



UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

FILIPE ROSA SANTOS DIAS DA COSTA

**A TAVERNA E A PINTURA NO INFERNO: TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA E
REFERÊNCIA PICTÓRICA EM UMA NOITE EM L'ENFER DE DAVI CALIL**

BRASÍLIA
2026

FILIPPE ROSA SANTOS DIAS DA COSTA

**A TAVERNA E A PINTURA NO INFERNO: TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA E
REFERÊNCIA PICTÓRICA EM UMA NOITE EM L'ENFER DE DAVI CALIL**

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

Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais

Linha de Pesquisa: Literatura e Outras Artes

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Coorientador: Alan Brasileiro de Souza

BRASÍLIA
2025

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

RC838t Rosa Santos Dias da Costa, Filipe
A TAVERNA E A PINTURA NO INFERNO: TRANSPOSIÇÃO MÍDIÁTICA
E REFERÊNCIA PICTÓRICA EM UMA NOITE EM L'ENFER DE DAVI CALIL
/ Filipe Rosa Santos Dias da Costa; orientador Sidney
Barbosa; co-orientador Alan Brasileiro de Souza. Brasília,
2026.
118 p.

Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade de
Brasília, 2026.

1. Literatura. 2. Quadrinhos. 3. Transmídiação. 4. Noite
na taverna. 5. Uma noite em L'enfer. I. Barbosa, Sidney ,
orient. II. Brasileiro de Souza, Alan, co-orient. III.
Título.

FILIPPE ROSA SANTOS DIAS DA COSTA

**A TAVERNA E A PINTURA NO INFERNO: TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA E
REFERÊNCIA PICTÓRICA EM UMA NOITE EM L'ENFER DE DAVI CALIL**

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

Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais

Linha de Pesquisa: Literatura e Outras Artes

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Coorientador: Alan Brasileiro de Souza

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Sidney Barbosa (Orientador e presidente da Banca)
Universidade de Brasília - UnB, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura

Profa. Dra. Beatriz Schmidt Campos (Membro interno)
Universidade de Brasília - UnB

Profa. Dra. Patrícia Medeiros de Lima (Membro externo)
Universidade Católica de Brasília - UCB

Profa. Dra. Alessandra Matias Querido (Membro interno - suplente)
Universidade de Brasília - UnB,

*À dona Martinha e seu Marinho,
pelo olhar para além do pé de Juá
À Hildeni Rosa,
Por ter plantado a palavra e a regado em mim
À Renata Júlia Rosa,
Pelo sol e pelo ar em meu jardim*

AGRADECIMENTOS

Ao professor Sidney Barbosa pelas lições gentis e cautelosas e por apoiar os passos que permitiram a concretude deste trabalho;

Ao professor Alan Brasileiro, por me ajudar a subir as ladeiras deste trabalho, enquanto compartilhamos um pão de queijo;

Aos professores que me acolheram nos caminhos circulares da UnB;

Aos meus colegas do Literartes e Quadrital, Rafael Vespasiano, Carlos Lemos e William Maia, por compartilharem o mesmo caminho, a mesma pedra e as mesmas retinas tão fatigadas.

À minha família, Renan Costa, Romel Costa, Aline Rosa, Hildete Rosa e muito mais, que ajudaram com palavras e bons momentos compartilhados;

Aos meus amigos, Lucas Ayres, Fabio Alberto, Fabrício Castro e Alexandre Marafiga, que me ajudaram a seguir mesmo com todas as dificuldades.

editorial

ESSE É UM QUADRO.
A MENOR UNIDADE
NARRATIVA.

VOCÊ PODE POR
UM PERSONAGEM
NELE.



PODEMOS IMAGINAR
O QUE ELE PENSA. É HUMANO.



NOSSAS AFLIÇÕES
SÃO COLOCADAS NELE.



SUBITAMENTE,
ESTAMOS ANDANDO
PELA RUA COM ELE



TUDO PODE
ACONTECER.

RESUMO

A presente pesquisa busca analisar a transmediação do romance ultrarromântico *Noite na taverna* de Álvares de Azevedo para a HQ *Uma noite em L'enfer* de Davi Calil, evidenciando a transposição da estética do romantismo e a referenciação às pinturas pós-impressionistas presentes no quadrinho. Na novela de Álvares de Azevedo, somos apresentados a cinco amigos que irão se alternar para contar as parcelas mais hediondas das suas vidas. Na adaptação desenvolvida por Davi Calil, cinco pintores (Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Gustav Klimt, Henri de Toulouse Lautrec e Francisco de Goya) narram as páginas avermelhadas de seu passado em histórias que unem o amor, a morte e o horror, estrutura inspirada na obra de Álvares de Azevedo. Enquanto em *Noite na taverna*, o espaço não apresenta uma localização definida, embora situada temporalmente no início do século XIX. Em sua adaptação, as histórias começam a ser contadas dentro do infame Cabaré de L'enfer, espaço que recria um cenário infernal durante o período da Belle Époque na França. Durante a narração, o leitor se depara com diversas referências às pinturas que habitaram a efervescência cultural do século XIX, desde o Romantismo até o pós-impressionismo. Dessa forma, o quadrinho surge como uma mídia especializada que possibilita, através dos próprios dispositivos, o contato entre as artes literárias e pictóricas desse período, proporcionando uma expansão do espírito romântico.

Palavras-chave: Literatura; Quadrinhos; Transmediação; Noite na taverna; Uma noite em *L'enfer*.

ABSTRACT

The present research aims to analyze the transmediation of the ultraromantic novel *Noite na Taverna* by Álvares de Azevedo into the graphic novel *Uma Noite em L'Enfer* by Davi Calil, highlighting the transposition of Romantic aesthetics and the references to post-impressionist paintings present in the comic. In Álvares de Azevedo's novella, we are introduced to five friends who take turns recounting the most heinous episodes of their lives. In Davi Calil's adaptation, five painters—Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Gustav Klimt, Henri de Toulouse-Lautrec, and Francisco de Goya—narrate the bloodstained pages of their past in stories that intertwine love, death, and horror, following a structure inspired by Azevedo's work. While in *Noite na Taverna* the setting lacks a defined location, though temporally placed in the early 19th century, in its adaptation, the stories begin within the infamous Cabaret de L'Enfer, a venue that recreated a hellish scenario during the Belle Époque period in France. Throughout the narration, the reader encounters numerous references to the paintings that emerged from the cultural effervescence of the 19th century, spanning from Romanticism to Post-Impressionism. Thus, the graphic novel emerges as a specialized medium that, through its unique devices, fosters an intersection between literary and pictorial arts of this period, offering an expansion of the Romantic spirit.

Keywords: Literature; Comics books; Transmediality; Noite na taverna; Uma noite em L'enfer.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS		
Figura	Título	Página
Figura 1	<i>Isaac Newton and his apple</i>	18
Figura 2	<i>O sono da razão produz monstros</i> (1799)	22
Figura 3	Devoção na escrita e na imagem	27
Figura 4	Palavras e imagens de acordo com Nick Sousanis	29
Figura 5	As altas prendas do desembargador Dionísio de Ávila	30
Figura 6	Andei por entre as frestas	32
Figura 7	Tira sem palavras	34
Figura 8	Tira com palavras	35
Figura 9	Pai e filho	40
Figura 10	As modalidades da mídia	43
Figura 11	Encontros no inferno	48
Figura 12	<i>O quarto</i>	50
Figura 13	Quarto de Van Gogh	55
Figura 14	A desordem do quarto	56
Figura 15	O corvo pousado no busto de Atenas	59
Figura 16	Encontro no Olimpo	64
Figura 17	Solfieri por Reinaldo Seriacopi e Franco de Rosa	71
Figura 18	Solfieri por Carlos Patati e luCAS	72
Figura 19	Solfieri por Marcelo Bartholo	73
Figura 20	Van Gogh (Solfieri) por Davi Calil	74
Figura 21	Vincent Van Gogh	76
Figura 22	Bordel de Sien	77
Figura 23	Bebemos em meio aos corpos	82
Figura 24	<i>Adeus, L'enfer</i>	88
Figura 25	Saturno devorando o próprio filho	91
Figura 26	A devoração	98
Figura 27	<i>Danaë</i>	101
Figura 28	<i>Danaë em L'enfer</i>	102
Figura 29	Os amantes	103
Figura 30	<i>Baile do Moulin Rouge</i>	104

FIGURAS		
Figura	Título	Página
Figura 31	<i>Moulin Rouge em L'enfer</i>	105
Figura 32	A ira de Maffio	106
Figura 33	<i>De onde viemos? o que somos? Para onde vamos?</i>	107
Figura 34	O duelo	108

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
Deixai para trás toda a esperança vós que entraís	13
Na boca do inferno: objetivos, hipótese e metodologia	14
<i>O que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos: da estrutura da dissertação</i>	16
1.O DIABO RESIDE NAS FRONTEIRAS	18
A vigília da razão produz monstros	Erro! Indicador não definido.
<u>1.1.</u> Éramos um: entre palavras e imagens	25
<u>1.2.</u> Linguagem, sistema ou mídia.....	36
<u>1.2.1.</u> As relações entre as mídias.....	50
<u>2.</u> UMA NOITE (FIM) DO SÉCULO.....	58
<u>2.1.</u> não vês que as taças estão vazias e bebemos o vácuo, como um sonâmbulo.....	58
<u>2.2.</u> Nada se perde tudo se transforma.....	62
<u>2.3.</u> O breve adaptado	66
<u>2.4.</u> Entre a moldura e o requadro	75
<u>2.4.1.</u> Romantismo e <i>fin-de-siècle</i>	79
<u>3.</u> CONFIGURAÇÕES DO GÓTICO EM <i>L'ENFER</i>	91
<u>3.1.</u> De onde surgem as sombras	91
<u>3.2.</u> Fantasmas bebem vinho na terra da garoa.....	94
<u>3.3.</u> O gótico em <i>L'enfer</i>	96
<u>3.3.1.</u> O Pós-impressionismo em <i>L'enfer</i>	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	115

INTRODUÇÃO

Deixai para trás toda a esperança vós que entraís¹

Um homem fantasiado de diabo recebe Van Gogh e Paul Gauguin na porta de uma taverna com o formato da boca de um demônio. Dentro da taverna, um grupo de pintores iniciam uma competição para quem conta a melhor história de amor e morte. Nessa estrutura, se misturam a história da arte, a biografia dos autores e as sombras do Romantismo que se instalam na narrativa.

Assim como os pintores, foi assim que adentrei ao inferno da narrativa de Calil. Ainda, no ano de 2017, cursava o ensino médio e sabia sobre o Romantismo e Álvares de Azevedo apenas pela leitura de determinados trechos nas aulas de literatura. Dessa forma, o meu primeiro contato com a narrativa ocorreu pela transposição da novela pelos quadrinhos.

Na narrativa, Davi Calil busca atualizar a novela de Álvares de Azevedo, carregando, para as páginas do quadrinho, elementos da fortuna crítica do autor, bem como o espírito romântico que se desloca temporalmente do começo do século XIX para o final do século.

Junto com essa mudança, o quadrinho ainda apresenta como personagens pintores do cânone ocidental que foram reconhecidos pelo seu espírito tempestivo e a busca para a fundação de uma nova arte. Essa composição narrativa retoma traços do projeto de Azevedo que buscou, ao longo das suas obras, referenciar personagens e autores do período romântico como forma de questionar e desestabilizar a arte moralizante e nacionalista do período imperial.

Na minha primeira leitura, esses elementos junto com o uso intenso das cores e a agressividade das narrativas provocou um fascínio e curiosidade diante da obra. Isso me levou a conversar com outros professores, buscando entender os elementos que envolviam aspectos de várias disciplinas. Porém, o interesse dessa primeira incursão só foi retomado ao final do curso de Letras na Universidade Estadual da Bahia.

Dentro da UNEB, houve uma maior compreensão da intermedialidade a partir dos estudos da língua e da literatura que se desenvolveram ao longo da graduação. Nesse período de quatro anos, o interesse da literatura e das histórias em quadrinhos se consolidaram, buscando compreender as suas características e interseções.

Ao final da graduação, os estudos com a literatura e o outras mídias me levaram a reler *Uma noite em L'enfer*. A partir da releitura, o interesse inicial foi retomado para tentar compreender

¹Fala do personagem que recepciona Van Gogh e Paul

como as relações entre a obra de Azevedo e a HQ se desenvolviam.

Com isso, produzi, com a orientação da prof. Dra. Nelma Aronia Santos, uma monografia que busca compreender a relação entre a obra de Azevedo, bem como a construção da antropofagia e do grotesco dentro da obra.

Mesmo com a produção da monografia, ainda houve a sensação de que as relações elaboradas a partir da transposição da novela ainda não estavam completamente investigadas. Por isso, a produção dessa dissertação intenta amadurecer o trabalho realizado ao final da graduação, tentando compreender as relações que não foram totalmente exploradas no curso do primeiro trabalho, bem como incorporando ao corpus da pesquisa: as outras adaptações da novela ultrarromântica para os quadrinhos.

Na boca do inferno: objetivos, hipótese e metodologia

A segunda capa de *Uma noite em L'enfer* (2016) apresenta o personagem Vincent Van Gogh saindo da boca de *Orcus*, considerado a boca do inferno na mitologia romana. Ao sair da escultura emblemática do parque dos monstros², o personagem fala: “todos estão errados” para os colegas do lado de fora (Lautrec, Gauguin, Goya e Klimt). Com isso, antes da narrativa se iniciar, o leitor já se conecta com o mundo assombroso que irá conectar o inferno com diversas formas semióticas distintas.

Diante da construção do quadrinho, nos questionamos sobre **como ocorrem a relação entre a novela de Álvares de Azevedo e as suas adaptações**. Principalmente, como essa relação transmídia se desenrola quando a obra de Calil insere na narrativa mudanças narrativas significativas **como o espaço francês do fim do século e a presença dos pintores como personagens da novela**.

Dessa maneira, nossa pesquisa objetivou

- entender como o material ultrarromântico presente na novela *Noite na taverna* de Álvares de Azevedo ao mesmo tempo que encontra formas de permanecer nas adaptações para os quadrinhos também sofre pressões do novo meio ao qual está sendo inserido, assumindo significações que não estavam previstas no texto

²“ Uma das esculturas mais conhecidas do local é a cabeça de ogro conhecida como Orcus. Quem a vê parece estar diante de um monstro que grita, com a boca sempre aberta.

O que nem todo mundo sabe é que Orcus, apelidado de "Boca do Inferno", foi projetado para ser um espaço para refeições, onde Orsini e seus eventuais convidados poderiam fazer piqueniques na mesa formada pela língua do ogro.”. Disponível em: <https://www.megacurioso.com.br/artes-cultura/124695-os-5-fatos-mais-surreais-sobre-o-jardim-dos-monstros-da-italia.htm>

original.

- Investigar as novas relações que se estabelecem na adaptação de Davi Calil, *Uma noite em L'enfer*. Isso se deve às modificações no enredo e às referências convocadas pelo quadrinista para ampliar os caminhos estéticos adotados pelo poeta.
- compreender como as duas mídias, literatura e pintura, se comportam ao se aproximar das fronteiras dos quadrinhos, mídia que produz sentidos e mobiliza os leitores de maneira distinta da realizada pelas outras mídias.
- Destrinchar o contato entre o gótico romântico solidificado pela pintura Goyesca e pela escrita ultrarromântica de Azevedo com a pintura pós-impressionista referenciada ao longo da narrativa da HQ de Calil.

Por isso, realizamos uma pesquisa comparativa calcada entre a novela de Álvares de Azevedo e as suas transposições para a narrativa dos quadrinhos. A partir disso, foram selecionados momentos narrativos em que fosse possível comparar e analisar elementos significativos da prosa romântica e das suas atualizações contemporâneas.

Então, priorizou-se momentos que demarcavam a subjetividade e a lacunosidade do texto romântico em relação com páginas que utilizaram de recursos próprios das histórias em quadrinhos para desenvolver e adaptar esses elementos para os quadrinhos. Em outro aspecto, delimitamos páginas que ressaltavam a atualização da obra de Azevedo e as relações com outras estéticas.

Essas escolhas foram embasadas no estudo da intermedialidade. Campo que, segundo Marina Grishakova (2024, p. 14),

abrange tópicos tradicionais dos estudos interartes (literatura e música, escultura, pintura, ou fotografia), mas também opera com e entre modos semióticos (imagens, sons, signos gráficos); mídias materiais (tipos de tinta e sinais eletrônicos); e mídias estéticas ou sistemas semióticos. [...] A intermedialidade funciona através das fronteiras das mídias e das disciplinas. por isso, pode ser definida como uma perspectiva de pesquisa ou um método de criação, recepção e estudo de artefatos e práticas artísticas, revelando os recursos ainda não explorados nem descobertos das mídias ³

Com essa perspectiva, entendemos que o trabalho se enquadra dentro do campo de

³Tradução do inglês: Intermediality embraces traditional topics of interart studies (literature and music, sculpture, painting, or photography), but it also operates within and between semiotic modes (image, sound, graphic signs); material media (paint, ink, electronic signals); and aesthetic media or systems of expression. [...] It works across media borders and disciplines, and, as such, it could be defined as a research perspective or a method of creation, reception, and study of artefacts and artistic practices, revealing the yet unexplored and undiscovered resources of media.”

estudo da intermedialidade pela busca em compreender os recursos próprios e as relações existentes a partir deles entre a literatura, a pintura e a História em quadrinhos. Esse enfoque teórico possibilita investigar a composição particular dos objetos e a forma como são recebidos e transmitidos no espaço cultural.

Além disso, a intermedialidade enquadra o conceito de mídia de maneira distinta de outras áreas do conhecimento. Para nossa pesquisa, retomamos a visão de Grishakova (2024, p. 18) que definiu as mídias como sistemas estéticos expressivos que envolvem características, convenções e formas específicas⁴. Com essa visão, entendemos que os objetos dessa pesquisa se constituem de maneiras distintas e formulam convenções e formas a partir da relação do autor e do público com o contexto cultural da obra.

A partir dessa definição, entendemos que as mídias, em suas distintas configurações, se relacionam entre si, estabelecendo proximidades e afastamentos, como ocorre quando as artes tradicionais recorrem às técnicas desenvolvidas pelos meios de massa. A partir das inúmeras abordagens em relação a esse fenômeno, partimos de uma perspectiva síncrona que, como aponta Rajewsky (2012, p. 23), “procura distinguir manifestações diferentes de intermedialidade e desenvolver uma teoria uniforme para cada uma delas”.

Nesse sentido, ao invés de focalizarmos na trajetória das mídias sobre o tempo, investigamos as relações atuais que se estabelecem entre e ao redor dos objetos dessa pesquisa, no caso, a literatura, o quadrinho e a pintura.

Dito isso, apontamos o quadrinho como um produto intermediário que possibilita o contato entre a estética romântica (e a sua ideologia) e o *fin-de-siècle*, juntamente com as artes produzidas nesse período, a macroestrutura azevediana e a pintura de Francisco de Goya se encontrando com a pintura pós-impressionista. Dessa forma, a transposição intermediária permite enxergarmos características próprias da composição romântica e os seus desdobramentos ao longo do tempo, promovendo uma expansão do gótico para as estéticas que romperam com a arte tradicional e iniciaram novos rumos para o fazer artístico.

***O que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos*⁵: da estrutura da dissertação**

Para analisar os objetos apresentados, estruturamos a dissertação em três capítulos:

⁴Tradução do inglês: “media as aesthetic expressive systems that involve sets of specific features, conventions, and forms”.

⁵ Título retirado de um trecho da novela *Noite na taverna*.

O primeiro capítulo, o diabo reside nas fronteiras, se dedica a descrever as relações entre as mídias que estruturam as obras analisadas nesta investigação, passando inicialmente por uma distinção entre palavra e imagem; para depois, nos subtópicos, se aprofundar nas relações mais específicas entre literatura e quadrinho, e entre quadrinho e pintura.

Após essa incursão inicial, o foco da pesquisa recai sobre o processo de transposição midiática do texto literário para os quadrinhos. O capítulo dois começará com uma breve introdução sobre a passagem da estética gótica do literário para o imagético. Em seguida, demonstraremos como o projeto literário de Azevedo (lacunar e simbólico) influencia o processo de transposição, analisando fragmentos das três adaptações da novela para os quadrinhos⁶. Para, depois desse processo, no terceiro e quarto tópico, analisarmos as adaptações empreendidas por Calil em *Uma noite em L'enfer*, refletindo sobre a ampliação das relações entre o Romantismo e a modernidade.

Na última etapa desta dissertação, focalizaremos as relações estabelecidas entre o imaginário gótico, a novela de Azevedo e a retomada do pós-impressionismo no quadrinho de Calil. No primeiro subtópico, focaremos na constituição do imaginário gótico, estética medieval que retorna para o campo estético a partir das produções românticas. No segundo tópico, levaremos a discussão sobre o gótico para a constituição de Azevedo, buscando compreender como Azevedo constitui sua narrativa a partir de elementos estéticos próprios da criação gótica. Ao finalizar o capítulo, investigaremos como a herança gótica utilizada por Azevedo se relaciona com a reconstituição da pintura pós-impressionistas referenciadas ao longo da narração em *Uma noite em L'enfer*.

Dito isso, essa dissertação sustenta que a transposição midiática que parte da novela *Noite na taverna* de Álvares de Azevedo para a história em quadrinhos de Davi Calil, *Uma noite em L'enfer*, desenvolve uma extensão da estética romântica que prolonga conteúdo romântico (A novela azevediana, a pintura de Francisco de Goya) e conflui na estética pós-impressionista representada pelas produções fim do seculares.

Através dessa ampliação estética, o contato entre as duas obras (a novela e o quadrinho) produz uma reflexão acerca da composição da modernidade, a qual se anuncia no século XVIII, no alvorecer do Romantismo, e culmina no crepúsculo que se presentifica no temor ao vindouro século XX, representado por produções decadentistas e pós-impressionistas.

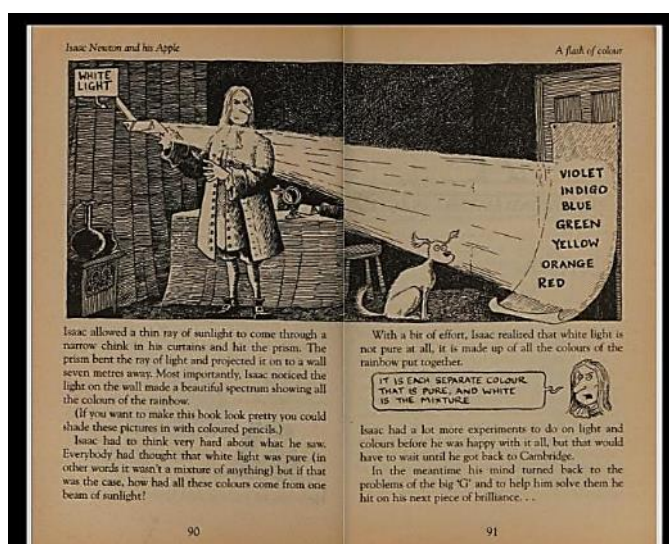
⁶ Essas adaptações são a de Reinaldo Seriacopi junto com diversos artistas (Arthur Garcia, Franco de Rosa, Rodolfo Zalla, Rubens Cordeiro, Sebastião Seabra e Walmir Amaral) em 2011; edição de Carlos Patati, utilizando da participação de diversos ilustradores como Marcio de Castro, Eduardo Arruda, Klayton luz, luCAS e Klaus Reis, publicada em 2013; A adaptação de Marcelo Bartholo, 2020.

1. O DIABO RESIDE NAS FRONTEIRAS

Sir Isaac Newton, em meio às suas descobertas científicas, se aventurou na investigação sobre os fenômenos da ótica. Em seus anos de reclusão forçada, Newton buscou várias formas de investigar o fenômeno da luz (área com uma trajetória dentro das investigações filosóficas e astrológicas) como espetar o próprio olho, o que o fez enxergar várias manchas no seu campo de visão, e olhar diretamente para o sol, o que causou sérios danos à sua retina; experimentos arriscados que o levaram a questionar a natureza das cores.

Porém, suas indagações só alcançaram dados significativos quando começou a investigar a trajetória dos raios de luz ao se chocarem com um prisma translúcido. Newton produziu uma pequena abertura na sua janela, permitindo apenas que um raio de luz se chocasse com o seu prisma, o que o fez entender que a luz branca se decompunha nas cores do arco-íris (vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil, violeta)⁷. No livro infantil *Isaac Newton e sua maçã*, o autor Kjartan Poskitt e o ilustrador Philip Reeve descrevem essa cena por meio de uma relação entre a palavra e imagem:

Figura 01. Isaac Newton e sua maçã.



Reeve, Philip e Poskitt, 2025, p.90-91⁸

Como dito nessa página, os filósofos da antiguidade e os filósofos naturais (futuros cientistas) acreditavam que a luz branca era pura, restando o mistério de onde vinham as cores

⁷ Para saber mais sobre esse experimento, sugiro assistir o quinto episódio da série Cosmos, *Hiding in the light*,

⁸Disponível em: <https://archive.org/details/isaacnewtonhisap0000posk>.

(inclusive o livro, em preto e branco, faz uma brincadeira sobre colorir a cortina que recebeu o espectro colorido⁹). Newton percebeu que, diferente do que os filósofos naturalistas pensavam, eram as outras cores que eram puras e o branco sendo a mistura delas.

Essa descoberta foi feita entre os anos 1660 e 1670, momento em que a Europa passava por diversas mudanças culturais com o fim do medievo e com a retomada do racionalismo greco-romano, que provocou tensões de poder e nos modos de existir. Dessa maneira, constituía-se um mundo híbrido composto pelo retorno de concepções clássicas advindas da abertura comercial entre Ocidente e Oriente, mas ainda marcado pelos costumes medievais embebidos na mentalidade judaico-cristã.

Apesar do vindouro pensamento iluminista condenar o medievo como Era das trevas, o período colaborou imensamente para o processo de formação científica e cultural do mundo europeu que estava prestes a (re)nascido.

Além dos avanços tecnológicos durante o período medieval, por exemplo, os estudos da refração da luz (os quais possibilitaram as descobertas newtonianas), é notória as contribuições para o campo artístico e cultural. À exemplo disso, as construções arquitetônicas góticas, com suas igrejas altas e imponentes como a catedral de Notre-Dame em Paris, foram produções que unificaram a solução técnica com propósito estético.

Construções que foram retomados ao longo do século XVIII tanto pela arquitetura retomando o estilo imponente das construções, quanto pela Literatura que utilizou do estilo medieval para construir narrativas soturnas e amedrontadoras que, normalmente, se passavam em ambientes medievais decadentes.

Nessa Europa híbrida, devido à anexação territorial, as monarquias nacionais se consolidaram no espaço vacante deixado pelo sistema feudal, promovendo o crescimento exponencial dos centros urbanos. Esses espaços foram palco da expansão racionalista que se inseria a partir de avanços científicos tecnológicos, de movimentos políticos, os quais culminaram em Revoluções, e de políticos esclarecidos que utilizam das ideias clássicas para se perpetuar no poder.

Apesar da forte tentativa por parte da Igreja Católica em frear os avanços dos ideais clássicos, a Razão se espalhou por diversos territórios do continente europeu, provocando mudanças radicais na estruturação das monarquias nacionais, tanto em sua estrutura interna como às cobranças pela participação popular nas decisões dos regimes, quanto na sua postura

⁹Tradução do inglês: (If you want to make this book look pretty you could shade this pictures in with coloured pencils)

externa, culminando na colonização afro-americana que foi utilizada para apropriação de recursos e manutenção do poder monárquico.

Essas mudanças vieram unidas com a ascendência da classe burguesa, inicialmente formada por pequenos comerciantes que viviam nas cidades (burgos). Com o crescimento das cidades, os comerciantes começaram a acumular riqueza, porém, não podiam intervir nas políticas monárquicas, sendo alvos de decisões arbitrárias dos seus governantes. Por isso, munidos com o avanço do pensamento racionalista, os burgueses começam a se organizar ideologicamente e politicamente, pensando em uma sociedade baseada na autonomia dos poderes, na manutenção da propriedade privada e na liberdade e igualdade individual.

Após a sua organização com outras classes, houve diversos levantes burgueses ao redor da Europa e América, culminando em Revoluções como a Revolução Francesa, a Revolução Inglesa, a Independência dos Estados Unidos, entre outros. As mudanças advindas desses momentos históricos promoveram uma nova consolidação social baseadas no pensamento racional que acreditava no princípio da preservação da individualidade e da propriedade privada a partir de um contrato social fundamentado na regulação dos poderes. Além disso, fundamentou-se a produção com base no acúmulo de capital, modelo que produziria os contrastes entre a sociedade prometida pela norma social e a sociedade experienciada na prática.

Com a consolidação burguesa no poder, o sistema simbólico adquire notável importância através da normatização social veiculada pela imprensa, principalmente, pela Literatura. Países que conseguiram consolidar a burguesia no poder como França e Inglaterra engendraram, por meio da literatura, uma imagem do que o corpo social deveria ser, promovendo uma compensação em relação ao que não foi cumprido pelo processo revolucionário. Para Hans Ulrich Gumbrecht,

[...] pela primeira vez na história ocidental, existia uma imagem normativa da sociedade. E aquela imagem normativa de sociedade, criada do Iluminismo, da Revolução Burguesa, foi uma promessa para o cidadão, e cidadão também seria um conceito novo. Mas, muito cedo, os cidadãos descobriram que existia uma tensão, uma promessa não cumprida, entre aquela promessa e a realidade diária. E precisamente esta tensão, esta contradição, este não-cumprimento da promessa dava uma nova posição, uma nova função social à cultura geral, e especificamente à literatura. E aquela função foi, em primeiro lugar, de compensação. A literatura dava, oferecia ao leitor cidadão o que a promessa não mantida não oferecia, e isto era compensação. A literatura também funcionou como mediatização no sentido de tentar convencer os cidadãos que a atenção à realidade não era tão grande. E finalmente, também se usou literatura, desde o princípio do século XIX, para ilustrar aquela imagem normativa da sociedade. (Gumbrecht, 2018, p. 6)

Nesse sentido, as mudanças na forma de organização social, necessitavam de elementos

simbólicos que compensassem a discrepância entre a promessa e a realidade diária. Por isso, as nações que conquistaram o apogeu da burguesia buscavam uma imagem normatizada do corpo social com o uso da literatura. Por isso, nesse contexto, determinadas produções ilustravam o modo ideal de comportamento, por exemplo, entre um casal heteronormativo.

Contudo, em países que não tiveram uma revolução burguesa bem-sucedida como é o caso da Alemanha e Itália (ainda em processo de unificação), a busca pela normatização se desenvolveu em um retorno ao passado. Como aponta o Gumbrecht (2018, p. 6),

Ao contrário, naqueles países que não tinham uma revolução burguesa bem-sucedida, como na Alemanha, sobretudo, mas também a Espanha e a Itália, para ter uma imagem ideal da sociedade, se teria que voltar ao passado, e isto é, precisamente, o que chamamos de romantismo.

O retorno ao passado, bem como uma reação contrária à ordem social burguesa que se estabelecia, se configura como Romantismo, designação que foi incorporada em diversos campos culturais. No campo artístico e literário, o movimento não se deteve apenas ao retorno do passado, como também foi marcado pelo retorno do indivíduo para o seu interior, produzindo obras com bastante teor sentimental.

