

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
ESTUDOS LITERÁRIOS

SANDRO MENDES

PELAS JANELAS DA CASA VERDE:
A TRADUÇÃO DA OBRA MACHADIANA PARA HQ

Juiz de Fora
2017

SANDRO MENDES

**PELAS JANELAS DA CASA VERDE:
A TRADUÇÃO DA OBRA MACHADIANA PARA HQ**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Prof^a. Dr^a. Nícea Helena de Almeida Nogueira - (Orientadora)

Juiz de Fora
2017

SANDRO GONÇALVES MENDES

**PELAS JANELAS DA CASA VERDE
A TRADUÇÃO DA OBRA MACHADIANA PARA HQ**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em: ____/____/2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Nícea Helena de Almeida Nogueira Rocha
Universidade Federal de Juiz de Fora

Gilvan Procópio Ribeiro
Universidade Federal de Juiz de Fora

Moema Rodrigues Brandão Mendes

AGRADECIMENTOS

A cada dia que se encerra, durmo com uma responsabilidade ainda maior. Detenho em minhas mãos a frágil escolha do costureiro que opta por romper uma linha ou por continuar entrelaçando-a na Grande Malha da vida. Sou e não sou o responsável por manter cada pessoa que cruzou o meu caminho viva dentro da casa de minha memória e, como homem que detém ilusoriamente um certo poder, julgo-me capaz – Ó ser ingênuo - de esquecer algumas no sereno da noite.

Abro nesse momento a porta da frente, caminho pelo longo corredor, onde ficam os quartos de hóspedes, alguns estão só de passagem e ocupam o quarto como um hotel de beira de estrada, outros ali residem e, se acaso saem de casa, sempre retornam ao abrigo de minha memória. Bato de porta em porta, ao primeiro que me atende, meu pai, José Mendes, que fora de minha memória não tenho mais acesso, sorrio, a saudade é intensa. Diante do Herói, ao mostrá-lo o que me tornei, agradeço-o, beijo-o na face, não é preciso dizer mais nada, os olhos que se procuram formam uma imagem que diz muito mais que as palavras, e se acaso dissesse, a tradução de meus pensamentos iria se apresentar como um borrão. Ele sorri e retorna ao descanso profundo e silencioso na alcova de meus sonhos.

Bato na porta de minha mãe, Luzia, e as memórias pululam feito crianças brincando de esconde-esconde, “obrigado mãe por me mostrar o poder imagético das palavras, por me mostrar que ter caráter nesta sociedade é difícil, embora necessário” - digo à heroína de meus sonhos - e, tornado outra vez criança, abraço-a com meus bracinhos raquíticos. Qualquer despedida é uma ilusão, já que a carrego em mim.

Seguindo o corredor, vejo meus irmãos, Sérgio, Márcia, Sílvia, Kim, William e meus sobrinhos vindo ao meu encontro, abraçados como sempre, ouço o barulho das festas, as gargalhadas, o violão sempre afinado, os batuques do tamborim e do pandeiro em comemoração à vida. Sou grato por tê-los em minha casa, zelamos uns pelos outros e nos amamos muito, serão sempre muito bem-vindos: - Entrem, vocês não precisam pedir licença.

Na janela ao fundo, como em uma pintura, na batalha entre as tintas de meu pensamento e traços indígenas, presencio o nascimento d’Ela, Patrícia, a quem dedico meu amor. Nunca me deixou desistir, ao contrário, incentivou-me sempre a caminhar, ajudou-me nos momentos em que caí e, sobretudo, mostra-me todos os dias que amor não é mágica, mas uma escolha que me alimenta, dando-me forças para seguir. Paulo e Gê, meus sogros, sorriem

pra mim ao lado da filha, meu sogro com a sensibilidade própria de quem vê além das aparências, olha pra minha alma, sorri e me oferece uma cerveja gelada, naquele instante, os problemas navegam para longe, junto da alva espuma do primeiro colarinho. Minha sogra está sempre comigo, se acaso estou fraco, ela é capaz de me mostrar o quanto sou forte sem dizer uma palavra.

Avanço ainda mais o corredor de minhas memórias, vejo na fumaça, surgir um homem admirável, Gilvan, um homem que se deseducou da rigidez patriarcal imposta desde menino, e que tem a humildade de dizer, após uma vida inteira de estudos, que não sabe. Homem que me direcionou, com muita paciência, a escrever poemas que jamais escreveria sozinho, e que acreditou em mim, quando nem eu mesmo acreditava. Sua humildade e sua fome pelo saber tornaram-se um norte para minha vida acadêmica, muito de nossas conversas ficou em mim e ainda florescem no campo de minhas ideias.

Continuo o caminho, encontro na mesa do café, Nícea, professora que colabora com a construção de mim, a admiração é grande, as palavras falham enquanto a mente pulula. Nos momentos que não consegui caminhar, ela, escolhendo as palavras certas e sempre com doçura, impulsionou-me à persistência. Essa palavra parece-me sólida quando dita por Nícea, repleta de vivência, sem o vazio da falta de significações.

Pela janela, vejo o *flanêur*, capaz de enxergar a flor na rachadura do asfalto, Edson Ferrarezi, um amigo-pai que, no caminho de casa, ensinava-me sobreviver ao Sistema de Casta e a olhar para as coisas e a entendê-las como elas são. A mim, dentre tantas coisas, ensinou-me a importância de me tornar um Ser do meu próprio tempo.

No caos das ruas em grandiosas manifestações, vejo os incomodados poetas Marcos Caetano e Lucas Ferrarezi, esses colaboraram e muito com as conversas que, muitas vezes, traziam-me o incômodo intelectual, abraço-os como um masoquista que agradece pelos socos.

O tempo apresenta-me como um construtor de ruínas, quando me deparo com os antigos corredores do colégio Magister. Como um signo que sempre gera outro signo, vejo em Moema a reconstrução de minha adolescência fomentada pelo campo literário e que até hoje continuo colhendo seus frutos.

Um pouco de todos que passaram em minha vida ficou em mim, portanto, se hoje concretizo esses escritos é porque não estou sozinho. Sou, certamente, um amálgama infindo de gentes. Agradeço a todos que, feito linha, em certos momentos, traspassaram o meu

caminho. Afinal, todos os acontecimentos passados, ínfimos ou não, trouxeram-me até aqui e, de certa forma, impulsionam-me para o futuro. Sou grato a todos, pois tudo que sou agora é um emaranhado dialético passado que me contamina e me transforma naquilo que estou sempre a ser, colaborando com a tessitura de mim e da Grande Malha.

A vida nada mais é do que uma sombra sem
corpo. Um ator mambembe que vai
despachando seu número, no palco, ora com
postura afetada, ora com lamúrias desgastadas,
e que depois do ato jamais será lembrado. É
uma história contada por um demente, repleta
de sons e de fúria, significando coisa
nenhuma.

William Shakespeare

RESUMO

Esta dissertação investigou a trajetória de (re)criação em HQ, realizada pelo roteirista Luiz Antônio Aguiar e pelo ilustrador Cesar Lobo, da obra *O alienista*, de Machado de Assis. Temos como objetivo, reunir informações que esclareçam e facilitem a compreensão do processo de tradução do texto literário machadiano para os quadrinhos, esmiuçando os mecanismos utilizados pelos primeiros para manter a essência da obra, na medida que se reinventa. Espera-se poder demonstrar que a interpretação de um texto, seja ele verbal ou não-verbal, interage com fatores sociais, os quais permeiam a existência tanto do artista quanto do leitor, e que as técnicas utilizadas para a produção influenciam no modo como o discurso será interpretado.

Palavras-chave: Quadrinhos. Literatura. Tradução. *O alienista*. Machado de Assis.

ABSTRACT

This dissertation investigates the process of (re)creation of a literary text into comics, performed by the script writer Luiz Antonio Aguiar and by the illustrator Cesar Lobo with Machado de Assis' short story *The alienist*. We intend, as an aim, to gather information that clarify and make the understanding of translation process of Machado's text into comics easier, getting more details about the strategies used by Aguiar and Lobo to keep the essence of the work while it is reinvented. We hope to be able to demonstrate that an interpretation of a text, being it verbal or non verbal, interacts with social factors that go through the existence of the artist as well as of the reader, and the used techniques in the production influences the way the discourse would be understood.

Keywords: Comics. Literature. Translation. *The alienist*. Machado de Assis.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	TRADUÇÃO DE TEXTOS LITERÁRIOS EM QUADRINHOS	17
2.1	A HISTÓRIA DOS QUADRINHOS E DA TRADUÇÃO DOS CLÁSSICOS NO BRASIL	19
2.1.1	Um novo formato: o romance gráfico	26
2.2	PANGEIA LITERÁRIA: O QUADRINHO COMO ARTE HÍBRIDA E INTERDISCIPLINAR	27
2.2.1	Das telonas para as telinhas: a influência do cinema nas HQs	31
2.2.2	Das artes plásticas para as HQs	33
2.3	O QUADRINHO COMO TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	35
3	IMAGENS A MACHADADAS	37
3.1	<i>O ALIENISTA</i> DE TINTA.....	38
3.2	AS VÁRIAS JANELAS PARA A CASA VERDE.....	42
3.2.1	Pelas janelas de uma mesma casa	44
3.2.1.1	Pela primeira janela: a capa de Francisco Vilachã e Fernando Rodrigues (2006)	45
3.2.1.2	A segunda janela: a capa de Fábio Moon e Gabriel Bá (2007).....	47
3.2.1.3	A terceira janela: a capa de Lailson de Holanda Cavalcanti (2008)	49
3.3	A INFLUÊNCIA ÁRABE: DAS OBRAS MACHADIANAS À TRADUÇÃO EM QUADRINHOS	51
4	OS ALIENISTAS: DO CONTO AO ROMANCE GRÁFICO	60
4.1	A OBRA FONTE	60
4.2	<i>O ALIENISTA</i> ENQUANTO CONTO	63

4.3	O HIBRIDISMO NA TRADUÇÃO DE LOBO E AGUIAR	64
4.4	<i>O ALIENISTA</i> EM HQ: UMA OBRA AUTÔNOMA.....	68
4.4.1	A quarta janela: César Lobo e Luiz Aguiar (2008)	69
4.4.2	Personagens de tinta	70
4.4.3	Diálogos verbo-visuais: as possibilidades da tradução	75
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
	REFERÊNCIAS	90
	ANEXOS	98

1 INTRODUÇÃO

Nesse momento me lembro da proibição de ler quadrinhos na infância, sob o pretexto de que ‘vendo figuras, menino, a imaginação não desenvolve’. Será que meus tios austeros estavam certos?

Tom Zé

Imerso na cultura da imagem, o século XXI caracteriza, cada vez mais, uma sociedade voltada para as novas tecnologias, novas mídias e novas linguagens. A história em quadrinhos (HQ), dentre tantos outros veículos, tende a ser aceita, devido as suas formas de se comunicar com o leitor por meio do texto verbal e da imagem que se completam em uma relação íntima, lógica, coerente e dialética, já que, de acordo com Kant, a consciência humana não se limita a registrar passivamente impressões provenientes do mundo exterior (2001, p. 53). Portanto, é também por meio dos encontros e confrontos que a tradução adquire sua gênese.

O estudo da tradução dos clássicos para a HQ se torna relevante, o quadrinho é mais uma forma de reavivar e modernizar o pensamento crítico do passado no presente, já que “História pressupõe a leitura, e é por meio dessa que damos sentido e reanimamos o passado” (PLAZA, 2003, p. 02). Neste trabalho, o quadrinho é compreendido como tradução intersemiótica, como obra autônoma e como nova possibilidade de leitura.

Atualmente, é possível encontrar traduções de clássicos para HQs que não dependem da obra fonte para serem compreendidas, sendo, portanto, obras literárias autônomas. É preciso, portanto, romper os velhos cercados conceituais da Literatura e passar a entendê-la como algo vivo e fluido, que se move sem a permissão de rótulos. O fato da tradução pressupor uma obra fonte e, por isso, estabelecer parâmetros para interpretá-la, pode induzir leitores ingênuos a rotularem a tradução como uma obra que se limita à história original e, por isso, acaba dependendo dela. Nesse caso, não é levado em conta que para se traduzir um clássico para o quadrinho é necessária a criação, presente na percepção do quadrinista diante da obra fonte, da história e da leitura de mundo que se interpenetram num diálogo singular com a fonte e colaboram para a transcrição de uma nova obra, fato que ilustra o conceito de interdisciplinaridade, em que o encontro das disciplinas coexistem e geram uma terceira (BAKHTIN, 1992, p. 338), nesse caso, o encontro da Arte Plástica, Cinema e Literatura colabora para o surgimento dos quadrinhos.

Entender a tradução para os quadrinhos como porta de entrada para a leitura ou como facilitador é subestimar a capacidade das HQs, além de colocar a tradução em quadrinhos num patamar inferior à literatura. Compreender as HQs como facilitadores para a compreensão de toda e qualquer obra é rebaixar, portanto, os quadrinhos, a literatura e o próprio leitor dos quadrinhos. Portanto, faz-se necessário um olhar mais atento e despido de preconceitos para perceber a autonomia da tradução enquanto obra literária e é esse caminho que esta dissertação pretende percorrer.

A tradução do pensamento por meio da arte é concebida por indivíduos pertencentes a um tempo e espaço, carregando consigo aspectos socioculturais. A arte não está alheia em seu nascimento às influências sofridas pelo artista, já que ele se apropria das culturas de seu tempo. Portanto, ao estudar uma obra de arte, o leitor traça um diálogo entre o seu próprio contexto e aquele de produção da obra.

As traduções para as Histórias em Quadrinhos (HQs) possibilitam o encontro entre tempos distintos pois, ao resgatarmos uma obra do passado para o presente, os quadrinistas são influenciados tanto pela obra fonte quanto pela linguagem inserida no seu contexto e no da obra fonte.

Ainda quando se fala de Literatura e de quadrinhos, apesar de dialogarem entre si, ambas as artes são vistas separadamente, sob um regime hierárquico, em que a Literatura assume uma posição de maior destaque. Devido ao fato da literatura ser anterior à tradução em quadrinhos, muitos consideram essas HQs como cópias ilustradas de clássicos literários. Todavia, nesta pesquisa, essa hierarquia se perde já que as traduções em quadrinhos são tratadas como obras independentes que dialogam entre si, sem se sobrepor uma a outra.

Partindo da leitura do conto *O alienista*, de Machado de Assis, esta pesquisa objetiva identificar e analisar de que maneira a literatura e o quadrinho dialogam entre si e como os autores da tradução em HQs, Cesar Lobo e Luiz Antonio Aguiar (2008), apropriam-se da obra fonte sem abandonar o contexto em que se encontram inseridos.

Uma obra, ao ser traduzida para outro signo, adquire outra estrutura narrativa. Torna-se importante identificar quais são as mudanças ocorridas no processo de tradução e de que forma o diálogo entre texto e imagem interferem na interpretação da obra.

Estudar as traduções literárias para os quadrinhos colabora para se compreender como a linguagem verbal e não-verbal dialogam entre si e formam um gênero híbrido, a tradução em quadrinho, que transita pela arte plástica, literatura, cinema... e possibilita a ressignificação e abre espaço para novas interpretações.

As particularidades e os diálogos com a fonte no processo de tradução para a HQ serão discutidos ao longo da dissertação, bem como as implicações do uso das singularidades dos quadrinhos no diálogo entre o canônico e a cultura de massa, levando em conta que o processo de tradução não sai incólume do contexto de produção.

Para desenvolver as discussões e análises desta dissertação, optou-se por dividir esse trabalho em três capítulos. O capítulo que primeiro busca traçar um levantamento histórico das traduções dos clássicos da literatura em quadrinhos, posicionando a HQ enquanto arte híbrida e enquanto tradução intersemiótica. O segundo capítulo revela as diversas traduções das obras machadianas nas mais diversas artes, com destaque na obra *O alienista* e sua tradução em imagem, tanto na pintura quanto nos quadrinhos. No último capítulo, busca-se apresentar os conceitos que permeiam o conto e o quadrinho, buscando reconhecer o encontro entre a teoria e a prática a partir do processo de tradução em quadrinho de *O alienista*.

2 TRADUÇÃO DE TEXTOS LITERÁRIOS EM QUADRINHOS

Tudo é tradução.

Otávio Paz

Em sua obra *Fragmentos finais*, Nietzsche (2002, p. 159) revela que a interpretação é uma forma de se apoderar de algo, o que possibilita um questionamento inicial a respeito da relação de interpretação com a ilustração. O diálogo entre o texto original e sua tradução em quadrinhos gera uma obra nova e autônoma, já que trabalha em uma linguagem própria utilizando recursos artísticos e literários, enquanto se apropria do texto inicial. Se a tradução é uma interpretação (PLAZA, 2001, p. 1) e essa é uma forma de se apoderar, logo, a tradução consiste numa forma de apoderação do texto em que se baseou.

Seguindo o raciocínio de Nietzsche, faz-se necessário intensificar os sentidos para a leitura das imagens. E observar que, na junção, as linguagens verbal e visual dentro do quadrinho traduzem-se, na medida que se perpetuam como a ideia da criação dentro da história em quadrinho e além dela.

Com isso, torna-se possível perceber que a imagem nos quadrinhos suplementa o sentido do texto e possibilita novas associações e questionamentos, permitindo, assim, um novo entendimento sobre o uso da imagem com o texto. A linguagem visual, portanto, não pode ser entendida como um suporte da linguagem, mas como algo que emancipa o texto e o aumenta, ou seja, a imagem não substitui a linguagem verbal e nem a completa, mas a amplia.

A palavra suplemento, de acordo com o Dicionário Aurélio (2016), significa a parte que se adiciona a um todo para ampliá-lo, com a finalidade de esclarecê-lo ou aperfeiçoá-lo. Utilizando-se desse termo, Jacques Derrida, em sua obra *Gramatologia*, explica a condição da fala como expressão do pensamento, tendo a escritura como uma imagem ou uma representação (1999, p. 177). Com isso, partimos de uma analogia, já que a imagem nos aparece como um suplemento e esse, por sua vez, transgride, respeitando o interdito (DERRIDA, 1999, p. 190). Portanto, no jogo entre texto e imagem, percebe-se nos quadrinhos que os desenhos transgridem o escrito sem deixá-lo vago e sem esgotá-lo em seus aspectos semânticos.

Para Will Eisner (2001, p. 13), a compreensão de uma imagem está diretamente condicionada a uma “comunidade de experiência”, assim sendo, o indivíduo não está destituído de valores sociais ao fazer o papel de leitor, ao contrário, sua leitura está carregada das idiossincrasias de seu tempo e de seu espaço, em concordância com os estudos de Roland Barthes (2006, p. 41) em que o texto tem por necessidade uma sombra e essa é um pouco de ideologia, um pouco de representação e um pouco de sujeito.

A escolha das traduções literárias para os quadrinhos amplia a necessidade de se repensar o quanto as diversas linguagens e técnicas artísticas dialogam entre si, a ponto de criarem um gênero híbrido (o das traduções literárias em quadrinhos), que se sustenta da união de características literárias e imagéticas, e é capaz de conter as ressignificações e reinterpretções dos artistas e dos leitores contemporâneos.

A transposição da literatura para a História em Quadrinhos (HQ) é aqui denominada tradução e não adaptação. Pois, traduzir implica recriar e isso só se torna possível através da imaginação e da criação proporcionadas pela própria linguagem e pelo tradutor (CAMPOS, 1987, p. 53-54). Portanto, ao tratar HQ como tradução, pressupõem-se um original, entretanto, é na forma como se estabelece parâmetros para se compreender as relações entre o texto fonte e os contextos que o tradutor cria a sua própria obra. O original não inibe a criação, ao contrário, nesse caso a alimenta.

O processo de tradução da literatura para os quadrinhos pressupõe o deslocamento do texto verbal fonte para a miscigenação entre a escrita e a imagem, ainda que essa sobressaia em determinados momentos. A imagem, por sua vez, bem como os outros sentidos, precede a escrita, bem como a vivência de mundo que, segundo Paulo Freire, precede a leitura da palavra (1989, p. 9). Durante o processo de desenvolvimento da fala de sua língua materna, a criança não está alheia ao mundo, portanto absorve, em primeira instância, o que vê e, posteriormente, o que é captado se alia ao som e aos outros sentidos, o que torna a criança, dentre outros aspectos biológicos, apta para falar. Portanto, a imagem possibilita a interação com o mundo, antes mesmo da palavra articulada (GUERINI, 2013, p. 59).

É por meio da percepção dos sentidos que começamos a associar palavras. Depois dessa associação, as palavras se conectam a determinadas imagens de tal forma que se torna improvável sua separação, já que incute a lembrança do seu significado, como uma coisa faz lembrar outra coisa (VIGOTSKY, 2009, p. 400). Com isso, pode-se comungar do que foi estudado por Jorge Luiz Borges, que em todas as palavras reside uma metáfora (2007, p. 31),

o que torna genuína a união entre palavra e imagem, desde o momento em que se constrói a linguagem e que torna improvável uma posterior dissociação entre elas.

Não é equivocado, portanto, compreendermos os textos literários como sucessão de imagens mentais que se interligam numa sequência narrativa, já que esse processo é natural no decurso da interpretação. Comungando, assim, com a ideia de Peirce (2000, p. 46), que todo signo gera outro signo fruto da mente, é o que considera como interpretante. As imagens mentais, por sua vez, são influenciadas pelas experiências de vida de cada pessoa, além das influências culturais e do contexto. Com isso, podemos dizer que independente da tipologia textual ou do público a que se destina, as possibilidades da tradução em imagem são infinitas, tanto levando em conta que a leitura de uma imagem formará outra no nível mental, para que seja interpretada, tanto se observamos as imagens formadas por meio da interpretação das palavras.

No campo dos quadrinhos, o processo de tradução do texto verbal para o não-verbal é desafiador, uma busca constante por imagens, por cores e por sons. Nada pode ser sem propósito, desde o que será exibido até o modo como será transmitido.

Se em um determinado tempo o homem percebeu a necessidade da transformação das imagens em palavras, neste capítulo, busca-se o contrário, resgatando das palavras as imagens, levando em conta o processo de tradução para os quadrinhos.

2.1 A HISTÓRIA DOS QUADRINHOS E DA TRADUÇÃO DOS CLÁSSICOS NO BRASIL

A tradução é antes de tudo uma forma. Para compreendê-la desse modo, é preciso voltar ao original, já que nele está contida sua lei, assim como a possibilidade de sua tradução.

Júlio Plaza

As HQs brasileiras somam mais de cem anos de história desde as primeiras obras publicadas. A primeira edição de *As aventuras de Nhô Quim* (ver Anexo I), de Ângelo Agostini, é publicada em 30 de janeiro de 1869, e essa série é considerada por muitos

estudiosos como a primeira história em quadrinhos do Brasil (CARDOSO, 2002, p. 3). Por esse acontecimento, em 30 de janeiro é comemorado o Dia Nacional do Quadrinho.

A obra de Agostini, enquanto folhetim, tinha como tema principal o contraste entre a vida no campo e a vida na cidade. Um conteúdo nada ingênuo calcado no cotidiano, no qual o choque entre culturas é traduzido em texto verbal e imagem, destinado ao público infanto-juvenil. Foi publicada pela primeira vez em “A vida fluminense” a partir do número 57. A linguagem dos quadrinhos atuais se consolidou ao final do século XIX e início do século XX. Em Agostini, podemos perceber a linguagem das HQs em formação. Na obra *As aventuras de Nhô Quim* é notória a presença dos desenhos em quadros, dispostos em uma sequência narrativa que segue o padrão de leitura ocidental. É interessante perceber que o texto escrito não é disposto em balões, mas fora dos quadros e tem uma função fundamental para a leitura das imagens já que ora apresentam a narrativa, ora os diálogos.

Desde que as HQs surgiram no Brasil, a crítica acompanhou as publicações. Agostini foi alvo dessas apreciações, pois o conteúdo de sua obra não apresentava um caráter inovador, se comparado à produção europeia, não tendo grande reconhecimento no Brasil e nem mesmo fora dele (CARDOSO, 2002, p. 23).

Em 1940, os *comics* norte-americanos dominavam as vendas, enquanto os quadrinhos nacionais não tinham alcançado tanta popularidade. Alguns quadrinistas brasileiros viram a oportunidade de publicarem seus trabalhos em *O globo juvenil*, que tinha Nelson Rodrigues como roteirista das traduções de clássicos da literatura para as HQs.

Nesse período, as críticas aos quadrinhos se intensificam. As HQs foram proibidas na Itália durante o fascismo de Mussolini, combatidas pela então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, pela Igreja Católica e foram também criticadas por psicólogos e por pedagogos. Nesse período, os quadrinhos sofriam com uma frágil reputação, o que acabou afetando o mercado (GONÇALO JÚNIOR, 2004, p. 25).

O tico-tico, revista destinada ao público juvenil, apesar dos ataques às HQs, manteve-se por mais de 50 anos, fornecendo quadrinhos e outros assuntos de interesse de seu público. O primeiro número circulou em 11 de outubro de 1905, tendo à frente o jornalista Luís Bartolomeu de Souza e Silva. O formato gráfico da revista tinha influência francesa, mas seus temas e personagens carregavam elementos da cultura nacional. Dessa forma, valorizou a “mãe preta”, dentre outras figuras de folclore, sempre com um caráter educativo. *O tico-tico* resistiu ao mercado em que se destacavam as *comics* norte americanas, durante muito tempo.

Mas em 1960, a revista *tico-tico* entra em colapso, sua publicação mensal passa a ser bimestral e com conteúdo voltado também para pais e professores. Em 1962, a revista parou de ser produzida.

A revista em quadrinhos *Pererê* foi publicada pela primeira vez em 1960, do autor Ziraldo Alves Pinto, pela editora gráfica O cruzeiro. A HQ durou de outubro de 1960 a abril de 1964. O conteúdo das histórias era voltado para o folclore e para acontecimentos da época, com alusão clara à Revolução Cubana, à corrida pela conquista do espaço motivada pela Guerra Fria e à Copa do Mundo de 1962. Em *Pererê*, há uma busca pela defesa de um meio rural que insiste em se opor à instabilidade do mundo moderno e urbano. Na HQ de Ziraldo, a infância é vista como forma de se desprender do homem moderno, de se libertar dos grilhões da ganância, do egocentrismo do homem globalizado, característica essa relevante para perceber que, diante da cultura e do tempo em que se encontra, o quadrinho não permanece incólume.

No período de 1950 a 1960, as HQs no Brasil tiveram seu apogeu, alcançando a marca de 15 milhões de revistas vendidas por mês (GONÇALO JÚNIOR, 2004, p. 324), mas os quadrinhos não estavam livres de perseguições, pois grande parte dos leitores preferiam os quadrinhos com a temática de terror e de violência, o que fomentava a ira de conservadores, que rotulavam o quadrinho como subversivo e danoso à moral, à família e à infância.

Em consequência das críticas insistentes aos quadrinhos, as grandes editoras cariocas optaram por seguir um código de ética na produção de HQs, que permitia ao leitor saber, por meio de um selo do código de ética anexado às obras, se seu conteúdo foi classificado como impróprio ou não. O selo só passou a ser utilizado pelas editoras em novembro de 1961. Desde o primeiro momento, os editores se depararam com alguns problemas, já que passaram a rotular como impróprios os quadrinhos que lhes eram mais rentáveis devido ao conteúdo. A EBAL, Editora Brasil-América, uma das mais importantes editoras de quadrinhos, não aceitou muito bem o uso do selo de ética, e, portanto, quase não utilizou. Essa tentativa de rótulos acabou funcionando como forma de combate aos quadrinhos de terror (GONÇALO JÚNIOR, 2004, p. 346-348).

Durante o período do golpe militar no Brasil, houve uma diminuição drástica da venda de HQs, devido aos cegos posicionamentos políticos que golpearam os quadrinhos desde Agostini. Se por um lado se mantinham as HQs de cunho educacional com um olhar conservador sobre a história oficial do país, por outro, haviam aquelas que se banhavam na

crítica social de forma multifacetada, seja por meio de novos traços ou na forma de enquadramento que em muitas ocasiões dialoga com o cotidiano, o que reafirma que as HQs não são ingênuas.

A primeira publicação de uma tradução da literatura para os quadrinhos no Brasil ocorreu em 1934. A obra era *Tarzan*, HQ realizada pelo norte-americano Hal Foster a partir da obra homônima de Edgar Rice Burroughs. Foi lançada em capítulos no *Suplemento Infantil*, um caderno componente do jornal fluminense *A nação*. O texto foi mantido em inglês, mas abaixo dos quadros, em legendas, era traduzido para o português. Claramente a tradução em quadrinhos de *Tarzan* não tinham a intenção pedagógica, era um jogo de mercado, pois a obra de Burroughs se tornou um sucesso de vendas, o que incentivou a tradução para o cinema e, posteriormente, para os quadrinhos.

A tradução de clássicos para as HQs teve início de forma significativa em 1941, nos Estados Unidos, o maior produtor de quadrinhos da época. As chamadas *Classics Comics*, que posteriormente foram conhecidas como *Classics Illustrated*, traduziam para o idioma gráfico os clássicos da literatura mundial. Inicialmente esses quadrinhos se aprisionavam à obra fonte de maneira que o processo de criação era estático e pouco ousado. As traduções dos clássicos mais frequentes advinham dos folhetins e de romances destinados como Júlio Verne e as novelas de Alexandre Dumas. Nota-se que nessa época, traduzir os clássicos para a linguagem gráfica era uma tentativa de dar crédito aos quadrinhos, o que os colocava em segundo plano, percebe-se então que a importância maior não estava na HQ, mas na obra da qual se originava, o que é confirmado na capa dos quadrinhos, que não destacavam o nome do autor da HQ, mas apenas o nome do autor da obra original.

A EBAL, que até então era a maior editora de quadrinhos no Brasil, numa visão mercadológica, passou a publicar, em 1948, diversas obras da série *Classics Illustrated*. Adolfo Aizen, diretor da EBAL, deu à versão brasileira da série o nome de Edição Maravilhosa. O primeiro número da série trazia como título *Os três mosqueteiros* (ver Anexo II), publicado em julho de 1948. Nessa tradução, logo em seu editorial, apresentava-se o seguinte aviso: “A ideia nasceu assim: se o leitor gosta de histórias em quadrinhos, é sinal de que as gosta completas, muito mais as gostará se, ao invés de uma história de seis a dez capítulos, encontrar um romance, um romance completo de 60 páginas!” (GUERINI, 2013, p. 93). Nota-se com essa fala que Aizen, por meio dessa campanha, buscava defender os quadrinhos, no momento em que muitos setores os consideravam nocivos às crianças e capazes de levá-las à preguiça mental.

Após ser alvo de muitas críticas pela extensa produção de materiais estrangeiros e dando pouco crédito à literatura nacional, a EBAL, em junho de 1950, trouxe como número 24 da revista “Edição Maravilhosa” o romance *O guarani*, de José de Alencar, com o trabalho de quadrinização do haitiano radicado no Brasil, André Leblanc. Foi a primeira edição a apresentar o nome do autor da tradução em sua capa, ainda de forma muito apagada e colocado numa posição distante da central, no canto inferior à esquerda (ver Anexo III). Mesmo repreendida pelas críticas, a EBAL continuou publicando obras de autores norte-americanos, mas anualmente eram produzidas traduções de clássicos da literatura brasileira. Depois de *O guarani*, foram publicadas respectivamente as traduções das obras: *Iracema*, em 1951 (ver Anexo IV); *O tronco do Ipê*, em 1952 (ver Anexo V) e *Ubirajara* (ver anexo VI), em outubro do mesmo ano. É interessante notar que as obras originais pertenciam todas ao José de Alencar e quadrinizadas por André Leblanc nesse período. Outro aspecto que chama a atenção é que o nome do quadrinista foi ganhando, de forma gradativa, uma posição de destaque na capa de cada edição. Em *Iracema*, diferente de *O guarani*, o nome do quadrinista é mais legível e se localiza na parte inferior à direita. Em *O tronco do Ipê*, o nome do quadrinista toma a posição superior direita, junto ao nome de Alencar e, finalmente, em *Ubirajara*, os nomes ganham a posição central, um em cada lado, dispostos à esquerda, José de Alencar, e à direita, Leblanc. Vale ressaltar que esse quadrinista foi o único que a EBAL apresentou em sua capa em todas as edições brasileiras.

