

Caroline Peixoto e Silva

Machado de Assis em *graphic novel*:

Adaptação ou tradução?

Belo Horizonte

Faculdade de Educação da UFMG

2014

Caroline Peixoto e Silva

Machado de Assis em *graphic novel*:

Adaptação ou tradução?

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de Concentração: Educação e Linguagem

Orientadora: Profa. Celia Abicalil Belmiro

Co-Orientadora: Profa. Aracy Alves Martins

Belo Horizonte

Faculdade de Educação da UFMG

2014



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Educação
Curso Mestrado

Dissertação intitulada **Machado de Assis em *graphic novel*: adaptação ou tradução?**, de autoria de **Caroline Peixoto e Silva**, analisada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Celia Abicalil Belmiro
Orientadora - Faculdade de Educação – UFMG

Profa. Dra. Aracy Alves
Co-Orientadora - Faculdade de Educação – UFMG

Prof. Dr. Hércules Tolêdo Corrêa
CEAD – UFOP

Profa. Dra. Maria Cristina Soares Gouveia
Faculdade de Educação – UFMG

Profa. Dra. Daniela Amaral Silva Freitas
Suplente - Faculdade de Educação – UFMG

Profa. Dra. Isabel Cristina Frade
Suplente - Faculdade de Educação – UFMG

Belo Horizonte, 19 de agosto de 2014.

Aos meus pais e avós,
pelo amor e apoio incondicional,
meus pilares.

Ao Fábio,
por estar sempre ao meu lado,
incentivo diário,
palavras de amor.

AGRADECIMENTOS

À Celia e à Aracy, por guiarem meus passos, sempre com muito carinho, antes mesmo de serem minhas orientadoras. À Celia, agradeço pela orientação presente, firme e carinhosa, exigindo sempre o meu melhor. À Aracy, agradeço por ter aceitado ser minha Co-Orientadora e sempre me acolher com palavras doces. Às duas, agradeço por acreditarem no meu trabalho e por se fazerem presentes, independentemente da distância geográfica.

Aos meus pais e avós, agradeço pelo apoio constante, por compreenderem a minha ausência e respeitarem o meu silêncio. Obrigada por constituírem meu porto seguro!

Ao Fábio, agradeço por ser meu maior companheiro, sempre me fazendo olhar para a frente e superar todos os obstáculos que a vida nos impõe.

Às amigas Flávia, Cristiane, Ana Lee, Ana Danielle, Michele, Cibele, e ao amigo Gasperim, por acompanharem esta jornada, incentivando-me com palavras de carinho e abraços apertados. Obrigada por fazerem os meus dias mais leves!

A Waldomiro Vergueiro, pelas palavras de incentivo, ao pedir que prosseguisse na luta pelos quadrinhos.

Aos colegas do Gpell, agradeço pelos anos de convívio, pelo espaço de aprendizagem e por confiarem em meu trabalho enquanto fui bolsista.

Aos companheiros de mestrado e, em especial, à amiga Daiane Marques, por ter compartilhado minhas aflições, angústias e alegrias, construindo uma amizade que levarei para a vida toda.

Aos funcionários da Pós Graduação da Faculdade de Educação, pela atenção e destreza ao atender minhas demandas.

À Capes/Reuni, pelo auxílio financeiro que contribuiu para a realização deste trabalho e pela oportunidade de trabalhar no Programa Escola Integrada, que ampliou minha visão acerca da educação.

“Foi assim que, devagarinho,
me habituei com essa troca tão gostosa que
(..) é a troca da própria vida;
quanto mais eu buscava no livro,
mais ele me dava.”

O livro

Lígia Bojunga Nunes

RESUMO

Esta pesquisa tem como tema principal a transposição da linguagem literária para a linguagem quadrinística dos contos “A Cartomante” e “O Alienista”, ambos de Machado de Assis, no formato *graphic novel*. A questão fundamental para o desenvolvimento do estudo concerne ao tratamento dado a essas transposições, com o objetivo de analisar os processos que delas decorrem. Com base em vários estudos, como os de McCloud, Ramos e Eisner, buscou-se compreender a natureza híbrida das *graphic novels*, assim como a importância da interação entre os textos verbais e visuais nessas narrativas. A partir disso, foi possível, por um lado, refletir sobre as definições de literatura e de clássicos literários, com base em estudos como os de Calvino, Compagnon e Eco e, por outro lado, ampliou-se a discussão, abrangendo desde proposições de pesquisadores, como Amorim e Feijó, que procuram definir o que pode ser considerado adaptação, até as formulações, como as de Barbosa, que consideram tais publicações como uma forma de tradução, baseadas no conceito de *traduzibilidade* proposto por Walter Benjamin e, ainda, Haroldo de Campos, que defende o conceito de *recriação*, compreendido como o produto gerado pelo processo da tradução. Diante de tal diversidade de pontos de vista e de opções teóricas, bem como da riqueza das produções artísticas que operam tais transposições, buscou-se verificar, nas obras analisadas, quais as que nos servem para melhor interpretar essas produções, nos diálogos que constroem entre literatura e artes visuais, literatura e design gráfico, literatura e educação. Assim, em muitos casos, torna-se possível destacar obras que mais se aproximam de uma adaptação, enquanto outras se caracterizam por resultarem em traduções, à luz do que propõe Benjamin. Em razão da grande diversidade do material analisado e da forte presença de uma intenção pedagógica em muitas das *graphic novels* analisadas, esta pesquisa interroga o campo da formação de leitores e de professores, no sentido da construção de uma competência leitora que irá auxiliar os profissionais a lidar com esse material já disponível no ambiente escolar.

Palavras-chave: Texto Literário – História em quadrinhos – *Graphic Novel* – Adaptação – Tradução – Formação de Leitores – Formação de Professores.

ABSTRACT

This research has as main theme the transposition of literary language to comic book language on the short stories "A Cartomante" and "O Alienista" in the graphic novel format. The fundamental issue for the development of the study concerns the treatment of these transpositions, with the aim of analyzing the processes that arises from them. Based on many studies, as the ones of McCloud, Ramos and Eisner, this study tried to understand the hybrid nature of the graphic novels, as well as the importance of the interaction between verbal and visual texts in the narratives. Based on these ideias, it was possible, on one hand, to reflect on the definition of literature and literary classics based on studies of Calvino, Compagnon and Eco. On the other hand, widened the discussion, ranging from proposals from researchers, as Amorim and Feijó that seek to define what could be considered an adaptation, even the formulations, as Barbosa's, that consider the publications as a form of translation, based on the concept of translatability developed by Walter Benjamin, and also, Haroldo de Campos, that defends the concept of recreation understood as the product generated by the process of translation. Faced with such a diversity of points of views and theoretical options as well as the wealth of artistic productions that operate this transpositions, we attempted to verify in the works analyzed, which ones serve us to better interpret the artistic productions, in the constructed dialogues between literature and visual arts, literature and graphic design, literature and education. Thus, in many cases it is possible to highlight the work that is closest to an adaptation, while another is characterized by a translation, on Benjamin's perspective. Due to the great diversity of the analyzed material and the strong presence of a pedagogical intention in many graphic novels, the research focus on reader's and teacher's development, in order to construct a reading competence that will help professionals deal with this material already available in the school environment.

Key-words: Literary text – Comic books - graphic novels – Adaptation – Translation – Reader's development – Teacher's development

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Charge.....	28
Figura 2 – Cartum.....	29
Figura 3 – Foto e desenho compondo o quadro (C3).....	60
Figura 4 – Camilo diante da casa de Vilela (C3).....	61
Figura 5 – Capa (C1).....	61
Figura 6 – Capa (C3).....	61
Figura 7 – Capa (C2).....	61
Figura 8 – Camilo (C1).....	63
Figura 9 – Camilo (C2).....	63
Figura 10 – Camilo (C3).....	63
Figura 11 – Vilela (C1).....	64
Figura 12 – Vilela (C2).....	64
Figura 13 – Vilela (C3).....	64
Figura 14 – Rita (C1).....	64
Figura 15 – Rita (C2).....	64
Figura 16 – Rita (C3)	64
Figura 17 – <i>Hamlet e Horácio no cemitério</i> , tela de Eugéne Delacroix(C3).....	66
Figura 18 – Rita e seu olhar dirigido ao leitor (detalhe) (C3).....	67
Figura 19 – Início do conto “A Cartomante”(C1)	68
Figura 20 – Vinheta inicial da HQ <i>A Cartomante</i> da Editora Escala Educacional.....	69
Figura 21 – Vinheta inicial da HQ <i>A Cartomante</i> da Editora Escala Educacional (C1).....	69
Figura 22 – Página inicial do conto <i>A Cartomante</i> (C2).....	70
Figura 23 – Segunda página do conto <i>A Cartomante</i> (C2).....	70
Figura 24 – Camilo, Rita e Vilela (C1).....	71
Figura 25 – Vilela, Rita e Camilo de braços dados (C3).....	71
Figura 26 – Vinheta tripla (C2)	71
Figura 27 – Aproximação entre Rita e Camilo (C2).....	72
Figura 28 – Close nas mãos de Camilo, Rita e Vilela (C3).....	73
Figura 29 – Rita e Camilo caminhando de braços dados (C1)	73
Figura 30 – <i>Odor di femmina</i> (C1).....	74
Figura 31 – <i>Odor di femmina</i> (C3).....	75
Figura 32 – O envolvimento entre Rita e Camilo (C1)	76
Figura 33 – Rita no centro da cena (C2).....	78
Figura 34 – Camilo e Rita (C3).....	79
Figura 35 – O bilhete (C1).....	80
Figura 36 – O bilhete (C3).....	81
Figura 37 – O bilhete (C2).....	81
Figura 38 – Imagem de Vilela atormentar Camilo (C2).....	83

Figura 39 – Camilo olhando fixamente para o bilhete (C2).....	84
Figura 40 – Rita subjugada e lacrimosa (C1).....	84
Figura 41 – Sequência narrativa de Camilo (C1).....	85
Figura 42 – A sombra de Vilela (C1).....	86
Figura 43 – Camilo caminhando pela rua e Vilela agredindo Rita (C3).....	86
Figura 44 – Camilo e a morte (C3).....	87
Figura 45 – Pensamentos enraizados (C3).....	88
Figura 46 – Vilela como a morte (C3).....	88
Figura 47 – A Cartomante (C1).....	90
Figura 48 – As cartas na mesa (C1).....	91
Figura 49 – O olhar da cartomante (C1).....	91
Figura 50 – O início da consulta (C2).....	92
Figura 51 – A vidente e Camilo (C2).....	93
Figura 52 – Camilo ouve a cartomante (C2).....	94
Figura 53 – A cartomante (C3).....	95
Figura 54 – A cartomante alerta Camilo (C3).....	95
Figura 55 – Camilo atônito (C3).....	95
Figura 56 – Vilela com as feições decompostas (C1).....	96
Figura 57 – Vilela com as feições decompostas (C2).....	96
Figura 58 – Vilela com as feições decompostas (C3).....	96
Figura 59 – A morte dos amantes (C1).....	97
Figura 60 – A morte dos amantes (C3).....	98
Figura 61 – Rita morta (C2).....	99
Figura 62 – Mudança de ângulo (C2).....	99
Figura 63 – A morte de Camilo (C2).....	100
Figura 64 – Cena final (C2).....	100
Figura 65 – Camilo e Rita no carro de Apolo (C1).....	101
Figura 66 – O sorriso amarelo de Camilo (C1).....	101
Figura 67 – Unhas de ferro (C1).....	101
Figura 68 – Camilo e Rita sobre ervas e pedregulhos (C1)	102
Figura 69 – Camilo olha o relógio (C1).....	102
Figura 70 – Escada da casa da cartomante (C1).....	103
Figura 71 – A casa da cartomante (C2).....	105
Figura 72 – Capa (A1).....	111
Figura 73 – Capa (A2).....	111
Figura 74 – Capa (A3).....	112
Figura 75 – Capa (A4)	112
Figura 76 – Lista de personagens (A2)	114
Figura 77 – Inauguração da Casa Verde (A1).....	117
Figura 78 – D. Evarista deprimida (A1).....	118
Figura 79 – Olhares de D. Evarista e do esposo (A1).....	119
Figura 80 – Diálogo: Bacamarte e Crispim Soares (A1).....	119
Figura 81 – Padre Lopes (A1)	120

Figura 82 – Bacamarte: estudo e prática da medicina (A1).....	120
Figura 83 – Dona Evarista: destaque entre as mulheres (A1).....	121
Figura 84 – Página dupla de A2	122
Figura 85 – Fala de Bacamarte para Crispim (A2)	123
Figura 86 – Proposta de Bacamarte à Camara (A2)	124
Figura 87 – Inauguração da Casa Verde (A2).....	125
Figura 88 – Alienista-Alienado iniciando a escrita do conto (A3).....	126
Figura 89 – Esforço de AA com o relato (A3).....	127
Figura 90 – Evidências da loucura de AA (A3).....	127
Figura 91 – Transformação do personagem (A3).....	128
Figura 92 – Alienista-Alienado explicando o vocabulário (A3).....	129
Figura 93 – Escrava servindo Simão Bacamarte (A3).....	130
Figura 94 – Dona Evarista e Bacamarte ao se alimentarem (A3).....	131
Figura 95 – Tela “Um jantar brasileiro”	131
Figura 96 – Dona Evarista entra em uma liteira (A3)	133
Figura 97 – Crispim Soares transportado em uma rede (A3)	133
Figura 98 – A exaustão dos escravos (A3)	134
Figura 99 – Diálogo entre Simão Bacamarte e seu tio (A3).....	135
Figura 100 – Bacamarte e a esposa na inauguração da Casa Verde (A3).....	136
Figura 101 – Simão Bacamarte (A1).....	138
Figura 102 – Simão Bacamarte (A2).....	138
Figura 103 – Simão Bacamarte (A3).....	138
Figura 104 – Simão Bacamarte (A4).....	138
Figura 105 – Diálogo entre D. Evarista e Simão Bacamarte (A4).....	139
Figura 106 – Dona Evarista (A1)	141
Figura 107 – Dona Evarista (A1)	141
Figura 108 – Dona Evarista (A2).....	141
Figura 109 – Simão e Dona Evarista na lista de personagens (A2)	141
Figura 110 – Dona Evarista (A3)	141
Figura 111 – Dona Evarista (A4)	142
Figura 112 – O retorno de D. Evarista (A4)	144
Figura 113 – A chegada da comitiva de D. Evarista (A4)	145
Figura 114 – O contraste das naturezas de Bacamarte e D. Evarista (A4).....	146
Figura 115 – O retorno de D. Evarista (A1).....	147
Figura 116 – O retorno de D. Evarista (A2).....	148
Figura 117 – O retorno de D. Evarista (A3).....	149
Figura 118 – Crispim Soares (A1)	150
Figura 119 – Crispim submisso (A1)	151
Figura 120 – Crispim Soares (A2)	151
Figura 121 – Crispim Soares (A3).....	152
Figura 122 – Crispim Soares e Simão Bacamarte (A4)	152
Figura 123 – Crispim e Bacamarte (A2)	153
Figura 124 – Crispim e Bacamarte (A4)	154

Figura 125 – “Don Quixote and Sancho Panza”	154
Figura 126 – Discurso de Bacamarte aos revoltosos (A1).....	155
Figura 127 – Desfecho do discurso de Bacamarte aos revoltosos (A1).....	156
Figura 128 – Discurso de Bacamarte aos revoltosos (A2).....	157
Figura 129 – Discurso de Bacamarte aos revoltosos (A3).....	158
Figura 130 – Discurso de Bacamarte aos revoltosos (A3)	159
Figura 131 – Discurso de Bacamarte aos revoltosos (A4)	160
Figura 132 – Desfecho do discurso de Bacamarte (A4)	161
Figura 133 – Reclusão à Casa Verde (A1)	162
Figura 134 – Reclusão à Casa Verde (A2).....	162
Figura 135 – Reclusão à Casa Verde (A3).....	163
Figura 136 – Reclusão à Casa Verde (A4)	164

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – Obras em HQ no acervo do Gpell.....	20
QUADRO 2 – Obras adquiridas.....	23

LISTA DE ABREVIATURAS

Gpell – Grupo de Pesquisa do Letramento Literário

Ceale – Centro de Alfabetização Leitura e Escrita

PNBE – Programa Nacional Biblioteca da Escola

PCN – Parâmetros Curriculares Nacionais

HQ – História em Quadrinho

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO UM: <i>GRAPHIC NOVELS</i> , UMA DEFINIÇÃO PROBLEMÁTICA?	27
1.1. Histórias em quadrinhos	27
1.1.1. Charge	27
1.1.2. Cartum	29
1.1.3. Tira	30
1.1.4. A revista em quadrinhos	30
1.1.5. Álbum	31
1.1.5.1. <i>Graphic Novels</i>	31
1.1.5.2. <i>Graphic novels</i> baseadas em obras literárias	35
1.2. O que é literatura?	37
1.3. Quadrinhos como Literatura?	43
1.4. <i>Graphic novels</i> baseadas em clássicos literários: como classificá-las?	46
1.4.1. Adaptações	46
1.4.2. Tradução	50
CAPÍTULO DOIS: A CARTOMANTE	57
2.1 O conto	57
2.2 A narrativa em <i>graphic novel</i>	59
2.2.1 A Cartomante – C1	59
2.2.2 A Cartomante – C2	59
2.2.3 A Cartomante – C3	60
2.2.4 Perigrafias	61
2.2.5 “Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das origens”.	62
2.2.6 “Há mais coisas no céu e na terra do que sonha nossa filosofia”.	66
2.2.7 “Uniram-se os três”	70

2.2.8 “Odor di femmina”	74
2.2.9 “Adeus, escrúpulos!”	75
2.2.10 “Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora”	80
2.2.11 “-Vá, ragazzo innamorato...”	89
2.2.12 O desfecho	96
2.3. C1, C2 e C3: como classificá-los?	101
CAPÍTULO TRÊS: O ALIENISTA	107
3.1 O Conto	107
3.2 Contextualização histórica	108
3.3 A narrativa em graphic novel	110
3.3.1 Perigrafias	111
3.3.2 O Alienista – A1	116
3.3.3 O Alienista – A2	121
3.3.4 O Alienista – A3	125
3.3.5 O Alienista – A4	137
3.3.6 “Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas.”	138
3.3.7 “D. Evarista da Costa e Mascarenhas, senhora de vinte e cinco anos, viúva de um juiz-de-fora, e não bonita nem simpática.”	140
3.3.8 “O contraste de duas naturezas, ambas extremas, ambas egrégias.”	143
3.3.9 “Crispim Soares, boticário da vila, e um de seus amigos e comensais.”	149
3.3.10 “A rebelião”	155
3.3.11 “ <i>Plus Ultra!</i> ”	161
3.4 A1, A2, A3 e A4: como classificá-las?	164
CAPÍTULO QUATRO – GRAPHIC NOVELS E A ESCOLARIZAÇÃO DA LITERATURA	167
APONTAMENTOS PARA O FUTURO	174
REFERÊNCIAS	176

INTRODUÇÃO

O interesse pelo tema deste estudo surgiu de minha experiência como bolsista do Grupo de Pesquisa do Letramento Literário¹ (Gpell), que integra as atividades do Centro de Alfabetização Leitura e Escrita² (CEALE). O Gpell participa, na condição de votante, da seleção de livros da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e, por isso, como bolsista, tive contato direto com a avaliação e seleção dos livros de literatura infantil e juvenil. O grupo organiza reuniões quinzenais nas quais os integrantes discutem questões acerca da leitura literária, da formação de leitores e de professores, assim como avaliam os livros enviados pelas editoras para a seleção dos livros indicados pela FNLIJ.

O Gpell promove, de dois em dois anos, um encontro entre pesquisadores, autores e ilustradores de livros infantis, educadores e estudantes de graduação e pós-graduação para discutir questões relativas à leitura. O último e décimo Jogo do Livro realizado teve por tema “Qual Literatura?”, com o intuito de debater a produção contemporânea de livros infantis e juvenis. Dos encontros resulta, como produto final, a publicação de livros, que reúnem os textos e discussões apresentados ao longo dos eventos.

O grupo também promove, entre as suas atividades, palestras e apresentações de pesquisas relacionadas aos temas discutidos ao longo das reuniões. Em 2010, com o intuito de promover a discussão acerca da questão da autoria, a Professora Emérita da Faculdade de Letras, Eneida Maria de Souza, foi convidada a apresentar um estudo baseado na análise da *graphic novel* de Fábio Moon e Gabriel Bá inspirada no conto *O Alienista*, de Machado de Assis. Juntamente com os livros de literatura infantil e juvenil, o Gpell também recebia, para avaliação, as publicações em quadrinhos baseadas em obras literárias. A partir das questões apresentadas pela Professora Eneida, o meu olhar acerca dessas publicações foi tomado pela curiosidade. Quem seria o autor? O que diferenciaria os quadrinhos da obra original? Por que tantas publicações baseadas em obras literárias?

O gosto pela leitura dos textos de Machado de Assis acompanha-me desde a adolescência e, ao observar as publicações em quadrinhos recebidas pelo Gpell,

¹ Nos anos 2010 e 2011.

² O Ceale é órgão complementar da Faculdade de Educação da UFMG.

constatei que muitas eram baseadas nas obras de Machado. Por quê? Teriam o propósito de servirem como facilitadores da leitura machadiana? Em caso positivo, qual seria o tratamento dado à narrativa literária?

Ao longo das discussões fomentadas pelo grupo, muitas vezes os avaliadores interrogavam-se acerca dessas publicações. Como avaliá-las? Em 2012, Afonso Andrade, curador e coordenador do Festival Internacional de Quadrinhos, foi convidado a dar uma palestra para os integrantes do Gpell. Ao apresentar as características e especificidades dos quadrinhos, Andrade afirmou, categoricamente, que os quadrinhos baseados em obras literárias não devem ser considerados literatura. O que seriam então?

Através do contato com as publicações, percebi que há grande heterogeneidade no material disponível no mercado editorial. Há publicações que primam por manter o texto literário na íntegra, sendo extremamente fieis ao original. Há aquelas que valorizam a interação entre os textos verbal e visual, adequando a linguagem literária à quadrinística. E há, ainda, publicações que apresentam novos personagens, modificando o enredo da obra original.

A heterogeneidade também está presente na ficha catalográfica das obras. Enquanto algumas atribuem a autoria ao autor do texto literário, há aquelas que consideram que o autor é o adaptador. Como catalogar esse material? Quem é o autor? Caso o autor seja o autor da obra literária, as publicações são literatura? O roteirista e o ilustrador da obra quadrinística seriam também autores? Dentre tantas questões, também fomentadas durante as discussões do Gpell, compreendi a necessidade de um estudo que contribuísse para a construção de um olhar crítico sobre essas publicações.

Essas questões motivaram-me a pesquisar mais profundamente esse campo tão turbulento e irregular. O levantamento bibliográfico acerca do tema mostrou que o estudo das histórias em quadrinhos baseadas em obras literárias encontra-se na interseção de várias áreas do conhecimento, como literatura, artes visuais e gráficas, design e educação.

As bases teóricas de Will Eisner (2008; 2010), Scott McCloud (1994; 2006), e Paulo Ramos (2010), serviram para compreender as especificidades da linguagem dos quadrinhos, assim como a conceituação de subgêneros como cartum, tira, revista em quadrinhos e *graphic novel*. Com o auxílio de estudos anglo-saxões, como os de Aaron Meskin (2009), pudemos encetar a discussão sobre se os quadrinhos devem ou não ser

considerados literatura. Para tanto, trabalhamos também o conceito de literatura e de clássicos literários, mobilizando conceitos propostos por Antoine Compagnon (2010), Umberto Eco (2003) e Ítalo Calvino (2007).

Em pesquisas realizadas nos portais Capes, Scielo, Google Acadêmico e em bibliotecas da UFMG, encontramos estudos como o de Pina (2012), que discute as publicações na perspectiva da formação de leitores. Já Gomes (2011) estuda a linguagem quadrinística a partir da utilização de cores, balões de diálogo e outras características semióticas do gênero. Ramos e Feba (2011) estudam as publicações e seu uso em sala de aula. As histórias em quadrinhos e suas especificidades são discutidas nas áreas de artes e comunicação, porém, ao criar HQs que têm como base textos literários, passa-se a discutir os aspectos literários da publicação. Sendo assim, até o momento, não tivemos acesso a estudos que tenham como objetivo analisar o tratamento dado à linguagem literária em transposições para a linguagem quadrinística.

García (2012) aponta para a necessidade de estudos que tratem das publicações baseadas em obras literárias não somente através da crítica literária. É necessário compreender também a natureza híbrida da linguagem dos quadrinhos que agrega características de outras linguagens, como a literária, a artística e a cinematográfica. Para isso, uma das possibilidades é o estudo dos aspectos da relação entre os textos verbal e visual, característica da linguagem dos quadrinhos.

Em entrevista a Moura (2013), Ramos e Vergueiro assinalam que devem ser estudadas as publicações quadrinísticas na formação de professores, seja ela inicial ou continuada. De acordo com Ramos, entre os docentes, a visão predominante é de que os quadrinhos “são leitura estritamente infantil e, por isso, de pouca valia ou com escasso prestígio social.” (p. 147) Entretanto, o autor esclarece que, ao longo de suas palestras a respeito das especificidades do gênero, os docentes vão transformando o olhar sobre os quadrinhos. “Eles simplesmente nunca pararam para pensar sobre os inúmeros recursos que a linguagem oferece”, esclarece o autor. Por sua vez, Vergueiro (2013, p. 167) afirma que é necessário que os professores em formação estudem a linguagem quadrinística na universidade:

Claro está que para tanto os professores precisam, além da experiência com a linguagem dos quadrinhos, ter uma preparação adequada para aproximar a leitura dos quadrinhos do trabalho a ser feito no currículo da escola de educação básica ou superior. De modo geral, porém, o que

se observa é que esta preparação ou é incipiente e deficiente, ou não existe.

Assim, é com a intenção (ou pretensão) de contribuir para a construção de um olhar crítico sobre as publicações em quadrinhos que apresentamos este estudo.

Com o objetivo de fazer um levantamento sobre as publicações, selecionamos os livros de histórias em quadrinhos baseadas em obras literárias presentes no acervo do Gpell. A explosão dessas publicações deu-se a partir da inserção do gênero na seleção de livros do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), em 2006. Por esta razão, pesquisamos, no acervo do Gpell, as obras em quadrinhos publicadas entre 2006 e 2012.

A consulta ao banco de dados do grupo levou-nos a obras que são, em sua maioria, parte de coleções, conforme o quadro abaixo.

Quadro 1: Obras em HQ no acervo do Gpell

Coleção	Título	Autor da obra literária	Roteiristas e ilustradores	Editora	Ano da primeira publicação
Clássicos Brasileiros em HQ	O Alienista ³	Machado de Assis	Luiz Antonio Aguiar e Cesar Lobo	Ática	2008
	O Ateneu	Raul Pompéia	Marcello Quintanilha		2012
	O Quinze	Rachel de Queiroz	Shiko		2012
Clássicos da Literatura Brasileira em HQ	A Luta	Euclides da Cunha	Jão e Oscar D'Ambrósio	Noovha America	2011
Clássicos em HQ	Auto da Barca do Inferno	Gil Vicente	Laudó Ferreira e Omar Viñole	Peirópolis	2011
	Conto de Escola	Machado de Assis	Silvino		2010
	Demônios	Aluísio Azevedo	Guasselli		2010

³ Livros analisados nesta pesquisa.

	Frankenstein	Mary Shelley	Taisa Borges		2012
Farol HQ	Alice no país das maravilhas	Lewis Carroll	Lewis Helfand e Rajesh Nagulakonda	Farol Literário	2010
	As minas do rei Salomão	Henry Rider Haggard	C. E. L. Welsh e Bhupendra Ahluwalia		2012
Grandes Clássicos em <i>Graphic Novel</i>	Memórias Póstumas de Brás Cubas	Machado de Assis	João Batista Melado e Wellington Srbek	Desiderata	2010
	O Alienista		Fábio Moon e Gabriel Bá	Agir	2007
	Triste fim de Policarpo Quaresma	Lima Barreto	Edgar Vasques e Flávio Braga	Desiderata	2010
HQ Clássicos	A Tempestade	William Shakespeare	John McDonald e Jon Haward	Lafonte	2011
Literatura Brasileira em Quadrinhos	Memórias Póstumas de Brás Cubas	Machado de Assis	Sebastião Seabra	Escala Educacional	2008
	Inocência	Visconde de Taunay	Ronaldo Antonelli e Francisco Vilachã		2011
	Primórdios da literatura brasileira	Pero Vaz de Caminha, José de Anchieta e Fernão Cardim			2012
Monteiro Lobato em Quadrinhos	Os doze trabalhos de Hércules	Monteiro Lobato	Denise Ortega	Editora Globo	2012
Shakespeare em Quadrinhos	A tempestade	William Shakespeare	Lillo Parra e Jefferson Costa	Nemo	2012
	Macbeth		Marcela Godoy e Rafael Vasconcellos		2012
—	A Cartomante	Machado de Assis	Flávio Pessoa e Maurício O. Dias	Jorge Zahar Editor	2008

—	A volta ao mundo em 80 dias	Júlio Verne	Loïc Dauvillier e Aude Soleilhac	Moderna	2012
—	Dom Casmurro	Machado de Assis	Wellington Srbek e José Aguiar	Nemo	2011
—	O Espelho	Machado de Assis	Jeosafá e João Pinheiro	Mercuryo Jovem	2012
—	Oliver Twist	Charles Dickens	Loïc Dauvillier e Olivier Deloye	Moderna	2012
—	20.000 Léguas Submarinas	Júlio Verne	João Marcos e Will	Nemo	2012

As obras disponíveis no acervo do Gpell apresentam grande heterogeneidade, uma vez que são obras publicadas por editoras brasileiras, de literaturas nacional e estrangeira e autores de diferentes épocas. Podemos notar, ainda, a variedade de roteiristas e ilustradores responsáveis pelas publicações em quadrinhos. Surgiram então as perguntas: como selecionar o material para análise? Deveríamos selecionar obras de um mesmo autor literário, ou de um mesmo roteirista? Seria melhor selecionar obras da mesma editora? A ideia inicial era a de selecionar cinco histórias em quadrinhos (HQs) e analisá-las de acordo com as categorias estabelecidas pela FNLIJ,⁴ que classifica essas obras como Tradução/Adaptação. Consideramos a possibilidade de trabalhar, também, com as categorias de análise do PNBE, que se destacou na pesquisa por ser o programa responsável pelo aumento do número de obras adaptadas para os quadrinhos. Optamos por discutir questões relativas à categoria tradução/adaptação de acordo com a avaliação da FNLIJ, por ser uma prática histórica do Gpell, apesar de reconhecermos a importância do PNBE.

Por outro lado, percebemos o grande número de histórias em quadrinhos da literatura brasileira baseadas em obras de Machado de Assis. Em razão da

⁴ Os livros são avaliados de acordo com 18 categorias: criança, jovem, imagem, poesia, conto, informativo, literatura de língua portuguesa, teórico, teatro, livro brinqueado, tradução/adaptação criança, tradução/adaptação jovem, tradução/adaptação conto e tradução/adaptação informativo. Além dessas categorias, a FNLIJ também premia o escritor revelação, o ilustrador revelação, o melhor projeto gráfico e a melhor ilustração.

representatividade desse autor, optamos por selecionar para análise algumas adaptações entre as muitas que se inspiraram em vários títulos de sua extensa obra.

Em um levantamento a respeito das HQs disponíveis no mercado editorial, detectamos publicações baseadas nas obras do autor que não constavam do banco de dados do Gpell:

Quadro 2: Obras adquiridas

Título	Roteiristas e Ilustradores	Editora	Ano da primeira publicação
A Cartomante	Jo Fevereiro	Escala Educacional	2006
	André Dib e Kleber Sales	DCL	2008
A Causa Secreta	Francisco Vilachã	Escala Educacional	2005
Dom Casmurro	Ruy Trindade	Egba	2005
	Ivan Jaf e Rodrigo Rosa	Ática	2012
	Felipe Greco e Mario Cau	Devir	2012
O Alienista	Lailson de H. Cavalcanti	IBEP Jovem	2013
	Francisco Vilachã e Fernando A.A. Rodrigues	Escala Educacional	2006
O Enfermeiro	Francisco Vilachã		2005

Para garantir um estudo comparativo que vise analisar a transposição da linguagem literária para a linguagem das histórias em quadrinhos, o critério de seleção do *corpus* tendeu para as HQs que concorressem com duas ou mais publicações baseadas na mesma obra machadiana. Pela heterogeneidade encontrada em três publicações do conto “A Cartomante” e quatro do conto “O Alienista”, acreditamos que o corpus de análise de sete publicações seria suficiente para apresentarmos as discussões teóricas acerca do material.

Por se tratar da análise de materiais que estão presentes nas bibliotecas escolares e no cotidiano dos estudantes, foi necessário compreender questões relativas à

formação de leitores, assim como à possível pedagogização das obras ou escolarização da literatura (Soares, 2006).

Ao longo do estudo teórico, assim como da análise dos livros, percebemos que as publicações são, muitas vezes, chamadas de “adaptações”, sem nenhuma reflexão teórica acerca do conceito de adaptação. Através do estudo de Amorim (2005) e Feijó (2010), procuramos definir o que seria considerado adaptação. Em contrapartida, há estudiosos que consideram a passagem de textos de uma linguagem para outra como uma forma de tradução, baseados no conceito desenvolvido por Walter Benjamin (2011) de *traduzibilidade* de um texto. O produto resultante da tradução, de acordo com a perspectiva benjaminiana, é chamado de recriação, conceito proposto por Haroldo de Campos (1992).

Diante de tamanha diversidade de pontos de vista e opções teóricas, bem como da riqueza das produções artísticas, não é nosso interesse optar por uma ou outra posição, mas verificar, nas obras analisadas, quais as tendências de aproximação entre a literatura e as artes visuais, literatura e design gráfico, literatura e educação. Assim, em muitos casos, é possível destacar uma obra que mais se aproxima de uma adaptação, enquanto outra caracteriza-se por ser uma tradução, sob o olhar benjaminiano.

Com base nas discussões teóricas apresentadas, assim como na análise das obras, a pesquisa tem a intenção de contribuir para a formação de um olhar crítico sobre as publicações, especificamente dos professores em formação, auxiliando-os a lidar com a leitura dos quadrinhos presentes no cotidiano escolar.

A pesquisa de caráter qualitativo tem por base metodológica a análise de conteúdo, como propõe Bardin, por ser um método que, entre os seus objetivos, promove uma análise crítica acerca de determinado material de leitura.

Se um olhar imediato, espontâneo, é já fecundo, não poderá uma leitura atenta, aumentar a produtividade e a pertinência? Pela descoberta de conteúdos e estruturas que confirmam (ou infirmam) o que se procura demonstrar a propósito das mensagens, ou pelo esclarecimento de elementos de significações susceptíveis de conduzir a uma descrição de mecanismos que *a priori* não detínhamos a compreensão. (BARDIN, 1977, p. 29)

O *corpus* selecionado para este estudo compõe-se, portanto, de sete publicações em quadrinhos baseadas em dois contos de Machado de Assis, não com o

intuito de “descobrir conteúdos”, mas sim de discutir e compreender os processos de transposição da linguagem literária para a quadrinística.

O capítulo “*Graphic Novels*, uma definição problemática?” introduz as discussões teóricas que fundamentam o estudo. Inicialmente, apresentamos a dificuldade em conceituar as histórias em quadrinhos. Em seguida, tratamos dos subgêneros e de suas características, como charge, *cartum*, tira, revista em quadrinhos e álbum, entre os quais se inserem as *graphic novels*. Como não há um consenso teórico a respeito da conceituação do termo, optamos por apresentar algumas definições que a ele concernem. Passamos, então, a discutir as publicações em *graphic novel* baseadas em obras literárias, buscando compreender o contexto histórico e político que fundamentaram a difusão dessas obras. Com o intuito de introduzir em nosso estudo a discussão sobre se os quadrinhos devem ser ou não considerados literatura, apresentamos definições de literatura, clássicos e cânones literários. Em seguida, apresentamos perspectivas teóricas que argumentam a favor ou contra a consideração dos quadrinhos como literatura.

As publicações baseadas em obras literárias, em sua maioria, são classificadas pelas editoras como adaptações. Para compreender a utilização do termo, buscamos o conceito, assim como sua função, na literatura infantil e juvenil. Apresentamos, também, a perspectiva teórica que classifica as publicações como traduções, baseadas no conceito de *traduzibilidade* proposto por Benjamin, assim como no de *recriação* defendido por Haroldo de Campos. As discussões teóricas tratadas nesse capítulo orientam e fundamentam a construção de um olhar crítico acerca das publicações analisadas.

O capítulo “A Cartomante” trata da análise de três publicações quadrinísticas baseadas no conto homônimo de Machado de Assis. O capítulo tem início com a apresentação do enredo e da estrutura do conto machadiano. A análise das publicações tem como ponto de partida a apresentação das características gerais de cada obra, seguida das respectivas características perigráficas. A análise das publicações segue o desenvolvimento do enredo. Após a análise do desfecho do conto, discutimos as questões que relacionam as obras às perspectivas teóricas acerca de adaptação e tradução/recriação.

Por tratar-se de um conto longo, o capítulo “O Alienista” apresenta a análise de trechos do conto machadiano. Assim como no capítulo “A Cartomante”,

apresentamos as perigrafias, as características gerais de cada publicação e a maneira como a narrativa quadrinística é proposta. Simão Bacamarte, Dona Evarista e Crispim Soares são personagens analisados de forma comparativa. Trechos do conto machadiano são também analisados, seguindo a ordem de desenvolvimento da narrativa. Ao final do capítulo, propomos relações entre as quatro publicações e os conceitos de adaptação e tradução/recriação, com suas implicações.

Por sua vez, o capítulo “*Graphic Novels* e a escolarização da literatura” trata das possíveis relações das obras analisadas com a escolarização da literatura de acordo com as ideias de Soares (2006). A formação de professores no sentido de compreender as especificidades da linguagem literária, assim como as das linguagens quadrinística e visual, também é objeto de discussão nesse capítulo.

Finalmente, na Conclusão “Apontamentos para o futuro”, buscamos indicar meios de suprir a necessidade de outros estudos a serem realizados para que se compreenda a complexidade da linguagem aqui estudada, assim como propomos alguns apontamentos sobre como tratar a riqueza desse material no contexto escolar.

CAPÍTULO UM: *GRAPHIC NOVELS*, UMA DEFINIÇÃO PROBLEMÁTICA?

1.1. Histórias em quadrinhos

“Quadrinhos são quadrinhos”, garante Paulo Ramos, no livro *A leitura dos quadrinhos* (2010, p. 17). Esta afirmação pode parecer óbvia se pensarmos nas histórias em quadrinhos (HQs), como *A turma da Mônica* de Maurício de Sousa, ou quadrinhos de super-heróis, como *Quarteto Fantástico* e *Os Vingadores*, da Marvel, encontradas facilmente nas bancas de revistas. Entretanto, quando se trata de um clássico literário transposto para uma publicação em HQ, as palavras de Paulo Ramos deixam de ser evidentes.

A princípio, pode parecer simples definir o que são as histórias em quadrinhos: textos verbais e visuais integrados que, dispostos em pequenos quadros ou vinhetas, compõem uma narrativa. Porém, ao estudarmos a fundo os quadrinhos, percebemos que defini-los é uma tarefa problemática. De acordo com Nobu Chinen,

o fato é que as histórias em quadrinhos são complicadas de se definir porque nenhum de seus elementos constitutivos é obrigatório, ou seja, podem existir HQs sem balões, sem textos e mesmo sem os quadrinhos. Podem ter várias vinhetas ou apenas uma, o que as aproximaria do cartum. O importante é que todas, sem exceção, contêm uma narrativa e isso é o que todo autor de quadrinhos precisa ter em mente. (2011, p. 7).

Antes de aprofundar nesta discussão, é preciso, em primeira instância, esclarecer a função de cada gênero dos quadrinhos. De acordo com Ramos (2010), os quadrinhos seriam um grande rótulo, um hipergênero⁵ que agregaria diferentes outros gêneros, como charge, cartum, tira e álbum, cada um com suas particularidades.

