



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

GABRIEL FRANKLIN

“QUE PUXA!?”: O SOLILÓQUIO SHAKESPEAREANO EM *PEANUTS* E *VALENTE*

Brasília

2022

GABRIEL FRANKLIN

“QUE PUXA!”: O SOLILÓQUIO SHAKESPEAREANO EM *PEANUTS* E *VALENTE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais

Linha de Pesquisa: Literatura Comparada

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cíntia Carla Moreira Schwantes

BRASÍLIA

2022

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

FF831" Franklin, Gabriel
"Que puxa!": O solilóquio shakespeareano em Peanuts e
Valente / Gabriel Franklin; orientador Cíntia Carla Moreira
Schwantes. -- Brasília, 2022.
154 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2022.

1. Literatura comparada. 2. Histórias em Quadrinhos. 3.
William Shakespeare. 4. Peanuts. 5. Valente. I. Moreira
Schwantes, Cíntia Carla, orient. II. Título.

GABRIEL FRANKLIN

“QUE PUXA!”: O SOLILÓQUIO SHAKESPEAREANO EM *PEANUTS* E *VALENTE*

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Cíntia Carla Moreira Schwantes

Prof. Dr. Antonio do Rego Barros Neto

Prof. Dr. Wiliam Alves Biserra

Prof^ª. Dr^ª. Graciane Cristina Mangueira Celestino

A todas as vozes que se calaram
enquanto essas linhas eram escritas.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe: se hoje caminho a passos largos, tentando chegar o mais longe possível, é por ter a senhora vindo na frente, encurtando os seus;

À Universidade de Brasília, pela acolhida material e de sonhos;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos que proporcionou o auxílio necessário para a elaboração desta dissertação.

À Prof^a. Cíntia Schwantes, pela confiança no projeto e pela paciência com um orientando que, se não foi o melhor, foi o melhor que podia ser;

Aos Profs. Sidney Barbosa, Alessandra Querido, Juliana Mantovani e a todos os membros e membras do Grupo de Pesquisa LiterArtes: laboratório onde essas ideias fermentaram e viraram palavras;

Ao Prof. Rogério Lima e aos colegas do Laboratório de Estudos de Literatura, Artes e Humanidades: vozes e silêncios de todas as terças-feiras;

À Emília e ao Juliano, pela amizade e por terem abrigado a semente que virou sonho e agora dá frutos;

Às mantenedoras da minha saúde mental: Kat, Ana Helena, Tayara, Juliana, Marianna e Daniele, por me aguentarem quando nem eu me aguardei;

À Luana, minha primeira leitora, pela presença na ausência e por me ensinar a manter a chama sempre acesa;

Aos colegas de Colina e apto 201: José, Will, Geovane e Tiesley, por compartilharem crises, xícaras de chá e rosquinhas de coco;

A Charles Schulz, por me lembrar como é ser tão pequeno num mundo tão grande e mesmo assim querer fazer a diferença;

A Vitor Cafaggi, pela disponibilidade em responder minhas intermináveis perguntas e, mais do que isso, por ter continuado a desenhar e contar suas histórias;

Por fim, a todos e todas que de algum modo contribuíram para este trabalho: Newton estava certo, se vemos mais longe é por estarmos sobre ombros de gigantes.

“A arte consiste no alcance do máximo de movimento interior com o mínimo de movimento exterior; pois é a vida interior o verdadeiro objeto de nosso interesse.”

Arthur Schopenhauer

“Devo em primeiro lugar ouvir-me. No solilóquio como no diálogo, falar é ouvir-se.”

Jacques Derrida

“Falo sozinha pois, de vez em quando, preciso da opinião de um especialista.”

Lucy van Pelt

RESUMO

Essa dissertação propõe estabelecer uma comparação entre duas obras quadrinísticas: *Peanuts*, do norte-americano Charles M. Schulz, e *Valente*, do brasileiro Vitor Cafaggi. Para tanto, empreende-se, numa perspectiva (poli/eco)sistêmica, à análise de uma zona fronteira entre elas e outras linguagens artísticas, qual seja, a representação ficcional de subjetividade através da utilização do solilóquio. Como ponto de início para um posterior aprofundamento na questão, propõe-se o estudo do solilóquio na obra de William Shakespeare, renomado escritor e dramaturgo, notoriamente conhecido pela utilização deste recurso dramático e narrativo. Após, define-se, identifica-se e quantifica-se, dentro das obras quadrinísticas citadas, a ocorrência do solilóquio, para, por fim, analisar-se a forma como essa ocorrência se aproxima e conecta, dentro de uma proposta de geração de cumplicidade e empatia no público.

Palavras-chave: Literatura comparada; Quadrinhos; Teatro; Solilóquio; Shakespeare.

ABSTRACT

This dissertation proposes to establish a comparison between two comic strips: *Peanuts*, by the North American Charles M. Schulz, and *Vincent*, by the Brazilian Vitor Cafaggi. In order to achieve that, from a (poly/eco)systemic perspective, the analysis of a border area between them and other artistic languages is undertaken, that is, the fictional representation of subjectivity through the use of soliloquy. As a starting point for further deepening the issue, it is proposed a study of the soliloquy in the work of William Shakespeare, renowned writer and playwright, famously known for the use of this dramatic and narrative resource. Afterwards, the occurrence of the soliloquy is defined, identified and quantified, within the aforementioned comic strips, in order to, at the end, analyze how this occurrence brings them together and connects them within a proposal for the generation of complicity and empathy in the audience.

Keywords: Comparative Literature; Comics; Theater; Soliloquy; Shakespeare.

SUMÁRIO

Introdução	12
1 As Linguagens e os Quadrinhos	16
1.1 As linguagens como sistemas	17
1.2 As linguagens como ambientes	18
1.3 As linguagens artísticas	21
1.4 Os Quadrinhos como arte e como linguagem	23
2 A Representação Ficcional de Subjetividade	26
2.1 A subjetividade	27
2.2 A representação	29
2.3 A ficção	31
3 O falar sozinho	35
3.1 As convenções dramáticas	36
3.2 Os três tipos de solilóquio	38
3.2.1 Discurso dirigido ao público	39
3.2.2 Discurso interior externalizado	42
3.2.3 Monólogo interior	45
4 O solilóquio shakespeariano	49
4.1 Por que ainda Shakespeare?	50
4.2 Como pessoas reais	53
4.3 O solilóquio em Shakespeare	57
5 Sobre meninos e cachorros	62
5.1 Os <i>Peanuts</i> de Charles Schulz	63
5.2 O <i>Valente</i> de Vitor Cafaggi	68
6 Contando tirinhas	73
6.1 Critérios para a contagem	74

6.1.1 Discurso dirigido ao público	75
6.1.2 Discurso interior externalizado	77
6.1.3 Monólogo interior	79
6.2 O solilóquio em <i>Peanuts</i>	82
6.2.1 Snoopy e a eloquência do silêncio	84
6.2.2 Charlie Brown e a companhia da voz	87
6.3 O solilóquio em <i>Valente</i>	89
6.3.1 Valente e a sinceridade	91
6.3.2 O Narrador e a experimentação	93
Considerações Finais	98
Referências	101
Apêndice A	105
Apêndice B	124
Apêndice C	126
Apêndice D	143

Introdução

But I'll know my song well

Before I start singin'

(“A Hard Rain's A-Gonna Fall”, Bob Dylan)

As histórias tocam as pessoas de formas que nenhuma outra utilização da linguagem consegue. Esse processo se constrói através do estabelecimento de laços com os produtos culturais que são consumidos artisticamente e que requerem uma resposta emocional de seus receptores:

Tão certo quanto as mentes humanas serem predispostas a categorizar ou construir narrativas, elas são inerentemente receptivas a certos elementos estruturais e performativos — imagens concretas, marcantes dispositivos musicais e poéticos — que, por sua própria natureza, compelem uma resposta emocional. (DISSANAYAKE, 2012, p. 87, tradução nossa)

A ficção, portanto, “é uma mentira que nos conta coisas verdadeiras, repetidas vezes” e que, nesse repetir, “nos traz empatia: nos coloca dentro da mente de outras pessoas, nos confere a dádiva de ver o mundo através de seus olhos” (GAIMAN, 2013, tradução nossa). Por isso damos preferência a certos tipos de histórias, que falam mais de pessoas (com quem podemos nos identificar) do que de coisas (que podemos, no máximo, utilizar):

As expressões mitopoéticas que nós evoluímos para responder e requerer são concretas e vívidas, atreladas ao mundo que elas explicam, e baseadas em analogias com ações e emoções humanas: elas nos conquistam em narrativas dramáticas. Há heróis, vilões, bem e mal, transgressão e retribuição. Não é de admirar que histórias sobre aventuras fantásticas e vidas de celebridades agradam bem mais às mentes humanas do que descrições da complexa história de uma crise política ou uma

cuidadosa análise de problemas globais e tendências econômicas. (DISSANAYAKE, 2012, p. 95, tradução nossa)

Mas não basta que as histórias descrevam o *exterior* das pessoas fictícias para nos gerar empatia; é necessário que tenhamos acesso ao seu *interior*. Queremos sentir suas angústias, medir seus medos, comparar seus desejos. Obras que trazem essa representação ficcional de subjetividade, ou seja, que nos dão acesso privilegiado ao mundo interior dos personagens, nos causam as reações emocionais mais intensas que a ficção pode proporcionar: nos fazem achar que estamos diante de pessoas reais, com as quais podemos nos identificar.

A ficção e a realidade, portanto, são duas dimensões semióticas que devem andar juntas na busca pela exploração do mundo interior. De forma que não podemos desatrelar “as maneiras através das quais os personagens são retratados em obras de arte” das “maneiras através das quais os seres humanos reais são percebidos”:

Personagens não são pessoas reais e não têm mentes reais, mas são representações de pessoas. São pessoas hipotéticas e têm mentes hipotéticas. Se nós não aceitássemos a hipótese de que personagens têm emoções e pensamentos, então as formas de arte em que seres humanos são representados por personagens seriam sem sentido e inúteis. (HIRSH, 2003, p. 35, tradução nossa)

Nesse sentido, o objetivo do presente estudo é apresentar uma das formas pelas quais as linguagens artísticas representam ficcionalmente a subjetividade: o *solilóquio*. Levantamos a hipótese de que, com o intuito comum de gerar uma resposta emocional de cumplicidade e empatia, este recurso dramático-narrativo acaba revelando-se uma zona fronteira entre o Teatro, a Literatura e os Quadrinhos.

Para comprovar a hipótese, promove-se um estudo comparado entre as obras de três autores que, cada um em sua época, receberam (e recebem) destaque pelas reações emocionais que promovem: o dramaturgo inglês William Shakespeare, que aperfeiçoou o solilóquio em suas peças e poesias narrativas, durante a Renascença; o quadrinista norte-americano Charles Schulz, criador da tira cômica *Peanuts* e grande influenciador da arte sequencial no século XX;

e o quadrinista brasileiro Vitor Cafaggi, criador da tira cômica *Valente* e um dos maiores expoentes do quadrinho nacional contemporâneo.

No Capítulo 1, estabelecemos a bases do estudo, discutindo acerca da configuração das linguagens mais como ambientes do que como instrumentos. De forma a melhor compreender a interrelação que se dá entre as linguagens, especificamente as artísticas, propomos, nos apoiando nos estudos semióticos de Itamar Even-Zohar (1990) e Danieli Barbieri (2012), considerá-las organizadas em (poli/eco)sistemas culturais e de comunicação, que delimitam suas características particulares, mas que fazem surgir zonas limítrofes, onde há pontos em comum.

No Capítulo 2, de forma a entendê-la como uma das zonas limítrofes entre os (poli/eco)sistemas linguísticos, desmembramos e analisamos cada parte do conceito de *representação ficcional de subjetividade*: primeiro, partimos do entendimento de que o ser humano, limitado por seus sentidos, pode contar apenas com uma mera tentativa de representação para exprimir seus pensamentos e sentimentos; depois, discorremos acerca do amplo conceito de ficção, tentando chegar a um entendimento básico que possa ser utilizado sem embaraço ao longo do restante do estudo; e, por fim, nos debruçamos sobre a ideia de subjetividade enquanto complexo fenômeno psicológico, e do fascínio que exerce sobre o ser humano, tornando-o objeto de tentativas de representação através das linguagens artísticas.

No Capítulo 3, caracterizamos o *solilóquio* como uma das formas de representação ficcional de subjetividade, empreendendo uma jornada histórica referente ao seu uso no Teatro. Utilizando os escritos de James Hirsh (2003) acerca desse recurso dramático-narrativo, apresentamos a classificação em três modalidades usada ao longo do restante do estudo: o *discurso dirigido ao público*, o *discurso dirigido a si mesmo* (que optamos por substituir pelo termo *discurso interior externalizado*) e o *monólogo interior*.

No Capítulo 4, nos debruçamos sobre a obra de William Shakespeare, dando especial destaque à utilização que o Bardo deu ao solilóquio enquanto gerador de uma resposta emocional de cumplicidade e empatia. Aponta-se, sobretudo, a preferência encontrada em suas peças pelo discurso interior externalizado.

No Capítulo 5, fazemos uma breve apresentação das duas obras quadrinísticas escolhidas para comprovar a utilização do solilóquio também na linguagem dos Quadrinhos: as

tiras cômicas *Peanuts* e *Valente*. Fazemos um breve apanhado sobre as biografias dos autores, destacando o caráter autobiográfico de sua construção ficcional de subjetividade.

Finalmente, no Capítulo 6, propomos, como forma de comprovar a ocorrência do solilóquio nas duas obras quadrinísticas escolhidas, uma leitura individual das mais de 18 mil tiras que as compõem, bem como a concomitante contagem manual do número de solilóquios encontrados. Primeiro, apresentamos os critérios definidos para a contagem, bem como discutimos as dificuldades encontradas antes e durante o estudo; depois, apresentamos e interpretamos os resultados obtidos, utilizando-os para refletir acerca de pontos específicos notados ao longo do processo.

Capítulo 1

As Linguagens e os Quadrinhos

*I poured my aching heart into a pop song
I couldn't get the hang of poetry*

(“Suck It and See”, Arctic Monkeys)

Em definição simples, pode-se dizer que *linguagem* significa *meio de troca de informação*. Tal conceito, ainda que direto, dá ampla margem para exemplificação, permitindo englobar “expressões faciais, gestos, posturas, assobios, sinais das mãos, escrita, linguagem matemática, linguagem de programação (ou computacional) e assim por diante.” (FISCHER, 1999, p. 11, tradução nossa)

Justamente por essa amplitude conceitual, que pode abranger praticamente tudo o que quisermos nela incluir, o fascínio que a linguagem exerce sobre o homem vem da reflexão sobre o exercício de um “poder que permite não só nomear/criar/transformar o universo real, mas também possibilita trocar experiências, falar sobre o que existiu, poderá vir a existir, e até mesmo imaginar o que não precisa nem pode existir.” (PETTER *in* FIORIN, 2010, p. 11)

Como sugeriu Marshall McLuhan, “a linguagem faz pela inteligência o que a roda faz pelos pés e pelo corpo. Ela os possibilita mover-se de coisa para coisa com maior facilidade e velocidade, e cada vez menos envolvimento. A linguagem estende e amplifica o homem, mas também divide suas faculdades.” (2013, p. 87, tradução nossa)

Essa “divisão de faculdades” nos mostra que, se entendermos a linguagem não só como a forma pela qual os indivíduos se comunicam, se expressam e modificam o mundo à sua volta, mas também como o analisam e o compreendem, deveremos reconhecer que este processo não se dá apenas de um modo. Mais do que *uma linguagem*, o que nos rodeia e nos compõe enquanto seres humanos são *várias linguagens*.

Apropriando-nos da expressão que McLuhan (2013) usa para qualificar o que chama de *mídias*, temos que as linguagens são, portanto, *extensões do ser humano*. Mas, não apenas isso. Como veremos adiante, o ser humano não apenas *utiliza* as linguagens, como também as *habita*.

Por ora, fiquemos com a noção de que se “não há homem sem linguagem”, sendo este “um traço indissolúvel da condição humana” (TEZZA, 2012, p. 39), logo, meditar sobre as linguagens é se debruçar sobre o próprio ser humano. E, como também é natural ao indivíduo classificar para controlar e entender (MCLUHAN, 2013, p. 16), dividir as linguagens em sistemas torna-se procedimento imprescindível à tarefa de organizá-las e compreendê-las.

1.1 As linguagens como sistemas

Segundo Itamar Even-Zohar (1990), a “ideia de que os fenômenos semióticos, ou seja, padrões humanos de comunicação governados por signos” podem ser melhor estudados “se considerados como sistemas, ao invés de conglomerados de elementos díspares, tem se tornado uma das principais ideias de nosso tempo na maioria das ciências humanas”. E, uma vez que se envereda por esse caminho, a integração encontrada torna-se “pré-condição, uma *sine qua non*, para o adequado entendimento de qualquer campo semiótico.” (p. 9-13, tradução nossa)

Tal visão baseia-se na concepção de que um sistema é uma “rede de relações que pode ser postulada para um determinado conjunto de observáveis (‘ocorrências’/‘fenômenos’)” e de que qualquer conjunto semiótico “é apenas um componente de um (poli)sistema maior — o da ‘cultura’, ao qual é subordinado e com o qual é isomórfico”, correlacionando-se, por isso, com o “grande todo e seus outros componentes”. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 22-27, tradução nossa, destaques no original)

Esse processo de investigação se dá através da “substituição da busca por dados sobre os aspectos materiais dos fenômenos, pela descoberta das funções desses aspectos”:

Dessa forma, ao invés de um conglomerado de fenômenos materiais, os elementos funcionais postulados pela abordagem de sistemas são considerados como interdependentes e correlacionados. O papel específico de cada elemento é determinado por suas posições relacionais em referência a todos os outros elementos (postulados). (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 85, tradução nossa)

O resultado dessa análise é a identificação não só dos fenômenos de estratificação e hierarquização dos elementos que compõem o (poli)sistema em questão (e cuja estrutura pode

ser pressuposta para os outros sistemas), mas também da dinâmica em que estão inseridos e que rege suas interações:

Consequentemente, apesar de todos os itens do repertório lutarem, em princípio, para serem aceitos e tornarem-se gerativos (ou seja, servirem como modelos para gerar um grande número de produtos reais), apenas uma pequena porção adquire essa posição e torna-se canonizada (“oficial”, “grande”, “legítima”). Dessa forma, esta porção assume o centro de uma determinada atividade, onde é comumente identificada pela autoridade daquela atividade como a única “atividade própria” (“o único meio de conduzir a política”, “a língua correta”, “a literatura verdadeira”, etc.). Enquanto isso, a periferia, que pode ser em vários níveis de institucionalização não- ou antiautoritária, tenta tomar o lugar daquelas funções dominando o centro (e tem sucesso, se as condições dinâmicas permitirem). (EVEN-ZOHAR, 1990 p. 86, tradução nossa)

Apesar de Even-Zohar concentrar seu estudo no que chama de *Polissistemas Literários*, compreendendo por isso “o complexo de atividades, ou qualquer porção delas, para as quais relações sistêmicas podem ser postuladas para apoiar a opção de considerá-las ‘literárias’” (1990, p. 28, tradução nossa, destaque no original), suas asserções e reflexões aplicam-se (com as devidas adequações) aos outros (poli)sistemas que compõem a cultura; e, portanto, também às linguagens.

Ademais, se a Teoria dos Polissistemas é idealizada para lidar com os casos de interações entre os vários (poli)sistemas que compõem a cultura humana, sua aplicação às linguagens é não só adequada, como essencial. Pensar as linguagens enquanto conjuntos semióticos organizados em sistemas torna possível teorizar acerca de como as várias manifestações das faculdades humanas operam e se integram.

1.2 As linguagens como ambientes

No entanto, ainda que infirmos que não há apenas uma, mas várias linguagens, e que estas dividem-se em sistemas, elas “não constituem mundos separados, mas representam aspectos diversos do ambiente global da comunicação e estão, portanto, fortemente interconectados, entrelaçados e em contínua interação recíproca”. (BARBIERI, 2017, p. 17)

Avançando o raciocínio, se pensarmos que as linguagens não são meros instrumentos, que podem ser deixados de lado após seu uso, chegaremos à percepção de que estamos diante mais de ambientes, onde se habita, onde se existe, dos quais não se pode fugir, apenas transitar.

Nesse sentido, Daniele Barbieri apresenta sua proposta para o estudo dos fenômenos semióticos que chama de *linguagens*: “as linguagens não são apenas *instrumentos* por meio dos quais comunicamos o que pretendemos: são também, e acima de tudo, *ambientes* nos quais vivemos e que, em boa parte, determinam o que *queremos*, além do que *podemos* comunicar.” (2017, p. 17, destaques do autor)

Desenvolvendo sua ideia, o semiólogo italiano assevera que a principal diferença entre um ambiente e um instrumento “é que se habita o primeiro enquanto se utiliza o segundo”. Levando a análise para as linguagens, ele sugere que essa “diferença entre *habitar* algo e *utilizar* algo” caracteriza-se pela referência aos “nossos fins comunicativos, àquilo que queremos comunicar.” (p. 17, destaques do autor)

Seguindo com Barbieri, este nos propõe uma pergunta (“A linguagem nos serve apenas para expressar ou também para ‘formar’ ideias?”), à qual ele próprio fornece uma resposta:

A resposta é que não existem ideias que não tenham sido formadas no interior de uma linguagem, todas as ideias nascem em uma linguagem. E, se as coisas são assim, então a linguagem na qual estamos pensando neste momento não terá apenas as características de um instrumento utilizado para transmitir as ideias, mas será precisamente o ambiente em que nos encontramos enquanto as formamos. E assim as características da linguagem na qual estamos pensando têm efeito sobre nossos pensamentos. (2017, p. 18, destaque do autor)

Entender as linguagens como ambientes implica dizer que estas possuem certa autonomia, que as confere características próprias, diferenciando-as umas das outras. Logo, “quando nos encontramos em uma linguagem, fazemos uso dela, pensamos e nos comunicamos por meio dela, é essa a linguagem que constitui nosso universo e determina nossos limites.” (BARBIERI, 2017, p. 18)

No entanto, tendo em vista que, através da tecnologia, a todo momento desenvolvem-se novas formas de perceber e modificar a realidade, e que gradualmente são criados novos

ambientes totalmente diferentes, os seres humanos estão constantemente imersos em novas linguagens sem sequer as perceberem, ficando, assim, alheios às “regras básicas de suas culturas ou ambientes sistêmicos”. Mas, como as linguagens, enquanto ambientes, não são apenas “invólucros passivos, mas processos ativos”, de sua sucessão e interação podemos conhecer e identificar suas características próprias. (MCLUHAN, 2013 p. 10-12, tradução nossa)

A autonomia das linguagens, portanto, apesar de ser essencial para caracterizá-las como ambientes, não pode ser absoluta, pois elas fazem parte de um ambiente maior, o da comunicação humana, e, por isso, suas relações têm impacto entre si:

Não devemos pensar as linguagens, portanto, como áreas separadas e totalmente independentes: certas linguagens são partes de outras, zonas específicas de linguagens mais genéricas; outras linguagens são o resultado de um nascimento, do processo de separação de uma linguagem que já existia antes, e assim se parecem muito com sua progenitora, ainda que se diferenciem em alguns aspectos. Há outras que têm características em comum; descendem talvez da mesma linguagem ancestral e continuam mantendo algumas de suas semelhanças. E há linguagens, enfim, que trataram de adaptar a seu sentir imagens de outras linguagens, de forma que pudessem valer-se de características que haviam sido coletivamente construídas em outras, mas não em si mesmas. (BARBIERI, 2017, p. 20)

Dentro dos limites que as caracterizam, acabamos por transitar entre as linguagens como andamos pelos cômodos de nossa casa: sem o perceber, instintivamente. Ocorre que nem sempre esses limites são muito claros e acabamos nos deparando com “zonas ambíguas, incertas, do grande mapa da comunicação”. Por isso, Barbieri sugere que pensemos nas linguagens mais como *ecossistemas*:

cada um com suas regras e características específicas, mas algumas regras são comuns a muitos deles e outras, a todos, e existem também zonas fronteiriças, zonas intermediárias entre dois (ou mais) ecossistemas diferentes, onde se pode jogar um pouco com as regras de ambos. Assim, como todos os ecossistemas são parte da natureza, também todas as linguagens são parte da comunicação em geral. (2017, p. 19)

Então, seja através da visão pragmática de Even-Zohar e seu polissistema da cultura, seja pela construção poética de Barbieri e seu ecossistema da comunicação (que não são absolutamente excludentes), o certo é que entender as linguagens como sistemas auxilia na identificação de suas particularidades e no estudo da dinâmica de suas interações, como veremos adiante.

1.3 As linguagens artísticas

Se, como afirma Barbieri (2017), o carácter comunicativo é o que se destaca nas relações estabelecidas pelas linguagens, seria a arte, através da relação estética, também uma linguagem?

Tolstoi parece lançar uma luz sobre a questão:

Tal como a palavra, transmitindo os pensamentos e experiências dos homens, serve para unir as pessoas, a arte serve exatamente da mesma forma. A peculiaridade desse meio de comunhão, que a distingue da comunhão por meio da palavra, é que pela palavra um homem transmite seus pensamentos a outro, enquanto que com a arte as pessoas transmitem seus sentimentos umas às outras. (2016, p. 61)

Se pudermos substituir, sem prejuízo para o sentido da afirmação de Tolstoi, *palavra* por *linguagem*, então a arte estaria equiparada àquela em seu propósito, qual seja, o de *comunicar*. Dessa forma, arrematamos, novamente com o mestre russo: “A arte é um dos dois órgãos do progresso da humanidade. Por meio da palavra, o homem se comunica em pensamento, e por meio das imagens da arte ele se comunica em sentimento com todas as pessoas, não somente do presente, mas do passado e do futuro” (2016, p. 189).

Podemos pressupor, então, a existência da linguagem artística, sendo uma das formas através das quais o indivíduo tenta, expressando-se, modificar uma realidade que já não lhe satisfaz e de, nesse processo, talvez encontrar-se na comunicação com o outro. A questão é que, para apontar as falhas e mazelas ou criar suas correções e modificações, a própria realidade, ou seja, o mundo percebido através de seus sentidos, é usada pelo autor como ponto de partida para a jornada em que levará a si e a seus receptores.

Nesse sentido, McLuhan dá grande destaque ao papel exercido pela linguagem artística na percepção e modificação da realidade:

À medida que nossas prolíficas tecnologias criaram toda uma série de novos ambientes, os seres humanos tomaram consciência das artes como “anti” ou “contra-ambientes”, que nos proporcionam meios para perceber o próprio ambiente. (...) A arte como um antiambiente tona-se, mais do que nunca, um meio de treinar a percepção e o julgamento. (2013, p. 12, tradução nossa, destaques no original)

Para McLuhan, portanto, o artista, num tímido e periférico esforço, “capta a mensagem do desafio cultural e tecnológico décadas antes de seu impacto transformador ser sentido.” A partir dessa percepção do mundo, o artista, então, “constrói modelos de Arcas de Noé para enfrentar as mudanças que estão à vista.” (2013, p. 74, tradução nossa)

Em outras palavras, a arte dá aos indivíduos a possibilidade de, independentemente de qual ponta da relação estética ocupem, ter contato com outra realidade que não as suas de momento — fenômeno que o senso comum acabou batizando de *viajar sem sair do lugar*. Inclusive, qualifica-se o *bom artista* como aquele que consegue transportar o receptor de forma convincente, segura, fazendo assim *boa arte*.

A arte, então, como reflexo e tentativa de apreensão do mundo através dos sentidos, mostrando-se como uma linguagem, atende ao preceito fenomenológico de que a “verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo, e nesse sentido uma história narrada pode significar o mundo com tanta ‘profundidade’ quanto um tratado de filosofia.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 19, destaque do autor)

Portanto, aplicando o que apontamos anteriormente sobre os (poli/eco)sistemas linguísticos à arte, temos que as várias linguagens artísticas, entendidas como ambientes por onde se pode transitar e circular, têm, apesar de suas características próprias conferidas por suas autonomias, pontos em comum, regiões fronteiriças e de contato umas com as outras.

1.4 Os Quadrinhos como arte e como linguagem

Outra importante qualidade que marca a natureza do ser humano é a sua tendência a ver, ler, contar e ouvir histórias. Para tanto, as diversas linguagens artísticas “estão aí, há séculos, narrando fatos e feitos”. De forma que “tudo serve para contar: a língua escrita e a falada, o teatro, a coreografia, o cinema, os monumentos, a música, o bailado, a mímica e, naturalmente, as histórias em quadrinhos.” (CAGNIN, 2014, p. 30)

Mas, para caracterizarmos os Quadrinhos como arte e, portanto, como linguagem, é importante começarmos ressaltando que estes vão além do clássico estereótipo de “imagens pictóricas justapostas em sequência deliberada” (MCCLLOUD, 2004, p. 10). E que, dessa forma, “[s]er um cartunista é falar, não apenas desenhar”, uma vez que “os quadrinhos dizem coisas” e não apenas as mostram. (MICHAELIS, 2015, p. 227)

Além disso, ainda que diante de narrativas sem a utilização de balões de fala, “dizemos ler um gibi assim como falamos ler um romance. Esse fato chega a ser um paradoxo para revistas cujo apelo mais notável é, sem dúvida, a imagem. A começar pela capa”. (CHINEN; VERGUEIRO; RAMOS in RAMOS; VERGUEIRO; FIGUEIRA [org.], 2014, p. 12)

Nesse sentido, podemos apontar que os Quadrinhos “seriam uma narrativa (mas não obrigatoriamente uma narrativa...) constituída pelas imagens criadas pela mão de um ou mais artistas (a fim de eliminar o cinema e a fotonovela), imagens fixas (diferente dos desenhos animados), múltiplas (ao contrário dos cartuns) e justapostas (diferente da ilustração e dos romances em gravura)”. (COUPERIE *apud* GROENSTEEN, 2015, p. 24)

Em outras palavras, pode-se dizer que “a linguagem do quadrinho é ‘filha’ de outras linguagens. Historicamente, nasce como uma derivação de linguagens como a da ilustração, da caricatura, da literatura ilustrada. Compartilha, em consequência disso, muitas das características dessas linguagens, mas é por natureza muito distinta de cada uma delas.” (BARBIERI, 2017, p. 22, destaque do autor)

Novamente com Groensteen, temos que o que, em suma, torna os Quadrinhos uma linguagem inconfundível é “por um lado, a mobilização simultânea do conjunto de códigos (visuais e discursivos) que o constituem” e, por outro, “o fato de que esses códigos, que provavelmente não lhe pertencem, se diferenciam daqueles que se aplicam a uma ‘matéria da expressão’ específica, que é o desenho”. O semiólogo belga encerra seu pensamento afirmando: “Os quadrinhos, portanto, são uma combinação original de uma (ou duas, junto com a escrita)

matéria(s) da expressão e de um conjunto de códigos. É a razão pela qual podem ser descritos apenas em termos de sistema.” (2015, p. 14, destaques do autor)

Em meio a grandes transformações culturais, econômicas e sociais, os Quadrinhos, especificamente as tiras diárias de jornal, comumente chamadas *funnies* ou *comics* (sendo esta última, inclusive, a terminologia que seria utilizada posteriormente para se referir, em inglês, a todos os gêneros de histórias em quadrinhos), surgem nas primeiras décadas do século XX como um contraponto à Literatura e ao Teatro clássicos, aproximando-se muito da emergente e popular onda do rádio:

O relacionamento do leitor de jornais diários com seu personagem favorito provou-se único no mundo pensante dos frequentadores de teatros e leitores de romances. O fã de uma tira via seus ídolos não como atores limitados a um mundo fictício que se encerrava quando a edição da manhã embrulhava o lixo, mas como parceiros no andamento de sua própria vida. E, ao contrário das figuras principais de algumas leituras clássicas, aqui estavam presenças novas todos os dias, com a moda e as frases do momento. (MICHAELIS, 2015, p. 102)

Mas, o impacto que os Quadrinhos tiveram sobre as linguagens que os precederam foi tão sentido quanto o que estes sofreram com o posterior advento da televisão:

Os quadrinhos, tendo baixa definição, são uma forma de expressão [linguagem] com alto nível de participação, perfeitamente adaptável à forma de mosaico dos jornais. Eles proporcionam, também, um senso de continuidade de um dia para o outro. O índice de notícias individuais tem pouca informação e requer que o leitor o complemente e preencha, exatamente como faz a imagem de TV ou a telefotografia. Essa é a razão pela qual a TV atingiu tão forte o mundo dos quadrinhos. Ela era uma verdadeira rival, mais do que um complemento. (MCLUHAN, 2013, p. 170, tradução nossa)

Comentando sobre a dinâmica de mudança e transformação cultural, McLuhan aponta que cada “nova tecnologia cria um ambiente que é, em si, considerado corrupto e degradante. No entanto, o novo torna o anterior uma forma de arte” (2013, p. 11, tradução nossa).

Corroborando com a ideia do filósofo canadense, Even-Zohar (1990) assevera que, para a Teoria dos Polissistemas, “este é um processo regular na mudança de atitude cultural: nós não entendemos ou aceitamos nada novo a não ser no contexto do antigo.” (p. 4, tradução nossa)

Logo, como “os artistas, em vários campos, são sempre os primeiros a descobrir como permitir que uma mídia use ou libere o poder de outra” (MCLUHAN, 2013, p. 64, tradução nossa), os quadrinistas utilizaram-se de elementos da Literatura e do Teatro clássicos para galgar seus espaços, assim como, posteriormente, os produtores e roteiristas de televisão se aproveitaram de elementos dos quadrinhos e do rádio para elaborarem seus programas.

Como vimos ao longo deste capítulo, a transição e o contato que se dá entre as linguagens (artísticas e de outros tipos) ocorre justamente pelas zonas fronteiriças que se formam nas margens de suas autonomias características. Passa-se da Música à Poesia, do Teatro à Literatura, da Fotografia aos Quadrinhos, do Rádio à Televisão com a facilidade de se caminhar por uma paisagem. Ocorre que, nessa transição, quando estamos de um lado ou de outro, percebemos melhor as características do ambiente que acabamos de deixar, justamente por podermos comparar quais elementos comuns possuem, mas que são usados de formas particulares.

Portanto, os Quadrinhos se caracterizam como uma linguagem artística (e um sistema) que possui elementos próprios, mas que se relaciona com as outras formas de comunicação humana, sobretudo com as literárias e dramáticas, tomando-lhes emprestados elementos que convenham aos seus propósitos, inserindo-se na dinâmica de sucessão e interação cultural.

Agora, nos debruçaremos sobre uma dessas possíveis zonas de contato e transição entre as linguagens artísticas da Literatura, do Teatro e dos Quadrinhos: a *Representação Ficcional de Subjetividade*.

Capítulo 2

A Representação Ficcional de Subjetividade

*If you ever get close to a human and human behavior
Be ready, be ready to get confused*

(“Human Behavior”, Björk)

Levando-se em conta que, como vimos, as linguagens artísticas são ambientes de comunicação, nosso próximo passo é identificar e analisar um ponto de contato entre elas; um espaço que as una sob um objetivo comum, mas que cada uma elabore de acordo com suas características próprias.

A possibilidade que apontaremos refere-se à forma através da qual várias linguagens artísticas proporcionam um acesso privilegiado ao mundo interior dos indivíduos, através da construção e figuração de personagens que pensam, sentem, amam e sofrem *como pessoas reais*.

Numa obra artística com que temos contato, sobretudo uma em que sejam utilizadas estruturas e/ou técnicas narrativas, entre “as mentiras pelas quais um personagem vive e as verdades pelas quais ele morre” (COHN, 1978, p. 82), somos levados a refletir sobre nossa própria vida interior: os pensamentos que suprimimos, as decisões que de fato tomamos e as frustrações ou alegrias que delas colhemos. Dessa forma, muitas vezes estabelecemos com certos personagens uma relação tão ou mais forte quanto a que temos com outras pessoas de nosso círculo social.

Para traduzir e melhor compreender esse fenômeno, propomos, então, o termo *Representação ficcional de subjetividade*, o qual analisaremos detidamente através da conceituação dos elementos que o compõem. No entanto, para construirmos uma linha de raciocínio bem estruturada, faz-se necessária uma inversão na ordem de apresentação dos referidos elementos.