A publicação de novos autores só foi feita pela EBAL, em 1953, com os títulos: *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, com a quadrinização de Gutemberg Monteiro, e *Cabocla*, de Ribeiro Couto, quadrinizado por José Geraldo. Passaram, então, a serem mais frequentes as publicações das traduções de obras brasileiras para os quadrinhos. Outros autores como: Raul Pompéia, José Lins do Rego, Bernardo Guimarães, dentre outros, foram traduzidos para as HQs na “Edição Maravilhosa”.

Observa-se uma preferência da EBAL por traduzir autores brasileiros do período do Romantismo, o que pode refletir não somente a vontade do público, mas os anseios das escolas brasileiras da época, que buscavam, de forma ufanista, valorizar a cultura, os personagens e a história do Brasil. Escritores que se alimentavam do Realismo sob a ótica crítica das situações cotidianas e do homem comum foram excluídos da “Edição Maravilhosa”. Não havendo, portanto, nenhuma tradução em quadrinhos de Lima Barreto e nem de Machado de Assis nessa época.

A EBAL passou a republicar alguns títulos de maiores sucessos, enquanto ficavam mais espaçadas as publicações inéditas. Com a intenção de proteger as HQs das críticas orquestradas por professores, alguns setores da Igreja Católica, jornalistas e escritores, Aizen apresentava uma orientação aos jovens a fim de que compreendessem a tradução em quadrinhos como um “aperitivo”, um deleite para o leitor, sugerindo que se tivesse gostado da história, que buscasse ler o original e que, assim, poderia organizar uma boa biblioteca, um sinal de cultura e de bom gosto (ver Anexo VII). Aizen fazia isso ao final de praticamente todas as “Edições Maravilhosas”, no rodapé da página.

Dentre a baixa produção de traduções em quadrinhos no Brasil, em 1977, a Rio Gráfica Editora, criada por Roberto Marinho em 30 de maio 1952, passou a publicar a HQ do *Sítio do pica-pau amarelo* (ver Anexo VIII). Os personagens de Monteiro Lobato foram representados em estilo cartum, de forma simplificada. As histórias eram breves e não eram iguais às da obra original, além de não apresentarem em nenhum momento o nome do quadrinista. Após 10 anos de publicações, em 1987, foi que a HQ do *Sítio do pica-pau Amarelo* chega ao seu fim. Mas em 2005, devido ao sucesso da série na TV Globo, retomaram-se as publicações em quadrinhos, novamente, sem a preocupação com uma tradução fiel à obra de Monteiro Lobato.

Em 1990, foi lançada a HQ da obra *O diário de um mago* (ver Anexo IX) e, em 1993, a HQ de *O alquimista* (ver Anexo X), baseadas nas obras homônimas de Paulo Coelho e traduzidas em quadrinhos pelo roteirista Dagomir Marquezi e pelo ilustrador Marcos Wagner. Essas obras foram lançadas como “adaptações oficiais”, devido ao fato de terem sido supervisionadas pelo próprio autor e lançadas pela Record, editora com a qual tinha firmado um contrato.

Na entrada do século XXI no Brasil, a produção de quadrinhos aumentou, uma vez que foi sugerido, em 2000, a inclusão das HQs nos Parâmetros Curriculares Nacionais, como complemento de ensino nas escolas. Em 2006, os quadrinhos foram incluídos na lista de livros do PNBE, *Programa Nacional Biblioteca da Escola*, do MEC, responsável pela compra e pela distribuição de livros às escolas públicas em todo Brasil. Isso fez com que obras em quadrinhos, que se limitavam a mil tiragens, ao serem selecionados pelo Ministério da Educação, tivessem um número de cópias muito superior.

A partir de 2000, segundo dados do Sebrae, houve uma diversificação dos gêneros no mercado de quadrinhos brasileiro. Nesse período, surgiram novas editoras como a Panini e a

Mythos, voltadas para os públicos infantil, juvenil e adulto, e o mangá, quadrinhos em estilo japonês, tornou-se mais popular. Além disso, há um aumento considerável das publicações na internet e em mídias sociais de autores independentes (SEBRAE, 2016, p. 1).

No período de 2006 a 2012, o número de traduções literárias em quadrinhos no Brasil cresceu muito. Diferente do que foi nos anos anteriores, observa-se nas traduções desse período uma maior diversidade gráfica, além de uma maior liberdade estilística e narrativa. Editoras como L&PM, Ática, Agir, Peirópolis, Escala Educacional, Companhia das Letras, Conrad, Devaneio, dentre outras, viram nos quadrinhos um grande potencial de mercado. Com isso, as traduções literárias assumiram uma posição importante no contexto mercadológico e várias obras da literatura brasileira ganharam suas versões em quadrinhos.

No contexto atual das traduções em HQs, nota-se uma nova tendência. Se inicialmente as traduções em quadrinhos o autor do cânone literário era o único reverenciado, atualmente, enquanto a HQ se consolida no contexto da arte é dada a importância ao trabalho autoral do quadrinista: sua originalidade no trabalho de tradução das linguagens, a carga expressiva, a forma como o quadrinho dialoga com a obra original, gerando um novo olhar e uma nova proposta de leitura (GUERINI, 2013, p.98). Se antes a EBAL buscava, com a tradução, tornar popular a leitura dos clássicos na tentativa de dar aos quadrinhos uma nova imagem por meio da literatura canônica, atualmente, os quadrinhos estão voltados para o mercado educativo, enquanto livros paradidáticos. A preferência por traduções de clássicos da literatura para a linguagem das HQs, pelos programas públicos de aquisição de livros, movimenta ainda mais a produção desse gênero. Isso pode interferir na qualidade dos quadrinhos, já que passa haver disputas das editoras por serem as primeiras a lançarem determinadas obras e, com isso, os quadrinistas passam a ser pressionados devido aos curtos prazos. Além disso, algumas editoras, visando apenas o lucro, puderam se preocupar unicamente com o lançamento e não com a qualidade da tradução em quadrinhos, o que, nesse caso, prejudicou as HQs enquanto obra e, conseqüentemente, enquanto arte.

Nesta dissertação, acreditamos que a verdadeira tradução em quadrinhos tem como pretensão a valorização tanto da obra fonte, quanto da HQ. As diversas formas de leitura possíveis da linguagem quadrinística a enriquecem ao mesmo tempo em que são um desafio para os estudiosos e para os quadrinistas, pois sua interpretação está ligada ao espaço e ao tempo em que foram produzidas e, também, fora deles, já que a interpretação depende também das vivências do leitor em seu espaço e tempo atuais. Isso não significa dizer que as

HQs estão escancaradas para qualquer interpretação, mas, certamente, estão abertas a um diálogo que vai além das páginas de sua revista.

2.1.1 Um novo formato: o romance gráfico

O termo imagem (originalmente baseado em imitação) significa, em sua primeira acepção, algo visualmente semelhante a um objeto ou pessoa real.

Ismail Xavier

Diante da insistência no tratamento das histórias em quadrinhos como um subproduto artístico e literário dirigido a um público infantil, Santiago Garcia, roteirista de histórias em quadrinhos, debruçou-se sobre o estudo das HQs atuais e percebeu um novo movimento, o do romance gráfico, termo inaugurado por Will Eisner na obra *Um contrato com Deus*. O surgimento desse movimento, provavelmente, reside na tentativa persistente dos quadrinhos em transpassar as barreiras da respeitabilidade cultural, adquirindo um formato maior, de livro, de romance e com pretensões temáticas vindas da literatura, além de uma maior preocupação com a estética.

Não havia nos quadrinhos uma projeção para além da infância, era comum que ao sair dessa fase, o leitor abandonasse a leitura, caso contrário sofreria com as críticas. Nos últimos trinta anos, iniciou-se, portanto, um novo movimento que confrontou a ideia de quadrinhos enquanto forma de lazer infantil. Segundo Santiago Garcia (2012, p 13), após um período recente de crise na venda de HQs, os quadrinistas passaram por um período de amadurecimento que, de certa forma, colaborou para a gênese do romance gráfico, passando a atingir um novo público, os adultos.

É notória a mudança na receptividade dos quadrinhos nas últimas três décadas. Em 1992, a obra *Maus*, romance gráfico de Art Spiegelman, foi vencedora do prêmio Pulitzer, dedicado às obras jornalísticas, que trazia como tema a história de seus pais como sobreviventes dos campos de concentração em Auschwitz. Em 2009, foi realizada a exposição “Le Louvre invite la bande dessinée” (O Louvre convida os quadrinhos), expondo páginas dos

originais de Nicolas de Crécy e Marc-Antoine Mathieu. No Brasil, no dia 23 de setembro de 2008, O romance gráfico *O alienista*, tradução dos irmãos Fabio Moon e Gabriel Bá para o conto de Machado de Assis, recebeu o Prêmio Jabuti. Em janeiro de 2016, *Tungstênio*, obra do brasileiro Marcello Quintanilha, foi premiada com o troféu de melhor HQ policial na mais recente edição do Festival de Angoulême, na França, uma das mais tradicionais premiações de quadrinhos do mundo. Ainda no mesmo ano, no dia 6 de junho, Fabio Moon e Gabriel Bá foram indicados ao Eisner Awards 2016, à categoria "Melhor Adaptação de Outra Mídia", com a tradução para os quadrinhos *Dois irmãos*, do original homônimo de Milton Hatoum. Esses acontecimentos confirmam o fato de que os quadrinhos estão caminhando pelo reconhecimento, ainda que não necessite desse *status* para se firmar enquanto arte.

O romance gráfico é inaugurado, segundo Garcia, a partir do momento que o quadrinista percebe a sua liberdade enquanto artista (2012, p. 305), quando não se tem mais a preocupação de enquadrar as HQs nos gêneros literários. Os quadrinhos enquanto romances gráficos deixam de serem seriados e, conseqüentemente, passam a apresentar uma história completa, seu formato é maior que um quadrinho convencional, possui uma preocupação com a qualidade do desenho e do papel. Independente das diversas nomenclaturas: *graphic novel*, histórias em quadrinhos, tirinhas de jornal e gibis, uma coisa é certa, a arte sequencial vem assumindo seu espaço, rompendo com antigos preconceitos e se posicionando na arte.

2.2 PANGEIA LITERÁRIA: O QUADRINHO COMO ARTE HÍBRIDA E INTERDISCIPLINAR

A desordem é essencial para a criação,
enquanto esta se define por certa ordem.

Júlio Plaza

Neste subcapítulo, apresentam-se as reflexões de Néstor García Canclini, filósofo e antropólogo argentino radicado no México, acerca do fenômeno do hibridismo cultural, buscando entender a cultura híbrida sobre o universo dos quadrinhos.

O hibridismo não é um fenômeno novo na sociedade. O processo ocorre de forma natural, como é o caso das influências estrangeiras na língua e, conseqüentemente, na cultura. O que nos leva a enxergar que não existe uma cultura nem uma identidade puras, já que a hibridização da cultura gera a hibridização da identidade. Mesmo com essa constante projeção do hibridismo cultural, há a tentativa de sufocá-lo, já que é entendido por muitos, como uma ameaça ao tradicional. Portanto, ao se distanciar o foco sobre o campo literário na América Latina, percebe-se ainda a presença do cânone, do tradicional coexistindo com a constante chegada da modernidade (CANCLINI, 1995, p. 17).

Sob essa ótica, ao se interessar pelas formas de hibridismo na América Latina no final do século XX, geradas por contradições em consequência do convívio social urbano e do contexto internacional, Néstor García Canclini chegou à conclusão de que todas as culturas são de fronteira. Por esse motivo, as artes, em virtude do fenômeno da desterritorialização, articulam-se em relação umas com as outras, sendo-lhes possível, expandir seu potencial de comunicação e conhecimento. Isso configura a eficácia do processo de hibridismo cultural que está, principalmente, em sua capacidade de representar o que as interações sociais têm de oblíquo e dissimulado, propiciando, assim, uma reflexão sobre os vínculos entre cultura e poder.

De modo a exemplificar o processo de hibridismo cultural neste trabalho, destaca-se a observação de Canclini em relação às obras do artista japonês Yukinori Yanagi. Impressionado com sua exposição, genitora, ao seu ver, de uma das metáforas mais potentes com que a arte dos anos 1990 procede com a “porosidade das fronteiras e fluxos multidirecionais” (CANCLINI, 2000, p. 31-32), destaca a exposição performática *Wandering Position* (ver anexo XI), em que são expostos vários quadros de bandeiras de diversas nações, feitos com areia colorida e interligados com tubos, por onde formigas transitam. O trânsito das formigas pela areia vai misturando as cores das bandeiras até provocar o fim dos limites e das marcas identitárias das nações. Há, nessa exposição, uma crítica explícita à imobilização conseqüente daquilo que a globalização tem de hegemônico e homogeneizador.

Para Néstor García Canclini, a metáfora construída por Yanagi não apenas dá visibilidade às novas condições de interação em meio aos contrastes culturais do mundo. Coincidindo com as concepções que abordam a globalização como um processo unificador de diferenças, Yanagi dispõe todos os povos em co-presença, sugerindo uma “interatividade indiscriminada” (CANCLINI, 2000, p. 32), denunciando, dessa forma, a intolerância em relação à coexistência contraditória dos sujeitos sociais.

Pela ótica das Culturas Híbridas, Canclini desconstrói tanto a ideia de uma tradição autogerada, construída por camadas populares, quanto a noção de arte pura ou arte erudita. O autor credita à arte o papel importante na compreensão do fenômeno da hibridação na América Latina. Cita o Manifesto Antropofágico (1928) no Brasil e as manifestações do grupo Martín Fierro na Argentina como importantes para o entendimento da identidade latino-americana concebida por meio da incorporação de elementos estéticos e sociais de outros países. Gerando assim a relativização da localidade onde habitam: “O lugar a partir do qual vários artistas latino-americanos escrevem, pintam ou compõem músicas, já não é a cidade na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos” (CANCLINI, 2006, p. 327).

Um evento importante que marcou os quadrinhos na história da palavra escrita foi a invenção da imprensa, que acabou popularizando a forma de arte que servia apenas aos ricos e poderosos (MCCLLOUD, 2005, p.16). Portanto, as HQs acabaram por romper as fronteiras da arte, sem a segregação, do rico e do pobre, do culto e do popular, possibilitando assim enxergarmos nas HQs uma arte híbrida.

Concebendo o grafite e os quadrinhos como prática artística híbrida, Canclini os posiciona nesse entre-lugar da cultura como gêneros impuros, que, desde o seu nascimento, abandonaram o conceito de coleção patrimonial e se estabeleceram como “lugares de interseção entre o visual e o literário, o culto e o popular” (CANCLINI, 2006, p. 336).

Os quadrinhos, foco deste trabalho, colocam em evidência a potencialidade de uma nova narrativa e de um dramatismo que pode ser sintetizado em imagens estáticas. Canclini, a fim de ilustrar o quadrinho como prática artística híbrida, fala da famosa tira de Roberto Fontanarrosa (ver anexo XII), tendo como personagem um “contrabandista de fronteira”. O humor surge do fato inesperado de o homem contrabandear não através das fronteiras, como o esperado, mas contrabandear as próprias fronteiras, ou seja, os marcos com os quais cidades, regiões, países, territórios são separados. Ao vender balizas, barreiras, linhas pontilhadas e arames farpados o contrabandista desconstrói limites, convidando-nos a refletir sobre a impossibilidade nos tempos atuais de uma delimitação feita nos moldes clássicos, relativizando e ironizando a delimitação das nações por meio de convenções e acidentes geográficos.

Nesse viés de fronteiras contrabandeadas, limites imaginários por onde transitam pessoas, bens de consumo, manifestações culturais, Lucia Santaella afirma, em seus estudos,

que assim como não podemos falar senão de culturas de fronteira, também não há linguagem que não seja híbrida (2001, p. 379). Portanto, as histórias em quadrinhos geradas pela união de signos verbais e visuais, teriam um lugar de destaque nessa nova ordem das manifestações culturais.

As histórias em quadrinhos são uma forma de arte que combina imagem e texto. Por meio do encadeamento de quadros, narra uma história ou ilustra uma situação. Oferecem grande versatilidade com a fantasia, o potencial do cinema e da pintura, numa comunhão íntima com a palavra escrita. Com isso, é possível compreender que a linguagem verbal e as imagens podem ser analiticamente separadas, entretanto são complementares para a leitura dos quadrinhos ainda que, em alguns momentos, possa haver predominância de uma ou outra linguagem. Esse trânsito entre o texto escrito e o texto imagem desfaz as barreiras da linguagem e configura uma das características do hibridismo, além de ilustrar o conceito de interdisciplinaridade, em que o encontro das disciplinas coexistem e geram uma terceira (BAKHTIN, 1992, p. 338), nesse caso, a coexistência da Arte Plástica, Cinema e Literatura gera os quadrinhos.

A relevância na linguagem das histórias em quadrinhos se encontra nas imagens; como, por exemplo, nas cores, as ambiências criadas pelas sombras, pelos enquadramentos, que nos informam sobre as características das personagens e do desenvolvimento da ação. Portanto, pode haver quadrinhos sem palavras, mas sem imagem é impossível (MCCLLOUD, 2005, p. 8).

Outra forma de linguagem presente nos quadrinhos reside nos balões, o espaço onde a fala ou pensamentos dos personagens se apresentam. Paralelamente, algumas ferramentas linguísticas são criadas para superar limitações específicas, por exemplo, como o tamanho das letras e tipos de balões que indicam a intensidade da voz. Isso possibilita aos leitores imaginarem as falas em diversos tons, como se o quadrinho possibilitasse ouvir mesmo na ausência de som.

Outro traço sonoro característico das HQs são as onomatopeias: palavras, letras, sinais e desenhos que procuram reproduzir sons e ruídos. Em sua maioria, essas se originam do inglês, devido, provavelmente, à grande expressividade sonora dos verbos nessa língua que são transpostos para os quadrinhos em formas onomatopeicas. Por exemplo, quando há alguma colisão, essa é acompanhada da onomatopeia *crash* que é um verbo que significa colidir e está presente em muitos quadrinhos brasileiros (ver anexo XIII).

2.2.1. Das telonas para as telinhas: a influência do cinema nas HQs

A tradução e a invenção se retroalimentam.
Júlio Plaza

Vários conceitos utilizados para estudar as HQs são provenientes da narrativa cinematográfica. Os quadrinhos são uma sequência de quadros, vinhetas (ACEVEDO, 1990, p. 69), assim como o cinema. A diferença é que, nesse, é necessária uma grande quantidade de imagens dispostas sequencialmente para representar uma única ação e projetadas em um único espaço, a tela. Enquanto nos quadrinhos, não é necessário o uso de tantas imagens e essas estão distribuídas espacialmente justapostas e ocupam diferentes espaços (MCCLLOUD, 2005, p. 7). Contudo, apesar dessa limitação em relação ao cinema, os quadrinistas conseguem, com precisão, dar a ideia de movimento às suas histórias, pois a partir do instante em que a ação é sugerida, é o leitor que lhe dá movimento e continuidade em sua imaginação (ACEVEDO, 1990, p. 72). Devido à quebra desse *continuum* em poucos elementos visuais essenciais, a sequência das imagens nos quadrinhos é dada de forma subjetiva pela interpretação do leitor que liga uma imagem à outra por meio da imaginação, preenchendo e dando sentido à sarjeta, aquilo que está entre os quadros. A partir desses aspectos, pode-se analisar os enquadramentos, como os planos, a narrativa, se linear ou não, os recursos gráficos utilizados pelo autor e o ritmo da narrativa.

No intuito de analisar a linguagem visual, faz-se necessário compreender os elementos que compõem os quadros. Nota-se, então, que a realidade é tridimensional e soma-se aos cheiros, aos sons, às sensações de frio e de calor; enquanto nos quadrinhos o espaço é bidimensional. Com isso, percebe-se que o desenhista, influenciado pelo cinema, tenta adequar a realidade ao papel, quando elabora o enquadramento. Esse, por sua vez, pode se subdividir, de acordo com o espaço que representa em planos: o plano geral, em que é possível observar todo o ambiente onde se desenvolve a ação; o plano total em que as dimensões do espaço são colocadas próximas ao personagem; o plano americano que foca nos personagens a partir dos joelhos; o plano médio que exhibe a personagem acima da cintura; o primeiro plano que limita o espaço ao ombro e, por fim, o plano de detalhe em que é mostrado apenas uma parte do corpo ou de um objeto qualquer. (SILVA, 2001, p. 3.)

A escolha dos planos, portanto, está diretamente ligada à carga de expressividade. A utilização de um deles por parte do quadrinista não é aleatória e depende da intenção comunicativa em determinados momentos. Com isso, observa-se que enquanto o plano geral dá pouca informação sobre as características da personagem, o primeiro plano permite visualizar as suas expressões faciais. Dessa forma, o predomínio de determinado plano indicaria a preferência do autor por um tratamento mais intimista ou não, diante dos personagens.

Nas HQs, os enquadramentos podem variar em forma (retangular, quadrada, redonda) ou em relação ao tamanho, o que gera uma carga expressiva diferente. Tudo depende do espaço e do tempo que se quer representar. Portanto, um quadro que ocupa meia página indica um tempo maior na narração e, conseqüentemente, um aumento no tempo da leitura. Em relação às linhas que demarcam o espaço dos quadros, elas são arbitrárias e podem ser ou não colocadas pelo quadrinista. Entretanto, elas adquirem importância quando desenhadas diferentemente, por exemplo, se o autor utilizar uma linha pontilhada ou pequenas circunferências indica que essa ação apenas ocorreu na imaginação da personagem.

Outro elemento do cinema presente nas HQs e necessário para a correta interpretação dos quadros é o ângulo de visão, ponto a partir do qual se observa a ação. Esse é subdividido em três tipos: o médio, que possibilita observar a cena como se estivesse acontecendo à altura dos olhos; o superior, que permite observar a ação de cima e, por fim, o inferior que se coloca abaixo das personagens. (SILVA, 2001, p. 3.)

Compreender e identificar os traços do cinema nos quadrinhos possibilita ao leitor reconhecer pistas importantes para se entender os efeitos diversos que o autor objetiva em sua história. Por meio da escolha de certo tipo de enquadramento ou de um determinado ângulo, o autor pode vincular sua obra a várias possibilidades de leituras, interpretações e sensações. Ao produzir uma história em quadrinhos, o autor tem uma gama de possibilidades relacionada ao uso de cores, tipos de letras e balões, tamanho dos quadros e posição dos eventos dentro deles. A adoção de qualquer desses elementos interfere diretamente no modo como a narrativa se desenvolve e em como se espera que o leitor interprete a história.

A incorporação e transformação dos elementos do cinema pelas HQs permite entender que a interdisciplinaridade não é uma utopia e que o hibridismo é essencial para o nascimento dos quadrinhos, já que sem o encontro dos textos verbais e não verbais eles não existiriam. Sua forma híbrida colabora, portanto, para que o quadrinho seja uma arte singular e original.

2.2.2. Das artes plásticas para as HQs

Todo signo difere da coisa significada.

Júlio Plaza

Segundo Xavier (2005, p. 17), uma pintura não é, em sua essência, aquilo que é semelhante ou a imagem de um cavalo; ela é algo semelhante a um conceito mental, o qual pode parecer um cavalo ou pode, como no caso da pintura abstrata, não carregar nenhuma relação visível com o objeto real.

As artes plásticas têm como característica a capacidade de moldar, reinventar, reestruturar e resignificar os mais diversos materiais na tentativa de conceber e divulgar nossos sentimentos e ideias (BRAGA JÚNIOR, 2014, p. 3) e, sendo um de seus segmentos, a pintura, essa está atrelada à plasticidade. Consequentemente, no momento em que o leitor da arte visual se apodera do quadro com sua interpretação, conceberá novos sentimentos e novas ideias, projetando a arte no plano constante da resignificação.

No quadrinho, a influência das artes plásticas está no processo de quadrinização. Essa, por sua vez, é a tradução de qualquer gênero para a linguagem dos quadrinhos (MENDONÇA, 2010, p. 39), que exige do leitor o domínio da leitura de quadros dispostos em uma sequência lógica e da interpretação das imagens que se encontram implícitas entre os quadros, a sarjeta. A quadrinização é uma linguagem específica, rica em símbolos e com uma organização própria. É por se alimentar da quadrinização que os quadrinhos se configuram numa linguagem singular.

A Igreja Católica usava desse recurso ao tratar a imagem como facilitador de leitura. No século VI, quando havia muitos analfabetos, o papa Gregório declarou que a escrita era uma linguagem voltada apenas para a parcela letrada, enquanto a imagem englobava todo tipo de leitor, incluindo os analfabetos, que, segundo ele, os ignorantes, iletrados, só eram capazes de entender visualmente, e, por meio da leitura das imagens, podiam ver a história que devem seguir. As pinturas, portanto, eram, especialmente para o povo iletrado, equivalente à leitura (MANGUEL, 2001, p. 143). Por esse motivo, as imagens sacras eram usadas como recursos narrativos a fim de atingir a grande massa. Isso explica, parcialmente, o preconceito posterior da igreja sobre os quadrinhos, como se ler HQ fosse um retrocesso, uma forma de analfabetismo.

A visão de que a imagem facilita a leitura é compartilhada por McCloud, já que compreende a imagem como uma informação já recebida, instantânea, em que não se faz necessário um estudo formal para o entendimento da mensagem (2005, p.49). Porém, esse não é o ponto de vista nesta pesquisa, pois compreende-se que o texto visual, enquanto componente da arte, nunca é revelado de forma ingênua ou alheio ao contexto sociocultural dos interlocutores. Embora acredite-se que a imagem democratize a linguagem e, por isso, fale com uma gama mais variada de leitores que o texto verbal, cada leitor encontrará na mesma imagem sentidos diversos, já que a interpretação se encontra associada ao contexto de cada indivíduo.

Uma das principais características das antigas Belas Artes era a preocupação com os detalhes, em representar de forma bela o corpo humano, destacando-se as angulações e a perspectiva dos objetos retratados nas duas dimensões da tela (BRAGA JÚNIOR, 2014, p. 3). Isso pode ser percebido nas ilustrações de Milton Caniff, formado em Belas Artes pela Ohio State University, no quadrinho *Terry e os Piratas*, de 22 de outubro de 1934, pelo trabalho em estilo realista no desenho e por fazer uso dos efeitos de iluminação (ver anexo XIV). Nessa obra é possível perceber influências não só da pintura, mas de outros veículos da produção artística, como o teatro e o cinema que, em sua comunhão, geram a obra híbrida de Caniff.

Outro exemplo que revela de forma nítida a influência da pintura são os quadrinhos *Valentina*, de Guido Crepax, em que há referências a autores das artes plásticas, tais como os pintores Rembrandt e Picasso. Segundo Braga Júnior (2014, p. 5), essas referências, que às vezes se apresentam de forma direta, preenchem a cena e têm a função de molde e de *mimese*, refletidos nas poses executadas pela personagem Valentina e no *design* de móveis e utilitários que compõem as histórias, o que revela as HQs como um espaço pelo qual a herança estética das artes visuais se manifesta.

2.3 O QUADRINHO COMO TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

O artista é tradutor universal.

Otávio Paz

Segundo Júlio Plaza, a tradução intersemiótica ou transmutação consiste numa interpretação de um sistema de signos para outro, sem abandonar o campo da criação. Esse processo criativo nada tem a ver com fidelidade, pois a operação tradutora como trânsito das linguagens “cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos [...]” (PLAZA, 2003, p. 1). O resultado de todo processo artístico em sua criação caminha pela história inacabada, pois, sendo assim, a obra é projetada, por meio da leitura, para o futuro, sem o esgotamento do sentido, com um diálogo possível em cada época. A história acabada é aquilo que já se encerrou, que está morto, aquilo nada mais diz, que não projeta significados para além de seu tempo, o que rompe com o processo artístico.

Sob esse aspecto, a considerada boa tradução é aquela que, sem o esgotamento semântico seja das imagens ou dos textos verbais, projeta-se para o futuro à medida que se contamina e dialoga com os diversos contextos, em que presente-passado-futuro estão atravessados. Essa movimentação constante, que gera a superposição de tecnologias sobre tecnologias, tem como consequência a hibridização, uma das principais marcas dos quadrinhos.

As HQs, ainda que traduções de obras canônicas, não abandonam o processo criativo, pois esse surge, em princípio, do *insight*, primeira ideia que impulsiona a criação, porém, quando o artista põe em prática a sua ideia, essa já se configura em um momento passado e, sendo a memória lacunar, torna-se impossível sua tradução ser exatamente como foi pensada. Resta ao artista, no presente, preencher as lacunas do passado com a invenção que, por sua vez, não ocorre de forma aleatória, mas influenciada pelo contexto em que vive. Configurando, dessa forma, a tradução também como criação.

No período entre 1820 e 1830, quando a HQ ainda tomava forma, Rudolphe Töpffer, escritor e artista gráfico, ao publicar *Histoire de M. Jacob*, chegou à conclusão de que produzir literatura por imagens não significa apoderar-se de um meio a fim de expressar uma ideia grotesca, limitada à representação de uma história ou um caso, mas significa, a invenção de um acontecimento que, traduzidos em desenhos, ao serem colocados um ao lado do outro,

representam um todo (GUERINI, 2013, p. 7-8). Töpffer nos antecipa a ideia de que o processo de elaboração do quadrinho não é ingênuo, já que busca ir além da representação singular, colocando o quadrinho no mesmo plano da literatura. Portanto, mesmo uma linguagem sendo traduzida de uma forma comunicativa mais rápida, isso não implica no empobrecimento da mensagem.

Segundo Guerini (2013, p. 107), é possível encontrar o alimento estético nutritivo necessário na comunhão igualitária e amistosa do uso nas artes que compõe o quadrinho, na medida que, ao dialogarem entre si, traduzem-se, estimulando, assim, a capacidade criativa e cognitiva do leitor em diversos campos do saber.

Traduzir um texto literário clássico em quadrinhos é uma tradução intersemiótica, sendo tradução um trabalho de leitura crítica de interpretação. A tradução de uma obra literária para quadrinhos obriga que o texto original seja decodificado para, posteriormente, ser reconstruído, isso vai além de uma transposição semântica rasa. Uma obra ao ser traduzida para uma linguagem distinta, não perde sua natureza, essa transparece (ROSENTHAL, 1976, p. 34). Portanto, uma tradução pressupõe um texto no qual foi baseada, mas isso não esgota o poder criativo do quadrinista, já que autonomia de sua obra depende do modo como é recriada a obra canônica. A tradução em quadrinhos não pode ser entendida como redução de conteúdo, com a intenção de facilitar a leitura, pois isso é uma forma de denegrir a obra original quando necessita de um facilitador para ser entendida; é denegrir o autor da obra fonte já que por mais que aborde assuntos ainda atuais, faz-se necessária a utilização de um veículo novo para afirmar essa atemporalidade; é denegrir o leitor como se fosse incapaz de entender o texto original e, portanto, necessita de um facilitador de leitura. De fato, não cabe à tradução facilitar, nem dificultar a leitura. Deve ser entendida como processo natural de todo ser humano, pois, o pensamento é uma forma tradução de outro pensamento, “aprender a falar é aprender a traduzir” (PAZ, 2016, p. 9), sob esse aspecto, a linguagem pode ser entendida como tradução, já que cada signo é a tradução de outro.

3 IMAGENS A MACHADADAS

Cada tipo de signo serve para trazer à mente objetivos de espécies diferentes daqueles revelados por uma outra espécie de signos. Portanto, o próprio pensamento já é intersemiótico.