1.1.1. Charge

As charges são textos de humor que abordam algum fato ou tema ligado ao noticiário, satirizando uma situação ou personalidade através, geralmente, da caricatura. As charges destacam-se por estabelecer uma relação intertextual com a notícia ou tema objeto de sátira, sendo necessário, assim, que o leitor conheça a situação e os

⁵ De acordo com Ramos (2010) este termo é usado por Maingueneau (2004, 2005 e 2006) como um rótulo que daria as coordenadas para a formatação textual de vários gêneros que compartilhariam diversos elementos.

personagens envolvidos para compreendê-la. No Brasil, este gênero está, na maioria das vezes, ligado às notícias políticas. De acordo com Nobu Chinen,

A palavra charge vem do francês e significa carga, pois tem justamente a função de exercer uma crítica a uma determinada personalidade, acontecimento ou situação política, econômica ou social. Só pode ser compreendida dentro de um determinado contexto e por isso tende a se tornar datada. (2011, p.9)

Um bom exemplo é a charge publicada na coluna Foto Opinião do jornal *Folha de São Paulo* em janeiro de 2013 (fig. 1). A charge ironiza o atraso na construção dos estádios de futebol para a Copa do Mundo de 2014. O primeiro quadro traz a sugestão da colagem do pôster oficial da copa nas paredes dos estádios, conduzindo à ideia de que eles estariam prontos. Entretanto, o quadro seguinte mostra um local em obras, com paredes começando a ser levantadas, não tendo atingido, ainda, nem a altura do pôster a ser colado nelas, o que provoca uma quebra da expectativa do leitor, suscitada no primeiro quadro, gerando, com isso, o efeito de humor que explora a situação vivida pelo país ironicamente.

Figura 1 - Charge



Fonte: Folha UOL⁶.

⁶ Disponível em <<http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/12516-charges-janeiro#foto-236467>>. Acesso em 15 de maio de 2014.

1.1.2. Cartum

O *cartum* é caracterizado por conter um único quadro em que uma situação cômica é proposta pela ilustração. O gênero assemelha-se à charge, porém pode ser definido como um humor atemporal, não está vinculado aos fatos socioculturais datados. Os *cartuns* representam, normalmente, uma situação corriqueira e são de compreensão universal. Por serem atemporais, exploram temas e conceitos genéricos e provocam riso, independentemente do país ou da época em que são publicados, afirma Nobu Chinen (2011).

Na cena do *cartum* de Frederico Ponzio (fig. 2), abaixo, uma pessoa sentada sob raios solares rega uma plantinha, enquanto, à direita do quadro, dois vultos sombrios ironizam o ato: um diz: - “Olha só! Tem gente que se ilude mesmo...” e o outro acrescenta: - “Pobres sonhadores, hi, hi, hi...”. No entanto, a real ironia está no contraponto entre esses comentários e o que mostra um corte vertical do solo em que a muda está plantada. Em vez das raízes da plantinha, vê-se um enorme tronco cheio de galhos, folhas e frutos, cujo ápice coincide com a plantinha acima do solo, numa projeção do que será a muda no futuro, se for bem cuidada. Neste caso, o ato de regar a planta aparentemente pequenina, remete à ideia de que, por mais que haja críticas, devemos nutrir nossos sonhos, que podem ser grandes como a árvore. Esta interpretação faz com que a charge tenha um aspecto filosófico e atemporal e seja considerada um *cartum*.

Figura 2 - Cartum



Fonte: overmundo⁷

⁷< <http://www.overmundo.com.br/banco/6-cartuns>>

1.1.3. Tira

Atribuem-se a esse gênero diferentes nomes: tira, tira cômica, tira em quadrinhos, tira de quadrinhos, tirinha, tira de jornal, tira diária e tira jornalística. Segundo Ramos (2010), esse excesso de nomes decorre do desconhecimento das características das histórias em quadrinhos e de seus diferentes gêneros. As tiras são o gênero predominante nos jornais brasileiros, como *Garfield*, de Jim Davis e *Hagar*, de Dick Browne, publicados no jornal *Folha de S. Paulo*.

Trata-se de uma narrativa curta, disposta em até quatro quadrinhos, com formato predominantemente retangular e horizontal. Os personagens podem ser fixos ou não, já que a característica principal do gênero é o desfecho inesperado. A periodicidade da tira dependerá do veículo de publicação, podendo ser diária, semanal, mensal, trimestral e até anual.

1.1.4. A revista em quadrinhos

De acordo com Nobu Chinen (2011), as revistas em quadrinhos, ou gibis, surgiram como brindes, contendo a compilação de tiras já publicadas. No Brasil, as primeiras revistas com material inédito foram publicadas somente na década de 1930. Com o surgimento das histórias de super-heróis, o gênero tornou-se o mais popular e o mais lido entre os jovens e crianças.

Os gibis da *Turma da Mônica* fazem grande sucesso entre o público infantil e juvenil. No ano de 2008, foi publicada a primeira aventura da Turma da Mônica Jovem, intitulada *Eles cresceram!*, com os mesmos personagens da turma, agora adolescentes. Essa publicação de Maurício de Souza destaca-se por seu estilo *mangá*, nome dado a um estilo dos desenhos de quadrinhos japoneses, que são, invariavelmente, grandes almanaques e cujos personagens têm por marca serem desenhados com grandes olhos (Barroso, 2004, p.115).

1.1.5. Álbum

O formato de um álbum difere da revista em quadrinhos, por ser composto por histórias mais longas, produções mais elaboradas e voltadas ao público adulto. Segundo Chinen (2011), recentemente, com a disseminação da venda de quadrinhos em livrarias, as editoras têm investido em publicações mais luxuosas, com capas duras e papel de qualidade. Neste subgênero, podemos incluir as publicações no formato *Graphic Novels*.

1.1.5.1. *Graphic Novels*

A primeira aparição do termo *graphic novel* deu-se nos Estados Unidos, nos anos de 1960. À época, o termo aludia a um conceito hipotético, que ainda não existia: quadrinhos de maiores ambições artísticas do que os produtos padronizados que as grandes editoras levavam às bancas, afirma Santiago García⁸ (2012, p. 32) no livro *A novela gráfica*:

desde o final da década começam a ficar mais frequentes as tentativas de produzir quadrinhos dirigidos a um público adulto, ou pelo menos mais adulto do que o que lia habitualmente *Batman*, *Archie* e *Pato Donald*. Todas essas tentativas, embora continuem fortemente ancoradas nos paradigmas do gênero (especialmente o *thriller* de ação ou policial, a ficção científica e a fantasia heroica), reclamam um novo nome que liberte os quadrinhos do estigma de “*comic*”, e em vários deles, a partir de 1976, começa a aparecer o termo “*graphic novel*” com mais frequência.

A partir do momento em que surgiram os quadrinhos destinados ao público adulto, surgiu com eles a necessidade de dissociar as publicações mais longas e complexas daquela ideia, já disseminada, de que quadrinhos eram histórias destinadas às crianças e aos jovens. A intenção era estabelecer um termo que diferenciasse as novas publicações dos conhecidos *comics*, que remetiam a temas infantis e juvenis. Várias tentativas de nomenclatura, como *visual novel*, *graphic album*, *comic novel*, e *novel-in-pictures*, foram utilizadas para tentar definir esse novo gênero das HQs. Entretanto, o termo *graphic novel* popularizou-se quando utilizado por Will Eisner para

⁸ Santiago García é escritor espanhol e pesquisador dos quadrinhos há mais de vinte anos.

designar sua publicação *Um contrato com Deus*, em razão do renome e da importância das obras desse autor no mundo dos quadrinhos.

A partir dos anos 1980, o termo *graphic novel* torna-se popular e passa a ser usado pelas grandes editoras para distinguir sua produção mais luxuosa dos outros quadrinhos vendidos nas bancas de revistas. Como exemplo da influência desse conceito, a Marvel Comics publicou, a partir de 1982, uma coleção de “novelas gráficas” cuja maioria dos títulos é protagonizada pelos já populares super-heróis americanos, como aponta García (2012, p. 33), acrescentando:

Na verdade, essas supostas novelas gráficas eram apenas álbuns para a venda em livrarias especializadas. Ainda assim, é inegável que a mudança de nomenclatura denota um esforço para se diferenciar do que evoca a palavra “*comic*”: um produto descartável, barato e infantil.

Semelhantemente a García, Chinen (2011, p.63) também define as *graphic novels* como trabalhos mais autorais, destinados ao público adulto, mais habituado a frequentar livrarias. Porém esta definição torna-se problemática se pensarmos no grande número de publicações na linguagem gráfica, destinados aos leitores adultos, mas que, nem por isso, deixam de ser revistas em quadrinhos.

Para García (2012, p. 14),

certamente “*novela gráfica*” é apenas um termo convencional que, como costuma ocorrer, pode suscitar equívocos, pois não se deve entender que, com ele, nos referimos a uma história em quadrinhos com as características formais ou narrativas de um romance literário, tampouco a um formato determinado, mas simplesmente a um tipo de HQ adulto e moderno que reclama leituras e atitudes distintas dos quadrinhos de consumo tradicional.

Quais seriam essas leituras e atitudes distintas características das *graphic novels*? Seria ler a HQ de forma crítica? Seria compreender a complexidade da narrativa? Se respondermos “sim” a essas perguntas, estaremos afirmando que as histórias em quadrinhos tradicionais não são complexas e não conduzem a uma leitura crítica, o que denota uma perspectiva valorativa e discriminatória.

McCloud (2006, p. 28) trata as *graphic novels* como obras sérias, baseadas em experiências de vida, constituindo uma exploração do potencial narrativo das

histórias em quadrinhos. De acordo com esta visão, são publicações mais extensas, complexas e desafiadoras.

A primeira *grafic novel* a ganhar um prêmio literário foi *Maus: A História de um sobrevivente*, de Art Spiegelman que, no ano de 1992, recebeu o Prêmio Pulitzer. *Maus* trata das experiências vividas pelo pai do autor durante o Holocausto, bem como de suas relações com o seu filho. Segundo McCloud, *Maus* elevou o padrão das *graphic novels*, tanto na seriedade de seu propósito como na determinação inflexível de sua execução.

Para McCloud (2006), com o aprimoramento das *graphic novels* ao longo dos anos, várias características dos textos literários foram incorporadas à linguagem quadrinística. Os roteiros das HQs deixaram de ser vistos como uma forma linear de narrar e passaram a possuir profundidade narrativa, explorando camadas de sentido, construindo subtextos, exigindo que a obra seja lida com mais atenção aos detalhes da narração. Outra característica dos textos literários presentes nas *graphic novels* é a densidade narrativa, a quantidade de informações transmitidas ao leitor em uma dada vinheta ou página. De acordo com McCloud (2006, p.34), um único quadrinho – mesmo mudo – pode valer volumes em um dado livro, enquanto que páginas inteiras de outros dizem muito pouco. Os autores de HQs, ao retratar eventos do dia-a-dia, enfrentam desafios similares aos dos escritores da prosa, como capturar os detalhes e a sutileza das atividades humanas, explica McCloud (2006, p.35).

Assim como na literatura, algumas *graphic novels* têm a preocupação de mostrar visões políticas e sociais. A última característica em comum com a literatura, segundo o autor, é a criação de uma ressonância emocional conectando autor e leitor, levando quem lê se envolver emocionalmente com a narrativa. Entretanto,

a parceria entre criador e leitor nos quadrinhos é muito mais íntima e ativa do que no cinema, enquanto que as imagens estáticas e simbólicas dos quadrinhos podem tocar diretamente o coração sem a contínua mediação da voz autoral da prosa (McCLOUD, 2006, p.39).

Ao aproximar as linguagens dos quadrinhos e da literatura, McCloud não assume as HQs como forma literária. Para ele, os quadrinhos não devem ser vistos como uma entidade única e indivisível e, sim, como uma área artística capaz de avançar para novos territórios sem perder suas características.

No artigo “*Seeing the visible book: how graphic novels resist reading*”, Michael Joseph define *graphic novel* como

um subconjunto de histórias em quadrinhos geralmente chamado de quadrinhos alternativos que, seja pelo design original ou posterior, encontram-se publicadas como livros, e que, portanto, têm alguma responsabilidade definível para “*bookness*”: isto é, a forma convencional, história, ou a autoridade do livro. (2012, p. 466)⁹

Segundo o autor, o termo *graphic novel* é problemático e rejeitado por muitos artistas que produzem estas obras, por ser um termo promovido pelas livrarias como marketing de vendas. Por outro lado, não há um termo que melhor represente este gênero das HQs.

Já Eisner (2008) define *graphic novel* como uma combinação de texto, seja ele narrativo ou em diálogo (balões), integrado com arte, disposto de forma sequencial. Podemos perceber que esta definição também é problemática, pois o conceito de arte pode variar de acordo com o período histórico. Além disso, as revistas em quadrinhos também são compostas pela junção do texto verbal e texto visual, dispostos em seqüências de vinhetas que formam a narrativa.

No entanto, o autor ainda acrescenta que

entre os anos de 1965 e 1990, os quadrinhos começaram a procurar um conteúdo literário.[...] Os quadrinhos procuraram tratar de assuntos que até então haviam sido considerados como território exclusivo da literatura, do teatro ou do cinema. Autobiografias, protestos sociais, relacionamentos humanos e fatos históricos foram alguns dos temas que passaram a ser abraçados pelas histórias em quadrinhos. As *graphic novels* com os chamados “temas adultos” proliferaram e a idade média dos leitores aumentou, fazendo com que o mercado interessado em inovações e temas adultos se expandisse. (EISNER, 2008, p.8)

Em campo oposto a Paulo Ramos, Eisner nos incita à ideia de que as *graphic novels* são compostas por temas que investigam a experiência humana, sendo, assim, considerados como literatura. Durante uma Conferência na Universidade da Flórida, em 2002¹⁰, Eisner afirma que

⁹ Tradução nossa para: “A subset of comics generally called alternative comics that, whether by original or subsequent design, find themselves published as books, and which therefore have some definable responsibility to ‘bookness’: that is, to the conventional form, history, or authority of the book.”

¹⁰ “‘Will Eisner Symposium.’ The 2002 University of Florida Conference on Comics and Graphic Novels”. Disponível em < http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/eisner/>.

nós [as HQs] estamos agora sendo discutidos como uma forma de literatura, e isto é o que eu tenho esperado por todos esses anos.[...] Estou aqui para dizer a vocês que eu acredito fortemente que este veículo é literatura. É uma forma de literatura, e está atingindo sua maturidade agora. Estamos em um ponto agora onde estamos começando a ter escritores no campo do tipo de capacidade que seriam autorizados a escrever romances.¹¹ (EISNER, 2002).

Seria inadequado assumir as HQs como forma de literatura? Seriam linguagens distintas? O que dizer de *graphic novels* baseadas em obras literárias?

1.1.5.2. *Graphic novels* baseadas em obras literárias

Ao analisarmos a produção editorial quadrinística brasileira, ao longo dos anos, notamos o aumento das publicações em *graphic novel* baseadas em obras literárias durante a primeira década dos anos 2000. Esse crescimento leva-nos a pensar que a difusão se deu após a Resolução¹² do Ministério da Educação, do ano de 2006, que inseriu este tipo de publicação na seleção dos livros do Programa Nacional da Biblioteca da Escola - PNBE/2006¹³. Todavia, a prática de publicar clássicos literários em *graphic novel* teve início muitas décadas atrás.

Nos Estados Unidos, a primeira publicação de uma obra literária no formato dos quadrinhos deu-se no dia 07 de janeiro de 1929, com a versão quadrinizada do romance *Tarzan* de Edgar Rice Burroughs. Em seguida, surgiu a série *Classic Comics*, depois renomeada de *Classic Illustrated*, lançada na década de 1940. No Brasil, através da Editora Brasil-América, Adolfo Aizen comprou os direitos de publicação da *Classic Comics*, que constituiu a base da série Edição Maravilhosa, a partir de 1948, como explica Moya e D'Assunção, no artigo “Edições Maravilhosas: As adaptações literárias em quadrinhos”, publicado no livro *Literatura em Quadrinhos no Brasil* (MOYA et al, 2002).

¹¹ Tradução nossa para: “We're now being discussed as a form of literature, and this is what I've been hoping for in all these years [...]I'm here to tell you that I believe strongly that this medium is literature. It's a form of literature, and it's reaching its maturity now. We are at a point now where we're beginning to get writers into the field of the kind of capability that would have entitled them to write novels.”

¹² Resolução/CD nº 002/2006.

¹³ O PNBE tem como objetivo seleção e distribuição de livros de literatura para escolas públicas.

Em agosto de 1950, foi publicado o romance brasileiro *O Guarani*, de José de Alencar, em sua versão em quadrinhos. O livro do autor já havia sido quadrinizado duas vezes: a primeira, em 1938, e a outra, em 1947. Entretanto, a publicação da Editora Brasil-América ganhou destaque pelos desenhos do francês André Le Blanc, radicado no Brasil. A partir de então, várias obras da literatura foram produzidas no formato dos quadrinhos. No entanto, devido ao alto custo financeiro para produzir as histórias em quadrinhos, uma decisão do governo Jânio Quadros, retirando os subsídios para a publicação das obras em papel imprensa, pôs fim à coleção, no ano de 1961. Desde então, houve uma diminuição significativa das publicações. Moya e D'Assunção (2002, p. 80) refletem:

[...] muitos foram os romances brasileiros importantes adaptados para a linguagem das histórias em quadrinhos. No entanto, o universo editorial dos quadrinhos continua com essa lacuna – como continua com outras. Muitos romances foram adaptados nos últimos 50 anos, mas o gênero não existe mais. O próprio mercado dos quadrinhos está em crise. As publicações desapareceram das bancas, dando lugar a revistas que trazem CDs interativos e outras mídias digitais modernas. Os quadrinhos estão morrendo? Talvez ainda seja prematuro afirmar isso, mas, certamente, passarão por uma transformação e extrapolarão os limites do papel.

Podemos afirmar que a crise dos quadrinhos à qual esses autores se referem foi atenuada quando novas obras foram publicadas a partir da resolução do Ministério da Educação, de 09 de fevereiro de 2006, que dispõe:

Art. 2º - Serão selecionados 225 (duzentos e vinte e cinco) títulos de obras literárias para a composição de 03 (três) acervos diferentes.
 Parágrafo Único – Os acervos de que trata o “*caput*” deste artigo serão compostos por 75 (setenta e cinco) obras de diferentes níveis de dificuldade, de forma que os alunos leitores tenham acesso a textos para serem lidos com autonomia e outros para serem lidos com a mediação do professor, contemplando:
 I – poesia;
 II – conto, crônica, teatro, texto de tradição popular;
 III – romance;
 IV – memória, diário, biografia;
 V – livros de imagens e **livros de histórias em quadrinhos, dentre os quais se incluem obras clássicas da literatura universal artisticamente adaptadas ao público jovem.** (grifo nosso)

Com a inclusão das HQS nos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN, aliada à distribuição das obras pelo PNBE, os quadrinhos tornaram-se, assim, bem-vindos nas escolas. Em decorrência disso, houve, nos últimos anos, grande crescimento das publicações de HQs, dentre elas, as baseadas em clássicos literários. Em entrevista a Matheus Moura, Paulo Ramos reflete acerca deste novo momento das HQs:

A compra de obras pelo governo e a entrada dos quadrinhos nas grandes livrarias mexeram com a forma como os quadrinhos passaram a ser vistos pelas editoras. Antes, eram ignorados; hoje, são uma forma de ganhar dinheiro por meio de enormes vendas ao governo. Mas o saldo tem sido positivo. O número de álbuns, inclusive nacionais, aumentou vertiginosamente nos últimos anos. [...] Isso é um princípio de mudança. (MOURA, 2013, p.141)

Apesar de estarem presentes no ambiente escolar desde 2006, ainda há muitas indagações acerca do papel das publicações quadrinísticas baseadas em obras literárias. As obras em quadrinhos podem formar o gosto pela leitura? Funcionam como uma estratégia de leitura até que o leitor possa ter acesso às obras literárias originais? Devemos considerá-las literatura? São algumas das muitas perguntas que surgem ao estudar esta linguagem. Não temos a pretensão de respondê-las, entretanto procuramos indicar diferentes pontos de vista de teóricos e estudiosos que poderão nos ajudar a refletir sobre esse poderoso meio de comunicação.

1.2. O que é literatura?

Muitas têm sido as tentativas de definir literatura; entretanto, ao buscar uma definição, os estudiosos acabam por discutir a sua função, ou seja, o que faz com que um texto seja considerado literário.

Terry Eagleton (1983, p. 5), na introdução do livro *Teoria da Literatura*, nos mostra que, para os formalistas, estudiosos das formas literárias, a literatura é uma forma ‘especial’ de linguagem, em contraste com a linguagem ‘comum’, que usamos habitualmente. Para essa escola, a obra literária é uma reunião de funções, dentre elas, sons, imagens, ritmos e técnicas narrativas, que causavam o efeito de “estranhamento” da linguagem, fazendo com que a sua “consciência dramática” ficasse em evidência, diferenciando-a, assim, da linguagem cotidiana. Porém é muito difícil estabelecer qual linguagem é comum e qual a literária, tendo em vista que cada classe social, cada região

de um país faz uso de uma variedade de discursos. Assim, uma palavra pode parecer comum em uma comunidade e poética em outra. Segundo o autor,

A “estranheza” de um texto não é garantia de que ele sempre foi, em toda parte, “estranho”: era-o apenas em contraposição a um certo plano de fundo linguístico normativo, e se este se modificava, um tal fragmento escrito poderia deixar de ser considerado literário. (p. 6)

Deste modo, ainda segundo Eagleton, os formalistas não querem definir ‘literatura’ e sim a ‘*literaturidade*’, ou seja, os usos especiais da linguagem, que podem ser encontrados não somente em textos literários, mas também em outros discursos.

Diferentemente dos formalistas, Umberto Eco (2003, p. 9), no ensaio *Sobre Algumas Funções da Literatura*, trata a literatura e a tradição literária como

o complexo de textos que a humanidade produziu e produz não para fins práticos, mas antes *gratia sui*, por amor a si mesma – e que se leem por deleite, elevação espiritual, ampliação dos próprios conhecimentos, talvez por puro passatempo, sem que ninguém nos obrigue a fazê-lo (com exceção das obrigações escolares).

Para o autor, a literatura mantém a língua como patrimônio coletivo, ou seja, embora a língua esteja em constante mudança, a literatura tem como uma de suas funções criar identidade. Eco dá como exemplo as alterações que as obras de Dante Alighieri causaram na língua italiana, ao longo de séculos, nos mostrando que “a língua vai para onde quer, mas é sensível às sugestões da literatura”. De acordo com o autor, as mudanças ocorridas na língua italiana deram-se “porque a comunidade daqueles que acreditavam na literatura continuou a inspirar-se naquele modelo” (p. 11), que foi influente na formação ou na transformação da língua.

Outra função da literatura é manter em exercício a nossa língua individual. Os jovens de hoje, por mais que se comuniquem pelas mensagens de celular ou redes sociais em uma linguagem, segundo Eco, *neotelegráfica*, fazem parte do público que frequenta as grandes livrarias e, mesmo que não comprem nenhuma obra, folheiam os livros e “entram em contato com estilos literários cultos e elaborados” (p. 11). Entretanto, Eco ressalta que esses jovens são uma pequena parcela da população mundial, já que milhões sofrem por necessitar de itens básicos à sua sobrevivência como comida e remédio.

Eco ainda chama atenção para o fato de que “a leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade de interpretação”. Segundo o autor, há uma tendência, hoje em dia, de se fazer interpretações livres que vão muito além do que a obra literária permite. Para Eco,

As obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades e da linguagem e da vida. Mas para poder seguir neste jogo, no qual cada geração lê as obras literárias de modo diverso, é preciso ser movido por um profundo respeito para com aquela que eu, alhures, chamei de intenção do texto (p. 12).

Para o autor, a interpretação livre, com a qual o leitor pode modificar a história, criando novas personagens ou situações, também relacionando-as a outras obras, serve como um ótimo exercício de liberdade e criatividade, podendo ser praticada no ambiente escolar como uma nova forma de escrita. Porém, para o autor, essas atividades não substituem a leitura da obra literária, visto que as histórias “imodificáveis” (*sic.*) têm como função ir “contra qualquer desejo de mudar o destino, elas nos fazem tocar com os dedos a impossibilidade de mudá-lo. [...] Os contos ‘já feitos’ nos ensinam também a morrer.” (p.21) Os ensinamentos contidos nas histórias nos modificam e fazem com que aprendamos a aceitar a morte e o destino, ou a sorte contida nas obras literárias. Para Umberto Eco esta é uma das principais funções da literatura.

A seu turno, Antoine Compagnon (2010, p. 39), no capítulo *A Literatura*, do livro *O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum*, inicia seu texto discorrendo a respeito da dificuldade de definir literatura:

Qualquer signo, qualquer linguagem é fatalmente transparência e obstáculo. O uso cotidiano da linguagem procura fazer-se esquecer tão logo se faz compreender (é transitivo, imperceptível), enquanto a linguagem literária cultiva sua própria opacidade (é intransitiva, perceptível). [...] O uso cotidiano da linguagem é referencial e pragmático, o uso literário da língua é imaginário e estético.

O autor também nos dá a definição de literatura segundo o modelo humanista, que se aproxima das funções estabelecidas por Eco:

Há um conhecimento do mundo e dos homens propiciado pela experiência literária (talvez não apenas por ela, mas principalmente por ela), um conhecimento que só (ou quase só) a experiência literária nos proporciona. (COMPAGNON, 2010, p. 35)

Como exemplo, Compagnon interroga se seríamos capazes de nos apaixonar se nunca tivéssemos lido uma história de amor. De fato, a experiência literária nos proporciona um conhecimento que é único, visto que aprender com os livros é diferente de aprender com os familiares ou com os amigos. A experiência literária é individual.

Dadas algumas definições e funções da literatura, Compagnon alerta para o fato de as literaturas serem nacionais. Isto é, o valor atribuído a certa obra literária será diretamente relacionado com os valores culturais de sua nação e respectiva história. Dessa maneira, seria uma obra de Machado de Assis considerada um cânone em países de cultura oriental? Ou o valor da obra estaria diretamente ligado aos valores culturais brasileiros?

Assim como Compagnon, Michael Foucault, em *A ordem do discurso*, também afirma que toda sociedade possui seus próprios clássicos.

Não há nenhuma sociedade onde não existam narrativas maiores, que se contam, se repetem, e que se vão mudando; fórmulas, textos, coleções ritualizadas de discursos, que se recitam em circunstâncias determinadas; coisas ditas uma vez e que são preservadas, porque suspeitamos que nelas haja algo como um segredo ou uma riqueza. (2012, p.21)

De acordo com a definição do dicionário Aurélio,¹⁴ um clássico é considerado um modelo do gênero, ou seja, é uma obra que, por sua originalidade, constitui um modelo digno de imitação. Um clássico pode servir de modelo não somente por sua estrutura narrativa ou por seu trabalho estético com a linguagem literária, mas também por trazer em si algo que amplia a capacidade do leitor de entender o mundo. Para Marques (2013, p. 10),

[...] bem lido, um clássico tem o poder (talvez secreto?) de entranhar inquietações na alma do leitor, sobretudo quando tematizam problemas e situações que, no limite, preocupam-se – a todo o momento – em lembrar ao ser humano que este não pode se esquecer de sua própria humanidade.

¹⁴ Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com/Classico.html>>
Acesso em 30 de maio de 2014.

Por sua vez, Eagleton (1983, p. 12) nos mostra que a literatura pode ser definida como uma escrita altamente valorizada, tornando-se um cânone. Entretanto, chama a atenção para o fato de que os valores de uma sociedade podem mudar ao longo do tempo, o que pode levar uma obra literária, considerada de alto valor em um determinado momento histórico, a perder o seu valor em outro momento.

É possível, que ocorrendo uma transformação bastante profunda em nossa história, possamos no futuro produzir uma sociedade incapaz de atribuir qualquer valor a Shakespeare. Suas obras passariam a parecer absolutamente estranhas, impregnadas de modos de pensar e sentir que essa sociedade considerasse limitados ou irrelevantes.

Ana Maria Machado (2002, p. 133), no livro *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo* nos mostra que a mudança dos referenciais canônicos está prestes a acontecer.

[...] creio que um número maior de pessoas lendo, com origens e histórias diversas, irão estabelecer sua própria rede de preferências e influir nos outros. Talvez esse cânone masculino e eurocêntrico reflita apenas o fato de que até hoje houve mais leitores brancos, homens e europeus. Aos poucos, à medida que se multiplicam, novos leitores com certeza irão incorporar novos títulos e autores. Não apenas por suas opções diferenciadas, mas também por sua própria escrita, criando obras com uma visão totalmente diferente da dominante. Nunca houve tanta gente alfabetizada no mundo – tanto em números absolutos como em termos percentuais. Isso terá que se refletir no cânone, como começa a se tornar visível nos catálogos das editoras, nas listas de mais vendidos, nas distribuições de prêmios.

Por haver grande número de novos leitores e novos escritores, devemos levar em consideração a possibilidade de mudança de cânones literários. Para Compagnon (2010, p. 33), o cânone clássico é aquele composto por obras “destinadas a serem imitadas de maneira fecunda”. Não seriam os novos clássicos influenciados por grandes obras da literatura? Características de obras clássicas da cultura ocidental estão presentes em nosso cotidiano. Para nos atermos a um exemplo, as expressões “presente de grego” e “calcanhar de Aquiles” são usadas frequentemente e fazem referência às obras *A Ilíada* e *A Odisséia* de Homero.

Outra forma de se definir literatura é a partir do cânone composto por um conjunto de obras que são “valorizadas ao mesmo tempo em razão da unicidade da sua

forma e da sua universalidade (pelo menos em escala nacional) do seu conteúdo” (*ibidem*).

No livro *Por que ler os clássicos*, Ítalo Calvino (2007) define como clássicos, o que Compagnon e outros autores chamam de cânone. Para Calvino, a escola é o lugar onde a juventude deve ter acesso ao maior número possível de clássicos, para que, ao sair de lá, o jovem possa selecionar os “seus”. E para que tome um clássico como seu, “é necessário que a obra estabeleça uma relação pessoal com quem a lê” (p.12). Assim, os clássicos devem ser lidos por amor, não por obrigação ou dever, com exceção do ambiente escolar. Calvino nos mostra que a leitura de um clássico na juventude difere da leitura do mesmo livro na idade madura, posto que muitos jovens, muitas vezes por impaciência ou distração, não apreciam todos os detalhes e significados que a obra literária tem a lhes oferecer. As leituras da juventude

Podem ser (talvez ao mesmo tempo) formativas no sentido de que dão uma forma às experiências futuras, fornecendo modelos, recipientes, termos de comparação, esquemas de classificação, escalas de valores, paradigmas de beleza: todas, coisas que continuam a valer mesmo que nos recordemos pouco ou nada do livro lido na juventude. Relendo o livro na idade madura, acontece reencontrar aquelas constantes que já fazem parte de nossos mecanismos interiores e cuja origem havíamos esquecido. (*idem*, p.10)

O autor ainda afirma que “ler os clássicos parece estar em contradição com nosso ritmo de vida, que não conhece os tempos longos” (p.15). A leitura de uma obra literária requer que o leitor tenha tempo e atenção para saborear o texto, muitas vezes relendo os trechos de sua preferência, criando assim uma relação pessoal com a experiência literária. Nos dias de hoje, em que as notícias aparecem como tópicos da internet, em que as antigas cartas de amor foram substituídas por mensagens de celular e nas redes sociais, parece-nos que, realmente, o tempo dedicado à leitura de um clássico vai contra o ritmo da vida contemporânea.

Por outro lado, Compagnon ironiza a supervalorização atribuída aos cânones estéticos por professores, que muitas vezes consideram, assim como afirmou Foucault, os cânones e todo trabalho dos escritores como escrituras sagradas. Deste modo, a literatura passa a ser compreendida através do ponto de vista de certos professores, segundo o qual,

tudo o que foi escrito por grandes escritores pertence à literatura, inclusive correspondência e as anotações irrisórias pelas quais os professores se interessam. (2010, p.33)

Sendo assim, passa-se a considerar literatura tudo o que os grandes escritores escreveram, o valor antes atribuído ao trabalho estético de certas obras literárias está submetido ao nome desses autores.

1.3. Quadrinhos como Literatura?

Definir se os quadrinhos são (ou não) um gênero da literatura tem sido objeto de um longo debate entre estudiosos de diversas áreas. Há teóricos, como Eisner, que assumem as HQs como literatura na tentativa de legitimar o que antes era, ou ainda é, marginalizado. O autor defende a ideia de que os quadrinhos, em especial as *graphic novels*, são literatura por conter traços comuns com os gêneros literários, como a densidade narrativa.

Para Paulo Ramos (2010, p.17), os quadrinhos possuem uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos. Sob seu ponto de vista, [...] chamar quadrinhos de literatura, a nosso ver, nada mais é do que uma forma de procurar rótulos socialmente aceitos ou academicamente prestigiados (caso da literatura, inclusive a infantil) como argumento para justificar os quadrinhos, historicamente vistos de maneira pejorativa, inclusive no meio universitário.

De acordo com o autor, os quadrinhos dialogam com diversas linguagens, como o cinema, a pintura, a fotografia, a literatura, entre outros. Os quadrinhos compartilham características literárias, mas não devem ser considerados como literatura.

Moya e D'Assunção (2002, p.39) iniciam seu artigo alertando o leitor que quadrinhos, literatura e cinema são linguagens distintas. Segundo os autores,

cada uma dessas artes possui recursos próprios e exclusivos, impossíveis de existir nas demais. A literatura dispõe de estilos de linguagem e construção de frases e elementos temáticos, mas a visualização da história propriamente dita fica por conta do leitor.

Já os quadrinhos diferenciam-se por ter uma linguagem sequencial e, principalmente, pela interatividade entre os quadros. As HQs distinguem-se da literatura por integrar textos visuais e verbais na construção da narrativa gráfica.

Para García (2012, p.25), tentativas de definir quadrinhos como literatura, como a de Eisner, só faz prejudicar a visão que se tem deles, pois, assumindo essa posição, as HQs deixarão de ser julgadas a partir de suas especificidades para serem julgadas por critérios literários. Segundo o autor,

As histórias em quadrinhos são *lidas*, mas é uma experiência de leitura completamente distinta da experiência de leitura da literatura, do mesmo modo que a forma como *vemos* uma história em quadrinhos não tem nada a ver com a forma como vemos televisão ou um filme.

Para superar o impasse de considerar ou não as HQs como um tipo de literatura, Meskin, no artigo “*Comics as literature?*”, propõe que os quadrinhos sejam vistos como uma forma de arte híbrida, que envolve literatura e diversas outras linguagens. Para o autor, os valores que fazem com que uma obra literária seja considerada boa, são, por exemplo, ser bem escrita, apresentar um bom enredo, os personagens possuírem profundidade e o tema da obra conter uma seriedade moral. De acordo com Meskin (2009, p.221), algumas histórias em quadrinhos possuem essas características.

Os melhores quadrinhos desenvolvem seus temas. Ou seja, os leitores não estão simplesmente frente a clichês – eles são incentivados a trabalhar os temas, a refletir sobre eles, e dar sentido aos quadrinhos a partir deles mesmos. Finalmente, enredo cuidadoso e inteligente é uma parte central das melhores HQs.¹⁵

Meskin cita alguns autores, dentre eles Will Eisner, que garantem que os quadrinhos têm o direito de serem chamados de literatura, pois as imagens são empregadas como linguagem. Essa afirmação, porém, não deve se aplicar somente aos quadrinhos. Nos livros de imagens, cuja narrativa é toda visual, essas imagens também são empregadas como uma linguagem. Mesmo nos quadrinhos, em que há a interação entre linguagem verbal e visual, podemos ter a impressão de que as narrativas verbais são mais importantes em relação às narrativas visuais. Uma possível explicação para este fato é que vivemos numa sociedade gráfica que valoriza o sistema alfabético de escrita. No ambiente escolar, pouca atenção é dada à prática de leitura de textos

¹⁵ Tradução nossa para: “The best comics develop their themes. That is, readers are not simply confronted with clichés – they are encouraged to work out themes, contemplate them, and make sense of the comics in light of them. Finally, careful and intelligent plotting is a central part of many of the best comics.”

puramente visuais¹⁶. Não seriam os quadrinhos um bom modo de praticar a leitura de textos visual e verbal integrados?

Compartilhando das mesmas ideias de Eisner, Douglas Wolk (2007) considera as HQs como literatura, pois usam palavras, são impressas em livros e possuem conteúdo narrativo. Em contrapartida, a definição de Wolk torna-se problemática tendo em vista que, em primeiro lugar, a conceituação de literatura e suas características são mais complexas do que as apontadas pelo autor, em segundo lugar, nem todas as HQs fazem uso dos recursos citados por ele, já que existem HQs sem texto verbal, e há, ainda, HQs que não são impressas em livros, visto que circulam somente pela internet.

Por outro lado, Meskin apresenta razões para não assumirmos as HQs como literatura. Uma hipótese para tal consideração seria o fato de as HQs conterem imagens que são essenciais para a compreensão da obra, diferentemente de alguns textos literários que não possuem imagens e de outros cujas imagens não interagem com o texto verbal. Para o autor, há uma tendência em pensar que as imagens, nas HQs, são mais significativas para a sua apreciação do que os outros elementos, como o texto verbal. Entretanto, o autor alerta que, em algumas HQs, o texto visual é esteticamente mais significativo, enquanto em outras prevalece o texto verbal, contribuindo para a compreensão da obra. Considerar as histórias em quadrinhos como um gênero híbrido, composto por várias mídias, na opinião de Meskin, é uma boa alternativa. Para ele, uma forma de arte só é considerada híbrida se ela descender de duas ou mais formas de arte:

Os quadrinhos foram desenvolvidos no século XIX como um produto do casamento entre uma variedade de formas e tecnologias, incluindo a literatura, a arte da caricatura, gravura popular (especialmente gravura satírica) e narrativa pictórica. (2012, p.237)¹⁷

Em oposição, McCloud, no livro *Understanding Comics* (1994, p.92), chama a atenção para o fato de que a dança entre o visível e o invisível, criada pelo autor de HQ, é uma característica exclusiva do gênero, não podendo ser considerada híbrida. Ele afirma que

¹⁶ Essa discussão será retomada no capítulo de análise das histórias em quadrinhos e *graphic novels*.

¹⁷ Tradução nossa para: “Comics developed in the nineteenth century as a product of the intermarriage of a range of art forms and technologies including literature, the art of caricature, popular printmaking (especially satirical printmaking), and pictorial narrative.”

Nenhuma outra forma de arte dá tanto para seu público enquanto pede muito deles também. É por isso que eu acho que é um erro considerar quadrinhos como um mero híbrido das artes gráficas e prosa de ficção. O que acontece entre estes painéis é um tipo de mágica que apenas os quadrinhos podem criar.¹⁸

Ao contrário de Meskin, que valoriza a função das imagens nas HQs em detrimento de outros elementos textuais, McCloud preza a interação entre textos verbais e visuais que as HQS proporcionam. Pelo ponto de vista de McCloud, a relação estabelecida entre o verbal e o visual, que se soma à sequenciação das vinhetas, aliando-se ao papel do leitor, de ler “entre os quadros”, é uma proposta exclusiva dos quadrinhos. Sendo assim, somente na linguagem dos quadrinhos há a “mágica” que une o visível e o invisível, ou seja, o leitor é capaz de produzir sentidos nos cortes temporais presentes entre as vinhetas, compreendendo os implícitos da linguagem quadrinística.

1.4. *Graphic novels* baseadas em clássicos literários: como classificá-las?

1.4.1. Adaptações

A maioria das equipes editoriais refere-se às publicações de clássicos literários em *graphic novels* como adaptações. Para Amorim (2005, p.41), quando o termo “adaptação” vem explícito em uma obra, ao que parece, é um instrumento adequado para a legitimação da obra original, orientada para determinado público. O uso da palavra “adaptação” traz consigo a presença do texto original, portanto, fiel ao enredo que lhe deu origem.

De acordo com o Dicionário Escolar da Língua Portuguesa (CEGALLA, 2008), o verbo “adaptar” significa, entre outras acepções, “transferir uma obra de arte de um meio de transmissão para outro”.

