

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: A TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA
DO ROMANCE PARA A LINGUAGEM DOS
QUADRINHOS POR CESAR LOBO E LUIZ A. AGUIAR

CLAUDETE DA ROCHA

CURITIBA
2022

CLAUDETE DA ROCHA

MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: A TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA
DO ROMANCE PARA A LINGUAGEM DOS
QUADRINHOS POR CESAR LOBO E LUIZ A. AGUIAR

CURITIBA

2022

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE

CLAUDETE DA ROCHA

***MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: A TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA
DO ROMANCE PARA A LINGUAGEM DOS
QUADRINHOS POR CESAR LOBO E LUIZ A. AGUIAR***

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre no Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Célia Arns de Miranda

CURITIBA

2022

TERMO DE APROVAÇÃO

CLAUDETE DA ROCHA

MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS: A TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA DO ROMANCE PARA A LINGUAGEM DOS QUADRINHOS POR CESAR LOBO E LUIZ A. AGUIAR

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Célia Arns de Miranda (Orientadora – UNIANDRADE/UFPR)

Profa. Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz (UTFPR)

Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Curitiba, 28 de março de 2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus que me mantém de pé e proporciona a realização de mais um sonho, pois sem Ele nada sou.

Ao meu pai Joel e a minha mãe Tereza, por sempre acreditarem em mim e serem a minha fonte de inspiração.

Ao meu irmão Moisés (*in memoriam*) por alegrar meus dias e me fazer companhia no tempo em que aqui estive.

À minha irmã Marli e à minha sobrinha Yasmin, que mesmo distantes estão próximas à mim.

Em especial ao Adjahyr, meu companheiro e parceiro que me apoiou incondicionalmente nos dias mais conturbados.

Em especial ao meu filho Thiago Saimon pela compreensão nos momentos em que não estava à disposição.

Em especial a prof.^a Dra. Célia Arns de Miranda, minha estimada orientadora, pela partilha de conhecimentos, profissionalismo, dedicação e muita paciência nos momentos desafiadores. Foi por seu intermédio que esse trabalho pôde ser concluído.

À prof.^a Dra. Greicy Bellin que, através das aulas e do grupo de estudos machadianos enriqueceu esse trabalho e fez uma leitura detalhada da minha dissertação na banca de qualificação.

À prof.^a Dra. Marilda Queluz por aceitar o convite e fazer parte da banca de qualificação doando, assim, gentilmente seu tempo e sabedoria para a melhoria de minha pesquisa.

Aos professores (as) Dr. (as): Brunilda T. Reichmann, Rita de Cássia Alcaraz, Paulo Sandrini, Greicy Bellin e Célia Arns de Miranda pelas aulas maravilhosas.

Aos meus familiares e amigos de trabalho que mesmo não citados aqui, acreditaram, torceram e vibraram pelas minhas conquistas.

Ao Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, que me proporcionou a oportunidade de realizar o mestrado que refletirá na minha vida profissional e pessoal.

A todos minha eterna gratidão!

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO.....	01
1 MACHADO DE ASSIS: UM AUTOR QUE PERMANECE.....	07
1.1 O BRUXO DO COSME VELHO: VIDA E OBRA.....	08
1.2 A OBRA FONTE: <i>MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS</i>	20
2 UMA CONTEXTUALIZAÇÃO INICIAL: HISTÓRIA EM QUADRINHOS E <i>GRAPHIC NOVEL</i>.....	30
2.1 HISTÓRIA EM QUADRINHOS: CONCEITO, LINGUAGEM E CARACTERÍSTICAS.....	31
2.2 A LITERATURA EM DIÁLOGO COM AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS.....	63
3 HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: ADAPTAÇÃO INTERMIDIÁTICA.....	67
3.1 ALGUNS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS INICIAIS.....	67
3.1.1 A intermedialidade na adaptação quadrinística.....	78
3.2 BRÁS CUBAS ENQUADRADO.....	81
3.2.1 Uma breve contextualização das três adaptações quadrinísticas de MPBC.....	81
3.2.2 MPBC em quadrinhos por Cesar Lobo e Luiz Antonio Aguiar.....	90
3.2.2.1 Estrutura circular.....	92
3.2.2.2 Aspectos formais.....	99
3.2.2.3 Os dois Brás Cubas na história em quadrinhos.....	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	146

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Expressão de espanto e terror de D. Plácida	36
Figura 2 – Conversa entre pai e filho	39
Figura 3 – Brás Cubas revela as suas intenções em um balão-pensamento	40
Figura 4 – Balão-berro	41
Figura 5 – Balão-trêmulo	42
Figura 6 – Balão-zero	42
Figura 7 – Balões-intercalados	43
Figura 8 – Balão-mudo	44
Figura 9 – Balões-duplos	44
Figura 10- Balão de apêndice cortado	45
Figura 11- Legenda	47
Figura 12- Onomatopeias	48
Figura 13 -Texto – figura	49
Figura 14 - Linhas cinéticas	51
Figura 15 -Tempo (<i>timing</i>).....	52
Figura 16 - Plano de detalhe	53
Figura 17 - Primeiro plano	53
Figura 18 - Plano Médio	54
Figura 19 - Plano americano	54
Figura 20 - Plano de conjunto	55
Figura 21 - Primeiro panorâmico	55
Figura 22 - Plano plongée	56
Figura 23 - Plano contre – plongée	57
Figura 24 - Quadrinhos sem espaços em branco	59
Figura 25 - Página de apresentação	61
Figura 26 - O Velho diálogo	65
Figura 27 - O emplasto – referência a Fragonard	72
Figura 28 - Página dupla – O Delírio (referência a Delacroix)	75
Figura 29 - Capa de Sebastião Seabra	82
Figura 30 - Capa de Melado e Srbek	84
Figura 31 - Contracapa de Melado e Srbek	86
Figura 32 - Capa Rosa e Amaral	87
Figura 33 - Contracapa de Rosa e Amaral	89

Figura 34 - Primeira página da HQ	93
Figura 35 - Brás Cubas diante do Diabo depois de sua morte	96
Figura 36 - Última página da HQ	98
Figura 37 - Capa de Lobo e Aguiar	100
Figura 38 - Infância de Brás Cubas	104
Figura 39 - Infância de Brás Cubas	107
Figura 40 - Infância de Brás Cubas	109
Figura 41 - Vingança de Brás Cubas	111
Figura 42 - Brás Cubas após a morte da mãe conversando com o pai	114
Figura 43 - Marcela	116
Figura 44 - Marcela e as joias	118
Figura 45 - Borboleta preta	121
Figura 46 - Eugênia, a flor da moita	123
Figura 47 - Borboleta preta	126
Figura 48 - A legenda escrita na borboleta preta	127
Figura 49 - Narrador-defunto	128
Figura 50 - Virgília	130
Figura 51 - Dedicatória	132
Figura 52 - Brás Cubas derrotado	134
Figura 53 - O embrulho misterioso	136
Figura 54 - O almoço	138
Figura 55 - Negativas	140

RESUMO

Considerando as histórias em quadrinhos como uma linguagem híbrida e que vem alcançando espaço no campo da adaptação, objetiva-se nesta dissertação analisar a transposição do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, para a linguagem quadrinística. O estudo foi centrado na análise da HQ concebida por César Lobo e Luiz Antônio Aguiar, publicada em 2013. Como arcabouço teórico para a reflexão da Arte Sequencial foram discutidas as propostas de Will Eisner e Antônio Luiz Cagnin, dentre outros. Na sequência, com base em vários estudos, como os de Scott McCloud (2005), Paulo Ramos (2007) e Waldomiro Vergueiro (2004/2009), buscou-se compreender a natureza híbrida e autônoma das histórias em quadrinhos, assim como a importância da correlação entre os textos verbal e visual da arte sequencial. A discussão acerca da Teoria da Adaptação e Intermidialidade foi realizada, principalmente, a partir das considerações de Linda Hutcheon (2013), Anne Ubersfeld (2002), Claus Clüver (2006/2008), Irina Rajewsky (2012). Ao realizarem a transposição da obra machadiana para a linguagem quadrinística, Lobo e Aguiar não transformaram apenas as palavras em imagens mas adaptaram o conteúdo para um novo contexto cultural tendo em vista o público leitor do século XXI. Uma obra do passado vai reencontrar no presente uma outra proposta de leitura em função da cultura de chegada.

Palavras-chave: *Memórias póstumas de Brás Cubas*; Adaptação quadrinística; Machado de Assis; César Lobo e Luiz Antônio Aguiar.

ABSTRACT

Considering comics as a hybrid language that has been gaining ground in the field of adaptation, the aim of this dissertation is to analyze the transposition of the novel *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, by Machado de Assis, to comic language. The study focused on the analysis of comics conducted by César Lobo and Luiz Antônio Aguiar, published in 2013. As a theoretical framework for reflecting on Sequential Art, the proposals of Will Eisner and Antônio Luiz Cagnin, among others, were discussed. Based on several studies, such as those of Scott McCloud (2005), Paulo Ramos (2007) and Waldomiro Vergueiro (2004/2009), an attempt was then made to understand the hybrid and autonomous nature of comics, as well as the importance of the correlation between verbal texts and sequential art visuals. A discussion of the Theory of Adaptation and Intermediality was conducted, based on the writings of Linda Hutcheon (2013), Anne Ubersfeld (2002), Claus Clüver (2006/2008), and Irina Rajewsky (2012). When transposing the work of Machado de Assis to comic language, Lobo and Aguiar did not only transform words into images. They also adapted the content to a new cultural context, intended for readers in the twenty-first century. A work from the past will find in the present another reading proposal depending on the target culture.

Keywords: *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*; Comic adaptation; Machado de Assis; César Lobo and Luiz Antônio Aguiar.

INTRODUÇÃO

“Alguns preferem a literatura; outros, os quadrinhos. Nós preferimos os dois. Em alguns momentos, a literatura nos diz mais, ou muito mais; em outros, o bom quadrinho nos é mais significativo. Aqueles que só preferem a literatura (e o cinema) deixam de fora uma parte do saber cultural; aqueles que só preferem os quadrinhos perdem a possibilidade de se enriquecerem culturalmente”.

(Moacy Cirne)

As histórias em quadrinhos adaptadas a partir de obras literárias não são novidades. De acordo com Lielson Zeni (2009), elas iniciaram nos Estados Unidos ainda na primeira metade do século XX com a coleção *Classics Comics*, depois com a *Classics Illustrated* e no Brasil, após várias tentativas, a arte quadrinística firmou-se com a Editora Brasil-América Limitada (EBAL)¹, que traduzia para o português a coleção *Classics Illustrated* com o nome de Edição Maravilhosa². Com o passar dos anos, a EBAL passou a publicar adaptações de clássicos da literatura brasileira.

Will Eisner (2010), um dos precursores dos estudos da Arte Sequencial, relata que para as gerações que se aproximaram das HQs em sua fase inicial, tiveram acesso aos quadrinhos estereotipados com uma linguagem simples e sem qualidade. Mas, com o passar do tempo, o público foi se tornando mais exigente e interessado em ler as histórias em quadrinhos e, conseqüentemente, a qualidade das publicações foi melhorando. Esse interesse em histórias em quadrinhos mudou tanto a mentalidade dos autores quanto dos leitores de forma geral, pois até então as histórias em quadrinhos eram mais dirigidas para o público infantil.

¹ Fundada por Adolfo Aizen em 1945 após a venda de sua editora anterior, o Grande Consórcio de Suplementos Nacionais; a EBAL é uma sigla para Editora Brasil América Limitada. É com ela que Aizen se consolida de vez no mercado a publica seus quadrinhos de heróis, além das versões em quadrinhos de clássicos da literatura. Após longa crise desde meados dos anos 1970, encerrou suas atividades em 1995. (JÚNIOR, 2004, p. 284-291).

² Foi realizada uma pesquisa na *internet* e não encontramos na Edição Maravilhosa, nenhuma publicação adaptada para os quadrinhos a partir de Machado de Assis. Percebemos que escritores como Machado de Assis e Lima Barreto foram excluídos dessa coleção.

As adaptações de clássicos literários para as histórias em quadrinhos e *graphic novels* podem ser consideradas um objeto com múltiplas possibilidades de estudo. Para tanto, se faz necessário que os adaptadores façam uso da criatividade para adaptarem, por exemplo, uma trama do século XIX, como a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, escrita por Machado de Assis, e transpô-la para as histórias em quadrinhos ou *graphic novel*, a partir de uma perspectiva atual.

Esta pesquisa tem como objeto de análise o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* e sua transposição para os quadrinhos que foi realizada por Cesar Lobo e Luiz Antonio Aguiar em 2013. Existem outras três adaptações quadrinísticas do romance machadiano: 1ª) Maria Sonia Barbosa e Sebastião Seabra - Escala Educacional (2008); 2ª) João Batista Melado e Wellington Srbek - Ed. Desiderata (2010); 3ª) Franco de Rosa e Walmir Amaral – Ciranda Cultural (2019), que serão apenas brevemente contextualizadas uma vez que o foco principal da pesquisa são os quadrinhos de Lobo e Aguiar.

Quando decidimos analisar as histórias em quadrinhos da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* pesquisei no mercado e comprei as quatro adaptações que tinham sido publicadas até o momento. Todas despertaram o meu interesse, entretanto, com a decisão de focar a pesquisa em apenas uma delas, não tivemos dúvidas em optar pela versão realizada por Lobo e Aguiar. Como veremos no decorrer da análise, a proposta dos quadrinistas é muito original além de chamar a atenção pela variedade de recursos empregados como o uso das cores, dos balões de fala, das legendas, das onomatopeias, das *splash pages*. Também chamou a atenção a maneira como eles distinguem o defunto-narrador do personagem Brás Cubas em vida. Um outro aspecto inovador é a estrutura circular da HQ que potencializa a concepção da proposta.

As adaptações literárias e as histórias em quadrinhos dialogam entre si, entretanto, são produtos independentes. Por essa perspectiva, essa dissertação trata da Literatura e das Histórias em Quadrinhos como linguagens que se complementam mas reconhece, entretanto, que cada uma delas tem suas próprias especificidades. Tanto a literatura quanto os quadrinhos apresentam recursos próprios que são caracterizados por estratégias capazes de proporcionar uma interação com diferentes públicos e repertórios. Sendo assim, nessa pesquisa não pretendemos que as adaptações quadrinísticas sejam uma reprodução da literatura, mas uma obra que

agrega valores e perspectivas atuais, tornando-se competitiva em um novo contexto cultural, assim como afirma Linda Hutcheon:

Cada nova versão indigenizada³ de uma história compete com as demais - tal qual os genes -, mas agora pela atenção do público, por tempo no rádio e na televisão, ou por espaço nas prateleiras de livros. Mas cada uma delas se adapta ao seu ambiente e o explora, e assim a história vive, através de suas “crias” - iguais, porém diferentes (HUTCHEON, 2013, p. 224).

Partindo da leitura do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis esta pesquisa objetiva analisar a transposição midiática a partir dos seguintes objetivos: i) Analisar os caminhos percorridos pela transposição e os mecanismos empregados na adaptação do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* para a linguagem quadrinística; ii) Apreender os pontos convergentes e divergentes entre o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a adaptação de Luiz Antônio Aguiar e Cesar Lobo; iii) Apontar quais são as contribuições que as adaptações baseadas no texto machadiano oferecem na construção do saber cultural na contemporaneidade.

A frase “uma imagem vale mais do que mil palavras” do filósofo Confúcio nunca fez tanto sentido como no mundo contemporâneo marcado por um grande apelo informativo e pelas múltiplas linguagens e códigos que se renovam e acompanham as mudanças das gerações. Diante desse universo de múltiplas linguagens, acreditamos que esta pesquisa contribui para reforçar a ideia de que existe um diálogo contínuo entre as diversas linguagens, como a literatura, os quadrinhos, as *graphic novels*, o cinema, dentre outras. O estudo do diálogo entre as mídias deve ser expandido e é através dessas atualizações que os cânones literários brasileiros se perpetuam no tempo e no espaço.

Machado de Assis já foi pesquisado por inúmeras linhas de pesquisas, mas acreditamos que ele é um autor inesgotável. Dentre as suas obras, optamos pelo romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* uma vez que nossa intenção sempre foi a de abordar as adaptações quadrinísticas que foram publicadas a partir desse romance. Esse tema vem de encontro com a linha de pesquisa escolhida – Literatura e Intermidialidade. Além disso, outras circunstâncias me motivaram como

³ Ocorre quando uma história é adaptada para outras línguas e culturas, e também para outras mídias, isto é, quando ela é “indigenizada” num novo contexto cultural, adquirindo, pois, significados necessariamente diferentes (HUTCHEON, 2013, p. 9).

pesquisadora a escolher esse projeto: a minha atuação como professora em turmas de alfabetização e a possibilidade de utilizar a literatura adaptada para os quadrinhos como uma ferramenta para auxiliar na aprendizagem.

Por outro lado, ao participar como aluna da disciplina Imagem e Literatura com a Prof.^a Dr.^a. Célia Arns de Miranda, também minha orientadora, percebi através dos conceitos teóricos discutidos em sala de aula que o estudo da intermedialidade e das adaptações poderia se constituir em um campo de estudo relevante e com muitos desdobramentos interessantes. Sabe-se que quando o assunto é a adaptação de clássicos da literatura brasileira para as histórias em quadrinhos, ainda existem muitas perguntas a serem respondidas.

Em pesquisas realizadas nos portais CAPES, Scielo, Google Acadêmico com o objetivo de encontrar estudos realizadas sobre as obras de Machado de Assis para as histórias em quadrinhos percebemos que a obra que mais foi analisada é *O alienista*, com vários artigos e dissertações. Foram escritas, por exemplo, as dissertações: *O alienista: do conto para os quadrinhos realizada por Viviane Teixeira do Nascimento em (2013)*; *O alienista, de Fábio Moon e Gabriel Bá: uma análise do discurso quadrinístico realizada, por Lucas Piter Alves Costa (2013)*; *Da literatura aos quadrinhos: uma análise do fazer quadrinístico nas adaptações de O alienista e Dois irmãos, realizada por Santhyago Camello em (2017)*; *Pelas janelas da casa verde a tradução da obra machadiana para HQ, realizada por Sandro Gonçalves Mendes (2017)*.

Quando a pesquisa é a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* para os quadrinhos, percebemos que esse enfoque ainda é pouco explorado. Apesar de já existirem quatro adaptações encontramos poucos trabalhos acadêmicos sobre elas. Citamos a seguir alguns destes: *Memórias póstumas de Brás Cubas – do folhetim às HQs*, realizado por Jandira Célia Martins Sousa (2014), baseado na adaptação de Sebastião Seabra; e a dissertação *Transcodificação da obra Memórias Póstumas de Brás Cubas em mídias diferentes*, realizada por Lêda Lima dos Santos (2016). Nessa dissertação a autora fez um estudo baseado na análise do conteúdo de dois álbuns de quadrinhos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, (Seabra, 2008; Lobo e Aguiar, 2013) e dois filmes, de André Klotz (2001), e *Brás Cubas*, de Júlio Bressane (1985). Entretanto, não encontramos nenhuma pesquisa realizada sobre as adaptações de João Batista Melado e Wellington Srbek (2010), de Franco de Rosa e Walmir Amaral (2019).

A metodologia escolhida para a leitura da obra literária de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em suas adaptações para os quadrinhos, seguirá alguns critérios determinados objetivando alcançar os objetivos propostos: estudo dos elementos que compõem a transposição de um texto fonte para um texto imagético. Buscaremos analisar os recursos verbais e não verbais; aspectos formais como paratextos, balões de diálogo, legendas, formato dos quadrinhos, entre outros; contextualização das capas; estrutura circular; o narrador e, logicamente, a proposta dos autores em foco.

É impossível mensurar a complexidade e abrangência que tem as histórias em quadrinhos e as *graphic novels*, mas algumas questões foram importantes para dirigir nossa pesquisa: Quais são as convergências e divergências entre o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* e as adaptações para as histórias em quadrinhos e *graphic novel*? É possível afirmar que os quadrinistas são os criadores de sua arte, mesmo tendo sido inspirados por um romance 'fonte' *Memórias póstumas de Brás Cubas*? As histórias em quadrinhos e a *graphic novel* podem ser consideradas atualizações de obras literárias? Os quadrinistas Lobo e Aguiar mantiveram nos textos alvos, a ambiguidade e ironia que caracterizam o texto escrito por Machado de Assis?

Para atingir os objetivos aqui elencados, a organização da pesquisa se dá da seguinte forma:

O primeiro capítulo, intitulado "Machado de Assis: um autor que permanece", levanta uma discussão rápida sobre o autor Machado de Assis e sua obra. Para atingirmos os objetivos aqui traçados, esse capítulo se desdobrará em duas seções. A primeira seção irá tratar da obra machadiana de forma geral. Obviamente, a seção não tem a ambição de apresentar todas as informações sobre Machado de Assis uma vez que ele é um autor imensurável e com uma fortuna crítica gigantesca e de domínio público. A segunda seção trata da análise do clássico literário *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

O segundo capítulo está subdividido em duas seções: a primeira apresenta o conceito, a linguagem e as características das histórias em quadrinhos e *graphic novel* tendo como suporte principal os teóricos Will Eisner, Antônio Luiz Cagnin, Waldomiro Vergueiro, Paulo Ramos entre outros que tratam da temática. Todos esses recursos foram exemplificados com imagens tiradas da HQ em estudo. A segunda seção aborda a literatura em diálogo com as histórias em quadrinhos.

O terceiro capítulo denominado “histórias em quadrinhos adaptação intermediária” está dividido em duas seções: a primeira seção apresenta alguns pressupostos iniciais a respeito da adaptação, tradução e intermedialidade a partir de teóricos como Linda Hutcheon, Roman Jakobson, Anne Ubersfeld, dentre outros. Na segunda seção intitulada “Brás Cubas enquadrado” o foco é a transposição proposta pelo ilustrador Cesar Lobo e o roteirista Luiz Antonio Aguiar. É dada ênfase na análise para os aspectos formais, estrutura circular e o narrador.

Vale ressaltar que a análise dos quadrinhos machadianos não termina, obviamente, com essa dissertação pois ela descortina para o leitor um estudo parcial das múltiplas possibilidades de diálogo que existem entre Machado de Assis e os quadrinhos. Entretanto, esperamos que essa proposta possa significar um ponto de partida para que outros pesquisadores continuem os estudos sobre as adaptações quadrinísticas de obras literárias. Machado de Assis representa apenas um dos romancistas brasileiros que estão sendo adaptados. Salientamos que as adaptações literárias em quadrinhos contribuem para a maior divulgação dos clássicos literários e, desta forma, conseguem perpetuar no tempo e no espaço a literatura brasileira e universal.

1 MACHADO DE ASSIS: UM AUTOR QUE PERMANECE

Como a presente pesquisa vai se debruçar sobre o estudo da transposição midiática do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* para a linguagem dos quadrinhos, iremos apresentar, inicialmente, alguns dados mais relevantes sobre a vida e obra de Machado de Assis, dando uma ênfase para o romance em foco. É muito difícil escrever sobre um autor que desde sempre foi muito explorado e se torna ainda mais difícil quando esse autor em questão é Machado de Assis. Por mais que tomemos o cuidado, estamos sempre com a sensação de estarmos prestes a cair no abismo da repetição.

Desde meados do século XIX, por volta de 1855, quando iniciou a produção literária de Machado de Assis e, principalmente, após o lançamento *Memórias póstumas de Brás Cubas*⁴ em 1881, que a obra do autor tem sido objeto das mais variadas abordagens, como a estilística, a sociológica, a histórica e biográfica. Através de estudos, como por exemplo, os de Augusto Meyer, Astrojildo Pereira, Eugênio Gomes, Roberto Schwarz, Alfredo Bosi, Silviano Santiago e Lúcia Miguel Pereira é que a obra machadiana alcançou a academia. Todos esses estudos que antecederam é que permitem que uma pesquisa como a que está sendo ora apresentada, se concretize. Dentro desse contexto, Ayrton Marcondes menciona que existe a “necessidade de afirmar que antes [da obra] que o leitor tem em mãos, muitas outras foram escritas e publicadas e que, de boa-fé, todo texto paga tributos aos que o antecederam e este não é uma exceção” (MARCONDES, 2008, p. 16-17).

As obras de Machado de Assis são multifacetadas e encerram uma imensa complexidade: elas proporcionam indagações inesgotáveis que justificam, ainda hoje, a dedicação de estudos e pesquisas para compreender e conhecer melhor a obra machadiana. Por outro lado, não podemos negar que por trás de cada trabalho envolvendo Machado de Assis existe um pouco da idolatria por parte de quem o realiza. É uma obra que representa um eterno apelo, como afirma Marcondes:

Há muito de devoção na busca de um escritor. De fato, não se remexem velhos papéis por acaso. Estranho o caminho de um homem que aos poucos mergulha nas obras de um escritor e, para salvar-se do afogamento, decide estabelecer um pacto de

⁴ Daqui em diante, no decorrer do texto utilizaremos a sigla MPBC para abreviar *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

intimidade com ele. Pacto esse unilateral, aliás, porque, em geral, quando isso acontece o escritor já está bem morto e a ele não é dada, nem mesmo, a recusa à parceria que lhe é imposta. Talvez seja bem esse o caso de Machado de Assis. Ícone máximo da literatura brasileira e falecido há cem anos, talvez Machado nunca venha a descansar em paz. E, pensando bem, pode-se atribuir a Machado parte da culpa por esse fato: ele não descansará porque mais dia, menos dias, sua obra enfeitiçará alguém e o atraíra para a teia que ele mesmo, Machado, qual aranha de enormes pedipalpos, deixou bem armada antes de finar-se deste mundo (MARCONDES, 2008, p.11).

Como já afirmamos, a trajetória de Machado de Assis foi muito intensa e seria impossível nessa pesquisa, por mais que queiramos, dar conta de tudo que diz respeito a esse autor e sua obra. Também seria muito difícil fazer a separação entre vida e obra do escritor. Como afirma Hélio de Seixas Guimarães, “no caso Machado de Assis, as questões críticas e os elementos biográficos aparecem muito associados, em vários momentos até mesmo se confundindo” (GUIMARÃES, 2013, p. 5).

Lúcia Miguel Pereira (1936) escreveu a obra intitulada *Machado de Assis (Estudo Crítico e Biográfico)* que é considerada por muitos críticos como a autêntica obra escrita sobre a vida de Machado de Assis. Ela afirma que, “quanto a mim, creio ser impossível estudar a obra de Machado sem estudar-lhe a vida, sem procurar entender-lhe o caráter” (PEREIRA, 1936, p. 13). Sabemos que as obras do autor, por exemplo, apresentam as idiossincrasias da sociedade carioca oitocentista de forma objetiva além do autor descrever em seus escritos o bairro, as ruas e a casa onde morou. Como leitora machadiana acredito que não devemos nos submeter simplesmente à biografia do autor, mas precisamos levá-la em consideração, quando for necessário, objetivando uma melhor compreensão da obra. Constatamos que muitas vezes vida e obra caminham juntas. Acreditamos que esse estudo será relevante para a compreensão de MPBC, obra escrita com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 2004, p.16).

1.1 O BRUXO DO COSME VELHO: VIDA E OBRA

Joaquim Maria Machado de Assis nasceu no dia 21 de junho de 1839 no Rio de Janeiro, no Morro do Livramento, em uma chácara que de acordo com Pereira “seus pais eram agregados” (PEREIRA, 1936, p. 21). Machado de Assis era filho de

Francisco José de Assis, descendente de negros alforriados, e da lavadeira portuguesa Maria Leopoldina Machado de Assis.

Casados legitimamente, Joaquim Maria parece ter sido o seu primeiro filho. Tiveram depois outro, uma menina, que morreu cedo. Sobre os antecedentes familiares de Machado de Assis, nada foi possível apurar. Mas essa morte prematura da irmã, a relativa infecundidade desse casal de operários que só teve dois filhos, a sua própria doença, permitem imaginar sérios antecedentes mórbidos. Foi um menino franzino, doentio, pois ele se lembrava de ter tido, na infância, umas “cousas exqu岸itas”, certamente os primeiros ataques do mal que o atormentou durante toda a vida. Mas a saúde precária não o impediu de gozar a existência solta no bairro humilde, pululante de moleques (PEREIRA, 1936, p.26).

Machado de Assis perdeu a irmã e a mãe muito novo. Seu pai casou em seguida com Maria Inês, não teve filhos e por isso ela se afeiçoou ainda mais por Machado de Assis, que a chamava de madrinha.

Maria Inês foi a primeira mestra de Machado de Assis; ensinou-lhe o pouco que sabia, as letras, as primeiras operações. Depois, puseram-no numa escola pública. Seria a da rua do Costa, ou a da rua do Piolho? O Professor Hemetério dos Santos, que conheceu a madrastra de Machado de Assis, é quem dá essas informações em artigo publicado no Almanaque Brasileiro, publicação da Livraria Garnier, do ano de 1910 (PEREIRA, 1936, p.32).

Para Pereira (1936), Machado de Assis guardou em sua memória as cenas da infância, pois são retratados em sua obra. Seus divertimentos deviam ser, como os do Brás Cubas, “gazear a escola, ir caçar ninhos de pássaros, ou perseguir lagartixas nos morros do Livramento e Conceição, ou simplesmente arrumar, à toa” (ASSIS, 2004, p. 39). Aos domingos a família subia o morro do Livramento movida pela fé. “O morro estava ainda nú de habitações, salvo o velho palacete do alto, onde era a capela” (ASSIS, 2004, p. 147).

No folhetim *Casa velha*, publicado de janeiro de 1885 a fevereiro de 1886 na revista carioca *A estação* e, em 1943, publicado em formato de livro graças à Lúcia Miguel Pereira, Machado descreve como era a casa principal e a capela da chácara do Livramento:

A casa, cujo lugar e direção não é preciso dizer, tinha entre o povo o nome de Casa Velha, e era-o realmente: datava dos fins do outro século. Era uma edificação sólida e vasta, gosto severo, nua de adornos. Eu, desde criança, conhecia-lhe a parte exterior, a grande varanda da frente, os dois portões enormes, um especial às pessoas da família e às visitas, e outro destinado ao serviço, às cargas que iam e vinham, às

seges, ao gado que saía a pastar. Além dessas duas entradas, havia, do lado oposto, onde ficava a capela, um caminho que dava acesso às pessoas da vizinhança, que ali iam ouvir missa aos domingos, ou rezar a ladainha aos sábados (ASSIS,1974, p.999).

Machado de Assis também fala em sua obra MPBC da rua do Piolho,

"Vejo-te ainda agora entrar na sala, com as tuas chinelas de couro branco, capote, lenço na mão, calva à mostra, barba raspada; vejo-te sentar, bufar, grunhir, absorver uma pitada inicial e chamar-nos depois a lição. E fizeste isto durante vinte e três anos, calado, obscuro, pontual, metido numa casinha da rua do Piolho, sem enfadar o mundo com a tua mediocridade, até que um dia deste o grande mergulho nas trevas, e ninguém te chorou, salvo um preto velho - ninguém, nem eu, que te devo os rudimentos da escrita" (ASSIS, 2004, p.39).

No *Conto de escola*, Machado de Assis fala da rua do Costa. "Entrou com o andar manso do costume, com a jaqueta de brim lavada e desbotada, calça branca e tesa e grande colarinho caído. Uma vez sentado, extraiu da jaqueta a boceta de rapé e o lenço vermelho, pô-los na gaveta" (VÁRIAS HISTÓRIAS,2003, p.99).

Ainda na infância apareceram sintomas de sua frágil configuração nervosa, a epilepsia e a gagueira, que o acometeu durante toda a vida e lhe daria uma aparência de ser reservado e tímido. De acordo com Pereira, Machado de Assis "esse homem tão recatado, tão cioso da sua intimidade, só teve um descuido, só deixou uma porta aberta: os seus livros. São eles que nos revelam o verdadeiro Machado" (PEREIRA, 1936, p.12). Portanto, "há nos seus livros muito de autobiografia" (PEREIRA, 1936, p.14).

Por outro lado, em um outro momento, Pereira sugere em uma afirmação (com ares preconceituosos) que a chave da compreensão do grande escritor está em levar em conta o que a teórica considera como seus dramas pessoais. "Para compreendê-lo, é preciso não esquecer precisamente daquilo que procurou ocultar: da sua origem obscura, da sua mulatice, da sua feiura, da sua doença – do seu drama enfim" (PEREIRA, 1936, p.18).

Percebe-se através da obras de Machado que ele ocultava a doença que padecia, pois mesmo em seus escritos literários, como é possível ver em MPBC, quando se referia à doença escreveu a palavra convulsa. "Não digo que se carpisse, não digo que se deixasse rolar pelo chão, convulsa. Nem o meu óbito era coisa altamente dramática..." (ASSIS,2004, p.17-18).