Júlio Plaza

Machado de Assis foi traduzido em diversos segmentos da arte, as traduções de suas obras, em suma, não podem ser vistas de forma unilateral e preconceituosa pela ótica do reducionismo, do resumo, do facilitador de leitura que busca diminuir ou diluir a obra fonte ou, ainda, pela restrita desculpa de proporcionar acesso à literatura. Em sua amplitude, podem revelar a pluralidade comunicativa de Machado no diálogo com as diversas instâncias das artes.

É fato que a mudança do meio altera a mensagem, a sua forma e, conseqüentemente, o modo como será recebido. As traduções de Machado, em sua pluralidade, ilustram as infinitas teias que percorrem os diversos textos verbais e visuais, projetando, assim, no diálogo entre a obra fonte e a tradução, uma nova proposta de leitura. É nas diversas possibilidades de leitura que reside o diálogo entre o escritor e o roteirista, entre o leitor e o espectador, permitindo o contato com as diversas experiências que permeiam a rede da tradição literária e a rede da cultura de massas, possibilitando outras trilhas de leituras que relativizam o tempo e o espaço na leitura subjetiva do leitor.

Entendemos, aqui, que o espaço não se restringe simplesmente ao plano físico repleto de técnicas da construção civil que o sujeito ocupa, mas é também aquilo que, ao longo do tempo, foi (e está) sendo engendrado por mãos e valores humanos. Portanto, sob essa ótica, o espaço está sempre em construção, já que o homem e, conseqüentemente, os valores humanos, mudam. Esse mesmo espaço, em constante devir, pode ser considerado, ao mesmo tempo, produto e produtor da cultura, naturalmente assimilado pelos indivíduos em contato.

A germinação de novas tecnologias na sociedade contemporânea ampliou os horizontes da criação, afetando inclusive o campo da literatura. Nesse cenário, em que pensamento e imagem dialogam, ao texto literário torna-se possível as traduções de seus signos verbais para a linguagem visual. Na internet, é possível perceber a vastidão de

traduções do texto literário machadiano para as mais diversas mídias, sejam elas impressas ou digitais. Sob essa ótica é pertinente o questionamento sobre as relações de autoria nas traduções, que reside em seu grau de autonomia enquanto obra, na transformação do texto fonte. Percorrendo esse caminho, Coutinho (2016, p. 173), com a “teoria do molho”, revela que “a matéria prima pode vir de onde for possível, mas ao bom artista cabe transformá-la, transfigurá-la, imprimir-lhe um cunho peculiar, graças ao tempero com o molho de sua fábrica”. Portanto, nenhum escritor produz sua obra a partir do vazio, ao contrário, as influências ocorrem, cabe ao autor saber utilizá-las para tecer a sua própria rede de significados, com uma estrutura e um estilo próprios.

Machado de Assis teve suas obras traduzidas para o teatro, para a Ópera, para a música e a dança, para o cinema e a pintura, para novelas, minisséries e para os quadrinhos. O campo de traduções das obras de Machado é vasto, o que impossibilita a análise de todas elas neste trabalho, por esse motivo, vamos aqui focar na tradução de *O alienista* nas telas de Portinari.

3.1 O ALIENISTA DE TINTA

Todo pensamento é tradução de outro
pensamento, pois qualquer pensamento requer
ter havido outro pensamento para o qual ele
funciona como interpretante.

Júlio Plaza

Nas artes plásticas a influência de Machado também teve seu espaço. A edição de *O alienista*, realizada pela Imprensa Nacional em 1948, feita por iniciativa e sob a direção de Raymundo de Castro Maia, ilustrada por Candido Portinari com trinta e seis desenhos a nanquim. O texto e os desenhos foram produzidos em *off set*, na Imprensa Nacional, do Rio de Janeiro, sendo diretor o Professor Francisco de Paula Aquilles.

Filho de imigrantes italianos, Candido Portinari nasceu em Brodowski, no interior de São Paulo, em 1903. Com uma infância difícil, pode cursar apenas o primário. Em 1918, ao final da Primeira Grande Guerra, foi para a capital do Estado onde se ingressou no Liceu de

Artes e Ofícios e estudou na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1922, recebeu um prêmio no Salão de Belas Artes por um de seus retratos. Em 1928, recebeu o “Prêmio de Viagem ao Exterior” em que teve a oportunidade de conhecer a Itália, a Inglaterra e a Espanha, para, então, ficar em Paris até 1930 quando se aproximou do Modernismo.

Em seu retorno ao Brasil, Portinari dirigiu-se ao Rio de Janeiro, onde participou da comissão que remodelaria o Salão Nacional de Belas Artes, que, a partir de então, começou a expor suas obras, como o quadro “Café” de 1932 e a ilustração de *O alienista* publicada em 1948.

Machado de Assis e Candido Portinari revelam em seus personagens um alienismo distinto, pertencentes a contextos também diferentes no cenário brasileiro. Inicialmente, segundo Roberto Gomes (2016, p. 147), houve um período que estava mais próximo das propostas higienistas e que resultou na criação do Hospício de Alienados Pedro II, em 1852. Nessa época, foi assumida uma postura cientificista em que pairavam ideais republicanos e positivistas. Segundo Gomes (2016, p. 147), em 1948, ocorreu uma série de atuações, encabeçadas por Nise da Silveira, Osório César e Mario Pedrosa, que flexibilizam, em concordância com os questionamentos do próprio Modernismo frente às certezas cartesianas, uma crítica em relação à situação e caracterização de loucura.

A obra *O alienista* de Machado de Assis, portanto, antecipou, dessa forma, em quase 40 anos, as discussões sobre os estados de loucura no Brasil. A ilustração de Portinari, por outro lado, agregou ao texto Machadiano elementos que denunciavam o alienismo resultante da exclusão e discriminação presentes na sociedade após a Segunda Grande Guerra.

As ilustrações de Portinari refletem os espaços da loucura que foram caracterizados em *O alienista*. Como é o caso do instante em que Bacamarte explica para o Boticário quais são seus objetivos de estudos científicos em relação aos loucos (Anexo XV), do momento no qual Machado descreve a prisão do Costa, cidadão de Itaguaí que a população não considera louco (Anexo XVI), quando o narrador informa que Bacamarte enviou à Casa Verde aproximadamente cinquenta aclamadores do novo governo (Anexo XVII), o momento que Bacamarte observou a esposa em frente ao espelho tentando escolher o colar que iria para a cerimônia (Anexo XVIII), a Casa Verde com loucos internados segundo os novos padrões de loucura ditados por Bacamarte (Anexo XIX) e o momento do desfecho em que o próprio alienista se enclausura na Casa Verde e se dedica ao próprio tratamento (Anexo XXIII).

Alguns aspectos característicos dessas composições apontam para a forma de compreensão da loucura. Nas imagens apresentadas no Anexo XV e Anexo XVII, por

exemplo, o leitor se depara com a impossibilidade de identificação dos sujeitos enquanto seres individualizados, já que a descrição imagética se aproxima da uniformização sob a categoria de louco, o que extrapola a tela e acaba refletindo o meio; como se esses quadros representassem não indivíduos, mas aqueles igualmente loucos.

A questão do cárcere, retratado na imagem do Anexo XVI, é um elemento marcante na representação da loucura de uma série de artistas. As prisões aos loucos, os asilos, que tiveram seu início no século XVII, são formas de separar, segregar e exilar aqueles que não se enquadram aos padrões da normalidade, havendo, assim, uma diferença entre os que se encontram trancafiados daqueles que estão numa suposta liberdade.

A figura apresentada no Anexo XVII reflete a uniformização dos internos. O próprio termo uniforme impõe essa homogeneização. No instante em que se vê a densa massa de pessoas representadas que caminham para a internação, é possível perceber uma adensada fileira de humanos em que é impossível separar cada indivíduo que a compõe, pois eles são uma coisa só. O ambiente para o qual caminham não é nessa imagem descrito com precisão. Ali, a Casa Verde está ao longe, quase tendendo ao infinito, fazendo com que o trajeto seja também indefinido. As pessoas representadas nessa imagem são mais nítidas no primeiro plano, mas, à medida que se aproximam da Casa Verde, vão aos poucos perdendo suas individualidades e acabam por se tornarem uma massa indiferenciada.

No desenho do Anexo XVIII, é possível perceber a loucura de Dona Evarista, denominada como mania suntuária. A esposa que diante da própria imagem ao espelho contempla seus dois colares no intuito de escolher um para usar. D. Evarista parece flutuar em um longo vestido sob o qual não se vê o contato dos pés no chão, como se flutuasse absorta com a própria imagem, como se saísse de si, perdesse a razão diante da aparência suntuosa adquirida através da beleza das joias que usaria. Ao fundo, Simão Bacamarte, o detentor da ciência, com uma mão na cintura e a outra ao queixo, iconografia dos pensadores, observa a fuga da razão de D. Evarista.

No Anexo XIX, nota-se novamente a presença das grades, a representação do confinamento e da exclusão. A superlotação nos cubículos contrasta com a vastidão do ambiente externo que se encontra vazio. O muro, em perspectiva, ao mesmo tempo que alinha também enquadra a desordem do que está dentro.

Bacamarte está representado no Anexo XX. De costas, com roupas da época, tem a cabeça abaixada, pesada, numa postura melancólica, encontra-se solitário no espaço da Casa Verde. É possível ver ao fundo, um muro que possui um pequeno portão no qual se veem os

cidadãos livres. Mas, agora de maneira inversa, percebe-se que o espaço da loucura é, nessa imagem, descrito amplo, enquanto o espaço da liberdade se aproxima ao da densidade das aglomerações. Nesse quadro, os cidadãos de Itaguaí parecem estar em confinamento, em contraste ao grandioso espaço em que se encontra Bacamarte. Esse jogo de inversão, elaborado por Portinari, amplia a leitura da situação de confinamento, colocando em questão quem estaria de fato confinado.

É possível considerar, após a leitura dos quadros, que existem elementos visuais nas ilustrações de Candido Portinari, em *O alienista*, que traduzem em imagem algumas partes da narrativa à medida que dialoga com o todo do conto e o amplia, agregando novos conteúdos e significados. Isso ocorre na caracterização de alguns ambientes e em simbologias aderidas a alguns personagens, nas vestimentas, nos gestos que ao serem interpretadas revelam outros caminhos para a leitura.

Partindo do ponto de vista que a ilustração dialoga com o texto, construindo um elemento verbal-visual, para leitura deve-se levar em conta o suporte, a enunciação gráfica, o espaço e o tempo, dentre outros aspectos. É possível perceber que as imagens de Portinari revelam sua interpretação do texto machadiano e agrega formas de compreender a loucura de seu tempo à narrativa de Machado de Assis. Dessa forma, o artista se torna autor e participante crítico de seu contexto. Segundo Roberto Gomes (1994, p. 147), é de interesse de Machado a luta entre forças onde o duelo ocorre em torno da normatização posta em andamento pela ciência, imaginada como nobre e imparcial, sendo constantemente questionada na tragédia de Bacamarte, oscilando entre os critérios de normalidade que busca colocar em prática.

É possível perceber que as imagens de *O alienista* de Portinari podem ir além de uma leitura que se limita a um único espaço, ou seja, em sua amplitude podem conter elementos que extrapolam a nacionalidade, quando interpretadas com uma ideia ampla de exclusão. Com isso, nota-se que na indiferença dos uniformizados, na perda de identidade dos enclausurados e naqueles que sofrem nos campos de concentração há um diálogo possível com as imagens de Portinari no que diz respeito à representação da loucura nas artes visuais.

3.2 AS VÁRIAS JANELAS PARA A CASA VERDE

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos.

Júlio Plaza

Como mencionado no capítulo inicial, existia uma preferência em traduzir obras do período do Romantismo, porém, em 2006, foi lançada a primeira tradução para os quadrinhos de *O alienista*.

As HQs intensificam uma característica muito utilizada por Machado de Assis, a interferência na narrativa para se dirigir diretamente ao leitor, lançando hipóteses, dúvidas, premissas. Se em Machado essa característica é bem demarcada, nos quadrinhos ela é constante. O leitor é fundamental para o andamento e construção da ficção machadiana, já que está em constante diálogo com os narradores. O que fica evidente em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e transita pela produção ficcional de Machado, tornando-se parte importante na construção do processo narrativo desde *Ressurreição*, sua primeira obra, lançada em 1872, até o *Memorial de Aires*, de 1908.

Certamente, as HQs estão repletas de temperos literários que, segundo Cirne (2000, p. 23), produzem uma narrativa verbo-visual, estimulada pela leitura do que está entre os quadros, capaz de agenciar imagens rabiscadas, pintadas ou desenhadas com entre quadros dispostos no espaço-tempo, que será preenchido pelo imaginário do leitor. É na leitura daquilo que está entre os quadros, chamado por Moacyr Cirne de “corte gráfico” e de “sarjeta” por Scott McCloud, que o leitor se faz também autor, criando aquilo que está implícito entre os quadros e que é capaz de unir um quadro a outro com um tempo e um ritmo próprios. A sarjeta pode ser comparada à interrupção do autor pra o diálogo com seu leitor já que incita, interpela, questiona, fustiga e influencia o receptor.

Sob essa ótica, pode-se dizer que Machado de Assis provoca seu leitor ao interferir em sua narrativa, no espaço da leitura e na quebra do tempo em produção de sentido e recepção. Machado incita no leitor a liberdade para que possa produzir uma nova narrativa:

A minha ideia, depois de tantas cabriolas, constituíra-se ideia fixa. Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho. [...] Era fixa a minha ideia, fixa como... Não me ocorre nada que seja assaz fixo nesse mundo: talvez a lua, talvez as pirâmides do Egito, talvez a finada dieta germânica. Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. (ASSIS, 2016, p. 5).

Nas HQs, a sarjeta provoca o leitor a criar momentos da história que não estão explícitos. O autor de quadrinhos além de estabelecer o domínio da linguagem das HQs devem compreender esse jogo de leitura de quadros e sarjetas. Para Scott McCloud (2005, p. 67) como não há visualmente nada entre os quadros a experiência pela leitura de imagens revela o que estava implícito. A disposição dos quadros fragmenta o tempo e o espaço na medida que dita um ritmo recortado de momentos dissociados quadro a quadro. Mas é por meio da conclusão que se torna possível conectar esses momentos mentalmente transformando-os em uma realidade contínua e unificada. Essa leitura subjetiva do leitor o torna parte autor, já que, no processo de construção de sentido, o leitor deve criar imagens que preencham as sarjetas.

Sob essa ótica, a interação com os múltiplos leitores, seja por meio dos quadrinhos, seja por meio da literatura, traduz o conceito de “obra aberta”, sugerida por Umberto Eco, em que o leitor deve sempre inserir algo de seu, o que é fundamental para que a leitura das obras machadianas e das HQs se concretize, colaborando para o aumento de possibilidades em suas traduções.

3.2.1 Pelas janelas de uma mesma casa

O emprego de suportes do presente implica uma consciência desse presente, pois ninguém está a salvo das influências sobre a percepção que esses mesmos suportes e meios tecnológicos nos impõem.

Júlio Plaza

São quatro as traduções de *O alienista* para os quadrinhos, todas homônimas, a primeira foi lançada em 2006 pela editora Escala Educacional por Vilachã e Rodrigues. A segunda foi lançada em 2007 pela editora Agir e quadrinizada pelos irmãos Fábio Moon e Gabriel Bá, ganhadores do prêmio Jabuti por essa tradução. A terceira, foco de nosso trabalho, lançada em 2008 pela editora Ática com a obra do roteirista Cesar Lobo e do quadrinista Luiz Antônio Aguiar e a quarta foi lançada também em 2008 pela Companhia Editora Nacional e quadrinizada por Lailson de Holanda Cavalcanti.

Sendo o foco de nosso trabalho a análise da tradução feita por Cesar Lobo e Luiz Antônio Aguiar a ser desenvolvida no terceiro capítulo desta dissertação, iremos aqui dar mais ênfase nas outras três adaptações de *O alienista* para fazermos uma breve análise a fim de percebemos as múltiplas leituras possíveis de uma mesma obra.

Partiremos inicialmente da leitura das capas que, buscando o que há de essencial na obra fonte, são capazes de traduzir a visão particular de cada leitor-tradutor diante da obra machadiana, possibilitando a compreensão da tradução enquanto estratégia artística que visa a reconstrução do sentido (QUELUZ, 2005, p. 112). Portanto, a escolha subjetiva de detalhes como a das cores e suas tonalidades, dos tipos de letras e seus tamanhos, dos objetos que compõem o cenário e do próprio traço colabora para a construção das imagens que traduzem de forma subjetiva a leitura e revela o nível de apropriação do texto fonte e dos contextos pelos quadrinistas.

Como não se tem acesso às imagens idealizadas por Machado em sua obra *O alienista*, o leitor necessita criá-las, por esse motivo, ao quadrinista, enquanto leitor, cabe não somente traduzir por imagens os personagens e as crônicas de Itaguaí, mas desenvolver a ponte que liga as obras, sem criar dependências, e os universos temporais e contextuais do século XIX e do século XX. O resultado disso pode ser observado desde a capa das traduções, já que cada

quadrinista, em sua leitura subjetiva do conto, destacou o que lhe era de mais relevante no engendramento das capas.

A leitura de uma obra se inicia pela capa, por isso, nela está a estratégia de sedução do leitor e o grande desafio dos editores, que buscam se distanciar do lugar comum a fim de atrair um número maior de leitores. A capa é a janela que se abre para o universo interno em penumbra, é o princípio da leitura que se alimenta do todo e dele se resulta, é o singular traduzindo o plural.

Segundo Paz (2005, p.140), a mudança dos significados sofrida por uma obra devido ao passar do tempo é resultado de uma modificação cultural, política e social da sociedade que a consome, que acaba por interferir e se apropriar de seus significados, transformando-os. Sob esse aspecto, sendo as traduções em quadrinhos uma forma de leitura da obra fonte, além de modificá-la devido à mudança de contexto, estão também, enquanto obra, sujeitas às mudanças e apropriações de seus leitores. Fazendo-se importante a análise, ainda que breve, da apropriação dos quadrinistas da obra *O alienista* a iniciar-se pelas capas.

3.2.1.1 Pela primeira janela: a capa de Francisco Vilachã e Fernando Rodrigues (2006)

Tradução é a prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução como diálogos de signos. Como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade.

Júlio Plaza

Nessa tradução os autores fizeram pouco uso dos balões de diálogo e de pensamento, e exploraram bastante os quadros narrativos. Os personagens são ilustrados buscando traduzir de forma fiel os personagens machadianos, como o conto machadiano evita os excessos de adjetivos, as expressões faciais dos personagens e as ambientações por onde se desenvolve o enredo são pouco detalhadas, o que não valoriza a leitura visual. As ambientações traduzidas para o quadrinho de Vilachã e Rodrigues não agregam tanto valor semântico ao enredo e não

são fundamentais para a leitura, porém o conteúdo do quadrinho busca ser fiel à obra machadiana.

A capa de *O alienista* de Vilachã e Rodrigues (Anexo XXI) é referente à primeira tradução da obra homônima de Machado de Assis dentre as quatro publicadas. Essa tradução é parte de uma coletânea de quadrinhos baseadas em obras clássicas da literatura, lançada pela Editora Escala Educacional. O que justifica o fato de estar em destaque na capa de todos os quadrinhos dessa coletânea a expressão “Literatura brasileira em quadrinhos”, em posição central no topo da página e com a maior fonte da capa. Ainda se atendo a essa expressão, é possível perceber que as palavras “Literatura brasileira” são retratadas com um modelo de letra mais tradicional, de linhas retas e bem delineadas. Já a expressão seguinte “em quadrinhos” é retratada com uma grafia sem um padrão de tamanho entre as letras, como se escrita à mão, sem muita preocupação com a forma, mais despojada. Podendo-se inferir uma distinção entre Literatura e Quadrinho, entre o erudito e o vulgar, entre o cânone e a cultura de massa.

Constata-se que os nomes dos quadrinistas não são apresentados na capa, sendo a única tradução dentre as quatro de *O alienista* a suprimi-los. O único autor apresentado na capa é o próprio Machado de Assis. Podendo-se inferir com isso que há uma hierarquização, em que a obra machadiana assume o papel principal, impossibilitando a presença de qualquer outro autor, fazendo da tradução uma obra meramente secundária, uma sombra na caverna. A ausência dos nomes dos quadrinistas se repete em todos os quadrinhos dessa coleção da Editora Escala Educacional.

Percebe-se em todos os quadrinhos dessa coleção um mesmo padrão na construção das capas, já que em todas elas é apresentado em requadros o personagem principal de cada uma das obras. A capa do quadrinho de *O alienista* de Vilachã e Rodrigues é a única a não fazer nenhuma referência nem à Casa Verde e nem à ciência. Nela é representada o personagem Dr. Simão Bacamarte com um olhar de desconfiança entre a representação do poder religioso na figura do Padre Lopes e da igreja e do poder político na figura do Vereador Sebastião Freitas, personagens importantes para o desenvolvimento da narrativa.

3.2.1.2 A segunda janela: a capa de Fábio Moon e Gabriel Bá (2007)

A tradução intersemiótica é a via de acesso
mais interior ao próprio miolo da tradição.
João Alexandre Barbosa

Em *O alienista* dos irmãos Moon e Bá, nota-se uma preocupação com a mudança de signo, com a tradução da linguagem e com o emprego da técnica. Segundo o quadrinista Fábio Moon, para a produção da tradução em quadrinhos, é preciso se atentar ao espaço que a revista disponibiliza para contar a história. Pois, segundo ele, no momento em que se escreve, o universo criado está contido nas palavras e na imaginação do leitor que traduz o que é lido em sequências de imagens mentais. Já nos quadrinhos, é preciso cortar os excessos e traduzi-los em imagens que também provocarão o leitor à interpretação, confrontando as imagens propostas pelo quadrinista com as imagens subjetivas formuladas pelo leitor. Quando é disponibilizado ao quadrinista um número de páginas limitado, faz-se necessário uma melhor escolha das imagens, a fim de traduzir a essência da obra original. A escolha dos traços também se faz fundamental para que a imagem traduza melhor o clima da história: suspense, terror, drama ou até mesmo o público alvo a que se destina, como traços mais arredondados que podem ser voltados para um público infantil. Outro detalhe importante é o trabalho com o silêncio, em que na obra original os personagens, no decorrer do enredo, silenciam-se por algum motivo. Nos quadrinhos, esses momentos silenciosos e de troca de olhares são traduzidos em imagem e nela está contido um dos sentidos pretendido pelo quadrinista.

Para a leitura das traduções em quadrinhos, faz-se necessário que o leitor tenha consciência de que a história nunca será contada de forma igual, já que a tradução de uma obra é a interpretação do artista que o traduziu. Portanto, o leitor, quando lê uma tradução dos clássicos em quadrinhos, está diante de outra obra que não é a original, mesmo que a tradução se mantenha muito fiel, ainda assim, diferenciar-se-á da obra fonte.

A tradução de *O Alienista* dos irmãos Moon e Bá pela Editora Agir é, segundo os critérios de Santiago Garcia, um *graphic novel*, pois apresenta, em uma única obra, a história completa, a preocupação com design gráfico e uma linguagem voltada para o público adulto. Nessa tradução, os quadrinistas foram fiéis à obra e trouxeram para o quadrinho a representação de um cenário rico em detalhes e que contribui para a construção visual do leitor. A escolha das cores em tons pastel não interfere diretamente na interpretação textual,

mas confere à obra um aspecto antigo, fazendo com que o leitor, desde a leitura da capa, encontre-se, por meio da leitura, imerso em outro tempo. Os balões de diálogo e de pensamento são bem utilizados com textos curtos e interdependentes das imagens.

A capa do quadrinho *O alienista* dos irmãos Moon e Bá (Anexo XXII) é referente à segunda tradução da obra machadiana publicada pela Editora Agir em 2007. Diferente da capa apresentada por Vilachã e Rodrigues, na obra de Moon e Bá a capa apresenta informações sobre os responsáveis pelo roteiro (Moon) e pelo desenho (Gabriel Bá) na extremidade inferior direita, dentro de um espaço de legenda recorrente nos quadrinhos que se integra a todo o visual da página. Ao centro da página, nota-se outro elemento comum à gramática dos quadrinhos, o balão, contendo as informações sobre a obra e os autores.

O uso do termo *graphic novel* nos títulos da coleção da Editora Agir é utilizado também nessa tradução de *O alienista*. Ao conferir à obra a denominação *graphic novel*, percebe-se que além de buscar um público leitor mais abrangente, os autores têm uma preocupação maior com a estética de seus desenhos, com a qualidade gráfica e até mesmo com a escolha do papel, e buscam desenvolver uma história única, subdividida em capítulos, distanciando-se assim dos antigos gibis seriados e se configurando enquanto livro único em arte sequencial.

Na extremidade central esquerda, é possível observar na imagem uma pilha de livros aparentemente velhos, o que demonstra que foram muito manuseados e ao lado deles estão algumas folhas avulsas com possíveis anotações, representando o estudo e a busca pelo conhecimento científico. Reforçado pela imagem em primeiro plano que ocupa grande parte do centro da página, o cérebro é a representação simbólica da razão e do conhecimento. Vale destacar que a pilha de livros antigos é maior que a figura do personagem ao fundo, tornando possível a inferência de que a ciência é maior que o homem ou até mesmo mais importante que o indivíduo.

O personagem em segundo plano, Bacamarte, debruça-se sobre os estudos, fazendo suas anotações com uma pena de galhofa, elemento do período de Machado, e provavelmente já está ali há algum tempo, pois que a vela acesa não está inteira. A devoção à ciência traz ao personagem a solidão, “companheira inseparável”, também representada na capa. Levando o leitor a conhecer previamente um pouco do universo de Bacamarte.

A coloração sépia utilizada em toda a obra, traz a sensação de uma época antiga e o jogo entre o claro e o escuro, pode significar o constante embate entre a razão e a demência

pelo qual passa o protagonista. A ausência de delimitação da imagem da capa propõe uma continuação da cena para além da mídia, cabendo ao leitor criar a partir da imagem.

3.2.1.3 A terceira janela: a capa de Lailson de Holanda Cavalcanti (2008)

O processo tradutor intersemiótico sofre influências do procedimento da linguagem, dos suportes e meios empregados, pois neles estão anexados a história e seus procedimentos.

Júlio Plaza

Na tradução em quadrinhos de *O alienista* da Companhia Editora Nacional, as cores foram muito bem exploradas. A ilustração do cenário demonstra a preocupação de facilitar o diálogo com o leitor tendo a finalidade de construir a imagem visual favorecendo sua interpretação. Há uma perfeita utilização dos balões de diálogo de fala e pensamento o que caracteriza que esta é uma boa adaptação. Há a preocupação do autor adaptador em identificar por meio de figuras e descrições. Na página 6, os personagens principais que compõem a história. Porém, as personagens possuem traços gráficos caricatos, o que despertaria a atenção do público adolescente, não funcionando da mesma forma com o adulto. A adaptação mantém a intenção da obra original.

A capa do quadrinho *O alienista* de Lailson Cavalcante (Anexo XXIII) publicada pela Companhia Editora Nacional, em 2008, também faz parte de uma coleção da editora sobre os clássicos da literatura nacional. Inicialmente, percebe-se que a coloração principal da capa é verde, remetendo à Casa Verde, o que é reforçado pela imagem central da casa de Orates, seu posicionamento de destaque reforça a importância dada ao espaço pelo quadrinista. Nas extremidades inferior e superior há a presença de nuvens, podendo remeter ao fato de estar fora de si, estar nas nuvens, representado um estado de devaneio e loucura.

Ao lado esquerdo é possível observar que Bacamarte está confinado em seus estudos, em espaços possivelmente privados, enquanto ao lado direito é possível ver o barbeiro Porfírio em um espaço público, as ruas, erguendo sua espada, como se clamasse por liberdade e liderasse uma revolta. Ao analisar esses personagens, podemos inferir que o conhecimento

não é público e se reserva a poucos enquanto as manifestações devem tomar as ruas, os espaços públicos.

Os dois requadros do lado esquerdo estão representados Bacamarte com livros, simbolizando a razão, a busca pelo conhecimento o que contrasta com a presença da espada no lado direito, símbolo do combate, da guerra, da perda da racionalidade. A análise das capas revela que não é apenas a obra machadiana que interfere no processo de construção da imagem. Apesar das capas dialogarem entre si, os quadrinistas não desenvolveram o mesmo desenho, ao contrário, o modo como interpretaram o texto machadiano é muito subjetivo e as vivências pessoais de cada artista somadas ao contexto de cada um interferem no modo como enxergam a obra e, conseqüentemente, no modo como a traduzem.

Com esse primeiro contato é possível refletir nas obras os objetivos editoriais, para qual público está sendo dirigido, o que será mais valorizado na obra pelo quadrinista. Em todas as edições nota-se uma preocupação em agregar o valor da Literatura às HQs, ou destacar o nome de Machado de Assis, colocando em segundo plano os nomes dos quadrinistas ou até mesmo os suprimindo, com a finalidade das editoras agregarem supostamente maior valor ao produto. Como se negassem o caráter inventivo a assumissem uma posição de maior fidedignidade quanto a obra machadiana. O que pode levar à persistência do quadrinho enquanto subproduto de leitura, um facilitador da literatura clássica, como se o fato de serem uma tradução dos cânones os tornasse mais importantes, enquanto a autonomia, a invenção fosse algo que prejudicasse ou afrontasse a literatura clássica.

3.3. A INFLUÊNCIA ÁRABE: DAS OBRAS MACHADIANAS À TRADUÇÃO EM QUADRINHOS

Qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? Digamos que ela deve ser imediatamente completada por outra: qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio? Assim poderemos chegar mais perto de uma interpretação dialética, superando o caráter mecanicista das que geralmente predominam.

Antonio Candido

Além de um grande escritor, Machado de Assis trabalhou em diversos cargos públicos importantes e testemunhou diversos acontecimentos históricos que marcaram sua geração. No Brasil, Machado presenciou a grande mudança política ocorrida por consequência da queda do Império, ante os movimentos da República. As mudanças ocorridas no exterior, por sua vez, não passaram despercebidas aos olhos de Machado, que demonstrou, em muitos de seus escritos, acompanhar as notícias de outros países, em especial, o que acontecia no centro do Império Otomano. Segundo Villar (2012, p. 115), o olhar atento de Machado aos acontecimentos, envolvendo a antiga Constantinopla, centro do poder de todo o Oriente Médio, seria responsável pela presença árabe em suas obras. Machado de Assis escreveu, em suas crônicas, sobre o destino político do Quarto Crescente, como se pode perceber nos trechos abaixo, extraído de uma de suas crônicas publicada originalmente na revista *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, do dia 1º de julho de 1876:

Pelas barbas do Profeta! Há nada menos maometano do que isto? AbdulAziz, o último sultão ortodoxo, quis resistir ao 89 turco; mas não tinha sequer o exército, e caiu; e, uma vez caído, deitou-se da janela da vida à rua da eternidade. O Alcorão fala de dois anjos negros de olhos azuis, que descem a interrogar os mortos. O expadixá foi naturalmente inquirido como os outros:

— Quem é teu senhor?

— Alá.

— Tua religião?

— Islã.

— Teu profeta?

— Maomé.

— Há um só deus e um só profeta?

— Um só. La illah il Allah, ve Muhameden ressul Allah.

— Perfeito. Acompanha-nos.

O pobre sultão obedeceu. Chegando à porta das delícias eternas achou o profeta sentado em coxins espirituais, resguardado por um guarda-sol metafísico.

— Que vens cá fazer? — perguntou ele.

