sequência” (p.10). É o caso das tiras e das HQs, em que a leitura quadro a quadro permite alcançar o sentido por trás do texto.

No início da abordagem sobre HQs, mencionamos que o foco de nosso estudo são as HQs da *Mafalda*, de Quino. Neste momento, parece-nos oportuno, a partir delas, esclarecer o que entendemos por tira e HQs, já que entre os gêneros de quadrinhos, estas são as que mais se aproximam, dada a sua estrutura sequencial. Poderíamos, de início, dizer que a diferença é sutil, pois entendemos que uma faz parte da outra, ou seja, compõe o todo, podendo considerá-las, assim, uma espécie de sinédoque. As HQs são, muitas delas, um produto das tiras.

Com isso, não estamos afirmando que todas as HQs nasceram, primeiramente, como tiras. Sabemos que existem revistas ou livros de HQs que não trilharam o caminho das tiras e, até, surgiram de outros gêneros como contos e/ou romances. Contudo, as tiras, pelo seu pequeno formato, eram, e ainda são, publicadas em jornais, como ocorreu com *Mafalda*, para, posteriormente, aparecer em revistas próprias. Embora a tira seja um texto menor, não tem, por isso, o compromisso de encerrar a leitura na sua única publicação. Entretanto, o leitor interessado deverá seguir as publicações seguintes se quiser capturar o seu sentido. Isso determina que ela seja veiculada de forma fixa (ex.: diariamente, semanalmente) e em sequência, assim como a construção de suas personagens, sua linguagem e sua ideologia.

As HQs também apresentam outras acepções. Zilda A. Anselmo, em seu primeiro capítulo de *Histórias em quadrinhos* (1975), aponta para uma definição das mesmas:

as HQ são, a um só tempo, a arte e o MCM [Meio de Comunicação de Massa] que, usando predominantemente personagens irrealis, desenvolvem uma sequência dinâmica de situações, numa narrativa rítmica em que o texto, quando este existe, tanto pode aparecer como legenda abaixo da imagem, como em outros espaços a ele destinados ou em balões ligados por um apêndice à pessoa que fala (ou pensa). Para atingir sua finalidade básica – a rapidez da sua compreensão – as HQ lançam mão de símbolos, onomatopeias, códigos especiais e elementos pictóricos que lhe garantem uma universalidade de sentido. (p.38)

Para Didier Quella-Guyot (1994):

a HQ é sem sombra de dúvida uma arte narrativa que sugere o desenrolar de uma ficção por meio de uma sucessão de imagens fixas [...] e organizadas em sequências [...]. O encadeamento de imagens é uma função dos vínculos cronológicos que unem as vinhetas entre si. [...] Longe de ser uma simples justaposição texto-imagens, à HQ se oferece imbricações sábias e originais de funções muitas vezes inesperadas. A interferência de diversos códigos faz de quase todo desenho um conjunto de sentidos que só os leitores acostumados conseguem deslindar sem dificuldades, conscientes que são de que nenhuma das duas linguagens é subsidiária com relação à outra. (p.64)

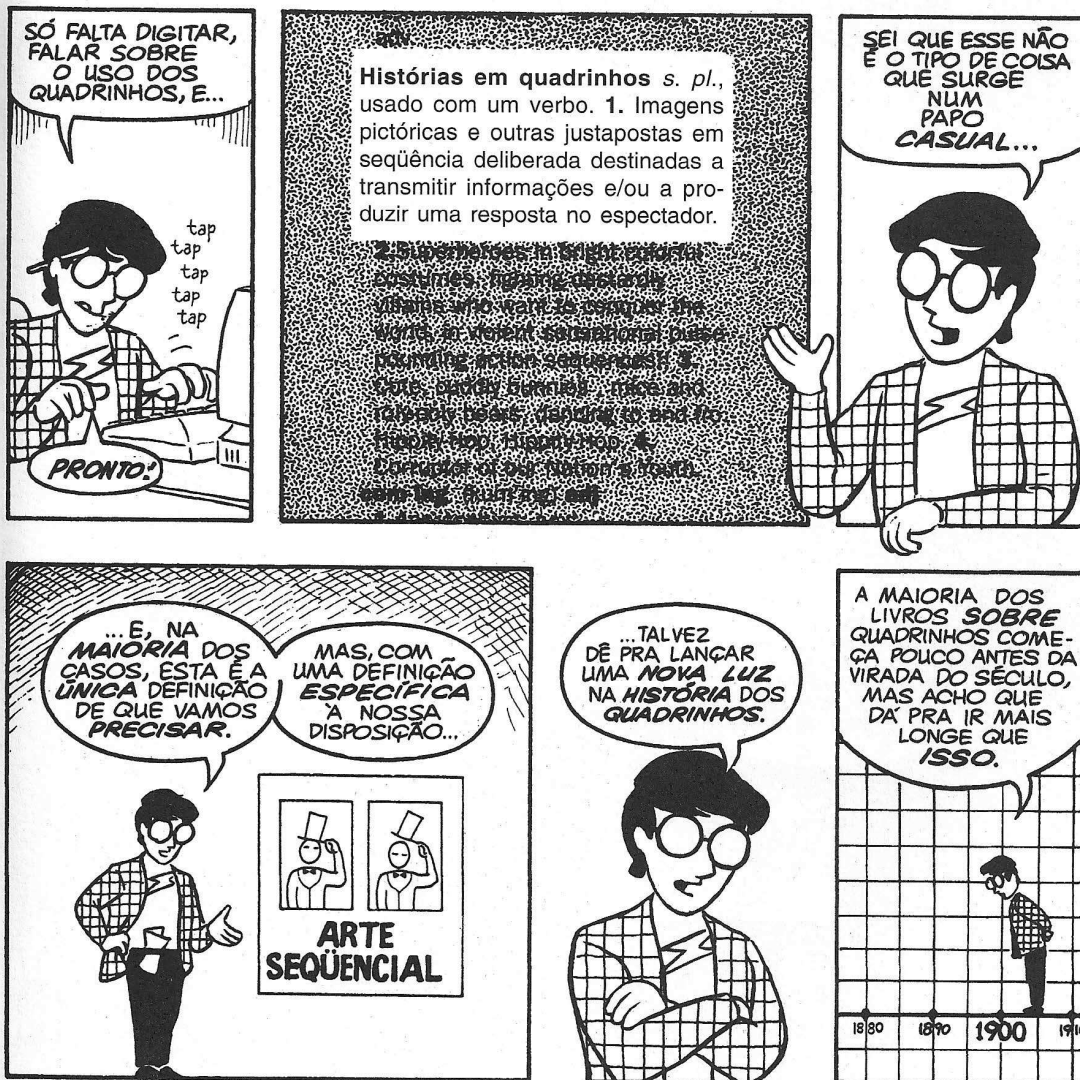
Nas definições tanto de Zilda Anselmo como de Didier Quella-Guyot, além da presença de imagens e texto, aparecem os diferentes códigos responsáveis também pelo sentido que só o leitor, acostumado a esse tipo de leitura, consegue apreender, pois não basta ler só a imagem ou apenas as palavras, já que outros elementos gráficos estão presentes nas HQs.

Outro teórico que aponta igualmente para os componentes sógnicos das HQs é Moacy Cirne (1972). Em sua concepção, os quadrinhos são menos simples do que aparentam, pois há que questionar o espaço criativo em que se conformam, percebendo, neles, os problemas sociais e culturais, sem perder de vista os aspectos ideológicos: “é preciso saber ler formalmente os quadrinhos para que consigamos lê-los ideologicamente” (p.12).

Para Moacy Cirne (1972), a HQ deve ser lida considerando os diversos planos – simbólico, pictórico e estrutural – que compõem os quadros na tira ou na página, e essa leitura – pelo fato de manipular distintos “materiais orgânicos” e ocupar espaços criativos diferentes – se diferencia daquela feita a partir de outras artes (romance, obra plástica, música, teatro, filme, etc.). Esse espaço criativo, nas HQs, “é ocupado pela ideologia de um momento social em sua historicidade mais profunda” (p.51).

O autor faz questão de ressaltar a ideologia que opera por trás das HQs, além de considerar também os elementos essenciais, a imagem e linguagem: “nos quadrinhos, os signos adequados são os componentes imagéticos e linguísticos, determinados por uma articulação cuja complexidade estrutural remete a estória para a narrativa e, por conseguinte, para a ideologia” (CIRNE, 1972, p.51). E, ainda, o teórico reforça a ideia de que o projeto ideológico nos quadrinhos poderia começar não, necessariamente, pelo título das séries, mas pelos nomes das personagens que os integram, o que não se constata em algumas personagens: “existe também um número elevado de personagens-títulos que não indicam o menor projeto ideológico numa primeira instância: Mafalda, Pogo, Tintim” (CIRNE, 1972, p.52).

Retomando o conceito das HQs, outra definição provém do quadrinista norte-americano, Scott McCloud (2005, p.9), em seu livro *Desvendando os quadrinhos*. O escritor parte também da ideia de arte sequencial de Eisner, mas vai somando outros elementos para tentar alcançar uma noção mais ampla do que seriam as HQs:



9

McCloud sabe que essa definição é um tanto genérica e não contempla pontos básicos que constituem as HQs como um todo. Após tentar conceituá-las, o autor começa a questionar que muitas categorias foram deixadas de lado, desde a abordagem das diferentes personagens que compõem os quadrinhos, aos possíveis gêneros, temas e estilos que aparecem. O autor diz ainda que nada se menciona sobre o tipo de papel e tintas, o processo de impressão, a utilização de técnicas e nem a linguagem empregada. Além disso, para McCloud (2005, p.39, grifos do autor), as HQs são concebidas a partir de ideias ou conceitos:



(McCLOUD, 2005, p.40, grifos do autor)



(McCLOUD, 2005, p.41, grifos do autor)

No entanto, o próprio quadrinista não menospreza o valor que os sentidos têm na leitura dos quadrinhos. Para ele, os sentidos são responsáveis pela percepção do todo, mesmo que o todo só apareça em suas partes:



(McCLOUD, 2005, p.63, grifos do autor)

A “conclusão”, para McCloud, pode ser tudo, menos involuntária, muitas vezes ocorre na fragmentação entre o tempo e espaço dos quadrinhos. Esses cortes entre os quadros, conhecidos como “sarjeta”, presentificam os momentos de magia e mistério que existem nos quadrinhos e daí derivam as conclusões.

Como afirmamos há pouco, e concordando com McCloud de que a “conclusão” não é um processo involuntário, acreditamos que para chegar a ela outros mecanismos

devem ser ativados, além dos sentidos; o próprio conhecimento de mundo do leitor, a sua memória de fatos e realidades representadas nas HQs, que circundam esse universo, e as relações que será necessário fazer para poder, nessa “conclusão”, apreender o sentido do todo.

O mesmo autor em sua obra seguinte, *Reinventando os quadrinhos*, faz uma recapitulação, do que seriam as HQs. McCloud (2006) lembra, entre outras coisas, a ideia da justaposição de imagens para ilustrar a passagem de tempo, coadunando-se com a sequência de espaços. Afirma, ainda, que as HQs têm uma linguagem própria, baseada em símbolos visuais, e seu cerne está situado entre as sarjetas dos quadros, onde a imaginação do leitor dá vida às imagens inertes. Através das linhas traçadas que se transformam em símbolos e palavras, é representado o mundo invisível das emoções.

Até aqui, nosso interesse foi o de tentar definir o gênero das HQs, a partir do olhar crítico de alguns aficionados por esse tipo de arte. Entendemos que o apanhado feito – e outros aspectos teóricos que possam ser ressaltados quando analisemos as tiras em que aparece o devaneio das personagens de *Mafalda* – nos fornece as bases necessárias para o estudo que pretendemos realizar. No entanto, antes disso, sentimos a necessidade de conhecer o histórico dos quadrinhos, especialmente, na Argentina, de onde provém a HQ da *Mafalda*; também, interessa-nos o contexto de produção desses quadrinhos, assim como o seu criador e as influências que ele recebeu no processo de criação.

3.2 Um passeio pela história dos quadrinhos e a produção argentina

Quando pensamos no nascimento deste gênero, muitos pesquisadores convencionaram-no a partir de 1895, com a criação e posterior publicação da HQ *Yellow Kid*¹² (Menino Amarelo), do norte-americano Richard F. Outcault, para o jornal *New York World*:

No jornal *New York World*, em 1895, surgiu o que hoje chamamos de “tirinha”, criada por F. Outcault, e protagonizada por *Yellow Kid*, um menino chinês que habitava um bairro popular de Nova York. Sua leitura não era fácil, pois, além de exibir seu caráter satírico, a história apresentava textos escritos na vestimenta da

¹² De acordo com Zilda A. Anselmo (1975), o *Yellow Kid* “era um garoto calvo, com enormes orelhas de abano, feições simiescas, vestido com um camisolão branco que chegava aos calcanhares” (p.45), e que depois foi pintado de amarelo, batizando o menino.

Para Graça Paulino (2001), as primeiras narrativas com imagens teriam aparecido, no início do século XIX, com a publicação, em Genebra, das histórias do ilustrador e quadrinista suíço, Rudolph Töpffer (1799-1846). Segundo Paulino: “esse artista viria depois a tecer comentários teóricos sobre a prática demonstrando consciência da integração das linguagens (visual/verbal) e da produção de um tipo diferente de narrativa” (2001, p.76).

Então, podemos considerar que as HQs, ainda que se trate de um gênero popular, vêm de uma tradição pautada na história da humanidade e, por isso, merecem um lugar de destaque e respeito como os outros gêneros de textos que compõem o universo artístico. Durante algum tempo, as HQs sofreram todos os tipos de críticas e preconceitos, sendo marginalizadas e vistas como uma espécie de leitura – ou subliteratura – que atentava contra os princípios morais de uma sociedade, chegando inclusive a orientar e influenciar a vida dos leitores, como aponta Zilda Anselmo (1975):

A HQ foi acusada de representar para os jovens uma perda de tempo e de atenção, de desenvolver a preguiça mental, de não ter nenhuma sutileza, de tornar as coisas demasiadamente fáceis, de falta de estilo e de moral, de humorismo imbecil ou de reduzir as maravilhas da linguagem a grosseiros monossílabos. (p.58)

A autora ainda ressalta que essas e outras acusações feitas às HQs – como a apresentação de temas nocivos, linguagem descuidada e material pictórico ou tipográfico imperfeito – não tiveram suporte empírico, brotando apenas de opiniões que foram contestadas por defensores do gênero: as HQs estimulariam a inteligência e a imaginação, dadas as associações que elas permitem fazer, assim como os vazios que precisam ser preenchidos entre um quadro e outro; além disso, é um meio pedagógico de despertar a leitura nas crianças e têm um vocabulário mais próximo à linguagem oral, com a qual elas se identificam.

Graças aos críticos que se posicionaram a favor das HQs e a todos aqueles que se empenharam na tarefa de produzir e publicar o gênero, ele teve seu reconhecimento no campo das artes, crescendo não apenas nos Estados Unidos, mas também em outros países, universalizando-se a sua difusão e, com isso, recebendo as diferentes denominações de acordo com cada lugar onde nasceram.