Amorim emprega o conceito de adaptação para designar reescrituras de obras clássicas das literaturas estrangeira e nacional, direcionadas a um público específico, como o infantil e juvenil. Para o autor, a noção de adaptação pode estar vinculada à ideia de “empobrecimento” ou “enriquecimento”. O primeiro, no sentido de que, ao adaptar uma obra literária para o público infantil, ocorra uma extrema

¹⁸ Tradução nossa para: “No other artform gives so much to its audience while asking so much from them as well. This is why I think it's a mistake to see comics as a mere hybrid of the graphic arts and prose fiction. What happens between these panels is a kind of magic only comics can create.”

simplificação da linguagem, causando, assim, a perda de muitos aspectos significativos que contribuem para a qualidade e originalidade da obra. Por outro lado, a atualização e a simplificação da linguagem operadas pela adaptação literária podem causar o enriquecimento da formação educativa do público infantil e juvenil, já que a atualização da linguagem tornaria a adaptação de mais fácil entendimento para os leitores em formação.

Feijó, no livro *O prazer da leitura: como a adaptação de clássicos ajuda a formar leitores*, nos mostra que, muitas vezes, adaptar é uma forma de parafrasear, ou seja, contar uma história com suas próprias palavras. Como exemplo, ele mostra como, ao inserir paráfrases de obras clássicas nas narrativas do *Sítio do Picapau Amarelo*, Monteiro Lobato criou um estilo próprio de lidar com os clássicos na literatura para crianças.

Lobato praticava um jogo literário, explorando os conflitos e contradições entre aquele texto a ser parafraseado e os múltiplos comentários feitos, geralmente críticos ao conteúdo ou ao estilo daquela obra, que funcionavam como verdadeiras metanarrativas. (FEIJÓ, 2010, p. 85)

O genial jogo literário do autor tinha início com Dona Benta, dona do Sítio do Picapau Amarelo e avó de Pedrinho e Narizinho, explicando que tal obra estava escrita em “alto estilo, rico de todas as perfeições e sutilezas de forma, razão pela qual se tornou clássica” (*idem*, p.86). Porém, como as crianças e a boneca Emília não possuíam conhecimentos suficientes para compreender aquela narrativa, em vez de ler, Dona Benta fazia uso de suas próprias palavras para contar a história. Sendo assim, dentro da narrativa Lobatiana, havia ainda espaço para explicar a função da adaptação de um clássico para crianças.

Monteiro Lobato lançava mão dos clássicos da literatura para criar novas histórias. Figuras como D. Quixote, Peter Pan e Hércules fizeram parte das aventuras de Pedrinho, Narizinho e Emília nas histórias do Sítio. Ao se apropriar daqueles personagens, Lobato criava novas narrativas.

Dessa maneira, a paráfrase de uma obra literária pode ser vista como uma atualização, na qual o profissional faz alterações de enredo, podendo até criar novos personagens, modificando a obra. Amorim (2005, p. 124) lembra que

As obras publicadas como adaptações pressupõem, muitas vezes, a noção de atualização, mas não somente isso: o profissional que as produz tem um papel importante, na medida em que se pode esperar que a história “recontada” receba um “toque” especial de quem a realiza. [...] Quem adquire uma adaptação pode esperar que o adaptador seja “fiel” à “história”, sem deixar, porém, de se fazer “presente” na sua própria composição.

Para a escritora Ana Maria Machado (2012, p.12 e 13), as adaptações têm o papel de aproximar o jovem leitor de uma obra literária, funcionando como algo introdutório, um convite à leitura do clássico:

não é necessário que essa primeira leitura seja um mergulho nos textos originais. Talvez seja até desejável que não o seja, dependendo da idade e da maturidade do leitor. Mas creio que o que se deve procurar propiciar é a oportunidade de um primeiro encontro. Na esperança de que possa ser sedutor, atraente, tentador. E que possa redundar na construção de uma lembrança (mesmo vaga) que fique por toda a vida. Mais ainda: na torcida para que, dessa forma, possa equivaler a um convite para a posterior exploração de um território muito rico, já então na fase das leituras por conta própria.

Posteriormente, em entrevista a Feijó (*apud* CARVALHO, 2006, p.233) para a sua tese de doutoramento, a autora discorre sobre o processo da adaptação.

O máximo que se pode fazer é selecionar elementos da obra original, desprezando outros (com extremo cuidado para não trair o conjunto), e procurar uma linguagem que, para outros leitores, tenha um efeito semelhante ao que em sua origem a obra recriada poderia ter sobre os leitores para quem se dirigia. Para mim, essa concepção de autor determina que o original de uma obra adaptada terá que funcionar como mapa e bússola da adaptação.

Assim, a noção de adaptação também poderá estar ligada, através de um processo de adequação das linguagens, ao seu propósito pedagógico de aproximação do leitor com uma obra clássica.

Carvalho (2006, p. 234) destaca que as adaptações “funcionam como um ‘trailer’, mostrando que existe aquela obra, tem aquele clima e trata daquilo – um dia a obra pode ser buscada em sua íntegra”, evidenciando a função da adaptação como ponte entre o leitor ainda em formação e o clássico literário.

Em oposição, a professora e pesquisadora Heloisa Helena Pedrosa (2004) é contra o uso das adaptações no ambiente escolar. A autora argumenta que as adaptações

são usadas nas escolas com o objetivo de substituir a leitura da obra original devido à grande dificuldade dos alunos em compreender uma narrativa literária complexa. Para Pedrosa, “os textos adaptados são uma forma estranha de responder aos problemas que a escola enfrenta e, também a própria sociedade.” (p.119). A autora vê o ensino da literatura como mera informação com o único objetivo de preparar os alunos para o vestibular, perdendo assim, o caráter humanizador¹⁹ da literatura.

As adaptações de clássicos aparecem, dessa forma, num momento em que os resumos de vestibular substituem a leitura integral, como uma resposta ao pouco tempo que o aluno tem para ler, ainda que o currículo do ensino médio preveja a leitura da maior parte desses títulos. (2004, p.118)

Pedrosa analisa o romance de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, adaptado por José Louzeiro e publicada pela editora Scipione. Para ela, a obra assemelha-se a um resumo em que “o autor cita, parafraseia, suprime trechos e cria outros com base na obra original” (p.116). Após esse processo, a estrutura narrativa do texto é modificada, perdendo assim, características estilísticas próprias do autor da obra original. De acordo com Pedrosa (2004, p.120),

Alterar a forma é também alterar o conteúdo de uma obra. E é por essa razão que uma adaptação mutila a obra, causando um prejuízo ainda maior ao leitor que, além de perder o prazer de adentrar ao texto como ele foi concebido pelo escritor, julga tê-lo lido.

O olhar da autora dirige-se para o uso de adaptações destinadas a alunos maiores, dos anos finais do ensino fundamental ou do ensino médio. Entretanto, poderíamos considerar uma adaptação de um clássico para crianças como um “desrespeito aos escritores de literatura”? Ou estariam as adaptações realmente servindo de convite à leitura da obra original?

Cademartori, no livro *O professor e a literatura: para pequenos, médios e grandes* (2009, p. 68), questiona: “O que restará, nos textos traduzidos e adaptados, das obras originais?”. Assim como Ana Maria Machado, Cademartori acredita que o primeiro contato com uma obra de literatura pode ser realizado através da leitura de uma adaptação. A autora afirma que as obras “exercem importante função tanto na formação

¹⁹ Termo usado por Antônio Cândido no ensaio “Direito à literatura”. (CANDIDO,1995).

quanto no entretenimento do leitor jovem.” (*ibidem*). Ainda segundo a autora, “Adaptar, por sua vez, tem raiz na ideia de aproximação”.

Em relação às *graphic novels* baseadas em clássicos literários, parece haver um consenso editorial em nomear as publicações como adaptações. Parece haver uma concordância sobre essa definição até entre os estudiosos do assunto, como Paulo Ramos (2010), Feijó (2010) e Pina (2011; 2012) que, assim como o meio editorial, tratam esse tipo de publicação como adaptação. Em todas as *graphic novels* analisadas nesta pesquisa, há menção ao termo adaptação, seja na capa ou na ficha catalográfica.

Entretanto, um estudo pioneiro em livro organizado por Guerini e Barbosa (2013) propõe que as HQs baseadas em clássicos literários sejam vistas, não como adaptação, mas como tradução.

1.4.2. Tradução

Traduzir, de acordo com o Dicionário Escolar da Língua Portuguesa (CEGALLA, 2008), significa “transpor um texto de uma língua para outra”.

Para Amorim (2005, p.41), enquanto a adaptação possui um caráter de transição entre o leitor e a obra original, a tradução, por outro lado, como transposição de uma língua estrangeira para a língua local, pode ser considerada uma leitura que tende a ser definitiva, já que substitui sua fonte.

A prática de adaptação é geralmente marginalizada sob o argumento de que estaria relacionada a leituras que ocasionariam certa agressão à “integridade” dos textos originais e que, portanto, deveria ser considerada uma prática distinta da tradução. Entretanto, os limites que a separariam da tradução não são “naturais”, nem tão nítidos como se supõe, e não há nenhuma unanimidade teórica quanto à possibilidade de delimitação objetiva.

Amorim sinaliza que a ideia de tradução está ligada à reprodução, de modo fiel, do que foi dito pelo autor da obra original, sem alterações, enquanto a adaptação permite mudanças ao longo do texto.

A impressão dos termos “adaptação” ou “tradução” na capa de um livro, porém, não implica uma forma de legitimação “automática” do que se produziu em dada reescritura. O discurso, segundo o qual a “tradução” promove uma leitura mais “fiel” ou mais “acurada” do texto original e

que estabelece que a “adaptação” seria uma leitura mais “livre”, menos “rigorosa” e direcionada para fins específicos, exerce influência decisiva na forma como editoras e mesmo certos tradutores articulam esses termos aos textos que produzem. (2005, p. 44)

Isso quer dizer que a concepção de tradução como uma forma fiel ao original, não permite que o tradutor faça alterações na maneira como o texto é narrado, em contraposição com a adaptação. Para Amorim, a escolha do termo “adaptação”, utilizado pelas editoras, não é arbitrária, já que

A presença dos termos “tradução” ou “adaptação” na capa ou folha de rosto de uma obra não é uma ocorrência destituída de relações: sua significação resulta de uma conexão mais ampla que se estabelece entre fatores diversos, tais como o conceito de tradução e o de adaptação vigentes em uma determinada época; a articulação entre a figura do tradutor ou adaptador responsável pelo texto e os paratextos ou prefácios que enfocam o resultado de seu trabalho; o lugar que ocupa a obra traduzida entre os valores da literatura local; e o próprio objetivo mercadológico da editora. (*idem*, p. 47)

De acordo com essa perspectiva acerca da tradução, emerge a questão relativa à autoria do texto traduzido e a do texto adaptado. Ao tratar do trabalho de Monteiro Lobato em relação aos clássicos, Feijó (2010) o define como “tradutor e adaptador”. Da mesma forma que Cademartori (2009), Feijó acredita que a tradução estaria vinculada ao ato de traduzir de um idioma para outro, pois Lobato traduzia as obras de línguas estrangeiras e, posteriormente, as adaptava, adequando sua linguagem ao universo infantojuvenil. Todavia, quando ocorre uma adaptação, a autoria da obra é, em geral, dada ao adaptador, devido às alterações realizadas ao longo da narrativa. Entretanto, quando se trata de uma tradução, os direitos autorais continuam pertencendo ao autor da obra original, já que a tradução seria uma reprodução do texto original. Amorim ainda chama a atenção para o fato de que, nas adaptações, é recorrente encontrar um texto que apresenta a biografia do adaptador, enquanto, nas traduções, não há menção ao tradutor, salvo na ficha catalográfica. O autor considera que,

Essa problemática sugere que não há uma relação “intrínseca” e “natural” entre tradução e a ausência de direitos autorais, mas, pelo contrário, revela a existência de práticas discursivas, já cristalizadas, que fundamentam a crença de que o ato de traduzir seja apenas reproduzir e que, em virtude disso, não haveria uma justificativa “razoável” para se conceder parte dos direitos autorais ao tradutor.

Diferentemente, os adaptadores tenderiam a receber os direitos autorais das obras que adaptam sob o argumento de que teriam maior liberdade para efetuar modificações em suas adaptações, o que justificaria o reconhecimento, pelas editoras, de seu papel autoral. (*idem*, p. 48 e 49)

Com base nessa perspectiva editorial, a tradução passa a ser associada a uma prática que se aproxima do literal, não havendo interferência do tradutor naquilo que traduz. Entretanto, esta visão distancia-se, radicalmente, da tradução do ponto de vista benjaminiano, que ressalta o trabalho de linguagem do tradutor.

Para o filósofo Walter Benjamin (2011), ao traduzir uma obra literária, o tradutor tem a função de tornar-se ele mesmo um poeta, já que, para o autor, o que é essencial em uma obra não é a comunicação e nem o enunciado. Não é comunicação, pois não se limita à presença de um código comum ao emissor e receptor; não é enunciado, entendido como uma concentração na estrutura gramatical da língua. O essencial é o “inapreensível, o misterioso, o poético” e o tradutor só vai conseguir captar o essencial de uma obra se tornar um poeta. Para Benjamin “a tradução é uma forma. Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade.” (p.102) O autor considera que “a traduzibilidade é uma propriedade essencial de certas obras” (p.103), e podemos compreendê-la como tudo aquilo que é indizível, que se encontra dito nas entrelinhas do texto literário. Como exemplo, a ironia e a ambiguidade são algumas das características mais marcantes das obras de Machado de Assis e, de acordo com a perspectiva benjaminiana, o tradutor deve manter os traços característicos da obra, manter o essencial do texto, aquilo que foi dito e o que não foi dito pelo autor da obra original.

Benjamin afirma que a “finalidade da tradução consiste, em expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si” já que elas são “afins naquilo que querem dizer” (p. 107). Entretanto o que se deve verificar em uma tradução não é a comparação entre as duas línguas, pois isso nos levaria direto à tradução literal, aquela em que as palavras são substituídas pela forma e pelo sentido equivalentes na língua da tradução.

Para o autor, “numa tradução, a afinidade entre as línguas demonstra-se muito mais profunda e determinada do que na semelhança superficial e indefinível entre duas obras poéticas.” (p. 107) De fato, não há uma tradução que seja a reprodução exata da obra original, visto que, por mais que as palavras sejam equivalentes em uma e outra

língua, o sentido delas pode abranger coisas diferentes. O que importa é o essencial de uma obra:

Subtraia-se da tradução o que se puder em termos de informação e tente-se traduzir isso; ainda assim, restará o intocável no texto aquilo a que se dirigia o trabalho do verdadeiro tradutor. Não pode ser transposto como a palavra poética do original, pois a relação que o teor estabelece com a língua é completamente diversa no original e na tradução. (2011, p. 110 e 111)

Benjamin aponta que, sempre que um texto for traduzido em função do leitor, estará fadado ao fracasso, se essa não for a intenção do autor. Porém, se o original for destinado ao leitor, a tradução também deve ser. Sendo assim, o tradutor deve se preocupar em manter o que é essencial da obra. Ao simplificar ou modificar o texto, visando melhorar a compreensão do leitor, o tradutor passa a explicitar aquilo que antes era inapreensível. Ao traduzir as obras de Machado de Assis, por exemplo, o tradutor deve manter a ironia característica da escrita machadiana, e não explicar a ironia ao leitor com o intuito de facilitar-lhe a compreensão do texto, o que, para Benjamin, faz com que a obra seja considerada uma má tradução.

Semelhantemente à abordagem benjaminiana, Paulo Rónai (1987), no livro *Escola de Tradutores*, esclarece que não é possível traduzir uma obra literária de um para outro idioma de maneira literal. De acordo com o autor, “todo texto literário é fundamentalmente intraduzível por causa da própria natureza da linguagem.” (p.13) Ora, os textos literários não são compostos por meras palavras cujo significado pode ser facilmente detectável em um dicionário bilíngue. No discurso literário, as palavras trabalham em conjunto para dar sentido a determinado contexto. Como traduzir literalmente uma sutil ironia, presente nas entrelinhas dos diálogos, sem fazer com que as palavras percam o sentido? Para Rónai,

Em matéria de traduzir, contentamo-nos com aproximações. Procuramos, por um esforço de imaginação, meter-nos na pele do autor e dizer o que ele diria se falasse a nossa língua. Para ser fiel, o tradutor, além do indispensável conhecimento dos dois idiomas, precisa sobretudo de imaginação. (1987, p.24)

Por sua vez, Haroldo de Campos (1992) dá continuidade ao pensamento de Benjamin. Campos, apoiado nas considerações do filósofo Max Bense, afirma que a

informação estética de uma obra literária, ou o essencial de uma obra, pela perspectiva benjaminiana, não pode ser traduzido do mesmo modo que uma informação semântica. A informação estética só pode ser traduzida por outra informação estética, já que a tradução semântica das palavras nem sempre alcança o que foi dito no original. A intraduzibilidade de uma obra torna-se ainda mais evidente se pensarmos na poesia. Campos propõe que a melhor forma de traduzir os textos criativos é através da recriação:

teremos, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (1992, p. 34)

Campos ainda explica que

Tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma.[...] O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (1992, p. 35)

Compreende-se, pois, que a recriação é o produto gerado pela tradução do ponto de vista benjaminiano. Para Haroldo de Campos, a tradução percorre o mesmo caminho poético percorrido pelo original, caminho esse que será a transposição da poética do original para o texto traduzido, na verdade, para a língua do tradutor.

Campos esclarece, ainda, que a tradução criativa ou recriação é inventiva, porém sempre remete à obra original.

Num produto que só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original transladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material. (1992, p. 47)

A posição de Ana Maria Machado (2012, p.233), por sua vez, é a de que a recriação ocorre quando não há a intenção educacional de explicar e facilitar o conteúdo narrativo de uma obra literária. Segundo a autora,

não há limites. A recriação de uma obra literária a partir de outra existente pode se servir apenas de uns poucos elementos da original e fazer algo totalmente novo, diferente e até conflitante com ela. Nesse caso, a obra original é apenas um pretexto para a manifestação de outra autoria.

Sendo assim, ao relacionarmos essa discussão com o tema desta pesquisa, compreendemos que quando o artista, no caso o quadrinista, preocupa-se em manter o que Benjamin chama de essencial, presente na obra original, seu trabalho adquire um cunho estético. Traduzir não somente as palavras e sim o sentido e intenções do autor torna-se um processo criativo e não uma mera transposição do original.

Ao traduzir uma obra da linguagem literária para a linguagem quadrinística, estaria o roteirista mantendo o “inapreensível”? Ou estaria evidenciando o inessencial da obra, fazendo com que ela perca os traços poéticos?

A partir das ideias de Benjamin, Rónai e Campos é que Barbosa (2013, p.9) propõe serem estudadas como tradução as HQs baseadas em obras clássicas da literatura. A autora não concorda com a ideia de que as HQs sejam vistas como meras facilitadoras da leitura dos clássicos.

Definitivamente, facilitar a literatura canônica pela HQ para o leitor despreparado é um ultraje a ambas as artes aqui tratadas. Talvez seja melhor entender a estratégia como uma preocupação por recuperar as leis estéticas que foram molas mestras no texto literário traduzido em imagens e selecioná-las de forma que sejam adequadas à faixa etária do leitor, mas, simultaneamente, que se guardem elementos da tessitura poética da obra de referência e os traços de sua vida interior, que obviamente não se restringe ao relato da história em rápidos recortes.

A tradução de um texto de literatura para HQ faz uso de imagens que podem manter uma qualidade estética própria da visualidade.

Ao tratar as HQs como tradução, deixa-se de tomá-las como meros facilitadores da leitura, mas sim como publicações que dialogam com a obra original, ampliando tanto a compreensão do texto literário, quanto à compreensão da HQ, visto que

Na transposição de um lugar (a literatura) para outro (a HQ) torna-se imperativo conseguir no texto alvo aquilo que se realizou imagética e poeticamente no texto de partida. Veja-se que em princípio, ao falar de HQ como “tradução”, estamos admitindo que HQ é um texto que se equipara à fonte. (BARBOSA, 2013, p. 16 e 17)

Com base nas discussões teóricas aqui apresentadas, iremos analisar três versões, em *graphic novels*, do conto *A cartomante* e quatro versões, também em *graphic novels*, do conto *O Alienista*, ambos de Machado de Assis, versões essas disponíveis no mercado editorial até meados de 2014. A partir do tratamento dado à linguagem literária, buscamos aproximar as publicações dos conceitos de adaptação e de tradução/recriação e quais as contribuições para a construção de sentidos podem ser observadas a partir de sua leitura.

CAPÍTULO DOIS: A CARTOMANTE

2.1 O conto

O conto “A cartomante” foi inicialmente divulgado em formato de folhetim no jornal *Gazeta de Notícias*, em 1884, e posteriormente publicado, em 1896, no livro *Várias histórias*.

O enredo gira em torno do triângulo amoroso formado por Camilo, Rita e Vilela. A narrativa tem início com uma referência a Shakespeare “Hamlet observa a Horácio que há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia” (ASSIS, 2008a, p. 447), que possibilita ao leitor dois tipos de leitura. Se o leitor conhece a obra de Shakespeare, irá relacionar a citação ao tema da traição. Porém, se o leitor desconhece a obra do autor inglês, ele poderá compreendê-la como algo relacionado ao sobrenatural, acontecimentos que as leis da terra não conseguem explicar. De fato, as duas interpretações serão pertinentes, pois o conto trata de traição e das habilidades sobrenaturais de uma cartomante que prevê o futuro.

A narrativa machadiana não segue uma ordem progressiva dos acontecimentos. Maria Augusta Fonseca, no artigo “‘A cartomante’: ciladas do conto”, explica que

para pôr em movimento a história, Machado de Assis adotou um modelo de alternâncias, concebido por avanços e recuos, com interrupções no fluxo do relato para algumas conversações. (2008, p.189)

De acordo com a autora, a quebra da linearidade narrativa e a presença de flashbacks são artifícios utilizados pelo narrador para conduzir o leitor ao clímax da história ao no final do conto. Ao fazer uso dos flashbacks o narrador introduz e caracteriza os personagens, manipulando sutilmente a maneira como o leitor os compreenderá. A primeira cena é composta por Camilo e Rita em um encontro amoroso. Ao iniciar assim o conto, o narrador conduz o leitor a julgar Rita e Camilo como adúlteros. Porém, ao introduzir o flashback que narra como se envolveram, o

narrador aproxima o leitor da trama literária, fazendo com que o final do conto seja surpreendente.

Ao retomarmos o enredo do conto, notamos que, logo após a citação de Shakespeare, o narrador apresenta Rita ao leitor, quando ela explica ao seu amante, Camilo, o motivo de sua ida a uma cartomante. Camilo não acredita em superstições, embora o fizesse quando criança, mas decide não contrariar Rita, que acredita que a cartomante adivinhou de fato tudo a respeito de seu romance. Os amantes despedem-se felizes e confiantes. Em seguida, o narrador dá início ao flashback que relata a forma como Camilo conheceu e se envolveu com Rita, dama formosa e tonta, esposa de seu amigo, Vilela.

De volta ao tempo do relato, Camilo recebe uma carta anônima que “lhe chamava imoral e perverso” (ASSIS, 2008a, p.447). A partir de então, o personagem passa a evitar visitas à casa do amigo Vilela e é então que Rita consulta a cartomante. Tempos depois, o rapaz recebe um bilhete de Vilela que diz “vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora” (ibidem, p.448). Amedrontado pelo tom do bilhete, Camilo se dirige à casa do amigo. Entretanto, um acidente no caminho o atrasa. Novamente a citação de Shakespeare é retomada, pois o acidente ocorre exatamente em frente à casa da cartomante que Rita consultara. Acreditando ser um sinal, o personagem pede ao cocheiro para esperá-lo. A vidente lhe diz que não há o que temer, pois o marido desconhece a existência do romance entre ele e Rita. Confiante, Camilo segue em frente. Porém, depara-se com Vilela com as feições decompostas e surpreende-se ao encontrar Rita morta. Vilela mata-o com dois tiros de revólver.

Segundo Pina (2011) o tema da traição e assassinato há muito atrai leitores de diversas faixas etárias. Entretanto, muitas vezes, a linguagem utilizada pelo autor, no caso Machado de Assis, não é facilmente assimilada pelos jovens leitores. A autora destaca que, apesar de os temas serem interessantes, “não são suficientes para envolverem interlocutores cujos repertórios foram criados sob a complexa visualidade de Matrix ou Avatar”. Desta forma, as editoras passaram a investir em publicações que aliam o texto visual ao verbal, como as histórias em quadrinhos (PINA, 2011 p.77).

2.2 A narrativa em *graphic novel*

Havia, disponíveis no mercado editorial, até meados de 2014, três publicações do conto “A cartomante” em *graphic novel*.

2.2.1 A Cartomante – C1

A Editora Escala Educacional publicou o conto, em 2006, como parte da Coleção Literatura Brasileira em Quadrinhos, com roteiro, desenhos e arte final de Jo Fevereiro e cores de Jo e Ciça Sperl.

Há, na publicação, que chamaremos de C1, uma nota dos editores alertando os leitores para o fato de que alguns trechos da obra original, em essencial os trechos descritivos, foram adaptados (termo da editora) para a linguagem dos quadrinhos. Ao nos depararmos com esta advertência dos editores, logo pensamos que a ingerência do roteirista e adaptador marca uma direção no uso da linguagem visual para a narrativa apoiada em diferentes sistemas semióticos. Porém, ao iniciarmos a análise da *graphic novel*, verificamos que o roteirista prima por manter o texto machadiano integralmente. As únicas alterações feitas no texto literário foram supressões dos verbos *dicendi*, ou seja, verbos que introduzem o discurso direto, como “disseram eles”, entre outros. Em C1, o discurso direto é substituído pela inserção de balões de diálogo. Os editores ainda advertem que a leitura da GN “não substitui a forma original da obra, cuja leitura permanece essencial à boa formação do leitor” (ASSIS, 2006a, p. 2). O que difere a leitura da *graphic novel* da leitura do texto literário, então? A intervenção é feita através do texto visual. Há, em C1, extrema preocupação em ilustrar, de forma explicativa e didática, toda a linguagem usada por Machado de Assis. Devemos destacar a presença de exercícios de compreensão textual nas últimas páginas do livro, o que reforça o aspecto pedagógico da publicação.

2.2.2 A Cartomante – C2

No ano de 2008, a Coleção Domínio Público foi lançada pela editora DCL. A coletânea é composta por dois volumes, o primeiro reúne obras nacionais, enquanto o

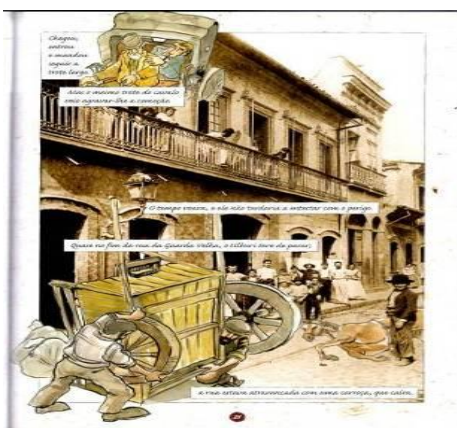
segundo reúne obras estrangeiras. “A Cartomante”, com o roteiro de André Dib e os desenhos de Kleber Sales, é a quinta *graphic novel* do volume um da coleção.

Esta publicação C2, como a chamamos aqui, não faz uso de todo o texto machadiano. Cenas descritivas foram apresentadas através da linguagem visual, trechos que antes estavam no discurso indireto foram transformados em discurso direto, desenvolvendo, então, a interação entre os textos visuais e verbais característica da linguagem dos quadrinhos.

2.2.3 A Cartomante – C3

Ainda em 2008, a Jorge Zahar Editora publicou o conto machadiano com o roteiro de Flávio Pessoa e Maurício Dias; desenhos de Flavio Pessoa, projeto gráfico e diagramação de Bruno Cruz. A inovação trazida por esta publicação, aqui chamada C3, foi agregar, às ilustrações, fotos do Rio de Janeiro tiradas no século XIX, o que faz com que o leitor tenha a sensação de que a narrativa é verídica. Diferentemente das publicações cujas ilustrações são compostas por desenhos, C3 utiliza a fotografia aliada aos desenhos para dar ao leitor a garantia da existência dos cenários descritos na narrativa. A intertextualidade presente na obra proporciona o diálogo entre os quadrinhos e a fotografia, o que contribui para o aspecto intersemiótico deste gênero. Tomemos como exemplo a cena na qual uma carroça tomba na rua em frente à casa da cartomante (fig. 3). Há, na fotografia, pessoas na rua e na sacada de um sobrado observando algum acontecimento. Ao aliar meticulosamente o desenho da carroça à fotografia, cria-se um efeito visual que reafirma a veracidade do fato.

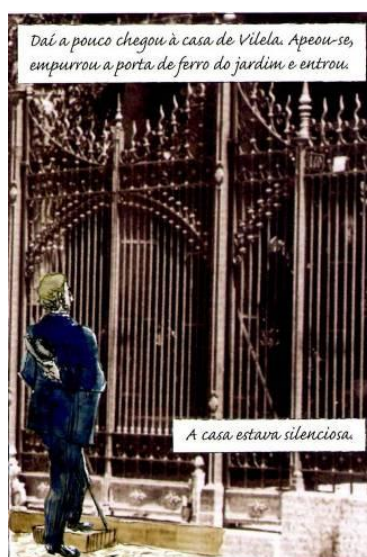
Figura 3 - Foto e desenho compondo o quadro (C3)



Fonte: PESSOA, 2008, p.21.

Ao longo de C3, Flávio Pessoa utiliza fotografias do Rio de Janeiro para maior destaque e familiaridade do leitor com o contexto histórico em que o conto é ambientado. Os desenhos, quando aliados às fotografias, são de tamanho proporcional ao cenário fotográfico, criando assim, uma harmonia visual entre eles. A cena em que Camilo chega à casa de Vilela é retratada com o personagem parado diante de um portão (fig.4). Podemos notar na vinheta que um degrau foi acrescentado à fotografia para dar suporte visual ao desenho de Camilo.

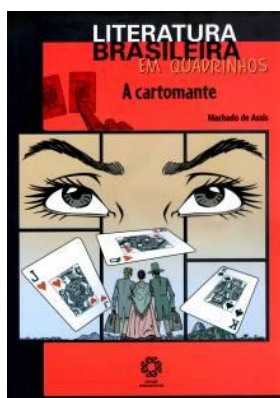
Figura 4 - Camilo diante da casa de Vilela (C3)



Fonte: PESSOA, 2008, p. 30.

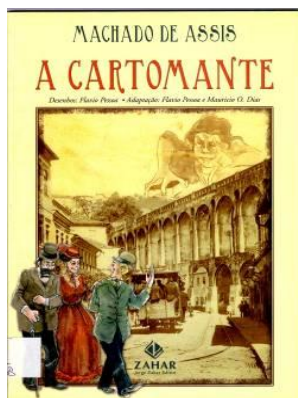
2.2.4 Perigrafias

Figura 5 - Capa (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a.

Figura 6 - Capa (C3)



Fonte: PESSOA, 2008.

Figura 7 - Capa (C2)



Fonte: ASSIS, 2008c, p.49

Os personagens da trama machadiana estão presentes na capa de C1. O destaque é dado aos olhos da cartomante, projetados em grande escala, se comparado aos personagens (fig.5). Camilo, Rita e Vilela aparecem de costas, caminhando em direção ao que parece ser o Rio de Janeiro. Rita está de braços dados com Camilo e Vilela, o que dá o tom de triângulo amoroso. No entorno dos três, há cartas de baralho que representam cada um deles: Camilo é o Valete, Rita, a Dama, ambos do naipe de copas, assinalando o amor dos dois, e Vilela é o Rei de Espada, o que pode sinalizar o desfecho da história, sugerindo que Vilela é a espada que mata os dois apaixonados.

Por outro lado, em C3, podemos ver que o cenário é composto por uma foto do Rio de Janeiro, onde os protagonistas, Vilela, Rita e Camilo, passeiam (fig.6). Em C3, é interessante ressaltar que os personagens não se enquadram dentro da moldura. Além de estarem desenhados a cores, Vilela está com metade do corpo fora da foto, da mesma forma que os pés de Camilo, o que evidencia o mecanismo de sobreposição de imagens. O projeto gráfico desta edição prima pelo jogo de linguagens visuais, destacando a intericonicidade imagética entre fotografia e desenho. Acima dos arcos da Lapa, como uma sombra, com os mesmos tons da fotografia, está a figura da cartomante, com uma mão segurando as cartas do baralho e a outra mão levantada, com o indicador apontado, como se estivesse advertindo algo ao leitor.

A seu turno, C2 é a quinta *graphic novel* do volume um, da coletânea Domínio Público, composta por dois volumes publicados pela editora DCL. As capas que antecedem cada *graphic novel* são padronizadas e não possuem ilustração (fig.7). A página que precede o início do conto é preta com o nome do autor, o título do conto, e os nomes do adaptador (termo da editora) e desenhista, escritos em branco.

2.2.5 “Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das origens”.

Ao analisarmos as três publicações do conto machadiano em *graphic novel*, notamos algumas semelhanças nas caracterizações dos personagens. No texto literário, Camilo é descrito como “ingênuo na vida moral e prática [...] faltava-lhe tanto a ação do tempo, como os óculos de cristal, que a natureza põe no berço de alguns para adiantar os anos” (ASSIS, 2008a, p.447). Embora não exista uma descrição física de Camilo no

texto literário, nas *graphic novels* há certo consenso ao desenhar o personagem com os cabelos loiros.

Figura 8 - Camilo (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p.7.

Figura 9 - Camilo (C2)



Fonte: ASSIS, 2008c, p.53.

Figura 10 - Camilo (C3)



Fonte: PESSOA, 2008, p.6.

Em C1, a figura de Camilo é a de um rapaz jovem, de olhos castanhos claros, bigodes, sobrancelhas e cabelos loiros (fig.8). Através das expressões faciais do personagem, temos a ideia de um rapaz sedutor e conquistador.

Podemos notar que, assim como em C1, Camilo também possui os cabelos e bigodes claros em C2 (fig.9). Em contraste com a análise anterior, não há nesta publicação grandes mudanças nas expressões faciais dos personagens. Ao traçar os personagens com uma expressividade contida, o quadrinista mantém a qualidade literária do texto de Machado de Assis repleto de sutilezas e ambiguidades. Não exacerbar as expressões faciais dos personagens favorece o tom misterioso do conto.

Assim como na publicação C1, em C3, Camilo possui as expressões faciais evidenciadas (fig.10). Ao contrário de C1 e C2, Camilo é desenhado sem bigodes, o que sugere sua juventude. Podemos notar, na figura, que os olhos voltados para cima, aliados à boca aberta, esboçando grande sorriso, faz com que tenhamos a sensação de que o personagem é uma pessoa inocente, o que se assemelha à descrição feita por Machado de Assis, “ingênuo na vida moral e prática” (2008a, p. 448).

Diferentemente de Camilo, Vilela é representado visualmente com as expressões faciais severas nas três publicações. Ao comparar a descrição dos personagens no texto literário, notamos que Machado de Assis descreve traços da personalidade de Camilo, enquanto a única característica dada a Vilela é a de que seu porte grave “fazia-o parecer mais velho que a mulher” (ASSIS, 2008a, p. 447).

Figura 11 - Vilela (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p.19.

Figura 12 - Vilela (C2)



Fonte: ASSIS, 2008c, p.52.

Figura 13 - Vilela (C3)



Fonte: PESSOA, 2008, p.12.

Nas três publicações, Vilela foi visualmente apresentado como um homem de cabelos e barbas escuras que faz uso de bengala e óculos de cristal, símbolos de status no século XIX (fig. 11,12 e 13). A falta de expressões de Vilela pode ser atribuída à falta de voz do personagem no conto. Ao longo de todo o conto, não há discurso direto de Vilela, a única voz que lhe é dada é através do bilhete que escreve para Camilo. A ausência de caracterizações psicológicas de Vilela contribui para que o mistério em torno do bilhete permaneça até o desfecho da história.

A seu turno, Rita é descrita no texto de Machado de Assis como “dama formosa e tonta (...) graciosa e viva nos gestos, olhos cálidos, boca fina e interrogativa” (ASSIS, 2008a, p. 447). Apesar de ser caracterizada como tonta, o narrador machadiano deixa claro que Rita foi responsável pelo envolvimento com Camilo: “Rita como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca.” (ibidem, p. 448)

Figura 14 - Rita (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p.11.

Figura 15 - Rita (C2)



Fonte: ASSIS, 2008c, p.52.

Figura 16 - Rita (C3)



Fonte: PESSOA, 2008, p.7.

Possivelmente, a caracterização de Rita como uma serpente sedutora corroborou para a construção visual da personagem na publicação C1 (fig.14). Podemos observar os olhos grandes e expressivos e a boca entreaberta, criando um efeito visual sedutor.

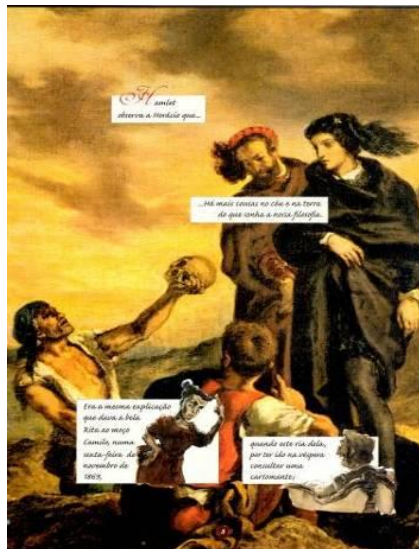
Já em C2, não há foco nas expressões faciais de Rita (fig.15) nem nas dos demais personagens. O que podemos notar é que ela é caracterizada por seu porte elegante. Em C2, os personagens não são apresentados com uma definição facial clara, não têm os olhos abertos, são sinuosos. Todos os três personagens contribuem para um clima de ambiguidade, de dificuldade para penetrar nos seus sentimentos, nas suas emoções. O distanciamento que resulta de seus traços físicos está a serviço do clima de mistério que o discurso do autor constrói. Este é Machado de Assis, cuja sutileza na elaboração da narrativa e dos personagens nos conduz a sentimentos também ambíguos e sutis em relação ao discurso literário.

Semelhantemente à caracterização de Rita em C1, na publicação C3, a personagem foi visualmente concebida com olhos grandes, sedutores e expressões faciais evidenciadas (fig.16). Ao longo da narrativa visual, grande atenção é dada aos seus olhos, que, na maioria das vezes, são retratados de forma bastante expressiva. Nesta publicação, os cabelos de Rita são encaracolados, o que atribui características físicas brasileiras à personagem. Os seios fartos e quadris largos, aliados aos olhares insinuadores e provocantes da personagem, em C3, conduz o leitor a associar Rita ao estereótipo da mulher brasileira, bela, sedutora e faceira. Por outro lado, em C2, Rita é caracterizada com uma mulher alta, esbelta e elegante, o que a aproxima do nível social ao qual Machado de Assis se refere em seu texto. Embora não haja evidências, no texto literário, referentes às características físicas de Rita, em C1, C2 e C3, a personagem é retratada visualmente como de pele clara, cabelos escuros e os olhos, quando mostrados, são claros. Ao refletirmos a respeito da forma como Camilo, Vilela e Rita são visualmente descritos nas *graphic novels*, deparamo-nos com as seguintes questões: O que faz com que Camilo seja caracterizado como loiro nas publicações? Seria um padrão de beleza do século XIX ou da atualidade? Como explicar os cabelos escuros e olhos claros de Rita? Seria Vilela o estereótipo do homem do século XIX?

2.2.6 “Há mais coisas no céu e na terra do que sonha nossa filosofia”.

Ao analisarmos as três publicações, observamos que todas mantêm o texto de Machado de Assis, não ocorrendo, assim, mudanças na ordem da narrativa ou no vocabulário utilizado pelo autor. A citação de Shakespeare que inicia o conto é mantida em todas as *graphic novels*. O que as diferencia é o tratamento visual dado à apresentação dessa citação. Em C3, a citação de Shakespeare tem como fundo o famoso quadro Hamlet e Horácio no cemitério, de Eugène Delacroix (fig.17).