Começemos, portanto, pelo fim.

2.1 A subjetividade

Em cada fase da humanidade, a explicação acerca do surgimento das coisas precisou tentar dar conta daquilo que se conhecia sobre a estrutura do próprio Universo. Quando se imaginava a Terra como sendo um disco achatado, coberto por uma abóbada hemisférica, era isso o que precisava ser explicado.

Mas o conhecimento sobre o mundo foi mudando e com ele a percepção do ser humano:

Para os antigos gregos e romanos, o mundo conhecido compreendia a Europa e um pouco da Ásia e da África, tudo circundado por um intransponível Mundo Oceano. Os viajantes poderiam encontrar seres inferiores, chamados bárbaros, ou seres superiores, chamados deuses. Cada árvore tinha sua dríade, cada distrito, seu herói lendário. Mas não havia muitos deuses, ao menos no início, talvez apenas uma dúzia. Eles viviam nas montanhas, sob a Terra, no mar, ou lá em cima, no céu. Eles mandavam mensagens às pessoas, intervinham em assuntos humanos, e cruzavam conosco. À medida que o tempo passava, e que *a capacidade exploratória do ser humano acertava seu passo*, ocorreram surpresas: bárbaros poderiam ser tão inteligentes quanto gregos e romanos. A África e a Ásia eram maiores do que tinha se imaginado. O Mundo Oceano não era intransponível. Havia antípodas. Existiam três novos continentes, ocupados pelos asiáticos em eras passadas, sem que a notícia jamais tivesse chegado à Europa. E os deuses eram decepcionantemente difíceis de encontrar. (SAGAN, 1997, p. 5-6, tradução e destaque nossos)

Ocorre que as surpresas ocasionadas pelo acerto no passo da capacidade exploratória do ser humano não estavam apenas nas descobertas do mundo exterior. Quando o olhar inquisitivo do indivíduo se voltou para dentro de si, percebeu-se que o mundo interior era tão cheio de mistérios a serem explorados quanto o exterior.

Se, como dissemos no capítulo anterior, a linguagem exerce poderoso fascínio sobre nós, também a mente humana foi (e é) objeto de intensos questionamentos e elucubrações, bem como de descobertas e frustrações. Primeiro, através da filosofia, e, depois, da ciência, duros golpes foram dados em nossa falaciosa concepção de ser o centro das coisas:

Freud chegou a comparar sua descoberta do inconsciente com dois outros golpes desferidos pela ciência sobre o amor-próprio da humanidade: se Copérnico retirou a Terra do centro do universo e Darwin mostrou que o homem não está no centro da criação, a psicanálise, por sua vez, descentrou o homem de si mesmo ao mostrar que “o eu não é senhor nem mesmo em sua própria casa”. (JORGE, 2008, p. 17)

No entanto, até chegarmos em Freud e suas teorias sobre o (in/sub)consciente, e mesmo depois da propagação destas, o caminho foi longo e cheio de percalços. Na busca pelo entendimento do que é o *eu*, muitos conceitos foram elaborados, mas sem se chegar a um total consenso sobre o que é, de fato, a *subjetividade*.

Geralmente entendida “como aquilo que diz respeito ao indivíduo, ao psiquismo ou a sua formação, ou seja, algo que é *interno*, numa relação dialética com a *objetividade*, que se refere ao que é *externo*”, a noção de que a subjetividade é “algo, mas sem definir claramente o que vem a ser esse algo, é bastante recorrente.” (SILVA, 2009, p. 170, destaques nossos)

Essa confusão conceitual ocasiona uma imprecisão que, de certa forma, mostra-se benéfica, uma vez que proporciona a elaboração de definições variadas, que se adequam aos diversos propósitos perseguidos por quem se aventura na desafiadora jornada exploratória da mente humana.

A definição que nos parece mais interessante é a do psicólogo soviético Aleksei Leontiev, que, segundo Flávia Gonçalves da Silva (2009, p. 171), “aponta que a subjetividade é o que permite a particularidade do indivíduo, seja nas esferas constitutivas das funções psíquicas, da atividade, da consciência, seja nas da própria personalidade”.

Apesar dos golpes sofridos em nosso amor-próprio, apontados acima, humanos que somos, estamos condicionados e aprisionados aos nossos sentidos, deles não podendo nos desapegar. Fazendo uma releitura do sofisma protagórico, podemos arriscar dizer que os sentidos do ser humano são a medida de todas as coisas:

Eu não sou um “ser vivo” ou mesmo um “homem” ou mesmo “uma consciência”, com todos os caracteres que a zoologia, a anatomia social ou a psicologia indutiva reconhecem a esses produtos da natureza ou da história — eu sou a fonte absoluta; minha experiência não provém de meus antecedentes, de meu ambiente físico e social, ela caminha em direção a eles e os sustenta, pois sou eu quem faz ser para mim (e

portanto ser no único sentido que a palavra possa ter para mim) essa tradição que escolho retomar, ou este horizonte cuja distância em relação a mim desmoronaria, visto que ela não lhe pertence como uma propriedade, se eu não estivesse lá para percorrê-la com o olhar. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3-4, destaques do autor)

No entanto, por mais que nossas experiências sejam os meios pelos quais percebemos o “mundo fenomenológico”, este não é composto apenas por nós, mas também pela “intersecção de [nossas] experiências, e na intersecção de [nossas] experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 18). Em outras palavras, precisamos do outro para completar nossas experiências, para nos completar.

Por isso nosso interesse em específico pela definição de subjetividade apresentada por Leontiev, uma vez que, para este, “a subjetividade referir-se àquilo que é único e singular do sujeito não significa que sua gênese esteja no interior do indivíduo”, sendo esta desenvolvida através do “intercâmbio contínuo entre o interno e o externo”, por meio das relações sociais. Trata-se, portanto, do “processo de tornar o que é universal singular, único, isto é, de tornar o indivíduo pertencente ao gênero humano.” (SILVA, 2009, p. 172)

Logo, é importante se ter em mente que, para a caracterização da subjetividade do indivíduo é necessário o contato com o outro. Se a percepção da individualidade não nos vem sempre através da *empatia*, vem, no mínimo, através da *comparação*. E, para comparar, é necessário *representar*.

2.2 A representação

Dizemos *representação* pois, como vimos, aprisionados que estamos por nossos sentidos, nunca conseguimos de fato traduzir perfeitamente tudo o que se passa dentro de nós ao outro, independentemente de qual linguagem adotemos. Estamos sempre tentando, torcendo para ser compreendidos e compreender, mas sem a certeza de efetivamente o conseguir.

Nesse sentido, também a arte teve (e tem) importante papel no percurso de desvelar o que se cunhou de subjetividade (em especial o conceito que resolvemos adotar), permeando-o de tentativas de representação desse mundo interior que todos carregamos, mas que pouco entendemos de fato:

Descrever em palavras, encontrar movimentos expressivos ou criar imagens e formas visuais para os próprios amores, ódios, medos, fantasias e desejos pode tornar-se um modo de articular o mundo interior e, então, imaginar extensões e alternativas para ele. Ao proporcionar a busca e a expressão dos próprios sentimentos de alguém, e a exploração dos sentimentos dos outros, as artes expandem a percepção do que significa ser humano. (DISSANAYAKE, 2012, p. 198, tradução nossa)

Seja para mostrar como é de fato, seja para imaginar como deveria ser, o mundo fenomenológico é sempre usado como base de comparação na arte. O artista, portanto, através de narrativas que, às vezes, “nos mostram um mundo ainda mais terrível do que esse, já tão insatisfatório, que nos cerca”, proporciona uma experiência onde “lê-se ainda mais claramente a insatisfação causada pela falta. Acentuar o que está mal, torná-lo perceptível e generalizado até o insuportável, é ainda sugerir, indiretamente, o que deveria ser e não é”. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104)

De tal forma que às linguagens artísticas como um todo se estende o que disse Cristovão Tezza (2012) sobre a Literatura, afirmando ser esta “uma aproximação densa e silenciosa entre duas pessoas num terreno a que nenhuma outra voz consegue chegar” (p. 215), onde “o que se quer, de fato, é partilhar uma experiência, refratada em palavras [ou em outros signos artísticos], que diga aos outros onde [estamos]”. (p. 34)

Em oportunidade anterior, Tezza, citando um escrito de Mikhail Bakhtin sobre a alteridade, já havia ressaltado a questão da importância do processo de encontro ocorrido através da arte:

devo identificar-me ou me projetar neste outro ser humano, ver seu mundo axiologicamente de dentro dele, como ele vê esse mundo; devo me colocar em seu lugar, e então, depois de voltar ao meu próprio lugar, “preencher” seu horizonte por meio desse excesso de visão que se abre fora dele, do meu próprio lugar fora dele. Devo emoldurá-lo, criar um ambiente que o finalize, a partir do meu excedente de visão, saber, desejo e sentimento. (BAKHTIN *apud* TEZZA, 2003, p. 35, destaque do autor)

De maneira que não há arte sem o outro, pois “uma cultura só é viável quando é baseada em sentidos compartilhados” (GIELEN, 2015, p. 89). Em contrapartida, há o outro sem a arte; só que esse é um outro mais triste, já que a arte é também uma forma de se sentir e de se viver melhor (TODOROV, 2009, p. 94).

A linguagem artística, portanto, surge como meio de viver e dar vazão à subjetividade do *eu*, representando-a (ou ao menos tentando), no intuito de chegar à subjetividade do *outro*, estabelecendo assim uma relação que outras linguagens, como a filosofia e a ciência, por exemplo, não conseguem alcançar.

O discurso é, por definição, sempre verbal. Se o pensamento é sempre verbal é, até hoje, questão de indefinição e disputa entre os psicólogos. A maioria das pessoas, incluindo a maioria dos romancistas, certamente acredita na consciência tendo “outro material mental” (como William James o chamou), além da linguagem. Esse “material” não pode ser citado — direta ou indiretamente; pode apenas ser narrado. (COHN, 1978, p. 11, tradução nossa, destaques no original)

Tendo isto em mente, podemos pensar, agora, acerca de como se dá essa representação, nos aprofundando um pouco na forma através da qual as linguagens artísticas se utilizam da narrativa ficcional para retratar a subjetividade.

2.3 A ficção

O termo *ficção* pode ser interpretado de muitas maneiras. Pode-se dizer que significa *contar histórias*, *inventar* ou até *mentir*. Mas, independentemente da acepção escolhida, a ficção parece sempre estar do lado oposto da *realidade*, da *verdade*. No entanto, ao analisarmos detidamente a questão, essa asserção se mostra apenas uma aparência.

Sobre isso, Cristovão Tezza, ao afirmar que a ficção “por si só, apara as arestas do caos, põe nele uma moldura e desenha os limites do mundo” (2012, p. 183), e Pascal Gielen, ao apontar que “[r]egularmente, o caminho da ficção é escolhido para apontar desvios problemáticos na realidade” (2015, p. 94), parecem seguir a mesma linha de pensamento que levantamos: ficção e realidade podem caminhar juntas, e, de fato, o fazem, ainda que não pela mesma via.

Dorrit Cohn (1978), por sua vez, já havia apontado o paradoxo com que nos deparamos ao tentar desvelar a representação da realidade através da ficção:

Se o mundo real torna-se ficção apenas ao revelar-se o lado oculto dos seres humanos que o habitam, o contrário é igualmente verdadeiro: os personagens mais reais, mais “completos” da ficção são aqueles que conhecemos mais intimamente, precisamente de formas que nunca poderíamos conhecer as pessoas na vida real. (...) Mas isso significa que a verossimilhança especial da narrativa ficcional — se comparada às ficções dramáticas e cinematográficas — depende do que os escritores e leitores conhecem menos na vida: como outra mente pensa, outro corpo sente. (p. 5, tradução nossa, destaque no original)

Nesse sentido, é interessante pensar que a ficção narrativa talvez seja “o único gênero literário, bem como o único tipo de narrativa, no qual os pensamentos, sentimentos e percepções não-expressos de uma pessoa que não o locutor podem ser retratados” e que esta “obtenha seu maior ‘ar de realidade’ na representação de uma figura solitária pensando pensamentos que ela jamais irá comunicar a ninguém”. Desse modo, “a representação das vidas interiores dos personagens é um marco que, simultaneamente, separa a ficção da realidade e constrói a aparência de uma outra realidade, não-real”. (COHN, 1978, p. 7-8, tradução nossa, destaque no original)

O processo de “virada para dentro” proporcionado pela ficção, mencionado por Cohn (1978), é marcado pela criação simultânea de duas instâncias que, apesar de aparentemente opostas, juntas nos aproximam das narrativas com que temos contato: uma *realidade*, no sentido de que percebemos as personagens retratadas como *pessoas reais*, com as quais podemos nos comparar e empatizar (ou antipatizar); e uma *não-realidade*, que nos dá a oportunidade de estabelecer uma relação especial com as personagens, diferente das que temos com *pessoas reais*, pois, enquanto não podemos ler as mentes destas, temos total (ou parcial) acesso às daquelas. De tal forma que “ficção e mágica são similares, no sentido que ambas podem suspender as leis naturais e fazer o impossível possível” (NORDLUND, 2017, p. 81, tradução nossa)

Por isso, quando um personagem fala/pensa sozinho, seja em uma peça teatral, em um romance de fluxo de consciência ou em uma tirinha de quadrinhos publicada no jornal de

domingo, “o público ouve [lê] com especial atenção porque as palavras não foram dispostas para os interesses ou expectativas de outros personagens. Nesse sentido particular, a nós está sendo confiado um segredo ou uma informação privilegiada”. (NORDLUND, 2017, p. 3, tradução nossa)

Logo, o processo de comparação e internalização que fazemos após o contato com uma obra artística se dá através de várias linguagens e, dentro destas, de várias formas. Marcel Proust, em seu *Em busca do tempo perdido*, dá a dimensão do que nos pode ser confiado de forma privilegiada, por exemplo, através da Literatura:

O achado do romancista foi ter tido a ideia de substituir essas partes impenetráveis à alma por uma quantidade idêntica de partes materiais, isto é, que nossa alma pode assimilar. Desde então, que importa que as ações, as emoções desses seres de um novo tipo nos pareçam verdadeiras, visto que fizemo-las nossas, que é dentro de nós que se produzem, que mantêm sob seu domínio, enquanto viramos febrilmente as páginas do livro, a rapidez da nossa respiração e a intensidade do nosso olhar. (2016, p. 110)

Mas também através do Teatro e dos Quadrinhos, como veremos nos capítulos seguintes, a ficção pode operar suas *mágicas*, uma vez que “os espectadores simulam as experiências dos atores/personagens em suas próprias mentes”, e esse processo de “ler as mentes dos atores/personagens não é fundamentalmente diferente de como as pessoas intuem as atitudes e intenções umas das outras na vida real”. Por mais que essa nossa experiência de atribuir estados mentais aos outros não seja sempre perfeita, “a maioria das pessoas pode alcançar um senso geral do que os outros estão passando ao simular aquela experiência dentro de si.” (NORDLUND, 2017, p. 62, tradução nossa)

Portanto, o poder conferido a nós pela representação ficcional de subjetividade alimenta a atração que sentimos pelo mundo interior das personagens, pois espelha a fixação que temos por nosso próprio interior, muitas vezes inacessível ao pensamento consciente. De tal forma que empreendemos essa *jornada para dentro* também passando pelos vários ambientes artísticos, que se unem para representar ficcionalmente a subjetividade, cada um de sua maneira.

Ao analisarmos a utilização da representação ficcional de subjetividade nas linguagens artísticas da Literatura, do Teatro e dos Quadrinhos, por exemplo, empreendemos também uma jornada para ter uma melhor visão de suas potencialidades narrativas. E, apesar de termos em

mente que cada uma das linguagens molda essa zona fronteiriça para se adequar ao seu propósito, as características em comum permanecem.

Nesse aspecto, como mencionamos, várias são as possibilidades de representação ficcional de subjetividade que podemos encontrar em meio às obras de arte. Falaremos agora, então, de uma que, por possuir objetivos e potencialidades diversos, é utilizada em abundância e surge como real fronteira entre as linguagens artísticas: o *solilóquio*.

Capítulo 3

O falar sozinho

Talking to myself
Crying out loud
Only I can hear me
I'm stuck inside a cloud

(“Stuck Inside a Cloud”, George Harrison)

Conforme estabelecemos no capítulo anterior, uma possível zona fronteira e intermediária entre os sistemas linguísticos da Literatura, do Teatro e dos Quadrinhos é a representação ficcional da subjetividade: importante recurso dramático/narrativo que visa proporcionar ao receptor da narração acesso aos recônditos da mente de um personagem, criando assim reflexão sobre e empatia para com o que é contado.

Discorreremos agora sobre um dos possíveis meios de se representar a subjetividade de um personagem ficcional: o *solilóquio*. Este pode ser definido como “qualquer trecho dramático com as seguintes características: (1) é falado por um único ator [ou personagem] e (2) o personagem (...) [que fala] não pretende que suas palavras sejam ouvidas por nenhum outro personagem” (HIRSH, 2003, p. 13, tradução nossa). Ou seja, no solilóquio o personagem *fala sozinho*.

Amplamente utilizado no Teatro e na Literatura, registros do solilóquio atendendo aos critérios citados acima podem ser encontrados desde o teatro grego e romano, bem como, posteriormente, em obras da Idade Média (HIRSH, 2003). Mas foi somente na Renascença, com William Shakespeare, que o solilóquio ganhou notoriedade de fato.

Shakespeare definitivamente não foi o inventor do solilóquio, como veremos, mas o aperfeiçoou e utilizou como nenhum autor antes, tornando-o célebre através de suas obras e influenciando o modo como seria pensado e (re)produzido a partir de então (HILLMAN, 1997; NORDLUND, 2017).

Analisar o solilóquio é, portanto, se debruçar ainda mais sobre a representação ficcional da subjetividade pois, “no caminho de rastrear, ao longo de vários séculos, aquelas técnicas

dramáticas cujas *raison d'être* são a produção de uma interioridade ficcional (...), dificilmente consegue-se evitar abordar uma questão desencorajadora, atual controvérsia acadêmica: a natureza do sujeito (...).” (HILLMAN, 1997, p. 1, tradução nossa)

3.1 As convenções dramáticas

Antes de adentrarmos, de fato, na análise do solilóquio propriamente dito, faz-se necessária uma pequena observação acerca das *convenções dramáticas* e de como elas estão fortemente relacionadas aos propósitos de nosso estudo.

Segundo Patrice Pavis, em seu conceituado *Dicionário de teatro*, uma convenção é um “[c]onjunto de pressupostos ideológicos e estéticos, *explícitos* ou *implícitos*, que permitem ao espectador receber o jogo do ator e a representação”, abrangendo “tudo aquilo sobre o que plateia e palco devem *estar de acordo* para que a ficção teatral e o prazer do jogo dramático se produzam.” (2008, p. 71, destaques nossos)

Dessa forma, a convenção é uma espécie de *acordo*, que pode ser *explícito* ou *implícito*, a depender do seu teor e do contexto dramático da época, promovido entre o autor e seu público. Nesse acordo, o dramaturgo cria e apresenta suas peças em conformidade com regras familiares e compreendidas pelos frequentadores e apreciadores do teatro. Nesse sentido, as convenções dramáticas “são indispensáveis ao funcionamento teatral e toda forma de espetáculo serve-se delas”. (PAVIS, 2008, p. 72)

Quando uma determinada convenção é “utilizada com frequência e numa variedade de contextos diferentes, os frequentadores mais experientes tornam-se familiarizados com o recurso e por isso não precisam que este tenha sua operação explicada a todo momento” (HIRSH, 2003, p. 24, tradução nossa). Nesses casos, a convenção passa a ser então *dominante*, e só será substituída quando/se ficar claro que o acordo autor/público foi modificado:

Para mudar a convenção dominante, os dramaturgos têm que reduzir o número de ocasiões em que a convenção antiga aparece, explícita ou implicitamente, e substituir a convenção antiga explícita, implícita e frequentemente. Depois de um tempo, os expectadores irão assumir que a nova convenção está em uso, a não ser que seja explicitamente substituída. Uma vez que a nova convenção dominante está bem estabelecida, os dramaturgos não precisam mais ser tão insistentes na questão, desde

que não fiquem frequentemente mudando a nova convenção. (HIRSH, 2003, p. 25, tradução nossa)

A utilização do solilóquio como representação ficcional de subjetividade é, portanto, fortemente influenciada pela sucessão de convenções dramáticas ao longo do tempo. Como um autor usava um determinado tipo de solilóquio depende, em grande medida, da convenção dominante à sua época. De maneira que um dramaturgo do século XX, por exemplo, não “poderia usar solilóquios dirigidos a si mesmo das mesmas formas que os dramaturgos da Renascença conseguiam empregá-los”, pois “os expectadores do século XX não encontravam essa convenção tão frequentemente”, deparando-se com “outros tipos de solilóquios.” (HIRSH, 2003, p. 25, tradução nossa)

Assim como ocorre com outros recursos dramáticos e narrativos, “o abuso das convenções, porém, pode cansar um público que nada mais espera da ação, da caracterização e da mensagem particular da obra. Eis porque o uso das convenções exige uma grande habilidade por parte das pessoas de teatro.” (PAVIS, 2008, p. 72)

De forma que “muitos dramaturgos usaram as convenções acerca dos solilóquios de uma maneira ingênua e desajeitada, com propósitos triviais, enquanto poucos dramaturgos empregaram as mesmas convenções habilidosa e imaginativamente, com importantes intenções dramáticas.” (HIRSH, 2003, p. 16, tradução nossa)

Como veremos detidamente no próximo capítulo, William Shakespeare não só entra nesta segunda categoria *dos poucos*, como se destaca dentro dela, pois “empregou as convenções relativas aos solilóquios de forma mais escrupulosa, imaginativa e exuberante que qualquer outro dramaturgo.” Ele arquitetou “aplicações complexas e sutis das convenções relativas aos solilóquios”, sobretudo os de discurso interior externalizado, utilizando-os “em peças de todos os gêneros e até em seus poemas narrativos”, pois, “para o bom dramaturgo, as convenções não são regras arbitrárias a serem seguidas cegamente por nenhuma razão em particular. Elas são ferramentas que criam oportunidades.” (HIRSH, 2003, p. 28, tradução nossa)

Feita essa breve consideração, sigamos em frente.

3.2 Os três tipos de solilóquio

Logo após apresentar seus critérios para conceituar o solilóquio no contexto dramático, James Hirsh divide-o em três modalidades que, “apesar de suas características em comum” (a representação de uma subjetividade ficcional), “têm funções e efeitos radicalmente diferentes.” (2003, p. 13, tradução nossa)

A importância dessa classificação e do seu devido estudo está em que, enquanto recursos narrativos e dramáticos, cada um dos três tipos de solilóquio tem suas vantagens e desvantagens, pontos fortes e fracos. Cada um deles “cria certas oportunidades dramáticas e reduz ou elimina outras; cada um resolve certos problemas artísticos e cria outros; cada um tem implicações estéticas e filosóficas específicas.” (HIRSH, 2003, p. 16, tradução nossa)

Nesse aspecto, as maneiras pelas quais as três modalidades de solilóquios são usadas, com que frequência aparecem em um texto dramático, e como relacionam-se entre si dentro de um determinado período convencional “são importantes ingredientes na construção da verossimilhança dramática, que por sua vez reflete e influencia como a psicologia e o comportamento humanos são percebidos.” (HIRSH, 2003, p. 16, tradução nossa)

Portanto, a análise desses pontos levantados e de sua efetiva utilização pode nos trazer importantes informações acerca da forma como a sociedade convencionou a representação ficcional de subjetividade ao longo do tempo. E não apenas no Teatro, como veremos.

Passemos, então, a analisar as três modalidades de solilóquio apontadas por James Hirsh (2003), que usaremos como base para o aprofundamento de nossas discussões: o discurso dirigido ao público¹, o discurso dirigido a si mesmo (que chamaremos discurso interior externalizado)² e o monólogo interior.

¹ O termo original *audience* pode ser traduzido como *público* ou *plateia*; mas, uma vez que esta última opção faria remissão imediata apenas ao Teatro, optamos pela utilização da primeira, comum às três linguagens artísticas em análise.

² Já essa modificação é proposta para não confundirmos o *discurso dirigido a si mesmo* com o *monólogo interior*, uma vez que, da forma como está enunciado, o primeiro poderia muito bem ser uma definição alternativa do segundo. Preferimos o termo *discurso interior externalizado*, pois mantém o caráter de representação da subjetividade e ressalta a necessidade de essa modalidade de representação ser vocalizada pelo personagem, e não apenas ficar nos recônditos de sua mente, como no monólogo interior (ainda que o público tenha acesso aos dois).

3.2.1 Discurso dirigido ao público

O discurso dirigido ao público é aquele onde o personagem tem consciência de que está sendo ouvido/lido por pessoas que não são os outros personagens e, portanto, direciona sua fala a esta(s) pessoa(s).

Neste sentido, o “solilóquio dirigido ao público é antes uma técnica narrativa do que dramática. Ao invés de mostrar um personagem se remoendo por uma escolha, por exemplo, ou fazendo as pazes com uma emoção, um personagem fala a um grande grupo de pessoas sobre essas questões.” (HIRSH, 2003, p. 14, tradução nossa)

Na tradição dramática da Grécia Antiga, tanto na Comédia Antiga quanto na Tragédia, “o discurso dirigido ao público era mais comum que o dirigido a si mesmo”. No entanto, de maneira geral, “o número total de solilóquios era limitado pela presença no palco do Coro na maior parte de uma peça” (HIRSH, 2003, p. 18, tradução nossa).

Isso se deve ao fato de o Coro, no contexto do Teatro Grego, designar “um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra *coletivamente* para comentar a ação, à qual são diversamente integrados”. Dessa forma, o coro é a composição de “forças *não individualizadas* e frequentemente abstratas, que representam os interesses morais ou políticos superiores.” (PAVIS, 2008, p. 73, destaques nossos)

Apesar da presença em alguns coros da figura do *exarchôn*, ou *corifeu* (chefe de coro), quisemos destacar aqui seu caráter coletivo e não individualizado, para marcadamente diferenciá-lo do solilóquio, que, como vimos, é a fala de um personagem solitário, direcionada a ouvintes que não pertencem à sua realidade próxima:

Os discursos dos coros nas peças da Grécia Antiga não são solilóquios porque um solilóquio (como definido aqui) é falado por apenas um ator. Discursos por chefes de coro não são solilóquios porque eles não estão protegidos da escuta pelo restante do coro. (HIRSH, 2003, p. 18, tradução nossa)

Como exemplo, tanto da presença do solilóquio no referido período, quanto do papel do coro, trazemos uma das mais emblemáticas passagens de *Prometeu Acorrentado*. Na Cena 2 do Prólogo, Ésquilo faz o protagonista de sua tragédia, inicialmente sozinho no palco, clamar de forma incisiva pela atenção de seus espectadores, até que é interrompido pela entrada do coro:

Notai os males que eu, um deus, suporto, mandados contra mim por outros deuses!
 Vede as injúrias que hoje me aniquilam
 e me farão sofrer de agora em diante
 durante longos, incontáveis dias!

...

Ouçõ perto de mim cantos de pássaros.
 O claro éter responde silvando
 a movimentos bruscos de asas rápidas!
 Qualquer ruído estranho agora assusta-me.

Chega um carro alado a um rochedo próximo àquele onde PROMETEU está acorrentado, trazendo as Oceanides, que formam o CORO.

Nada receies, pois estão chegando
 a esta solidão amigas tuas trazidas,
 como vês, por asas céleres.

(120-125, 160-166, 2013, p. 35-37)

A participação ativa do coro na ação dramática, como a que vimos no exemplo acima, onde há interação direta com o personagem, não era comum. De tal forma que, “apesar de sua importância fundante na tragédia grega”, quando se chega à Comédia Nova, entre os séculos IV e II a.C, “o coro logo parece elemento artificial e estranho à discussão dramática entre as personagens”. Por isso, passa a ser utilizado apenas como uma “técnica épica, muitas vezes distanciadora, pois concretiza diante do espectador um outro espectador-juiz da ação, habilitado a comentá-la, um ‘espectador idealizado’”. (PAVIS, 2008, p. 74, destaque do autor)

A partir de então, o número de solilóquios começa a aumentar nas obras dramáticas, com o curioso detalhe de que a modalidade de discurso dirigido ao público, por ainda ser associada à inverossimilhança do coro, acaba sendo deixada de lado, em detrimento do discurso interior externalizado, considerado mais factível. (HIRSH, 2003, p. 62)

Tal tendência se estende pelo Teatro Romano e vai até o advento das convenções dramáticas da Idade Média, que, de certa forma, representam um retorno à Tragédia e Comédia Antiga gregas, quando novamente o discurso dirigido ao público torna a ser o dominante:

O drama medieval não fazia uma clara distinção entre o mundo representado na peça e o mundo ocupado pelo público. Em qualquer momento durante uma peça, qualquer personagem poderia se referir ou se dirigir ao público. Solilóquios em que o público é diretamente referido ocorrem em peças populares, peças de mistério, moralidades³ e em interlúdios⁴. Os solilóquios dirigidos ao público ocorrem com mais frequência que os solilóquios dirigidos a si mesmo. (HIRSH, 2003, p. 78, tradução nossa)

Para exemplificar, James Hirsh (2003) aponta duas peças medievais, ambas de autores desconhecidos: *Mankind* e *The Second Shepherd's Pagent*. Escritas entre o fim do século XV e início do século XVI, as duas obras trazem vários solilóquios dirigidos ao público e valem ser citadas.

Em *Mankind*, peça onde se propõe uma alegoria moral da Humanidade, “uma figura universal passa pelos estágios de inocência, tentação, pecado e arrependimento” (COLDEWEY [ed.], 2016, p. 108). Assim como em outras moralidades, os personagens em *Mankind* são antropomorfizações de sentimentos e/ou virtudes. Nas linhas que abrem a peça, Mercy (Misericórdia) claramente se dirige ao público para fazer um apelo, referindo-se à crucificação de Jesus:

*O soverence, I beseche yow yowr condycyons to rectyfye
Ande wyth humylite and reverence to have a remocyon
To this blyssyde prynce that owr nature doth gloryfye,
That ye may be partycypable of hys retribucyon.*⁵

(13-16, in COLDEWEY [ed.], 2016, p. 110)

Também em *The Second Shepherd's Pagent*, considerada uma das joias do teatro medieval e atribuída a um anônimo Mestre de Wakefield (COLDEWEY [ed.], 2016, p. 300), podemos encontrar vários exemplos de discurso dirigido ao público. No entanto, ainda que

³ “Obra dramática medieval (a partir de 1400) de inspiração religiosa e com intenção didática e moralizante.” (PAVIS, 2008, p. 250)

⁴ “Composição musical tocada entre os atos de um espetáculo para ilustrar ou variar o tom da peça e para facilitar as mudanças de cenário e de atmosfera. Por extensão, toda apresentação verbal ou mímica que interrompe a ação cênica.” (PAVIS, 2008, p. 211-212)

⁵ Ó mestres, suplico às suas posições que retificam / E com humildade e reverência, para ter o perdão / Desse abençoado príncipe que nossas naturezas glorificam. / Para que possam participar de sua redenção. (Tradução nossa)

tenha fortes inspirações bíblicas, por se tratar de uma peça de mistério dividida em duas partes⁶, o tom aqui parece mais perto do cômico que do sacro, trazendo um humor de teor, no mínimo, questionável.

Citamos agora o momento em que Gib, o segundo pastor, faz um alerta aos homens solteiros que se encontram na plateia:

*Bot, yong men, of wowyng, for God that you boght,
Be well war of wedyng ...
For thou may each in an owre
That shall sow thee full sowre
As long as thou lyffys.*⁷

(91-92, 97-99 in COLDEWEY [ed.], 2016, p. 303-304)

Em ambos os exemplos medievais apresentados, bem como no anteriormente citado *Prometeu Acorrentado*, os personagens dirigem-se a ouvintes que não fazem parte de seu círculo próximo de realidade, e têm consciência disso. Caso fossem flagrados por outros personagens das peças, o que não é raro na tradição dramática, seriam considerados loucos por estarem *falando sozinhos*.

3.2.2 Discurso interior externalizado

Já no discurso interior externalizado, o personagem não está ciente de um leitor ou expectador a lhe observar e dirige seu discurso apenas para si mesmo. Essa modalidade de solilóquio “pode mostrar um personagem dando voz a uma emoção ou ideia que talvez ele não compartilhasse com mais ninguém, nem com seu confidente mais próximo, muito menos com um grande grupo de pessoas”. Da mesma forma, “pode mostrar um personagem falando consigo mesmo enquanto inicia uma ação ou adentra um estado mental.” (HIRSH, 2003, p. 15, tradução nossa)

⁶ A primeira parte narra a busca empreendida por três pastores a uma ovelha que foi perdida; a segunda reconta um episódio da *Natividade de Cristo* conhecido como a *Adoração dos Pastores*.

⁷ Mas, jovens rapazes, ao cortejar, pelo amor do Deus que os redimiu / Tenham muito cuidado com o casamento ... / Pois podem descobrir em uma hora / O que lhes trará azedume / Pelo tempo que viverem. (Tradução nossa)

A partir da Renascença, período em que o solilóquio mais foi utilizado (HIRSH, 2003, p. 84), devido ao fato de a fala de um personagem poder exercer tanto a função dramática (representando seu estado interior), quanto a narrativa (informando ao público o que está fazendo enquanto o faz), o discurso interior externalizado acabou novamente superando o uso do discurso dirigido ao público:

Ao invés de frequentemente engajarem-se no tipo mais público de discurso, os personagens da Renascença frequentemente engajam-se no tipo mais particular de discurso. Ao invés de apresentar uma ideia em um fórum público para centenas ou milhares de estranhos, um personagem da Renascença dá voz a uma ideia tendo apenas a si como ouvinte, às vezes apenas para ouvir como soa, para brincar com ela e possivelmente rejeitá-la. Ao invés de tentar influenciar os pensamentos e emoções da plateia, um personagem da Renascença dá voz a um conflito interno para entender ou controlar seus próprios pensamentos e emoções, ou tenta convencer a si mesmo a acreditar ou fazer algo. (HIRSH, 2003, p. 19, tradução nossa)

Para ilustrar esse movimento, trazemos um excerto de *The Spanish Tragedy* (A Tragédia Espanhola), de Thomas Kyd, aclamada peça datada da segunda metade do século XVI. Tendo grande influência sobre os dramaturgos posteriores, inclusive sobre William Shakespeare, a obra gira em torno da vingança intentada por Hieronimo contra os assassinos de seu filho.

O momento que será destacado ocorre na Cena 7 do Terceiro Ato, quando Hieronimo, sozinho no palco, discorre sobre as agruras e sofrimentos por que tem passado em relação à trágica morte do filho:

*Where shall I run to breath abroad my woes,
My woes whose weight hath wearied the earth,
Or mine exclaims that have surcharg'd the air
With ceaseless plaints for my deceased son?
The blust'ring winds, conspiring with my words,
At my lament have mov'd to leafless trees,
Disrob'd the meadows of their flower'd green,
Made mountains marsh with spring-tides of my tears,
And broken through the brazen gates of hell;
Yet still tormented is my tortur'd soul*

*With broken sighs and restless passions,
That, winged, mount, and hovering in the air,
Beat at the windows of the brightest heav'ns,
Soliciting for justice and revenge.⁸*

(3.7, 1-14, 2012, p. 40-41)

A passagem apresentada mostra-se, portanto, um exemplo claro de discurso interior externalizado. Hieronimo, sem ninguém para ouvi-lo a não ser ele mesmo, dá vazão a angústias e sentimentos que talvez não confiasse sequer às pessoas mais próximas de si. O público aqui não se sente privilegiado por receber a atenção direta do personagem, e sim por ter acesso a seu diálogo consigo mesmo.