Nos Estados Unidos, por exemplo, o termo mais usado é o *comic strips*, “tiras cômicas”, (devido a sua publicação inicial em jornais) ou, simplesmente, *comics*. Na

França, são conhecidos como *bandes dessinées*, “bandas ou tiras desenhadas”, na Itália, o nome vem dos próprios balões que caracterizam as tiras: *fumetti*. No Brasil, a partir do nome da revista “Gibi” (“moleque”), difundida nas décadas de 30 e 40 do século XX, passaram a ser conhecidas as HQs. A revista infantil T.B.O., lançada no início do século passado, na Espanha, fez tanto sucesso que emprestou a palavra *tabeó* ou *tebeo* para designar toda a literatura a quadrinhos desse país. Na América Espanhola, o termo empregado é *historietas*. No Japão, as HQs se chamam de *mangá* e, em Portugal, de *histórias aos quadrinhos* ou *bedetecas*¹³ (LUYTEN, 1985).

Segundo Luyten (1985), o que determinou que F. Outcault fosse visto como iniciador do gênero, no mundo ocidental, a partir da publicação de seu *Yellow Kid*, foi o fato dele ter acrescentado, ao formato existente, o *balão*, dando liberdade de fala às personagens e isso terminou tornando-se uma das características principais desse gênero:

Com o aparecimento do balão, os personagens passam a falar e a narrativa ganha um novo dinamismo, libertando-se, ao mesmo tempo, da figura do narrador e do texto de rodapé que acompanhava cada imagem.[...] Os personagens passam a expressar-se com suas próprias palavras, e surgem as onomatopeias acrescentando sonoridade às imagens. (p.19)

O leitor de quadrinhos já está familiarizado com os balões, no entanto, conforme Raquel Coelho (2007), eles representam uma invenção revolucionária, que levou muitos séculos para acontecer, pois conseguiram, perfeitamente, casar o texto com a imagem, permitindo que entremos, de certa forma, na história:

Quando lemos quadrinhos, parece que fazemos parte da história: os balões de diálogo e de pensamento nos dão a sensação de que podemos “ler os pensamentos” de cada personagem e até “ouvir” exatamente o que elas dizem. Os balões nos trazem para bem perto das personagens, [...] É como se a gente estivesse lá dentro da história, naquele lugar imaginário desenhado numa folha de papel. (p.8)

Zilda A. Anselmo (1975) faz um estudo cronológico, dividindo cada fase desde o surgimento das HQs. No *Período pré-histórico* (1820 a 1895) são apontadas algumas publicações na Europa (França, Alemanha e Inglaterra) como sendo as que influenciariam as futuras HQs (muitas eram apenas imagens sem legendas). O *Período inicial* (1895 a

¹³ Este último termo aparece em *Sobresites: Histórias em Quadrinhos*.

1909), em que se inserem Richard Outcault, Charles Kahles, Gustave Verbeck, George McManus, Winsor McCay, Lyonel Feininger, Bud Fisher, Louis Forton, entre outros, é o de grandes inovações e de aparecimento de talentos nessa arte. O *Período de adaptação* (1910 a 1928) é caracterizado por duas correntes opostas de desenhistas: a dos humoristas, que veem as HQs como entretenimento, e a dos estudiosos, que as exploram intelectualmente. Nesse período nasce também o primeiro *Syndicate*¹⁴. No *Período dos anos 30* (1929 a 1939), visto como o de explosão dos quadrinhos, as HQs de aventuras ganham sua independência e no final dessa fase, as HQs americanas estão em pleno desenvolvimento. Posterior a esse período, temos o *Período de crise* que se estende de 1940 a 1948, em que a Segunda Guerra é o grande acontecimento. Nesses anos, há muitas proibições de HQs estrangeiras e o aparecimento de heróis nacionais, na França e nos EUA, combatendo os inimigos na guerra. O último, destacado pela autora, é o *Período da renovação*, que vai de 1949 até nossos dias.

Nesse período, aparecem alguns desenhistas com os quais nos identificamos por suas HQs ainda circularem entre nós, como o norte-americano Charles Schulz, criador do *Peanuts* ou *Minduim* (no Brasil), em que encontramos o menino Charlie Brown e o cachorrinho Snoopy; o argentino Quino e sua célebre *Mafalda*; os brasileiros Ziraldo, desenhista do *Pererê*, representando o menino de uma perna só, conhecido como Saci-Pererê, porém, sua HQ terminou desaparecendo por esbarrar em problemas financeiros, e Maurício de Sousa, que conseguiu permanecer com a personagem Mônica e sua turma, virando, inclusive, desenho para a televisão.

Entretanto, um país que teve grande influência estrangeira das HQs foi a Argentina, e suas personagens são muito conhecidas em nível mundial. Entre elas, a mais famosa talvez seja *Mafalda*, criada por Quino, em 1962, para uma campanha publicitária e traduzida a muitos idiomas. Outras personagens como *Patoruzú*, publicada por primeira vez em 19 de outubro de 1928¹⁵, e *Isidoro*, que aparece em 1935¹⁶, ambas de Dante Quintero, também fizeram sucesso no exterior.

Mas qual teria sido a receita que levou um país tão próximo a alcançar maior difusão das suas HQs? Luyten (1985) aponta que a causa disso está na própria história

¹⁴ O *King Features Syndicate*, criado em 1912, funcionava como uma espécie de distribuidor das HQs para diferentes jornais e editoras, cuidando inclusive dos direitos autorais e da comercialização das personagens em propagandas publicitárias e objetos como camisetas, brinquedos, etc. (LUYTEN, 1985).

¹⁵ LOS ORÍGENES DE UN CACIQUE.

¹⁶ Isidoro Cañones.

da Argentina, principalmente, na época em que Perón e Evita governaram o país. Nesse período, houve proibição na editoração de quadrinhos estrangeiros, favorecendo a organização dos desenhistas argentinos em escolas destinadas a promover esse tipo de arte, enquanto no Brasil, as HQs estrangeiras sempre tiveram um espaço privilegiado de circulação.

Luyten (1989) nos fornece um panorama das publicações das HQs na Argentina. Segundo a autora, é no semanário *Caras Caretas* que, em 1912, aparece a primeira personagem das HQs argentina. Seu nome é *Sarrasqueta* e seria publicada até 1928. Mas, em 1929, estamos diante da primeira revista de publicação nacional, *El Tony*. Os anos de 1940 a 1960 são considerados a idade de ouro dos quadrinhos argentinos, período em que Perón estava, em grande parte, governando o país. Surgem, nessa época, *Rico Tipo* (1944), *Patorozito* (1945), *Intervalo* (1945) e *Aventura* (1946). O sucesso dessas e outras publicações de HQs foi tamanho que, no início dos anos 50, elas representavam metade do que era lido no país.

Entre os anos 1960 e 1975, surge uma nova geração de artistas formada por professores e alunos da “Escuela Panamericana de Arte” que sediaria, em 1968, a I Bienal Mundial das HQs (LUYTEN, 1989). É nessa época que aparece *Mafalda*. Joaquín Salvador Lavado, mais conhecido por Quino, não imaginaria que seu desenho, criado como símbolo para uma agência de publicidade, faria tanto sucesso. Seriam dez largos anos nessa criação e publicação das tiras influenciadas pelos *Peanuts*, de Schultz, como o próprio autor menciona numa entrevista dada à jornalista da UNESCO, Sra. Lucía Iglesias Kuntz:

Comprei todos os livros de Schulz que pude encontrar em Buenos Aires, os estudei e tentei fazer algo parecido mas adaptado à nossa realidade. [...] Eu admirava muito o Schulz e gostava demais dos *Peanuts*. Os li com entusiasmo durante dez ou quinze anos. (tradução nossa)¹⁷ (KUNTZ, 2000)

Embora o mundo dos *Peanuts* e de *Mafalda* seja habitado por crianças, elas vivem realidades diferentes. Charlie Brown e sua turma pertencem à sociedade rica norte-americana e não tem uma visão realista dos problemas sociais, como ocorre com *Mafalda* e algumas personagens. Estas, apesar de fazer parte de um país subdesenvolvido – que

¹⁷ Compré todos los libros de Schulz que pude encontrar en Buenos Aires, los estudié y traté de hacer algo parecido pero adaptado a nuestra realidad.[...] Yo admiraba mucho a Schulz y los *Peanuts* me gustaban muchísimo. Los leí con entusiasmo durante diez o quince años.

vive suas próprias turbulências, além das aflições mundiais –, apresentam um raciocínio lúcido e uma postura crítica perante os conflitos que as rodeiam. Segundo Oscar Masotta (1982), Mafalda é “portadora de uma ideologia liberal, pacifista, explicitando constantemente questões referidas à vida social, ao status, à política das nações”.¹⁸ (p. 144, tradução nossa)

3.3 A HQ *Mafalda*: desde seu criador às personagens

O homem para quem o vinho tinto não é uma bebida, mas “uma filosofia, uma forma de estar no mundo”¹⁹ (QUINO, 1995, p.12, tradução nossa), que lê a Bíblia como uma fonte de ideias e que afirma não ter a menor saudades da *Mafalda*, sua criação, é conhecido por Quino, um grande quadrinista de sua época. É, também, autor de inúmeras exposições de quadrinhos pelo mundo (Argentina, Brasil, França, Espanha, Itália, Bélgica, México, etc.), que reúnem doses de humor, imbuídas de apelos sociais e ganhadoras de vários prêmios, entre eles, *Desenhista do Ano*, em 1982, o *Prêmio Bienal Ibero-Americana de Humor Gráfico “Quevedos”*, em 2001, o *Prêmio ao Humor*, em 2008, o *Prêmio Internacional de Humor Gat Perich*, em abril de 2010.

Joaquín Salvador Lavado (Quino) nasceu em 17 de julho de 1932, em Mendoza, Argentina, e lá viveu durante 22 anos. O mais novo de três irmãos e filho de imigrantes espanhóis viveu entre os dez e os dezoito anos cercado pelo luto (primeiro, faleceu o avô; aos doze anos, perdeu a mãe e, três anos depois, o pai), mas sua família, principalmente, a sua mãe, era uma grande incentivadora da futura profissão do filho. Além disso, esteve preso no ano de 1977 e exilou-se com seu amigo e editor Daniel Divinsky²⁰, conforme as palavras deste, na época da ditadura argentina que arrastou-se por sete anos (1976-1983).

Homem de poucas palavras e tremendamente tímido (como ele mesmo se reconhece), precisou superar-se na arte do desenho – pelo qual se apaixonou aos três

¹⁸ “portadora de una ideología liberal, pacifista, explicitando constantemente cuestiones referidas a la vida social, al status, a la política de las naciones”.

¹⁹ “una filosofía, una forma de estar en el mundo”.

²⁰ BUENASIEMBRA

anos, influenciado pelo tio pintor e publicitário gráfico, além de tocaio, Joaquín Tejón – frequentando a Escola de Belas Artes:

[...] desenhava mal. Que mal nada: muito mal. Tanto que até percebia isso. Embora tenha ido à Escola de Belas Artes, minha evolução foi lenta. Quando tive que fazer o serviço militar, parei de desenhar, mas quando saí notei que meu desenho tinha mudado, evoluído...(QUINO, 1995, tradução nossa).²¹

Quino confessa, numa entrevista realizada a Rodolfo Braceli, em abril de 1987 e publicada em sua obra *10 años con Mafalda*, que os dez anos que durou a sua relação com *Mafalda* foram extenuantes e opressivos, dada a pesada rotina instituída no processo de criação e que se manteve, assim, por muitos anos: “Acordava às oito. Às nove e quinze começava a pensar na ideia. Me dava esse tempo até as cinco da tarde. Das cinco às nove da noite fazia o desenho. Assim durante semanas, durante anos”²² (QUINO, 1995, tradução nossa).

Entretanto, esses anos de árduo trabalho tiveram o seu merecido reconhecimento, e o precoce desenhista, que foi superando aos poucos as dificuldades nessa arte, tornou-se um dos grandes artistas dos quadrinhos, imitando muitos dos seus inspiradores.

Entre seus mestres, Quino destaca, primeiramente, os conterrâneos Lino Palacio e Divito:

De Lino Palacio desenhador, o que mais gosto é a pulcritude da sua linha, a elegância para colocar a figura e a harmonia na proporção dos seus personagens. O que mais influência teve em mim foram as suas histórias sem texto e o manejo do tempo entre um quadro e outro, também uma temática mais ampla e universal que o resto dos desenhistas argentinos. De Divito recebi não só "a influência à distância", ou seja, ver os seus desenhos nas revistas que chegavam a casa, mas também, uma vez que o conheci, verdadeiras lições pessoais de desenho. (QUINO.com.ar. Site oficial. *O seus mestres*).

Outros artistas que o influenciaram foram: Oski, Luis J. Medrano, Bosc, Chaval, Ronald Searle, Saúl Steinberg e Sempé. Cada um, ao seu modo, contribuiu para que Joaquín Salvador Lavado respondesse mundialmente, através da arte do humor gráfico em cartum, tiras e HQs, pelo nome de Quino.

²¹ [...] dibujaba mal. Qué digo mal: muy mal. Tanto que hasta me daba cuenta. Aunque fui a la Escuela de Bellas Artes, mi evolución fue lenta. Cuando me tocó el servicio militar, dejé completamente de dibujar, pero al salir noté que mi dibujo había cambiado, evolucionado...

²² “A las nueve y cuarto me ponía a pensar en la idea. Me daba tiempo hasta las cinco de la tarde. De las cinco a las nueve de la noche hacía el dibujo. Así por semanas, por años”.

Do colega de profissão e nacionalidade, Osqui, Quino diz: “ele é o grande mestre, não só no desenho, mas também para a vida” (QUINO.com.ar. Site oficial. *O seus mestres*). Graças a ele, soube fixar o olhar em tudo para extrair o máximo possível. De Luis J. Medrano, criador do *grafodrama* (mistura de chiste tradicional e tira cômica), o quadrinista tímido lembra ter aprendido a importância da cultura geral na formação do desenhista de humor.

Quino alega ter sofrido, ainda, uma grande influência de dois cartunistas franceses, Jean-Maurice Bosc e Yvan Le Louarn Chaval:

Conhecer Bosc e Chaval foi para mim a revelação sobre o tipo de humor que me interessava, sintético, sem texto, direto, com uma grande doses de surrealismo mas, sobretudo, completamente afastado do humor tradicional com o que tanto se massacrava. (QUINO.com.ar. Site oficial. *O seus mestres*)

O traço solto do cartunista e ilustrador inglês Ronald Searle não chegou a influenciar Quino pela sua própria incapacidade, como este mesmo afirma; em contrapartida, admite ter aprendido daquele como criar climas decorados, assim como as expressões e posturas das personagens, o que resultou muito atraente.

Para o pai da Mafalda, o húngaro-romeno Saúl Steinberg é o maior humorista gráfico do século XX, que influenciou várias gerações de desenhistas de humor em todo o mundo. Nele, Quino ressalta a frescura dos desenhos e a sensibilidade de sua linha. Já, o francês Jean-Jacques Sempé – nascido no mesmo ano do quadrinista argentino –, ele considera irmão de tinta por entrever, no trabalho do colega, um “humor humanista” que não tem a intenção de produzir gargalhadas imediatas, mas exige reflexão.