Além disso, adotou em diversos momentos uma postura avessa à normatização burguesa com produções que abraçavam posturas amorais e aterrorizantes, recuperando o estilo gótico medieval.

Ainda assim, o movimento, mesmo sendo uma reação às importantes mudanças sociais, ancorava-se na outra face da moeda do sistema consolidado. Se antes a arte estava pautada em uma produção racional (utilizando-se de normas para a confecção de textos literários e outras criações artísticas), nessa onda, ela se volta para a experiência (o campo sentimental); se antes enxergavam à luz ao olho nu, agora, esses artistas delongam o seu olhar para as sombras dessa luz.

Nesse contexto, a visão racionalista europeia ainda era vista como pura, o foco apenas foi alterado para os locais onde essa luz não se detinha. Por isso, surgiram narrativas focalizando o amor extremo (normalmente fatal), os crimes hediondos, os atos desumanos da guerra, cenas que decorrem, segundo a lógica iluminista, da falta de razão. Por isso, que uma das gravuras de Francisco de Goya, expoente da pintura romântica, leva o nome *O sono da razão produz monstros*:

Figura 02. *O sono da razão produz monstros (1799)*



Goya, 1797-1799¹⁰

A gravura do pintor espanhol estabelece imagetivamente uma tensão entre o sono e a razão através da figura do artista adormecido, assombrado por diversas criaturas híbridas entre animais da noite e humanos, promovendo uma crítica à falta de razão desta modernidade construída a partir do avanço racionalista. Sendo assim, apesar do seu olhar crítico, Goya ainda acredita na luz da razão pura, a qual, ao ausentar-se, produz sombras horríveis como os caprichos da invasão napoleônica representados/presentificados/ilustrados por sua tinta.

De maneira similar a Goya, Álvares de Azevedo, recusando se aliar ao rompante nacionalista, decide produzir uma escrita fortemente inspirada na estética gótica. O estilo gótico, impulsionado pelo auge do Romantismo, caracteriza-se, na literatura, por uma escrita noturna que aborda amores falidos, retomando a divisão entre o ideal e real proposto por Platão (neoplatonismo), e perversões morais.

Azevedo, ao utilizar esses elementos, aponta para as sombras da modernidade que adentravam lentamente na realidade brasileira. Nesse contexto, a sua pena escreveu poesias sentimentalistas e melancólicas, a peça *Macário* e a novela ultrarromântica *Noite na taverna*. Em sua escrita, Azevedo desenvolveu o que Cilaine Alves Cunha (2004), nomeia como binômio, a representação estética de dois polos distintos (belo/feio, drama/comédia,

¹⁰Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-sleep-of-reason-produces-monsters/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>

amor/morte, Luz/Trevas), demonstrando a ambiguidade do moderno que caminhava com demasiada dificuldade no Brasil imperial.

Os ímpetus românticos, dessa maneira, observavam a luz racionalista através de dois polos: a pureza e as sombras. Apenas com o aproximar do fim do século XIX, momento de culminação da tensão acumulada ao longo do avanço material do continente europeu, é que a modernidade, fruto da luz racionalista, começa a ser questionada, rompendo com a dualidade racionalista, já que a própria razão carregava, dentro de si, as sombras apontadas pelos românticos.

Nesse período, principalmente na França, começou a circular em diversos campos, uma perspectiva decadente sobre o vindouro século XX. Os textos literários nesse contexto associavam uma escrita rebuscada, por conta dos princípios estéticos enraizados na produção do final do século XIX, com uma estética grotesca, retomando elementos da estética gótica e do Romantismo. Dessa forma, burlavam a fronteira entre o belo e feio, ao mesmo tempo que questionavam as contradições impostas pela modernidade que culminou em seu clímax: os conflitos de proporções mundiais.

Ao pensar a situação crítica da modernidade (e, portanto, do modelo capitalista), vemos não só a crise dos projetos nacionalistas na Europa, mas diversas crises nos sistemas coloniais frutos da visão racionalista europeia. Por exemplo, começavam no Brasil séries de reformas urbanas e práticas eugenistas que buscavam modernizar e higienizar os centros das cidades, enquanto levavam a população negra e pobre para zonas cada vez mais periféricas.

Nesse ápice da modernidade e das suas tecnologias, percebemos a sua natureza dicotômica que produz monstros de olhos bem abertos (diferente do sono goyesco), aproximando a luz racionalista daquela decomposta por Isaac Newton, na qual o cientista acreditava que havia monstros escondidos (as cores) pela luz.

Em paralelo ao avanço da modernidade, a produção tecnológica reinventou as técnicas que, além da produção material, influenciaram nas formas e modos de se comunicar ocidentais. Esse foi o caso da imprensa, que começou como uma forma de transmitir e prolongar conhecimento enciclopédico, logo depois tornou-se uma forma de partilhar as ideias burguesas para um público cada vez maior, bem como o caso das tecnologias desenvolvidas em torno da captação de luz, o que permitiu a apreensão do instante de um objeto e a observação da trajetória de corpos em movimento.

Essas novas técnicas foram lentamente sendo incorporadas na vida social ocidental, as ilustrações chegavam aos jornais e folhetins, fotografias eram produzidas e encartadas em álbuns de família e o cinema espantava o seu público com trens que ameaçavam se mover em

direção ao público.

Com isso, começaram a se inserir no mundo artístico, produzindo uma cisão nas hierarquias desenvolvidas pelo discurso crítico ocidental que se sustentava através de dois fatores: a lógica alfabeticocêntrica (Barthes, 2004) que delimita a primazia do verbal sob o imagético, estabelecendo o texto literário como principal vetor de informação e entretenimento na vida burguesa; a tradição artística clássica que legitimava as práticas artísticas através de métodos e espaços conservadores, subjugando outras artes e práticas para espaços desprestigiados até mesmo nas produções verbais como o espaço relegado à crônica no espaço literário tradicional.

Assim, imbricaram-se dentro dos meios artísticos, iniciando um processo de qualificação dentro dos produtos no contexto cultural. Isso ocorreu por dois fenômenos: primeiramente, a incorporação das suas semioses dentro das artes tradicionais. Em seguida, o reconhecimento das técnicas como linguagem artístico, por exemplo, a inclusão delas dentro do sistema artístico (cinema, fotografia e quadrinhos se tornam, respectivamente, a sétima, a oitava e a nona arte); tornando cada vez mais difícil estabilizar a hierarquização arbitrária dentro dos meios artísticos que se sustentavam em uma discrepância entre a cultura popular e as belas artes.

Para Lúcia Santaella, esse fenômeno demonstra como essas novas artes, imersas na cultura de massa, modificaram os sistemas de codificação que subsidiaram a hierarquização das composições artísticas. Segundo a teórica,

A intersemiotividade dos meios de massa colocava-se em agudo contraste com a pureza estética que era típica das 'belas artes', especialmente da pintura e da escultura. Entretanto, as artes que, desde o Renascimento, estavam protegidas pelo invólucro de potentes sistemas de codificação, como é o caso da perspectiva monocular na pintura e o sistema tonal na música, não ficaram imunes às transformações culturais que as máquinas reprodutoras de linguagem, rebentos da Revolução Industrial e inauguradoras da comunicação massiva, estavam trazendo para o universo da cultura. Do impressionismo até o abstracionismo informal de Pollock, assistiu-se a uma gradativa e cada vez mais radical desconstrução dos sistemas de codificação visuais herdados do passado renascentista. A par dessa desconstrução, as artes foram crescentemente incorporando os dispositivos tecnológicos dos meios de comunicação para sua própria produção (Santaella, 2005, p. 12).

Nesse sentido, as mudanças no modo de vida unidas com novas práticas que se iniciavam através Revolução tecnológica promoveram diversas rupturas com o discurso tradicional imposto sobre as produções artísticas. As artes, então, atravessaram mudanças significativas, incorporando novas técnicas e rompendo com práticas que a definiam desde o Renascimento como os pintores impressionistas que rompem com traços da perspectiva para realçar o movimento e o instante da cena capturada.

Através desse processo, flagra-se a arbitrariedade do discurso artístico tradicional que determinava a arte por um conjunto de práticas convencionais que não sustentavam as rápidas mudanças que ocorriam no campo artístico. A partir disso, entendemos a volatilidade da arte e o discurso incorporado à suas práticas que, similares aos objetos prismáticos utilizados por Newton, dependem da forma como o olhar incide sobre elas, ou seja, tanto a arte quanto o seu discurso dependem do meio cultural e social ao qual estão inseridas. Ao mesmo tempo, esse objeto prismático, a arte e a comunicação, refrata elementos da experiência humana, permitindo expandir e enxergar a composição das forças que a constituem.

1.1. Éramos um: entre palavras e imagens

Durante o período paleolítico, comunidades humanas ao redor do globo começaram a triturar minérios, carbonizar ossos, misturar sangue em gorduras, tudo isso com o intuito de marcar em rochedos os objetos que viam ao longo da sua rotina. As pinturas rupestres que se iniciaram com a mão em negativo (utilizavam o minério triturado para colorir a parede e deixar o espaço da mão sem cor), logo, começaram a representar animais e atos de caçada. Além da mera representação, a historiadora da arte, Graça Proença, aponta que

A explicação mais aceita é que essa arte era realizada por caçadores, e que fazia parte de um processo de magia por meio do qual procurava-se interferir na captura de animais. Ou seja, o pintor-caçador do Paleolítico supunha ter poder sobre o animal desde que possuísse a sua imagem. Acreditava que poderia matar o animal verdadeiro desde que o representasse ferido mortalmente num desenho. Assim, para ele, os desenhos não eram representações de seres, mas os próprios seres. Essa é a explicação mais aceita para as pinturas do Paleolítico Superior (Proença, 2005, p. 11).

Assim como desenvolve a autora, mesmo que as figuras rupestres fossem naturalistas (utilizava-se do ponto de vista do observador para realizar a inscrição na pedra), a atitude dessas comunidades não partia da representação. O interesse das sociedades paleolíticas eram manifestações de atos divinatórios que, através das mãos e dos antecessores dos pincéis, rompiam o silêncio da pedra para constituir um novo mundo: alheio ao anterior, mas que o impactava diretamente.

A partir da inscrição na pedra, as sociedades humanas ingressaram dentro do processo de simbolização do mundo, desenvolvendo novas formas de expandir os processos comunicativos para além das pequenas comunidades. Esses processos compuseram as diversas linguagens exploradas ao longo da história ocidental, porém dois fenômenos se destacam dentro do transcorrer da história humana: a escrita e as imagens. Esses dois fenômenos dentro da

sociedade ocidental foram postos como objetos de distinta materialidade, sendo o primeiro criado a partir da língua, enquanto o segundo estaria em subordinação à palavra.

Esses objetos se firmaram a partir dessa dicotomia ao longo da constituição das sociedades ocidentais, a palavra escrita sendo utilizada como elemento coesivo dos grupos sociais, enquanto a imagem ainda carregava os traços divinatórios apresentados nas mãos, mamutes e bisões ao redor do globo.

Entretanto, para Anne Marie Christin, pesquisadora da imagem, no capítulo *A escrita enformada pela imagem*, presente no livro *Poéticas do visível*, diferente dos mitos estabelecidos pela sociedade ocidental, a imagem e a escrita partilham o mesmo processo originário. De acordo com a autora:

A escrita oferece a uma sociedade a possibilidade de ampliar seu campo de comunicação verbal para além das fronteiras da sua própria língua. Nenhum outro motivo além desse poderia forçar os homens a adaptar as estruturas de uma linguagem, da qual dependiam não apenas sua posição social, mas também seu universo de pensamento, as estruturas de um médium cuja aura, por outro lado, o aproximava sobre a maneira das práticas obscuras e incontroláveis da magia. Superfície acolhedora do invisível compreende-se que não foi através do traço que a tela da imagem conduziu a escrita. O traço é o depósito de um gesto que visa representar um ato de enunciação; o suporte sobre o qual se inscreve não exerce nenhum efeito, se não puramente accidental, sobre seu percurso: o traço o ignora. O signo que nasce da imagem não possui referência linguageira: ele resulta do mesmo exercício de observação de superfícies anunciadoras de revelação que, na longa história que leva da aparição da imagem da escrita, teria como primeira consequência a invenção da Agricultura. (Christin, 2006, p. 68)

A escrita, então, para a autora, advém do mesmo processo originário que as imagens: a inscrição adivinatória sobre o suporte. Ao apontar o parentesco das duas esferas simbólicas, o papel do suporte adquire um novo destaque: a escrita não parte puramente da linguagem verbal, mas da sua inscrição sobre determinado espaço.

Essa constatação encaminha o olhar sobre verbal para elementos que eram constantemente ignorados, por exemplo, a função da pausa, o aspecto gráfico da palavra escrita, a relação de incrustação em palavras próximas de imagens, entre outros.

Nesse aspecto, os ideogramas ainda carregam a relação embrionária entre esses dois tipos de inscrição. Para ilustrar a relação entre a palavra e imagem presente nos ideogramas, o autor e quadrinista Will Eisner, em seu livro *Quadrinhos e arte sequencial*, demonstra como o pictograma apresenta características notadamente próximas da produção imagética ao usar de exemplo o caractere de devoção e a sua respectiva ilustração, como vemos a seguir:

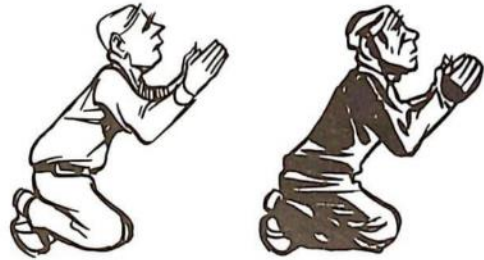
Figura 03. Devoção na escrita e na imagem



FIGURA 4: Caractere egípcio.



FIGURA 5: Caractere chinês.



ACIMA: Um exemplo simples do efeito que o estilo "caligráfico" tem sobre o símbolo básico da devoção, tal como poderia ser usado nos quadrinhos.

Eisner, 2010, p. 8.

Nesse processo comparativo, Eisner, além de salientar o traço em comum entre o pictograma e a ilustração, ainda reforça o desenvolvimento da arte caligráfica que, através de traços visuais, carregam a palavra de nuances com traços mais finos ou grossos. Nesse sentido, o autor também aponta que o mesmo ocorreria com as imagens, a exemplo da ilustração do homem devoto na figura 03 que pelo uso do sombreamento adquire uma atmosfera mais grave do que a sua contraparte desenhada com traços simples e claros.

Porém, o autor ainda reforça o laço entre a palavra escrita e a palavra falada. Em sua concepção, “as letras de um alfabeto escrito, quando executadas num estilo particular, contribuem para dar sentido. Nesse aspecto, não diferem da palavra falada, que sofre influência das mudanças de inflexão e nível sonoro” (Eisner, 2010, p. 9). Discordamos desse laço reestabelecido por Eisner, pois ainda busca justificar a escrita como vindoura de uma composição linguística como pode se perceber na relação que o autor constrói entre as inflexões sonoras com estilo caligráfico da palavra escrita. Essa relação ignora que os traços coletados por ele apontam para a relação iconográfica entre o suporte e a adivinhação como apontada por Christin (2006).

A partir desses dados, percebe-se que a distância entre os objetos culturais foi ideologicamente erguida ao longo da história ocidental. Isso foi constatado pelo teórico da literatura, Roland Barthes, ao apontar que a vinculação entre a escrita e a linguagem verbal ocorre através de um processo de valorização da linguagem como principal meio de comunicação. Para o autor,

Nossos historiadores e nossos linguistas, conforme se sabe, gostam de apresentar a escrita como uma simples transcrição da linguagem oral. A antropologia, porém, nos lembra a diferença de algum modo ontológico entre essas duas comunicações. Houve de fato duas linguagens dependentes de duas zonas diferentes do córtex: uma é a da

audição, ‘ligada à evolução dos territórios coordenadores dos sons’; a outra é a da visão, ‘ligada à coordenação dos gestos traduzidos em símbolos materializados graficamente’. Quando o grafismo apareceu, ocorreu um novo equilíbrio entre a mão e a face (elas eram libertas uma com a outra, uma pela outra): a face teve sua linguagem (a da audição e a da locução) a mão teve a sua (a da visão e do traçado gestual).

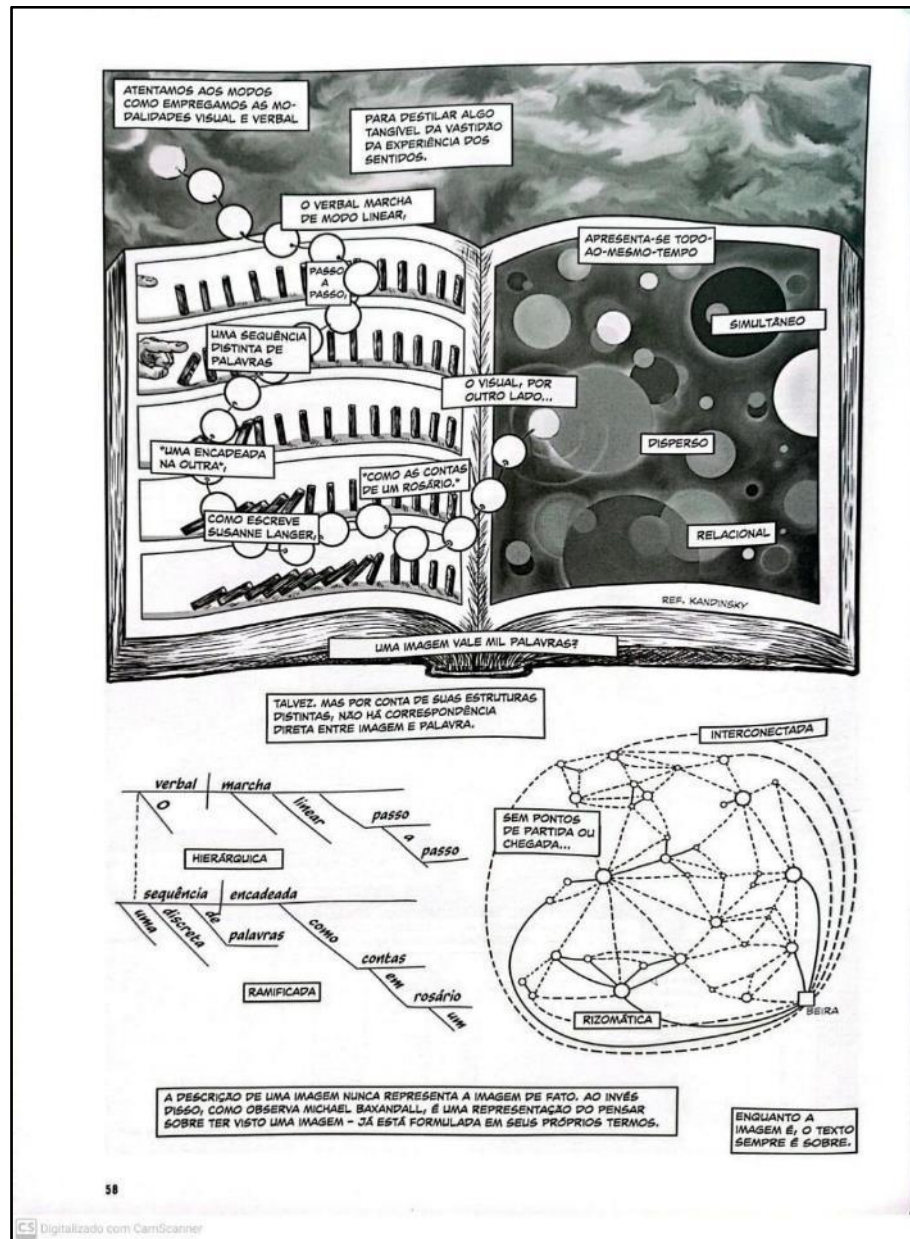
É preciso lembrar, sempre que possível, a disparidade e, por assim dizer, a independência (em muitos casos) dessas duas linguagens: a segunda não deriva pura e simplesmente da primeira: acreditar nisso, dizer isso, dá a entender isso como coisa óbvia é efeito daquilo que se poderia chamar ilusão alfabética — a nossa — , pois o alfabeto — mas não o ideograma, é bom lembrar outra vez — traduz em letras os sons da linguagem. (Barthes, 2004, p. 192-193)

Nesse sentido, Barthes aponta que, apesar da construção histórica e linguística do século XIX e XX indicar a linguagem escrita como transcrição da linguagem oral, as duas partem de origens distantes. Enquanto a linguagem oral está vinculada aos sentidos da audição, a linguagem escrita se detém ao sentido visual. Por isso, o oral e o escrito são manifestações independentes de uma linguagem, diferente do que se configura como *Ilusão alfabética*, a crença das letras serem apenas traduções dos sons da língua.

A partir dessa crença, as duas manifestações simbólicas se separam no transcorrer da história ocidental, assumindo funções distintas na expressão comunicativa. Os elementos visuais da escrita foram silenciados no processo de consolidação das línguas ocidentais, sendo colocada como principal vetor da disseminação racional e ideológica, enquanto as imagens destinavam a manifestações sensoriais e enganosas da experiência humana.

Com esse pensamento, Nick Sousanis, crítico de arte americano, em sua tese de doutorado, decide utilizar da mídia dos quadrinhos para compor suas ideias acerca da construção do saber humano. O autor, em determinado momento da obra *Desaplanar*, diferencia a forma com as palavras e as imagens consolidam a sua mensagem, como podemos ver no exemplo a seguir:

Figura 04. Palavras e imagens de acordo com Nick Sousanis



Sousanis, 2017, p. 58

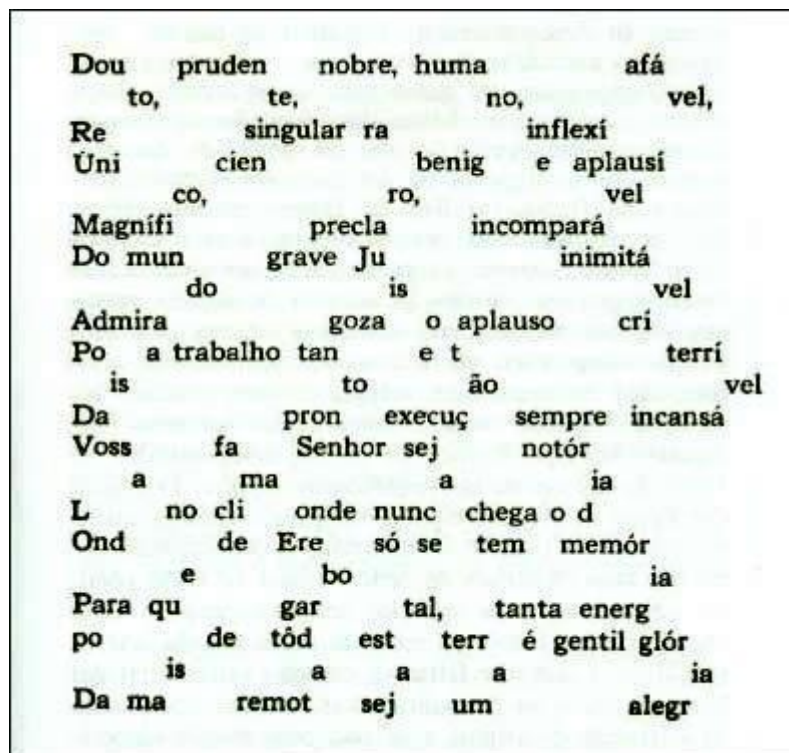
Para Sousanis, não existe correspondência direta entre as palavras e imagens, sendo que as palavras seguem uma forma sequencial, hierárquica e ramificada, enquanto as imagens são simultâneas e interconectadas. Essa visão, difere do pensamento de Christin (2006), mas entendemos que se trata do uso habitual das modalidades que foi consagrado ideologicamente, principalmente, na construção de saberes. Nesse sentido, a diferenciação de Sousanis permite um olhar sobre a forma como as palavras e imagens podem se diferenciar.

Apesar do uso corrente das duas manifestações simbólicas, foi no cenário literário que podemos perceber determinadas rupturas no discurso hegemônico entre os dois sistemas de representação de ideias. Isso pode ser visto em manifestações literárias que se utilizaram do

suporte e da configuração imagética da palavra escrita para desenvolver determinados sentidos poéticos.

Por exemplo, no cenário do Barroco, momento em que o tecido Europeu se contorcia entre os valores clássicos e a herança medieval, traços visuais e gráficos foram salientados na criação poética. Por exemplo, no ambiente colonial brasileiro, Gregório de Matos delineava uma poética própria aos trópicos (Ávila, 2010), carregando os artifícios portugueses (gongorismo e quevedismo) para os seus poemas. O autor, em suas experimentações, produziu o poema *As altas prendas do desembargador Dionísio de Ávila*. Nele, percebemos a disposição das palavras apoiadas pelo suporte:

Figura 05. As altas prendas do desembargador Dionísio de Ávila



Matos, 2025¹¹

Nessa composição, ao mesmo tempo que mantém a métrica e a sonoridade do poema, seguindo os preceitos do soneto clássico, fragmenta os códigos verbais e os distribui ao longo da página, retomando características visuais para a sua escrita.

Nas palavras de Affonso Ávila, ao analisar o processo lúdico do barroco, o poema “explora visualmente virtualidades e equivalências das palavras, dispondo-as na página sob forma de uma constelação gráfica” (Ávila, 2010, p. 89). Nesse sentido, percebemos a relação

¹¹Disponível em: https://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/gregorio_de_matos.html

entre a palavra e a imagem sendo retomadas para o desenvolvimento de um efeito estético, no caso, a crítica irônica ao desembargador.

As aproximações tornaram-se mais evidentes a partir do processo de industrialização que se intensificou durante o século XIX. Durante esse período, a comunicação adquiriu um amplo alcance, apresentando novos meios frutos das tecnologias como fotografia, cinema e imprensa (Santaella, 2005). Esse cenário intensificou a tensão discursiva entre as imagens e palavras, já que diversas produções recorriam à natureza imagética da palavra impressa.

Os artistas simbolistas, por exemplo, buscavam retratar o mundo interior a partir de correspondências sensoriais, baseadas na teoria das correspondências, inspirada no poema de Charles Baudelaire. Em seu poema *Correspondência*, o poeta aponta para os diversos símbolos que se encontram ao redor do homem como na segunda estrofe:

Como os ecos do além confundem os rumores
Na mais profunda e tenebrosa unidade,
Tão vasta como a noite e como a claridade
Harmonizam-se os sons, os perfumes e as cores. (Baudelaire, 2012, p. 92)

O poeta no último verso corresponde às diversas relações entre os sentidos da percepção humana, associando visão, audição e olfato na construção do poema. A partir dessa fusão, firmou-se a correspondência utilizada pelos simbolistas, como reforça Herschel B. Chipp, teórico da arte,

uma obra de arte devia ser tão expressiva dos sentimentos básicos e tão evocativa de ideias e emoções a ponto de se elevar a um nível onde todas as artes estão interligadas: os sons sugeririam cores, as cores sugeririam sons, e até mesmo ideias seriam evocadas pelos sons ou cores (Chipp, 1996, p.47)

Com essa concepção, os simbolistas buscavam alcançar a relação entre as artes. Nessa busca, o poeta Stéphane Mallarmé se apropriou do suporte na construção dos seus poemas, especialmente, o *Lançar de dados* que buscava capturar o movimento dos dados arrematados pelo destino. Essa experimentação rompia com a suposta natureza linguageira da palavra escrita, colocando em crise o sistema de valorização simbólico clássico, o que levou para diversas mudanças dentro do campo artístico moderno.

Durante os anos 50 e 60 do século XX, o Concretismo no Brasil se consolidou como um movimento literário que buscava reintegrar os diversos aspectos do signo linguístico. A partir disso, houve uma produção vanguardista brasileira que recorria aos elementos sonoros, visuais e verbais do texto literário. Dessa forma, percebe-se uma tentativa da literatura contemporânea

atribuído a linguagem escrita, e promove a simultaneidade das relações semânticas desenvolvidas.

Dessa forma, percebemos uma quebra do uso convencional dentro das produções artísticas. Para ocorrer essa ruptura, é necessário que exista a possibilidade, evidenciada pela natureza primordial em comum entre as duas produções simbólicas (Christin, 2006); ao mesmo tempo, deve haver a separação ideológica entre os dois meios (Apenas assim, o leitor percebe o uso como transgressão, e não como norma), evidenciando a diferença evidenciada por Sousanis (2017).

Diante disso, precisamos compreender os papéis atribuídos para a palavra escrita e a imagem dentro da produção de sentido das Histórias em quadrinhos. Se pensarmos em seu surgimento, Rogério de Campos (2022, p. 30) indica que, antes de se qualificar dentro das páginas de jornais, os quadrinhos estavam inseridos em contextos de narrações orais acompanhadas por imagens. Esse histórico, bem como a sua constituição majoritariamente narrativa, propiciou um vínculo entre a narrativa sequencial e a literatura, considerada o principal veículo da arte narrativa.

Sobre isso, o teórico dos quadrinhos, Thierry Groensteen (2017), aponta que por ser um constructo narrativo, as Histórias em quadrinhos foram submetidas à um pensamento que considerava a narração como equivalente ao objeto literário e, portanto, necessitado do verbal para a sua operação.

Para o autor, “aqueles que atribuíram ao verbal um status igualitário ao status da imagem na economia dos quadrinhos partem do princípio de que a escrita é o veículo privilegiado da narração em geral.” (Groensteen, 2017, p. 16). Dessa forma, por um longo período, os quadrinhos foram estudados como um fenômeno híbrido que dependia de duas materialidades: o verbal e o imagético.

Ainda pela concepção de Groensteen, a narração dos quadrinhos depende, em maior parte, da produção imagética. Isso ocorre pelo “fato de que a maior parte de produção de sentido ocorre através dela” (Groensteen, 2017, p. 16). Então, a construção de sentido se fundamenta na relação entre as imagens que se encontram fragmentadas e, por isso, necessitam de uma operação leitora para conciliar os fragmentos e extrair o sentido da página. Por exemplo, o quadrinista Samuel de Gois, em suas tirinhas publicadas na plataforma digital *Instagram*, constrói narrativas visuais contendo apenas imagens:

Figura 7. Tira sem palavras



@samueldegois, 2024¹²

Nessa tira sem título, o autor desenvolve a narrativa em quatro quadros em que nenhum deles contém qualquer elemento verbal¹³. Ao longo da tira, vemos um homem em momentos distintos, as informações apresentadas nos permitem traçar a trajetória do personagem da rua até sua casa. Nessa trajetória, acompanhamos uma mancha se deslocar pelo seu corpo e seu reflexo até figurar no seu torso no último quadrinho. Apenas com essas (poucas) informações visuais, podemos extrair diversos sentidos conotativos como a relação entre identidade e angústia crescente do personagem.

A tira pode causar um estranhamento em um leitor leigo das narrativas em quadrinhos, o qual deve estar acostumado com materiais que apresentam maior teor verbal. Porém, o estranhamento inicial não determina a não efetividade comunicacional do quadrinho, já que, mesmo sem utilizar de palavras e com poucas unidades imagéticas, ainda consegue compor elementos narrativos como espaço, personagem, enredo, entre outros. Dessa forma, a História em quadrinhos se sustenta narrativamente mesmo com a ausência de elementos tradicionalmente ligados à arte literária.