Da mesma forma, também o público não considera Hieronimo louco por seu comportamento de falar sozinho. Isso porque, além de Thomas Kyd fornecer elementos suficientes para justificar o comportamento inusitado do personagem, essa era a convenção dominante da época: “Na Renascença, quase todo personagem, em quase toda situação, podia falar consigo mesmo e os expectadores não considerariam o personagem louco ou ridículo apenas por ter começado um discurso dirigido a si mesmo.” (HIRSH, 2003, p. 26, tradução nossa)

Esse movimento *para dentro* que o discurso interior externalizado promoveu na Renascença, segundo James Hirsh é apenas aparente, caracterizando-se como “uma mudança radical”, mas não “uma mudança de um comportamento exterior para um interior”. Para ele, a mudança ocorrida está mais relacionada ao “tipo de comportamento exterior” que é representado, pois passou-se “de uma forma de comportamento muito pública, na qual um personagem dirige-se a um grande grupo de frequentadores do teatro, para outro tipo de comportamento exterior, uma forma de comportamento muito particular, na qual um personagem fala apenas para si mesmo.” (2003, p. 20, tradução nossa)

⁸ Para onde devo fugir para minhas mágoas desafogar, / Minhas mágoas cujos pesos fatigaram o solo, / Ou minhas reclamações que sobrecarregaram o ar / Com incessantes apelos por meu falecido filho? / Os fortes ventos, conspirando com minhas palavras, / Por meu pesar, deixaram as árvores sem folhas, / Despojaram os campos de seu verde florido, / Transformaram as montanhas em charcos com a maré de minhas lágrimas, / E invadiram os portões de bronze do inferno; / Ainda assim, permanece atormentada minha torturada alma / Por fragmentados suspiros e inquietas paixões, / Que, aladas, montadas e pairando no ar, / Batem nas janelas dos mais brilhantes céus, / Clamando por justiça e vingança. (Tradução nossa)

De tal sorte que, a depender da maneira como era utilizado pelos autores, se mais dramática que narrativa, o discurso interior externalizado poderia representar o mundo interno dos personagens de forma bem mais convincente que o discurso dirigido ao público. Mas, ainda assim, o acesso que se tinha ao interior dos personagens não era completo.

Por isso, faz-se necessária uma ressalva:

Seres humanos reais não têm acesso às mentes uns dos outros, e os dramaturgos da Renascença não davam aos expectadores acesso direto às mentes hipotéticas dos personagens. Nesse aspecto, a relação de um expectador com um personagem era similar às relações que tinha com outros seres humanos. (HIRSH, 2003, p. 116, tradução nossa)

Os solilóquios na Renascença, portanto, ainda que representassem uma subjetividade ficcional complexa, não davam um acesso total às mentes dos personagens, pois os “próprios personagens não têm acesso infalível às suas próprias motivações finais”. O que os discursos interiores externalizados representam é “o que um personagem diz a si mesmo em um determinado momento. O personagem pode estar se enganando ou tentando se convencer de uma crença ou ação que sofre oposição de alguma silenciosa parte sua” (HIRSH, 2003, p. 116, tradução nossa). Ou seja, o que o personagem fala a si mesmo pode não ser uma verdade ou um pensamento bem formado; ele pode muito bem estar se enganando, e, por tabela, também enganando o público que o ouve de forma privilegiada.

É somente em outro tipo de solilóquio que o *acesso total* à mente de um personagem será de fato conferido ao público, como veremos agora.

3.2.3 Monólogo interior

No período pós-Renascença, especialmente na Inglaterra, a linguagem dramática sofreu profundas mudanças, uma vez que as concepções estéticas foram alteradas por novas condições sociais e políticas, e por novos modos de pensar e ver o mundo:

Ao fim do século XVII, talvez porque as pessoas reais entrassem cada vez menos em prece oral quando sozinhas, a representação de um personagem engajado no ato de falar consigo mesmo (exceto, talvez, em um breve momento de explosão emotiva) começou a parecer flagrantemente irrealística. Restrições muito rígidas foram colocadas no uso aceitável de discursos dirigidos a si mesmo, e o número de tais solilóquios caiu vertiginosamente. (HIRSH, 2003, p. 279, tradução nossa)

Por isso, entre as várias mudanças ocorridas no Teatro do referido período, destacamos a introdução de um novo tipo de solilóquio, assim descrito por William Congreve, dramaturgo britânico do século XVIII: “quando um Homem em Solilóquio pensa consigo mesmo... Não devemos imaginar que esse Homem fale conosco, ou consigo; ele está apenas pensando, e pensando tal Questão que seria uma grande Tolice para ele falar” (*apud* HIRSH, 2003, p. 20, tradução nossa). Esse novo tipo de solilóquio, que representava mais o *pensar* do que o *falar*, é o *monólogo interior*.

Apesar de essa denominação não ter sido usada até meados do século XIX, é interessante notar que logo o monólogo interior tornou-se a convenção dominante, uma vez que o discurso dirigido ao público podia gerar uma quebra no ritmo narrativo e o discurso interior externalizado podia passar uma impressão de inverossimilhança.

Essa mudança de paradigma, inclusive, já aparece na definição que citamos, quando Congreve “especifica os três tipos de solilóquio no processo de dispensar dois deles: ‘fale conosco’ (discurso dirigido ao público), ‘ou consigo’ (discurso dirigido a si mesmo), ‘apenas pensando’ (monólogo interior)”. (HIRSH, 2003, p. 20, tradução nossa, destaques no original)

Dessa forma, o que encontramos, por exemplo, nas linhas que abrem a tragédia *Sardanapalus*, escrita em 1821 e dedicada por Lord Byron a Goethe, é um monólogo interior de Salemenes, que revela a tortura interna do personagem sobre que atitude tomar em relação a seu cunhado e rei, que acabou se transformando em um relapso soberano e encontra-se em cena ao seu lado:

*He hath wronged his queen, but still he is her lord;
He hath wronged my sister — still he is my brother;
He hath wronged his people — still he is their sovereign —
And I must be his friend as well as subject:*

*He must not perish thus. I will not see
The blood of Nimrod and Semiramis
Sink in the earth, and thirteen hundred years
Of Empire ending like a shepherd's tale;
He must be roused.*⁹

(1.1, 1-9, 1924, p. 13-14)

No trecho destacado acima, nos deparamos com palavras que não estão sendo proferidas pelo personagem, mas que representam os pensamentos que passam por sua mente naquele momento. Temos um contato direto com seu mundo interior, estabelecendo com Salemenes uma relação diferente da que temos com as outras pessoas no mundo real, pois “[u]m monólogo interior proporciona ao público uma experiência fantástica de ser capaz de ler mentes”. (HIRSH, 2003, p. 16, tradução nossa)

Aproveitando o raciocínio que o exemplo proporciona, outro importante detalhe que diferencia o monólogo interior dos outros tipos de solilóquio é que, ao invés de falar, “o personagem sente uma voz falando em sua mente”, e isso faz com que este, mesmo que não esteja sozinho no palco no momento, não “seja suscetível de ser ouvido por outro personagem (a não ser que aquele personagem tenha a habilidade sobrenatural de ler mentes).” (HIRSH, 2003, p. 16, tradução nossa)

De maneira que o monólogo interior, à primeira vista, por dar uma espécie de acesso total aos pensamentos mais íntimos do personagem, abrindo mão da necessidade deste os verbalizar (ainda que o ator os verbalize), pode ser encarado, ao menos sob o ponto de vista dramático da representação ficcional de subjetividade, como o mais fluido e verossímil dos três tipos de solilóquio analisados até agora.

No entanto, assim como todos os outros tipos de solilóquio, a escolha pelo monólogo interior não confere ao dramaturgo apenas soluções, mas também problemas. Por exemplo, a oportunidade de prescindir da figura de um narrador onisciente, uma vez que o solilóquio nessa modalidade dá acesso ao interior subjetivo dos personagens por meio da representação direta

⁹ Ele errou com sua rainha, mas ainda é seu senhor; / Ele errou com minha irmã — mas ainda é meu irmão; / Ele errou com seu povo — mas ainda é seu soberano — / E devo ser seu amigo, além de súdito: / Ele não deve perecer assim. Não verei / O sangue de Nimrod e Semiramis / Afundar na terra, e mil e trezentos anos / De Império acabando como um conto de pastor; / Ele deve ser despertado. (Tradução nossa)

do pensamento deles próprios, traz consigo o problema da construção de uma relação que pode tornar-se frustrante:

Essa experiência fantástica pode encorajar uma complacência autoilusória sobre as nossas próprias habilidades em discernir os estados mentais dos outros, ou pode aumentar nossa frustração quando retornamos às nossas interações com pessoas reais, sobre as quais não temos esse poder. (HIRSH, 2003, p. 40, tradução nossa)

Logo, nenhum dos três tipos de solilóquio apontados por James Hirsh é infalível, perfeito em sua tentativa de representar a subjetividade de um personagem. Cada um possui suas desvantagens e estranhamentos inerentes, motivo pelo qual não há que se falar em um domínio completo de apenas uma modalidade.

Há, sim, uma alternância entre eles ao longo do tempo, adaptando-se a forma e a predominância de sua utilização de acordo com a convenção dramática e o cânone dominantes à época (como veremos no próximo capítulo, referente a William Shakespeare) e/ou com a linguagem que o emprega (como veremos nos capítulos finais).

Capítulo 4

O solilóquio shakespeareano

*Tomorrow will take us away
Far from home
No one will ever know our names
But the Bard's songs will remain*

(“The Bard’s Song”, Blind Guardian)

Se, no capítulo anterior, apontamos o solilóquio como um dos modos de representação ficcional de subjetividade, destacando suas três formas de manifestação ao longo da tradição dramática ocidental; agora, passaremos a analisar como William Shakespeare, durante a Renascença, aperfeiçoou a utilização deste recurso dramático/narrativo, movendo a representação ficcional de subjetividade em direção à modernidade.

Nesse aspecto, Shakespeare tornou-se paradigmático de tal maneira que, quando se pretende definir o que é um solilóquio, geralmente são mencionadas ou citadas expressamente passagens retiradas de suas obras, sejam as peças ou as poesias narrativas (HILLMAN, 1997). Para demonstrar essa associação, tomemos como exemplo parte do verbete “Solilóquio”, tal como o encontramos no já referido *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis:

A técnica do solilóquio revela ao espectador a alma ou o inconsciente da personagem: daí sua dimensão épica e lírica e sua tendência a tornar-se um trecho escolhido destacável da peça e que tem valor autônomo (*cf.* o solilóquio de Hamlet sobre a existência). (2008, p. 366-367)

O solilóquio ao qual Pavis se refere, ressaltando seu “valor autônomo” em relação à peça — como se o fragmento, por si só, se bastasse enquanto manifestação artística e pudesse, dessa forma, apresentar uma notoriedade à parte do restante da obra —, talvez seja o mais famoso e reproduzido da tradição dramática ocidental:

Ser ou não ser – eis a questão:
 Será mais nobre para a mente suportar
 As fundas e flechas do destino austero,
 Ou abrir fogo contra o mar de angústias,
 E, relutante, dar-lhes fim? Morrer, dormir –
 E só; e ao dormir acreditar que damos fim
 A todo pesar e às mil feridas naturais
 Herdadas pelo corpo – este é o desfecho
 Piamente desejado: morrer, dormir.

(SHAKESPEARE, 2019, 3.1.64-72, p. 85)

Encontrado na primeira cena do terceiro ato de *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, este solilóquio é tão quintessencial e paradigmático, para usar as palavras de James Hirsh (2003, p. 31), que influenciou a forma como outros solilóquios shakespearianos seriam interpretados e reproduzidos ao longo do tempo.

Daremos início à nossa análise neste capítulo com uma pequena explicação acerca da relevância de ainda se debruçar sobre os escritos de William Shakespeare, para, depois, passarmos propriamente à caracterização do solilóquio em sua obra, destacando o uso idiossincrático que o Bardo deu às convenções dramáticas do discurso interior externalizado.

4.1 Por que ainda Shakespeare?

Mais de 400 anos após sua morte, Shakespeare “continua sendo o autor mais celebrado da literatura mundial, e suas peças foram transpostas ao cinema com sucesso comercial e artístico”. De maneira que, por exemplo, “[s]e você adentrar a Biblioteca do Congresso e consultar seus catálogos, descobrirá que há mais livros sobre Shakespeare do que sobre qualquer outra pessoa, exceto Jesus.” (NORDLUND, 2007, p. 4, tradução nossa)

A questão é que, mesmo com tanto já tendo sido dito e escrito sobre o Bardo, ainda permanece o questionamento de porquê outros autores, “tão capacitados quanto ele, cuja obra apresenta conjunto semelhantes de qualidades”, não são tão revisitados. Pergunta-se, então: “Por que o Bardo continua nos falando tão proximamente?” (SCHWANTES *in* BISERRA [org.], 2017, p. 14)

Como afirma Schwantes (2017), a resposta a essa pergunta nos levará a outras considerações, pois, e aqui tomamos a liberdade de acrescentar, estudar a vasta obra de Shakespeare é, antes de tudo, observar o desenvolvimento da cultura ocidental durante os últimos quatro séculos: de onde partiu, onde chegou e para onde irá.

Uma das razões levantadas para esse fascínio shakespeareano exercido sobre nós é a chamada *universalidade* de suas obras. Podemos encontrar a formulação básica desta teoria nas proposições de Samuel Johnson, em seu *Preface to Shakespeare*. Neste renomado estudo, datado de meados do século XVIII, Johnson afirma que

Shakespeare é, acima de todos os escritores, pelo menos acima de todos os escritores modernos, o poeta da natureza; o poeta que apresenta a seus leitores um fiel espelho dos costumes e da vida. Seus personagens não são modificados pelos costumes de lugares em particular, não praticados pelo resto do mundo; pelas peculiaridades dos estudos e profissões, que podem ocorrer, mas em menor número; nem pelos acidentes de modas passageiras ou opiniões temporárias: eles são a descendência genuína da humanidade comum, tal como o mundo sempre proverá e a observação sempre encontrará. Suas pessoas agem e falam sob a influência daqueles princípios e paixões gerais que agitam todas as mentes, e todo o sistema da vida continua em movimento. Nos escritos de outros poetas, um personagem geralmente é um indivíduo; nos de Shakespeare, geralmente é uma espécie. (1968, p. 62, tradução nossa)

Apesar de a “representação de uma espécie” levantada por Johnson ser uma interessante linha de raciocínio para tentar entender a continuidade da influência shakespeareana sobre a cultura ocidental, estudos mais recentes fazem duras críticas a essa construção.

Um dos pontos levantados pela crítica contemporânea está relacionado à localização de Shakespeare no tempo. Como dissemos, quatro séculos passaram-se desde que suas obras foram escritas; portanto, quando lemos Shakespeare “a partir da perspectiva do tempo histórico, ele pode parecer um estranho distante, envolto em seu ‘abismo escuro do Tempo Passado’¹⁰ (*A tempestade*, 1.2.50). Ele tem ideias ultrapassadas sobre o sexo e uma compreensão incompleta dos princípios democráticos.” (NORDLUND, 2007, p. 9, tradução nossa, destaque no original)

¹⁰ SHAKESPEARE, 2013, p. 11.

Sob esse ponto de vista, portanto, não faria sentido seus escritos continuarem a nos fascinar, uma vez que a sociedade atual difere muito da era elizabetana. Nesse aspecto, a universalidade parece uma ilusão frente à dinâmica social e cultural em que vivemos.

No entanto, se pensarmos numa outra perspectiva temporal, a do tempo evolucionário, sob a qual temos que “o cérebro humano sofreu apenas pequenas alterações nos últimos cem mil anos e ainda estamos criando filhos, admirando paisagens e vendo nossos entes queridos morrerem”, Shakespeare pode parecer menos com um estranho distante e “mais com um vizinho que mora ao lado.” (NORDLUND, 2007, p. 7, tradução nossa)

Seguindo esse raciocínio, podemos acrescentar que continuamos tendo angústias, anseios e desejos muito parecidos, ao menos do ponto de vista sentimental/existencial, com os dos personagens retratados nas obras shakespearianas, mesmo quatro séculos depois; o que possibilita uma identificação não necessariamente *universal*, mas *individual*.

Talvez o grande mérito de Shakespeare, portanto, seja não o de descrever a humanidade perfeitamente enquanto espécie, mas sim de fazer justamente o contrário: através da utilização inovadora de técnicas e convenções dramáticas (entre elas o solilóquio), desenvolver um novo modo de descrever o mundo particular que o rodeava e as pessoas que o habitavam. Mundo este que, apesar de apresentar suas diferenças no âmbito do tempo histórico, devido às dinâmicas social e cultural, parece não estar, em sua essência e em uma perspectiva evolucionária de seus habitantes, tão distante assim do mundo de hoje:

A era elizabetana trouxe um grande crescimento à Inglaterra, preparando o país para a vindoura Revolução Industrial. Londres não era apenas a capital do país, mas uma cidade fervilhante, na qual navios chegavam ao porto carregados de mercadorias todos os dias. Uma cidade, portanto, onde produtos, pessoas e ideias circulavam intensamente e ininterruptamente. Não é por coincidência que encontramos nas peças de Shakespeare uma nova sociedade emergindo, com novas regras, novas concepções e novos tipos de relações sendo estabelecidos. Parte do gênio de Shakespeare foi compreender e verter em suas peças essas novas relações. Podemos dizer que o mundo em que vivemos já estava, em embrião, presente na Londres elizabetana. (SCHWANTES *in* BISERRA [org.], 2017, p. 14-15)

Dessa forma, por razões não apenas literárias e dramáticas, mas também por questões políticas e sociais, os escritos de Shakespeare parecem ter constituído um modelo estético que, de tão bem inserido em e identificado com seu tempo, acabou sendo seguido e replicado pelos séculos afora, tornando-se canônico e chegando até nossos dias.

Razão essa pela qual deve-se sim continuar a explorar sua obra criticamente, utilizando-se de abordagens alternativas, com o intuito de dar novos rumos a assuntos e temas que podem, à primeira vista, parecer esgotados.

Como nosso objetivo no presente estudo é analisar a representação ficcional de subjetividade, especificamente o solilóquio, é essa a característica, portanto, que desejamos destacar ao nos debruçarmos sobre a obra shakespeareana.

4.2 Como pessoas reais

Segundo Marcus Nordlund, quando “lemos ou assistimos a uma peça de Shakespeare, suas *aproximações ficcionais dos seres humanos* nos confrontam com uma mistura de semelhança e diferença” (2017, p. 111, tradução e destaque nossos). Para refletirmos sobre essa intrigante proposição, devemos retomar dois pontos que já abordamos anteriormente: um sobre a *semelhança* e outro sobre a *diferença* que encontramos ao nos deparar com a representação ficcional de subjetividade.

Com relação ao primeiro ponto, no âmbito da semelhança, nos apoiaremos novamente no que já foi por nós levantado no capítulo 2. Para adicionar ao que apontamos quando discorreremos sobre a caracterização da subjetividade através da representação ficcional, acrescentamos agora, de forma mais concreta, que “Shakespeare nos fala de um mundo que podemos compreender, que podemos assimilar, que podemos aceitar como verdadeiro. Assim, o pacto de leitura pode se formar e o leitor pode encontrar na obra shakespeareana *algo com que se identifica.*” (SCHWANTES in BISERRA [org.], 2017, p. 15, destaque nosso)

Esse “algo” que encontramos na obra shakespeareana e que pode nos proporcionar uma identificação, parece estar relacionado sobretudo aos seus personagens. De maneira que, enquanto aproximações ficcionais de seres humanos, os “personagens de Shakespeare são, às vezes, tão frustrantes e intrigantes quanto pessoas reais”:

Como pessoas reais, muitos de seus personagens possuem lacunas significativas em seu autoconhecimento. Eles são vítimas de autoengano. Eles negam ou suprimem um autoconhecimento que seja inconveniente, assustador ou doloroso. Eles sofrem de incerteza, confusão ou incompreensão acerca dos próprios motivos, sentimentos e crenças. (HIRSH, 2003, p. 181, 196, tradução nossa)

Nesse ponto, podemos reforçar que os personagens shakespearianos não são representações gerais da espécie humana, como destacamos que Samuel Johnson (1968) acreditava, mas representações ficcionais de subjetividades que poderiam ser reais, com as quais temos grandes chances de nos identificar e criar empatia.

Por outro lado, não devemos esquecer que, no nosso contato com as aproximações ficcionais que Shakespeare nos apresenta através de seus personagens quase reais, também se faz presente o elemento de *diferença*, de *estranhamento*. Tal elemento, já abordado de forma geral no capítulo anterior, pode ser resumido por meio da seguinte proposição: não nos é permitido, no mundo real, o poder que nos é conferido pela ficção.

Para aprofundar essa questão, sentimos a necessidade de transmitir o duplo questionamento feito por Nordlund (2017): (1) afinal de contas, o que “significa empatizar com um personagem literário que nem sequer existe como nós?”; e (2) “se mesmo as mentes humanas reais são impenetráveis caixas-pretas, então como podemos querer olhar dentro da mente de alguém que nem sequer existe?” (p. 61, 157, tradução nossa).

O próprio autor das perguntas fornece também sua sugestão de resposta para ambas, afirmando que

(...) é suficiente dizer que a ficção é uma convenção narrativa; que os personagens de Shakespeare são aproximações convencionais de seres humanos reais; e, conseqüentemente, que nós não iremos perceber suas naturezas convencionais a menos que lhes atribuamos uma quantidade considerável de profundidade cognitiva. (NORDLUND, 2017, p. 157, tradução nossa)

Logo, como consequência do processo de estranhamento que podemos experimentar através da ficção, cria-se a necessidade de que seja firmado uma espécie de acordo ou pacto entre o autor ou a autora e seu público, dando conta de que serão representadas situações ao

menos possíveis, ainda que inverossímeis (como no caso da fantasia e da ficção científica), de acordo com as regras estabelecidas para aquela construção ficcional (ainda que a regra seja não ter regras).

E, também fazendo parte dessa abordagem da ficção como convenção, temos que os “personagens fictícios podem ser descritos como pessoas possíveis realizando ações possíveis em um mundo possível”:

Nós sabemos que Aquiles, Hamlet e o Ursinho Puff não existem no mundo real, mas nós também sabemos que uma compreensão competente da ficção envolve o entendimento de que a ira de Aquiles ou a história do rabo de Bisonho tem a intenção de serem consideradas como situações reais, envolvendo pessoas reais, em um mundo possível. (BRISTOL, 2010, p. 2, tradução nossa)

No entanto, ainda sobre essa questão da possibilidade ou verossimilhança ficcional, é importante destacar que, mesmo que o poder conferido pelos solilóquios de Shakespeare seja maior que o da vida real, ele não é absoluto. Isso porque Shakespeare não utilizava o solilóquio na roupagem do monólogo interior, dando prevalência à do discurso interior externalizado.

Essa escolha, sobre a qual voltaremos a discorrer mais adiante, faz com que seus personagens nos proporcionem experiências que poderíamos ter com pessoas reais (mesmo que de forma privilegiada): nos forçando a confiar e acreditar no que eles dizem, ainda que a si mesmos, e legando-nos a árdua tarefa de identificar e interpretar as entrelinhas deixadas por seus comportamentos.

Os elementos de semelhança e diferença na ficção shakespeareana, apontados por Marcus Nordlund, portanto, unem-se para nos remeter ao processo de constituição e afirmação de nossa individualidade, que se desenvolve através de constantes comparações com o outro, ainda que este outro seja apenas ficcionalmente representado. De forma que essa comparação interna, que se dá entre a nossa subjetividade individual e a subjetividade do outro, leva a identificações e estranhamentos, desembocando, posteriormente, em movimentos empáticos de aproximação ou repulsivos de afastamento.

Ambos os movimentos, de semelhança e diferença, proporcionados pela representação ficcional de subjetividade e com que nos deparamos na ficção (logo, também nas obras de

Shakespeare), são importantes para nossa construção de individualidade. Isso porque estamos fadados, aqui e sempre, à impossibilidade de conhecermos a nós mesmos imediata e independentemente:

não só não se pode ver o que se é, mas não se pode sequer sentir “o que se possui”, exceto através da mediação dos outros. Nessa concepção, se se pode dizer que o self tem forma ou *substância*, é apenas através das avaliações refletidas dos outros (o “aplausos”, por exemplo), onde os “papéis” de alguém encontram sua única realidade ou *extensão*. (SELLECK, 2008, p. 94, tradução nossa, destaques no original)

O indivíduo, portanto, “jamais pode ser descrito sem a referência àqueles que o cercam”, pois com eles estabelece “redes de interlocução” que, juntamente com suas experiências sensoriais, compõem sua existência:

Eu sou um indivíduo apenas em relação a certos interlocutores: de um certo modo, em relação àqueles parceiros de conversação que foram essenciais ao alcance da minha autodefinição; de outro modo, em relação àqueles que são agora cruciais para minha contínua compreensão das linguagens de autoconhecimento — e, claro, essas classes podem se sobrepor. (TAYLOR, 1989, p. 109-110, tradução nossa)

Vendo por esta perspectiva, “a reconstrução de mentes ficcionais é ao mesmo tempo problemática e absolutamente necessária” (NORDLUND, 2017, p. 62, tradução nossa), pois nos proporciona redes de interlocução adicionais, além das pessoas reais, para que possamos, assim, nos estabelecer e reconhecer enquanto indivíduos.

Shakespeare, como veremos concretamente a partir de agora, nos proporciona essa experiência, fazendo-o com primazia e originalidade, sobretudo na representação de seus personagens em momentos de solidão e reflexão, quando só têm a si mesmos (e, por tabela, a nós) como seus ouvintes.

4.3 O solilóquio em Shakespeare

Se, como dissemos no início deste capítulo, quando se pensa em solilóquio fala-se em Shakespeare, o contrário também pode ser afirmado. Os trechos mais famosos de suas peças, os mais reproduzidos e lembrados, são justamente aqueles momentos em que os personagens estão (ou acham que estão) falando sozinhos.

Para reforçar este ponto, acrescentando ao exemplo que já apresentamos no início deste capítulo, a cena do convento de *Hamlet* (como ficou conhecido o trecho do “Ser ou não ser”), trazemos mais duas célebres passagens shakespearianas.

A primeira passagem que gostaríamos de destacar encontra-se no início da segunda cena do segundo ato de *Romeu e Julieta*. Nesta, que ficou conhecida como “cena do balcão”, encontramos um Romeu atormentado pelo primeiro encontro com Julieta e agora vagando pelos jardins da mansão dos Capuleto. Enquanto anda, Romeu fala para si: “Só ri de cicatrizes quem nunca sentiu na própria pele uma ferida”. (SHAKESPEARE, 2014, 2.2.1, p. 48)

No entanto, ao chegar embaixo de um balcão, Romeu ouve a voz de sua amada, que, por sua vez, também está falando consigo mesma:

Ah, Romeu, Romeu! Por que tinhas de ser Romeu?
Renega teu pai, rejeita teu nome;
E, se assim não o quiseres, jura então que me tens amor
E deixarei de ser uma Capuleto.

(2.2.35-38, p. 49)

Ao ouvir indevidamente a descuidada confidência de Julieta, Romeu entra novamente em solilóquio (“Devo escutar mais, ou devo falar agora?” [2.2.39, p.49]), nos tornando, mais uma vez, além dele mesmo, os únicos ouvintes de suas elucubrações, pois não tem certeza se deseja revelar sua presença para a amada.

Essa sequência de solilóquios, acrescidos dos que Julieta segue proferindo até Romeu por fim revelar sua presença, nos confiam de forma privilegiada o amor que os dois já sentem um pelo outro (e que se tornaria célebre ao longo dos séculos), através da revelação de um sentimento que não teriam coragem de admitir para outras pessoas, apenas para si. Foi somente

pela congregação de um descuido de Julieta, que achava estar sozinha, e uma atitude ousada de Romeu, que invadiu o jardim dos Capuleto, que essas informações acabaram chegando aos seus (e aos nossos) ouvidos.

Como segundo destaque, trazemos agora o célebre momento de *Macbeth* em que o general escocês que dá nome à peça reage à notícia da morte de sua esposa:

Ela teria de morrer, mais cedo ou mais tarde. Morta.
 Mais tarde haveria um tempo para essa palavra.
 Amanhã, e amanhã, e ainda outro amanhã
 Arrastam-se nessa passada trivial do dia para a noite, da noite para o dia,
 Até a última sílaba do registro dos tempos.
 E todos os nossos ontens não fizeram mais que iluminar para os tolos
 O caminho que leva ao pó da morte. Apaga-te, apaga-te, chama breve!
 A vida não passa de uma sombra que caminha, um pobre ator
 Que se pavoneia e se aflige sobre o palco
 Faz isso por uma hora e, depois, não se escuta mais sua voz. É uma história
 Contada por um idiota, cheia de som e fúria
 E vazia de significado.

(SHAKESPEARE, 2011, 5.5.19-30, p. 124)

Com essas linhas, o pessimismo e a angústia de Macbeth são confidenciados a nós também de forma privilegiada, uma vez que ele não deseja demonstrar fraqueza durante uma situação de cerco e com riscos iminentes de ter que travar uma batalha. Seus comandados, apesar de estarem em cena, encontram-se afastados e não o ouvem; somente nós temos acesso ao seu discurso interior externalizado.

Através desses dois exemplos, e do de *Hamlet*, desejamos, portanto, demonstrar que os solilóquios de Shakespeare podem se caracterizar como as formas narrativas mais notórias de seu repertório dramático, pois estabelecem “seus veículos mais importantes e efetivos para a tomada de perspectiva e a empatia do público”. Uma vez que esses pensamentos e sentimentos representados nas obras shakespearianas “são geralmente guardados dos outros personagens, o público experimenta uma intimidade especial com o personagem cuja perspectiva adotou, e

essa intimidade pode facilmente transbordar em uma *sensação de cumplicidade*.” (NORDLUND, 2017, p. 159, tradução e destaque nossos)

A “sensação de cumplicidade” é gerada no público, sobretudo, pelo *compartilhamento* de segredos e sentimentos íntimos. Como demonstramos com os exemplos de *Romeu e Julieta* e *Macbeth*, os solilóquios acabam nos tornando confidentes, seja de um amor proibido, seja de uma angústia reprimida.

Mas essa confiança se dá através da *fala* dos personagens (discurso interior externalizado), e não pelo *acesso direto* aos seus pensamentos (monólogo interior), pois, nas peças de Shakespeare, “um solilóquio não representa o ‘pensamento mais profundo’ ou o ser essencial de um personagem” e sim “uma forma de comportamento, um papel particular que um personagem adota em um tempo e um espaço particulares”, que devemos interpretar “juntamente com os outros comportamentos exteriores do personagem”:

Os solilóquios dirigidos a si mesmo evidentemente agradavam a Shakespeare por uma variedade de razões. Eles alcançam propósitos e atingem efeitos que não podem ser alcançados ou atingidos pelo discurso ao público. Quando um personagem entra em solilóquio numa peça de Shakespeare, os frequentadores testemunham como o personagem age quando tem apenas a si mesmo como plateia. (...) Quando Shakespeare queria mostrar como um personagem se comportava com um confidente, ele incluía um confidente como um personagem da peça. Quando Shakespeare queria mostrar como um personagem falava para um grande grupo, ele trazia ao palco um grande grupo de personagens. (HIRSH, 2003, p. 27-28, tradução nossa, destaques no original)

Nesse sentido, o que Shakespeare nos proporciona com seus solilóquios é uma *promessa* de acesso direto, mas que na verdade é tão *indireto* quando o que temos em relação às mentes das pessoas reais. O privilégio que o solilóquio na ficção shakespeariana nos confere está em que podemos ser confidentes desses personagens *sem eles saberem*. Cria-se, então, uma experiência que, apesar de diferente da real, é semelhante o suficiente para nos cativar e influenciar:

Com mais frequência e profundidade que qualquer outro dramaturgo, Shakespeare explorou os efeitos nas pessoas de sua inabilidade em ler as mentes dos outros. Ele dramatizou o quão intensamente os seres humanos às vezes desejam ter acesso às mentes dos outros, e representou vividamente a enlouquecedora frustração que esse desejo às vezes produz. (...) Ao invés de meramente representar personagens que estão frustrados por sua inabilidade em ler mentes, Shakespeare dramatizou essa frustração ao colocar os próprios espectadores em situações similares. (HIRSH, 2003, p. 28-29, tradução nossa)

Essa estratégia de cumplicidade dramática adotada por Shakespeare “promove os laços sociais através da formação de um ‘intergrupo’ sobre o qual a confiança mútua e a interdependência podem ser baseadas” (NORDLUND, 2017, p. 159, tradução nossa, destaque no original), bem como apela, também, para o caráter dialógico intrínseco do ser humano. De maneira que, se os “seres humanos reais sempre foram inveteradamente dialógicos por natureza, e se os personagens ficcionais de Shakespeare são modelados mimeticamente sobre seres humanos reais, então algo dessa disposição dialógica pode persistir mesmo quando seus personagens se encontram sozinhos.” (NORDLUND, 2017, p. 111, tradução nossa)

Shakespeare, através de seus solilóquios, identifica e dramatiza uma certa “ironia” no comportamento do ser humano: “mesmo quando um ser humano tem somente a si mesmo como público, ele ainda atua. O mundo todo é um palco, e os seres humanos nunca estão fora dele, mesmo quando estão sozinhos.” (HIRSH, 2003, p. 28, tradução nossa)

Os personagens shakespearianos, portanto, quando estão em solilóquio, são as representações máximas do que o Bardo entendia como a *manifestação da condição humana*. Eles, ao falarem sozinhos, ainda que inconscientemente (pois raramente se dirigem de forma direta a nós que os acompanhamos), “atestam sua confusão mental, caracterizam a si mesmos com algum detalhe, pensam em estratégias e dão vazão, extensa e expressamente, a paixões particulares” (NORDLUND, 2017, p. 100, tradução nossa), aproximam-se de nós, à despeito da distância (temporal, espacial e metafísica) que tende a nos separar.

De forma que o próprio solilóquio pode ser apontado como uma das principais características dramáticas através das quais William Shakespeare ainda se faz presente na cultura ocidental, sendo, inclusive, aproveitado por outras linguagens artísticas. É com base nessa percepção que pretendemos, nos capítulos finais que se seguem, verificar a influência do solilóquio de estilo shakespeariano (aquele focado na geração de cumplicidade e empatia com

o público) na linguagem dos Quadrinhos, refletida e reproduzida nas duas tirinhas cômicas objeto de nosso estudo.

Capítulo 5

Sobre meninos e cachorros

*Um menino caminha
e caminhando chega no muro*

(“Aquarela”, Toquinho)

No capítulo anterior, apontamos uma das formas através das quais William Shakespeare revolucionou a Literatura e o Teatro: compondo obras onde se representam complexa e engenhosamente as vidas interiores de personagens, sobretudo por meio do solilóquio, com os quais o público pode estabelecer uma relação de cumplicidade e empatia.

De maneira semelhante, como passaremos a ver agora, o quadrinista norte-americano Charles M. Schulz, criador da tira cômica *Peanuts* e de personagens icônicos como Snoopy, Charlie Brown, Lucy e Linus van Pelt, também se utilizou da representação ficcional de subjetividade através do falar sozinho para compor suas tiras.

Quando faleceu, em fevereiro de 2000, Schulz, que sempre foi extremamente reservado, deixou em aberto inúmeras perguntas acerca de sua vida e sua obra, levando consigo as principais e definitivas respostas: “Quem inspirou a criação de seus personagens?”, “Por que Charlie Brown é tão triste?”, “Como Snoopy deixou de ser apenas um simples cachorro?”. O que nos resta, desde então, é um imenso quebra-cabeça, composto por 17.897 peças: as tirinhas diárias, escritas e desenhadas apenas por ele em 50 anos de carreira.

O público de Schulz não se limita mais apenas às crianças (principais consumidores de histórias em quadrinhos à época em que começou a desenhar), mas também é composto por adultos que cresceram lendo suas histórias. Nesse sentido, *Peanuts*, resgatando a terminologia que citamos com Samuel Johnson (1968) sobre Shakespeare, é uma “obra de apelo universal” que acabou influenciando toda uma gama de novos quadrinistas que sucederam a Schulz na arte sequencial, tornando-o um dos artistas mais queridos do século XX.

Um desses quadrinistas influenciados por Schulz é o brasileiro Vitor Cafaggi, que, com sua tira cômica *Valente*, se insere no rol de autores que narram histórias com complexas representações ficcionais (ainda que com inspirações autobiográficas) de subjetividade.

Abordando temas profundos, como a solidão e o amor, de forma delicada e bem humorada, assim como Shakespeare e Schulz em suas épocas, Cafaggi vem galgando seu espaço no cânon de seu tempo, influenciando outros artistas e ajudando a moldar a forma como as obras que lhe sucedem estão sendo elaboradas.