Figura 17- *Hamlet e Horácio no cemitério*,
Tela de Eugène Delacroix (C3)



Fonte: PESSOA, 2008, p.5.

Rita aparece em uma vinheta, sobreposta à imagem do quadro do pintor, com o corpo voltado para Camilo que se encontra na vinheta ao lado olhando para a personagem (fig.18). Porém, os olhos de Rita estão fixos no leitor, causando a sensação de que a personagem está a conversar com quem lê a vinheta. Ao direcionar o olhar da personagem para o leitor, o quadrinista denuncia a presença do leitor no mundo ficcional, criando, assim, um diálogo entre a obra e o leitor.

Figura 18 - Rita e seu olhar dirigido ao leitor (detalhe) (C3)



Fonte: PESSOA, 2008, p.5.

Belmiro, no artigo²⁰ “Livro ilustrado, mídias e a construção do leitor”, explica que “a interação da linguagem visual com o discurso verbal faz a ilustração funcionar como o ponto chave de leitura, interferindo radicalmente no processo de produção de sentidos.” (2013, p. 6)

Ao desenhar a personagem olhando para o leitor, os autores dessa *graphic novel* fizeram o que Machado de Assis fazia com maestria: dialogar com o leitor. Peres (2005), no artigo “Machado de Assis, Dom Casmurro”, cita três aspectos recorrentes na obra do autor: “a reiterada demanda do olhar do leitor, a busca do casamento perfeito, e a complexa e instigante relação de Machado com o epíteto, com o adjetivo.” (p.87) A busca pelo olhar do leitor, assim como as assertivas direcionadas a ele são características das obras machadianas. Peres destaca a importância da relação entre leitor e narrador no romance “Memórias Póstumas de Brás Cubas”:

O leitor ganha um espaço bem maior do que nos romances anteriores e uma função bastante sofisticada, tornando-se, já, uma espécie de co-autor do livro, ao interromper a narrativa, fazer objeções, decifrar enunciados, satisfazendo-se com o relato.(2005, p.89)

Embora não haja, no conto “A Cartomante”, nenhum apelo ao leitor, ao construir visualmente uma personagem que olha diretamente para o leitor, os roteiristas evidenciaram uma característica do texto de Machado, fazendo com que o leitor identifique imediatamente esse traço da escrita machadiana. Belmiro (2013, p.6) explica que, ao fazer uso desse recurso frequente em documentários, deixa-se

²⁰ Texto apresentado no Congresso X Jogo do Livro Infantil e Juvenil promovido pelo Grupo de Pesquisa do Letramento Literário (GPELL), do Centro de Alfabetização Leitura e Escrita (Ceale), da Faculdade de Educação da UFMG, realizado em novembro de 2013.

o personagem olhar e falar diretamente para o espectador, como uma tela transparente, eliminando a distância entre a ficção e a vida, o mundo relatado e o mundo dos acontecimentos. Por isso, no momento em que o personagem olha diretamente para a câmera, passamos a ser testemunhas, criando uma tensão, de alguma forma no pacto ficcional.

Desta maneira, logo na primeira página de C3, o leitor é convidado a entrar na trama, atuando como testemunha de toda a narrativa.

Por sua vez, a citação de Shakespeare aparece, em C1, ilustrada por uma vinheta na qual se encontram os personagens de *Hamlet* (fig.19). Na vinheta seguinte, Rita está sentada, explicando a Camilo os motivos de sua visita à cartomante. Camilo encontra-se de costas para o leitor, porém, para causar o efeito das palavras de Machado de Assis “interrompeu Camilo rindo”, o personagem aparece em outra vinheta, sorrindo e de frente para o leitor. Percebe-se, portanto, diferentes procedimentos de câmera cinematográfica para manter as indicações das falas, dos gestos, do tom de ironia de Machado de Assis.

Condensações de ações de uma mesma vinheta, desmembramento de uma mesma ação em duas ou três vinhetas que exploram diferentes ritmos de leitura a depender da proposta do projeto de cada livro.

Essas variações é que marcam o estilo dos ilustradores e as opções de releitura da obra de Machado de Assis.

Figura 19 - Início do conto "A Cartomante" (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p.3

Há, disponíveis no mercado editorial, duas publicações de C1 que se diferenciam página inicial do conto. Ao compararmos as páginas introdutórias notamos que a fonte do título do conto foi modificada (fig.20 e 21). A fonte utilizada na figura 20 nos remete à sensação de algo a derreter ou gotejar. Podemos relacionar a escolha da fonte ao desfecho do conto, no qual Vilela mata Rita e Camilo. Letras gotejando sangue no início do conto, associado à trama shakespeariana, preparam o leitor para um cenário de crime passionnal. A mesma fonte está também na folha de rosto que, se diferencia da 11ª reimpressão pela composição das imagens que aparecem em tons de bege e cinza. Já a fonte utilizada para o título na 11ª reimpressão não sinaliza ao leitor indicações em relação ao tema da trama.

Figura 20 - Vinheta inicial da HQ A
Cartomante da Editora Escala Educacional



Fonte: ASSIS, 2006c, p. 3.

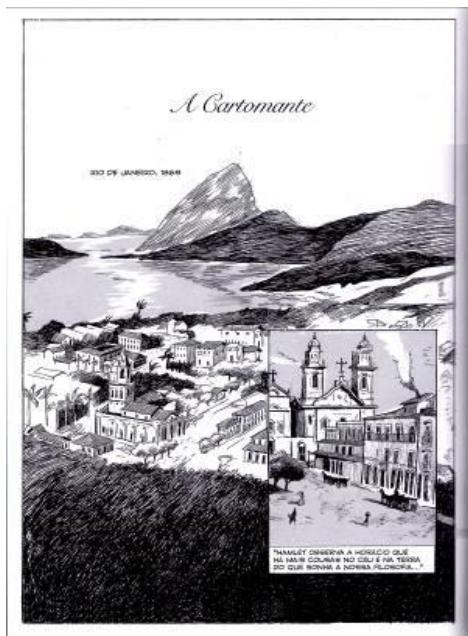
Figura 21 - Vinheta inicial da HQ A
Cartomante da Editora Escala Educacional
(C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p. 3.

A seu turno, a publicação C2, de André Dib, abre a narrativa com um grande plano da paisagem do Rio de Janeiro (fig.22) e, à medida que o diálogo entre os personagens se desenvolve, a tomada de cena vai se aproximando, gradativamente, até culminar em um close dos dois amantes (fig. 23). Logo em seguida, há novo distanciamento, seguido de uma vinheta, composta por texto verbal, contrastando a cor de fundo preta com a escrita branca.

Figura 22 - Página inicial do conto A Cartomante (C2)



Fonte: ASSIS, 2008c, p.50.

Figura 23 - Segunda página do conto A Cartomante (C2)



Fonte: ASSIS, 2008c, p.51.

Ao longo de todo o trabalho, André Dib faz o uso de seqüências que se iniciam com uma visão geral do cenário e, progressivamente, vão se aproximando dos personagens. O recurso é similar ao usado pela linguagem cinematográfica para aproximar ou afastar o espectador ou leitor da narrativa. A opção de André Dib levamos, leitores, a penetrar, paulatinamente, no mundo interior de cada personagem, envolvendo-nos com seus sentimentos e emoções, enquanto vamos conhecendo melhor cada um deles.

2.2.7 “Uniram-se os três”

O flashback que narra como se formou o triângulo amoroso entre Camilo, Rita e Vilela também segue a mesma ordem da narrativa machadiana. Nas publicações C1 (fig.24) e C3 (fig.25), o trecho de Machado “uniram-se os três” é ilustrado da mesma maneira: Rita de braços dados com Vilela e Camilo.

Figura 24 - Camilo, Rita e Vilela (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p.13.

Figura 25 - Vilela, Rita e Camilo de braços dados (C3)



Fonte: PESSOA, 2008, p.12.

Por outro lado, em C2 (fig.26), Rita aparece entre os dois amigos no momento em que eles se cumprimentam. Ela está com o corpo voltado para Vilela, seu marido, e a cabeça levemente inclinada para Camilo. Porém, os olhos da personagem parecem estar voltados para as mãos dos dois homens. A cena é dividida em três vinhetas contínuas. Não há recordatório²¹ em Rita, o que faz com que a vinheta central se torne mais importante, visualmente, do que as caixas de diálogo que se encontram nas vinhetas laterais. Rita encontra-se entre o aperto de mão dos amigos, o que demonstra que ela está entre a amizade dos dois.

Figura 26 - Vinheta tripla (C2)



Fonte: ASSIS, 2008c, p.53.

²¹ De acordo com Nobu Chinen, o recordatório tem a função de “incluir falas ou lembranças dos personagens, mas seu uso mais comum é o de passar alguma informação como se fosse um narrador externo” (2011, p. 18).

Ainda em C2, o trecho que narra o falecimento da mãe de Camilo e a forma com que ele se aproximou de Rita é representado por três vinhetas que mostram Camilo e Rita se olhando (fig.27). Enquanto o texto verbal narra a maneira como os três personagens se aproximaram, o texto visual mostra o envolvimento de Camilo e Rita. Com a progressão da narrativa visual, os rostos dos personagens se aproximam em um close, demonstrando o aumento da afetividade dos dois. À medida que o texto verbal sugere sutilmente o envolvimento dos personagens, o texto visual, também de forma sutil, aproxima o rosto dos enamorados, complementando o que foi dito no texto verbal.

Figura 27 - Aproximação entre Rita e Camilo (C2)



Fonte: ASSIS, 2008c, p.53.

Por isso, em progressão oposta, a aproximação dos personagens na narrativa visual tem seu reflexo na diminuição do texto verbal, sugerindo o aumento da afetividade presente na relação dos dois.

A tomada de close, aliada à redução do texto verbal ressalta a emoção que existe entre os personagens. Através do uso das reticências na segunda vinheta, o texto verbal conduz o leitor à vinheta seguinte, que também tem início com as reticências. Este recurso promove a conexão sentimental entre o leitor e os textos verbal e visual. Assim como ocorre na narrativa machadiana, as vinhetas acompanham a sutileza da sugestão do envolvimento entre Camilo e Rita, culminando assim, em uma relação harmoniosa e complementar entre textos verbais e visuais.

Por sua vez, C3 narra, através do texto visual, o modo como Camilo e Rita se aproximaram. Enquanto em C2 a aproximação dos personagens é narrada visualmente, através do close em seus rostos, C3 o faz através do toque das mãos (fig.28). Na vinheta que trata da morte da mãe de Camilo, e de como Vilela cuidou de

tudo, as mãos dos três personagens aparecem juntas, como em um aperto de mão entre amigos, e a mão de Rita por cima. Porém, no trecho que trata de como Rita cuidou do coração de Camilo, as mãos dos dois aparecem, em um close, juntas.

Figura 28 - Close nas mãos de Camilo, Rita e Vilela (C3)



Fonte: PESSOA, 2008, p.13.

Em C1 (fig.29), a aproximação entre Camilo e Rita é retratada por uma vinheta na qual os personagens caminham de braços dados pela praia.

Figura 29 - Rita e Camilo caminhando de braços dados (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p.13.

Não há, na cena, a profundidade e complexidade imagística, como visto em C2. Isso se dá pelo fato de C1 ser composta por vinhetas que ilustram todo o texto machadiano.

2.2.8 “Odor di femmina”

Em C1, o modo como se deu o envolvimento entre Camilo e Rita é evidenciado pelas ilustrações da narrativa verbal. O trecho que narra como Camilo se envolveu com Rita tem início nas seguintes vinhetas que compartilham o mesmo recordatório (fig. 30).

Figura 30 - *Odor di femmina* (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p.14.

Percebemos que a primeira vinheta é composta pela imagem do nariz de Camilo próximo ao pescoço de Rita, seguido do trecho ““odor di femmina”: eis o que ele aspirava nela, e em volta dela, para incorporá-lo em si próprio” (ASSIS, 2008a, p. 447). A imagem contribui para que o leitor perceba o aumento do envolvimento e da sensualidade entre os dois, pois aproximar o nariz e, conseqüentemente, os lábios do pescoço de uma mulher é um gesto que depende da cumplicidade entre o casal. A vinheta que se segue mostra os enamorados apreciando a paisagem carioca, ilustrando o trecho “[...] iam juntos a teatros e passeios” (ibidem). Ao analisarmos a sequência das vinhetas (fig. 29 e 30), percebemos que o close nos personagens foi dado no momento em que a narrativa mais destaca a intimidade existente na relação dos dois.

Em C2, não há uma vinheta que ilustre o momento em que Camilo sente o “odor di femmina” de Rita. Porém, podemos dizer que o trecho está subentendido na

sequência de vinhetas que narram o envolvimento dos personagens (fig.27). Podemos dizer que a terceira vinheta é o auge do envolvimento entre Camilo e Rita, na qual o trecho aqui discutido encontra-se implícito. Em C2, devido ao trabalho estético dos roteiristas e à complexidade da narrativa visual, não há a necessidade de ilustrar todos os trechos literários, pois a visualidade da obra mantém o intraduzível no conto de Machado de Assis.

Em C3, a cena relativa ao “*odor di femmina*” que exalava de Rita é descrita visualmente com mais sutileza se comparado a C1 (fig.31). Podemos ver, na vinheta, que Camilo está com o braço ao redor da cintura de Rita, enquanto a moça também está com os braços nas costas do personagem. Embora a imagem não mostre as outras mãos dos personagens, o rosto inclinado de Camilo sugere ao leitor que o casal está com as mãos dadas, como em uma dança. Destacamos também a presença de Vilela, ao fundo, observando a cena.

Figura 31- *Odor di femmina* (C3)



Fonte: PESSOA, 2008, p.14.

2.2.9 “Adeus, escrúpulos!”

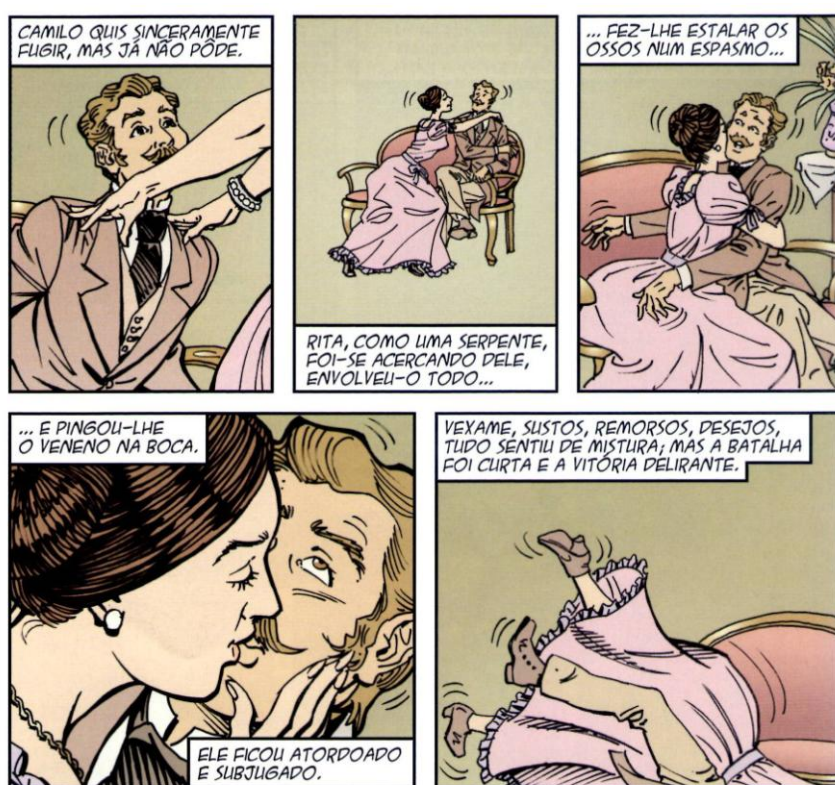
No conto de Machado de Assis, o momento em que ocorre o ápice do envolvimento entre Rita e Camilo é narrado da seguinte maneira:

Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde. Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os

ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. Vexame, sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura; mas a batalha foi curta e a vitória delirante. Adeus, escrúpulos! (ASSIS, 2008a, p.448)

Em C1, esse trecho machadiano foi transposto em cinco vinhetas ilustrando o clímax do envolvimento entre os amantes (fig. 32).

Figura 32 - O envolvimento entre Rita e Camilo (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p.14.

A construção visual da primeira vinheta, na qual os braços de Rita seguram Camilo que tenta se levantar, ilustra de maneira explícita o que o texto verbal presente no recordatório diz: “Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde”. Ao constituir visualmente a cena com o personagem tentando ficar de pé, a sutileza da linguagem de Machado de Assis não é levada em consideração, já que o texto do autor não é óbvio para dizer que se tratava do lugar físico, a sala. Trata-se do lugar de amante, amarrado pela paixão.

A vinheta que dá sequência à narrativa mostra Camilo e Rita sentados em um canapé, provavelmente o mesmo de onde o personagem tentou se levantar na cena

anterior, no qual Rita o envolve “como uma serpente”. Ao observar a vinheta, percebemos que a inclinação do corpo de Rita e até os braços que envolvem Camilo remetem-nos às curvas e movimentos ondulares típicos das serpentes. Podemos notar também que o braço e a perna esquerda de Camilo estão dobrados na direção oposta ao movimento de Rita, o que faz com que o leitor tenha a ideia de que o personagem está prestes a fazer um movimento corporal giratório para escapar dos braços da serpente Rita.

A terceira vinheta também ilustra com precisão física o texto verbal, no qual Rita “fez-lhe estalar os ossos num espasmo...”. Assim como na primeira vinheta da sequência, a visualidade da cena contribui para que o texto de Machado de Assis perca a sutileza típica da escrita do autor. Perguntamos: estaria Rita de fato comprimindo Camilo com a força de seu corpo, ou seria uma expressão utilizada por Machado de Assis para narrar o envolvimento sentimental dos personagens?

Por sua vez, a vinheta que ilustra o momento em que Rita “pingou-lhe o veneno na boca” é descrita visualmente como o instante do primeiro beijo do casal, o rapaz encontra-se com os olhos virados para cima, como se estivesse entregue, ilustrando o trecho machadiano “ficou atordoado e subjugado”. O posicionamento de Rita corrobora a construção visual da personagem como serpente sedutora. A mulher aparece na parte superior da vinheta, como se estivesse por cima de Camilo, sua mão está segurando o rosto do rapaz, que parece seguir os movimentos de Rita.

A expressão facial da personagem é aparentemente tranquila o que faz com que o leitor compreenda sua obstinação em seduzir o rapaz. Por outro lado, Camilo aparece com as sobrancelhas levantadas e olhos virados para cima, como se estivesse completamente indefeso diante da situação, o que faz com que pareça vulnerável e vítima de Rita.

A cena final da sequência mostra Rita e Camilo de pernas para o ar, como se acabassem de cair do canapé, dada a intensidade do beijo. A imagem ilustra o texto verbal que diz “a batalha foi curta e a vitória delirante”. Nesse momento, o personagem já está completamente entregue à paixão por Rita, que aparece novamente posicionada sobre Camilo, o que corrobora mais uma vez a construção do personagem como vítima da sedução de Rita.

Diferentemente de C1, em C2, a transposição desse mesmo trecho do texto machadiano é feito em apenas uma vinheta, compondo integralmente o recordatório, enquanto a ilustração mostra Rita no centro da cena, com homens ao fundo (fig. 33).

Os contornos dados aos homens seguem as curvas da silhueta da personagem, estando eles observando-a. A centralização e tamanho da figura de Rita em primeiro plano sintetizam a importância da personagem no domínio da situação.

Figura 33 - Rita no centro da cena (C2)



Fonte: ASSIS, 2008c, p.53.

Em C3, essa mesma cena é também apresentada de forma singular, destaca a importância da leitura do roteirista e ilustrador. A sequência narrativa compõe-se de três vinhetas, com o trecho literário dividido em vários recordatórios dispostos sobre elas, em diferentes tamanhos e posições (fig.34).

Figura 34 - Camilo e Rita (C3)



Fonte: PESSOA, 2008, p. 18.

Podemos notar que, em C3, não há a mesma proporção das vinhetas. O trecho machadiano que narra como Rita envolveu Camilo é narrado visualmente com muita delicadeza. Na primeira cena, os personagens aparecem diante de um livro que Camilo segura com as mãos. Devido ao posicionamento do livro não podemos ver as bocas dos personagens. Porém, a construção visual da cena é feita no olhar de Camilo. Rita olha fixamente para o livro, como se procurasse compreender o que lia. Em contrapartida, os olhos do personagem estão fixos em Rita, como se estivesse hipnotizado, admirando-a. Na vinheta seguinte, há o uso do recurso cinematográfico de mudança de plano para contra plano, já que, agora, o livro está do lado oposto da cena. Podemos observar que, além da mudança de ângulo, houve a aproximação dos rostos dos personagens, e seus olhares estão fixos um no outro.

A linguagem visual, em C3, faz com que as sutilezas do estilo machadiano sejam mantidas, pois o envolvimento entre os personagens é demonstrado visualmente através dos olhares dos personagens. Contudo, a terceira vinheta de C3 é parecida com a vinheta de C1 (fig. 32) que mostra a atitude de Rita sobre o rapaz, como se o surpreendesse e o inclinasse para beijá-lo. O livro, que antes estava entre os dois, aparece, ao final da cena, fora do enquadramento da vinheta, como que descartado pelos personagens. Camilo segura os braços de Rita com os dedos flexionados, o que passa ao leitor a ideia de que o rapaz está se segurando na mulher. Em oposição às duas vinhetas

anteriores, Rita parece estar, agora, no domínio da situação, tomando a iniciativa de beijar Camilo, como mulher sedutora, assim como em C1.

2.2.10 “Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora”

São estas as palavras do bilhete que Camilo recebera de Vilela. Imediatamente após ler o bilhete, Camilo inicia uma série de questionamentos acerca do recado enviado pelo amigo. O personagem passa, então, a cogitar diversas hipóteses que justificariam o envio do bilhete.

Diante das formulações de Camilo, o leitor é conduzido através da narrativa a compartilhar as dúvidas do personagem, o que aumenta o tom de mistério do conto. Quais eram as intenções de Vilela? Descobrir o romance entre Camilo e Rita?

Em C1, o momento em que Camilo recebe o bilhete é retratado em uma vinheta que traz o texto machadiano em um recordatório acima da imagem do bilhete aberto nas mãos do personagem (fig.35).

Figura 35 - O bilhete (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p. 20.

A posição das mãos do personagem faz com que o leitor seja posicionado no lugar do amante de Rita. Na vinheta seguinte, houve um reposicionamento de câmara, já que Camilo agora é visto de frente. Essa alternância de ponto de vista cria uma dinâmica que mantém o leitor sempre próximo ao acontecimento. Ao dedicar uma vinheta ao bilhete, o leitor pode compartilhar a surpresa do personagem, já que lê o bilhete juntamente com Camilo.

Por sua vez, em C3, o episódio é composto por uma vinheta que mostra o personagem recebendo um bilhete de um senhor negro, possivelmente um criado de Vilela (fig.36). Logo em seguida, um close no bilhete que Camilo segura leva, novamente, o leitor a se aproximar da cena, experimentando a tensão causada em Camilo.

Figura 36 - O bilhete (C3)



Fonte: PESSOA, 2008, p.18.

Diferentemente de C1 e C3, em C2, não há o foco no bilhete enviado por Vilela. Os dizeres do bilhete são parte do quadro narrativo que se encontra no canto superior esquerdo da cena em que se vê, no centro, Camilo sentado em sua mesa de trabalho (fig.37).

Figura 37 - O bilhete (C2)



Fonte: ASSIS, 2008c, p.56.

O personagem segura um pequeno pedaço de papel com a mão esquerda, enquanto a mão direita está apoiando seu rosto, demonstrando preocupação. Embora C2 não destaque as expressões faciais dos personagens, podemos perceber que os olhos de Camilo estão baixos, e a boca em linha reta, o que faz com que o leitor, a partir da leitura visual, perceba a preocupação e descontentamento do personagem ao ler o bilhete.

No texto literário de Machado de Assis, o momento que se segue ao recebimento do bilhete é narrado da seguinte forma:

[...] Camilo saiu logo; na rua, advertiu que teria sido mais natural chamá-lo ao escritório; por que em casa? Tudo indicava matéria especial, e a letra, fosse realidade ou ilusão, afigurou-se-lhe trêmula. Ele combinou todas essas coisas com a notícia da véspera.

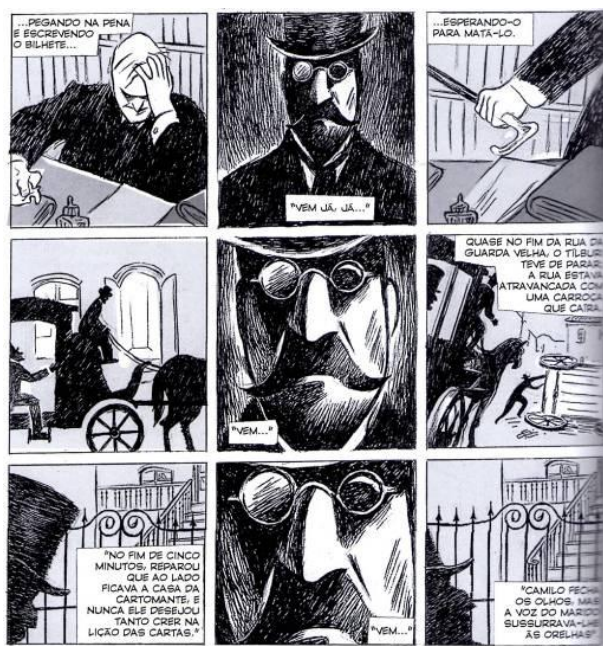
— Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora, — repetia ele com os olhos no papel.

Imaginariamente, viu a ponta da orelha de um drama, Rita subjugada e lacrimosa, Vilela indignado, pegando da pena e escrevendo o bilhete, certo de que ele acudiria, e esperando-o para matá-lo. Camilo estremeceu, tinha medo: depois sorriu amarelo, e em todo caso repugnava-lhe a ideia de recuar, e foi andando. De caminho, lembrou-se de ir a casa; podia achar algum recado de Rita, que lhe explicasse tudo. Não achou nada, nem ninguém. Voltou à rua, e a ideia de estarem descobertos parecia-lhe cada vez mais verossímil; era natural uma denúncia anônima, até da própria pessoa que o ameaçara antes; podia ser que Vilela conhecesse agora tudo. A mesma suspensão das suas visitas, sem motivo aparente, apenas com um pretexto fútil, viria confirmar o resto.

Camilo ia andando inquieto e nervoso. Não relia o bilhete, mas as palavras estavam decoradas, diante dos olhos, fixas; ou então, — o que era ainda pior, — eram-lhe murmuradas ao ouvido, com a própria voz de Vilela. "Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora." Ditas assim, pela voz do outro, tinham um tom de mistério e ameaça. Vem, já, já, para quê? Era perto de uma hora da tarde. (2008a, p. 448 e 449)

Em C2, grande parte do texto literário não é narrada verbalmente. Por ser uma *graphic novel* composta por poucas páginas, o roteirista prima por dar enfoque aos momentos que narram os conflitos psicológicos dos personagens. O foco da narrativa visual é a dúvida e a angústia vividas por Camilo (fig. 38).

Figura 38 - Imagem de Vilela atormentar Camilo (C2)



Fonte: ASSIS, 2008c , p. 56.

Dando continuidade à sequência narrativa, Camilo amassa o papel com a mão que antes apenas o segurava. A cabeça do personagem aparece mais baixa e sua mão está entre os seus cabelos, com os dedos levemente flexionados, o que corrobora o aspecto desesperado de Camilo. É importante ressaltar que a sequência das cenas dá-se, também, pela linguagem verbal, já que a frase “Imaginariamente, viu a ponta da orelha de um drama, Rita subjugada e lacrimosa, Vilela indignado pegando na pena e escrevendo o bilhete, esperando-o para matá-lo.” (ASSIS, 2008a, p.449) vem dividida em recordatórios de três quadros e intercalada por reticências. Uma sequência gráfica composta por nove vinhetas traz, na coluna central, a figura de Vilela que, através da narrativa visual, passa ao leitor a imagem mental que Camilo tem do amigo, e de sua voz que parecia sussurrar-lhe ao ouvido “vem já, já à nossa casa; preciso falar-te sem demora”. Em C2, o posicionamento de Vilela e o close em seu rosto, intercalado com os movimentos de deslocamento de Camilo colabora para que o tom da narrativa vá se tornando sombrio e misterioso.

Em C1, o tratamento dado a esse trecho literário difere de C2. A publicação da Escala Educacional prima por ilustrar todos os trechos do texto machadiano. Sendo assim, o trecho que diz “– vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora – repetia ele com os olhos no papel” (ASSIS, 2008a, p.449), além de estar na caixa narrativa

acima da vinheta, é ilustrada pela imagem de Camilo olhando para o bilhete, o que faz com que a cena só tenha a função de retratar o que foi dito na narrativa verbal (fig. 39).

Figura 39 - Camilo olhando
fixamente para o bilhete (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p. 21.

Do mesmo modo, o trecho em que Camilo, imaginariamente, vê Rita subjugada e lacrimosa é ilustrado pela figura da personagem chorando, ajoelhada diante do marido, com as mãos cruzadas fazendo um movimento de súplica por sua vida, o que mostra a possível vulnerabilidade da personagem (fig. 40).

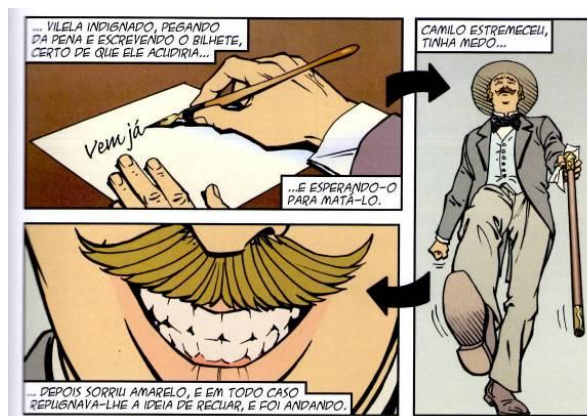
Figura 40 - Rita subjugada e lacrimosa (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p. 20.

As três vinhetas que dão sequência à narrativa gráfica desse trecho destacam-se das demais, na publicação, por conterem setas que indicam a ordem correta de leitura (fig.41).

Figura 41 - Sequência narrativa de Camilo (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p. 21.

A primeira vinheta retrata a mão de Vilela escrevendo o bilhete e o texto verbal dá continuidade à cena anterior (fig. 40). Assim como em C2, em C1, a frase machadiana é dividida por reticências que, neste caso, faz com que o leitor compreenda visualmente toda complexidade do pensamento hipotético de Camilo. A vinheta seguinte mostra Camilo caminhando, possivelmente em direção à casa de Vilela. O texto verbal nos diz que “Camilo estremeceu, tinha medo...”, porém, o texto visual não nos transmite a ideia de medo, pois o personagem é visto de baixo para cima, criando a imagem de um homem confiante. A próxima vinheta é um close na boca de Camilo, que exhibe um sorriso amarelo, mostrando que, apesar do medo, o personagem não vê possibilidade de não ir à casa do amigo.

Ainda em C1, a cena em que Camilo imagina ouvir as palavras de Vilela murmuradas ao ouvido é descrita visualmente pelo rosto de Camilo, posicionado de frente para o leitor, e o perfil de Vilela a falar ao amigo (fig. 42). Com o objetivo de mostrar que Vilela está presente somente na imaginação de Camilo, o personagem é desenhado como uma sombra que aterroriza o rapaz. A sombra do chapéu de Camilo chama a atenção do leitor para seu olhar pensativo e aflito. As expressões faciais do fantasma de Vilela são firmes, as sobrancelhas estão inclinadas e a boca aberta, o que leva o leitor a visualizar a figura mental que Camilo tem do amigo.

Figura 42 - A sombra de Vilela (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p.22.

Por outro lado, em C3, o mesmo trecho machadiano é transposto para a linguagem das *graphic novels* em uma sequência de cinco vinhetas. A primeira cena tem como fundo uma foto do centro do Rio de Janeiro com pessoas caminhando pela rua (fig. 43).

Figura 43 - Camilo caminhando pela rua e Vilela agredindo Rita (C3)



Fonte: PESSOA, 2008 p.19.

Junto às pessoas fotografadas, aparecem algumas outras, também caminhando, mas desenhadas. No canto inferior direito podemos ver Camilo, que caminha ao mesmo tempo em que relê o bilhete de Vilela. A vinheta que se segue retrata Vilela, com as feições descompostas, sobrancelhas inclinadas e boca aberta, agarrando os cabelos de Rita, que também possui as feições alteradas: olhos voltados para baixo e boca aberta, como se gritasse de pavor. Aliada à expressão facial de Rita,

sua mão parece agarrar a cintura do marido, como se a personagem se equilibrasse para não ser jogada ao chão. A narrativa visual contribui com o tom de mistério do conto, já que é apenas uma suposição de Camilo. Ao passar da primeira vinheta para a cena seguinte, ao lado, o leitor depara com a imagem, sobreposta aos dois quadros, da mão de Vilela, também imaginada por Camilo, escrevendo o bilhete com a letra que “...afigurou-se-lhe trêmula”. O posicionamento da imagem sintetiza a tensão do momento vivido por Camilo.

A terceira vinheta que compõe a página dá continuidade à primeira, retratando Camilo que prossegue em sua caminhada pela rua em direção à casa de Vilela (fig. 44).

Figura 44 - Camilo e a morte (C3)



Fonte: PESSOA, 2008, p.19.

O personagem caminha cabisbaixo, com os olhos fixos no bilhete, e suas aflições são representadas pela sombria figura da morte, de capuz preto e com a foice a gotejar sangue. A presença simbólica da morte surgindo logo após a vinheta que mostra Vilela agredindo Rita pode ser interpretada como um prenúncio do que irá acontecer ao final da narrativa.

A quarta vinheta retrata Camilo, paralisado no meio da rua, com os olhos arregalados e cabeça baixa (fig. 45). Imagens de Vilela assombram Camilo, personificadas em duas figuras de tratamento surreal cujas formas nos remetem a velhos troncos de árvores. Seriam os pensamentos de Camilo criando raízes? A cena busca representar para o leitor a fixação de Camilo pelo recado recebido de Vilela, com aquelas figuras a repetirem-lhe os dizeres do bilhete, fazendo com que penetrem mais e mais na mente do rapaz, aterrorizando-o.

Figura 45 - Pensamentos enraizados (C3)



Fonte: PESSOA, 2008, p.20.

A vinheta que encerra essa sequência narrativa simboliza o momento mais alto do medo de Camilo (fig. 46).

Figura 46 - Vilela como a morte (C3)



Fonte: PESSOA, 2008, p.20.

A imagem de Vilela, que antes repetia os dizeres do bilhete a Camilo, é substituída, aqui, pela figura da morte que, aparecendo dentro de um relógio, segue repetindo: “vem já, já, à nossa casa”. A partir de então, o leitor é conduzido à ideia de

que Vilela realmente matará os amantes, o que mais uma vez colabora para o encaminhamento sombrio da trama.

2.2.11 “-Vá, ragazzo innamorato...”

Durante o deslocamento até a casa de Vilela, um acidente envolvendo uma carroça tombada no meio da rua faz com que o túburi que Camilo alugara para levá-lo até lá fique parado justamente em frente à casa da cartomante que Rita consultara. Por acreditar que o acidente deu-se exatamente na rua da vidente porque o destino assim o quis, Camilo decide então consultá-la acerca do que o esperava na casa de Vilela.

No conto de Machado de Assis, a consulta à vidente é narrada da seguinte forma:

A cartomante fê-lo sentar diante da mesa, e sentou-se do lado oposto, com as costas para a janela, de maneira que a pouca luz de fora batia em cheio no rosto de Camilo. Abriu uma gaveta e tirou um baralho de cartas compridas e enxovalhadas. Enquanto as baralhava, rapidamente, olhava para ele, não de rosto, mas por baixo dos olhos. Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos. Voltou três cartas sobre a mesa, e disse-lhe:

— Vejamos primeiro o que é que o traz aqui. O senhor tem um grande susto...

Camilo, maravilhado, fez um gesto afirmativo.

— E quer saber, continuou ela, se lhe acontecerá alguma coisa ou não...

— A mim e a ela, explicou vivamente ele.

A cartomante não sorriu: disse-lhe só que esperasse. Rápido pegou outra vez das cartas e baralhou-as, com os longos dedos finos, de unhas descuidadas; baralhou-as bem, transpôs os maços, uma, duas, três vezes; depois começou a estendê-las. Camilo tinha os olhos nela curioso e ansioso.

— As cartas dizem-me...

Camilo inclinou-se para beber uma a uma as palavras. Então ela declarou-lhe que não tivesse medo de nada. Nada aconteceria nem a um nem a outro; ele, o terceiro, ignorava tudo. Não obstante, era indispensável muita cautela: ferviam invejas e despeitos. Falou-lhe do amor que os ligava, da beleza de Rita... Camilo estava deslumbrado. A cartomante acabou, recolheu as cartas e fechou-as na gaveta.

— A senhora restituiu-me a paz ao espírito, disse ele estendendo a mão por cima da mesa e apertando a da cartomante.

Esta levantou-se, rindo.

— Vá, disse ela; vá, ragazzo innamorato...

E de pé, com o dedo indicador, tocou-lhe na testa. Camilo estremeceu, como se fosse a mão da própria sibila, e levantou-se também. A cartomante foi à cômoda, sobre a qual estava um prato com passas, tirou um cacho destas, começou a despencá-las e comê-las, mostrando duas fileiras de dentes que desmentiam as unhas. Nessa

mesma ação comum, a mulher tinha um ar particular. Camilo, ansioso por sair, não sabia como pagasse; ignorava o preço.

— Passas custam dinheiro, disse ele afinal, tirando a carteira. Quantas quer mandar buscar?

— Pergunte ao seu coração, respondeu ela.

Camilo tirou uma nota de dez mil-réis, e deu-lha. Os olhos da cartomante fuzilaram. O preço usual era dois mil-réis.

— Vejo bem que o senhor gosta muito dela... E faz bem; ela gosta muito do senhor. Vá, vá, tranquilo. Olhe a escada, é escura; ponha o chapéu...

A cartomante tinha já guardado a nota na algibeira, e descia com ele, falando, com um leve sotaque. Camilo despediu-se dela embaixo, e desceu a escada que levava à rua, enquanto a cartomante, alegre com a paga, tornava acima, cantarolando uma barcarola. Camilo achou o tálburi esperando; a rua estava livre. Entrou e seguiu a trote largo. (Assis, 2008a, p.451 e 452)

Em C1, a sequência narrativa desse trecho do texto literário é mantida. A vinheta que retrata a cartomante traz um recordatório acima da figura de uma mulher de cabelos presos, que embaralha as cartas de olhos fechados (fig.47).

Figura 47 - A cartomante (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p.31.

O momento em que a cartomante embaralha as cartas e as coloca na mesa é representado em uma sequência de seis vinhetas (fig. 48) que dá ao leitor a sensação de que vê a cena de um ponto acima da mesa. Através deste recurso imagético, é possível perceber os movimentos das mãos da vidente, assim como o posicionamento das cartas.

Figura 48 - As cartas na mesa (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p.32.

Vale destacar o trecho em que a vidente diz a Camilo que nada aconteceria nem a ele e nem a Rita. Em C1, a narrativa visual retrata a cena com a figura da cartomante no centro, Camilo e Rita aparecem, abraçados, à esquerda e a imagem de Vilela à direita (fig. 49).

Figura 49 - O olhar da cartomante (C1)



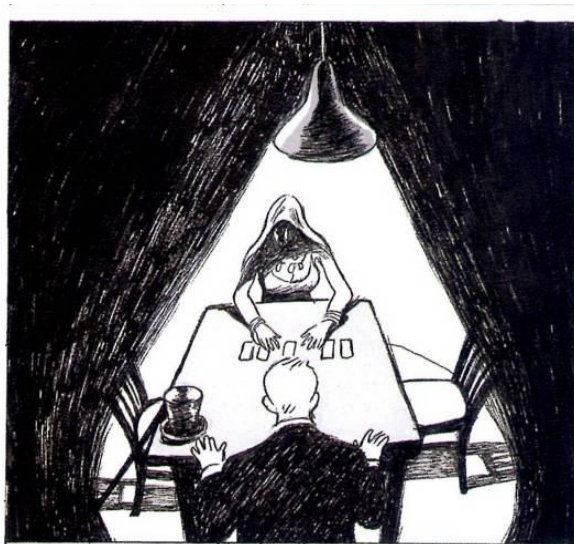
Fonte: ASSIS, 2006a, p.33.