Se bem Quino reconhece a importância dos desenhistas anteriores, ele soube criar o seu próprio estilo – que considera muito argentino – na arte do desenho e, assim, especializou-se, principalmente, nos quadrinhos de cartuns, das tiras e das HQs. No entanto, as suas influências não se restringem aos artistas citados; o cinema e a literatura tiveram a sua importância no processo criativo:

a sua grande escola de imagem foi o cinema. “John Ford deu-me muitíssimo – conta – enquanto podia, não importava se estava só, escapava para ver os seus filmes”. Também a sua influência literária é digna de respeito. Adora os autores argentinos como Borges e Cortázar. Entre os estrangeiros os primeiros nomes que lhe veem à cabeça são Shakespeare, Tolstói, Mark Twain, Júlio Verne. “Leio um pouco de tudo, misturando. É como fazer uma dessas viagens pela Europa em 15 dias, onde não te lembras se viste Velázquez no Prado de Madrid ou na

pinacoteca de Brera ou no Louvre em Paris. Mas estas coisas deixam-te uma marca e quando menos esperas servem-te para qualquer coisa”. (QUINO.com.ar. Site oficial. *Background*)

Não há dúvidas de que *Mafalda*, em suas variadas publicações – *Mafalda de 1 a 10*; *Mafalda inédita*; *10 anos com Mafalda*; *Toda Mafalda*; *Mafalda & friends de 1 a 5* –, é a HQ mais conhecida de Quino e, como já mencionado, a mais traduzida para muitos idiomas, embora não seja a única do autor. Outras produções, entre cartuns e tiras, fazem parte de seu currículo como artista gráfico: *Quinoterapia*; *Sí cariño*; *¡Qué mala es la gente!*; *Yo no fui*; *Potentes, prepotentes e impotentes*; *Mundo Quino*; *Bien, gracias ¿y usted?*; *Esto no es todo*; *Humanos nacemos*, etc..

Mafalda não tinha, de início, a intenção de ser conhecida como tiras e HQ de humor. Quino a criou, em 1963, a pedido para divulgar uma campanha publicitária de eletrodomésticos da marca “Mansfield”. A tira, composta por uma família de classe média, divulgava o uso de eletrodomésticos, sem pretensão de divertir o seu público, mas convencê-lo da compra desses produtos.

Felizmente, a propaganda não foi utilizada²³ e, um ano depois, com algumas adaptações, nasceram as tiras mais famosas da América Espanhola, que se tornaram “em pouco tempo, a HQ mais difundidas no mundo”. (LUYTEN, 1989. p.38).

A sua primeira aparição ocorre em “Gregorio”, suplemento humorístico da revista *Leoplan*, que publica 3 tiras, em 1964²⁴. No entanto, em 29 de setembro do mesmo ano, no semanário argentino *Primera Plana*, a tira passa a ser publicada regularmente. Ali permaneceu até março de 1965 e foram 48 tiras produzidas durante esse tempo. *El Mundo* foi agraciado com as tiras de Quino, por quase três anos, de 15 de março de 1965 a 22 de dezembro de 1967, data em que fechou o jornal. Por seis meses, nenhum jornal ou revista publicou as tiras de *Mafalda*, até que as mesmas voltaram a aparecer no semanário *Siete Días Ilustrados*, em 2 de junho de 1968 e se mantiveram até sua despedida em junho de 1973 (QUINO, 1993).

A sua trajetória, entre sua criação e a última publicação, de mais de dez anos, nos mostra todo um contexto histórico-político-social que envolve o mundo nesses anos:

²³ A *Agens Publicidad* que encomendou a tira a Quino tinha interesse em entregá-la ao jornal “Clarín”, de Buenos Aires, dissimulando a propaganda (de eletrodomésticos) veiculada, em troca de um espaço gratuito nesse meio. Porém, assim que o jornal percebeu que se tratava de propaganda encoberta, o acordo se rompeu e os produtos nunca chegaram a ser comercializados (QUINO, 1993).

²⁴ QUINO.com.ar. Site oficial. *Biografía/Década* ‘ 60

desde os golpes militares na Argentina e na América, em geral, as diferentes guerras ocorridas e suas conseqüências, a ascensão do comunismo e suas revoluções, as corridas espaciais a Marte (a sonda espacial Mariner IV, lançada pelos Estados Unidos, capta as primeiras fotos) e à Lua, fotografada, primeiramente, pela cápsula Lunik II, dos russos, e pisada pelo primeiro ser humano, o astronauta americano Neil Amstrong, em 20 de julho de 1969.

No mundo musical se conhece o sucesso estrondoso do grupo inglês *Beatles*, que, assim como *Mafalda*, utrapassaram épocas. O líder negro, Martin Luther King, recebe o Prêmio Nobel da Paz, enquanto o filósofo Jean-Paul Sartre rejeita o de Literatura. No Oriente Médio, os palestinos fundam a Organização para a Libertação da Palestina (OLP); e, no mundo ocidental, o presidente americano, John Kennedy, é assassinado. Esses episódios e outros ocorridos no período de vigência de *Mafalda*, ou antes dela, estão de alguma forma representados nas tiras.

Embora faça 37 anos que as tiras de *Mafalda* deixaram de ser produzidas, elas permanecem vivas nos leitores, provocando, neles, o humor e o riso, seja pelo valor lúdico, apenas descontraindo e divertindo, seja pela atitude reflexiva, questionando a humanidade e sua postura em relação ao outro, ao planeta e a si mesmo. Tudo isso protagonizado pela menina que dá nome aos quadrinhos, Mafalda, seus pais, irmão e sua turma de amigos.

Os pais de Mafalda são representantes de uma família tradicional de classe média. Trabalhadores – ele, de uma companhia de seguros, ela, do lar – vivem atormentados com as perguntas adultas que precisam responder, de uma filha de 6 ou 8 anos²⁵, e que muitas vezes não conseguem.

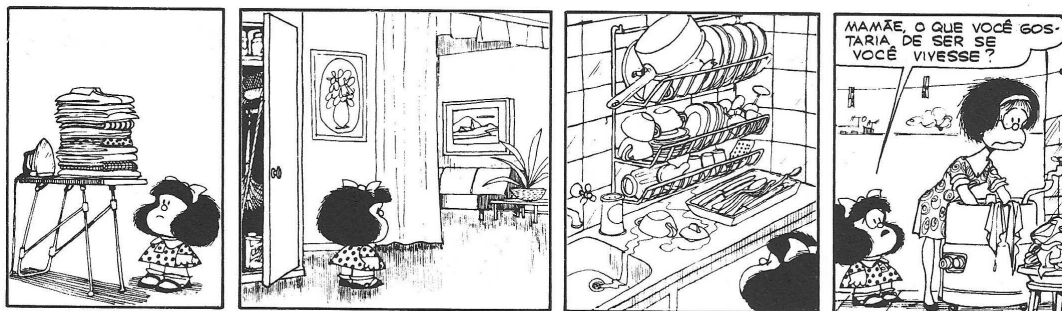
O pai, apesar disso, é uma pessoa calma, que oscila entre momentos de alegria e angústia. Preocupa-se, como um bom pai, pelo sustento da família. Tem adoração pelas plantas, as quais aparece cuidando em muitas das tiras; por isso, as formigas são suas maiores inimigas.

²⁵ Mafalda 40 aniversario. *Los personajes/Mafalda*.



(QUINO, 2003, p.19)

Já a mãe deixou os estudos e se tornou uma conformada dona de casa, cuja obrigação, além de cuidar do marido e dos filhos, é trabalhar arduamente nos afazeres domésticos. Nunca reclama de nada, sendo sua família e casa seu universo. É um modelo de abnegação, ternura e amor.



(QUINO, 2003, p. 228)

Mafalda, a “contestadora”²⁶ é a personagem principal desta história, uma menina precoce que nasce nas primeiras tiras com 6 anos e termina com 8 anos na última publicação. Seus comentários e reflexões deixam evidentes as inquietudes sociais e políticas dos anos 60. Filha de uma típica família argentina de classe média:

Mafalda representa o inconformismo da humanidade, mas com fé em sua geração. Seus ódios mais nítidos abarcam a injustiça, a guerra, as armas nucleares, o racismo, as absurdas convenções dos adultos e a sopa. Entre suas paixões figuram os Beatles, a paz, os direitos humanos e a democracia. (Mafalda 40 aniversario. *Los personajes/Mafalda*. Tradução nossa)²⁷

²⁶ Mafalda foi assim caracterizada por Umberto Eco (QUINO, 2003).

²⁷ Mafalda representa el inconformismo de la humanidad, pero con fe en su generación. Sus odios, más nítidos abarcan la injusticia, la guerra, las armas nucleares, el racismo, las absurdas convenciones de los adultos y la sopa. Entre sus pasiones figuran los Beatles, la paz, los derechos humanos y la democracia.



(QUINO, 2003, p.45)

Na carta de apresentação enviada por ela ao Sr. Diretor do semanário *Siete Días*, Mafalda diz gostar de ler, ouvir as notícias, olhar TV (entre seus desenhos favoritos encontra-se o Picapau), jogar xadrez, brincar e correr ao ar livre. E, ao referir-se ao que não gosta, diz:

Entre as coisas de que não gosto estão: primeiro, a sopa, depois, que me perguntem se quero mais o meu pai ou minha mãe, o calor e a violência. Por isso, quando for grande, vou ser tradutora da ONU. Mas quando os embaixadores brigarem vou traduzir tudo ao contrário, para que se entendam melhor e haja paz de uma vez por todas. (Mafalda 40 aniversario. *Carta de presentación*. Tradução nossa).²⁸

Felipe, ou Filipe (em português), apareceu por primeira vez em 19 de janeiro de 1965.²⁹ É vizinho de prédio de Mafalda e o seu melhor amigo. Tem um ano a mais que a menina e além de ser um sonhador, romântico e preguiçoso, é, segundo sua amiga, um menino bom, um pouco simples e tenro. Para ele, fazer os temas é uma tortura psicológica. Em contrapartida, passa boa parte de seu tempo lendo as HQ de seu grande herói, o protagonista de o *Cavaleiro Solitário*, a quem, em sonhos e devaneios, pensa imitar.

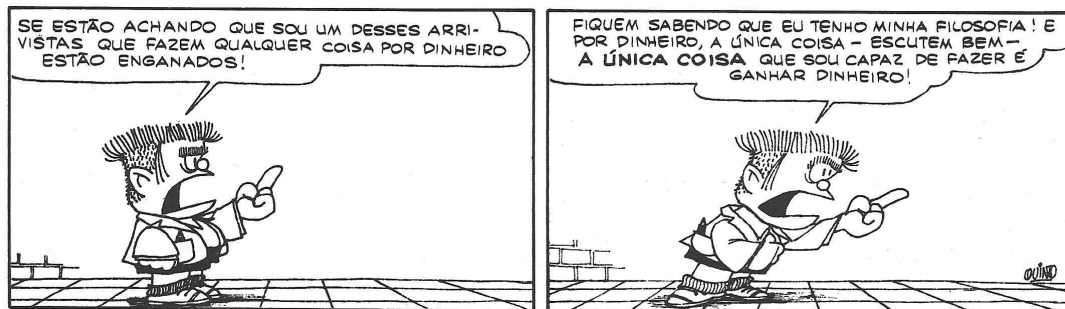
²⁸ Entre las cosas que me no gustan están: primero, la sopa, después, que me pregunten si quiero más a mi papá o a mi mamá, el calor y la violencia. Por eso, cuando sea grande, voy a ser traductora de la ONU. Pero cuando los embajadores se peleen voy a traducir todo lo contrario, para que se entiendan mejor y haya paz de una buena vez.

²⁹ Mafalda 40 aniversario. *Los personajes/Felipe*



(QUINO, 2003, p.12)

Manolito Goreiro se uniu aos demais em 19 de janeiro de 1965.³⁰ Filho de comerciante e grande negociador, Manolito sabe muito bem o preço da amizade, desde que fique abaixo dos negócios. Figura perfeitamente capitalista, tem muita dificuldade com os estudos, tirando sempre notas baixas – há uma tira que ele se identifica com o agente secreto 007, devido à quantidade de zeros em seu boletim – além de sonhar sempre em ser dono de uma enorme cadeia de supermercados. Apesar disso, tem um bom coração.



404

(QUINO, 2003, p.404)

Susanita Clotilde Chirusi entrou nas tiras em 6 de junho de 1965³¹. Tem a mesma idade de Mafalda, mas pensamentos bem diferentes. Seu projeto de vida se limita a casar e ter filhos. É particularmente egoísta e egocêntrica, motivo das discussões com as demais personagens mirins da história. A isso se soma a despreocupação com o semelhante, uma espécie de alienação do mundo, o ódio à pobreza e a facilidade em saber da vida alheia, o que lhe outorga a posição de fofqueira. Sua postura, em muitas tiras, desagrada seus companheiros.

³⁰ Mafalda 40 aniversário. *Los personajes/Manolito*

³¹ Mafalda 40 aniversário. *Los personajes/Susanita*



(QUINO, 2003, p.29)

Uma das personagens mais carismáticas é a que se introduziu em *Mafalda*, no verão de 1966. Seu nome completo é Miguelito Pitti e é de uma ingenuidade sublime. Suas reflexões são mais limitadas e menos críticas que as de outras personagens, porém importantes para ele. Talvez por isso seja considerado egoísta³², mas, assim sendo, está longe da prepotência em que o egoísmo se instaura em Susanita. Por outro lado, tudo parece girar em torno dele, tem uma auto-estima elevada, sendo autossuficiente e, muitas vezes, parece não gostar da idade que tem: 6 anos.

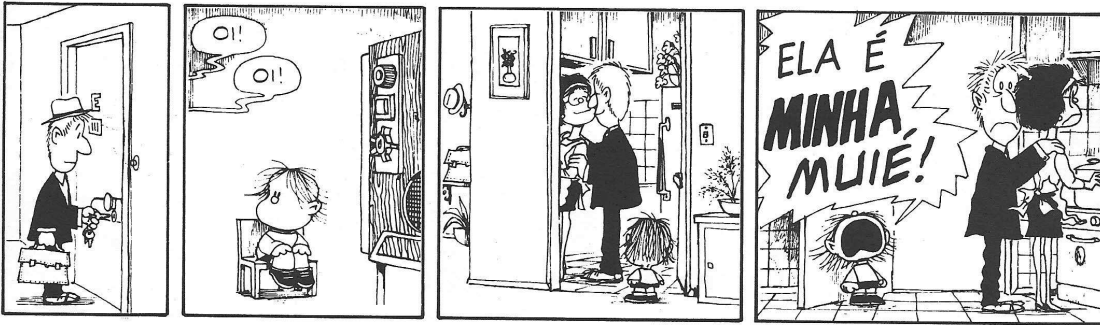


(QUINO, 2003, p.213)

Guile é o irmãozinho de três anos de Mafalda e foi criado em março de 1968. Quando fala troca as letras ou as elimina das palavras, mas é muito observador e esperto. Adora prestar atenção nas conversas da família e da irmã com seus amiguinhos. De imensa ternura, tem muito ciúme da mãe e não se conforma em ser tratado como criança pequena. Sua paixão é desenhar nas paredes, chupar o bico e, mesmo pequeno, tem uma musa: Brigitte Bardot.³³

³² Mafalda 40 aniversário. *Los personajes/Miguelito*

³³ Mafalda 40 aniversário. *Los personajes/Guille*.