Abdul explicou-se, referiu o seu infortúnio; mas o profeta atalhou-o, clamando:

— Cala-te! És mais do que isso, és o destruidor da lei, o inimigo do Islã. Tu fizeste possível o gérmen corruptor das minhas grandes instituições, pior que a fé de Cristo, pior que a inveja dos russos, pior que a neve dos tempos; tu fizeste o gérmen constitucional. A Turquia vai ter uma câmara, um ministério responsável, uma eleição, uma tribuna, interpelações, crises, orçamentos, discussões, a lepra toda do parlamentarismo e do constitucionalismo. Ah! quem me dera Omar! ah! quem me dera Omar! Naturalmente Abdul, se o profeta chorou naquele ponto, ofereceu-lhe o seu lenço de assoar, — o mesmo que na mitologia do serralho substitui as setas de Cupido; ofereceu-lho, mas é provável que o profeta lhe desse em troca o mais divino dos pontapés. Se assim foi, Abdul desceu de novo à terra, e há de estar aí por algum canto... Talvez aqui na cidade. (MACHADO, 1985 p. 335-336)

Certamente, esses escritos não seriam possíveis sem o conhecimento prévio das singularidades otomanas, de sua organização governamental e administrativa, sua história, que envolve tanto o domínio sobre o mundo árabe quanto as reiteradas tentativas de expandir controle sobre a Europa, que ocasionaram diversos conflitos, descritos por Machado de Assis que, ocasionalmente, inseria, em seus escritos, o que acontecia entre esses Impérios, como se pode observar no trecho abaixo em que Bentinho reflete as lembranças do protagonista ao passar em frente à casa do leproso Manduca, em *Dom Casmurro*, a respeito de uma possível invasão russa à cidade de Constantinopla:

Os russos não hão de entrar em Constantinopla!” Não entraram, efetivamente, nem então, nem depois, nem até agora. Mas a predição será eterna? Não chegarão a entrar algum dia? Problema difícil. O próprio Manduca, para entrar na sepultura, gastou três anos de dissolução, tão certo é que a natureza, como a história, não se faz brincando. A vida dele resistiu como a Turquia; se afinal cedeu foi porque lhe faltou uma aliança como a anglo-francesa, não se podendo considerar tal o simples acordo da Medicina e da farmácia. Morreu afinal, como os Estados morrem; no nosso caso particular, a questão é saber, não se a Turquia morrerá, porque a morte não poupa a ninguém, mas se os russos entrarão algum dia em Constantinopla; essa era a questão para o meu vizinho leproso, debaixo da triste, rota e infecta colcha de retalhos... (MACHADO, 2008, p. 213)

Levando em conta que a própria obra de Machado é também uma tradução de suas ideias, que se entrelaçam as suas experiências de vida, à cultura e ao tempo, nota-se que os conhecimentos do autor sobre a cultura árabe não são esquecidos, ao contrário, são reavivados nas obras machadianas. Como na crônica poética *Guitarra fim de século*, publicada no jornal carioca *Gazeta de Notícias*, em 29 de novembro de 1896, que relata impressões sobre o avanço dos impérios ocidentais sobre o Oriente:

Então a gente da ruiva Moscóvia,/ Imperiais/ Da Bessarábia, Sibéria, Varsóvia,/ Odessa e o mais,/ Não conseguiam meter o seu dente/ No meu capim./ — Verei morrer este eterno doente?/ Penso que sim./ Hoje meditam levar-me aos pedaços/ Tudo o que sou,/ Cabeça, pernas, costelas e braços,/ Paris, Moscou,/ A rica Londres, Viena a potente,/ Roma a Berlim./ — Verei morrer este eterno doente?/ Penso que sim. (MACHADO, 1985 3, p. 745-746)

Por meio desses trechos pode-se observar que Machado de Assis mantinha-se ciente dos acontecimentos históricos ocorridos em torno da Porta Otomana, refletindo muitas vezes, o futuro desse Estado, conhecido na época, pelo nome de Velho Doente. Segundo Villar (2012, p117), Machado de Assis, em vários momentos, lamentaria o “processo de ocidentalização do Oriente”, mediante às consequências da vitória ocidental sobre os árabes, expressa anteriormente sob as repreensões rigorosas do Profeta ao sultão Abdul-Aziz, considerado o principal responsável pela queda do Império. Esse lamento de Machado pode ser consequência de certa afinidade que o autor tinha com a cultura árabe: “É porque tenho uma veia/Com sangue de Mafamede” (MACHADO, 2016, não paginado).

A simpatia com o mundo árabe pode ser percebida em diversos momentos dos escritos de Machado de Assis. No conto *O alienista*, por exemplo, o autor, de uma certa forma, questiona a supremacia científica europeia mediante a outros estudos realizados fora da Europa, que passavam muitas vezes despercebidos. Esse conhecimento eurocêntrico em que se destacavam os pesquisadores Charles Darwin, Mendel, Theodor Schwann, Hugo Von Mohl, Haeckel, que influenciou decisivamente a filosofia de Augusto Conte, chegaria ao Brasil, aclamado e acolhido por figuras importantes da nossa sociedade, especialmente pelos escritores da escola literária naturalista, que inseriram em seus escritos, os estudos científicos e filosóficos desses autores. Tais estudos é ironizado muitas vezes por Machado que, na figura de Simão Bacamarte, problematiza essa supremacia científica, ao mesmo tempo em que evidencia a medicina árabe.

Segundo Valle (2012, p. 117), os estudos da medicina árabe têm grande valor já que buscavam solucionar problemas de natureza patológica, como o apresentado por dona Evarista, esposa do Doutor Bacamarte, uma mulher estéril, amante de carne de porco, a quem o médico aconselhou para que ela compreendesse a relação direta entre os hábitos alimentares e o bem-estar físico, há muito conhecida pelos árabes. Tal conhecimento se encontra no primeiro livro - *Al-Kulliyyāt* (termo árabe que aqui significa “As Generalidades”) – da coletânea *O cânone de Medicina*, citado por Valle em seus estudos (2012, p. 118) e pode ser verificado no trecho abaixo de *O alienista*:

Ao cabo desse tempo fez um estudo profundo da matéria, releu todos os escritores árabes e outros, que trouxera para Itaguaí, enviou consultas às universidades italianas e alemãs, e acabou por aconselhar à mulher um regímen alimentício especial. A ilustre dama, nutrida exclusivamente com a bela carne de porco de Itaguaí, não atendeu às admoestações do esposo; e à sua resistência, — explicável, mas inqualificável, — devemos a total extinção da dinastia dos Bacamartes. (MACHADO, 1985 2, p. 254, grifos nossos)

Machado de Assis faz uma associação entre o Romantismo e o mundo árabe que fica explícita, em uma de suas crônicas datada de 27 de maio de 1894, reunida no livro *A semana*, que fala de morte de um árabe, Assef Aveira, provavelmente corrompido pela fé cristã, ocasião em que Machado de Assis expressa a nítida relação existente entre a mudança de traçado de suas escrituras e o destino do mundo árabe, aos poucos, desaparecendo de seus caminhos artísticos, morrendo como o árabe da rua do Senhor dos Passos, senão vejamos:

Morreu um árabe, morador na rua do Senhor dos Passos. Não há que dizer a isto; os árabes morrem e a rua do Senhor dos Passos existe. Mas o que vos parece nada, por não conhecerdes sequer esse árabe falecido, *foi mais um golpe nas minhas reminiscências românticas*. Nunca desliguei o árabe destas três coisas: deserto, cavalo e tenda. Que importa houvesse uma civilização árabe, com alcaides e bibliotecas? *Não falo da civilização, falo do romantismo*, que alguma vez tratou do árabe civilizado, mas com tal aspecto, que a imaginação não chegava a desmembrar dele a tenda e o cavalo. Quando eu cheguei à vida, já o romantismo se despedia dela. Uns versos tristes e chorões que se recitavam em língua portuguesa, não tinham nada com a melancolia de René, menos ainda com a sonoridade de Olímpio. Já então Gonçalves Dias havia publicado todos os seus livros.[...] Mas tudo isso me vai afastando do meu pobre árabe morto na rua do Senhor dos Passos. Chamava-se Assef Aveira. Não conheço a língua arábica, mas desconfio que o segundo nome tem feições cristãs, salvo se há erro tipográfico. Entretanto, não foi esse nome o que mais me aborreceu, depois da residência naquela rua, sem tenda nem cavalo; foi a declaração de ser o árabe casado. Não diz o obituário se com uma ou mais mulheres; mas há nessa palavra um aspecto de monogamia que me inquieta. Não compreendo um árabe sem Alcorão, e o Alcorão marca para o casamento quatro mulheres. Dar-se-á que esse homem tenha sido tão corrompido pela monogamia cristã, que chegasse ao ponto de ir contra o preceito de Mafoma? *Eis aí outra restrição ao meu árabe romântico*. Não me demoro em apontar as obrigações da carta de fiança, da conta do gás e outras necessidades prosaicas, tão alheias ao deserto. O pobre árabe trocou o deserto pela rua do Senhor dos Passos, cujo nome lembra aqueles religionários, em quem seus avós deram e de quem receberam muita cutilada. Pobre Assef! *Para cúmulo, morreu de febre amarela, uma epidemia exausta à força de civilização ocidental*, tão diversa do cólera morbo, essa peste medonha e devastadora como a espada do profeta. *Miserável romantismo, assim te vais aos pedaços. A anemia tirou-te a pouca vida que te restava, a corrupção não consente sequer que fiquem os teus ossos para memória. Adeus, Árabes! adeus, tendas! adeus, deserto! Cimitarras, adeus! adeus!* (MACHADO, 1985 3, p. 608, grifos nossos)

Mesmo como se despedisse do mundo árabe romântico, essa influência continuaria a se manifestar em suas obras. Alimentando-se dos conhecimentos da medicina árabe, que se debruçam sobre o distúrbio psicossomático, que de maneira sucinta é apresentado pelo narrador, logo no primeiro capítulo do conto *O alienista*. Nesta passagem é possível perceber que Simão Bacamarte é conhecedor do Alcorão, de onde extraiu a frase que “Maomé venerava os doidos, pela consideração com que Alá lhes tira o juízo para que não pequem.” (MACHADO, 1985, p.255), para ser gravada no frontispício da Casa Verde. Em um momento posterior, o narrador explicita que o doutor Bacamarte “estudava o melhor regímen, as substâncias medicamentosas e os meios curativos, não só os que vinham nos seus amados árabes, como o que ele mesmo descobria.” (MACHADO, 1985, p.258). Essas passagens do conto machadiano com nítida presença da cultura árabe revela que essa ciência árabe é uma referência para o entendimento da loucura, o que dá a impressão de se tratar de um curioso paradoxo, depois de tantas internações realizadas pelo Doutor Simão Bacamarte, estudioso da medicina árabe em Itaguaí, acaba ele mesmo se internando.

A aparente contradição presente na autointernação do estudioso e médico de Itaguaí, problematiza com ironia as certezas absolutas da ciência, a defesa cega de uma única verdade, e os seguidores desse cientificismo desenfreado, ou a pretensa superioridade da ciência europeia sobre as demais, indicando a existência de outros campos de conhecimentos e de outras referências no tratamento dos diversos tipos de distúrbios mentais.

Para Valle (2012, p. 124), Machado de Assis concentrou, no personagem Simão Bacamarte, toda uma prática terapêutica ocidental, no trato com as enfermidades psíquicas, enquanto o narrador, convencionalmente, buscava sentidos para enlaçar a importância do cânone desenvolvido pelos pensadores do mundo árabe. Com isso, Machado de Assis mistura propositadamente as ciências árabes com os conhecimentos europeus que, por sua distinção, não se apresentam de forma homogênea, pois apesar da impressão de um todo, nas práticas do doutor Bacamarte se sobressaem as ocidentais.

Os árabes, desde cedo, tratavam os loucos com músicas e terapias que buscavam a compreensão da doença do paciente. Além disso, tinham o direito de viver com suas famílias e com os demais cidadãos, prática permitida pelo mundo árabe, resultando em uma tolerância que, mais tarde, teria o reconhecimento do filósofo francês Michel Foucault que, em sua obra *A história da loucura: na idade clássica* (2004), destaca a importância dessa terapêutica praticada nos hospitais árabes:

Com efeito, parece que no mundo árabe bem cedo se fundaram verdadeiros hospitais reservados aos loucos: talvez em Fez, já no século VII, talvez também em Bagdá por volta do fim do século XII, certamente no Cairo no decorrer do século seguinte; neles se pratica uma espécie de cura da alma na qual intervêm a música, a dança, os espetáculos e a audição de narrativas fabulosas. São médicos que dirigem a cura, decidindo interrompê-la quando a consideram “bem-sucedida”. [...] a sociedade árabe continua tolerante com os loucos (FOUCAULT, 2012, p. 120-121).

A prática de cura dos árabes no século XIX, período em que viveu Machado, a que se refere Michel Foucault, foi de encontro às práticas cruéis do Ocidente em que se encarcerava o louco, privava-o de alguns de seus desejos, e o humilhava, conforme afirma o pesquisador francês Michel Foucault (2012, p. 499). No período em que viveu Machado de Assis destacava-se a prática psiquiátrica ocidental, que seguia as instruções dos franceses Jean Colombier e François Doublet “que estabeleciam que o frenesi, a mania, a melancolia e a imbecilidade são indícios precisos que configurariam um estado de debilidade mental, portanto, não apenas enfermos, mas alienados que precisam de interdição dos poderes instituídos, precisam de uma casa de força” (FOUCAULT, 2012, p. 539). Portanto, o método de tratamento da loucura utilizado pelo médico Simão Bacamarte em *O alienista* vai de encontro aos estudos árabes sobre o assunto. Nessa obra, percebe-se que a sintomatologia que os europeus utilizavam para identificar os loucos é reproduzida para a identificação dos orates de Itaguaí, que eram internados pelo médico Simão Bacamarte, na Casa Verde, a homóloga da casa de força, criada pelo psiquiatra Doublet. Machado de Assis, sendo conhecedor dessa dicotomia entre a ciência árabe e a europeia, traça sua crítica ao imperialismo científico, em que por mais adequado que seja a forma de tratamento que os árabes dão aos loucos, devido à valorização dada ao conhecimento europeu, esse se torna o mais “confiável”.

No conto *O califa de platina* publicado originalmente na revista *O Cruzeiro*, em 9 de abril de 1878, é possível perceber novamente a presença árabe nos escritos de Machado de Assis. Nesse conto, destaca-se a história delicada, vivenciada pelo califa Schacabac que, preocupado, ordena ao seu vizir que organize uma reunião com o conselho, objetivando encontrar uma solução diante das ameaças de conduzir o monarca ao inferno da Tartária, proferidas por um anão amarelo. A solução encontrada foi fechar todas as portas de sua cidade, Platina, às caravanas de mercadores de Brasilina, que, conseqüentemente, agradou o nanico cor de açafão, o qual retirou sua ameaça, permitindo, assim, o retorno da tranquilidade ao reinado do califa Schacabac.

Percebe-se com esse conto que Machado de Assis, mais uma vez, faz uso dos elementos árabes para construir suas narrativas. Nesse caso, segundo Valle (2012, p. 126), é criada uma alegoria que comunga da conjuntura política do Segundo Reinado, às voltas com o problema das queixas das associações caixeirais que reivindicavam, à semelhança de seus pares franceses, uma folga semanal, especificamente aos domingos. Com base nessa alegoria, é possível verificar a semelhança entre os atributos do califa Schacabac e os do Imperador Dom Pedro II; entre os nomes Brasilina e Brasil; entre a importância, a centralidade do anão amarelo na narrativa, referência a certo jogo de cartas com, no mínimo três jogadores, muito comum nessa época, que se pratica com o auxílio de um tabuleiro. Vale (2012, p. 127) detalha que nesse jogo, os jogadores se encaixam perfeitamente nas figuras do Imperador, dos patrões e dos caixeiros.

O convite que Machado faz a seu leitor para a descoberta acerca de valores do mundo árabe, que se apresenta em suas narrativas, ora implícito, ora sem reservas, ora como operadores conceituais, não para por aqui. Essas referências ao mundo árabe transitam pelos escritos machadianos de vários gêneros, tendo como exemplo a peça dramática *Desencantos*, publicada em 1861 por Paula Brito. A obra reporta novamente à simpatia dispensada à cultura árabe por Machado de Assis:

Luís – Fui comer o pão da vida errante dos meus camaradas árabes. Boa gente! Podem crer que deixei saudades de mim. [...] Luís – No Oriente tudo é poeta, e os poetas dispensam bem a glória de espíritos sólidos. Clara – Predomina lá a imaginação, não é? Luís – Com toda a força do verbo. (MACHADO, 2003, p. 96,113-114)

Torna-se, portanto, notória a presença diversificada da cultura árabe nas obras de Machado de Assis, em muitos dos gêneros que se dedicou, por fim, Machado de Assis terminou por deixar um escrito formal e categórico que retrata sua esperança por um mundo mais plural, no entanto, mais humano, conforme observamos, na terceira parte de uma crônica publicada na *Ilustração brasileira*, nos meses de fevereiro e março de 1878, que se mira nos exemplos do povo árabe, para ilustrar esse mundo desejado em seus escritos:

Constantinopla deixará de ser a última cidade pitoresca da Europa. O formalismo ocidental (porque São Petersburgo é uma Londres ou uma Paris mais fria) vai ali estabelecer os seus arraiais. Adeus, cafés muçulmanos, adeus, caftans, narguilés, adeus ausência de municipalidade, cães soltos, ruas mal calçadas, mas pisadas pelo

pé indolente de otomana; adeus! Virá o alinhamento, a botina parisiense, a calça, estreita e ridícula, o fraque, o chapéu redondo, toda a nossa miséria estética. Ao menos, Constantinopla, resiste alguns anos até que eu te possa ver, e ir respirar as brisas do Bósforo, ouvir um verso do Alcorão e ver dois olhos saindo dentre o véu das tuas belas filhas. Faz-me este obséquo, Constantinopla! (MACHADO, 1878, não paginado).

A influência árabe presente nas obras machadianas foi captada pelos quadrinistas Lobo e Aguiar e traduzida para a HQ *O alienista* e dentre as quatro obras em HQs baseadas em *O alienista*, a de Lobo e Aguiar foi a única a representar essa influência de forma mais clara. Na capa do quadrinho (Anexo XXIV), é possível perceber ao lado direito de Bacamarte a presença do narguilé, um cachimbo de água utilizado para fumar, tradicionalmente utilizado em muitos lugares do mundo, em especial no Oriente Médio. Apesar de ter suas origens na Índia, foi no Oriente Médio que ele obteve a fama e a popularidade, devido ao seu longo percurso de difusão, através do mundo. A presença do narguilé na capa não é aleatória, e sugere desde a capa o diálogo entre a cultura árabe, a obra machadiana e a tradução em quadrinho.

Na página 9 (Anexo XXXV), o segundo quadrinho apresenta o ambiente da biblioteca, na imagem, além da presença da narguilé, há alguns escritos árabes em meio a outros que são orientais. Levando em conta que a figura da biblioteca é símbolo do conhecimento, da ciência, percebe-se nessa figura a crítica de Machado à unicidade científica, presente no quadrinho, traduzindo que o conhecimento é plural e não pertence unicamente a um povo. Essa presença explícita da cultura árabe irá percorrer toda a obra, como na página 29 (Anexo XXXVII), no segundo requadro, em que Bacamarte é representado em primeiro plano, fazendo a leitura de um livro com escritos árabes, enquanto fuma seu narguilé. Esse instrumento é representado ainda nas páginas 31, 32 e 38 do quadrinho reafirmando essa presença antes contida na obra machadiana e que permeia a tradução de Lobo e Aguiar, trazendo novas possibilidades interpretativas se se levar em conta o contexto do quadrinho, do leitor, e o veículo de produção.

4 OS ALIENISTAS: DO CONTO AO ROMANCE GRÁFICO

Tradução é, portanto, o intervalo que nos fornece uma imagem do passado como ícone, como mônada. A tradução, ao recortar o passado para extrair dele um original, é influenciada por esse passado ao mesmo tempo em que ela também como presente influencia esse passado.

Júlio Plaza

No momento em que se analisa uma obra pela ótica da intertextualidade, segundo Queluz (2005, p. 129), o olhar não se prende à obra, nem à tradução, está em constante trânsito sob a via das relações de sentido construídas nas fronteiras. Com isso, faz-se necessário o estudo sobre a maneira como as imagens do texto literário foram apropriadas e traduzidas pelos quadrinistas, possibilitando novas interpretações e novas imagens, possibilitando perceber que a linguagem é influenciada pelo meio e pelo momento histórico e que se encontra.

No estudo da tradução em quadrinhos, não basta reler a obra fonte, mas há a necessidade de conhecer o momento histórico para, então, perceber como se relacionam com o presente, por meio da tradução. As interpretações realizadas nesse trabalho não têm a pretensão de serem definitivas, ao contrário, são leituras possíveis, que focam no processo tradutório da literatura para o quadrinho.

4.1 A OBRA FONTE

Tradução é a forma mais atenta de ler a história porque é uma forma produtiva de consumo, ao mesmo tempo que relança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente.

Júlio Plaza

O alienista é a obra machadiana publicada pela primeira vez no periódico *A estação*, entre os meses de outubro de 1881 à março de 1882. O conto pertence à coletânea *Papéis avulsos* de 1882 e tem como temática principal a loucura, além de outros temas transversais, como: a relação entre a igreja e o Estado, as revoltas populares e seus líderes.

O recurso utilizado por Machado de Assis se assemelha ao da crônica histórica, em que o narrador, ao início da narrativa, expõe o tempo e o espaço. Porém, a referência temporal no conto machadiano é imprecisa, em que o autor se limita classificá-lo como “remoto” e o espaço, uma cidade brasileira, denominada Itaguaí. Cabe ao leitor, nesse caso, a partir dos dados anunciados ao longo da história, imaginar o contexto histórico adequado.

Nesse contexto, surgem alguns personagens, sendo o protagonista, Dr. Simão Bacamarte, um médico, filho da nobreza, que realizou seus estudos nas melhores universidades de Portugal e que, após ter rejeitado o pedido do rei português para que ficasse, regressou ao Brasil aos 34 anos, a fim de se dedicar aos estudos da ciência na cidade de Itaguaí.

A ironia, muito presente nas obras de Machado, recai sobre a figura de Bacamarte, um personagem multifacetado, representante da ciência, do cientificismo aderido ao progresso desenfreado do final do século XIX que o autor insistia, em suas crônicas, criticar. A história principal, em *O alienista*, diz respeito à criação de um manicômio, a Casa Verde, na cidade de Itaguaí, a pedido de Bacamarte. Logo no início da história, percebe-se uma crítica machadiana ao governo, já que, para a criação da casa de orates, o povo deveria pagar um novo imposto com base no número de penas da cavalaria para o cortejo, com o objetivo de custear a construção. Fato esse que critica o exagero das cobranças de impostos da época e que se estende até os dias atuais.

No início do conto, Bacamarte se casou com Dona Evarista, uma mulher desprovida de beleza e simpatia, revelando que, para o casamento naquela época, era importante que a mulher tivesse uma boa saúde e condições físicas e mentais para exercer as funções de uma matriarca. O protagonista não julgava ruim ter escolhido Dona Evarista para se casar, ao contrário, pois não correria o risco de se distrair e se desvirtuar do caminho da ciência.

Os primeiros capítulos são também demarcados pelo embate entre o médico Bacamarte e o padre Lopes, que, devido aos escritos do Corão gravados no frontispício da Casa Verde, Simão Bacamarte, com medo da reação de Lopes, encontra-se forçado a alterar o autor para Benedito VIII. O vigário é um dos personagens que vai de encontro ao trabalho do alienista em toda em toda a obra, tentando inclusive convencer Dona Evarista de que seria uma boa ideia que ela e Bacamarte dessem um passeio ao Rio de Janeiro, a fim de tardar a inauguração da casa de orates. Sentindo-se sozinha e convencida das palavras de Padre Lopes, D. Evarista sugere ao marido a viagem à Capital Federal, Porém, ele rejeita e acaba por convencer a mulher viajar com uma amiga.

Para a felicidade de Bacamarte, com a esposa distante, teria mais tempo para se dedicar aos estudos. Analisando os internos da Casa Verde, iniciou a classificação dos tipos de loucura, somente a razão era o diagnóstico do equilíbrio, sem ela, restaria a insânia.

Devido ao fato de Bacamarte ter encarcerado pessoas que, aos olhos do povo de Itaguaí, não eram loucas, iniciou-se a revolta popular contra os representantes do poder público. O barbeiro Porfírio, apelidado de Canjica, junto com os moradores de Itaguaí se reuniram em frente à Câmara para levar uma petição pelo fim da Casa Verde, dando início à Revolução dos Canjicas.

Pode-se equiparar a Revolução dos Canjicas às revoluções populares da primeira metade do século XIX, como é o caso das insurreições do exército no Rio de Janeiro (1831-1832), a Cabanagem (Grão-Pará, 1835-1840), a Sabinada (Bahia, 1837-1838), a Balaiada (Maranhão, 1838-1841), a Farroupilha (Rio Grande do sul, 1835-1845) e a Praieira (Pernambuco, 1848-1850). A Revolta dos Canjicas e a que depois fora iniciada pelo barbeiro João Pina são motivadas pelo anseio da mudança, pela melhoria da sociedade e também pelo sentimento de vaidade engendrado pelo poder.

Com a retomada da Câmara pelos vereadores, os revoltados foram todos internados na Casa Verde, pois, segundo Bacamarte, os ataques que ocasionaram muitos feridos e mortes são frutos da insânia. Após a ordem ser restaurada, percebe-se a o quão influente é Bacamarte,

já que convence a população que seu trabalho estava acima de qualquer julgamento, colocando a ciência em um patamar acima do povo.

Os itaguaienses respeitavam a ciência, mas não entendiam o comportamento de Bacamarte que aprisionou a própria esposa na Casa Verde, alegando que a fixação dela por suas roupas e joias era insana, além de ter aprisionado quatro quintos da população na casa de orates. O médico era um homem da ciência e se dedicava tão somente a ela.

Depois de muitos estudos, Simão Bacamarte concluiu que os pacientes internados na Casa Verde eram, na verdade, sãos, e opta, então, por libertar todos, o que gerou grande euforia na população. O médico interpretou que loucos não eram aqueles que tinham em desequilíbrio suas faculdades mentais, ao contrário, eram aqueles que possuíam qualidades morais em excesso. Com isso, passou a internar as pessoas, separando-as por galerias de acordo com suas características. Havia as galerias dos modestos, da perfeição moral, dos tolerantes, dos verídicos, dos simples, dos leais, dos magnânimos, dos sagazes, dos sinceros...

Com os pacientes separados por alas, Bacamarte analisava-os e os medicava, na tentativa de sanar a loucura de seus internos. Passados cinco meses, todos os pacientes foram libertos da casa de orates. O médico já não encontrava nenhum itaguaiense que considerasse louco.

Durante muito tempo, Bacamarte passou enclausurado em sua biblioteca, relendo todos os seus exemplares. Após seus estudos, descobre que possuía as características de um mentecapto, a princípio hesitou, mas, depois, decidiu se internar na Casa Verde, mesmo sob os protestos de Dona Evarista.

4.2 O ALIENISTA ENQUANTO CONTO

Os artistas não operam de maneira arbitrária, em circunstâncias escolhidas por eles mesmos, mas nas circunstâncias com que se encontram na sua época, determinados pelos fatos e as tradições.

Júlio Plaza

Segundo Gotlib (2004, p.10), o drama, ou a ação conflituosa, é a principal característica do conto. Esse drama se engendra no momento em que há choque entre dois personagens, ou entre um personagem com ele mesmo. Cortazar, em seus estudos, desvela o conto com uma única célula dramática, ou seja, com uma unidade de ação. “O conto aborrece as digressões, as divagações, os excessos. Ao contrário, exige que todos os seus componentes estejam galvanizados numa única direção e ao redor dum só drama”.

Em *O alienista* de Machado, os cenários são diversos: as vias públicas, a Câmara dos Vereadores, a barbearia, a residência de Dr. Bacamarte e a Casa Verde. Esse, por sua vez, é o espaço para o qual a narrativa sempre aponta, é o lugar onde acontecem os conflitos, a célula dramática do conto.

O conto se caracteriza por sua objetividade, por ir direto ao ponto, sem exageros de detalhes. Na obra *O alienista*, o narrador se limita dizer que Dr. Bacamarte veio de Portugal para o Brasil, decidindo ficar em Itaguaí. Na narrativa não é revelado o porquê do personagem optar pela estadia em Itaguaí, nem mesmo é narrado o momento em que morou na Europa. Essas informações, possivelmente, enquadrar-se-iam melhor a um romance, em que os fatos passados poderiam acarretar ações no presente. Porém, na obra em estudo, o passado não cabe ao conto, a narrativa é alimentada e fomentada pelo presente.

Em *O alienista*, a narrativa é construída em terceira pessoa e, como em crônicas históricas, a impessoalidade do narrador se faz ao tomar a posição de contador de histórias, isentando-o da opinião e de ter vivenciado o que é narrado por ele. Assemelhando-se às histórias orais contadas por gerações, como se Machado resgatasse a tradição oral dos contos.

O conto possui característica predominantemente dramática, portanto, evita-se a descrição, já que não proporciona ação, e essa é, por sua vez, responsável pela célula dramática. Na obra *O alienista*, o conflito, o drama têm sua gênese nos diálogos, sobretudo

naqueles entre Bacamarte e o boticário, já que nas falas com Crispim Soares, o Dr. Simão Bacamarte aparenta falar com ele mesmo, fazendo reflexões que interferem diretamente na trama.

4.3 O HIBRIDISMO NA TRADUÇÃO DE LOBO E AGUIAR

História inacabada (assim como as obras de arte) é uma espécie de obra em perspectiva, aquela que avança, através de sua leitura, para o futuro. A história acabada é a história morta, aquela que nada mais diz.

Júlio Plaza

Consumir determinados produtos caracteriza-se atualmente como veículo de interação dos indivíduos e tornou-se um “espaço que serve para pensar, onde se organiza grande parte da racionalidade econômica, sociopolítica e psicológica nas sociedades” (CANCLINI, p.15, 2001). Os jovens leitores se identificam pelo que leem e pelo suporte daquilo que leem, bombardeados pela influência constante da mídia a que têm acesso.

A HQ *O alienista*, efetuada por César Lobo, ilustrador, e Luiz Antonio Aguiar, roteirista, inicia-se com quatro quadros retangulares que ocupam toda a página (Anexo XL). No primeiro deles, a Casa Verde, com a frente sombria, ocupa o centro, trazendo somente uma janela com luz interna acesa.

É utilizado neste quadro a técnica de enquadramento em plano geral advinda do Cinema, em que a lua projeta um jogo de luz e sombras e revela o espaço onde ocorrerá a ação. Esse quadro inicial direciona o leitor, inserindo-o de imediato num ambiente de grande mistério. O modo como a imagem é exibida traz os elementos que traçam a sanidade e a loucura: a alternância entre luz e sombra, a pouca iluminação interna, o que provoca o imaginário do leitor. O plano de detalhe, outra técnica de enquadramento do Cinema, é aplicado no segundo quadro, em que é possível ver duas mãos magras escrevendo, com uma pena, uma das frases do livro machadiano:

A tradução do texto machadiano em quadrinho é uma interpretação da obra original, e, portanto, uma dada apropriação do lido, configurando à obra novos sentidos que comungam

das estratégias das novas mídias/suportes, e suas respectivas linguagens. As HQs concretizam palavras em imagens, hibridizando essas duas linguagens. Logo no início dessa tradução, aqueles que conhecem a obra original *O alienista* reconhecem o lado louco de Simão Bacamarte, apenas revelado pelo narrador machadiano nas páginas finais da narrativa. Uma das estratégias dos tradutores para criar expectativas naqueles que conhecem e naqueles que não conhecem o texto-fonte, é iniciar toda a narrativa quadrinhizada pela percepção da loucura do médico, deslocando, assim, o suspense desse ponto.