Outro escritor que também percebe nas obras de Machado de Assis o período que o escritor viveu, quando demonstra a sua brasilidade, é Afrânio Coutinho:

A brasilidade de Machado de Assis é atualmente ponto pacífico da crítica. Toda a sua obra resume o ambiente em que viveu. Os seus temas eram os da época e de sua cidade, ou a ela adaptados, mercê do processo de temperar com seu molho, bem brasileiro a matéria adventícia. Sua imaginação vivia povoada de imagens e figuras da realidade que o cercava (COUTINHO, 1990, p. 16).

Em contrapartida, não podemos interpretar Machado de Assis apenas sob a luz de fatos e costumes de sua época. Conforme Marcondes, mesmo que exista “a inter-relação entre escritor, obra e o ambiente em que escreveu, ainda não podemos perder de vista o fato de que estamos a tratar com um ficcionista e sua visão particular do mundo” (MARCONDES, 2008, p.24). Marcondes complementa essa ideia quando cita Raymundo Faoro:

Discernir o perfil da hora transeunte nos caracteres, desvendar, através do papel teatral, as funções sociais e espirituais – este o caminho tentado para reconquistar, no Machado de Assis impresso, não o homem e a época, mas o homem e a época que se criaram na tinta e não na vida real (FAORO, 1976, p.3 *apud* MARCONDES, 2008, p.24).

Portanto, não se trata de discordar ou esquecer a maneira documental e autobiográfica como Machado de Assis escreveu. Ele deixou explícito em suas obras a efervescência da sociedade imperial, aspecto esse que serve como uma fonte inesgotável de informações e referências sobre essa época do Brasil em que Machado de Assis viveu. Em suas obras e, principalmente, em MPBC a vida foi escancarada como um espetáculo de relações, muitas vezes, banais. Machado através de seus escritos retratou com ironia a sociedade fluminense de sua época, com personagens de características diversas (alguns ambiciosos como Cubas), ele procurou compreender os elementos que motivam as ações humanas.

De acordo com Ivan Teixeira, “tudo indica que Machado evitou o subúrbio carioca e procurou a subsistência no centro da cidade. Com muitos planos e espírito aventureiro, fez algumas amizades e relacionamentos” (TEIXEIRA, 1987, p.10).

Conforme publicou o *Estadão* (1997):

Em 1854, publicou seu primeiro soneto, dedicado à Ilustríssima Senhora D.P.J.A, assinando como J. M. M. Assis, no *Periódico dos pobres* e no dia 12 de janeiro de

1855, Francisco de Paula Brito publicou os poemas Ela e A Palmeira na *Marmota fluminense*, seria então a primeira publicação literária de Machado de Assis (ESTADÃO, 1997, p. 187).

Ainda de acordo com Teixeira (1997), aos dezessete anos Machado de Assis foi contratado como aprendiz de tipógrafo e revisor de imprensa na *Imprensa Nacional*. Aos 21 anos de idade Machado já era uma personalidade considerada entre as rodas intelectuais cariocas.

Valdemar de Oliveira menciona que “Machado era ‘rato de coxia’ e frequentador de rodas teatrais junto com José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, e outros” (OLIVEIRA, 1967, p.33). Desde jovem Machado de Assis era um crítico teatral que acompanhou de perto o drama realista brasileiro e avaliava o teatro por sua serventia, através dos valores morais e literários. Valores estes que o crítico conhecia muito bem⁵.

Antônio Medina Rodrigues em seu livro MPBC, *edição Comentada e anotada* (2012), afirma que,

A vida recatada e caseira teve um grande reforço no casamento. Em 1867, Machado conheceu Carolina Augusta Xavier de Novais, natural de Porto, que era irmã de um poeta amigo de Machado, Faustino Xavier. O casamento ocorreu quase dois anos depois, e nunca se poderá minimizar a influência dessa mulher na vida do escritor (RODRIGUES, 2012, p.258).

Conforme uma reportagem do jornal Extra, em 2008, ano do centenário de morte de Machado de Assis, descreve que,

Machado de Assis e Carolina se casaram em 12 de novembro de 1869. O casal não teve filhos, mas foi extremamente dedicado a Graziela, uma cadelinha Tenerife, que morreu em 1891. Ficou famoso - e posteriormente se tornou conto - o dia em que Graziela desapareceu, deixando Carolina e Machado em polvorosa. A cachorrinha apareceu dias depois na rua Bento Lisboa, no Catete, para alegria do escritor (JORNAL EXTRA, 2008).

Nesta reportagem Carolina Marques conversou com a sobrinha-bisneta de Carolina, Ruth Leitão de Carvalho Lima, na época com 95 anos, relata que

⁵ Na tese de doutorado, intitulada *Entre críticas e aplausos: os caminhos da consagração dos contos machadianos* (2018), Valdiney Valente Lobato de Castro menciona que o jornal tornou-se um meio para Machado aprimorar sua escrita. Castro também acompanhou o percurso dos escritos de Machado de Assis pelas suas publicações no jornal, dentre eles a produção teatral.

Os móveis do "Tio Machadinho": Eram lindíssimos. Minha avó tinha medo que as coisas se perdessem com o tempo e doou para a ABL (Academia Brasileira de Letras). Não tínhamos dimensão do que Machado de Assis era - conta Ruth, que não ficou com nenhuma lembrança material do parente ilustre. Ruth recorda que nas conversas da família sabia-se que Carolina escreveu alguns capítulos de obras de Machado. Ele saía para trabalhar e deixava alguns capítulos em aberto. Carolina, muitas vezes, mexia no texto. Era uma mulher muito culta e refinada e dizia ao marido: "Você está sendo cruel demais com a mocinha, Machadinho". O quanto essa história tem de verdade, não há como saber. Mas o certo é que o casal viveu em harmonia por mais de três décadas. A falta de herdeiros, segundo conta Ruth, pode ter sido proposital: Ele tinha medo de passar a epilepsia para algum filho (JORNAL EXTRA, 2008).

De acordo com Luiz Antonio Aguiar, em *A dama do livro e outros mistérios* (2008)⁶, depois de morar no Catete, Machado foi morar na rua do Cosme Velho até a sua morte. Para Aguiar pode ser que seja por conta do episódio de que o autor queimava as cartas em um caldeirão, que, tenha surgido o apelido o Bruxo do Cosme Velho. Para muitos biógrafos essa história não passa de lenda. Machado de Assis e Carolina Augusta foram casados por 35 anos e teriam vivido uma 'vida conjugal perfeita'. Foi um casamento feliz, prova disso está na carta que Machado escreve para Francisco Ramos Paz após a morte de Carolina. "Fomos casados durante 35 anos, uma existência inteira; por isso, se a solidão me abate, não é a solidão em si mesmo, é a falta da minha velha e querida mulher. (ASSIS, 1904)⁷.

Para Marcondes, "Machado de Assis foi cidadão pacato, cumpridor de seus deveres, cordial, avesso a bajulações e aventuras" (MARCONDES, 2008, p.13). Para o escritor Tristão de Ataíde que foi vizinho de Machado de Assis, e por isso dá uma imagem que melhor caracteriza o escritor, "via-o passar sempre em companhia de Carolina, sua mulher. Mais tarde, em 1904, quando ela morreu, continuou a dar seus passeios por ali, mas já agora sozinho, cabisbaixo, tristonho, de preto" (LIMA, 2000, p. 83 *apud* MARCONDES, 2008, p.14).

Machado de Assis publicou obras em vários gêneros literários, foi poeta, romancista, cronista, dramaturgo, contista, folhetinista, jornalista e crítico literário. Para Harold Bloom, crítico literário norte-americano, Machado de Assis é o maior escritor negro da História. "O gênio da ironia propiciou-nos poucos exemplos à altura do escritor afro-brasileiro Machado de Assis, a meu ver, o maior literato negro surgido até o presente" (BLOOM, 2003, p.687).

⁶ AGUIAR, L. A. *A dama do livro e outros mistérios*. (26/09/2008). Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/.html>>. Acesso em 15 de mar de 2021.

⁷ Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000081pdf.pdf>>. Acesso em 25 de out de 2021.

Sua extensa obra constitui-se de dez romances, mais de duzentos contos, dez peças teatrais, cinco coletâneas de poemas e sonetos, e mais de seiscentas crônicas. Machado é considerado o introdutor do Realismo no Brasil, com a publicação de MPBC (1881). Segundo Marcondes “a contradição do homem que ele foi e a obra que escreveu é suficiente para gerar o mal-estar permanente que nos faz, volta e meia, tornar a ele na tentativa de decifrá-lo” (MARCONDES, 2008, p. 15).

Para Massaud Moisés (1999), os escritos de Machado de Assis foram essenciais para as escolas literárias brasileiras do século XIX e do século XX e nos dias de hoje ainda existe um grande interesse acadêmico com objetivos de auxiliar na compreensão do Brasil e do mundo. “Influenciou grandes nomes das Letras, como Olavo Bilac, Lima Barreto, Drummond de Andrade, John Barth, Donald Barthelme e muitos outros” (FRANCO e MOURA, 2009, p. 230).

Machado de Assis foi o fundador e presidente por mais de dez anos da Academia Brasileira de Letras (ABL) e ocupou a cadeira de número vinte e três (23). O autor vivenciou alguns acontecimentos históricos, como a abolição da escravidão e a passagem do Brasil Império para Brasil República e escreveu sobre várias temáticas como escravidão, República e Monarquia, Humanitismo, ceticismo, mulher, elite carioca, entre outras.

Machado escreveu sobre a República e a Monarquia, principalmente, em sua obra *Esaú e Jacó*, “Paulo via-se a testa de uma República em que o antigo e o moderno, o futuro e o passado se mesclasse, uma Roma nova, uma Convenção Nacional, a República Francesa e os Estados Unidos da América [...]” (ASSIS, 1975, p. 87). Sabemos que Machado escreveu *Esaú e Jacó* em 1904, período em que o Brasil estava em transição do Império para a República. Ao escrever a penúltima obra baseada neste cenário, deu protagonismo para a briga entre os gêmeos Pedro e Paulo. Pedro era monarquista e Paulo republicano, o cenário político do Brasil é um dos motivos de briga entre eles sendo que mais tarde os irmãos se apaixonam pela mesma mulher, a Flora. Para muitos leitores Flora simboliza o Brasil que vivia nesse momento transitório dividido entre o Império e a República. Há nas entrelinhas do romance *Esaú e Jacó*, inúmeros significados de teor histórico, político e social. Entretanto, como Machado de Assis foi um escritor sutil, não deixou de relatar os conflitos nessas áreas delicadas com grande refinamento artístico, não era um discurso panfletário, mas com um olhar crítico e permeado de ironia.

Machado de Assis também abordou em sua obra o 'Humanitismo' que não passa de uma sátira ao Positivismo de Auguste Comte⁸. Para Antonio Cândido a essência do pensamento machadiano é "a transformação do homem em objeto do homem, que é uma das maldições ligadas à falta de liberdade verdadeira, econômica e espiritual" (CÂNDIDO, 1995, p. 28).

A filosofia do Humanitismo, desenvolvida de maneira mais detalhada em *Quincas Borba*, havia sido introduzida por esse mesmo personagem em MPBC. Quincas é um mendigo que vai enlouquecendo aos poucos e quando morre já estava completamente fora de si. Seu Humanitismo prega que tudo o que acontece na vida faz parte da preservação da essência humana. O império da lei do mais forte, do mais rico e do mais esperto é o cerne da famosa teoria do Humanitismo. O Humanitismo é uma análise daquilo que é visto, do real sensível. Soa, ao contrário, como uma manifestação do desprezo pela defeituosa natureza humana que, para Machado de Assis, era "apenas resultado da simples constatação de uma realidade" (COUTINHO, 1959, p. 82). Realidade que é repensada e recriada por Machado, como fica claro em MPBC, no capítulo CXVII "O Humanitismo":

Reorganizada a sociedade pelo método dele, nem por isso ficavam eliminadas a guerra, a insurreição, o simples murro, a fachada anônima, a miséria, a fome, as doenças; mas sendo esses supostos flagelos verdadeiros equívocos do entendimento, porque não passariam de movimentos externos da substância interior, destinados a não influir sobre o homem, senão como simples quebra da monotonia universal, claro estava que a sua existência não impediria a felicidade humana (ASSIS, 2004, p.145).

Outra temática que Machado de Assis transitou foi o ceticismo. A obra MPBC é, essencialmente, permeada por uma interpretação filosófica de cunho pessimista e cética do drama da própria existência, o romance inicia com incertezas "não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo" (ASSIS, 2004, p. 16) e é finalizado com contemplação de ceticismo, exemplo perfeito do pessimismo que prevalece na fase madura de Machado de Assis e do narrador morto: "[...] ao chegar a este lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: - Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa

⁸ O Positivismo é uma corrente de pensamento filosófico que surgiu na Europa, mais precisamente na França, entre os séculos XIX e XX. Desenvolvida pelo pensador Auguste Comte, defendia que o conhecimento científico era a única forma de conhecimento válido. Disponível em: <<https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/história/positivismo>>. Acesso em 29 de dez de 2021.

miséria”(ASSIS, 2004, p. 176). Para Fernando Teixeira de Andrade, Machado de Assis,

Revela sempre uma visão desencantada da vida e do homem. Não acreditava nos valores do seu tempo e, a rigor, não acreditava em nenhum valor. Mais do que pessimista ou negativista, sua postura é niilista (nihil = nada). O desmascaramento do cinismo e da hipocrisia, do egoísmo e do interesse, que se camuflavam sob as convenções sociais, é o móvel de grande parte da ficção machadiana (ANDRADE, 2002, p.14).

Machado foi um profundo observador da literatura de sua época. José de Alencar chamou Machado de Assis de "o primeiro crítico brasileiro" (LUCAS,2009, p. 30). Além de analisar, Machado de Assis também escreveu sobre a literatura vigente, comentando diretamente os casos que ocorriam com os políticos do país. A maioria das suas grandes obras de ficção têm forte cunho social.

Além de sua esposa Carolina, Machado de Assis tinha outra grande paixão. De acordo com Herculano Gomes Mathias, Machado era apaixonado pelo jogo de xadrez.

Seu interesse por este divertimento levou-o a ocupar posição destacada nos círculos enxadrísticos do tempo do Império, precursores do xadrez no Brasil. Mantinha correspondência com as seções especializadas dos periódicos da época, compondo problemas (foi o primeiro brasileiro a ter um problema de xadrez publicado) e enigmas, e, indo mais além, participou do primeiro torneio de xadrez efetuado no Brasil, em 1880 (MATHIAS, 1952-1964, p.143-144).

O autor faz referência ao jogo de xadrez em suas obras, como nos contos *Questão de vaidade*, *Astúcias de marido*, *História de uma lágrima*, *Rui de leão*, *Qual dos dois*, *Antes que cases*, *Quem boa cama faz* e *A cartomante*. Assis ainda referência o jogo em várias crônicas e também no romance *Iaiá Garcia*.

O professor Pascoal Farinaccio, em seu artigo *Machado de Assis inventor do cinema* (2008), faz uma breve análise do romance MPBC (1881) e do conto *capítulo dos chapéus*, do livro *Histórias sem Data* (1884), procurando demonstrar que Machado, mesmo antes da invenção oficial do cinema, inventou uma forma de representação literária da realidade que se poderia denominar cinematográfica.

Ainda na juventude, Machado estreia como crítico teatral no semanário *O espelho*, por meio do qual, após alguns artigos, torna-se reconhecido. Ele traduziu e escreveu várias peças teatrais e apesar de sua grandiosidade na literatura brasileira, pouco é referenciado como autor teatral.

Eugênio Gomes, crítico de Machado de Assis, declara que o escritor foi “um teatrólogo malogrado” (GOMES, 1958, p. 17). Para Gomes, nas peças de Machado de Assis faltavam originalidade. Em 1960, Eugênio Gomes publica o livro *Shakespeare no Brasil*, no qual aborda as encenações da obra do dramaturgo inglês, bem como suas traduções para o português. Nessa obra, Gomes investiga a presença de *Shakespeare* em vários autores brasileiros, entre eles Machado de Assis, considerando Shakespeare um autor fundamental na obra machadiana. Segundo Gomes, a obra de Machado de Assis “traz frequentes alusões a Shakespeare e suas peças, algumas com indícios de terem predominado sobre a concepção do contista” (GOMES, 1961. p.158). Além de Gomes, outros escritores como Marta de Sena, Helen Caldwell, o professor da UFRJ Marcelo Diego e o professor diplomata Sérgio Paulo Rouanet também analisaram a presença de Shakespeare na obra machadiana.

Marta de Sena, no livro *O olhar oblíquo do Bruxo* (1998), avalia as influências de Shakespeare e Laurence Sterne. Para ela, a influência dos escritores não tirou a originalidade de Machado de Assis. A complexidade das narrativas machadianas está refletida na caracterização psicológica dos personagens e na forma de retratar a sociedade oitocentista. O cenário preferido por Machado de Assis é o ser humano. De acordo com Harold Bloom (1998), foi Shakespeare quem conseguiu representar “o humano” na literatura: “Shakespeare [tornou-se] único na representação de seres humanos, Hamlet é o diferencial conseguido por Shakespeare” (BLOOM, 1998, p. 14). Sena menciona que este é o fio que entrelaça Machado e Shakespeare. Esses personagens há mais que 400 anos “nos ensinam quem somos, com que até hoje nos identificamos, cujos conflitos nos explicam a nós mesmos. Há entre os dois uma grande afinidade específica: a consciência da precariedade do conhecimento de si, do outro e da própria realidade”. (SENN, 1998, p. 140).

Helen Caldwell, em seu livro *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, traduzido para o português em 2002, analisa o romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro* e a peça *Otelo, O mouro de Veneza* de Shakespeare. Para Caldwell, os personagens principais das duas obras têm muitas semelhanças em relação ao tema ciúme.

No artigo intitulado *O Hamlet brasileiro de Machado de Assis* (2019), Marcelo Diego analisa o diálogo intertextual de *Dom Casmurro* com o *Hamlet* de Shakespeare. Para ele,

A leitura em paralelo de *Hamlet* e *Dom Casmurro*, além de revelar a peça como importante fonte para a composição do romance, permite que se enxergue uma manobra efetuada pelo autor brasileiro: enquanto *Shakespeare* encena a metáfora “a vida é uma peça” dentro de uma peça, Machado de Assis narra a metáfora “a vida é uma ópera” dentro de um romance. Em outras palavras, o *mise en abîme* ocorre, em *Hamlet*, inteiramente no interior de uma linguagem – o teatro –, ao passo em que, em *Dom Casmurro*, ele atravessa duas linguagens – a ópera e o romance (DIEGO, 2019, p.763).

Sérgio Paulo Rouanet, no artigo *A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis* (2006) reexamina a questão das afinidades entre Machado de Assis e Laurence Sterne, apontando semelhanças materiais entre *Tristram Shandy* e *MPBC*. Machado de Assis escreveu a obra aproximadamente 132 anos após Sterne escrever *Tristram Shandy* e no prefácio de *Brás Cubas*, o autor menciona: “Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre” (ASSIS, 2004, p.16). Entretanto, podemos considerar que Brás Cubas, além de Sterne e Maistre, teve vários outros precursores entre eles *Coração, cabeça e estômago* (1862), de Camilo Castelo Branco e *Viagens na minha terra* (1846), de Almeida Garret.

Para Agripino Grieco, as peças escritas por Machado de Assis “nos transmitem a sensação de já terem nascido velhas” (GRIECO, 1969, p. 107). Nessa linha de raciocínio temos também a visão de Quintino Bocaiúva, quando Machado de Assis pediu uma opinião sincera para ele e obteve como resposta que “as tuas comédias são para serem lidas e não representadas” (BOCAIÚVA, 2008, p. 312).

Em 1955, Décio de Almeida Prado publicou *A evolução da literatura dramática*, que faz parte do livro *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho. Nesse trabalho, percebemos um olhar diferenciado para as peças de Machado de Assis:

As suas duas primeiras comédias, *O caminho da porta* e *O protocolo*, apesar de pouco significativas, surgem como verdadeiros milagres de finura e simplicidade quando comparadas à turgidez declamatória então em moda. [...] Não representam ainda o melhor Machado, mas já revelam a sua inteligência, a sua graça subjacente, o seu gosto característico pela parábola [...]. Não – está claro – que seu teatro restante seja de qualidade inferior. Ao contrário, uma peça como *Lição de botânica*, por exemplo, é uma pequena obra-prima de humor romântico, de ironia e delicadeza sentimental. Mas, apesar disso, vai uma distância enorme entre o nível de seus melhores contos e romances e o destas comédias [...] (PRADO, 1955, p. 271).

Prado afirma que existe uma diferença enorme se compararmos as obras ficcionais de Machado de Assis com as peças de teatro, mas que não justifica o

desmerecimento. Prado destaca as qualidades que podemos perceber na peça *Lição de botânica*. Outro crítico teatral, diretor e professor que também soube valorizar as peças de Machado de Assis, foi o italiano Ruggero Jacobbi. Ele viveu no Brasil e escreveu em seu livro *O espectador apaixonado*, em 1962:

O teatro brasileiro da época de Gonçalves Dias não merecia um Gonçalves Dias, assim como o teatro brasileiro do tempo de Machado não mereceu um Machado de Assis. A crítica literária, singularmente apressada e injusta neste ponto, chegou à conclusão de que nem Gonçalves Dias nem Machado de Assis possuíam vocação para o teatro. A verdade é que hoje, quando temos do ponto de vista do espetáculo: ator, encenador, cenografia – um teatro de nível internacional, basta a apresentação de Leonor de Mendonça ou da *Lição de botânica*, no teatro e na TV, no Rio e em São Paulo, para causar espanto num público mais que desconfiado (JACOBBI, 1962, p. 53).

Ruggero Jacobbi com seu olhar crítico valorizou as peças de Machado de Assis e, assim como Prado, ajudou a compreender o significado e a importância das peças machadianas, que tratavam das principais questões sociais e intelectuais da época. Através das peças teatrais, Machado perseguiu e registrou ao seu modo de ver o ambiente de artificialidade em que vivia a classe burguesa no Brasil. Ele via essa artificialidade tanto no modo de vida das pessoas quanto no discurso da classe burguesa, aspectos que foram retratados nas suas comédias. Sabemos que no início do teatro brasileiro muitas peças teatrais foram trazidas da Europa, principalmente, da França. Os textos, portanto, vinham entrelaçados com os costumes desses países. Machado de Assis, por outro lado, era um crítico teatral que se preocupava em criar um teatro verdadeiramente nacional.

Machado foi um crítico teatral preocupado com todos os aspectos do espetáculo. Suas observações voltavam-se não apenas para o texto dramático, mas igualmente para a interpretação dos artistas, a decoração, os figurinos, de modo que sempre valorizava a harmonia conseguida pelo ensaiador, quando era o caso (FARIA, 2001, p. 109).

Sábato Magaldi (2004), em seu livro *Panorama do teatro brasileiro*, afirma que Machado de Assis julgava necessário educar essa plateia para que novas concepções teatrais fossem construídas. Machado queria mudanças no palco e na plateia ao libertar-se do teatro do passado com a criação de peças brasileiras; dessa forma, a sociedade conheceria o verdadeiro valor das obras nacionais. Além do teatro genuíno Machado de Assis queria também uma literatura nacional, como observa Greicy Pinto Bellin (2015)

Ao ler seus textos de crítica literária, observamos que Machado era um escritor bastante preocupado não só com a questão da dependência literária em relação aos modelos europeus mas também com a busca de uma identidade própria para a literatura brasileira. Nesse sentido, o escritor critica a assimilação passiva da cultura estrangeira, em especial da francesa, que, apesar de ser considerada uma referência, não deve se tornar uma simples matriz para cópia e imitação literária (BELLIN, 2015, p.70).

Machado de Assis é um escritor ímpar, com uma obra que levanta sentidos múltiplos, variados e até mesmo opostos. Sendo assim, suas obras permitem aos leitores diferentes conclusões. Vale lembrar que Machado de Assis além de escritor era leitor. Para Rocha (2016), Machado se apropriava dessas leituras indo além da imitação, era subversivo, inovador a tal ponto que sua literatura periférica, não eurocêntrica, se tornou universal. Machado de Assis enfrentou inúmeros desafios por ser mestiço, pobre e doente. Por outro lado, o autor tinha um ambição intelectual que acompanhou por toda a sua vida e o fez um autodidata.

1.2 A OBRA FONTE: *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

“Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas”.

(Machado de Assis)

Com essa dedicatória sombria e incomum Machado de Assis desperta no leitor o interesse pelo mundo mórbido e sarcástico de Brás Cubas. No início do livro MPBC o autor escreve um prólogo irônico ‘Ao Leitor’ onde Brás Cubas convida o leitor para uma conversa instigante e avisa “A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se não te agradar, pago-te um piparote, e adeus” (ASSIS, 2004, p.16). Há 141 anos esse convite desafiador foi feito ao leitor e ainda hoje continua sendo desafiador ler MPBC, pois trata das pequenas e complexas questões da humanidade, incluindo também a religião e a ciência.

A próxima referência foi formulada por Quincas Borba, amigo de Brás Cubas e criador do Humanitismo:

O Humanitismo há de ser também uma religião, a do futuro, a única verdadeira. O cristianismo é bom para as mulheres e os mendigos, e as outras religiões não valem mais do que essa: orçam todas pela mesma vulgaridade ou fraqueza. O paraíso cristão é um digno êmulo do paraíso muçulmano; e quanto ao nirvana de Buda não passa de uma concepção de paralíticos. Verás o que é a religião humanística (ASSIS, 2004, p. 174).

A religião nas obras de Machado de Assis cumpre seu papel de convenção social, era mais um dos elementos que fazia parte da sociedade burguesa oitocentista. Geralmente eram as mulheres que eram ligadas à religião, mas de uma forma superficial, como Virgília em MPBC. “Virgília era um pouco religiosa. Não ouvia missa aos domingos, é verdade, e creio até que só ia às igrejas em dia de festa, e quando havia lugar vago em alguma tribuna. Mas rezava todas as noites, com fervor, ou pelo menos, com sono” (ASSIS, 2004, p.87).

Sidney Chalhoub em *Machado de Assis, historiador (2003)*, defende a ideia de que Brás Cubas articulou a transição da ideologia de dominação paternalista para a baseada no cientificismo.

Brás busca articular a política de domínio paternalista, sob fogo cerrado nos anos 1870, com aspectos da onda de ideias cientificistas europeias do tempo - especialmente no que tange ao darwinismo social como forma de explicar a origem e a reprodução das desigualdades sociais (CHALHOUB, 2003, p.96).

O livro MPBC foi, primeiramente, publicado em capítulos, em formato de folhetim na *Revista Brasileira* entre os meses de março e dezembro de 1880. No ano seguinte foi publicado em volume único, tornando-se o quinto romance de Machado de Assis. Após sua publicação a obra causou um certo estranhamento no cenário literário brasileiro. Isso se deve ao fato do narrador considerar-se um defunto autor e narrar as suas memórias depois de sua morte. Esse romance é considerado por muitos críticos como um divisor de águas na carreira literária de Machado de Assis. Por um lado, ele marca a transição do autor da primeira fase que vai até 1880 para a segunda fase, considerada o período maduro do escritor.

O crítico José Guilherme Merquior (1990) menciona que MPBC é “um representante moderno do gênero cômico-fantástico, também conhecido como literatura menipeia” (MERQUIOR, 1990, p. 12-20). Para Merquior, “a crítica moral nas MPBC se exprime, de maneira entranhadamente artística, pela imaginação ficcional e

pela reflexão concretamente motivada e não pelo conceito abstrato ou pela máxima isolada” (MERQUIOR, 1979, p.168).

Darlan de Oliveira Lula, em seu trabalho *Vieses e reveses da crítica literária machadiana* (2002) menciona que

A situação narrativa de MPBC é evada de natureza fantástica, a começar pelo fato de ser o romance de um defunto, “memórias” radicalmente póstumas. [...], o fantástico tem como principal característica transformar a objetividade dos romances em matéria subjetiva, combinando os traços autênticos da realidade em extravagante ornamentação da forma, assim como acontece em MPBC, em que Brás Cubas utiliza como efeito narrativo a subjetividade fantástica e os contornos tortuosos e conturbados de uma realidade autêntica (LULA, 2002, p.29).

Enylton de Sá Rego (1989), referenciando Merquior também compara MPBC como uma obra fantástica ao constatar alguns elementos, como:

Ausência de distanciamento enobecedor dos personagens e de suas ações, mistura do sério e do cômico, absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança, frequência da representação de estados psíquicos aberrantes e uso constante de gêneros intercalados (MERQUIOR, 1979, p.12-20 apud SÁ REGO, 1989, p.13).

Em MPBC, Machado de Assis faz uso de um tom sarcástico, irônico e pessimista e foge completamente das características predominantes no romance na época da publicação da obra. Portanto, devemos ter muita atenção, “pois a frase machadiana é de fato sempre faceira: exige que nós a olhemos antes de ver o que ela mostra” (MERQUIOR, 1979, p.174). No capítulo I de MPBC, temos um agradecimento irônico de Brás Cubas feito ao amigo que discursou no cemitério, uma frase carregada de ironia e que exige do leitor um cuidado ao interpretar, “Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei” (ASSIS, 2004, p.17).

Outra característica predominante na linguagem machadiana é a utilização de digressões. Em MPBC, o narrador interrompe o fluxo narrativo e quando o leitor percebe ele já está inserido em outro momento da narração. Por isso o leitor machadiano deve estar sempre atento e, às vezes, o narrador convida também o leitor a opinar criticamente sobre a obra. Essa digressão do narrador é notada no início de MPBC, quando ele rodeia o leitor de mistérios para contar a causa de sua morte. No final do capítulo III ele volta ao assunto para finalizar como se já tivesse explicado

tudo, ironicamente “[...] Mas não antecipemos os sucessos; acabemos de uma vez com o nosso emplasto” (ASSIS, 2004, p.20).

A originalidade da obra está em sua essência principal, uma narração de memórias vivida por um autor-defunto, ou melhor, de um defunto-autor. Por serem memórias, a narração não mantém uma linearidade, pois são relatadas de acordo com as lembranças do autor-defunto. Por outro lado, Brás Cubas mantém sua narrativa centrada em dois tempos, o psicológico em que ele narra os acontecimentos a partir da perspectiva além-túmulo, em outra dimensão; e o tempo cronológico, onde Cubas conta toda a sua trajetória desde criança, passando pela juventude, a viagem para Coimbra onde se formou em Direito, o retorno para o Brasil, até chegar ao dia de sua morte. Sabemos, entretanto, que os dois tempos estão entrelaçados dentro da narrativa.

Em MPBC existe um narrador-personagem em primeira pessoa, que de acordo com Gérard Genette(1995), é um narrador autodiegético, ou seja, um narrador e protagonista de sua própria história. Brás Cubas, um brasileiro, filho da elite brasileira, ocioso que, depois de morto, resolve narrar a própria vida. Fala dos amores, tédios, desafetos, a sua completa inutilidade e como ele esbanjou o dinheiro que herdou do pai. Brás Cubas era filho de uma família abastada daquele tempo, época do primeiro reinado brasileiro. Ele nasceu no dia 20 de outubro de 1805 e faleceu em agosto de 1869 na cidade do Rio de Janeiro, portanto com 64 anos e solteiro.

Brás Cubas, começa narrando os acontecimentos de trás para frente, do fim para o começo, falando da morte, seu funeral, de seu nascimento, da infância, da juventude entre outros acontecimentos que ele julga serem importantes. E por ele já ter vivido, ter experiência dos dois mundos, da vida e da morte, Brás Cubas tem vantagens quando comparado ao leitor, uma vez que ele está interpretando o seu próprio personagem depois da sua morte e revela uma onisciência em relação aos fatos. Personagem e narrador, passado e presente caminham lado a lado. Para Rodrigues, Brás Cubas,

Não é apenas um narrador fantástico, que prodiga os paradoxos, mas também um narrador moderno, que faz comentários a sua própria escritura [= metalinguagem], que incorpora a seus textos alguns momentos da grande literatura mundial [= intertextualidade], que pratica a paródia, com finura e elegância sem precedentes entre nós (RODRIGUES, 2012, p.17).

Machado de Assis ao fazer uso da metalinguagem deixa claro para o leitor que a leitura tem dois planos, o personagem Brás Cubas e o objetivo do autor em criticar o que não lhe agrada perante a sociedade, como fica registrado no capítulo IV de MPBC.

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. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem (ASSIS, 2004, p.21).

Em MPBC o leitor é constantemente convidado pelo narrador para participar da história como acontece na citação acima. A partir desse recurso metalinguístico, a obra chama atenção para sua ficcionalidade, volta-se para si mesma, dá uma ênfase para a forma. Durante a narrativa aparecem pequenos capítulos digressivos, usados para comentar, explicar ou exemplificar outros capítulos. Essas explicações que o narrador faz para o leitor tornam a narrativa lenta, ambígua e complexa. Em outros capítulos como por exemplo, LV, "O velho diálogo de Adão e Eva" e CXXXIX, "De como não fui ministro d'estado", nenhuma palavra está escrita, apenas sinais de pontuação. Entretanto, esse espaço vazio também expressa um significado além de deixar o leitor perplexo e confuso diante do rompimento da narrativa usual.