Ainda assim é necessário evidenciar que as manifestações linguísticas apresentam funções dentro da narrativa das HQs. O autor de *o sistema dos quadrinhos* aponta que as palavras podem desenvolver verossimilhança à construção ficcional, adotando uma função realística e uma função de dramaticidade, características próprias da narratividade. De um ponto de vista semiótico clássico, o pesquisador Antônio Luiz Cagnin (2014) reforça outro papel do signo linguístico: estabilizar a flutuação de significados que a imagem pode produzir. Para o autor,

¹²Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DBhSYnkJ5zu/?igsh=MXUxejN4empjaXgzZQ%3D%3D>

¹³ Elementos verbais podem ser manifestar em balões de fala (construção que contém o discurso direto do personagem), balões de pensamento (manifestações do pensamento do personagem), recordatórios (informações verbais sobre o espaço ou, em quadrinhos mais modernos, fragmentos narratológicos verbais) e legendas (informações adicionais para a cena).

Na ligação do significado, palavra e imagem se acham em relação complementar, ambas fazem parte do sintagma superior da narração, mas à imagem cabe a tarefa principal de contar a história. A palavra não deveria assumir esta tarefa em detrimento da imagem, como infelizmente acontece na maioria das histórias em quadrinhos publicadas hoje em dia. [...]

Cabe também à palavra escrita a função de fixar os significados que a imagem possa ter na sua ambiguidade e polivalência. Os diálogos nos balões não são meras representações da fala, acrescentam ao significado da fala a função de fazer andar a narração na sequência das imagens. Juntas são os motores da história, ambas constroem a narração, passo a passo, à medida que a leitura caminha de um quadrinho ao outro ao final da história. (Cagnin, 2014, p. 139)

A partir da concepção desses dois autores, com distintas perspectivas semiológicas, percebemos que o verbal não é essencial para a mensagem dos quadrinhos, mas exerce diversas funções. Dentre essas funções, podemos perceber a fixação e complementação dos significados e a constituição de verossimilhança para a narrativa. Além disso, o verbal pode inserir outros processos conotativos, aproximando a criação literária da materialidade dos quadrinhos.

Para evidenciar a função do verbal dentro da composição dos quadrinhos, voltemos novamente para as tiras publicadas por Samuel de Gois em seu perfil no *Instagram*. Numa tira que integra a sua coleção *moídos*, o autor emprega legendas acima das imagens que se relacionam com o conteúdo imagético dos quadros.

Figura 8. Tira com palavras



@samueldegois, 2024.¹⁴

Ao longo dos quatro quadros, os termos da oração são fragmentados, acompanhando diferentes figuras (um homem em situação de rua, um idoso, um casal) em um mesmo espaço: o banco de uma praça. A mensagem do quadrinho se completa apenas com a articulação dos fragmentos verbais e visuais, sendo necessário intercalá-los para a constituição do sentido.

¹⁴Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DBjFNDBJ2lB/?igsh=eXZjZjV3MTcxdWJ0>

Isso se percebe ao final do quadrinho que inverte o foco da narração para o banco da praça, elemento espacial que se torna personagem principal. No último quadro, a oração encerra com um teor interrogativo enquanto a imagem do banco vazio afirma a sensação de vazio deixada pelo repentino desaparecimento dos outros personagens. Dessa forma, a legenda não cumpre apenas as funções descritas por Groensteen (2017) e Cagnin (2014), mas assume um teor reflexivo, típico de textos estéticos/literários, permitindo diversas respostas para a pergunta “quem fica?” como o banco ou o vazio.

Entendemos, portanto, que as relações entre os signos verbais e imagéticos carregam uma longa trajetória. Por sua origem em comum, os dois sistemas simbólicos podem se cruzar e formar hibridizações de códigos em determinadas produções, especialmente, constructos artísticos e literários. Entretanto, as duas são percebidas e lidas de maneira distinta na sociedade ocidental, enquanto signos verbais são lidos de maneira sintagmática e sequencial, imagens articulam elementos simultaneamente, extraindo sentidos a partir de semelhanças e diferenças dentro do nosso “vocabulário” imagético.

Essas diferenças se materializam dentro dos quadrinhos que, diferente da visão popular e dos estudos primários, constitui os seus sentidos prioritariamente por signos imagéticos. Em suas estruturas narrativas, as palavras teriam distintas funções que podem, em maior ou menor grau, inserir características estéticas de manifestações literárias como a busca pela sonoridade, recursos estilísticos como figuras de linguagem, além de imbricar novas leituras para as imagens sequenciais.

1.2. Linguagem, sistema ou mídia

As Histórias em quadrinhos carregam, em sua história recente, constantes indeterminações acerca da sua natureza. Isso se deve parcialmente à diversas razões como a sua baixa valorização como objeto artístico, pois, em suas primeiras manifestações, foi vinculada a descartabilidade dos jornais que veiculavam narrativas de humor e aventura; e o olhar redutor sobre as imagens em conjunto (ou não) com palavras associadas às obras de natureza infanto-juvenil.

Porém, a conjuntura atual demonstra as Histórias em quadrinhos como fenômeno diverso do seu momento inicial. As produções hoje ocupam estantes em livrarias e bibliotecas, adotando, muitas vezes, a classificação de *graphic novels*. Essa mudança mercadológica ainda não supriu alguns déficits em relação a produção acadêmica e crítica no Brasil.

Com isso em mente, os estudos acerca da narrativa gráfica se avolumaram na segunda metade do século XX, em uma tentativa de catalogar um fenômeno plural e complexo. Na introdução de *O sistema dos quadrinhos*, Thierry Groensteen retoma o pensamento do crítico francês Pierre-Fresnault-Deruelle que classifica as fases da crítica cultural sobre os quadrinhos.

Para ele, o estudo dos quadrinhos atravessou quatro estágios: a era arqueológica dos anos 60, a era sócio-histórica de 1970, a era estruturalista setentista e a era semiótica e psicanalítica nos anos 80 (Deruelle, Pierre-Fresnault, 1989, apud Groensteen, Thierry, 2017).

Nota-se que os estudos brasileiros seguiram, de certa forma, um caminho semelhante ao internacional como podemos perceber com as pesquisas de Álvaro de Moya, Antonio Luiz Cagnin e Moacyr Cirne. De acordo com Nobu Chinen (2024), esses pesquisadores encontram-se, de certa forma, inseridos nesses momentos das pesquisas em quadrinhos.

Esses estudos levaram em conta diversas esferas dos quadrinhos, mas somente com a era estruturalista, os quadrinhos deixam de ser apenas objetos nostálgicos e culturais para serem analisados como linguagem. Esses estudos, ancorados na linguística, se concentraram na categorização de signos e significados que pudessem sustentar uma possível linguagem dos quadrinhos.

Isso promoveu estudos, por exemplo, dos diversos tipos de balões, traços, requadros, buscando categorizar as diversas informações imagéticas que poderiam ser utilizadas em tiras, páginas e álbuns. Além disso, essa postura investigava as relações verbais decorrente de um possível hibridismo entre o verbal e imagético na dita linguagem dos quadrinhos, por isso, Cagnin (2014) utiliza termos da linguística ao descrever os fenômenos imagéticos. Dessa forma, promoveu-se a construção de uma gramática de um fenômeno complexo e diverso que, muitas vezes, não apresenta um sentido fixo, dependendo da forma como o produto define o uso de determinado elemento.

Além dessas quatro fases, Pierre Fresnault-Deruelle (1989) aponta a emergência de uma quinta fase, a neosemiótica, a qual Groensteen (2017) busca se aproximar em seu sistema dos quadrinhos. Para Deruelle (1989, p. 587), a crítica neosemiótica estaria interessada na dimensão poética dos quadrinhos, adotando uma postura mais maleável em relação ao objeto que, nas produções modernas, procurou desafiar constantemente os limites da sua estrutura.

Com essa abordagem, em *O sistema dos quadrinhos*, Thierry Groensteen (2017, p.13) busca analisar os quadrinhos a partir de uma abordagem em relação às “articulações maiores” dessa linguagem. Nesse sentido, ao invés da abordagem semiótica tradicional que, como dito anteriormente, buscava inventariar os diversos recursos imagéticos como traços, balões, entre

outros, a neossemiótica interessa-se pela relação entre conjuntos maiores, os requadros e as páginas. Como o autor aponta,

Chegar ao interior do requadro, dissecar o quadro para contar os elementos icônicos ou plásticos dos quais a imagem é composta e em seguida estudar os modos de articulação desses elementos: tudo isso requer grande profusão de conceitos, mas não resulta em avanço teórico significativo. Por esse viés, apenas tangenciamos mecanismos bastante gerais, sendo que nenhum deles é especificamente adequado aos quadrinhos. Da minha parte, estou convencido que não é abordando as HQs ao nível do detalhe que poderemos, ao preço de uma ampliação progressiva, chegar numa descrição coerente e fundamentada da sua linguagem. Proponho o contrário: que os abordemos do alto, ao nível de suas articulações maiores. (Groensteen, 2017, p. 12-13)

A partir dessa visão, Groensteen indica um caminho analítico para os quadrinhos que não se restringe ao arcabouço teórico tradicional. Para ele, ao analisar essas articulações maiores, a narrativa sequencial se sustenta pela “solidariedade icônica” (Groensteen, 2017, p. 27), isto é, a relação entre as imagens fragmentadas que, mesmo apartadas, dependem uma da outra para compor o seu significado. Dessa forma, ao invés do sentido estar em elementos menores como o traço retilíneo ou tremido, estaria na relação entre as imagens e os requadros na página do quadrinho.

Além disso, esse conceito rompe com a tradicional visão da sequencialidade das Histórias em quadrinhos, já que

Uma página de HQ oferece uma primeira visão global, sintética, mas que não pode ser satisfatória. Ela precisa ser examinada, percorrida, decifrada analiticamente. Essa leitura de momento a momento não leva em menor conta a totalidade do campo panóptico que constitui a página (ou a dupla de páginas), uma vez que a visão focal nunca deixa de ser enriquecida pela visão periférica. (Groensteen, 2017, p. 30)

Nesse sentido, dentro do espaço da página, ocorrem dois tipos de leitura: uma global e simultânea e, em seguida, uma específica e sequencial. Essas duas modalidades definem a produção de sentidos de uma página, a qual depende da mútua relação entre os requadros. Assim, a configuração dos sentidos de uma página ocorre a partir das relações espaciais estabelecidas entre eles, por exemplo, um quadro no meio da página será notado pelo leitor de maneira mais rápida do que os requadros que o circundam e, apenas com a leitura focal, a relação entre os quadros periféricos serão estabelecidas com a informação visual de maior destaque.

Além da produção de Groensteen, a autora americana Barbara Postema complementa aspectos da abordagem semiótica (“uma abordagem vagamente semiótica” (Postema, 2018, p. 19)), salientando as formas como os quadrinhos produzem estruturas narrativas e conotações.

Na concepção da autora, a construção de sentido e da narração ocorre por meio do uso de lacunas e elipses, as quais precisam ser preenchidas pelo leitor. Em suas palavras,

Para que os elementos individuais alcancem essa síntese, a quadrinhos se apoia na força de suas ausências, nos seus gaps ou lacunas. Ao focar na lacuna, abre-se uma nova maneira de se conceituar como os quadrinhos funcionam. Em sua abstração, as imagens individuais dos quadrinhos deixam lacunas, ausências tanto no detalhe quanto na especificidade. A prática de circundar as imagens por molduras ou outro tipo de contorno para separar e definir as imagens começa a preencher essas lacunas ao torná-las mais evidentes. Elas oferecem especificidade às imagens ao ancorá-las e relacioná-las, umas com as outras, ao serem justapostas. Os quadros emoldurados e a página onde eles são dispostos criam suas próprias lacunas, ou seja, os espaços que então separam os quadros, as sarjetas. As sarjetas são, literalmente, as lacunas da página, mas elas também marcam as lacunas presentes no nível seguinte do sistema. Conforme os quadros são justapostos nas páginas, eles criam uma sequência de imagens. Sob a influência das sarjetas, os quadros tornam-se momentos isolados, com a ausência do tempo entre eles.

Nessa lógica, as imagens nos quadrinhos são explicitamente lacunares, sendo necessário a cooperação entre as imagens e a leitura ativa para compor os seus significados. As lacunas, expostas pela autora, ocorrem tanto pelas imagens, as quais usualmente são esvaziadas de detalhes, tanto pelo espaço entre os requadros (as sarjetas), o que impele a conjunção dos fragmentos imagéticos.

Para exemplificar, A HQ *Black dog: os sonhos de Paul Nash* reconfigura os sonhos do pintor modernista inglês em suas páginas. Em um sonho da infância, ou reconstruindo a infância, fica exposta a distância entre pai e filho, esse sentido só é possível a partir da relação entre as imagens e a estruturação da página, veja a seguir:

Figura 9. Pai e filho



McKean, 2018, p. 31

Nessa página, em um sentido global, vemos duas silhuetas em cada extremidade da página, que aparenta ser um homem acima e um menino de cabeça para baixo, com um conjunto de requadros separando-os. Após essa visão, começamos a observar sequencialmente os fragmentos imagéticos e verbais no sentido ocidental de leitura (se fosse um produto oriental, o sentido estaria invertido). Junto ao homem, o texto já nos permite compreender que a figura que se apresenta é o pai de Paul Nash que, como dito em sua narração verbal, “estava sempre a cinco quilômetros de mim” (McKean, Dave, 2018, p. 31).

Nos requadros, somos apresentados a ambientes tipicamente carregados pela presença do pai (o primeiro e o quarto quadro) que, apesar de não ser figurado, se caracteriza pelas cores sóbrias junto com a narração verbal em contraste com a imaginação pueril do seu filho (segundo e terceiro quadro), Paul Nash, representado pelas cores verdes aquareladas e a ilustração de um garoto a desenhar.

Ao final da página, outro fragmento verbal indica, para o leitor, o papel dos requadros no meio da prancha¹⁵, “Pais e filhos/um rei e um peão/em um tabuleiro de/ cinco quilômetros”. Apenas com essa informação, entendemos certos elementos visuais, por exemplo, o número de quadros no meio e a diferença tonal das cores que se alternam como a de um tabuleiro de xadrez. Dessa forma, compreende-se a mensagem a partir da união e preenchimento dos fragmentos narrativos: a distância entre pai e filho em uma metáfora (tanto verbal, quanto visual) com o jogo de xadrez.

Entendemos, então, que a neossemiótica proposta por Thierry Groensteen (2017) e Bárbara Postema (2018) logra, para os estudos das Histórias em quadrinhos, diversas ferramentas analíticas em relação ao seu aspecto articulatório e coesivo. Porém, para a presente pesquisa, a categorização dos quadrinhos como linguagem e/ou sistema não se torna suficiente devido à natureza comparativa da análise proposta.

Por isso, adotaremos, para os fins comparativos pretendidos, o quadrinho como mídia, conceito sustentado pelos estudos da intermedialidade. Essa área de pesquisa ganha destaque no início dos anos 90 a partir dos estudos interartes, ramo da literatura comparada, que, pela proliferação de diversos objetos e a dificuldade de manter a estabilidade da categoria arte, começa a flexibilizar os seus objetos de análise.

¹⁵ Termo similar a página. De acordo com os estudos neossemióticos, seria a macrounidade da narrativa, enquanto os requadros seriam a sua microunidade.

Essa flexibilização é ratificada pelo comparatista Claus Clüver, em seu ensaio *inter textus/ inter artes/ inter mídias*, o qual aponta como os estudos interartísticos começavam a se enveredar em estudos que não eram tipicamente classificados como arte, o que gerava uma imprecisão no termo utilizado para designar o campo de estudo. Em suas palavras,

Desde seus primórdios até a fase em que se falava de uma “iluminação mútua das artes” e também de “Artes Comparadas”, este campo de estudos se ocupava de textos nos quais se reconhecia o status de “obras de arte”, de acordo com as concepções de “arte” então dominantes. Mas desde que Marcel Duchamp inventou o *readymade*, tornou-se cada vez mais difícil diferenciar a “arte” da “não-arte”. Além disso, reconheceu-se que também textos que não pertencem às artes no sentido mais restrito do termo (como, por exemplo, a música popular) podiam ser objetos de estudos promissores. E, finalmente, considerou-se que a investigação de textos decididamente não recebidos como artísticos – seja por si mesmo, seja em comparação com “obras de arte” – poderia conduzir a conhecimentos importantes nesse campo. Quanto menos os Estudos Interartes se ocupam de questões da forma e da estética tradicional, tanto mais insignificantes se tornam essas diferenciações. O reconhecimento, aliás, de que as diferenciações se baseiam em construtos motivados ideologicamente, ao invés de qualidades ontologicamente essenciais, fortaleceu a postura de alguns pesquisadores no sentido de falar de “obras de arte” apenas em determinados contextos, totalmente conscientes das implicações do termo. Por conseguinte, o rótulo “Estudos Interartes” tornou-se cada vez mais impreciso e, assim, insatisfatório, tanto em relação aos textos tratados quanto às formas e gêneros textuais. [...]

Assim, não apenas por razões de intraduzibilidade para línguas como o alemão (este causa dificuldades consideráveis num discurso internacional), mas antes, ainda, devido à insuficiência da designação usada até agora, parece oportuno buscar uma denominação mais adequada para o conceito geral, que abranja todo o campo de estudo. A combinação de “artes e mídias”, com a qual já nos deparamos, bem como o termo “intermedialidade”, já corrente no âmbito científico alemão, sugere a escolha deste ou de outro nome bem semelhante para o uso internacional. Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. (Clüver, 2024, p. 78-79)

A partir da perspectiva do autor, o uso da intermedialidade seria uma forma de abranger um maior escopo de fenômenos, enquanto se separava da imprecisão gerada sobre a categoria “arte”. Por isso, a intermedialidade seria um campo abrangente para desenvolver a relação entre fenômenos híbridos e/ou em contato com outras manifestações que não a sua de origem, afastando-se do campo de estudo artístico que não desenvolveu ferramentas analíticas para tais objetos. Dessa forma, as Histórias em quadrinhos, por sua longa disputa dentro do cenário artístico, adquire outras formas de ser analisada no campo das produções semióticas ao ser investigada como mídia.

Porém, para compreender a constituição midiática dos quadrinhos e as possíveis relações com objetos demarcados tradicionalmente como artísticos, é necessário compreender

possíveis definições para a mídia. Diferente do uso comum, a mídia no campo da intermedialidade não é visto apenas como o meio físico para a transmissão de conteúdo (mídias digitais, a mídia televisiva, entre outros) e sim, como formas de mediar e transmitir sentidos a partir de configurações específicas que estabelecem determinados comportamentos de seu leitor. Então, ao invés da mídia ser apenas o suporte para a transmissão de sentido, ela se constitui por configurações específicas que atuam diretamente na produção do significado, ou seja, sem a sua mediação não seria possível a consolidação do sentido proposto.

A dificuldade de discernir o conceito de mídia foi discutida no ensaio *As modalidades da mídia: um modelo para compreensão das relações intermediáticas*, de Lars Elleström (2017). Em sua concepção, o estudo da intermedialidade deveria partir primeiro de uma noção particular sobre as mídias para que, após delimitadas, pudesse se chegar em como elas se relacionam em maior ou menor grau.

Para delimitar o seu conceito de mídia, o teórico se apropria das multimodalidades que comporiam esse objeto, elas seriam: “*modalidade material, modalidade sensorial, modalidade espaçotemporal e modalidade semiótica*”. (Elleström, 2017, p. 58). Essas modalidades são explicitadas pelo autor na figura abaixo:

Figura 10. As modalidades da mídia

Modalidade	O que é a modalidade	Modos mais importantes de cada modalidade
Material	Interface corpórea latente da mídia; local em que os sentidos percebem o impacto material	Corpos humanos Outras materialidades demarcadas Materialidade não demarcada
Sensorial	Atos físicos e mentais de percepção da interface da mídia através dos sentidos	Visão Audição Tato Paladar Olfato
Espaçotemporal	Estruturação da percepção sensorial da interface material em experiências e concepções de espaço e tempo	Espaço manifestado na interface material Espaço cognitivo (sempre presente) Espaço virtual Tempo manifestado na interface material Tempo perceptivo (sempre presente) Tempo virtual
Semiótica	Criação de significado na mídia concebida em termos espaçotemporais por meio de diferentes tipos de raciocínio e interpretação de signos	Convenção (signos simbólicos) Semelhança (signos icônicos) Contiguidade (signos indiciais)

ELLESTRÖM, Lars. **Midialidade: Ensaio sobre a comunicação**. Porto Alegre: Editora PUCRS, 2017, p. 95

Conforme a figura desenvolvida pelo autor, as modalidades atuariam para compor o sentido do objeto em análise. Essa configuração partiria da materialidade, a interface corpórea da mídia, como superfícies planas em mídias visuais, ondas sonoras em produções sonoras e o

corpo humano em determinadas performances. Essas materialidades suscitam determinadas formas de percepção, condicionado pelos sentidos humanos, por exemplo, ao ler um livro, estabelecemos um contato predominantemente visual, mas, em menor grau, acessamos o objeto a partir de sensações táteis presente no ato de folhear o objeto.

A partir do ato de percepção e interpretação, esses dados são estruturados em noções de espaço e tempo, o que define a modalidade espaçotemporal (Elleström, 2017, p. 63). Esses dados podem ser definidos a partir da relação entre largura, altura, profundidade e tempo. Por exemplo, a diferença entre uma dança e uma fotografia seria a tridimensionalidade da primeira e a ausência da demarcação temporal no segundo caso.

Além disso, determinadas configurações midiáticas podem assumir espacialidade e temporalidade virtuais, isto é, produzem algum traço espacial e/ou temporal que não está ligada à sua materialidade. Por exemplo, determinadas mídias visuais, como fotografia, pintura e quadrinhos, conseguem através de construções óticas desenvolver a sensação de profundidade na imagem. Essas mídias ainda podem inserir um tempo virtual, o qual ocorre quando a partir de elementos estáticos são intuídos um antes e depois daquele momento.

A última modalidade investigada por Elleström (2017) é a modalidade semiótica, a responsável pela interpretação dos sentidos na mídia. Para o autor,

[...] o processo de interpretação já se inicia no ato da percepção. Concepção e cognição não ocorrem após a percepção: pelo contrário, todas as sensações são o resultado de uma mente que interpreta e procura significados. No momento em que nos damos conta de uma sensação visual, por exemplo, ela já é significativa em um nível básico (Elleström, 2017, p. 69).

A partir dessa concepção, o processo de decodificação de sentido ocorre em paralelo com as outras modalidades. Essa modalidade se configura em torno de signos simbólicos, desenvolvidos por uma convenção; de signos icônicos, marcados por uma semelhança com o objeto referenciado; de signos indiciais, que desenvolvem o seu sentido pela proximidade com o referente. O autor ainda reforça que esses signos podem estar distribuídos pela mídia, sendo uma delas predominante. Dessa forma, a mídia seria composta de modalidades que seriam identificadas, percebidas e interpretadas pelo seu usuário e, a partir das suas configurações, estabelecem relações entre si.

Além disso, o espaço simbólico ocupado pela mídia na cultura depende de dois aspectos qualificadores: o qualificador contextual e o qualificador operacional. O primeiro designa “a origem, delimitação e uso das mídias em circunstâncias históricas, culturais e sociais específicas” (Elleström, 2017, p. 75). Esse aspecto determina os limites de uma mídia a partir

de um contexto específico, seja pelas limitações tecnológicas do período, seja pelo público e meio de circulação. A título de ilustração, as primeiras publicações de Histórias em quadrinhos eram associadas às páginas de jornal com conteúdo notadamente de humor. Em outro momento, essa mesma mídia já se apresenta por histórias mais longas com diversos personagens e inserida em um contexto de publicações infanto-juvenis.

O outro aspecto qualificador seria características técnicas e estéticas atribuídas a determinada mídia por uma convecção discursiva, por exemplo, os balões são um traço altamente reconhecível como pertencente às Histórias em quadrinhos para a maioria do seu público, sendo utilizado até em outras manifestações para remeter aos quadrinhos (as pinturas de Roy Lichtenstein utilizam desse recurso para referenciar as histórias em quadrinhos), mesmo que seja possível a produção de narrativas sem a presença desse elemento.

Dito isso, com as modalidades destrinchadas, podemos fazer uma breve análise da composição modal das mídias analisadas no percurso dessa pesquisa: A literatura, o quadrinho e a pintura. Apenas a partir da compreensão interna das formas de constituição e percepção de cada mídia, poderemos tecer as relações existentes entre elas. Por isso, a seguinte tabela busca destrinchar brevemente as modalidades de cada uma das mídias cotejadas.

Tabela 01. Modalidades das mídias

MÍDIA/ MODALIDADE	Modalidade material	Modalidade sensorial	Modalidade espaçotemporal	Modalidade semiótica
LITERATURA	Superfície plana (no caso da literatura impressa) ou ondas sonoras (em manifestações orais)	Visual e tátil (em produções impressas) ou auditiva (em manifestações orais)	altura e largura, mas desenvolve um espaço virtual	Predominantemente composta por signos simbólicos
HISTÓRIA EM QUADRINHOS	Superfície plana	Visual e tátil	Altura e largura; espaço virtual (sensação de tridimensionalidade) ; tempo virtual (imagens que	Predominantemente composta por signos icônicos, mas apresenta proporcionalmente os signos simbólicos e indexais.

			projetam um antes e depois)	
PINTURA	Superfície plana	Visual	Altura e largura; espaço virtual (sensação de tridimensionalidade); tempo virtual (imagens que projetam um antes e depois).	Predominantemente composta por signos icônicos.
Fonte: Elaboração própria com base nas modalidades de Elleström (2018) (2025).				

A partir da exposição das modalidades, identificamos o funcionamento delas dentro dos objetos particulares cotejados nessa pesquisa, isto é, a novela romântica, o quadrinho contemporâneo, a pintura do século XIX. Nesse percurso, iniciaremos com a novela de Azevedo, demonstrando como a literatura escrita articula as suas modalidades; em seguida, o quadrinho de Calil, demonstrando a sua constituição midiática; por fim, trabalharemos a pintura de Vincent Van Gogh para tecer diferenças em sua visualidade.

A literatura, por sua longa trajetória, apresenta diversas formas de combinar e fazer uso dos seus modos midiáticos. A novela, diante dessas combinações, será analisada a através da perspectiva da literatura escrita, ou seja, predominantemente visual e tátil ao invés de ser sonora e auditiva, características típicas de textos orais. A exemplo disso, segue o início da novela de Azevedo:

— Silêncio! moços! acabai com essas cantilenas horríveis! Não vedes que as mulheres dormem ébrias, macilentas como defuntos? Não sentis que o sono da embriaguez pesa negro naquelas pálpebras onde a beleza sigilou os olhares da volúpia?

— Cala-te, Johann! enquanto as mulheres dormem e Arnold-o-loiro cambaleia e adormece murmurando as canções de orgia de Tieck, que música mais bela que o alarido da saturnal? Quando as nuvens correm negras no céu como um bando de corvos errantes, e a lua desmaia como a luz de uma lâmpada sobre a alvura de uma beleza que dorme, que melhor noite que a passada ao reflexo das taças?

— És um louco, Bertram! não é a lua que lá vai macilenta: é o relâmpago que passa e ri de escárnio às agonias do povo que morre, aos soluços que seguem as mortualhas do cólera!

— Ó cólera! e que importa? Não há por ora vida bastante nas veias do homem? não borbulha a febre ainda às ondas do vinho? não reluz em todo o seu fogo a lâmpada da vida na lanterna do crânio? (Azevedo, 2006, p. 92)

A partir desse trecho, as constituições modais de *Noite na taverna* ficam evidentes. Percebemos o seu aspecto material através de uma superfície plana que pode ser midiaticizada

por diversas mídias técnicas (Elleström, 2017) como livros, telas de aparelhos eletrônicos etc. Esse aspecto é percebido predominantemente de maneira visual, mas ainda ocorre uma presença tátil seja pelo folhear do livro físico, o rolar de um mouse em computadores ou o toque em aparelhos celulares.

Através da percepção sensorial sobre os dados materiais, são organizadas as experiências espaçotemporais que, na maioria dos textos literários, ancoram-se em uma virtualidade tanto espacial quanto temporal. Por exemplo, nesse trecho inicial da novela, o leitor não percebe fisicamente a tridimensionalidade nem o tempo transcorrido, mas implicitamente infere-se efeitos de espaço e tempo, já que o diálogo entre os personagens instaura um possível espaço e tempo (as falas apresentadas devem ecoar em um espaço imaginativo e transcorrer em um tempo inferido pela leitura), embora eles não sejam delimitados pela materialidade da mídia.

Concomitante às modalidades apresentadas, a semiose desempenha o seu papel no processo de decodificação e interpretação do texto. No caso da novela, a base interpretativa ocorre por signos simbólicos, construídos a partir de uma determinada convenção constituída em determinada sociedade. Nesse sentido, as palavras escritas são decodificadas no processo cognitivo do leitor e são associadas em cadência com as outras palavras, o que formula, no processo de mediação, os efeitos de sentido pretendidos (pelo autor) e/ou inferidos (pelo leitor).

Por exemplo, no trecho acima, é através das informações registradas verbalmente e a omissão de determinados detalhes da cena que se permite a criação dos sentidos narrativos como o caráter e a ação dos personagens, as suas reflexões filosóficas e o clima sombrio sendo lentamente desenvolvido (como ocorre a comparar as mulheres embriagadas à cadáveres macilentos). Essas informações só podem ser construídas e relacionadas a partir do domínio da convenção verbal em que as palavras não estão diretamente ligadas ao seu referencial, apenas sugeridas de maneira arbitrária.

Em seguida, as Histórias em quadrinhos carregam certas semelhanças com o texto literário escrito, justamente por se apresentar materialmente a partir de uma superfície plana (mediatizadas por livros, computadores, tablets, celulares) e serem percebidos pela visão e pelo tato.

Porém, as semelhanças começam a rarear à medida que se analisa a consolidação espaçotemporal e semiótica dessa mídia. Ao pensar o espaço e tempo das narrativas gráficas, percebemos a constituição de um espaço virtual, já que, apesar de ter apenas altura e largura, ocorre uma ilusão de tridimensionalidade.

Essa virtualidade ocorre em relação com a sua produção semiótica, já que a aparente tridimensionalidade ocorre pelo uso das formas e linhas da imagem ilustrada, característica do signo icônico. Além disso, constitui-se uma temporalidade virtual que ocorre quando, mesmo com elementos estáticos, cria-se uma sensação de duração.

Para exemplificar, na página a seguir, vemos o encontro dos personagens em L'enfer. A dimensão física da página ocorre apenas pela altura e largura do livro físico, porém, produz efeitos tridimensionais ao desenvolver perspectivas e linhas de horizonte, o que promove a divisão da ilustração em planos de maior e menor destaque. Isso fica evidente na disposição dos personagens, Vincent e Gauguin e o Lautrec, em cima da mesa, ganham maior destaque, enquanto outros personagens ainda não apresentados como Goya e Klimt ficam proporcionalmente em espaços de menos destaque.

Em paralelo, as imagens não desenvolvem temporalidade em si, mas elementos como a pose dos personagens e as linhas cinéticas desempenham uma determinada temporalidade virtual sobre a cena. Por exemplo, a forma como Lautrec é ilustrado insinua, para o leitor, possíveis movimentos dele em cima da mesa. Vale mencionar que a sequencialidade entre as duas imagens não indica uma temporalidade virtual para Elleström (2017), pois isso seria um aspecto semântico e convencional dos quadrinhos.