A influência, provavelmente, mais clara do cinema na tradução de Cesar Lobo e Luiz Antonio Aguiar está na página 49 (Anexo XXXVIII) desta edição de *O alienista* em quadrinhos. Como se o quadrinista estivesse com uma câmera nas mãos e acionasse o zoom, ele vai aproximando o foco em Simão Bacamarte:

Nessa imagem, Cesar Lobo parte do enquadramento de primeiro plano que limita o espaço ao ombro até chegar no plano de detalhe em que é mostrado apenas a linha dos olhos, sendo possível perceber as rugas no canto do olho e o suor escorrendo pela face, revelando assim, o semblante de fúria do personagem. A imagem aproxima-se de tal forma que torna possível perceber até o espírito insano de Bacamarte, representado por um personagem em preto e branco que não existe na história de Machado, mas que foi criado pelos autores da tradução para melhor interpretar o oculto do personagem Simão Bacamarte. (AGUIAR; LOBO, p.72, 2014)

Na página 26 da tradução (Anexo XXVIII), é possível notar a interdisciplinaridade entre o quadrinho e a arte plástica, em que Cesar Lobo faz a reinvenção do quadro *A liberdade guiando o povo*, um ícone da Revolução Francesa do pintor Delacroix em comunhão com a cena em que os Canjicas invadem a Câmara dos Vereadores. Além da presença, na parte superior do requadro esquerdo, de três estrofes do hino francês *La Marseillaise*, criado em 1792 como um canto de liberdade e revolução, passou a ser considerado o hino da França em 1879, na III República francesa. Concebendo à tradução uma nova interpretação e um reconhecimento como uma prática artística híbrida.

Nessa tradução em quadrinhos de *O alienista*, é interessante notar nas páginas 52 a 55 uma possível influência do quadrinho *Batman*, de Bill Finger e Bob Kane. Na tradução O Personagem João Pina, um dos barbeiros de Itaguaí, assemelha-se em muitos aspectos com o personagem Coringa, rival do protagonista Batman.

O Coringa é um vilão criado pela editora norte-americana DC Comics e idealizado por Bill Finger e Bob Kane em 1940. A criação do personagem também teve uma valiosa contribuição de Jerry Robinson. O perfil psicológico desse personagem é ambíguo, pois o passado conturbado de Coringa o deixa insano e o faz vítima. As desgraças do personagem, representadas pelo desemprego, a morte da mulher, a participação forçada em um crime, seguido da queda em um poço de resíduos tóxicos (que o deixou com a pele esbranquiçada e o cabelo verde), levaram o personagem a ter o desejo manifestado de provar que, assim como ele, todos só precisam de uma sequência de eventos ruins para chegar à insanidade.

O personagem João Pina, após vivenciar a revolta dos canjicas seguida de várias mortes, fica com sua sanidade comprometida. Invade a câmara e intitula a ele mesmo como Majestade e modifica as leis de Itaguaí, desejando que as pessoas de classe média sangrem de tanto pagar impostos, pois julga que o destino delas é custear sua popularidade diante dos pobres e os favores concedidos aos ricos.

Outra característica coincidente entre Coringa e João Pina é o jeito irônico de se portar diante dos inimigos. Na página 52 da tradução, João Pina, dentro da câmara, grita para todos que estavam ali presentes que Porfírio, apelidado de Canjica, fora comprado por Bacamarte. As pessoas presentes se revoltaram e acabaram por imobilizá-lo, João Pina, ao ver a espada que Porfírio trazia em sua cintura, elogia-a de forma bem irônica e ao pegá-la fica admirando sua beleza, enquanto Porfírio é espancado por comparsas, sem chance de reagir. Não se importando com o Canjica, João Pina coloca a espada dele em sua cintura e começa a ler uma declaração que estava na mesa, como se nada tivesse acontecido.

Coringa é reconhecido também por suas roupas extravagantes. As mais recorrentes nos quadrinhos e no cinema são o seu paletó roxo com um colete verde, da mesma cor de seu cabelo despenteado. Na tradução de Aguiar e Lobo, o personagem João Pina usa o mesmo modelo de roupa e tem um cabelo como o do vilão, o que pode ser conferido nas imagens do Anexo XXXIX.

Essa possível influência do quadrinho norte-americano é também uma marca da prática artística híbrida, já que as barreiras culturais são rompidas, havendo então o encontro das culturas que colabora na formação de um novo João Pina, e gera um novo sentido para a obra.

As traduções constituem apropriações de determinadas formas de interação do escritor/editor com o texto-fonte. Ou seja, trazem sentidos e valores agregados ao texto

original, os quais o atualizam e transformam-no em um novo texto independente e original enquanto obra. As Histórias em Quadrinhos que se apropriam de obras literárias promovem, sim, certa condução do ato de ler, por concretizarem, no papel impresso, uma leitura já feita. Mas, também, permitem que os leitores, que ainda não têm um grande repertório a ser posto em ação no ato da leitura, identifiquem-se mais intensamente com as personagens e suas ações, com a trama e suas ideias.

Essas traduções trazem para os padrões de consumo atuais, as obras criadas para uma sociedade que se iniciava no consumo de bens culturais impressos. As obras canônicas imprimem aos jovens leitores contemporâneos uma série de obstáculos que os quadrinhos relativizam. Portanto, a representação visual se torna uma alternativa muito interessante nesse sentido.

Essa possível influência do quadrinho norte-americano é também uma marca da prática artística híbrida, já que as barreiras culturais são rompidas, havendo então o encontro das culturas que colabora na formação de um novo João Pina, e gera um novo sentido para a obra.

As traduções constituem apropriações de determinadas formas de interação do escritor/editor com o texto-fonte. Ou seja, trazem sentidos e valores agregados ao texto original, os quais o atualizam e transformam-no em um novo texto independente e original enquanto obra. As Histórias em Quadrinhos que se apropriam de obras literárias promovem, sim, certa condução do ato de ler, por concretizarem, no papel impresso, uma leitura já feita. Mas, também, permitem que os leitores, que ainda não têm um grande repertório a ser posto em ação no ato da leitura, identifiquem-se mais intensamente com as personagens e suas ações, com a trama e suas ideias.

Essas traduções trazem para os padrões de consumo atuais, as obras criadas para uma sociedade que se iniciava no consumo de bens culturais impressos. As obras canônicas imprimem aos jovens leitores contemporâneos uma série de obstáculos que os quadrinhos relativizam. Portanto, a representação visual se torna uma alternativa muito interessante nesse sentido.

4.4 O ALIENISTA EM HQ: UMA OBRA AUTÔNOMA

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos.

Júlio Plaza

A tradução de Lobo e Aguiar tratou de mesclar o texto original com um segundo texto, criado por eles para reforçar a ideia de que seu álbum não é apenas uma releitura, mas antes uma obra equivalente, baseada no conto. O uso dos elementos intertextuais pelos quadrinistas, auxiliou na recriação histórica da obra, pois, ao adicionarem elementos da época, para criarem um diálogo entre quadrinhos, conto e história, Lobo e Aguiar alcançaram o objetivo de colocar lado a lado presente e passado. A presença de intertextos como “A liberdade guiando o povo”, de Delacroix, na cena em que os Canjicas invadem a Câmara dos Vereadores; o Coringa, na cena em que João Pina está sobre a mesa, com a aparência do personagem de Miller, acrescenta à obra de Lobo e Aguiar não apenas elementos, mas também liberdade criativa, essencial a toda releitura contemporânea.

Há, na obra de Cesar Lobo e Luiz Antonio Aguiar, a inegável marca autoral, destaca que as escolhas estéticas e narrativas das traduções se dão de acordo com a releitura que os autores fazem do conto. O que nos mostra, mais uma vez, que as produções estão sujeitas a alterações de acordo com a intenção do autor, não podendo ser consideradas versões resumidas, ou simplificadas da obra. As traduções literárias para quadrinhos devem ser vistas como obras que propõem novas leituras e interpretações, não competindo com a obra original, mas coexistindo.

4.4.1 A quarta janela: César Lobo e Luiz Aguiar (Editora Ática 2008)

Na linguagem própria da arte a noção de evolução, progresso ou regresso não existe, colocando em seu lugar a noção de movimento e pensamento analógicos, isto é, de transformação.

Júlio Plaza

A última capa, dentre as quatro traduções, a ser analisada é a de César Lobo e Luiz Antônio Aguiar (Anexo XXIV), que foi publicada pela Editora Ática no ano de 2008. As capas anteriormente analisadas receberam o título em cor preta sem muitos recursos gráficos que o destacasse. Porém, na capa de Lobo e Aguiar, o título é apresentado em coloração vermelha e com recurso gráfico singular, as letras são apresentadas como se tivessem desgastadas, faltando algumas partes. A letra final, “A”, é apresentada de cabeça para baixo, como se indicasse que algo está fora de ordem, como se subvertesse a normalidade.

Na parte superior direita, é possível perceber um balão contendo o nome da coleção a qual pertence o quadrinho. Nesse mesmo balão, a palavra “Clássicos” e a expressão “em quadrinhos” receberam destaque. Tal qual a tradução de *O alienista* de Moon e Bá, a de Lobo e Aguiar destaca o valor dos clássicos literários ao quadrinho, como se destinasse a leitura a um determinado público, atribuindo o valor da literatura clássica à HQ.

Ao centro da capa, observa-se que as janelas verdes, do cômodo onde se encontra o alienista, sugere que ele está na Casa Verde, já que é a única construção de Itaguaí cujas janelas têm essa cor. Na imagem, observa-se que Bacamarte está rodeado de objetos que representam: a ciência, como o microscópio, os frascos com fetos humanos; e o conhecimento, como o possível anel de formatura presente na mão direita do personagem, e os vários livros que, misturados a objetos de várias nações distintas, e somados ao globo terrestre, sugerem que o conhecimento é plural, extenso e sem fronteiras.

Percebe-se também uma possível influência dos filmes de terror no desenho da capa de Lobo e Aguiar. Os vidros com fetos, os frascos e a caveira lembram “O médico e o monstro”, como se a ciência também escondesse um lado soturno e perigoso, que é intensificado pela postura amedrontadora de Bacamarte.

O protagonista na capa olha para o leitor de forma intimidadora, encarando-o. Utilizando técnicas de luz e sombra, Lobo e Aguiar representam o povo cuja sombra é projetada na parede da Casa Verde, ou seja, enquanto Bacamarte busca o isolamento, a solidão e a clausura, enquanto indivíduo da ciência, o povo está sem o alcance do conhecimento.

A representação do povo em sombras pode sugerir o distanciamento do real, como em “O mito da caverna” de Platão. A insanidade, representada pela sombra, distancia os indivíduos da razão, imagem real, essa representação é intensificada pelas velas apagadas, já que a luz é o símbolo da razão, e essa se esvaiu, restando apenas a escuridão, o desconhecido. Além disso, a capa é dividida diagonalmente em uma parte escura e outra clara, como se sugerisse que o Dr. Simão Bacamarte estivesse dividido entre a razão e a demência.

4.4.2 Personagens de tinta

Existem quadrinhos sem texto verbal, mas
nunca sem imagem.

Will Eisner

Será analisado neste tópico a tradução para o quadrinho dos dois principais personagens da trama, Dr. Simão Bacamarte e D. Evarista. É possível perceber, na reconstrução desses personagens, a representação subjetiva dos quadrinistas diante da figura do Homem e da Mulher que traspassam a moral, os estereótipos e os ideais da sociedade da época, mas que estão inseridos em um espaço-tempo que transita entre o universo dos quadrinistas e o de Machado de Assis, encontrando elos e traduzindo paralelos entre passado e presente.

Todorov, segundo Brait (1990, p. 10-11), destaca que a personagem é um fenômeno linguístico, um ‘ser de papel’ e, portanto, não existe fora das palavras. Todavia, é impossível negar a relação entre personagem e pessoa, já que a personagem é a representação da pessoa, “segundo modalidades da própria ficção”. Dessa maneira, pode-se dizer que mesmo os personagens D. Evarista e Dr. Simão Bacamarte existindo apenas como elementos da

narrativa, são representações humanas e verossímeis e carregam em sua representação o universo subjetivo de cada autor.

Brait (1990, p. 41), em seus estudos sobre o personagem, dividiu-os em: planos, que são os personagens tipificados, sem profundidade psicológica; e redondos, que caracteriza os personagens redondos, complexos, multidimensionais. Os personagens caracterizados como planos podem ser divididos em tipo, que são aqueles que atingem sua peculiaridade sem atingir a deformação; e caricatura, que são os personagens cuja distorção é alta e propositada. Considerando esses estudos e levando em conta que a estrutura do conto não permite que haja detalhamento das características do personagem, pode-se afirmar que em *O alienista* os personagens são planos e não possuem traços caricatos, podendo ser considerados tipos.

Nas adaptações, essas classificações dos personagens variam. Na obra de Cavalcanti (2008), a escolha dos traços e do tipo de pintura fazem com que os personagens Dr. Simão Bacamarte e D. Evarista adquiram características caricatas, já que apresentam formas exageradas. Esses mesmos personagens, nas obras de Moon e Bá (2007) e Lobo e Aguiar (2008) são configuradas como tipo, já que não possuem exagero nos traços. Essas classificações dos personagens seriam impossíveis sem a relação direta entre personagem e pessoa feita pelo leitor que se identifica com o comportamento e com as características dos personagens. Levando em conta que os personagens do conto machadiano e os das traduções em quadrinhos são elementos antropomórficos, que buscam a representação humana, espera-se, a partir da análise desses personagens, discutir quais são as características priorizadas pelos artistas, e de que modo elas se aproximam do conto. Além disso, pretende-se, na comparação entre as traduções, compreender se o modo como os personagens foram representados visualmente influencia na interpretação global da obra. Para isso, faz-se necessário a análise individual dos personagens, contrastando as diferenças e semelhanças entre as adaptações.

Segundo os estudiosos Ducrot e Todorov (1972 apud BRAIT 1990, p.10-11), a problemática do personagem reside na linguística, que não é possível fora das palavras, o personagem é um ser de papel. Mas é inegável a relação entre pessoa e personagem, já que essa é a representação das pessoas no campo da ficção. Portanto, ainda que os personagens existam apenas como elemento narrativo, portam a representação humana, a verossimilhança.

No quadrinho a relação entre indivíduo e personagem se dá de forma direta, já que as características são explicitadas por meio da linguagem universal, a imagem, em que os leitores se identificam com o comportamento e as características dos indivíduos de papel.

Tanto no quadrinho quanto no conto os personagens são verossímeis, portanto, ao serem analisadas, será possível observar quais características foram priorizadas por Lobo e Aguiar em comparação com o conto machadiano. Por meio da representação dos personagens no quadrinho é possível perceber como a tradução em imagem não verbal interfere na interpretação do conto.

A importância de se estudar o gênero está em “compreender a importância dos sexos, isto é, dos grupos de gênero no passado histórico. [...] Encontrar o leque de papéis e de simbolismos sexuais nas diferentes sociedades e períodos” (DAVIS *apud* SCOTT 1995, p. 72). Com isso, tratar homem e mulher como sujeitos fisiologicamente distintos é muito simplório, torna-se relevante estudar os gêneros sob a ótica histórica e cultural. Sob essa ótica, percebe-se que gênero é uma construção ideológica e cultural que se funde, de forma complexa, às palavras “masculino” e “feminino”. Tratar de gênero, a partir de uma análise histórica, torna claro as relações de poder no meio social, o que reafirma a importância do estudo dos personagens, na obra machadiana e em sua tradução em quadrinhos, a fim de buscar entender como convenções, comportamentos e personagens se encontram.

Por se evitar no conto longas descrições D. Evarista não recebe grandes descrições:

D. Evarista da Costa e Mascarenhas, senhora de vinte e cinco anos, viúva de um juiz de fora, e não bonita nem simpática. [...]

Simão Bacamarte explicou-lhe que D. Evarista reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digeriria com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso, e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, são e inteligentes. Se além dessas prendas, - únicas dignas da preocupação de um sábio, D. Evarista era mal composta de feições, longe de lastimá-lo, agradecia-o a Deus, porquanto não corria o risco de preterir os interesses da ciência na contemplação exclusiva, miúda e vulgar da consorte (ASSIS, 2007, p.13-14).

A representação das personagens, na tradução em quadrinhos, é fruto de uma interpretação subjetiva do quadrinista. Após a leitura da narrativa e com base nas suas vivências é que Lobo e Aguiar traduzem uma D. Evarista distinta de outras traduções.

Na tradução em quadrinhos de *O alienista*, Lobo e Aguiar representam a personagem de Dona Evarista com traços fortes, com olhos, nariz, boca e seios grandes que harmonizam com seu corpo voluptuoso e o cabelo é vermelho, fazendo com que a personagem tenha um aspecto de coragem (Anexo XXV).

Outro ponto para discussão é a relação da mulher e a vocação para conceber filhos. Ao ser interpelado sobre a falta de beleza de D. Evarista, Bacamarte afirma que isso não é importante, já que poderiam distraí-lo de seu caminho mais importante, a ciência. De acordo com os bons costumes sociais, o médico valoriza em sua esposa aquelas características que propiciarão a construção da família, que possibilitarão a vinda de filhos, portanto era necessário ter boa saúde, ser modesta, recatada e subserviente ao marido.

A distinção de uma pessoa por suas qualidades de gênero pode agregar valores sociais que “têm a ver com a distinção masculino/ feminino, colocando a mulher numa posição de inferioridade e veiculando uma imagem negativa dessa mulher” (GUALDA, 2007, p. 372). Dessa forma, na construção social de gênero, a mulher é posicionada a partir das relações de poder com o sexo oposto.

D. Evarista mentiu às esperanças do Dr. Bacamarte, não lhe deu filhos robustos nem mofinos. A índole natural da ciência é a longanimidade; o nosso médico esperou três anos, depois quatro, depois cinco. Ao cabo desse tempo fez um estudo profundo da matéria, releu todos os escritores árabes e outros, que trouxera para Itaguaí, enviou consultas às universidades italianas e alemãs, e acabou por aconselhar à mulher um regímen alimentício especial. A ilustre dama, nutrida exclusivamente com a bela carne de porco de Itaguaí, não atendeu às admoestações do esposo; e à sua resistência, - explicável, mas inqualificável, — devemos a total extinção da dinastia dos Bacamartes (p. 14).

Após se debruçar sobre os estudos, Laqueur (2001, p. 20) chega à conclusão que a ciência é incapaz de explicar o conceito sexual na ótica social, pois, nessa amplitude, a definição de sexo, a partir das características anatômicas, é simplista e incompleta, porém poderia ser o ponto de partida para o desenvolvimento de um corpus teórico. Tal estudo pode ser percebido no trecho acima do livro *O alienista*, pois Bacamarte, após tentar ter filhos com sua esposa, percebe que ela não engravidava. Incapaz de encontrar uma justificativa, optou por fazer uso de medidas paliativas, a fim de solucionar o problema. Todavia, após suas tentativas falharem, a culpa, por não ter filhos, recai sobre D. Evarista, que, por ser mulher em uma sociedade patriarcal, carrega a responsabilidade de parir e garantir a responsabilidade da criação.

Ela foi uma verdadeira rainha naqueles dias memoráveis; ninguém deixou de ir visitá-la duas e três vezes, apesar dos costumes caseiros e recatados do século, e não só a cortejavam como a louvavam; porquanto, — e este fato é um documento

altamente honroso para a sociedade do tempo, — porquanto viam nela a feliz esposa de um alto espírito, de um varão ilustre (p. 18).

Nesse trecho, durante o momento em que a Casa Verde estava sendo inaugurada, D. Evarista, ao lado de Bacamarte, recebia muita atenção. Infere-se, aqui, um dos papéis da mulher diante da sociedade da época, que é de acompanhar e representar o marido, o provedor do lar.

Comparando o casal em suas características individuais, percebe-se que os olhos de Dona Evarista são assim caracterizados pelo autor: “... os olhos ao teto, — os olhos, que eram a sua feição mais insinuante, — negros, grandes, lavados de uma luz úmida, como os da aurora.” (p.24). Enquanto os de Bacamarte: “O metal de seus olhos não deixou de ser o mesmo metal, duro, liso, eterno, nem a menor prega veio quebrar a superfície da fronte quieta como a água de Botafogo.” Levando em conta essa comparação, percebe-se que os olhos de Dona Evarista representam a luz, os sentimentos. Em contrapartida, os de Bacamarte simbolizam a rigidez, a dureza e frieza do metal, a razão.

No quadrinho de Aguiar e Lobo, Bacamarte é apresentado, ao lado da esposa, de maneira distinta à obra machadiana, sorrindo e com um olhar que não traz consigo a simbologia da rigidez. D. Evarista, por sua vez, é apresentada numa posição mais igualitária, o que vai de encontro ao que é apresentado em *O alienista* de Machado de Assis (Anexo XXVI).

A personagem, D. Evarista, de Machado de Assis é um pouco dissimulada, característica essa que possibilita a reflexão de que, mesmo sob o regime patriarcal de subserviência da mulher do século XIX, ela não poderia estar na posição de objeto, fazendo-se presente no discurso, ainda que sem muito destaque. Segundo Gualda (2007, p.375), por mais que Machado defendesse algumas ideias feministas, não tinha espaço, na época, para debater a posição da mulher dentro de uma sociedade engessada no patriarcado.

Para Queluz (2017), o comportamento feminino e o masculino são estabelecidos a partir das relações de um para com o outro, no convívio diário, no desenvolvimento social e histórico cultural. Com isso, optou-se pela análise comportamental de D. Evarista e de Bacamarte, indo além das características fisiológicas para analisar o gênero dentro de um contexto histórico-cultural.

A personagem D. Evarista traduzida para a HQ de Aguiar e Lobo é fruto da interpretação de sujeitos do século XXI. Embora os autores do quadrinho busquem manter uma certa fidelidade ao texto fonte, eles criaram uma outra personagem, com traços contemporâneos, que se afasta daquela criada por Machado, mas que, ao mesmo tempo, dialogam entre si. Com Bacamarte o diálogo entre o século XIX e XXI também está presente, já que no quadrinho o personagem, apesar de ter características ficadas semelhantes às do conto, é apresentado tão carismático quanto os políticos nas campanhas atuais, que por mais absurdas sejam suas propostas ainda têm seguidores.

No trânsito entre o que assemelha e o que diverge do conto para com a HQ, pode-se ir além do estudo de gênero, pois possibilita estudar as relações entre sujeito e seu discurso, entre a representação e o indivíduo. As divergências entre os personagens machadianos - que será traduzido por cada leitor de forma subjetiva - e suas traduções em quadrinhos revelam a pluralidade da interpretação, que mesmo não sendo escancarada, abre um leque de possibilidades de tradução que não saem incólumes de seu contexto. Fato que eleva o grau de complexidade da tradução, já que traduz o presente e o passado justapondo-os em um único tempo, fazendo com que as obras sejam distintas.

4.4.3. Diálogos verbo-visuais: as possibilidades da tradução

Características da linguagem à parte, o certo é
que a transação intersignica perde-se no
tempo.

Júlio Plaza

Neste tópico, buscou-se entender como a tradução em HQ se comunica com a obra fonte, *O alienista*, levando em consideração a interação entre espaço e personagens. A câmara dos vereadores foi o ambiente encolhido para análise, já que nele se presencia dois acontecimentos distintos ao longo do conto: a revolta popular dos canjicas, comandada por Porfírio e a apresentação da proposta da criação da Casa Verde pelo médico bacamarte.

A escolha do espaço não foi aleatória, ao contrário, pois possibilita compreender a apropriação do espaço em diferentes momentos por indivíduos distintos. Possibilita entender

o espaço como elemento da narrativa, além de compreendê-lo como um elemento de interação com o personagem.

A escolha das imagens foi elaborada de forma a analisar com detalhes a ambientação e tudo que a compõe como: mobiliário, vestuário e a arquitetura; também será analisada nesta seção a disposição dos personagens, a figura de Bacamarte, e as técnicas de enquadramento que transformam a interpretação.

Inicialmente é importante analisar o instante em que o narrador, presente no conto machadiano, descreve o primeiro momento em que o projeto da Casa Verde é exibido na Câmara:

Simão Bacamarte [...] pediu licença à Câmara para agasalhar e tratar no edifício que ia construir todos os loucos de Itaguaí e das demais vilas e cidades [...]. A proposta excitou a curiosidade da vila, e encontrou grande resistência, tão certo é que dificilmente se desarraigam hábitos absurdos ou ainda maus (p. 15).

Pode-se observar no Anexo XXVII, que os personagens que representam o poder público se encontram sentados em poltronas imponentes, com encostos altos e adornos em dourado, como reafirmação da posição social desses personagens. Observa-se no segundo plano que as janelas possuem um estilo gótico, e apresentam cortinas rosas e plissadas concedendo ao espaço um certo grau de imponência, ao mesmo tempo, que dá suavidade ao ambiente. Segundo a antropóloga Roque Laraia (2003, p. 68), o comportamento social e a postura individual são resultados da hereditariedade da cultura. É possível observar que os gestos e as posturas padronizadas dos personagens que compõem essa cena de *O alienista* estão carregados de convenções culturais. O personagem Simão Bacamarte é apresentado de costas para o leitor, com as mãos voltadas para trás, em posição de atenção utilizada pelas forças armadas, uma postura de respeito e de prontidão para o serviço conferido a ele.

A influência do cinema se faz presente nessa imagem, em que há a combinação do plano médio e o ângulo de visão que posicionam o leitor como participante da cena, como um ouvinte da câmara dos vereadores.

A revolta dos canjicas é uma outra cena importante para ser analisada. Esse movimento popular, comandado pelo barbeiro Porfírio, objetivava a princípio a interdição da casa verde, e que, posteriormente, evoluiu para a revolta da população contra o poder político,

ocasionando a expulsão dos vereadores pelo povo e a nomeação de Porfírio como o mais novo representante político.

Nessa cena, observa-se que o foco dado no quadrinho foi o oposto ao da primeira cena. Na apresentação do projeto da Casa Verde por Bacamarte, o leitor se posiciona a partir da porta de entrada com o olhar direcionado à bancada, já na revolta, o leitor é posicionado a partir da bancada e com o olhar direcionado para a porta de entrada.

A variação do posicionamento da câmera soma novos significados ao texto, como se no princípio trouxesse um caráter privado, sob o domínio do Estado, sem a presença dos cidadãos civis à câmara dos vereadores e, no segundo momento, a invasão do espaço o transforma em público. Com isso, é possível afirmar que, no quadrinho de Lobo e Aguiar, o espaço é responsável por tornar completo o discurso dos personagens, participando também da ação.

No anexo XXVIII, é possível perceber o recurso de intertextualidade utilizado por Lobo e Aguiar, além do encontro entre contextos históricos distintos. No conto machadiano, o barbeiro Porfírio equipara a Revolta dos Canjicas à tomada da Bastilha ocorrida na França:

O barbeiro, depois de alguns instantes de concentração, declarou que estava investido de um mandato público e não restituiria a paz a Itaguaí antes de ver por terra a Casa Verde—"essa Bastilha da razão humana"—expressão que ouvira a um poeta local e que ele repetiu com muita ênfase. Disse, e, a um sinal, todos saíram com ele. (ASSIS, 2004, p. 18)

Baseando-se nessa passagem e no conhecimento de mundo dos quadrinistas, Lobo e Aguiar optam por reproduzir a pintura de Eugène Delacroix (1830), "A liberdade guiando o povo", um símbolo da Revolução Francesa que, somado aos três versos de *La Marseillaise*, firmam a presença francesa destacada no conto.

A pintura de Delacroix representa um período conturbado em que a França se encontrava. No século XIX, a Europa passava por um período de grande tensão, com a surgimento de várias revoltas que objetivavam a construção de nações. Segundo Hobsbawn (2005, p. 35), os países que detinham uma "consciência nacional e movimentos de libertação ou de unificação nacional" traziam na arte a interferência do meio.

Nos Três Dias Gloriosos, 26, 27 e 28 de julho de 1830, a população saiu para as ruas de Paris em protesto e realizaram reivindicações que ocasionou em conflitos violentos. Nesse

período, a arte sofria a interferência dos movimentos históricos. O Romantismo, por exemplo, estilo artístico que se destacou no século XIX, sofreu, na França de 1830, influência dos acontecimentos políticos da época. “Liberdade guiando o povo” (1830), de Eugène Delacroix, é um dos quadros que, inserido no período romântico, retrata a Revolução de 1830 na França, em que o povo lutava pela queda de Carlos X e a ascensão de Luís Filipe I. O que se assemelha à revolta dos canjicas representada nos quadrinhos, em que é possível observar que a postura do canjica é semelhante ao da Liberdade representada por Delacroix, podendo inferir que Porfírio, enquanto representante do povo, carrega consigo o desejo pela liberdade, como bandeira da Revolta dos Canjicas.

Na página 36 da HQ de Lobo e Aguiar (Anexo XXIX), há uma intertextualidade com o quadro de Goya “Os fuzilamentos de 3 de maio” ou “Os fuzilamentos da montanha do Príncipe Pio” (Anexo XXX), na cena em que os dragões da guarda guerrearam contra os canjicas com armas de fogo. O quadro “O 3 de maio de 1808”, pintado por Francisco Goya em 1814, narra um momento simbólico da resistência espanhola: a invasão das tropas de Napoleão Bonaparte.

O quadro “O 3 de maio de 1808” apresenta dimensões (266 por 406 centímetros), com uma temática e um estilo que causam impacto. A obra faz uso de uma técnica expressionista que tem por característica pinceladas rápidas e espontâneas, além de trabalhar os contrastes de luz e sombra. No quadro há a representação uma cena noturna, a pintura apresenta dois grupos, a coluna de soldados franceses, dispostos em uma penumbra de cores frias, contrastando com o grupo de condenados, iluminados por uma intensa luz e pintados em amarelos e vermelhos vivos. O foco do quadro está na camisa branca de um dos condenados como no quadrinho de Lobo e Aguiar, em que o Canjica, vestido de branco, apresenta-se de braços abertos, enquanto uma carreira de fuzileiros aponta suas armas para ele.

Outro quadro de Goya que ilustra o ocorrido é “O 2 de maio de 1808” (pintado igualmente em 1814), que retrata o primeiro episódio desse acontecimento, ocorrido no dia anterior, e vivenciado de alguma forma pelo pintor (Anexo XXXI). No dia 2 de maio, o general Murat, acompanhado por uma coluna de cavalaria, fora atacado por um grupo de populares armados, enquanto atravessava a Porta do Sol em Madrid. A fim de reprimir a população francesa, ordenaram o fuzilamento de inúmeros civis. Esse quadro comunga com o primeiro quadrinho da página 36 (Anexo XXIX), que retrata o início do massacre na cidade de Itaguaí com a chegada dos dragões, nota-se que até os cavalos representados na HQ têm a mesma cor daqueles representados no quadro de Goya.

A chegada do exército de Napoleão além de representar, naquele momento, o fim de qualquer ideia de libertação, veio acompanhado da destruição que esta ocupação assumiu, com massacres sangrentos. Como é representado na batalha dos canjicas pelas ilustrações de Lobo e Aguiar, em que as cores em destaque são azul, branco e vermelho, cores da bandeira francesa, que representam a liberdade, igualdade e fraternidade respectivamente, como se fosse esse o desejo do povo de Itaguáí, que estava sendo, naquele momento, retirado à força pelos dragões protetores da câmara dos vereadores, por meio de uma batalha violenta. No quadrinho, o azul que é, na bandeira francesa, a representação da liberdade, está presente na roupa dos dragões que, por ironia, são aqueles que aprisionam e matam o ideário de liberdade. O branco é representado pela imagem do Canjica, que, como um salvador, luta pelos direitos comuns da população e busca resgatar a paz em Itaguáí. O vermelho, símbolo da fraternidade, do amor ao próximo, é representado de forma irônica pelo sangue daqueles que lutavam por seus direitos, como se a guerra fosse a morte da fraternidade.

Os horrores e sofrimentos provocados pelos confrontos entre espanhóis e franceses durante a guerra, aos quais Goya vivenciou, foram temas que o atormentaram e contribuíram para que traduzisse em imagem a capacidade de destruição e de ódio que a espécie humana era capaz de alimentar. Lobo e Aguiar conseguem captar esse sentimento provocado pela guerra e intensificam a carga expressiva do quadrinho por meio da intertextualidade. Nota-se que na representação da guerra presente na página 37 desse quadrinho, os personagens não apresentam faces bem definidas, como se a guerra retirasse do homem sua identidade.