Para Marcondes, Machado de Assis revolucionou as técnicas narrativas,

Fazendo uso de digressões, quebras de ordem, anedotas, teorias filosóficas, teorizações sobre a própria técnica de narrar, enfim inúmeros subterfúgios, tornam a história contada por Cubas uma medusa com mil braços, muitos deles aparentemente desligados do contexto geral, mas na verdade presos ao disco central (MARCONDES, 2008, p. 218).

Brás Cubas se encontra livre para falar o que quiser, sem comprometimento com ninguém, visto que, mesmo se alguém quiser questioná-lo, não consegue, pois o defunto-autor, como temos conhecimento, está morto. Ele faz uso dessa liberdade de expressão que o distanciamento lhe proporciona e torna-se um crítico impiedoso, evidenciando que sabe muito mais do que os que ainda vivem. Como narrador ele vai comentando os acontecimentos passados. Essa é uma contradição bastante peculiar: por um lado, ele é um narrador fictício uma vez que está narrando a partir de suas memórias após a morte; por outro lado, o leitor tem a impressão que o narrador é onisciente por ele conhecer muito mais do que os outros personagens.

As memórias lembradas pelo defunto-autor são uma análise da consciência, indo além de uma sátira da sociedade carioca e brasileira. “Tudo se passa como se Machado de Assis vestisse a máscara Brás Cubas” (RODRIGUES, 2012, p.20) e relatasse tudo o que lhe incomodava. Rodrigues complementa que em MPBC é como se Machado de Assis,

Passasse os ‘direitos autorais’ para o narrador que ele inventa, Brás Cubas. Ele é o sentimento, a voz do próprio autor. As narrativas são inventadas, e prosseguem inventadas. O sentimento, entretanto, uma vez inventado, passa a ser real. Sobretudo o sentimento da palavra (RODRIGUES, 2012, p.20).

Brás Cubas não tem apenas memórias, ele conta os acontecimentos pela perspectiva atual, ou seja, após já ter vivenciado toda a experiência de vida. É por esse motivo que os seus comentários são tão perspicazes, demolidores e sarcásticos. Não podemos nos esquecer que ele próprio é um fruto daquela sociedade que agora eles espezinha. Para Rodrigues,

Brás Cubas diz que está morto; ele descreve e narra para nós, o que Brás Cubas escreve são as Memórias. Não poderemos deduzir daí que o narrador esteja morto, ou que Machado de Assis é quem escreve essas Memórias (RODRIGUES, 2012, p.23).

Brás Cubas é um personagem que tem lapsos de memória, como todo ser humano. Por isso, sua narrativa às vezes se embaralha, atropela seus pensamentos, e torna-se lacunar e descontínua. Mas existem momentos nos quais ele finge esquecer propositalmente. Isso acontece quando ele disfarça e mantém uma narrativa indagadora e provocativa com objetivo de manter o leitor atento e curioso. Por outro lado, o leitor de MPBC precisa saber diferenciar que existe um Brás Cubas vivo que é personagem, e um Brás Cubas morto, que é o narrador, ou seja, Brás Cubas é personagem e espectador de sua própria narrativa.

Machado de Assis mantém seu narrador distante do romantismo que operava na época, e apresenta seu personagem Brás Cubas com suas atitudes guiadas por seus interesses particulares. Ao evocar a sociedade da época, o autor faz uma análise do caráter dos personagens sem nenhuma idealização romântica, como fica claro no capítulo XVII de MPBC: “[...] Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos” (ASSIS, 2004, p.44).

Uma das temáticas que Machado de Assis aborda em MPBC são as relações motivadas pelo interesse financeiro, como fica explícito no amor de Marcela, que era uma prostituta e amou Brás Cubas enquanto ele tinha dinheiro. Machado de Assis desmascara o fingimento dos personagens que viviam envoltos pelos falsos valores morais que predominavam na época. Para o autor o amor é fruto de interesse e constitui a base de uma sociedade fingida, hipócrita.

O personagem Brás Cubas e os outros que o rodeiam são norteados por vários interesses pessoais. Brás Cubas, por exemplo, queria se tornar ministro, o que não aconteceu. Para registrar a frustração de Brás Cubas, Machado de Assis deixou o capítulo CXXXIX de MPBC em branco sendo que no próximo capítulo explicou o anterior explicitando que, “Há coisas que melhor se dizem calando; tal é a matéria do capítulo anterior” (ASSIS, 2004, p.160).

O enredo do romance MPBC é simples, embora o processo de composição seja complexo. Machado de Assis criou um personagem protagonista com uma personalidade que representa a natureza humana. Muitos dos personagens de MPBC pertencem à classe alta, como o próprio Brás Cubas, Virgília e Lobo Neves. Na época em que Machado de Assis escreveu a obra, esses personagens representavam a minoria dos habitantes fluminenses uma vez que grande parte da população era formada por escravos. Sabemos que Machado procurou dar visibilidade, como podemos ver em MPBC, à escrava Dona Plácida e ao escravo Prudêncio. Percebemos que o autor tinha uma percepção complexa do processo abolicionista. No capítulo XI “O menino é pai do homem” aparece a figura de Prudêncio que na sua infância era escravo e após ganhar a liberdade virou dono de escravos. No capítulo LXVIII “O Vergalho” vemos Brás Cubas observando Prudêncio maltratar um escravo, fato que leva Brás a refletir sobre o porquê do comportamento do ex escravo. Machado de Assis através de Prudêncio retrata seu receio e ceticismo em acreditar que apenas a alforria libertaria os escravos. Conforme Greicy Bellin,

Em Memórias póstumas de Brás Cubas, a figura do escravo Prudêncio, o menino com quem Brás Cubas brincava de cavalinho na infância, nos dá pistas bastante concretas acerca da forma pela qual Machado percebia as relações de poder na sociedade escravocrata brasileira. No décimo primeiro capítulo da narrativa, o narrador demonstra possuir uma postura nada respeitosa para com os escravos (BELLIN, 2015, p.338).

Brás Cubas é um narrador visivelmente volúvel, tornando-se perceptível essa característica para o leitor. Roberto Schwarz em sua obra *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* (1990), percebe no discurso de Brás Cubas duas vozes, uma de Brás solidário com a sociedade e outra de seu alter ego mostrando os defeitos da mesma. Esse discurso ambíguo de Brás Cubas fica ainda mais claro para o leitor no capítulo CXXIII – “O verdadeiro Cotrim”: em primeiro lugar, o leitor fica sabendo pelo narrador que Cotrim fazia caridade e, por esse motivo, é elogiado por Brás Cubas; em seguida, Brás menciona que o cunhado “poderia dever algumas atenções” mas “não devia um real a ninguém”.

Era tesoureiro de uma confraria, e irmão de várias irmandades, e até irmão remido de uma destas, o que não se coaduna muito com a reputação da avareza; verdade é que o benefício não caíra no chão: a irmandade (de que ele fora juiz), mandara-lhe tirar o retrato a óleo. Não era perfeito, decerto; tinha, por exemplo, o sestro de mandar para os jornais a notícia de um ou outro benefício que praticava, - sestro repreensível ou não louvável, concordo; mas ele desculpava-se dizendo que as boas ações eram contagiosas, quando públicas; razão a que se não pode negar algum peso. Creio mesmo (e nisto faço o seu maior elogio) que ele não praticava, de quando em quando, esses benefícios senão com o fim de espertar a filantropia dos outros; e se tal era o intuito, força é confessar que a publicidade tornava-se uma condição *sine qua non*. Em suma, poderia dever algumas atenções, mas não devia um real a ninguém (ASSIS, 2004, p. 150 - 151).

E mais adiante no capítulo XLVII – “*Fase brilhante*” Brás Cubas afirma que participou da Ordem Terceira, uma espécie de sociedade religiosa que ajudava os necessitados.

E vede agora a minha modéstia; filiei-me na Ordem Terceira de ***, exerci ali alguns cargos, foi essa a fase mais brilhante da minha vida. Não obstante, calo-me, não digo nada, não conto os meus serviços, o que fiz aos pobres e aos enfermos, nem as recompensas que recebi, nada, não digo absolutamente nada (ASSIS, 2004, p. 174).

Nessa altura da narrativa, se o leitor fizer ‘associações’ com o que leu nos capítulos anteriores desconfia de todos aqueles elogios que Brás Cubas tece ao cunhado quando ele presta serviços na confraria é um discurso irônico e ambíguo. Nesse momento o autor implícito mostra os defeitos de Cotrim, descortinando todas as bondades fingidas. Na verdade o cunhado também era um homem ‘interesseiro’, característica que está consolidada nos personagens machadianos. Schwarz esclarece que,

Colado ao Brás Cubas solidário de sua classe encontramos o seu alter ego esclarecido, com horror a ela, piscando o olho para o leitor e indicando como bárbaros a própria pessoa e o cunhado. Existe contudo uma terceira figura que, sem fazer uso direto da palavra, fala através da composição. Em silêncio, como lhe corresponde, o arquiteto das situações narrativas afirma que são compatíveis a efervescência do progresso, de que fazem parte as ideias liberais, e a iniquidade, que estas últimas condenam. A funcionalidade da barbárie colonial para o progresso das elites brasileiras está no centro do humor e do niilismo machadianos (SCHWARZ, 1990, p. 120).

Schwarz (1990), ao falar da volubilidade de Brás Cubas e das duas vozes que o narrador mantém na narrativa, dá uma ênfase para os valores contraditórios da sociedade oitocentista que é retratada por Machado de Assis. Através da volubilidade de Brás Cubas, Machado mostra também a volubilidade da sociedade uma vez que Brás Cubas era rico e mesmo assim não conseguiu concretizar nenhum de seus projetos. O autor através de Cubas questionou os problemas da sociedade da época com total liberdade. O distanciamento do personagem por este já estar morto propiciou uma espécie de “licença poética” para o autor ser franco, sem a necessidade de agradar a ninguém.

Além da volubilidade de Brás Cubas, percebe-se que outros personagens também são volúveis. Podemos citar a Dona Plácida, um retrato nítido de uma pessoa que se corrompe para beneficiar os encontros de Virgília e Brás. Dona Plácida prega os bons costumes, mas se torna uma alcoviteira e agregada. Para Cubas, Dona Plácida deve servir a seus interesses, como afirma no capítulo LXXV *Comigo*.

Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital; foi para isso que te chamamos, num momento de simpatia (ASSIS, 2004, p.106).

Nessa passagem fica claro o pessimismo de Machado em relação aos pobres cujo destino é o de servir os ricos. Brás Cubas aproveita-se da sua posição social para conseguir o que ele intenta, como podemos observar em relação ao escravo Prudêncio. A volubilidade de Brás Cubas vem de berço pois quando criança não teve uma educação com limites e quando adulto não precisou trabalhar. Cotrim também se aproveita da situação ao demonstrar ter interesse em contrabandear escravos para

ficar rico. Machado usa esses personagens para mostrar para a sociedade que para muitos a busca da riqueza pode ser justificada por ações inescrupulosas.

MPBC é uma das obras machadianas preferidas pelos leitores. Nessa afirmação também me incluo como leitora, e o interesse pela obra não está apenas no enredo, mas na maneira artística que Machado de Assis escreveu a obra utilizando-se de um defunto-autor que nos fala “do outro lado do mistério” (ASSIS, 2004, p. 176). É uma obra carregada de ironia e sarcasmo que direciona o leitor para a compreensão do paradoxo que é a vida humana e a sociedade que vivemos.

2 UMA CONTEXTUALIZAÇÃO INICIAL: HISTÓRIA EM QUADRINHOS E *GRAPHIC NOVEL*

Sabe-se que, inicialmente, as histórias em quadrinhos (HQs) eram consideradas apenas como uma forma de entretenimento que não representava um valor cultural além de serem estigmatizadas pela academia. Entretanto, no decorrer do tempo, os quadrinhos floresceram e atraíram a atenção não apenas do público infanto-juvenil mas também dos adultos. Extrapolaram esse circuito e chegaram às universidades que atualmente têm lhe dispensado muita consideração através da oferta de cursos específicos, da organização de eventos e da escrita de dissertações e teses nos programas de pós graduação.

Hoje em dia, existem no mercado brasileiro inúmeras adaptações de obras literárias em história em quadrinhos, prova disso é que a dissertação em andamento tem como objetivo o estudo da HQ de Cesar Lobo e Luiz A. Aguiar que foi adaptada em 2013 a partir do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Conforme já mencionamos, existem outras duas adaptações quadrinísticas e uma *graphic novel* da mesma obra machadiana. Na realidade, inúmeras obras de Machado de Assis já foram adaptadas para os quadrinhos.

Em 2008, uma adaptação de *O Alienista*, feita por Gabriel Bá e Fábio Moon, venceu o prêmio Jabuti na categoria “álbum didático ou paradidático para ensino fundamental ou médio”, até então nunca vencido por um trabalho em quadrinhos. A obra integrava a coleção Grandes Clássicos em Graphic Novel, nome que constava na capa, acima do título principal (RAMOS; FIGUEIRA, 2011, p. 14).

Não são apenas as obras de Machado de Assis que foram adaptadas para as histórias em quadrinhos. Em uma busca rápida na internet podemos encontrar clássicos como *Dom Quixote*, Volume I e II de Miguel de Cervantes, *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, *O corvo*, de Edgar Allan Poe, *Demônios*, de Aluísio Azevedo, *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente, *A divina comédia*, de Dante Alighieri, *Frankenstein*, de Mary Shelley, *I-Juca pirama*, de Gonçalves Dias, *Eu*, Fernando Pessoa, *A morte de Ivan Ilitch*, de Lev Tolstói, *Fausto*, de Johann Wolfgang Von Goethe, várias das tragédias e comédias de William Shakespeare e inúmeros outros clássicos que foram adaptados para a linguagem dos quadrinhos.

A partir dos anos 2000 o acesso à internet vem cada vez mais se popularizando e as mídias e o entretenimento têm migrado para o ciberespaço e os quadrinhos não

ficaram de fora dessa mudança tecnológica. Scott McCloud, um dos pioneiros em estudar os quadrinhos na internet, em seu livro *Reinventando os Quadrinhos* (2005), analisa esse momento de transformação digital nas histórias em quadrinhos e afirma que muito se mudou e ainda mudará dentro desse universo, “ao passo que ninguém em quinhentos anos concebeu um meio de as imagens irem além da borda da página, as tecnologias digitais estão rompendo seus limites diariamente” (SCOTT, 2005, p.224). Para Santos *et al* (2014), esse caminho que os produtos culturais midiáticos estão trilhando para o *ciberespaço* é irreversível, inclusive para as histórias em quadrinhos, que já foram chamadas de: “HQtrônicas, webcomics, cybercomics ou netcomics” (SANTOS et al, 2014, p. 35).

Independentemente de sua origem, hoje as histórias em quadrinhos compõem um campo de produção cultural legítimo, específico e com uma linguagem autônoma e valorizada no mercado cultural. No Brasil, atualmente, as histórias em quadrinhos fazem parte dos Parâmetros Curriculares Nacionais, estão presentes nas bibliotecas e se constituem em um material didático valioso para a construção do conhecimento além de aguçarem a curiosidade dos estudantes e desafiá-los a entenderem as mudanças que ocorreram na passagem de uma linguagem para a outra.

2.1 HISTÓRIA EM QUADRINHOS: CONCEITO, LINGUAGEM E CARACTERÍSTICAS

A busca por um conceito único do que sejam os quadrinhos ainda permanece sem uma conclusão absoluta pois os teóricos dos quadrinhos apresentam múltiplos pontos de vista em relação a essa linguagem plurimedial. Percebemos, entretanto, que os pressupostos teóricos discutidos por eles, em grande parte das vezes, não divergem mas são complementares.

Sonia Luyten, em seu livro *O que é história em quadrinhos?* (1985), afirma que os quadrinhos se formam em um lugar entre fronteiras:

Eles são formados por dois códigos de signos gráficos: a imagem e a linguagem escrita. O fato de os quadrinhos terem nascido do conjunto de duas artes diferentes — a literatura e o desenho — não os desmerece. Ao contrário, essa função, esse caráter misto que deu início a uma nova forma de manifestação cultural, é o retrato fiel de nossa época, onde as fronteiras entre os meios artísticos se interligam (LUYTEN, 1985, p.11-12).

Para Luyten, por serem formados por sequências de imagens, as histórias em quadrinhos exigem aproximações de diferentes áreas do conhecimento como a literatura, as artes visuais e o cinema. Sendo assim, as fronteiras entre artes se intercomunicam na contemporaneidade.

Antonio Luiz Cagnin um dos pioneiros nos estudos acadêmicos sobre os quadrinhos, em seu livro *Os Quadrinhos* (1975), afirma que,

O homem tem marcada tendência para contar, ouvir, ver ou ler histórias. É uma constante universal no tempo e no espaço: em todas as épocas temos narrativas, em todos os lugares habitados há histórias. Além disto, tudo serve para contar histórias: a língua escrita ou falada, o teatro, a coreografia, o cinema, os monumentos, a música, o bailado, a mímica . . . e as histórias-em-quadrinhos. (CAGNIN, 1975, p. 21).

Sendo assim, é possível perceber que as histórias em quadrinhos sempre permearam a trajetória da humanidade. Da mesma forma que o cinema, outros sistemas de imagens em série ou em sequência se fixaram e as imagens, especialmente os desenhos, se puseram a narrar. Conforme Cagnin, podemos deduzir que a “sua manifestação principal foi a que lhe deu o nome e quase lhe define a essência: história-em-quadrinhos é uma história em imagens” (CAGNIN, 1975, p. 21).

Da mesma forma que Luyten, Cagnin considera os quadrinhos um “sistema narrativo formado por dois códigos de signos gráficos: a imagem, obtida pelo desenho e a linguagem escrita” (CAGNIN, 1975, p. 25). A imagem e o texto se sobrepõem e se complementam na configuração dos quadrinhos como um todo.

No âmbito das HQ, a substância de expressão destas unidades é visual e, isoladas ou unidas à linguagem escrita, [...] se prestam a funcionar como unidades narrativas, pois têm equivalentes às unidades narrativas linguísticas: as partes de uma imagem podem significar um todo; qualquer forma que a imagem atualize é a solução de, pelo menos, dois enunciados linguísticos, o que corresponde exatamente às unidades narrativas mínimas, encontradas até agora com base nas unidades linguísticas do discurso; na imagem existem os aspectos descritivos, estáticos, [...] e os aspectos narrativos propriamente ditos, ou funções. (CAGNIN, 1975, p. 156).

Ainda para Cagnin, em seu último livro *Os Quadrinhos – Linguagem e Semiótica: um estudo abrangente da arte sequencial* (2014), reitera que as histórias em quadrinhos fazem parte de um sistema narrativo formado pelos códigos iconográfico e linguístico da escrita:

A imagem e a escrita pertencem a sistemas diversos, ao código iconográfico e ao código linguístico da escrita, enquanto modalidade de fala. Notar que ambos são igualmente visuais. Os dois códigos que juntos formam as histórias em quadrinhos são opostos quanto a natureza do signo utilizado, analógico um, digital o outro. O código linguístico da escrita é um sistema de signos discretos, também chamados digitais (contados nos dedos), isto é, composto de um conjunto definido de unidades autônomas e contáveis, as letras e as palavras que se articulam [...] e não conservam nenhuma semelhança com o objeto representado [...] é na maioria dos casos imotivada.[...] A imagem desenhada dos quadrinhos, ao contrário, é um signo analógico e contínuo, mantém uma relação estreita de semelhança com o objeto representado, a sua forma física é, por isso, motivada (CAGNIN, 2014, p. 41- 42).

Will Eisner, no livro *Quadrinhos e arte sequencial* (1985), define os quadrinhos como “um veículo de expressão criativa, uma disciplina distinta, uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia.” (EISNER, 1985, p. 5). Eisner ainda conceituou os quadrinhos como sendo “uma forma de arte sequencial”. Conforme as palavras do quadrinista, “nos tempos modernos, a tira diária de jornal e, mais recentemente, a revista de quadrinhos, constituem o principal veículo da Arte Sequencial” (EISNER, 1985, p. 7). Sabe-se que esse conceito é muito amplo e não especifica a arte sequencial como sendo apenas os quadrinhos. Eisner complementa afirmando que “desde a primeira aparição dos quadrinhos na imprensa diária, na virada do século XX, essa forma popular de leitura encontrou um público amplo e, em particular, passou a fazer parte da dieta literária inicial da maioria dos jovens” (EISNER, 1985, p. 7).

O pesquisador, escritor e crítico Thierry Groensteen (2015) defende que nos quadrinhos “os códigos são construídos no interior de uma imagem de forma específica, que mantém a associação da imagem a uma cadeia narrativa onde as ligações se espalham pelo espaço, em co-presença” (GROENSTEEN, 2015, p. 15). A co-presença entre as imagens e espaço de forma solidária na narrativa, complementam a configuração dos quadrinhos como um todo.

Os quadrinhos [...] são uma combinação original de uma (ou duas, junto com a escrita) matéria(s) da expressão e de um conjunto de códigos. É a razão pela qual podem ser descritos apenas em termos de sistema. O problema que se põe em análise, portanto, não é favorecer um código; é encontrar uma via de acesso ao interior do sistema que permita explorá-lo na sua totalidade e mostrar sua coerência (GROENSTEEN, 2015, p. 14-15).

De acordo com Eisner, “as histórias em quadrinhos comunicam numa ‘linguagem’ que se vale da experiência visual comum ao criador e ao público”

(EISNER, 1985, p. 7). Para o autor a compreensão das histórias em quadrinhos, originada dessa combinação de imagem e palavra, torna-se acessível para os leitores da atualidade e pode ser chamada de leitura “num sentido mais amplo que o comumente aplicado ao termo” (EISNER, 1985, p. 7). Para Eisner “na verdade, pode-se pensar na leitura – no sentido mais geral – como uma forma de atividade de percepção (EISNER, 1985, p. 8).

Conforme Eisner, “a configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais [...]” (EISNER, 1985, p. 08). O leitor quando é apresentado à história em quadrinhos, realiza um reconhecimento visual quando passa os olhos na página que está a sua frente e acessa seu repertório de conhecimentos a fim de que possa fazer a interpretação do significado inserido em cada um dos quadrinhos.

Percebe-se que a maioria dos teóricos concorda que existe uma articulação entre o verbal e o imagético nos quadrinhos e que eles representam uma linguagem autônoma. Dentro desse contexto, Paulo Ramos (2009) reitera que os quadrinhos podem ser tiras, séries, histórias curtas, reportagem em quadrinhos, romances gráficos, *webcomics*, quadrinhos poéticos, quadrinhos abstratos, entre outros. Mas o que existe em comum entre esses diferentes tipos de quadrinhos é o fato de fazerem parte de uma mesma linguagem.

1. Diferentes gêneros utilizam a linguagem dos quadrinhos; 2. Predomina nas histórias em quadrinhos a sequência ou tipo textual narrativo; 3. As histórias podem ter personagens fixos ou não; 4. A narrativa pode ocorrer em um ou mais quadrinhos, conforme o formato do gênero; 5. Em muitos casos, o rótulo, o formato, o suporte e o veículo de publicação constituem elementos que agregam informações ao leitor, de modo a orientar a percepção do gênero em questão; 6. A tendência nos quadrinhos é a de uso de imagens desenhadas, mas ocorrem casos de utilização de fotografias para compor histórias. (RAMOS, 2012, p. 19).

Considerando as histórias em quadrinhos como uma linguagem autônoma, Ramos explica que os quadrinhos representam “aspectos da oralidade e reúnem os principais elementos narrativos apresentados com o auxílio de convenções que formam o que estamos chamando de linguagem dos quadrinhos” (RAMOS 2009, p. 18). Na sequência ele menciona que “os recursos dos quadrinhos nada mais são do que respostas próprias a elementos constituintes da narrativa” (RAMOS 2009, p. 18):

O espaço da narrativa é contido no interior de um quadrinho. O tempo da narrativa avança por meio da comparação entre o quadrinho anterior e o seguinte ou é condensado em uma única cena. O personagem pode ser visualizado e o que ele fala é lido em balões, que simulam o discurso direto. (RAMOS, 2009, p. 18).

As histórias em quadrinhos são permeadas por particularidades culturais de acordo com o país onde se estabeleceu, mas como afirmam Carlos Patati e Flávio Braga (2006), os quadrinhos são “um dos mais difundidos e populares meios de fabulação visual do planeta” (PATATI; BRAGA, 2006, p. 9). Nesse sentido podemos compactuar com Feijó (1997) que reitera que não importa o nome que as histórias em quadrinhos recebem, mas o seu espírito, uma “imaginação traduzida visualmente para encantar e apaixonar gerações” (FEIJÓ, 1997, p. 7).

A representação dos personagens geralmente obedece ao estilo dos quadrinhos e dos quadrinistas. A maioria das histórias em quadrinhos mantém um personagem protagonista fixo. “Histórias cômicas tendem a ter personagens caricatos, histórias de aventuras costumam utilizar-se de uma representação realista dos personagens” (VERGUEIRO, 2009, p.52). A representação das expressões corporais e faciais são elementos muito importantes a serem pensados pelos quadrinistas. Como o autor menciona, “As expressões faciais seguem um código universalmente aceito para evidenciar cada estado de ânimo, possibilitando expressar os mais variados sentimentos, de acordo com a criatividade de cada autor” (VERGUEIRO, 2009, p.53). Na Figura 1, podemos visualizar D. Plácida na HQ de MPBC com uma expressão de espanto, angústia e terror quando mostra para Brás Cubas as suas mãos rachadas, com pele grossa, resultado das exigências de sua vida. Ela exclama: “Não se criam mãos como estas à toa! Deus sabe como é que isto se cria.” (LOBO E AGUIAR, 2013, p. 65) É interessante observarmos que Lobo, o ilustrador, dá um destaque especial para esse momento quando faz o enquadramento em *close up*: o resultado é uma aproximação e destaque para as expressões faciais da personagem e as suas mãos calejadas.



Figura 1 – Expressão de espanto e terror de D. Plácida.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.65).

O quadrinho também chamado por alguns de vinheta, para Vergueiro, “constitui a representação, por meio de uma imagem fixa, de um instante específico ou de uma sequência interligada de instantes, que são essenciais para a compreensão de uma determinada ação ou acontecimento” (VERGUEIRO, 2009, p.35). O quadrinho é diferente da fotografia, pois nele podem ser expressos vários momentos, enquanto a fotografia capta apenas um momento. De acordo com Vergueiro,

Dentro de um mesmo quadrinho podem estar expressos vários momentos, que, vistos em conjunto, dão a ideia de uma ação específica. Nos quadrinhos que refletem luta, comuns nas histórias de aventura, pode-se retratar, em um mesmo quadro, tanto o momento do impacto do soco que um personagem dá em outro como os momentos que antecedem essa ação ou acontecem em decorrência desse ato: as palavras de ameaça do agressor, o grito da vítima e o início de sua queda, depois da agressão sofrido” (VERGUEIRO, 2009, p.35).

Para Eisner o quadrinho é como “um quadro que contém uma determinada cena” (EISNER, 1985, p. 154). Mas podemos inferir que o quadrinho vai além, pois demonstra personagens, espaços, tempo e resume inúmeros elementos da narrativa e possuem um alto poder de comunicação.

De uma forma resumida, as histórias em quadrinhos são editadas em formato de brochura, enquanto as *Graphic Novels* são editadas em formato álbum ou encadernações mais luxuosas. Em um sentido generalizado, as histórias em quadrinhos, na maioria das vezes, contam histórias de aventuras com temas e narrativas simples, enquanto as *Graphic Novels* contam uma história mais longa e com uma narrativa mais complexa. Eisner anteviu que as *graphic novels* teriam um futuro promissor e o autor não estava equivocado.

Em anos recentes, um novo horizonte se abriu com o surgimento das *graphic novels*, uma forma de revista em quadrinhos, ainda em estado embrionário de desenvolvimento, que vem sendo foco de grande interesse. [...] O futuro da *graphic novel* encontra-se na escolha de temas importantes e na inovação da exposição. Dado que, apesar da proliferação da tecnologia eletrônica, a página impressa comum manterá o seu lugar no futuro imediato, parece que atrair um público mais refinado está na mão de artistas e escritores sérios de quadrinhos dispostos a correr o risco do ensaio e erro (EISNER, 2005, p. 138).

O tempo passou, a tecnologia expandiu, mas as histórias em quadrinhos e as *graphic novels* resistiram e continuam agradando e conquistando os leitores. Segundo Cagnin (1975), o leitor precisa fazer diversos relacionamentos no momento de interpretar a imagem, em busca do significado e isso dependerá de diversos contextos. Primeiramente, ao contexto intra-icônico, ou seja, relações entre os elementos que formam a imagem. Em seguida, ao contexto intericônico, relação entre as imagens associadas em série ou em sucessão. Por fim, ao contexto extra-icônico, que são aqueles que considerados como elementos externos, possibilitam ao leitor a compreensão do enredo, baseando-se naqueles conhecimentos de mundo ou repertórios previamente adquiridos por cada um.

Os componentes textuais dividem-se em: balões, legendas, onomatopeias e textos-figura. O balão é o elemento que indica o diálogo entre as personagens e introduz o discurso direto na sequência narrativa. Os diálogos nos balões não são meras representações da fala, acrescentam ao significado da fala a função de fazer andar a narração na sequência das imagens (Cagnin, 1975).

Olhando para as páginas de uma revista de quadrinhos, em um primeiro momento podemos até imaginar que as personagens não têm voz. Mas isso não é verdade, pois as personagens dos quadrinhos falam, gritam, pensam, expressam suas emoções por diferentes meios, dentre eles, os balões. Para Vergueiro,

[As personagens dos quadrinhos] realmente não falam; no entanto, os leitores leem suas palavras e têm a impressão de ouvi-las em suas mentes. Essa impressão é criada nos quadrinhos pelo uso de balões de fala, que formam um código bastante complexo. Isso acontece porque, principalmente pelo balão, as histórias em quadrinhos se transformam em um verdadeiro híbrido de imagem e texto, que não podem mais ser separados. O balão é a intersecção entre imagem e palavra. (VERGUEIRO, 2006, p. 56).

Na versão quadrinística de MPBC, concebida por Lobo e Aguiar, percebemos que os balões de fala recebem inúmeras modalidades quando os personagens expressam os seus desejos, aflições, angústias, temores, emoções, alegrias, expectativas, dentre outros sentimentos. Na Figura 2, assistimos a uma troca dura e pujante de palavras entre Brás Cubas e seu pai quando este descobre que Cubas está gastando dinheiro de maneira irresponsável. Como resultado, o filho é enviado para estudar em Portugal.



Figura 2 – Conversa entre pai e filho.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.28).

Para Cagnin, o balão de pensamento e sua representatividade na narrativa seria:

No balão-pensamento, [em geral] a linha de contorno é irregular, ondulada, quebrada ou de pequenos arcos ligados. O apêndice é formado por pequenas bolhas ou nuvenzinhas que saem do alto da cabeça do pensante. (...) enquanto o balão-fala representa o diálogo mantido entre os personagens, o balão-pensamento é uma informação exclusiva para o leitor e pode ser considerado como uma intromissão do narrador dentro da personagem, de um narrador onisciente, que lê até o pensamento dos seus heróis (CAGNIN, 1975, p. 121-122).

Na Figura 3 a seguir, observamos Brás Cubas pensativo ao ponderar e compactuar com os leitores, sobre as suas intenções em relação à partida de sua amante Virgília que irá acompanhar o seu marido Lobo Neves, após a nomeação deste para a presidência de província O balão-pensamento é formatado por pequenas bolhas, como pode ser observado logo abaixo.



Figura 3 – Brás Cubas revela as suas intenções em um balão-pensamento.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.70).

Cagnin (1975) e Ramos (2009) nomeiam outros tipos de balões, além do balão-fala e balão-pensamento. Apresentaremos, a seguir, alguns exemplos que foram

extraídos da HQ de MPBC. É interessante observar que Lobo faz uso de uma variedade de balões em sua versão, fator que demonstra a riqueza de recursos que foram empregados na HQ sob análise.

- Balão-berro – extremidades para fora, como uma explosão; sugere tom de voz alto. Brás Cubas teve a ideia de fazer um medicamento que se chamaria “Emplasto Brás Cubas”, para aliviar a melancólica humanidade. A imagem de um homem que faz parte do invólucro do remédio está falando em voz alta “Decifra-me ou devoro-te!” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 11).



Figura 4 –Balão-berro.

Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.11).

- Balão-trêmulo – linhas tortas, sugere medo ou voz tenebrosa. Conforme podemos observar na Figura 5, o defunto narrador refere-se, no balão-trêmulo, ao mistério da morte, pelo qual ele já passou. Ele se encontra com um pequeno saldo por não ter tido filhos. É uma situação que provoca assombro e desesperança.



Figura 5 – Balão-trêmulo.
 Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.85).