Neste capítulo, portanto, veremos como *Peanuts* e *Valente* aproximam-se, não só por suas temáticas, mas também pelas relações de cumplicidade e empatia que se estabelecem entre seus personagens e o público que os acompanha, dando assim uma nova roupagem para a tradição dramática de representação ficcional de subjetividade por meio do falar sozinho.

5.1 Os *Peanuts* de Charles Schulz

Se, como afirmamos anteriormente, estudar a obra de William Shakespeare é uma forma de tentar compreender como a cultura e a sociedade ocidentais se desenvolveram durante os últimos quatrocentos anos; então, analisar a vida e a obra de Charles Monroe Schulz é também uma forma de tentar compreender as transformações pelas quais essas mesmas cultura e sociedade passaram durante o século XX.

Nascido em 1922, período da recessão norte-americana no entreguerras, Schulz é fruto da união de duas colônias de imigrantes europeus que procuravam dar às novas gerações o que as anteriores não tiveram condições de lhes proporcionar. “Sparky”, como ficou sendo chamado após um tio lhe dar esse apelido em homenagem a uma tira de quadrinhos famosa à época, cresceu entre as barulhentas reuniões familiares no campo, onde disputava a atenção de sua mãe com os outros membros do clã norueguês, e a fria formalidade da vida na cidade, onde esforçava-se para ganhar o respeito do rigoroso pai alemão:

Em Wisconsin, ele aprendeu a temer a pobreza da qual sua mãe havia saído e à qual ele sentia que sua família poderia retroceder sem a presença lúcida e constante de seu pai trabalhador. (...) Do clã norueguês de sua mãe, ele aprendeu o humor cruel e o ímpeto; de seu pai alemão, o trabalho duro e as relações públicas. (MICHAELIS, 2015, p. 37-46)

De maneira que Schulz cresceu em meio à insegurança de se fazer notar e amar até mesmo pelos próprios pais, lutando por um espaço aparentemente já ocupado por outras pessoas

que pareciam ser sempre melhores que ele. Essa característica de insegurança em relação à sua posição no mundo o acompanhou durante toda sua vida e acabou tornando-o uma pessoa bastante tímida e reservada; conseqüentemente, como veremos mais adiante, ela também foi transposta para sua arte, não só em relação à sua produção, mas também no que ele achava de sua recepção.

Os poucos amigos que Schulz cultivou ao longo da infância aproximaram-se dele mais por seu espírito competitivo e aptidão para os esportes do que por seu carisma. Até sair do ensino médio, ele nunca conseguiu abandonar seu apelido de infância e nem sequer sua extrema timidez para falar com as garotas da sua idade: “Ele não conhecia nada sobre as artes do amor e nunca tinha tido uma namorada – apenas paixões platônicas, e nada mais do que encontros para tomar sorvete com as filhas de amigos da família.” (MICHAELIS, 2015, p. 20)

Quando Schulz estava na passagem da adolescência para a vida adulta, a única mulher que lhe importava, sua mãe, foi acometida de grave câncer cervical, que a deixou acamada e com tremendas dores durante praticamente 5 anos. Ele não soube de fato qual doença trazia tanto sofrimento à mãe até bem perto do final. Iludido com a promessa de melhora, ele não conseguiu perceber que, entre idas e vindas ao hospital e doses cada vez maiores de morfina, Dena Schulz ia se despedindo aos poucos de seu único filho, sem conseguir, no entanto, demonstrar expressamente o quanto o amava:

Mais tarde, ele disse: “Nunca vou superar aquele episódio dramático enquanto viver”, e, de fato, ele não conseguiu, até o dia de sua morte. Foi, certamente, a pior noite de sua vida, a noite de “minha maior tragédia” — a qual ele, repetidamente, colocava nos termos de seu veemente sentimento de não realização por sua mãe “nunca ter tido a oportunidade de ver algo meu publicado”. (MICHAELIS, 2015, p. 17)

Na mesma época em que enfrentava a dolorosa perda da coisa que mais amava e precisava no mundo, Schulz viu-se frente a outro grande choque: a convocação para lutar na Segunda Guerra Mundial. Apesar de sempre ter gostado de praticar esportes de contato e, como dissemos, ter se destacado entre os garotos da vizinhança por sua competitividade, Schulz não se via como alguém que poderia sobreviver à guerra.

Ele estava, portanto, duplamente diante da morte e as consequências desses acontecimentos, que chamou de “dramáticos”, só seriam de fato sentidas muito depois, sobretudo refletidas em seu trabalho:

Quando pediam que falasse sobre sua vida, ele nunca começava pelo início, com seu nascimento em 26 de novembro de 1922, mas sempre com a morte de sua mãe em 1º de março de 1943, sua própria partida para a guerra e a impiedosa velocidade de tudo aquilo: na mesma semana, Dena Halverson Schulz havia falecido na segunda-feira, sido enterrada na sexta e, no sábado, o exército o levou embora. (MICHAELIS, 2005, p. 12)

Apesar de ter sido condecorado por bravura, o sargento de artilharia Schulz não voltou para casa ao fim da guerra sentindo-se um herói. Poucado dos piores combates por seu zelo e capacidade de treinar novos recrutas¹¹, qualidades consideradas essenciais por seus superiores e que nem ele mesmo sabia que possuía, para sempre sentiria que não fez o bastante, ou que o que chegou a fazer não teve seu valor devidamente reconhecido:

O exército e a guerra tinham cavado uma trincheira que o dividiria desde então: de um lado, o garoto hipersensível e vulnerável que somente a guerra pôde ter consertado; do outro, o homem forte e satisfeito que fora brevemente, mas que poderia ser de novo. Por muitos anos, ele andaria de pernas abertas entre essa linha, fazendo valer os direitos de um ou de outro lado. (MICHAELIS, 2015, p. 202)

A frustração de Schulz era a de que, mesmo com 22 anos e veterano de guerra, ele ainda se sentisse incapaz, uma criança. E, pior, uma criança sem mãe. Muito depois, ele tentaria

¹¹ Durante a Segunda Guerra Mundial, os soldados nascidos entre 1922 e 1923, faixa etária na qual Schulz estava incluso, formaram o grosso das tropas norte-americanas que participaram da fase “Netuno” da “Operação Overlord”. Comumente chamado de “Dia D”, essa fase da operação de invasão dos Aliados à Europa Ocidental, então sob domínio alemão, consistia no desembarque anfíbio nas praias francesas localizadas na região da Normandia. Sendo uma das ações mais contundentes da guerra e que apresentou um dos maiores números de baixas, só no primeiro dia da operação, 6 de junho de 1944, os aliados registraram mais de 4 mil mortes, com mais de 10 mil feridos (SYMONDS, 2014). Como a unidade de Schulz era responsável por acompanhar e proteger os veículos blindados, mesmo que tivesse participado da operação, certamente ele não teria engajado nos combates iniciais (pois os blindados só foram desembarcados depois que as praias já estavam seguras); no entanto, é inegável que ele teria corrido riscos bem maiores do que os que de fato enfrentou.

explicar sua incapacidade em “expressar frustrações e raiva” através de algo que chamou de “remoção das tampas”:

Somos quase totalmente o que vamos ser no início de nossas vidas. Nossas personalidades e características estão estabelecidas, geralmente quando temos 5 ou 6 anos de idade, mas as tampas estão postas. Somos como bules fervendo no fogão e, quando somos pequenos, os adultos mantêm as tampas colocadas. Quando crianças, não podemos nos expressar do modo como gostaríamos, mas, à medida que crescemos, as tampas pulam para fora e as particularidades ficam à mostra... (SCHULZ *apud* MICHAELIS, 2015, p. 78-79)

Como dissemos, Charles Schulz é fruto de uma época de transformações culturais e sociais, o mundo entre e pós-guerras, onde as pessoas estavam aprendendo uma nova forma de se relacionar entre si e com o que consumiam cultural e economicamente. Em meio a essas novas práticas e sentimentos, as Histórias em Quadrinhos, conforme apontamos no Capítulo 1, surgem como um contraponto à Literatura e ao Teatro clássicos, trazendo um certo frescor nas temáticas e na linguagem em que as narrativas eram apresentadas ao seu público pretendido: os jovens.

Schulz foi captado pela magia e pelo potencial das narrativas da arte sequencial ainda quando criança e, duas décadas depois, ao realizar seu próprio trabalho, após voltar da guerra e começar a “remover sua tampa”, levou os sentimentos reprimidos e as lembranças de acontecimentos traumáticos e inenarráveis à sua arte. Preso na eterna insegurança da infância, Schulz escolhe exatamente essa para ser a fase em que irá representar os seus personagens:

Posteriormente, também seria 6 anos a idade que Charles Schulz daria a Charlie Brown em seu primeiro despertar para as decepções da vida — uma perda de orgulho tão extrema que até mesmo a Charlie Brown parece desnaturado sustentar tamanho estrago “quando ele tem apenas 6 anos de idade”.¹² (MICHAELIS, 2015, p. 58, destaque do autor)

¹² Com relação à faixa etária, podemos dividir as crianças de *Peanuts* em 4 gerações: a primeira é a das tiras iniciais, composta por Charlie Brown, Shermy, Violet e Patty (que não é a Pimentinha), e chega aos 8 anos de idade; a segunda geração vem logo em seguida, com o aparecimento de Lucy e Schroeder ainda bebês, e chega até os 7 anos; a terceira é a de Linus, Pig-Pen (Chiqueirinho), Sally, Peppermint Patty (Patty Pimentinha), Franklin e Marcie, que também chega aos 7 anos; e, por fim, a quarta geração é a de Rerun, o desconhecido irmão mais novo

Além disso, os leitores parecem se identificar com o “coitado, cara de lua, mal-amado, incompreendido” Charlie Brown “porque ele está sempre disposto a admitir que simplesmente o fato de continuar sendo Charlie Brown já é um processo exaustivo e doloroso” (MICHAELIS, 2015, p. 321). No fim das contas, essas são situações que representam insatisfações, questionamentos e angústias que acometiam o próprio Schulz (e a nós também):

Ele desenhou cada uma das 17.897 tiras — todas sem assistentes. Ainda mais importante: ele nunca usou ideias de ninguém. Cada episódio de Peanuts era dele e dele apenas, iluminando o mundo e, ao mesmo tempo, permitindo — na verdade, dando poder — ao cartunista, de se manter separado dele por uma parede. Para fazer o que fez, ele tinha de estar sozinho, somente a cargo de seu universo modesto mas completo. Uma pessoa mais gregária e mais equilibrada não poderia ter criado o continuamente sofredor mas perseverante Charlie Brown, a brigona e frequentemente malvada Lucy, o filosófico Linus, a sapeca Patty Pimentinha, o decidido Schroeder, e o grandioso e absorto Snoopy. ‘Uma pessoa normal não conseguiria fazer isso’. (MICHAELIS, 2015, p. 8, destaque do autor)

A repetição traumática que Schulz transfigura em seu trabalho promove a cumplicidade e a empatia em leitores, de todas as idades e classes sociais, também num movimento marcado pela circularidade, “visto que a graça, a ternura ou o riso nascem somente da repetição, infinitamente cambiante, dos esquemas, nascem da fidelidade à inspiração básica, e requerem do leitor um ato contínuo e fiel de simpatia” (ECO, 2008, p. 286).

Esse magnetismo exercido pelos *Peanuts* deve-se, principalmente, ao fato de Schulz dar “às suas crianças insatisfações perenes, coisa que seria reservada apenas aos adultos” (MICHAELIS, 2015, p. 321). Além disso, as crianças de Schulz não são, meramente, “o instrumento malicioso para contrabandear os nossos problemas de adultos”. Esses sentimentos de medo e angústia “são nelas vividos segundo os modos de uma psicologia infantil, e justamente por isso nos parecem tocantes e sem esperança, como se de repente reconhecêssemos que os nossos males poluíram tudo, na raiz.” (ECO, 2008, p. 286-287)

de Lucy e Linus, que chega apenas até os 5 anos de idade. Essas informações sobre o crescimento das crianças são retiradas de afirmações delas mesmas sobre suas idades ao longo da publicação.

A *sensação de desesperança* destacada por Eco parece ser potencializada pela representação desses personagens híbridos (metade crianças e metade adultos), nos momentos em que estão imersos em profundos estados de reflexão e melancolia (como veremos em detalhes no próximo e final capítulo deste estudo): sozinhos num pátio de escola, durante o recreio; embaixo das cobertas, na calada da noite; ou, até mesmo, no meio de um campo de baseball, num dia chuvoso.

De forma que, através de tirinhas compostas por apenas quatro quadros em sequência¹³, sem cores e com pouco ou nenhum texto, numa linguagem simples e direta, adaptada ao público e ao meio de publicação, “Schulz conseguiu transmitir muito mais do que diversão: mostrou a contingência da vida e a transitoriedade de suas relações. Schulz transformou as crianças em pequenos espelhos de toda a humanidade, mostrando nossos problemas, dúvidas, medos e angústias”. (RAMON, 2017, pos. 1394)

Com Charlie Brown e sua turma, Schulz parece querer lembrar a seus leitores “o que é ser vulnerável, ser pequeno e sozinho no meio do universo, ser humano — pequeno e grande ao mesmo tempo” (MICHAELIS, 2015, p. 321), estabelecendo uma relação de cumplicidade e empatia: “Pessoas em todos os lugares sentiam como se tivessem crescido com ele, sido curadas por ele na infância, confortadas na adolescência e acalmadas na vida adulta. Indivíduos completamente desconhecidos o consideravam da família” (MICHAELIS, 2015, p. 8-9).

Por mais de cinco décadas, Charles Schulz foi, continua e (arriscamos) continuará a ser como um vizinho sábio e gentil, um avô que nos mostra a vida como ela é e não como ela deveria ser.

5.2 O Valente de Vitor Cafaggi

Natural de Belo Horizonte, Minas Gerais, Vitor Cafaggi foi uma das pessoas tocadas, ainda muito cedo, pela obra de Charles Schulz. *Peanuts*, assim como *Calvin e Haroldo* e as histórias de super heróis (principalmente as do Homem-Aranha), fizeram parte da formação do jovem Vitor.

¹³ Schulz ajudou a solidificar esse padrão de quatro quadros para as tirinhas diárias e o seguiu até meados de 1987, quando passou a experimentar outras diagramações com três, dois ou até apenas um quadro grande.

Tendo consumido, desde que aprendeu a ler, as revistinhas de seu irmão mais velho e as tirinhas de domingo do jornal *O Globo*, que seu pai comprava por ser flamenguista, ele relembra o exato dia em que iniciou sua coleção, por volta dos 8 anos:

Eu lembro que estava numa livraria com meu pai; a gente estava indo para o sítio: eu, ele e meu irmão... E tinha uma revistinha do Homem-Aranha que vinha com um *transfer* de camisa, daqueles que você passa o ferro. Então eu achei massa o *transfer* e comprei [a revistinha] muito por causa dele. E lá no sítio acabei lendo a história: era uma história do Homem-Aranha enfrentando o Fanático, inimigo dos X-Men; e eu fiquei muito encantado pela história. Muito encantado! Eu já sabia ler, tinha meus 7, 8 anos. Não li tudo... fiquei mais atento à ação e tudo mais; quando tinha muito texto, obviamente, eu pulava. Não era um quadrinho feito para uma criança tão pequena. Fiquei encantado pelo desenho do John Romita Jr... E, a partir daí, eu comecei a colecionar. (CAFAGGI, informação verbal)¹⁴

O hábito de colecionar histórias em quadrinhos, que se iniciou em 1986, o acompanhou durante a infância e a adolescência, influenciando como ele iria se relacionar com as pessoas e com sua propensão à arte sequencial, que já se manifestava nessa época: seus primeiros desenhos foram justamente cópias das animações e dos quadrinhos que ele consumia.

Quadrinho era uma coisa minha. Apesar de ter pegado isso muito do meu irmão, os meus quadrinhos eram uma coisa minha. O Homem-Aranha era uma coisa minha. Desenhar copiando aqueles desenhos, copiar os desenhos era uma coisa minha. E ninguém estava me obrigando a fazer aquilo, ninguém me ensinou. Quadrinho era uma coisa que eu sentia, sinto até hoje, e senti a maior parte da minha vida como uma coisa minha mesmo. (CAFAGGI, informação verbal)

Os quadrinhos, portanto, ajudaram a definir sua identidade, não só pela influência sobre seus interesses, mas também pela identificação com personagens e situações que espelhavam a solidão natural que lhe envolvia:

¹⁴ As informações biográficas e os trechos citados foram obtidos por meio de entrevista realizada com o autor em 23/07/21, através da plataforma Zoom. A transcrição completa da entrevista encontra-se no Apêndice C.

Era uma época em que eu não tinha muito amigo na escola, não era amigo dos meninos do prédio. Meu irmão era meu amigo, mas a gente não brincava junto; eu tinha minhas brincadeiras com meus bonecos, separado dele. Meu irmão já tinha as coisas dele, então eu era bem sozinho; e eu acabei me enxergando muito no Homem-Aranha, por ele ser um super-herói sozinho também, que não estava em equipe nenhuma. (CAFAGGI, informação verbal)

Conhecido pelos desenhos que fazia desde pequeno, mas sem se considerar de fato um artista, Vitor foi investindo nessa habilidade que se desenvolvia, passando pelo ensino médio (onde basicamente ainda copiava desenhos do que consumia e fazia caricaturas de seus colegas), até chegar à faculdade de Design Gráfico.

Quando começou a trabalhar de fato com desenho, ele acabou afastando-se dos Quadrinhos; não do consumo, mas sim do desejo de produção das próprias histórias. Foi apenas aos 28 anos, quando estava em dois empregos formais (professor de desenho e designer gráfico numa grande empresa), que Vitor decidiu que os quadrinhos precisavam voltar a fazer parte da sua vida; mas agora de forma profissional. Largou então um dos empregos (o de designer), para poder dedicar o dia a desenhar e experimentar com as suas próprias histórias.

É assim que, em 2008, as experimentações frutos dessa “loucura” começam a tomar corpo com a tira digital *Puny Parker*¹⁵. Nela, Vitor contava, ao seu jeito incluindo experiências próprias, as desventuras da infância do Homem-Aranha, que ele considerava ser seu *alter ego* durante a infância.

Já nesse primeiro trabalho podemos ver a grande influência de Schulz e das tirinhas de jornal que ele consumia na juventude; não apenas no fato de *Puny Parker* também ser uma tira cômica, mas, principalmente, pela delicadeza com que temas profundos como a solidão e o amor são abordados. No entanto, é com *Valente*, dois anos depois, que ele desenvolve essa temática (que era tão conhecida sua) e produz seu trabalho mais original e (contraditoriamente) mais comparado a *Peanuts*.

Em março de 2010 (no dia do seu aniversário, inclusive), Vitor recebe um convite do jornal *O Globo* para criar uma tira que iria ser incorporada ao suplemento de domingo.

¹⁵ Disponível em: <http://punyparker.blogspot.com/>

Deslumbrado pela oportunidade de ser publicado no mesmo jornal que ele lia quando criança, Vitor correu para, em apenas uma semana, criar algo que pudesse apresentar. Sem muito tempo para criar algo completamente novo, resolveu contar histórias que ele já possuía: as suas próprias histórias de vida. Assim nasce o cachorro Valente (que recebeu esse nome em homenagem a dois pastores alemães que Vitor teve durante a juventude).

Valente é, então, uma obra com grandes inspirações autobiográficas (assim como *Peanuts*), e narra a história de um simpático e atrapalhado cãozinho (todos os personagens tem formas de animais) que tenta passar pelas decepções da adolescência e chegar, no mínimo com sua sanidade intacta, à vida adulta. Ou, nas palavras da irmã de Vitor, a também quadrinista Lu Cafaggi, que prefacia o primeiro volume de tiras compiladas:

Meu irmão costuma dizer que Valente é a história das garotas que acontecem na vida de um cara antes de aparecer a garota da vida dele, a garota certa. Mas Valente é também o cara certo que acontece na hora errada na vida de uma garota. Ou o cara certo que não acontece, porque ele pensa demais antes de dar o primeiro passo. E pensa de menos na hora de colocar uma garota em um pedestal que só existe na cabeça dele. (CAFAGGI, 2013, p. 5)

Valente, que saiu durante 10 anos, todos os domingos, no suplemento de quadrinhos do *O Globo*, é um marco para a nova onda de quadrinhos brasileiros. Não apenas pelo fato de referenciar a cultura pop que influenciou as gerações dos anos 1980 e 1990, mas também por ter sido inicialmente divulgado em formas alternativas (através da internet, no mesmo blog onde Vitor publicava a *Puny Parker*) e publicado de forma independente, antes de ter seus direitos adquiridos por uma grande editora (Panini Comics), em 2013¹⁶, e ser posteriormente levado para o mercado anglófono pela Super Genius Comics (com a mudança do título para *Vincent*), em 2019. Como um caso de sucesso, portanto, *Valente* acaba fazendo escola e influenciando muitos quadrinistas (iniciantes ou não) que procuram seu espaço no mercado nacional de quadrinhos, ainda em crescimento.

¹⁶ Nesse mesmo ano, Vitor lançou, também pela Panini Comics e a convite da Maurício de Souza Produções, uma *graphic novel* chamada *Laços*, onde, juntamente com sua irmã Lu Cafaggi, fez uma releitura dos clássicos personagens da Turma da Mônica. Duas outras *Graphic MSP* foram publicadas pelos irmãos Cafaggi nos anos seguintes, como continuções de *Laços: Lições* (2015) e *Lembranças* (2017). Em 2019, *Laços* ganhou uma adaptação para o cinema, dirigida por Daniel Rezende.

Tratando de temas e sentimentos muito conhecidos de nós todos, em *Valente*, Cafaggi usa, inventivamente, técnicas e artifícios já conhecidos da arte narrativa, entre eles o solilóquio. Essa utilização não proporciona apenas configurações originais com relação às convenções da linguagem dos Quadrinhos, mas tem também efeitos psicológicos semelhantes aos que encontramos e apontamos em obras canônicas como as de William Shakespeare e Charles Schulz: a sensação de uma posição privilegiada de confiança e a empatia sentida pelos personagens aos quais se tem acesso à subjetividade (ainda que ficcional).

Verificamos então uma forte conexão, através do uso do solilóquio como recurso narrativo, que nos traz de Shakespeare a Schulz e Cafaggi. No próximo e último capítulo, verificaremos em que medida e de que formas o solilóquio aparece em *Peanuts* e *Valente*, apresentando e discutindo os resultados deste estudo.

Capítulo 6

Contando tirinhas

*Where two and two
Always makes up five*
(“2+2=5”, Radiohead)

Se, no capítulo anterior, estabelecemos uma relação conceitual entre as obras de William Shakespeare e as de Charles Schulz e Vitor Cafaggi, no que tange especificamente à utilização do solilóquio como recurso dramático-narrativo, gerador de cumplicidade e empatia; agora, mostraremos concretamente de que formas e em que proporção o solilóquio aparece nas duas obras quadrinísticas objetos do presente estudo.

Para tanto, realizamos, num primeiro momento, uma análise quantitativa das duas tirinhas cômicas, com o intuito de, posteriormente, através da interpretação e discussão dos resultados obtidos, avançar na compreensão acerca dos propósitos e dos efeitos da utilização do solilóquio na linguagem artística dos Quadrinhos.

Destacamos que, inicialmente, nossa intenção era realizar de maneira computacional a análise proposta; no entanto, tivemos de modificar nossa abordagem metodológica uma vez que não foi possível encontrar um *software* adequado aos objetivos de nosso estudo. Para executar satisfatoriamente a tarefa nos moldes pretendidos, o programa deveria ser capaz de realizar um reconhecimento não só de texto, mas também de imagem; além de não apenas cruzar as informações geradas, como também de minimamente interpretá-las.

De forma que, diante das dificuldades prático-metodológicas encontradas, optamos por realizar a análise quantitativa empreendendo uma leitura individual e a concomitante contagem manual do *corpus* da pesquisa, qual seja, das 17.897 tiras de *Peanuts* (compiladas e publicadas pela Fantagraphics Books¹⁷, entre 2004 e 2016, em 26 volumes¹⁸) e das 545 tiras de *Valente*

¹⁷ Utilizamos esta edição pois a versão em português, que começou a ser publicada pela editora L&PM em 2010, não engloba todas as tiras, chegando apenas até o Volume 10 (trazendo as tiras publicadas originalmente entre 1969 e 1970).

¹⁸ O 26º e último volume da referida publicação é uma coletânea de raridades e de ilustrações publicitárias, não contendo mais as tiras diárias e dominicais.

(publicadas em 6 volumes encadernados pela Panini, entre 2013 e 2020), seguindo critérios que serão apontados, discutidos e exemplificados a seguir.

6.1 Critérios para a contagem

Antes de comentarmos de fato sobre a contagem manual realizada nas tiras, devemos apontar os critérios que foram definidos previamente. Nesse sentido, decidimos que as ocorrências de solilóquio encontradas nos quadrinhos analisados seriam computadas e divididas em duas categorias: (1) por personagem que profere o solilóquio; e (2) por modalidade de solilóquio. Dessa forma, os dados resultantes nos dariam uma ideia acerca tanto de com quem, quanto de em que medida os leitores estabelecem as relações de cumplicidade e empatia já apontadas nos capítulos anteriores.

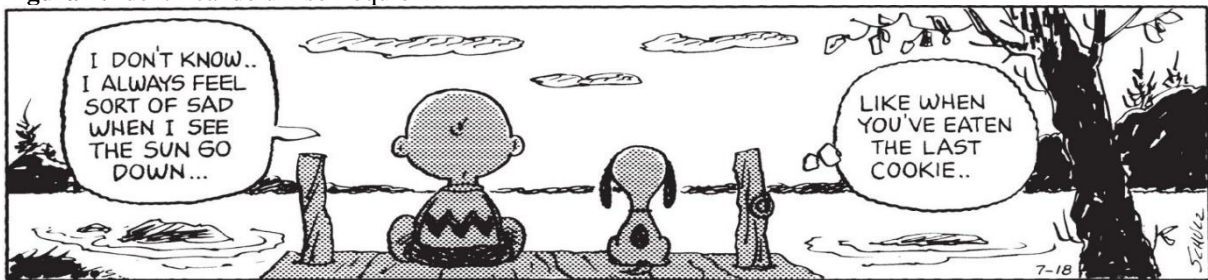
Por isso, para conduzir a análise quantitativa a que nos propusemos, utilizamos como base e ponto de partida as formulações desenvolvidas por James Hirsh (2003), já devidamente referenciadas e comentadas por nós no Capítulo 3, seja para identificar um trecho dramático como sendo um solilóquio: (1) quando é proferido por um único personagem, e (2) quando o personagem que profere o discurso pretende que suas palavras não sejam ouvidas por nenhum outro personagem; seja para classificá-lo dentre suas três modalidades: o discurso dirigido ao público, o discurso interior externalizado e o monólogo interior.

Diferentemente de quando é utilizado no Teatro e na Literatura, onde nem sempre é fácil a tarefa de delimitar para quem o discurso está sendo proferido, e, assim, poder incluí-lo numa das três categorias apontadas acima; o solilóquio quando encontrado nos Quadrinhos traz menos complicações dessa natureza, pela própria condição híbrida desta linguagem artística em que elementos textuais e visuais relacionam-se organicamente, e apresentam-se como grandes facilitadores da análise.

No entanto, mesmo diante dessas facilidades que as características próprias da linguagem dos Quadrinhos trazem, fez-se necessária uma atividade interpretativa durante o processo de contagem, não só em relação à caracterização de um trecho como um solilóquio, bem como sua posterior classificação em uma das três modalidades.

Para exemplificar essa questão, e dar uma noção do tipo de interpretação que teve de ser realizada durante o processo de contagem, examinemos a Figura 1:

Figura 1: Identificando um solilóquio



(SCHULZ, 2013, Vol. 20, p. 242)¹⁹

Nela, temos Charlie Brown e Snoopy proferindo discursos de forma individual, mas apenas um deles está em solilóquio. Podemos concluir que Charlie Brown não está em solilóquio pois a situação representada não atende ao segundo critério apontado por James Hirsh para identificar um trecho como solilóquio, qual seja, o personagem que fala não está realizando nenhuma ação para que suas palavras não sejam ouvidas por outro personagem que está em cena junto com ele. Ainda nesse sentido, é possível até que Charlie Brown esteja dirigindo suas palavras a Snoopy, estabelecendo assim uma atividade dialógica, ainda que unilateral (pois ele tem consciência que cachorros não falam). O solilóquio nesta tira, portanto, está no discurso de Snoopy, uma vez que só ele (e nós, por tabela) tem acesso ao seu monólogo interior.

Por terem surgido questões como essa ao longo do estudo, é importante destacar algumas das escolhas e interpretações que foram feitas por nós acerca da ocorrência ou não de solilóquios durante a contagem, além de sua devida classificação para o cômputo por modalidade.

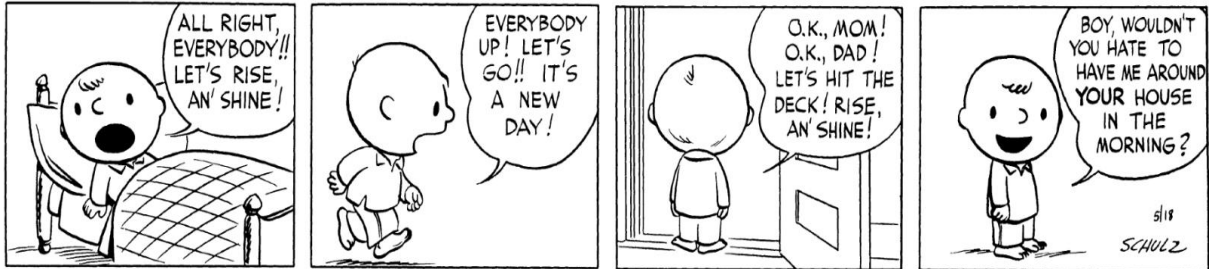
6.1.1 Discurso dirigido ao público

Essa modalidade de solilóquio, onde o personagem quebra a barreira ficcional e interage com o público que o lê, pode ser identificada nos Quadrinhos de duas formas básicas: (1) literal e/ou (2) visual.

¹⁹ Pelo mesmo motivo apontado na Nota 17, todas as tiras de *Peanuts* reproduzidas em nosso estudo, a título de exemplificação e referência, estão em inglês. Sempre que possível, tentamos contextualizar o conteúdo das tiras, sem, no entanto, fazer uma tradução direta.

Na primeira forma de identificação, o personagem, além de estar sozinho na cena ou tomar precauções para que sua fala não seja ouvida por outros personagens, utiliza expressões literais que marcam seu discurso como sendo dirigido a outras pessoas que não ele e/ou os seres que habitam seu mundo²⁰, como podemos perceber ao realizar uma rápida análise da Figura 2:

Figura 2: A análise literal



(SCHULZ, 2004, Vol. 1, p. 66)

Nessa tirinha, Charlie Brown, ao acordar, claramente fala com as outras pessoas que moram em sua casa (nessa época, apenas seus pais, pois Sally ainda não havia nascido e Snoopy não tinha um dono definido²¹), como percebe-se pelo terceiro quadro. Mas, ao chegar ao último quadro, ele faz um comentário direcionado a outras pessoas, marcando expressamente seus interlocutores com as expressões *you* (você/vocês) e *your* (sua/suas), esta última inclusive recebendo ênfase em negrito.

Com a utilização desses pronomes, Charlie Brown demonstra ter consciência de que há duas realidades em questão (a dele e a de quem o lê), quebrando a barreira ficcional e caracterizando assim um discurso dirigido ao público.

No entanto, essa marcação de interlocução nem sempre está presente nas tiras, razão pela qual também apontamos a forma visual como maneira de identificar o discurso dirigido ao público. Quando o elemento literal não nos traz informações suficientes para realizar a

²⁰ A expressão geral *seres* engloba aqui todos aqueles interlocutores não-humanos — tanto os animados (animais, plantas) e os inanimados (pedras, objetos em geral), quanto os sobrenaturais (Deus, amigos imaginários) —, a quem os personagens nas tiras dirigem seus discursos, seja em forma de apóstrofe, seja em forma de diálogo direto (ainda que unilateral). Em ambos os casos, não estamos diante de solilóquios.

²¹ Nas primeiras tiras de *Peanuts*, derivadas da publicação anterior de Schulz, chamada *Li'l Folks*, Snoopy aparece inicialmente como sendo o cachorro de Shermy, o melhor amigo de Charlie Brown. Somente a partir de 1953, tendo Shermy perdido espaço nas tirinhas para personagens novos como Lucy e Linus, é que Snoopy passa a ser considerado de Charlie Brown e ganha a famosa casinha no seu quintal.

classificação do tipo do solilóquio, devemos recorrer não ao que o personagem *fala*, mas para onde ele *olha*.

Vejamos a Figura 3:

Figura 3: A análise visual



(SCHULZ, 2006, Vol. 5, p. 246)

Aqui, não inferimos que Charlie Brown se dirige a outras pessoas pela utilização de marcadores literais, mas sim pelo seu olhar. Reparemos que, no segundo e terceiro quadro, Charlie Brown está sempre olhando para onde Violet e Patty estão, desta forma acompanhando sua conversa. Quando, por fim, ele decide falar, seu olhar não se dirige para a direção em que as meninas foram, nem para baixo (como no primeiro quadro), e sim *para fora* da tira. Sua constatação de ser infinito, portanto, não é proferida apenas para si, mas também para as pessoas que, mesmo estando fora da tira, acompanharam junto com ele todo o diálogo das meninas.

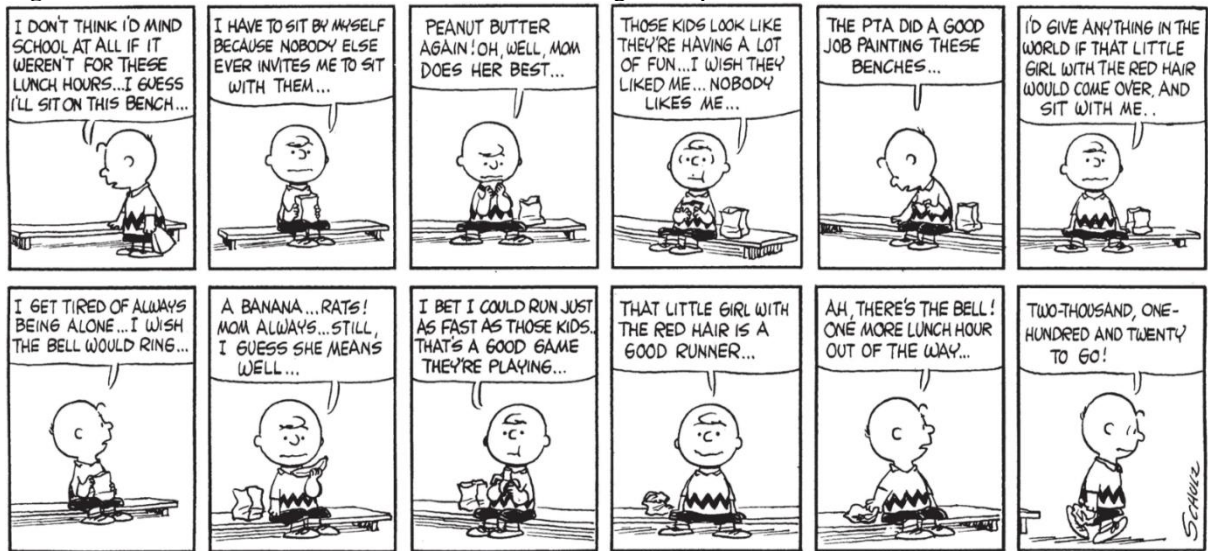
Portanto, durante a contagem, computamos as ocorrências de solilóquio como discurso dirigido ao público quando identificamos, seja pelo elemento literal, seja pelo visual (ou por uma análise conjunta), que o interlocutor do discurso estava *fora* do ambiente da tira e, dessa forma, não fazia parte do *mundo ficcional* dos personagens. Além disso, essas duas maneiras pelas quais podemos identificar o discurso dirigido ao público também serviram como importantes critérios para diferenciá-lo de outra modalidade de solilóquio.

6.1.2 Discurso interior externalizado

Para a identificação desse segundo tipo de solilóquio nos Quadrinhos, onde o personagem profere seu discurso apenas para si mesmo, também podemos utilizar, além dos critérios que pautam todos os tipos de solilóquio, estabelecidos por James Hirsh (2003), as duas formas discutidas na seção anterior.