Antes dessas duas pinturas de Goya, ele já havia desenhado a série de gravuras “Desastres de la Guerra” (desastres da guerra), Anexo XXXII, realizadas em 1810, que dão ao leitor uma sensação de mal estar devido a sua abordagem dura e emotiva desse momento de loucura da humanidade. Nessa série de desenhos de Goya, é possível perceber a batalha entre civis e militares, que, de uma certa forma, transita pelas ilustrações de Lobo e Aguiar, reafirmando a influência da arte plástica, a intertextualidade com Goya e a vivência de mundo dos quadrinistas na construção de algo novo, com uma carga significativa considerável.

A obra de Lobo e Aguiar é a única tradução, dentre as quatro existentes, que retrata a segunda revolta presente no conto, em que João Pina, também barbeiro, acreditando que Porfírio havia se juntado ao governo e se esquecido do povo, comanda um movimento contra Porfírio.

Pode-se observar que no anexo XXXIII, os elementos que compõem os quadros, sem respeitar as delimitações, colaboram na formação do caos. As expressões retorcidas e soltas no primeiro e segundo quadros, sem a presença de balões, parecem ecoar por todas as direções, intensificando a sensação caótica.

Ao observar o anexo XXXIII, é possível perceber que Lobo e Aguiar optaram por utilizar em maior destaque cores quentes, como o amarelo e o vermelho escuros, em contraste com o preto e o marrom. Essas cores em tons escuros engendram um espaço intenso, conferindo uma carga dramática às personagens que participam do quadro, intensificando a dramatização da cena. Na última cena do quadrinho, a cor que ganha destaque é o verde das janelas, em referência à Casa Verde. Há também um jogo de sombras que transitam entre o preto e o cinza dando ao ambiente uma característica sombria. Simão Bacamarte caminha nu em direção à casa de Orates, como se despisse do convencional, adquirindo um significado quase angelical, tal qual o mito da criação. A lua ao fundo confere uma áurea ao entorno da cabeça de Bacamarte dando um aspecto sagrado e de lunático.

A intertextualidade, no campo da semiótica, é para Calabrese (2004, p. 162), o princípio da coerência, usada para dar sentido ao conjunto de repertórios imaginados pelo leitor e que dialoga com o texto. Objetivou-se, com este capítulo, entender o processo de intertextualidade entre o conto machadiano e sua tradução para HQ.

Para a tradução do conto *O alienista*, Lobo e Aguiar buscaram, a partir de suas experiências enquanto indivíduos sociais, trazer um novo sentido para o conto. Mesmo com as escolhas dos autores e as ressignificações para a elaboração da tradução, é possível reconhecer o diálogo com a obra fonte.

A tradução de Lobo e Aguiar apresenta muitas características que fazem dela uma obra autônoma e singular. Como a tradução caminha pelo campo da interpretação, é possível perceber na comparação entre o conto *O alienista* e uma página da adaptação feita por Lobo e Aguiar (2008) alguns elementos que não se encontram na obra fonte, mas que dialogam com ela e possibilitam novas interpretações. Na página sete da tradução em quadrinhos, os quadrinistas mantiveram, na íntegra, os dois primeiros parágrafos do conto machadiano, sendo que o primeiro está presente no pergaminho situado no canto superior esquerdo da página, e o segundo parágrafo está subdividido entre o balão de fala de Dr. Bacamarte do primeiro requadro, e no balão narrativo do segundo requadro.

Os textos presentes na imagem em preto e branco do terceiro requadro da página sete (Anexo XXXIV), e em todos os balões com fundo preto não existem no conto, mas foram criados pelos quadrinistas e possibilitam novas interpretações. Nota-se que a escolha das cores é uma forma de diferenciar os dois textos, já que enquanto o texto traduzido do conto possui uma paleta de cores diversificada, o outro é em tons de cinza e preto. O personagem em preto e branco, que não existe na obra de Machado, traduz a consciência de Dr. Bacamarte e é como se fosse um fantasma vestido com farrapos que aparece em toda a obra de Lobo e Aguiar.

Há personagens presentes em *O alienista* de Machado que ao serem representados na tradução em quadrinhos sofreram influência de outras obras, como é o caso de Simão Bacamarte que em muitos momentos da HQ faz alusão a Hamlet (Anexo XXXV). Essa obra de William Shakespeare, a que os quadrinistas fazem alusão, é uma peça teatral repleta de frases marcantes que rompem o tempo e se fazem até hoje famosas. Como é o caso da frase “Ser ou não ser, eis a questão”, citada por Hamlet em momento de dúvida e desespero, enquanto sustenta um crânio humano em suas mãos. Em *Hamlet*, como em *O alienista*, é apresentada a loucura e à contradição dentro de um mesmo indivíduo. Simão Bacamarte, assim como Hamlet, possui uma ideia fixa, e em nome dela, julga louco todo aquele que não se enquadra em sua teoria, aplicando inclusive um método racional, científico, para chegar às suas conclusões. Foucault, em seu discurso sobre a loucura, afirma:

Esse discurso, em sua lógica invoca a si as crenças mais sólidas, avançando por raciocínios e juízos que se encadeiam; é uma espécie de razão em ato. Em suma, sob o delírio desordenado e manifesto reina a ordem de um delírio secreto. Neste segundo delírio, que é, num certo sentido, pura razão, razão libertada de todos os ouropéis exteriores da demência, colhe -se a paradoxal

verdade da loucura.

(FOUCAULT, 2012, p.235)

Portanto, até mesmo no discurso da razão, é possível identificar a paradoxal verdade da loucura, o que pode ser percebido no personagem Bacamarte que conclui então que o verdadeiro louco é ele, já que se distancia das normas estabelecidas pela sociedade em que vive. Como é também o caso de Hamlet, que busca restituir a razão à Dinamarca, mas entra em discordância com as regras estabelecidas pela nova sociedade.

Essa contradição, capaz de estabelecer variados discursos dentro de um mesmo indivíduo, pode ser percebido no personagem príncipe Hamlet. Dessa forma, a loucura, que se

instaura com a desordem promovida por Cláudio, encontra em Hamlet um oponente, mas também um aliado. Um inimigo combativo, que se vê disposto a revelar a verdade, e para isso é capaz de usar a própria insanidade como isca - a saber o episódio em que se finge de louco e organiza uma peça de teatro para desmascarar o rei -mas também um aliado de temperamento instável, suscetível às variações da idade e das paixões.

O personagem Hamlet é o responsável por detectar a desordem e usa os mais diversos artifícios racionais para combatê-la; metáforas, armadilhas, troca de cartas etc. No entanto, é a sua instabilidade, provocada por uma ideia fixa, que o faz cometer um grande desatino, o assassinato de Polônio. É essa instabilidade, aliada ao crime, que fazem com que Ofélia enlouqueça. Portanto, se se levar em conta a natureza contraditória da loucura, torna-se possível inferir que Hamlet, bem como o doutor Simão Bacamarte, é louco por ser racional demais.

É possível perceber uma outra intertextualidade presente na página 53 do quadrinho de Lobo e Aguiar (Anexo XXXVI), em que o personagem João Pina, além de se assemelhar com o Coringa, encontra-se na mesma posição da clássica cena do filme *O grande ditador* de Charles Chaplin.

Essa intertextualidade entre a graphic novel *O alienista* e o filme de Chaplin é possível se se levar em conta o enredo do filme. Em *O grande ditador*, um dos maiores clássicos do cinema, um barbeiro judeu luta na primeira guerra mundial em nome da Tomânia, um país fictício localizado na Europa, após ter sofrido um acidente de avião, o barbeiro perde sua memória e passa vinte anos no hospital. No momento em que acorda, percebe que seu país está completamente diferente, sob o contexto da segunda grande guerra, em que o ditador, Adenoid Hynkel, assume o poder e passa a perseguir os judeus.

Percebe-se uma grande semelhança entre os personagens João Pina e Adenoid Hynkel, que além de estarem inseridos em um contexto de guerra, apresentam-se enquanto ditadores. João Pina, além de ser barbeiro como o protagonista do filme de Chaplin, impõe aos cidadãos de Itaguaí uma série de leis que vão ao encontro de seus objetivos pessoais. Percebe-se que as semelhanças não são despropositadas, ao contrário, as relações são possíveis entre os textos e possibilitam novas associações e, conseqüentemente, novas interpretações.

Ao aproximar o personagem João Pina de Adenoid Hynkel, nota-se que a loucura de um ditador que almeja pra si o poder absoluto, volta-se contra o próprio ditador. Como é metaforizado no filme em uma das cenas de destaque em que o ditador Hynkel, em sua sala,

após ouvir de seus homens que talvez se tornasse o imperador do mundo, ele pede para ficar só e dança com o globo terrestre, sonhando ser o imperador do mundo, porém o globo estoura nas mãos de Hynkel, como se a partir daquele momento o mundo estivesse perdido e fora de controle, mediante a guerra. No quadrinho, o personagem João Pina em meio ao contexto de guerra, após impor, como um ditador, novas leis à população de Itaguaí, encontra-se rendido pela tropa mandada pelo El-Rei.

Percebe-se que existência elementos como um personagem e um discurso que não se encontram no conto machadiano revela que a tradução não se limita à obra fonte, mas transita pelo campo da subjetividade interpretativa dos tradutores. A tradução em imagens que adicionam elementos à obra de Machado de Assis – como é o caso da escrava que serve o Dr. Bacamarte, ou os escravos que estão presentes em diversos requadros da HQ de Lobo e Aguiar– também não estão presentes no conto. A inclusão desses elementos aos quadrinhos se torna possível devido às possibilidades infindas da tradução de uma linguagem para outra, em que os quadrinistas, a fim de narrar as crônicas da Vila de Itaguaí no formato dos quadrinhos, tiveram que criar levando em conta o texto original e a estrutura específica das HQs, e, devido às possibilidades da tradução, foi possível a criação de elementos novos, possibilitando tornar a tradução uma obra independente e singular, pois traduzir não é reproduzir o original em sua íntegra.

Há muito se discute sobre a tradução e o seu compromisso com a fidelidade da obra. Muitos teóricos e leitores acreditam que qualidade da tradução está em se manter o mais fiel possível ao original. Sob essa ótica, percebe-se a presença de certo juízo de valor, em que há uma valorização maior pelo erudito. Segundo Pinheiro (1995, p.14), a distinção entre erudito e popular, “considerando-se este último inferior e assistemático, é, pelo menos, um vício científico ligado a ideia clássica da substância unitária e internamente coerente”.

Os quadrinhos são considerados, por grande parte das pessoas, como leitura popular, e a Literatura ainda se mantém no patamar intacto da erudição. Porém, faz-se necessário repensar essa polarização entre o popular e o erudito, e em como isso revela uma ideologia dominante e exclusiva. Segundo Martin-Barbero (2008, p.70), é preciso refletir a cultura popular “não como algo limitado ao que se relaciona com o passado – e um passado rural -, mas também e principalmente como algo ligado à modernidade, à mestiçagem e à complexidade do urbano”. Com isso, pode-se dizer que os quadrinhos são considerados populares não porque fazem parte de uma cultura de consumo, mas porque possuem uma

linguagem híbrida, que transitam pelas fronteiras das linguagens consideradas eruditas, as artes plásticas e a literatura.

Discutir o popular e o erudito é importante para que se possa pensar sobre a fidelidade da tradução em quadrinhos com relação à obra original. Caso a tradução tenha como objetivo renovar a temática da obra e ser independente enquanto obra, a preocupação com a fidelidade pode se tornar uma barreira para a invenção e a inovação. Caso a tradução apresente uma reprodução *ipsis litteris* do original, deve ser questionada sua contribuição tanto para a arte quanto para a obra original se não há nada novo.

Segundo Sanders (2006, p. 20), é na infidelidade, na traição do tradutor com a obra fonte que reside a criatividade da tradução. Em muitos casos, nem mesmo as traduções entre línguas são totalmente fiéis aos textos originais. Um exemplo disso é a tradução do poema *O corvo*, de Edgar Allan Poe, realizada pelo Machado de Assis, em 1883. Machado elaborou uma interpretação tradutória, pois além de alterar a estrutura do poema de Poe criando uma métrica distinta, alterou seu conteúdo de modo que o corvo de Poe fizesse alusão à cultura brasileira, e se distanciasse da americana.

Muitas das críticas feitas em relação às traduções da literatura para os quadrinhos, desde a Edição Maravilhosa (publicada pela Editora Brasil América [Ebal], a partir de 1948), são fundamentadas no fato de que os quadrinhos estariam popularizando a obra literária, e com isso estariam impedindo que os leitores lessem a obra fonte para lerem apenas a HQ. Com isso, torna-se necessário esclarecer que, apesar do tema ser o mesmo, são duas obras diferentes que, por sua vez, proporcionam experiências distintas, por fazerem uso de linguagens diferentes.

Os estudos de Sanders (2006), ao tratarem da tradução de obras literárias, reportam como exemplo as traduções dos clássicos para as novelas produzidas para a televisão. A princípio, as novelas tinham por objetivo tornar a obra literária acessível aos telespectadores, todavia é preciso pensar na problemática de se afirmar que o público só é capaz de entender o texto literário se esse for traduzido para a linguagem televisiva e se isso não é um juízo de valor pejorativo com relação aos espectadores, se se levar em consideração que a narrativa televisiva também é considerada inferior.

O fato das traduções literárias para os quadrinhos terem se tornado popular fez com que muitos educadores e estudiosos tivessem os quadrinhos como uma “ponte de leitura” ou “porta de entrada” para a obra original. Como se fosse profundamente necessário a

justificativa para a sociedade do porquê de se trabalhar com os quadrinhos. É preciso pensar sobre o que está por trás da afirmativa de que os quadrinhos são uma ponte de leitura, e, conseqüentemente, uma leitura mais “fácil”, e se as entrelinhas dessa afirmativa não posiciona a história em quadrinhos num patamar inferior ao da linguagem literária. Além disso, pressupor que o leitor irá apreender melhor o sentido da narrativa por meio de imagens, para em seguida, com mais competência de leitura, começar a ler a obra escrita, pode também ser entendido que o leitor não tenha adquirido a maturidade de leitura. Pressupõe-se com isso que todo leitor de obras literárias é um bom leitor de quadrinhos, sem levar em conta que são leituras distintas, que exigem competências distintas, o que é, na verdade, um grande erro. Portanto, aqueles que defendem esse ponto de vista, ingenuamente, acabam por esperar que as traduções em quadrinhos se limitem ao enredo original e atuem como uma “cópia” da obra fonte em outro veículo. Esse pensamento é, no mínimo, contraditório, pois ao se pensar os quadrinhos como porta de entrada para a literatura e ao esperar das traduções uma mera cópia, na verdade se está afirmando que não se tem diferença de leitura entre a literatura e o quadrinho. Portanto, uma hipótese vai de encontro a outra e deixa claro a desinformação e a ingenuidade daqueles que veem os quadrinhos apenas como ferramentas paradidáticas, ou como leitura para crianças.

Talvez esse preconceito com relação às traduções em quadrinhos exista, por uma relação temporal, já que a literatura, obviamente, antecede a sua tradução gerando assim o preconceito. Porém, em meio aos achismos teóricos de muitos, não tem como considerar a leitura das traduções literárias para os quadrinhos como inferior, igual ou superior à leitura da obra literária, já que não existe uma categoria de comparação objetiva entre elas. Para Cirne (2000, p. 170), não existe uma maneira de se misturar os discursos, pois o texto literário tem um ritmo e um procedimento de leitura e escrita que são próprios da literatura; já os quadrinhos, por mais que os roteiros tenham algumas características literárias, essas existem nos quadrinhos com função narrativa gráfico-visual. Desse modo, pode-se afirmar que os quadrinhos e o texto literário possuem formas distintas de organização e recepção. Portanto, fica claro que as traduções literárias não funcionam como ponte de leitura, capaz de induzir determinado público à leitura do original, e muito menos como instrumentos de auxílio pedagógico, já que isso o qualificaria como um degrau que possibilitaria ao aluno alcançar um patamar superior de aprendizado.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso final deste trabalho não há um fim, não há uma única e uníssona verdade no horizonte desse estudo. Os questionamentos entrecortam e danificam as paredes insustentáveis da certeza absoluta e se tornam mais produtivos que a batida de martelo de um ponto final.

Quem se depara com as notícias de que Machado é o escritor brasileiro mais estudado no mundo, pode pensar no esgotamento das descobertas e das novas possibilidades de estudo mediante as obras machadianas. Mas, ao final desta pesquisa, percebendo o quão plural e subjetiva é a interpretação, é possível afirmar que as possibilidades interpretativas estão longe de chegar a um fim.

A centenária obra de Machado de Assis, *O alienista*, ainda pulsa, certamente, e continua dialogando com os mais variados leitores e com os seus mais diversificados e singulares contextos. Percebe-se com isso que, mesmo partindo de uma mesma obra, as traduções seguem interpretações completamente distintas, mas que dialogam com o conto e entre si.

O diálogo entre a obra machadiana *O alienista* e a obra homônima em quadrinhos de Lobo e Aguiar é traduzido de forma plural, apresentando aspectos da cultura híbrida, da interdisciplinaridade; banhando-se de um novo contexto das HQs, o romance gráfico; incorporando novos traços e uma maior preocupação com a seleção das cores. Além disso, foi incorporado à HQ um novo personagem, a personificação dos pensamentos de Bacamarte, que não está presente na obra de Machado e que demarca um discurso direto. O personagem de Simão Bacamarte, em muitas passagens, assemelha-se a Hamlet. O roteirista Luiz Antônio Aguiar foi desenhado pelo quadrinista Cesar Lobo e se tornou um dos personagens da trama, o barbeiro Canjica. Em vários momentos do quadrinho, há uma referência à cultura árabe, que, por sua vez, era apreciada por Machado de Assis. Por fim, o personagem João Pina é traduzido para a HQ com as mesmas características do personagem Coringa do quadrinho Batman, o que dá à obra um sentido diferente ao que inicialmente foi proposto por Machado.

A tradução de Lobo e Aguiar tratou de mesclar o texto original com um segundo texto, criado por eles para reforçar a ideia de que seu álbum não é apenas uma releitura, mas antes uma obra equivalente, baseada no conto. O uso dos elementos intertextuais pelos

quadrinistas, auxiliou na recriação histórica da obra, pois, ao adicionarem elementos da época, para criarem um diálogo entre quadrinhos, conto e história, Lobo e Aguiar alcançaram o objetivo de colocar lado a lado presente e passado. A presença de intertextos como “A liberdade guiando o povo”, de Delacroix, na cena em que os Canjicas invadem a Câmara dos Vereadores; O Coringa, na cena em que João Pina está sobre a mesa, com a aparência do personagem de Miller, acrescenta à obra de Lobo e Aguiar não apenas elementos, mas também liberdade poética, que tempera a releitura contemporânea.

Há, na tradução em quadrinho, a inegável marca autoral, em que as escolhas estéticas e narrativas das traduções se dão de acordo com a releitura que os autores fazem do conto. O que nos mostra, mais uma vez, que as produções estão sujeitas a alterações de acordo com a intenção do autor, não podendo ser consideradas versões resumidas, ou simplificadas da obra. As traduções literárias para quadrinhos devem ser vistas como obras que propõem novas leituras e interpretações, não competindo com a obra original, mas coexistindo. É nesse sentido que a tradução de *O alienista* em quadrinhos de Lobo e Aguiar da obra Machadiana, torna-se obra autônoma. A tradução de Lobo e Aguiar vai ao encontro da teoria do molho de Machado, que tem a intenção de agregar especiarias de outro ao molho criado pela própria fábrica.

Falar de tradução não é o mesmo que uma troca de linguagem, traduzir está além, é criar novamente a partir da interpretação, o que torna a obra de Lobo e Aguiar uma tradução. Essa, por sua vez não é uma cópia, por isso se alimentam do novo a partir do momento que mudam de signo. A autonomia da linguagem não é retratada aqui com o sentido de proporcionar status ou hierarquizar a tradução em quadrinhos diante da arte, mas sim uma forma de reconhecer enquanto obra.

O presente estudo rejeita a afirmativa rasa e ingênua de que as traduções da literatura para os quadrinhos são uma versão ilustrada da obra literária e, por isso, devem se manter fiéis à obra fonte. Como afirma Queluz (2005, p.128), “a releitura provoca sempre novas reações, possibilita novas conexões entre história e linguagem” e proporcionam novas experiências. As traduções em quadrinhos são uma releitura da obra fonte, e não apenas uma transposição simplificada para outra linguagem.

Ao ser traduzido o conto machadiano para os quadrinhos, os quadrinistas não trabalham apenas com a reprodução imagética de uma linguagem escrita; quando eles traduzem a linguagem literária em imagens estão, na verdade, ressignificando, já que cada

linguagem possibilitam significados distintos. Com isso, os leitores, que conhecem o conto *O alienista*, escrito por Machado de Assis em 1881, têm a opção de se permitirem conhecer um outro *O alienista*, pertencente ao campo das traduções em quadrinhos feitas no século XXI. E dessa forma a linguagem se mantém viva; pois ela, modifica-se mediante a intenção de cada artista, como se fosse uma marca digital que os diferenciasse. Esse artista, enquanto ser social, encontra-se imerso em uma determinada sociedade que, por sua vez, está inserida em um espaço/tempo específico, isso faz com que sua produção reflita suas necessidades, disparidades, angústias e opiniões, além de sua cultura.

Analisando a valsa de influências que uma linguagem tem para com a outra, como o trânsito dos quadrinhos pela literatura, pelo cinema e pela arte plástica, percebemos que, por se nutrir de todas essas linguagens, os quadrinhos adquirem uma linguagem híbrida e singular.

REFERÊNCIAS

ACEVEDO, Juan. *Como fazer história em quadrinhos*. São Paulo: Global, 1990.

AGUIAR, Luiz Antônio; LOBO, Cesar. *O alienista*. São Paulo: Ática, 2008.

ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: _____. *Obra completa, Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm05.pdf> . Acesso em: 18 maio 2016.

_____. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Folha de São Paulo, 2008.

_____. Gazeta de Holanda. In: _____. *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Jackson, 1937. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/poesia/maps04.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

_____. Ilustração brasileira. In: _____. *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Jackson, 1938. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macrc08.pdf>>. Acesso em: 7 set. 2016.

_____. *O alienista e outros contos*. São Paulo: Moderna, 2004.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. 3 v.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. *Educação e realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 133-184, jul/dez. 1995. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71724/40670>>. Acesso em: 8 set. 2016.

BORGES, Jorge Luiz. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 1999.

BRAGA JÚNIOR, Amaro Xavier. A expressão artística na criação de imagens nos quadrinhos de Sandman. **História, imagem e narrativas**, Alagoas, n. 18, abr. 2014.

BRANCO, Leniza Castello. **Machado e a música**. In: FronteiraZ – Revista digital de literatura e crítica literária. São Paulo, volume 2, número 2, dezembro 2008. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros_anteriores/n2/download/massis_e_a_musica.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2016.

CALABRESE, Omar. A intertextualidade na pintura. Uma leitura de *Os embaixadores* de Holbein. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de (org.). **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004 p.159-187.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

CANCLINI, Néstor García. **Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2006.

CANCLINI, Néstor García. La épica de la globalización y el melodrama de la interculturalidad. In: MORÃNA, Mabel (Org.). **Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina**. Santiago: Cuarto Próprio, 2000.

CARDOSO, Athos Eichler. **As aventuras de Nhô-Quim & Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros 1869-1883/** Angelo Agostini. Brasília/DF: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

CAVALCANTI, Lailson de Holanda. **O alienista**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

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

COUTINHO, Afrânio. **A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959. Google books. PDF. 2 de maio de 2016.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. São Paulo: Devir, 2008.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Figura 52 e 53: Análise da Casa Verde. Fonte: LOBO, Cesar. *O alienista* / [baseado no original de] Machado de Assis; adaptado por César Lobo, arte; Luiz Antonio Aguiar, roteiro. São Paulo: Ática, 2008 p. 65-66.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**: na Idade clássica. Tradução de José Teixeira de Coelho Neto. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FREIRE, Paulo. **A importância de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

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

GOMES, Renato Cordeiro. A tradução cênica de ‘O alienista’ de Machado de Assis. **Matraga**, Rio de Janeiro, 2006, p.34-37. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga00/matraga0a06.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2016.

GOMES, Roberto. O alienista: loucura, poder e ciência. **Tempo Social**, São Paulo, n. 5, v. 1-2, p. 145-160, 1993. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ts/article/viewFile/84953/87681>>. Acesso em: 5 jul. 2016.

GONÇALO JÚNIOR. **A Guerra dos gibis**: formação do mercado editorial brasileiro e a censura nos quadrinhos. 1933-1964. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GOTLIB, Nádía Battella. Teoria do conto. São Paulo: Ática, 2004.

GUALDA, Linda Catarina. **A mulher como anjo e monstro**: Representações do feminino em *The Turn of the Screw* e *Dom Casmurro*. In: ANAIS DO SETA, n°1, 2007 p.371-377.

GUERINI, Andreia; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. **Pescando imagens com rede textual**: HQ como tradução. São Paulo: Peirópolis, 2013.

GUSMAN, Sidney. O alienista. **Universo HQ**, São Paulo, 18 abr. 2007. Disponível em: <http://www.universohq.com/quadrinhos/2007/n18042007_08.cfm>. Acesso em: 20 set. 2010.

HATOUM, Milton. **Machado de Assis é eterna fonte de inspiração**. Entrelivros, São Paulo, n. 30, p. 42-50, set. 2008.

HOBSBAWN , Erick. **A Era das Revoluções : Europa 1789-1848**. São Paulo: Paz e terra, 2005.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: 70, 2007.

JORNAL DA METODISTA. São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo, ano 16, n. 90, mar. 2008.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

MACHADO, Roberto. Clássicos da literatura brasileira viram quadrinhos. **Universia**, São Paulo, 11 jun. 2010. Disponível em: <<http://www.universia.com.br/preuniversitario/materia.jsp?materia=19642>>. Acesso em: 20 set. 2010.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e de ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 2005.

MENDONÇA, Márcia. **Ciência em quadrinhos**: imagem e texto em cartilhas educativas. Recife: Coleção Teses, 2010.

MOON, Fábio; BÁ, Gabriel. **O alienista**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

MOSTAÇO, Edelcio. O teatro e a política cultural do governo. **Questão de Crítica**, Florianópolis, n. 62, 2014. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2014/06/o-teatro-e-a-politica-cultural-do-governo/#more-4674>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmentos finais**. Tradução Flávio R. Kothe. Brasília: Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado**: palavras e imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PAZ, Liber Eugenio. Alice, design & ilustração. In: QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (Org.). **Design e cultura**. Curitiba: Sol, 2005. p. 133-150.

PAZ, Otávio. **Tradução, literatura e literalidade**. Disponível em: <www.lettras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/traducao2ed-site.pdf> Acesso em: 26 maio 2016.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PINHEIRO, Marilda Lopes (org.). **Design & Cultura**. Curitiba: Editora Sol, 2005.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POMORSKA, Krystyna; JAKOBSON, Roman. **Diálogos**. São Paulo: Cultrix, 1985.

QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. **Design & cultura**. Curitiba: Sol, 2005.

QUELUZ. Ruídos na representação da mulher: preconceitos e estereótipos na literatura e em outros discursos. In: http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/M/Marilda_Lopes_Pinheiro_Queluz Acesso em: Janeiro de 2017.

RIBEIRO, João. **O que é positivismo**. São Paulo, Brasiliense, 2006.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. **Tradução: ofício e arte**. São Paulo: Cultrix, Universidade de São Paulo, 1976.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. Routledge, 2006.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SEBRAE. **O potencial do mercado de HQs no país**. Disponível em: http://www.sebraemercados.com.br/wp-content/uploads/2015/12/Agosto_EconomiaCriativa_HQs.pdf Acesso em: 22 maio 2016.

SILVA, José Maria Boutkosky da. O humor machadiano em O alienista. **Conhecimento Prático Literatura**, São Paulo, n. 26, 42-49.

SILVA, Nadilson da. **Elementos para a análise das histórias em quadrinhos**. Campo Grande: Intercom, 2001.

VIGOTSKY, Lev Semenovich. *A construção do pensamento e da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

VILACHÃ, Francisco S.; RODRIGUES, Fernando A. A. **O alienista**. São Paulo: Escala Educacional, 2006. (Coleção Literatura Brasileira em Quadrinhos).

VILLAR, Valter Luciano Gonçalves. **Os árabes e nós**: a presença árabe na literatura brasileira. Centro de ciências humanas, letras e artes. Universidade Federal da Paraíba (UFPB), 2012. (Tese de Doutorado)

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZILBERMAN, Regina. A literatura e o apelo das massas. In: _____. **Literatura em tempo de cultura de Massa**. São Paulo: Nobel, 1984. p. 9-32.

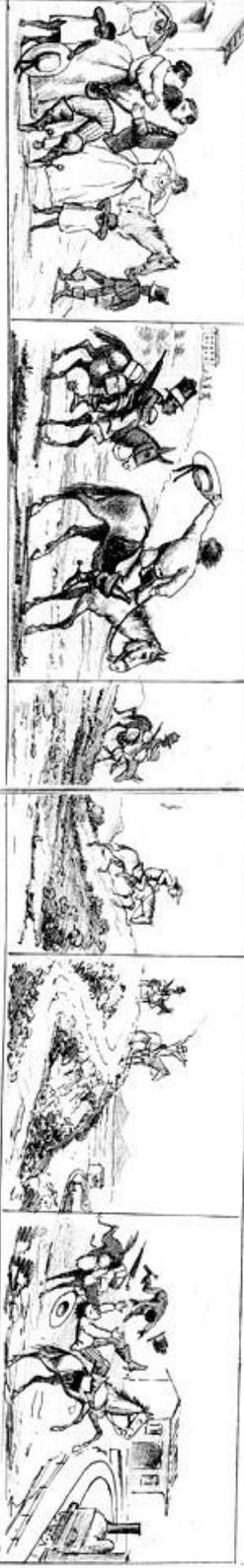
ANEXOS

Anexo I

AS AVENTURAS DE "NHO-QUIM", OU IMPRESSÕES DE UMA VIAGEM A CORTE. HISTÓRIA EM DOZE CAPÍTULOS.

CAPÍTULO I

DOIS SIRKAS AO RIO DE JANEIRO. Nho-Quim, jovem de 20 annos, filho unico de grande rica potentissima, com um puer. O velho Quim, sendo só em vista a felicidade dos seus mandar e filho puerissimo. (O que seria muito provavel na vida, se...

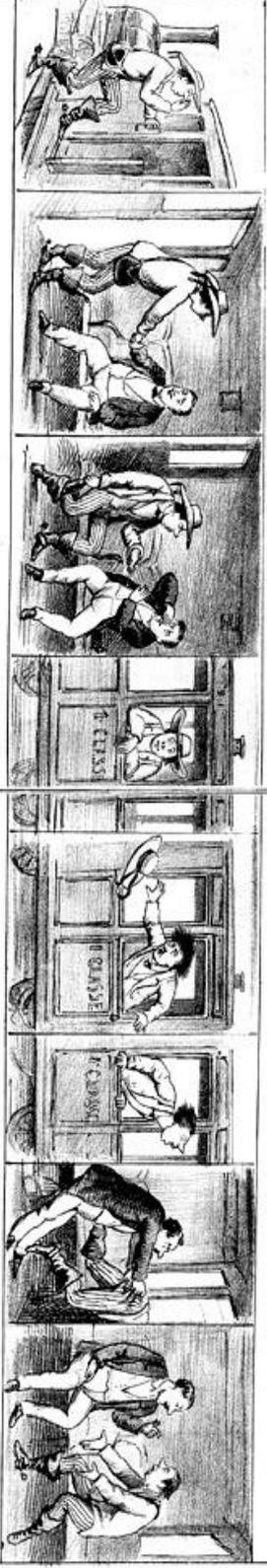


Nho-Quim, desobedece a ordem de seus pais... Caldeirão... Mandado no sentido de ir ao rio de Janeiro, onde, talvez, encontraria a felicidade!

Logo que saiu de casa...

Impulsivo e rebelde, resolveu...

o cavalleto estava muito aborrecido!



Pela sua vida e a de seus parentes...

— E por causa da grande...