A figura da cartomante ganha destaque, posicionada em plano próximo, à frente dos demais personagens que se encontram ao fundo da cena, em tamanho menor e de corpo inteiro. Quanto à vinheta seguinte, o destaque dá-se pela imagem dos olhos da vidente ocupando toda a metade superior do quadro, da mesma forma com que aparecem na capa da *graphic novel*. Abaixo dos grandes olhos da cartomante, em

dimensões bem menores, aparecem as figuras de uma mulher, de frente, entre dois homens, meio de costas. Caso o leitor interprete a imagem de forma despreziosa não irá notar que as figuras não são de Vilela, Camilo e Rita, já que representam as pessoas que “ferviam invejas e despeitos”.

Em C2, por sua vez, esse trecho do texto literário recebe outro tratamento na transposição para a linguagem das *graphic novels*. A vinheta em que se inicia a consulta de Camilo à cartomante traz somente a narrativa visual (fig.50). A cena põe Camilo, de costas para leitor, em primeiro plano, sentado de frente para a vidente que se vê ao fundo, do outro lado da mesa. Cabe notar que, nesta cena, há imprecisão relativa ao contexto histórico ao retratar uma lâmpada pendente do teto, em tudo parecida com uma lâmpada elétrica, energia que, à época do conto, inexistia no Rio de Janeiro, como iluminação pública, e, portanto muito pouco provável que pudesse estar numa casa pobre. A iluminação incidindo, do alto, somente sobre a mesa pode colaborar para que o leitor perceba a precariedade da casa da cartomante, assim como descrito no texto literário. O leitor passa a observar a cena de cima, como se estivesse espionando o que acontece ali.

Figura 50 - O início da consulta (C2)



Fonte: ASSIS, 2008c, p.57.

A sequência na casa da vidente é composta por três vinhetas (fig. 51), com a primeira cena retratando, em quase close, a figura furtiva da cartomante que insinua prever o motivo da visita de Camilo.

Figura 51 - A vidente e Camilo (C2)



Fonte: ASSIS, 2008c, p.58.

O jogo entre claro/escuro, em preto e branco, cria um alto contraste propício à dramaticidade do momento, corroborada pelo rosto da vidente que, envolto em um capuz iluminado pela luz da lâmpada (fig. 50), aparece sob efeitos de luz e sombra, a face levemente inclinada para baixo e os olhos diretamente voltados para a frente, ou seja, para o leitor e/ou Camilo. Somente o nariz e a boca da personagem estão iluminados, evidenciando sua fala. A sombra no olhar da personagem remete à descrição do texto literário “olhos sonsos e agudos”, quase uma bruxa. Ao direcionar os olhos para Camilo, com a cabeça levemente inclinada, o olhar da vidente parece penetrar as intenções do personagem, o que reforça a ideia de olhos agudos. Somente em C2, a cartomante é retratada com o olhar que remete à descrição machadiana. O que nos leva a questionar a possível escolha estética dos roteiristas de C1 e C3 por não evidenciarem visualmente essa característica da personagem. É dizer que o olhar sonso e agudo faz parte do que é intraduzível na narrativa machadiana? O jogo entre claro e escuro para descrever visualmente a vidente corrobora a construção imagética de uma pessoa sombria e misteriosa que, para a angústia de Camilo, traz respostas oriundas de uma dimensão que não dominamos, que a ciência nem tudo explica. Esse é um dos temas caros a Machado de Assis, o embate com a validade da racionalidade científica do século XIX.

Na vinheta seguinte, ainda na fig. 52, Camilo está de perfil, sentado à mesa. A inclinação do corpo do personagem segue a linha do limite entre luz e sombra. É interessante ressaltar que a imagem do personagem aparece silhuetada em preto,

somente o colarinho e os punhos de sua camisa aparecem em branco. A cena seguinte mostra a mão da cartomante com as pontas dos dedos sobre as cartas. A sequência que parte do close na vidente, seguido do perfil silhuetado de Camilo para, então, voltar à vidente com o foco no detalhe essencial de sua ocupação, conduz o leitor por um jogo de pontos de vista utilizado pelos roteiristas para enfatizar o dinamismo da conversa entre os dois personagens.

Em seguida, Camilo aparece em uma vinheta que ocupa a metade da página (fig.52).

Figura 52 - Camilo ouve a cartomante (C2)



Fonte: ASSIS, 2008c, p.58.

Com o intuito de ilustrar o que é dito pelo texto verbal “Camilo inclinou-se para beber uma a uma as palavras”, o personagem é descrito visualmente com o corpo inclinado e as mãos apoiadas na mesa. Novamente o jogo entre luz e sombra domina a cena. Como acontece em toda a narrativa visual de C2, não há evidência da expressão facial do personagem, o que contribui para que o clima de mistério construído no conto machadiano seja mantido.

Já em C3, esse trecho do texto machadiano é transposto para a *graphic novel* em uma sequência de nove vinhetas. A descrição literária da vidente como “uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos” (ASSIS, 2008a, p. 451), é modificada (fig. 53). Observamos que a composição da personagem realiza-se com traços que configuram o estereótipo de uma cigana: cabelos presos com uma flor posicionada atrás da orelha, um colar com medalhão no pescoço e roupas em tons de vermelho. A constituição corporal da personagem contrasta com a

descrição literária, pois podemos perceber, pelo caimento de suas vestes, que a vidente tem seios fartos e quadris largos.

Figura 53 - A cartomante (C3)



Fonte: PESSOA, 2008, p.23.

Figura 54 - A cartomante alerta Camilo (C3)



Fonte: PESSOA, 2008, p.24.

Figura 55 - Camilo atônito (C3)



Fonte: PESSOA, 2008, p.25.

Assim como em C1, a figura da cartomante que aparece disposta na capa da *graphic novel* C3 também está presente na narrativa. A personagem está com o baralho em uma das mãos e o dedo indicador levantado, a sobrancelha direita mais inclinada em relação à esquerda, o que faz com que o leitor tenha a sensação de que a personagem está desconfiada de algo, e vai, em seguida, alertar Camilo sobre o perigo que prevê (fig. 54). Através da construção imagética relativa à postura da personagem, cria-se uma expectativa no leitor de que a vidente irá alertar Camilo. Porém, a expectativa do leitor é quebrada no momento em que a cartomante diz-lhe para nada temer.

Diferentemente de C1 e de C2, o trecho que narra o momento em que Camilo inclina-se para ouvir as palavras da cartomante é proposto, em C3, com um close no rosto do apavorado personagem (fig.55), explicitando sua expressão de angústia: o dorso de sua mão fechada tapando a boca em um gesto de susto ou aflição como que impedindo um grito ou gemido; os olhos arregalados; as sobrancelhas levantadas; sugerindo a intensidade de seu medo diante da situação. A imagem de Camilo nesta vinheta reafirma a descrição que o autor do conto faz do personagem, como ingênuo na vida moral e prática.

2.2.12 O desfecho

O clímax do conto se dá no momento em que Camilo chega à casa de Vilela, encontra Rita morta e é assassinado pelo amigo:

Daí a pouco chegou à casa de Vilela. Apeou-se, empurrou a porta de ferro do jardim e entrou. A casa estava silenciosa. Subiu os seis degraus de pedra, e mal teve tempo de bater, a porta abriu-se, e apareceu-lhe Vilela.

— Desculpa, não pude vir mais cedo; que há?

Vilela não lhe respondeu; tinha as feições decompostas; fez-lhe sinal, e foram para uma saleta interior. Entrando, Camilo não pôde sufocar um grito de terror: — ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão. (ASSIS, 2008a, p.451e 452)

O desfecho do conto é apresentado de maneiras diferentes nas três publicações.

Figura 56 - Vilela com as feições decompostas (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p.42.

Figura 57 - Vilela com as feições decompostas (C2)



Fonte: ASSIS, 2008c, p.60.

Figura 58 - Vilela com as feições decompostas (C3)



Fonte: PESSOA, 2008, p.18.

A confirmação de que Vilela tinha as feições decompostas ao abrir a porta para Camilo entrar é indicada, em C1, por sua mão apoiada na porta e pelas sobrancelhas flexionadas (fig. 56). Embora o texto verbal explicita que o personagem tem as feições decompostas, o texto visual não nos dá sinais do que Vilela está prestes a fazer.

Em C2, não há destaque para as feições decompostas de Vilela (fig. 57), assim como ocorreu ao longo de toda narrativa. Na primeira vinheta, o personagem

aparece olhando para o leitor, como se ele estivesse no lugar de Camilo, o que é evidenciado pelo balão de diálogo que parece sair do enquadramento. Na vinheta seguinte, o rosto do personagem aparece de perfil colocando as escadas em evidência. O efeito de movimento de Vilela nas duas vinhetas faz com que o leitor sinta-se convidado a entrar na casa, juntamente com Camilo.

Em C3, a descrição visual de Vilela assemelha-se à que C2 propõe. O bigode e a barba do personagem escondem suas emoções, somente demonstradas pelo texto verbal no recordatório (fig. 58). Vilela convida Camilo – junto com o leitor – para entrar em sua casa. Ao fazer uso deste recurso, os roteiristas envolvem o leitor com a trama do conto, preparando o clímax das cenas seguintes.

O momento em que Camilo encontra Rita morta e é assassinado por Vilela é, em C1, ilustrado por duas vinhetas (fig. 59). A primeira cena mostra Rita morta e ensanguentada, estirada sobre o canapé. É interessante ressaltar que o canapé mostrado nesta cena parece ser o mesmo utilizado na cena em que a personagem seduz Camilo, sugerindo ao leitor que a aventura amorosa teve fim no mesmo local que se iniciou.

Figura 59 - A morte dos amantes (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p.20.

Podemos perceber que, mais uma vez, o texto visual, em C1, tem a função de ilustrar o texto verbal. Essa redundância torna-se ainda mais evidente no último quadro, em que o texto verbal afirma que Vilela matou Camilo com dois tiros de revólver, ao mesmo tempo em que há o uso da onomatopéia referente ao som feito pela

arma. Vale ainda ressaltar que a utilização de onomatopeias é frequente nas narrativas quadrinizadas e, em C1, é usada somente na última vinheta e de forma redundante.

Em C3, a cena do assassinato de Rita e Camilo tem como fundo uma foto do interior do Palácio Isabel, atual Palácio da Guanabara, em 1860 (fig.60).

Figura 60 - A morte dos amantes (C3)

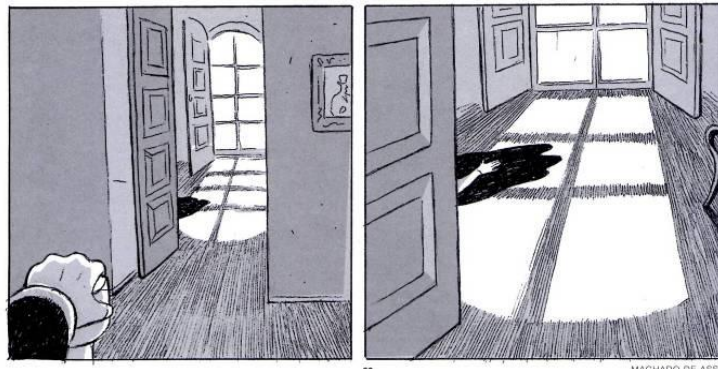


Fonte: PESSOA, 2008, p.31.

Esses pequenos enquadramentos sobre uma fotografia que compõe o cenário dão a ideia da rapidez dos movimentos do assassino. O corpo ensanguentado de Rita é desenhado como parte da foto, pois não se encontra enquadrado em vinheta, o que corrobora a sensação de veracidade dos fatos, como um documento da realidade.

Em C2, por sua vez, a narrativa é exclusivamente visual, com uma sequência de cinco vinhetas que se inicia com Camilo (e o leitor) visualizando uma mancha escura no chão da sala (fig.61). Na vinheta seguinte, uma aproximação da cena anterior, agora é possível visualizar um braço estendido no chão.

Figura 61 - Rita morta (C2)



Fonte: ASSIS, 2008c, p.60.

O leitor, que antes via as cenas pelo mesmo ponto de vista de Camilo, agora testemunha, de cima, a situação em que o rapaz encontra a amada morta, vista por um plano geral, a partir do teto, com os três personagens presentes no enquadramento (fig.62).

Figura 62 - mudança de ângulo (C2)

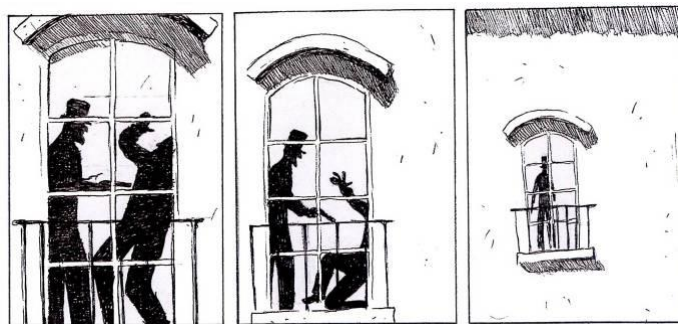


Fonte: ASSIS, 2008c, p.61.

A sequência narrativa da morte de Camilo é mostrada em três vinhetas (fig.63). Há uma mudança radical no ponto de vista, já que a imagem, agora, é de fora da casa, com a ação vista atrás das janelas. À medida que se desenrola a ação do

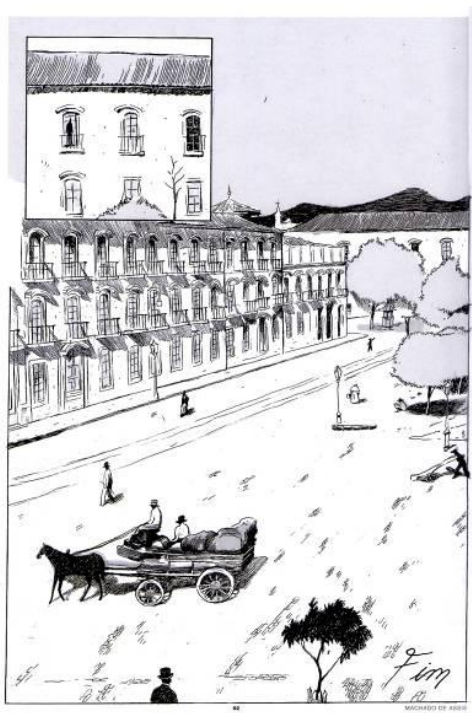
assassinato de Camilo, o ponto de vista – ou a câmera – vai se distanciando, junto com o leitor, do fato acontecido, até culminar numa grande panorâmica na qual podemos ver o personagem em uma das janelas (fig.64). A escolha de encerrar a narrativa com um quadro final de um plano geral da rua, em sua rotina urbana, sugere além do distanciamento, um alheamento em relação à tragédia que acaba de acontecer, tornando-a mais um fato banal do dia-a-dia de uma grande cidade.

Figura 63 - A morte de Camilo (C2)



Fonte: ASSIS, 2008c, p.60.

Figura 64 - Cena final (C2)



Fonte: ASSIS, 2008c, p.61.

Vale ressaltar que as três publicações utilizam o procedimento paratextual de indicar o término da leitura, com a palavra “Fim”, grafada à direita baixa da última vinheta. Essa é uma característica própria da linguagem visual dos quadrinhos, tendo em vista que na linguagem verbal o fim é sinalizado por um ponto final.

2.3. C1, C2 e C3: como classificá-los?

Rui de Oliveira, no livro *Pelos Jardins Boboli*, alerta o leitor para o fato de que

não podemos esquecer que a imagem literária se autojustifica, ou seja, não precisa necessariamente de qualquer imagem-visual ou de recursos além de seu silêncio. Em muitos momentos do texto, a palavra possui um universo abstrato que deve ser preservado. Nem tudo pertence ao universo da ilustração. (2008, p.33)

Portanto, como tratar das ilustrações em *graphic novels* baseadas em obras literárias? Conforme verificou-se, ao longo desta análise, as três versões do conto “A Cartomante” (em *graphic novel*), apresentam soluções distintas. Notamos que C1 não suprime o texto de Machado de Assis, com exceção dos verbos *dicendi*. Verificamos que a principal função dada ao texto visual é a de simplesmente ilustrar o texto verbal. Ao longo da narrativa, percebemos que o texto imagético, muitas vezes, ilustra as metáforas e presentes no texto literário (fig.65,66 e 67).

Figura 65 - Camilo e Rita no carro de Apolo (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p.15.

Figura 66 - O sorriso amarelo de Camilo (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p.21.

Figura 67 - Unhas de ferro (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p.40.

Ao ilustrar de forma explicativa uma metáfora, todo o trabalho de seleção vocabular da linguagem literária utilizada por Machado de Assis é apagado. Essa estratégia imagética pode justificar-se pelo caráter pedagógico de C1. Porém, a tentativa de explicar em excesso o texto de um autor que tem como principal característica fazer com que o leitor “leia nas entrelinhas” faz com que a *graphic novel* perca traços do estilo literário da obra de Machado de Assis.

Assim como a explicação excessiva de metáforas e expressões através do texto visual, C1 faz uso de quadros descritivos, que, aliados ao texto visual, tornam-se redundantes e desfavorecem as relações entre eles (fig.68 e 69).

Figura 68 - Camilo e Rita sobre ervas e pedregulhos (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p.16.

Figura 69 - Camilo olha o relógio (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p.20.

Tomemos também como exemplo o trecho do texto machadiano que descreve a escada que dá acesso à casa da cartomante “a luz era pouca, degraus comidos dos pés, o corrimão pegajoso” (ASSIS, 2008a, p. 451).

A imagem descritiva nada acrescenta visualmente ao que é dito, perdendo a oportunidade de riqueza de diálogo entre o que é dito no texto verbal e no texto visual, conforme demonstrado na vinheta (fig.70):

Figura 70 - Escada da casa
da cartomante (C1)



Fonte: ASSIS, 2006a, p. 29.

O discurso de Machado de Assis é marcado por uma escrita sugestiva, composta por sutilezas e ambiguidades que sugerem diferentes níveis de leitura de seus textos. Para que a publicação seja fiel ao original, ela deve manter as características da linguagem machadiana. Dessa forma, de nada adianta manter o texto literário integralmente e explicitar, com as ilustrações, todas as ambiguidades presentes na obra. Destacamos que há, em C1, um propósito educacional e esta pode ser a razão pela qual faça uso excessivo de explicações visuais. Porém, ao pedagogizar o texto machadiano, a *graphic novel* perde características da linguagem dos quadrinhos, pois faz demasiado uso de trechos descritivos e não promove a interação entre os textos verbais e visuais. Da mesma forma, não há adequação à linguagem literária, pois o texto de Machado de Assis é descaracterizado através da evidenciação das ambiguidades presentes no texto do autor.

Embora a explicação em excesso tenha feito com que a *graphic novel* perdesse características específicas das linguagens quadrinizada e literária, devemos compreender o propósito editorial de cada publicação. C1 é, evidentemente, uma obra voltada para o público escolar e, possivelmente, tem o objetivo de introduzir o texto de Machado de Assis entre os estudantes, já que há, ao final da publicação, atividades de

compreensão textual, assim como um breve texto, que apresenta “um pouco da vida de Machado de Assis” (p. 43). A pedagogização da obra pretende, através do texto visual, facilitar a leitura e compreensão do texto machadiano. Soares (2006) discute a forma como a literatura vem sendo escolarizada. A autora mostra que não há problemas em escolarizar a literatura, porém, o que deve ser modificado é a forma como esse processo tem se dado. Para Soares,

O que se pode criticar, o que se deve negar *não é* (grifo da autora) a escolarização da literatura, mas a inadequada, a errônea, a imprópria escolarização da literatura, que se traduz em sua deturpação, falsificação, distorção, como resultado de uma pedagogização ou uma didatização mal compreendidas que, ao transformar o literário em escolar, desfigura-o, desvirtua-o, falseia-o. (2006, p.22)

Surgem, portanto, os questionamentos: haveria a necessidade de explicitar visualmente as ambiguidades do texto machadiano? Não seriam os alunos capazes de interpretar o texto literário? Se o objetivo da obra é o de introduzir o texto de Machado de Assis aos alunos, o que seria o resultado da leitura da *graphic novel*, já que deturpa o texto literário? Estariam os alunos lendo realmente Machado de Assis?

Embora Soares (2006) trate da transposição do texto literário para o livro didático, podemos também compreender o que a autora diz ao pensarmos na transposição da linguagem literária para a linguagem dos quadrinhos.

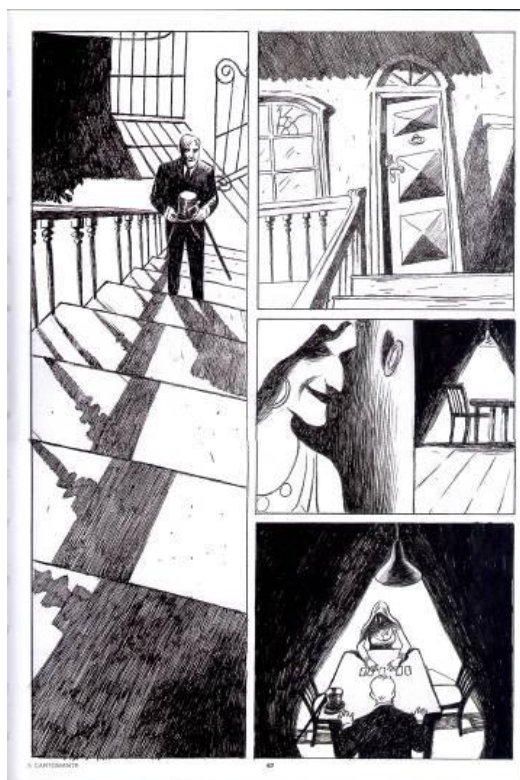
Ao ser transportado do livro de literatura infantil para o livro didático, o texto tem de sofrer, inevitavelmente, transformações, já que passa de um suporte para outro: ler diretamente no livro de literatura infantil é relacionar-se com um objeto-livro-de-literatura completamente diferente do objeto-livro-didático: são livros com finalidades diferentes, aspecto material diferente, diagramação e ilustrações diferentes, protocolos de leituras diferentes. Se a necessidade de escolarizar torna essas transformações inevitáveis, é, porém, necessário que sejam respeitadas as características essenciais da obra literária, que não sejam alterados aqueles aspectos que constituem a literariedade do texto. (2006, p. 37)

O caráter pedagógico, evidente em C1, faz com que a publicação se aproxime do conceito de adaptação, com a linguagem muitas vezes modificada e até simplificada se comparada à linguagem da obra original.

Diferentemente de C1, C2 mantém trechos literários, mas preserva o que Rui de Oliveira chama de “universo abstrato” da linguagem literária. Walter Benjamin

classifica o “universo abstrato” como aquilo que não pode ser traduzido em uma obra. O autor considera o “intraduzível” como o núcleo essencial da linguagem literária, ou seja, no caso da narrativa machadiana, o intraduzível constitui-se pela polissemia e sutilezas do discurso do autor. Conforme ilustrado nas vinhetas que narram o envolvimento entre Camilo e Rita, o texto visual acompanha as sugestões de Machado de Assis. Em uma leitura despreziosa, podemos dizer que C1 é a publicação que mais se aproxima da obra de Machado de Assis. Porém, ao fazermos uma análise meticulosa das HQs, podemos chegar à conclusão de que C2 se assemelha mais ao discurso do autor. Os trechos descritivos, como o cenário da casa da cartomante, são completamente transpostos para a linguagem visual, não necessitando, assim, das descrições verbais (fig.71).

Figura 71 - A casa da cartomante (C2)



Fonte: ASSIS, 2008c, p. 57.

Em C2 e em C3, a narrativa visual permite que o ilustrador, através da supressão de trechos literários, evidencie a dimensão estética do seu trabalho, fazendo com que as publicações se aproximem do que Haroldo de Campos chama de recriação.

Para o autor, sempre que a tradução do intraduzível tem como produto final um trabalho artístico, este pode ser chamado de recriação. Traduzir o intraduzível presente nas obras literárias, para Haroldo de Campos, significa “ser fiel ao ‘espírito’, ao ‘clima’ particular da peça traduzida.” (CAMPOS, 1992, p.37)

Assim, as publicações C2 e C3 mantiveram as sutilezas presentes no texto machadiano e, ao transpor a linguagem literária para a linguagem das *graphic novels*, criaram narrativas marcadas pelo trabalho estético.

CAPÍTULO TRÊS: O ALIENISTA

3.1 O Conto

Editado, primeiramente, em capítulos, no jornal carioca *A Estação*, entre 1881 e 1882, para, então, ter seu texto integral incluído no livro *Papéis Avulsos*, de 1882, *O Alienista*, um dos mais conhecidos contos de Machado de Assis, tem por foco temático a loucura.

O enredo conta a trajetória do ilustre Simão Bacamarte que, após estudar em Coimbra e Pádua, regressa ao Brasil para exercer a medicina na cidade de Itaguaí. Casa-se com D. Evarista, uma jovem viúva “não bonita nem simpática” (ASSIS, 2008b, p. 237), que o médico acreditava ter as qualidades fisiológicas e anatômicas apropriadas para lhe dar filhos saudáveis. D. Evarista, porém, não lhe deu filhos e, assim, o médico passou a dedicar todo seu tempo ao estudo das patologias cerebrais.

Com o propósito de estudar o comportamento humano, Simão Bacamarte decide, com o apoio da Câmara dos Vereadores e de seu amigo e comensal, Crispim Soares, construir um edifício no qual pudesse abrigar os loucos de Itaguaí e das proximidades. Surge, então, a casa de Orates, nomeada Casa Verde, em alusão às cores de suas janelas, já que era a primeira, em Itaguaí, pintada nessa cor. No início, a população da vila aplaude a atuação do médico. Cada dia mais dedicado ao estudo da loucura, Simão Bacamarte acaba por trancar na casa de loucos dois terços da população da vila, ocasionando um motim popular.

O barbeiro Porfírio, mesmo tendo seus lucros aumentados com o grande número de sanguessugas aplicadas nos pacientes da Casa Verde, liderou o movimento contra Simão Bacamarte, chamado a revolta dos canjicas. Após levar uma representação à Câmara e ter o documento recusado, Porfírio dá início à rebelião que tem o objetivo de destruir a Casa Verde, pois “Itaguaí não podia continuar a servir de cadáver aos estudos e experiências de um déspota.” (*idem*, p. 252)

Após encarcerar quase toda a população de Itaguaí, Bacamarte chega à conclusão de que deveria repensar o caso dos loucos que estavam internados e acaba por

liberá-los. O médico, então, adota critérios inversos para a caracterização da loucura e prende as pessoas que faziam bom uso da razão, os justos e honestos, ficando os novos prisioneiros divididos por classes, “segundo a perfeição moral que em cada um deles excedia às outras”, o tratamento terapêutico baseava-se em “atacar de frente a qualidade predominante.” (*idem*, p. 266) Ao fim de cinco meses, a Casa Verde estava vazia, pois os pacientes estavam curados. Neste ponto do conto, o narrador machadiano chama a atenção do leitor:

Agora, se imaginais que o alienista ficou radiante ao ver sair o último hóspede da Casa Verde, mostrais com isso que ainda não conheceis o nosso homem. *Plus ultra!* era a sua divisa. Não lhe bastava ter descoberto a teoria verdadeira da loucura; não o contentava ter estabelecido em Itaguaí o reinado da razão. *Plus ultra!* Não ficou alegre, ficou preocupado, cogitativo; alguma coisa lhe dizia que a teoria nova tinha, em si mesma, outra e novíssima teoria. (*idem*, p. 267 e 268)

O alienista havia de fato descoberto uma nova teoria: “os cérebros bem organizados que ele acabava de curar eram desequilibrados como os outros.” (p. 268). Simão Bacamarte passa a questionar suas teorias e acaba por encontrar “em si os característicos do perfeito equilíbrio mental e moral.” (p. 269). Assim, Bacamarte verifica que ele próprio é o único sadio de suas faculdades mentais e por isso deve internar-se no casarão da Casa Verde. O alienista, segundo os cronistas, morreu dezessete meses depois e foi enterrado com “muita pompa e rara solenidade.” (*ibidem*)

3.2 Contextualização histórica

Dentre as obras em *graphic novel* analisadas neste trabalho, O Alienista (A3) se destaca das demais pela preocupação em descrever, através da linguagem visual, a estrutura social do Brasil no século XIX.

O século XIX foi marcado pela disparidade entre a sociedade escravista e as ideias liberais vindas da Europa. O pensamento liberal europeu era baseado na liberdade do trabalho e na igualdade dos homens perante a lei. Porém, ao importar as ideias europeias, surgiu a contradição, já que a economia brasileira baseava-se em atividades agrárias, que tinham como base o trabalho escravo. Apoiado no contraste entre escravismo e liberalismo, Schwarz (2012, p. 13) explica que,

[...] havíamos feito a Independência há pouco, em nome de ideias francesas, inglesas e americanas, variadamente liberais, que assim faziam parte de nossa identidade nacional. Por outro lado, com igual fatalidade, este conjunto ideológico iria chocar-se contra a escravidão e seus defensores, e o que é mais, viver com eles.

Diante de tal contexto social, encontra-se Machado de Assis, que integrou, à sua prática intelectual, o momento histórico vivido pelo país. Desse modo, a vivência social do século XIX é internalizada na escrita do autor. Schwarz afirma que esse processo dá-se em qualquer período histórico, já que, através da literatura, pode-se conhecer uma sociedade.

A feição exata com que a História mundial, na forma estruturada e cifrada de seus resultados locais, sempre repostos, passa para dentro da escrita, em que agora influi pela via interna – o escritor saiba ou não, queira ou não queira. (*idem*, p. 30)

Para Fischer (2008, p. 198), o conto *O Alienista*, de Machado de Assis, diz muito a respeito da sociedade da época em que foi publicado, em 1882.

Médico em pequena cidade, transações políticas movidas a interesse pessoal, pequenas vaidades, um padre com posições cambiantes, todos esses são caracteres identificáveis na vida real do Brasil do tempo.

O que causa estranhamento é o fato de um médico, em uma vila no início, parece, do século XIX, dedicar-se ao estudo da mente humana, desafiando a tradição popular. Para Fischer, isso se dá em razão de o conto ser uma parábola sobre o poder.

Alguma estranheza aparece, igualmente, em parte porque o conjunto tem um ar de paródia, como se se tratasse de uma brincadeira narrativa de fundo moralizante, de uma novela à maneira setecentista de um Voltaire em *Cândido* ou *O Otimismo*. (*ibidem*)

Ainda segundo esse autor, o enredo do conto poderia causar estranheza ao leitor, se levarmos em consideração o trecho em que Simão Bacamarte acaba por trancar em seu hospício a maioria da população da vila. Porém o narrador dá ao leitor motivos realistas e explicações sólidas para que a verossimilhança da narrativa seja mantida.

Na narrativa machadiana, assim que, após liderar a Revolta dos Canjicas, o barbeiro Porfírio alcança o poder e vai ter com o seu algoz, Bacamarte, a situação cria

no leitor a expectativa de que aconteça um embate entre os dois. Entretanto, o barbeiro tenta negociar com o médico, o que, segundo Fischer, é um comportamento tipicamente brasileiro de “reconciliação entre as elites, numa acomodação do poder.” (*idem*, p. 204).

A narrativa de *O Alienista* é ambientada, aparentemente, do final do século XVIII ao início do século XIX, entretanto o avanço das ideias de Simão Bacamarte, ao pretender estudar e tratar a loucura, destaca-se em relação a essa época.

É de notar que o mesmo Simão, que se movimenta no começo do século 19, foi criado por Machado de Assis no fim do mesmo século, quando a ciência social havia já encontrado, na metade do século, formulações originais para explicar a vida social e, em parte, a vida individual, com Marx e Comte, para não falar em Darwin, cujas postulações vão ser desdobradas desde o plano animal em direção ao plano da sociedade. É a véspera da revolução freudiana (a publicação de *A interpretação dos sonhos* é de 1900), quando o médico vienense reposicionará o debate sobre a interioridade humana, por um lado postulando princípios positivamente científicos para a formação da personalidade individual (o sonho como elaboração pessoal e não como aviso divino, o complexo de Édipo, a estrutura ternária da personalidade em id, ego e superego, a cura pela fala, etc.), e por outro lado alargando enormemente o espectro de interesses da ciência psiquiátrica, a ponto de borrar para sempre os limites entre razão e loucura, assim como entre os sãos e os insanos. (FISCHER, 2008, p. 206)

Dessa forma, embora as ideias de Bacamarte estivessem à frente de seu tempo, na narrativa, podemos dizer que as mesmas ideias a respeito da loucura habitavam a mente dos contemporâneos de Machado de Assis.

A busca entre os limites da razão e da loucura, tema do conto, é assunto que continua a ser do interesse de muitos nos dias de hoje, assim como o jogo de poderes políticos na sociedade brasileira, o que garante a atualidade do conto machadiano. Podemos supor que, aliada ao reconhecimento da excelência da obra do autor, esta é uma das razões que fazem com que o conto possa ser encontrado em quatro diferentes publicações em *graphic novel*.

3.3 A narrativa em *graphic novel*

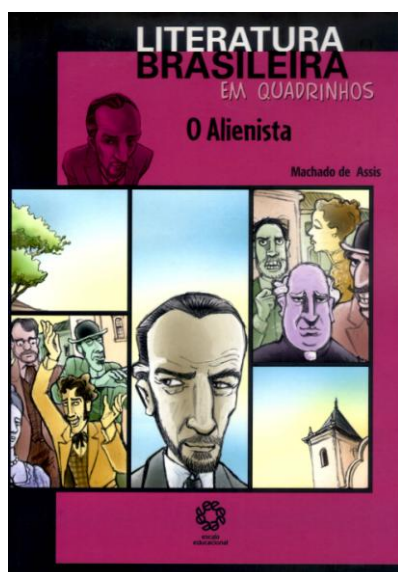
Analisaremos, neste capítulo, as quatro mencionadas publicações, no formato *graphic novel*, do conto *O Alienista*, disponíveis hoje no mercado editorial. A

primeira obra estudada, que chamaremos aqui de A1, foi publicada em 2006 pela editora Escala Educacional, com roteiro e desenhos de Francisco Vilachã e cores de Fernando A. A. Rodrigues. A segunda obra, denominada A2, foi publicada em 2013 pela editora Ibep Jovem, com o roteiro e desenhos de Lailson de Holanda Cavalcanti. A terceira obra objeto deste estudo, designada A3, é a publicação da Editora Ática, de 2008, com roteiro de Luiz Antonio Aguiar e arte de Cesar Lobo e, por fim, a quarta publicação aqui analisada, referida doravante como A4, é da editora Agir, de 2007, com roteiros e desenhos de Fábio Moon e Gabriel Bá.

3.3.1 Perigrafias

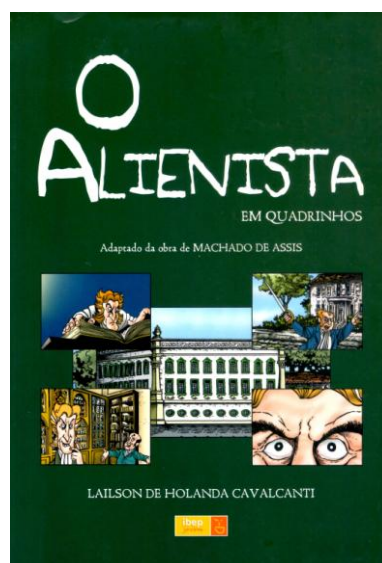
O personagem principal da trama machadiana, Simão Bacamarte, está presente nas capas das quatro publicações.

Figura 72 - Capa (A1)



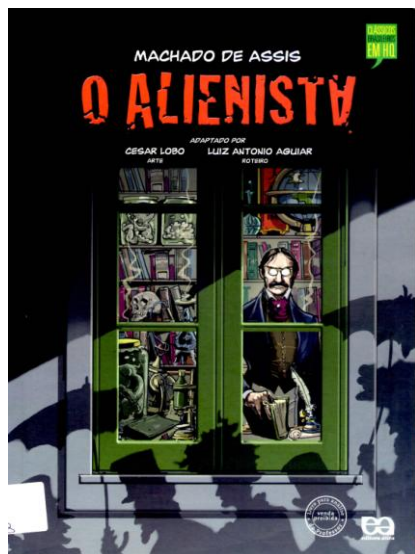
Fonte: ASSIS, 2006b.

Figura 73 - Capa (A2)



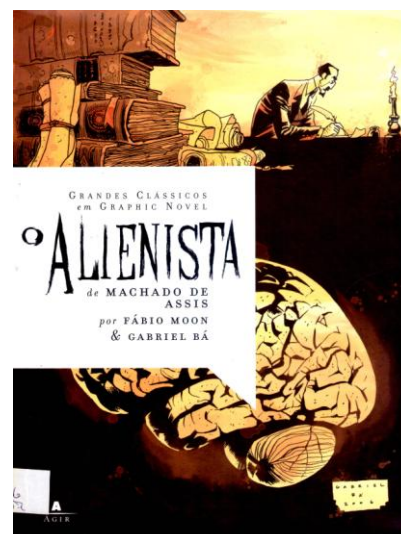
Fonte: CAVALCANTI, 2013.

Figura 74 - Capa (A3)



Fonte: LOBO, 2008.

Figura 75 - Capa (A4)



Fonte: MOON, 2007.

Em uma análise da composição visual concebida para cada uma das capas, percebem-se similaridades entre as publicações A1 e A2, já que as duas trazem em suas capas um mosaico de quadros com as figuras dos personagens. A capa de A1 destaca, acima de tudo, o título da coleção que a publicação integra: *Literatura Brasileira em Quadrinhos*, seguido do título *O Alienista* (fig. 72) e, logo abaixo do título, aparece o nome de Machado de Assis como única marca de autoria, o que pode induzir o leitor a crer que a publicação é exclusivamente de Machado. Entre as imagens da capa de A1, ganha relevo a figura de Simão Bacamarte, no quadro central do mosaico. O protagonista machadiano aparece, ainda, mais ao alto, ao lado do título, o que leva o leitor a associar o personagem ao título. Nas demais imagens de capa, veem-se dois grupos de moradores da cidade de Itaguaí, em um deles está o vigário e, em outro, no canto esquerdo, D. Evarista pode ser vista pela metade, junto à lombada.

Já em A2, tem maior destaque o título do conto machadiano, *O Alienista*, seguido da expressão “em quadrinhos” em letras menores (fig. 73). Logo abaixo do título, indica-se: “Adaptado da obra de Machado de Assis”, com o nome do autor em maiúsculas, facilitando a visualização. Pode-se ver, abaixo das imagens, e também em maiúsculas o nome do roteirista e ilustrador da *graphic novel*. A imagem central retrata a Casa Verde em um quadro que tem, sobrepostos a ele, nos cantos, outros quatro quadros menores com as figuras do Alienista, do barbeiro Porfírio e do boticário Crispim Soares. O quadro do canto inferior direito traz, em *superclose*, os olhos

saltados de Bacamarte, expressão que pode sugerir ao leitor, desde a capa, a loucura do personagem.

Na capa de A3, o nome de Machado de Assis vem ao alto, dominando a composição visual e, embora em letras pequenas, é bem visível pelo contraste de vir grafado em branco sobre o fundo preto, acima do título *O Alienista* (fig. 74), que é destacado em grandes letras vermelhas de aspecto quebradiço e com a última letra, ‘A’, de cabeça para baixo. Logo abaixo, há a indicação “adaptado por”, centralizada e acima dos créditos, lado a lado, dos responsáveis pela “arte” e pelo “roteiro”, tudo isso em letras menores também grafadas em branco sobre o fundo preto. Bacamarte pode ser visto através de uma janela de cor verde, o que faz referência ao hospício fundado pelo médico. Dentro da sala que aparenta ser o escritório do personagem, há, nas prateleiras, livros, um globo, um crânio, vidros com um feto humano e um cérebro, assim como dois narguilés. Sobre a mesa do médico, há outro container com um feto, livros e um microscópio, o que indica ao leitor que o personagem é um cientista. Na parte exterior da janela há sombras de pessoas que parecem observar o personagem.