- Balão-zero ou ausência de balão – é quando não há o contorno do balão; é indicado com ou sem o apêndice. Não podemos deixar de mencionar a semelhança dessa imagem com o Hamlet shakespeariano. Vemos na Figura 6 a seguir que Brás Cubas enquanto segura a caveira reflete sobre a vida; em vida as atitudes são passíveis de vexame, penalidades e na morte ele sente-se livre, como se ele devesse apenas a si mesmo. Percebe-se que as falas não têm contornos.



Figura 6 – Balão-zero.
 Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.35).

- Balões-intercalados – durante a leitura dos balões de um personagem, pode haver outro balão com a fala de um interlocutor. Nos quadrinhos de MPBC encontramos inúmeros exemplos deste recurso. Falaremos mais detalhadamente sobre a Figura 7 em outro capítulo. Entretanto, não podemos deixar de observar que essa página é um excelente exemplo de falas intercaladas: Brás Cubas e o Diabo se enfrentam e se expressam alternadamente enquanto Cubas está prestando contas dos atos de sua vida, após a sua morte. O quadrinista usa apenas dois apêndices, um para Cubas e o outro para o Diabo. Entretanto, são as cores preta e branca que distinguem as falas de um e de outro.



Figura 7 – Balões-intercalados.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.84).

- Balão-mudo – não contém fala; em geral, aparece com um sinal gráfico (como os pontos). Na Figura 8 (p. 60), Lobo insere um diálogo sem palavras apenas com reticências, interrogações e exclamações. Esta é uma referência direta ao “Velho diálogo de Adão e Eva” que foi escrito por Machado de Assis em MPBC. Nessa escrita machadiana, o autor também usa apenas reticências, exclamações e interrogações e refere-se ao ato de amor entre o casal (esse diálogo está transcrito na p. 65 dessa dissertação). O próprio quadrinista refere-se a esse diálogo no final da página 60 da HQ. Ou seja, apesar dos balões de fala estarem aparentemente vazios enquanto

Virgília e Cubas dançam, as referências diretas a Machado de Assis são um indício do diálogo apaixonado entre ambos. Portanto, apesar dos balões de fala estarem vazios, ele não são mudos. Além disso, podemos observar também o gestual e a expressão facial do casal e, certamente, o beijo que acontece na próxima página da HQ.

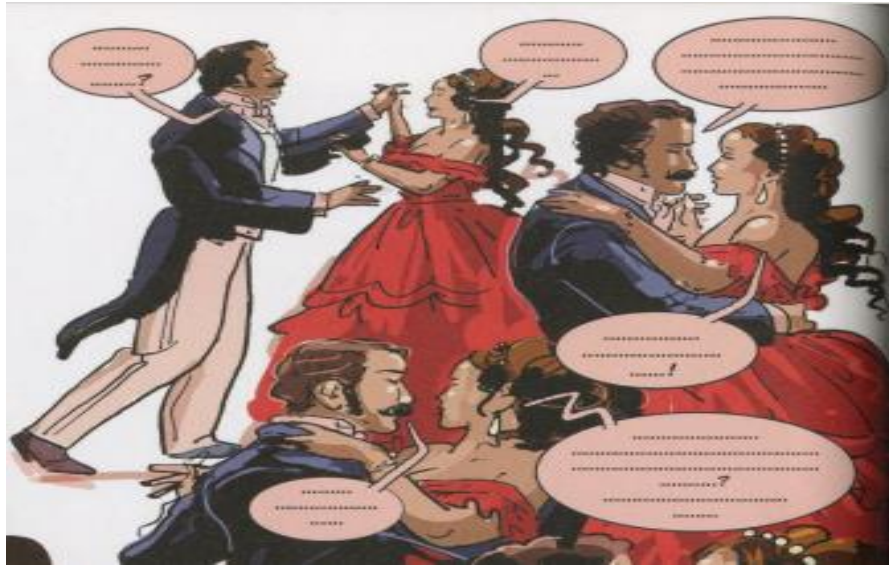


Figura 8 – Balão-mudo.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.60).

- Balões-duplos – indica, a princípio, dois momentos de fala. Na Figura 9 está representado o momento que Brás Cubas chega à casa de Dona Eusébia, cumprimenta-a e é apresentado para Eugênia.



Figura 9 – Balões-duplos.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.41).

- Balão de apêndice cortado – é usado para indicar a voz de um emissor que não aparece no quadrinho. A Figura 10 representa o momento em que Brás Cubas, ao passar pela rua dos Ourives, reencontra Marcela quando entra no primeiro cubículo para tentar consertar o vidro que caiu do relógio. Ele sentiu-se abalado pelo reencontro com o passado. Novamente, visualizamos a tique-taque do relógio. Observamos uma conversa paralela pela existência de apêndices cortados.



Figura 10 - Balão de apêndice cortado.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.55).

Procuramos dar um destaque para as modalidades de balões que são mais recorrentes na HQ MPBC. Em seguida, iremos listar algumas outras possibilidades:

- Balão-sonho – mostra em imagens o conteúdo do sonho do personagem.
- Balões-especiais – ocorrem quando assumem a forma de uma figura e conotam o sentido visualmente representado.
- Balão-de-linhas-quebradas – para indicar fala vinda de aparelhos eletrônicos.
- Balão-vibrado – indica voz tremida.
- Balão-glacial – desprezo por alguém ou choro; é “glacial” porque parece gelo derretendo.
- Balão-uníssonos – reúne a fala de diferentes personagens.
- Balão-cochicho – linha pontilhada, possui indicação de tom de voz baixo. (RAMOS, 2009, p.37-41).

Ramos (2009) faz uma ressalva sobre os balões duplos conceituados por Cagnin (1975). Para o autor “O termo implica que haja dois momentos de fala, e apenas dois. Na prática, nem sempre é assim. Há situações em que ocorrem três, quatro ou até mais sequências de fala do mesmo personagem.” (RAMOS, 2009, p. 40). Ramos sugere o termo ‘balões composto’ em vez de balões duplos.

Obviamente, se analisarmos as quatro adaptações quadrinísticas da obra MPBC não será possível encontrar todos os tipos de balões mencionados. Tudo varia de acordo com a proposta e estilo de cada quadrinista. Os balões mais tradicionais são os de fala e pensamento.

Outro elemento narrativo usado nos quadrinhos são as legendas ou recordatórios. Elas são colocadas na parte superior ou inferior do quadrinho, devendo ser lidas em primeiro lugar, precedendo a fala dos personagens. Entretanto, sabemos que elas podem aparecer em diversos lugares.

Normalmente, é um pequeno fragmento do discurso, sem outro objetivo senão o de fixação de um significado que não ficou claro na imagem ou no texto dos balões. Serve também de ligação com os diversos contextos que levam ao entendimento do texto e da imagem (CAGNIN, 1975, p. 134).

Para Vergueiro, a legenda serve para dar voz ao narrador onisciente, “sendo utilizada para situar o leitor no tempo e no espaço, indicando mudança de localização dos fatos, avanço ou retorno no fluxo temporal, expressões de sentimento ou percepções dos personagens, etc” (VERGUEIRO, 2009, p. 62). Ramos menciona que não é apenas o narrador onisciente que utiliza a legenda.

O narrador-personagem também pode se apropriar do recurso. É comum em algumas histórias o aparecimento do rosto do personagem, de modo a identificá-lo como o narrador daquele trecho, geralmente fazendo menção a um fato no passado (RAMOS, 2009, p. 50).

É interessante observarmos que na versão quadrinística de MPBC, Lobo dá um tratamento especial para as legendas uma vez que o Brás Cubas (vivo) manifesta-se, principalmente, através dos balões de fala e de pensamento enquanto que o defunto-narrador faz uso das legendas para expressar os seus pontos de vista e o seu olhar crítico em relação ao passado. As legendas, portanto, fazem parte do conjunto dos quadrinhos e devem ser lidas também concomitantemente com os outros elementos da narrativa. A Figura 11 é muito significativa visto que, após o encontro no tempo presente como Marcela cuja beleza está totalmente transformada em relação ao passado, vemos os dois Brás Cubas exteriorizarem os seus pensamentos: um tenta se esquivar do mal-estar do encontro enquanto o outro, tece comentários diretos e pujantes sobre os seus desatinos no passado.



Figura 11 – Legenda.
 Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.55).

As onomatopeias nada mais são do que uma figura de linguagem que possuem a finalidade de imitar sons ou ruídos de origem natural através da escrita. Cagnin (1975) atesta que a onomatopeia nos quadrinhos possui “duplo aspecto, analógico, devido a seu formato e tamanho que tomam os desenhos; e linguístico, por empregar o uso de letras, palavras e criação de outras” (CAGNIN, 1975, p. 135). O autor também afirma que, “as onomatopeias são uma criação dos quadrinhos modernos, surgiu como uma explosão alegre que deu vida à nova arte” (CAGNIN, 2014, p.159).

Para Vergueiro, as “onomatopeias são signos convencionais que representam ou imitam um som por meio de caracteres alfabéticos” (VERGUEIRO, 2009, p.62), conforme os exemplos citados pelo o autor:

Explosão: Bum! Quebra: Crack! Choque: Crash! Queda na água: Splash! Pingos de chuva: Plic! Plic! Plic! Sono: ZZZZZZZZZZZZZZZZZZZ! Golpe ou soco: Pow! Campanha: Rring! Rring! Metralhadora: Rá-tá-tá-tá-tá-tá! Beijo: Smack! Tiro: Bang! Pow (VERGUEIRO, 2009, p. 63).

As onomatopeias, na realidade, são um recurso que não seguem uma regra fixa, tudo depende da criatividade do autor. Na HQ em estudo, as onomatopeias assumem um papel temático importantíssimo dentro da proposta dos quadrinistas, conforme iremos desenvolver mais adiante. Em resumo, o tique-taque do relógio

ressoa durante toda a obra e deflagra para o protagonista e leitores a passagem do tempo e a aproximação da morte de Cubas quando ele irá se defrontar com o Diabo para fazer a prestação de contas de sua vida. Na Figura 12 visualizamos o momento em que Brás Cubas se declara novamente a Virgília ao expressar que toda a sua felicidade está nas mãos dela e sugere que eles fujam juntos. O leitor pode visualizar o tique-taque do relógio pois o tempo está passando para o casal.



Figura 12 – Onomatopeias.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.70).

Existe um outro recurso que é o texto-figura: este é uma mescla entre texto e figura, “pode exercer duas funções, fixação e ligação das figuras que compõem a cena, fixando o significado do desenho e fazendo a ligação com os outros elementos narrativos” (CAGNIN, 1975, p. 138). Na Figura 13 enquanto Brás Cubas conversa com seu amigo de infância Quincas Borba sobre a filosofia do Humanitismo, ele recebe um cartão de Virgília que se despede com pesar. Como saiu a nomeação do marido, ela o acompanhará deixando Brás Cubas com o relógio na mão como símbolo do tempo que continua passando sem que haja uma resolução para eles.



Figura 13 - Texto – figura.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.71).

Ainda de acordo com Cagnin, “a ideia de tempo na sequência narrativa dos quadrinhos” (CAGNIN, 1975, p.55) também devem merecer a nossa atenção. Percebemos que a proposta do autor pode ser aplicada à HQ em estudo. Cagnin classifica o tempo em:

- 1.O tempo enquanto sequência de um antes e um depois: não pode ser obtido com uma só imagem.
- 2.O tempo enquanto época histórica (era): pode ser sugerido pelos informantes secundários da própria imagem como a indumentária das figuras.
3. O tempo astronômico é aquele que reproduz a divisão do dia;
4. O tempo meteorológico (calor, frio, chuva, neve, etc.);
5. Tempo da narração: é o momento da representação da ação, que se torna presente enquanto é lido;
6. Tempo de leitura: embora o leitor tenha contato com todos os quadrinhos da página, existe uma linearidade na leitura.

Para o autor, um quadrinho passa por três tempos: futuro (parte ainda não lida), presente (momento da leitura) e passado (após a leitura) (CAGNIN, 1975, p.55-57).

Podemos inferir a noção de tempo, por exemplo, em uma pessoa caindo, por mais que a imagem esteja desenhada fixa; através da sequência de imagens podemos vê-la em queda e depois no chão. Temos a noção de tempo uma vez que fazemos uma inferência através do que visualizamos nas imagens, um antes e um depois; criamos a ilusão de movimento.

Outra maneira de visualizarmos a noção de tempo, é observarmos as linhas cinéticas ou linhas de movimento. Vergueiro conceitua como uma “convenção gráfica que expressa a ilusão do movimento ou a trajetória dos objetos que se movem” (VERGUEIRO, 2009, p.54). E como essas linhas ou figuras cinéticas são inúmeras Vergueiro enumera algumas:

As mais comuns são as que expressam trajetória linear (linhas ou pontos que assinalam o espaço percorrido), oscilação (traços curtos que rodeiam um personagem, indicando tremor ou vibração), impacto (estrela irregular em cujo centro se situa o objeto que produz o impacto ou o lugar onde ele ocorre), entre outras. (VERGUEIRO, 2009, p. 54).

Na Figura 14 apontamos um exemplo de linhas cinéticas, que passam a ideia de movimento, trajetória e a conseqüentemente da passagem do tempo. Essa figura, além de fazer parte da capa da HQ MPBC, aparece novamente na página 36. Podemos visualizar as linhas cinéticas do movimento da caveira como se fosse uma bola de futebol. Até parece uma versão jocosa do Hamlet shakespeariano. O defunto-narrador manifesta a sua ironia em relação à vida e à morte. Tudo será melhor compreendido quando chegarmos à página 36. Iremos desenvolver essa ideias com maiores detalhes posteriormente.

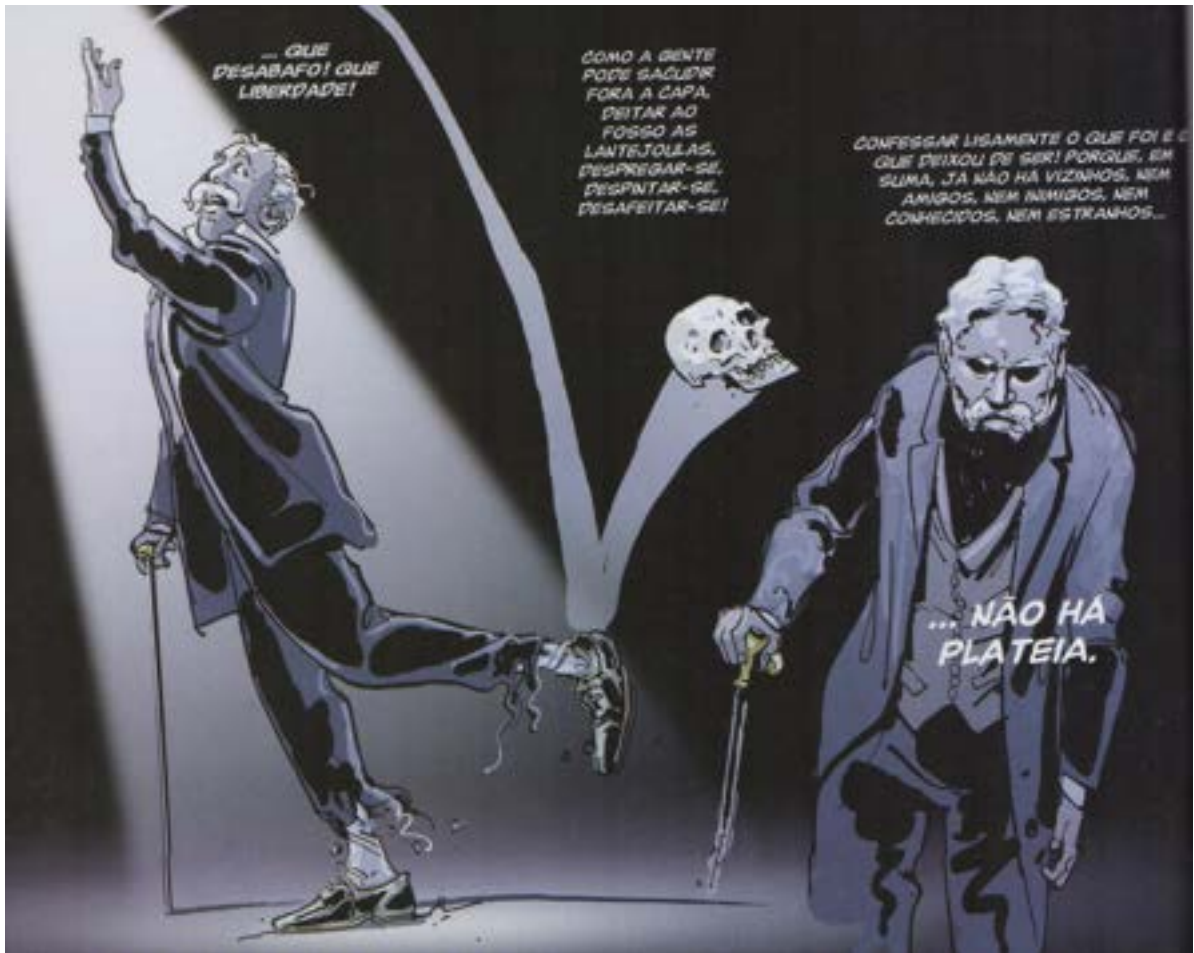


Figura 14 - Linhas cinéticas.
 Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.36).

Para Eisner (1985), o termo *timing* que pode ser traduzido do inglês por 'tempo', é utilizado para explorar os elementos de estrutura que definem o tempo, o ritmo e as emoções de uma narrativa. Ele pode ser expresso tanto pela quantidade de quadrinhos empregados para se descrever uma ação como pelo tamanho dos quadrinhos representados na página. Na Figura 15 a seguir temos três quadrinhos representando a duração da caminhada do casal, Brás Cubas e Eugênia. Quanto maior o número de quadrinhos mais prolonga-se o tempo.



Figura 15 – Tempo (*timing*).
 Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.44).

Na figura acima, além do tempo, podemos mensurar também o espaço. Conforme Cagnin (1975), os quadrinhos permitem a percepção de vários elementos: "espaço, distância, proporção, afastamento, volume e outros diversos são aprendidos ao mesmo tempo pelo relacionamento dos diversos componentes" (CAGNIN, 1975, p.88). Para Ramos (2009), o espaço é uma soma de todos os elementos.

A percepção visual permite observar que nos quadrinhos existem diferentes planos e ângulos que têm como referência o corpo humano. Cagnin (1975) divide em nove planos: Alguns exemplos são apresentados abaixo das descrições extraídos das histórias em quadrinhos de MPBC.

1 . O plano em grande detalhe ou pormenor (*close-up*): abrange parte do rosto de uma figura humana ou detalhe de um objeto. Constitui um dos tempos intensos da narrativa e permite entrar em contato com o herói pelo seu aspecto mais atraente ou repulsivo: o rosto. (CAGNIN, 1975, p. 89). Logicamente, o *close-up* pode ser usado com qualquer parte do corpo. Na Figura 16, vemos um detalhe do momento quando uma borboleta preta pousa no rosto de Brás Cubas.



Figura 16 – Plano de detalhe.
 Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.44).

2. O primeiro plano – inclui a cabeça até aos ombros. Visualizamos na Figura 17, Brás Cubas expressando espantado quando reencontra Quincas Borba.



Figura 17 – Primeiro plano.
 Fonte: MPBC – LOBO; AGUIAR (2013, p.70).

3. O plano médio ou aproximado – contém uma figura, até o meio do peito ou até à cintura. É empregado para cenas de diálogos, e mostra a fisionomia detalhadamente para permitir a percepção das expressões faciais. (CAGNIN, 1975, p. 90). Brás Cubas conversa com o pai na Figura 18 sobre o possível casamento com Virgília e sua entrada na vida na política.



Figura 18 – Plano Médio.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.39).

4 . O plano americano mostra a figura até os joelhos. Na Figura 19, vemos uma outra tomada da conversa entre Brás Cubas e seu pai.



Figura 19 – Plano americano.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.39).

5. O plano de conjunto abrange as figuras de corpo inteiro, porém sem mais espaços acima das cabeças ou abaixo dos pés. O cenário é mínimo. (CAGNIN, p. 91) Na Figura 20, podemos visualizar Brás Cubas após cumprimentar o Ministro. Ele está pensativo sobre as oportunidades de trabalho que foram perdidas em sua vida enquanto enxergamos o tique-taque do relógio.



Figura 20 – Plano de conjunto.
 Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.56).

6. O plano geral ou panorâmico engloba não só as personagens como também o cenário; equivale à descrição do ambiente nos romances. Na Figura 21 podemos visualizar uma vista panorâmica do local onde Brás Cubas gostaria de morar com Virgília, longe de todos os problemas.



Figura 21 – Primeiro panorâmico.
 Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.63).

7. O plano plongée é a visão do alto para baixo, para, numa visão geográfica, conhecer e localizar os pontos do espaço mostrados na cena desenhada. A Figura 22 é muito simbólica uma vez que se trata do momento em que Brás Cubas mata a borboleta preta com um golpe de toalha. Ele acredita que a borboleta deveria ter nascido azul. A borboleta preta representa Eugênia pobre e coxa, o que constitui uma barreira intransponível.

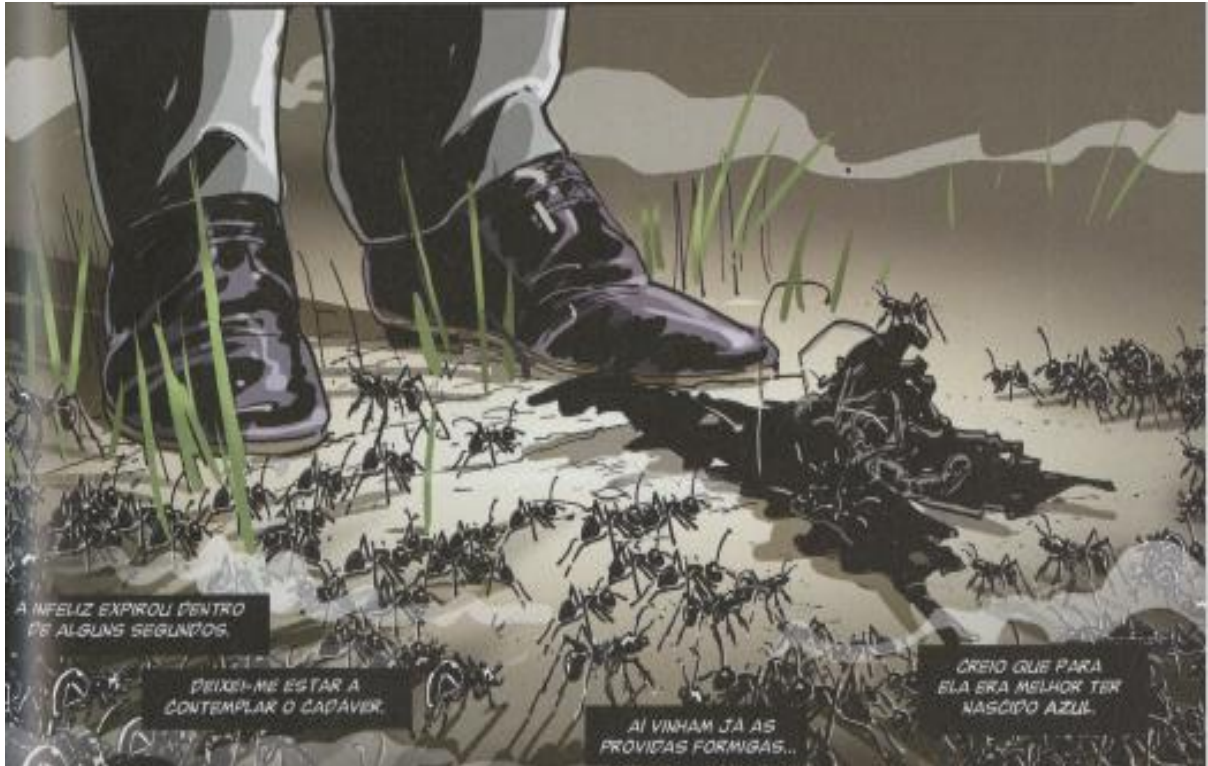


Figura 22 – Plano plongée.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.45).

8. O plano contre-plongée é o inverso do plongée: ele focaliza as personagens de baixo para cima, a fim de expressar o medo que uma personagem sente, quando ameaçada por outra. (CAGNIN, p. 93). Na Figura 23 vemos Pandora representada em cores quentes (laranja e vermelho) e Brás Cubas despencando até cair morto. Enquanto o defunto-autor cai, ele demonstra estar assustado e com medo.



Figura 23 – Plano contre – plongée.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.20).

A completude de uma história em quadrinho se dá quando o quadrinista consegue inserir os elementos de forma harmoniosa. Os quadrinhos menores são visualizados pelo leitor rapidamente, os maiores demoram um pouco mais para serem vistos nos seus detalhes.

Nas histórias em quadrinhos e também nas *graphic novels* a maioria dos leitores não deixa de observar o deslocamento das personagens de um lugar para outro na cena. Por isso não poderíamos deixar de mencionar os espaços em branco entre um quadrinho e outro. Não são todos os teóricos que conceituam esses espaços existentes entre os quadrinhos que, por sua vez, recebem inúmeros nomes como: calhas, sarjeta e hiato.

Para McCloud, “nesse espaço a imaginação do leitor extrai sentido entre as vinhetas [...] nada é visto entre dois quadros, mas a experiência indica que deve ter alguma coisa lá” (MCCLLOUD, 2005, p. 67). Para o autor o espaço em branco exige do leitor uma inferência fazendo a articulação das informações que estão na sequência dos quadrinhos. Conforme Franco, as histórias em quadrinhos “dependem desse efeito elíptico para existirem; é a ele que se deve atribuir a participação mais efetiva do leitor na narrativa, pois sem essa complementação mental dos espaços ‘vagos’ na sequência entre um quadrinho e outro, ela não poderia configurar-se” (FRANCO, 2004, p.44).

Cagnin comenta que “o quadrinho elíptico, nunca terá um presente; ou será futuro ou será passado. O movimento da leitura e o movimento das imagens nos quadrinhos nem sempre se combinam com facilidade” (CAGNIN, 1975, p. 57). Entendemos que essa combinação mencionada por Cagnin vai depender da inferência de informações alcançadas no contexto pelo leitor. Entretanto, não é uma regra deixar espaços em branco entre os quadrinhos. Na página 50, Lobo sobrepõe duas cenas sem espaçamento entre elas. Se observarmos a HQ como um todo, percebemos que o quadrinista alterna os diversos recursos usados na narrativa em quadrinhos. Veja na Figura 24.



Figura 24 – Quadrinhos sem espaços em branco.
 Fonte: MPBC – LOBO; AGUIAR (2013, p.50).

Para Eisner, a primeira página de uma história em quadrinhos funciona como uma introdução.

O que e quanto entra nela depende do número de páginas que vêm a seguir. Ela é um trampolim para a narrativa, precisa prender a atenção do leitor e preparar para os eventos que se seguem e estabelecer um “clima”. É mais do que uma simples primeira página, quando o artista planeja como unidade decorativa (EISNER, 1985, p. 61).

Outra página muito importante para Eisner (1985) é um quadrinho de página inteira, que pode abranger outras páginas e realizar uma cena panorâmica com diversos elementos de leitura e narrativa. A página inteira funciona como um super quadrinho. Esse recurso de quadrinho de página inteira é usado inúmeras vezes por Lobo e Aguiar (2013) na adaptação de MPBC que agrega à narrativa quadrinística um visual impressionante e criativo. É o que podemos observar na Figura 25 a seguir que retrata a primeira página da HQ, exemplificando ao mesmo tempo uma página de apresentação e um quadrinhos de página inteira. Essa página introdutória e as seis finais da HQ serão fundamentais para compreendermos a proposta dos quadrinistas. Esse tópico será desenvolvido no Capítulo 3.



Figura 25 – Página de apresentação.
Fonte: MPBC – LOBO; AGUIAR (2013, p. 5).

Um elemento importante nas histórias em quadrinhos é o letreiramento, a colocação do símbolo linguístico nos quadrinhos, o trabalho gráfico com as letras, palavras e frases no local correto. Eisner observa que “o letreiramento manual sempre será o modo mais idiossincrático e expressivo de inserir palavras nos balões e nas caixas de texto” (EISNER, 2010, p. 24). Para Eisner o desenho das letras é muito importante, observando-se o tamanho, cor, estilo das fontes e as características pessoais da grafia.

A cor é outro elemento que compõe a narrativa dos quadrinhos, mesmo aqueles em preto e branco. O uso da cor preta e branca vem desde a sua origem e permanece até hoje. No início eram usadas apenas essas duas cores por limitação da tecnologia e para ficar mais econômica a produção das revistas ou até mesmo por opção do quadrinista. Com o passar do tempo, a utilização das cores foi se aprimorando; a princípio passaram a utilizar as cores primárias (vermelho, azul e verde) fazendo as inúmeras combinações que esta paleta de cores proporcionava. Mas, com o avanço da tecnologia, principalmente, com o uso do computador, as cores foram ganhando espaço cada vez mais nas histórias em quadrinhos. Para Ramos essa evolução acarreta em consequências:

Hoje, com os avanços possibilitados pela informática, as produções passaram a ser colorizadas por computador. Há um rol enorme de tonalidades possíveis, o que traz duas consequências imediatas: uma mudança estética do produto e um novo volume de informações visuais a ser trabalhados pelos artistas e interpretado pelos leitores. (RAMOS, 2007, p. 209).

A cor tem um papel muito importante na interpretação dos quadrinhos, é o que vamos observar no Capítulo 3 que tratará da análise detalhada da adaptação realizada por Lobo e Aguiar (2013). Embora, sendo importante, ainda é pouco explorada pelas pesquisas. As cores são signos que contém informações para a compreensão do texto narrativo, servem também para caracterizar um personagem e podem passar para o leitor a ideia de movimentos. Vale ressaltar que as *graphic novels* se assemelham às histórias em quadrinhos em relação aos elementos constituintes.

2.2 A LITERATURA EM DIÁLOGO COM AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

As adaptações de obras literárias para outras mídias nunca estiveram em expansão como nos dias atuais que se caracterizam por uma ‘febre das adaptações’. Vale dizer que essa tendência não é negativa para os clássicos e sim uma porta para que novos leitores se aproximem dos clássicos da literatura brasileira e da literatura em geral. Conforme observa Marilda Queluz (2005, p. 128), “a releitura [de uma obra] provoca sempre novas reações, possibilita novas conexões entre história e linguagem”. Lembramos que “as adaptações [de forma geral] são uma releitura da obra, e não somente uma transposição denotativa para outra linguagem. Não se está fazendo a reprodução imagética de uma linguagem escrita; existe uma produção de novos significados”. (MIRANDA; QUELUZ, 2017, p. 200). Ainda, dentro desse contexto, Miranda e Queluz afirmam que,

Muito mais do que uma porta de entrada para o texto original ou uma ferramenta para compreender a literatura, a quadrinização literária é uma leitura autônoma e válida que deve ser empreendida na sala de aula. Assim, é importante pensar de que forma as linguagens literária e quadrinística interagem e quais as estruturas formadas a partir desse processo de interação tanto na materialidade da adaptação literária quanto na apropriação que os quadrinistas fizeram das práticas socioculturais da época do texto literário e de sua contemporaneidade. (MIRANDA; QUELUZ, 2017, p. 200).

Para alguns teóricos, as histórias em quadrinhos são uma forma de literatura. Por outro lado, muitos lembram que elas têm seus recursos próprios, sua linguagem particular, para defender que não constituem um gênero literário. Paulo Ramos reitera que chamar os quadrinhos de literatura nada mais é do que “uma forma de procurar rótulos socialmente aceitos ou academicamente prestigiados” (RAMOS, 2012, p. 17), já que estes eram vistos historicamente de maneira pejorativa. Dentro desse contexto, Vergueiro e Ramos afirmam que “quadrinhos são quadrinhos e literatura é literatura” (VERGUEIRO; RAMOS, 2009, p. 36). Este é também o pressuposto defendido por Cirne quando ele afirma que “um texto quadrinístico, afinal, só pode ser um texto quadrinístico, com sua grafia própria, com seu ritmo próprio, com sua especificidade própria” (Cirne, 2000, p. 176).

Em relação às histórias em quadrinhos, Eisner menciona que “quando palavra e imagem se ‘misturam’, as palavras formam um amálgama com a imagem e já não servem mais para descrever, mas para fornecer som, diálogo e textos de ligação.”

(EISNER, 1985, p. 127). O autor complementa que as histórias em quadrinhos são uma forma de arte principalmente visual:

As histórias em quadrinhos são, essencialmente, um meio visual composto de imagens. Apesar de as palavras serem um componente vital, a maior dependência para a descrição e narração está em imagens entendidas universalmente, moldadas com a intenção de imitar ou exagerar a realidade (EISNER, 2005, p.5).