(QUINO, 2003, p.263)

A última personagem a fazer parte das tiras de *Mafalda* é Liberdade, a quem Quino lembra com carinho e confessa divertir-lhe ainda (QUINO, 1995). Nasce, para o público, em 15 de fevereiro de 1970³⁴, simpaticando muito com a simplicidade, sobretudo nas pessoas. Entre as coisas que a aborrecem estão os comentários e olhares sobre o seu tamanho, já que é muito pequena, ficando bem abaixo das outras personagens da mesma faixa etária. Para tudo tem prontamente uma resposta, dizendo sempre o que pensa sem importar-se com nada; o social é a sua maior preocupação. Se um adjetivo fosse escolhido para caracterizá-la, nenhum melhor que: liberdade! O próprio autor, assim justifica sua produção: “Desenhei-a assim porque a liberdade sempre é pequena” (KUNTZ, 2000, tradução nossa).³⁵



(QUINO, 2003, p.278)

Liberdade, que tem um nome muito simbólico, aparece para politizar ainda mais as tiras. Ela junto a Mafalda são as personagens que mais denunciam o contexto político-social em que vivem. Moacy Cirne (1970) afirma que nas HQs se instaura um projeto

³⁴ Mafalda 40 aniversario. *Los personajes/Libertad*.

³⁵ “La dibujé así porque la libertad siempre es pequeña”.

ideológico articulado nos diferentes planos, linguístico e imagético, que não, necessariamente, transparece no título, mas pode operar através do nome das personagens. A partir das duas meninas, vemos que essa ideologia está presente em *Mafalda*.

Entretanto, não seria descabido que no lugar de uma *Mafalda*, que não anuncia, pelo nome, uma visão ideológica, tivéssemos conhecido as tiras argentinas mais famosas pelo título de *Liberdade* – se a mesma não houvesse surgido alguns anos depois. Podemos constatar o quão ideológica foi a escolha do nome. Liberdade foi criada numa época de muitos conflitos políticos e sociais na Argentina, precisamente, durante a ditadura conhecida como Revolução Argentina (1966-1973). Sendo a liberdade de expressão limitada, nasce a personagem, pequenina como a própria liberdade que experimentara o país, após passar por vários golpes de estado (1930, 1943, 1955, 1966, 1976)³⁶, mas nem por isso menos crítica e radical em seus comentários que sua amiga Mafalda.

Umberto Eco, no prefácio de *Toda Mafalda* (QUINO, 2003), traça um paralelo entre Mafalda e Charlie Brown – enquanto este, personagem de um país próspero, vive em um mundo infantil que exclui os adultos, embora se queira comportar como eles, aquela, pertencente a um país repleto de contrastes sociais, é invadida pelo universo adulto, recusando ou contestando o mundo em que vive, o que lhe rendeu o apelido de “contestadora”. O autor italiano posiciona-se, também, sobre as demais personagens da HQ argentina:

Manolito, o menino plenamente integrado num capitalismo de bairro, absolutamente convencido de que o valor essencial no mundo é o dinheiro; Filipe, o sonhador tranquilo; Susanita, a doente de amor maternal, perdida em sonhos pequeno-burgueses. E, depois, os pais de Mafalda, resignados, que aceitaram a rotina diária (recorrendo ao paliativo farmacêutico do Nervocalm) e, além disso, vencidos pelo tremendo destino que fez deles os guardiões da Contestadora...(QUINO, 2003, p.XVI)

É nas personagens da HQ *Mafalda* que vamos procurar como acontece o devaneio, particularmente, em Filipe, o mais sonhador. Com isso, não omitiremos quando o mesmo ocorrer também em outras personagens, embora não com tanta frequência, como no menino.

³⁶ PIGNA, [s.d].

3.4 O devaneio de Filipe e outras personagens, nas tiras da HQ *Mafalda*

No mundo de Mafalda e seus amigos, o devaneio acontece motivado por imagens diferentes, associadas às características de cada personagem. O cartunista McCloud (2008) afirma que é fundamental a criação de uma vida interior convincente nas personagens, o que ajuda a formar a sua personalidade. Procurar a sua história de vida (pais, forma de criação, seus heróis, dilemas, traumas, alegrias, etc.) é muito útil para compreender melhor as características próprias e as atitudes de cada um e, de alguma forma, nos permite capturar e entender, com maior precisão, o que acontece na mente delas.

Como já mencionado, consideramos Filipe, o amiguinho e vizinho de Mafalda, o mais recorrente em devaneios, porém não é o único. Outras personagens que percorrem os caminhos do devaneio são a própria Mafalda, seu pai, Manolito e Susanita. No entanto, observaremos que o devaneio, nestas últimas quatro personagens, aparece esporadicamente ao longo das tiras e HQs.

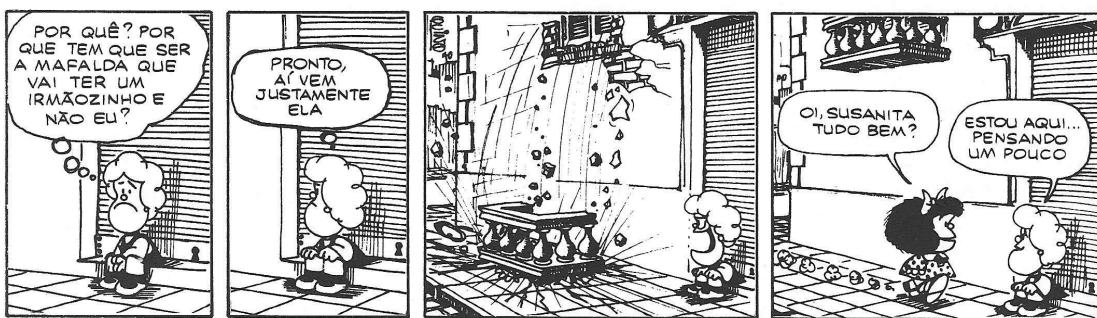
Enquanto em Filipe a maior parte dos devaneios parte dos gibis que ele lê, especificamente, sobre as aventuras de seu herói, o cavaleiro solitário, ou, ainda, da fuga de tudo aquilo que tem a ver com os estudos e o colégio, nas outras personagens os objetos provocadores do devaneio se centram na aversão à sopa e na forma de ajudar a melhorar o mundo, no caso de Mafalda; na realização das férias com o carro novo ou em situações que valorizam a pessoa e os sentimentos, para o pai dela; no desejo de ser no futuro um grande homem de negócios, para Manolito e, em Susanita, na inveja que tem pelas coisas dos outros e no desejo de casar e ter filhos bem sucedidos.

Em Susanita e Manolito, o devaneio está mais associado ao individual, isto é, neles e em seus interesses específicos. Embora em algumas tiras de Filipe e Mafalda também o aspecto individual seja saliente, pelo fato do devaneio ser algo próprio do sujeito, se observa que os motivos que resultam nos momentos de fuga são direcionados ao social, pois querer melhorar o mundo, ter um herói para espelhar-se, gostar de estudar ou não, entre outros, são interesses que afetam uma parcela maior de indivíduos.

Dito isso, optamos por começar o estudo do devaneio em *Mafalda* com as personagens em que a presença desse processo mental é menos frequente, para, posteriormente, nos determos no menino mais sonhador das tiras.

3.4.1 Susanita

A personagem Susanita, como já mencionado, é uma menina cujo egoísmo e inveja se manifestam naturalmente. Além disso, essa pequena representa a figura da mulher tradicional, que pensa, no futuro, em casar e ter filhos para, assim, alcançar prestígio social, numa sociedade particularmente patriarcal. Essas características aparecem em muitas das suas tiras e conduzem seus momentos de devaneio, como apresentaremos a seguir.



(QUINO, 2003, p.178)³⁷

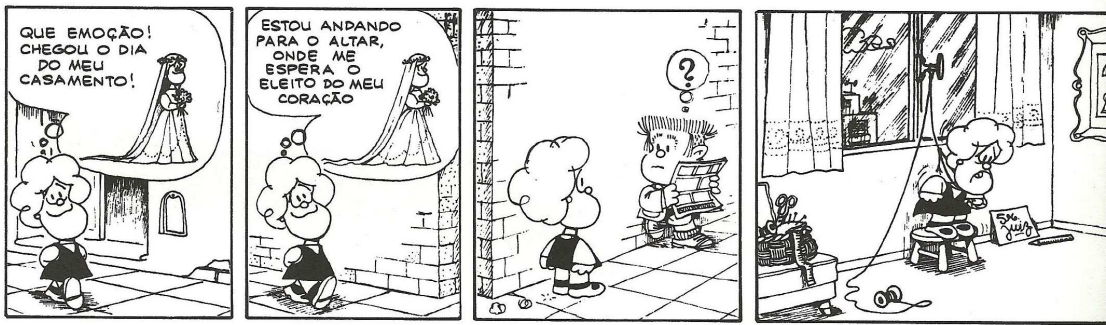
No primeiro quadro, da tira selecionada, Susanita pensa e se questiona (no balão pensamento) sobre o irmãozinho que Mafalda terá e ela não. Observamos, nesse quadro, a decepção e tristeza estampadas em seu rosto e, no seguinte, uma expressão que, somada às palavras “Pronto, aí vem justamente ela”, apontam para a inveja. Enquanto vê que a amiga se aproxima, somos surpreendidos pela queda de uma sacada e pelo rosto, que não parece de susto, de Susanita; pelo contrário, de prazer maldoso. No último quadrinho, entendemos o que deveras aconteceu ao ver Mafalda chegando bem, a sacada no devido lugar e Susanita dizendo que estava apenas pensando um pouco.

Somente no final concluímos que Susanita vivenciou um devaneio rápido – pelo curto espaço de tempo que parece haver ocorrido, atribuído ao deslocamento de Mafalda – motivado pela inveja que a mesma sentia em relação à amiga por ganhar um irmãozinho. Aquela cena é real, para ela, em seu devaneio e só se rompe quando Mafalda se aproxima. Mesmo findo o devaneio, permanecem resquícios dele em sua fisionomia, pois agora não mais está triste, com inveja ou maldade, mas satisfação.

³⁷ As tiras que serão comentadas neste capítulo fazem parte do livro de HQs *Toda Mafalda* (2003).

A conclusão de que Susanita teve um lapso de devaneio não é involuntária, conforme McCloud (2005), e ocorre ao observarmos as partes, ou seja, na fragmentação do espaço e do tempo, entre os quadros, podendo também ser recuperada nos cortes ou sarjetas que existem na leitura das tiras. A partir disso, alcançamos à percepção do todo, ou seja, a *conclusão*, que será apontada em todas as análises das tiras deste capítulo.

Outro tipo de devaneio, em Susanita, está associado com casar e ter filhos, como mostram as tiras abaixo:



(p.274)



(p.298)

Na primeira tira, Susanita já vem sonhando com o casamento futuro. Todo o seu ser está feliz no devaneio, percebido nos dois quadros iniciais, através das palavras, da sua imagem projetada com o vestido de noiva, do rosto feliz e do jeito de caminhar confiante, com as mãos para atrás. No terceiro quadro, Susanita encontra Manolito que não entende por que ela parou e o olha com surpresa. A razão é porque ele é o responsável do rompimento do devaneio e pela invasão da realidade, já que a esquina sugere a novidade (talvez ali esteja o eleito do coração da menina); no entanto, para sua decepção, é Manolito quem aparece, para acabar com seu mundo de encantamento. A

menina prefere suicidar-se, do que casar-se com Manolito, deixando por escrito, ao Sr. Juiz, o motivo que a levou a isso.

Algo similar acontece na tira seguinte, quando ela vai devaneando feliz, nos três primeiros quadros, com seu filho, inicialmente bebê, recebendo, no colo, o amor de mãe, depois, na fase escolar, os cuidados dela ao aprontá-lo para ir à escola, até crescer e tornar-se motivo de orgulho dos pais, por receber o diploma de médico. No entanto, se há felicidade, proporcionada ao ser do devaneio na sua morada feliz, como propõe Bachelard (1993) e vemos em Susanita, a mesma desaparece nos últimos dois quadros.

A repercussão causada, inicialmente, pela imagem poética – o boneco representando o filho que lhe dará as alegrias futuras – e as ressonâncias provocadas, percebidas na fisionomia de Susanita e na sua imaginação, à qual temos acesso nos balões pensamentos, se interrompem quando ela imagina o filho apresentando-lhe a namorada, que passaria a ocupar o coração dele. No fim, a imagem geradora do devaneio é culpada, também, pelo que poderíamos associar ao devaneio que Bachelard (1988) chama da “má inclinação”, ou seja, aquele em que a consciência se escurece ou se perde. Assim, Mafalda encontra, no último quadro, sua amiga Susanita, muito irritada, pisando no boneco, para destruí-lo, como forma de impedir que o seu mau devaneio possa tornar-se real. Nos devaneios de Susanita o real termina por predominar, rompendo com as imagens suscitadas.

3.4.2 Manolito

Outra personagem que vive momentos de devaneios relacionados ao mundo dos negócios é Manolito. Menino de curta inteligência, que trabalha no comércio de seu pai, “Armazém Dom Manolo”, aspira ser um empresário bem sucedido no futuro. Nas tiras que selecionamos para estudo, Manolito deixa transparecer seus devaneios sobre isso.



(p. 160)

Nessa tira, vemos Manolito caminhando com sua maleta do colégio até que algo parece despertá-lo, como aponta seu rosto de surpresa no segundo quadro; ele para num determinado lugar, tira o uniforme que vira um paletó ou sobretudo e, assim, inicia seu devaneio (que durará na sequência por dois quadros mais). Nele, se imagina um executivo que se apronta para fazer uma viagem de negócios. O transporte, e acreditamos que a imagem provocadora do devaneio, é um escorregador, que possivelmente, em sua imaginação, faça o papel de avião, não só pela representação das escadas, que lembram o embarque aéreo, mas também por ser o meio mais utilizado por esse tipo de profissional. Ao chegar ao chão, o seu devaneio é rompido e volta-se à dura realidade que, pela sua fisionomia, não é nada prazerosa: a ida para a escola.

A seguinte tira não destoa muito da anterior quanto à temática.



(p. 182)

Na tira, o menino se projeta na figura de um profissional (executivo, empresário, diretor) do mundo dos negócios. Essa projeção se inicia já no armazém do pai, num momento de relaxamento. Manolito se apanha em um devaneio ascendente observado desde o primeiro quadro até o segundo. Nesse devaneio, os sentidos do menino se

harmonizam, de acordo com sua expressão (no 1º quadro), havendo, provavelmente, um crescimento da consciência (BACHELARD, 1988). Não temos certeza qual é a imagem que repercute nele promovendo o despertar para um mundo belo – talvez, seja o próprio comércio – porém, esse processo mental termina quando o assunto dinheiro entra em jogo e o pequeno comerciante grita um “não” tão forte, que o transporta, novamente, ao mundo real, derrubando as latinhas empilhadas no quadro 1.