Figura 11. Encontros no inferno



Calil, 2016, p.22

Já, as modalidades semióticas utilizadas apresentam uma predominância icônica juntamente com a presença de signos simbólicos, pois os sentidos da página ocorrem pela utilização de figuras, formas, cores que encontram uma correspondência com o seu referencial, ao mesmo tempo que utiliza de palavras no balão de fala, os quais precisam ser decodificados pelo leitor.

A partir desses elementos, constitui-se a narratividade dos quadrinhos. Essa narratividade tende a alternar entre a exposição (figuras dispostas na página) e o preenchimento de lacunas (o fundo indefinido, o lapso entre uma imagem e outra, entre outros). Por exemplo, na página acima, ocorre a exposição dos personagens pintores e as suas expressões diante do espaço e do encontro, em paralelo há uma supressão do fundo que se desenvolve pela omissão de detalhes e dos movimentos corporais (reduzidos à poucas articulações).

Outra mídia visual, a pintura, arranja as suas modalidades de maneira distinta, o que a separa de outras mídias semanticamente imagéticas. A sua modalidade material consiste em uma superfície plana que, espacialmente, se configura a partir de uma relação entre largura e altura. Diferente das outras mídias analisadas, as suas dimensões são percebidas exclusivamente pela visão, o que, articulado ao seu aspecto qualificador, delimita uma forma contemplativa de se perceber a pintura.

Através dessa percepção constitui-se as virtualidades presente nessa mídia, a relação entre a altura e a largura possibilita a criação de uma visualidade tridimensional. Ao mesmo tempo que as figuras dispostas espacialmente incitam uma relação de anterioridade e posterioridade que pode ser acentuada a partir do arranjo dos signos icônicos. Por exemplo, as virtualidades da pintura se estabelecem de maneira mais prolífica em quadros figurativos que herdam a tradição realista de captação da natureza iniciada no renascimento.

Esse processo perceptivo é acompanhado e sistematizado pela interpretação semântica da leitura. No caso da pintura, os signos são icônicos, já que estabelecem uma relação perceptiva com o referencial, até mesmo as pinturas abstratas ainda carregam determinada correspondência com as formas perceptivas do seu referencial.

Além disso, a leitura da pintura se constitui por um processo de fragmentação do olhar, em que o todo icônico tende a se dividir em porções direcionadas pela visão. Para Groensteen (2017, p. 13), “na pintura, a imagem é singular e global; ela não pode, portanto, suscitar apreciação precisa senão ao preço de uma decomposição”. Essa conceituação sobre a produção

de sentido da obra pictórica demonstra que os signos icônicos da pintura são vistos como um todo e, para serem interpretados, passam por um processo de fragmentação.

Isso pode ser percebido na pintura *O quarto*, de Vincent Van Gogh, em que os dados visuais distribuídos espacialmente atravessam uma decomposição para a construção de interpretações para o observador. Nesse sentido, a constituição da tela como objeto midiático ocorre pela relação espacial física que insinua a sensação de tridimensionalidade. A partir dessa configuração, o observador é instado (ou estimulado) visualmente a percorrer o espaço do quarto construído por Vincent Van Gogh. Como podemos ver a seguir:

Figura 12. O Quarto



Gogh, 1889

Através da perspectiva criada pelo pintor, visualizamos os objetos a partir de um ponto de vista incomum. Ao sairmos do global (a totalidade da tela) para cada elemento figurativo em particular, percebemos a regularidade e simplicidade dos objetos dispostos nesse quarto. Apesar dessa relativa ordem, as pinceladas e a perspectiva adotada demonstram uma ausência de equilíbrio que se encontra na visão instaurada pelos pontos de fuga da pintura.

Dessa forma, compreendemos que as mídias combinam as distintas modalidades para configurar os sentidos. Essas combinações não são percebidas de maneira separada no ato de leitura, pois, como ressalta Elleström (2017), os leitores estão a todo momento interpretando os dados sensoriais percebidos.

1.2.1. As relações entre as mídias

O quadrinista canadense Seth, em uma entrevista para a revista *Carousel* no ano de 2006, apontou uma peculiar relação entre os quadrinhos e a poesia. Nas palavras do autor,

eu tenho sentido, por um tempo, uma conexão entre quadrinhos e poesia. É uma conexão óbvia para qualquer um que já se sentou e tentou escrever uma tira. Eu acho que a ideia se formou lá no fim dos anos 80, quando eu estava estudando as tiras de Peanuts do Charles Schulz. Para mim ficou claro que a organização em quatro painéis fosse como ler um haikai; ele tinha um ritmo específico em como apresentar os painéis e os diálogos. Três batidas: ponto ponto ponto — seguida por uma pausa extremamente pequena, e uma batida final: ponto. (Seth, 2006, p. 17)¹⁶

Na perspectiva do autor, as tiras que figuravam Charlie Brown, Snoopy e seus amigos se relacionam ao haikai pela produção rítmica. Esse aspecto rítmico estaria relacionado a supressão e exibição de figuras, elemento essencial para a constituição da mídia dos quadrinhos. Seth (2006), na mesma entrevista, ainda aponta uma relação dos quadrinhos com o design gráfico. Em sua perspectiva, as páginas e tiras em quadrinhos buscam suprimir detalhes das ilustrações para que o olhar do leitor seja guiado pela página.

Essa visão demonstra o ímpeto comparativo em se pensar as artes e mídias. O qual se configura desde o conceito *Ut pictura poesis* — a poesia é como a pintura, uma pintura é como uma poesia — em que Horácio, no período renascentista, apontava para um modelo de produção mimética pictural sobre o qual se deveria pensar a poesia. Para Marcia Arbex (2022, p.218), as relações entre poesia e pintura se fundamentam em uma relação tensiva de aproximações e distanciamentos.

Essa relação se modifica e se expande a partir das mudanças ideológicas e tecnológicas do séc. XIX. Como aponta Arbex (2022, p.222), as trocas entre o pintor, o escritor ou o leitor se tornaram mais frequentes. Para além da relação entre poesia e pintura, a proliferação de novas formas de transmitir sentidos, sensações e experiências (como a fotografia, o cinema, os quadrinhos, entre outras produções) intensificou a relação e os trânsitos entre as esferas artísticas desse período.

¹⁶ Tradução nossa: I have felt, for some time, a connection between comics and poetry. It's an obvious connection to anyone who has ever sat down and tried to write a comic strip. I think the idea first occurred to me way back in the late 80's when I was studying Charles Schulz's Peanuts strips. It seemed so clear that his four-panel setup was just like reading a haiku; it had a specific rhythm to how he set up the panels and the dialogue. Three beats: dot dot dot — followed by an infinitesimal pause, and then the final beat: dot. Anyone can recognize this when reading a Peanuts strip. These strips have that sameness of rhythm that haikus have — the haikus mostly ending with a nature reference separated off in the final line.

Isso adquire novos contornos no século XX e XXI com as mudanças propiciadas pelo avanço dos meios de comunicação que proporcionam adventos como a televisão e a internet. Nesse cenário, os estudos da intermedialidade buscam compreender como as relações entre as mídias ocorrem tanto de forma diacrônica, isto é, evolutiva, (a televisão que se ramifica a partir do cinema), quanto de forma sincrônica que busca ressaltar as relações presentes entre dois ou mais produtos de mídia.

Para a análise proposta nesse trabalho, seguimos uma abordagem síncrona das relações entre as mídias. Essa abordagem ancora-se nos estudos de Irina Rajewsky (2012) em que desenvolve os seus estudos a partir de relações concretas. Segundo a autora,

Eu me concentro nas relações midiáticas concretas e em suas qualidades intermidiáticas específicas. Essas qualidades variam de um grupo de fenômenos a outro e, portanto, exigem concepções diferentes e mais restritas da intermedialidade. Isso permite fazer distinções entre subcategorias individuais de intermedialidade, bem como desenvolver uma teoria uniforme para cada uma delas (Rajewsky, 2012, p. 23-24)

A concepção de Rajewsky, então, permite uma investigação teórica de objetos e relações particulares. Isso contribui para a nossa presente análise, já que as relações investigadas no curso desse trabalho ocorrem a partir de configurações específicas que se estabelecem *in presentia*.

Em uma noite em L'enfer, as mídias (a Literatura, as Histórias em quadrinhos e a Pintura) se relacionam a partir de três formas de intermedialidade mais restritas delimitadas por Rajewsky (2012): a combinação de mídias, a transposição midiática e a referência intermidiática.

A combinação entre as mídias seria o processo de associar duas mídias de modalidades distintas para desenvolver uma nova mídia. A partir dessa combinação, as duas mídias combinadas seriam essenciais para a formação e significação do produto de mídia. Como aponta Rajewsky (2012, p. 24),

A qualidade intermidiática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto.

Nessa categoria, a autora aponta alguns exemplos como “ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou em arte sonora,

quadrinhos etc.” (grifo nosso) (Rajewsky, 2012, p.24). Apesar de não se aprofundar na composição dessas mídias, evidencia-se que o funcionamento desses objetos depende da união entre essas materialidades distintas.

Ao pensar nos quadrinhos, tal percepção deve ser investigada para não reforçar a visão tradicional de que eles são uma junção essencial entre palavras e imagens. Essa definição, por conta de diversas produções totalmente não verbais, não se sustenta no presente estudo, já que, para ocorrer a combinação proposta por Rajewsky, a produção midiática dependeria essencialmente tá junção dessas mídias.

Por isso, nesse presente estudo, entendemos o quadrinho como uma combinação midiática entre duas mídias básicas icônicas em que uma se desenvolve em sequência (narrativa) e outra de maneira tabular (expositiva). Isso se exemplifica na figura 11, em que coexistem duas formas imagéticas que produzem diferentes sentidos de leitura.

Na página, seguimos sequencialmente os personagens, as suas falas e a sua disposição nos dois quadros. Ao mesmo tempo que apreendemos as informações visuais em coexistência, como as formas humanas disformes no quadro. A partir dessa combinação, os sentidos são transmitidos pela página em forma de uma solidariedade icônica (Groensteen, 2017), o que confirma a articulação desses dois eixos: um narrativo e outro expositivo.

Em outro aspecto, *Uma noite em L'enfer* é marcado por outra forma de intermedialidade restrita: A transposição midiática. Essa categoria ocorre quando há uma “transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia” (Rajewsky, 2012, p. 24).

Essa categoria engloba, então, a mudança de uma forma midiática para outra, provocando mudanças no objeto que deve se adequar aos recursos de outra mídia. A mudança de meio acarreta alterações significativas que partem da intenção do adaptador, do meio cultural que, muitas vezes, determina concepções distintas dos elementos e da diferença modal e formal entre as mídias em questão.

No caso da adaptação de Davi Calil, diversas mudanças são estabelecidas pelo modo de criação do produto de mídia. A agência do adaptador incorre nas adaptações do enredo, bem como no estilo adotado. Isso se percebe nas alterações dos personagens que assumem personas de pintores do cânone ocidental; na mudança espacial que transfere o enredo ultrarromântico para a França do século XIX, especialmente, para o cabaré de L'enfer; e no estilo utilizado que retoma traços cartunescos próprios da estética de Calil.

Outras mudanças da transmediação ocorrem pela diferença modal entre as mídias. Por exemplo, enquanto *Noite na taverna* inicia a sua narrativa ocultando detalhes físicos dos

personagens, as suas adaptações para os quadrinhos decidem por não o fazer. Essa opção por ocorrer em todas as adaptações para os quadrinhos demonstra algo além da intenção do adaptador: as modalidades da História em quadrinhos. Por se tratar de uma mídia significativamente visual, a narração depende da exposição e disposição desses elementos, então, os personagens são apresentados visualmente logo no início de cada adaptação.

Essas escolhas também se justificam pela presença da cultura ocidental e o seu sistema de visualidades. Ao utilizar pintores do cânone ocidental como Vincent Van Gogh, a adaptação se associa com outras imagens já produzidas sobre o pintor. Então, o leitor relaciona a obra com outros repertórios que construiu ao longo da sua constituição, como os filmes, séries, vídeos curtos, animações, entre outros que figuravam e/ou se relacionavam à persona ficcional do(s) pintor(es).

Ainda percebemos outra categoria proposta por Irina Rajewsky (2012) em *Uma noite em L'enfer*: a referência intermediática. Nessa categoria, encontram-se fenômenos midiáticos que retomam características de uma mídia outra como “a musicalização da literatura, a *transposition d'art*, a *écfrase*, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante” (Rajewsky, 2012, p.24).

A referência intermediática ocorre a partir dos recursos próprios do objeto midiático que busca, através deles, induzir uma leitura própria de outro meio. Para Rajewsky (2012, p.24),

As referências intermediáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama *Einzelreferenz*, “referência individual”), seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema (*Systemreferenz*, “referência a um sistema”). Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente em relação à obra, sistema ou subsistema a que se refere. Nessa terceira categoria, como no caso das combinações de mídias, a intermedialidade designa um conceito semiótico-comunicativo, mas, neste caso, por definição, é apenas uma mídia que está em sua própria materialidade – a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos. (Rajewsky, p.24-25)

A referenciação, então, à outras estruturas midiáticas, ocorre por meio das modalidades internas da mídia em questão. Essa referenciação pode ser desenvolvida a partir de uma característica midiática específica como desenvolvimentos de focos narrativos para construir um efeito moldura ou de câmera em um fragmento literário narrativo. Ao mesmo tempo, pode

ser compreendida como referência intermediária, as recriações de obras, personagens ou temas específicos de um determinado sistema como as obras pictóricas recriadas em quadrinhos.

Nesse aspecto, a referência intermediária se inscreve dentro de uma obra a partir de determinadas operações que buscam a aproximação entre uma mídia a outra. Tendo isso em vista, Liliane Louvel (2012, p.49), em *Nuances da picturalidade*, demonstra que a referencialidade à pintura na literatura é inscrita a partir de determinados marcadores como o léxico técnico, a referência aos gêneros picturais, o uso de efeitos de enquadramento e operadores de visão, a suspensão do tempo narrativo e a ausência de movimento.

No caso de *Uma noite em L'enfer*, obras pictóricas são referenciadas ao longo da narração dos personagens-pintores. Na narração de cada artista (Van Gogh, Goya, Klimt, Lautrec e Gauguin), uma obra de cada pintor é referenciada a partir da midialidade intrínseca aos quadrinhos.

Por ser um produto de uma mídia formada iconicamente, a HQ carrega determinadas semelhanças com a pintura como traços, cores, ilusão de profundidade. Apesar dessa semelhança, alguns marcadores apontados por Louvel (2012) persistem dentro da mídia visual como o desenvolvimento de um narrador pintor e uma suspensão do tempo narrativo na cena.

Por exemplo, no segundo capítulo do quadrinho, a narração do personagem Van Gogh retoma aspectos visuais da obra *Quarto em Arles* (Figura 11) para desenvolver o espaço narrativo da cena. Como vemos a seguir:

Figura 13. Quarto de Van Gogh



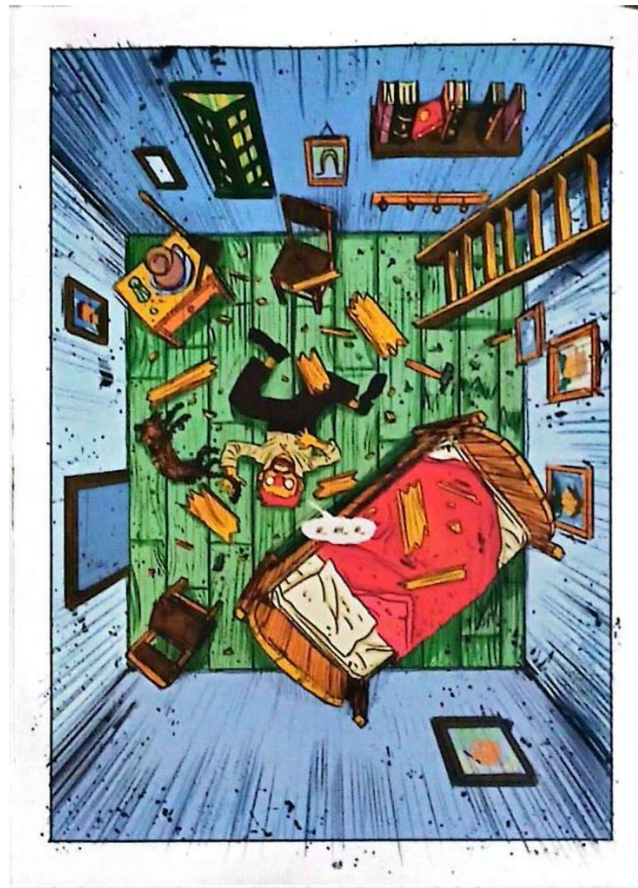
Calil, 2016, p. 35

A página acima se dedica sobretudo à construção do espaço. Podemos observar que a pouca ação do hiperrequadro, o movimento do gato pelo espaço, funciona como um percurso de leitura pelo página, a partir desse percurso, configura-se a referência a pintura de Vincent Van Gogh.

Isso ocorre pela configuração visual do espaço, marcado pela distribuição similar dos elementos da pintura (figura 11) como a cama, mesas e cadeiras. Soma-se a isso, o uso de cores próximas a da pintura com o tom em azul, amarelo e vermelho. Ao mesmo tempo, essas informações visuais se concentram no terceiro requadro que, por ocupar uma maior porção da página, as deixam em destaque.

Além disso, o espaço se modifica ao longo da narração, promovendo uma ressignificação da obra pictórica. Enquanto o pintor fez o quadro com cores serenas para transmitir a sensação de tranquilidade e sonolência (Gombrich, 2019, p. 581), o quarto no quadrinho se desordena à medida que o narrador busca encontrar a fonte do mau cheiro após enterrar uma mulher em seu quarto. Isso se evidencia na última página do capítulo:

Figura 14. A desordem do quarto



Calil, 2016, p. 48

Na página que encerra a narrativa, o personagem descobre que o mau cheiro não advinha do cadáver embaixo da sua cama, mas do gato que ficou preso no telhado. Após essa descoberta, o espaço (referência a pintura) rompe com a perspectiva do quadro citado e com a distribuição dos elementos figurativos. Essa mudança se desenvolve a partir da flexibilidade do quadrinho em modificar e alterar as perspectivas conforme o layout e as estruturas dos quadros, aspecto midiático mais rígidos no uso das modalidades da pintura. Com isso, a perspectiva de sonolência almejada pelo pintor adquire uma sensação de desordem e alívio.

Através dessas categorias apontadas por Irina Rajewsky (2012), compreendemos que *Uma noite em L'enfer* desenvolve diferentes camadas de intermedialidade em sua composição. Cada uma delas, funciona tanto na forma como os sentidos são construídos, quanto na maneira que o receptor se porta diante da mídia e assimila os sentidos projetados pela obra.

Em um primeiro aspecto, o quadrinho como mídia é percebido pelo público como uma mídia híbrida, que normalmente envolve camadas verbais e não verbais. Porém, se analisarmos o seu funcionamento intrínseco, temos como aspectos fundamentais dois vetores visuais: a sequenciação e a exposição. A partir delas, ocorre a percepção e transmissão do sentido, pois,

pela solidariedade icônica (Groensteen, 2017), a leitura depende de uma visão global e particular da página.

Em um segundo aspecto, Davi Calil realiza a transposição midiática da narrativa verbal de Álvares de Azevedo para a narrativa sequencial, predominantemente visual. Essa mudança demonstra as diferenças entre a constituição literária para a composição dos quadrinhos, acarretando mudanças proporcionadas pela intencionalidade do autor e pela exigência do meio visual e cultural dos quadrinhos.

Em um terceiro aspecto, constitui-se a referência a outras configurações midiáticas, especialmente, a pintura. Diferente da transposição, o quadrinho utiliza dos meios próprios para emular características das obras originais que, por serem constituídas iconicamente, apresentem uma maior facilidade para serem referenciadas. Então, ao apresentar a pintura, o quadrinista incorpora e modifica os temas e ideais apresentados pela obra original, modificando-os para os propósitos narrativos.

2. UMA NOITE (FIM) DO SÉCULO

2.1. não vês que as taças estão vazias e bebemos o vácuo, como um sonâmbulo?

Na sexta estrofe do poema *O corvo* de Edgar Allan Poe, traduzido por Fernando Pessoa, o eu lírico descreve a passagem do estranho animal pela casa “Não fez nenhum cumprimento/ não parou em nenhum momento/ mas com ar solene e lento pousou sobre os meus umbrais/ num alvo busto de Atenas que há por sobre os meus umbrais/ foi, pousou, e nada mais” (Poe, 2015, p. 54.)

Os versos de Poe marcaram o cânone literário mundial por conta da sua singularidade em trabalhar, ao mesmo tempo, um forte simbolismo na construção das suas imagens (a imagem do corvo ecoa na mente do leitor junto com o seu estranho grasnar) e uma métrica rigorosa que sustenta a sonoridade do poema. Esses fatores são mencionados junto com outros elementos que, de certa forma, justificam o sucesso do poema pelo Professor Daniel Serravalle de Sá, organizador de uma versão multilíngue do Corvo contendo traduções em seis línguas (inglês, francês, alemão, espanhol, italiano e português). Para ele,

é possível começar a entender o prestígio e o estranho fascínio que o poema exerce sobre os leitores isolando algumas de suas características principais: 1) a lírica evocativa de medos e mistérios, configurada de modo que o espaço físico exterior espelha a emoção interior do personagem-narrador; 2) a métrica infalível e a musicalidade do poema, o balanço quase hipnótico do verso trocaico (*trochaic meter*), que se fixa na memória como uma canção; 3) a estrutura simples que contém descrições e metáforas elaboradas, pois o texto combina uma narrativa linear com detalhes cuidadosamente escolhidos; 4) o simbolismo arquetípico e as poderosas imagens literárias, o corvo preto pousado sobre o busto marmóreo da deusa Palas Atena, como uma sombra ofuscando a sabedoria e racionalidade do personagem (de Sá, 2015, p. 7-8)

Mesmo não podendo determinar ao certo o motivo pela amplitude do poema dentro do cânone, o professor aponta para o aspecto sonoro em conjunto com a construção imagética e simbólica. No aspecto sonoro, o verso trocaico consiste em uma sílaba tônica seguida de uma sílaba átona, “**Once upon a midnight dreary**”(Poe, 2015, p. 19), desenvolvendo um ritmo de inconstante para o poema; no aspecto imagético, temos a figura do corvo que, com o seu mistério, cobre o busto de Palas, representando o contraste entre o irracional e o racional.

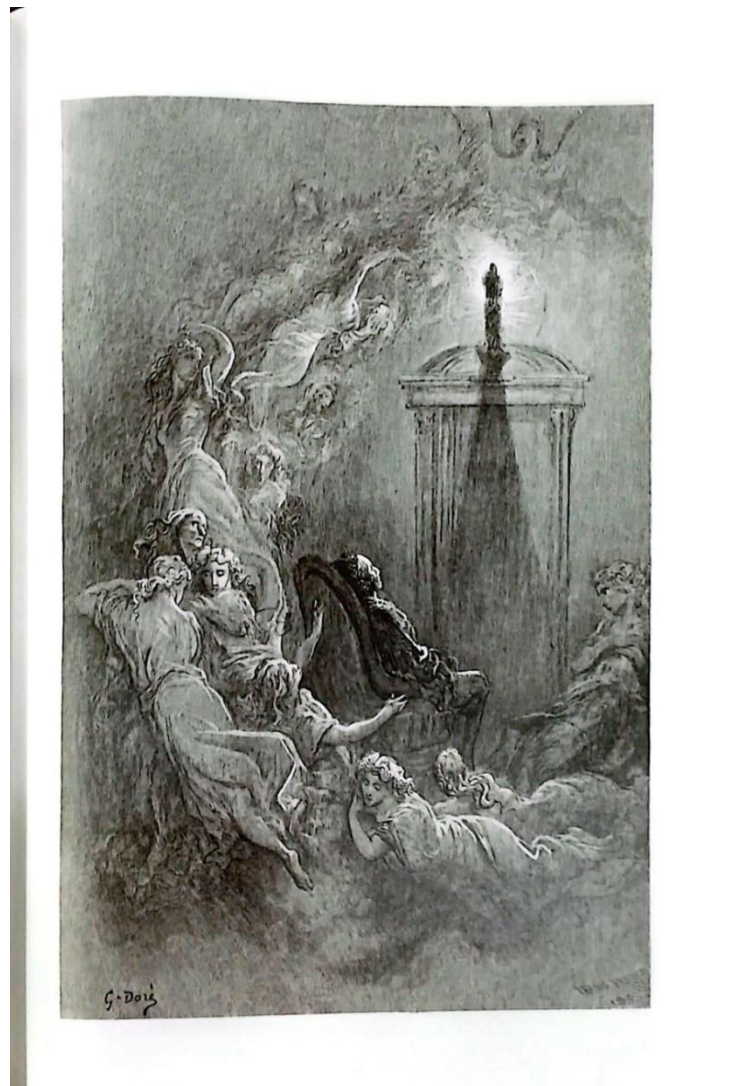
O poema alçou voo com o seu extremo sucesso, tendo sido traduzido para diversas línguas, em que determinados aspectos são valorizados em detrimento de outro, por exemplo, a tradução de Baudelaire opta pela prosa ao invés da versificação original de Poe, destinando o foco para a evocação das imagens apresentadas ao longo dos versos. Enquanto, na tradução de

Fernando Pessoa, o tradutor busca equilibrar os dois elementos constitutivos dos versos de Edgar Allan Poe.

Além das inúmeras traduções, o poema, publicado no bojo da modernidade foi adaptado para diversas esferas midiáticas como as notórias ilustrações de Gustave Doré para uma edição ilustrada, que traduz visualmente as metáforas do poeta.

Na ilustração a seguir (figura 14), os simbolismos da escrita do poema como a bipolaridade presente na constituição semântica entre o corvo (irracionalidade) pousado sobre o busto de Atenas (racional) adquirem características imagéticas que se associam ao conteúdo verbal de Edgar Allan Poe:

Figura 15. O corvo pousado no busto de Atenas



Na estrofe do poema, o corvo, logo após se fixar no busto de Palas, é questionado pelo eu lírico sobre as pessoas que já partiram (“Till I scarcely more than muttered, “other friends have flown before — On the morrow he will leave me, as my hopes have flown before/ Then the bird said, “Nevermore.”¹⁷” (Poe, 2015), representando a melancolia e as perdas que o Eu lírico carrega em seu espírito.

Na ilustração de Doré, vemos o estranho animal obstruir a luz do Palas de Atenas, lançando a sua sombra sobre o personagem. Ao mesmo tempo que, ao redor do personagem, formam-se figuras espectrais, contrapondo a solidão com as pessoas que já o deixaram.

Diante disso, percebemos que o material literário ao ser adaptado adquire novos contornos que podem tanto dar vazão a sentidos que inicialmente não são construídos pelas formulações verbais, quanto reafirmar elementos da obra fonte. No caso, as ilustrações de Doré retoma o simbolismo presente no contraste entre o busto de Palas e o Corvo sobrenatural, mas utiliza de ferramentas imagéticas para isso: a luz obstruída e a sombra lançada sobre o personagem.

Outrossim, a solidão passa a se constituir de maneira distinta: enquanto no poema, a melancolia do personagem é construída pelas pessoas e pelos sonhos perdidos; na ilustração, o personagem está só, porém cercado por forças que não pode ver, presentificando a falta das pessoas que partiram em espectros que ele não pode manter.

Similar ao corvo sentado no busto de Palas, encontram-se as taças de vinho (ora cheias, ora vazias) e os fumos das Antilhas apresentadas nas páginas de *Noite na taverna* que embriagam a razão e permitem a livre manifestação amoral dos homens ébrios. Na narrativa do romance, somos apresentados a seis narradores (Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann, Johann e Arnold) que alternam entre si para contar as folhas amareladas das suas vidas, manchadas pelo sangue dos seus pecados.

As histórias narradas pelas bocas úmidas de vinho se tornaram terreno fecundo para a transposição da novela para os quadrinhos, sendo quatro adaptações que transportaram as palavras do projeto inacabado¹⁸ do autor para os quadrinhos, são elas: a adaptação de Reinaldo Seriacopi junto com diversos artistas (Arthur Garcia, Franco de Rosa, Rodolfo Zalla, Rubens Cordeiro, Sebastião Seabra e Walmir Amaral), que utilizam do seu estilo para cada história, produzida pela editora Ática em 2011; A edição de Carlos Patati, utilizando da participação de

¹⁷ Tradução de Fernando Pessoa (2015, p.54). “—Amigo, sonhos — mortais/ todos — todos já se foram. Amanhã também te vais/. Disse o corvo, —Nunca mais.”

¹⁸ Devido a morte prematura de Álvares de Azevedo, *Noite na taverna* não passou pelo processo de revisão e edição pelo autor. Nesse sentido, por ser uma obra póstuma e não editada pelo autor, defendemos que ela está marcada pela incompletude, ou seja, sem o devido polimento e conexões pretendidos pelo autor.

diversos ilustradores como Marcio de Castro, Eduardo Arruda, Klayton luz, luCAS e Klaus Reis, publicada pela editora DCL, em 2013; a adaptação de Bartholo pela editora Ateliê, 2020; e, por último, a livre adaptação de Davi Calil em *Uma noite em L'enfer* publicada em 2016.

Ao longo da trajetória dos quadrinhos como mídia, o sistema de valorização artística o relegou para a tutela de várias artes, especialmente, a da Literatura. Em um primeiro momento, houve a virada de chave dos quadrinhos norte-americanos que, ao invés de focar no conteúdo humorístico, se lançou em histórias de ação e aventura que utilizavam como inspiração fontes literárias desprestigiadas (a literatura Pulp¹⁹), apresentando personagens como Tarzan e Flash Gordon (Chinen, Ramos e Vergueiro, 2014). Nas décadas de 1930 e 1940, esse processo adquiriu mais força com adaptações literárias, fazendo com que as histórias em quadrinhos se popularizassem no mercado norte-americano, apesar da forte perseguição sofrida por esse gênero, movimento que culminaria no código de censura autoimposto pelas editoras, o Comic Book Authority, em 1954 (Campos, 2015).

Por conta das dinâmicas da globalização, o mercado editorial brasileiro adotou a mesma postura, investindo em adaptações literárias para os quadrinhos a partir da década de 1930. Além das questões geopolíticas, outros dois fatores também contribuíram para que isso acontecesse, um de ordem econômica –os quadrinhos poderiam ser produzidos com materiais disponíveis em domínio público, o que diminuiria o custo de produção e aumentaria a rentabilidade –; outro de ordem política –uma vez que o material literário era um pretexto pedagógico para a produção de quadrinhos, evitando censuras e perseguições políticas. que levaram a criação de um código próprio brasileiro, o código de ética, adotado por editoras como a EBAL (Chinen, Ramos e Vergueiro, 2014; Campos, 2015).

Essa tendência perdeu força após a década de 1960 e desaguou em um limbo que durou até os anos 2000. Embora ainda existissem edições de literatura em HQs, mas eram mais espaçadas e as iniciativas não duravam muito tempo, de acordo com Chinen, Ramos e Vergueiro (2014, p. 21),

A popularidade das obras literárias em quadrinhos no Brasil diminuiu sensivelmente no correr da década de 1960 e nas três décadas seguintes. O desaparecimento dos principais títulos regulares dedicados a esse tipo de quadrinhos ocorreu na primeira metade da década de 1960 - Edição Maravilhosa em 1962 e Álbum Gigante em 1963, e praticamente marcou o esgotamento desse filão no país, ainda que temporariamente. Nos anos e décadas seguintes, pouquíssimos títulos dedicados à quadrinização de obras literárias foram lançados no mercado e todos tiveram vida muito curta. Quase nenhum deles trazia obras de autores nacionais.