Apesar das singularidades das histórias em quadrinhos, é possível fazer uma aproximação com a literatura. Em se tratando de tipologias e linguagem, tanto a literatura como as histórias em quadrinhos possuem espaços, enredos, narradores, personagens e tempo e se enquadram às tipologias narrativas, ancoradas na linguagem autônoma e icônica do gênero. São artes capazes de representar os contextos nos quais foram produzidas. Paulo Ramos esclarece que

Quadrinhos são quadrinhos. E, como tais, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos. Há muitos pontos comuns com a literatura, evidentemente. Assim como há também com o cinema, o teatro e tantas outras linguagens (RAMOS, 2009, p. 17).

Concluimos que as histórias em quadrinhos usufruem de uma semelhança com a literatura embora sejam linguagens diferentes, assim como são a dança e o cinema, dentre outros. Estes pontos em comum que existem entre os quadrinhos e a literatura são o que os adaptadores de MPBC exploram, por um lado, nas adaptações quadrinísticas. Os adaptadores usam muitos dos personagens machadianos, do narrador Brás Cubas e inúmeros elementos presentes no texto literário que são transformados em imagens na adaptação, agregando a literatura e as histórias em quadrinhos numa relação plenamente hipertextual.

De acordo com Cagnin (1975), Machado de Assis no Capítulo LV, *O velho diálogo de Adão e Eva* ao utiliza-se “dos sinais de pontuação (visuais, portanto), monta uma sequência narrativa, espécie de embrião ou roteiro de uma história-em-quadrinhos em que faltam apenas os balões” (CAGNIN, 1975, p. 144). Sendo assim, podemos considerar que Machado de Assis também foi um roteirista de história mudas em MPBC, visto que apenas com os nomes dos personagens e pontuações consegue relatar uma relação sexual inteira.

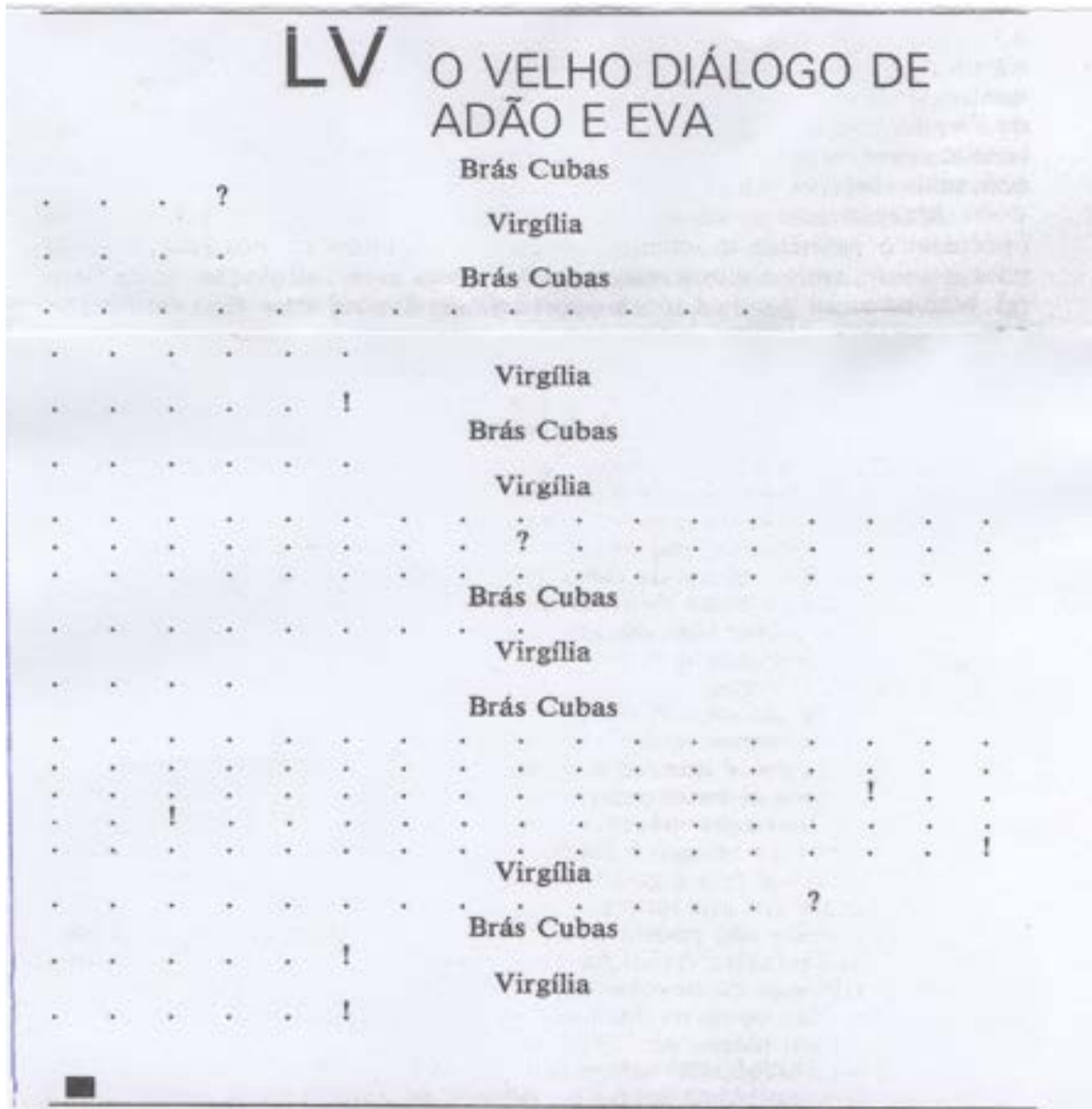


Figura 26 – O Velho diálogo.
 Fonte: MPBC – ASSIS (2004, p. 85-86).

Podemos considerar que as histórias em quadrinhos bebem da fonte literária, que há uma integração entre elas. Mas, por outro lado, uma não depende da outra para existir.

“Conclui-se, então, que o texto não é essencial à história em quadrinhos, assim como o romance escrito não exige forçosamente que seja ilustrado com imagens. Os gestos das figuras, as expressões do rosto revelam a ação substituindo, com vantagem, balão e legendas” (CAGNIN, 2014, p. 35).

Alan Moore, renomado roteirista inglês, em sua obra *Escrevendo quadrinhos* (1993), destaca a importância que realmente devemos dar aos quadrinhos,

Ao invés de procurar semelhanças dos quadrinhos com o cinema e a literatura, por que não focamos nossa atenção onde os quadrinhos são especiais e únicos? Por que, ao invés de nos preocuparmos com as técnicas cinematográficas que não encontramos nos quadrinhos, não procuramos as técnicas quadrinísticas que os filmes não podem reproduzir? (MOORE, 1993, p.17).

A partir desses pressupostos, no capítulo seguinte propomos uma análise da adaptação de MPBC realizada por Lobo e Aguiar (2013). Logicamente, iremos estabelecer uma conexão com o texto fonte, entretanto, trataremos a história em quadrinhos como um produto autônomo. Uma questão que será levantada é se os adaptadores conseguiram fazer dos quadrinhos “um conjunto original de mecanismos produtores de sentido” (GROENSTEEN, 2015, p. 10).

3 HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: ADAPTAÇÃO INTERMIDIÁTICA

“Nas operações da imaginação humana a adaptação é a norma, não a exceção”.
(Linda Hutcheon)

Hoje em dia as adaptações quadrinísticas realizadas a partir de obras literárias representam um grande destaque na produção nacional, e isso se deve em grande parte, pelo interesse dos leitores em ler boas HQs, pela expansão desse mercado e também pelo incentivo por parte do governo e a consequente inclusão das histórias em quadrinhos no ensino brasileiro.

Diante dessa realidade, surgem inúmeras indagações com relação às diversas formas como as adaptações dialogam com o texto literário considerado uma obra ‘fonte’. Dentro desse universo, sabemos que o estudo das adaptações em quadrinhos ainda é pouco explorado nos estudos acadêmicos apesar de que esse quadro esteja se modificando na atualidade.

Existem inúmeras formas de analisar o diálogo entre o texto literário ‘fonte’ e as adaptações em histórias em quadrinhos que são consideradas o “texto alvo”. Apresentaremos a seguir alguns pressupostos iniciais a respeito da adaptação, tradução e intermedialidade a partir de teóricos como Linda Hutcheon, Anne Ubersfeld, Claus Clüver, Irina Rajewsky, dentre outros.

3.1 ALGUNS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS INICIAIS

Linda Hutcheon (2013) que se dedicou à pesquisa sobre as adaptações no livro *Teoria da adaptação* afirma que a palavra adaptar “quer dizer ajustar, alterar, tornar adequado” (HUTCHEON, 2013, p.29). Para a teórica, “as adaptações estão em todos os lugares hoje em dia: nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas” (HUTCHEON, 2013, p.22).

Hutcheon abre o livro fazendo algumas perguntas: *O quê? Quem? Por quê? Como? Onde? Quando?* que são respondidas no decorrer da obra. Ela menciona que existem três principais modos de engajamento: contar, mostrar e interagir, ou seja, as

diferentes mídias se inter-relacionam de maneiras diferentes com o público. Hutcheon menciona que

Alguns gêneros e mídias são utilizados para contar histórias (romances, contos etc.); outros, para mostrá-las (as mídias performativas, por exemplo); outros, ainda, permitem-nos interagir com elas física e cinesteticamente (como os videogames e passeios em parques temáticos) (HUTCHEON, 2013, p. 15).

Percebemos, portanto, que da mesma forma que os romances, as histórias em quadrinhos, que são o objeto de estudo da presente pesquisa, estão inseridas dentro do primeiro modo de engajamento que é o de “contar” histórias “em quadrinhos”. Obviamente, cada mídia tem suas especificidades que transparecem nesse processo. Nesse sentido, não podemos deixar de mencionar que as HQs contam histórias através das imagens também.

Hutcheon dá uma ênfase especial ao contexto no qual a obra adaptada e a adaptação estão inseridas, ou seja, o tempo, o espaço, a sociedade e a cultura uma vez que nenhuma obra existe em um vazio (HUTCHEON, 2013, p. 192). As obras adaptadas (cultura fonte) são atualizadas tendo em vista o receptor, ou seja, a cultura alvo. Como o contexto se modifica, o modo como uma história é recebida também se modifica. Hutcheon ainda menciona que “Tanto o que é (re)ênfatizado quanto – mais importante ainda – o modo como uma história pode ser (re)interpretada são passíveis de mudanças radicais.” (HUTCHEON, 2011, p. 192). Por esse prisma, os elementos que compõem as duas obras em estudo fazem parte de uma cultura, seja ela a da história machadiana [obra de partida] seja a da obra adaptada [obra de chegada].

Ao analisarmos as representações culturais retratadas na obra literária machadiana, precisamos primeiramente considerar que a narrativa trata de uma obra fictícia, ambientada em um contexto cultural de 1881 na cidade de Rio de Janeiro. Por outro lado, a adaptação quadrinística foi realizada em 2013 por adaptadores que também moram na cidade do Rio de Janeiro. Entretanto, por mais que autor e adaptadores tenham como espaço a cidade do Rio de Janeiro, eles vivem em épocas diferentes e, com isso, possuem visões autorais específicas que são inevitavelmente afetadas pelo contexto histórico e cultural ao qual pertencem. O que é mais importante dentro desse contexto, é que os leitores de ambas as obras pertencem a culturas diferentes e, portanto, a recepção jamais será a mesma e nem o conteúdo (mensagem) vai se repetir. Além desse aspecto podemos acrescentar que como as

mídias também mudaram – da literatura para os quadrinhos – o conteúdo necessariamente se alterou. Apesar de que a essência da obra machadiana tenha sido preservada, os quadrinistas adaptaram-na para a cultura do século XXI tendo em vista os leitores da atualidade.

Dentro do processo interativo de comunicação que prevê a participação conjugada do emissor e do receptor na formulação da mensagem, Anne Ubersfeld (2002, p. 12) refere-se ao fato de que “ler hoje é ‘des-ler’ o que foi escrito ontem”. A teórica considera que os clássicos são “tudo aquilo que, não tendo sido escrito para nós mas para outros, reclamam uma ‘adaptação’ a nossos ouvidos” (UBERSFELD, 2002, p. 9), ou seja, um “clássico é tudo o que foi escrito numa sociedade e para uma sociedade diferente da nossa” (UBERSFELD, 2002, p. 10). Por esse prisma, fazendo-se uma referência específica ao enfoque desse estudo, podemos dizer que Machado de Assis escreveu o romance MPBC em 1881 e os adaptadores Lobo e Aguiar através do ato da leitura interativa e recreativa, converteram esse texto clássico em uma outra obra de arte, a versão quadrinística de MPBC em 2013. Nesse sentido, consideramos que a transposição quadrinística de Lobo e Aguiar é uma adaptação vista como (re)criação, sintonizada com o contexto em que a história em quadrinhos foi publicada. Vale lembrar que quando emissor e receptor mudam, automaticamente “todo o processo de comunicação é abalado [e] a mensagem também não permanece intacta” (UBERSFELD, 2002, p. 16).

Dentro desse contexto, Hutcheon (2013, p. 192) ainda defende que a adaptação é uma “repetição com diferença” o que significa dizer que “a mudança é inevitável”. Logicamente, existem muitas causas para que essas mudanças aconteçam durante o processo da adaptação que são “resultantes, entre outros, das exigências da forma, do indivíduo que adapta, do público em particular e, agora, dos contextos de recepção e criação (HUTCHEON, 2013, p. 192). Como poderemos perceber mais adiante, as diferenças de tempo e de espaço são visíveis nas adaptações quadrinísticas do romance MPBC – é uma outra sociedade, uma outra cultura e leitores diferentes. Para Hutcheon, “as adaptações nunca são simplesmente reproduções destituídas da aura benjaminiana; pelo contrário, elas carregam essa aura consigo” (HUTCHEON, 2013, p. 25) Dessa forma, defendemos que a adaptação quadrinística de Lobo e Aguiar não pode ser considerada uma cópia em que a aura benjaminiana tenha sido perdida, mas, uma obra nova (obra de chegada) em que se conjugam repetição com diferença.

Hutcheon (2013, p. 9) considera que da mesma forma que a tradução “a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”. Entretanto, com as adaptações as complicações aumentam pois “as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas” (HUTCHEON, 2013, p. 9). Para a teórica, os adaptadores selecionam, algumas vezes, simplificam e outras ampliam a obra ‘fonte’. Como as adaptações são muito recorrentes na cultura ocidental elas parecem confirmar o *insight* de Walter Benjamin, segundo o qual “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” (BENJAMIN, *apud* HUTCHEON, 2013, p.22).

De acordo com Hutcheon, quando “dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s).” (HUTCHEON, 2013, p.27). Se o leitor já conhece o texto fonte é possível sentir sua presença pairando sobre aquela obra, entretanto, uma adaptação jamais é uma replicação do texto adaptado. Dentro desse contexto, Gerard Genette (2005) reitera que “Quando tratamos uma adaptação como uma ‘adaptação’, nós estamos evidenciando o seu relacionamento com um outro texto: nós sempre sentimos a sua presença ‘assombrando’ o texto com o qual estamos trabalhando diretamente.” (GENETTE, 2005, p. 6)

Como já foi discutido anteriormente, para os adaptadores de forma geral e aqui tomamos como exemplo os adaptadores das histórias em quadrinhos, não é o critério de fidelidade que é levado em consideração uma vez que a hegemonia que as obras canônicas exerciam não se sustenta na atualidade. Hoje em dia considera-se a variedade de perspectivas. Não existe o propósito dos adaptadores de simplesmente reproduzirem a obra adaptada mas sim a preocupação em ajustar aquela obra fonte para um determinado público em um novo contexto. As intenções podem ser as mais variadas no ato de adaptar: “o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o” (HUTCHEON, 2013, p. 28). Sendo assim, os adaptadores de uma obra podem e devem realizar uma atualização da história ao alterarem o enredo, os personagens ou qualquer outro aspecto. Essas mudanças estão atreladas à criatividade e, principalmente, à proposta que o adaptador tem em mente. Lauro Maia Amorim (2005) corrobora esse pensamento ao afirmar que

As obras publicadas como adaptações pressupõem, muitas vezes, a noção de atualização, mas não somente isso: o profissional que as produz tem um papel importante, na medida em que se pode esperar que a história “recontada” receba um “toque” especial de quem a realiza. [...] Quem adquire uma adaptação pode esperar que o adaptador seja “fiel” à “história”, sem deixar, porém, de se fazer “presente” na sua própria composição (AMORIM, 2005, p. 124).

Percebe-se que o leitor, na maioria das vezes, quando conhece o texto ‘fonte’ da adaptação gostaria que a mesma mantivesse uma similaridade com a obra que lhe é conhecida. Quando isso não ocorre ele se sente, muitas vezes, frustrado. Essa sensação é muito recorrente na transposição de romances, por exemplo, para o cinema. Sempre reiteramos que a nova obra é autônoma e como tal não intenciona ser fiel mas revelar novos ângulos. Dentro desse contexto, é interessante observarmos que Hutcheon menciona que uma adaptação apresenta uma forma de intertextualidade uma vez que ela é palimpséstica “por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação.” (HUTCHEON, 2013, p. 30). Por esse viés, a adaptação quadrinística de Lobo e Aguiar do romance MPBC mantém uma relação de intertextualidade com a obra machadiana e também apresenta referências com outras obras de arte de artistas consagrados, fato que demonstra que os quadrinistas realizaram uma pesquisa significativa antes de transformar a obra MPBC em quadrinhos. A página 10 da adaptação está vinculada com o capítulo da obra machadiana “O emplasto”, quando o personagem Brás Cubas é tomado pela ideia fixa de comercializar um emplasto anti-hipocondríaco. Essa é uma das tentativas frustradas do personagem em realizar algo importante em sua vida e que colocasse seu nome nos holofotes. Essa é uma crítica machadiana à sociedade burguesa. No início da narrativa, Brás Cubas representa a ideia do emplasto pelos movimentos de um equilibrista em um trapézio que está agitando os braços e pernas e dando piruetas no ar. Lobo e Aguiar (2013), em uma página dupla (Figura 27) representam na parte superior das páginas 10 e 11 da adaptação uma mulher sentada em um trapézio.



Figura 27 - O emplasto – referência a Fragonard.
 Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.10-11).

A imagem da mulher sentada no trapézio é uma referência à obra *O Balanço* (1766) de Jean-Honoré Fragonard⁹, que é uma pintura Rococó de grande delicadeza e humor. Nos quadrinhos, vemos Brás Cubas gesticulando e a mulher no trapézio fazendo piruetas, imagem que contrasta com a seriedade do resultado do processo que ele pretendia – a invenção de um “medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (ASSIS, 2004, p.19). No centro da adaptação Brás Cubas em primeiro plano com um braço esticado prestes a pegar a ideia com a mão “decifra-me ou devoro-te” (LOBO; AGUIAR, 2013, p.11). Metaforicamente, sabemos que Brás Cubas foi devorado, pois, “o gosto de ver impressa essas três palavras: EEMPLASTO BRÁS CUBAS” (LOBO; AGUIAR, 2013, p.11) não é concretizado e foi “...a minha invenção que me matou” (LOBO; AGUIAR, 2013, p.11).

Há ainda outras alusões artísticas nessa adaptação que foram inseridas pelos adaptadores; eles sempre acrescentam a elas um toque pessoal, de acordo com as próprias experiências. Conforme Hutcheon, é uma ‘repetição com variação’, ou seja,

⁹ *O Balanço*. Disponível em: < <https://artrianon.com/2017/11/22/obra-de-arte-da-semana-o-balanco-de-jean-honore-fragonard/>>. Acesso em 27 de fev de 2022.

a variação vem da criatividade dos quadrinistas. É possível observar que Lobo e Aguiar (2013) buscaram inúmeras referências para realizar essa adaptação da mesma forma que a escrita machadiana uma vez que um dos aspectos centrais do romance é a intertextualidade. Os adaptadores não fugiram dessa característica: o leitor que possui uma bagagem de conhecimento mais ampla percebe que Lobo e Aguiar (2013) se inspiraram no pintor francês Jean-Baptiste Debret¹⁰, principalmente, se levarmos em conta as cenas que reproduzem a infância de Brás Cubas, os escravos (p. 21 a 24) e ruas da cidade carioca (p.26). Nessas páginas, o leitor percebe que os adaptadores, além de representarem a infância de Brás Cubas, retratam também a queda de Napoleão. Esse fato histórico que ocorreu em 1815 é narrado na obra literária e na adaptação. Quando Debret vem morar no Brasil, ele se inspira nesses acontecimentos, nas cenas do cotidiano [como a escravidão] e também nas construções do centro de Rio de Janeiro para pintar suas telas.

É possível notar que Lobo e Aguiar (2013) se inspiraram, além das paisagens da cidade do Rio de Janeiro, também em cenários de Portugal, como pode ser comprovado nas páginas que representam Brás Cubas quando ele vai estudar em Lisboa, principalmente, na página 31 da adaptação no primeiro quadrinho em plano geral, onde os adaptadores reproduzem o capítulo do “O almocreve”. Através dessas inspirações artísticas Lobo e Aguiar (2013) acrescentam à adaptação outros elementos importante em uma releitura atual. Como afirma Marilda Queluz, “a releitura provoca sempre novas reações, possibilita novas conexões entre história e linguagem” (QUELUZ, 2005, p.128) e proporciona novos conhecimentos.

Certamente, se o leitor das adaptações em quadrinhos de MPBC tiver lido o romance machadiano, sua recepção será diferente de um leitor que não conhece a obra fonte. Por um lado, sabemos que a adaptação é um “ato criativo e interpretativo de apropriação/ recuperação” (HUTCHEON, 2013, p. 30) mas, por outro lado, a obra de chegada requer do leitor também uma interação interpretativa. Conforme Célia Arns de Miranda,

Não restam dúvidas de que esses procedimentos artísticos exigem um grau de especialização por parte do leitor, ou seja, que ele apresente um repertório cultural e literário sedimentado que lhe dê subsídios para o reconhecimento e compreensão dos fenômenos em si e a posterior ativação de significados. (MIRANDA, 2005, p. 144-145).

¹⁰ O pintor viveu entre 1816 e 1831 na cidade de Rio de Janeiro e representou o cotidiano da cidade nas telas. Disponível em:< <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiadobrasil/o-brasil-segundo-jeanbaptiste-debret.htm>>. Acesso em 27 de fev de 2022.

O leitor ao se deparar com as páginas duplas (p.18-19) da adaptação de MPBC, percebe que os adaptadores inseriram algumas imagens relacionadas a fatos históricos que ocorreram após a escrita do romance por Machado de Assis. O leitor que reconhece a procedência das imagens será capaz de compreender e interpretar as referências intertextuais imagéticas que os adaptadores estão sugerindo. Nessas páginas é representado o desfecho do capítulo “O delírio” do romance machadiano, momento que antecede a morte de Brás Cubas. Há o encontro com Pandora, que representa a mãe e a inimiga, a vida e a morte, e o desfilar dos séculos diante dos olhos de Brás, acontecimento que o deixa perplexo e pessimista diante da vida.

Lobo e Aguiar (2013) reproduzem Pandora (Figura 28) em primeiro plano. A imagem da Pandora com o mundo que vai surgindo de suas pernas abertas, está associada com a obra *A liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix¹¹ (1789-1863), pintada em 1830 para retratar a revolução que ocorreu na França neste mesmo ano. Na obra de Delacroix existe a figura de uma mulher que simboliza a liberdade, ela ocupa a posição central muito semelhante com a Pandora representada por Lobo e Aguiar (2013) que se manifesta diante do delírio de Brás Cubas. Essa imagem pode ser interpretada também por um momento de liberdade, pois, ao delirar é possível haver essa liberdade. Para Pandora não passa de um flagelo, ao contrário da morte que liberta. As palavras de Pandora são intencionais: “Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e perece como o outro, mas o tempo subsiste” (LOBO; AGUIAR, 2013, p.18 - 19). O leitor percebe que Pandora representa a força e o poder referindo se ao estatuto universal como a lei do mais forte.

¹¹ *A liberdade guiando o povo*. Disponível em:< <https://www.culturagenial.com/a-liberdade-guiando-o-povo-de-eugene-delacroix/>>. Acesso em 28 de fev de 2022.



Figura 28 – Página dupla – O Delírio (referência a Delacroix).
Fonte: MPBC – LOBO; AGUIAR (2013, p.18 e 19).

Na adaptação é possível visualizar que Brás Cubas depois de ouvir as palavras ditas por Pandora é arrebatado até o alto de uma montanha [a imagem da montanha na adaptação é representada pelo formato da perna e do joelho da Pandora levemente dobrado] para que possa contemplar a redução dos séculos, momento crucial do delírio. Nesse momento Brás Cubas, diante de tudo que contempla, começa a narrar para o leitor.

E contemplei uma coisa única. Uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles: As raças todas, todas as paixões. O tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios. A destruição recíproca dos seres e das coisas. Curioso espetáculo! A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência. Porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga. E via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama... ...A inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor... ... E a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor. (LOBO; AGUIAR, 2013, p.18-19).

Para representar essa passagem dos séculos passados e futuros na adaptação Lobo comenta que:

Aqui, represento a civilização e os séculos passados e futuros. Useis imagens icônicas: a Macedônia (elefante), o Egito antigo (pirâmide), gregos e romanos brigando, as Cruzadas (cruzados x árabes), a Revolução Francesa (guilhotina); e o futuro (de Machado) com a torre Eiffel, o nazismo, a bomba atômica e por fim o 11 de setembro. (Segredos da adaptação, In: LOBO, 2013, p. 94).

Outra semelhança entre as páginas duplas de Lobo e Aguiar (2013) e Delacroix (1830) são as escolhas das cores. Delacroix valoriza uma composição cromática formada por tons escuros, como ocre, marrons, pretos e cinzas e uma névoa branca ao fundo da cena que contribui para criar contraste e tensão. Lobo e Aguiar (2013), além dessa névoa branca ao fundo de Pandora, usa uma composição de cores formada por tons vermelhos, alaranjados para representar uma cidade em guerra.

Na Figura 28 os adaptadores representam através de imagens a destruição causada pelas guerras e confrontos que são movidos pela cobiça, ódio, inveja entre os povos que acabam na miséria e no desamor. O narrador conclui que o futuro estará seguindo os passos do presente e que se tornará “tão miserável quanto os primeiros!” (LOBO; AGUIAR, p. 19). Este é um exemplo de um efeito intertextual através da intermedialidade e que acaba por exigir tanto dos leitores de Machado de Assis quanto dos leitores de Lobo e Aguiar um amplo repertório cultural para a compreensão das relações entre as obras. Lobo e Aguiar (2013), ao recorrerem e inserirem essas imagens na adaptação criam um diálogo entre os fatos históricos representados pelas imagens, pelo texto fonte machadiano, pela alusão a obras de artes e pelo leitor-receptor das histórias em quadrinhos. Como mencionado anteriormente, o leitor que enxerga as imagens irá ativar as diversas possibilidades de interpretação.

Podemos inferir que a adaptação é uma recriação, retomada de uma obra de partida que permite ao adaptador uma ampla liberdade na articulação de sua proposta. Conforme Hutcheon menciona, “os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2013, p.43). Dentro desse contexto Marcos Rey, um grande roteirista que viveu no século XX, afirma que

A adaptação não precisa necessariamente conter tudo que está no livro. Mesmo livros com muita ação têm capítulos monótonos ou vazios. O que importa é que ela seja uma inteira, redonda, completa, sem evidenciar amputações, cortes por falta de tempo, saltos desconcertantes e buracos entre as sequências. A adaptação requer uma planificação mais exigente do que a criação porque implica numa responsabilidade maior, principalmente quando se trata de uma obra conhecida, passível de confrontos (REY, 1989, p. 59).

Como já foi mencionado anteriormente, algumas características da obra fonte podem ser preservadas e outras modificadas, tudo depende do que está sendo adaptado, do adaptador e da mídia para a qual a obra está sendo adaptada. No caso da pesquisa em andamento houve uma mudança de mídia, ou seja, a transformação das palavras em imagens. Por esse viés, Hutcheon (2013) menciona que

Por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposição intersemiótica de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos (HUTCHEON, 2013, p.40).

Ao visualizarmos a página de abertura na adaptação quadrinística da MPBC por Lobo e Aguiar, percebemos de imediato que a página 5 introduz a narrativa machadiana através de um recurso imagético. Temos nesse caso, um exemplo do pressuposto defendido por Roman Jakobson (2000) quando ele afirma que a tradução intersemiótica (TI) ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 2000 p. 65). É muito esclarecedora a proposta de um outro autor consagrado nesse campo de estudo que é Julio Plaza (1987). As suas palavras a seguir corroboram alguns pressupostos que já foram discutidos:

Numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura (PLAZA, 1987, p. 30).

Em outras palavras, Plaza afirma que ao ser realizada uma tradução intersemiótica, os diversos elementos do texto fonte devem ser adaptados de acordo com a nova mídia que, por sua vez, exige uma mudança de linguagem e novos rumos para a adaptação. Surge um novo texto que, apesar de autônomo, mantém um vínculo com o texto fonte. O pensamento de Plaza não difere de Hutcheon quando ela afirma que o texto adaptado “não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente numa nova mídia” (HUTCHEON, 2013, p. 123).

Como já foi discutido inicialmente, algumas pessoas têm uma visão negativa das adaptações principalmente quando o critério de fidelidade está colocado como prioritário. Para Hutcheon essa depreciação teve origem na “valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo” (HUTCHEON, 2013, p. 24). Entretanto, sabemos que esse hábito da cultura ocidental de emprestar e de partilhar diversas histórias é muito antigo e salutar. Hutcheon lembra que Robert Stam (2013) enfatiza que um dos principais motivos para a depreciação das adaptações é a sacralização dos clássicos. O teórico menciona que

A literatura sempre possuirá uma superioridade axiomática sobre qualquer adaptação, por ser uma forma de arte mais antiga. Porém, essa hierarquia também envolve o que ele chama de iconofobia (uma desconfiança em relação ao visual) e logofilia (a sacralização da palavra) (STAM, 2000, p. 58 *apud* HUTCHEON, 2013, p. 24).

Dentro desse contexto, Hutcheon (2013) reitera que uma adaptação “não é vampiresca”. Ao invés de causar a morte do texto fonte, a adaptação lhe dá uma sobrevida através de sua apropriação e consequente interpretação e recriação. A “adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e diferentes lugares.” (HUTCHEON, 2013, p. 234) Os grandes beneficiários desse processo são os leitores que, além de usufruírem dos novos enfoques terão a curiosidade aguçada para conhecerem os textos fontes. Principalmente, dentro do universo educacional esse é um fator adicional que deve ser considerado.

3.1.1. A intermedialidade na adaptação quadrinística

As quatro adaptações da obra literária MPBC de Machado de Assis para os quadrinhos e *graphic novel* podem ser consideradas exemplos de intermedialidade no sentido amplo e restrito segundo Irina Rajewsky (2012). O conceito amplo de intermedialidade é aplicado para todos os fenômenos que de alguma maneira acontecem entre mídias, como indica o prefixo “inter”. Ou seja, intermediático “designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre mídias”. (RAJEWSKY, 2012, p.18) Entretanto, um conceito tão amplo torna-se problemático uma vez que uma única teoria não poderia ser aplicada uniformemente a todas as manifestações intermediáticas específicas e heterogêneas. Para facilitar essa

delimitação Irina Rajewsky concebe o conceito restrito de intermedialidade a partir de três grupos de subcategorias intermediáticas. As histórias em quadrinhos pertencem ao segundo grupo:

1º) Intermedialidade no sentido mais restrito de **transposição midiática**: é uma concepção de intermedialidade genética, voltada para a produção; o processo de transformação específico de um texto //filme “originais” que são a fonte para um novo produto de mídia; transformação de uma mídia em outra mídia.

2º) Intermedialidade no sentido mais restrito de **combinação de mídias** (ópera; filme; teatro; performance; quadrinhos, dentre outros): o alcance dessa categoria vai desde a mera contiguidade de duas ou mais manifestações materiais de mídias diferentes até a integração “genuína” de elementos constituintes.

3º) Intermedialidade no sentido mais restrito de **referências intermediáticas**, por exemplo, referências, em um texto literário a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas de zoom, edição de montagem, etc. Apenas uma mídia está presente em sua própria materialidade. É “como se” uma outra mídia estivesse presente. Tem-se a ilusão de outra mídia (RAJEWSKY, 2012, p.24 -26).

Para Claus Clüver (2006), o termo intermedialidade abrange toda a tradição dos estudos comparados das artes e das mídias. Anteriormente usava-se o termo interartes que tornou-se insuficiente. Conforme as palavras do teórico:

Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais (CLÜVER, 2006, p. 18).