O devaneio sob o mesmo tópico se percebe na próxima tira:



(p. 171)

Mafalda e Manolito conversam sobre os planos futuros do menino em estar à frente de uma rede de supermercados. Enquanto sua amiga vai, através de suas palavras, induzindo-o ao devaneio, ele alimenta esse sonho que cresce cada vez mais, conforme a postura de seu corpo: o olhar longe e o rosto em gozo, sustentado pelas mãos. Contudo, a própria menina que o leva ao devaneio é responsável pela sua quebra, ao dizer-lhe que ele pagará bons salários. Manolito, repetindo a frase, desperta do sonho acordado irritado com o comentário da amiga.

Esse exemplo de devaneio presentifica bem a ideia que Bachelard (1988) tem da imagem poética como antecessora do pensamento. Quando o racional se interpõe no devaneio, este corre o risco de se perder, e isso termina acontecendo no momento em que a frase de Mafalda passa a ser analisada, por Manolito, racionalmente, carregando um saber, interrompendo o devaneio.

3.4.3 O pai de Mafalda

O pai de Mafalda, como trabalhador de classe média dos anos 60, consegue, finalmente, comprar um carro para poder tirar umas lindas férias e relaxar da sua rotina com a família. Na primeira tira, vemos que essa é a imagem que repercute em devaneio.



(p.268)

Mafalda, através de sua pergunta, conduz o pai ao devaneio. Ao perguntar aonde eles irão de férias com o carro novo, se suscita nele o transporte para o mundo imaginário: enquanto ele vai dirigindo seu carro rumo às montanhas, vai acelerando e passando por beiradas de precipícios até que derruba o cinzeiro da mesa, como consta nos 3º e 4º quadros, e volta à realidade. Percebemos que ao mundo imaginado, habitado pelo ser em estado de felicidade, se sobrepõe o real porque o pai fica olhando para o objeto caído (5º quadro), anunciando as preocupações com o veículo: a possível ferrugem devido ao ar do mar ou a falta de espaço, para levar o guarda-sol e as malas.

Nas próximas tiras, o devaneio se dá a partir das palavras e gestos manifestos pela filha.



(p. 36)



(p. 183)

Na primeira tira, Mafalda, ao ver uma foto antiga do pai e perguntar de quem se trata, o elogia dizendo-lhe que está mais bonito agora que quando jovem. Isso causa, de início, uma surpresa no pai, que não esperava o comentário da filha e, finalmente, um estado de plena felicidade perceptível no último quadro, já num ônibus lotado, cheio de caras bravas, irritadas, pelo aperto, e ele longe desse espaço real. Pelo rosto do pai, constata-se que ele está devaneando, pois no meio desse tumulto, qualquer pessoa ficaria desconfortável e só alguém tomado pela imagem em sua novidade é capaz de abrir-se para o futuro, de acordo com Bachelard (1993), e experimentar muitas ressonâncias, graças ao devaneio.

Na tira seguinte, um gesto de carinho é o incitador do devaneio também vivido pelo pai de Mafalda, no último quadro. Após receber um beijo de sua filha, que acorda feliz pela chegada da primavera, o pai começa a barbear-se, deixando, justamente onde recebeu o beijo, o rosto com a barba. O processo devaneante, à semelhança do anterior, ocorre no transporte, enquanto o homem se desloca, provavelmente, para seu trabalho. Durante o trajeto e retomando o beijo dado pela menina, o pai se mostra ausente e tranquilo em seu mundo imaginário, não tomando conhecimento das pessoas ao redor.

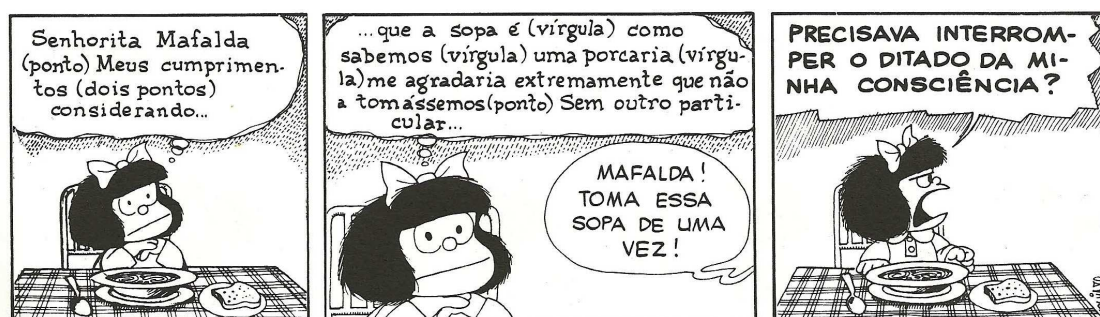
3.4.4 Mafalda

A menina precoce, que dá nome as tiras e HQ, também tem seus instantes de devaneios; os mesmos são motivados por dois sentimentos que, a princípio, não são em nada equiparáveis: a) a aversão à sopa e b) a preocupação em melhorar os problemas que o mundo apresenta na sua época de vigência (anos 60 e início dos 70).

Quanto à explicação da possível causa de Mafalda não gostar de sopa, não temos certeza; no entanto, levantaremos uma hipótese que poderia, em parte, dar conta dessa fobia da menina pelo prato polêmico das tirinhas.

A sopa, em muitos países – entre os quais se encontra a Argentina – costuma-se servir como primeira refeição nos meses mais frios: “pode tomar-se como entrada no almoço ou na janta, [...] com os primeiros frios do outono a sopa passa a ocupar um papel fundamental na mesa dos argentinos” (Tradução nossa)³⁸. Assim sendo, e conhecendo um pouco a tradição do alimento ser servido, quase todos os dias como abre alas do prato principal, apostamos na crítica que a personagem faz, representando todos aqueles para quem a sopa se torna um martírio diário na vida por serem obrigados a comer, principalmente as crianças.

Acreditamos que esse poderia ser o motivo principal que levou Mafalda abominar a sopa, embora seu autor nunca tenha corroborado, nas tiras, a questão. Com base a isso, a menina “contestadora” deixa sua opinião bem clara quando se trata desse prato: quanto mais longe e proibido, melhor. E em torno a isso giram alguns de seus devaneios, como os que aparecem nas duas tiras abaixo:



(p. 75)

Diante do prato, observamos que Mafalda começa o seu devaneio: imagina que alguém, ao chamá-la de senhorita, lhe manifesta a mesma impressão em relação à sopa, tratando-a de porcaria e aconselhando-a a não tomar; sua expressão é uma mistura de interesse, pelo que está ouvindo, e cumplicidade com a “pessoa” (consciência) que pensa da mesma forma. Nesse momento, seu devaneio é interrompido pela mãe ao mandá-la

³⁸ “puede tomarse como entrada en el almuerzo o en la cena, [...] con los primeros fríos otoñales la sopa pasa a ocupar un rol fundamental en la mesa de los argentinos” (TARINGA! Inteligencia colectiva).

comer a sopa e ela, enfurecida, chama o processo experimentado de ditado da consciência.

Na verdade, e seguindo o raciocínio bachelardiano, esse alguém, que Mafalda denomina “consciência”, trata-se do “não-eu meu” que encanta o sonhador e que lhe permite viver a confiança de estar nesse mundo belo ao qual somos levados pelo devaneio poético (BACHELARD, 1988). Em seu ditado oral, a menina não precisa ser forçada a comer a sopa que detesta, daí surge seu encantamento, notado a partir de seu rosto.

Na próxima tira, o devaneio de Mafalda, também em relação à sopa, tem uma intenção de crítica político-social.



(p.168)

Primeiramente, Mafalda sinaliza a possibilidade de que se alguém (desconhecido, num primeiro momento) dissesse que algo, que ainda não sabemos, faz bem, e continua seu devaneio: “aqui diriam que faz mal e iriam proibi-la!” Só concluímos de quem e do que se trata quando ao romper-se o devaneio, ela se refere a Fidel Castro e à sopa.

A analogia sócio-política que podemos fazer é que o comunismo não era bem visto na época em que a tira foi produzida e se um de seus seguidores recomendasse algo, os oponentes se negariam a acatá-lo. Lembremos que a Argentina, assim como outros países da América, vivia acossada por golpes militares e ditaduras que permaneceram alguns anos no poder, e, de alguma forma, os quadrinhos manifestavam seu dissabor em relação a esses acontecimentos.

Uma saída para essa manifestação é utilizar as personagens emitindo suas ideias não de forma direta, como ocorre nos balões que mostram as falas, mas fazê-lo através dos balões de pensamento (os dois primeiros quadros) e o devaneio, elemento do mundo

imaginário, é um dos meios menos comprometedores, já que o dito poderia ser visto como uma prova circunstancial.

Analisando o panorama em que se constitui a tira ou HQ de *Mafalda*, frente a tantos problemas sociais que abordaram o mundo na época, a menina bastante esclarecida quanto a isso, através do rádio, jornal ou TV, tem uma preocupação que transcende a sua idade e se estende por muitos dos seus quadrinhos. No entanto, interessa-nos, neste estudo, aqueles que propiciam os espaços de devaneio. Assim sendo, destacamos mais dois, que se bem se repetem na temática, se diferenciam quanto à proposta desse devaneio.



(p.46)



106

(p. 106)

A primeira tira mostra, de início, Mafalda em devaneio, por isso fica difícil precisar a imagem desencadeadora do processo; embora, sabendo das aflições da menina em relação aos problemas mundiais da época, não seria pretensioso imaginarmos que esse possa ser o ponto de partida. O desejo de ela ser uma intérprete da ONU, para que haja um bom entendimento entre as nações, é mencionado em algumas das suas tiras. Nesta, o devaneio vai percorrendo os caminhos da felicidade até o 3º quadrinho, como vemos

pela postura tranquila da menina e as palavras que lhe vêm à mente. A partir daí, surgem as discussões entre os líderes dos Estados Unidos e da União Soviética, e ela, como intérprete da ONU, percebe que as línguas aprendidas não terão a força necessária para solucionar os conflitos, concluindo que será necessário um meio mais eficiente, como o judô.

Na segunda, a imagem parece estar visível aos leitores. O planeta, representado pelo globo terrestre, incitaria o devaneio da menina que também projeta seu futuro de intérprete num mundo belo, de paz, onde os conflitos e as guerras poderiam terminar se ela ajudasse a traduzir ao contrário as ofensas entre os representantes dos países. Assim, Mafalda vê a possibilidade de salvar o mundo. No entanto, no último quadro, o devaneio se rompe quando a menina retorna para a realidade, vendo que talvez esse mundo que ela pretende melhorar, não resista até ela crescer e poder ajudá-lo.

3.4.5 Filipe

Os próximos devaneios que abordaremos se realizam na personagem mais sonhadora das tiras de *Mafalda*: o menino Filipe. Esses devaneios nascem, principalmente, a partir de imagens que, ora surgem das próprias leituras das HQ do *Cavaleiro Solitário*, ora se alimentam da pouca vontade de estudar ou ir à escola. Embora seus devaneios fiquem, em sua maioria, associados a esses temas, o menino também devaneia em relação a outros tópicos, aos quais nos reportaremos neste estudo.

3.4.5.1 Filipe e o cavaleiro solitário

Iniciaremos, portanto, nas tiras em que ocorrem os devaneios, direta ou indiretamente, na personagem Filipe como leitor. Nelas, observaremos a importância da leitura dos quadrinhos do cavaleiro solitário na vida da personagem. Sabemos, por outras tiras de *Mafalda*, que Filipe é um grande apreciador, não só de gibis, mas também de jornais. No entanto, quando ele lê jornais, não presenciamos que a personagem devaneie

– talvez, pelo próprio tipo de texto, objetivo, baseado na realidade –, ao contrário do que costuma acontecer com as tiras do seu herói mascarado, como a que segue:



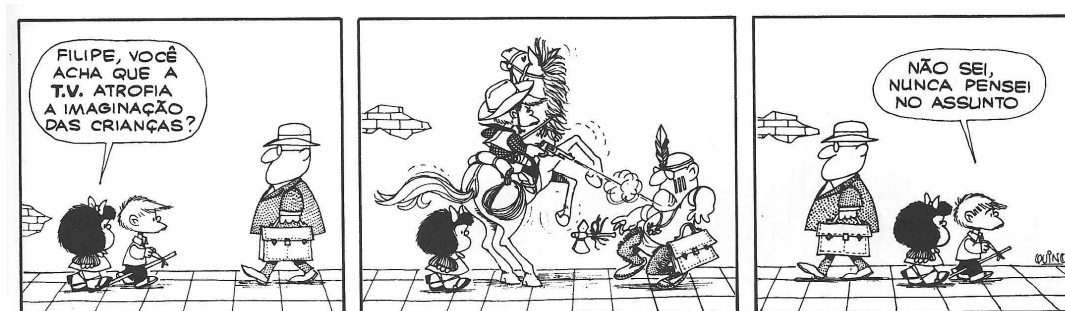
(p.52)

No primeiro quadro, Filipe manifesta o medo em ter que fazer o serviço militar. A partir do quadro seguinte, entendemos que seu pensamento mergulha pelos caminhos do devaneio, o qual, de início, nos parece da “má inclinação”, pois nada pode ser grandioso e, muito menos, belo, ao receber a informação que, por inútil, será preso. Por isso, o rosto do menino transmite o seu pavor. Mas, no quadro seguinte, o devaneio, que até então mostrava sua inclinação para baixo, começa a ascender, quando aparece a figura de seu herói, o cavaleiro solitário, para defendê-lo da cadeia.

Esse devaneio se torna intenso para o menino – a partir da repercussão provocada pela imagem, ele apropria-se dela que passa a ressoar em ecos, como propõe Bachelard (1993), fazendo, do mundo imaginado, a sua morada feliz no instante da realização dessa imagem – pois, no último quadro, vemos Mafalda questionando-o sobre o “viva” que teria escutado durante a noite. Ou seja, o devaneio não ficou apenas na mente de Filipe; sua força foi tal que outras partes do corpo, como a boca e os órgãos fonadores, se envolveram no processo. Assim, a alegria de ter sido salvo lhe rendeu os gritos ouvidos pela sua vizinha de prédio.

Se olharmos as tiras do cavaleiro solitário como um texto cuja leitura, carregada de imagens informadoras, propicia um olhar para o interior do sujeito, podemos verificar que esse tipo de texto pode ser uma experiência de autorrevelação, ajudando o leitor a ordenar seu caos interior (SARAIVA, 2006). De fato, é o que acontece com a tira analisada. O herói mascarado aparece, justamente, para organizar o caos que se instaurara no início do processo imaginário do menino, oportunizando que haja uma consciência em crescimento, tornando-se, portanto, um bom devaneio.

Para Filipe, os gibis do *Cavaleiro Solitário* representam uma leitura que permite também a transformação do leitor – neste caso o próprio menino – ao partilhar a experiência de vida adicional que o esses textos trazem. Na próxima tira, observamos como essa transformação pode acontecer, através da imaginação do menino que consegue reproduzir, no segundo quadro, o seu curto, mas intenso devaneio.