Durante esse período, então, houve um esgotamento dessas produções, principiando um processo de extinção. O retorno das adaptações ocorreu, em certa medida, pela popularização das

¹⁹ Literatura veiculada em revistas baratas, normalmente, dentro de gêneros temáticos como ficção científica, histórias detetivescas, espada e feitiçaria.

graphic novels (quadrinhos que se encerravam em apenas um volume) e pela promulgação das leis de incentivo à leitura no âmbito escolar, que resultaram na criação de programas como o PNBE (Programa Nacional da Biblioteca da Escola) e o PNLD (Programa Nacional do Livro Didático), que abriram espaço no mercado editorial para o retorno das adaptações de textos literários para os quadrinhos.

Para pensarmos as obras que adaptam o texto literário para o quadrinho, entendemos que há uma distinção no modo de organização da narrativa. Thierry Groensteen (2015), pesquisador belga de quadrinhos, defende, em *O sistema dos quadrinhos*, que a narrativa sequencial (apesar do nome) se utiliza tanto da progressão narrativa quanto da espacialidade compartilhada pelas imagens, constituição que o teórico nomeia como solidariedade icônica, enquanto a narrativa literária faz uso do encadeamento dos fatos narrados em um sistema de ação e reação.

Com frequência, essa diferença não é levada em consideração na produção das chamadas literatura em quadrinhos, amparadas em uma visão precária do que vêm a ser as histórias em quadrinho, às considerando apenas como um meio (ou pretexto) para se alcançar o literário, ou seja, “como um meio de leitura e não uma leitura *per se*” (Chinen; Valdomiro; Ramos, 2014, P. 34).

Dessa forma, as adaptações de *Noite na taverna* ocorrem no retorno das adaptações literárias dos quadrinhos após os anos 2000, período de popularização da estrutura das *graphic novels* e da inserção dessas obras como material pedagógico. Portanto, as quatro adaptações se aproveitaram da forma fragmentária presente na novela de Azevedo, podendo adicionar ou suprimir detalhes, enquanto utilizavam da estética romântica para compor imagetivamente a narrativa.

2.2. Nada se perde tudo se transforma

O surgimento de novas mídias, oriundas de técnicas e tecnologias distintas, promoveu uma proliferação de adaptações, normalmente classificadas como objetos inferiores a produtos midiáticos consolidados no sistema artístico tradicional, já que derivam de uma obra fonte e não apresentam uma narrativa totalmente original.

Apesar dessa posição inferiorizada, diversas produções culturais costumam adotar esse recurso, basta ver grande parte da produção hollywoodiana que adapta quadrinhos, músicas, videogames, entre outros, como o recente sucesso do filme *Duna* do cineasta Denis Villeneuve²⁰ que transpõe para as telas novamente a obra de Frank Herbert. Apesar dessa

²⁰ Os livros de Frank Herbert apresentam em sua trajetória um terreno fecundo para adaptações como a obra não finalizada de Alejandro Jodorowsky, o filme *Duna* (1984) de David Lynch, a minissérie exibida nos anos 2000; e, mais recentemente, os dois filmes dirigidos por Dennis Villeneuve (2021 2024) e a minissérie exibida pelo canal por assinatura / serviço de *streaming* HBO.

recente popularidade, podemos afirmar que os processos de adaptação são cruciais na história da produção artística ocidental, sobretudo no contexto da cultura de massa.

O estigma acerca das adaptações ocorre por uma valorização do ineditismo de determinadas publicações. Por isso, mesmo com o destaque e popularidade das adaptações filmicas, ainda permanece uma visão de adaptação como rebaixamento ou utilitarismo, pois essas narrativas normalmente serão lidas como de menor valor diante da produção, ao qual se baseia, ou serão vistas como uma forma de se aproveitar do sucesso da obra original.

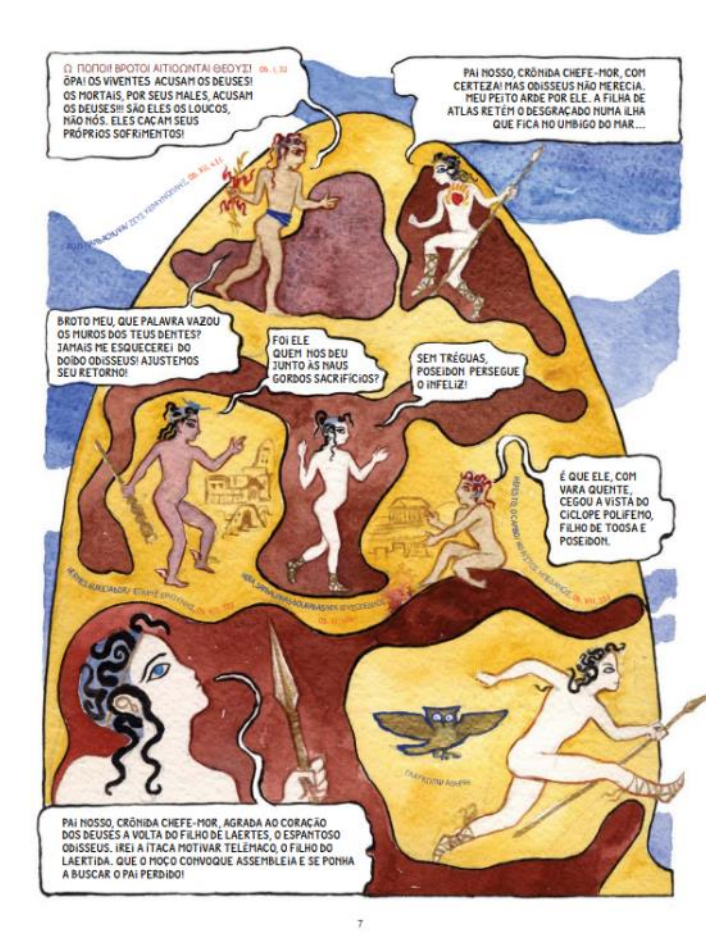
Por exemplo, a adaptação da literatura para os quadrinhos é vista como uma oportunidade mercadológica para editores e como apenas mais uma forma de acesso ao texto literário por pedagogos e professores de língua e literatura, mas raramente como um meio com possibilidades intrínsecas a sua composição midiática. Nesse sentido, quadrinhos veiculados no colégio são usados para “facilitar” ou fomentar o interesse do jovem pelo texto literário, minimizando a mídia apenas como um meio para leitura e não uma leitura em si.

Utilizemos do exemplo da *Odisseia*, a obra velejou pelos mares dos tempos até chegar às páginas impressas dos dias de hoje, onde o relato épico clássico encontra dificuldades em sua leitura para um público mais jovem por motivos diversos: abordagem equivocada na educação básica, linguagem distinta do habitual, falta de interesse pelos alunos.

Nesse contexto, a adaptação se torna um material fecundo para tentar aproximar os leitores contemporâneos do material clássico, já que as imagens em coexistência podem desenvolver visualmente a ideia das obras. No entanto, é necessário compreender que o seu uso não substitui o texto literário que, no caso do poema épico, ainda existe uma forte relação com a poética oral e com os fundamentos do texto literário clássico.

Por isso, a **Odisseia de Homero em quadrinhos**, escrito por Tereza Virgínia Barbosa e ilustrado por Piero Bagnariol, iniciativa da editora Peirópolis, não substitui a obra clássica, mas modifica o modo de narração da história para o campo imagético, o que pode ser mais atrativo para o público mais jovem por dotar de visualidade às cenas narradas dentro do poema, além disso, o quadrinho adiciona outras camadas de sentido ao texto por conta dos elementos visuais disponíveis ao adaptador. Como podemos observar na página 07 (figura 15):

Figura 16. Encontro no Olimpo



Barbosa; Bagnariol, 2013, p. 7

Nessa página, narra-se o encontro dos deuses para decidir o destino de Ulisses, utilizando de elementos visuais e verbais para a composição do enredo. Nesse sentido, o adaptador realiza o procedimento de decupagem do texto literário, selecionando os elementos viáveis para a construção de sentidos pelo quadrinho, por isso, os versos homéricos perdem a sua estrutura para se adequarem aos balões de fala.

Outrossim, a página faz uma referência às artes plásticas gregas através de recursos utilizados na composição imagética como a forma dos corpos, a planificação das figuras, a copresença dos elementos (remetendo as peças em tecido ou argila em que diversas cenas eram desenroladas no mesmo espaço). Dessa forma, a adaptação não se desenvolve como um produto inferior, pois no processo de decupagem do texto adaptado são desenvolvidas novas relações que podem reforçar ou expandir os sentidos pretendidos pela obra.

A partir do exemplo acima, percebemos que, apesar da visão redutora sobre as adaptações, elas permitem um novo olhar sobre a obra fonte, como se uma possibilidade de leitura (a do adaptador) fosse posta à prova no ato de transposição de um meio a outro. Para

Linda Hutcheon, a adaptação se fundamenta em um caráter duplo de processo/produto, pois existe tanto a mudança de um meio artístico para o outro, quanto os sentidos veiculados a partir do produto consolidado.

De acordo com a autora, três pontos determinam sua constituição da adaptação: “» Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; » Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; » Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada”. (Hutcheon, 2013, p.30). Nesse sentido, para Hutcheon (2013), as adaptações abarcariam uma série de fenômenos, normalmente, ignorados na esfera dos estudos interartes.

A partir dessa visão, podemos observar uma amplitude de fenômenos, além das adaptações cinematográficas de obras literárias (objeto de estudo recorrente no estudo da adaptação), como adaptações em quadrinhos, videogames, músicas, parques temáticos, entre outros. Além disso, ao ampliar o escopo das adaptações, a teórica permite um olhar sobre as atualizações e retomadas que são realizadas no desenvolvimento das adaptações.

Ao investigarmos o processo de adaptação, além de compreendermos os três elementos destacados por Hutcheon (2013), buscamos evidenciar as diferenças midiáticas de cada produto, isto é, como os objetos cotejados desenvolvem sentidos por suas próprias modalidades.

Por exemplo, um texto literário narrativo desenvolve a progressão dos fatos narrados através de mecanismos linguísticos como a composição do narrador em primeira ou terceira pessoa. Já, o quadrinho encadeia a sua narrativa a partir da composição imagética do seu personagem, normalmente, constituído por uma perspectiva exterior.

Dessa forma, os estudos intermediários (Elleström, 2017; Rajewsky, 2012) permitem esmiuçar as diferenças intermediárias de cada objeto, bem como compreender como eles se relacionam estritamente a partir de categorias como transposição, combinação e referência intermediária.

No que diz respeito à transposição, outro fator a ser considerado é a migração da narrativa para outro, o qual é estranho, em um primeiro momento, as características iniciais dessa narrativa. André Gaudreault e Philippe Marion (2012), no ensaio *Transescritura e midiática narrativa*, argumentam que determinada narrativa, ao ser adaptada, sofre uma pressão da nova mídia.

Para eles, o ato de criação artística já é um esforço de se expressar diante das modalidades específicas da mídia escolhida por determinado autor para a composição da sua obra, de maneira que o processo de adaptação agravaria as deformações da narrativa como a imposição da força de gravidade (Gaudreault e Marion, 2012).

Retomemos o exemplo da *Odisseia em quadrinhos*, o quadrinista, para adaptar a obra grega, precisou selecionar os elementos que se adequariam à linguagem dos quadrinhos, sendo que se optasse, por exemplo, por transcrever o poema na íntegra, a fluidez da mídia proposta seria inteiramente comprometida.

Assim, os processos de adaptação são análogos à conhecida máxima de Lavoisier: nada se perde e tudo se transforma. No caso das adaptações, embora as narrativas adentrem um novo sistema significativo que opera de maneira distinta do anterior, não se pode atribuir a esse processo qualquer perda qualitativa na comparação entre os objetos.

2.3.O breve adaptado

Como dissemos, *Noite na taverna* foi adaptada quatro vezes para os quadrinhos. Esse conjunto pode ser dividido em dois subconjuntos se tomarmos como base as características estruturais e composicionais de cada uma dessas histórias em quadrinhos: obras coletivas, estruturadas como se fossem antologias (aqui estão localizadas as adaptações realizadas por Carlos Patati (2013) e por Reinaldo Seriacopi (2011)) e obras individuais (os quadrinhos de Marcel Bartholo (2020) e o de Davi Calil (2016)).

Apesar de existir uma diferença na quantidade de criadores nos projetos, entre eles, existe em comum uma tentativa de recontar a novela de Álvares de Azevedo a partir de estilos visuais diferentes, por exemplo, as ilustrações encabeçadas pelo texto de Seriacopi (2011) utilizam de um desenho mais formal e objetivo em tons de preto e branco. Em contrapartida, Marcelo Bartholo (2020) recorre à diversas técnicas da pintura ocidental para modular o tom de cada narrativa, sendo uma forma de adaptar visualmente as distintas vozes narrativas presentes no texto literário ultrarromântico.

Diante disso, nos interrogamos como as forças gravitacionais deformam (recuperando a expressão de Gaudreault e Marion (2012)) o material Azevediano dentro do hiper-requadro dos quadrinhos e como a constituição formal de *Noite na taverna* colabora para a sua assimilação para a estrutura narrativa dos quadrinhos.

A partir disso, precisamos compreender como Azevedo modela a sua narrativa fazendo uso de características e soluções formais que aproximam o seu texto do gênero novela, o que permite a expressão da subjetividade e a oposição a uma composição mimética/realista dos fatos narrados.

Noite na taverna estrutura a sua narrativa em dois planos narrativos: os momentos na taverna e as narrações dos momentos hediondos dos personagens, formando assim uma narrativa que emoldura as breves histórias subsequentes.

Para Constantino Luz Medeiros (2012), doutor em teoria literária e literatura comparada, a tradição de histórias que são contadas dentro de uma outra histórias remete aos gêneros orais medievais, adquirindo tradição dentro da prosa ocidental a partir da escrita de *Decamerão* de Boccaccio. De acordo com o autor,

É a partir do mestre italiano que a moldura de um acontecimento externo tornar-se uma tradição. O evento externo seria um instrumento retórico de grandes proporções, emprestando verossimilhança ao narrado. A peste que assola Florença no século XIV, descrita no primeiro dia do “*Decamerão*”, estabelece a narrativa moldura, fornecendo, como foi dito, um altíssimo grau de verossimilhança às cem narrativas da *brigata lieta*, o alegre grupo de jovens, que se afugenta da peste para narrar dez estórias em dez dias, totalizando as cem narrativas do *Decamerão*. (Medeiros, 2012, p. 4-5)

Nesse sentido, em *Decamerão*, Boccaccio sistematiza a estrutura das narrativas molduras que se encontravam em produções medievais, fortemente influenciadas pelos gêneros orais encontrados no Oriente. Durante a narrativa, jovens fogem da peste que assola à Europa, se isolando em um local tranquilo. Em sua reclusão, os personagens se alternam em contações de histórias que duram dez dias, totalizando cem contos ao final da novela.

Com isso, o autor italiano utiliza dessa estrutura para dotar a sua narrativa de verossimilhança, sendo o plano narrativo moldura capaz de conectar às outras narrativas e manter a objetividade das histórias narradas. Medeiros (2012, p. 7) aponta que, após a inserção na tradição literária, diversos autores utilizaram de variações da forma utilizada pelo autor italiano, especialmente, os autores românticos que buscavam produzir uma tensão entre o racional e o onirismo.

Com isso em mente, Álvares de Azevedo utiliza-se da forma consolidada em *Decamerão*, mas acrescenta elementos da ficção ultrarromântica. Enquanto no *Decamerão*, os jovens fogem da peste para um lugar ameno e isolado, buscando coesão e tranquilidade para que pudessem narrar as histórias diárias. Na novela Azevediana, a moldura, ao invés de se constituir como um espaço de tranquilidade, se manifesta em uma taverna repleta de prazeres carnavais em que os personagens não se encontram isolados, mas estão expostos ao mundo exterior.

Caso emblemático dessa moldura aberta se encontra na aparição do Velho, personagem de aparição misteriosa, que adentra a taverna para se proteger da chuva e acaba por escutar a narrativa de Bertram. Como vemos no seguinte trecho:

— Muito bem! miséria e loucura! interrompeu uma voz.
O homem que falara era um velho. A fronte se lhe descalvara, e longas e fundas rugas a sulcavam — eram as ondas que o vento da velhice lhe cavava no mar da vida... Sob espessas sobranceiras grisalhas lampejavam os olhos pardos e um espesso bigode lhe cobria parte dos lábios. Trazia um gibão negro e roto, e um manto desbotado, da mesma cor lhe caía dos ombros.
— Quem és, velho? perguntou o narrador.
— Passava lá fora: a chuva caía a cântaros: a tempestade era medonha: entrei: Boa-noite, senhores! se houver mais uma taça na vossa mesa, enchei-a até as bordas e beberei convosco.
— Quem és?
— Quem eu sou? na verdade fora difícil dizê-lo; corri muito mundo, a cada instante mudando de nome e de vida. — Fui poeta — e como poeta cantei. Fui soldado, banhei minha fronte juvenil nos últimos raios de sol da águia de Waterloo. — Apertei ao fogo da batalha a mão do homem do século — bebi numa taverna com Bocage o Português — ajoelhei-me na Itália sobre o túmulo de Dante — e fui à Grécia para sonhar como Byron naquele túmulo das glórias do passado. — Quem eu sou? Fui um poeta aos vinte anos, um libertino aos trinta — sou um vagabundo sem pátria e sem crenças aos quarenta. Sentei-me à sombra de todos os sóis — beijei lábios de mulheres de todos os países — e de todo esse peregrinar só trouxe duas lembranças — um amor de mulher que morreu nos meus braços na primeira noite de embriaguez e de febre — e uma agonia de poeta...[...] O velho esvaziou o copo, embeuçou-se e saiu — Bertram continuou a sua história. (Azevedo, 2006, p.110-111)

A aparição do Velho, mesmo que breve, compõe a moldura pretendida pela taverna, já que o espaço se torna propício para a contação daquelas histórias, justamente pelos narradores estarem em um ambiente aberto e vulnerável. Dessa forma, a moldura desenvolve o plano narrativo necessário para que as outras histórias sejam narradas, sendo que para se contar as histórias hediondas é necessário, ao invés de um lugar tranquilo, um *Locus Horribilis*, em que os narradores podem ser interrompidos, desmaiarem de embriaguez (deixando a história para outro narrador terminar) e, até mesmo, serem assassinados como ocorre ao final da novela.

Por isso, o uso da narrativa-moldura, bem como a condensação dos fatos narrados, possibilita o desenvolvimento de um material fecundo para a decupagem dos quadrinhos em que, na maioria das vezes, prevalece a contação de histórias breves e sucintas. Ou seja, o texto conciso e lacunar de Azevedo permite que o quadrinista tenha mais liberdade ao transmidializar a história. Além do mais, a coesão através da moldura favorece a espaçotopia dos quadrinhos (posição das imagens nas páginas (Groensteen, 2015) em que é possível se aproveitar das conexões entre as imagens para condicionar o ritmo e potencializar os sentidos do texto.

Podemos ver esse desenvolvimento na história de Goya em *Uma noite em L'enfer* de Davi Calil, como ocorre também na narração de Bertram em *Noite na taverna*. Em ambas as narrativas, o personagem após ser abandonado pela mulher que amava, sai em um rompante e

tem a sorte de ser atropelado por uma das famílias mais ricas de Madri. Situação que ele aproveita para seduzir a filha do casal, apenas para conseguir dinheiro e voltar a viver sua vida autodestrutiva. Ao compararmos as duas passagens, percebemos de que forma a composição de Azevedo é assimilada por sua adaptação, como pode ser visto no quadro comparativo a seguir:

Quadro 1. Comparação entre Bertram e Goya

Uma noite eu caíra ébrio às portas de um palácio: os cavalos de uma carruagem pisaram-me ao passar e partiram-me a cabeça de encontro à lájea. Acudiram-me desse palácio. Depois amaram-me: a família era um nobre velho viúvo e uma beleza peregrina de dezoito anos. Não era amor decerto o que eu sentia por ela — não sei o que foi — era uma fatalidade infernal. A pobre inocente amou-me; e eu recebido como hóspede de Deus sob o teto do velho fidalgo, desonrei-lhe a filha, roubei-a, fugi com ela... E o velho teve de chorar suas cãs manchadas na desonra de sua filha, sem poder vingar-se. Depois enjoei-me dessa mulher. (Azevedo, 2006, p. 104)



Azevedo, 2006, p. 104

Calil, 2016, p. 96

No fragmento de Bertram, Álvares de Azevedo assimila características da narração oral, compondo a cena de maneira breve e sucinta. A transição entre o acidente, o acolhimento e a

traição de Bertram sobre a família ocorrem de um período a outro, sem se delongar muito nos fatos narrados, compondo a forma como o narrador enxergava essas relações.

Essas características são assimiladas pelo quadrinho que se utiliza da mesma brevidade para desenrolar o acolhimento e a posterior traição. Porém, o quadrinho utiliza do espaço destinado a imagens para compor o desinteresse do personagem. Nota-se, por exemplo, como a filha única do casal, Inês, apesar de aparecer ao longo de toda página, está escanteada no quadro à esquerda (segundo quadro da página) e depois minimizada aos menores quadros da página destinados a narrar a o desencantamento do caso amoroso. Dessa maneira, o quadrinho utiliza da composição espacial (além do uso de cores amareladas que reforçam o tédio e ameaça do narrador) para adaptar a estrutura breve da novela Azevediana.

Outra característica do texto de Azevedo utilizada no processo de adaptação é o extremo subjetivismo de sua criação que, ao narrar as impressões de determinadas cenas, favorece a imaginação do leitor na visualização dessas cenas, normalmente atreladas às angústias e à proximidade dos personagens com o fantástico e com a morte.

Tomemos como exemplo um fragmento da narração de Solfieri, em que o jovem libertino, após estuprar o corpo de uma moça morta, descobre que ela, na verdade, sofria de catalepsia. Após a descoberta, o personagem a leva para sua casa e lá a assiste definhando até a morte.

Antes de falecer, no entanto, a moça entra em estado de surto; tal momento é descrito por Azevedo de maneira impressionista e subjetiva, a partir do uso de comparações. Com isso, no fim do trecho, o horror sentido pela personagem torna-se mais evidente do que a descrição pormenorizada da sua loucura:

Quando entrei no quarto da moça vi-a erguida. Ria de **um rir convulso como a insânia, e frio como a folha de uma espada**. Trespassava de dor o ouvi-la. Dois dias e duas noites levou ela de febre assim... Não houve sanar-lhe aquele delírio, nem o rir do frenesi. — Morreu depois de duas noites e dois dias de delírio (Azevedo, 2006, p.99, grifo nosso).

Nesse fragmento, a construção metafórica se estabelece em uma relação entre o rir insano e a morte, desenvolvendo uma imagem do estado da personagem. Ao adaptar esse fragmento, os autores adotaram métodos diversos para recriar essa dupla imagem loucura/morte como veremos a partir de exemplos das quatro adaptações da obra.

A adaptação de Seriacopi (2011), cujo capítulo Solfieri é ilustrada pelo quadrinista Franco de Rosa, apresenta imagens em preto e branco, que remetem à tradição de quadrinhos

de terror publicados no Brasil²¹. A cena do enlouquecimento da narcoléptica não apresenta tantos excessos em sua composição visual (as linhas e as hachuras são consideravelmente limpas), o que faz com que ela não se destaque tanto na narrativa geral do capítulo (inclusive na mesma página é sintetizada a loucura e o sepultamento da personagem embaixo da cama do narrador), como podemos ver a seguir:

Figura 17. Solfieri por Reinaldo Seriacopi e Franco de Rosa



Seriacopi et al., 2011, p. 16

Apesar do problema na estrutura da página em que vários eventos ficam compilados em um espaço destinado para um quadro, Franco de Rosa desenrola os fatos com extrema

²¹ Como as publicadas pelo quadrinista português radicado no Brasil Jayme Cortez que teve suas publicações resgatadas pela editora Pipoca e Nanquim em *Fronteiras do Além*. Para saber mais, assista o vídeo do canal Pipoca e nanquim <https://www.youtube.com/watch?v=EWDmgvShboM>

objetividade, desenvolvendo o horror pelo destaque nos fatos narrados. O rir convulso da narcoléptica utiliza-se dos traços rígidos para compor a dupla imagem azevediana que, embora não produza um maior impacto imagético, volta-se para a reação do personagem.

Já adaptação de Carlos Patati (2013) adota uma abordagem mais fluida e próxima das HQs produzidas nos dias de hoje. As imagens são coloridas e o artista luCAS, sobretudo nos dois últimos quadros, consegue destacar a cena do surto da personagem, como podemos observar a seguir:

Figura 18. Solfieri por Carlos Patati e luCAS



Nesse fragmento, percebemos que as lacunas próprias da comunicação verbal são preenchidas com uma solução visual desenvolvida pela tensão causada pela chegada dos amigos de Solfieri. Os dois últimos quadros narram o momento em que o personagem escapa de seus amigos e adentra o seu quarto, onde ele escondera a narcoléptica. Ao entrar, percebemos a

mulher em primeiro plano enquanto o personagem ocupa a posição secundária ao fundo do quadro.

Além disso, de um quadro para o outro, vemos um close no rosto da mulher, pálido e levemente ocultado pelas sombras, junto com um sorriso rígido em seu rosto. Essas escolhas visuais se relacionam com a comparação empreendida por Álvares de Azevedo, associando a loucura (o riso) com o frio (a cor pálida e o rosto estático) na construção da crise da personagem. Isso ocorre, ao mesmo tempo que acompanhamos o fragmento textual, contrapondo a leveza da leitura da imagem com a descrição do fenômeno que se prolongou por dois dias.

Na adaptação de Marcel Bartholo (2020), o autor utiliza estilos distintos para cada narrativa, buscando assim sintetizar visualmente os elementos estruturantes da narrativa elaborada por Álvares de Azevedo. Para adaptar a passagem mencionada, o quadrinista utiliza os três últimos quadros que acabam ocupando metade da página e com isso consegue pôr em evidência as imagens narradas:

Figura 19. Solfieri por Marcelo Bartholo



A forma como Calil desenvolve a cena ocorre a partir de vários elementos que compõe a página: a diferença tonal entre as cores, estabelecendo uma tensão entre o amarelo e o vermelho que logo é interrompido pelo branco após a morte da mulher; a representação da loucura e da morte representada, respectivamente, pela multiplicação da mulher em um quadro junto com as onomatopeias oscilantes de riso e pela face sombria em seus olhos que cresce de maneira progressiva até a sua morte; o apequenamento do narrador pelo espaço que tanto ele quanto o recordatório narrativo²³ ocupa na página.

Esses elementos ajudam a desenvolver a comparação estabelecida pelo texto original, mas se relacionam às características do pintor retrato, por exemplo, o uso da cor amarela aciona dados biográficos e estéticos do pintor.

Dessa forma, os exemplos citados demonstram as diferentes formas que a novela de Álvares de Azevedo assume ao adentrar a atmosfera dos quadrinhos. Nesse contexto, vimos que Franco Rosa prefere a objetividade, optando por uma página com poucos exageros visuais, vinculando se assim à uma escola de terror mais clássica do que às adaptações mais recentes; LuCAS consegue desenvolver as metáforas de Azevedo de uma forma sutil, mas que já promove um destaque maior para cena.

Em contrapartida, Marcel Bartholo e Davi Calil que assinam o trabalho individualmente, aproveitam de vários recursos como o efeito de close promovido pela repetição das imagens, as cores vibrantes e o fragmento do texto juntamente com as onomatopeias, explorando as lacunas deixadas pela obra fonte.

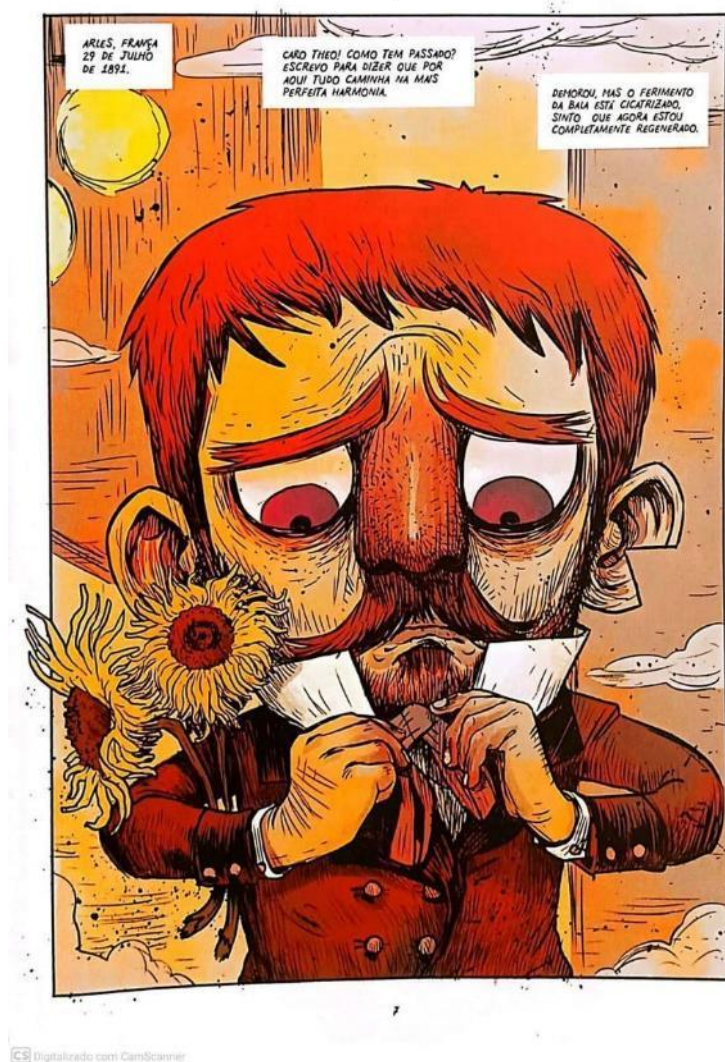
2.4. Entre a moldura e o requadro

No primeiro capítulo de *Uma noite em L'enfer*, “Onde Minhas Moléculas Sofriam”, a narrativa se inicia com a apresentação do personagem Vincent Van Gogh, homem ruivo com um semblante preocupado, um pedaço da orelha faltando e alguns girassóis em volta do seu braço.