Nas palavras de Rajewsky (2012), “o que está em jogo não é uma única teoria unificada de intermedialidade ou uma única perspectiva intermediática”. Intermedialidade é um “termo guarda-chuva” (RAJEWSKY, 2012, p. 16), por agregar diversas abordagens críticas, uma variedade de disciplinas e inúmeras mídias diferentes. Para a autora, o grande e crescente reconhecimento do conceito de intermedialidade está relacionado com o surgimento de novas possibilidades para apresentar, analisar e refletir sobre os fenômenos intermídia:

Novos meios de [solucionar os novos tipos de problemas], novas possibilidades de apresentá-los e de pensar sobre eles e, finalmente, para novas ou pelo menos diferentes, visões sobre o cruzamento das fronteiras entre mídias e hibridização; em

particular, apontam para uma consciência intensificada da materialidade e midialidade das práticas artísticas e culturais em geral (RAJEWSKY, 2012, p. 16).

Em nossa análise, a mídia de referência são as histórias em quadrinhos que são incluídas por Rajewsky (2012) na subcategoria de combinações de mídias uma vez que as HQs combinam “textos” visuais e verbais, ou seja, as imagens e as palavras. A partir desse pressuposto, Will Eisner (1985) menciona que

A configuração geral da revista em quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e assim, é preciso que o leitor exerça suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista em quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. (EISNER, 1985, p.8).

Entretanto, torna-se relevante mencionar que no caso da adaptação quadrinística do romance MPBC, a primeira categoria – transposição intermediária – elaborada por Rajewsky também pode ser aplicada uma vez que se trata de uma concepção “genética”, quando o ‘texto fonte’ foi transformado em um novo produto de mídia. (RAJEWSKY, 2012, p. 24).

Ao considerarmos as adaptações em histórias em quadrinhos como a própria materialidade, elas se utilizam de inúmeras técnicas para construir a narrativa como as cores, os quadros, vinhetas, sarjetas, balões, onomatopeias, entre outras. As imagens e as palavras que simbolizam as falas funcionam nas histórias em quadrinhos como mídias que interagem na narrativa quadrinística.

Da mesma forma que Rajewsky, Clüver (2008) também defende a integração que existe entre escrita e imagem nas histórias em quadrinhos que, como foi mencionado é um exemplo de combinações de mídia, ou seja, aquela que “contêm signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência e autossuficiência fora daquele contexto” (CLÜVER, 2008, p. 15).

Ao analisar as histórias em quadrinhos pelo viés da intermedialidade, percebemos que elas são consideradas obras abertas pois pressupõem que as diversas leituras podem ser transformadas e readaptadas uma vez que os textos são passíveis de alterações, a partir do olhar do leitor que está inserido em um contexto histórico, social entre inúmeros fatores que podem agregar uma multiplicidade de significados.

3.2 BRÁS CUBAS ENQUADRADO

Nesta seção, a princípio, faremos uma contextualização de três adaptações quadrinísticas do romance MPBC. Em seguida, o foco será a análise da quarta HQ, cuja proposta foi realizada pelo roteirista Cesar Lobo e pelo ilustrador e roteirista Luiz Antonio Aguiar (2013). Será dada uma ênfase aos aspectos formais, à estrutura circular e ao narrador.

3.2.1 Uma breve contextualização das adaptações quadrinísticas de MPBC

Apesar de o foco de análise desta dissertação ser o estudo da adaptação quadrinística realizada por Cesar Lobo e Luiz Antonio Aguiar, faremos uma breve contextualização das outras três HQs que foram adaptadas do romance MPBC. Para tanto, a seleção de detalhes, como o uso das cores, dos objetos e elementos que compõem a cena, auxilia a entender como os quadrinistas traduziram as palavras em imagens e a perceber qual o nível de semelhança e afastamento em relação ao texto machadiano, além da influência do contexto nos quadrinistas do século XXI. O resultado de todo o trabalho de adaptação pode ser explorado desde as capas das histórias em quadrinhos. Essa será a ênfase da presente exposição.

A capa é muito mais do que a embalagem de uma obra uma vez que começamos a leitura de um livro, uma revista, uma adaptação, pela capa. Sendo assim, ela é considerada a porta para adentrarmos em um mundo que será descortinado. Para Marcelo Martinez, “a capa é um *teaser*, uma provocação. Deve ter impacto, despertar a atenção do leitor e interpretar o conteúdo, sempre respeitando o texto” (MARTINEZ *apud* PAIM, 2012, p. 7). Para as editoras, a capa é o veículo da publicidade e, por isso, ela deve interagir com o seu público-alvo. Dentro desse âmbito, Marcelo Paim menciona que “o mais conveniente – e sem contraindicação – é que a capa seja capaz de fisgar o leitor com o olhar; capaz de pegá-lo pela mão e levá-lo para passear até depois da última linha, deixando nas páginas as pegadas do caminho trilhado na leitura” (PAIM, 2012, p. 7).

Em primeiro lugar, é necessário compreender que Machado de Assis escreveu MPBC em 1881 e que as adaptações em quadrinhos, aqui contextualizadas, são uma releitura da obra-fonte depois de 140 anos, todas tendo sido realizadas no século XXI.

Em segundo lugar, enfatizamos que ocorreram mudanças não apenas de contexto, mas também uma mudança dos leitores que se apropriaram das MPBC, em que eu, como pesquisadora, também me incluo.

A primeira adaptação, realizada por Sebastião Seabra e Maria Sonia Barbosa (Escala Educacional, 2008), faz parte da Coleção Literatura Brasileira em Quadrinhos, cujo objetivo é a retomada dos clássicos da literatura brasileira. Um diferencial nessa coleção é que não consta na capa da adaptação (Figura 29) os nomes dos quadrinistas; a coleção inteira também segue um padrão para as capas, o de colocar, além do nome do autor e do título na parte superior, uma imagem que faz parte da narrativa, acima dos requadros. No caso dessa adaptação, vemos a imagem acinzentada de uma mão que segura um buquê de flores; essa imagem está também representada na página 38 quando Brás Cubas coloca flores na sepultura de Dona Eulália, que morreu aos 19 anos de idade.



Figura 29 - Capa de Sebastião Seabra.
Fonte: MPBC - SEABRA; BARBOSA (2008).

Na parte central da capa, aparecem cinco imagens que remetem à linguagem dos quadrinhos uma vez que foram colocadas dentro de quadros. Dos três primeiros quadrinhos em *close-up*, o primeiro representa o protagonista Brás Cubas quando jovem (vivo) e o terceiro, quando este já estava velho (morto e contando suas memórias). Essas duas imagens, em posições opostas, circundam o segundo quadro que representa Virgília, provavelmente a paixão mais ardente do protagonista. Percebemos, pela disposição desses personagens na capa, que essa adaptação dará uma ênfase à relação amorosa entre Brás Cubas e Virgília em um contexto real e, mais tarde, quando reinterpretado por Brás Cubas já morto. O homem que conversa com Brás Cubas nos quadrinhos inferiores é Quincas Borba. Essa cena aparece na página 25 da história em quadrinhos. É o reencontro de Quincas Borba, anos depois, com Cubas. “Aposto que me não conhece, Senhor Doutor Cubas? Não me lembra... Sou o Borba, o Quincas Borba...” (SEABRA; BARBOSA, 2008, p. 25).

Podemos afirmar, portanto, ao observar a capa, que o olhar central da adaptação de Seabra e Barbosa (2008) está nos olhos de Brás Cubas (vivo/morto), nas relações amorosas e nas convivências sociais. Brás Cubas morto se parece com um fantasma, representado em tons esbranquiçados monocromáticos, como se estivesse conversando com o leitor. Reforçando a ironia machadiana, a figura fantasmagórica aparece sorridente na capa e no decorrer da adaptação como se as tragédias de sua vida não passassem de piadas de salão. Outra ligação explícita com a obra de Machado de Assis, que pode ser observada pela capa e no decorrer da transposição, são os elementos de época, como as vestimentas e cenários.

A segunda adaptação em quadrinhos de MPBC foi realizada por João Batista Melado e Wellington Srbek (Editora Desiderata, 2010). Essa adaptação compõe a Coleção Grandes Clássicos em Graphic Novel. Ao escrever na capa (Figura 30) esse termo, Coleção Grandes Clássicos, o leitor percebe que a editora deseja reforçar o óbvio, provavelmente, com o intuito de agregar mais valor à obra. A Editora Desiderata investe no termo *graphic novel* pela força que esse formato adquiriu ao longo dos anos, depois da consolidação desse gênero pelo quadrinista norte-americano Will Eisner (1978).



Figura 30 - Capa de Melado e Srbek.
 Fonte: MPBC - MELADO; SRBEK (2010).

Graphic novel ou romance gráfico é um termo criado para referenciar uma história em quadrinho mais elaborada e, na maioria das vezes, terá uma quantidade maior de páginas do que uma história em quadrinhos. A parte gráfica é muito valorizada e o papel é de melhor qualidade, mais encorpado. Se a *graphic novel* tiver cores, elas serão bem vivas. Constatamos, na capa e no decorrer da adaptação, o cuidado que Melado e Srbek (2010) têm com a estética das imagens, a qualidade gráfica, a escolha do papel. Eles mantêm o foco com o objetivo de desenvolver uma narrativa única, subdividida em capítulos, fugindo assim dos moldes tradicionais e configurando a arte sequencial.

A capa da adaptação apresenta um retângulo na cor branca com um apêndice. Esse é um indício de que começaremos a leitura de uma HQ e não de um outro gênero. Dentro desse balão estão escritos o nome da coleção, o título da adaptação, o nome do autor do romance, o nome do adaptador e do ilustrador. Apresenta-se na cor branca e destaca-se da imagem de Brás Cubas, em que predominam os tons amarelo avermelhados. Esse balão é repetido com o mesmo formato na contracapa da adaptação (Figura 31) com informações sobre a proposta da coleção. As imagens também tomam toda a frente e a parte de trás da capa da história em quadrinho, como uma *splash page*, página inteira com um único quadro de dupla página.

As cores da capa e contracapa, como o vermelho, amarelo, azul e verde, chamam atenção do leitor. O amarelo predominante na roupa do personagem central da adaptação, que contrasta com a cor vermelha, causa, de imediato, um impacto e destaca o personagem na capa. Brás Cubas, que é representado com detalhes pelos quadrinistas Melado e Srbek (2010), chega o mais próximo do real do rosto humano, característica predominante nos personagens protagonistas na Coleção Grandes Clássicos em Graphic Novel. Para Ramos, personagens com essas características que se assemelham à realidade são chamados de personagens ultra ou hiper-realistas, “são desenhos feitos a óleo, alguns baseados em modelos vivos” (RAMOS, 2009, p. 122). Além da imagem do personagem, existem outros elementos, tais como as expressões corporais e faciais, que são relevantes para o encadeamento da narrativa.

Cubas aparece na capa em um ângulo de visão frontal, como se estivesse dialogando diretamente com o leitor. Esse é um dos recursos metalinguísticos usados por Machado de Assis. Das mãos do protagonista espalham-se letras aleatórias que vão formar na contracapa da adaptação o seguinte trecho da obra machadiana: “O homem é uma errata pensante. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes” (ASSIS, 2004, p. 60). Brás Cubas demonstra ter tomado consciência de que “cada estação da vida é uma edição”, isto é, as etapas são, portanto, todas provisórias. Entretanto, apenas os vermes conhecerão a edição definitiva. Essa é a ironia e o sarcasmo da vida de Brás Cubas, que são retomados pelos quadrinistas.



Figura 31 - Contracapa de Melado e Srbek.
Fonte: MPBC - MELADO; SRBEK (2010).

Ainda, na contracapa da adaptação, ao lado do texto, aparece a figura de uma mulher e de um homem, ambos com olhar fito no horizonte. A mulher, provavelmente, trata-se de Virgília, mulher bonita “cheia de ímpetos misteriosos [...]”. A pessoa que iria influir mais tarde na minha vida.” [Brás Cubas] (ASSIS, 2004, p.59). O homem é o próprio Brás Cubas, já no final da vida. O relógio na mão é um indício de que o tempo acabou. Os cabelos e barbas grisalhas evidenciam a velhice daquele personagem que, outrora, era vaidoso e eloquente. É possível constatar, apenas pela análise da capa, que o vínculo dessa adaptação com o texto-fonte é evidente pela força que adquire a expressão do personagem e pela própria citação do texto machadiano.

A terceira adaptação de MPBC foi realizada em 2013, por Cesar Lobo e Luiz Antonio Aguiar. Entretanto, como essa HQ é o foco principal de estudo desta pesquisa, faremos então, a seguir, alguns breves comentários sobre a última adaptação quadrinística do romance machadiano (Figura 32). Esta foi realizada em 2019, por Franco de Rosa e Walmir Amaral (Ciranda Cultural).

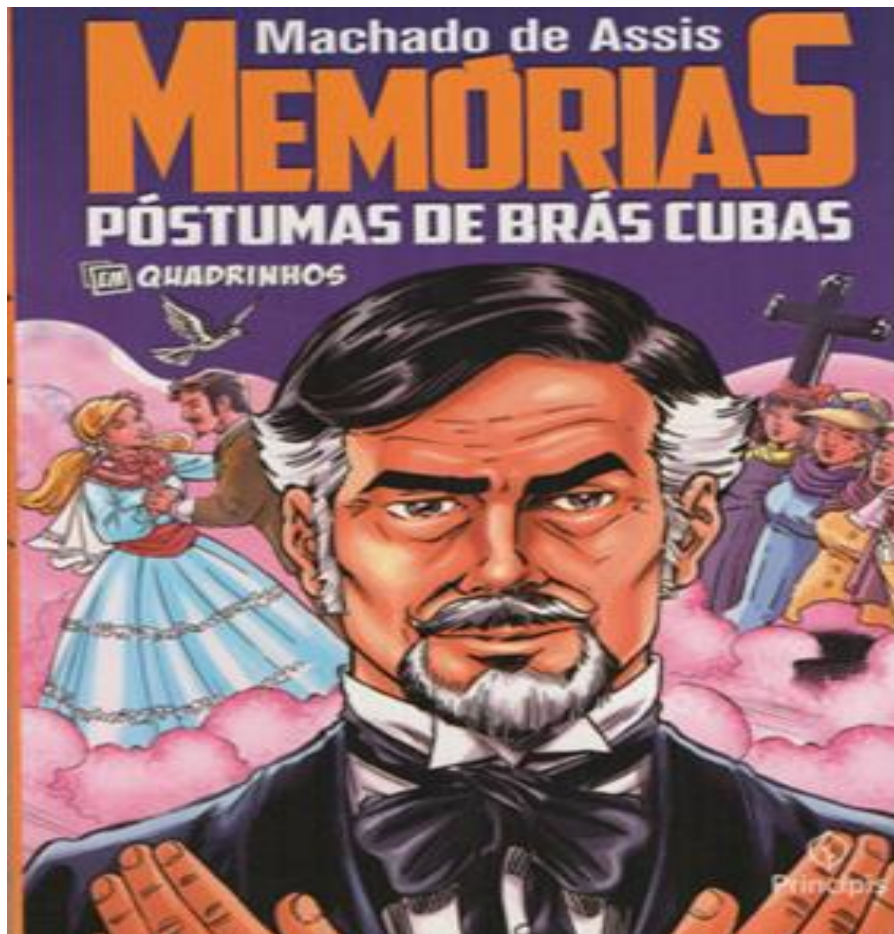


Figura 32 - Capa Rosa e Amaral.
Fonte: MPBC - ROSA; AMARAL (2019).

Essa adaptação faz parte da Coleção Literatura Clássica em Quadrinhos da editora Ciranda Cultural que conta atualmente com quatro volumes, entre eles MPBC. É possível observar na coleção que as capas seguem um determinado padrão, mantendo como imagem principal o personagem protagonista, sendo que os nomes dos quadrinistas não constam na capa. Em relação à diagramação visual, notamos que, nesse caso, as imagens não estão estruturadas de acordo com a linguagem dos quadrinhos. A única referência é a palavra “quadrinhos” que aparece abaixo do título da obra.

Percebemos que os dois grupos de pessoas representados na capa estão colocados em proporções diferentes. Em primeiro plano, em ângulo de visão frontal, encontra-se o personagem central Brás Cubas, com os olhos fixos no leitor, com uma expressão de serenidade e encarando a própria sorte. A fisionomia de Brás Cubas, semelhante ao rosto humano na capa, chama atenção do leitor e reforça o pensamento de Eisner: “Essencialmente, as histórias em quadrinhos são uma forma de arte voltada para a emulação da experiência real” (EISNER, 1985, p. 91).

O segundo plano do cenário é representado na capa por um fundo de cor rosa, que aparece em ambos os lados da figura central. No lado direito do personagem, estão três mulheres chorando e uma cruz. Essas mulheres simbolizam as pessoas que compareceram ao enterro de Brás Cubas. “Viram-me ir umas nove ou dez pessoas, entre elas três senhoras, minha irmã Sabina, casada com o Cotrim, — a filha, um lírio-do-vale, — e...” (ROSA; AMARAL, 2019, p. 5). No lado esquerdo, vê-se um casal valsando: Brás Cubas com uma de suas grandes paixões, Virgília, tal qual pode ser observado na página 45 da HQ. Cubas refere-se a esse momento da seguinte forma na legenda: “Em verdade, eu [Brás Cubas] tinha fama e era valsista emérito. Valsamos uma vez, e mais outra vez. ...” (ROSA; AMARAL, 2019, p. 45).

A imagem toma toda a frente da capa, não tem uma linha que delimita, dando a impressão de que ela se expande além do espaço da capa, como uma *splash page*. Essa é uma forma de chamar atenção do leitor para a capa, cumprindo assim com os requisitos necessários à chamada “embalagem que atraia o comprador à primeira vista” (Eisner, 2010, p. 46).

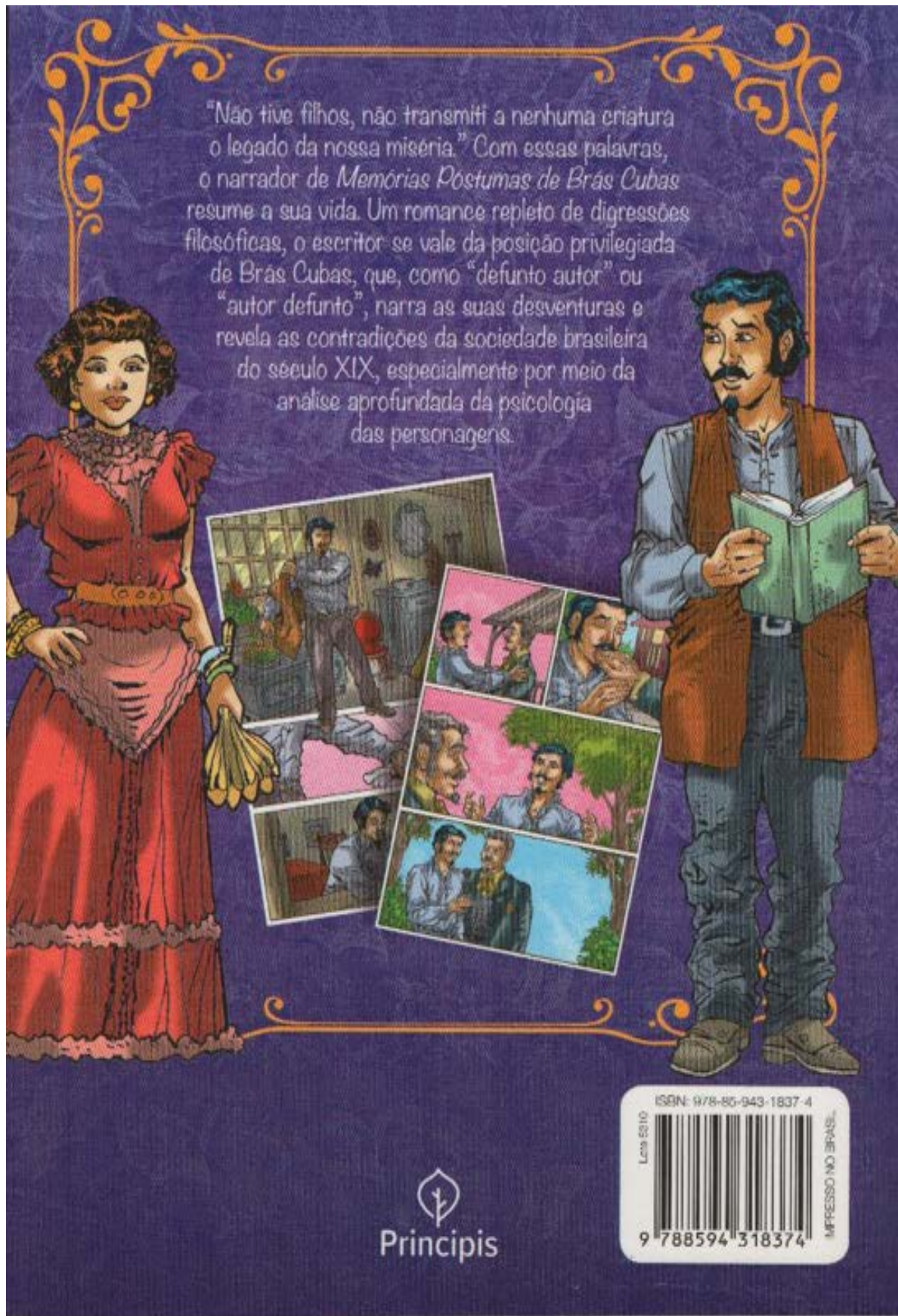


Figura 33 - Contracapa de Rosa e Amaral.
Fonte: MPBC - ROSA; AMARAL (2019).

A cor roxa se expande para a contracapa (Figura 33), que apresenta uma moldura em arabesco com um resumo da obra, o qual se inicia com a frase que finaliza a obra literária de Machado de Assis: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (ASSIS, 2004, p. 176). É uma frase que nos revela a universalidade da miséria humana, tanto que Brás Cubas usa o pronome “nossa” ao revelar como síntese da humanidade os seus fracassos assumidos como defunto-autor. Ainda, dentro dessa moldura, de um lado aparece Brás Cubas com um livro nas mãos – cena retratada na página 26 da história em quadrinhos, em que Brás Cubas está lendo um dos livros que levava para a velha casa, na Tijuca, após a missa de sétimo dia de sua mãe. Nesse momento, o moleque Prudêncio vem lhe contar sobre Dona Eusébia e sua filha Eugênia: “Nhonhô, talvez não se lembre mais de Dona Eusébia. Ela mudou com a filha para aqui perto” (ROSA; AMARAL, 2019, p. 26). Do outro lado da moldura, aparece uma moça com um vestido vermelho, a qual também está representada na página 35 da história em quadrinhos. Essa moça é Eugênia, em quem Cubas confessa ter pensado. Os desenhos das duas páginas, que estão colocadas entre o casal, referem-se às páginas 27 (Cubas conversando com seu pai) e 30 (umas das aparições da borboleta preta) na história em quadrinhos.

3.2.2 MPBC em quadrinhos por Cesar Lobo e Luiz Antonio Aguiar

A história em quadrinhos de MPBC adaptada por Lobo e Aguiar (2013) é parte integrante da Coleção Clássicos Brasileiros em HQ, publicada pela Editora Ática. A Editora Ática¹² surgiu em agosto de 1965 e, no ano seguinte, já apresentava 20 títulos em seu catálogo. Depois de várias parcerias, em abril de 2004, a editora foi adquirida pela Editora Abril inaugurando uma nova fase na história da empresa, que passou a fazer parte da Abril Educação. No início de 2005, a editora começou a funcionar no prédio do Edifício Abril, na Marginal Pinheiros em São Paulo. A Editora Ática está entre as líderes no setor de livros escolares no Brasil. A empresa que contabiliza hoje mais de 2.300 títulos em catálogo e cerca de 1.100 autores diferentes fez história com obras e coleções que marcaram época. Um dos mais famosos exemplos é a Coleção Vagalume.

¹² Editora Ática, por Laurence Hallewell (1985). O Livro no Brasil: sua história. São Paulo: EDUSP. Coleção Coroa Vermelha, Estudos Brasileiros. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81tica_\(editora\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81tica_(editora))>. Acesso em: 10 jan. 2022.

Em 2017, quando a Coleção Clássicos Brasileiros em HQ completou dez anos de publicação, eram 13 obras adaptadas e apenas com clássicos de autores brasileiros, como Machado de Assis, José de Alencar, Aluísio Azevedo, Manuel Antônio de Almeida, Bernardo Guimarães, Lima Barreto, entre outros. A Coleção Clássicos Brasileiros em HQ é considerada um material paradidático, ou seja, que complementa o conhecimento adquirido pelos alunos durante o processo de ensino-aprendizagem. Essa edição específica também acrescenta vários paratextos. Por exemplo, antes do início propriamente dito da HQ, aparece dentro de um balão de fala um texto com o seguinte título: “As memórias de um defunto autor.” A coleção apresenta também, nas páginas finais, um bônus por meio do qual se pode ler uma biografia do autor da obra e dos adaptadores da HQ, além da sessão, No tempo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e Segredos da adaptação, com comentários sobre a adaptação e depoimentos dos próprios adaptadores. Encontramos outros paratextos na contracapa da HQ, com informações sobre os dois adaptadores e sobre Brás Cubas.

A história em quadrinhos de Lobo e Aguiar (2013) é uma edição requintada, com folhas em papel couché fosco 115g/m², com imagens sangradas na página, sem margens em sua grande maioria. Das 95 páginas (inclusive os textos paratextuais), apenas as páginas com margens brancas aparecem numeradas; o formato da adaptação é de 19 cm x 26 cm com lombada quadrada de 0,5 cm. No centro da lombada do livro está colocado o título da obra literária adaptada; na parte superior, o autor, Machado de Assis; e na parte inferior, o símbolo da Editora Ática.

O carioca Luiz Antonio Aguiar¹³ nasceu em 1955 e começou sua carreira como roteirista de HQs na década de 1970 e, em 1985, publicou seu primeiro livro, *Tristão, as aventuras de um menino da cidade grande*. Mestre em Literatura Brasileira pela PUC-RJ, atua também como redator, tradutor e professor em oficinas de criação literária. Além de ganhar dois Prêmios Jabuti, um em 1994, com *Confidências de um pai pedindo arrego*, e outro em 2013, com *Os anjos contam histórias*, é ainda autor de mais de 90 livros, muitos deles premiados e a maioria voltada especialmente para o leitor jovem. Ultimamente tem se dedicado maior tempo para o seu blog (<http://luizantonioaguiar.blogspot.com.br/>), onde publica seriados de aventura, além de um debate permanente sobre questões ligadas à literatura.

¹³ Eugrafia. Disponível em: <<https://www.luizantonioaguiar.com.br/eugrafia>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

Cesar Lobo¹⁴ nasceu e mora no Rio de Janeiro. Ilustrou dezenas de capas para a Editora Vecchi, revistas como *Spektro*, *Histórias de Além*, *Pesadelo*, *Sobrenatural*, *Byzarro* (Vecchi, anos 1970), *Mithus* (Editora Gorrion), *U-Comix*, entre outras. Fez parceria com outros autores em vários livros. É o caso de *O alienista* e *Triste fim de Policarpo Quaresma*, com roteiros de Luiz Antonio Aguiar. Desenha e escreve histórias em quadrinhos e MPBC é uma de suas obras prediletas.

3.2.2.1 Estrutura circular

Na primeira página dos quadrinhos (Figura 34), o leitor percebe que se trata de uma proposta diferente dos padrões tradicionais assim como foi o romance de Machado de Assis na época em que foi publicado. Lobo e Aguiar (2013), ao mesmo tempo em que ostentam a obra machadiana, também inovam, como fica explícito na página inicial da adaptação, ao colocarem a imagem de “um velho diabo, sentado entre dois sacos, o da **vida** e o da **morte**, a tirar as moedas da **vida** para dá-las à **morte**, e a contá-las assim: outra de menos...outra de menos...**OUTRA DE MENOS... OUTRA DE MENOS...**” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 5, ênfases dos autores). Brás Cubas, ao acordar no inferno, faz a pergunta “Que lugar é esse?”. Ele próprio responde: “É lugar nenhum, é um reino que fica abaixo das lápides...Talvez...Nenhuma ciência, arte, nem religião jamais foi capaz de adivinhá-lo. Muito menos de imaginar seus habitantes. Como eu, por exemplo. Como a memória de meu tempo de vivente...” (LOBO; AGUIAR, 2013, p.5).

¹⁴ Cesar Lobo. Disponível em:<https://www.wikiwand.com/pt/Cesar_Lobo#/overview>. Acesso em: 15 fev. 2022.



Figura 34 – Primeira página da HQ.
 Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.5).

O Diabo está sentado em uma poltrona rosa-choque, vestido com um terno, colete e cartola em tons de roxo, mãos com unhas compridas, pés de cavalo, contando as “moedas da vida para dá-las à morte”. Essa visão que está exibida na página 5 evidencia a deterioração e a ruína dos monumentos e das pessoas que se tornaram zumbis após a morte. Dentre elas, chama atenção um senhor com roupas esfarrapadas que carrega uma bengala. Este é Brás Cubas. Vemos muitas caveiras espalhadas pelo piso azulejado que lembra cemitérios. Logo atrás, do lado direito do Diabo que aparece em primeiro plano, existe um grande relógio marrom com pêndulo amarelo. No lado direito, do topo da página até embaixo, podemos ler inúmeras vezes as onomatopeias “Tic...Tac...Tic...Tac...Tic...Tac”. Esse “tique-taque soturno, vagoroso e seco” perseguiu as horas de insônia de Cubas durante toda a sua vida. Fazia-lhe muito mal. “Parecia dizer a cada golpe que [ele] ia **ter um instante menos de vida**” (LOBO; AGUIAR, 2013, p.5. Ênfase dos autores). Entretanto, o relógio não parou e continuou contando “todos os seus instantes perdidos”.

Dentro do contexto exposto, torna-se muito interessante perceber que o “tique-taque” irredutível do relógio torna-se na HQ uma espécie de *leitmotiv*, aparecendo recorrentemente em vários momentos. Esse refrão temático torna-se mais intensificado no final da HQ quando se aproxima a morte do protagonista e ele chega ao vazio absoluto. A sua vida havia sido desperdiçada. Aguiar (2013) menciona que a página que abre a história da HQ, idealizada por Lobo, após longas conversas entre eles, ficou magnífica, “desoladora e ao mesmo tempo tão irônica. Trata-se da criatura que conta moedas como as oportunidades perdidas por Brás Cubas: sempre ‘uma a menos’, até chegar ao vazio, ao nada, à negativa absoluta. Não é terror, não é comédia, é o casamento da *galhofa* com a *melancolia* vertido em HQ”. (Segredos da adaptação. In: LOBO e AGUIAR, 2013, p. 93).

O “tique-taque” do relógio acaba se tornando um elemento estrutural da HQ, “uma espécie de metáfora paulatinamente desenvolvida, que se impõe à obra toda dando-lhe o seu tom.” (PAVIS, 1999, p. 227) O tema da passagem do tempo retorna em vários momentos da narrativa quadrinística, pontuados a seguir: Cubas já morto, cogita escrever as suas memórias (p. 6-7); Cubas está à beira da morte e Virgília aparece para visitá-lo (p. 12-13); a borboleta preta paira sobre o retrato de seu pai (p. 45); o reencontro com Marcela (p. 55); o reencontro com Quincas Borba (p. 56); reencontro com Virgília e Quincas Borba” (p. 70-71); morte de Quincas Borba (p. 81-82). Com a morte de Brás Cubas, os quadrinistas dedicam seis páginas da HQ para

esse momento. Podemos observar, inicialmente, (Figura 35) Cubas dirigindo-se, já em decomposição, para a figura do Diabo que apareceu na primeira página da HQ. O “tique taque” do relógio recebe um destaque nas páginas 83 e 84. Essas onomatopeias auxiliam o leitor da adaptação a compreender a importância do elemento temporal na construção da narrativa. No romance machadiano, as marcas temporais são organizadas sob a visão do narrador que, por meio da memória, vai relatando acontecimentos e fazendo comentários ao longo do discurso. Já, na transposição, Lobo e Aguiar (2013) reforçam essas marcas através das onomatopeias para dar uma ênfase para a passagem do tempo. É possível afirmar que, embora a narrativa aconteça com base nos fatos ocorridos no passado de Cubas, as suas memórias estão sendo relatadas no tempo presente, ou seja, Cubas o defunto-narrador volta ao passado para recontá-lo a partir de suas lembranças que recebem uma crítica contundente de quem já teve a experiência de tê-las vivido.



Figura 35 – Brás Cubas diante do Diabo depois de sua morte.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.83).