Por fim, a capa de A4 é composta por uma grande imagem em tons de marrom, retratando, acima à direita, o esquálido protagonista em seu escritório, a escrever à luz de uma vela (fig. 75). A seu lado, à esquerda e em plano mais próximo, vê-se uma pilha de grossos e antigos livros e pergaminhos enrolados. Mais abaixo, no centro da capa, há o desenho de um cérebro, sobre o qual abre-se, para a esquerda, uma caixa de texto, à guisa de ampliação de um detalhe da imagem, mas o que se vê nela são os créditos de capa: o título da publicação, assim como o nome da coleção que a obra integra, seguido dos nomes de Machado de Assis e dos adaptadores (termo da editora).

Vale ressaltar que apesar da heterogeneidade das publicações, as quatro são denominadas como adaptação, seja na capa ou na ficha catalográfica. Como já discutido, o uso do termo “adaptação” é determinado pelo corpo editorial, sem que haja uma reflexão acerca da significação do termo.

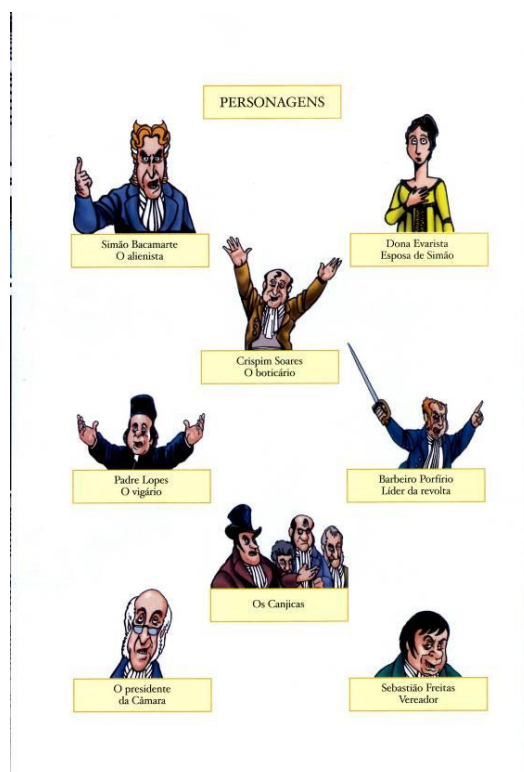
A *graphic novel* A1 é parte da série Literatura Brasileira em Quadrinhos. Assim como consta na publicação do conto *A cartomante*, que integra a mesma série, ao lado da ficha catalográfica, há uma nota dos editores alertando os leitores para o fato de que a leitura da obra não substitui a leitura do original. Ao adotar tal posição, a editora sugere que a *graphic novel* terá o papel de mediar a leitura através do texto visual. A linguagem literária original é mantida em toda a série, o que deixa a cargo do roteirista

propor modificações na narrativa apenas pela linguagem visual ou fazer com que as imagens tenham apenas o caráter ilustrativo, não valorizando a relação entre textos verbais e visuais típica da linguagem quadrinística. Assim, o trabalho artístico não alcança a dimensão de coautoria da obra, já que possui apenas a função de ilustrar o texto verbal.

Há, ao final da *graphic novel*, um pequeno texto “Um pouco da vida de Machado de Assis”, com um resumo de sua vida e apontando suas principais obras. Em seguida, há atividades de compreensão textual, o que reforça o caráter pedagógico da publicação.

Do mesmo modo que a A1, a publicação A2 também possui caráter educacional, já que há, na página seis, uma lista com os nomes de personagens e seus papéis (fig. 76), junto a pequenos desenhos que os retratam, como, por exemplo: “Crispim Soares – o boticário”; “Dona Evarista – esposa de Simão”; “Padre Lopes – o vigário”; dentre outros.

Figura 76 - Lista de personagens (A2)



Fonte: CAVALCANTI, 2013, p. 6.

Além da apresentação dos personagens, antes mesmo do início da narrativa, há uma cronologia e bibliografia de Machado de Assis, um texto que explica como uma adaptação (termo da editora) é feita, e um glossário com algumas palavras potencialmente desconhecidas pelo leitor (ao final do livro), o que nos mostra que há, em A2, um caráter explicativo, o que pode resultar de uma intenção pedagógica.

Por sua vez, a publicação A3 difere das demais por criar um novo personagem. Nas páginas que antecedem o texto de Machado de Assis, há a seção “Uma história muito louca”, na qual é feita uma breve sinopse do enredo e o novo personagem é apresentado ao leitor:

Um personagem especial abre a história, em preto-e-branco, e vez por outra se intromete na narrativa. Trata-se de um duplo do próprio Simão Bacamarte, que parece confirmar o ditado: *de médico e louco, todos* (principalmente em *O alienista*) *têm um pouco...* (LOBO, 2008, p. 3)

Ainda na apresentação da *graphic novel*, os editores afirmam que os adaptadores (termo da editora) “produziram uma versão autoral, recriaram a história (...)”. Embora a publicação seja tratada como adaptação pela editora, ao criar um novo personagem que evidencia a loucura de Bacamarte, funcionando como seu “alter-ego”, cria-se uma nova versão do conto de Machado de Assis, uma “tradução criativa”, nas palavras de Haroldo de Campos (1992, p. 46). Para o autor, quando o processo de tradução de um texto, no sentido benjaminiano, dá origem a uma “criação paralela, autônoma, porém recíproca” ocorre o que ele chama de recriação. (1992, p. 35) Nesse sentido, os artistas propõem, através da criação do Alienista-Alienado (AA), uma nova leitura do conto machadiano, na qual o novo personagem narra e também participa das cenas, estando, na maioria das vezes, posicionado próximo a Bacamarte.

Ao final de A3, há pequenos textos, com um breve histórico sobre Machado de Assis, sobre o desenhista e sobre o roteirista. Logo em seguida, a seção “No tempo de O Alienista”, mostra aos leitores quais eram os costumes da sociedade brasileira do século XVIII e XIX, como a presença de escravos, a iluminação a base de velas, as matracas como meio de comunicação, dentre outros. Há ainda a seção “segredos da adaptação”, que mostra ao leitor os processos de adaptação, como a seleção do texto original, a montagem do roteiro e a transposição para a linguagem quadrinística. Em A3, o leitor ainda encontra o suplemento de leitura, com espaços para ele preencher com

seu nome, escola e ano. O encarte é composto por diversas atividades de compreensão textual, assim como uma proposta de redação. Na edição recebida pelo Gpell, constava também um suplemento do professor, que inclui o resumo da obra, apoio didático para o trabalho com as HQs, comentários analíticos sobre a HQ e sobre o clássico adaptado, além de sugestões de atividades e exercícios resolvidos.

Há, em A1, A2 e A3, características que denunciam a proposta educacional de algumas editoras. Em entrevista a Matheus Moura (2013), Paulo Ramos afirma que encomendas de obras baseadas em clássicos literários são recebidas frequentemente pelos artistas gráficos, com a exigência de manter a estrutura da obra original.

Desse modo, torna-se evidente que as editoras, muitas vezes, não primam pela qualidade do trabalho artístico do quadrinista, e sim pela conservação da estrutura da narrativa literária original. Em todas as *graphic novels* analisadas, encontramos um texto explicativo acerca de Machado de Assis, com características gerais da vida e obra do autor. É frequente, também, ao final da narrativa gráfica, a presença de exercícios de compreensão textual, o que remete à função escolar de muitas obras.

Cabe interrogar se as *graphic novels* baseadas em obras literárias circulam somente no ambiente escolar. Certamente que não, uma vez que as publicações estão disponíveis em livrarias e na internet, possibilitando que qualquer tipo de leitor tenha acesso ao material. No entanto, para irmos além do aspecto educacional de algumas obras, é necessário compreender como é realizado o processo de transposição da linguagem literária para a linguagem quadrinística, uma vez que é uma linguagem híbrida, que tem como característica o diálogo entre os textos verbais e visuais.

3.3.2 O Alienista – A1

Assim como o conto machadiano, A1 também é dividida em capítulos, seguindo à risca a narrativa literária. Para isso, foram utilizadas caixas de texto localizadas acima da vinheta, também chamadas de recordatórios que, neste caso, introduzem a voz do narrador machadiano, que controla o leitor ao longo do enredo.

Por se tratar de uma narrativa longa, há recortes do texto machadiano e trechos descritivos que, muitas vezes, são retratados pela linguagem visual. Tomemos como exemplo o trecho machadiano que narra a inauguração da Casa Verde:

Inaugurou-se com imensa pompa; de todas as vilas e povoações próximas, e até remotas, e da própria cidade do Rio de Janeiro, correu gente para assistir às cerimônias, que duraram sete dias. (ASSIS, 2008b, p.239).

Podemos observar, na figura 77, abaixo, que Simão Bacamarte e D. Evarista estão na posição central da imagem e as pessoas, ao fundo, estão batendo palmas direcionadas ao casal. A banda também está voltada para os dois personagens, o que colabora para a retomada de sentidos que equivalem à descrição machadiana.

Figura 77 - inauguração da Casa Verde (A1)



Fonte: ASSIS, 2006b, p. 7.

Após a inauguração da Casa Verde, D. Evarista sente-se deixada de lado pelo marido, que tem a atenção voltada para os estudos. O trecho do texto machadiano afirma que “a ilustre dama, no fim de dois meses, achou-se a mais desgraçada das mulheres; caiu em profunda melancolia, ficou amarela, magra, comia pouco e suspirava a cada canto” (ASSIS, 2008b, p. 241). Nota-se, na imagem abaixo (fig. 78), que o trecho “ficou amarela, magra” é retratado pelo desenho da personagem com o rosto e os braços magros, cabeça baixa, o que reforça o aspecto melancólico da esposa de Bacamarte.

Figura 78 - D. Evarista deprimida (A1)



Fonte: ASSIS, 2006b, p. 11.

D. Evarista chegou a dizer ao marido que se sentia tão viúva quanto antes de se casar novamente, e acrescentou a frase “Quem diria nunca que meia dúzia de lunáticos...” seguida da seguinte descrição:

Não acabou a frase; ou antes, acabou-a levantando os olhos ao teto, – os olhos, que eram sua feição mais insinuante, – negros, grandes, lavados de uma luz úmida, como os da aurora. (ASSIS, 2008b, p. 241)

Ao observarmos a vinheta (fig. 79), abaixo, podemos intuir a descrição machadiana na qual os olhos de D. Evarista, levantados, brilhantes, parecem implorar pela atenção do amado. Em contrapartida, Bacamarte tem os olhos voltados para baixo, parecendo não se consternar diante do apelo da esposa, conforme descrição literária: “O metal de seus olhos não deixou de ser o mesmo metal, duro, liso, eterno, nem a menor prega veio quebrar a superfície da fronte quieta como a água de Botafogo.” (*idem*, p. 242). Há, nas imagens, o jogo contrastante da direção dos olhares dos personagens, que não se encontram; muito pelo contrário, denunciam a distância criada entre o casal: ela, olhando para o céu, como a pedir ajuda divina; ele, olhando para baixo, mas para um lugar distante, reflexivo, como a estar com seus próprios pensamentos, a racionalidade que lhe é tão cara.

Figura 79 - Olhares de D. Evarista e do esposo (A1)



Fonte: ASSIS, 2006b, p. 12.

Por ser uma publicação extremamente fiel ao texto original, os balões de diálogo foram usados somente quando o discurso direto estava presente no conto, como o diálogo entre Simão Bacamarte e Crispim Soares:

- A saúde da alma, bradou ele, é a ocupação mais digna do médico.
- Do verdadeiro médico, emendou Crispim Soares, boticário da vila, e um dos seus amigos e comensais. (ASSIS, 2008b, p. 238)

Figura 80 - Diálogo: Bacamarte e Crispim Soares (A1)



Fonte: ASSIS, 2006b, p. 5.

A atenção dada à relação entre o texto verbal e o visual tem a intenção de apenas ilustrar o texto machadiano, tornando as imagens muitas vezes redundantes. Ao

longo da *graphic novel*, notamos que, por diversas vezes, o texto visual parece se aproximar bastante do que foi dito no texto verbal. Tomemos a vinheta na qual Padre Lopes conversa com D. Evarista. (fig. 81). Observando a cena, pode-se questionar a necessidade de um quadro explicativo, já que o próprio traje do personagem informa ao leitor que ele é um padre.

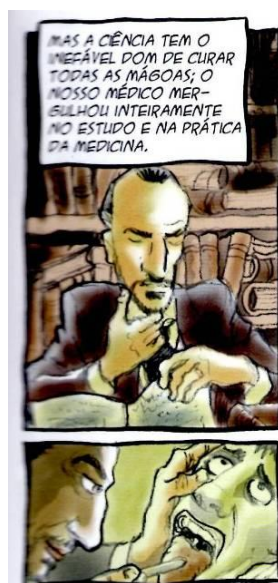
Figura 81 - Padre Lopes (A1)



Fonte: ASSIS, 2006b, p. 6.

O trecho que descreve a dedicação de Bacamarte ao estudo e à prática da medicina é ilustrado na vinheta abaixo (fig. 82), cuja imagem resulta redundante em relação ao texto verbal.

Figura 82 - Bacamarte: estudo e prática da medicina (A1)



Fonte: ASSIS, 2006b, p. 5.

Podemos notar que, em A1, as imagens priorizam os personagens, sem muita riqueza de detalhes no cenário. Em algumas cenas, somente os personagens principais são ilustrados a cores, para enfatizar, assim, sua importância. Tomemos como exemplo a cena que retrata D. Evarista como uma rainha, “contentíssima com a glória do marido” (ASSIS, 2008b, p. 239). A cena é ilustrada em tons sépia e somente D. Evarista aparece de vestido cor de rosa (fig. 83), destacando-se das mulheres à sua volta. Ao retratar as outras mulheres com a mesma cor sépia do cenário, cria-se uma neutralidade de conjunto através do apagamento das individualidades, indicando ao leitor a importância de D. Evarista.

Figura 83 - Dona Evarista:

destaque entre as mulheres (A1)



Fonte: ASSIS, 2006b, p. 7.

3.3.3 O Alienista – A2

Assim como foi feito em relação a A1, apresentaremos as características gerais da publicação A2. A obra tem início com página dupla que contextualiza o ambiente da narrativa (fig. 84). A imagem é composta por casas coloniais e a rua é calçada com blocos, o que faz com que o leitor relacione o cenário a épocas passadas. Acima das casas, há a citação de Simão Bacamarte “Suponho o espírito humano uma

vasta concha; o meu fim é ver se posso extrair a pérola, que é a razão; a razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia e só insânia”.

Figura 84 - página dupla de A2



Fonte: CAVALCANTI, 2013, p. 4 e 5.

No texto machadiano, a citação é parte da conversa entre Simão Bacamarte e Crispim Soares em que o médico explica sua teoria. Ao iniciar a narrativa com a fala de Simão Bacamarte, Cavalcanti já evidencia a temática do conto, que, na versão original, é desenvolvida ao longo da narrativa.

A2 destaca-se pelo uso de cores vibrantes e pela forma como os personagens foram desenhados. Os personagens têm traços caricaturais, o que pode ser justificado pelo estilo do autor da publicação que é, além de artista gráfico, chargista e cartunista.

Assim como A1, também A2 é bastante fiel ao texto machadiano, porém não se divide em capítulos. Há o uso excessivo de recordatórios, o que evidencia a importância dada à fala do narrador machadiano na *graphic novel*. Ao primar por manter a linguagem textual de Machado de Assis, seja em recordatórios ou em grandes balões de diálogo, percebemos que há a preocupação em manter-se fiel ao original. Deste modo, a intervenção artística em A2, assim como em A1, dá-se pela narrativa visual. Diferentemente de A1, em A2 a loucura do médico é evidenciada na descrição física do personagem. Por outro lado, a forte presença do texto machadiano faz com que A1 e A2 se aproximem da função dada às adaptações, ou seja, “uma tarefa que se limite a reproduzir sentidos e enredos de forma linear e descritiva, relatando-os de maneira

direta e sem obstáculos.” (BARBOSA, 2013, p. 17) Não há, em A1 ou em A2, intervenções artísticas capazes de gerar diferentes sentidos que não os narrados no texto machadiano.

Diferentemente de A1, alguns trechos, antes em discurso indireto na obra literária, foram transformados em discurso direto em A2, não havendo alteração do vocabulário utilizado (fig. 85):

D.Evarista reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digeriria com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso, e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, sãos e inteligentes. (ASSIS, 2008b, p. 237)

Figura 85 - fala de Bacamarte para Crispim (A2)



Fonte: CAVALCANTI, 2013, p. 7.

Devemos destacar que, no texto literário original, Simão justifica a um tio, e não a Crispim, como retratado em A2, a escolha de D. Evarista como esposa. Segundo o texto machadiano “Um dos tios dele, caçador de pacas perante o Eterno, e não menos franco, admirou-se de semelhante escolha e disse-lho” (ASSIS, 2008b, p. 237).

O trecho do texto machadiano em que o narrador descreve a proposta de Simão à Câmara para construir a Casa Verde, também é mudado, em A2, para o discurso direto.

[...] pediu licença à Câmara para agasalhar e tratar no edifício que ia construir todos os loucos de Itaguaí e das demais vilas e cidades, mediante um estipêndio, que a Câmara lhe daria quando a família do

enfermo o não pudesse fazer. A proposta excitou a curiosidade de toda a vila, e encontrou grande resistência, tão certo é que dificilmente se desarraigam hábitos absurdos, ou ainda maus. A ideia de meter os loucos na mesma casa, vivendo em comum, pareceu em si mesma um sintoma de demência [...]. (*idem*, p. 238)

Ao passar o texto literário para a linguagem dos quadrinhos, o trecho foi dividido em dois balões de diálogo e um recordatório (fig. 86). O recurso aos balões de diálogo dá movimento à *graphic novel*, fazendo com que menos recordatórios sejam utilizados e dando espaço para a atuação dos personagens. Esse é um dos aspectos que conformam a natureza dessa linguagem quadrinística.

Figura 86 - Proposta de Bacamarte à Camara (A2)



Fonte: CAVALCANTI, 2013, p. 8.

Destacamos que, em A2, ao final do livro, há um pequeno texto com o título “Adaptando Machado de Assis para os Quadrinhos”. Pelo fato de não indicar a autoria, presume-se que seja de responsabilidade do corpo editorial, assumindo uma posição frente às categorias que definem o que é a *graphic novel*. Chamamos a atenção para o seguinte trecho:

A primeira preocupação do adaptador deve ser a de estabelecer o que será descrito pela narrativa literária e o que será representado pela narrativa visual. A imagem deve mostrar o que o texto literário não necessita descrever. Já o texto deve apresentar o que a narrativa visual não pode mostrar. (CAVALCANTI, 2013, p. 59)

Com base nesta afirmação, podemos presumir que, ao longo da narrativa, haverá interação entre os textos visuais e verbais, não ocorrendo redundância entre os

dois. No entanto, em algumas cenas, o texto visual tem a função de ilustrar o que foi dito no texto verbal. Diferentemente do mesmo trecho em A1, o episódio que narra a inauguração da Casa Verde é, em A2 (fig. 87), proposto com um grande recordatório que, justaposto à imagem, faz com que o texto visual ilustre o recordatório.

Figura 87 - Inauguração da Casa Verde (A2)



Fonte: CAVALCANTI, 2013, p. 10.

3.3.4 O Alienista – A3

A publicação A3 destaca-se pela criação de um novo personagem, o Alienista-Alienado (AA) retratado em tons de cinza e apresentado ao leitor em duas páginas que antecedem o início do capítulo um. A primeira página é composta por quatro quadros horizontais, da mesma largura, sendo os três primeiros da mesma altura, e o último um pouco maior. O primeiro quadro mostra uma cena noturna, na qual um edifício é iluminado pela luz da lua, e onde somente uma luz encontra-se acesa. No quadro seguinte (fig. 88), podemos ver uma folha de papel sendo preenchida com a primeira fala do personagem Simão Bacamarte “A ciência é meu emprego único. Itaguaí é meu universo”. Na próxima cena, vemos AA escrevendo a história.

Figura 88 - Alienista - alienado iniciando a escrita do conto (A3)



Fonte: LOBO, 2008, p. 5.

Este trecho nos diz que o próprio Simão Bacamarte, em sua versão alienada, é o narrador do conto. Enquanto, na *graphic novel*, o narrador está enclausurado no hospício que construíra, não há indícios, na narrativa machadiana, de que o próprio personagem seja o narrador; muito pelo contrário, é o narrador, em terceira pessoa, que toma as rédeas da narrativa e nos informa, a seu modo e gradativamente, o enredo. Porém, é-nos dada uma pista em relação à sua localização geográfica: o narrador machadiano encontra-se na cidade do Rio de Janeiro, contando ao leitor as crônicas de Itaguaí, como podemos ver no trecho:

D. Evarista ficou aterrada. Foi ter com o marido, disse-lhe “que estava com desejos”, um principalmente, o de **vir** ao Rio de Janeiro e comer tudo o que a ele lhe parecesse adequado a certo fim. (ASSIS, 2008b, p. 238, grifo nosso).

No quadro seguinte, podemos ver a expressão cansada e o grande esforço que é para o personagem relatar toda a história (fig. 89). Além da expressão facial do médico, os cabelos desarrumados e as gotas de suor que parecem escorrer pelos cabelos, face e barba do personagem dão ao leitor os primeiros indícios da loucura de AA.

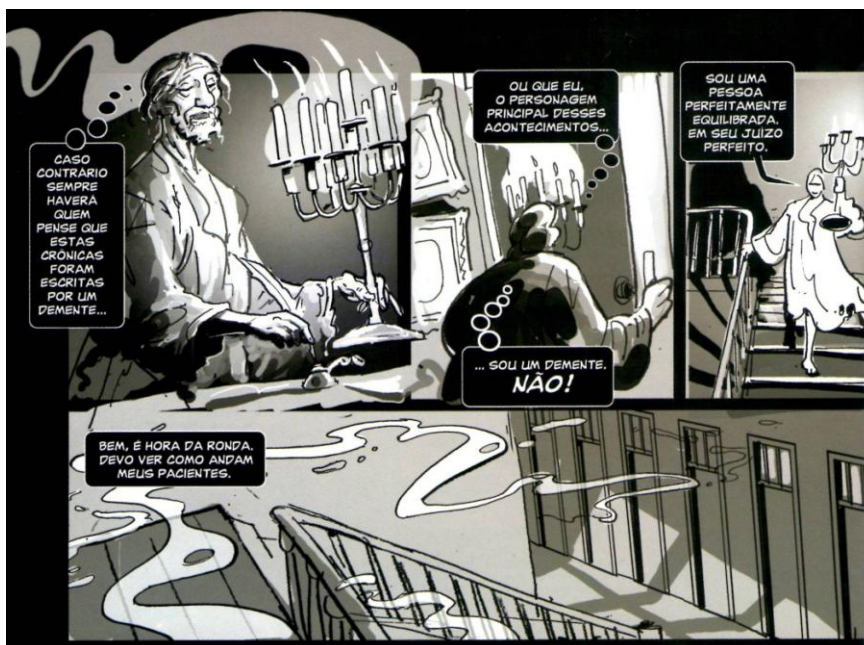
Figura 89 - Esforço de AA com o relato (A3)



Fonte: LOBO, 2008, p. 5.

Ao virar a página, o leitor pode confirmar a transformação do personagem. A própria organização das vinhetas contribui para que o leitor perceba a mudança no comportamento do alienista: na página anterior os quadros são padronizados, têm a mesma dimensão, são retangulares, ocupam o mesmo espaço na página. Já na página que se segue, (fig. 90), as vinhetas não são distribuídas igualmente:

Figura 90 - Evidências da loucura de AA (A3)



Fonte: LOBO, 2008, p. 5.

A primeira sequência é composta por três vinhetas da mesma altura, com larguras gradativamente menores, com o distanciamento do ponto de vista, que mostram

a movimentação do personagem, enquanto justifica o motivo pelo qual deve escrever as crônicas, dando continuidade à cena da página anterior.

Caso contrário, sempre haverá quem pense que estas crônicas foram escritas por um demente... ou que eu, o personagem principal desses acontecimentos, sou um demente. Não! Sou uma pessoa perfeitamente equilibrada. Em seu juízo perfeito. (LOBO, 2008, p. 6).

Em seguida, há a cena vista do alto da escada, que dá acesso aos quartos dos loucos enquanto estavam presos. As expressões faciais do personagem vão se transformando até chegarmos às duas últimas cenas, o seu ponto máximo, em que o texto verbal e texto visual se contrapõem (fig. 91). Podemos perceber pelo cenário deteriorado, em que vemos um rato cruzando o caminho, pela vestimenta do personagem, assim como por sua expressão facial, que o personagem não se encontra em seu juízo perfeito.

Figura 91 - Transformação do personagem (A3)



Fonte: LOBO, 2008, p. 6.

Para Antonio Candido (1995, p. 24), a obra de Machado de Assis não pode ser lida com “olhos convencionais”, pois sua produção possui muitos níveis de leitura, perpassando a ambiguidade, a ironia, a visão humorística e até “filosofante”. Para tanto, o leitor é forçado a fazer uma leitura atenciosa do conto. Segundo Candido, críticos literários como Augusto Mayer e Lúcia Miguel Pereira chamam a atenção para o aspecto ambíguo que permeia a obra de Machado de Assis.

Ele [Augusto Mayer] e Lúcia Miguel Pereira chamaram a atenção para os fenômenos de ambiguidade que pululam na sua ficção, obrigando a uma leitura mais exigente, graças à qual a normalidade e o senso das conveniências constituem apenas o disfarce de um universo mais complicado e por vezes turvo. (CANDIDO, p. 20, 1995)

Ao optar por criar o personagem AA e ao colocá-lo na introdução do conto, os roteiristas tornaram explícita a ambiguidade inerente a Simão Bacamarte, declarando com a cena, que o personagem é louco. Ao fazer isto, estimulam os leitores a perceber a loucura de Bacamarte desde o início do conto, retirando, do texto machadiano, a possibilidade de uma leitura mais complexa e densa.

O Alienista-Alienado aparece – ainda retratado em preto e branco –, ao final da primeira página a cores, para explicar o significado da palavra “orate” e para, novamente, explicitar a loucura como tema principal da trama (fig. 92).

Figura 92 - Alienista-Alienado explicando o vocabulário (A3)



Fonte: LOBO, 2008, p. 7.

Os capítulos seguem exatamente o fio narrativo do texto machadiano. Por outro lado, há, em A3, grande preocupação de mostrar a estrutura social da época, pois, ao longo da obra, podemos ver escravos executando diversas funções. Logo na primeira página do capítulo um (fig. 93), vê-se uma escrava servindo Simão Bacamarte enquanto o médico estuda.

Figura 93 - Escrava servindo Simão Bacamarte (A3)



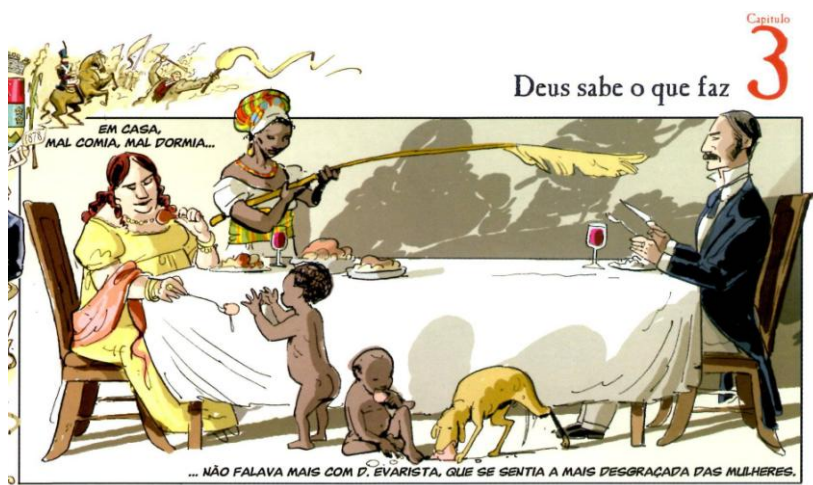
Fonte: LOBO, 2008, p. 7.

Ao longo de toda a narrativa, percebemos, em A3, a forte presença da estrutura social do início do século XIX nos ambientes concebidos pelos adaptadores. Eisner (2010, p. 17) afirma que “o cenário é mais do que uma simples decoração; ele faz parte da narração”. De fato, em A3, aliado à narrativa visual do conto de Machado de Assis, o cenário, ou o pano de fundo do enredo machadiano, funciona como um retrato do Brasil nos anos de 1800.

As características sociais do século XIX, implícitas no conto machadiano e retratadas em A3, têm como função contextualizar o leitor do século XXI a respeito de toda a estrutura social da época em que o conto foi escrito. Destacamos que, embora o conto tenha sido publicado, inicialmente, entre 1881 e 1882, a época em que se passa a história concebida por Machado data de um período anterior. Segundo o narrador machadiano, “as crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico [...]” (ASSIS, 2008b, p. 237). Assim, os roteiristas de A3 deduzem que Machado de Assis, “deve ter imaginado algo próximo da virada para o século XIX” (LOBO, 2008, p. 68).

Na vinheta que inicia o capítulo três, D. Evarista e Simão Bacamarte estão sentados à mesa, durante uma refeição e, junto aos personagens, há uma escrava agitando um grande leque em direção ao médico (fig. 94).

Figura 94 - Dona Evarista e Bacamarte ao se alimentarem (A3)



Fonte: LOBO, 2008, p. 14.

Próximo a D. Evarista, há duas crianças negras: uma sendo alimentada pela senhora e outra sentada no chão. Notamos que, ao lado da criança, há um cachorro que parece comer o mesmo alimento que as crianças. Exceto pela presença do cachorro que, na narrativa visual, presta-se a sugerir terem os escravos o mesmo tratamento dado aos cães, a vinheta faz clara referência à pintura de Jean Baptiste Debret (fig. 95), que aborda, em suas obras, as relações cotidianas no período colonial brasileiro.

Figura 95 - Tela "Um jantar brasileiro"



Fonte: Debret, 1827²².

²² Disponível em: <http://historiaporimagem.blogspot.com.br/2011/10/jean-baptiste-debret-um-jantar.html>. Acessado em 14 de junho de 2014.

Em relação ao quadro, Debret mostra que

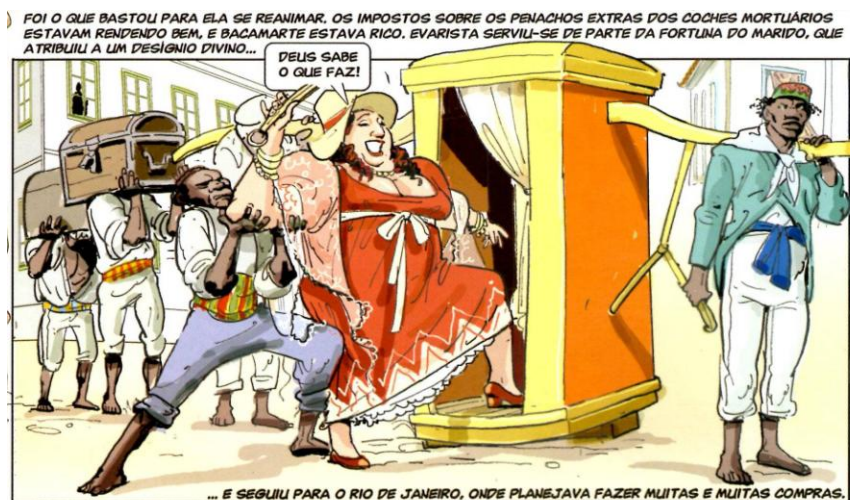
“(...) é costume, durante o tête-à-tête (conversa a parte entre duas pessoas) de um jantar conjugal, que o marido se ocupe com seus negócios e a mulher se distraia com os negrinhos que substituem os doguezinhos (cachorros), hoje quase completamente desaparecidos na Europa.” (DEBRET, 1839 *apud* JUNIOR, 2011).

A posição de D. Evarista, assim como sua vestimenta, assemelha-se à da figura feminina branca no quadro de Debret. A mão esquerda de uma e de outra se encontra na mesma posição, embora a personagem da *graphic novel* segure uma coxa de frango, enquanto a da pintura possui uma faca entre os dedos. O braço direito da personagem do quadro está mais esticado, enquanto o braço direito de D. Evarista encontra-se flexionado. A diferença no posicionamento dos braços das personagens demonstra que a mulher do quadro de Debret inclina-se para dar a comida à criança, evidenciando certa atenção ao pequeno escravo. Já a postura de D. Evarista, com a cabeça levemente inclinada em direção ao alimento em sua mão esquerda, transmite uma maior distância em relação às crianças.

Em contrapartida, as figuras masculinas diferem. A vestimenta do homem na pintura de Debret é de cor clara, calças listradas e chinelos, enquanto a vestimenta de Simão Bacamarte mostra a formalidade do personagem: casaca e gravata azul escuro, camisa clara e engomada, calças de linho e sapato. A postura de Simão à mesa, o posicionamento dos braços e as mãos a segurar os talheres, reforçam a imagem de um intelectual do personagem. Já o quadro de Debret enfatiza a falta de etiqueta burguesa que caracterizava o padrão das elites europeias. O título do quadro destaca mesmo um olhar estrangeiro sobre os costumes da elite brasileira.

Ao longo de todo o desenvolvimento da narrativa de A3, há a presença de escravos executando tarefas. O relato visual da viagem de D. Evarista ao Rio de Janeiro é composto por uma vinheta com vários deles (fig. 96). Na cena, a personagem é levada para dentro de uma liteira, que será carregada nos ombros de dois escravos. Ao fundo, três escravos carregam baús com os pertences da senhora.

Figura 96 - Dona Evarista entra em uma liteira (A3)



Fonte: LOBO, 2008, p. 14.

Outro meio de locomoção utilizado na época era a rede. O dono dos escravos era carregado em uma rede amarrada a um varal de madeira que se apoiava nos ombros dos escravos. Crispim Soares aparece, na vinheta seguinte (fig. 97), carregado por dois escravos, o que faz com que o leitor perceba o status social do boticário. No canto esquerdo da vinheta, uma escrava carrega um cesto de roupas na cabeça, enquanto outra escrava, no canto direito, leva uma gamela repleta de frutas. A função dessas imagens é contextualizar o leitor a respeito das diversas funções de homens e mulheres escravos e de sua importância na sociedade no século XIX.

Figura 97 - Crispim Soares transportando em uma rede (A3)



Fonte: LOBO, 2008, p. 15.

A exaustão física dos escravos é narrada visualmente na cena em que o boticário chega à Casa Verde para ter com Bacamarte (fig. 98). Enquanto Crispim e o médico estão à porta do hospício, os escravos que, antes carregaram o personagem, encontram-se ao chão. Um dos serviçais aparece deitado com a cabeça apoiada na rede, enquanto o outro está sentado em um dos degraus que dão acesso ao casarão, tem os braços apoiados nos joelhos, a cabeça abaixada e uma das mãos segura o varal de madeira usado no transporte. A forma como os escravos são retratados e posicionados na cena permite a aproximação com cenas contemporâneas das grandes cidades do Brasil, em que moradores de rua fazem do chão a sua cama.

Figura 98 - A exaustão dos escravos (A3)



Fonte: LOBO, 2008, p. 15.

Aliada à narrativa visual que descreve a estrutura social do século XIX, a linguagem machadiana é usada, muitas vezes, em recordatórios. Assim como em A2, alguns trechos narrativos são adaptados, em A3, para o discurso direto, como é o caso do trecho “Um dos tios dele, caçador de pacas perante o Eterno, e não menos franco, admirou-se de semelhante escolha e disse-lho” (ASSIS, 2008b, p. 237) que, na *graphic novel*, foi representado como mostra a figura 99, a seguir:

Figura 99 - Diálogo entre Simão Bacamarte e seu tio (A3)



Fonte: LOBO, 2008, p. 8.

O discurso da enunciação, fundamental na obra de Machado de Assis, em que é o narrador que domina a narrativa, é mudado, em A3, para o discurso direto, dando ao personagem a sua fala e integrando-o ao cenário. Vejamos outro fragmento:

D. Evarista, contentíssima com a glória do marido, vestira-se luxuosamente, cobriu-se de joias, flores e sedas. Ela foi uma verdadeira rainha naqueles dias memoráveis; ninguém deixou de ir visitá-la duas e três vezes, apesar dos costumes caseiros e recatados do século, e não só a cortejavam como a louvavam; porquanto, — e este fato é um documento altamente honroso para a sociedade do tempo, — porquanto viam nela a feliz esposa de um alto espírito, de um varão ilustre, e, se lhe tinham inveja, era a santa e nobre inveja dos admiradores. Ao cabo de sete dias expiraram as festas públicas; Itaguaí tinha finalmente uma casa de Orates. (ASSIS, 2008b, p. 239)

O trecho do texto machadiano transcrito acima, transposto para a linguagem dos quadrinhos, resulta em uma cena em que D. Evarista aparece vestida luxuosamente, com muitas joias (fig. 100), enquanto a expressão facial da personagem, assim como a de seu marido, evidencia a felicidade de ambos com a inauguração da Casa Verde. O médico e a esposa estão em ascensão, condição reforçada pelo ponto de vista em que a imagem dos personagens nos é dada, e que nos leva a olhar para eles de baixo para cima. Segundo Eisner (2010, p. 92), “ao contemplar uma cena de baixo, a sua posição propicia uma sensação de pequenez, que provoca medo.” Assim, ao olhar o casal por esta perspectiva, o leitor toma consciência da importância e imponência do médico, que terá o poder de levar à Casa Verde quem julgar louco.

Figura 100 - Bacamarte e a esposa na inauguração da Casa Verde (A3)



“Uma vez empossado da licença, o médico começou a construir logo a casa. Era na Rua Nova, a mais bela de Itaguaí naquele tempo. Chamou-se a Casa Verde. Tinha cinquenta janelas por lado, um pátio no centro e numerosos cubículos para os hóspedes. O nome foi dado por conta da cor das janelas, que pela primeira vez apareciam verdes em Itaguaí. Inaugurou-se com imensa pompa. Uma festa.”

Fonte: LOBO, 2008, p. 4.

Podemos também notar a simplificação do vocabulário como, por exemplo, a substituição do trecho “[...] porquanto não corria o risco de preterir os interesses da ciência na contemplação exclusiva, miúda e vulgar da consorte.” (ASSIS, 2008b, p. 237), pelo seguinte: “Assim, não corro o risco de abandonar a ciência para ficar admirando minha esposa.” (LOBO, 2008, p. 8)

Uma hipótese a ser considerada é a de que a simplificação da linguagem, assim como em A1 e A2, tenha ocorrido por um interesse de cunho pedagógico. Outros indícios conduzem a essa perspectiva, reafirmando uma intenção que vai além do literário: ao abrirmos o livro, deparamo-nos com um encarte intitulado “Suplemento de Leitura”, em que há atividades de compreensão textual. Ao final da obra, há, ainda, a seção “No tempo de O Alienista”, que dá explicações históricas sobre a falta de energia elétrica, a escravidão, os castigos no tronco, os transportes da época, dentre outros. Esse teor informativo amplifica o contexto sócio-histórico em que a história se passa. Por fim, na seção “Segredos da adaptação”, os autores explicam o processo de adaptação de uma obra literária para os quadrinhos, o que enfatiza o cunho pedagógico da obra.

3.3.5 O Alienista – A4

A quarta *graphic novel* aqui analisada é da editora Agir, com roteiro e desenhos de Fábio Moon e Gabriel Bá, e integra a série Grandes Clássicos em *Graphic Novel*. Esta adaptação, designada neste trabalho como A4, difere das demais por ser a única classificada pela própria editora como *graphic novel*.

Segundo Nobu Chinen (2011, p. 63), uma *graphic novel* é caracterizada por ser “um trabalho mais autoral, destinado ao público adulto, mais habituado a frequentar livrarias”. Segundo Will Eisner (2008, p. 142), “a *graphic novel* como a conhecemos hoje, é uma combinação de texto, seja ele narrativo ou diálogo (balões), integrado com arte disposta de forma sequencial.” De fato, não há, em A4, uma perspectiva pedagógica, fazendo com que a publicação se diferencie de A1, A2 e A3. É válido ressaltar que, embora as demais publicações sejam classificadas como histórias em quadrinhos, esta pesquisa trata as obras aqui analisadas como *graphic novels*.