Além das informações visuais, alguns recordatórios compõem o hiper-requadro com fragmentos de uma carta endereçada a Theo (o qual podemos inferir, com base na biografia do pintor homônimo do personagem, ser o irmão do protagonista). A partir dessas cartas, sabemos que o personagem se recupera de um ferimento à bala:

²³ O recordatório, ou legenda, assume a função de apresentar fragmentos verbais, normalmente, associados à figura do narrador. Para saber mais veja em: RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

Figura 21. Vincent Van Gogh

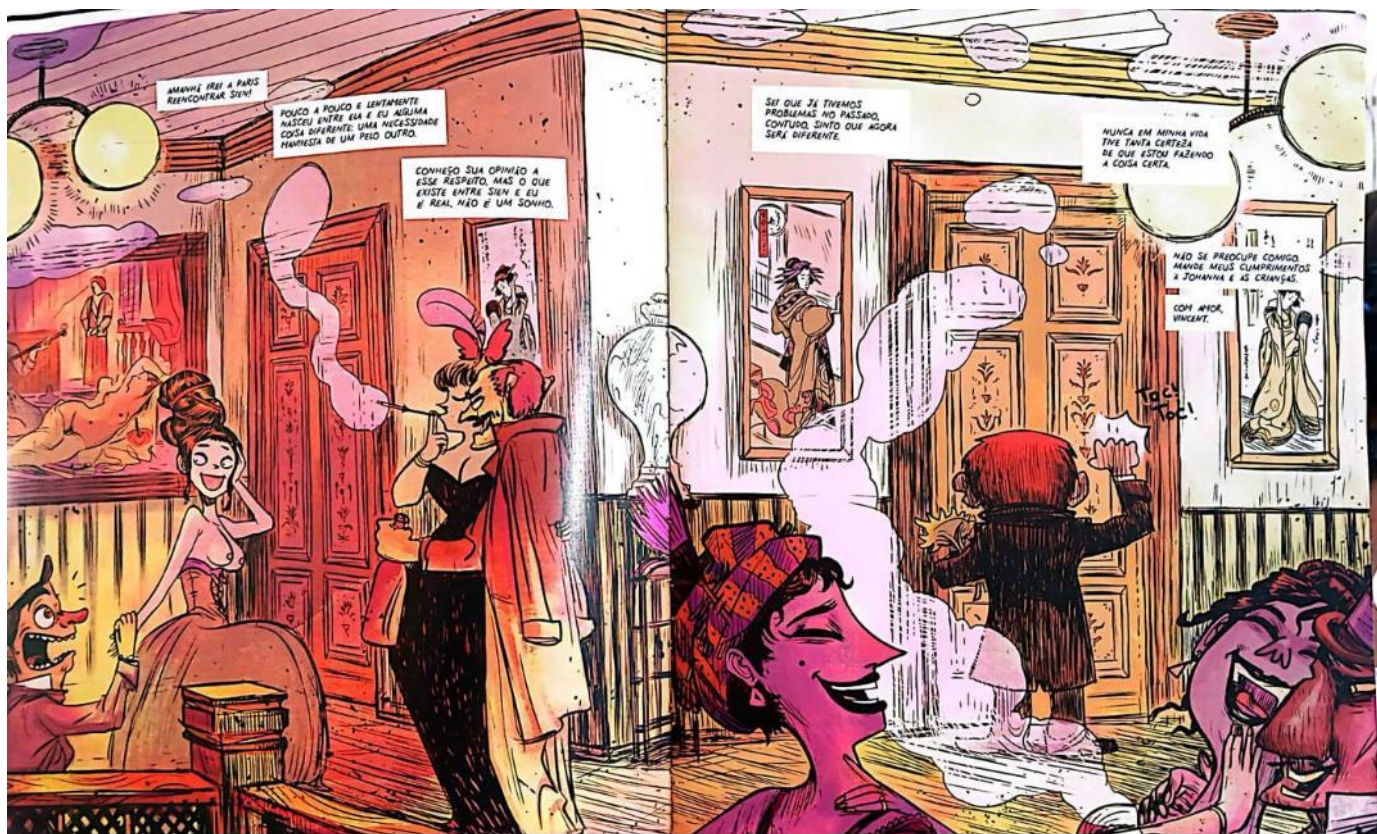


Calil, 2016, p. 7

Nessa abertura que ocupa uma página inteira, as informações visuais e as cartas se unem para compor a figura do personagem. Através desses elementos, a página aciona às nossas informações referentes ao pintor como a emblemática amputação da orelha, o fascínio por girassóis e a causa da sua morte, um tiro em seu estômago.

Com essas informações, adentramos em uma Europa nos anos de 1891 fictícia, na qual o pintor ainda está vivo. Na página seguinte, o fundo se expande e nos permite ver o espaço em que Van Gogh se encontra, como vemos a seguir:

Figura 22. Bordel de Sien



Calil, 2016, p. 8-9

Em uma página dupla, os olhos do leitor atravessam o espaço de um bordel, enquanto os recordatórios (fragmentos da carta de Vincent para seu irmão), informam para o leitor, que Vincent está em Paris à procura da sua amada, a prostituta Sien. Com isso, Davi Calil insere o leitor em um espaço e tempo bem delimitado, Paris ao final do século XIX, momento em que a cidade atravessava diversas reformas urbanas.

É nesse contexto que Vincent encontra sua amada e ambos decidem partir juntos no dia seguinte, apesar de Sien parecer evasiva. Durante a cena, o seu rosto alterna entre a leveza e a seriedade, ao mesmo tempo em que a personagem olha fixamente para o anel em seu dedo; no adereço estão gravadas as iniciais AA. Mais tarde na trama, descobriremos que o anel pertencia ao seu antigo amado, Álvares de Azevedo, morto pelo irmão de Sien, Paul Gauguin, o qual se aproveitou para estuprar a personagem (sem saber que a mulher que dormia era sua irmã).

Retomando a descrição do encontro, vemos na página que os planos do casal são subitamente interrompidos com a chegada de Paul Gauguin (ainda não sabemos sua relação com Sien, que parece bastante perturbada com a sua chegada), aparentemente animado por reencontrar Vincent.

Após isso, Gauguin arrasta-o pela França até o infame cabaré de L'enfer. Dentro do estabelecimento, os dois personagens encontram diversos pintores, dentre eles Henri de Toulouse Lautrec e Gustav Klimt; além do misterioso, Francisco de Goya. Em determinado momento da narrativa, Goya propõe aos demais um desafio de contação de histórias, quem contar a história mais horripilante, ganhará como prêmio o crânio de Dante Alighieri. O desafio começa com o Van Gogh (ganhador do prêmio) e termina com a trajetória de Paul Gauguin, que nos revela como matou o seu rival e usurpou o seu lugar em um encontro amoroso – o estupro de sua irmã Sien.

. A partir dessa breve apresentação do enredo de *Uma noite em L'Enfer* podemos observar uma importante diferença entre a adaptação de Calil e o original de Azevedo: na novela, desde o início do relato, os personagens já estão dentro da taverna, de maneira que toda a trama do primeiro capítulo do quadrinho foi inteiramente elaborada por Calil.

Na comparação entre os textos, esse detalhe não deve ser encarado com um evento fortuito, uma vez que o início de cada uma das narrativas é importante para o deslindamento de efeitos de sentido que aprofundam a significação das respectivas obras.

No caso de *Noite na taverna*, o começo da novela foi lido por Antonio Candido (1989), no ensaio *A educação pela noite*, como uma possível conexão entre o drama e a prosa de Azevedo. Para Candido, o final de *Macário*²⁴ seria o início de *Noite na taverna* com Satanás e Macário observando a perdição moral dos personagens (Candido, 1989).

Já na narrativa de Calil, os personagens, antes de adentrarem o ambiente funesto e diabólico do cabaré L'Enfer, percorrem a ensolarada Paris. Dessa maneira, diferente do que ocorre no texto literário, a adaptação prepara de certa forma o leitor para os acontecimentos macabros que serão desdobrados ao longo das suas páginas.

Além disso, nessa comparação podemos perceber também uma mudança no foco narrativo. Na novela Azevediana, temos um narrador onisciente nas cenas da taverna, enquanto, nos contos emoldurados, os personagens assumem a narração ao reconstituir as cenas do seu passado.

Em *Uma noite em L'enfer*, temos um foco narrativo único pela visão de Vincent Van Gogh – o protagonista do entrecho –, o qual é guiado por Paul Gauguin, que apresenta as belezas e os horrores do *fin-de-siècle* europeu. Já nos contos emoldurados, os personagens assumem a narração do passado.

²⁴ Peça de Álvares de Azevedo que narra o encontro entre Macário, estudante brasileiro de Direito, e a entidade infernal Satã. Ao longo da trama faustiana, os personagens debatem sobre a natureza humana e o amor.

Finalmente, somada às alterações já descritas, podemos observar que quando os personagens de Calil adentram a taverna, a temporalidade da narrativa azevediana se altera, de maneira que já não estamos mais no tempo (no sentido de duração, mas também – e metaforicamente – no sentido estético), elaborado pelo imaginário romântico, mas sim no *fin-de-siècle* europeu, marcado pelo contraste entre a tradição e o moderno.

2.4.1. Romantismo e *fin-de-siècle*

Álvares de Azevedo inicia a sua novela com o capítulo “Uma noite do século”, narrada por Job Stern (figura que não aparece ao longo da novela). Com esse título, o autor buscava refletir sobre o século XIX e a modernidade que se anunciavam na crise do período imperial brasileiro.

O escritor utilizou dos seus personagens para representar diversas correntes filosóficas que se anunciam no Brasil e na Europa, paralelamente, utilizou de diversas referências globais para combater o estilo nacional que se consolidava dentro da escrita do período. Cilaine Alves Cunha aponta, em *A fundação da literatura brasileira em Noite na taverna*, que

Nesse propósito de ampliar o horizonte das idéias no Brasil e de criticar a concepção edificante da literatura, *Noite na taverna* filia seus cinco personagens principais a sistemas filosóficos distintos, mas que, de um ou de outro modo, negam o conhecimento baseado no império da razão e, à literatura, a função de transmitir princípios morais. Fundamental nesse sentido, o capítulo inicial, “Uma noite do século”, oferece uma síntese dialógica que condensa a reação à visão edificante da poesia, alheia às contradições humanas. Em seu lugar, a fala de todas as personagens, ainda que apresente certas discordâncias acerca do que consideram um sistema filosófico genuíno, contrapõe em uníssono o ceticismo e o hedonismo como postura de vida e como fundamento da poesia. Enquanto Bertram toma o fumo e o vinho como metáforas do idealismo alemão ou, em outras palavras, como imagem do movimento da ideia pelo espírito, o materialista Solfieri, ainda que admita, com os amigos, a imortalidade da alma como um ideal a ser perseguido, pensa que ele deve se deixar impregnar do “lodo e podridão”, disseminados pelo mundo. Para ele, a vida não é, como a lua, um elemento puro e virtuoso, mas uma “reunião ao acaso de moléculas atraídas”. Analogamente a Bertram, Solfieri crê que das ilusões nada se concretiza e que a existência só tem sentido na febre do libertino, na bebida e na lascívia. O ateu Johann, por seu turno, condena a crença nos dogmas religiosos, o fanatismo e o culto dos ícones católicos. O único consenso entre eles é o de que a base de todo conhecimento reside no elemento sensível e que, na poesia, assim como no estilo de vida, deve imperar uma atitude que chamam de epicurista, voltada para o culto do prazer. Sob a ótica dos libertinos, o prazer se torna o fundamento da vida e a fonte de onde devem se extrair os materiais da criação poética. (Cunha, 2004, p. 116)

Com a representação de vários pensamentos filosóficos, Azevedo questiona os rumos que a filosofia imperial se constituía, enquanto critica o papel do objeto literário como correção moral dos leitores, sustentando os seus personagens (com ideias distintas) em uma perspectiva hedonista.

A partir dessa composição, instala-se na obra uma realidade negativa em que as violações morais a se desenrolam ao longo da novela (“o ato sexual com a cataléptica, o sequestro da bela duquesa, o assassinato do irmão e o abuso da irmã e o ato de canibalismo) se justificam pela falta de ética do mundo que dessensibiliza o leitor (Cunha, 2004).

Através desse mundo às avessas em que os atos hediondos deixam de provocar espanto no leitor, Azevedo propõe a impossibilidade da arte se estabelecer no mundo que se projetava à sua frente. Por isso, através dos contos hediondos, o autor propõe uma discussão sobre o papel da arte diante da modernidade que se instalava, demonstrando a impossibilidade da arte não se dessensibilizar junto com o mundo desordenado.

A partir dessa construção, Davi Calil amplia o debate iniciado por *Noite na taverna* ao adaptá-la para os quadrinhos, mobilizando o cenário original para o fim do século XIX, momento de grandes tensões dentro e fora do continente Europeu por conta do conflito entre as nações coloniais.

Ao mesmo tempo, diversos artistas rompiam com a arte tradicional, buscando novas formas de enxergar e expressar a mutante realidade europeia como as pinturas de Vincent Van Gogh que, usando das técnicas impressionistas, buscavam expressar paisagens além do sensorial. Ao transportar o enredo romântico para esse cenário, o quadrinista relaciona os dois períodos históricos/estéticos: O Romantismo e o *Fin de siècle*, dois períodos de extrema subjetividade na arte.

No primeiro capítulo da de *Uma noite em L'enfer*, Calil apresenta ao seu leitor uma Paris dividida em duas esferas: espaço aberto da cidade, colorida com tons pastéis e violetas, que Van Gogh admira em sua caminhada; e o Cabaré de L'enfer, espaço constituído por tons escuros e avermelhados.

Essa divisão polar estabelece visualmente os contrastes inerentes à modernidade europeia, pois mesmo que em busca da modernização da sua estrutura, ainda carrega traços grotescos em seu espaço urbano. No quadro a seguir, podemos comparar os dois momentos narrativos do primeiro capítulo:

Quadro 2. Comparação dos estágios de Paris



Calil, 2016, p. 17



Calil, 2016, p. 18

Na primeira página do quadro comparativo, vemos elementos que denotam a modernidade estabelecida em Paris: Praças bem iluminadas, ruas largas e grandes construções. No terceiro quadro, Vincent se depara com uma grande construção. Esse vislumbre o faz parar de correr para fitar a cidade. Nesse momento, as cores do espaço parisiense são transferidas para os olhos do personagem; o aspecto esbranquiçado e brilhante do seu olhar metaforiza visualmente o maravilhamento de Vincent Van Gogh diante da aura moderna que instaura sobre a capital dos franceses e a transforma na cidade das luzes.

Na página seguinte, Calil cria abruptamente um contraste visual: o cabaret de L'enfer se impõe no hiperrequadro com a sua diabólica fachada, similar a boca de um demônio; assim luzes e trevas são contrapostas diante do olhar do leitor da adaptação. A imponência do cabaré apequena os personagens que se tornam apenas pequenas silhuetas diante e quase devorados pela bocarra infernal.

Além do que dissemos, é necessário considerar ainda que o contraste entre as duas páginas produz um efeito de surpresa, estabelecido por dois elementos: a virada de página²⁵, a página esquerda de um quadrinho carrega mais impacto, pois só é vista após a travessia de uma página a outra, e a mudança tonal, o quadrinho vai de tons pasteis e violetas à tons avermelhados e escuros.

A partir da entrada dos pintores no infame cabaré L'Enfer, a narrativa se alterna entre as histórias subsequentes narradas por cada um dos pintores na mesa e as cenas dentro do cabaré. Nesse sentido, o espaço infernal desenvolvido pelo quadrinho sustenta, como a moldura presente nas novelas, as narrativas que virão a seguir. Por isso, Calil compõe visualmente o espaço como elementos grotescos. Como podemos perceber na figura a seguir:

Figura 23. Uma evocação do passado



Calil, 2016, p. 25

Nessa página, podemos observar os elementos visuais utilizados por Calil como a composição de recordatórios claustrofóbicos que reduzem o espaço da página com corpos macilentos e sem vida. Além disso, o quadrinista utiliza de cores fortes como o vermelho e o laranja, mas que se acinzentam em determinadas porções da página. Sendo assim, o espaço

²⁵ Esse efeito normalmente ocorre em histórias de terror e suspense que precisam aproveitar ao máximo o recurso espacial e o sentido de leitura para criar o espanto e atmosfera dessas narrativas, já que, diferente do cinema, não possuem recursos sonoros, nem cinéticos para desenvolver esses efeitos.

constituído pelo autor emoldura o mundo sem ética proposto por Álvares de Azevedo em sua novela, porém conjugando elementos estéticos propostos pelo *fin-de-siècle*, por exemplo, os efeitos de medo e repulsa e a retomada ao grotesco (Pereira, 2017).

O período conhecido como *fin-de-siècle* caracteriza-se por diversas produções que vieram à lume no final do século XIX, normalmente com visões pessimistas sobre a virada para o século XX. Naquele contexto, um conjunto de produções artísticas questionavam o caráter dúbio do avanço moderno, ao mesmo tempo que havia um grande avanço material, segundo esses autores, a Europa vivia um declínio moral. Para Daniel Augusto Pereira, em sua tese de doutoramento *O grotesco e a ficção fin de siècle no Brasil (1880-1920)*,

A própria expressão *fin-de-siècle* [...] tornou-se útil para designar tudo o que parece fora do normal, novo e possivelmente contrário da cor moral. Não se tratava, pois, de mera indicação cronológica, e sua vigência se estendeu por décadas além do fim do século. Quando a empregamos, referimos exatamente a percepção, difundida naquele período, de algo, ao mesmo tempo, extraordinário e degradante. Por extensão, ela passou a ser empregada como sinônimo de decadência. Em notícias, crônicas, contos e anúncios, era comum encontrar o termo na qualificação de eventos e personagens julgados bizarros ou obscenos. (Pereira, 2023, p. 12)

A alteração espacial e temporal põe face a face a forma e o conteúdo romântico com as contradições da modernidade experienciadas pela estética *fin-de-siècle*, encontro que só se torna possível através da adaptação que arrasta o conteúdo literário através do tempo. Nessa mudança da moldura para o requadro, percebemos as similitudes e as diferenças entre a construção romântica e o fantástico decadente operado pelo *fin-de-siècle*.

Similar ao movimento fim do secular, o Romantismo foi um movimento de reação às mudanças estabelecidas pelas alterações da ordem social do feudalismo para o capitalismo. Essas mudanças geraram um movimento abrangente que, mesmo iniciado pela Europa, adquiriu contornos particulares no Brasil, como o discurso nacionalista, o sentimentalismo individualista e a produção crítica.

A reação às profundas mudanças no mundo ocidental desenvolveu características estéticas próprias, como apontam Anatol Rosenfeld e Jacob Guinsburg (1985, p. 273), ao comparar a poesia clássica à romântica. Para eles, o romantismo opera “pela violência de movimentos polares, pelo choque de contrastes, pela ênfase extrema das contradições e dos antagonismos”.

Apesar da reação romântica, a produção artística se modificou profundamente a partir das mudanças provocadas pelo Racionalismo. Mesmo como uma onda contrária, os escritores e artistas românticos ainda foram influenciados pelos novos sistemas desenvolvidos, por exemplo, a ficção romântica adotou a postura de correção moral iniciada pela literatura

burguesa do século XVIII. Por ser uma estética reativa, o Romantismo concretizou o seu auge quando o regime ainda começava a se consolidar, começando a decair quando as produções e o estilo burguês se estabilizaram na produção realista.

No transcorrer do século XIX, a burguesia europeia promoveu novas formas de acúmulo de riqueza, principalmente, através das novas tecnologias sustentadas pelo sistema colonial. Nesse período, a realidade material europeia se modificou rapidamente, intensificando os processos da modernidade como reformas urbanas, agravamento das diferenças de classes, entre outros. Junto com essas mudanças, surgiram estéticas para representar o mal-estar vivenciado pela população europeia, algumas que retomavam o material romântico para as suas construções.

Entre essas produções, o Decadentismo se formula no auge do capitalismo moderno, suas indagações são fruto de uma descrença e desesperança motivadas pelos contrastes entre o avanço material e a degradação moral das sociedades burguesas. Retomando o pensamento de Daniel Augusto Pereira, essa estética se caracteriza por dois elementos: o retorno ao grotesco e um rebuscamento em sua linguagem. De acordo com o autor,

O primeiro deles é a busca pelo artificial, por tudo aquilo que contraria as leis da natureza. Essa prática foi motivada pela compreensão, em muitas narrativas decadentes, de que a sociedade da época seria excessivamente materialista e vulgar, com gostos e produções literárias cada vez mais massificados. Ao visar ao antinatural, essa literatura entendeu a arte não exatamente como uma representação do real, mas, sobretudo, como ficção [...]. O segundo aspecto é que o propósito de antinaturalidade se refletiu no próprio estilo das obras decadentes, e deu forma a usos de língua artificiais, resultantes de um minucioso esforço textual. Além de almejar a um refinamento da linguagem, em comparação ao discurso jornalístico da época e à literatura de cunho mais popular, os textos decadentes apresentavam certas dificuldades para a leitura. Nessas narrativas, empregava-se frequentemente uma linguagem estetizada, isto é, bastante trabalhada artisticamente, com construções raras, neologismos e inversões sintáticas. (PEREIRA, 2017, p2-3)

Nesse sentido, o decadente fim do secular se caracteriza pelo retorno de construções associadas a estética Romântica como o uso de construções grotescas que rebaixam o corpo humano, temas contrários à moralidade estabelecida no período e a busca para alcançar o medo e a repulsa dos leitores.

Essas duas estéticas, frutos de tempos distintos, problematizam a constituição da modernidade. Enquanto o Romantismo reflete sobre os efeitos provocados pela ascensão burguesa, iniciando a construção da modernidade; o Decadentismo se encontra no estopim do avanço moderno, percebendo assim as crises que se aproximavam. Por isso, *Uma noite em L'enfer*, ao alterar a moldura da narrativa ultrarromântica, relaciona os dois contextos temporais, juntamente com as suas estéticas, provocando uma reflexão acerca da composição da modernidade.

Antoine Compagnon (2014) descreve a trajetória da modernidade através das mudanças que o termo adquiriu com o transcorrer do tempo. No século V, a palavra designava o novo e atual que se distingue do passado acabado; contudo, o crítico literário argumenta que apesar de o termo já carregar no bojo dos seus significados essa distinção, na noção de “moderno” a relação temporal ainda não estava estabelecida. Apenas com o ideal de progresso construído a partir do século XVI, reforçado no transcorrer do século XIX pela teoria positivista (“Ordem e progresso”) que a palavra “moderno” adquiriu os contornos discursivos atuais. De acordo com Compagnon (2014, p. 19),

Uma concepção positiva do tempo, isso é, a de um desenvolvimento linear, cumulativo e casual, supõe certamente o tempo cristão, irreversível e acabado. Mas ela o abre para um futuro infinito. Essa concepção se estendeu à história, em particular à história da arte, como uma lei de aperfeiçoamento, descoberta a partir do século XVI, nas ciências e nas técnicas.

A partir da inserção positiva do deslocamento do tempo, tornou-se possível pensar o moderno como superação do passado; ao passo que essa possibilidade desenvolveu na cultura a percepção do tempo como algo inacabado. Isso pode ser observado no confronto entre o Classicismo e o Romantismo, já que enquanto o Classicismo ambiciona a transcendência do tempo (Compagnon, 2014), a estética romântica “repousa num mal-estar experimentado na relação com o tempo”. (Compagnon, 2014, p. 21), de maneira que romântico seria aquele que enxerga o tempo atual e que, com o avançar do tempo, seria também superado por ele.

Essa relação dicotômica encontra seu ápice na produção e na crítica de Baudelaire. Compagnon (2014) descreve o conflito do poeta com a modernidade como uma formulação dicotômica: ao mesmo tempo que Baudelaire goza das novas formas do belo, resiste a elas, como decadência, sendo que o autor execrava a modernização e a secularização desenvolvida após a Revolução Industrial.

Nesse sentido, a modernidade estética se estabelece em uma reação negativa diante de si mesma, por isso difere do Romantismo, já que não nega mais o passado ou o Classicismo, mas sim a sua própria materialidade. Nas palavras de Compagnon (2014, p.25),

A modernidade, compreendida como sentido do presente, anula toda relação com o passado, concebido simplesmente como uma sucessão de modernidades singulares, sem utilidade para discernir o "caráter da beleza presente". Sendo a imaginação a faculdade que nos torna sensíveis ao presente, ela supõe o esquecimento do passado e a aceitação do imediatismo. A modernidade é, assim, a consciência do presente como presente, sem passado nem futuro; ela só tem relação com a eternidade. É nesse sentido que a modernidade, recusando o conforto ou o engodo do tempo histórico, representa uma escolha heróica. Ao movimento perpétuo e irresistível de uma modernidade escrava do tempo e devorando-se a si mesma, à possibilidade de

decadência da novidade, renovada incessantemente e negando a novidade de ontem, Baudelaire opõe o eterno ou o intemporal: nem o antigo, nem o clássico, nem o romântico; estes, cada um a seu tempo, foram esvaziados de substância.

Dito isso, a modernidade anunciada por Baudelaire não se comporta da mesma forma que a modernidade presente na escrita romântica. Enquanto na estética romântica, o moderno se estabelecia entre o contraste entre o passado e futuro, simbolizado pelo Classicismo e Romantismo, inserindo-se no ideal de progresso histórico; Na estética decadentista, em que a modernidade se configura como tempo presente, a oposição se estabelece com a própria modernidade, “devorando a si mesma” (Compagnon, 2014, p. 25).

Nos momentos finais de *Noite na taverna* de Álvares de Azevedo, narra-se a entrada da prostituta Giórgia na taverna para executar o assassinato de seu irmão, Johann, o qual a violentara ao assumir o lugar do seu amante em um encontro secreto. Após a consumação de seu assassinato, Giórgia reencontra o seu antigo amor, Arthur, que agora usa o pseudônimo de Arnold. Em um último ato de amor, os dois se beijam e decidem morrer juntos. Para Cilaine Alves Cunha, além de desenvolver a tragédia, o trecho sustenta a concepção de Álvares de Azevedo sobre a arte dentro do mundo moderno. Em suas palavras,

Exemplares, nesse sentido, a destruição de Giórgia e sua identificação como irmã de Johann desdobram-se no conto final quando ela adentra a taverna para vingar sua profanação, assassinando o irmão. Ai, Arnold- o louro, pseudônimo de Arthur, reencontra-a após cinco anos, transformada em prostituta. Seu reaparecimento, nesse momento, tem dupla função, pois, ao mesmo tempo que permite ligar o passado dos contos ao presente da enunciação, numa linearidade moral em que o passado maldito justifica o comportamento do presente, possibilita também inverter a ordem dos fatos. Uma vez que é Giorgia quem violenta seu agressor, sua transmutação de virgem em mulher fatal, misto agora de prostituta poderosamente vingativa, confirma o domínio da beleza corrompida pelo mundo sem ética. Num círculo duplamente vicioso, a transmutação de Giórgia funciona tanto como reação à degradação da vida e da arte pela fatalidade do destino, quanto, num movimento inverso, como fator desencadeador da degradação moral no mundo e na arte, já que a antiga beleza pura e virgem encobriu-se, agora, do ‘invólucro impuro e salobro’. Ao unificar o passado das lembranças com o presente da enunciação, Giorgia torna-se representante de todas as belas virgens maculadas pela corrupção, alcançando definitivamente confirmar a impossibilidade de uma imaculada beleza espiritual. Dito de outro modo, a disseminação da degradação moral pelo mundo acaba também por selar o processo de transmutação do passado das ilusões num eterno presente de devassidão e crime, reafirmando o destino trágico da poesia e de poetas que, no passado de suas juventudes, prometiam sentimentos de esperança e alegria em seus versos e em suas vidas, e que, agora, no entanto, transformaram-se nos contos macabros de cada um deles. (Cunha, 2004, p. 127-128)

Para a autora, longe de se tornar uma personagem redentora, aos moldes da escrita edificante praticada no Brasil Imperial, a personagem ao fim da narrativa se transmuta em uma

*Femme fatale*²⁶. Além disso, a corrupção que a acomete simboliza a visão artística de Azevedo, destacando a impossibilidade da arte se manter pura em um mundo maculado.

Diferente do desfecho da novela, o último capítulo de *Uma noite em L'Enfer*, “Macário e Satã: filogenética vingança”, os dois personagens, Van Gogh e Sien saem vivos. Nesse capítulo, Calil, modifica o foco narrativo, apresentando os dois personagens da peça *Macário* de Álvares de Azevedo (2006) como narradores.

Com isso, faz uso da hipótese defendida por Antonio Candido em *Educação pela noite* (1989), os personagens Macário e Satã, no desfecho da peça, vão em direção a uma taverna para lá aprender uma lição sobre a falta de moral dos homens. Na adaptação, os dois, que observaram noite adentro os pintores narrarem as suas aventuras macabras, agora se preparam para o ato final, o assassinato de Paul Gauguin por Sien, sua irmã, que busca vingança pela morte de seu amado e pelo seu estupro.

Após consumir o assassinato, Sien se reencontra com Van Gogh, agora, revelando o seu nome de batismo, Marie Gauguin. Ambos decidem fugir juntos, com o crânio de Dante Alighieri aceitando Vincent como seu novo portador. Porém, antes de partirem, Satã relembra um acordo que fez com Marie: “Boa noite, Marie! Vejo que conseguiu o que queria. Agora não esqueça do nosso acordo, (Calil, 2016, p. 184).

Ao compararmos o desfecho da novela original e da adaptação, percebemos a diferente constituição da modernidade entre elas. Enquanto na obra de Azevedo, o casal destina-se à tragédia, reforçando o papel da arte dentro da modernidade; no final da adaptação, os personagens permanecem vivos, porém com um acordo mantido por Satã, demonstrando uma modernidade corrompida por um pacto mefistólico.

Na última página do quadrinho, a construção vista por Van Gogh no início da narrativa (quadro 04) reaparece ao fundo da página e os tons violeta e brilhantes retornam para o hiperrequadro enquanto o casal foge em rumo ao horizonte e Satã e Macário vão para a direita, como vemos na figura 23:

Figura 24. Adeus, L'enfer

²⁶ Tropo narrativo associado às mulheres perigosas, contrastando com as narrativas ingênuas de donzelas em perigo.



Calil, 2016, p.185

Na página, percebemos o encerramento da história através da retomada de elementos visuais desenvolvidos no primeiro capítulo. Essa operação, chamada de entrelaçamento, permite uma relação entre o começo da moldura e o seu encerramento. Para Groensteen (2017, p. 154-155),

Ao contrário da decupagem e do layout, o entrelaçamento desenvolve-se simultaneamente em duas dimensões e as faz colaborar entre si: a sincrônica, da copresença de quadros à superfície do mesmo suporte, e a diacrônica, a da leitura, que reconhece a cada novo termo de uma série um eco ou um remeter a termo anterior. Pode-se criar uma tensão entre essas duas lógicas, mas, longe de fechar um conflito,

a tensão se resolve no aprimoramento semântico e no adensamento do "texto" da história em quadrinhos

Ou seja, a partir dessa repetição de recursos cria-se uma sequência diacrônica no sentido de leitura. As primeiras páginas formam um fragmento coeso com a última página da narrativa, reafirmando o contraste entre a Paris solar e o espaço infernal delimitador da narração amoral daqueles personagens.

Além de cooperar para a coesão interna da narrativa, o entrelaçamento exhibe o caráter ambíguo da modernidade visto a partir do romantismo e das estéticas do *fin-de-siècle*. Isso faz com que a adaptação contraste mais uma vez com a novela já que o quadrinho termina de maneira ambígua, uma vez que, ao se libertarem do requadro grotesco, Van Gogh e Marie Gauguin (Sien) consubstanciam o seu enlace amoroso, mas ainda carregam consigo débitos do passado: o crânio de Dante Alighieri, então portado pelo pintor, e o contrato com Satã assinado por Marie/Sien. .