(p. 99)

A partir da pergunta de Mafalda, no quadro inicial, sobre a possibilidade de a TV atrofiar a imaginação das crianças, Filipe busca a resposta, provavelmente, em suas leituras ou nos desenhos do herói solitário reproduzidos na TV. Assim, como o leitor de Larrosa (2006) que precisa passar por um processo de metamorfose para poder ler o mundo com um olhar poético, Filipe direciona o olhar, e todo o resto do corpo, às HQ de seu grande herói para projetá-lo no devaneio, ao transformar seu cavalo imaginário (representado por um pau e uma fita) no valente animal do cavaleiro solitário, ele no próprio cavaleiro e o simples pedestre, num índio inimigo. Desse modo, no segundo quadro, o amigo de Mafalda entra no devaneio que só ele e nós, leitores, compreendemos, dando, finalmente, uma resposta evasiva à menina, já que seria difícil, para Filipe, tentar contar o devaneio vivido como forma de responder à pergunta inicial da amiga.

Em muitas tiras, observamos que Filipe adora brincar de ser o herói mascarado. A partir das leituras dos gibis do *Cavaleiro Solitário*, o menino projeta essa figura nele, em brincadeiras, sonhos ou devaneios, para solucionar os problemas que o afetam ou perturbam a sociedade. Raquel Coelho (2007) chama a atenção para esse aspecto, ao lembrar a popularidade que tinham os super-heróis no mundo inteiro:

Afinal, imagine: uma pessoa comum, levando uma vida boa, e quando algo errado acontece e o mundo precisa de ajuda [...] essa pessoa “normal” se transforma em um ser capaz de resolver qualquer problema – superpoderoso, superbonito, supergeneroso, superbacana: super-herói! (p.24)

Assim, fica fácil de entender por que em muitas de suas tiras Filipe brinca e sonha, tanto dormindo quanto acordado, em ser o cavaleiro solitário; embora na realidade (brincadeira) seja apenas uma representação desse herói, quando o menino Filipe faz de conta que é o cavaleiro mascarado, em seu sonho acordado (devaneio), ele passa a sê-lo.

Nessa tira, assim como na primeira tira de Susanita, os devaneios parecem condensar-se no tempo representado nelas. Segundo McCloud (2005), o conteúdo, o número de quadros e a conclusão ajudam a definir a duração de tempo e as dimensões de espaço. Nos quadros recém mencionados, percebemos que o devaneio é curto porque aparece representado em um único quadro, fruto da imaginação do ser em devaneio. Em outras tiras também analisadas, a tendência é que o devaneio perdure por um tempo maior, verificado pela própria sequência dos quadros. O fato de o devaneio configurar-se em apenas um só quadro não significa, necessariamente, que ele seja menos intenso ou completo, para quem o vivencia, que aquele que demanda maior quantidade de quadros em sua representação.

3.4.5.2 Filipe e o estudo

As próximas tiras que veremos dizem respeito ao devaneio que procede da aversão de Filipe pela escola, por estudar e fazer os temas. São devaneios que se bem não há, em muitas, uma imagem poética que revele o desencadear do processo em si, entendemos que todas provêm desse desgostar de tudo o que está relacionado ao estudo. Para tanto, optamos por dividi-las em dois grupos. No primeiro, verificaremos aquelas associadas com o fazer os temas e, posteriormente, as que tratam, especificamente, de ir à escola.

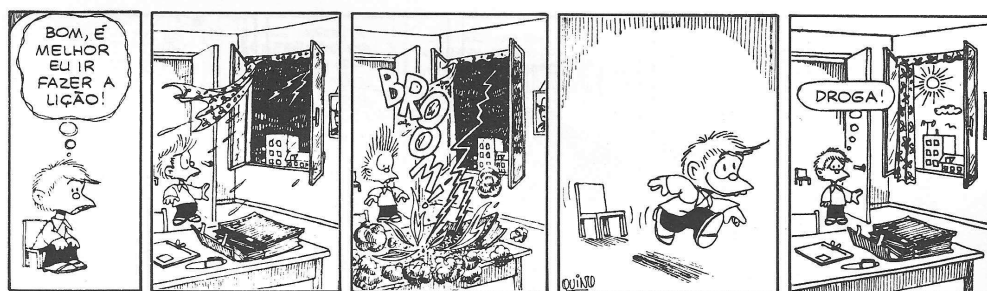


(p.166)

A primeira história dividida em cinco quadros alterna momentos de devaneio com a realidade. No quadro 1, Filipe já aparece devaneando e se vê como um sujeito do futuro que pede a um robô para fazer seu tema (as contas) e enviá-lo à escola. Nisso, se intercala a vida real e ele anuncia que irá fazer sua lição. Em seguida, um homem, que parece ser seu mordomo, lhe entrega a redação sobre a vaca feita por William Shakespeare, e Filipe, em trajes de realeza, manda recompensá-lo com dinheiro. Mais uma vez, a realidade irrompe para lembrá-lo de seus afazeres escolares e ele afirma que irá fazer “agora mesmo”, mas o devaneio persiste, e ele recebe, de um soldado que sacrificou o seu grupo, a outra parte da lição feita: o mapa com os nomes dos principais rios da Europa.

Na tira analisada, os lapsos entre o mundo do devaneio e o mundo real estão bem demarcados nas segmentações ou sarjetas dos quadros, através das diferentes épocas, lugares, vestimentas e necessidades que são resolvidas no espaço imaginário, mas não no real que invade, por instantes, aquele para lembrar Filipe das suas responsabilidades.

Já, na próxima tira do menino sonhador, os símbolos, em forma de onomatopeias e movimentos (do vento, do raio, do fogo, da fumaça) são os que determinam a presença do devaneio.



(p.184)

Para McCloud (2005) a combinação das figuras com as palavras têm influência no desenvolvimento dos quadrinhos. No entanto, para ele, os símbolos, em forma de metáforas visuais como as linhas, por exemplo, passam a ser, em muitos casos, a base da linguagem. Vemos isso, na tira acima, onde o vento é representado pelos objetos voando, a chuva se percebe no desenho das gotas e o raio em crescendo, vem se aproximando, até entrar pela janela e atingir a mesa, como mostram, primeiro, a onomatopeia, através do estrondo “Broom”, e, logo, as chamas. Na tira em questão, as figuras e símbolos ocupam mais espaço que as palavras, mas todos são importantes para que possamos chegar à conclusão.

Novamente, a preguiça de Filipe para fazer sua lição de casa, sabendo que precisa fazê-la (quadro 1), o conduzirá pelo caminho do devaneio. Nas duas cenas seguintes, achamos que o pior aconteceu, um temporal com vento abriu a janela, permitindo que a chuva e um forte raio penetrassem no quarto, destruindo a lição que esperava por ele sobre a mesa. Notamos a cara de espanto do menino ao entrar ali e ver tudo destruído. No entanto, a tira não acaba aí, revelando o essencial. Vemos, no 4º quadro, que Filipe levanta correndo com um ar de felicidade e, então, a conclusão que nos surpreende: ao abrir a porta do quarto, vê que o dia está maravilhoso, com um lindo sol e, em vez dele ficar feliz, se decepciona dizendo apenas “droga”.

Num primeiro momento, nós também somos induzidos a crer que o mau tempo teria destruído o caderno de temas de Filipe, mas, finalmente, lendo o todo e não as partes, chegamos à verdadeira conclusão e verificamos que os quadros 2 e 3 faziam parte da imaginação do menino desejoso de que algo “bom” acontecesse para impedi-lo de realizar as atividades escolares, o que responde à fisionomia feliz seguida da que representava espanto. Em outras palavras, foi o seu instante de fuga do real para um mundo irreal, mesmo que, como anuncia Bachelard (1988), o irreal possa nem sempre ser consistente. Por isso, a realidade predomina e Filipe se decepciona ao abrir, finalmente, a porta.

Comparando as duas tiras, notamos que na primeira o devaneio abarca a maior parte, mesmo interrompido, e se mantém até o fim; entretanto, na segunda tira, o mesmo não ocorre, pois o processo devaneante é invadido pelo real, o bom tempo que não interfere nas obrigações de estudo do menino. Na tira a seguir, os temas até aqui retratados se imbricam.



(p.363)

A última tira, deste bloco, apresenta um devaneio que mistura a leitura das HQ do *Cavaleiro Solitário* e a dificuldade de estudo. Nela, vemos o menino Filipe que se dispõe, no quadro 1, com “um pouco de responsabilidade”, a fazer o tema de matemática. A seguir, ele lê, com o olhar intrigado, a questão no livro ou caderno e, no momento de respondê-la, se reporta às historinhas que tanto gosta de ler, quando o cavaleiro solitário enfrenta seu maior inimigo, Joe Crane, que costuma vender armas aos índios (QUINO, 2010). Assim, em seu devaneio, provocado pela imagem poética encontrada na pergunta do problema, Filipe se transforma no herói “Filipe Kid” para impedir o bandido de fugir com a “hipotenusa”.

Pelo seu olhar satisfeito, parece-nos que ele achou a possível solução e o esquadro se transforma numa arma a serviço do bem, pela forma em que é segurado e movimentado. De alguma forma, as palavras que estavam no livro de Filipe romperam o seu vazio e se tornaram, de acordo com Juracy Saraiva (2006), grávidas de sentido. O menino, através do devaneio, as transferiu da materialidade do veículo para a sua interioridade, transformando-as em parte de sua vida.

Tentamos entender o que o garoto imaginou que fosse essa hipotenusa nas mãos de um bandido: armas?; dinheiro?; uma pessoa?; pois ele não está interessado, no momento do devaneio, em sua real definição – na linguagem matemática, a hipotenusa é o lado oposto ao ângulo reto em um triângulo retângulo. De fato, podemos supor, mas não precisar o que é, já que Filipe não nos dá pista sobre o que representa esse elemento geométrico; porém, em sua consciência, isso está definido, pois o devaneio pertence a ele e perdura até que o real arrebatou o sonho acordado e ele percebe, baixando o rosto, que foi influenciado, uma vez mais, por ele mesmo e seus devaneios.

3.4.5.3 Filipe e a escola

Nos próximos quadrinhos, evidenciaremos as tiras que demonstram o quão difícil é para Filipe ir ao colégio. Do mesmo modo que, para ele, realizar os temas escolares é um sacrifício, ter que ir diariamente à escola se torna um pesadelo que o acompanha tanto em suas horas de sono quanto nas acordadas. A ordem que seguiremos não corresponde à de publicação ou paginação, já que optamos por subdividir as tiras por grupos mais próximos quanto ao conteúdo/tema ou ao tipo de devaneio que representam.



(p.239)

Na tira acima, Filipe aparece, no início, caminhando sobre algo escuro (talvez lodo) com certa dificuldade, percebida pelo rosto e pela onomatopeia (*flop! flop!*) que transmite o barulho dos pés. Nos quadros seguintes, vemos na sequência que Mafalda, um pouco à sua frente, reclama do andar vagaroso do menino que os fará atrasarem-se para a escola, e o olhar de Filipe parece confuso ou, talvez, surpreso pelo que está acontecendo, sendo que nesses momentos, o chão não apresenta aquele efeito escuro. Por fim, compreendemos que o quadro inicial e o final representam os devaneios de Filipe, pelas suas palavras: “Acontece que nem todos nós vamos à escola pelo caminho da vocação”.

Esse devaneio que se mantém no fim é do tipo que não engrandece o ser, pelo contrário, ao não haver um mundo irreal consistente que permite o distender da consciência num lugar melhor, isento de aflições, onde se realiza o devaneio, o mesmo termina escurecendo a consciência e impedindo a harmonização dos sentidos. (BACHELARD, 1988). Se na história anterior, o líquido escuro e denso, tipo lama, criado na imaginação de Filipe, é o que dificulta sua ida rápida à escola, na próxima, o caminhar

lento é resultado da sensação dos sapatos pesados, que o impedem, também, de andar com um passo mais acelerado.

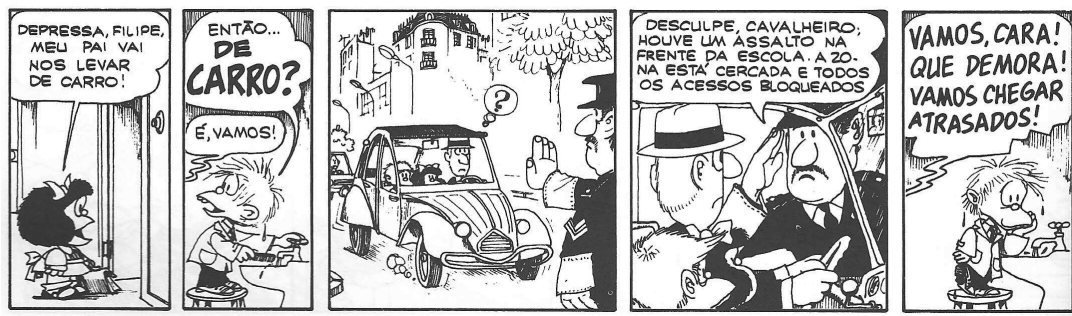


(p.378)

Já devaneando, a partir do 1º quadrinho, Filipe se dirige ao Sr. Juiz, argumentando o motivo desse andar devagar, atribuído aos sapatos que vão ficando de chumbo, quando ele se aproxima da escola; o menino acredita na compreensão do juiz, por este ter sentido a mesma coisa quando criança. Em seguida, reforça a ideia dos sapatos “de chumbo, cada vez mais pesados”, para, poder justificar porque teria queimado (com três litros de gasolina e fósforo) toda a instituição escolar. O letreiro “devagar escola” parece zombar de Filipe, o qual vê como sarcástico, (segundo o seu olhar furioso e suas palavras), pois, para alguém cujo caminhar se torna pesado e lento, devido aos sapatos de chumbo, ele soa desnecessário.

Embora, em sua imaginação, incendiar o colégio seja a melhor solução para terminar com a aflição rotineira de ter que ir ali dessa forma dificultosa, o menino sabe do risco que sua ação envolve se de fato ocorresse, então, encerra o devaneio, com uma expressão resignada, reconhecendo que não existirá condenação, pois sua coragem não permite que o mundo idealizado se sobreponha ao real.

Mafalda e Filipe, outra vez, se apertam para ir ao colégio. Agora, como consta na tira abaixo, o pai da menina é quem os levará de carro.



(p. 272)

Impressiona a facilidade com que o devaneio desponta em Filipe, inclusive, em situações que pouco parecem propiciar esse processo imaginário, como o ato de pentear-se; por isso, ele é considerado a personagem mais sonhadora da *Mafalda*.

Nessa tira, vemos, inicialmente, Mafalda convidando o amigo para ir de carona com o pai dela à escola. Nisso, o menino que está se penteando, fica feliz com a presença da imagem que lhe produzirá, na sequência, o devaneio. A carona de carro conduz a imaginação de Filipe e, no 3º e 4º quadrinhos, ele, Mafalda e seu pai são parados por um guarda de trânsito, avisando que houve um assalto na frente da escola, sendo que todos os acessos estão bloqueados.

Enquanto Filipe se alegra por ter-se livrado – mesmo que no mundo imaginário – do compromisso de ir à escola, a menina prudente lhe chama a atenção, aos berros, para que não demore no banheiro, senão poderão atrasar-se. Entretanto, apesar dos gritos da amiga, o devaneio se mantém, como constatamos pela postura tranquila do garoto: o olhar distante, o corpo apoiado no braço e mão esquerdos na pia do banheiro, o outro braço relaxado, o cabelo pingando água e a torneira, descuidadamente, aberta.