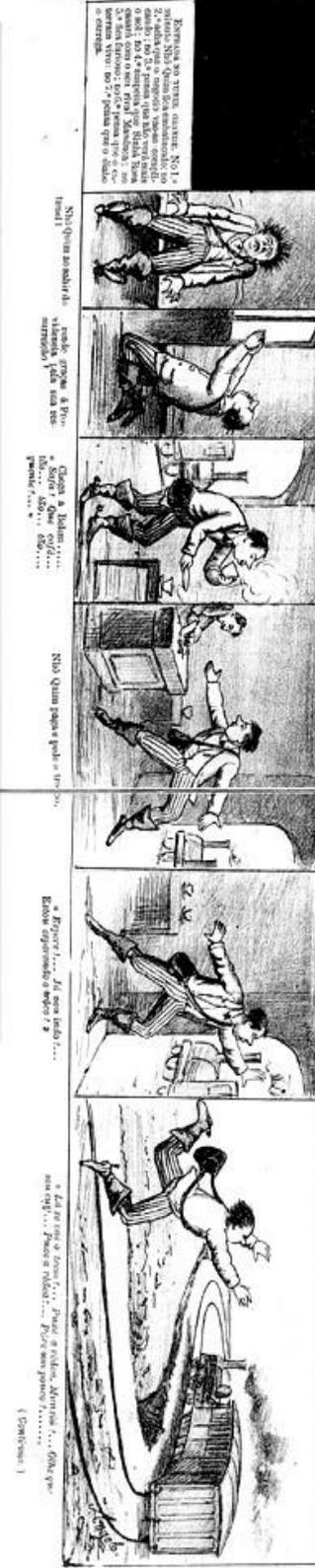
— e o momento em que...

Nho-Quim chorava...

Os olhos, que o vento...

Nho-Quim gritou ao...

Vendo que a alma...



Perseguido ao virar...

Nho-Quim ao subir...

Grande a felicidade...

Nho-Quim depois...

— Fugir!... Ah que vida...

— Era no meu a zona...

(CONTINUA)

Anexo II



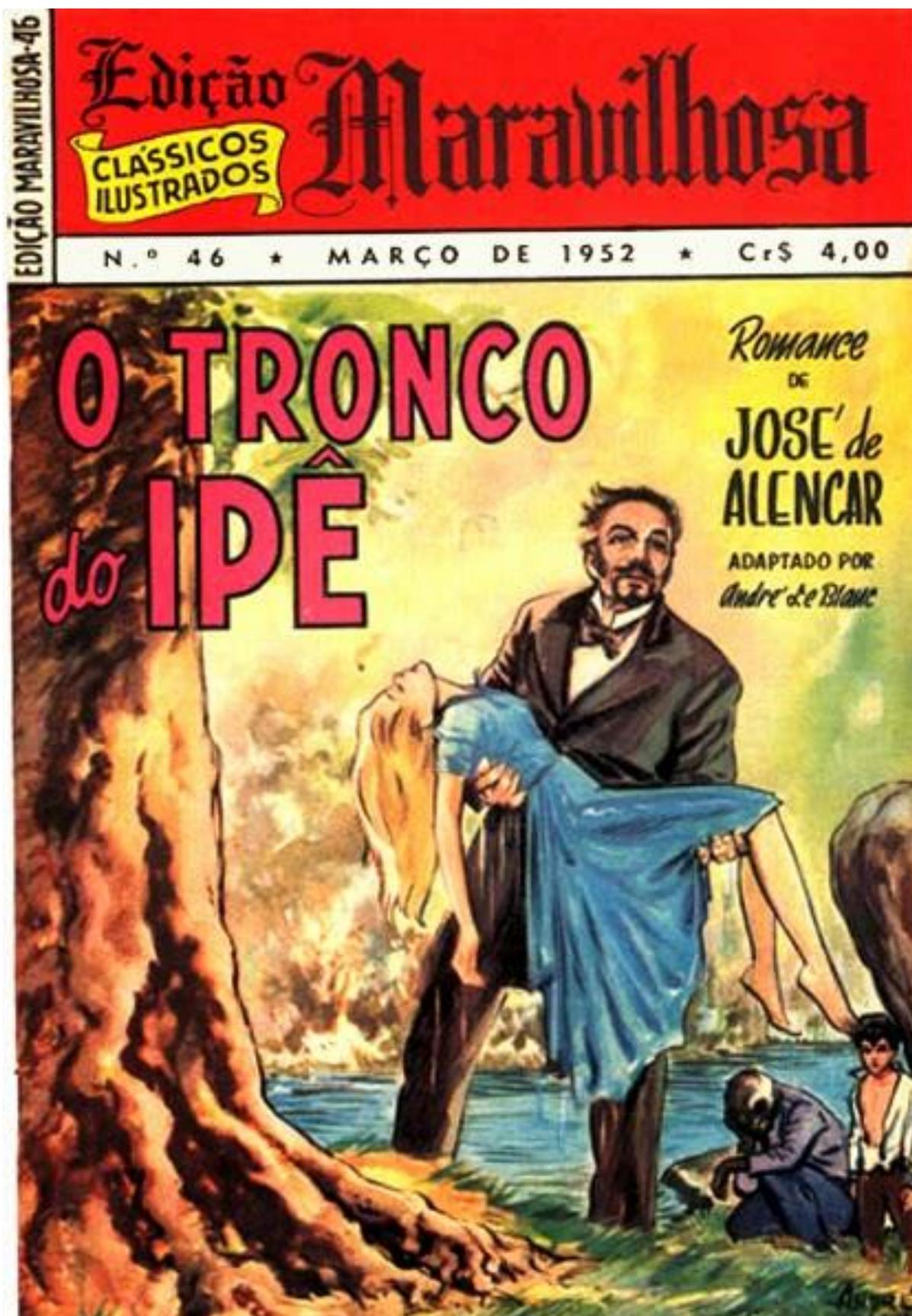
Anexo III

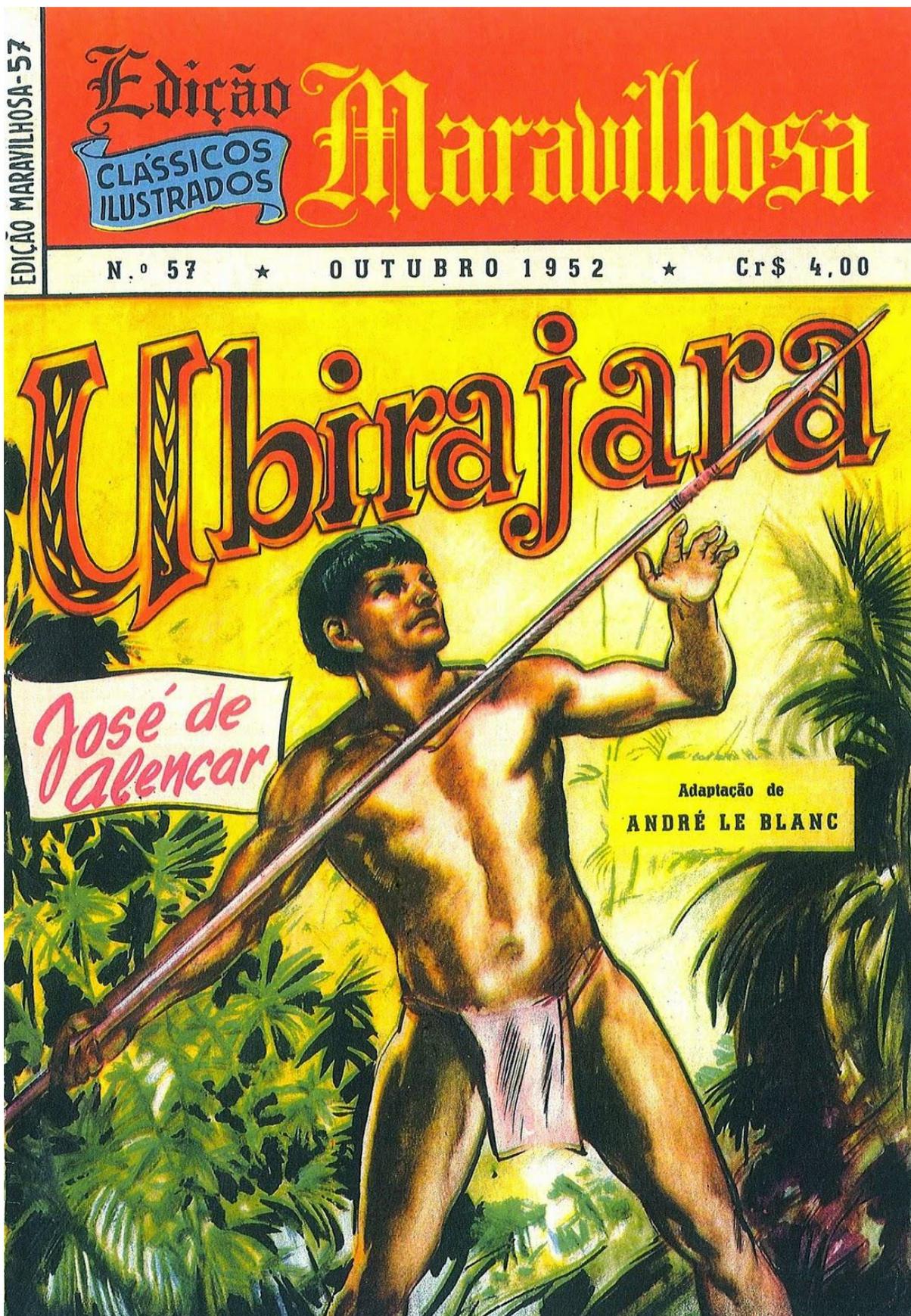


Anexo IV



Anexo V





Anexo VII

N.º 95 (EXTRA) ★ ANO VII ★ EDIÇÃO MARAVILHOSA



O corpo de Leandro Barbalho não foi encontrado. Foi só por tarde que o capitão-mor voltou de perseguir o inimigo, e já sabia pelo Agrela de tudo quanto Arnaldo fizera para prevenir o assalto e rechaçá-lo com vantagem. Assim, sendo aproximarse o sertanejo, foi ao seu encontro.

D. Genoveva, aqui está quem nos salvou!

Peça o que quiser, Arnaldo! Queremos dar-lhe uma prova de nossa gratidão!



Se o senhor capitão-mor promete dar-me o que desejo peça a mão de Alina!

Essa lhe pertence, Arnaldo. Crie-a para ser sua esposa...

Não peço a mão de Alina para mim... mas para um coração nobre que a merece: o ajudante Agrela!

Um leve desmaio perpassara o formoso semblante de D. Flor. Quanto a Alina, sentira-se como envolta por uma chama. Foi cruel o desencanto de Alina quando, ao tornar a si da comoução produzida pelo pedido de Arnaldo, sentiu sua mão na mão do Agrela, onde a pusera o capitão-mor. Este ainda perguntou a Arnaldo o que desejava para si proprio...



Que o senhor capitão-mor me deixe beijar sua mão. Basta-me isso.

Tu és um homem, e de hoje em diante quero que te chames Arnaldo Louredo Campelo!



Era então ao pôr-do-sol. Flor, que pouco antes se apartara do grupo da família, fôra sentar-se no banco da oiteira. Arnaldo aproximou-se.

O sertanejo interrogou o semblante de Flor...

Estou com pena da Leandra...

Está triste, Flor?

Não se assuste, Alina. Juro que não aceitarei sua mão enquanto não me der de sua livre vontade!

Queria-lhe... muito?

Era meu primo... E... e morreu por minha causa!

Só?

Deus não quer que eu me case, Arnaldo!

No transporte de júbilo que lhe inandou a alma, o sertanejo alçou as mãos cruzadas para render graças ao Deus que lhe conservava pura e immaculada a mulher de sua adoção.

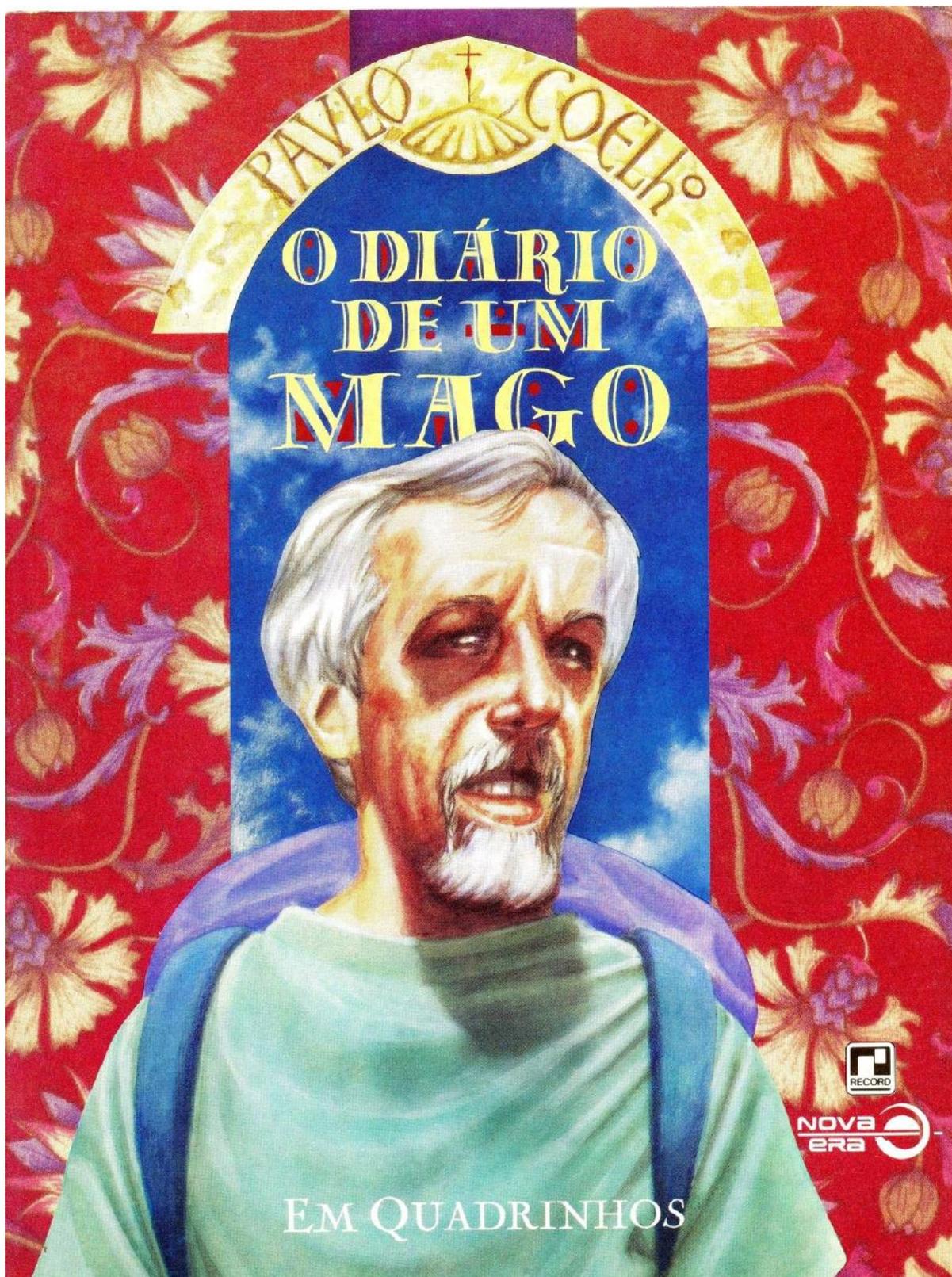
FIM

As adaptações de romances ou obras clássicas para a EDIÇÃO MARAVILHOSA são apenas um "aperitivo", um deleite para o leitor. Se você gostou, procure ler o próprio livro, adquirindo-o em qualquer livraria. E organize a sua biblioteca — que uma boa biblioteca é sinal de cultura e bom gosto.

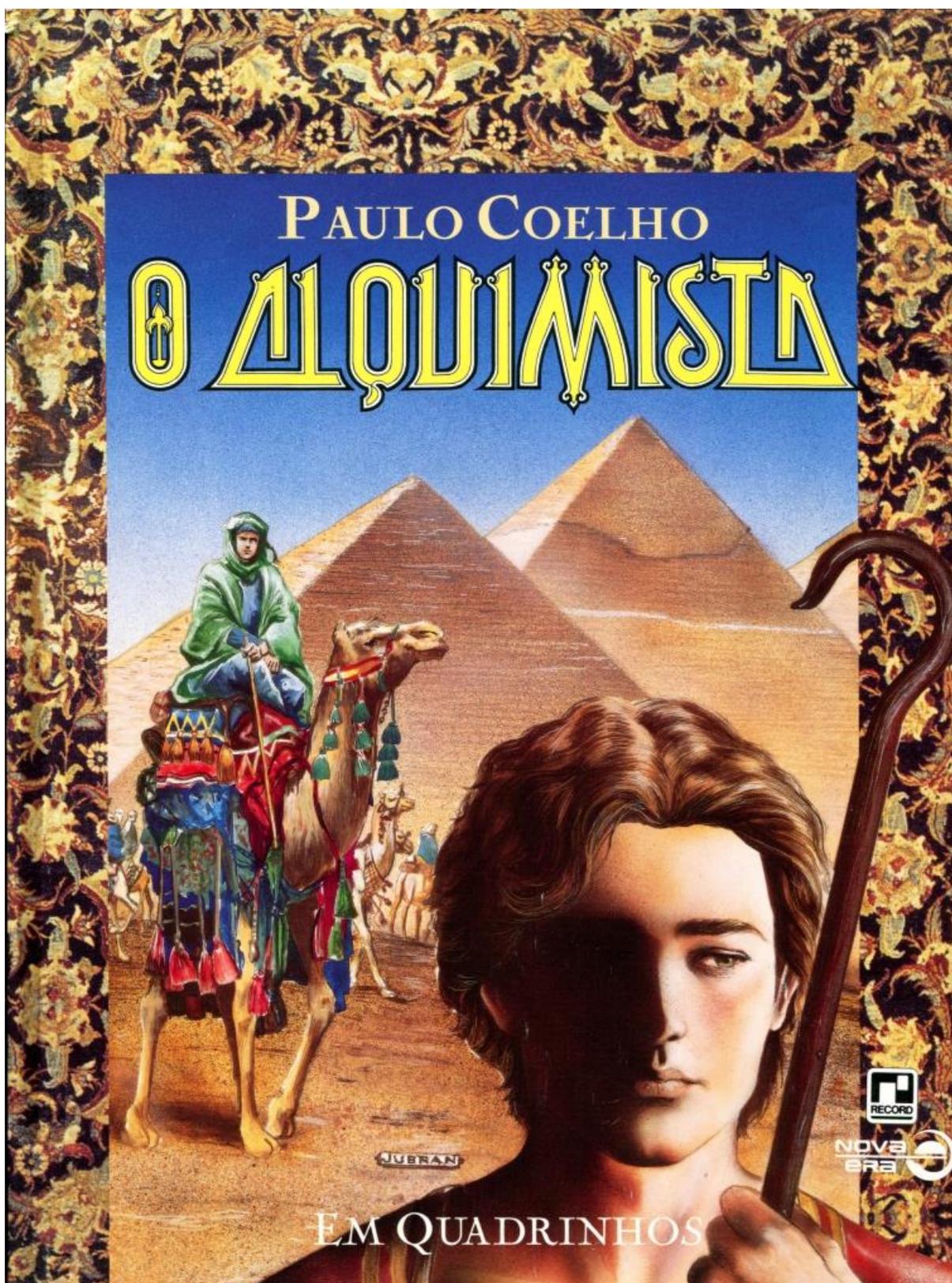
Anexo XIII



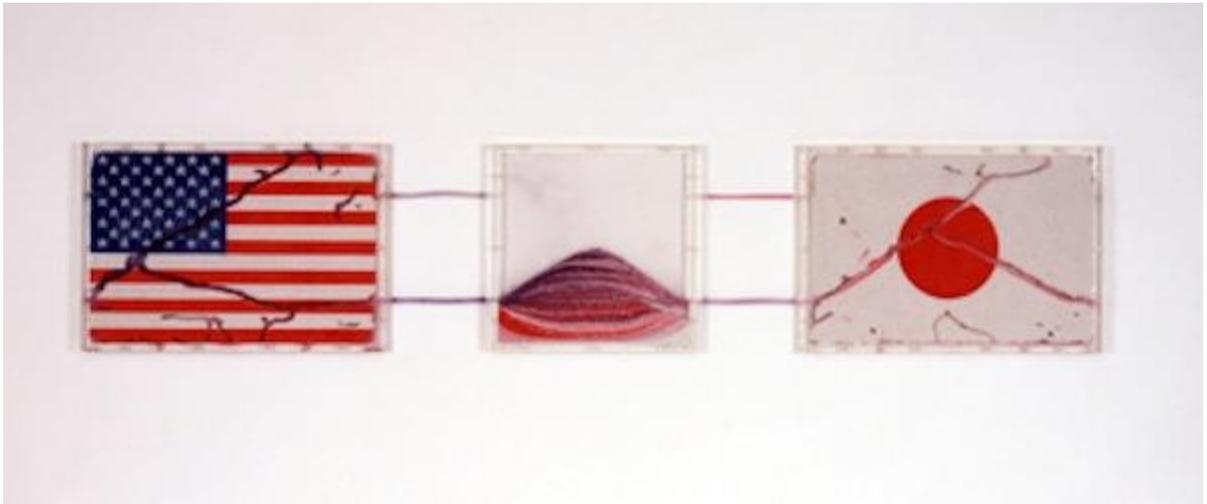
Anexo IX



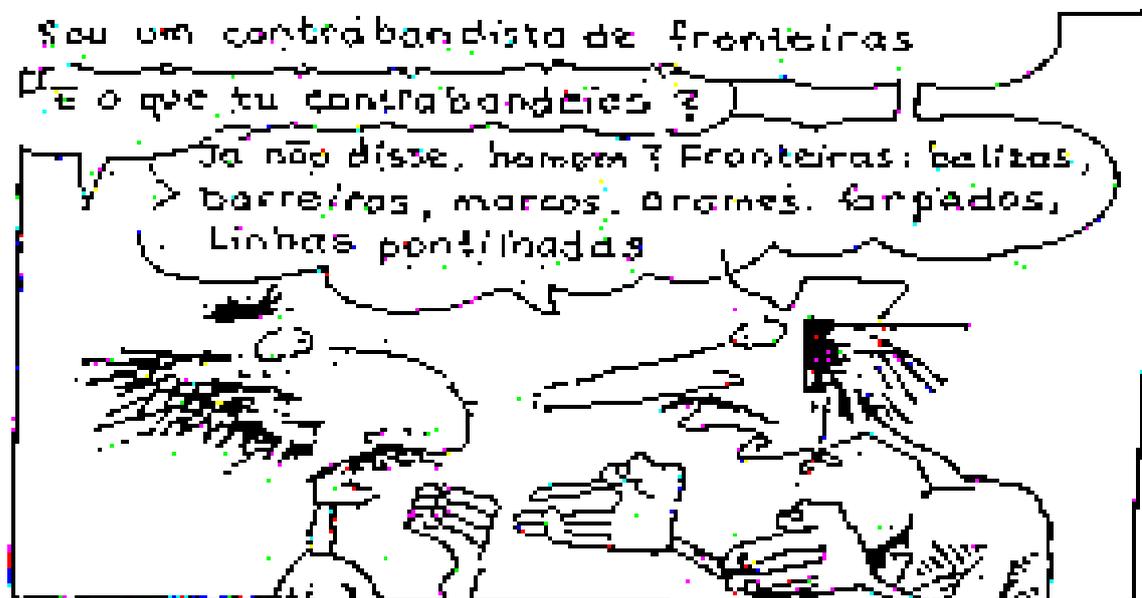
Anexo X



Anexo XI



Anexo XII



Anexo XIII



Anexo XIV

THE FAVORITE NEWSPAPER FEATURE OF 15 MILLION FANS HITS THE SCREEN!

TERRY AND THE PIRATES

BASED UPON THE FAMOUS MILTON CANIFF CARTOON STRIP
Screenplay by MARK LAYTON - GEORGE MORGAN
JOSEPH UEMERING

A COLUMBIA CHAPTER PLAY

Directed by JAMES W. HORNÉ

TERRY PLAYED BY WILLIAM TRACY * **PAT** PLAYED BY GRANVILLE OWEN * **CONNIE** PLAYED BY ALLEN JUNG * **BIG STOOP** PLAYED BY VICTOR DECAMP
DRAGON LADY PLAYED BY SHEILA DARCY * **FANG** PLAYED BY DICK CURTIS * **NORMANDIE** PLAYED BY JOYCE BRYANT

 A vintage movie poster for the film 'Terry and the Pirates'. The central figure is Terry, a man in a tan pith helmet and shirt, holding a revolver. To his left is a woman in a green, two-piece outfit with a crown-like headpiece, identified as the Dragon Lady. Below her is a man in a red jacket and a red hat, identified as Fang. In the foreground, two other men are shown: one in a tan uniform and hat (Pat) and another in a dark uniform and cap (Normandie). The background features a tiger and a tropical setting. The title 'TERRY AND THE PIRATES' is written in large, bold, yellow letters. Text at the top reads 'THE FAVORITE NEWSPAPER FEATURE OF 15 MILLION FANS HITS THE SCREEN!'. Below the title, it says 'BASED UPON THE FAMOUS MILTON CANIFF CARTOON STRIP' and 'Screenplay by MARK LAYTON - GEORGE MORGAN JOSEPH UEMERING'. At the bottom, it says 'A COLUMBIA CHAPTER PLAY' and 'Directed by JAMES W. HORNÉ'. The bottom section lists the main characters and their actors: Terry (William Tracy), Pat (Granville Owen), Connie (Allen Jung), Big Stoop (Victor Decamp), Dragon Lady (Sheila Darcy), Fang (Dick Curtis), and Normandie (Joyce Bryant). The Columbia Pictures logo is in the bottom right corner.

Anexo XV



CANDIDO PORTINARI: Ilustração para o **O Alienista**, de Machado de Assis, Editora Imprensa Nacional, 1948. p. 5.
Está sobre o título do Capítulo II, *Torrente de Loucos*.

Anexo XVI



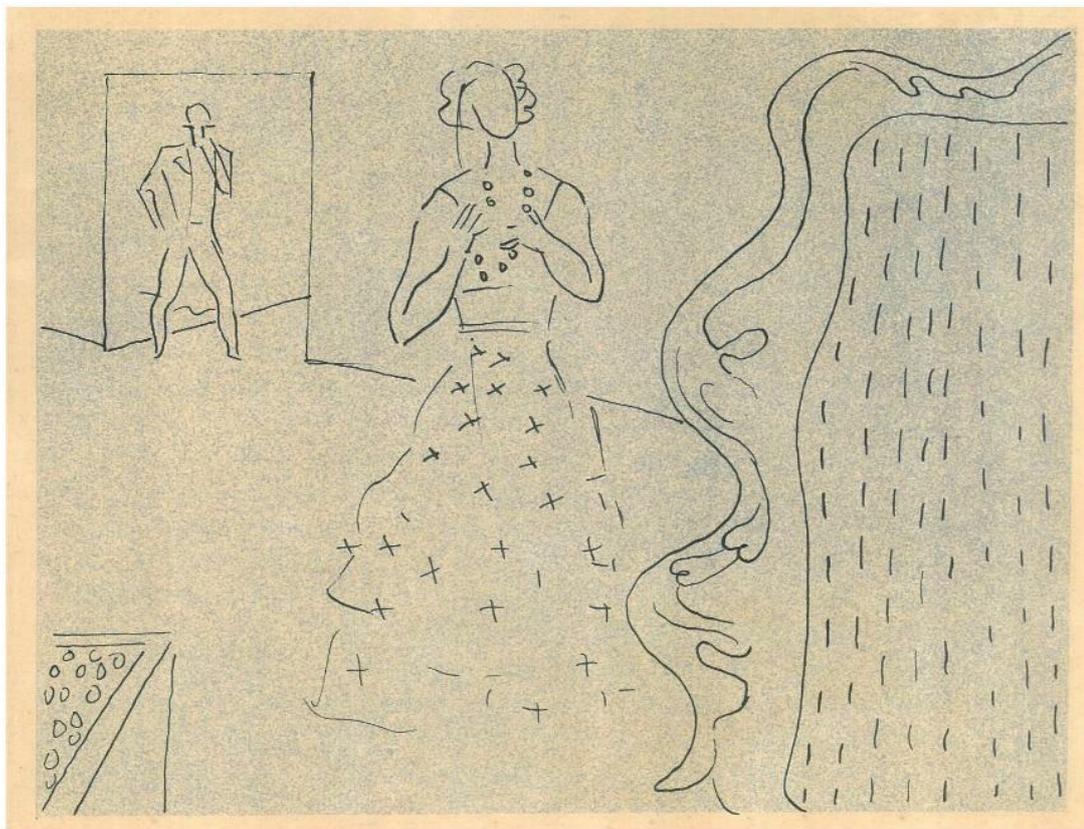
CANDIDO PORTINARI: Ilustração para o *O Alienista*, de Machado de Assis, Editora Imprensa Nacional, 1948. p. 17.
Está sobre o texto na folha referente ao início do Capítulo V, *O Terror*.

Anexo XVII



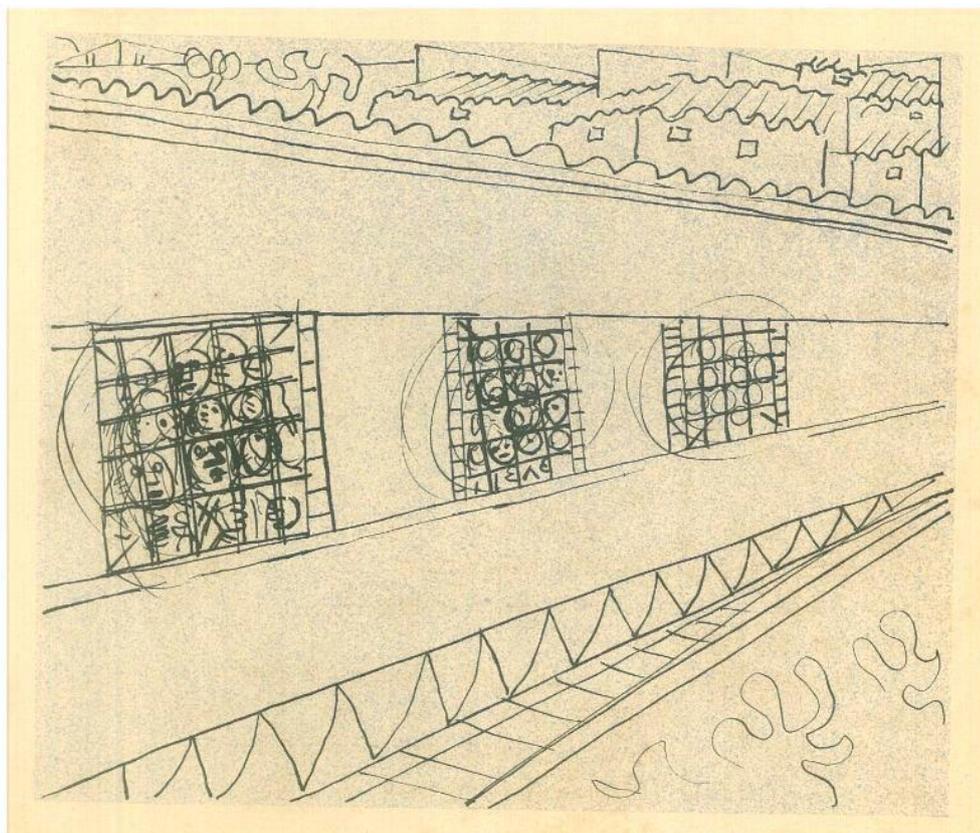
CANDIDO PORTINARI: Ilustração para o *O Alienista*, de Machado de Assis, Editora Imprensa Nacional, 1948. p. 49.
Está sobre o texto, na folha do início do Capítulo X, *A Restauração*.