No entanto, aqui o enfoque será, principalmente, na análise visual da tira. Como exemplo, vejamos a Figura 4:

Figura 4: Discurso interior externalizado x Discurso dirigido ao público



(SCHULZ, 2006, Vol. 6, p. 139)

Essa tira, publicada num domingo de 1961, é uma boa amostragem de uma das representações mais recorrentes e clássicas em *Peanuts*: a solidão de Charlie Brown durante a hora do recreio na escola. Sozinho no banco que é o seu cantinho de reflexão, Charlie Brown tece comentários sobre tudo que o cerca: seu lanche, o próprio banco, a garotinha ruiva que está do outro lado do pátio (esta é, inclusive, a primeira vez que ele a nota); bem como dá vazão a toda a melancolia e angústia que enchem seu jovem coração.

O que nos faz concluir que ele está falando consigo mesmo não é apenas o fato de estar sozinho em cena (o que fica bem óbvio pela análise da sequência de quadros), e nem tão somente a ausência de marcadores de interlocução específicos (não há pronomes de segunda pessoa no texto, por exemplo), mas, sobretudo, o direcionamento de seu olhar ao longo do desenrolar da tira.

Reparemos que, nos 12 quadros que compõem a tira, só há dois momentos em que Charlie Brown não está olhando para algo específico: os quadros 2 e 12. Em todos os outros, ele está sempre olhando para o que está se referindo no momento: o banco (quadros 1 e 5), o sanduíche (3), as crianças brincando (4 e 8), a garotinha ruiva (6 e 9), o sino da escola (7 e 11),

a banana (8). Para onde, então, Charlie Brown está olhando nos outros dois quadros? E com quem está falando?

Num primeiro momento, a análise visual do segundo quadro poderia sugerir que estamos diante de um discurso dirigido ao público: o olhar de Charlie Brown está levemente enviesado, de uma maneira semelhante à que apontamos na Figura 3. No entanto, ao analisarmos o último quadro da tira, percebemos que Charlie Brown, com a mesma atitude reflexiva encontrada no quadro 2, agora caminha olhando para *baixo* e não para *fora*. A análise conjunta dos dois quadros nos mostra, então, que estamos diante de um discurso interior externalizado, e não de um dirigido ao público.

De maneira que, interpretar *para onde* o personagem *olha* quando fala sozinho — seja para diferenciar o discurso interior externalizado do dirigido ao público, seja para saber se de fato o personagem está em solilóquio —, muitas vezes torna-se mais importante do que propriamente *o que* ele fala. Essa, inclusive, é a principal razão pela qual optamos pela contagem manual das tiras, uma vez que não foi possível encontrar um *software* que fizesse esse tipo de análise.

6.1.3 Monólogo interior

Se, no Teatro e na Literatura, muitas vezes encontramos certa dificuldade na hora de definir quando os discursos proferidos são falas dos personagens ou quando se tratam de representações de seus pensamentos, nos Quadrinhos, devido à utilização dos *balões*, essa tarefa é bem mais fácil.

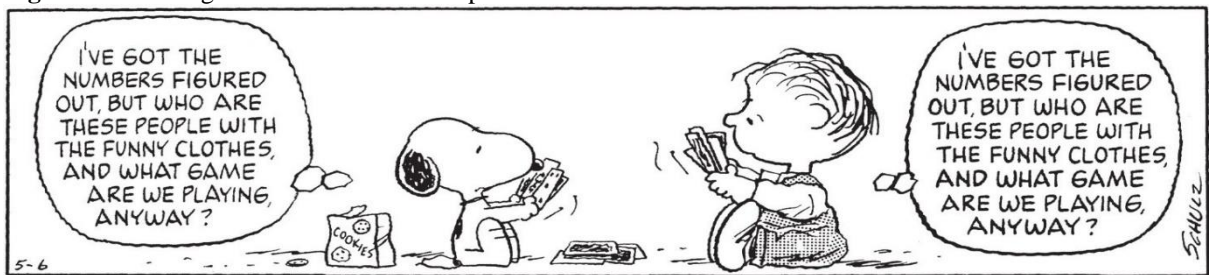
Sobre essa questão, os Quadrinhos, mais uma vez por seu caráter de linguagem eminentemente híbrida, acabam resolvendo uma confusão terminológica que percebemos ao iniciarmos nosso estudo: conceitualmente, o monólogo interior é também um discurso dirigido a si mesmo, só que não externalizado. No Teatro, no entanto, ele acaba sendo externalizado pela voz do ator, ainda que represente os pensamentos do personagem. É por isso que, para fazer uma distinção terminológica mais acurada, decidimos substituir, em nosso estudo, a expressão utilizada por James Hirsh (2003) *discurso dirigido a si mesmo* por *discurso interior externalizado*.

Portanto, o que fizemos de maneira textual, a linguagem dos Quadrinhos faz de maneira visual. Por sua clara distinção gráfica dos outros tipos de balão, o *balão de pensamento* nos

mostra expressamente que as palavras ali contidas estão passando apenas pela mente dos personagens e não sendo propagadas materialmente no mundo. Nesse sentido, o balão de pensamento possivelmente nos dá o acesso mais direto que a representação ficcional de subjetividade pode proporcionar e, nos moldes estabelecidos por James Hirsh, engloba situações de solilóquio na modalidade monólogo interior.

Analisemos, agora, um exemplo de monólogo interior nos Quadrinhos:

Figura 5: Monólogo interior com balão de pensamento



(SCHULZ, 2014, Vol. 22, p. 55)

Na situação que encontramos na tira acima, seja por nosso conhecimento prévio de que cachorros e crianças muito pequenas normalmente não tem a capacidade de falar (ou falar com essa eloquência, no caso de Rerun), seja pela representação gráfica dos balões de pensamento, não temos qualquer dúvida de que os discursos proferidos pelos personagens representam os pensamentos que passam por suas mentes naquele momento.

Ainda que outros personagens estivessem em cena junto a Snoopy e Rerun, eles não teriam acesso ao que nós, de forma privilegiada, temos. Aliás, nem eles mesmos podem imaginar que estão pensando exatamente a mesma coisa (elemento cômico brilhantemente explorado por Schulz em várias oportunidades). Estamos diante, portanto, de dois monólogos interiores.

No entanto, mesmo sem a utilização do balão de pensamento pode haver também monólogo interior nos Quadrinhos. É o que encontramos em várias oportunidades em *Valente*, onde Vitor Cafaggi subverte de maneiras bastante interessantes as convenções gráficas dominantes acerca da utilização de balões, sobretudo em momentos onde sua intenção era representar ficcionalmente a subjetividade de seus personagens:

Figura 6: Monólogo interior sem balão de pensamento



(CAFAGGI, 2013a, p. 68)

Como podemos perceber, nos três quadros da parte superior da Figura 6 são utilizados balões de fala para representar um diálogo entre Valente, Dama e Princesa. No entanto, somos interrompidos em nossa leitura pela figura do Narrador (algo que ocorre com frequência em *Valente*, mas raramente em *Peanuts*²², e sobre o que nos deteremos mais à frente), anunciando que agora vamos poder ver “o que cada um estava realmente pensando quando disse o que disse.”

A repetição exata dos três quadros superiores na parte inferior, com as óbvias modificações de texto, tem um efeito cômico (que provavelmente era o pretendido por Cafaggi), mas também ocasiona um outro, mais profundo, sendo o de nos conferir a sensação de ter um poder especial: ler as mentes dos personagens. E, devido à intervenção direta do Narrador, esse efeito é alcançado sem a necessidade da utilização dos balões de pensamento.

Essa interessante opção estética do autor em apresentar os textos “soltos”, ou seja, fora das convenções dominantes da linguagem dos Quadrinhos, é repetida em outras situações, como na própria fala do Narrador, que normalmente vem em balões de texto retangulares, mas que aqui está sendo utilizado como uma espécie de sarjeta²³ para as duas séries de quadros.

²² Em apenas 6 das 17.897 tiras de *Peanuts* é utilizada a figura do Narrador; e, ainda assim, somente a partir de 1987, período em que Schulz começou a experimentar diagramações e conceitos diferentes.

²³ A sarjeta é o espaço em branco entre os quadros, sendo este o local em que atua a imaginação do leitor: “Nada é visto entre dois quadros, mas a experiência indica que deve ter alguma coisa lá.” (MCCLLOUD, 2004, p.67)

De forma que, feitas as explicações necessárias acerca dos critérios utilizados antes da contagem, e dados os devidos exemplos sobre as escolhas interpretativas tomadas ao longo do processo, passemos agora à análise dos resultados obtidos.

6.2 O solilóquio em *Peanuts*

Após o processo de leitura individual das 17.897 tiras que compõem os 25 volumes compilados de *Peanuts*, com a duração aproximada de 8 meses, e da concomitante contagem manual das ocorrências de solilóquios nas referidas tiras, de acordo com os critérios comentados e exemplificados na seção anterior, foram obtidos os seguintes resultados²⁴, distribuídos nas Tabelas 1 e 2:

Tabela 1: Contagem de solilóquios por personagem de *Peanuts*

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios
Charlie Brown	1.468
Patty	26
Shermy	5
Violet	22
Lucy	390
Snoopy	5.249
Schroeder	44
Linus	391
Pig-Pen (Chiqueirinho)	8
Sally	146
Frieda	10
Peppermint Patty (Patty Pimentinha)	131
Franklin	3
Marcie	19
Rerun	87
Thibault	1
Escola	50
Spike	265
Montinho do arremessador	5
Molly Valley	4
Woodstock	1
Belle	1
Marbles	9
Olaf	47
Andy	36
Total	8.418

²⁴ Para consultar os dados completos, divididos por volume e período, ver o Apêndice A.

Tabela 2: Contagem por tipo de solilóquio encontrado em *Peanuts*

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios
Discurso dirigido ao público	1.005
Discurso interior externalizado	1.653
Monólogo interior	5.760
Total	8.418

Com o expressivo número total de 8.418 ocorrências de solilóquios encontradas, perfazendo uma média de aproximadamente 170 solilóquios por ano (levando-se em conta que, a partir de 1952 e até 1999, eram publicadas 365 tiras por ano), percebe-se, de pronto, que não foi por mero acaso que Charles Schulz utilizou este recurso dramático-narrativo na composição de sua obra.

Analisando os dados contidos na Tabela 1, temos que, em *Peanuts*, 25 personagens diferentes entram em solilóquio. Isso nos diz que Schulz, apesar do claro protagonismo que os contundentes números de Snoopy e Charlie Brown demonstram (tendo o primeiro, inclusive, número de ocorrências quase quatro vezes maior que o segundo), utilizou o solilóquio para representar ficcionalmente subjetividades nas mais variadas situações e proporções de complexidade: indo da mente de crianças (Charlie Brown e sua turma), à de animais (Snoopy, seus irmãos e Woodstock), passando até pela de seres inanimados (a Escola, o Montinho do arremessador).

Com relação aos tipos de solilóquio encontrados, basta consultar brevemente os dados da Tabela 2 para identificar a esmagadora superioridade do monólogo interior sobre o discurso interior externalizado e o dirigido ao público (somando-se os dois últimos, não se chega nem à metade do primeiro). Isso se deve, sobretudo, ao fato de que todos os animais (incluindo aqui os expressivos números de Snoopy) e os seres inanimados só entram em solilóquio através do monólogo interior. As crianças também o fazem, mas em número muito menor, sendo utilizado para elas, como veremos, os dois outros tipos de solilóquio.

Da análise conjunta dos dois grupos de dados, inferimos que o solilóquio tem papel importante na notoriedade que é dada à obra de Charles Schulz. Durante o processo de leitura e contagem, pudemos perceber que, assim como ocorre com as obras de William Shakespeare, vários dos momentos mais lembrados e, por isso, considerados mais clássicos de *Peanuts* são

justamente frutos de solilóquios: as várias personalidades de Snoopy, os sofrimentos de Charlie Brown pela garotinha ruiva, Linus duvidando das próprias crenças na Grande Abóbora, Lucy criando explicações para o funcionamento do mundo, as dificuldades de Patty Pimentinha na escola, a solidão de Spike no deserto.

E, mais uma vez, assim como nas obras de Shakespeare, o que esses momentos de solilóquio nos proporcionam, mais do que o poder especial de ter acesso às mentes dos personagens, é uma sensação de cumplicidade e empatia que faz com que nos sintamos, de fato, partes da história. Aqueles personagens nos parecem não só reais, como familiares: suas angústias, frustrações e reflexões poderiam ser (e, às vezes, são) as nossas.

Nesse sentido, comentaremos agora dois interessantes pontos que pudemos levantar ao longo do processo de leitura e contagem, destacando a interpretação realizada a partir da junção dos dados obtidos com as nossas reflexões.

6.2.1 Snoopy e a eloquência do silêncio

Inspirado no cachorro que Charles Schulz teve durante a infância, chamado Spike²⁵, Snoopy aparece inicialmente como sendo o animal de estimação de Shermy, o melhor amigo de Charlie Brown à época. Isso se deve ao fato de as primeiras tiras de *Peanuts* serem derivadas de uma publicação anterior de Schulz, chamada *Li'l Folks*, onde Snoopy não tinha muito destaque além de ser o cachorro que acompanha a turma (que era composta também pelas garotas Violet e Patty).

É somente a partir de 1953, com a criação de novos personagens como Lucy, Schroeder e Linus (que viria a tomar o lugar de Shermy como melhor amigo de Charlie Brown), que Snoopy passa a ser considerado realmente o cachorro de Charlie Brown, ganhando a famosa casinha no seu quintal e desenvolvendo gostos cada vez mais peculiares: alguns inspirados no Spike da infância de Schulz (como gostar de tomar sorvete de casquinha) e outros no próprio Schulz (como não gostar de nada com coco).

²⁵ Schulz resolveu nomear seu primeiro e mais famoso personagem canino inspirado em um dos últimos comentários feitos a ele por sua mãe, então no leito de morte: se ela fosse ter outro cachorro, ele iria se chamar Snoopy. Spike acabou sendo o nome de um dos irmãos de Snoopy, que vai morar em Needles, a mesma cidade localizada no meio do deserto californiano para onde Schulz se mudou com os pais quando criança.

No entanto, Snoopy, desde suas primeiras aparições, demonstra insatisfação em ser apenas um cachorro; razão pela qual suas reclamações, expressas em monólogos interiores através dos balões de pensamento, estão sempre girando em torno de que outro animal ele poderia ser, e que vantagens ele poderia obter com essa mudança. E, assim, Snoopy continua por praticamente toda a primeira década de *Peanuts*.

Até que, em 1958, algo muda. É esse o ano da primeira vez que Snoopy dorme em cima de sua casinha (fazendo, inclusive, com que ela seja representada, a partir da década de 1960, apenas de lado), bem como o ano que marca a primeira vez em que o seu número de solilóquios num período ultrapassa os de Charlie Brown (ver Anexo I). As razões disso: as insatisfações de Snoopy acerca de sua condição levam-no a ter pensamentos e comportamentos cada vez mais complexos.

Figura 7: Snoopy deitado em cima da casinha pela primeira vez



(SCHULZ, 2005, Vol. 4, p. 305)

À medida que a década de 60 avança, Snoopy vai deixando de apresentar apenas comportamentos de cachorro e começa a assumir diversas personalidades. Agora, ele não quer apenas *conjecturar* acerca de como sua vida seria caso tivesse nascido um outro animal; o que Snoopy quer, é de fato *ser* outra(s) pessoa(s). Daí o porquê de ele passar a andar em duas patas e de, muitas vezes, ser confundido com uma criança, como na Figura 8.

Figura 8: Snoopy agindo como uma criança



(SCHULZ, 2007, Vol. 8, p. 262)

Sua vontade se expressar, no entanto, encontra um obstáculo difícil de transpor: ninguém pode ouvi-lo. Como dissemos, todos os solilóquios de Snoopy são monólogos interiores, pois, pelo menos no aspecto *fala*, ele ainda continua sendo apenas um cachorro. Por isso, os únicos que parecem realmente entendê-lo são os outros animais de *Peanuts*, que também não falam: Woodstock (seu melhor amigo e secretário, que está sempre à procura da mãe e de descobrir a que espécie de pássaro pertence), a tropa de passarinhos que ele lidera (ora escoteiros, ora membros da Legião Estrangeira, ora mecânicos da Primeira Guerra), o gato que mora na casa ao lado (muito inspirado no protagonista felino da tirinha *Garfield*) e seus irmãos espalhados pelo mundo (Spike, Belle, Marbles, Olaf e Andy).

Figura 9: A frustração de Snoopy



(SCHULZ, 2015, Vol. 24, p. 242)

A frustração de Snoopy, portanto, é expressa através de seu silêncio. Mas um silêncio eloquente, que chega até nós através dos solilóquios nos balões de pensamento e de suas caracterizações em mais de 25 personalidades diferentes.

Figura 10: As várias personalidades de Snoopy



(SCHULZ, 2014, Vol. 22, p. 276)

Indo de um ás da Primeira Guerra Mundial cujo archi-inimigo é o Barão Vermelho, passando por um advogado viciado em biscoitos, e chegando até um cirurgião que não trabalha

às segundas-feiras, Snoopy nos mostra silenciosamente seus desejos mais profundos de ser alguém importante.

Snoopy é, portanto, um personagem múltiplo. Não apenas pelas várias personalidades que assume, mas por transitar facilmente entre os anseios naturais de um cachorro (como estar sempre esperando a hora do jantar) e os de um ser humano (ter o seu trabalho e o seu valor reconhecidos pelas outras pessoas). No fim das contas, esses desejos de Snoopy parecem ser os do próprio Schulz, razão que explicaria sua complexidade silenciosa, manifesta no número de solilóquios que apresenta, sendo esse consideravelmente superior ao dos outros personagens.

6.2.2 Charlie Brown e a companhia da voz

Mas é em Charlie Brown que encontramos o maior destaque em *Peanuts* quando o assunto é a representação ficcional de subjetividade. Tanto que, se excluíssemos os números de Snoopy, Charlie Brown seria o personagem com mais ocorrência de solilóquios e distribuição por todas as três modalidades.

Sendo o primeiro personagem criado por Schulz, esse menino com um coração (e uma cabeça) enorme, mas pouca sorte, nos dá a melhor oportunidade de criar relações de confidencialidade e empatia na tira. É através dele que experimentamos os momentos de maior reflexão na obra, os momentos “*Good grief!*” (“Que puxa!”), razão pela qual sempre se achou que ele seria a representação máxima do mundo interior do próprio Schulz.

O que nos faz questionar acerca de a quem caberia o real protagonismo em *Peanuts*: a Snoopy ou a Charlie Brown? Nos parece que, a partir dos dados quantitativos obtidos, e das nossas reflexões acerca da vida e da obra de Charles Schulz, se houver a necessidade de nomear apenas um protagonista para a tira, esse seria Snoopy. Tanto que, muitas vezes, e principalmente no Brasil, as pessoas não se referem à publicação como *Peanuts* e sim como *Snoopy*.

No entanto, a melhor forma de pensar na questão talvez seja através de um *protagonismo compartilhado* entre os dois: se Snoopy nos mostra a eloquência ensurdecadora dos pensamentos silenciosos, Charlie Brown materializa as angústias reais de todo um século através de sua voz.

A melancolia de Charlie Brown, que poderia ser expressa através de um balão de pensamento, na verdade é propagada ao mundo num balão de fala, ainda que não tenha ninguém

para ouvi-lo (ou lê-lo). Seus discursos interiores externalizados e discursos dirigidos ao público nos mostram como é possível sentir-se sozinho mesmo estando rodeado de pessoas; como pode ser opressivo buscar ter o seu valor reconhecido e, assim, encontrar o seu lugar no mundo.

Mas Charlie Brown não desiste. Ele vai sempre tentar chutar a bola, mesmo sabendo que Lucy vai puxá-la no último segundo; ele vai continuar sonhando com a garotinha ruiva, mesmo tendo a consciência de que não vai ter coragem de ir se declarar para ela; ele vai sempre acreditar, ano após ano, que o seu time de baseball irá ganhar ao menos uma partida, mesmo tendo um cachorro como *short stop* e a pior jogadora do mundo como *right field*. E, durante todas essas tentativas e repetições, ele vai compartilhando com o mundo suas angústias e esperanças através de palavras dirigidas a si mesmo ou a pessoas que não podem lhe responder (nós, os leitores).

Figura 11: Charlie Brown e a melancolia



(SCHULZ, 2004, Vol. 2, p. 58)

Enfatizamos, novamente, que todas essas questões poderiam ser representadas num balão de pensamento (e algumas vezes o são), mas Schulz deu preferência específica ao balão de fala; portanto, à *voz*. Podemos apenas supor as razões para essa preferência, uma vez que, como dissemos, o quadrinista levou as respostas definitivas consigo quando nos deixou.

Mas temos um bom palpite: o falar sozinho é uma atividade que une tanto crianças quanto adultos, caracterizando assim o caráter híbrido dos personagens de *Peanuts*. Se Snoopy é uma mistura de anseios caninos com humanos, Charlie Brown e sua turma são uma mistura de angústias infantis e adultas.

As crianças, em geral, cantam ou falam sozinhas quando estão com medo, como se assim não se sentissem mais tão solitárias num ambiente hostil. É por esse mesmo motivo que muitos adultos também falam sozinhos ou rezam em momentos de extrema apreensão: para ter a companhia, se não de entidades místicas, ao menos da própria voz.

Figura 12: Charlie Brown e a companhia da voz



(SCHULZ, 2013, Vol. 20, p. 20)

O encorajamento que a voz traz é, assim, um elemento comum a todas as fases de nossa vida; inclusive, a terapia psicanalítica, a que muitos de nós recorremos em busca da manutenção da saúde mental, trabalha com estímulos à escuta da própria voz. É o que Schulz parece ter pretendido com a escolha pelos balões de fala: não só de que Charlie Brown se ouvisse, e assim se sentisse menos só; mas também que o próprio Schulz (e nós, junto com ele) *ouvisse* (e lesse) palavras suas na *voz* de um personagem fictício.

Portanto, a busca, em *Peanuts*, não é apenas pela companhia na solidão, mas pelo encontro real consigo mesmo, o resgate da própria voz, sendo Charlie Brown seu maior símbolo.

6.3 O solilóquio em *Valente*

Muitas são as semelhanças entre *Valente* e *Peanuts*; algumas tão evidentes que seria impossível negar a influência que a obra de Schulz teve no trabalho de Vitor Cafaggi. No entanto, apesar disso, *Valente* tem características próprias muito interessantes, que não só ajudam a diferenciá-lo da tira clássica, como também enfatizam o seu valor.

Mais do que encontrar pontos de influência entre as obras, para usar uma terminologia comparativista, a análise dos solilóquios em *Valente* pode nos auxiliar a entender como o trabalho do quadrinista mineiro galgou seu espaço no cenário dos Quadrinhos nacionais contemporâneos e no coração dos leitores.

Portanto, assim como fizemos na seção anterior com *Peanuts*, apresentaremos agora os resultados da contagem realizada nas 545 tiras que compõem os 6 volumes de *Valente*, distribuídos nas tabelas 3 e 4²⁶:

Tabela 3: Contagem de solilóquios por personagem de *Valente*

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios
Valente	68
Dama	3
Princesa	1
Bu	5
Mel	1
Esopo	2
Cindy	3
Outros	2
Total	85

Tabela 4: Contagem por tipo de solilóquio encontrado em *Valente*

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios
Discurso dirigido ao público	0
Discurso interior externalizado	14
Monólogo interior	71
Total	85

O número total de solilóquios em *Valente*, à primeira vista, pode não parecer tão representativo; no entanto, feita uma análise mais cuidadosa, chegamos a importantes reflexões acerca do seu papel na obra.

O primeiro detalhe que fica evidente ao consultar a Tabela 3, e que gostaríamos de destacar, é o de que, assim como no caso de *Peanuts*, o protagonista da tira tem um número de solilóquios muito superior ao dos outros personagens: Valente entra em solilóquio 4 vezes mais que a soma dos outros oito personagens que se utilizam do recurso dramático. Já pela Tabela 4, podemos perceber a total ausência de discursos dirigidos ao público em *Valente*, o que se deve muito à presença da figura do Narrador.

²⁶ Para consultar os dados completos, divididos por volume, ver o Apêndice B.

Passaremos agora aos comentários sobre essas duas questões e sobre outras que encontramos durante o processo de leitura e contagem da tira.

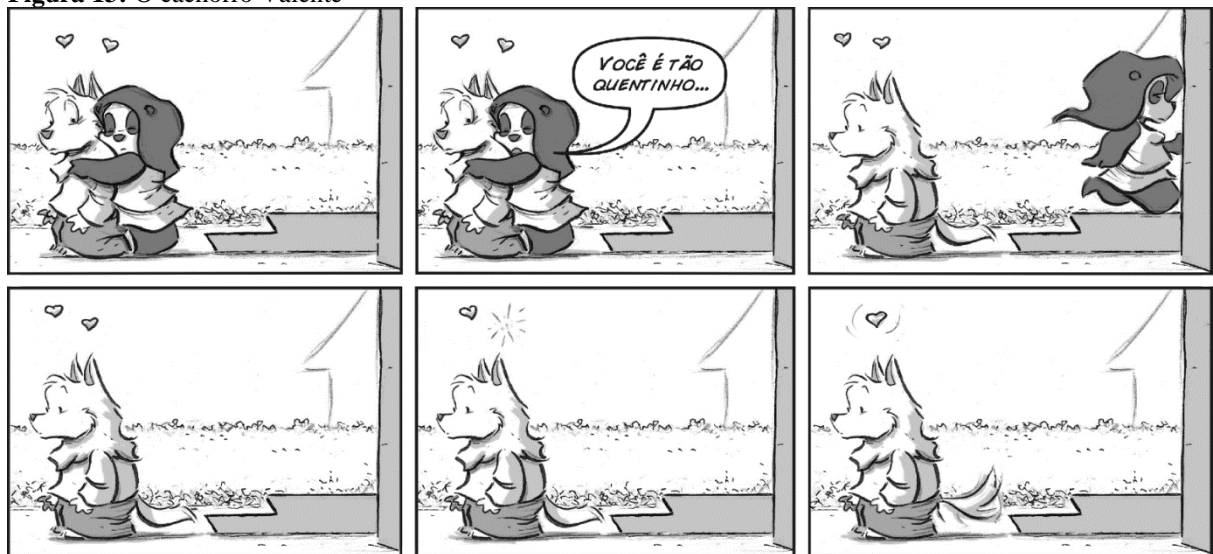
6.3.1 Valente e a sinceridade

Muito já se falou (não tanto no meio acadêmico) sobre o *antropomorfismo* dos personagens em *Valente*, ou seja, o fato de todos eles serem animais (cachorros, gatos, ursos, macacos, tartarugas, girafas e até elefantes) com características humanas. No entanto, propomos aqui o pensamento inverso: o de que, na verdade, em *Valente* estamos diante de um *zoomorfismo*, ou seja, os personagens que encontramos são pessoas com características de animais.

À princípio, essa diferença de perspectiva pode parecer inócua; mas, se a analisarmos com calma, veremos que muito pode ser apreendido a partir dessa mudança de visão. Tomemos o protagonista da tira como exemplo: Valente é sempre apresentado (até por nós, quando elaboramos o projeto deste estudo) como um cachorro que tenta passar pelos últimos dramas da adolescência e chegar aos primeiros da vida adulta.

No entanto, dentro dessa apresentação já se especifica que as *situações internas* enfrentadas pelo personagem são próprias de *seres humanos*; apenas a sua *forma exterior* e algumas de suas *reações instintivo-emocionais* (como o abanar de sua cauda quando feliz, ou o cair de suas orelhas quando triste) é que são de cachorro:

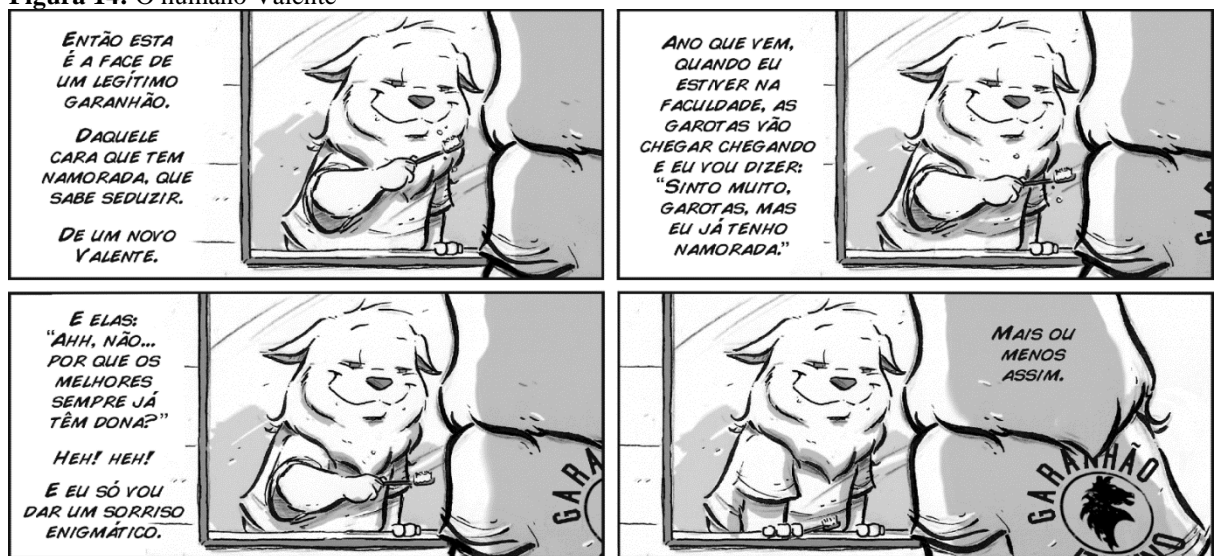
Figura 13: O cachorro Valente



(CAFAGGI, 2013b, p. 61)

O fato de Valente ter a forma de um cachorro nos faz supor que o personagem assume algumas características próprias da espécie que representa: fiel, brincalhão, sincero. Mas o que ocorre, na verdade, é que o próprio Valente é quem nos dá as pistas sobre sua real natureza; e não através de sua forma física, mas sim de suas palavras e ações, sobretudo as solitárias, que são proferidas ou acontecem longe dos outros personagens (mas a que temos o acesso privilegiado).

Figura 14: O humano Valente



(CAFAGGI, 2013b, p. 27)

Se Snoopy é um cachorro que nos lembra um ser humano, Valente é um ser humano que nos lembra um cachorro. E, apesar de os dois utilizarem bastante o monólogo interior, não estamos diante dos mesmos conflitos: Snoopy não sabe muito bem quem (ou o que) quer ser, e por isso tenta ser vários ao mesmo tempo, de maneira a poder se encontrar (sem nunca conseguir). Já os conflitos de Valente são de outra ordem: ele sabe quem é, mas tentar ser uma pessoa diferente para agradar e conquistar os outros.

Valente é, portanto, um menino em forma de cachorro que tenta seguir o próprio coração. Mas, para ser sincero com os outros, ele tem primeiro que aprender a ser sincero consigo mesmo. E o primeiro passo para isso é admitir o que se é: sua jornada, na verdade, não é de descoberta, e sim de aceitação.

Nesse sentido, Valente nos parece se aproximar mais de Charlie Brown do que de Snoopy; e, assim como acontece com Minduim em *Peanuts*, os pontos de maior geração de

empatia em *Valente* são justamente quando percebemos, através dos solilóquios do protagonista, como ele aprende a ouvir a sinceridade de seus sentimentos.

Figura 15: A sinceridade do monólogo interior



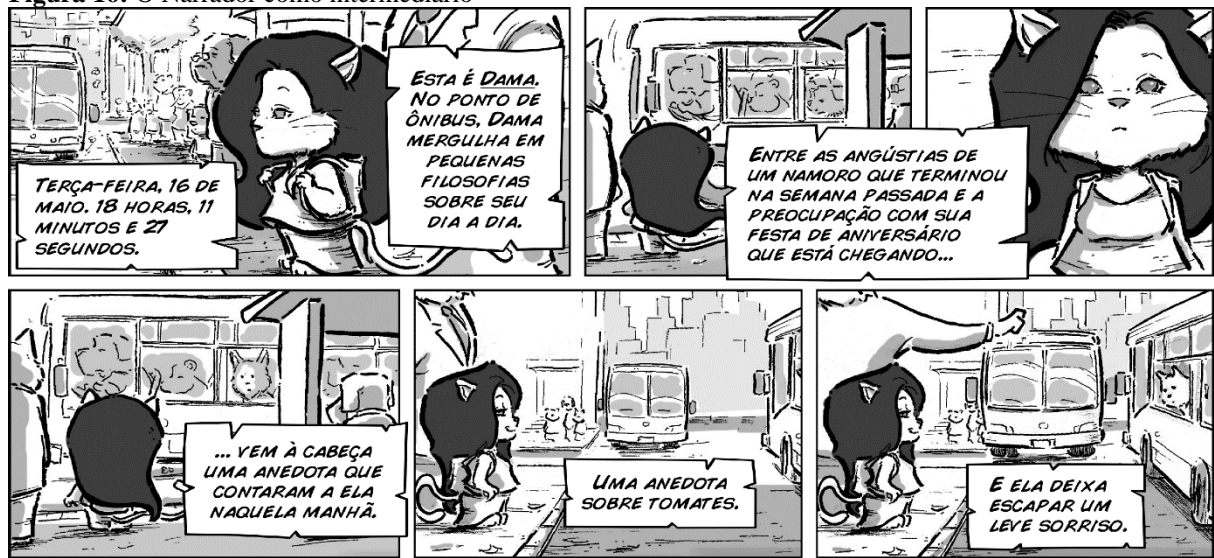
(CAFAGGI, 2014, p. 61)

Apesar de Valente ter uma confidente, sua melhor amiga Bu (a macaquinha que aparece na Figura 15), é ainda possível nos sentirmos em posição privilegiada com relação ao seu mundo interior, pelo fato de ser o monólogo interior muito mais utilizado do que os outros tipos de solilóquio. E mais: podemos confiar no que Valente diz a si mesmo, seja e, forma de pensamento seja em discursos externalizados. Se houver engano (e nada mais natural que isso, principalmente nessa fase da vida), este será do próprio personagem; mas, até ser provado do contrário (e sofrer as consequências do engano), ele vai agir de acordo com o que sente.

6.3.2 O Narrador e a experimentação

A total ausência de discursos dirigidos ao público e o baixo número de discursos interiores externalizados em *Valente* podem ser explicados pela utilização da figura do Narrador, que irá atuar como intermediador, em várias situações, entre nós e o mundo interior dos personagens: seja de maneira a nos conferir o acesso direto às suas mentes (como na Figura 6), seja para ele mesmo nos revelar o que os personagens estão pensando ou sentindo (como na Figura 16).

Figura 16: O Narrador como intermediário



(CAFAGGI, 2013a, p. 8)

A diferença básica entre as duas situações é que em uma estamos diante de um solilóquio (Figura 6) e na outra, não (Figura 16). Lá, o Narrador está nos dando o poder de *espiar* dentro da mente dos personagens em cena, que estão em monólogo interior, ainda que sem balões de pensamento; aqui, ele mesmo nos revela os pensamentos e sentimentos dos personagens, e não seus discursos.

A utilização de um narrador onisciente poderia fazer com que a obra caísse no lugar comum das convenções clássicas da linguagem dos Quadrinhos: o Narrador descreve e contextualiza a ação (interna e externa); e os personagens apenas preenchem as lacunas, através dos diálogos. No entanto, na mão de Vitor Cafaggi, essa opção abriu um leque de possibilidades para experimentações gráficas e narrativas, não apenas relativas ao andamento da história que ele conta ao longo da tira, mas também na forma como os próprios personagens percebem o que lhes rodeia.

Como não há a necessidade de os personagens contextualizarem os leitores, como acontece em muitas ocasiões em quadrinhos sem narradores (e onde se utiliza, como no Teatro, o discurso dirigido ao público para preencher as lacunas narrativas), o artista fica livre para explorar outras formas de representar ficcionalmente a subjetividade de seus personagens em solilóquio.