Nos quadrinhos que seguem, também localizamos imagens que permitem anular qualquer possibilidade de estudo ou deslocamento até a escola.



(p. 96)

O rádio, através da transmissão de um jogo de futebol, permite Filipe migrar do mundo real ao imaginário. A imagem sonora narrando a jogada encanta e desperta o sonhador do devaneio, fazendo com que ele, no quadro 1, manifeste a vontade de ser um jogador de futebol, como forma de driblar os estudos. Na figura seguinte, ainda tocado pela narração do jogo, o menino se transporta para o mundo irreal do campo, em vestes de jogador, e vai armando uma jogada de ataque que se reflete além da imaginação, no seu olhar satisfeito; até que, no quadro 3, o jogador real, ao receber uma falta violenta, quebra a perna e Filipe, com isso, o devaneio.

Com o rompimento do processo devaneante – parecendo, pelo rosto do menino sonhador, que ele sofrera a violenta pancada – há um retorno forçado para a realidade indesejada, e Filipe se obriga, assim, a retornar aos estudos.

Os próximos quadrinhos em que analisaremos o devaneio em Filipe, a mãe dele atua como um elemento desse processo, interferindo, de forma diferente, no mesmo. No primeiro, constatamos uma interferência negativa, já que provoca um corte do mundo imaginário, forçando o menino a voltar à realidade; já, no outro, ela ajuda a desencadear o devaneio, havendo uma interferência positiva.



(p. 376)

Nesta tira, começamos vendo Filipe olhando pela janela a chuva que molha a vidraça e seu pensamento parece levantar asas para perder-se nos domínios da imaginação. Em seguida, já dentro do devaneio, imagina ouvir a sua mãe dizendo que, devido à chuva, é melhor ficar em casa em vez de ir à escola. Sua expressão facial, apontando conformidade, demonstra o quão esse mundo sonhado, ao que penetrou

repercutido pela imagem da chuva, ressoa, tornando-se seu e engrandecendo sua alma, como propõe Bachelard (1988).

O filósofo também lembra que: “existe um *futurismo* em todo universo sonhado” (BACHELARD, 1988, p.8, grifo do autor). Sendo assim, ele está impresso na ideia de ficar em casa e não ir à escola. No entanto, e para sua surpresa, no quadro seguinte, a mãe é responsável pela ruptura do sonho acordado. O futurismo do devaneio se perde no presente da realidade nas palavras da mãe que lhe traz a capa para que Filipe possa ir aos estudos, prevenido da chuva. Já, encerrando a tira, a decepção do menino aparece estampada no seu pensamento: “se não fosse por um pequeno detalhe, diria que conheço minha mãe como a palma de minha mão”. O pequeno detalhe a que se refere, favorecido pelo momento de fuga da realidade, poderia ser visto como a possibilidade de sua mãe não enviá-lo à escola por causa do mau tempo.



(p.342)

Na tira anterior, Filipe encontra-se dormindo, no primeiro quadro, quando a voz de sua mãe o acorda para ir ao colégio, despertando-o, também, para o que se sucede depois. Ele lhe responde, ainda, meio sonolento, que já vai levantar. Na sequência, aparece o menino caminhando rumo à escola e, posteriormente, ao chegar lá, encontra a mesma sendo demolida por engano. Entretanto, concluímos que tudo não passou de um devaneio, pois, no último quadro, o garoto ainda está na cama deitado, pensando em como a sua imaginação consegue acordar antes que ele. O fato de Filipe ter consciência disso permite afirmar que não estava sonhando, mas, realmente, devaneando.

No estudo do devaneio, Bachelard (1988) deixa clara a diferença entre o ser que sonha e o que devaneia. O sonho noturno, carregado das preocupações do dia a dia, não nos pertence, não tem futuro e se desconhece o ser que sonhou; já o devaneio, a partir

de uma imagem sob o signo da *anima* – que rege nosso repouso e governa as imagens felizes, serenas, das águas tranquilas, da nossa solidão – é experimentado por um ser que tem consciência disso, que habitou esse espaço do mundo imaginário, como vimos que aconteceu com a personagem mais sonhadora das tiras em estudo.

Também, podemos afirmar que o menino está consciente para o seu devaneio, pois ele abandonou o espaço onírico dos sonhos para ingressar naquele que, segundo Bachelard (1994), conduz à aurora, ou seja, àquela direção da claridade do dia, em que as imagens vivem como devaneios da vontade. Esse devaneio da vontade se manifesta em Filipe. Acordando na consciência para o dia, graças à mãe, seu corpo todo também vai aos poucos despertando (na resposta que ele dá à mãe) e sua imaginação abre as portas para o devaneio que acontece no segundo e terceiro quadros.

3.4.5.4 Filipe e outros devaneios

Nas últimas tiras que analisaremos da personagem Filipe, não constatamos um aspecto reiterativo que leve ao devaneio, como os dois abordados até aqui (a leitura do cavaleiro solitário nos gibis e o detestar estudar e ir à escola); são, no entanto, devaneios inspirados em imagens diversas que despertam a alma do nosso sonhador.



(p.76)

A cidade é a imagem que promove a imaginação de Filipe na tira acima. O fato de não estar feliz nesse lugar o faz imaginar-se num melhor, desejado, como o campo, onde tudo é verde e as vaquinhas pastam docemente. Ali, o menino se encontra plenamente realizado – como mostram suas feições –, mesmo que seja num mundo só idealizado, até o rompimento desse momento, devido ao aparecimento e a intromissão de sua amiga

Mafalda, pelo comentário invocando a reforma agrária. Os gritos de Mafalda somados ao problema social da reforma agrária perturbam o sossego do devaneio do menino e o trazem, imediatamente, para o mundo concreto, obrigando-o a tomar as conhecidas pílulas “nervocalm” para poder enfrentar melhor a realidade da qual tentava escapar em seu imaginário.

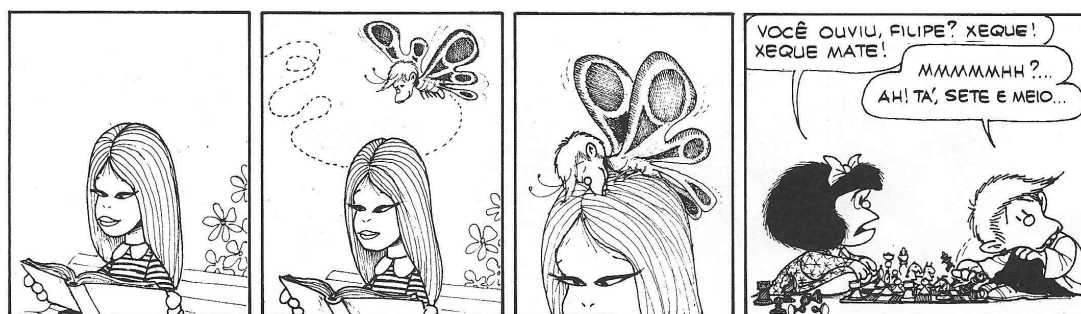
Na tira seguinte, Filipe tem como modelo a sua vivência até ali para comprometer o devaneio.



(p.249)

Já nos reportamos, neste estudo, ao devaneio da má inclinação; ou seja, aquele que escurece a consciência dos homens de imaginação. Acreditamos que a tira anterior seja outro exemplo desse tipo de devaneio. No primeiro quadro, Filipe observa o monumento de um homem a quem se homenageia pela obra realizada; em seguida, o menino vê, muito admirado, a si próprio numa estátua com a inscrição: “Ao Filipe pelo mérito de sua obra”. Isso lhe parece muito bom, porém, o seu pensamento, no campo da racionalidade, o faz questionar-se sobre que obra ele produziu. Assim, retorna ao devaneio que decresce em consciência, pois, em silêncio, volta a imaginar-se na estátua, mas, descendo, para, desse modo, responder a sua pergunta.

Em seguida, vemos um Filipe que também devaneia com relação ao sentimento do amor.



(p.341)

Começamos observando uma menina que é a paixão de Filipe, conforme consta, também, em outras tiras (ver: QUINO, *10 años con Mafalda*. Barcelona: Lúmen, 1995, p.152). No quadro 1, ela está lendo um livro sentada num banco, provavelmente, de uma praça; a seguir, no quadro 2, aparece uma borboleta com o rosto do Filipe que, no terceiro quadro, pousa carinhosamente, sobre a cabeça da leitora. Finalmente, percebemos – ao ver Mafalda jogando xadrez com ele e dando o xeque mate – que os quadros 1, 2 e 3 compõem o devaneio do menino apaixonado. Essa conclusão, à qual chegamos, está evidenciada não apenas na imagem que mostra a posição do amigo de Mafalda no fim do jogo – o rosto inclinado igual à da borboleta na cabeça da menina –, mas também em suas palavras que não correspondem ao jogo de xadrez, mas, ao de baralho, “sete e meio”.

Concluimos, a nossa análise sobre o devaneio das personagens de *Mafalda*, em especial do Filipe, com a tira abaixo que também retrata uma situação de devaneio no menino sonhador.



(p.395)

Inicialmente, Filipe aparece no banheiro sobre o seu banquinho segurando a escova dental e o tubo de dentifício. No quadrinho seguinte, somos confundidos com a

imagem do menino, em roupas de astronauta, dentro de uma nave espacial, abrindo uma caixa onde está a comida em pasta. Essa comida, “peito de peru com champignons”, pelo que parece, é rotina em todos os voos espaciais, o que incomoda Filipe que aparenta estar enjoado da mesma. Posteriormente, ele, irritado, lança o tubo, contendo a comida, para trás.

Até este momento, não entendemos muito bem como o menino, que antes estava no banheiro prestes a escovar os dentes, aparece agora dentro de uma nave espacial jogando fora a pasta de comida. No entanto, precisamos retomar a ideia levantada por McCloud (2005) em relação ao tempo e espaço para chegar à conclusão da tira. O teórico aponta para a leitura que fazemos com os quadrinhos. Neles, aprendemos a ler o tempo espacialmente, porque nas HQs tanto o tempo como o espaço não estão dissociados. Sendo assim, podemos entender o que realmente acontece, observando os três quadros finais que voltam à cena do banheiro.

Os dois mundos, o real e o imaginário, se fundem dando um sentido único à tira. Aquela pasta de dente é a causadora do instante de devaneio vivido por Filipe. Ele, provavelmente, na figura de um bom piloto da NASA, rejeita a comida, que, na verdade, é o tubo de dentífrico jogado no vaso sanitário. Quando desperta a consciência adormecida e percebe que esses mundos se misturaram no tempo e no espaço, permitindo que ele prolongasse o seu sonho acordado, interferindo na vida real (ao atirar a pasta), o desânimo é grande, pois agora a imagem provocadora do devaneio se perdeu entre esses mundos, impedindo a sua higiene bucal, no mundo real, e rompendo, definitivamente, com o mundo imaginado.

A partir das tiras apresentadas, observamos de que forma as personagens das HQs de *Mafalda* citadas, neste capítulo, viveram seus momentos de devaneios representados pelas imagens, palavras e outros códigos presentes, como as onomatopeias e os tipos de balões. Constatamos que em grande parte das tiras analisadas predomina o devaneio ascendente ou da boa inclinação, por considerar que a maioria dessas personagens conseguiu, através das pressões e aflições impostas pela realidade, distanciar-se desse mundo de preocupações para viver num mundo irreal, consistente, onde a alma do sujeito se engrandece e este se permite ser feliz.

CONCLUSÃO

Gaston Bachelard, ao elaborar a teoria do devaneio a partir das repercussões e ressonâncias que uma imagem poética é capaz de provocar em seu fruidor, direcionou seu estudo inicial para o texto poético. Entretanto, como essa imagem era o que fundamentava sua teoria, o filósofo percebeu que ela poderia também aparecer em outras manifestações, além do texto poético, conforme mostram os devaneios de obras de arte citados em sua obra *O direito de sonhar* (1994).

A partir dessa constatação, que nos permitiu ampliarmos o estudo das imagens poéticas em duas manifestações artísticas contempladas pelos gêneros textuais, como o romance *Vidas secas* e as HQs da *Mafalda*. Nesses textos, percebemos que as personagens em que repercutia uma imagem poética conseguiam deslocar-se, através da imaginação, do mundo real para o mundo sonhado do devaneio.

Com intuito de compreender melhor esse processo introspectivo e como ele influenciava na vida dessas personagens, nos apoiamos, fundamentalmente, na teoria bachelardiana, em especial, no estudo de três de suas obras: *A poética do espaço* (1993), *A poética do devaneio* (1988) e *O direito de sonhar* (1994).

Com a primeira obra, o filósofo, através de seu estudo fenomenológico, destaca algumas características da imagem poética que são necessárias para entender como essa imagem é percebida e lança os conceitos de repercussão e ressonâncias como forma de explicar o processo devaneante.

Em *A poética do devaneio*, Bachelard retoma as ideias anteriores e avança em outros pontos na sua teoria, pondo-nos em contato com o devaneio e a consciência criadora do poeta, a partir do maravilhamento que as imagens poéticas causam no sujeito, favorecendo um crescimento do mesmo no mundo imaginado. Na nossa análise procuramos ver de que forma esse maravilhamento das imagens repercutia nas personagens de *Vidas secas* e de *Mafalda* permitindo o seu crescimento ao abandonar um mundo real, em suas aflições e a sua entrada no espaço ideal do devaneio.

Da última obra, de publicação póstuma, ressaltamos a possibilidade de estudar a imagem poética a partir de outras produções artísticas, o que nos permitiu efetuar este trabalho. Também, nesta obra, nos reportamos ao estudo do espaço onírico em suas nuances, para compreender as diferenças existentes entre os sonhos noturnos e os devaneios que se manifestam na vigília, sendo devaneios da vontade.

A escolha dos textos que compõem o *corpus* não foi sem propósito, já que além de eles apresentarem, em suas personagens, vários momentos introspectivos que oportunizaram a aplicação da teoria do devaneio, têm outros elementos em comum que os aproxima, mesmo pertencendo a gêneros textuais diferentes.

Entre esses elementos, destacamos a forma como ocorreu a sua produção e publicação. *Vidas secas*, conforme vimos, nasceu quando o autor decidiu ordenar alguns contos, já escritos e publicados em jornais e revistas, para formar o romance. Por sua vez, as tiras de *Mafalda*, que depois passariam a compor as várias revistas e livros de HQs, foram desenhadas para serem também publicadas, primeiro, em jornais. Portanto, as HQs – assim como o romance formado por capítulos (contos) autônomos – possibilitam uma leitura independente, anunciada na construção de cada tira.

Entretanto, as semelhanças vão além. Ainda que Graciliano Ramos e Quino representem épocas, lugares e realidades diferentes, ambos autores denunciaram, em suas obras, os contextos opressivos nos quais viveram – Graciliano foi preso, em 1936, sob a acusação de comunista, em plena ditadura Vargas e Quino, além de também ser preso, exilou-se do país durante o último período das ditadura militares que se arrastou por sete anos (1976-1983).