A estrutura circular da HQ fica perceptível quando observamos, como já explicitamos de certa forma anteriormente, que a primeira página da HQ é uma repetição parcial das páginas 83 e 84 ou vice-versa. Quando Cubas morre, o defunto-narrador, em primeiro lugar, esclarece que “Entre a morte de Quincas Borba e a [sua] própria, aconteceram os episódios narrados na primeira parte desta história.” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 83) E, assim, depois de morto, Cubas vai descrevendo tudo o que ele praticou para o Diabo ao prestar contas de sua vida. O protagonista reconhece que “Estas últimas páginas são todas negativas” enquanto o Diabo vai tirando as moedas da vida para dá-las à morte. O Diabo determina com obstinação: “Outra a menos...” “Outra menos...” “Outra menos...” “Outra menos...” “Outra menos...”. (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 84). Ouvimos concomitantemente o tique-taque do relógio que continua a se movimentar sem piedade. Não lhe sobrou nada “...porque ao chegar a este outro lado do mistério, [achou-se] com um pequeno saldo...que é a derradeira negativa desta parte de negativas...” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 85). O ciclo está concluído: o tempo passou, Cubas está decrépito, esfacelando-se enquanto é comido pelos vermes. Entretanto, resta-lhe uma pequena vitória: “Não tive filhos! Não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”. (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 87) Na última página da HQ (Figura 36), aparecem apenas a bengala, os sapatos, a aliança, o anel e os vermes. O corpo foi decomposto; no lugar dele, restou apenas a fumaça da decomposição da matéria na liberação do gás carbônico para a atmosfera.

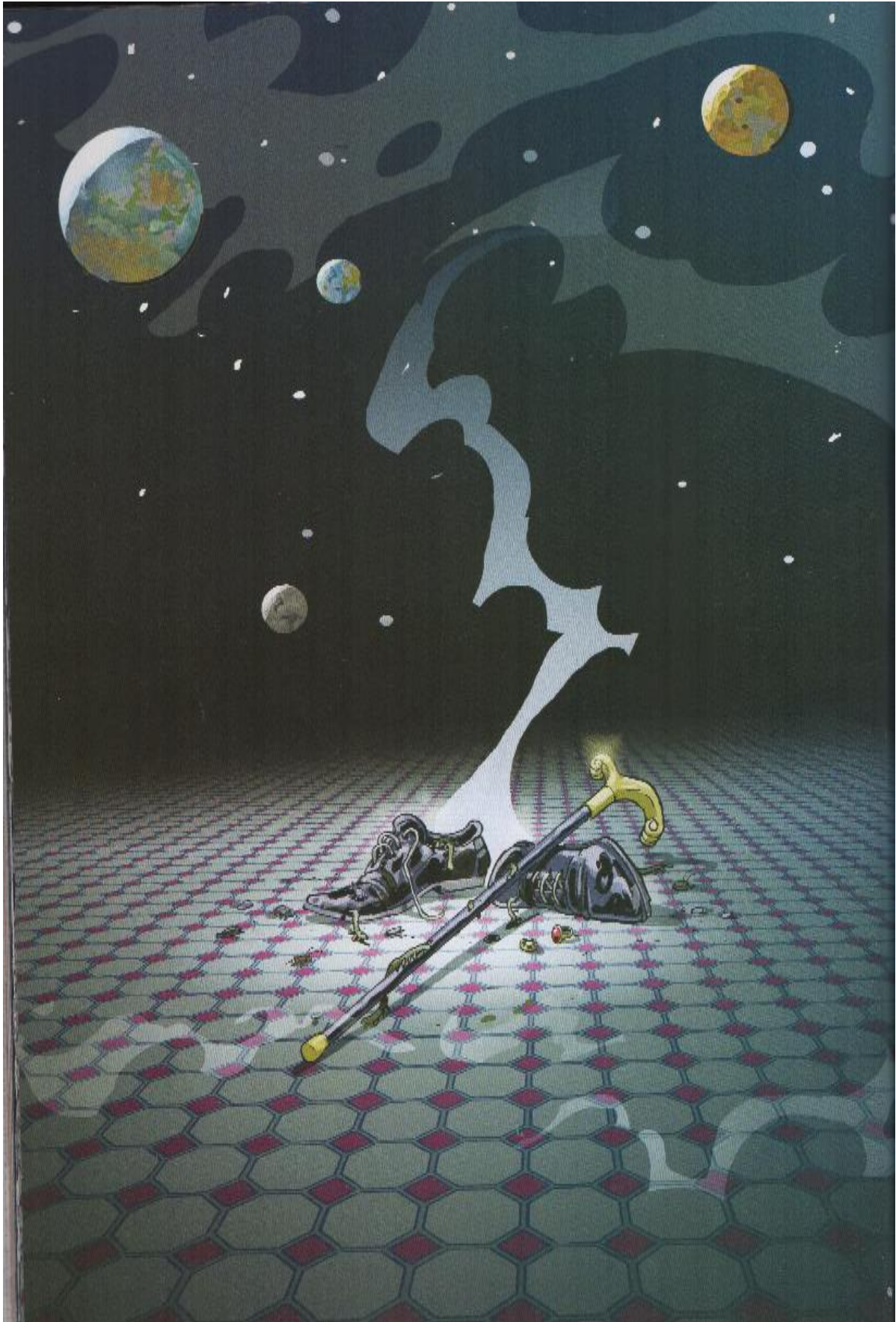


Figura 36 – Última página da HQ.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.88).

Nesta versão de MPBC em quadrinhos é patente aos olhos do leitor, desde a composição da capa até a última página da adaptação, como os quadrinistas representam através de imagens a desintegração da vida de Brás Cubas. Em outras palavras, Lobo e Aguiar (2013) retratam com imagens a decomposição gradual do personagem Brás Cubas e, com isso, prendem a atenção do leitor que, curioso, acompanha o personagem seguindo as páginas até o desaparecimento total do defunto-autor. O tique-taque do relógio representa a materialização do tempo cronológico e psicológico que, infelizmente, não redirecionam o comportamento de Brás Cubas. Ele se penaliza com o passar das horas, tem consciência de suas fraquezas, mas não consegue fugir do padrões sociais que caracterizam a elite carioca do século XIX. O leitor, ao terminar a leitura na última página da história em quadrinhos, tem a percepção de que a morte não significou um fim nas memórias do protagonista, apenas o círculo se fechou; portanto, o fim é o recomeço. Essa sensação é favorecida na história em quadrinhos pela estrutura circular.

3.2.2.2 Aspectos formais

Transpor um romance para as histórias em quadrinhos é transformar palavras em imagens, apesar de que, como já mencionamos, as HQs são uma combinação de duas mídias. Estas estão em harmonia com outros elementos constituintes como os requadros, as onomatopeias, os balões, os recordatórios (legendas) que, em conjunto, constroem a narrativa sequencial. “Os adaptadores não queriam apenas transpor a obra de Machado para outro formato, e sim fazer uma obra nova, à altura dos clássicos! Isso provocou muitas transformações na narrativa” (Segredos da adaptação. In: LOBO e AGUIAR, 2013, p. 93).

Lobo e Aguiar (2013) inovaram nos aspectos formais ao transporem o romance MPBC para a história em quadrinhos. Percebemos essa inovação através do uso das cores, do formato dos balões, do layout das páginas e do próprio roteiro; também, por não começarem a adaptação de forma direta com o protagonista dirigindo-se aos leitores e principiando a narrativa de suas memórias. Os adaptadores firmaram um conjunto de detalhes com o intuito de representar as palavras da obra literária em imagens. São representações imagéticas ricas em traços, cores e movimento e enfatizam o que apenas a imaginação desperta no leitor da obra MPBC.

Na capa da adaptação (Figura 37) a arte se destaca, torna-se visível a criatividade dos adaptadores. Em uma primeira observação da capa, observamos que os quadrinistas fazem o uso de uma variedade de estilos do passado, principalmente na tipografia utilizada, tais como a escrita, o título da adaptação, as serifas com as terminações em esporas das letras em forma de gavinhas, que são muito parecidas com fontes antigas, serifadas, desenhadas e em caixa alta. Lembram muito os cartazes de circo utilizados no século passado. Também é apresentado, na parte inferior da capa, um piso em que o personagem se encontra que parece ser de azulejo, como os antigos pisos usados em cemitérios.

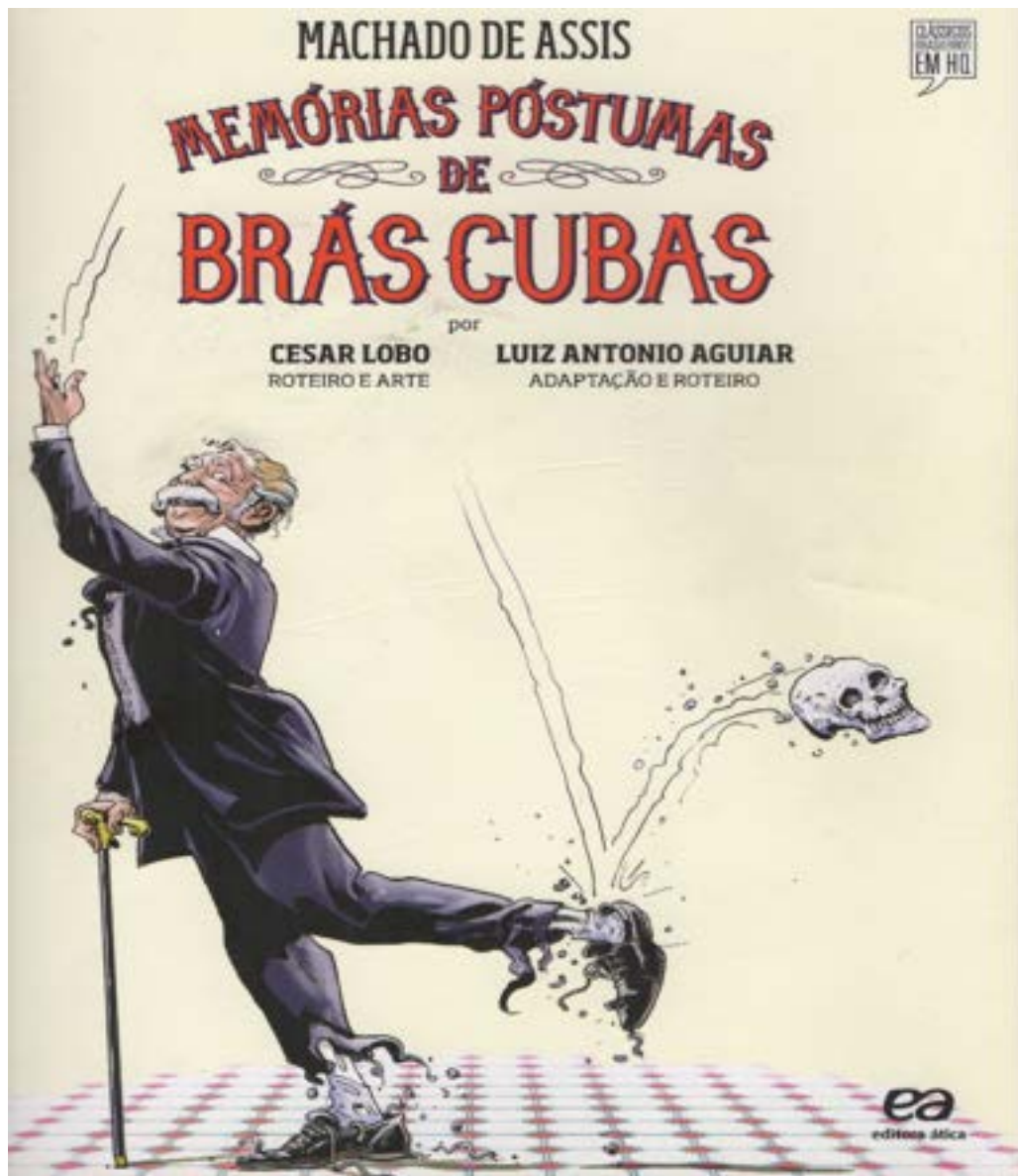


Figura 37 – Capa de Lobo e Aguiar.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013).

No topo da capa, vemos o nome de Machado de Assis, autor da obra literária. No lado direito, aparece um logotipo com um balão de fala em formato quadrado, contendo o título da coleção: “Clássicos Brasileiros em HQ”. Abaixo está escrito ‘Memórias póstumas’ no formato leve de um arco, o que denota a circularidade presente na obra; depois a palavra “de”, que fica centralizada em relação ao texto acima, entre desenhos de grafismos estilizados antigos; mais abaixo, “Brás Cubas”, com letras de tamanho maior que as anteriores e tomando toda a extensão do arco, na cor vermelha. De acordo com Modesto Farina, entre tantas características que possuem a cor vermelha, uma é a que “acentua a forma e é uma cor que se impõe pelo visual e emocional; portanto é fácil de ser recordada” (FARINA, 1990, p.196). Cada leitor, ao visualizar a capa e o interior da história em quadrinhos, reage às suas cores, formato de letras e imagens de acordo com suas experiências e suas influências culturais. Para Farina, “esse impacto que a cor já traz implícito em si, de eficácia indiscutível, não pode, entretanto, ser analisado arbitrariamente pela mera sensação estética. Ele está intimamente ligado ao uso que se fará do elemento cor” (FARINA, 1990, p. 26).

Sendo assim, a leitura do título da capa não se dá apenas pela fonte usada, mas também pela imagem que ela expressa para o leitor, como explica o pesquisador Bruno Guimarães Martins: “a palavra nunca está descolada de sua imagem. A leitura só se realiza em conjunto com uma experiência visual que envolve o conhecimento prévio do leitor e a aparência do texto” (MARTINS, 2005, p. 42). Podemos inferir que Lobo e Aguiar (2013) produziram uma capa que envolve o leitor e, ao mesmo tempo, exige sua capacidade de interpretação entre letras/imagem assim como será no interior da história em quadrinhos.

A ilustração é outro ponto de interesse visual da capa: um desenho muito parecido com uma caricatura de um idoso, apoiado em uma bengala, com uma das mãos levantadas que simulam o movimento de ter acabado de jogar para cima a caveira que, ao cair, é chutada para longe por seu calcanhar. Esse movimento é sugerido pelas linhas cinéticas do desenho que indicam a movimentação da caveira. Certamente, essa capa desperta a curiosidade do leitor, que percebe os toques de humor da cena que é exacerbada pelas expressões faciais do velho. Tudo está se desintegrando, a caveira, as próprias roupas do velho e os sapatos que estão soltando alguns vermes. Logicamente, essa capa poderá ser mais bem apreciada após a leitura dos quadrinhos, apesar de que, para o leitor já familiarizado com as MPBC, muitos

indícios transparecem de imediato. Ele percebe, por exemplo, que esse velho é Brás Cubas, personagem principal que, com seu sorriso sarcástico e irônico, está tratando a morte displicentemente.

Pela capa da adaptação, o leitor, por um lado, percebe o clima mortuário, mas também e, acima de tudo, percebe o modo como o protagonista encara a morte. Lobo e Aguiar (2013), através da ilustração captam para o leitor a principal característica do defunto-narrador da história, o seu desdém para com a morte. Entretanto, ao ler a HQ o leitor percebe que essa imagem da capa se repete na página 36 quando Cubas faz uma apologia da morte. Ele diz sentir-se livre com a morte ao jogar a caveira para longe, “...Que desabafo! Que liberdade!” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 36). Mas, ele continua a sua reflexão sobre a morte ao tecer também comentários críticos sobre a vida: “Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se”. (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 36). Na verdade, o personagem está se livrando de tudo o que mascara o homem, os brilhos artificiais, as regras impostas pela sociedade. O leitor atento percebe que, na página anterior (p.35), Brás Cubas segura essa caveira e tece uma reflexão sobre a vida: “Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos [...] Mas na morte, que diferença” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 35). Na morte, “...não há plateia” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 36), não há julgamentos e nem opiniões alheias, pelo menos da mesma forma que em vida. Logicamente, isso só será possível se não surgir um outro defunto-narrador que seja tão crítico e mordaz como o protagonista de MPBC.

Ao nos depararmos com a capa da HQ, fazemos automaticamente uma aproximação com o Hamlet shakespeariano. As impressões iniciais tornam-se mais marcantes na medida em que fazemos a leitura da proposta dos quadrinistas. Hamlet, tal qual o defunto-narrador machadiano, debate-se diante da dúvida entre a vida e a morte, entre o ser e o não ser. O príncipe renascentista reverbera em face de um mundo desconcertante quando evidencia o jogo dicotômico – entre a Realidade e a Aparência, o Teatro e a Vida – que caracteriza a nossa existência e sociedade. Hamlet, da mesma forma que Brás Cubas, é um crítico mordaz da sociedade.

No que diz respeito à infância de Brás Cubas, os quadrinistas exploraram algumas cenas na adaptação. Como podemos observar na Figura 38, Brás Cubas, “o Menino Diabo”, ao lhe ser negada uma colher do doce de coco que uma das escravas estava fazendo, bate com o espadim novo que ganhara do padrinho na cabeça dela,

causando o seu desmaio. É interessante observar que Lobo e Aguiar (2013) utilizam uma página inteira para representar menos de um parágrafo do texto-fonte dando mais ênfase a essa passagem do que o próprio Machado de Assis na obra literária. Entretanto, por outro lado, tanto Machado quanto os quadrinistas rompem com uma ideia romântica de que o período da infância é uma época marcada pela pureza e inocência. Brás Cubas demonstra, através de suas peraltices, a ingenuidade dessa ideia. Mimado demasiadamente pelo pai, “recebera a alcunha de ‘Menino Diabo’; e verdadeiramente não era outra coisa” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 21). Brás Cubas não tinha limites para as suas maldades (foco dos quadrinistas), em que os escravos eram os mais prejudicados, muitas vezes tratados como animais, como fica evidente nas cenas da página 21 da HQ. Machado de Assis inocula aqui seu pessimismo; através da infância de Brás Cubas, atesta para os leitores como a maldade pode ser desenvolvida no homem, ou seja, faz parte da essência do ser.



Figura 38 – Infância de Brás Cubas.
 Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.21).

Percebemos que Lobo e Aguiar (2013) retratam os escravos, principalmente as escravas, com vestimentas muito semelhantes às usadas no século XIX, com herança africana. Roupas coloridas, turbantes no cabelo e panos para amarrar os bebês às costas. Essa era uma forma de essas pessoas não perderem a identidade com o continente africano, e os quadrinistas mantêm essas características nas imagens. É possível ver, através das linhas de ação, que as cenas são violentas, principalmente na página 21, quando Brás Cubas utiliza o espadim que ganhara de presente do padrinho: “e, francamente, interessava-me mais o espadim do que a queda de Bonaparte” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 21). Machado de Assis, com a obra MPBC, não só demonstra a maneira de ser dos personagens, principalmente de Brás Cubas, mas também faz uma severa crítica à sociedade da época. Conforme Cunha e Saraiva (2012), o espadim nas mãos de Brás Cubas representa o seu individualismo:

O espadim peça obrigatória do vestuário dos fidalgos da Corte brasileira ao longo do Primeiro e do Segundo Reinado é uma extensão de Brás e de seu individualismo, pois é um objeto utilizado para ostentar a posição social. Durante sua vida, ele não se preocupa com problemas da sociedade e, sim, com a satisfação de seus desejos pessoais. (CUNHA; SARAIVA, 2012, p.188).

De acordo com Faoro (1976), nas obras machadianas o foco é o homem, “destino individual, psicologicamente visualizado” (FAORO, 1976, p. 40), e o narrador em MPBC remete a um “contínuo processo de desmascaramento” das ações “em proveito dos mecanismos íntimos e ocultos da alma” (FAORO, 1976, p. 40-41). Machado de Assis com seu olhar crítico analisa de forma particular a individualidade do homem, o seu interior e tece críticas através de sua escrita singular. Apesar de Machado desvelar o interior do homem, percebe-se na obra que ele não interfere na maneira de Brás Cubas viver, mas é nas entrelinhas que a crítica é construída. Com a corroboração dos autores, é possível interpretar que, assim como Napoleão usava a espada e Brás Cubas o espadim, Machado de Assis e também os quadrinistas passam para o leitor a mensagem de que o ser humano naquela época estava sempre preocupado com sua posição social.

Machado e os quadrinistas mostram, através das palavras e imagens, que a valorização dos bens materiais e da posição social está acima da valorização do ser humano.

O restante do episódio descrito no romance-fonte é representado por Lobo e Aguiar (2013) na página 22 da adaptação. Eles seguem com o mesmo estilo de traços e as cores. Nessa página (Figura 39), Brás Cubas participa da festa em que comemoram “a destituição do maldito corso, Napoleão!” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 22). Na imagem, o leitor visualiza que Brás Cubas sai da cozinha, que a escrava ainda continua desmaiada no chão e que um dos escravos está com a bandeja nas mãos servindo os convidados na festa enquanto Brás Cubas conta para a mãe a versão dele do ocorrido na cozinha.

Também se visualiza nessa página, que para o banquete comemorativo foram convidadas personalidades importantes e influentes, “uma sociedade seleta” (ASSIS, 2004, p. 35), ou seja, o desejo da família Cubas era a ascensão social.



Figura 39 – Infância de Brás Cubas.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p. 22).

Na imagem, percebem-se os detalhes nas roupas dos convidados, que proporcionam ao leitor uma reprodução do contexto social da história. Nas páginas 22 e 23, os quadrinistas representam com perfeição as comidas, as bebidas nas taças em bandejas e observa-se também que, pela fisionomia dos presentes, o clima é de comemoração: veem-se as mulheres com leques e enfeites nos cabelos, os sapatos dos convidados, mas entre eles os pés descalços dos escravos. Essa é uma representação detalhada do que está descrito na obra literária:

Veio abaixo toda a velha prataria, herdada do meu avô Luís Cubas; vieram as toalhas de Flandres, as grandes jarras da Índia; matou-se um capado; encomendaram-se às madres de Ajuda as compotas e marmeladas; lavaram-se, arearam-se, poliram-se as salas, escadas, castiçais, arandelas, as vastas mangas de vidro, todos os aparelhos do luxo clássico. (ASSIS, 2004, p. 35).

Da mesma forma, nessa passagem representada nas páginas 22 e 23 da adaptação, podemos afirmar que predomina um sentimento de superioridade proporcionado pelo banquete através da visibilidade que tem a família Cubas por pertencer a uma classe abastada. O leitor, ao observar essas páginas, pode ser tomado pela disposição criteriosa dos objetos que compõem a mesa, pela quantidade de alimentos e seleção dos convidados; as próprias vestimentas demonstram o desejo da família Cubas em ascender à sociedade. A utilização de todo o luxo, como a prataria, por exemplo, pode levar o leitor até a duvidar se realmente a família Cubas apresenta toda essa tradição familiar que ostentam.

A festa continua enquanto Vilaça, o centro das atenções, não para de palavrear, para o dissabor do menino Brás, que ainda deseja comer o doce conforme é representado pelos quadrinistas na página 23 (Figura 40). O menino fica impaciente e explode “QUERO DOCE!!!”. O menino Brás Cubas é entregue a um escravo “não obstante os meus gritos e repelões” (LOBO; AGUIAR, p. 23). Quando é colocado de castigo sem ter direito à sobremesa, Brás, com uma expressão sisuda, pensa na vingança.



Figura 40 – Infância de Brás Cubas.
 Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.23).

Lobo e Aguiar (2013) terminam a representação desse episódio quando Brás surpreende os convidados com a revelação de que “O DOUTOR VILAÇA DEU UM BEIJO EM DONA EUSÉBIA” (Figura 41). A vingança estava feita uma vez que “por causa do glosador ficara sem sobremesa” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 23). Vale destacar que a vingança era uma característica do menino Brás Cubas, sempre que se sentisse contrariado, ele se vingava. Foi assim anteriormente com a “negrinha insolente” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 21): por não lhe dar doce de coco, ele quebrou a cabeça da escrava e jogou cinza no tacho.

O leitor percebe na adaptação quadrinística que a comemoração iniciou com glamour e terminou com tom debochado, zombeteiro, de surpresa e espanto na chácara; mas tanto o início da festa como o final dela terminam com momentos de tensão. Primeiro foi a queda do imperador Napoleão e, no término, a delação de adultério do casal Dona Eusébia e Doutor Vilaça. Como pode ser constatado, as consequências da vingança deixaram um rastro por vários capítulos da narrativa, o qual repercutirá na vida de Eugênia (flor da moita), pois, em razão do deslize de sua mãe, ela não será a escolhida de Brás Cubas. E, segundo Brás Cubas, esta é a razão de sua deficiência e de sua pobreza, uma espécie de condenação.



Figura 41 – Vingança de Brás Cubas.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.24).

É relevante mencionar que, nessas quatro páginas da HQ, percebemos que tanto a mãe de Brás quanto o pai protegem o filho, mesmo quando ele tem atitudes impróprias ou vive episódios de travessuras. Desde pequeno Brás não tem limites, o que vai refletir na sua vida adulta. Na página 24, o pai, apesar de chamar a atenção do filho em público, disfarçadamente expressa com um sorriso nos lábios sua aprovação quando abraça o filho e diz: “Ah! Brejeiro! Ah! Brejeiro!” e, no final, o narrador complementa: “Meu pai me adorava” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 24). Essa é uma relação declarada com o texto-fonte. Os quadrinistas retratam com imagens o que Machado de Assis narra por meio de palavras no Capítulo XII, “Um episódio de 1814”. Machado, no episódio do casal Vilaça/ Eusébia, chama atenção do leitor para a questão do adultério através da traquinagem de um menino que percebe o que se passa entre o casal adúltero e revela a situação extraconjugal a todos os convidados. É uma situação cômica revelada de forma irônica e humorística, característica da obra MPBC e representada também na obra quadrinística.

Foi uma decepção para os convidados, depois de tantas glosas poéticas proferidas pelo Doutor Vilaça, vê-lo envolvido em um flagrante desonroso. O pai de Brás Cubas tem uma reação ambígua; em um primeiro momento, puxa as orelhas do menino, mas assim que passa a reação impulsiva, aprova as traquinagens do filho. Pode-se dizer que, no fundo, tanto o pai quanto os convidados gostaram da descoberta que Brás Cubas fez no jardim. Da mesma forma que Doutor Vilaça foi rebaixado, Brás Cubas foi enaltecido, como se passassem uma borracha nas traquinagens do menino ocorridas na festa. Essa é também uma cena que ocorre na obra literária e está representada na adaptação de Lobo e Aguiar (2013).

Ainda, na página 22, aparece, em uma legenda com fundo preto, uma narração descrevendo a mãe de Brás Cubas, como uma “senhora fraca de pouco cérebro e muito coração [...] apesar de bonita e modesta” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 22). Nessa passagem, o leitor percebe o texto-fonte pairando na adaptação. Brás Cubas descreve a sua mãe do seu ponto de vista, enfatizando a submissão dela ao pai: reafirma a ideia de uma sociedade na qual o patriarca era o ser superior. Lobo e Aguiar (2013) mantêm essa característica na transposição, pois, assim como na obra literária, na HQ a mãe de Brás Cubas não é nomeada.

Vale destacarmos também outras quatro páginas da adaptação quadrinística (p. 37-40). Lobo e Aguiar (2013) representam Brás Cubas após a morte da mãe quando ele se refugia em uma velha casa da família na Tijuca apenas na companhia

de Prudêncio. Ele está na varanda da casa vestindo um roupão de listras azuis e rosa. Toda a cena apresenta a mesma coloração, em tons de rosa e azul. Ela passa para o leitor a ideia de uma possível transformação, mudança de fase. O pai de Cubas, que está cansado de ver o filho triste e sem perspectivas, aparece com “dois projetos...um mandato de deputado e um casamento!” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 38). A proposta do pai é que Brás Cubas se case com Virgília e ganhe assim o posto de deputado. “Vencerás, meu pai: dispus-me a aceitar Virgília e a câmara dos deputados” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 39). Entretanto, as mudanças não ocorrem de verdade pois nada na vida de Cubas se concretiza.

Na Figura 42, os quadrinistas representam o pai de Brás Cubas com a expressão facial que ora denuncia preocupação ora felicidade por convencer o filho sobre os planos de vida. “Tu és um Cubas! Um galho da árvore ilustre dos Cubas!” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 40). É possível observar nessas páginas a mudança na expressão facial e corporal do filho Cubas. Ele passa de pensativo, desolado e deprimido para uma postura que demonstra, ao menos aparentemente, predisposição e aquiescência na partida do pai. Ele promete: “Desço amanhã. Vou fazer primeiramente uma visita a Dona Eusébia...” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 40), como pode ser visto nas duas figuras a seguir.



Figura 42 – Brás Cubas após a morte da mãe conversando com o pai.
 Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p. 39).

Também chamam atenção do leitor da história em quadrinhos as cores que são utilizadas nos vestidos das amantes de Brás Cubas no decorrer da adaptação quadrinística. Marcela, chamada por Brás Cubas “meu primeiro cativo pessoal!” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 26), foi o primeiro “amor” de Brás Cubas. Ela é caracterizada com sapatos e vestido vermelho com mangas curtas e decote mostrando os ombros e parte do colo (Figura 43). Na psicologia, o significado da cor vermelha é “cor por excelência, a mais bela das cores; cor do signo, do sinal, da marca; cor do perigo e da proibição; cor do amor e do erotismo; cor do dinamismo e da criatividade; cor da alegria e da infância; cor do luxo e da festa; cor do sangue; cor do fogo...” (PASTOUREAU, 1997, *apud* SILVEIRA, 2015, p. 123). As sensações psicológicas causadas pela cor vermelha são: “sensação de alegria, invasão de felicidade intensa, beleza, raridade; sensação de apreensão, de aviso, chama atenção; sensação de prazer proibido; sensação de paixão sem limites, de amor sem consequências, sem atrelamento.” (PASTOUREAU, 1997, *apud* SILVEIRA, 2015, p. 123).

Quanto ao simbolismo por trás da cor vermelha, Heller (2013) refere-se ao vermelho como “a cor de todas as paixões – do amor ao ódio. A cor da felicidade e do perigo” (HELLER, 2013, p. 3). E ainda, de acordo com Heller, “uma mulher que esteja perfeitamente consciente do que está fazendo mostra-se refinadamente sedutora e possuidora de um bom gosto” (HELLER, 2013, p.121) ao utilizar a cor vermelha. Sendo assim, podemos afirmar que as roupas e os acessórios usados por Marcela, na cor vermelha corroboram com aquilo que Brás Cubas relata sobre a moça: “Era boa moça, lépida, sem escrúpulos, luxuosa, impaciente, amiga de dinheiro e de rapazes” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 26). O leitor fica sabendo então que o defunto-narrador e também Brás Cubas vivo, na adaptação, enxergam em Marcela alguma coisa diferente, ela “tinha alguma coisa que nunca achara nas mulheres puras” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 26). Percebe-se que, com uma das mãos, ele tira o chapéu da cabeça e, com outra, segura a mão de Marcela com um olhar permeado de sexualidade. Por outro lado, podemos afirmar, de acordo com revelações feitas pelo narrador e visualizadas na adaptação, que Marcela não parece ser movida pelos mesmos impulsos e sentimentos do rapaz visto que ela é interesseira e está com Brás por causa das joias com que era presenteada.



Figura 43 – Marcela.

Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p. 26).

Lobo e Aguiar (2013) continuam, na página 27 da adaptação (Figura 44), com a representação de Brás Cubas e Marcela. Nessa página, Brás chega à seguinte conclusão: “Marcela amou-me durante 15 meses e 11 contos de réis, nada menos” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 27). Verificamos então que os quadrinistas desenham um casal com características de adolescentes, pois nessa época Brás Cubas tinha 17 anos. Essa pouca idade fez com que Cubas desconsiderasse o interesse de Marcela por dinheiro, mas ela sabia muito bem o que a fazia feliz.

O “amor” de Brás Cubas por Marcela vai até o momento em que o pai desconfia do que ele andava fazendo e o envia para estudar na Europa. Na página 27, é possível visualizar que ele implora a Marcela para que fuja com ele, mas ela desconversa: “...falemos disso mais tarde” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 27). Brás Cubas viaja sozinho para a Europa, chega a pensar em um suicídio na viagem: “vou mergulhar no oceano repetindo o nome de Marcela... mas, pouco tempo depois, em Coimbra nem de seu nome me lembrava mais” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 29). Não tem como negar que Marcela causou em Brás Cubas uma sensação de paixão sem limites, levando-o a não pensar nas consequências, e seu apelo é representado pelos quadrinistas por meio de roupas sensuais e acessórios na cor vermelha e penteados elaborados.



Figura 44 – Marcela e as joias.
 Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p. 27).

Brás Cubas perceberá o que fez por Marcela alguns anos depois quando ele terá por volta de 40 anos, ao reencontrá-la em uma loja de ourivesaria: “ao passar pela rua dos ourives, consulto o relógio e cai-me o vidro na calçada” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 53). Ele entra na primeira loja que está em sua frente: “...era um cubículo. Ao fundo, por trás do balcão, estava sentada uma mulher com rosto amarelo e bexiguento”. (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 53). Nesse momento ele está em sua fase adulta e reflete se todo aquele esforço da juventude teriam valido a pena ou sofrera em consequência de sua ingenuidade e inexperiência. “Deixei-me ir ao passado, e me perguntei por que motivo fizera tanto desatino. Não era esta certamente a Marcela de 1822; mas a beleza de outro tempo valia parte dos meus sacrifícios? (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 55). Observa-se que na adaptação Lobo e Aguiar (2013) dão um *close* tanto no olhar de Brás Cubas quanto no rosto de Marcela ao se encontrarem. Em Marcela chamam atenção as bexigas no rosto, mas como o próprio narrador descreve, “não podia ter sido feia; ao contrário, via-se que fora bonita” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 54). Percebemos no olhar de Cubas e na maneira com que ele pronuncia o nome de “Marcela” que ele está surpreso e com assombro do que visualiza.