A4 destaca-se entre as outras, também, por propor uma inversão na ordem dos acontecimentos, se a compararmos com o conto. Na versão machadiana, Simão Bacamarte casa-se com D. Evarista e, após não conseguirem ter filhos, o médico dedica todo o seu tempo ao estudo da mente humana. Só então, ele decide construir a Casa Verde. Em A4, o foco inicial é a fundação da casa de orates e, somente depois de sua inauguração e de já abrigar vários loucos é que os roteiristas contam a história de D. Evarista. Podemos dizer que essa organização gera um ritmo de leitura mais ágil e de fácil entendimento para o leitor, eliminando a divisão por capítulos.

A4 aproxima-se do conceito de tradução, na perspectiva benjaminiana, já que retrata um Simão Bacamarte que, de fato, se assemelha ao personagem machadiano, mantendo suas ambiguidades, traço marcante da escrita literária de Machado de Assis. O “modo-de-querer-dizer” de A4, ou seja, a forma como se quis dizer ou, neste caso, narrar a trama machadiana, manteve a essência do trabalho literário. Em A4, a linguagem de Machado de Assis não está presente somente nos recordatórios ou balões de diálogo, e sim na condução do texto visual.

Outro aspecto que, em A4, difere das demais publicações é o uso da cor sépia em toda a narrativa, cor característica de retratos envelhecidos pelo tempo, o que contribui para enfatizar o colorido de um passado.

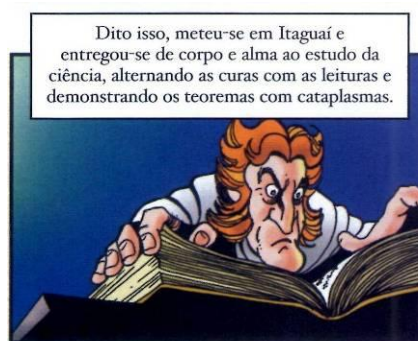
3.3.6 “Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas.”

Figura 101 - Simão Bacamarte (A1)



Fonte: ASSIS, 2006b, p. 23.

Figura 102 - Simão Bacamarte (A2)



Fonte: CAVALCANTI, 2013, p. 14.

Figura 103 - Simão Bacamarte (A3)



Fonte: LOBO, 2008, p. 9.

Figura 104 - Simão Bacamarte (A4)



Fonte: MOON, 2007, p. 9.

Simão Bacamarte, personagem central da trama de Machado de Assis, é caracterizado fisicamente, em A1, como alto, elegante, ligeiramente calvo, cabelos castanhos com traços grisalhos que denunciam sua idade (fig. 101). Conforme ilustrado, o personagem não demonstra emoções em suas expressões faciais, colaborando para que o tom de mistério e ambiguidade do personagem perdure até o final da narrativa.

Em A2 (fig. 102), ao contrário, Simão Bacamarte é descrito fisicamente como homem de expressões faciais bem marcadas, cabelos vermelhos, desarrumados e com as pontas para cima, remetendo a orelhas de diabo; olhos sempre bem abertos e queixo protuberante. Essa construção imagética do personagem demonstra, desde o início da narrativa, um viés de sua loucura.

Semelhantemente a A1, Simão Bacamarte é concebido imagetivamente, em A3, como um homem alto, de porte elegante, cabelos e bigodes escuros (fig. 103). Apesar de haver, na *graphic novel*, um personagem que evidencia a loucura do médico, notamos a ausência de expressões faciais bem marcadas, com sua feições desenhadas, na maioria das vezes, de modo a sugerir uma aparência misteriosa.

Da mesma maneira que em A1 e A3, que construíram o personagem de forma enigmática, em A4, a expressão facial de Simão Bacamarte é, predominantemente, retratada por uma fisionomia de traços duros, não demonstrando sentimento, o que colabora para que se mantenham os aspectos irônicos e ambíguos do personagem (fig. 104).

O trecho abaixo relata um sorriso um tanto misterioso do médico ao conversar com a esposa.

D. Evarista ficou aterrada, foi ter com o marido, disse-lhe “que estava com desejos”, um principalmente, o de vir ao Rio de Janeiro e comer tudo o que a ele lhe parecesse adequado a certo fim. Mas aquele grande homem, com a rara sagacidade que o distinguiu, penetrou a intenção da esposa e redarguiu-lhe sorrindo que não tivesse medo. (ASSIS, 2008b, p. 238).

Em A4, essa cena é apresentada em uma sequência de três vinhetas (fig. 105).

Figura 105 - Diálogo entre D. Evarista e Simão Bacamarte (A4)



Fonte: MOON, 2007, p. 9.

No primeiro quadro, podemos observar os personagens sentados à mesa e, pelo posicionamento dos balões de diálogo e pela presença da mesa entre eles, notamos o distanciamento entre o casal. A divisão da fala de D. Evarista em três balões, nessa

primeira vinheta, dá ritmo para a sua fala, enfatizando as duas afirmações: ir ao Rio de Janeiro, comer tudo que lhe pareça adequado. E o conectivo e, com reticências antes e depois de sua emissão, pairando sobre a mesa de jantar, é como se preparasse o marido para receber a notícia: vontade de comer. Eisner (2010, p. 24) explica que “a disposição dos balões que cercam a fala – a sua posição em relação um ao outro, ou em relação à ação, ou a sua posição em relação ao emissor – contribui para a medição do tempo.” Desta forma, o balão com a palavra “e...” indica que houve uma pausa na fala da personagem, preparando o marido para a próxima afirmação. Em seguida, temos dois quadros distintos, em que se destaca o perfil dos rostos dos personagens, dando a sensação de proximidade entre eles.

O momento em que Bacamarte “penetra a intenção da esposa” é descrito em um quadro narrativo, no qual D. Evarista não tem voz e permanece em silêncio. Enquanto há a expressão de medo de D. Evarista, não há mudança na expressão do médico, embora o que se lê, no conto de Machado de Assis, é que ele “redarguiu-lhe sorrindo”. Sendo assim, a ambiguidade e o mistério característico do personagem são mantidos em A4.

3.3.7 “D. Evarista da Costa e Mascarenhas, senhora de vinte e cinco anos, viúva de um juiz-de-fora, e não bonita nem simpática.”

Dona Evarista, esposa de Simão Bacamarte possui também grande importância no conto machadiano. Não se sabem, exatamente, as características físicas da personagem, já que o texto literário só nos diz que era viúva e se casou com o médico aos vinte e cinco anos, não sendo bonita e nem simpática. Há, no texto verbal, uma descrição dos olhos de D. Evarista: “os olhos, que eram sua feição mais insinuante, – negros, grandes, lavados de uma luz úmida, como os da aurora”. (ASSIS, 2008b, p. 241).

Figura 106 - Dona Evarista (A1)



Fonte: ASSIS, 2006b, p. 23.

Figura 107 - Dona Evarista (A1)



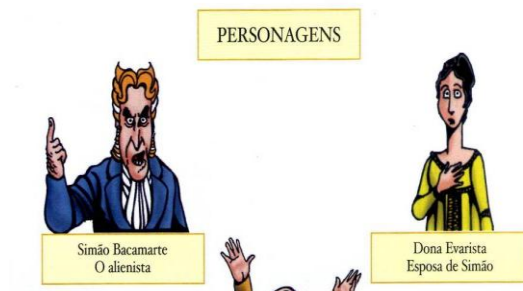
Fonte: ASSIS, 2006b, p. 22.

Figura 108 - Dona Evarista (A2)



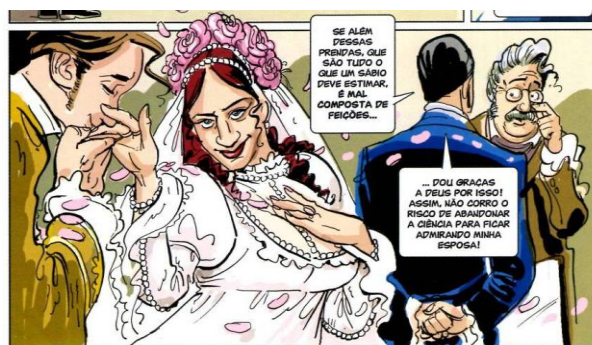
Fonte: CAVALCANTI, 2013, p. 7.

Figura 109 - Simão e Dona Evarista na lista de personagens (A2)



Fonte: CAVALCANTI, 2013, p. 6.

Figura 110 - D. Evarista (A3)



Fonte: LOBO, 2008, p. 8.

Figura 111 - D. Evarista (A4)



Fonte: MOON, 2007, p. 19.

Em A1, a personagem possui os olhos com as características descritas no texto machadiano. Diferentemente das demais publicações, D. Evarista é retratada, em algumas vinhetas, como uma mulher mulata, com os lábios grossos e nariz largo, o que corrobora a construção de uma personagem de traços tipicamente brasileiros (fig. 106 e 107).

Em contrapartida, A2 não prioriza a personagem, fazendo com que apareça em poucas vinhetas. A publicação destaca, prioritariamente, o médico Simão Bacamarte. Nas poucas cenas em que aparece, D. Evarista é caracterizada como uma mulher frágil e submissa, pois está sempre com a cabeça e o olhar baixo, se comparada ao marido (fig.108).

Em A2, na própria apresentação dos personagens, que precede o conto, a figura de D. Evarista prepara o leitor para a construção visual de uma mulher frágil, assustada e vítima das loucuras do marido. Observando essas imagens da lista de personagens (fig. 109), o olhar do leitor é levado diretamente a Simão Bacamarte (ele é a maior figura da página, e a mais imponente também, já que sua postura nos remete a um político a discursar). Se seguir a ordem convencional de leitura, da esquerda para a direita, o leitor irá deparar com a figura de D. Evarista que parece assustadíssima com a figura do marido.

Em concepção oposta à fragilidade da personagem, mostrada em A2, D. Evarista é retratada, em A3, como uma mulher vistosa, gorda e imponente, de cabelos vermelhos. A construção imagística da personagem (fig. 110), vestida de noiva, deixando que um rapaz beije-lhe a mão e com a outra mão pousada, insinuante, sobre o colo, a cabeça inclinada e o olhar provocativo dirigido diretamente para a frente – para o rapaz e, ao mesmo tempo, para o leitor –, enquanto seu marido encontra-se de costas,

conversando, mas a pessoa com quem ele conversa (um tio), prestando uma alarmada atenção nela, nos leva a ter uma compreensão dúbia da personagem.

De acordo com a narrativa machadiana, Simão Bacamarte escolheu D. Evarista para ser sua esposa porque ela possuía, segundo ele, características físicas propícias para ser mãe de seus filhos. Porém, o diagnóstico realizado pelo médico é errôneo, já que a esposa não lhe dá filhos. A mulher, ao final do século XVIII e início do século XIX, tinha como principal função cuidar do lar e dos filhos. Segundo Vasconcelos (2005, p. 8), “anteriormente considerada imperfeita no cumprimento de suas tarefas, a mulher passou a desempenhar um papel adequado às funções delegadas por Deus, como a tarefa de ser boa mãe e esposa”. Desta maneira, D. Evarista vai de encontro à expectativa da época sobre o ideal de feminilidade, já que não pode gerar filhos. Bacamarte atribuiu a esterilidade da esposa ao consumo excessivo da carne de porco de Itaguaí. De acordo com a narrativa machadiana, o médico pede à esposa que evitasse a carne, porém ela não cede a seus pedidos. A partir desse dado, o leitor é conduzido a construir uma imagem da personagem como uma pessoa afeita aos prazeres da boca.

A seu turno, em A4, a caracterização de D. Evarista assemelha-se a A1 e a A2. A personagem é retratada como uma mulher frágil, triste e submissa ao marido (fig. 111). Cenho franzido, olhar dirigido aos céus, sua fisionomia realça um semblante marcado por rugas e dúvidas.

3.3.8 “O contraste de duas naturezas, ambas extremas, ambas egrégias.”

O episódio machadiano que narra o retorno de D. Evarista a Itaguaí mostra o contraste das personalidades da mulher e de seu marido, Bacamarte. A personagem retorna do Rio de Janeiro no período em que ele está levando à Casa Verde quase toda a população. O retorno de D. Evarista é visto pela população de Itaguaí como providencial, ela torna-se a esperança da vila para conter o marido. No entanto, o trecho literário nos mostra o contraste entre os personagens: de um lado a esposa, tomada pela emoção; do outro lado o marido, personificação da racionalidade científica.

O momento em que D. Evarista pôs os olhos na pessoa do marido é considerado pelos cronistas do tempo como um dos mais sublimes da história moral dos homens, e isto pelo contraste das duas naturezas,

ambas extremas, ambas egrégias. D. Evarista soltou um grito, balbuciou uma palavra, e atirou-se ao consorte, de um gesto que não se pode melhor definir do que comparando-o a uma mistura de onça e rola. Não assim o ilustre Bacamarte; frio como um diagnóstico, sem desengonçar por um instante a rigidez científica, estendeu os braços à dona, que caiu neles, e desmaiou. Curto incidente; ao cabo de dois minutos, D. Evarista recebia os cumprimentos dos amigos, e o préstito punha-se em marcha. (ASSIS, 2008b, p. 248 e 249)

Em A4, a cena do retorno de D. Evarista a Itaguaí é descrita visualmente como o retorno de uma heroína. A comitiva da personagem surge, longe e vagamente, ao fundo da vinheta e, em planos mais próximos, a alguma distância umas das outras, veem-se pessoas de costas, paradas em seus afazeres, esperando a aproximação do veículo que a traz de volta (fig. 112).

Figura 112 - O retorno de D. Evarista (A4)



36

Fonte: MOON, 2007, p.19.

A carruagem se aproxima, destacando-se D. Evarista, que usa um vestido de cor clara, realçando a personagem em relação ao cocheiro, de roupa escura, e aos cavalos marrons. Os animais correm com suas crinas esvoaçantes, assim como o cabelo de D. Evarista, o que sugere a ideia de que ela vem como uma heroína, disposta a salvar

a vila. A grandiosidade da volta da esposa do médico é tanta que não há requadro ou moldura da vinheta e nem cenário de fundo para a cena, somente a imagem, à distância, de um padre montado em um cavalo, e algumas pessoas caminhando perto dele. Não há, nessas vinhetas, recordatórios ou balões de diálogo em função do destaque dado à chegada da personagem. Segundo Eisner (2010), a pantomima, ou seja, a linguagem visual sem a presença de texto verbal é utilizada quando se tem a intenção de dar movimento à narrativa. A utilização da pantomima faz com que o leitor compreenda o retorno da personagem sem a necessidade de recordatórios, já que o texto verbal está implícito na cena, mostrando, assim, a funcionalidade da linguagem quadrinística.

A vinheta seguinte mostra D. Evarista chegando ao local em que era esperada. As pessoas encontram-se de costas para o leitor, viradas para a personagem, o que, mais uma vez, enfatiza a importância de seu retorno (fig. 113).

Figura 113 - A chegada da comitiva de D. Evarista (A4)



Fonte: MOON, 2007, p.31.

A seqüência gráfica que dá continuidade à narrativa compõe-se de quatro quadros alinhados lado a lado, em tamanhos iguais, dois a dois: os dois primeiros, maiores e quadrados, em planos mais abertos; e os dois outros, retângulos menores, em planos fechados sobre cada um dos esposos, numa dinâmica de planos e contra-planos que prepara o encontro do casal, tendo início com a figura de Bacamarte de pé ao lado de Crispim e do vigário, com as mãos para trás, mostrando sua postura firme (fig. 114). Na vinheta seguinte, D. Evarista encontra-se ainda sentada na carruagem a olhar para o marido. Em seguida, um em cada quadro, em que se destacam os rostos do casal, sugerindo que se olham, Simão parece olhar a esposa com a expressão facial enigmática: os óculos e a barba escondem qualquer sinal de emoção. O recordatório com os dizeres “... ambas extremas...”, acima do personagem, enfatiza a extrema

racionalidade que o caracteriza. Em oposição à figura firme do médico, D. Evarista, ainda na carruagem, parece olhar para o seu marido com emoção. A feição expressiva da personagem passa a ideia de um olhar apaixonado e saudoso, sentimento enfatizado pelo recordatório “... ambas egrégias...” que enfatiza a admirável personalidade do casal que, apesar do contraste, se completa: ele pura razão, ela pura emoção.

Figura 114 - O contraste das naturezas de Bacamarte e D. Evarista (A4)



Fonte: MOON, 2007, p.31.

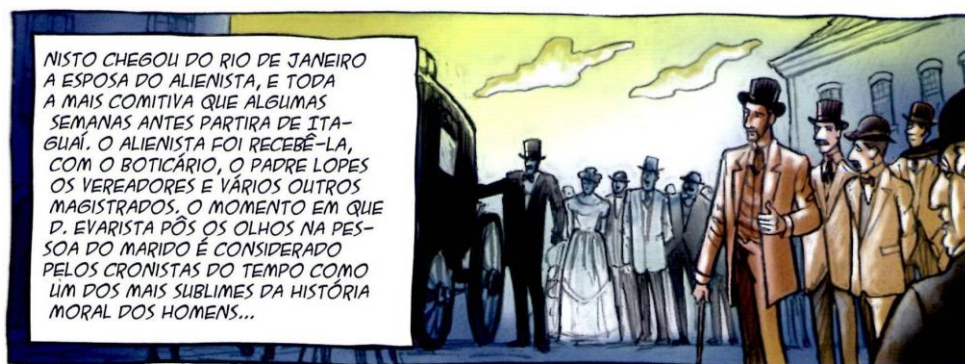
O contraste entre o casal é demonstrado na vinheta seguinte, cuja cena aparece solta, vazada, novamente sem moldura ou requadro, o que, para Eisner (2010, p. 49), tem o intuito de transmitir uma sensação de serenidade e apoio à narrativa, contribuindo para sua atmosfera. De fato, ao mostrar o casal sem a linha de enquadramento e sem plano de fundo, a ideia transmitida ao leitor é de que, naquele momento, a emoção de rever o marido era tão grande que não importa o cenário ou as pessoas presentes, é como se a personagem só enxergasse o marido. Entretanto, a

distância existente entre o casal é percebida através do posicionamento dos dois na cena. Simão encontra-se de pé no canto esquerdo da vinheta, com os braços junto ao corpo ereto, o que condiz com a descrição machadiana “frio como um diagnóstico, sem desengonçar por um instante a rigidez científica.” Por outro lado, D. Evarista está no centro da vinheta, com somente um pé apoiado no chão, o que dá a ideia de que a personagem corre em direção ao marido, com o corpo inclinado e os braços esticados, como se se jogasse aos braços do esposo. A emoção da personagem é intensificada pelo grande balão de diálogo, em que se lê apenas o nome do marido que ela exclama. Bacamarte só estende os braços para acolher a esposa no momento em que ela desmaia, repetindo, agora baixinho (pelo tamanho do balão e das letras), o nome dele, tamanha a sua emoção.

O trecho machadiano está presente na linguagem visual, o que elimina a necessidade de recordatórios com a interferência do narrador, já que o enfoque é dado à ação dos personagens.

É interessante ressaltar que o trecho do texto machadiano que narra o reencontro do casal é suprimido nas demais publicações. Em A1, o episódio é descrito em uma vinheta, com um grande recordatório que contém o trecho literário até a parte em que os cronistas consideram aquele um dos momentos mais sublimes da história (fig. 115). Entretanto, o trecho que se refere ao contraste das naturezas dos dois personagens, assim como a reação de D. Evarista ao rever o marido, não é descrito nem no texto verbal e nem no visual.

Figura 115 - O retorno de D. Evarista (A1)



Fonte: ASSIS, 2006b, p.21.

Em A2, o episódio é narrado em uma sequência de três vinhetas. A primeira é composta pela imagem da personagem na carruagem, acompanhada do recordatório que narra a cena (fig. 116).

Figura 116 - O retorno de D. Evarista (A2)

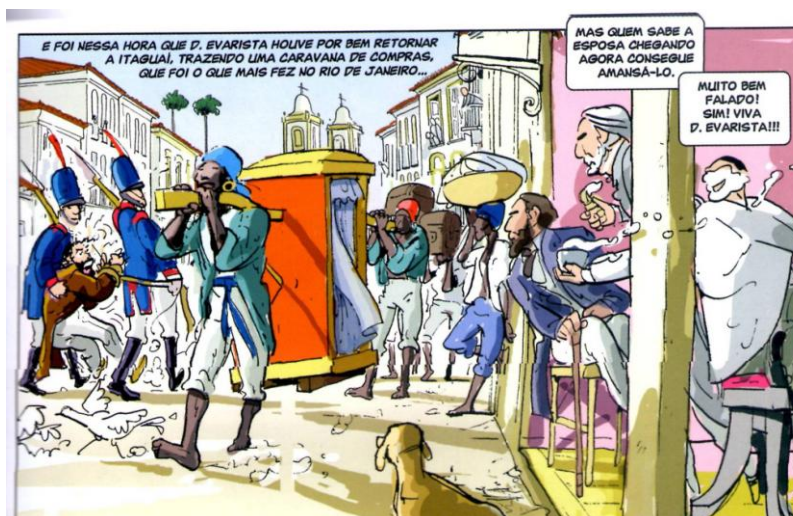


Fonte: CAVALCANTI, 2013, p.7.

Em seguida, o trecho que descreve aquele momento sublime e relata o contraste das naturezas de ambos é transformado em discurso direto e é dito por um personagem que se encontra ao lado do barbeiro. Na vinheta seguinte, o mesmo personagem descreve o comportamento de Bacamarte, “frio como um diagnóstico! Não desengonça por um instante a rigidez científica”. Em sintonia com o texto verbal, o personagem é retratado com semblante fechado e traços duros, enquanto D. Evarista dirige ao seu marido um olhar apaixonado.

Por sua vez, em A3, o episódio do retorno de D. Evarista não aproveita a linguagem machadiana e não há nenhuma menção ao momento em que o casal se reencontra (fig. 117).

Figura 117 - O retono de D. Evarista (A3)



Fonte: LOBO, 2008, p.8.

O trecho é assim narrado: “E foi nessa hora que D. Evarista houve por bem retornar a Itaguaí, trazendo uma caravana de compras, que foi o que mais fez no Rio de Janeiro...” (LOBO, 2008, p. 23). Ao optar pela supressão do episódio que narra o reencontro do casal, os roteiristas emprestam à D. Evarista a personalidade de uma mulher que tende aos prazeres materiais, como ir às compras e comer, não demonstrando, assim, o sentimento da mulher pelo seu marido, que, de acordo com o texto machadiano, faz com que ela desmaie de emoção ao rever o amado.

3.3.9 “Crispim Soares, boticário da vila, e um de seus amigos e comensais.”

O boticário de Itaguaí é caracterizado por Machado de Assis como amigo de Simão Bacamarte e também seu comensal, ou seja, frequenta assiduamente a casa do médico, sentando-se à mesma mesa para as refeições. Ao longo da narrativa literária, o comportamento de Crispim Soares evidencia sua submissão em relação a Bacamarte.

Em A1, o personagem é caracterizado como um homem magro e de olhos grandes. Diferentemente do médico, o boticário não usa barba, somente bigode (fig. 118).

Figura 118 - Crispim Soares (A1)



Fonte: ASSIS, 2006b, p. 8.

Enquanto o médico aparece de perfil na vinheta, o boticário está posicionado de frente para o leitor, com a cabeça levemente inclinada em direção a Bacamarte. A postura de Crispim, com olhar direcionado ao amigo, faz com que o leitor deduz, antes mesmo de ler o texto verbal, que o personagem é submisso ao médico. A composição dos balões de diálogo, em que as falas de Bacamarte são maiores, se comparadas às do boticário, também corroboram com a subordinação do personagem, que apenas reitera as afirmações de Bacamarte.

Na vinheta a seguir (fig. 119) as cores são um elemento importante que enfatizam a obediência de Crispim ao amigo. A cena é composta pelos personagens próximos a uma casa. Entretanto não há distinção de cores entre o cenário e Crispim, e somente a figura de Bacamarte se destaca. A utilização da cor sépia cria o efeito de anulação da personalidade do personagem em favorecimento da distinção da figura do médico. A postura do boticário, ao segurar o chapéu entre as mãos, agrava ainda mais a sua condição de inferioridade, corroborando a significação de sua função na narrativa.

Figura 119 - Crispim submisso (A1)



Fonte: ASSIS, 2006b, p. 8.

Já em A2, o boticário é caracterizado como um homem de baixa estatura, calvo e gordo (fig. 120). Há uma mecha de cabelo, acima da testa do personagem, o que colabora para a construção do boticário como uma pessoa ingênua, já que a mecha na testa lembra o cabelo de bebês.

Figura 120 - Crispim Soares (A2)



Fonte: CAVALCANTI, 2013, p. 15.

Em A3, por sua vez, o boticário é caracterizado como um homem magro, franzino e aparentemente mais velho que Bacamarte (fig. 121). Em uma sequência de duas vinhetas, percebemos que a imponência do médico em relação a Crispim é dada através da diferença de estatura entre eles. Bacamarte encontra-se de costas para seu comensal, reforçando a sua altura. Na primeira vinheta, os olhos de Crispim estão

voltados para cima, como se tentasse visualizar o rosto do médico. O leitor pode inferir a diferença de altura entre os personagens pelo enquadramento de Bacamarte. Enquanto o dorso de Crispim está folgadoamente posicionado dentro da vinheta, somente as costas de Bacamarte aparecem, indicando a imponência do personagem, se comparado ao boticário.

Figura 121 - Crispim Soares (A3)



Fonte: LOBO, 2008, p. 16.

Em A4, o boticário é retratado como um homem baixo, gordo e de cabelos loiros (fig. 122). A diferença de altura entre o personagem e Bacamarte permanece em todas as vinhetas em que aparecem juntos, confirmando a imagem de subordinação de Crispim.

Figura 122 - Crispim Soares e Simão Bacamarte (A4)



Fonte: MOON, 2007, p. 22.

No episódio da ida de D. Evarista com a esposa de Crispim para o Rio de Janeiro, Machado de Assis relaciona os personagens a Dom Quixote e Sancho Pança, personagens de Dom Quixote, obra clássica de Miguel de Cervantes. De acordo com o trecho literário:

Crispim Soares, ao tornar a casa, trazia os olhos entre as duas orelhas da besta ruana em que vinha montado; Simão Bacamarte alongava os seus pelo horizonte adiante, deixando ao cavalo a responsabilidade do regresso. Imagem vivaz do gênio e do vulgo! Um fita o presente, com todas as suas lágrimas e saudades, outro devassa o futuro com todas as suas auras. (ASSIS, 2008b, p. 243).

Segundo Lacerda (2012, p. 72), “a obra de Miguel de Cervantes e Machado de Assis dialogam com a temática da ‘loucura’ e, assim, a caracterização dos personagens acaba sendo enriquecida.” Somente duas das publicações aqui analisadas optaram por aproveitar esse diálogo entre a narrativa machadiana e a obra de Cervantes. A2 e A4 fazem clara referência aos personagens D. Quixote e Sancho Pança ao retratarem o médico e o boticário que montam, respectivamente, em um cavalo e uma besta.

Figura 123 - Crispim e Bacamarte (A2)



Fonte: CAVALCANTI, 2013, p. 14.

Figura 124 - Crispim e Bacamarte (A4)



Fonte: MOON, 2007, p.20.

Essa concepção perspicaz dos roteiristas corrobora modelos presentes no imaginário e que operam os esquemas que compõem a nossa compreensão da cultura. A memória visual que temos dos dois personagens clássicos nos reporta à constituição de suas representações: um que pensa e outro que concorda. A referência à obra de Cervantes torna-se ainda mais evidente se compararmos as figuras 123 e 124 com a pintura do francês Alexandre-Gabriel Decamps:

Figura 125: "Don Quixote and Sancho Panza"



Fonte: chronicle.com ²³

²³ Tela de A-Gabriel Decamps, disponível em: << <http://chronicle.com/article/Faux-Friendship/49308/>>> Acesso em: 20 de junho de 2014.

3.3.10 “A rebelião”

Ao longo dos meses que se seguiram à inauguração da Casa Verde, Bacamarte acabou por prender quase toda a população de Itaguaí em seu hospício. Ao acompanhar o aumento das prisões, o barbeiro Porfírio lidera uma revolta com o objetivo de destruir a Casa Verde. A revolta foi ganhando adeptos e, ao se dirigir à casa do Alienista, havia trezentas pessoas acompanhando o barbeiro. Um momento importante da narrativa ocorre quando a multidão chega à casa do médico e começa a gritar “Morra o Dr. Bacamarte! Morra o tirano!” (ASSIS, 2008b, p. 253)

D. Evarista desespera-se ao ouvir os gritos e vai ao escritório do marido avisá-lo do acontecimento. Simão pede-lhe que fique calma e segue para a varanda de sua casa, onde discursa aos revoltosos.

Em A1, o episódio do discurso de Bacamarte é narrado, inicialmente, em quatro vinhetas (fig. 126). A primeira delas traz um recordatório que precede o início da fala do personagem, situando o leitor em relação ao enredo. As vinhetas que se seguem compõem-se de tomadas da mesma cena, vista por diversos ângulos, com grandes balões de diálogo, o que indica que a situação é de debate, com discursos de convencimento de ambas as partes.

Figura 126 - Discurso de Bacamarte aos revoltosos (A1)



Fonte: ASSIS, 2006b, p. 30.

As vinhetas que narram o encerramento do discurso do médico são alternadas entre as imagens de Simão e dos revoltosos, proporcionando ao leitor um deslocamento de ponto de vista, uma vez que as tomadas da multidão e do médico são realizadas em plano médio, e os cortes de montagem mantêm a tensão da narrativa pelo contraste cromático e das reações dos dois lados antagônicos: revoltosos – Bacamarte – revoltosos – Bacamarte (fig. 127). Enquanto a multidão, quase sem nuances de cor, está cada vez mais atônita mediante o discurso de Bacamarte, o médico evolui em lenta retirada da varanda, retratado em cores bem definidas enquanto vai entrando em sua residência pela iluminada porta envidraçada, movimentação que mostra sua indiferença aos apelos ou protestos dos populares ali presentes.

Figura 127 - Desfecho do discurso de Bacamarte aos revoltosos (A1)



Fonte: ASSIS, 2006b, p. 31.

Em A2, o episódio é narrado em dez vinhetas totalmente alinhadas, nas quais o foco alterna-se entre o médico e o barbeiro (fig. 128). Os trezentos homens que seguiam o barbeiro não estão representados nas vinhetas, apenas alguns homens junto ao líder da rebelião, o que causa a sensação de que a revolta era bem mais branda do que narrado no texto machadiano.

Figura 128 - Discurso de Bacamarte aos revoltosos (A2)



Fonte: CAVALCANTI, 2013, p. 38 e 39.

Já em A3, o episódio é narrado em quatro vinhetas (fig. 129 e 130). A primeira ocupa toda a página, na qual Simão Bacamarte aparece junto da esposa, na sacada de sua casa. Diante de sua porta estão os revoltosos, carregando tochas, aparentemente, animados a queimar a casa do médico. No canto superior esquerdo, está a imagem do Alienista-Alienado que completa o discurso de Simão.

Figura 129 - Discurso de Bacamarte aos revoltosos (A3)



Fonte: LOBO, 2008, p. 33.

Na segunda página que dá sequência à cena (fig. 130), o Alienista-Alienado aparece no topo da página, em uma vinheta que invade as de baixo. Novamente, o personagem AA está discursando, juntamente com o médico que, em outra vinheta, dirige-se aos revoltosos. Na sequência, podemos ver Simão retornando para sua casa. AA se apoia na vinheta, indicando que ele está fora da cena, mas com ela compõe a leitura que nos é dada. Por isso, o colorido da história, em oposição ao preto e branco da enunciação. AA com um

candelabro macabro, tremeluzindo pelo vento; Bacamarte sereno, uma postura de convencimento do povo: dois personagens num mesmo homem?

Figura 130 - Discurso de Bacamarte aos revoltosos (A3)



Fonte: LOBO, 2008, p. 34.

Em A4, o episódio é narrado em uma sequência de vinhetas (fig. 131) que, à semelhança com A1 e A3, desenvolve-se com a alternância de planos e contra planos próprios da linguagem cinematográfica, focando ora o alienista, ora o barbeiro, ora a multidão, possibilitando ao leitor ver a cena por diferentes ângulos. Nesse momento, não há recordatórios, somente o diálogo, o que acelera o ritmo da leitura e dos acontecimentos.

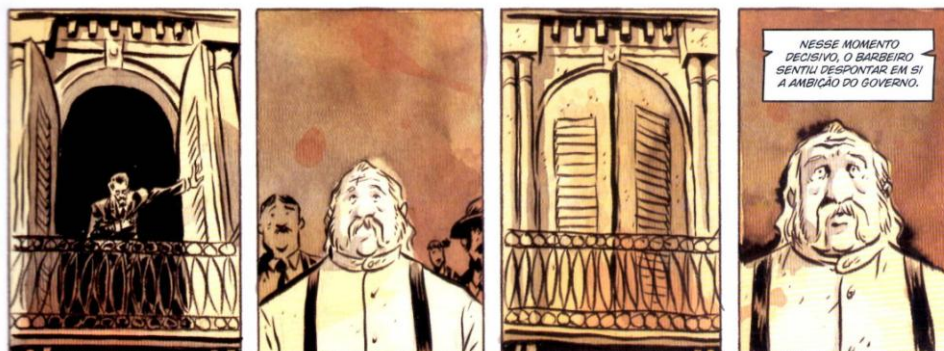
Figura 131 - Discurso de Bacamarte aos revoltosos (A4)



Fonte: MOON, 2007, p. 42.

As quatro vinhetas da sequência que encerra a cena do discurso do Alienista (fig. 132) têm o mesmo tamanho, tal como no desfecho do mesmo episódio em A1. Entretanto, enquanto, naquela versão, o recordatório abrange os quatro quadros, nesta, está presente somente no último. Não há diálogos nessas vinhetas, já que este recurso, segundo Eisner (2010), serve para reforçar a ação e, neste caso, a ação está, justamente, extinguindo-se.

Figura 132 - Desfecho do discurso de Bacamarte (A4)



Fonte: MOON, 2007, p. 43.

3.3.11 “*Plus Ultra!*”

Após mudar sua perspectiva acerca da loucura, Bacamarte acaba por libertar a maioria da população de Itaguaí e leva à Casa Verde as pessoas que, segundo ele, faziam o uso da razão, classificando-os como seus novos objetos de estudo. Em seguida, o médico acaba por concluir que somente ele próprio possuía as verdadeiras virtudes preconizadas como características do seu perfeito objeto de estudo. O desfecho do conto machadiano dá-se quando Simão Bacamarte se tranca na Casa Verde e, solitário, inicia o estudo da própria mente. A narrativa é encerrada da seguinte maneira:

Mas o ilustre médico, com os olhos acesos da convicção científica, trancou os ouvidos à saudade da mulher, e brandamente a repeliu. Fechada a porta da Casa Verde, entregou-se ao estudo e à cura de si mesmo. Dizem os cronistas que ele morreu dali a dezessete meses, no mesmo estado em que entrou, sem ter podido alcançar nada. Alguns chegam ao ponto de conjecturar que nunca houve outro louco, além dele, em Itaguaí, mas esta opinião, fundada em um boato que correu desde que o alienista expirou, não tem outra prova senão o boato; e boato duvidoso, pois é atribuído ao Padre Lopes, que com tanto fogo realçara as qualidades do grande homem. Seja como for, efetuou-se o enterro com muita pompa e rara solenidade. (ASSIS, 2008b, p. 269).

O autoexílio de Bacamarte na Casa Verde é narrado, em A1, com uma sequência de três vinhetas (fig. 133): a primeira mostra o médico sentado à sua mesa de trabalho, estudando as patologias cerebrais; já na segunda, o personagem encontra-se sentado sobre livros e os cabelos e a barba de Bacamarte encontram-se desarrumados, indícios de uma total mudança em seu comportamento; a última vinheta da sequência mostra o personagem em

estado cadavérico: pálido, rosto extremamente magro, olhos voltados para cima e boca entreaberta. O recordatório que narra a morte do personagem sugere ao leitor a última cena.

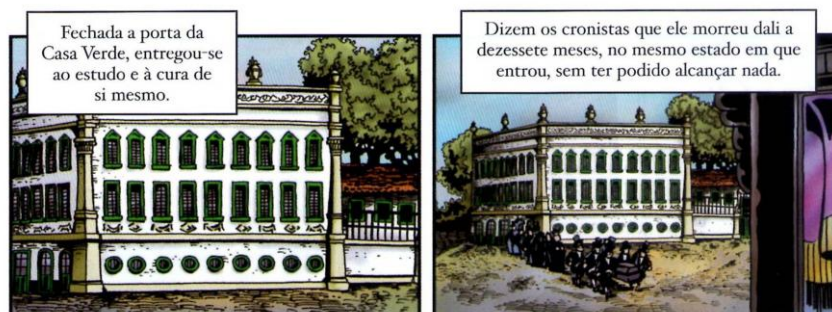
Figura 133 - Reclusão à Casa Verde (A1)



Fonte: ASSIS, 2006b, p. 58.

Em A2, o tratamento visual dado à cena difere de A1. O momento em que o médico enclausura-se na Casa Verde é composto visualmente através da imagem do casarão (fig. 134). Assim como os demais personagens não presenciaram o que aconteceu a Bacamarte, depois que se trancou em seu hospício, o leitor também não pode presenciar a morte do personagem. Esse recurso visual distancia o leitor do personagem, como se o médico privasse até mesmo o leitor de presenciar seu fim.

Figura 134 - Reclusão à Casa Verde (A2)

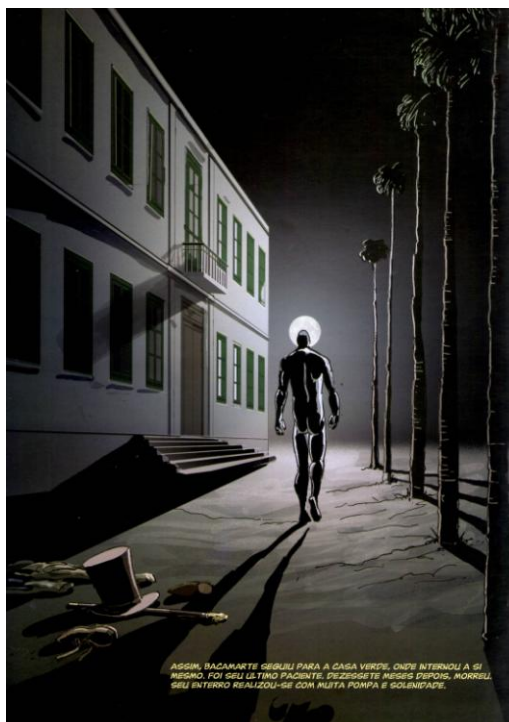


Fonte: CAVALCANTI, 2013, p. 54.

Em A3, a narrativa é encerrada de forma distinta das demais. A página é composta por uma cena em que o personagem, visto de costas, com suas roupas largadas no chão, em

primeiro plano, se afasta à luz de uma lua cheia, caminhando nu em direção às escadas que dão acesso à Casa Verde (fig. 135).