Anexo XVIII



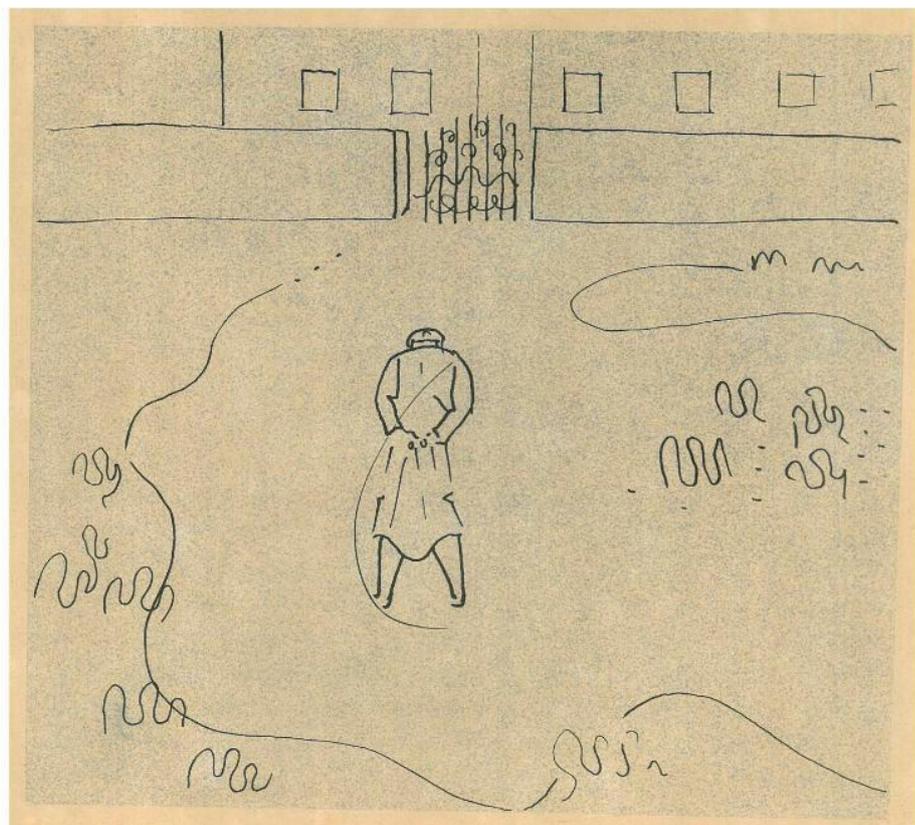
CANDIDO PORTINARI: Ilustração para o **O Alienista**, de Machado de Assis, Editora Imprensa Nacional, 1948. p. 54.

Anexo XIX



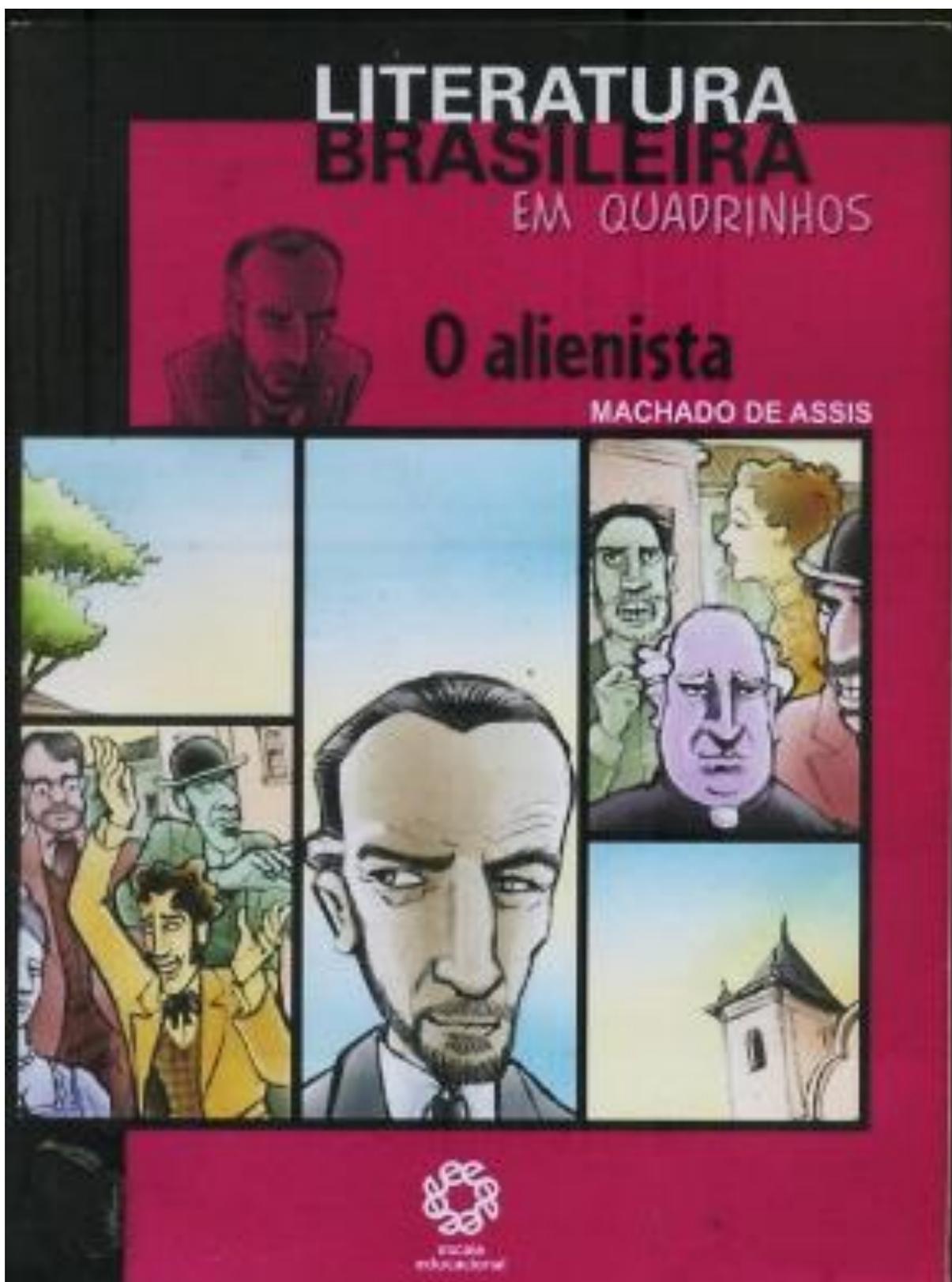
CANDIDO PORTINARI: Ilustração para o **O Alienista**, de Machado de Assis, Editora Imprensa Nacional, 1948. p.63.

Anexo XX

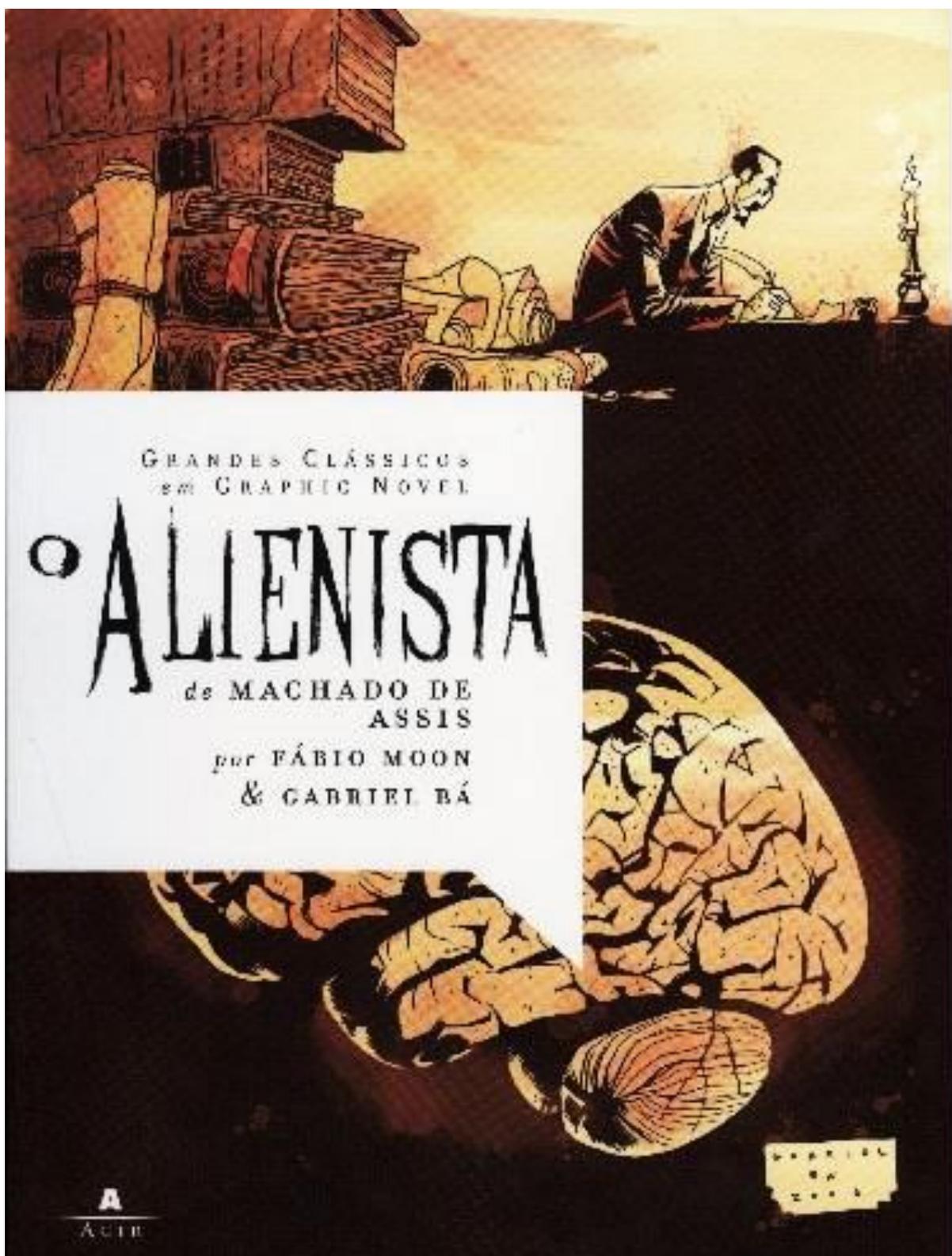


CANDIDO PORTINARI: Ilustração para o **O Alienista**, de Machado de Assis, Editora Imprensa Nacional, 1948. p. 70.

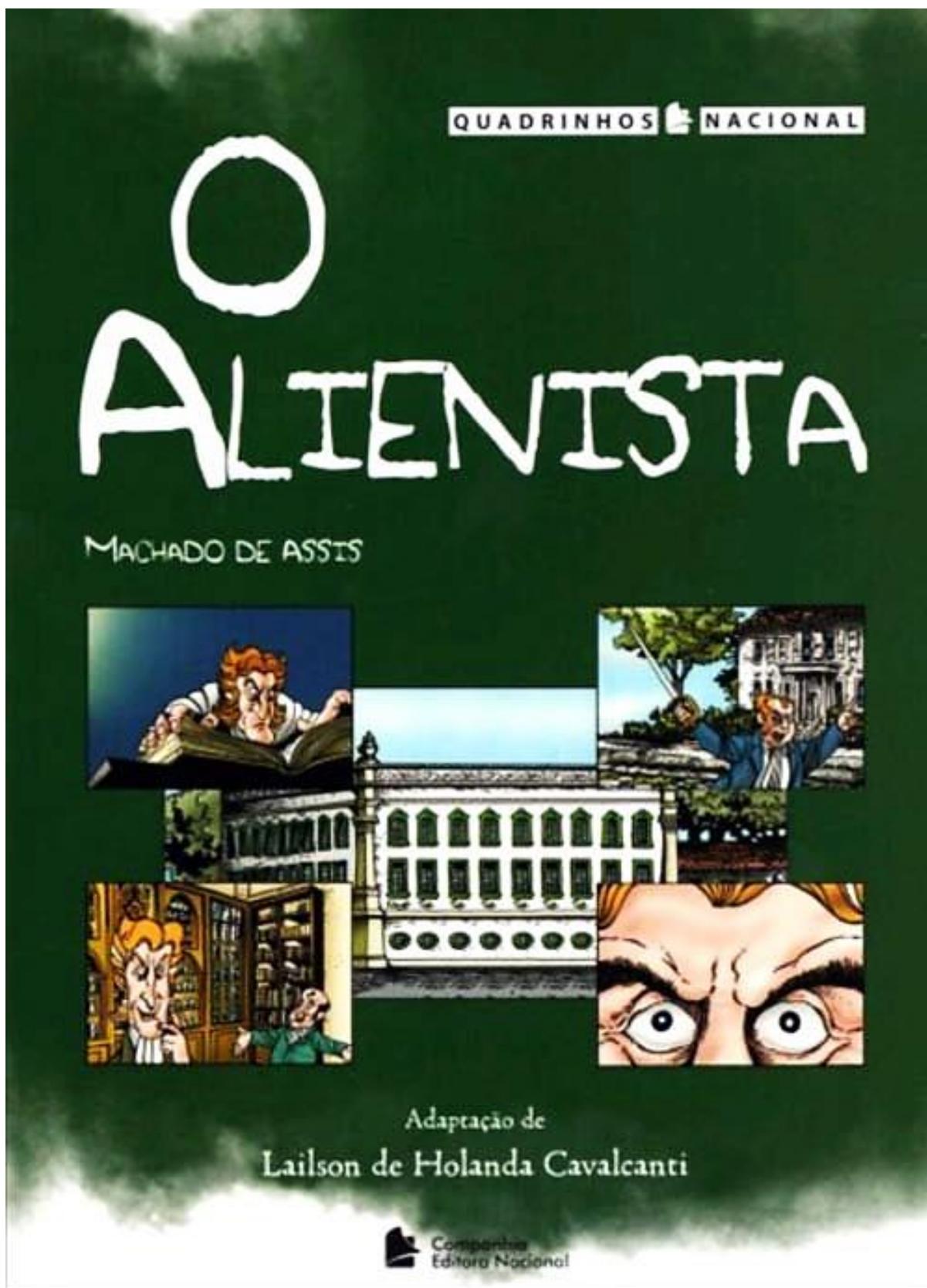
Anexo XXI



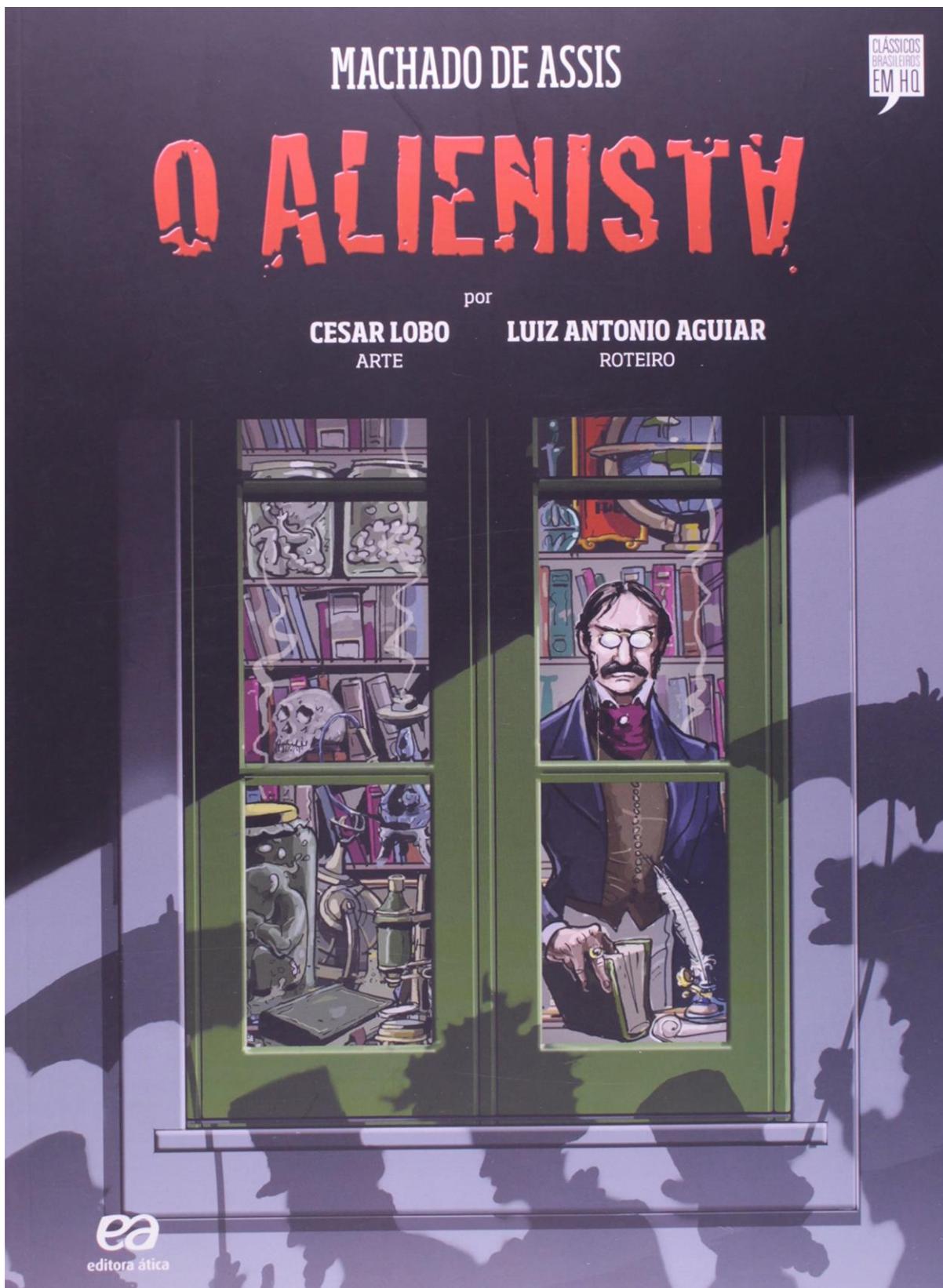
Anexo XXII



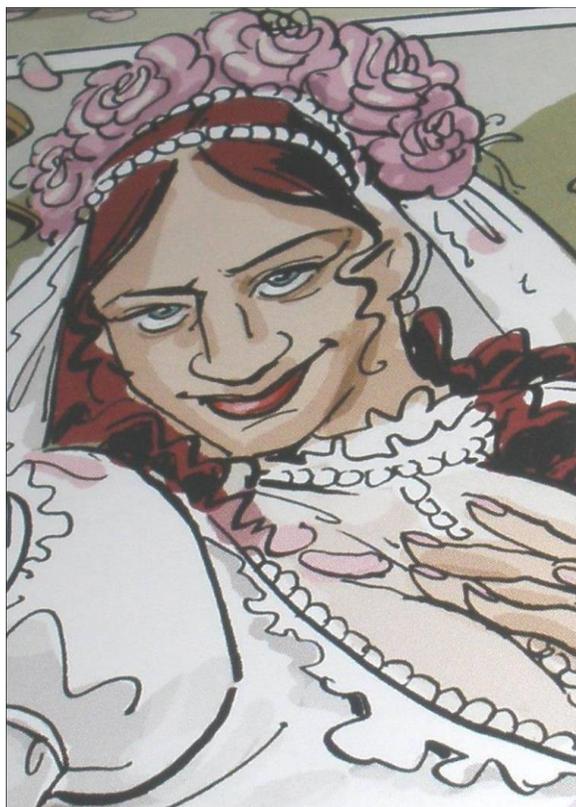
Anexo XXIII



Anexo XXIV



Anexo XXV



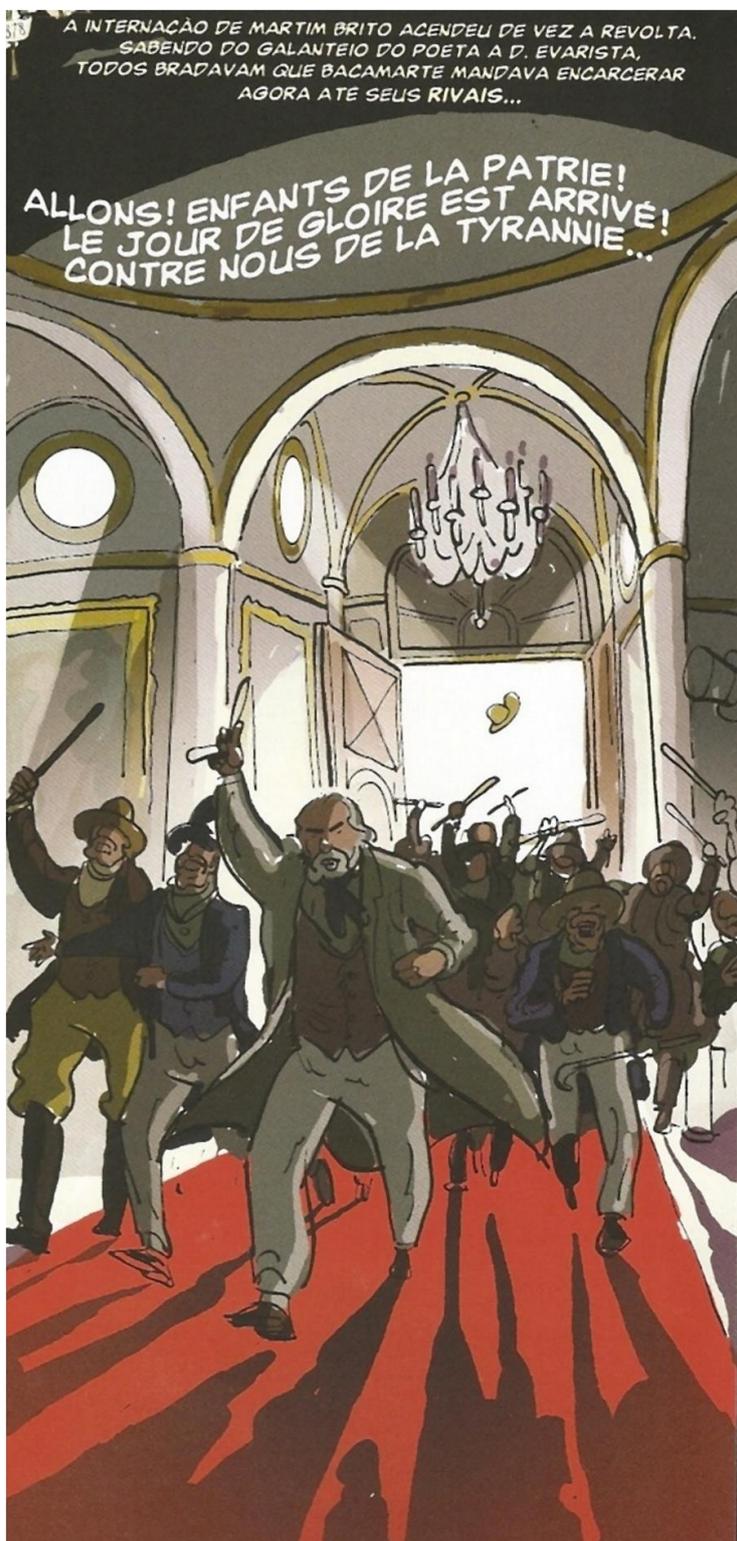
Anexo XXVI



Anexo XXVII



Anexo XXVIII



Anexo XXIX



Anexo XXX



Anexo XXXI



Anexo XXXII





Anexo XXXIII

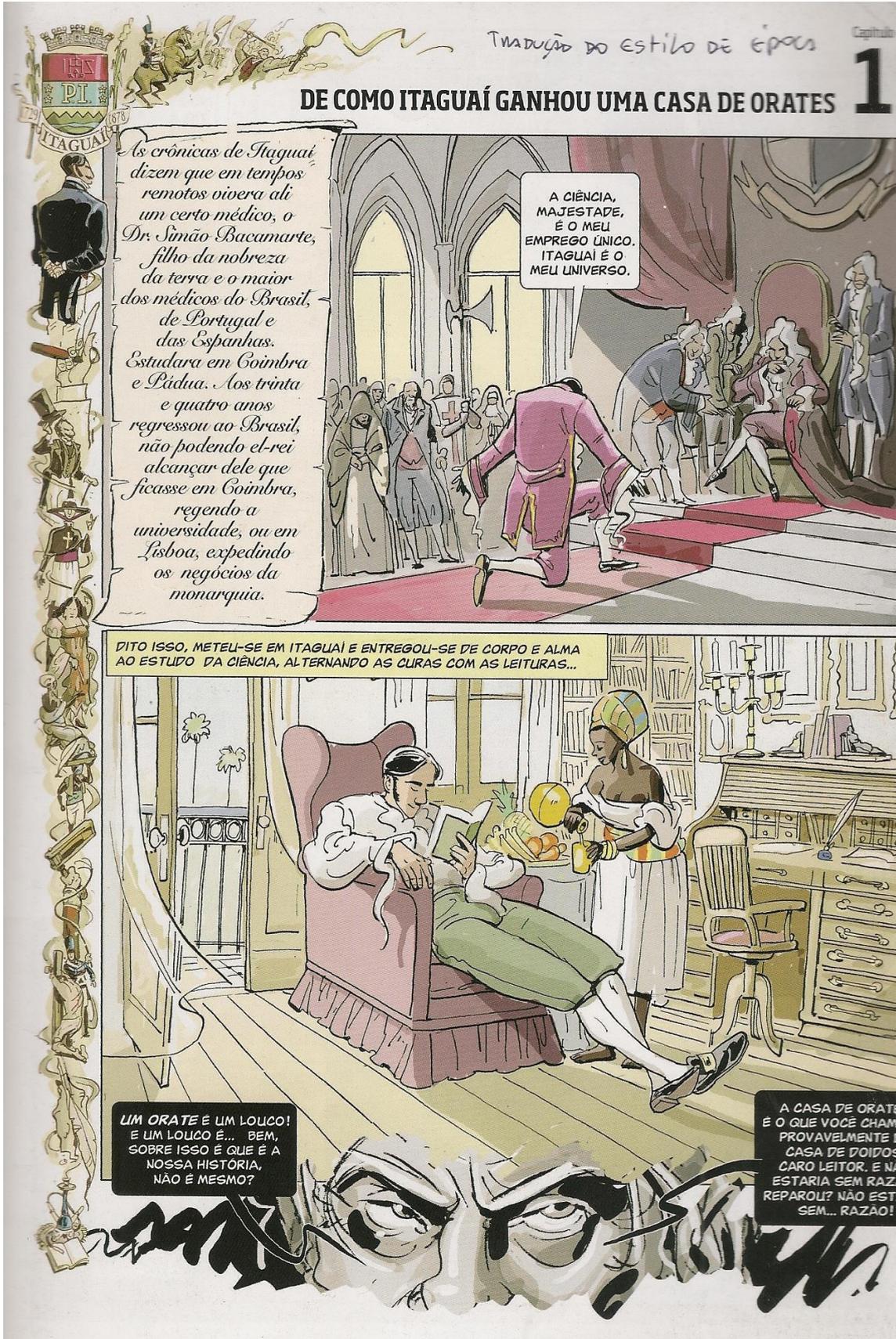


Anexo XXXIV

Tradução do estilo de épocas

1

DE COMO ITAGUAÍ GANHOU UMA CASA DE ORATES



As crônicas de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas. Estudara em Coimbra e Pádua. Aos trinta e quatro anos regressou ao Brasil, não podendo el-rei alcançar dele que ficasse em Coimbra, regendo a universidade, ou em Lisboa, expedindo os negócios da monarquia.

A CIÊNCIA, MAJESTADE, É O MEU EMPREGO ÚNICO. ITAGUAÍ É O MEU UNIVERSO.

DITO ISSO, METEU-SE EM ITAGUAÍ E ENTREGOU-SE DE CORPO E ALMA AO ESTUDO DA CIÊNCIA, ALTERNANDO AS CURAS COM AS LEITURAS...

LIM ORATE É LIM LOUÇO!
E LIM LOUÇO É... BEM,
SOBRE ISSO É QUE É A
NOSSA HISTÓRIA,
NÃO É MESMO?

A CASA DE ORATES
É O QUE VOCÊ CHAMARIA
PROVAVELMENTE DE
CASA DE DOIDOS,
CARO LEITOR. E NÃO
ESTARIA SEM RAZÃO.
REPAROU? NÃO ESTARIA
SEM... RAZÃO!

Anexo XXXV



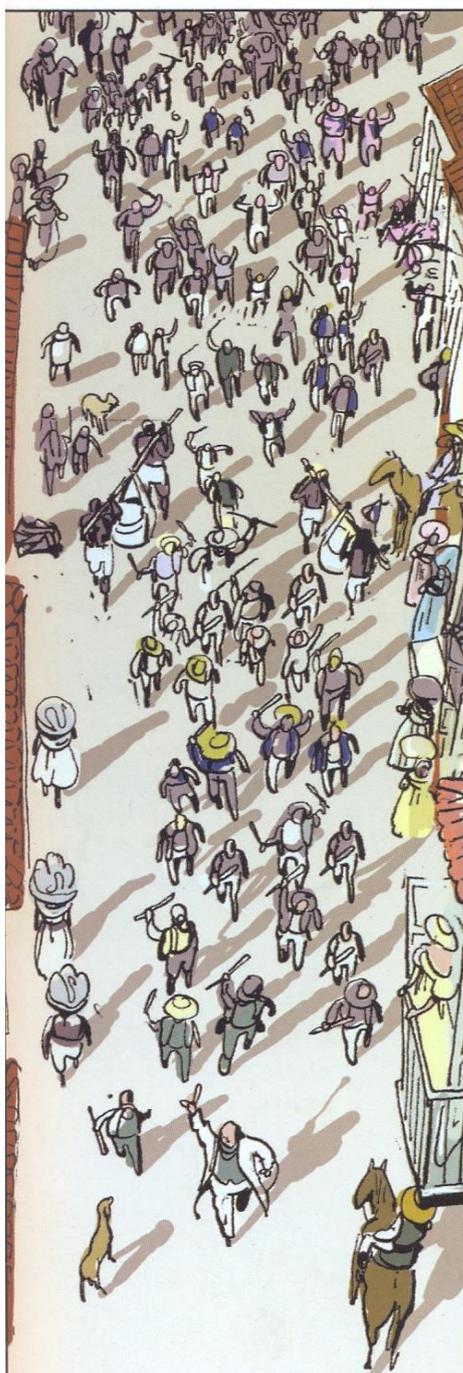
MAS A CIÊNCIA TEM O INEFÁVEL DOM DE CURAR TODAS AS MÁGOAS. O NOSSO MÉDICO MERGULHOU INTEIRAMENTE NO ESTUDO E NA PRÁTICA DA MEDICINA. FOI ENTÃO QUE UM DOS RECANTOS DESTA LHE CHAMOU ESPECIALMENTE A ATENÇÃO, O RECANTO PSÍQUICO, O EXAME DA PATOLOGIA CEREBRAL. ERA O QUE COMENTAVA COM SEU MELHOR AMIGO, O FARMACÊUTICO DA VILA, CRISPIM SOARES.



Anexo XXXVI



Anexo XXXVII



OS CANJICAS TOMAM ITAGUI. A AÇÃO PODIA SER RESTRITA - VISTO QUE MUITA GENTE, OU POR MEDO, OU POR HÁBITOS DE EDUCAÇÃO, NÃO DESCIA ÀS RUAS -, MAS O SENTIMENTO ERA UNÂNIME, OU QUASE UNÂNIME, E OS TREZENTOS QUE CAMINHAVAM PARA A CASA VERDE - DADA A DIFERENÇA DE PARIS E ITAGUI - PODIAM SER COMPARADOS AOS QUE TOMARAM A BASTILHA...

ENQUANTO ISSO, D. EVARISTA FAZ AJUSTES NOS MUITOS (E MUITOS) VESTIDOS QUE TROUXE DO RIO DE JANEIRO...



... E BACAMARTE ESTUDA AVERRÓIS E OUTROS ÁRABES...

Anexo XXXVIII



Anexo XXXIX