Para exemplificar, vejamos a Figura 17:

Figura 17: Experimentações gráficas em *Valente*



(CAFAGGI, 2013c, p. 28)

Nessa tira, temos Valente sofrendo de amores por Dama, a gatinha que conquistou seu coração, mas com quem nunca pode realmente ficar. Cafaggi aqui faz uma interessante inversão nas funções dos elementos que compõem primordialmente a linguagem dos quadrinhos: a imagem dentro do balão, contextualizando a situação; e o texto solto no espaço, sendo explícito e não deixando mais lacunas. Portanto, nessa experiência, nós *lemos* as imagens e *vemos* o texto.

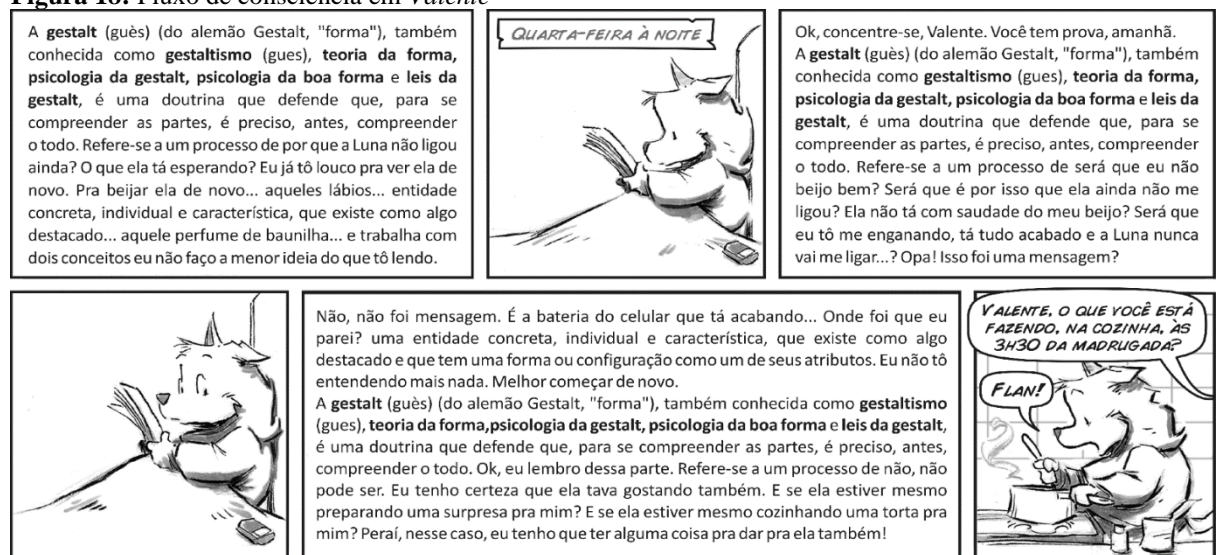
Essas experiências, que poderíamos chamar até de brincadeiras, estão por toda a obra de Cafaggi; o que traz uma interessante reflexão sobre o que mencionamos acerca da comparação entre *Valente* e *Peanuts*.

Charles Schulz é tido como um dos maiores quadrinistas de todos os tempos, grande influenciador de várias gerações de artistas espalhados por várias áreas; e, de fato, ele é isso tudo. Mas um detalhe que passa despercebido por nossos olhos deslumbrados é que Schulz sempre atuou na segurança de sua zona de conforto estético, ousando muito pouco nas suas tiras, convencionalmente falando. Uma vez que ficou confortável com seu padrão de tira em quatro quadros, trazendo uma *gag* (piada, frase de efeito) ao final, ele pouco fugiu dessa fórmula, sendo somente na última década de sua carreira (especificamente a partir de 1987) que ele ousaria experimentar outras configurações.

Já Vitor Cafaggi experimenta desde as primeiras tiras de *Valente*, e assim se mantém ao longo de todo seu trabalho: sem medo de errar e (pelo menos em nossa opinião) sempre acertando, principalmente quando na representação ficcional de subjetividade. Nesse aspecto, sua obra se aproxima bem mais do estilo shakespeariano de quebra de paradigmas e convenções relativas ao solilóquio do que *Peanuts*: não se conquista a empatia apenas através *do que se representa*, mas também (e, em alguns casos, principalmente) de *como se representa*.

Como exemplo final, trazemos a Figura 18:

Figura 18: Fluxo de consciência em *Valente*



(CAFAGGI, 2016, p. 28)

Essa tira, que é a nossa preferida dentre as 545 de *Valente*, é a manifestação mais contundente de originalidade na conquista de empatia. Valente está (como muitos de nós já estivemos) estudando, de noite, para uma prova que irá acontecer na manhã seguinte; ao mesmo tempo, ele está (como muitos de nós já estivemos) preocupado com seu quase-talvez-relacionamento amoroso. A sobreposição das duas preocupações se dá não através da fala de Valente; nem sequer da intervenção de um Narrador; mas de um monólogo interior inserido *dentro* do texto que Valente lê.

A construção de Cafaggi nada mais é, em nossa opinião, que um monólogo interior, portanto, um solilóquio; mas apresentado em forma de fluxo de consciência, técnica literária cuja representação máxima pode ser encontrada no clássico *Ulysses*, de James Joyce, marco não só para essa representação ficcional, mas para a história do romance como um todo:

Onde é que estava o sujeito que eu vi naquela foto em algum lugar por aí? Ah é, no mar morto, boiando de costas, lendo um livro com um guardassol aberto. Você não consegue afundar nem que tente: de tão grossa de sal. Porque o peso da água, não, o peso do corpo na água é igual ao peso da. Ou será que é o volume que é igual ao peso? É uma lei mais ou menos assim. O Vance no colégio estralando os dedos, dando aula. Currículo universitário. Currículo deficitário. O que é o peso na verdade quando a gente diz o peso? Trinta e dois pés por segundo, por segundo. Lei dos corpos em queda: por segundo ao quadrado. Cai tudo no chão. A terra. É a força da gravidade da terra que é o peso. (JOYCE, 2012, p. 185-186)

A confusão do Leopold Bloom de Joyce é a confusão do Valente de Cafaggi; que é também a nossa confusão. Nossa mente não funciona de forma ordenada, ela é caótica. Um pensamento leva a outro que leva a outro que muitas vezes leva a lugar nenhum ou a um lugar completamente diferente do pretendido inicialmente e nesse processo nos atropelamos até ficarmos sem fôlego e sem rumo.

De forma que, para viver melhor, tudo que podemos fazer é tentar organizar esse caos, usando vírgulas para recobrar o fôlego. Por isso falamos, desde o início deste estudo, em uma *representação* de subjetividade; em *tentativas* de explorar esse imenso mundo interior que carregamos dentro de nós.

No fim das contas, é por esse motivo que se utiliza o solilóquio, seja no Teatro, na Literatura ou nos Quadrinhos: para nos virar do avesso, nos eviscerar textual e graficamente. E Vitor Cafaggi faz isso com primazia, assim como William Shakespeare e Charles Schulz o fizeram em suas épocas.

Considerações Finais

*Feet don't fail me now
Take me to the finish line*

(“Born to Die”, Lana del Rey)

Como nos diz Freud, “não é fácil trabalhar cientificamente os sentimentos” (2011, p. 8); por isso, sendo, desde o início, nossa intenção falar sobre algo tão etéreo quanto o mundo interior (de pessoas reais e de personagens), a jornada ao longo desse estudo foi longa e árdua, mas gratificante.

Entramos em contato com conhecimentos e estudos prévios, alguns já solidificados e outros ainda em construção, das mais variadas áreas: Teoria Literária, Dramaturgia, Semiótica, Psicologia, Sociologia, História e Filosofia da Arte. Tivemos a oportunidade de analisar, com um outro olhar, obras e conceitos clássicos; bem como de apontar trabalhos contemporâneos ainda sem o destaque que merecem nos lados de cá; tentando sempre acrescentar nossa (pequena) contribuição para a continuidade da busca por respostas acerca de porquê e como utilizamos a arte para nos conhecermos e conectarmos.

É esse o objetivo que as obras artísticas nos parecem ter, sua própria razão de ser: nos fazer chegar aos outros, bem como a nós mesmos. E o caminho que o ser humano escolheu usar, em grande medida, foi (e é) o da representação ficcional de subjetividade. Esta surge como um elo que conecta as várias linguagens artísticas utilizadas ao longo de nossa evolução enquanto criaturas criadoras, nessa busca pelo acesso ao mundo interior.

Nesse sentido, é importante sempre levarmos em conta que, à despeito de qual linguagem a utilize, a representação ficcional de subjetividade parece nos colocar frente ao paradoxo que tentamos destacar ao longo deste estudo e que pode ser resumido da seguinte forma:

Por um lado, ela traça uma linha que diferencia claramente as nossas experiências com os personagens, das experiências que temos com pessoas reais. Ao interagirmos com uma pessoa real, nunca temos o “acesso direto à mente da pessoa, e temos que inferir os sentimentos, crenças e motivações da pessoa com base em seu comportamento exterior”. Quando nos confere esse acesso à mente de um personagem, que pode ser em maior ou menor grau a depender da

modalidade de solilóquio escolhida e da linguagem artística que a utiliza, “um autor nos dá um poder divino em relação ao personagem, que poderíamos desejar, mas nunca poderíamos ter em relação a uma pessoa real.” (HIRSH, 2003, p. 40, tradução nossa)

Por outro lado, a representação ficcional de subjetividade proporciona a visão do mundo do outro “axiologicamente de dentro dele”, que citamos anteriormente com Bakhtin (*apud* TEZZA, 2003). Mais do que a emulação de uma mente, busca-se a conexão e a empatia para com ela, pois, “enquanto a necessidade de ter o conhecimento, infalível e sem intermediários, da mente de outro ser humano jamais pode ser satisfeita, uma necessidade similar pode ser satisfeita com relação a um personagem fictício.” (HIRSH, 2003, p. 39, tradução nossa)

É justamente em cima desse paradoxo de realidade/irrealidade com que nos deparamos, que as linguagens artísticas irão, cada uma do seu modo e na sua medida, se utilizar do solilóquio para representar ficcionalmente a subjetividade, sendo a *virada para dentro* o efeito pretendido (mas que acaba, na verdade, gerando algo que chamamos de *evisceração gráfica e textual*).

Como vimos, James Hirsh (2003) acredita que, no Teatro, a mera passagem do discurso dirigido ao público para o dirigido a si mesmo (interior externalizado) não foi uma passagem do mundo exterior para o interior, e sim do público para o particular, pois ambos se apoiam na *fala*. Até mesmo quando o personagem está perdido em pensamentos no monólogo interior, ainda que não fale sozinho de fato, diante das próprias limitações que a linguagem teatral carrega, o ator que o representa deve manifestar tais movimentos psíquicos através de sua própria fala. O acesso à mente dos personagens, portanto, é limitado ao (des)conhecimento que estes têm de si próprio, sobretudo na forma como são retratados nas obras de William Shakespeare.

Já na Literatura, no entanto, apesar de também ser usado o discurso interior externalizado e, logo, a fala, é o monólogo interior que ganha real destaque, atingindo seu máximo potencial de utilização e representação da subjetividade; aqui alcança-se, de fato, a *virada para dentro*. É por isso que se fala de acesso total à mente do personagem através da Literatura: seja através de um narrador onisciente; seja pela narrativa em primeira pessoa do próprio ser pensante; ou seja, ainda, pela mescla dos dois (como apontamos no caso do fluxo de consciência em *Ulysses*).

Finalmente, se no Teatro destacam-se os discursos (dirigido ao público e interior externalizado) e na Literatura há uma preferência pelo monólogo interior, nos Quadrinhos o solilóquio é utilizado de maneira mais livre: em diversas oportunidades, encontramos todos os três tipos de solilóquio sendo empregados mais ou menos na mesma medida. Eles são facilmente identificáveis pela adição de elementos gráficos aos marcadores textuais de discurso: os balões (de fala ou de pensamento) e para onde os personagens estão olhando quando proferem seus solilóquios (para *fora*, em direção ao público; ou para *dentro*, em direção a si mesmos).

Nos dois quadrinhos que analisamos ao longo desse estudo, as tirinhas cômicas *Peanuts* e *Valente*, pudemos claramente perceber a presença do solilóquio. Sua utilização atende a propósitos muito semelhantes aos intencionados por William Shakespeare, que, durante a Renascença, aperfeiçoou as técnicas e as convenções referentes a esse recurso dramático-narrativo. A resposta emocional a que somos compelidos após o contato com as obras dos três autores é a criação de uma relação de cumplicidade e empatia com os personagens e as subjetividades ali representados.

Seja quando Snoopy manifesta sua frustração em não ser ouvido pelas pessoas que o rodeiam, seja quando Valente acorda no meio da noite e admite que não sabe dançar, ou quando Charlie Brown está se remoendo para nós por não conseguir chamar a atenção da garotinha ruiva, temos acesso a uma subjetividade que os outros personagens de suas histórias não tem e isso nos aproxima tanto do que é narrado quanto de quem narra.

Através da ensurdecadora eloquência de pensamentos silenciosos, da melancólica loucura do falar sozinho, ou da consciente quebra da quarta parede, a representação ficcional de subjetividade, portanto, seja no Teatro, na Literatura ou nos Quadrinhos, parece querer dar conta de algo que nos falta na relação com as pessoas reais, sendo um exercício de “imaginação como fuga ou compensação, como prêmio de prazer”, inscrito em “objetos expostos à percepção de outras pessoas” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104-105).

De tal forma que, no falar sozinho do outro, ainda que ficcional e expresso pelas linguagens artísticas, temos a esperança de não só estabelecermos relações, mas também de ouvirmos a nós mesmos. Se a arte é o reflexo do mundo ecoando dentro de nós, o falar sozinho do outro, representado pela arte, dá voz ao nosso próprio silêncio.

Referências

- BARBIERI, Danieli. **As linguagens dos quadrinhos**. Tradução de Thiago de Almeida Castor do Amaral. São Paulo: Peirópolis, 2017.
- BRISTOL, Michael. Introduction: Is Shakespeare a Moral Philosopher? *In*: BRISTOL, Michael (ed.). **Shakespeare and Moral Agency**. London: Continuum, 2010.
- BYRON, George G. Sardanapalus. *In*: COLERIDGE, Ernest H. (ed.). **The Works of Lord Byron: Poetry**, Vol. 5. London: John Murray, 1924.
- CAFAGGI, Vitor. **Valente para sempre**. São Paulo: Panini, 2013a.
- _____. **Valente para todas**. São Paulo: Panini, 2013b.
- _____. **Valente por opção**. São Paulo: Panini, 2013c.
- _____. **Valente para o que der e vier**. São Paulo: Panini, 2014.
- _____. **Valente para onde você foi?** São Paulo: Panini, 2016.
- _____. **Valente por você**. São Paulo: Panini, 2020.
- CAGNIN, Antonio Luiz. **Os quadrinhos: linguagem e semiótica**. São Paulo: Criativo, 2014.
- COHN, Dorrit. **Transparent Minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction**. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- COLDEWEY, John C. (ed.). **Early English Drama: An Anthology**. New York: Routledge, 2016.
- DISSANAYAKE, Ellen. **Art and Intimacy: how the arts began**. Washington: University of Washington Press, 2012.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Pérola de Carvalho. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ÉSQUILO. Prometeu Acorrentado. *In*: **O melhor do Teatro Grego**. Tradução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. *In*: **Poetics Today**, Volume 11, n 1, 1990.
- FISCHER, Steven. **A history of language**. Suffolk: St Edmundsbury Press, 1999.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GAIMAN, Neil. **Why our future depends on libraries, reading and daydreaming**. The Guardian, 2013. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2013/oct/15/neil-gaiman-future-libraries-reading-daydreaming>> Acesso em outubro/2021.

GIELEN, Pascal. **Criatividade e outros fundamentalismos**. Tradução de Sharine Machado Cabral Melo. São Paulo: Annablume, 2015.

GROENSTEEN, Thierry. **O Sistema dos Quadrinhos**. Tradução de Érico Assis. Rio de Janeiro: Marsupial, 2015.

HILLMAN, Richard. **Self-Speaking in Medieval and Early Modern English Drama: Subjectivity, Discourse and the Stage**. New York: St. Martin's Press, 1997.

HIRSH, James. **Shakespeare and the History of Soliloquies**. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2003.

JOHNSON, Samuel. Preface to Shakespeare. *In: The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*. Vol.7. Johnson on Shakespeare, 59–113. New Haven: Yale University Press, 1968.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud à Lacan**. Volume I. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

JOYCE, James. **Ulysses**. Tradução de Caetano W. Galindo. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

KYD, Thomas. The Spanish Tragedy. *In: Five Revenge Tragedies*. New York: Penguin Classics, 2012.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. Tradução de Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 2004.

MCLUHAN, Marshall. **Understanding media: the extensions of man**. Berkeley, Gingko Press, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MICHAELIS, David. **Schulz & Peanuts: A biografia do criador do Snoopy**. Tradução de Denis de Brong Mattar e José Julio do Espírito Santo. São Paulo: Seoman, 2015.

NORDLUND, Marcus. **The Shakespearean Inside: A Study of the Complete Soliloquies and Solo Asides**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.

_____. **Shakespeare and the Nature of Love: Literature, Culture, Evolution**. Evanston: Northwestern University Press, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **As flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PETTER, Margarida. Linguagem, língua, linguística. *In*: FIORIN, José Luis (org.). **Introdução à linguística**. São Paulo: Contexto, 2010.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido** (3 Volumes). Tradução de Fernando Py. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RAMON, Marcos. **A Estética da Angústia: uma aproximação entre Schopenhauer e os Peanuts**. Brasília: Edição do autor, 2017.

RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (Orgs.). **Quadrinhos e Literatura: diálogos possíveis**. São Paulo: Criativo, 2014.

SAGAN, Carl. **Pale Blue Dot: A vision of the human future in space**. Ballantine Books, 1997.

SCHULZ, Charles M. **The Complete Peanuts** (26 volumes). Seattle: Fantagraphics Books, 2004-2016.

SCHWANTES, Cíntia. Shakespeares. *In*: BISERRA, Wiliam Alves (org.). **Shakespeare e a diversa idade: 400 anos de herança**. Campinas: Pontes, 2017.

SELLECK, Nancy. **The Interpersonal Idiom in Shakespeare, Donne, and Early Modern Culture**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução de Bruna Beber. São Paulo: Ubu, 2019.

_____. **Romeu e Julieta.** Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2014.

_____. **A tempestade.** Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. **Macbeth.** Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SILVA, Flávia Gonçalves da. Subjetividade, individualidade, personalidade e identidade: concepções a partir da psicologia histórico-cultural. **Psicologia da Educação.** São Paulo, n. 28, p. 169-195, jun. 2009.

SYMONDS, Craig L. **Neptune:** the Allied invasion of Europe and the D-Day landings. New York: Oxford University Press, 2014.

TAYLOR, Charles. **Sources of the self:** the making of the modern identity. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

TEZZA, Cristovão. **O espírito da prosa:** uma autobiografia literária. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. **Entre a Prosa e a Poesia:** Bakhtin e o Formalismo Russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo.** Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

TOLSTOI, Leon. **O que é arte?:** a polêmica visão do autor de Guerra e Paz. Tradução de Bete Torii. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

Apêndice A – Dados completos da contagem de solilóquios em *Peanuts*

Volume 1 (1950-1952)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios
Charlie Brown	135
Patty	20
Shermy	5
Violet	17
Lucy	12
Snoopy	5
Schroeder	4
Total	198

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios
Discurso dirigido ao público	76
Discurso interior externalizado	113
Monólogo interior	9
Total	198

Volume 2 (1953-1954)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	83 (218)
Patty	4 (24)
Shermy	0 (5)
Violet	2 (19)
Lucy	36 (48)
Snoopy	17 (22)
Schroeder	5 (9)
Linus	5
Pig-Pen (Chiqueirinho)	3
Total	155 (353)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	40 (116)
Discurso interior externalizado	89 (202)
Monólogo interior	26 (35)
Total	155 (353)

Volume 3 (1955-1956)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	74(292)
Patty	1 (25)
Shermy	0 (5)
Violet	2 (21)
Lucy	30 (78)
Snoopy	62 (84)
Schroeder	5 (14)
Linus	19 (24)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	2 (5)
Total	195 (548)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	16 (132)
Discurso interior externalizado	99 (301)
Monólogo interior	80 (115)
Total	195 (548)

Volume 4 (1957-1958)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	78 (370)
Patty	1 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (21)
Lucy	16 (94)
Snoopy	105 (189)
Schroeder	6 (20)
Linus	31 (55)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	0 (5)
Total	237 (785)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	18 (150)
Discurso interior externalizado	106 (407)
Monólogo interior	113 (228)
Total	237 (785)

Volume 5 (1959-1960)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	65 (435)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	1 (22)
Lucy	24 (118)
Snoopy	142 (331)
Schroeder	6 (26)
Linus	35 (90)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	1 (6)
Sally	12
Total	286 (1.071)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	13 (163)
Discurso interior externalizado	115 (522)
Monólogo interior	158 (386)
Total	286 (1.071)

Volume 6 (1961-1962)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	84 (519)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (22)
Lucy	16 (134)
Snoopy	203 (534)
Schroeder	2 (28)
Linus	50 (140)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	0 (6)
Sally	5 (17)
Frieda	8
Total	368 (1.439)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	42 (205)
Discurso interior externalizado	122 (644)
Monólogo interior	204 (590)
Total	368 (1.439)

Volume 7 (1963-1964)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	96 (615)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (22)
Lucy	20 (154)
Snoopy	183 (717)
Schroeder	4 (32)
Linus	36 (176)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	0 (6)
Sally	6 (23)
Frieda	1 (9)
Total	346 (1.785)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	72 (277)
Discurso interior externalizado	90 (734)
Monólogo interior	184 (774)
Total	346 (1.785)

Volume 8 (1965-1966)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	137 (752)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (22)
Lucy	22 (176)
Snoopy	234 (951)
Schroeder	6 (38)
Linus	42 (218)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	0 (6)
Sally	8 (31)
Frieda	1 (10)
Peppermint Patty (Patty Pimentinha)	5
Total	455 (2.240)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	101 (378)
Discurso interior externalizado	116 (850)
Monólogo interior	238 (1.012)
Total	455 (2.240)

Volume 9 (1967-1968)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	109 (861)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (22)
Lucy	21 (197)
Snoopy	281 (1.232)
Schroeder	3 (41)
Linus	46 (264)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	1 (7)
Sally	4 (35)
Frieda	0 (10)
Peppermint Patty (Patty Pimentinha)	6 (11)
Franklin	1
Total	472 (2.712)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	108 (486)
Discurso interior externalizado	77 (927)
Monólogo interior	287 (1.299)
Total	472 (2.712)

Volume 10 (1969-1970)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	78 (939)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (22)
Lucy	30 (227)
Snoopy	371 (1.603)
Schroeder	0 (41)
Linus	25 (289)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	0 (7)
Sally	10 (45)
Frieda	0 (10)
Peppermint Patty (Patty Pimentinha)	7 (18)
Franklin	1 (2)
Total	522 (3.234)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	85 (571)
Discurso interior externalizado	66 (993)
Monólogo interior	371 (1.670)
Total	522 (3.234)

Volume 11 (1971-1972)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	54 (993)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (22)
Lucy	27 (254)
Snoopy	344 (1.947)
Schroeder	1 (42)
Linus	18 (307)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	0 (7)
Sally	15 (60)
Frieda	0 (10)
Peppermint Patty (Patty Pimentinha)	11 (29)
Franklin	0 (2)
Total	470 (3.704)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	59 (630)
Discurso interior externalizado	67 (1.060)
Monólogo interior	344 (2.014)
Total	470 (3.704)

Volume 12 (1973-1974)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	47 (1.040)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (22)
Lucy	14 (268)
Snoopy	247 (2.194)
Schroeder	0 (42)
Linus	10 (317)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	0 (7)
Sally	7 (67)
Frieda	0 (10)
Peppermint Patty (Patty Pimentinha)	16 (45)
Franklin	0 (2)
Marcie	5
Rerun	18
Thibault	1
Escola	20
Total	385 (4.089)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	53 (683)
Discurso interior externalizado	55 (1.115)
Monólogo interior	277 (2.291)
Total	385 (4.089)

Volume 13 (1975-1976)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	33 (1.073)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (22)
Lucy	7 (275)
Snoopy	282 (2.476)
Schroeder	0 (42)
Linus	5 (322)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	0 (7)
Sally	6 (73)
Frieda	0 (10)
Peppermint Patty (Patty Pimentinha)	11 (56)
Franklin	1 (3)
Marcie	1 (6)
Rerun	5 (23)
Thibault	0 (1)
Escola	17 (37)
Spike	6
Montinho do arremessador	3
Total	377 (4.466)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	26 (709)
Discurso interior externalizado	43 (1.158)
Monólogo interior	308 (2.599)
Total	377 (4.466)

Volume 14 (1977-1978)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	28 (1.101)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (22)
Lucy	15 (290)
Snoopy	264 (2.740)
Schroeder	1 (43)
Linus	4 (326)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	0 (7)
Sally	2 (75)
Frieda	0 (10)
Peppermint Patty (Patty Pimentinha)	7 (63)
Franklin	0 (3)
Marcie	2 (8)
Rerun	2 (25)
Thibault	0 (1)
Escola	7 (44)
Spike	0 (6)
Montinho do arremessador	2 (5)
Molly Valley	4
Total	338 (4.804)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	23 (732)
Discurso interior externalizado	38 (1.196)
Monólogo interior	277 (2.876)
Total	338 (4.804)

Volume 15 (1979-1980)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	36 (1.137)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (22)
Lucy	21 (311)
Snoopy	305 (3.045)
Schroeder	1 (44)
Linus	11 (337)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	0 (7)
Sally	3 (78)
Frieda	0 (10)
Peppermint Patty (Patty Pimentinha)	15 (78)
Franklin	0 (3)
Marcie	0 (8)
Rerun	2 (27)
Thibault	0 (1)
Escola	0 (44)
Spike	0 (6)
Montinho do arremessador	0 (5)
Molly Valley	0 (4)
Woodstock	1
Total	395 (5.199)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	35 (767)
Discurso interior externalizado	52 (1.248)
Monólogo interior	308 (3.184)
Total	395 (5.199)

Volume 16 (1981-1982)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	31 (1.168)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (22)
Lucy	12 (323)
Snoopy	284 (3.329)
Schroeder	0 (44)
Linus	8 (345)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	0 (7)
Sally	7 (85)
Frieda	0 (10)
Peppermint Patty (Patty Pimentinha)	11 (89)
Franklin	0 (3)
Marcie	4 (12)
Rerun	5 (32)
Thibault	0 (1)
Escola	3 (47)
Spike	1 (7)
Montinho do arremessador	0 (5)
Molly Valley	0 (4)
Woodstock	0 (1)
Belle	1
Marble	9
Total	376 (5.575)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	30 (797)
Discurso interior externalizado	48 (1.296)
Monólogo interior	298 (3.482)
Total	376 (5.575)

Volume 17 (1983-1984)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	28 (1.196)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (22)
Lucy	12 (335)
Snoopy	206 (3.535)
Schroeder	0 (44)
Linus	7 (352)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	0 (7)
Sally	4 (89)
Frieda	0 (10)
Peppermint Patty (Patty Pimentinha)	12 (101)
Franklin	0 (3)
Marcie	3 (15)
Rerun	3 (35)
Thibault	0 (1)
Escola	1 (48)
Spike	52 (59)
Montinho do arremessador	0 (5)
Molly Valley	0 (4)
Woodstock	0 (1)
Belle	0 (1)
Marble	0 (9)
Total	328 (5.903)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	19 (816)
Discurso interior externalizado	48 (1.344)
Monólogo interior	261 (3.743)
Total	328 (5.903)

Volume 18 (1985-1986)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	32 (1.228)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (22)
Lucy	11 (346)
Snoopy	194 (3.729)
Schroeder	0 (44)
Linus	5 (357)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	0 (7)
Sally	12 (101)
Frieda	0 (10)
Peppermint Patty (Patty Pimentinha)	8 (109)
Franklin	0 (3)
Marcie	0 (15)
Rerun	6 (41)
Thibault	0 (1)
Escola	0 (48)
Spike	28 (87)
Montinho do arremessador	0 (5)
Molly Valley	0 (4)
Woodstock	0 (1)
Belle	0 (1)
Marble	0 (9)
Total	296 (6.199)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	24 (840)
Discurso interior externalizado	47 (1.391)
Monólogo interior	225 (3.968)
Total	296 (6.199)

Volume 19 (1987-1988)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	42 (1.270)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (22)
Lucy	14 (360)
Snoopy	221 (3.950)
Schroeder	0 (44)
Linus	7 (364)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	0 (7)
Sally	9 (110)
Frieda	0 (10)
Peppermint Patty (Patty Pimentinha)	6 (115)
Franklin	0 (3)
Marcie	0 (15)
Rerun	5 (46)
Thibault	0 (1)
Escola	0 (48)
Spike	31 (118)
Montinho do arremessador	0 (5)
Molly Valley	0 (4)
Woodstock	0 (1)
Belle	0 (1)
Marble	0 (9)
Total	335 (6.534)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	32 (872)
Discurso interior externalizado	50 (1.441)
Monólogo interior	253 (4.221)
Total	335 (6.534)

Volume 20 (1989-1990)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	40 (1.310)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (22)
Lucy	5 (365)
Snoopy	260 (4.210)
Schroeder	0 (44)
Linus	9 (373)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	0 (7)
Sally	5 (115)
Frieda	0 (10)
Peppermint Patty (Patty Pimentinha)	6 (121)
Franklin	0 (3)
Marcie	1 (16)
Rerun	0 (46)
Thibault	0 (1)
Escola	0 (48)
Spike	19 (137)
Montinho do arremessador	0 (5)
Molly Valley	0 (4)
Woodstock	0 (1)
Belle	0 (1)
Marble	0 (9)
Olaf	9
Total	354 (6.888)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	24 (896)
Discurso interior externalizado	41 (1.482)
Monólogo interior	289 (4.510)
Total	354 (6.888)

Volume 21 (1991-1992)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	39 (1.349)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (22)
Lucy	8 (373)
Snoopy	227 (4.437)
Schroeder	0 (44)
Linus	10 (383)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	0 (7)
Sally	12 (127)
Frieda	0 (10)
Peppermint Patty (Patty Pimentinha)	4 (125)
Franklin	0 (3)
Marcie	0 (16)
Rerun	4 (50)
Thibault	0 (1)
Escola	0 (48)
Spike	27 (164)
Montinho do arremessador	0 (5)
Molly Valley	0 (4)
Woodstock	0 (1)
Belle	0 (1)
Marble	0 (9)
Olaf	0 (9)
Total	331 (7.219)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	26 (922)
Discurso interior externalizado	51 (1.533)
Monólogo interior	254 (4.764)
Total	331 (7.219)

Volume 22 (1993-1994)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	40 (1.389)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (22)
Lucy	4 (377)
Snoopy	237 (4.674)
Schroeder	0 (44)
Linus	3 (386)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	1 (8)
Sally	5 (132)
Frieda	0 (10)
Peppermint Patty (Patty Pimentinha)	2 (127)
Franklin	0 (3)
Marcie	1 (17)
Rerun	3 (53)
Thibault	0 (1)
Escola	1 (49)
Spike	27 (191)
Montinho do arremessador	0 (5)
Molly Valley	0 (4)
Woodstock	0 (1)
Belle	0 (1)
Marble	0 (9)
Olaf	9 (18)
Andy	9
Total	342 (7.561)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	22 (944)
Discurso interior externalizado	34 (1.567)
Monólogo interior	286 (5.050)
Total	342 (7.561)

Volume 23 (1995-1996)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	38 (1.427)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (22)
Lucy	10 (387)
Snoopy	257 (4.931)
Schroeder	0 (44)
Linus	2 (388)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	0 (8)
Sally	9 (141)
Frieda	0 (10)
Peppermint Patty (Patty Pimentinha)	3 (130)
Franklin	0 (3)
Marcie	1 (18)
Rerun	10 (63)
Thibault	0 (1)
Escola	0 (49)
Spike	28 (219)
Montinho do arremessador	0 (5)
Molly Valley	0 (4)
Woodstock	0 (1)
Belle	0 (1)
Marble	0 (9)
Olaf	0 (18)
Andy	0 (9)
Total	358 (7.919)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	30 (974)
Discurso interior externalizado	41 (1.608)
Monólogo interior	287 (5.337)
Total	358 (7.919)

Volume 24 (1997-1998)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	29 (1.456)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (22)
Lucy	2 (389)
Snoopy	218 (5.149)
Schroeder	0 (44)
Linus	2 (390)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	0 (8)
Sally	3 (144)
Frieda	0 (10)
Peppermint Patty (Patty Pimentinha)	0 (130)
Franklin	0 (3)
Marcie	1 (19)
Rerun	14 (77)
Thibault	0 (1)
Escola	1 (50)
Spike	25 (244)
Montinho do arremessador	0 (5)
Molly Valley	0 (4)
Woodstock	0 (1)
Belle	0 (1)
Marble	0 (9)
Olaf	24 (42)
Andy	24 (33)
Total	343 (8.262)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	20 (994)
Discurso interior externalizado	29 (1.637)
Monólogo interior	294 (5.631)
Total	343 (8.262)

Volume 25 (1999-2000)

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Charlie Brown	12 (1.468)
Patty	0 (26)
Shermy	0 (5)
Violet	0 (22)
Lucy	1 (390)
Snoopy	100 (5.249)
Schroeder	0 (44)
Linus	1 (391)
Pig-Pen (Chiqueirinho)	0 (8)
Sally	2 (146)
Frieda	0 (10)
Peppermint Patty (Patty Pimentinha)	1 (131)
Franklin	0 (3)
Marcie	0 (19)
Rerun	10 (87)
Thibault	0 (1)
Escola	0 (50)
Spike	21 (265)
Montinho do arremessador	0 (5)
Molly Valley	0 (4)
Woodstock	0 (1)
Belle	0 (1)
Marble	0 (9)
Olaf	5 (47)
Andy	3 (36)
Total	156 (8.418)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	11 (1.005)
Discurso interior externalizado	16 (1.653)
Monólogo interior	129 (5.760)
Total	156 (8.418)

Apêndice B – Dados completos da contagem de solilóquios em *Valente*

Volume 1: Valente para sempre

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios
Valente	18
Dama	1
Princesa	1
Total	20

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios
Discurso dirigido ao público	0
Discurso interior externalizado	3
Monólogo interior	17
Total	20

Volume 2: Valente para todas

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Valente	9 (27)
Dama	1 (2)
Princesa	0 (1)
Bu	2
Total	12 (32)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	0
Discurso interior externalizado	2 (5)
Monólogo interior	10 (27)
Total	12 (32)

Volume 3: Valente por opção

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Valente	13 (40)
Dama	0 (2)
Princesa	0 (1)
Bu	0 (2)
Mel	1
Total	14 (46)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	0
Discurso interior externalizado	3 (8)
Monólogo interior	11 (38)
Total	14 (46)

Volume 4: Valente para o que der e vier

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Valente	12 (52)
Dama	0 (2)
Princesa	0 (1)
Bu	0 (2)
Mel	0 (1)
Esopo	2
Outros	2
Total	16 (62)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	0
Discurso interior externalizado	2 (10)
Monólogo interior	14 (52)
Total	16 (62)

Volume 5: Valente para onde você foi?

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Valente	8 (60)
Dama	1 (3)
Princesa	0 (1)
Bu	2 (4)
Mel	0 (1)
Esopo	0 (2)
Outros	0 (2)
Cindy	3
Total	14 (76)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	0
Discurso interior externalizado	2 (12)
Monólogo interior	12 (64)
Total	14 (76)

Volume 6: Valente por você

Personagem (por ordem de aparição)	Número de solilóquios (Total)
Valente	8 (68)
Dama	0 (3)
Princesa	0 (1)
Bu	1 (5)
Mel	0 (1)
Esopo	0 (2)
Outros	0 (2)
Cindy	0 (3)
Total	9 (85)

Tipo de solilóquio	Número de solilóquios (Total)
Discurso dirigido ao público	0
Discurso interior externalizado	2 (14)
Monólogo interior	7 (71)
Total	9 (85)

Apêndice C – Entrevista com Vitor Cafaggi²⁷

Como você gostaria de começar a contar a sua história?