Porém, as duas narrativas apresentam uma semelhança em seu desfecho. Na novela de Azevedo, após o beijo do casal, a narrativa se encerra com a seguinte frase: “ A lâmpada apagou-se” (Azevedo, 2006, p. 151). Esse encerramento reforça o sentido de ficcionalidade na obra, como se fosse o encerramento de um espetáculo.

O quadrinho de Calil apresenta a mesma característica, mas com recursos distintos. A imagem de Paris adquire aspectos de vapores e nuvens, deixando o espaço em branco da página em maior destaque, destacando a materialidade do quadrinho. Junto com isso, Satã afirma para Macário: “Já não tem mais nada que nos interessa” (Calil, 2016, p. 185). Esses elementos reforçam a ficcionalidade dentro da recepção da obra para o leitor tanto da novela quanto da transposição.

Dessa forma, em *Noite na taverna*, Álvares de Azevedo utiliza-se da tragédia do casal para compor a sua metáfora em relação ao estado da arte no mundo moderno. Assim como Giorgia, a prostituta, carrega em seu corpo as marcas das mazelas sofridas com o tempo; a arte, para Álvares de Azevedo se encontra no mesmo estado, já que o poeta atravessa a fase juvenil como poemas pueris e esperançosos e que, agora, compõem contos hediondos.

Ao contrário disso, o quadrinho encerra a sua moldura com o casal, Sien e Van Gogh, vivos, porém carregados com marcas do passado. Por isso, encerra-se com uma visão sobre a modernidade e a arte ambígua, o futuro se anuncia na forma de progresso, mas a decadência o segue como uma sombra.

Apesar das diferenças, as duas produções encerram a narrativa, reforçando a ficcionalidade presente na sua composição. Elemento que delimita a construção discursiva

envolto da modernidade impressa dentro das obras.

Portanto, as duas narrativas compõem uma crítica ao moderno, enquanto a novela aponta para um futuro trágico; O quadrinho insere um pacto de continuidade, em que a modernidade se consagra como um pacto mefistólico com o passado.

3. CONFIGURAÇÕES DO GÓTICO EM *L'ENFER*

3.1. De onde surgem as sombras

Francisco de Goya, próximo dos seus dias finais, exilou-se voluntariamente para uma casa nos arredores de Madri²⁷. Lá, o pintor marcou as paredes com quinze pinturas marcadas no concreto. Até o fim da vida, o pintor surdo e com problemas de saúde não disse para nenhum dos seus correspondentes nada sobre as perturbadoras imagens deixadas para trás.

Para Tzvetan Todorov (2014, p.123), ao refletir sobre esse conjunto de pinturas conhecido como *Pinturas negras*, Goya “marca sua renúncia a toda difusão da sua obra [...] ele as pinta porque elas o habitam”. Com essas palavras, Todorov aponta para a intensa subjetiva dessas obras que buscavam retratar e expurgar os monstros que assombravam a mente do artista como “seu próprio exorcista” (Todorov, 2014, p.160).

Podemos perceber essa abnegação a partir de uma das mais conhecidas pinturas registradas nesses murais, *Saturno devorando o próprio filho* (1820-1823). Nessa pintura, Francisco de Goya buscou retratar uma cena mitológica: o momento que o titã Cronos (saturno) devora os seus filhos. Porém, ao invés de utilizar elementos sublimes (próximos das pinturas mitológicas), ele retrata a cena através de deformações do corpo do titã e sua expressão diante da ação antropofágica. Como vemos a seguir:

Figura 25. Saturno devorando o próprio filho



²⁷ A quinta del surdo foi a morada de Francisco de Goya entre os anos de 1819 e 1823, período conturbado na Espanha que atravessava uma série de disputas e golpes de Estado. Esse momento da vida do pintor foi livremente representado pela HQ *Goya: saturnália*.

Goya, 1820-1823

As figuras, ao invés de transmitirem a grande onipotência divina, se reduzem a corpos macilentos e magros de um idoso com olhos arregalados (não em triunfo, mas em desespero) e um corpo com características do sexo feminino, o que, para Todorov (2014, p. 163), representa a forma como o pintor tematizava a relação entre os sexos opostos a partir de atos de violência. Soma-se a isso, o fundo preto enigmático como se a cena ocorresse em meio a sombra, deixando uma lacuna para que o observador a preencha com a sua imaginação.

Goya, ao fazer uso de elementos desproporcionais e sombrios, em desacordo com a norma racionalista, dá vazão aos monstros cultivados pela longa conturbação política da nação espanhola. Essa forma de composição se aproxima bastante do estilo gótico, cultivado pelas retomadas medievalistas do século XVIII e XIX.

Antes do gótico ser retomado, o termo derivado do povo Godo funcionava como uma demarcação política. Os godos, vistos historicamente como invasores e destruidores da cultura romana, passaram a ser sinônimo de tudo aquilo que pertencia ao período medieval, reduzindo as particularidades tanto desse povo, quanto do medievo.

Em seguida, pela visão renascentista, os frutos desse período medieval seriam negativos e excessivos em comparação a organização clássica e, portanto, góticos. David Punter e Glennis Byron, em seu estudo sobre a estética gótica, apontam a divisão entre o clássico e o gótico. Segundo eles,

Se o ‘Gótico’ significa aquilo percebido como bárbaro e relacionado ao mundo medieval, ele poderia ser usado como um termo que se opõe estruturalmente ao ‘clássico’. Enquanto o clássico era o bem ordenado, **o gótico era caótico**; Enquanto o clássico era simples e puro, **o gótico era ornamentado e complexo**; Enquanto o clássico oferecia um mundo de limites e regras delimitadas, **o gótico representava o exagero e o excesso**, o produto dos selvagens e bárbaros, um mundo que constantemente evadia fronteiras culturais (Byron; Punter, 2004, p. 7, grifo nosso)²⁸

A partir dessa demarcação política, as produções culturais medievais passaram a ser enquadradas dentro de uma estética gótica, isto é, defeituosa. Então, as igrejas produzidas ao longo da baixa idade média com os seus arcos e vitrais eram consideradas como góticas e, portanto, não representavam os valores da alta cultura defendidos pela retoma clássica.

²⁸Tradução nossa: if ‘Gothic’ meant to do with what was perceived as barbaric and to do with the medieval world, it could be seen to follow that it was a term which could be used in structural opposition to ‘classical’. Where the classical was well ordered, the Gothic was chaotic; where the classical was simple and pure, Gothic was ornate and convoluted; where the classics offered a world of clear rules and limits, Gothic represented excess and exaggeration, the product of the wild and the uncivilized, a world that constantly tended to overflow cultural boundaries.

Nesse sentido, a visão renascentista descartava tanto os avanços mecânicos promovidos pela arquitetura gótica como as soluções para sustentar as abóbadas das igrejas; quanto os efeitos estéticos produzidos pelos vitrais das igrejas góticas que convocavam os fiéis para um contato próximo ao divino.²⁹

A partir do século XVIII, essa visão do gótico retoma com um viés positivo. A classificação ainda apontava os excessos e contradições da cultura medieval, mas agora dotados de valores que precisavam ser retomados para a constituição do tempo moderno. Como aponta David Punter e Glennis Byron (2004, p. 5), “o gótico ainda era associado ao primitivo, mas o primitivo passou a ser identificado como a verdadeira, embora perdida, fundação da cultura”³⁰.

Com esse movimento, aspectos da arte medieval retornam para o campo estético da cultura ocidental. Na arquitetura, houve uma busca por emular aspectos das igrejas góticas, porém ressaltando elementos dramáticos que não estavam presentes no estilo gótico original como arcos e janelas pontiagudos.

Assim como na arquitetura, houve uma retomada dos valores medievais na pintura e na literatura, ressaltando, em maior grau, os elementos dramáticos. Nesse sentido, buscou-se a produção de artes sombrias que emulasse o mal-estar causado pelas ruínas góticas. Isso ocorreu em dois movimentos: um temático e outro estrutural.

Tanto a literatura quanto a pintura, recorreram ao choque aos valores racionalistas, buscando retratar aspectos negativos da natureza humana como o canibalismo retratado por Goya e o estupro retratado por Álvares de Azevedo.

Ao mesmo tempo, houve um aspecto em transmitir o desconforto por meios estéticos, por exemplo, a pintura inicia um movimento de ruptura com as regras clássicas como a quebra da harmonia e da perspectiva; Enquanto a literatura, retoma estruturas da sociedade medieval como a balada e as redondilhas, formas desvalorizadas no sistema de valor renascentista.

Dessa forma, percebemos que o termo gótico passa por um deslizamento de sentido. Em um primeiro momento, engloba tudo que pertence ao medievo, normalmente, com valores

²⁹Para Gombrich (ano, p.), “abrigo contra as investidas do mal. As novas catedrais davam aos fiéis o vislumbre de um mundo diferente. Eles ouviriam falar, em sermões e cânticos, da Jerusalém Celestial com seus portões de pérolas, suas jóias de incalculável preço, suas ruas de ouro puro e cristal transparente (Apocalipse. XXI). Agora, essa visão descera do Céu a Terra. As paredes dessas igrejas não eram frias e intimidativas. Eram formadas de vitrais policromos, que refulgiam como rubis e esmeraldas. Os pilares, nervuras e rendilhados despediam cintilações douradas. Tudo o que era pesado, terreno e trivial foi eliminado. Os fiéis entregues à contemplação de toda essa beleza podiam sentir que estavam mais próximos de entender os mistérios de um reino além do alcance da matéria”.

³⁰ Tradução nossa: “the Gothic is still associated with the primitive, but this primitive has now become identified with the true, but lost, foundations of a culture”

negativos. A partir disso, adquire um aspecto estético para enquadrar as igrejas da baixa Idade Média, vistas como exageradas e excessivas.

Com a retomada presente no século XVIII, o gótico começa a ser visto como positivo para alguns grupos. Esses grupos migram o sentido para um novo modelo de arte que busca reviver os valores do gótico, mas acabam inscrevendo novas características a esse estilo como a dramaticidade e o terror.

3.2. Fantasmas bebem vinho na terra da garoa

A coletânea *Tênegra* inicia um projeto de catalogar a produção gótica no Brasil, a qual foi invisibilizada por diversos motivos como a ausência de estudos por parte da crítica e da historiografia literária praticada no país.

Em sua introdução, os organizadores Júlio França e Oscar Nestarez (2022) fazem uma revisão do gótico e sua trajetória no Brasil. Os autores elencam três elementos que compõem a narrativa gótica: O *Locus horribilis*, espaço narrativo opressivo, a presença fantasmagórica do passado e a personagem monstruosa.

Esses elementos se encontram em *Noite na taverna* de Álvares de Azevedo, considerada a primeira obra a modelar a estrutura gótica na narrativa brasileira. Na narrativa, vemos a presença do *locus horribilis* na forma como a taverna se configura a partir da fala dos personagens no primeiro capítulo da narrativa:

— Silêncio! moços! acabai com essas cantilenas horríveis! Não vedes que as mulheres dormem ébrias, **macilentas como defuntos**? Não sentis que o sono da embriaguez pesa negro naquelas pálpebras onde a beleza sigilou os olhares da volúpia?
 — Cala-te, Johann! enquanto as mulheres dormem e Arnold-o-loiro cambaleia e adormece murmurando as canções de orgia de Tieck, que música mais bela que o alarido da saturnal? Quando **as nuvens correm negras no céu como um bando de corvos errantes**, e a lua desmaia como a luz de uma lâmpada sobre a alvura de uma beleza que dorme, que melhor noite que a passada ao reflexo das taças?
 — És um louco, Bertram! não é **a lua que lá vai macilenta: é o relâmpago que passa e ri de escárnio às agonias do povo que morre**, aos soluços que seguem as mortualhas do cólera!

Nesse fragmento, os personagens dialogam em discurso direto sobre a noite que se arrasta naquela taverna. Nesse diálogo, o espaço se constrói a partir dos dois elementos: a descrição da embriaguez e a personificação dos elementos noturnos. Juntos, criam um espaço opressivo, fundamental para que os personagens assumam o papel de narradores das suas memórias.

A descrição da embriaguez ocorre na fala de Johann ao aproximar as mulheres que dormem à defuntos. Essa aproximação aponta para o campo negativo da morte, o qual demonstra a percepção do personagem sobre o espaço. Ao mesmo tempo, que insere uma comparação ao passado, inserindo o passado como marca das narrativas que irão se desenrolar.

Em uma estrutura dialógica, Bertram, diferente de Johann, considera o momento como positivo. Mesmo que compare as nuvens do céu a bandos de corvos, o personagem reforça que a melhor noite é aquela “passada ao reflexo das taças”. Afirmção rebatida por Solfieri, reforçando a negatividade do espaço, ao afirmar o desdém da natureza diante da angústia humana.

O segundo e o terceiro elemento apontados por Júlio França e Oscar Nestarez (2022) figuram a todo momento na obra de Azevedo, já que a narração se ocupa de desmembrar o passado e a amoralidade dos seus personagens.

Porém, essas duas formas se tornam mais presentes no final da narrativa, em que a irmã de Johann aparece na taverna para encerrar a vida do seu irmão. Nesse momento da narrativa, a presença fantasmagórica e monstruosa é incorporada na personagem. Segue o trecho:

A noite ia alta: a orgia findara. Os convivas dormiam repletos, nas trevas. Uma luz raiou súbito pelas físgas da porta. A porta abriu-se. Entrou uma mulher vestida de negro. Era pálida, e a luz de uma lanterna, que trazia erguida na mão, se derramava macilenta nas faces dela, e dava-lhe um brilho singular aos olhos. Talvez que um dia fosse uma beleza típica, uma dessas imagens que fazem descorar de volúpia nos sonhos de mancebo. Mas agora com sua tez lívida, seus olhos acesos, seus lábios roxos, suas mãos de mármore, e a roupagem escura e gotejante da chuva, disséreis antes — o anjo perdido da loucura.

A mulher curvou-se: com a lanterna na mão procurava uma por uma entre essas faces dormidas um rosto conhecido.

Quando a luz bateu em Arnold, ajoelhou-se. Quis dar-lhe um beijo — alongou os lábios... Mas uma idéia a susteve. Ergueu-se. Quando chegou a Johann, que dormia, um riso embranqueceu-lhe os beiços: o olhar tornou-se-lhe sombrio.

Abaixou-se junto dele: depôs a lâmpada no chão. O lume baço da lanterna dando nas roupas dela espelhava sombra sobre Johann. A fronte da mulher pendeu — e sua mão pousou na garganta dele. — Um soluço rouco e sufocado ofegou daí. A desconhecida levantou-se. Tremia, e ao segurar na lanterna ressoou-lhe na mão um ferro... era um punhal... atirou-o ao chão. Viu que tinha as mãos vermelhas — enxugou-as nos longos cabelos de Johann...

No trecho, podemos perceber a chegada da personagem que encarna as contradições entre o passado (“Talvez fosse uma beleza típica”) e o presente (“seus lábios roxos, suas mãos de mármore [...]”). Essas contradições a transformam em uma personagem monstruosa que aparece para consumir sua vingança contra o irmão. Isso reforça o pensamento de Cilaine Alves (ano) sobre a personagem que Giórgia é o “predomínio da beleza corrompida pelo mundo sem ética”.

A partir desses elementos, Álvares de Azevedo demarca o gótico no Brasil. Porém, a sua iniciativa não foi tratada como um marco estético, e sim como fruto de árvore sem frutos desenvolvida por sua mentalidade conturbada, sendo criticado por não representar os temas nacionalistas caros aos românticos brasileiros.

Isso reforça a opinião de Karin Volobuef (2005), em *Álvares de Azevedo e a ambiguidade da orgia*, que, diferente das críticas da obra, Azevedo desenvolve a sua obra em intensa relação com a realidade nacional. Para o autor,

[...] embora a realidade concreta não seja retratada e descrita (tal como um José de Alencar ou um Visconde de Taunay fariam), ela é o verdadeiro impulsionador de *Noite na taverna*, que contém em seu âmago a revolta contra essa realidade. Em suma, o texto de Álvares de Azevedo não é acerca do mundo real mas contra ele, tal como está constituído e é experimentado pelo poeta no seu dia-a-dia. (Volobuef, 2005, p. 139)

Nesse sentido, a prosa de Azevedo aborda a realidade nacional a partir de um projeto distinto. Em seu projeto, ele incorpora estéticas e produções além do território nacional para que, assim, pudesse produzir uma literatura contrária aos valores imperiais. Desse modo, os recursos do gótico são utilizados para Azevedo realizar uma incursão dentro da realidade nacional do período imperial.

3.3. O gótico em *L'enfer*

O gótico nas Histórias em Quadrinhos se insere a partir da sua tradição nas palavras e nas imagens. Por isso, nos quadrinhos, determinados elementos já consagrados desse estilo como a dramaticidade e artificialidade se perpetuam.

Ao mesmo tempo, novas configurações se firmam a partir da midialidade do quadrinho. Para Julia Round (2014), teórica do gótico nos quadrinhos, isso se manifesta a partir de três elementos: o espaço assombrado, a estética do excesso e a leitura ativa dessa mídia.

O espaço assombrado, para a autora (2014, p.73), categoriza a forma como as histórias em quadrinhos articulam sincronicamente e diacronicamente as suas informações verbais e imagéticas. Com essas duas articulações, a página do quadrinho passa a ser um espaço assombrado, pois, em sua estrutura coexistem duas temporalidades de leitura. Nesse sentido, o passado assombra a composição do layout do quadrinho, inserindo o gótico dentro da narrativa.

Em um segundo aspecto, percebe-se o excesso dos quadrinhos em proximidade ao gótico. Da mesma maneira que a narrativa gótica literária era composta por uma série de

excessos estéticos, os quadrinhos utilizam uma série de recursos como uso de cores, diversas perspectivas e a relação entre a palavra e as imagens. Nas palavras da autora,

As Histórias em Quadrinhos apresentam um excesso de estilo (cores, linhas e emanatas), um excesso de perspectivas (corpórea e incorpórea), um excesso de diegeses (frequentemente disfarçada ou escondida), e a duplicação de sentido (desenvolvida pela relação entre os elementos visuais e verbais com apenas um único significante performativo: criando um efeito gótico que problematiza as noções de autenticidade, realidade e percepção (2014, p. 95)³¹

A partir desses excessos, as histórias em quadrinhos desenvolvem um efeito gótico, presente, por exemplo, nas novelas góticas do romantismo, que questiona a ficcionalidade. Através desse questionamento, a narrativa gótica nessa mídia opera uma incursão à fantasia pelo alheamento dos elementos puramente miméticos.

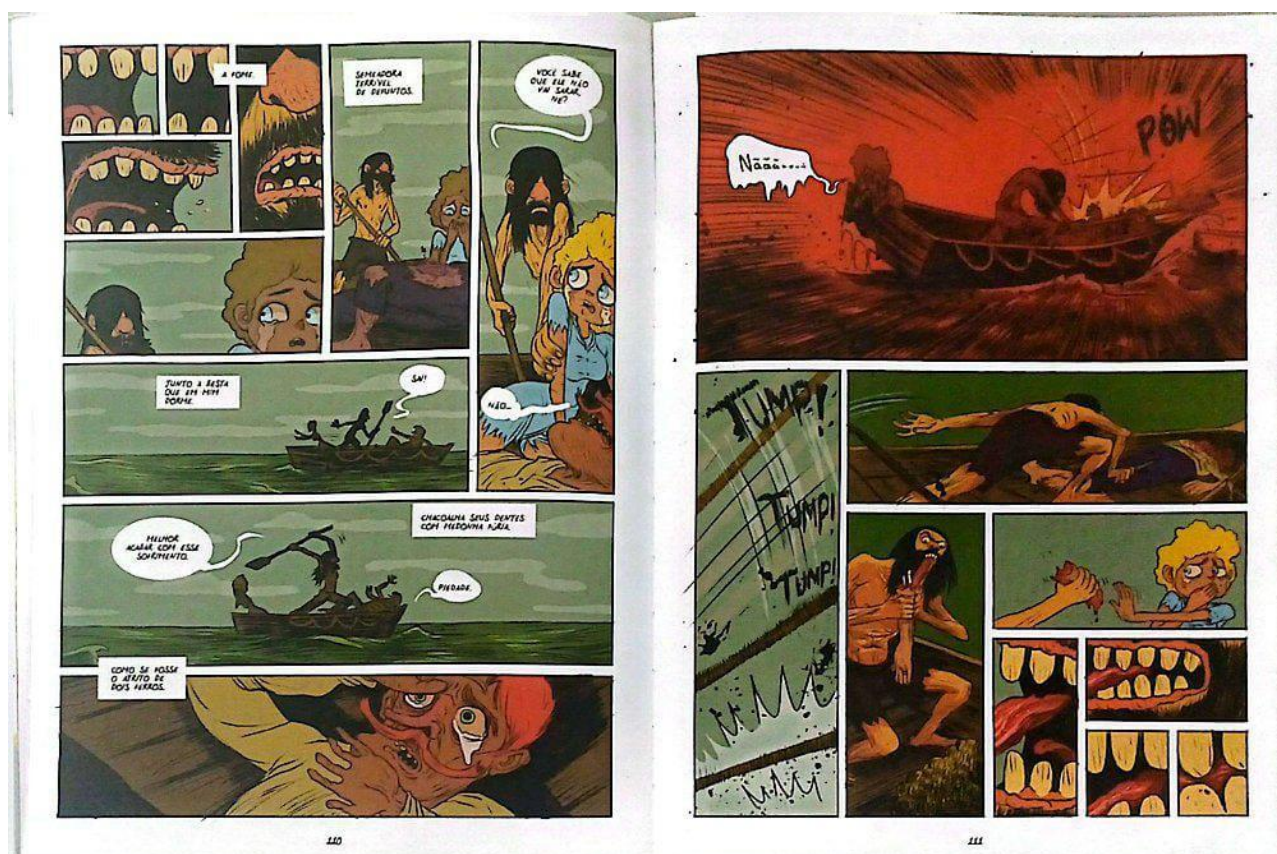
Em um terceiro aspecto, o gótico se manifesta nas histórias em quadrinhos com a participação ativa do leitor na composição semiótica. A autora (2014, p. 111) salienta que o leitor atua fantasmagoricamente pelas sarjetas preenchendo os sentidos. Nessa operação, adquire um papel próximo do autor, tendo que recompor os ecos da constituição da narrativa.

Em *uma noite em L'enfer*, os elementos góticos prescritos por Julia Round acompanham a narrativa transposta da novela de Álvares de Azevedo. Com isso, as características góticas do enredo são reforçadas pelo uso da estrutura das histórias em quadrinhos que reforçam a relação entre os fragmentos, os excessos visuais e a participação ativa do leitor.

Por exemplo, encontramos a composição gótica na narração de Goya. Nela, acompanhamos a trajetória do narrador, desde o abandono pela amada até o ato de antropofagia realizado no meio do mar. Na cena da antropofagia, Davi Calil utiliza a arquitetura da página para reforçar a ação do personagem. Junto a isso, o uso de cores e perspectivas reforça a antinaturalidade da narrativa. Como vemos a seguir,

Figura 26. A devoração

³¹Tradução nossa: Comics contain an excess of style (color, line, emanata), an excess of perspective (embodied or disembodied), an excess of diegesis (that is frequently disguised or otherwise hidden), and a doubling of meaning (achieved by the relationship between visual and verbal elements within a single performative signifier): creating a gothic affect that problematizes notions of authenticity, reality and sight.



CALIL, 2016, p. 110-111

O espaço assombrado pode ser observado no desenvolvimento da cena que ocupa duas páginas. O layout da página esquerda inicia com quadros menores em um plano fechado no detalhe dos dentes e se expande até o prenúncio do assassinato.

A página direita espelha o layout da anterior, começa com um quadro que ocupa a maior porção do hiperrequadro para mostrar o impacto do remo sobre o personagem. Em seguida, acompanhamos a devoração da carne por Goya, retornando o foco para os dentes amarelados, agora, a partir de um efeito de *close up*.

O retorno dos dentes na página direita ecoa com a sua primeira aparição, reforçando o efeito gótico do assombro pelo passado. Isso demonstra que, pela solidariedade existente entre as imagens, a percepção das imagens ocorre de maneira simultânea em que o passado se sobrepõe ao presente.

Além disso, o excesso gótico se presentifica na página, o que desenvolve um efeito de suspensão do real. Isso se percebe nas diferentes perspectivas adotadas pelo narrador visual, alternando entre planos fechados e abertos para desenvolver a dramaticidade e horror da cena. O excesso também se concretiza nas cores utilizadas que usa do vermelho, junto com linhas de impacto, para evidenciar a violência perpetrada por Goya.

Por último, evidencia-se os atos de leitura nessa página que precisam relacionar os fragmentos visuais à disposição. Na leitura, por exemplo, o leitor, além de se relacionar com as elipses narrativas impressas nas sarjetas, precisa acessar os conhecimentos culturais acerca do pintor romântico Goya.

Ao fazer a retomada de conhecimentos acerca do pintor, o leitor pode reconhecer uma referência a pintura *Saturno devorando o filho* (1820-1823) no quarto quadro da página direita. Essa referência depende da associação entre a composição do personagem pelo autor (a partir da perspectiva adotada, atributos físicos e posicionamento da figura) e a bagagem interna do leitor acionada pelos marcadores estabelecidos na obra como a narração de um personagem pintor.

A partir desses elementos, Davi Calil reforça os elementos góticos já presentes na novela transposta. Isso ocorre pela presença do passado tanto na trama, quanto na organização espaçotópica dos quadrinhos; pela excessividade discursiva que utiliza de uma coloração excessiva e perspectivas distintas; pela forma de exploração do leitor pela obra que, além de preencher as lacunas deixadas pela elipse, deve recorrer a informações extradiagéticas.

3.3.1. O Pós-impressionismo em *L'enfer*

A referência pictórica em *Uma noite em L'enfer* às obras situadas no Pós-impressionismo entra em contato com a estrutura gótica dos quadrinhos. A referência, com isso, estabelece uma relação entre a mídia citante e a mídia citada que provoca novos sentidos diante da citação.

Acerca disso, Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi, pesquisadora dos estudos intermediários, aponta que a citação visual, como ocorre no quadrinho, estabelece uma “relação triádica entre a imagem citada de outra mídia, a mídia citante e o receptor da mídia” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 95).

Nessa perspectiva, evidencia-se que essa relação aproxima esteticamente as pinturas citadas do elemento gótico. Nesse aspecto, cabe ao leitor preencher os sentidos e efeitos estéticos que entram em contato e se expandem a partir das distintas configurações estéticas.

Além disso, se considerarmos a copresença das imagens nos quadrinhos, as citações visuais também estabelecem conexões entre si. No caso de *L'enfer*, os diferentes estilos artísticos adotados pelos pintores pós-impressionistas e o pintor romântico Francisco de Goya se conectam.

Essa conexão desenvolve um efeito galeria dentro da narrativa, em que o leitor, ao acionar o repertório cultural relacionado à arte ocidental, cria um vínculo entre as pinturas citadas e o ambiente citante.

Para compreender como isso se desenvolve nas páginas em quadrinhos, vamos expor as referências às pinturas e como cada uma se relaciona ao ambiente gótico estabelecido por Davi Calil. A partir disso, entendemos como a arte do fim do século se relaciona à estética gótica.

A primeira citação se inicia na narração de Van Gogh. Em sua narrativa, o personagem jovem encontra uma moça fantasmagórica e, após um desencontro, a encontra na mortalha. Decide, então, profanar o seu corpo e descobre que, na verdade, ela passava por uma crise de narcolepsia. Por isso, o pintor a leva até o seu quarto e acompanha as alucinações da mulher até a sua morte (como vimos na figura 19).

A referência a pintura se insere na construção do espaço do quarto de Van Gogh (fig. 12 e fig.13). Ao longo da narrativa, o espaço se modifica junto com o caos mental do personagem. Essa mudança afeta virtualmente a percepção do leitor sobre a mídia citada, subvertendo o espaço de tranquilidade que foi proposto pelo autor.

A subversão aqui modifica um espaço tranquilo em um *Locus horribilis* em que o narrador acompanha a rápida deterioração da mulher e da realidade. Com a configuração do espaço hediondo, a percepção do leitor sobre a pintura referenciada se modifica, produzindo uma aproximação contextual entre a pintura subjetiva de Van Gogh como subjetivismo gótico.

Em seguida, acompanhamos a narração de Klimt, a qual acompanha a juventude do pintor na casa de seu mestre, Makart. Enquanto morava na casa do mestre, desenvolveu uma relação com as duas mulheres da vida de Makart, Olívia, sua filha, e Tereza, sua esposa. Sobre essa relação, o narrador afirma: “Enquanto Tereza visitava meu sonho, Olívia visitou o meu quarto” (Calil, 2016, p. 59).

O triângulo amoroso se firma, então, na concretização carnal do relacionamento por Olívia e no desejo do narrador por Teresa. O clímax narrativo se firma após Olívia morrer pela rejeição do seu amor pelo narrador e, com isso, Klimt concretizar o amor carnal com Tereza. Após a descoberta do relacionamento por seu mestre, a tragédia se desenrola: Makart tenta matar o seu aprendiz e, em seguida, envenena a si mesmo e a esposa.

Ao longo da narrativa, a pintura *Danaë* (1907-1908), a qual retrata a fecundação da princesa grega por Zeus, é retratada repetidamente. Na pintura, o simbolismo da tela é retomado para expressar a fixação do narrador com a mulher do seu mestre, sendo repetida diversas vezes no capítulo. Podemos ver a pintura seguir:

Figura 27. *Danaë*



Klimt, 1907-1908.

O quadro de Klimt, situado no simbolismo, diferente da representação clássica da cena grega, retrata a fecundação em um momento de reclusão. O pintor utiliza de símbolos como as formas arredondadas douradas e o requadro negro para simbolizar a sensualidade e fecundação feminina. Segundo a Folha de São Paulo, na coleção grandes mestres,

Klimt propôs uma composição da cena mitológica completamente inovadora. Eliminou os elementos supérfluos da iconografia clássica e concentrou a ação no momento da fecundação, transformando-o na descrição do êxtase orgásmico. [...] O predomínio das formas arredondadas sublinha o erotismo que se desprende da própria imagem. A sensualidade é notável no véu que aprisiona os tornozelos da jovem e nos anéis dourados no véu que acaricia seu corpo. As formas arredondadas também integram o fluxo seminal de Zeus cuja vitalidade é marcante pela disseminação de círculos brancos e dourados e pequenos pontos vermelhos (Folha de São Paulo, 2007, p.74)

Nesse sentido, o pintor transforma a cena mitológica em símbolo para a sensualidade e fecundação feminina. Com essa pintura, situada na sua fase dourada, o pintor se concretizou por representar o erotismo feminino através de elementos simbólicos como os véus e as formas arredondadas.

Na citação à pintura presente no quadrinho, a sensualidade se mescla ao sentido de sonho. Os balões de pensamento desenhados por Calil se aproximam das formas arredondadas da pintura, enquanto a Teresa incorpora atributos físicos da figura do quadro. Com essas características, constrói-se que a culminância do desejo de Klimt, a fecundidade, ocorre apenas dentro de sua idealização. Como vemos abaixo:

Figura 28. *Danaë em L'enfer*



Calil, 2016 , p. 59-61

O gótico se inscreve pelo contraste entre o sonho do personagem e a realidade que o cerca. Enquanto o balão de pensamento explora o laranja, remetendo à fase dourada do pintor austríaco, o ambiente externo é escuro e azulado, insinuando o medo e a melancolia.