Em *Vidas secas*, temos a presença do soldado amarelo, figura representativa do poder opressor, que se utiliza da arbitrariedade para prender Fabiano; em *Mafalda*, presenciamos o nascimento, em 1970, de uma personagem cujo nome, Liberdade, presentifica uma necessidade reivindicada pela sociedade cansada dos constantes golpes militares a que foi submetida, além da menina Mafalda que representa uma personagem crítica do ponto de vista social e político, sendo, como vimos, chamada de “contestadora”, por Umberto Eco.

Embora tenhamos feito algumas analogias que aproximam as obras do nosso *corpus*, não perdemos de vista nosso foco que era o estudo do devaneio. Sendo assim, a partir do referencial teórico escolhido – que além de Bachelard apoiou-se em estudiosos

dos romances de Graciliano, entre eles, Antonio Candido, Dácio Antônio de Castro, Lamberto Puccinelli, Fernando Alves Cristóvão, e em quadrinistas, como Will Eisner e Scott McCloud, que nos permitiram compreender a construção das HQs, entre outros – foi possível analisarmos a composição do devaneio, primeiro, no romance e depois nas HQs.

Em *Vidas secas*, percebemos que a partir do contexto social, revelador não só de uma linguagem minguada, mas também da miséria em que se encontram os protagonistas, o devaneio se instaura como uma possibilidade de uma vida melhor que se concretiza pela imaginação. Então, através do processo devaneante, a família consegue sair dessa vida de dificuldades para equiparar-se social e culturalmente às pessoas que admira. Dessa forma, presenciamos que esse processo nasce de uma imagem poética relacionada com o elemento social para suplantar a realidade dessas vidas secas.

As imagens poéticas que conduzem ao devaneio das personagens do romance foram discutidas neste trabalho. Assim, nos deparamos com Sinha Vitória que sonha com a cama de lastro de couro para dormir como gente; Fabiano imagina-se dono de um sítio próspero, na catanga verde, onde se pode plantar e criar o gado, mas também deseja a vingança contra o soldado amarelo, que o humilhou injustamente; o menino mais novo quer ser igual ao pai e o mais velho, que não acredita no mal, se encanta por uma nova palavra que repercute em sua alma e a vive em *anima*; já, Baleia idealiza, em seu devaneio, um mundo belo e grandioso repleto de fartura (a imagem dos preás) com a família feliz (um Fabiano enorme e as crianças rolando e brincando com ela). Por último, constatamos o devaneio final que enche de esperança o casal, quando vão projetando seus sonhos em direção à cidade grande.

Percebemos que os devaneios ascendentes vivenciados pelas personagens de *Vidas secas* proporcionaram fugas de um mundo hostil que limita sua condição humana de vida. Através da onisciência prismática ou seletiva múltipla, o narrador do romance deu voz às personagens ao revelar o universo psicológico de cada uma, instaurado pelo devaneio, que permitiu alcançar o crescimento pessoal e social nesse mundo imaginado.

Nas HQs de *Mafalda*, nos detivemos nas personagens que representam, ao longo das tiras, maior frequência de situações de devaneio. Entre elas, ressaltamos a menina Mafalda, seu pai e seus amigos: Susanita, Manolito e Filipe. Essas personagens têm seus devaneios voltados a temáticas de cunho social e/ou individual pautadas nas características particulares de cada uma, segundo observamos nas análises feitas.

Em Mafalda, vimos que ela realiza os seus devaneios a partir de problemas reais, os quais ela procura resolver, como intérprete da ONU, em seu mundo idealizado. Já outros devaneios eliminam a tortura concreta de ter que comer, seguidamente, sopa. Para Susanita, as situações que a levam ao devaneio se resumem à inveja por não ter um irmão como Mafalda, o tão sonhado dia do casamento e o ciúme do filho (que só existe em sua imaginação), pois a personagem se afirma no desejo de casar para constituir uma família; Manolito sonha com o mundo dos negócios e é para lá que se projeta como um empresário tipicamente capitalista. Por outro lado, o pai de Mafalda é conduzido ao mundo de encantamento através do carro comprado, recentemente, com o qual se imagina passeando de férias; também pelas palavras e gestos carinhosos da filha, ele ignora o espaço real, da rotina e do desconforto, para realizar-se no devaneio.

A personagem Filipe, a mais recorrente em devaneios, consegue, na posição de leitor ficcional dos gibis do *Cavaleiro Solitário* e de sua imaginação criadora, produzir alguns de seus intensos devaneios, idealizados a partir da figura do herói ou da projeção do menino a partir daquele. Outros de seus devaneios, como notamos, ficam reservados aos que o ausentam de uma realidade baseada na rotina de estudar e ir à escola, sendo a fuga desse mundo de obrigações de estudos desejada pela personagem. Também verificamos que Filipe vivencia devaneios em relação a vários aspectos particulares, além dos referidos, analisados no final deste trabalho.

Os devaneios de Filipe em relação ao cavaleiro solitário permitem que o menino se sinta justificado e protegido pelo herói, ao mesmo tempo que incorpora para si, quando se projeta nele, a sua valentia. Os heróis fazem parte do universo das crianças que os veem de forma positiva por exercer esse poder de proteção e justiça. Então, o mascarado passa a ser a imagem que possibilita a fuga de uma realidade indesejada.

Em relação aos estudos e ir à escola, não é muito diferente. Embora não haja a presença de um herói, as imagens suscitadas e que levam ao devaneio afastam o menino de uma realidade de obrigações e sacrifícios, transportando-o para um mundo desejado onde não precise estudar e impedindo-o de aproximar-se da escola, como verificamos em algumas tiras.

No entanto, na maior parte das tiras analisadas, tanto de Filipe quanto das demais personagens, percebemos que a realidade termina invadindo o devaneio e rompendo com o encantamento manifestado. Acreditamos que o fato de a realidade muitas vezes

aparecer no início e no fim dos quadrinhos, assim como sua linguagem baseada em diálogos, pensamentos, desenhos e onomatopeias, seja necessário para que o leitor consiga distinguir entre ambos espaços (real e imaginado) e assim possa chegar à “conclusão”, como propõe McCloud.

Finalmente, constatamos que a maioria dos devaneios representados – considerados os da boa inclinação – nas personagens das duas obras estudadas serviram como uma espécie de catarse, já que a partir da repercussão de uma imagem poética, elas se distanciam de um mundo real, habitado pelas preocupações, problemas e aflições concretas, para viver as ressonâncias, livremente, no mundo imaginado e belo que pertence ao devaneio. Dessa forma, evidenciamos que a imagem poética, que foi pensada, de início, a partir do texto poético, se faz presente, também, em outros textos, como o romance e as HQs analisados, permitindo a seus fruidores o deslocamento entre esses mundos e a distensão da alma em busca do engrandecimento do ser.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8. ed. São Paulo: Coimbra: Almedina, 1996.

ANSELMO, Zilda Augusto. *Histórias em quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1975.

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

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Difel, 1994.

BARTHES, Roland. Escrever a leitura. In:_____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 40-42

BRAGA, Rubem. Vidas secas. In: *Teresa, revista de literatura brasileira*, São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, n. 2, 2001. p. 126-129. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/lb/images/stories/revista_teresa/teresa2.pdf> Acesso em: 22 set. 2010.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUENASIEMBRA. Disponível em: <http://buenasiembra.com.ar/literatura/articulos/reportaje-a-daniel-divinsky-quino-yo-182.html> Acesso em: 05 jan. 2011.

CACCESE, Neusa Pinsard. *Vidas secas: romance e fita*. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos: seleção de textos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p. 158-164. (Fortuna crítica, v. 2)

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Graciliano Ramos: trechos escolhidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1966.

CASTRO, Dácio Antônio de. *Roteiro de leitura: Vidas secas de Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1997.

CIRNE, Moacy. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Petrópolis: Vozes, 1972.

COELHO, Raquel. *A arte dos quadrinhos*. São Paulo: Formato Editorial, 2007.

CRISTÓVÃO, Fernando Alves. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1977.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix; Universidade de São Paulo, 1988.

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

EISNER, Will. *Narrativas gráficas*. São Paulo: Devir, 2005.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL LITERATURA BRASILEIRA.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5174&cd_item=50 Acesso em: 12 jan. 2011.

FLÔRES, Onici C. *A leitura da charge*. Canoas: Ed. ULBRA, 2002.

FLÔRES, Onici C. O que é ler, afinal de contas? In: _____. *Linhas e entrelinhas: leitura na sala de aula*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2008. p. 11-25.

GUIMARÃES, J. Ubireval Alencar. *Graciliano Ramos e a fala das memórias*. 2. ed. Maceió: EDICULTE, 1992.

ISER, A. Wolfgang. *O ato da leitura*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 1.

ISER, A. Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: UERJ, 1996.

Isidoro Cañones. Disponível em: <http://www.todohistorietas.com.ar/isidoro.htm> Acesso em: 30 out. 2010.

JUNIÃO: Charge/Cartum. Disponível em: http://www.juniao.com.br/weblog/archives/charge_cartum/index.html Acesso em: 15 nov. 2010.

KUNTZ, Lucía Iglesias. Quino, el humor libre. *El correo de la Unesco*, Paris, Julio/Agosto, 2000, p.69-74. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001201/120152s.pdf#120188>>. Acesso em: 18 jan. 2011.

LARROSA, Jorge. Leitura e metamorfose. In: _____. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Tradução Alfredo Veiga-Neto. 4. ed. Porto Alegre: Contrabando, 2006. p. 97-116.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo, ou, a polêmica em torno da ilusão*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2000.

LOS ORÍGENES DE UN CACIQUE. Disponível em: <http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi98/historiadelahistorieta/> Acesso em: 30 out. 2010.

LOS ORÍGENES Y LA HISTORIA DE MAFALDA. Disponível em: <http://www.todohistorietas.com.ar/historiademafalda.htm> Acesso em: 30 out. 2010.

LUYTEN, Sonia Maria Bibe (Org.). *Histórias em quadrinhos: leitura crítica*. 3. ed. São Paulo: Paulinas, 1989.

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

Mafalda 40 aniversario. *Los personajes/Felipe*.

Disponível em:

<http://www.clubcultura.com/clubhumor/mafalda/personajes/felipe.htm> Acesso em: 02 dez. 2010.

Mafalda 40 aniversario. *Los personajes/Guile*.

Disponível em:

<http://www.clubcultura.com/clubhumor/mafalda/personajes/quille.htm>

Mafalda 40 aniversario. *Los personajes/Mafalda*.

Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubhumor/mafalda/personajes/mafalda.htm>

Acesso em: 02 dez. 2010.

Mafalda 40 aniversario. *Los personajes/Manolito*.

Disponível em:

<http://www.clubcultura.com/clubhumor/mafalda/personajes/manolito.htm> Acesso em: 02 dez. 2010.

Mafalda 40 aniversario. *Los personajes/Miguelito*

Disponível em:

<http://www.clubcultura.com/clubhumor/mafalda/personajes/miguelito.htm>

Acesso em: 02 dez. 2010.

Mafalda 40 aniversario. *Los personajes/Susanita*

Disponível em:

<http://www.clubcultura.com/clubhumor/mafalda/personajes/susanita.htm>

Acesso em: 02 dez. 2010

Mafalda 40 aniversario. *Carta de presentación*.

Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubhumor/mafalda/presentacion/carta.htm>
Acesso em: 02 dez. 2010.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Org.). *Gênero textuais & ensino*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 19-36.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MASOTTA, Oscar. *La historieta en el mundo moderno*. 2. ed. Barcelona: Ediciones Paidós, 1982.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books, 2005.

McCLOUD, Scott. *Desenhando quadrinhos: os segredos das narrativas de quadrinhos, mangás e graphic novels*. Tradução Roger Maioli dos Santos. São Paulo: M. Books, 2008.

McCLOUD, Scott. *Reinventando os quadrinhos: como a imaginação e a tecnologia vêm revolucionando essa forma de arte*. Tradução Roger Maioli. São Paulo: M. Books, 2006.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MORAES, Dênis de. *O velho Graça*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1996.

PAULINO, Graça et al. *Tipos de texto, modos de leitura*. Belo Horizonte: Formato, 2001.

PERKOSKI, Norberto. Os sons do silêncio: um devaneio poético. *Letras de Hoje*. Porto Alegre. v. 41, n.4, p. 83-92, dezembro de 2006.

PIGNA, Felipe. [s.d] Síntesis de la historia argentina. *El historiador*.

Disponível em:

http://www.elhistoriador.com.ar/historia_argentina/historia_argentina.php Acesso em: 11 jan. 2011.

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 1986.

PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Tradução de Carlos Vogt. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 1991.

PUCINELLI, Lamberto. *Graciliano Ramos: relações entre ficção e realidade*. São Paulo: Quíron, 1975.

QUELLA-GUYOT. *A história em quadrinhos*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

QUINO. *Mafalda inédita*. Tradução: Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

QUINO. *Toda Mafalda*. 24.ed. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2010.

QUINO. *Toda Mafalda*. Tradução Andréa Stahel M. da Silva et al. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

QUINO. *10 años con Mafalda*. Barcelona: Lumen, 1995.

QUINO.com.ar. Site oficial. *Background*. Disponível em: http://www.quino.com.ar/portugues/quino_background.htm Acesso em: 01 dez. 2010.

QUINO.com.ar. Site oficial. *Biografía/Década ' 60* Disponível em: http://www.quino.com.ar/portugues/quino_bio60.htm Acesso em: 26 nov. 2010.

QUINO.com.ar. Site oficial. *Os seus mestres*. Disponível em: http://www.quino.com.ar/portugues/quino_maestros.htm Acesso em: 28 nov. 2010.

QUINO.com.ar. Site oficial. *Trabalhos*. Disponível em: http://www.quino.com.ar/portugues/trabajos_mundo11.htm Acesso em: 14 nov. 2010.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 72. ed. Rio, São Paulo: Record, 1997.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 65. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ROMUALDO, Edson Carlos. *Charge jornalística: intertextualidade e polifonia: um estudo de charges da Folha de São Paulo/ Edson Carlos Romualdo*. Maringá: Eduem, 2000.

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. Dyonélio e Graciliano. In: FISCHER, Luís Augusto (Org.). *Graciliano Ramos*. Porto Alegre: SMC, 1993. p. 27-33. (Cadernos Porto & Vírgula, 1)

SARAIVA, Juracy A. Por que e como ler textos literários. In: _____; MÜGGE, Ernani et al. *Literatura na escola: propostas para o ensino fundamental*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

Sobresites. Histórias em Quadrinhos. Disponível em: <http://www.sobresites.com/quadrinhos/portais.htm> Acesso em: 29 out. 2010.

TARINGA! Inteligencia colectiva Disponível em: <http://www.taringa.net/posts/info/4505544/la-sopa--tiene-su-post--la-sopa-se-lo-merece.html> Acesso em: 17 dez. 2011.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 12. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

UOL Esporte – Futebol. Disponível em: <http://esporte.uol.com.br/futebol/ultimas-noticias/2010/10/26/morre-o-polvo-paul-vidente-da-ultima-copa-do-mundo.jhtm> Acesso em: 20 nov. 2010.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VIANA, Vivina de Assis (Org.). *Literatura comentada: Graciliano Ramos*. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990.