Vamos falar de quadrinhos, que é uma coisa com que eu trabalho hoje, mas que me acompanhou a vida toda. Meu pai é advogado, minha mãe é dentista; então nenhum deles estava voltado para essa área de criação. Eu sou o segundo lá de casa; meu irmão é quatro anos mais velho que eu. E meu irmão começou a ler muito novinho; ele, com 3 ou 4 anos já lia. E o que ele mais gostava de ler era revistinha em quadrinhos. Ele gostava muito de *Turma da Mônica* (que estava começando a sair naquela época), de *Luluzinha e Bolinha*, de Disney e etc. Eu acho que meus pais, tendo ele como referência, percebendo que ele gostava tanto disso, seguiram o mesmo caminho comigo. Qualquer coisa que eles queriam para me distrair, ou me presentear de algum jeito era sempre com revistinhas em quadrinhos ou coisas relacionadas a super-heróis. Eu lembro que, coincidentemente, minha mãe me dava muita coisa do Homem-Aranha. Eu lembro que eu tinha uma fantasia do Homem-Aranha quando era pequeno, que minha mãe me deu. Mas, na verdade, quando ela me deu essa fantasia eu já gostava mesmo de Homem-Aranha. Mas eu lembro de uma das coisas mais antigas da minha vida, de objeto, foi uma caneta que minha mãe me deu. E a tampa dela era uma rodinha, com alguns círculos, que você encaixava nela. Ela era de plástico e tinha até um cordãozinho, que você pendurava como se fosse um crachá. Era um cordãozinho branco, com dois furinhos de plástico, e a tampinha era um desenho do Homem-Aranha; era um desenho até bem clássico do Homem-Aranha. Provavelmente era um produto não-oficial, não licenciado da Marvel. E eu lembro que minha mãe deu uma caneta dessa para o meu irmão, do Super-Homem, e essa do Homem-Aranha para mim. A do Super-Homem do meu irmão era vermelha, e a minha era azul.

Quantos anos você tinha nessa época?

Eu era muito, muito pequeno. Eu comecei a colecionar Homem-Aranha com 7, 8 anos, e isso foi um bocado antes. Eu devia ter uns 5, por aí... O caso é que eu guardei a tampa dessa caneta. A caneta se perdeu, mas eu guardei a tampa dessa caneta que tinha o Homem-Aranha por muitos anos da minha vida... Então por isso que eu lembro bem dela. Ah, e tudo era quadrinhos.

²⁷ Realizada em 23/07/21, através da plataforma Zoom.

Precisava cortar o cabelo? Dava uma revistinha! E como meu irmão já tinha muito de Luluzinha, Mônica, Disney, o que sobrava para mim era super-heróis. Então o presente para mim era uma revistinha do Capitão América, ou mesmo do Homem-Aranha. Eu tinha almanaques antigos do Homem-Aranha; tenho até hoje, já sem capa, mas que eu guardei.

Mas era sempre em revistinha mesmo? Vocês não liam em jornal, por exemplo?

Não, sempre revistinha. Eu lia jornal um pouquinho antes de começar a colecionar quadrinhos, em 84, 85, 86. Eu comecei a colecionar quadrinhos mesmo em 86. Então nessa época, um pouquinho antes de começar a colecionar, meu pai sempre comprava o jornal *O Globo*, todo domingo. Era um jornal do Rio, e como ele é torcedor do Flamengo e não tinha internet, tava muito longe da internet, o único jeito dele ler notícia, ver que horas era o jogo, escalação do time era comprando o *Globo* todo domingo. E o *Globo* nessa época tinha um encadernado infantil chamado Globinho. Era um tablóidezinho mesmo, só com tirinhas, passatempos, material para pesquisa de escola mesmo: pesquisa sobre o descobrimento do Brasil, dia do índio, essas coisas. E eu gostava das tirinhas; e eu lembro das mais antigas que eu gostava eram a do *He-Man*, que era um sucesso na época; e a da *Família Halley*, quando o cometa Halley passou a última vez, se não me engano foi 86; e *Calvin e Haroldo* também eu conheci nessa época do jornal *O Globo*. Então logo depois foi que eu comecei a colecionar quadrinhos. Antes eu só lia os do meu irmão, ganhava um ou outro esporádico, não fazia coleção mesmo. Tinha umas 6 ou 7 revistinhas que eram minhas, e ficava mais lendo as centenas meu irmão, que ele já tinha nessa época. E aí em 86 eu começo a condicionar. Eu lembro que eu tava numa livraria com meu pai, a gente estava indo para o sítio, eu, ele e meu irmão... E aí tinha uma revistinha do Homem-Aranha que vinha um *transfer* de camisa, daqueles que você passa o ferro. Então eu achei massa o *transfer* e comprei muito por causa dele. E lá no sítio acabei lendo a história, era uma história do Homem-Aranha enfrentando o Fanático, inimigo dos X-Men, e eu fiquei muito encantado pela história. Muito encantado! Eu já sabia ler, tinha meus 7, 8 anos. Não li tudo... fiquei mais atento à ação e tudo mais; quando tinha muito texto, obviamente, eu pulava; não era um quadrinho feito para uma criança tão pequena; fiquei encantado pelo desenho do John Romita Jr... E a partir daí eu comecei a colecionar. Então essa foi a nº 37 da editora Abril, e eu consigo comprar a 36, que era logo anterior com uma história do Homem-Aranha com o Wolverine, aí comprei a 38, a 39 e fui comprando. Depois comecei a comprar outras coisas: *Superaventuras Marvel*, *X-Men*... Mas por muito tempo eu comprei só Homem-Aranha. Depois

eu comecei a comprar *Homem-Aranha* e *Teia do Aranha*... E era muito bom para mim. Era uma época em que eu não tinha muito amigo na escola, não era amigo dos meninos do prédio. Meu irmão era meu amigo, mas a gente não brincava junto; eu tinha minhas brincadeiras com meus bonecos, separado dele. Meu irmão já tinha as coisas dele, então eu era bem sozinho; e eu acabei me enxergando muito no Homem-Aranha, por ele ser um super-herói sozinho também, que não estava em equipe nenhuma.

E se alguém, nessa época chegasse e perguntasse se você gostava de ler, qual ia ser a sua resposta?

É engraçado, né... A gente pensa assim: Ah, com oito anos você é uma criança. Mas, mesmo nessa época, tinha já uma certa vergonha de falar que lê quadrinhos, que gosta de super-heróis e tudo mais: era coisa de criança. E você era muito uma criança na época! Eu lembro que quando saiu *Guerras Secretas* e o Homem-Aranha começou a usar o uniforme negro (se não me engano em 86 também, no máximo 87), que eu levei essa revistinha para a escola e mostrei para os meus colegas. Eles todos olharam com uma cara meio assim: “Ah, mas esse é o Homem-Aranha mesmo?” e “Nossa, mas você lê isso?!”. E eram uns meninos de 7 ou 8 anos! Se achando muito adultos... Sempre foi uma constante na minha vida. Quando eu tinha 12 anos, adorava *Tartarugas Ninja*! Todos os meninos da sala assistiam *Tartarugas Ninja*, mas ninguém [dizia]... Todos se faziam de “gostoso”, de adulto. Eu desenhava *Tartarugas Ninja* e eles sabiam tudo do desenho, mas ficavam: “Ele desenha *Tartarugas Ninja*, que criança!”. Eu acho que a resposta se me perguntassem se eu gostava de ler na época... eu acho que era bem claro, não precisava nem perguntar! Porque estava bem claro que eu gostava de ler, mesmo que eu talvez escondesse.

É interessante como a gente associa muito o ato de ler à literatura, sendo que os quadrinhos também são lidos...

Então, eu não gostava de livros nessa época. De jeito nenhum! Um livro era uma atividade da escola; livro você tinha uma prova. Você era obrigado a ler e tinha que fazer uma prova... Eu odiava livros! E, nossa, durante quase toda a minha vida na escola eu odiei livros. Só no ensino Médio que eu fui ler alguns que gostei, mas no mais eu achava um saco. Quadrinho eu adorava, mas livro...

Então os quadrinhos você associava a uma outra parte da sua vida?

Quadrinho era uma coisa minha. Apesar de ter pegado isso muito do meu irmão, os meus quadrinhos eram uma coisa minha. O Homem-Aranha era uma coisa minha. Desenhar copiando aqueles desenhos, copiar os desenhos era uma coisa minha. E ninguém estava me obrigando a fazer aquilo, ninguém me ensinou. Quadrinho era uma coisa que eu sentia, sinto até hoje, e senti a maior parte da minha vida como uma coisa minha mesmo. Então acho que a diferença era muito essa: os livros eram aquela coisa da escola, eu não lia um livro por vontade própria; quadrinhos, sim. Mesmo que o livro fosse legal, eu lia de má vontade.

Você falou que era muito sozinho, e a leitura é algo muito solitário também. Então, nesse processo de leitura, como é que você via os personagens? O Homem-Aranha era pra você um ideal, alguma coisa que você gostaria de se tornar, ou você o via mais como um amigo ou algo assim?

Eu já me via nele. Não era nem uma coisa que eu queria ser. Claro que se você perguntasse na época “O que você quer ser?”... Eu lembro que tinha um álbum de figurinhas que falava da profissão do Homem-Aranha (Peter Parker): repórter fotográfico *freelancer*. Então se você perguntasse na época “O que você quer ser?”, eu ia falar repórter-fotográfico *freelancer*, sem ter a menor ideia do que é *freelancer*. Mas eu já me sentia o Homem-Aranha. Isso que era legal, por isso que rolou essa identificação. Porque eu ficava muito sozinho, que nem eu falei, mas eu gostava; não me sentia mal por isso. Não me sentia “Ah, que droga, ninguém gosta de mim!”. Eu gostava de ter os meus bonecos e criar minhas próprias histórias. Minha brincadeira era em casa, com os bonecos; eu não era de ir para rua, não fazia futebol, fiz natação pouco tempo... então desenhar era uma brincadeira. Eu era aquela criança até meio autista assim, se você for olhar. Eu não era uma criança que ficava correndo pela casa; eu era uma criança de ou eu tô lendo uma revistinha quietinho, ou tô desenhando quietinho, ou eu tô brincando com os bonecos falando bem baixinho para não incomodar ninguém (fazendo as vozes deles bem baixinho pra não incomodar ninguém). E no meu cantinho, num espaço pequeno, sem espalhar brinquedos pela casa, nunca fui disso... então eu era muito assim. Mas quando eu estava com 12 anos, eu repeti a 5ª série, e acabei fazendo mais amigos na escola. Eu fiz um amigo, que é um dos meus melhores amigos até hoje, e ele gostava de *X-Men*; ele gostava do Wolverine, muito! Era a

primeira vez que eu acho que encontrava outra criança que gostava de super-heróis, em muito tempo. A gente tinha vergonha de mostrar pros outros, trocava revistinha escondido no recreio para ninguém saber que a gente lia revistinha. Imagina, se já era coisa de criança quando você tinha 8 anos, já era julgado por isso, imagina com 12! E esse amigo gostava muito de *X-Men* e me levou a ler; e eu comecei a comprar a partir daí e a colecionar *X-Men* também. Eu gostava muito do Ciclope, porque nessa época eu já usava óculos, e o Ciclope era o cara que usava óculos também. E a gente brincava muito que ele era Wolverine e eu era o Ciclope. A gente ficou muito amigo e acabou atraindo outros meninos também (nerdzinhos e meninos excludinhos da escola), de outras séries, para andar com a gente. Acabou que, com 13 anos, já na sexta série, a gente já tinha o nosso grupinho, dos meninos meio que excluídos. A gente ficava junto no recreio, às vezes saía da aula junto e ia para o cinema, uma coisa assim. E é engraçado porque nessa época eu tava lendo *X-Men*, que é o grupo dos heróis excluídos; então eu me identificava nessa época bastante. Continuei lendo Homem-Aranha, claro; mas, se bobear, nessa época eu gostava até mais de X-Men do que de Homem-Aranha. Eu acho que minha vida se refletia ali no meio dos excluídos, sendo um X-Men. E aí foi a vida toda assim... Os amigos foram saindo, mudei de escola, mas sempre lendo quadrinhos. No Ensino Médio, já tinha saído o desenho animado do *X-Men*, a gente já era todo mundo mais velho, então as pessoas eram mais de boa, já era uma coisa mais legal você ler quadrinhos. Ninguém na minha sala, na turma que eu tava (no primeiro, no segundo e no terceiro ano do ensino médio), ninguém comprava; mas eu emprestava quadrinho para várias pessoas, eles achavam legais meus desenhos de super-herói mesmo. Mas ainda aquela coisa meio de você ser o esquisitinho. E na faculdade mudou. Na faculdade eu fui fazer design gráfico, e aí realmente passou a ser muito legal. Tinha muita gente que lia quadrinhos e, quanto mais eu sabia de quadrinhos, mais legal as pessoas achavam. Todo mundo era meio nerd... todo mundo, não; mas tinha várias pessoas nerd na minha sala, vários amigos que liam os mesmos quadrinhos que eu, ou parecidos; a gente trocava muita revista... foi uma fase muito de assistir anime também. Sempre com as fitas de vídeo, com as gravações horrorosas; a gente trocava fita um pro outro. Às vezes eram episódios sem legenda, às vezes era um episódio dublado em japonês e com legenda em inglês. E você ia assistindo séries como *Evangelion*, *Cowboy Beebop*, tudo eu fui vendo desse jeito. Na faculdade foi muito legal, foi uma coisa que mudou muito minha vida, em vários sentidos: minha cabeça, passei a ser um pouco menos tímido, eu comecei a gostar de fazer exercício...

E mudou a sua relação com o desenho também?

Teve diferentes momentos. Eu entro na faculdade e sou um dos destaques da turma em termos de desenho. Todo mundo me conhecia pelos desenhos. Era uma coisa legal, as pessoas gostavam, valorizavam muito. Volta e meia, nos trabalhos, eu colocava alguma coisa de história em quadrinhos e todo mundo gostava. No meio da faculdade eu fiz um estágio, em que eu trabalhei como desenhista também; só que, nossa, foi muito puxado! Fiquei dois meses só lá e falei: “Nunca mais quero desenhar na minha vida!” Só que não fiquei muito tempo sem desenhar... quando passou as férias e começou o semestre seguinte, teve algum trabalho que eu tinha que fazer um desenho e foi de boa. Mas o desenho me acompanhou bastante durante a faculdade, acho que eu desenvolvi bastante nessa época. Porque antes eu era muito de copiar ainda. Criava também na escola, fazia algumas coisas... Mas na faculdade deu uma desenvolvida boa.

E na escola você escondia também que sabia desenhar? Que nem com os quadrinhos?

Não; na escola, não. Os quadrinhos eu escondia mais do que o desenho. E principalmente já no ensino médio eu já não escondia nenhum dos dois. Eu desenhava muita coisa que estava nos quadrinhos, além de desenhar meus colegas e tudo mais. Então o desenho nunca foi uma coisa que eu escondi, com vergonha. Ler quadrinhos, sim; mas desenhar, não. Mesmo mais novinho, as pessoas sabiam que eu gostava de desenhar. Meus colegas gostavam dos meus desenhos também e pediam que eu desenhasse as coisas pra eles. Então o desenho nunca foi uma coisa pra eu esconder não. E aí na faculdade, foi isso: me formei; trabalhei como desenhista e como ilustrador também; trabalhei como designer, tive meu escritório... E foi nessa época que eu comecei a realmente querer trabalhar com quadrinhos mesmo. Eu já tinha meio que deixado de lado... Acho que num período pós faculdade, quando eu comecei a trabalhar mesmo, também comecei a deixar de lado essa vontade de fazer quadrinhos. Apesar de que no meu trabalho volta e meia eu colocava desenhos também, mas não era quadrinhos em si. E aí quando eu estava já com uns 27, 28, por aí, que eu decidi que ia começar a trabalhar com quadrinhos. Na época eu trabalhava já, tinha dois empregos: dava aulas de desenho e tinha meu emprego como designer gráfico numa empresa bem grande. E eu saí desse emprego que eu tinha como designer gráfico para ter o dia livre para desenhar e fazer quadrinhos. A partir daí que eu começo a fazer quadrinhos, já com 30 anos.

E nesses seus primeiros 30 anos, você consegue identificar algum momento em que, a partir dali você se chama de artista?

Até hoje eu não me considero. Até pouco tempo atrás, até 2 ou 3 anos atrás, mais um pouco quatro ou cinco, os maiores elogios que eu me fazia quando eu tava desenhando eram do tipo... Eu tinha dois, que eram os principais que eu fazia: “Isso aqui não parece que foi eu que fiz” e o outro era “Olha, parece até que foi um profissional que fez isso aqui”. Então até hoje eu não me considero um artista de verdade.

Mas o que você acha que falta?

Não sei, cara. Eu acho que quando se fala em artista são pessoas meio diferentes, meio excêntricas, que tem algo a mais que os outros. E eu não sinto que eu tenho nada mais que os outros. Eu sinto que eu sou muito, muito comum, muito uma pessoa igual às outras. Eu não tenho peculiaridades, eu não tenho maneirismos. Eu não acho que eu sou tão talentoso assim; eu acho que eu treinei muito. Então sempre fala “artista”, pra mim vem essa ideia de uma coisa meio acima dos meros mortais, e eu com certeza me acho super super comum. Eu adoro o processo de criar. Hoje em dia eu gosto muito de processo de escrever, mais do que o de desenhar. E eu acho muito mágico o jeito como algumas coisas aparecem na minha cabeça no momento em que eu tô escrevendo. Ano passado eu consegui estudar bastante sobre isso: sobre a escrita, sobre roteiro. E isso me fez muito bem; ajudou a entender algumas coisas que eu já pensava e fazia instintivamente. Então me ajudou a organizar isso melhor. Mas, talvez, eu seja mais artista como escritor do que como desenhista. Eu acho mais difícil explicar o meu processo, eu acho uma coisa mais natural, uma coisa mais instintiva, mais de dentro de mim, eu, hoje em dia, como escritor do que como desenhista. Como desenhista eu acho que treinei, treinei, treinei e cheguei aqui; qualquer pessoa que treinar, treinar e tiver o mínimo de coordenação motora chega aqui também. Como escritor, eu acho que talvez eu esteja conseguindo fazer coisas que não sei explicar e que talvez só eu saiba fazer. É a primeira vez que eu tô verbalizando isso assim... Mas é mais difícil de explicar como que algumas ideias surgem na minha cabeça quando eu tô escrevendo, entre outras ideias; tem umas que aparecem meio do nada! Eu acho que eu tenho sentido muito gostoso o processo de escrever, atualmente. Principalmente de 2019 para cá, eu estou gostando muito de escrever.

Então pegando isso que você falou sobre esse seu lado desenhista, que você não se considera tanto artista, sendo mais no lado escritor; no caso dos quadrinhos, que é uma junção dos dois, já que você faz tanto o desenho, quanto o argumento, o roteiro, mesmo você não se considerando um artista, o teu trabalho de quadrinhos você considera arte?

É engraçado, porque eu tenho uma certa preguiça de considerar quadrinho como arte...

Só o seu ou qualquer quadrinho?

Qualquer quadrinho; o meu principalmente! Como sempre foi uma coisa muito minha, hoje em dia quando eu vejo pessoas (e eu acho válido demais) estudando um quadrinho, ou levando para um grupo de leitura (“Vamos analisar este quadrinho...”), eu acho estranho, eu acho engraçado. As *graphic novels* talvez sejam uma coisa um pouco mais artística, algumas... não, tem *graphic novels* que são arte sim! Mas eu, muitas vezes, prefiro o quadrinho que não ganhou nenhum prêmio, prefiro muitas vezes o quadrinho que descobri sozinho. Muitas vezes... a maioria das vezes, na verdade, eu compro uma *graphic novel* altamente premiada, eu vou ler e a minha sensação é que não foi nada demais: ou aquilo não converso comigo ou alguma coisa ali me incomodou. E às vezes eu leio um quadrinho completamente nada a ver, um quadrinho de super-herói mesmo, e ele me diverte muito mais, ele me traz muito mais coisas. Talvez por esse meu passado, de ter começado a ler super-heróis muito pequeno ainda. A maioria dos adultos que lê quadrinho hoje (que eu sinto, pelo menos, que eu percebo), eles pararam de ler quadrinhos em algum momento. Eles começaram mesmo crianças, leram mangá ou alguma coisa, pararam e agora, como adultos, estão revendo e achando outros tipos de quadrinhos. Eu acho que como eu não parei hora nenhuma, esses quadrinhos (às vezes de super-herói que nem falei, ou quadrinhos que não são premiados) conversam mais comigo do que quadrinhos mais artísticos, vamos dizer assim. Tem quadrinhos que são arte, mas... É difícil falar! Eu gosto de uma coisa mais pop, às vezes, sabe? Mais super-herói, mas quebradeira...

Mas será que o pop também não é arte?

Sim, pode ser. Pode ser, também. Eu não sei... acho que se eu começar a considerar quadrinhos como arte, eu vou começar a me achar artista também! E eu não sei se eu estou pronto pra ocupar esse espaço.

E isso ia ser tão ruim assim?

Eu não sei... Sempre acho estranho quando vejo colegas quadrinistas falando: “Ah, meus fãs...”. Eu nunca falo “meus fãs”, eu falo “meus leitores”. Eu falo que o Valente tem fãs; eu só converso com os leitores. Nossa, eu acho tão surreal você se enxergar, não é nem se colocar, é se enxergar numa posição em que você tem fãs, que eu sou cara muito comum e normal pra isso. Eu gosto disso, ajuda a me manter com pensamento no lugar certo.

Interessante que você falou: “O Valente tem fãs”. Mas é o Valente/personagem ou o quadrinho? Ou os dois?

Quando eu acabei de falar, estava querendo dizer o personagem; mas acho que talvez se encaixe mais o quadrinho. No momento em que eu te falei isso “O Valente tem fãs”, eu quis dizer o personagem.

Certo. Então o Valente/personagem tem fãs, mas o Valente não tem muito do Vitor também?

Tem, ele tem muito do Vitor; mas são coisas diferentes. Não sei se eu já comentei isso em entrevista: tem tiras que saíram no jornal e não saíram no livro; tem que tira que saiu no livro e não saiu no jornal; tem tira que eu mudei os textos... Mas as das publicações são as oficiais mesmo. Vou te falar: tem tirinhas que eu fiz muito rápido, porque eu tava já no dia de entregar a tirinha para o jornal, e eu não tinha feito, porque tava apertado com outros trabalhos. Eu tive que me virar e criar uma tirinha na hora, meio que mesclando cenas de outras, e joguei pro jornal assim. Então tem algumas tirinhas que saíram no jornal, no Globo, que foram feitas só pra tapar o buraco ali. Então, no sexto livro do Valente, que foi um livro em que eu fui aos poucos percebendo o que tava acontecendo ali (que o Valente queria um final diferente do que eu planejava pra ele) e quando eu fui começando a entender esse final, e eu sabia que aquilo ia sair num livro, o todo do livro, o todo das tirinhas do livro tinha que contar uma história, eu fui voltando atrás nas tirinhas que já tinham saído no jornal, e fui mudando textos, mudando diálogos, mudando até o sentido de algumas falas. E nisso às vezes eu fazia uma tirinha nova que se encaixava lá no início, pra que a coisa fluísse até chegar no final que eu queria. Que eu

queria não... pra chegar no final que o Valente queria. Então teve vários diálogos que foram mudados. Por exemplo, a coisa que tem no sexto livro do *Valente*, que é uma cena que acho que a Lu gostou muito e outras pessoas comentaram comigo, que é a hora que ele corre com a Cindy no aeroporto²⁸; ela tá na dúvida se vai viajar ou não, tá com frio na barriga, e eles correm juntos. Aquela cena surgiu no final, cara. As tirinhas em que eles comentam “Ah, eu corro aqui”, “Você quer correr aqui?” não existiam; eram outras coisas que eles estavam falando naquelas cenas. Tem uma tirinha que eles estão olhando pro céu, tão deitadinhos depois do piquenique, aquelas duas tirinhas foram colocadas depois²⁹. O Valente tá indo meio mal na faculdade, sem saber para onde vai com a faculdade, não vendo muito sentido naquilo: é uma coisa que entrou depois. Várias tirinhas que são do começo do sexto livro, ou foram realmente inseridas depois, ou eu mudei vários textos em relação ao que saiu no jornal, para que o todo tivesse sentido. Mas pode considerar oficialmente as tirinhas dos seis livros mesmo.

No *Globo* a tirinha era dominical, não é?

Isso, saía todo domingo, e ficou dez anos lá.

Você sentiu alguma diferença em ser publicado por um jornal e ser publicado por uma editora de forma encadernada?

Fez diferença! Eu queria muito pegar a tirinha no *Globo*, porque estava em 2010 e o *Globo* me convidou para fazer uma tirinha para eles no dia do aniversário: dia 23 de março de 2010, uma terça-feira. E o *Globo*, que nem eu falei antes, foi o jornal que me apresentou *Calvin e Haroldo*, que é a minha tirinha favorita e dos meus quadrinhos preferidos da vida. Então ter a minha tirinha no jornal que me apresentou *Calvin e Haroldo* era muito simbólico para mim. Não só isso como também eu começaria a ganhar um dinheiro todo mês com quadrinhos, que era uma coisa nova para mim. Até então eu vinha fazendo trabalhos isolados, que eu recebia por eles e acabou. Então o *Globo* foi muito legal para isso. Foi uma emoção enorme ver a primeira tirinha do *Valente* no *Globo*, foi incrível! Eu coleciono: tenho pacotes e pacotes aqui de tirinhas do *Valente* que saíram no *Globo*; acho que, até o quinto livro, eu tenho praticamente todas. Guardei tudo bem guardadinho aqui, de tanto orgulho que eu tinha de estar sendo publicado lá no jornal.

²⁸ CAFAGGI, 2020, p. 128-129.

²⁹ CAFAGGI, 2020, p. 102-103.

E quando a Panini veio falar comigo, em 2013, três anos depois de eu começar a sair no *Globo*... Mentira, 2012! O *Globo* começou a publicar o *Valente* em maio de 2010; no final de 2012, eu tava lançando o segundo encadernado independente do *Valente* em São Paulo, num evento da Comix (foi o mesmo evento em que tava saindo o *Magnetar*, do Danilo Beyruth, a primeira Graphic MSP³⁰), e a Panini falou que queria publicar *Valente*. A moça que trabalhava lá na época falou que gostava muito, e que via potencial para atingir um público maior do que eu atingia como independente. Eu não levei muito a sério essa primeira abordagem deles, achei que não ia pra frente... Aí quando foi em 2013, ia ter o FIQ³¹, aqui em BH, e eu estava com o primeiro e o segundo *Valente* independente esgotados; então eu fiz um orçamento numa gráfica, porque eu queria ter os três no FIQ, para fazer mais exemplares do primeiro, do segundo e lançar o terceiro. E ficou bem caro, porque eram três livros que eu ia ter que fazer de uma vez. Faltava pouco mais de um mês pro FIQ, e quando eu vi que ia ficar caro fazer independente, eu mandei e-mail para essa mesma moça que me abordou no ano anterior e falei: “Vocês querem mesmo? Porque se vocês quiserem, a hora é essa! Mas tem que tá pronto pro FIQ!”. E eles tinham um mês... Eles toparam e essa moça, a Carol Mota, garantiu que ia estar no FIQ. A gente trocou três e-mails e já tava tudo certo; no dia seguinte eu já tava mandando o PDF pra eles dos três livros. O FIQ sempre começa numa quarta-feira e a Carol falou comigo quando já estava na gráfica: “Vitor, eu te garanti que ia estar no FIQ... Infelizmente não vai dar no primeiro dia, mas eu te garanto que na sexta-feira está aí!”. E na sexta chegou o *Valente*, os três pra mim, pela Panini; a gente vendeu no *stand*... Foi um dia incrível! O Roger Cruz apareceu no *stand* e comprou os três *Valente*, que era um cara super reconhecido conhecido na Marvel, pelo o trabalho dele em *X-Men*. E nesse dia que foi anunciado também que eu e a Lu íamos fazer a continuação de *Laços*, foi o evento que anunciou que até a *graphic* do Bidu, que ia ter a *graphic* do Penadinho. Foi aquele chororô danado... tem até vídeos no YouTube! E foi no mesmo dia que chegaram os *Valente* pela Panini; foi a primeira vez que eu vi. Então aquilo foi um selo de aprovação muito bem grande pra mim. Então foram emoções diferentes, mas são muito marcantes na minha vida: ver o *Valente* no *Globo* e ver o *Valente* saindo pela Panini também.

³⁰ Projeto da Maurício de Souza Produções onde vários quadrinistas são convidados para dar sua visão acerca dos personagens clássicos da *Turma da Mônica*. No caso de *Magnetar*, a primeira publicação do projeto, Danilo Beyruth deu nova roupagem ao Astronauta.

³¹ O Festival Internacional de Quadrinhos é um evento que acontece bianualmente, em Belo Horizonte, e reúne quadrinistas do mundo todo.

No seu processo criativo, você tem um leitor em mente? E tem diferença entre o leitor do jornal e o leitor do encadernado?

Eu tinha essa preocupação, muito em relação ao jornal, de que as pessoas que estavam lendo aquilo podiam estar lendo aquilo pela primeira vez, aquela tirinha (que não necessariamente é a primeira do *Valente*). Então eles tinham que ter uma noção do que estava rolando ali, eles tinham que entender mais da história sim. Eu tinha essa preocupação mais no início; eu acho que a partir de um momento no quarto livro, eu tive uma preocupação maior em termos do livro final da Panini do que em relação à tirinha do *Globo*. Eu acho que como a história também começou a ficar muito grande, já tinha feito mais de 200 tirinhas nessa altura, o contexto já estava tão formado na minha cabeça e ao mesmo tempo eu já podia fazer tantas referências às próprias tiras anteriores, e a história já tinha tomado um tamanho tão grande, que eu comecei a ter um pensamento maior no todo: na história do Valente como um todo e na história que eu queria contar naquele livro específico. Na verdade, no terceiro livro eu já tinha esse pensamento... A cena que ele corre atrás do ônibus, na chuva³², já foi muito dentro dessa ideia focando mais no livro. Eu nem sabia que ia sair pela Panini ainda, para mim ia sair independente, mas já existia um enfoque maior no livro.

Como aquela cena foi publicada no jornal?

Eu diminuí: no livro são umas quatro [páginas] duplas; no jornal eu fiz três tirinhas, três semanas disso. Eu remontei ela: desenhei o Valente correndo, separado do cenário; de forma que ele fez aquilo tudo em três tirinhas, ao invés de quatro ou cinco duplas. Então, é por isso que eu estou falando que no terceiro eu já tinha mais a preocupação do livro. E agora eu estou pensando até o porquê disso: é porque quando eu estava fazendo o terceiro livro do *Valente*, e eu fazia ao mesmo tempo com o jornal, eu já tinha um retorno enorme das pessoas que leram os livros; eu nunca tive muito retorno do jornal. O retorno que o jornal me deu foi muito ocasional assim: eu tive um aluno uma vez que chegou com todos os *Valentes* recortados do jornal, igual eu fazia com *Calvin e Haroldo* antigamente. Era uma coisa ou outra que a pessoa às vezes lutava, caía no meu blog, achava meu nome, achava meu e-mail e me mandava um e-mail; mas era muito raro! Já dos livros, mesmo ainda independente, o primeiro e o segundo, eu tinha muito retorno. Eu tinha o blog na época, então toda hora as pessoas estavam comentando,

³² CAFAGGI, 2013c, p. 82-90.

tinha premiação já (a HQMIX³³), o pessoal dos quadrinhos estava lendo; então eu tinha um retorno muito grande disso. Acho que a partir disso que eu comecei a focar mais nos livros. Eu tinha a preocupação ainda de fazer a tirinha no jornal ser o melhor entendível possível, só que meu foco maior já era o livro; muito por causa desse retorno que os livros me traziam e que do jornal mesmo eu tinha pouquíssimo.

E sobre essa questão do retorno, agora que o que o *Valente* chegou ao fim, isso te faz falta? Faz falta o *Valente* e faz falta o retorno que acaba gerando um processo criativo?

Não, porque o retorno também às vezes pode ser perigoso. Eu lembro que em alguns momentos, no terceiro livro principalmente, eu fiquei meio refém de um retorno que eu tinha. Eu lembro que já tinha um retorno do que as pessoas achavam do primeiro, do que elas gostavam mais no segundo: o tipo de piada, de qual personagem e tudo mais. E eu acho que, no terceiro livro, eu acabo forçando nisso um pouco. Eu sabia que as pessoas gostavam de quando o Mel fazia isso; então eu botava uma tirinha específica do Mel falando isso porque eu sabia que ia dar um retorno. Aí no quarto livro, que eu adoro (acho que o sexto e o quarto são os meus favoritos), eu já comecei a fazer as cenas de RPG, que foi uma coisa nova que eu gostei. No quinto, eu acho que de novo eu caio um pouco nessa coisa do "Já gostaram disso antes, então deixa eu trabalhar nisso aqui de novo". E no sexto foi que eu me senti mais livre. No sexto eu falei: "Eu vou fazer o que eu sei que eu tenho que fazer aqui." Foi o que eu mais lutei para entender o que eu estava fazendo. Um exemplo disso para mim é que o Mel, que é um personagem que aparece no segundo livro e eu vi que as pessoas gostavam muito do jeito dele (Ele era uma carta na manga que eu tinha ali, sabe? Se a tirinha não tá funcionando e eu quero fazer rir, era pegar o Mel falando alguma besteira, baseada em fatos reais e pronto) no sexto livro ele só aparece em uma tirinha. O sexto livro é enorme, é o maior de todos, e eu uso o recurso do Mel só uma vez. Então acabou que Novato ganhou um papel diferente, com a ex-namorada, e isso tudo foi muito natural, muito espontâneo. Eu gostei disso, eu não me fixei só no que eu já sabia que as pessoas gostavam e acabei criando novas características, novas histórias para outros personagens. Então esse retorno tem essa armadilha também. E, se você for olhar, eu fiquei muito tempo fazendo meio que continuações. Eu fiz o *Valente*, as primeiras tirinhas, em 2010; em 2011, já comecei

³³ Criado em 1988, pelos cartunistas Jal e Gual, o Troféu HQMIX é o prêmio mais importante do cenário dos quadrinhos nacionais, onde são escolhidos anualmente os trabalhos e os artistas que mais se destacaram em várias categorias. Os dois primeiros volumes de *Valente*, publicados de forma independente, ganharam o Troféu em 2012 (na categoria "Novo talento – Roteirista") e em 2013 (na categoria "Publicação em tiras").

a escrever *Laços*³⁴, para desenhar em 2012. E, desde então, eu vinha fazendo ou continuação de *Laços* ou continuação de *Valente*. Então eu já tinha que lidar antes com as expectativas das pessoas a partir da obra anterior. Eu nunca estava zerado, nunca estava tipo “Isso aqui ninguém tem expectativa nenhuma.” Estou tendo isso agora com o *Franjinha*³⁵, que é uma *graphic* que estou apaixonado pela história e ninguém tem a menor ideia do que tem nessa história.

Mas tem expectativa em cima...

Com certeza tem! E eu acho que, em parte, essa expectativa se cumpre: é um trabalho que é muito a minha cara ainda; mas, ao mesmo tempo, eu acho que vou desconstruir muita coisa do que as pessoas poderiam esperar de uma história do Franjinha ou de uma história do Franjinha feita por mim. Não sei, vamos ver! Mas ela é uma coisa que eu estou fazendo do zero. Por mais que já exista uma expectativa em relação ao meu trabalho, não existe outra obra anterior a essa pronta para você olhar. Talvez desse para considerar *Laços*, *Lições* e *Lembranças*, mas eu quis separar mesmo as coisas. Teve uma vez que o Sidney³⁶ estava vendo o desenho do *Franjinha* no lápis ainda, e tinha algumas cenas na escola. Ele sugeriu: “Você não quer, assim só pra matar a saudade, botar numa cena dessa no fundo ali passando a Mônica, o Cebolinha, a turminha?“. E eu falei: “Sidney, com certeza eu já pensei nisso; com certeza é o que esperam de mim; e não é exatamente por isso que eu não vou fazer, mas eu acho importante não fazer agora”. Eu quero separar as coisas mesmo. Então não tem eles... não adianta ficar procurando nos cantinhos da escola que você não vai ver Mônica, Cebolinha, Cascão e Magali. Eu quis realmente isolar as duas obras.