Nesse espaço escuro e sombrio, o personagem é abusado e opta por se submeter aos prazeres da filha do mestre. Nesse sentido, o contraste entre o sonho e o ambiente que o cerca

é reforçado pela relação que o narrador estabelece entre as duas mulheres: a que ele deseja e a que ele rejeita.

O clímax da narrativa de Klimt ocorre quando a filha de seu mestre morre após um aborto do filho de Klimt. Nesse momento de fragilidade, o pintor se aproxima cada vez mais da esposa do mestre até a consumação do caso de amor que se concretiza na página dupla a seguir:

Figura 29. Os amantes



Calil, 2016, p. 68-69

Nessa página dupla, os quadros se dividem nos vários momentos do ápice sexual entre o narrador e a personagem. A forma como os requadros são distribuídos desenvolvem uma expansão do tempo de leitura, reforçada pelo desejo do narrador, “Ah se os dias pudessem ser assim/ Ah se eu pudesse ser puro”. Essa suspensão temporal é uma referência, vale notar, ao tempo suspenso presente na leitura de um quadro.

Porém, na mesma página, vemos a imagem do mestre, totalmente sonâmbulo ao perder a filha. Essa aparição marcada pela ausência de cores e por hachuras insere a ameaça à espreita. Similar a figura do monstro, o mestre aparece para assombrar e ameaçar os dias do narrador.

No quinto capítulo, Lautrec conta a estória de admiração sobre a duquesa Eleonora, mulher casada com o duque Maffio, homem que rejeita completamente a esposa. A admiração se torna plano de ação: o narrador decide sequestrar a duquesa e confessar o seu amor. Apesar do choque, Eleonora aceita o amor do pintor, mas o amor logo se transforma em tragédia quando o seu marido encontra o casarão de Lautrec e assassina a esposa.

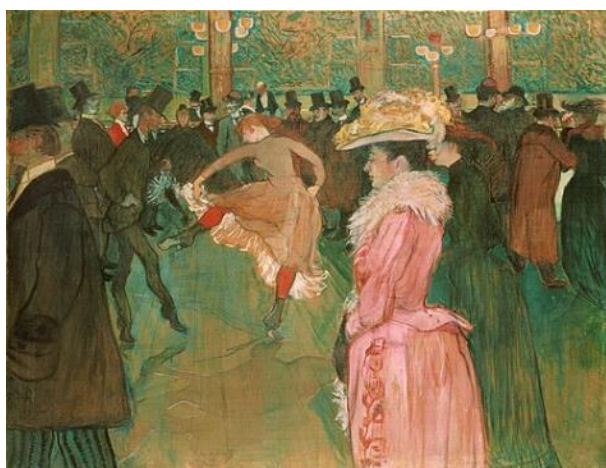
Dentro da narrativa, existem duas referências a pintura de Lautrec: a primeira é diegética e ocorre quando a duquesa compra o pôster *Divan japonais* (1893), figurando a moda do período; a segunda segue o modelo das outras citações que desenvolve uma cena no *Moulin Rouge* a partir da pintura *Baile no Moulin Rouge* (1890)

A pintura e o pôster de Henri Toulouse-Lautrec buscavam retratar a intensidade da vida parisiense, principalmente, dos espaços devassos da cidade. Nessas ilustrações, instituiu um ritmo próprio as suas pinturas para atuar no “nível psicológico” (Argan, 1992, p.127). Ainda sobre o pintor, Giulio Carlo Argan, historiador da arte, comenta:

Para além das preferências temáticas, ele tem um propósito efetivo de executar uma figuração rápida, dútil, intensamente significativa e comunicativa, semelhante não só externa, mas também estruturalmente à expressão linguística. Com sua reportagem concisa e dotado de naturalidade, o que pretende é não tanto representar a realidade sobre os olhos, e sim captar o que, ultrapassando a sensação visual, atua como estímulo psicológico. (Argan, 1992, p. 127)

Apoiado nessa perspectiva, percebemos que o pintor francês utilizou das técnicas do impressionismo para superar os limites da realidade visual. Isso pode ser visto na pintura *Baile no Moulin Rouge* (1890) que buscava capturar a efervescência da vida noturna parisiense. Como podemos ver na pintura a seguir:

Figura 30. *Baile do Moulin Rouge* (1890)



Toulouse-Lautrec, 1890.

Na pintura, observa-se o momento em que uma dançarina do cabaré ensina para a novata como realizar a dança. O pintor utilizou das técnicas impressionistas de pintar fora do estúdio para documentar precisamente a energia do cabaré com seus movimentos e cores vibrantes.

A citação da obra em *L'enfer* funciona para construir o espaço luminoso da *Belle époque* francesa. Com isso, a narração de Lautrec constitui uma discrepância do *Locus horribilis* da moldura apresentada pelas outras histórias. A vida boêmia é retratada como colorida e vibrante, como vemos na página abaixo:

Figura 31. *Moulin Rouge em L'enfer*



Calil, 2016, p.125

A inserção do Moulin Rouge na narrativa insere o deslumbramento sobre a devassa vida boêmia do personagem. Esse clima se perpetua durante a estória, utilizando de tons mais leves na construção do desenlace amoroso do pintor.

Porém, a violência do conto se espreita nos comportamentos do marido da duquesa até alcançar a tragédia final. Desse modo, o colorido das páginas funciona como uma máscara da violência que, sutilmente, caminha para o fim trágico do feminicídio. Final esse que atualiza o gótico do Azevedo para ressoar com o debate contemporâneo da violência contra mulher.

Isso fica evidente que os tons mais leves sofrem rupturas nas cenas em que se apresenta o comportamento violento do duque. Por exemplo, quando Maffio descobre que a esposa fugiu com outro homem, o seu rosto fica completamente vermelho, demonstrando o ímpeto violento do personagem em relação a sua esposa. Segue o exemplo:

Figura 32. A ira de Maffio



Calil, 2016, p.140

A cena se inicia com Maffio e seus amigos reclamando da abolição até o momento que recebe a notícia. Ao receber a notícia, a página organiza um *close* dramático na face do duque e a deixa inteiramente vermelha. Essa vermelhidão reaparece no momento do feminicídio em que apenas os requadros com a ação do duque e a sua expressão facial são preenchidos pela cor vermelha.

A última citação pictórica ocorre no sexto capítulo dedicado ao passado sombrio de Gauguin. Na narrativa, Gauguin desafia Álvares de Azevedo após perder uma disputa de bilhar. Os dois se encontram, o pintor trapaceia e mata o escritor brasileiro.

Após sua morte, pega o anel e uma carta que o leva até a amante do escritor. O pintor vai até o encontro e, na escuridão, finge ser o escritor e abusa da companheira do seu rival. Apenas para descobrir depois que um homem o esperava para matá-lo na saída do encontro. Após um embate físico, Gauguin descobre que o homem morto era seu irmão e a mulher que ele acabara de abusar era a sua irmã.

No momento do duelo entre os dois artistas, Davi Calil insere a citação da obra de Paul Gauguin *De onde viemos? o que somos? Para onde vamos?* (1897-1898). A tela foi pintada quando Gauguin passava por uma crise pessoal enquanto estava no Haiti (Princi, 2011, p.138). Com a tela, buscou lançar questões existenciais sobre a sua produção simbolista, tentando encontrar respostas sobre o ser e a sua origem. Como podemos ver na pintura:

Figura 33. *De onde viemos? o que somos? Para onde vamos?*



Gauguin, 1897-1898.

A tela se inicia com o título que, para o pintor, era a assinatura da obra. Essa assinatura questionava o sentido da existência humana de maneira quase religiosa. A resposta para essas perguntas se desenvolve na ordem das figuras, sendo o começo da nossa jornada figurada na mulher velha e na figura espiritual, no meio a juventude e a comunhão social e, ao final, temos o bebê como símbolo para o futuro. Para Eliana Princi (2011, p. 141),

Gauguin questiona as raízes da existência humana, a natureza da sua condição, seu destino e isso dá o quadro a qualidade de um mural. Trata-se de um afresco sobre o ciclo da vida, do nascimento à morte e da morte ao nascimento, em uma circularidade encantada. [...] Os protagonistas da cena, do lado direito e do lado esquerdo, parecem ter uma atitude de meditação, de reflexão individual ou comum, que termina na expressão de dolorosa consciência da mulher mais velha. A ordem de leitura impressa no título sugere uma leitura da esquerda para a direita que termina, portanto, no Nascimento

O quadro com características próximas a de um moral, então, busca alcançar as respostas do artista sobre a condição existencial da humanidade. Essa resposta vem a partir da característica cíclica e comunitária da cena retratada, voltando o sentido das respostas para a perpetuação da vida e conservação da comunidade.

A citação ao quadro retoma a figura espiritual da estátua no duelo entre os dois artistas, sendo testemunha para o duelo dos personagens. Por isso, a citação se estabelece pelo contraste, o assassinato é cometido em frente à estátua, interrompendo o fluxo existencial proposto pelo quadro de Paul Gauguin. Como ocorre na página:

Figura 34. O duelo



Calil, 2016, p. 156

Nessa página, a relação entre a mídia citada e a mídia citante ocorre pela discrepância entre as duas. Isso ocorre pois o sentido da vida é subvertido ao retratar a falta de escrúpulos de Gauguin em tirar a vida do seu rival. Assim, o ciclo proposto pela pintura é rompido pelo ato de violência cometido pelo pintor no quadrinho.

A partir disso, percebemos que as pinturas citadas se articulam ao ambiente proposto pelas camadas desenvolvidas em *Uma noite em L'enfer*. Com essa articulação, as características

góticas da narrativa azevediana transpostas por Davi Calil se entrelaçam com as pinturas pós-impressionistas. Pinturas que são reconhecidas na história da arte pela força subjetiva que buscava ir além da conquista óptica dos impressionistas.

Além disso, as obras pictóricas se entrelaçam pela organização imagética dos quadrinhos. Por meio dessa organização, as obras fornecem um conjunto significativo da tendência pós-impressionista, demarcada pela conexão com as fraturas históricas experienciadas esteticamente pelos pintores.

Dessa forma, na relação entre mídia citada, mídia citante e o leitor, novas atribuições sobre o gótico são erguidas. Isso se concretiza no ato da leitura que transfere as sensações estéticas de uma categoria para outra, provocando deslizamentos e ampliações de sentido. Por isso, para o leitor, a busca pela unicidade dos pintores pós-impressionistas é incorporada pelo escapismo gótico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A lâmpada apagou-se
Álvares de Azevedo
Venha, meu bom Macário, já não há nada que nos interessa nesse lugar
Davi Calil

Álvares de Azevedo, por sua morte prematura, não conseguiu organizar o seu projeto literário. Sua obra poética prosseguiu pelas mãos de organizadores, críticos e tradutores que encontraram nela um ramo disforme da literatura nacional.

A sua obra *Noite na taverna* utiliza de elementos narrativos medievais para dar vazão à sensibilidade do período. Com isso, desenvolve uma moldura que sustenta as histórias do passado de homens ébrios. Com essa estrutura, propicia um ambiente amoral avesso ao modelo nacional que se desenvolvia pela ordem imperial. A novela ainda se relaciona com Romantismo, movimento estético de reação contrária ao mundo burguês que se iniciava. Por isso, diferente de ser meramente fruto de uma mente adoecida, os exageros do autor eram formas de contradizer o racionalismo vigente do período, representando os horrores daquele momento histórico. Para isso, utilizava-se da estética gótica para proporcionar a artificialidade negativa da obra.

Apesar dos recursos empreendidos pelo poeta, *Noite na Taverna* foi considerada fruto de uma mente perturbada e instável, desconsiderando os artifícios desenvolvidos pela binomia azevediana. Ferdinand Wolf, em sua crítica da obra, acreditava que os contos da novela eram de extremo mau gosto e fruto da sua mente conturbada e, por isso, apenas a sua poesia deveria ser preservada. (Oliveira, 2010, p. 16).

Por isso, antes de uma valorização crítica realizada por Antônio Cândido, a prosa do autor romântico foi negligenciada no campo dos estudos literários. Com esse percurso crítico, apenas a obra poética de Azevedo foi valorizada, separando-a do restante do projeto literário do autor.

A postura crítica ganha novo fôlego a partir de 1930, em que Álvares de Azevedo é considerado um romântico por excelência (Oliveira, 2010, p. 27). Essa nova postura diante da prosa de Azevedo se consolida com os ensaios de Antônio Cândido que demarca a postura crítica do romântico diante do sistema imperial.

A virada da crítica de Cândido abre espaço para movimentos críticos além do biografismo e psicologismo. Esse movimento permite que elementos estéticos da prosa de Azevedo sejam devidamente investigados por sua intencionalidade estética, diferente da mera reprodução da sua vida boêmia.

Nessa conjuntura, Cilaine Alves consolida o estudo sobre a estética do poeta. Em seus estudos, Cilaine afirma que o excesso Azevediano é uma construção binômica em que busca representar as dualidades vivenciadas no Brasil Imperial. Com isso, desenvolvia um projeto alternativo de literatura nacional, avesso ao utilitarismo e moralismo da produção indianista.

Além disso, a recepção popular da obra foi mais receptiva do que a postura crítica. Entre as obras de Azevedo, *Noite na taverna* tem o maior número de edições, sendo 115 edições em 2010 (Oliveira, 2010, p. 14). Junto com o número das edições, a novela contou com muitos paródias, pastiches e imitações, fazendo com que o ramo iniciado pelo poeta crescesse na vida simbólica brasileira.

Essa mistura entre a crítica e a popularidade da obra, principalmente entre os mais jovens, consolidou a obra dentro do espaço escolar. O contexto escolar foi fundamental para a consolidação das transposições das suas obras para os quadrinhos, mídia discursivamente associada à “facilidade” de leitura. Soma-se a isso, a valorização do gótico a partir dos anos 90 e 2000 que reacendeu o fascínio a histórias sombrias e exageradas.

As transposições, como vimos nessa dissertação, alongaram as sombras do projeto de Álvares de Azevedo, seja atualizando os sentidos e os imaginários, seja ampliando-os. Isso se desenrola pelos efeitos do ambiente cultural que considera os novos imaginários do século XX e a diferença entre as modalidades desenvolvidas pela prosa literária e as histórias em quadrinhos.

Como vimos no primeiro capítulo, as palavras e as imagens, apesar de apresentarem traços em comum pelo uso do estímulo visual, adotaram formas diferentes nas sociedades ocidentais. A distinção se fundamenta na forma sintagmática que o verbal é visto em que um elemento segue sequencialmente o outro; enquanto as imagens se comportam de forma associativa e rizomática, sendo percebidas simultaneamente.

As formas simbólicas como as palavras e as imagens se estruturam ao longo da sociedade ocidental. As duas desenvolveram funções diferentes durante a sistematização do corpo social. O registro da linguagem escrita adquiriu o peso do corpo ideológico e normatizador na sociedade, sendo considerado a manifestação pura do pensamento humano. Enquanto as imagens se tornaram manifestações da sensibilidade humana, às vezes assumindo o valor de engano (a sombra da caverna), ou um valor pedagógico (“A bíblia dos iletrados”).

Porém, apesar das diferenças que se avolumaram com as mudanças sociais da vida ocidental, as duas materialidades apresentavam uma origem em comum. A redescoberta dessa origem demonstra que essas duas manifestações simbólicas dependem da inscrição do traço no suporte, o que favoreceu diversas manifestações culturais a usarem **as palavras como imagens**.

Nesse sentido, entendemos essas duas materialidades, bem como os conjuntos de semioses produzidas por elas e outras materialidades (o corpo, o som e o espaço) como mídias. Isto é, produções culturais (sejam elas enquadradas como artísticas ou não) que organizam os dados sensoriais e simbólicos conforme as suas modalidades, produzindo experiências distintas tanto na construção de sentido quanto no hábito que se adota diante dela.

Sob essa ótica, as palavras e imagens seriam mídias básicas que podem ser organizadas por mídias qualificadas, que seriam os objetos culturais. Por exemplo, a novela de Azevedo articula o signo verbal escrito (mídia básica) para configurar os seus sentidos, isso vai desde o manuseio do objeto livro (físico ou digital) até a forma como o tempo e o espaço são projetados na mente do leitor.

Da mesma forma, o Quadrinho que, assim como a literatura, é uma mídia qualificada, articula as imagens para compor a experiência estética do produto. Essa experiência não se resume à produção de sentido, mas engloba os comportamentos (condicionados e individuais) do leitor sobre aquela mídia.

Isso demonstra as diferenças entre a *Noite na Taverna* e as suas respectivas transposições para os quadrinhos. As quatro HQs da obra de Azevedo são: a adaptação de Reinaldo Seriacopi junto com diversos artistas (Arthur Garcia, Franco de Rosa, Rodolfo Zalla, Rubens Cordeiro, Sebastião Seabra e Walmir Amaral), que utilizam do seu estilo para cada história, produzida pela editora Ática em 2011; A edição de Carlos Patati, utilizando da participação de diversos ilustradores como Marcio de Castro, Eduardo Arruda, Klayton luz, luCAS e Klaus Reis, publicada pela editora DCL, em 2013; a adaptação de Bartholo pela editora Ateliê, 2020; e, por último, a livre adaptação de Davi Calil em *Uma noite em L'enfer* publicada em 2016.

Nessas obras, existem duas versões antológicas, em que cada artista imprime um determinado estilo visual para o capítulo; e duas versões individuais que também buscaram diferenciar o estilo empregado nas ilustrações em cada capítulo.

Enquanto a novela explora a sequencialidade e o simbolismo da escrita, a narrativa gráfica utiliza das associações imagéticas e das lacunas visuais para compor a experiência estética.

Mesmo com a diferença entre as mídias, a novela apresenta características que se adequam a estrutura lacunar dos quadrinhos. Nesse aspecto, a forte expressividade de Álvares de Azevedo com comparações ao longo da obra permite que os adaptadores consigam expressar visualmente os campos semânticos adotados pelo autor.

Em outro aspecto, a busca por estilos distintos se conecta com o projeto estético de Álvares de Azevedo. Assim como a novela reforçava a sua artificialidade ao convocar referências artísticas e literárias exteriores, o quadrinho ao modificar o seu estilo narrativo movimenta o foco para a materialidade do quadrinho. Isso faz com que, tanto o material literário quanto as suas transposições, focalizem os limites entre a ficção e o Real.

Assim como as outras transposições, em *Uma noite em L'enfer*, Davi Calil utiliza essas características da obra de Azevedo. Porém, o quadrinista realiza mudanças narrativas que deslizam o sentido da novela. Dentro do quadrinho, o espaço e o tempo se deslocam para a França no fim do século XIX e pintores do cânone ocidental assumem o papel de narradores das narrativas ébrias.

A mudança desenvolvida faz com que dois conceitos estéticos se relacionem: o Romantismo e o Decadentismo. Essas duas correntes se relacionam por dois aspectos: a reação aos valores burgueses que se manifestam durante o século XIX e a retomada de valores negativos para se opor ao sentido social vigente.

Isso fica evidente na retomada de *L'enfer* como moldura para os contos. Ao unir os elementos infernais do fim do século com a narrativa perversa de *Noite na taverna*, fica evidente a transgressão moral compartilhada por esses dois movimentos.

A relação entre esses dois movimentos também abrange um movimento mais amplo de problematização da modernidade. Na obra de Azevedo, a crítica à modernidade já ocorria com a mudança da personagem Giórgia que se modifica de virgem à prostituta e, ao final da narrativa, à assassina. Essa modificação, a qual assinala a tragédia final da novela, representa a impossibilidade da pureza da arte em um mundo corrompido.

No quadrinho, ao invés do final trágico, prevalece a ambiguidade. Sien, após matar o irmão, reencontra Van Gogh e os dois decidem ir embora juntos. Porém, os dois, saindo do cabaré, carregam as marcas do passado: um pacto com Satã e a caveira de Dante Alighieri. Com isso, a modernidade não se marca pela tragédia, mas pela promessa de futuro maculado pela herança do passado.

Outro deslizamento de sentido ainda pode ser observado pela mudança espacial proposta por Davi Calil: o contexto contemporâneo. Ao fazer essa crítica à modernidade, também sutilmente se instala uma visão sobre o contemporâneo que surge com a fuga do pintor com Sien.

Nessa visão, o contemporâneo estaria carregado com as cicatrizes do passado. Sentido que ganha notório relevo ao pensar o contexto brasileiro que se encaminha para a modernização,

mas faz isso ainda carregando as cicatrizes do seu passado colonial. Dessa forma, o fim proposto por Calil, não se anuncia como tragédia, mas como assombração pelo passado.

Outro aspecto estético que entrelaça a novela com a narrativa em quadrinhos se constitui pela presença do gótico. O estilo conhecido como gótico deriva das artes medievais, mas passou a considerar obras sombrias e sentimentais associadas ao passado e ao terror.

Na novela de Azevedo, isso ocorre pela relação entre o passado e o presente ao longo da narrativa. Os personagens situados em uma noite horripilante, são assombrados pelos atos e figuras do seu passado. Com esses elementos, Azevedo demonstra como o passado ainda persiste dentro do presente daqueles personagens e da nação.

Ao ser transposto para o quadrinho, as características góticas da novela são acrescentadas pela estrutura dessa mídia. Isso ocorre porque, nas Histórias em quadrinhos, as imagens se associam de maneira que as distinções entre o passado e o presente ficam difusas. Essa característica permite que o leitor seja assombrado pelas imagens anteriormente assimiladas.

Na estrutura gótica do quadrinho, Davi Calil apresenta referências pictóricas que preenchem as narrativas sórdidas dos personagens. As pinturas são referenciadas por meios próprios do quadrinho que utilizam da disposição das figuras, das cores e perspectivas.

Nas referências pictóricas, constrói-se uma relação entre a mídia citada, a mídia citante e o leitor. Com isso, as obras pós-impressionistas, ao serem assimiladas pelo leitor, são incorporadas dentro da estrutura gótica do quadrinho.

A partir dessa relação, as pinturas se relacionam em conjunto, adquirindo novos sentidos por meio do contraste entre as cores sombrias góticas e a intensidade tonal dos pós-impressionistas. Nesse sentido, a citação às pinturas desenvolve leituras que aproximam a busca estética desses pintores à revolta proposta pela estética do gótico.

Concluimos, portanto, que as características desenvolvidas na novela *Noite na taverna* deslizam para o campo midiático de *Uma noite em L'enfer*. Com isso, três fenômenos intermediáticos se desenrolam ao longo das páginas do quadrinho: a composição híbrida, a transposição midiática e a referência intermediática.

Dentro dessas categorias, percebe-se que o quadrinho consegue ampliar o projeto literário de Azevedo. Isso ocorre, pois Davi Calil visita a fortuna crítica do autor, bem como mescla com referências do campo das artes plásticas. A partir disso, convida o leitor para expandir o conceito de Romantismo que não se restringe ao tempo histórico, mas atravessa o processo de ficcionalização da modernidade.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Álvares. **Macário/ Noite na taverna**. organização, posfácio e notas Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Globo, 2006.
- ABRIL COLEÇÕES. **Grandes Mestres: Gauguin**. Tradução de Mônica Esmanhotto e Simone Esmanhotto. São Paulo: Abril, 2011.
- ARBEX, Marcia (Org). **Poéticas do visível: Ensaio sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p.17-61.
- ARBEX, Marcia. Do ut pictura poesis à intermedialidade: deslocamentos. IN: RIBAS, Maria Cristina Cardoso; MARTONI, Alex; DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). **Estudos de intermedialidade: teorias, práticas, expansões**. Curitiba: CRV, 2022, p. 217-238.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971. p.79-100.
- BARTHOLO, Marcel. **Noite na taverna**. São Paulo: Ateliê da escrita editora, 2020
- BARTHES, Roland, Variações sobre a escrita. In: BARTHES, Roland. **Inéditos I: teoria**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Vol. 1 (Coleção Roland Barthes).
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BYRON, Glennis; PUNTER, David. **The Gothic**. Nova Jersey: Blackwell Publishing, 2004.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 42ªed. São Paulo: EDITORA PENSAMENTO – CULTRIX LTDA, 2010.
- CAGNIN, Antônio Luiz. **Os quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial: linguagem e semiótica**. São Paulo: Criativo, 2014
- CALIL, Davi. **Uma noite em L'enfer**. São Paulo: Nemo, 2016
- CAMPOS, Rogério de. **Uma pequena história dos quadrinhos para uso das novas gerações**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Editora Veneta, 2022
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 10-22
- CHINEN, Nobu; VERGUEIRO, Waldomiro; Ramos, Paulo. Literatura em quadrinhos: uma área em expansão. In: CHINEN, Nobu; VERGUEIRO, Waldomiro; Ramos, Paulo (org.). **Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis**. São Paulo: Criativo, 2014. p. 11-36

CHINEN, Nobu. **Introdução ao sistema dos quadrinhos**. 2024. 39 slides, apresentação em PowerPoint. Seminário Interno do Grupo de Pesquisa QUADRITAL, UnB, Brasília, 2024.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. Tradução. São Paulo: Martins Fontes, 1999

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível**. Belo horizonte: Programa de pós-graduação em Letras: Estudos literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 63-106

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S.l.], v. 14, p. 10-41, dez. 2006. ISSN 2317-2096. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>. Acesso em: 01 setembro. 2023.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceito termos e objetivos. In: **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, n. 2, p. 37-55, 1997, disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/13267/15085>>. Acesso em: 11/01/2017.

CRUMBIM, Paulo. **Andei por entre as frestas e te trouxe flores, pedras e algumas miudezas**. São Paulo: editora Mino, 2022

CUNHA, Cilaine Alves. **A fundação da literatura brasileira em Noite na taverna**. Araquara: Itinerários, v. 22, 2004, p. 115-133

DE SÁ, Daniel Serravalle. “The Raven”, a história do poema e de suas traduções. In: DE SÁ, Daniel Serravalle (Org.). **O corvo multilíngue**. Florianópolis: DLLE/CCE/UFSC, 2015

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010

ELLESTRÖM, Lars. As modalidades das mídias: um modelo para a compreensão das relações intermediárias. Tradução Glória Maria Guiné de Mello. In: ELLESTRÖM, Lars. **Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e Intermedialidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017. p. 49-100

FIGUEIREDO, Camila Augusta Pires de. **Expandindo a fronteira intermediárias: por uma ponte entre adaptação e transmídia**. REBECA – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 6, volume 2. Dezembro, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/43676>

FOLHA DE S. PAULO. **Gustav Klimt**: Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura. Tradução Martin Ernesto Russo. São Paulo: Editorial Sol 90, 2007.

FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar. Uma tradição obscura. IN: FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (Org.). **Tênebra**. São Paulo: Editora Fósforo, 2022, p. 6-32

FRESNAULT-DERUELLE. Semiotic approaches to Figurative Narration. IN: SEBOK, Thomas A. e UMIKER-SEBOK, Jean (org.). **The semiotic web**. Berlim; Nova York: Mouton de Gruyter.

GAUDREAULT, André. Transescritura e midiática narrativa: questões de intermedialidade. Tradução Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. IN: DINIZ, T.F.N (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: Desafios da arte contemporânea Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 107-128

GAUGUIN, Paul. **De onde viemos? o que somos? Para onde vamos?**. 1897-1898. Óleo sobre tela, 139 × 375 cm. Museu de Belas Artes de Boston.

GRISHAKOVA, Marina. Intermediality: Introducing terminology and approaches in the field. In: BRUHN, Jørgen; LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, Asun; VIEIRA, Miriam de Paiva (org.). **The Palgrave Handbook of Intermediality**. Cham: Palgrave Macmillan, 2024. p. 13–30

GOIS, Samuel. @samueldegois. Instagram. 24 de outubro de 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DBhSYnkJ5zu/?igsh=MXUxejN4empjaXgzZQ%3D%3D>

GOIS, Samuel de. @samueldegois. Instagram. 25 de outubro de 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DBjFNDBJ2lB/?igsh=eXZjZjV3MTcxdWJ0>

GOMBRICH, Ernst H. **A História da arte**. Tradução Álvaro Cabral. - [Reimpr.]. - Rio de Janeiro: LTC, 2019.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Tradução Érico Assis. São Paulo: Marsupial, 2017

GOYA, Francisco de. **O sono da razão produz monstros**. 1797-1799. Água-forte, água-tinta sobre papel vergê. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-sleep-of-reason-produces-monsters/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>

GUINSBURG, Jacob (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **De onde vem e para onde vai a teoria literária: desafios de atualidade**. Curitiba: *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3 (2018), p. 1-14.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

JANSON, Horst Waldemar. **História Geral da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KLIMT, Gustav. **Danaë**. 1907-1908. Óleo sobre tela, 77 x 83 cm. Coleção privada

LOUVEL, Liliane. Nuances do pictural. Tradução de Márcia Arbex. IN: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, p. 17-69

MATOS, Gregório de. **As altas prendas do desembargador Dionísio de Ávila**. Disponível em: https://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/gregorio_de_matos.html

MCKEAN, Dave. **Black dog: os sonhos de Paul Nash**. Tradução Bruno Dorigatti. Rio de Janeiro, Darkside books, 2018, p. 31

OLIVEIRA, Jefferson Donizeti de. **Um sussurro nas trevas**. 2010. Dissertação (Programa de pós-graduação em Literatura Brasileira — Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas— DLCV, USP , São Paulo).

PATATI, Carlos, et al. **Noite na taverna**. São Paulo: Editora DCL, 2013.

POE, Edgar Allan. **O corvo multilíngue**. Tradução para o português Fernando Pessoa. Florianópolis: DLLE/CCE/UFSC, 2015

POE, Edgar Allan. **O corvo**. Tradução Machado de Assis. Ilustração Gustav Doré. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2018.

POSTEMA, Barbara. **Estrutura narrativa nos quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos**. Tradução Gisele Rosa. São Paulo: Peirópolis, 2018

PROENÇA, Graça. **História da arte**. São Paulo: Editora Ática, 2005.

RAJEWSKY, Irina O. INTERMIDIALIDADE, INTERTEXTUALIDADE E “REMEDIÇÃO”. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, pp.15-45.

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. Citação visual em HQ e processos intermediários. IN: RIBAS, Maria Cristina Cardoso; MARTONI, Alex; DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). **Estudos de intermedialidade: teorias, práticas, expansões**. Curitiba: CRV, 2022, p. 93-104.

REEVE, Philip e POSKITT, Kjartan. **Isaac Newton and his apple**. Disponível em: <https://archive.org/details/isaacnewtonhisap0000posk>

ROUND, Julia. **Gothic in Comics and Graphic Novels: A Critical Approach**. Carolina do Norte: Mcfarland & Company, 2014

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005

SERIACOPI, REINALDO et al. **Noite na taverna**. São Paulo: Ática, 2011

SETH. Poetry, Design and Comics: An interview with SETH. [Entrevista concedida a] Marc Ngui. Toronto: **Carousel**, vol. 19, 2006, p. 17-24

SOUSANIS, Nick. **Desaplanar**. Tradução de Érico Assis. São Paulo: Veneta, 2017, p. 58

SOUZA, Alan Brasileiro de. **Imagens da escrita: referências intermediárias entre literatura e cinema em Vidas secas**. 2022. Tese (Programa de pós-graduação em Literatura – Departamento de Teoria literária e Literaturas – TEL, UNB, Brasília).

TOULOUSE-LAUTREC, Henri. **Baile do Moulin Rouge**. 1890. Óleo sobre tela, 115.6 cm x 149.9 cm. Museu de Arte da Filadélfia