Figura 135 - Reclusão à Casa Verde (A3)



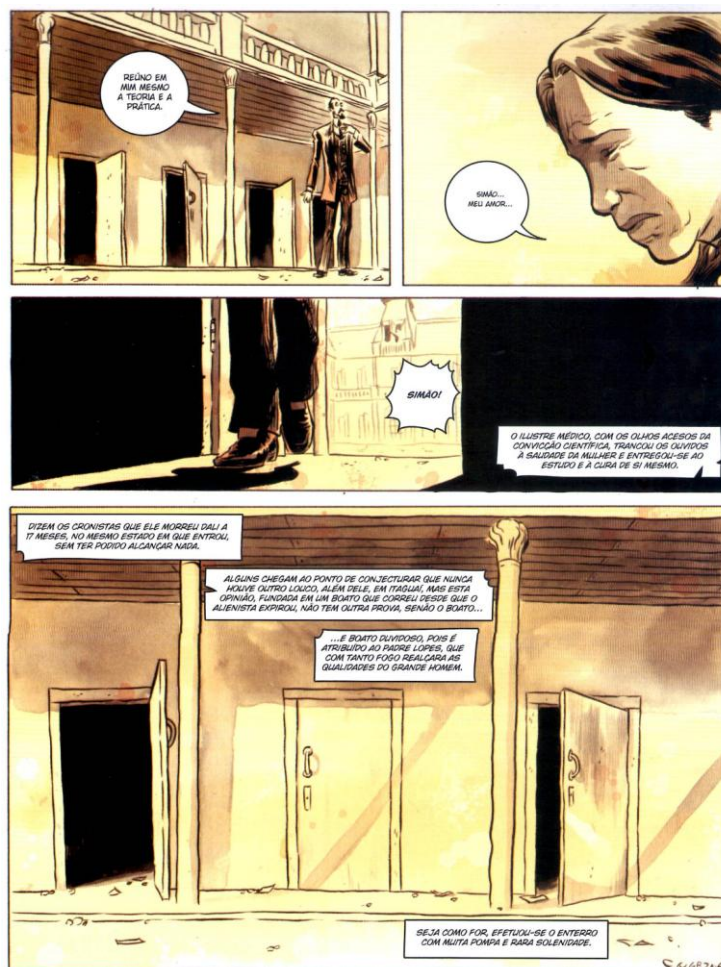
Fonte: LOBO, 2008, p. 66.

As roupas do médico, seu chapéu e bengala (símbolos de status no século XIX), no chão, mostram que o personagem abdicou de sua vida social em favor do estudo de seu próprio cérebro. O luar ilumina o personagem e o casarão, do mesmo modo que no início da narrativa. Assim, percebe-se a estrutura cíclica da narrativa, já que o personagem AA aparece como narrador em A3. Por isso mesmo, o final dessa obra é um convite para uma nova leitura, conduzindo consigo informações a respeito do protagonista que levarão a possíveis interpretações: seria AA um fantasma que volta para narrar a história?

Finalmente, em A4, o episódio é composto por quatro vinhetas (fig. 136). A primeira cena mostra Bacamarte, próximo a algumas portas que se encontram entreabertas, ao se despedir de D. Evarista, que encontra-se a lamentar a escolha do marido na segunda cena. A terceira cena é mostrada de dentro para fora, já que os pés do personagem estão entrando no local, com a luz da rua às suas costas. O jogo entre o preto e o sépia faz com que o leitor perceba que dentro daquele ambiente só há escuridão. A vinheta final é composta por três portas, estando duas com as portas abertas e uma com a porta fechada, o que leva a crer que lá

está Bacamarte. Da mesma forma que em A2, o leitor não pode presenciar o fim do médico; aqui o efeito é semelhante, já que o desfecho da narrativa se dá através dos recordatórios.

Figura 136 - Reclusão à Casa Verde (A4)



Fonte: MOON, 2007, p. 70.

3.4 A1, A2, A3 e A4: como classificá-las?

A análise comparativa entre as quatro publicações evidencia traços que as aproximam e traços que as diferem. A1 destaca-se pela fidelidade à obra literária, já que faz uso frequente de recordatórios que reforçam a presença do narrador machadiano. O excesso de informações descritivas na narrativa verbal resultou, muitas vezes, em uma redundância entre o texto verbal e o visual. Diferentemente das outras *graphic novels*, A1 apresentou D. Evarista como mulata, aproximando a personagem da imagem da mulher brasileira.

A2 também seguiu a sequência da narrativa literária, mostrando, desde o início, através da narrativa visual, a loucura de Simão Bacamarte. Ao longo da análise das publicações, percebemos que A1 e A2 aproximam-se do que Barbosa (2013, p. 8) chama de adaptação: “HQs pensadas como facilitadores, como mera reprodução de um enredo por imagens”. A autora afirma, ainda, que, embora não se oponha ao uso das HQs como “facilitadores” da leitura, é preciso estar atento para prevenir-se da facilitação ou simplificação extrema, já que o leitor acostuma-se a buscar na história narrada “o que aconteceu” em vez de deleitar-se com o modo “como tudo aconteceu”, deixando de fruir o refinamento estético que a literatura pode proporcionar. Sendo assim, A1, mesmo com o uso excessivo do texto literário, consegue manter o mistério acerca da loucura de Bacamarte até o final da narrativa, fazendo com que o leitor apreenda diferentes níveis de leitura da obra machadiana. A2, por outro lado, caracteriza o médico como louco desde o início da narrativa, diminuindo as chances da participação criativa do leitor na construção dos sentidos sobre o que lê e tirando-lhe, ainda, a oportunidade de se surpreender, na leitura, com o desfecho da história.

A seu turno, A3 difere das demais *graphic novels* analisadas, já que cria um personagem que é a personificação da loucura de Simão Bacamarte. A evidenciação da loucura do médico, através da criação de AA, faz com que a publicação se diferencie do conto machadiano por completo. Desse modo, através dos efeitos de sentidos produzidos a partir de sua leitura, A3 aproxima-se do que Haroldo de Campos chama de “obra artística paralela”, ou seja, uma leitura criativa que se deu a partir de outra obra, gerando um novo produto. Há, na ficha catalográfica de A3, a informação “baseado no original de Machado de Assis”, o que indica que a obra é uma releitura ou uma recriação que teve como base o conto machadiano. Há, em A3, assim como em A1 e A2, atividades de compreensão textual, o que mostra a intenção pedagógica da obra. Pode-se perceber, nesta versão do conto, um grande empenho de contextualizar para o leitor a vida em sociedade no século XIX, com personagens escravos executando suas tarefas, entre outros indícios dos costumes daquela época.

Finalmente, A4 não mantém a sequência da narrativa literária, já que inverte a ordem de alguns acontecimentos. Destaca-se o trabalho artístico dos roteiristas, que primam por transpor a linguagem literária para a linguagem quadrinística, fazendo com que haja interação entre os textos verbais e visuais. Barbosa (2013, p. 16), explica que “na transposição de um lugar (a literatura) para o outro (a HQ) torna-se imperativo conseguir no texto alvo aquilo que se realizou imagética e poeticamente no texto de partida.” Assim, A4 se aproxima do conceito que toma a transposição em HQ como tradução, já que sua linguagem se equipara

à do texto fonte, mantendo o intraduzível, a essência, no sentido benjaminiano, do texto de Machado de Assis.

Não podemos deixar de perceber que as escolhas estéticas e narrativas das publicações se dão de acordo com a releitura que os roteiristas fazem do conto, o que nos mostra, mais uma vez, que as obras estão sujeitas a alterações conforme a intenção do roteirista e da equipe editorial, não podendo ser consideradas simples versões resumidas, ou simplificadas da obra literária. As *graphic novels* baseadas em obras literárias devem ser vistas como publicações que propõem novas leituras e interpretações, não competindo com a obra original.

CAPÍTULO QUATRO – GRAPHIC NOVELS E A ESCOLARIZAÇÃO DA LITERATURA

Através da análise das versões em *graphic novel* dos contos de Machado de Assis *A Cartomante* e *O Alienista*, foi possível perceber a heterogeneidade existente entre essas publicações. Entretanto, fez-se presente uma dicotomia: enquanto algumas proporcionavam uma leitura própria da linguagem quadrinística, com a interação entre os textos verbal e visual, outras primavam por manter a narrativa literária na íntegra, através da utilização de grandes recordatórios.

A preocupação em manter grande parte ou todo o texto literário nas publicações acompanha o gênero desde as *Edições Maravilhosas*. Moya e D’Assunção (2002, p. 52) esclarecem que, como os quadrinhos eram um gênero desvalorizado e até perseguido no ambiente escolar, os roteiristas primavam por manter muito texto, não realizando grandes inovações na narrativa quadrinística, o que acabava colocando as ilustrações em segundo plano. De acordo com os autores, a preocupação em manter o texto literário era ainda maior quando se tratava de uma obra consagrada.

Em entrevista publicada no livro *Clássicos em HQ* (2013), Silvino, quadrinista responsável pela publicação do *Conto de Escola*, também de Machado de Assis, na linguagem dos quadrinhos, aponta as dificuldades de realizar a transposição das linguagens:

Quando enviei o primeiro projeto, umas cinco páginas do que seria o livro, propus para a editora usarmos o texto integral. Não havia necessidade de adaptar, o texto estava totalmente pronto e não ousaria pôr palavras na boca de Machado. A editora achou ótimo, pois dessa forma as crianças estariam lendo tudo, e não um resumo do que era o conto, e, assim, o acompanhamento dentro da sala de aula seria mais proveitoso; os quadrinhos serviriam como um mero condutor das palavras do autor. [...] Acredito que o maior desafio foi o de preservar a essência da história, os climas aos quais o texto nos remete. Manter o realismo que o Machado nos apresenta tão bem, reproduzir os personagens fielmente aos perfis psicológicos tão bem traçados. Passar despercebido ao leitor e fazer que ele acreditasse que estava lendo um verdadeiro Machado de Assis. (2013, p. 107)

O respeito pela narrativa machadiana, consagrada, canônica, é evidenciado no discurso do quadrinista que não ousou “pôr palavras na boca de Machado” e, deste modo, optou por manter o texto literário integral. Silvino afirma que esta seria uma escolha que faria com que os quadrinhos servissem “como um mero condutor das palavras do autor”, o que

acarretaria uma melhor utilização da publicação no ambiente escolar. Ora, ao adotar tal posição o quadrinista, que tem a intenção de “passar despercebido ao leitor”, acaba por colocar o texto literário em primeiro plano, não dando atenção ao trabalho artístico que integra o diálogo entre os textos verbal e visual. Portanto, fica claro que a intenção da publicação de Silvino é atingir o público escolar e servir como um condutor do texto machadiano.

Além do cuidado em manter a linguagem machadiana integralmente, o quadrinista afirma sua preocupação em “preservar a essência da história” e “reproduzir os personagens fielmente aos perfis psicológicos” traçados por Machado. Sendo assim, o artista desejou manter a traduzibilidade do texto machadiano, de acordo com o conceito proposto por Benjamin. Diferentemente de Silvino, outras publicações, como C1, A1 e A2, com a intenção claramente pedagógica, tiveram o objetivo de facilitar a leitura da narrativa machadiana, evidenciando, através do texto visual, aquilo que está presente nas entrelinhas do texto literário, não permitindo ao leitor buscar sua própria leitura do texto de Machado de Assis.

Soares (2006, p. 21) afirma que a escolarização da literatura, assim como das artes, história e saberes, é inevitável, já que a escolarização faz parte do processo educacional através da seleção, exclusão e ordenação dos conteúdos a serem ministrados pela escola.

O *boom* da literatura infantil e juvenil deu-se a partir dos anos 70, período em que houve o aumento de vagas nas escolas brasileiras. Soares (2006) esclarece que, com as produções da literatura infantil e juvenil voltada para o público escolar, passa-se a tratá-la e mobilizá-la no ambiente da escola, como mais um conteúdo do ensino. A essa literatura sempre se atribuiu “um caráter educativo, formador, por isso ela quase sempre se vincula à escola, a instituição, por excelência, educativa e formadora de crianças e jovens” afirma Soares (2006, p. 18 e 19). Sendo assim, a literatura infantil e juvenil há muito está presente no cotidiano escolar. Soares, portanto, critica a forma como esta literatura vem sendo escolarizada.

Ou seja: o que se pode criticar, o que se deve negar não é a escolarização da literatura, mas a inadequada, a errônea, a imprópria escolarização da literatura, que se traduz em sua deturpação, falsificação, distorção, como resultado de uma pedagogização ou uma didatização mal compreendidas que, ao transformar o literário em escolar, desfigura-o, desvirtua-o, falseia-o. (2006, p. 22).

É exatamente essa escolarização inadequada, presente principalmente em C1, que destacamos. Soares (2006, p. 37) afirma que “é necessário que sejam respeitadas as características essenciais da obra literária, que não sejam alterados aqueles aspectos que

constituem a literariedade do texto”, ou seja, é preciso que se mantenha o que Benjamin chama de “essência” do texto literário, sua traduzibilidade.

As publicações C2 e A4 são as obras analisadas que mais se aproximam do conceito de tradução, de acordo com a visão benjaminiana, pois primam por manter o “indizível” característico da narrativa machadiana. É interessante ressaltar que, dentre as sete *graphic novels* analisadas, somente C2 foi selecionada pelo PNBE 2009 para compor o acervo literário enviado às escolas.

Em 2008, A4 venceu a categoria “didático, paradidático, ensino fundamental ou médio” do Prêmio Jabuti, um dos mais prestigiados da literatura nacional. Isso nos mostra que o trabalho artístico realizado pelos roteiristas, aliado à fidelidade ao texto machadiano e à sua traduzibilidade, é reconhecida pelos avaliadores desses materiais.

Walty vai mais além: a autora critica o excesso de didatismo na escolarização inadequada da literatura. Para ela, através da didatização de uma obra, o professor, mediador da leitura no ambiente escolar, tem ou pretende ter o controle sobre as produções de sentidos gerados através da leitura. Entretanto, a autora alerta:

[...] se o que caracteriza o texto dado como literário é justamente sua polissemia, suas lacunas a serem preenchidas pelo leitor, mesmo quando se tenta guiar esse leitor em seu ato de leitura, sentidos se formam que escapam ao controle do mediador de leitura. A literatura é uma das produções sociais onde o imaginário tem espaço de circulação garantido. (2006, p.53)

Sendo assim, a leitura da literatura infantil e juvenil, assim como a leitura das *graphic novels*, deve estimular o leitor a preencher as lacunas do texto literário, a ler nas entrelinhas e a se deparar com diversas leituras dentro da mesma obra. A leitura literária, quando é facilitada ou didatizada em excesso, acaba por não estimular o leitor a inferir e a construir significados, não promovendo, portanto, a sua vivência da fruição estética, deixando de proporcionar ao leitor a experiência literária que poderá torná-lo um leitor crítico e sensível.

Assim como há, na literatura, o pacto ficcional entre o leitor e a obra, o mesmo ocorre com a leitura dos quadrinhos. Segundo Eisner (2010, p. 41), é necessário que se estabeleça um pacto entre o leitor e a HQ. Para o autor,

Em todos os tipos de quadrinhos o artista sequencial precisa se valer de um acordo tácito de cooperação com o leitor. Esse acordo se vale das convenções de leitura (da esquerda para a direita, de cima para baixo etc.) e das

capacidades cognitivas comuns. Essa cooperação voluntária, tão peculiar dos quadrinhos, é o que sustenta o pacto entre artista e leitor.

As convenções de leitura dos quadrinhos assemelham-se às da leitura de um texto, seja ele literário, informativo ou de qualquer outra natureza, já que, no mundo ocidental, lê-se da esquerda para direita e de cima para baixo. Entretanto, ao ler os quadrinhos, o leitor é levado a inferir o que acontece no recorte temporal de uma vinheta para outra.

Sendo assim, o leitor da HQ é convidado a fazer uma leitura participativa, inferindo significados ao longo da narrativa. Assim como no texto literário, o narrador tem o papel de ditar o ritmo da narrativa e, como no caso de Machado de Assis, ao conduzir o leitor e interagir com ele, os quadrinhos têm o desafio de fazer com que o olhar do leitor não se desvie, não pule nenhuma vinheta. Eisner (2010, p. 40) esclarece que:

Na arte sequencial, o artista tem, desde o início, de prender a atenção do leitor e ditar a sequência que ele seguirá na narrativa. [...] O obstáculo mais importante a ser superado é a tendência do olhar do leitor a se desviar. Em qualquer página, por exemplo, não existe modo algum pelo qual o artista possa impedir a leitura do último quadrinho antes da leitura do primeiro.

O que dizer, então, das *graphic novels* que fazem uso excessivo de recordatórios ou balões de diálogo repletos de texto verbal? Ocasionalmente a quebra do pacto entre leitor e artista? Mesmo que a intenção do quadrinista seja a de manter o texto literário integral, há algo que impeça o leitor da *graphic novel* de “pular” a leitura dos textos verbais e realizar somente a leitura do texto visual? Haveria a quebra do pacto?

De acordo com Lacerda, já que os quadrinhos são compostos por textos verbais e visuais integrados, a leitura dessa linguagem, aliada ao poder que as imagens exercem sobre nós, pode funcionar como “estímulos para atrair o interesse do leitor e convidá-lo a navegar por um mundo novo e vasto.” Entretanto, se considerarmos essa a principal função da linguagem quadrinística, estaremos desvalorizando um gênero repleto de especificidades.

Se considerarmos os quadrinhos apenas um simples instrumento didático de estímulo à leitura, espécie de “degrau” rumo a um nível mais elevado, não atribuiremos a eles valor intrínseco e contribuiremos para que eles permaneçam submetidos e ofuscados por outros produtos sociais. Os quadrinhos devem ser vistos como uma forma de leitura, não necessariamente melhor ou pior do que as outras. (LACERDA, 2012, p. 71).

De acordo com Evangelista (2000, p. 22), não cabe a nenhum mediador quebrar o pacto existente entre o leitor e a obra durante a leitura literária. A experiência literária deve ser vivenciada pelo leitor, e só por ele.

Na verdade, importante seria, na leitura literária, a tentativa de não se negligenciar o pacto ficcional que o jogo da linguagem e do imaginário tentam estabelecer com os leitores e que somente estes serão capazes de instaurar, ou de ignorar, no seu comportamento participativo.

A seu turno, Pina (2011, p. 78) afirma que as publicações quadrinísticas baseadas em clássicos literários têm a função de fazer com que os jovens, “que ainda não têm um grande repertório a ser posto em ação no ato de leitura”, identifiquem-se mais intensamente com a narrativa literária transposta para a linguagem quadrinística repleta de visualidade. Para a autora, é através da visualidade que o leitor é levado a reinventar e a criar novos sentidos a partir do que lê.

Assim, não seria intenção dessas publicações, como C1, A1 e A2, a de funcionar como um “degrau” rumo à leitura do texto machadiano? Ao considerarmos todas as características e recursos da linguagem dos quadrinhos, aliadas ao trabalho artístico dos roteiristas, as publicações baseadas em obras literárias podem oferecer muito mais ao leitor do que, simplesmente, a facilitação da leitura. Com a leitura de C3, por exemplo, o leitor é convidado a um passeio pelas ruas e cenários reais do Rio de Janeiro do século XIX, através do recurso de agregar aos desenhos fotos antigas para compor a narrativa visual. Em A3, através da criação de um personagem que é a própria personificação da loucura, tema do conto machadiano, o leitor é conduzido a construir novos sentidos. Já C2 e A4 levam o leitor a mergulhar na linguagem quadrinística repleta de características da linguagem machadiana presentes nos textos visuais.

Sendo assim, a leitura dos quadrinhos pode contribuir para a formação de um leitor crítico, não somente de textos verbais, mas também de textos visuais. Entretanto, para selecionar os materiais que irão contribuir para a formação do leitor, é preciso que o professor compreenda os materiais disponíveis, seja na sala de aula ou na biblioteca escolar.

Se o professor possuir conhecimento literário, ele terá mais facilidade de reconhecer, nas publicações em quadrinhos, a escrita e a permanência do estilo do autor da obra original. Da mesma maneira, se ele tem uma experiência de leitura de imagens, certamente terá condições de reconhecer se o discurso literário faz-se presente também nas imagens e se há a interação característica dos quadrinhos entre os textos verbal e visual.

Entretanto, a realidade nas escolas é diferente. De acordo com Paulino (2010, p. 145), muitos professores de literatura leem literatura como profissionais que veem a obra literária apenas como mais um conteúdo a ser ministrado nas aulas de Português. Para a autora, o ideal é que se forme o leitor literário ainda na infância, fazendo com que se torne um adulto que tenha gosto pela leitura de fruição. A formação desses professores também não tem contribuído para o desenvolvimento e a construção do gosto de ler, visto que a leitura de textos literários durante os cursos de Licenciatura em Letras é feita por mera obrigação.

Assim sendo, se o professor não possui uma formação estética literária, como reconhecer os traços de uma obra literária? Como identificar, por exemplo, que C1, A1 e A2 escolarizam a escrita machadiana?

É sabido que a cultura ocidental valoriza a leitura do verbal, da grafia, do escrito e, muitas vezes, somente na infância, enquanto não é alfabetizada, a criança é incentivada a ler imagens. Entretanto, é necessário que a leitura de textos visuais perdure pela vida adulta. Oliveira (2008, p. 29) aponta que o ideal seria se as crianças aprendessem a ler as imagens, antes mesmo de serem alfabetizadas. Através do letramento visual, as crianças aprenderiam a ler melhor o mundo que as cerca, apreciariam as artes plásticas, valorizariam a beleza das letras e dos espaços em branco, assim como a relação entre imagem e texto.

É preciso, então, que os docentes sejam formados de maneira a estarem aptos para promover, ao longo de toda a vida escolar do aluno, o gosto pela leitura das imagens. Para tanto, é necessário que a área de formação docente inclua em seu currículo a leitura das visualidades. Ana Maria Machado (2011, p. 23) afirma:

A formação dos professores não lhes dá a oportunidade de ter contato com a experiência estética, de apreciar em si mesmos os efeitos do convívio com as artes, de vivenciar as emoções intensas e densas que elas podem lhes propiciar, de sentir o arrepio do encontro súbito com o lampejo de beleza criado pelas obras artísticas ou a exaltação de ir aos poucos descobrindo pelo exercício da inteligência a complexa rede de significações que um texto pode ter, à disposição deles, para que as incorporem e as tornem suas para sempre.

A leitura dos quadrinhos pode contribuir para essa formação visual dos estudantes, já que o leitor de quadrinhos é conduzido a interpretar as imagens e a inferir significados nos recortes entre as vinhetas, bem como a construir significados para os quadros que são compostos apenas pelo texto visual. No entanto, para que essa formação ocorra, é preciso que os professores possuam conhecimento das características dessa linguagem e utilizem o

material em sala de aula, explorando a relação entre os textos verbais e visuais, investindo em uma formação estética desses alunos.

Como visto, há que se investir na formação de professores, tanto para capacitá-los como leitores literários, quanto como leitores de textos visuais e, ainda, como professores conhecedores das especificidades da linguagem quadrinística. Seja pela formação inicial de docentes na universidade, seja pela formação continuada de educadores, pode-se (re)formar, ampliar e até modificar os conceitos enraizados sobre literatura, arte e quadrinhos, conduzindo esses profissionais a compreenderem a leitura desses materiais como obras de arte, que possibilitam diferentes interpretações e construções de sentido. A partir de então, a maneira como lidam com esses materiais nas escolas poderá ser ampliada, o que poderá contribuir para formar leitores críticos, capazes de construir, em suas leituras, seus próprios significados, pela ressignificação do que leem e do que pensam, sobre si próprios e sobre o mundo à sua volta. Como disse Bartolomeu Campos Queirós (1997, p. 42) “a arte, e no caso a literatura, é para criar o desequilíbrio, buscar outro prumo, e não botar pano quente em inquietações mornas.”

APONTAMENTOS PARA O FUTURO

Ao longo desta pesquisa de mestrado, discutimos, através da análise de sete publicações em quadrinhos, qual o tratamento dado à linguagem machadiana na transposição da linguagem literária para a quadrinística.

Para tanto, a definição de *graphic novels* foi problematizada em relação às características que as diferenciam dos demais subgêneros que integram as Histórias em Quadrinhos. Do mesmo modo, apresentamos a discussão relativa às razões pelas quais os quadrinhos devem ser considerados literatura, buscando compreender o que é literatura e o que são os clássicos literários. Após a exposição conceitual, passamos a pensar as publicações baseadas em clássicos literários como formas de adaptação ou de tradução do ponto de vista benjaminiano.

Através das análises de três publicações do conto *A Cartomante* e quatro do conto *O Alienista*, ambos de Machado de Assis, foi possível perceber a heterogeneidade das obras que, muitas vezes, variam de acordo com as propostas dos artistas e do corpo editorial. Com base nas discussões teóricas, pudemos compreender quais obras se aproximam da linguagem e da intenção do texto machadiano, bem como quais publicações escolarizam em demasia o texto literário.

No decorrer da breve discussão acerca da leitura das *graphic novels* e de sua escolarização operada pelos professores, pudemos demonstrar, também, a necessidade de se investir na formação estética dos (futuros) educadores, em especial no que concerne à fruição literária e visual.

Durante o desenvolvimento deste trabalho, pudemos perceber que há muito a ser estudado em relação às publicações quadrinísticas. Apontaremos aqui, futuros caminhos que podem ser percorridos.

Já que nosso trabalho analisou publicações baseadas em contos, seria interessante investigar como se dá a transposição das linguagens em se tratando de romances. Há, disponíveis no mercado editorial, diversas publicações dos romances machadianos *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, adaptados para a linguagem dos quadrinhos. Essas obras de Machado têm como principais características a ambiguidade e a ironia, importando verificar, portanto, se os artistas que as produziram o fizeram mantendo o

indizível ou intraduzível, de acordo com a perspectiva benjaminiana, do texto literário de Machado.

Outra perspectiva interessante seria a de uma seleção de publicações de um mesmo artista com o propósito de analisar quais os traços que perduram em todas as obras e as características específicas da obra literária presentes no material.

Ainda sob a perspectiva de se pesquisar os traços comuns a várias obras, seria produtiva a análise de uma coleção em HQ. Haveria a possibilidade de se perceber os traços comuns em obras de diferentes artistas, baseadas em diferentes obras literárias? Haveria um traço característico de cada coleção?

Já que a difusão das publicações em quadrinhos se deu através do PNBE, quais as obras em quadrinhos selecionadas para compor o acervo escolar? Quais seriam suas características? Seriam aquelas que se preocupam em destacar um viés de escolarização ou aquelas que primam pelo trabalho artístico do quadrinista? Quais os critérios para avaliação desse material?

Refletindo acerca da formação de professores, importa, ainda, averiguar a concepção dos educadores em formação a respeito dos quadrinhos. Haveria familiaridade com o material? E com a linguagem dos quadrinhos? Indicariam a leitura do material a seus alunos? Quais atividades proporiam?

Outra perspectiva importante seria a de um estudo etnográfico para compreender como os alunos lidam com o material. Que tipo de quadrinhos preferem? Aqueles extremamente didatizados ou aqueles que não explicam demais?

Como se pode perceber, há muito, ainda, que se estudar para compreender a complexidade e as especificidades da transposição da linguagem literária para a quadrinística, assim como os efeitos e os produtos resultantes da leitura desse tipo de material. Muitas perguntas e poucas respostas...

Por fim, a realização desta pesquisa é uma maneira de se mobilizar na direção de um campo de estudos extremamente instigante, assim como a própria produção artística, que é sempre uma grande questão para os pesquisadores interessados na sua relação com o campo educacional.

REFERÊNCIAS

OBRAS ANALISADAS:

ASSIS, Machado de. A cartomante. In: NETO, Aluizio Leite; CECILIO, Ana Lima; JAHN, Heloísa (orgs.). *Obra completa em quatro volumes*. Volume 2. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a.

_____. O Alienista. In: NETO, Aluizio Leite; CECILIO, Ana Lima; JAHN, Heloísa (orgs.). *Obra completa em quatro volumes*. Volume 2. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b.

_____. *A cartomante*. Conto de Machado de Assis; roteiro, desenhos e arte final: Jo Fevereiro; cores: Jo e Ciça Sperl. 1ª reimpressão, 2011. São Paulo: Escala Educacional, 2006a. (Série Literatura Brasileira em Quadrinhos).

_____. *A cartomante*. Adaptação: André Dib; desenhos: Kleber Sales. In: (Vários Autores. Vários Adaptadores. Vários Ilustradores) *Domínio Público*, Volume.1. São Paulo: DCL, 2008c.

_____. *O alienista*. Conto de Machado de Assis; roteiro, desenhos: Francisco S. Vilachã; cores: Fernando A. A. Rodrigues. São Paulo: Escala Educacional, 2006b. (Série Literatura Brasileira em Quadrinhos)

CAVALCANTI, Lailson de Holanda. *O alienista* - Machado de Assis: criação, adaptação, roteiro e desenhos de Lailson de Holanda Cavalcanti. São Paulo: IBEP, 2013.

LOBO, Cesar. *O alienista*. [baseado no] original de Machado de Assis; adaptado por: Cesar Lobo, arte; Luiz Antonio Aguiar, roteiro. São Paulo: Ática, 2008. (Clássicos Brasileiros em HQ)

MOON, Fábio. *O alienista* de Machado de Assis: adaptação de Fábio Moon e Gabriel Bá; apresentação de Flávio Moreira Costa. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

PESSOA, Flavio. *A cartomante*. Desenhos: Flavio Pessoa; adaptação: Flavio Pessoa e Mauricio Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

REFERÊNCIAS:

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e Adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ASSIS, Machado de. *A cartomante*. Conto de Machado de Assis; roteiro, desenhos e arte final: Jo Fevereiro; cores: Jo e Ciça Sperl. São Paulo: Escala Educacional, 2006c. (Série Literatura Brasileira em Quadrinhos).

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Roteiro de Sebastião Seabra. São Paulo: Escala Educacional, 2008. (Série literatura brasileira em quadrinhos).

_____. *A mão e a luva*. Adaptação de Alex Mir. Ilustração de Alex Genaro. São Paulo: Peirópolis, 2014. (Série Clássicos em HQ).

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Introdução. In: GUERINE, Andrea; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro (orgs.). *Pescando imagens com rede textual: HQ como tradução*. São Paulo: Peirópolis, 2013.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

BARROSO, Fabiano Azevedo. História recente dos quadrinhos. In: *Guia Ilustrado de graffiti e quadrinhos*. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 2004.

BELMIRO, Celia Abicalil. Livro ilustrado, mídias e a construção do leitor. CONGRESSO X JOGO DO LIVRO INFANTIL E JUVENIL promovido pelo Grupo de Pesquisa do Letramento Literário (GPELL), do Centro de Alfabetização Leitura e Escrita (Ceale), da Faculdade de Educação da UFMG, realizado em novembro de 2013.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Ed.34, 2011.

BORGES, Taisa. *Frankenstein em quadrinhos*. Mary Shelley. Tradução Mário Martins de Carvalho. São Paulo: Peirópolis, 2012. (Clássicos em HQ)

BRAGA, Flávio. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Lima Barreto [adaptado] por Flávio Braga. Rio de Janeiro: Desiderata, 2010. (Grandes clássicos em graphic novel)

CADEMARTORI, Ligia. *O professor e a literatura: para pequenos, médios e grandes*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2009.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. 2 ed. 4ª reimpressão. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. Editora Perspectiva, São Paulo: 1992.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In:_____. *Vários Escritos*. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. *A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil*. PUCRS, Faculdade de Letras, 2006.

CEGALLA, Domingos Paschoal. *Dicionário escolar da Língua Portuguesa*. 2 ed. São Paulo, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

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

CUNHA, Euclides da. *A luta*. [adaptado] por João & Oscar D'Ambrosio. São Paulo: Noovha América, 2011 (Clássicos da Literatura Brasileira em H.Q.)

DICKENS, Charles. *Oliver Twist*. Roteiro: Loïc Dauvillier; desenhos: Oliver Deloye; cor: Isabelle Merlet & Jean-Jacques Rouger; tradução: Vieira Machado. São Paulo: Moderna, 2012.

EAGLETON, Terry. Introdução: O que é literatura? In:_____. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1983.

ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. In:_____. *Sobre a Literatura*. Tradução: Eliana Aguiar. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2003.

EISNER, Will. Keynote Address from “Will Eisner Symposium”, 2002. Disponível em: <http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/eisner/>.

_____. *Narrativas gráficas: princípios e práticas da lenda dos quadrinhos*. Tradução Leandro Luigi Del Manto. 2 ed. São Paulo: Devir, 2008.

_____. *Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista*. Tradução: Luís Carlos Borges; Alexandre Boide. 4 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

EVANGELISTA, Aracy Alves Martins. *Escolarização da literatura entre ensinamento e mediação cultural: Formação e atuação de quatro professoras*. 2000. 296f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

FEIJÓ, Mário. *O prazer da leitura: como a adaptação de clássicos ajuda a formar leitores*. São Paulo: Ática, 2010.

FERREIRA, Laudo. *Auto da barca do inferno*. Gil Vicente; [adaptado] por Laudo Ferreira. São Paulo: Peirópolis, 2011 (Clássicos em HQ).

FISCHER, Luís Augusto. *Machado e Borges - e outros ensaios sobre Machado de Assis*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

FONSECA, Maria Augusta. “A cartomante”: ciladas do conto. In: FANTINI, Marli. *Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 22 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012 (Leituras filosóficas).

GARCÍA, Santiago. *A novela gráfica*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GOMES, Nataniel dos Santos. As quatro adaptações recentes de O Alienista, de Machado de Assis em quadrinhos. In: *SOLETRAS*, Ano XI, n.22, jul/dez 2011 São Gonçalo: UERJ, 2011. p. 61-81.

GRECO, Felipe. *Dom Casmurro*. Machado de Assis [adaptação e roteiro] de Felipe Greco; [ilustrações] de Mario Cau; [prefácio] de Paulo Ramos. São Paulo: Devir, 2012.

GUAZZELLI. *Demônios: em quadrinhos*. Aluísio Azevedo [adaptado] por Guazzelli. São Paulo: Peirópolis, 2011 (Clássicos em HQ).

GUIMARAES, Geovanna Marcela da Silva. A transcrição de Haroldo de Campos e a identidade nacional. In: *Zunái: revista de poesia e debates*. Disponível em:

< http://www.revistazunai.com/ensaios/geovanna_guimaraes_haroldodecampos.htm>.

Acesso em: 15 de junho de 2014.

JAF, Ivan. *Dom Casmurro* - Machado de Assis. Roteiro: Ivan Jaf; arte: Rodrigo Rosa. São Paulo: Ática, 2012. (Clássicos Brasileiros em HQ)

JEOSAFÁ. *O espelho de Machado de Assis em HQ*. Adaptação: Jeosafá; roteiro e desenhos: João Pinheiro. São Paulo: Mercury Jovem, 2012. (Clássicos realistas em HQ).

JOSEPH, Michael. Seeing the visible book: how graphic novels resist reading. In: HATFIELD, Charles; SVONKIN, Craig. *Why comics are and are not picture books*. Children's Literature Association Quarterly, Volume 27, Number 4. Winter 2012.

JUNIOR, Hermes. *A desigualdade expressa num simples jantar do Brasil Colonial*. 2011. Disponível em: <<http://historiaporimagem.blogspot.com.br/2011/10/jean-baptiste-debret-um-jantar.html>>. Acesso em: 14 jun.2014.

LEWIS, Helfand. *Alice no País das Maravilhas* - Lewis Carroll. Adaptação de Lewis Helfand; ilustrações de Rajesh Nagulakonda; tradução de Marcelo Andreani de Almeida. São Paulo: Farol Literário, 2010.

LACERDA, Vitor Amado. Linguagem e leitura no mundo dos quadrinhos. In: *Revista Educação apresenta: Literatura Infantil*. São Paulo: Editora Segmento, 2012.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

_____. *Silenciosa algazarra: reflexões sobre livros e práticas de leituras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. Le dialogue philosophique comme hypergenre. In: COSSUTTA, Frédéric. *Le dialogue: introduction à un genre philosophique*. Paris: Presses Universitaires Du Septentrion, 2004, pp.85-103.

_____. Genre, hypergenre, dialogue. *Calidoscópio*. São Leopoldo: Uninsinos, maio/agosto de 2005. V.3, n.2, pp.131-137.

_____. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MARQUES, Wilton José. Por que ler os clássicos? In: BORGES, Renata Farhat (org.). *Clássicos em HQ*. São Paulo: Peirópolis, 2013.

MESKIN, Aaron. Comics as Literature? In: *British Journal of Aesthetics*. Vol 49. Number 3. Pp. 219-239. 2009. Disponível em: <bjaesthetics.oxfordjournals.org>

MCCLOUD, Scott. *Understanding Comics*. New York: Harper Perennial, 1994.

_____. Reinventando os quadrinhos. Tradução Roger Maiolo. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda., 2006.

MONTEIRO, Mário Feijó. *Permanência e mutações: o desafio de escrever adaptações escolares baseadas em clássicos da literatura*. PUC-RJ - Departamento de Letras, 2006.

MOURA, Matheus. *Quadrinhos e comunicação: entrevistas com autores e teóricos*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2013.

MOYA, Álvaro de; D'ASSUNÇÃO, Otacílio. Edições Maravilhosas: as adaptações Literárias em Quadrinhos. In: MOYA, Álvaro de; CIRNE, Moacy (org.); AIZEN, Naumin; D'ASSUNÇÃO, Otacílio. *Literatura em Quadrinhos no Brasil: Acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

OLIVEIRA, Rui de. *Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

PAULINO, Graça. Formação de leitores: a questão dos cânones literários. In: *Revista Portuguesa de Educação*. Vol.17, número 101. Universidade do Minho: Braga, Portugal. 2004. p. 47-62.

_____. A formação de professores leitores literários: uma ligação entre infância e idade adulta? In: PAULINO, Graça; ROSA, Cristina (org.). *Das leituras ao letramento literário*. Belo Horizonte: FaE/UFMG; Pelotas: UFPel, 2010.

PEDROSA, Heloisa Helena. As adaptações e o ensino de literatura. In: PAULINO, Graça; COSSON, Rildo (orgs.) *Leitura Literária: a mediação escolar*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

PERES, Ana Maria Clark. Machado de Assis, Dom Casmurro. In: PERES, Ana Maria Clark; PEIXOTO, Sérgio Alves; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de (orgs.). *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

PINA, Patrícia Kátia da Costa. O sólito e o insólito construindo os jovens leitores contemporâneos de Machado de Assis: “A Cartomante” em HQ. IN: PINA, Patrícia Kátia da Costa; MICHELLI, Regina (orgs.). *Insólito, mitos, lendas, crenças – Anais do VII Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional. II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional/ Simpósio 4*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. p.75-82.

_____. Literatura em quadrinhos. In: FILHO, José Nicolau Gregorin. *Literatura infantil em gêneros*. São Paulo: Editora Mundo Mirim, 2012.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. Menino temporão. In: PAULINO, Graça. *O jogo do livro infantil*. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1997.

RAMOS, Flávia Brocchetto; FEBA, Berta Lúcia Tagliari. Leitura de história em quadrinhos na sala de aula. In: *Leitura Literária na escola: Reflexões e propostas na perspectiva do letramento*. Organizado por Renata Junqueira de Souza, Berta Lúcia Tagliari Feba. São Paulo: Mercado das Letras, 2011.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2010.

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, INL, 1987.

SHIKO. *O Quinze* - Rachel de Queiroz. São Paulo: Ática, 2012.

SILVINO. *Conto de escola*- em quadrinhos: Machado de Assis [adaptado] por Silvino. São Paulo: Peirópolis, 2010. (Clássicos em HQ)

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 31, 2012.

SOARES, Magda Becker. A escolarização da Literatura Infantil e Juvenil. In: EVANGELISTA, Aracy; BRINA, Heliana; MACHADO, Maria Zélia (orgs.). *A escolarização da Leitura Literária: O Jogo do Livro Infantil e Juvenil*. 2 ed.; 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SRBEK, Wellington. *Memórias póstumas de Brás Cubas* - Machado de Assis [adaptado] por Wellington Srbek. Rio de Janeiro: Desiderata, 2010. (Grandes clássicos em *graphic novel*)

_____. *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Belo Horizonte: Editora Nemo, 2011.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. Roteiro e adaptação Ronaldo Antonelli. São Paulo, Escala Educacional, 2011.

VASCONCELOS, Vânia Nara Pereira. Visões sobre as mulheres na sociedade Ocidental. *Revista Ártemis*, n. 03 dez/2005 (B), p. 06. Disponível em: <<http://www.prodema.ufpb.br/revistaartemis>>. Acesso em: 12 de jun. 2014.

VERNE, Jules. *A volta ao mundo em 80 dias*. Roteiro: Loïc Dauvillier; desenhos: Aude Soleilhac; cor: Anne-Claire Jouvray e Aude Soleilhac; tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Moderna, 2012.

WALTY, Ivete Lara Camargos. Literatura e escola: anti-lições. In: EVANGELISTA, Aracy; BRINA, Heliana; MACHADO, Maria Zélia (orgs.). *A escolarização da Leitura Literária: O Jogo do Livro Infantil e Juvenil*. 2 ed.; 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

WOLK, Douglas. *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2007.