Eu suponho que, em todo trabalho seu, você está querendo comunicar alguma coisa. Tem algo em comum entre o que você quer comunicar em todos os seus trabalhos; ou cada um é uma coisa diferente, cada um é uma parte do Vitor que você quer mostrar?

Eu acho que o *Franjinha* mostra partes que lembram muito o *Valente*, que lembram o *Duotone* (um outro trabalho meu), que lembram *Lições*, um pouco; e, ao mesmo tempo, isso é mostrado de um jeito bem diferente. E foi muito natural o jeito que isso aconteceu. Eu tinha várias ideias

³⁴ Ver a nota 16.

³⁵ *Franjinha: Contato* é a 31ª *Graphic MSP*, lançada em outubro de 2021.

³⁶ Sidney Gusman é, desde 2006, o responsável pela área de planejamento editorial da Maurício de Souza Produções e, consequentemente, pelo projeto *Graphic MSP*.

anotadas para o *Franjinha*, foi o trabalho que eu mais fiquei tempo anotando ideias, para as cenas, para as situações que eu queria colocar, para temas que eu queria trabalhar; e quando eu estava começando a botar as ideias no papel, eu estava conversando com o Rafael Calça (o roteirista da *graphic* do Jeremias) e lembro de falar com ele: “Eu acho que o *Franjinha* vai ser mais uma aventurinha, acho que ele vai ser uma história mais de aventura mesmo, talvez mais igual ao *Laços...*” E à medida que eu fui escrevendo, ela virou uma outra coisa; à medida que eu fui fechando, ela foi virando uma outra coisa, aproveitando muitas das ideias que eu tinha, mas se formando e se montando de um outro jeito. Ela não é tão aventurinha assim... Então eu acho que eu tinha até uma ideia de fazer ela menos com a minha cara, vamos dizer assim. Não era uma coisa intencional: ela vai ser menos emocional. Se você for olhar, eu estou sempre fazendo história de criança e cachorro, ou então criança-cachorro: *Duotoni* tinha uma criança e um cachorro; o *Valente* é uma criança-adolescente-cachorro; [em *Laços*] o *Cebolinha* vai atrás do *Floquinho*, que sumiu. Aí o Sidney me dá o *Franjinha*, que tem o Bidu! Então eu fiquei naquela “Poxa cara, deixa eu fazer uma coisa diferente!” Mas acabou que eu acho que ficou bem diferente e ao mesmo tempo é uma coisa muito eu. Isso foi uma coisa até que o Sidney falou: “Eu adoro *Valente* e a gente é muito amigo, muito próximo, mas o *Franjinha* é mais você do que o *Valente* até.” Ele falou que o *Franjinha* é mais Vitor do que o *Valente*: “Eu leio o *Franjinha* com a sua voz!” Eu nunca vi o Sidney tão empolgado com uma história minha.

E pegando essa reação do Sidney, qual Vitor é mais? Porque nas entrevistas que a gente vê você falando, e também pelos textos da Lu³⁷, que o Valente é ou foi você em algum momento. Inclusive isso é até uma coisa que gera interesse na gente: saber até que ponto as coisas realmente aconteceram daquele jeito, saber o que é verdade mesmo e o que é ficção. Mas você também evoluiu, você também cresceu... Então a pergunta partindo do comentário do Sidney é boa: Que Vitor é o *Franjinha*? E que Vitor é o *Valente*? É o mesmo? É um Vitor mais adulto agora, sendo o *Valente* um Vitor mais em construção?

O *Valente* é um Vitor talvez um pouco mais estereotipado: ele é um pouco mais exagerado, um pouco mais na cara. O *Franjinha* é um Vitor mais lá dentro: dá para imaginar que quando eu tinha a idade que o *Franjinha* tem na *graphic*, eu era aquilo ali exatamente. O *Franjinha* vem mais de dentro, é mais... não vou dizer mais sincero. Talvez ele seja mais verdadeiro, mais real.

³⁷ A quadrinista Lu Cafaggi, irmã de Vitor, prefacia todos os seis volumes de *Valente*, bem como é a inspiração para duas personagens da tira: a macaquinha Bu, melhor amiga e confidente de *Valente*; e a irmã mais nova dele.

O Valente, querendo ou não, ainda é um cachorrinho de calça, andando descalço. O Franjinha acaba sendo mais real nas coisas, nos dilemas dele. Eu acho que talvez seja por aí: seria o Vitor daquela idade.

No Valente você usa muito a narração, e não é uma coisa tão padronizada (às vezes ela tá dentro do retângulo, às vezes ela tá solta); assim como não é padronizado o balão de pensamento: você não usa o balão de pensamento, às vezes o pensamento do personagem também tá solto... Você tomava uma decisão de “Isso que eu vou falar agora vai ser o narrador” ou “Isso aqui que eu vou falar agora vai ser o personagem pensando”?

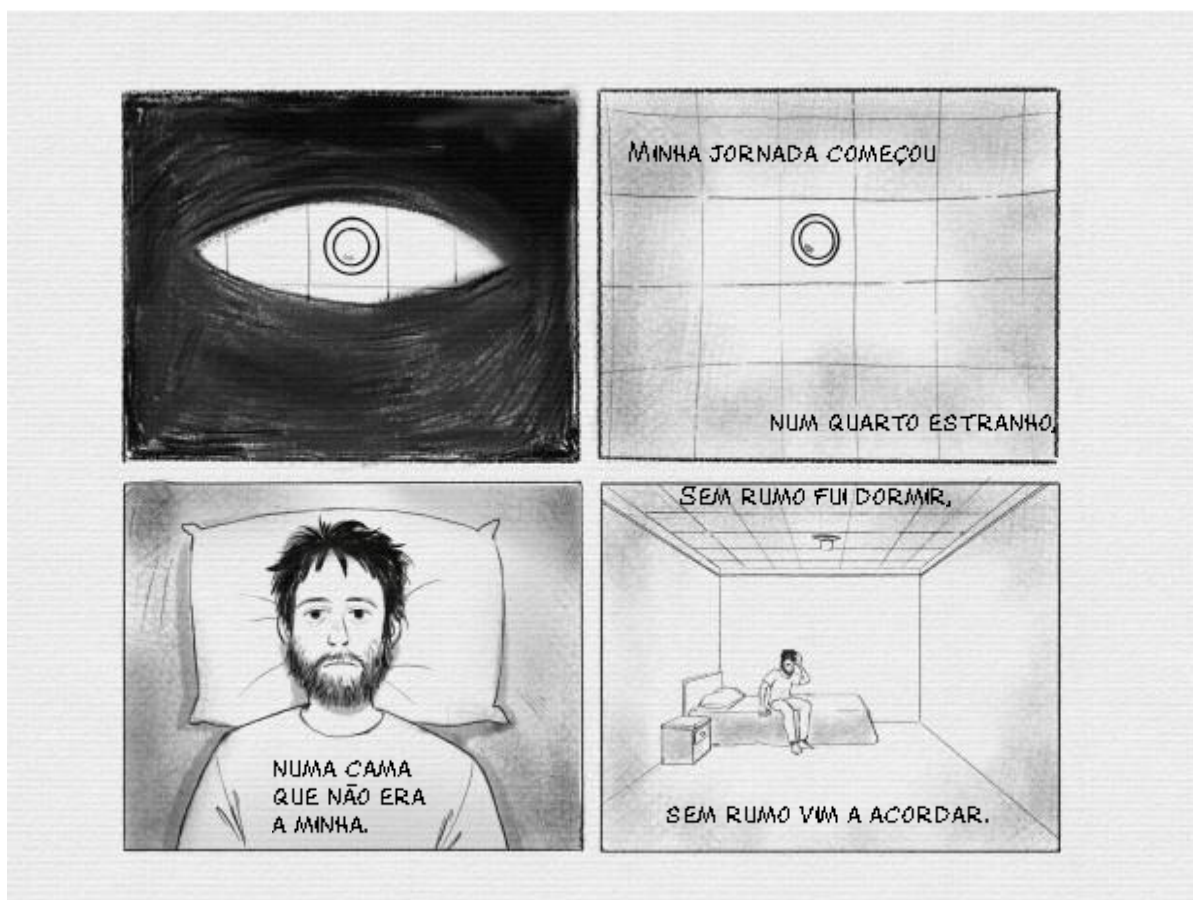
Era muito instintivo. Eu lembro que eu fui ter uma noção melhor do papel do narrador no *Valente* quando em Curitiba fizeram uma encenação do primeiro livro; era um projeto chamado Cena HQ, se não me engano. Eles pegavam alguns quadrinhos e faziam uma interpretação dele do teatro. E eu lembro que quando eu vi isso, o primeiro que eu vi foi o do *Valente* e eles me convidaram pra isso, eu achei muito legal o papel do narrador. Ele tinha uma certa ironia que eu não percebia que eu colocava nele. Eu achei muito legal e isso mudou meu jeito de ver o narrador. Eu devia tá fazendo o terceiro *Valente* na época, e ele interpretou o narrador de um jeito tão legal (o cara que fez), ele era muitas vezes muito irônico nas coisas que ele falava. Ele se encaixava bem diante da situação, que era uma preocupação que eu tinha mesmo: às vezes o narrador tá falando alguma coisa, acontece alguma na cena e só depois ele conclui, muitas vezes pra fazer uma piada, pra dar um enfoque maior no sentido daquilo. Eu lembrei até agora da tirinha que o Valente conta pra Princesa que tinha saído com a Dama, no segundo livro³⁸: eles estão no restaurante, ela sai de lá e ele lembrou das palavras da Bu “Não estrague tudo!”. E nessa tirinha eu dou uma quebradinha em algum momento, acho que “Não estrague tudo tá separado”, depois que tá o garçom atrás dele. Ao mesmo tempo que tinha outras que eu achava que o pensamento funcionava melhor. Porque o narrador era um cara com muito coeso. Ele era um cara às vezes irônico, mas ele era muito coeso. O pensamento é mais bagunçado. A tirinha antes dessa mesmo, é uma que ele tá conversando com a Princesa e ele tá pensando assim “Nossa será que eu conto pra ela que eu sai com a Dama?”³⁹ ... Ah não, tem até uma melhor antes: que é a hora que eles tão fazendo o pedido, e o garçom pergunta se ele já escolheu, e ele responde “Não, eu não escolhi ainda!” porque ele tava o tempo todo pensando se ele vai

³⁸ CAFAGGI, 2013b, p. 49.

³⁹ CAFAGGI, 2013b, p. 47.

escolher a Dama ou a Princesa.⁴⁰ Então eu acho que não era nada muito pensado, mas quando eu queria fazer uma coisa mais “Vamos contextualizar, vamos deixar uma coisa mais explicada, mais coesa”, até pensando na tirinha de jornal (“Pra quem chegou agora deixa, deixa eu te explicar isso aqui”), aí entra o narrador. Quando é uma coisa mais caótica, ou mais sincera, aí eu ia para o pensamento, geralmente do próprio Valente. Tem uma tirinha mesmo que a Bu fala com ele: “Pensa bem por que você quer namorar com a Princesa e por que você não quer namorar com a Luna”; e aí ele começa a pensar: “Nossa vou andar com a Luna, ela é muito popular, todo mundo vai me achar o máximo!”, e no final ele fala “Tô com medo dos meus pensamentos agora!” Ali ele tá sendo absurdamente sincero, de um jeito que nem ele tinha parado pra pensar ainda. Então eu acho que eu conseguia diferenciar bem quando eu achava que tinha que ser um e quando achava que tinha que ser o outro. Nas 545 tirinhas, nunca, em nenhum momento, eu fiquei em dúvida se ia ser pensamento ou ia ser narrador, ou troquei no meio do caminho. Eu sempre já começava a tirinha sabendo o que ia ser.

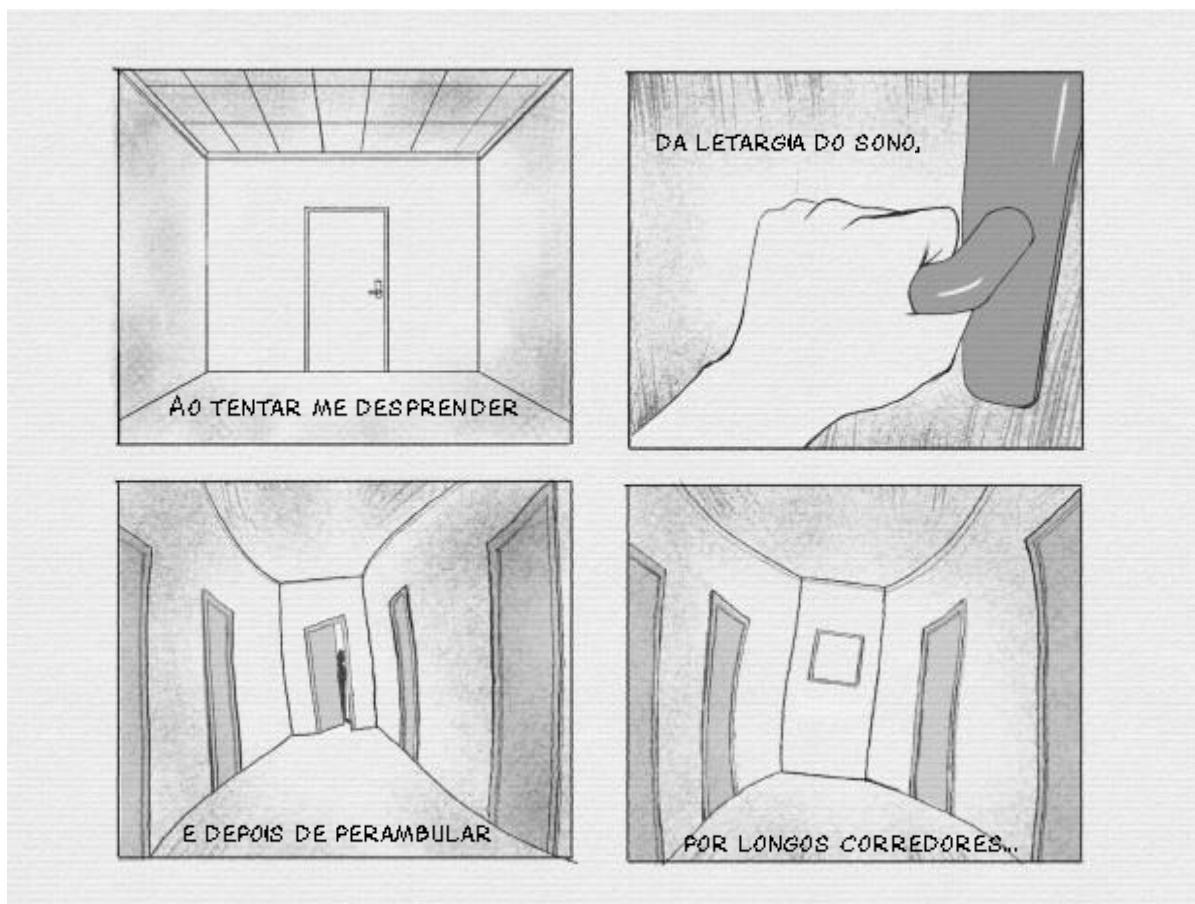
⁴⁰ CAFAGGI, 2013b, p. 46.

Apêndice D – Sonhos⁴¹

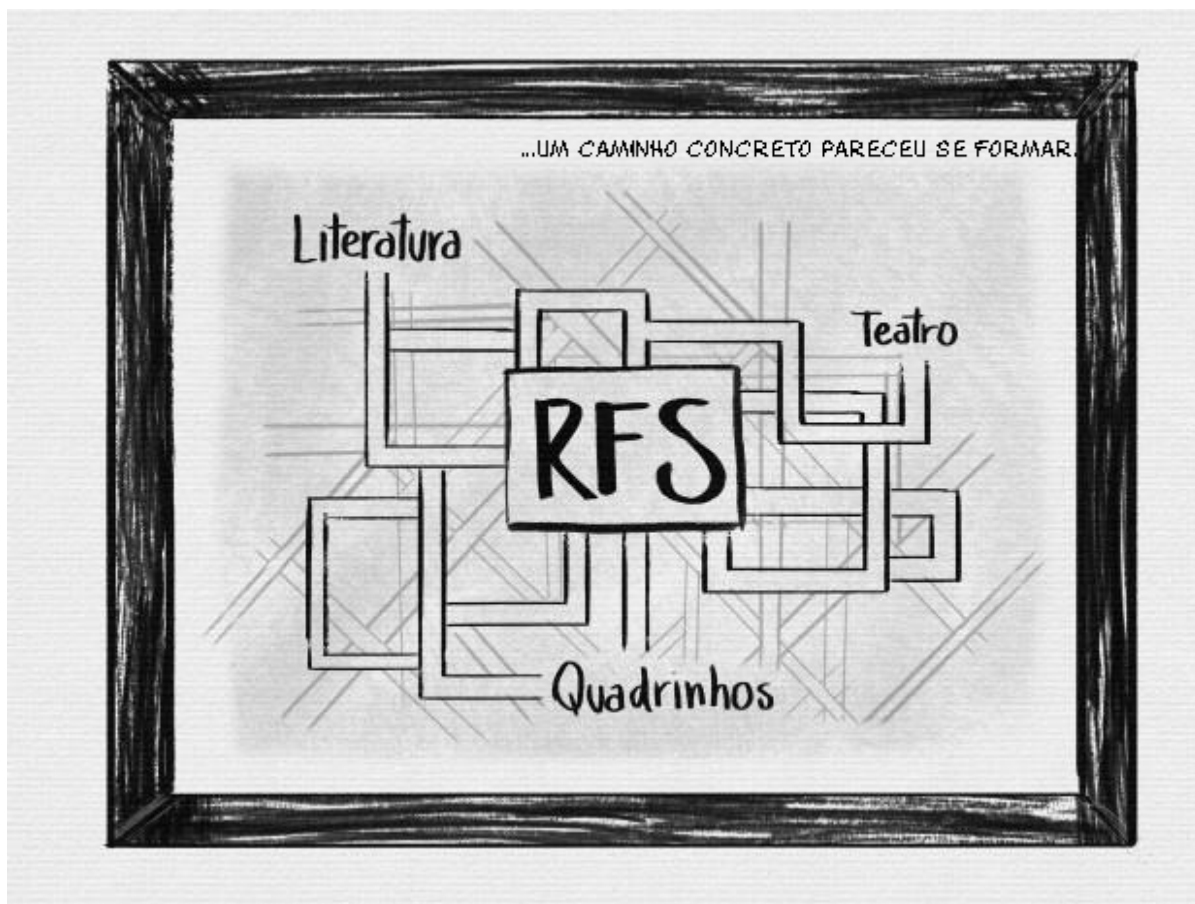
Minha jornada começou num quarto estranho, numa cama que não era a minha. Sem rumo fui dormir; sem rumo vim a acordar.⁴²

⁴¹ Quadrinho produzido para a Defesa de Dissertação de Mestrado realizada em 07/03/22, através da plataforma Zoom.

⁴² Texto escrito para compor a apresentação e lido durante a Defesa.



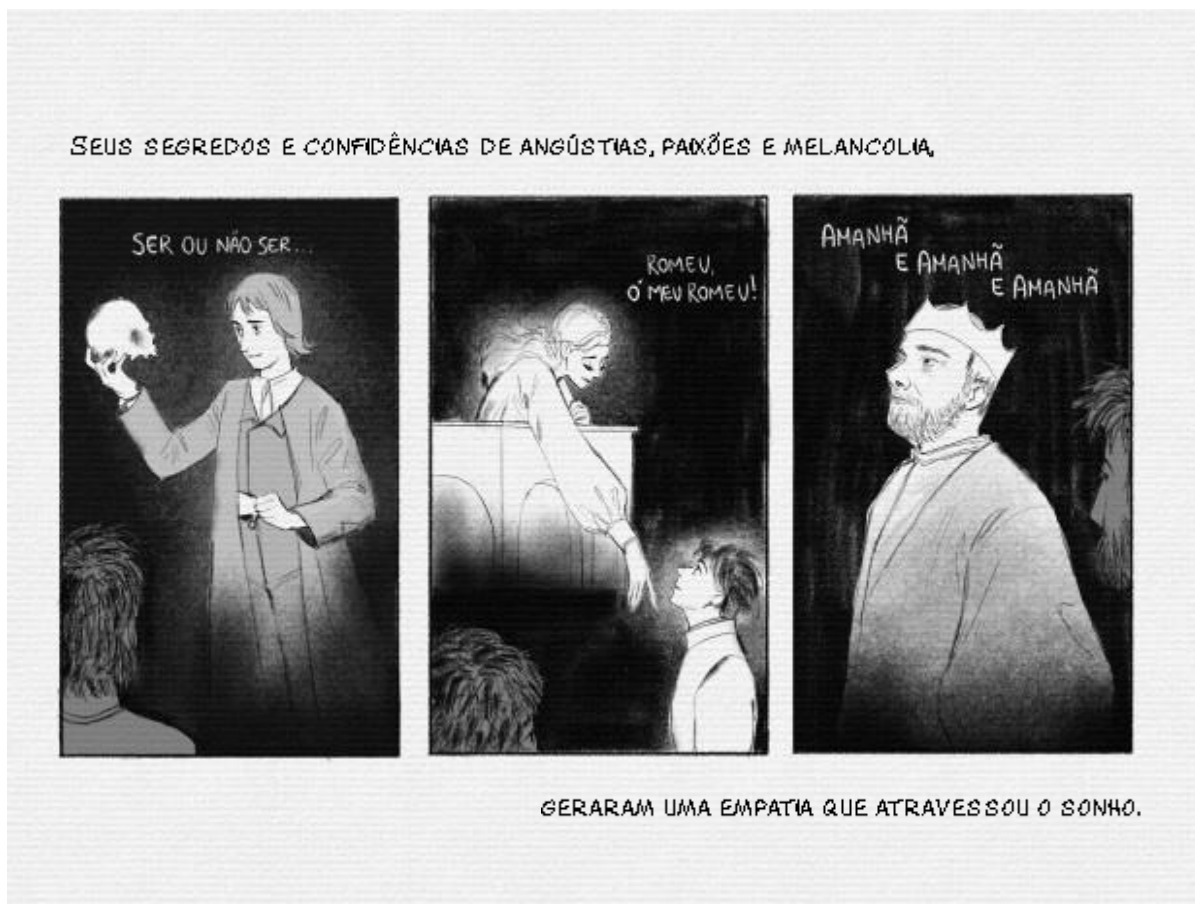
Mas, ao tentar me desprender da letargia do sono, e depois de perambular por longos corredores repletos de disformes abstrações, um caminho concreto pareceu se formar.



Foi como se uma cortina se abrisse e me revelasse a forma como o mundo verdadeiramente se estrutura e evolui. A dinâmica de interação entre o tempo e a cultura, entre os todos e as partes, entre os centros e as periferias. Nesse labirinto de sistemas, um ponto em comum; algo que ainda não estava bem formado na minha cabeça, mas que pelo menos já tinha um norte, uma sigla.



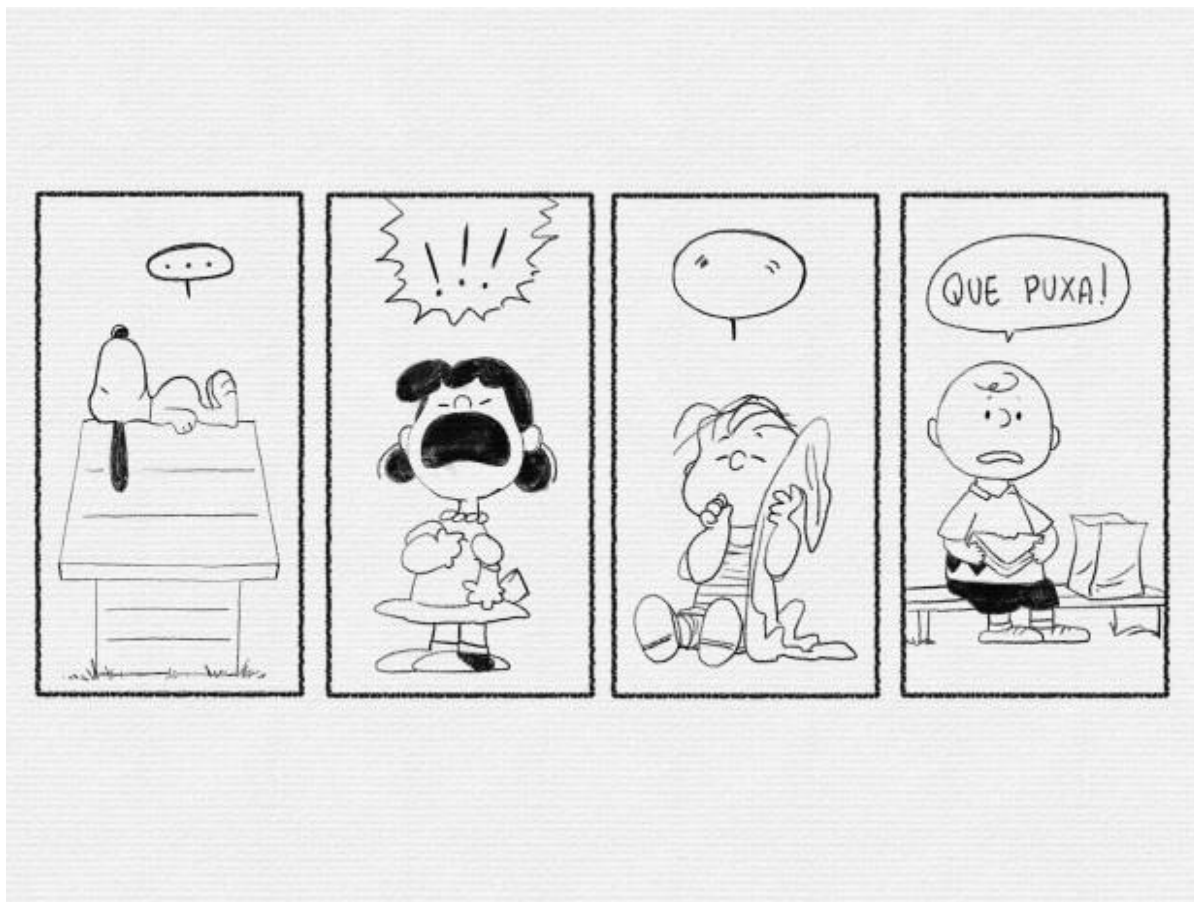
A continuidade da jornada exigia uma decisão, uma escolha. Se certa ou errada, eu só saberia escolhendo. Escolhi, então, e logo estava comprometido, já não podia voltar atrás.



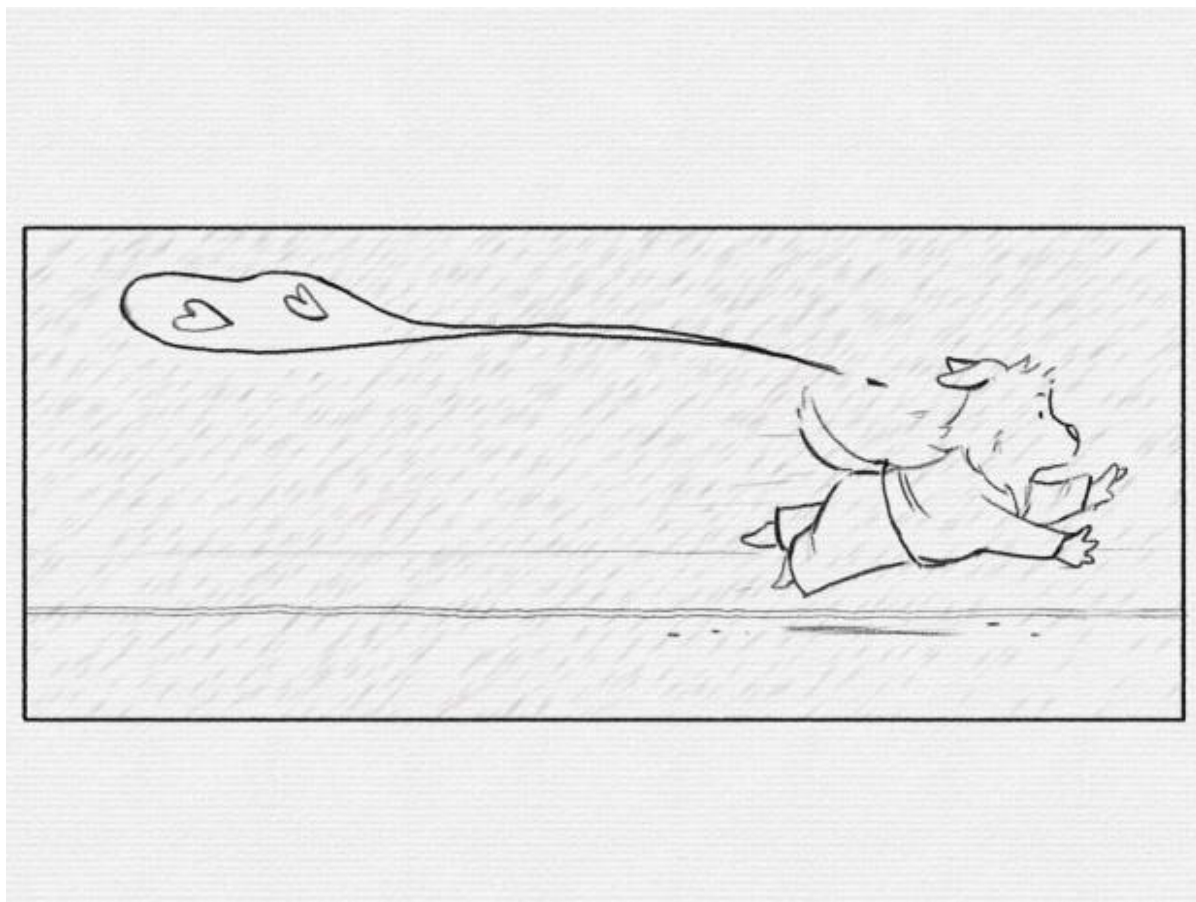
Me deparei com sentimentos tão antigos quanto a própria humanidade, mas tornados familiares e tangíveis por personagens tão próximos a mim, que nem me passou pela cabeça pensar que mais de quatro séculos e várias realidades nos separavam. Seus segredos e confidências de angústias, paixões e melancolia geraram uma empatia que atravessou o sonho, pois esses são os nomes e os nortes da condição humana, e da sua consequente tentativa de representação, através da cultura e da arte.



Mas o caminho continua, pois não há apenas uma forma de construir a cultura, assim como não há apenas uma arte: seguindo a trilha sem volta, saí da dramática para cair na sequencial. Lá, encontrei os mesmos sentimentos, o mesmo efeito de cumplicidade e empatia, mas outros personagens, tão reais quanto os do Bardo, ainda que sendo crianças e cachorros.



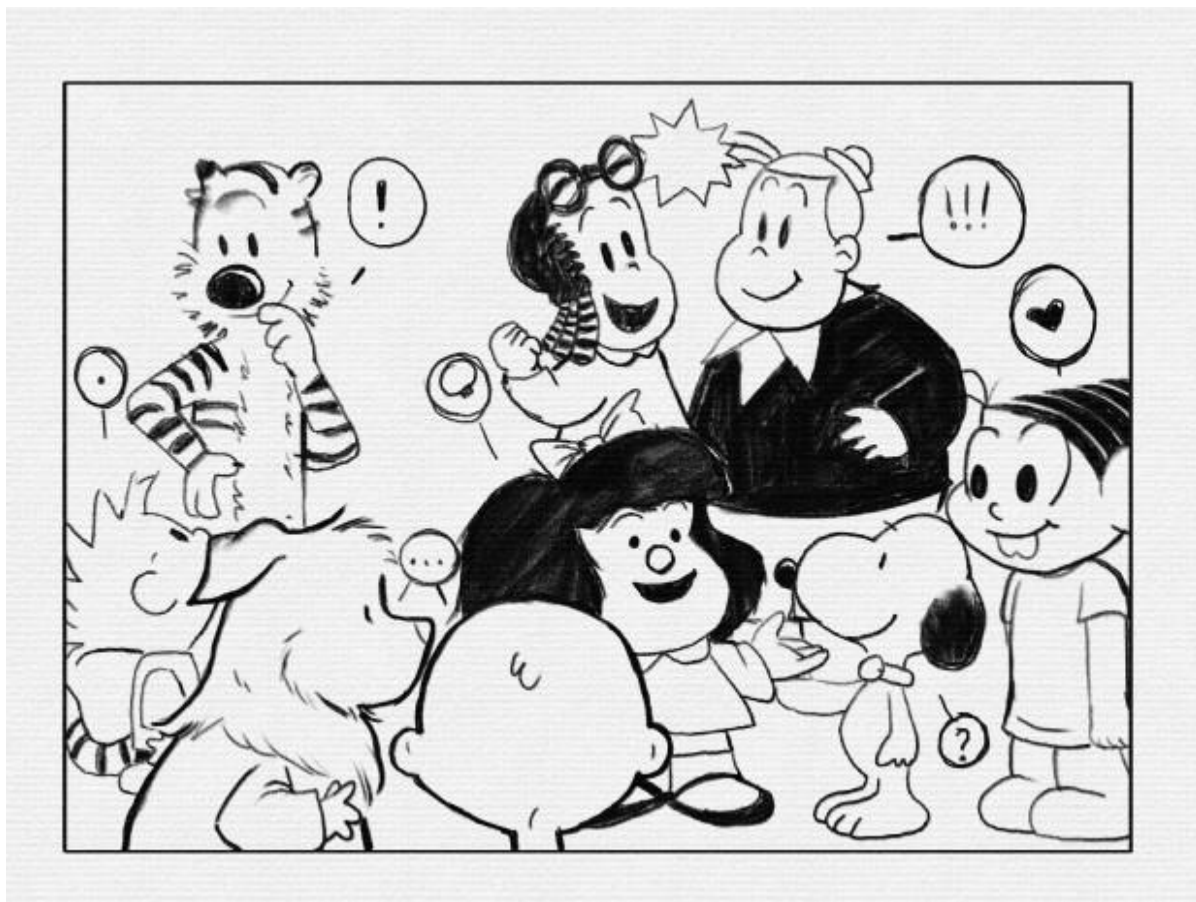
Vi um cachorro que, silenciosamente, me mostrava querer ser um menino, ou um piloto, ou um escritor, ou um advogado, ou um cirurgião, ou até ele mesmo (mas esse, só na hora do jantar). Vi uma menina que, mesmo que só eu a ouvisse, esbravejava contra o mundo, querendo que as coisas funcionassem do seu jeito, segundo suas regras e explicações. Vi um menino que se agarrava ao seu cobertor como se dele dependesse a vida e a felicidade, citando as palavras sagradas dos adultos para justificar a simples falha de se sentir pequeno e frágil, em um mundo grande e hostil. E vi um menino da cabeça redonda, sentado sozinho num banco, resignado com a ironia do Universo do lado de lá, mas dando esperança para que eu não me resignasse com a ironia do lado de cá.



Mais adiante, encontrei também um misto de humano e animal: mas agora era um menino que queria ser um cachorro. Tentando combinar seus sentimentos humanos e animais, ele buscava fazer da felicidade algo tão simples quanto abanar o rabo; ou identificar a sinceridade (sua e dos outros) tão facilmente quanto a posição de uma orelha poderia revelar; ou, ainda, entender o amor como uma simples fórmula de, na mesma medida, dar e receber.



Não foi fácil essa longa jornada. Mergulhei tanto nos outros, na ensurdecadora eloquência de pensamentos silenciosos, na melancólica loucura de falar sozinho e na consciente quebra dos limites da realidade, que acabei voltando ao começo, desembocando em mim mesmo.



E o que achei (em mim e nos outros) foram as mesmas angústias, as mesmas paixões, a mesma melancolia. Estamos todos juntos, perdidos, perdidos juntos, querendo dizer onde e como estamos, para que alguém venha nos encontrar. Estamos a todo momento nos buscando uns nos outros, sejamos reais ou possíveis, presentes ou virtuais, calados ou gasguitos. O que nos une, então? E a sigla não era mais uma sigla, e sim um conceito: Representação Ficcional de Subjetividade. É ela que nos une, conectando os ambientes e as linguagens que habitamos, e pelos quais transitamos em nosso eterno perambular.



De tanto sonhar, acordei.

De tanto acordar, escrevi.

De tanto escrever, sonhei.



É isso o que você tem em mãos agora: o sonho de outro sonho.