Observando mais atentamente a transposição quadrinística de Lobo e Aguiar (2013), podemos afirmar que eles usaram as cores de acordo com os efeitos que elas provocam no leitor visando chegar à uma interpretação extensiva. Vale destacar em nossa análise que existem inúmeros teóricos que comprovam a relação entre o uso da cor e seu efeito psicológico nas pessoas. Contudo, para Luciana Martha Silveira, em sua obra *Introdução à teoria da cor* (2015), podemos visualizar a cor de forma física ou fisiologicamente – seria a sensação da cor que se dá por meio da ação da luz até a nossa retina e, “depois da retina, o fluxo luminoso alterado e codificado fisiologicamente encontra a cultura na qual se está inserido. Esta inserção na cultura permite a construção de uma ‘lente’ na percepção cromática e tudo o que percebemos visualmente passa a ser mediado por ela” (SILVEIRA, 2015, p. 115). Para Silveira, a percepção é um fenômeno mais difícil do que a sensação visto que a sensação é apenas a visualização da cor; porém, na percepção, o leitor precisa acionar a sua “bagagem” de conhecimentos culturais, simbólicos e psicológicos da cor. Dessa forma, “cada cor tem a sua história, marcada por hábitos e significados [...] Os significados das cores foram e continuam sendo construídos coletiva e socialmente” (SILVEIRA, 2015, p. 122). E assim, conforme Israel Pedrosa, “quem vê mais sabe mais, podemos afirmar que também quem sabe mais vê mais...” (PEDROSA, 2008, p.

109) e pode usufruir dessa riqueza de conhecimento que Lobo e Aguiar (2013) disponibilizam para o leitor.

Eugênia, “a flor da moita”, (LOBO; AGUIAR, 2013, p.41), ao contrário de Marcela, é representada com vestidos de cores claras, um é praticamente branco e o outro cor-de-rosa. Os seus vestidos são fechados até o pescoço, com mangas longas e contrastam com os vestidos das outras amantes de Cubas, que sempre são exuberantes e decotados. Eugênia, na adaptação quadrinística, tal qual o narrador a descreve na obra literária, aparece com um penteado muito simples que mostra uma menina ingênua e alheia às modas das cidades. Por outro lado, o penteado de Marcela era muito usado pelas madames no século XIX. Eugênia, na HQ, está usando o cabelo trançado conforme é descrito em MPBC: “A mãe arranhou-lhe uma das tranças do cabelo, cuja ponta se desmanchara” (ASSIS, 2004, p. 62).

Segundo Pastoureau (1997), a cor branca é a “cor da pureza, da castidade, da virgindade, da inocência [...]. Causa sensação de harmonia, de paz; sensação de sinceridade; sensação de ingenuidade protegida...” (PASTOUREAU, 1997, *apud* SILVEIRA, 2015, p. 123). Ainda dentro desse contexto, Farina, Perez e Bastos mencionam que “o branco é a cor do vazio interior, da carência afetiva e da solidão” (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 97). Podemos afirmar que Eugênia reflete, através de sua aparência, solidão, timidez e recato, resultado de sua posição social perante a sociedade.

Uma outra questão que merece destaque especial em nossa análise são as alusões que Machado faz à “borboleta preta”. No romance MPBC, entre os Capítulos XXV e XXXIII, o leitor se depara inúmeras vezes com essas alusões, sendo que, na adaptação, a borboleta preta também é representada pelos quadrinistas, entre as páginas 37 e 46, com muita imaginação. Não podemos deixar de relacionar a primeira aparição da borboleta preta tanto no romance (Capítulo XXV) como na adaptação ao luto que Brás Cubas vive após a morte de sua mãe, representada na HQ na parte superior da p. 37 (Figura 45). Entretanto, a borboleta preta também será uma referência do preconceito de Brás Cubas conforme analisaremos adiante.



Figura 45 – Borboleta preta.
 Fonte: MPBC- LOBO; AGUIAR (2013, p. 37).

Quando o leitor observa a parte inferior da página 37 da adaptação, percebe que Brás Cubas continua sentado, fumando e refletindo sobre o momento em que vivia. Seus pensamentos estão transcritos na legenda: “Não fazia nada; deixava-me atoar de ideia em ideia, de imaginação em imaginação, como uma borboleta vadia ou faminta” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 37). Ou seja, tal qual uma borboleta que pousa de flor em flor em busca do néctar, Brás Cubas está languidamente imerso em seus pensamentos. Entretanto, a borboleta preta transforma-se em azul no momento em que Prudêncio está para anunciar que Dona Eusébia e a filha mudaram-se para a chácara ao lado. A cor azul, representada por Lobo e Aguiar (2013, p. 45) na adaptação, conforme veremos mais adiante, é a cor com que as borboletas deveriam nascer se quisessem sobreviver, segundo Brás Cubas. Será esse um sinal de mudanças futuras para a vida de Cubas?

A borboleta é considerada o símbolo da transformação¹⁵. Segundo Pastoureau (1997), a cor azul é a “cor preferida de mais da metade da população ocidental; cor do infinito, do longínquo, do sonho” (PASTOUREAU, 1997, *apud* SILVEIRA, 2015, p. 123). É a cor que “causa a sensação de paz e tranquilidade do céu [...] sensação de estar num mundo de sonho, criado de acordo com os nossos desejos, perfeito [...] sensação de luxo, requinte, sofisticação, realeza” (PASTOUREAU, 1997, *apud* SILVEIRA, 2015, p. 123). Se aproximarmos o significado da cor azul com as divagações de Brás Cubas, podemos inferir que ele, intimamente, desejou que Eugênia pudesse fazer parte de sua realidade. Se ela não fosse pobre e coxa, talvez Brás pudesse ter se casado com ela, conforme as palavras do defunto-narrador da adaptação quadrinística: “Me dividia entre a piedade que me desarmava ante a candura dela, e o terror de vir a amar deveras, e desposá-la. Uma mulher coxa.” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 46)

No mundo das superstições, a borboleta preta é um símbolo da morte. No Capítulo XXX de MPBC, A flor da moita, representado na página 42 da adaptação (Figura 46), a personagem Dona Eusébia apavora-se ao ver uma borboleta preta entrar na varanda de sua casa e sobrevoar o casal. Observamos a expressão de espanto de Eugênia e Dona Eusébia gritar: “Tesconjuro! Sai, diabo! ... Virgem Nossa Senhora!” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 42). Diante do desespero e reações de Dona Eusébia e Eugênia ao verem a borboleta preta, tem-se uma sensação de mau agouro.

¹⁵Dicionário de símbolos. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/borboleta/>. Acesso em: 13 fev. 2022.

Nesse instante, Brasinho (como é carinhosamente chamado por Dona Eusébia), com um lenço na mão, espanta a borboleta que foge pela janela. Ao considerar o romance MPBC como um relato pós-morte e que Brás Cubas é o defunto-autor que narra as suas próprias memórias, a aparição de uma borboleta preta não é obra do acaso.



Figura 46 – Eugênia, a flor da moita.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p. 42).

O leitor constata que a borboleta preta continua a ser representada na página 44. Ela, primeiramente, aparece voando atrás do casal, Brás Cubas e Eugênia, enquanto passeiam pelo jardim. Cubas pondera que Eugênia é coxa em um balão de pensamento: "... Por que bonita, se coxa? ... Por que coxa, se bonita?" (LOBO; AGUIAR, p. 44). Posteriormente, à noite, ele reflete mais uma vez sobre o infortúnio

de Eugênia: "Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa!" (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 44). Nesse momento, a borboleta aparece em primeiro plano bem próxima aos olhos de Cubas para, em seguida, pousar em sua testa. Esse recurso é usado pelos quadrinistas com a intenção de chamar atenção do leitor para a borboleta preta e para o fato de Cubas estar dando uma ênfase excessiva para a beleza de Eugênia e para o fato de ela ser coxa. Para Brás, "a natureza é às vezes um imenso escárnio" (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 44). Ele decide fazer com Eugênia, metaforicamente, o mesmo que fez com a borboleta preta – livrar-se dela, livrar-se do pensamento que tanto o incomodava (Figura 47). Esse terrível preconceito manifestado por Cubas ensejou os quadrinistas a enfatizarem no primeiro quadrinho da página 45 o Tic...Tac...Tic...Tac...Tic...Tac... do relógio da vida que estava em movimento, mas sem um objetivo maior. Sinal de que o tempo estava passando.

Como mencionamos anteriormente, a borboleta pode representar uma metáfora de Eugênia, pois ela é uma moça simples que, diante de seu problema de nascença e de sua pobreza, torna-se uma mulher frágil. Quem sabe, tão frágil quanto a borboleta que é morta por Cubas com um simples golpe de toalha. Cubas, apesar de querer se aproximar da moça, também quer fugir dela pelo sentimento de vergonha pelo fato de ela ser coxa e pobre. Na adaptação, depois de o protagonista matar a borboleta preta, podemos ler em uma das legendas: "Creio que para ela era melhor ter nascido azul." (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 45) Nesse momento, constatamos que, para Eugênia sobreviver, ela deveria ser rica e perfeita. Entretanto, uma sociedade cruel e preconceituosa não conseguiria vê-la como "uma borboletinha de ouro e olhos de diamante". (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 41) Esse é o verdadeiro escárnio da sociedade. Muitas vezes, a sociedade decreta a sentença de morte de uma pessoa por causa de uma deficiência física, da posição social, da escolha de gênero e de questões raciais. Eugênia representa a pessoa que está à margem da sociedade, pois mesmo viva está morta (simbolicamente).

Ainda na página 45 (Figura 47), a borboleta negra, ao pousar no retrato do pai, remete à voz autoritária e preconceituosa do pai que toca a consciência de Cubas – a diferença social existente entre ele e Eugênia seria algo intransponível. Como mencionamos anteriormente, Brás Cubas, para se livrar de uma vez por todas desse sentimento, dá um golpe com a toalha: "Um golpe de toalha rematou a aventura" (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 45). É possível também criar uma ligação entre Brás e a borboleta preta: Brás representaria o homem forte, grande, dominador, e a borboleta

preta, a pequenez, a insignificância que é passível de ser dominada e exterminada pelo homem. No último quadro da página, a borboleta está morta, “aí vinham já as prósidas formigas...” (LOBO; AGUIAR, 2013, p .45). O ciclo da vida segue e assim como o verme roeu as carnes frias de Brás Cubas, as formigas também irão consumir a borboleta preta. Percebemos que a morte sempre ocupa um lugar de destaque em MPBC.



Figura 47– Borboleta preta.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p. 45).

O desfecho entre Brás Cubas e Eugênia (Figura 48) está representado na página 46 da adaptação também com muita criatividade. Diante da despedida, Brás Cubas (vivo) beija Eugênia e fala para ela: “juro por todos os santos do céu que sou obrigado a descer, mas lhe quero muito e...e...” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 46). Ele inventa desculpas para sua partida e Eugênia, engolindo as lágrimas, diz: “...Faz bem em fugir ao ridículo de se casar comigo” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 46). Nesse mesmo quadrinho da adaptação, Brás Cubas (morto) tece comentários sobre a trajetória triste e solitária de Eugênia através de uma legenda no formato de uma borboleta preta:

Tu, minha Eugênia, foste aí pela estrada da vida... manquejando da perna e do amor, triste como os enterros pobres, solitária, calada, laboriosa. O que eu não sei é se a tua existência era muito necessária ao século. Quem sabe? Talvez um comparsa de menos fizesse patear a tragédia humana”. (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 46).



Figura 48 – A legenda escrita na borboleta preta.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p. 46).

Constatamos que, na HQ, Brás Cubas (em tempo real) disfarça a sua insatisfação, mas adere às frivolidades e futilidades da sociedade que o cercam. Entretanto, o defunto-autor, diante das memórias que ainda conserva, provoca algumas reflexões, compõe comentários e críticas enquanto escancara o mundo real que é bastante cruel, conforme podemos observar na Figura 49.



Figura 49 – Narrador-defunto.
 Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p. 47).

Como afirmamos anteriormente, ainda hoje a superstição atribui à borboleta preta uma simbologia negativa, sendo que as coloridas carregam a conotação de felicidade, alegria e fortuna. Assim, deduzimos que Brás Cubas é supersticioso, pois ele culpa o destino da borboleta por ela não ser da cor azul. Entretanto, conforme a nossa análise, uma sociedade preconceituosa e, pois, míope e limitada, determina com muito mais força a existência. Lobo e Aguiar (2013), nessas páginas específicas (páginas 42-47), fazem uso de uma paleta de cores que variam entre os tons sombrios, tais como o cinza, marrom, preto e verde-oliva. A cor cinza é predominante na página 45 e na parte superior da página 47.

Eva Heller, no livro *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão* (2013), relaciona o preto com a morte, luto, maldade, agressividade e negação, passando a sensação de falta, rejeição, seriedade e poder. De acordo com Pastoureau (1997 apud SILVEIRA, 2015, p. 124), a cor preta é a cor da morte; cor da falta, do pecado, da desonestidade; cor da tristeza, da solidão, da melancolia, com sensações psicológicas de perda, de introspecção e de escuridão. A partir, tanto do

simbolismo de Heller (2013) quanto da interpretação psicológica de Pastoureau (1997), podemos inferir que as cores estão sendo usados adequadamente tanto na obra literária quanto na representação quadrinística de Lobo e Aguiar (2013). Farina, Perez e Bastos, na obra *Psicodinâmica das cores em comunicação* (2006), corroboram esse simbolismo ao afirmar que o preto “corresponde a buscar as sombras e a escuridão. É a cor da vida interior sombria e depressiva” (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 98). É interessante observar que a cor cinza, uma mistura da cor branca com a cor preta, predomina nas vestimentas de Brás Cubas morto.

Virgília, o grande amor de Brás Cubas, diferentemente de Eugênia, é caracterizada por Lobo e Aguiar (2013) com um vestido exuberante de cor avermelhada, com mangas curtas, decote em formato de V, com babados rosa-claros, que exhibe parte do colo (Figura 50). Vale pontuar a expressão de felicidade no rosto do pai por Brás Cubas uma vez que ele está íntimo de Virgília durante o baile. Ele chega a fazer um brinde: “... A um grande futuro” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 49). A felicidade do pai é resultado do fato de Virgília pertencer a uma posição social de destaque. Virgília é uma mulher forte que se destaca na obra de MPBC e também na adaptação realizada por Lobo e Aguiar (2013). Porém, ela também é atraída pelas mazelas sociais quando decide se casar com Lobo Neves, que será agraciado pelo título de Marquês. A paixão entre ela e Cubas será vivida paralelamente, mas com grande intensidade. Essas são as máscaras sociais que as duas obras destacam.



Figura 50 – Virgília.
 Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.49).

Os quadrinistas Lobo e Aguiar (2013) foram habilidosos ao diferenciar as cores nos vestidos das mulheres representativas do amor e da paixão de Brás Cubas e no próprio destaque dado às roupas do personagem protagonista. Através das imagens, o leitor pode ser induzido a diferentes interpretações.

3.2.2.3 Os dois Brás Cubas na história em quadrinhos

Na maioria dos estudos realizados a partir de uma obra literária, o narrador e o personagem protagonista costumam receber maior ênfase. No romance MPBC, esses dois aspectos estão interligados com o nascimento de um narrador-personagem. Na HQ de Lobo e Aguiar (2013) não é diferente, Brás Cubas, o defunto-autor, é também o protagonista-narrador.

Assim como no clássico, a adaptação quadrinística mantém Brás Cubas narrando a sua trajetória: o narrador aparece diretamente em cena tecendo comentários sobre sua vida, sobre as pessoas com quem conviveu, suas amantes,

principalmente, sobre si mesmo, ora regado pelo tom irônico, ora humorístico no mesmo tom e o estilo machadiano.

A narração é realizada em primeira pessoa sendo que o foco narrativo centraliza-se no protagonista-narrador. Ele conta os fatos com tanta veemência e onisciência que, para o leitor, fica difícil não acreditar em Brás Cubas. Entretanto, não podemos nos esquecer, que uma das chaves para a compreensão de MPBC enquanto clássico e também na adaptação quadrinística está exatamente em lermos desconfiando do narrador. Ao mesmo tempo em que ele narra com convicção, ele também dá pistas para o leitor desvendar suas mentiras e exageros. Isso se dá porque o defunto-autor está na condição *post mortem* que permite a ele mostrar os fatos descaradamente e, muitas vezes, com crueldade.

O último quadrinho da p. 7 apresenta uma imagem muito impactante para o leitor: Brás Cubas já morto, com algodão no nariz e com dois vermes, um saindo de sua orelha, o outro já sobre seu travesseiro, dedica as suas memórias “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 7). Ainda na mesma página, o defunto-autor está na dúvida de como iniciar a sua história: “Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 7). Essa é uma passagem que rompe com a ilusão dramática uma vez que fica estabelecido de antemão o seu ponto de vista.

Essa dedicatória (Figura 51) é um ponto significativo da obra MPBC pois, nós leitores, estamos acostumados a ler dedicatórias dirigidas a entes queridos ou outras pessoas que merecem o respeito e admiração do autor. Entretanto, o narrador de MPBC dedica a sua obra “ao verme que primeiro roeu [...] o meu cadáver”. Por um lado, Brás Cubas confere a essa dedicatória muita ironia ao romper com as expectativas. Por outro, Cubas demonstra o seu desdém por todos: é como se ele afirmasse abertamente que teve tantos amores e conviveu com tantas pessoas, mas nenhuma é merecedora de seu respeito e consideração. E, por último, não podemos deixar de ressaltar o tom machadiano pois é como se Machado, através da dedicatória, advertisse o leitor que nessa obra nenhuma “galhofa ou melancolia” será poupada.



Figura 51 – Dedicatória
 Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.7).

Na HQ o defunto-narrador goza a ociosidade que a eternidade proporciona para ele escrever suas memórias. Brás Cubas, na história em quadrinhos, dispõe a narrativa de forma irregular: não existe linearidade, a história, por exemplo, é interrompida com divagações e é retomada, mais tarde, para preencher alguma lacuna. Na adaptação quadrinística é visível, aos olhos do leitor, a posição de Brás Cubas. Quando vivo, ele é o protagonista do enredo que é vivido por ele próprio na narrativa que está sendo retomada pelo defunto-autor que descreve a sua trajetória marcada pela frivolidade, volubilidade sentimental e pela indiferença que demonstra pelos seus semelhantes. Cubas morto é o narrador-defunto, que narra os acontecimentos no presente, mas referindo-se aos fatos do passado quando ainda estava vivo. Vemos, portanto, que o presente e o passado convivem nessas memórias. Cubas não tem nenhum constrangimento em relação às suas fraquezas no seu passado. Isso se dá primeiramente porque ele é defunto-autor e, em segundo lugar, porque ele assume um papel de crítico e comentador do passado a partir de sua experiência de vida. Os seus comentários são sarcásticos em relação à vida e à sociedade.

A Figura 52 (p. 51) da HQ é uma ótima representação pelos quadrinistas dessa dupla condição do protagonista-narrador, o Brás Cubas vivo e o Brás morto, no presente e no passado. Durante toda a HQ, com exceção de poucas páginas, os dois Brás Cubas convivem. Lobo e Aguiar retratam na página 51 o que acontece no Capítulo XLIII de MPBC, intitulado “Marquesa, porque eu serei marquês”. Os adaptadores fazem a transposição dessa cena do romance para os quadrinhos com muita criatividade. Conforme pode ser visualizado na Figura 48, Cubas morto se encontra no mezanino da casa, que o situa em uma posição superior, de onde consegue observar tudo o que ocorre no ambiente. Essa é também uma ótima representação da onisciência de Cubas morto em relação aos outros personagens. Cubas vivo encontra-se na parte inferior do salão, dançando com Virgília. Entretanto, inesperadamente, Lobo Neves pede licença para Cubas e começa a dançar com Virgília. Ou seja, Neves retira, ao mesmo tempo, do protagonista a candidatura a ministro e as atenções de Virgília. Por esse motivo, Cubas deixa o baile, decepcionado pelo seu fracasso perante as maquinações de seu pai.



Figura 52 – Brás Cubas derrotado.
 Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.51).

Observamos que Brás Cubas (vivo), quando é questionado pelo pai sobre o que aconteceu, responde com uma frase curta: “Ora, nada demais... é o tal Lobo Neves!” Já o Brás Cubas (morto) faz comentários a respeito de tudo o que aconteceu movido pela negatividade: “[...] foi Lobo Neves quem me arrebatou Virgília e a candidatura”, e ele prossegue atacando a volubilidade de Virgília: “Virgília comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia [...]”. Brás faz uma comparação entre as aves, em que uma é capaz de alcançar grandes alturas no voo e a outra tem uma bela cauda, mas não voa. Virgília, ao escolher justamente a águia e derrotar o pavão, demonstra que é ambiciosa e prefere a altura do voo que lhe dará um futuro mais promissor. Em outras palavras, Virgília, ao escolher simbolicamente a águia, representada por Lobo Neves, deseja uma forma de alcançar uma posição social mais elevada do que o pavão, representado por Brás Cubas que, apesar da beleza, vaidade e elegância, não possuía tantas possibilidades de ascensão social quanto Lobo Neves.

Na página 62 (Figura 53) da HQ é representado, através das imagens com muita engenhosidade, o Capítulo LII, “O embrulho misterioso”. Nele, Brás Cubas encontra na praia um pacote bem arranjado. Nessa situação, Cubas apresenta vários comportamentos. Primeiro, ele tem uma sensação de receio de alguém estar olhando para ele e, depois, de saber que ele foi enganado, como no caso de que o embrulho pudesse ter “uma dúzia de lenços velhos” ou “duas dúzias de goiabas podres”. No entanto, ao pisar no embrulho ele constata: “tem pelo menos uns cinco contos aqui...”. Então Cubas confere o achado à “providência”. Diferentemente da situação do achado da meia-dobra de ouro, que ele entrega ao chefe de polícia para encontrar o dono, Cubas não faz o mesmo com os contos de réis visto que é uma quantia maior, em um embrulho arrumado e que encontraria o dono com mais facilidade do que o da meia-dobra de ouro.

Tanto no romance machadiano quanto na adaptação quadrinística, percebemos, no desenrolar dos episódios, a volubilidade da ação. Brás Cubas, ao mesmo tempo em que luta contra a sua consciência, também se dobra aos seus caprichos, que vencem nessa situação: num primeiro momento, Brás até pensa em fazer uma caridade, mas no mesmo dia o dinheiro é levado ao Banco do Brasil. No Capítulo LXX de MPBC, “Dona Plácida”, esses contos de réis vão parar nas mãos de Dona Plácida como recompensa por tudo que ela faz pelo casal. Na HQ toda essa encenação é acompanhada pelo personagem-narrador que comenta as suas próprias ações e reações.



Figura 53 – O embrulho misterioso.
 Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.62).

Na adaptação, Lobo e Aguiar reproduzem o Capítulo LII através das imagens referentes ao Brás Cubas protagonista e ao Brás Cubas narrador. Na adaptação, em alguns momentos da narrativa as falas se misturam visto que Brás Cubas narrador começa a contar um fato e, de repente, é o protagonista quem dá sequência para, em seguida, voltar a fala ao narrador. Na história em quadrinhos, a compreensão é mais fácil do que no romance, pois o leitor tem as imagens que ajudam a entender essa ambivalência. Enquanto Brás Cubas vivo está pensativo (representado com balões de pensamento), Brás Cubas morto está convicto da situação, acha-se merecedor e joga o dinheiro para cima em um gesto de comemoração.

Outro exemplo dessa ambivalência no discurso narrativo de MPBC na adaptação é representado através das imagens dos quadrinistas na página 72 (Figura 54). Lobo e Aguiar (2013) fazem a transposição do Capítulo CXV, “O almoço”. Brás Cubas despede-se da mulher por quem era apaixonado, a qual vai viajar com o marido Lobo Neves. Como a despedida do casal que ocorre em frente ao Hotel Pharoux, é possível inferir que Brás Cubas, depois de despedir-se, entra no hotel para almoçar, local em que ele era costumado a jantar.



Figura 54 – O almoço.
 Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.72).

O narrador, já bastante desfigurado, em conversa com o leitor, confirma que ele optou pelo relato biográfico ao invés do romanesco e reconhece que não era nada romântico um homem apaixonado fartar-se à mesa enquanto lamentava a partida de Virgília. Fica claro no discurso do narrador que a expectativa do sofrimento é ridicularizada como fruto de “nervos da fantasia”. Durante essa fala, presenciamos Cubas (vivo) deliciando-se com o requinte da sua refeição, ao invés de derramar lágrimas pela sua amada. Ele consola o coração com o estômago e não poupa elogios ao mestre cozinheiro do Hotel Pharoux. Constatamos que o jogo das aparências é deflagrado novamente para o leitor. O que é realidade? E o que é ficção?

Na transposição quadrinística, o Hotel Pharoux aparece ao fundo e Cubas (protagonista) está sentado à mesa almoçando: “...parece que o diabo do homem adivinhara a nossa catástrofe. Jamais o engenho e a arte lhe foram tão propícios. Que requinte de temperos!” (LOBO; AGUIAR, 2013, p. 72). Na adaptação, esse trecho da narrativa está escrito em um balão de pensamento. Vemos que o defunto-narrador também se faz presente na representação quadrinística: ele é o responsável pela maior parte do discurso que está escrito em um balão trêmulo: conversa com o leitor e explica o porquê das decisões e a ambiguidade de sentimentos que viveu no seu passado.

Machado de Assis foi um escritor à frente de seu tempo; através da obra MPBC, apresenta-nos a morte como um fenômeno para expressar algo que não foi transformado em palavras durante a vida. Lobo e Aguiar (2013) apresentam-nos a morte por meio das imagens de forma inovadora.

Assim como Machado, os quadrinistas mantiveram o personagem Brás Cubas que resgata, através de suas memórias, as misérias de uma sociedade movida pela insensatez, cuja máscaras ocultam as mazelas humanas. Brás Cubas é um narrador pessimista que transita entre o riso, a ironia, o desdém e a melancolia. A dedicatória nas páginas introdutórias da HQ e o último Capítulo CLX, “Das Negativas”, expressam com clareza a dimensão pessimista da obra MPBC: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”. Nessa fala, Brás Cubas declara que a sua miséria é também nossa, uma forma de mostrar para o leitor que ele não foi vencido. Não venceu, mas também não lutou, ou seja, não obedeceu às regras do mundo burguês como a maioria faz, “coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto” (ASSIS, 2004, p.176).

Na adaptação quadrinística, observamos que Brás Cubas (Figura 55), no final de sua vida, está corcunda, apoiando-se em uma bengala mas não está sozinho. Inúmeras pessoas, semelhantes a ele fisicamente, o acompanham. A miséria não é apenas de Brás Cubas e sim de toda a humanidade porém, ele não transmitiu esse legado porque não teve filhos. Diferentemente da humanidade que tem o desejo da continuação da espécie humana.



Figura 55 – Negativas.
Fonte: MPBC - LOBO; AGUIAR (2013, p.87).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação teve como objetivo realizar um estudo da adaptação em história em quadrinhos da obra literária *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, conforme foi concebida por Cesar Lobo e Luiz A. Aguiar, em 2013. Acreditamos que o objetivo tenha sido alcançado, sem a pretensão de termos esgotado as possibilidades de análise da obra, pois, ainda existe um vasto campo a ser explorado quando o tema é compreender as adaptações como processo e produto, principalmente de clássicos para as histórias em quadrinhos.

No início desse trabalho quando encontramos pesquisas que apontam Machado de Assis como o autor brasileiro mais estudado, nos deparamos com a possibilidade do esgotamento dos estudos e com o receio de cairmos no precipício das repetições. Entretanto, ao chegarmos às considerações finais, percebemos o quão inesgotável é esse autor. É até possível afirmar que as possibilidades de pesquisas estão muito longe de serem exauridas e, certamente, essa exaustão jamais vai ocorrer. Essa assertiva torna-se mais verdadeira, quando nos referimos a uma obra como *Memórias póstumas de Brás Cubas* que permite novos olhares, outras interpretações e que prossegue dialogando com diferentes leitores, contextos e mídias. Ou seja, percebemos que esse romance machadiano continua a dar muitos frutos uma vez que ele é muito revisitado mesmo depois de 141 anos de publicação.

Machado de Assis é um autor talentoso e muito admirado, apesar de todos os preconceitos que enfrentou; os seus traços biográficos são relevantes porque dão a medida do que ele superou, especialmente no contexto do século XIX brasileiro, entre 1839 e 1908. A pesquisa feita para a realização do primeiro capítulo dessa dissertação revela a trajetória de Machado e serve-nos de referência para compreendermos algumas questões em relação ao tempo, ao homem e ao escritor que foi e todos os seus esforços que ele fez para superar as barreiras que poderiam tê-lo reprimido de uma maneira definitiva, tanto social quanto pessoalmente. Não foi isso que aconteceu. Os esforços do autor tornam ainda mais significativa a superação dos obstáculos dada a época em que o autor viveu, visto que ainda hoje não é fácil vencer os preconceitos raciais, por exemplo. Resta acrescentarmos que o formato da sociedade brasileira do século XIX e também a crítica persistente e mordaz que transparecem na obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* foram assimiladas por Lobo e Aguiar na adaptação quadrinística.

Lobo e Aguiar (2013), ao transporem a obra literária *Memórias póstumas de Brás Cubas* escrita no século XIX para a linguagem quadrinística no século XXI, formulam uma proposta plural, interdisciplinar, intermedial e atualizada para o novo contexto e leitores. Os adaptadores transformam os personagens da obra de 1881 para as imagens dos quadrinhos e conseguem imprimir um efeito de leveza em um primeiro momento, o que torna a obra acessível para os leitores iniciantes. Entretanto, a proposta é muito mais complexa quando compreendemos a importância da estrutura circular e dos dois Brás Cubas que, em grande parte das vezes, encenam concomitantemente em sua obra. Lobo e Aguiar inserem o conteúdo pessimista e crítico da obra de partida e conseguem em menos de cem páginas transpor todo o estilo e as memórias do defunto autor Brás Cubas.

Por mais que desejássemos analisar página por página da adaptação quadrinística (obra de chegada) em uma dissertação, esse intento seria impossível e até indesejável. Tal como o romance machadiano, os quadrinhos de Lobo e Aguiar jamais se esgotam em apenas uma proposta de análise. Existem muitas possibilidades de leitura das quais algumas delas mereceram a nossa atenção especial uma vez que estabelecem o tom da proposta dos quadrinistas. A primeira é a que trata da criação da imagem do diabo que conta moedas, símbolo dos instantes desperdiçados na vida do protagonista Brás Cubas, imagem que aparece já na página de abertura da HQ. Como Aguiar menciona, “*Não é terror, não é comédia, é o casamento da galhofa com a melancolia vertido em HQ*” (Segredos da adaptação, In: AGUIAR, 2013, p. 93). A segunda possibilidade diz respeito ao uso das onomatopeias que representam as batidas do pêndulo do relógio ‘Tic-tac’, Tic-tac. Esse tique taque é o *leitmotiv* da adaptação: o som repetitivo do pêndulo lembra Brás Cubas de que o tempo está se esgotando e se intensifica ainda mais ao final da adaptação quando a morte está irremediavelmente batendo na porta do personagem Brás Cubas.

Para o leitor que conhece as obras machadianas, de imediato vai perceber que esse tique taque é uma alusão ao conto de Machado de Assis *O espelho* que é incorporado nesta história em quadrinhos. “Tudo silêncio, um silêncio vasto, enorme, infinito, apenas sublinhado pelo eterno tic-tac da pêndula. Tic-tac, tic-tac...” (ASSIS, 1994, p. 5). Esta é uma passagem do conto quando Jacobina, estando sozinho, passa pela experiência da negatividade, cujo início se dá com o tédio, que se intensifica cada vez mais, passando pelo nervosismo, o aborrecimento, o desespero e a angústia. Todos esses sentimentos são acompanhados pelo som de um relógio. “Não eram

golpes de pêndula, era um diálogo do abismo, um cochicho do nada” (ASSIS, 1994, p. 5). Há assim uma relação entre o tempo e a ausência de determinação. Todas as ações de Jacobina são vazias de uma maneira muito semelhante com o que Brás Cubas vive. Dessa forma, é possível afirmar que Lobo e Aguiar (2013) realizaram, como afirmamos no decorrer desse estudo, uma pesquisa significativa antes de transporem a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* para os quadrinhos. Em vários momentos na adaptação, existem referências também a outras obras de arte, o que evidencia para o leitor as diversas camadas de significação.

A adaptação quadrinística de Lobo e Aguiar (2013) apresenta um amálgama entre o texto fonte (texto de partida) e o texto que foi concebido por eles (texto de chegada). Entretanto, apesar do texto machadiano ocupar uma posição central na atualização da obra, a proposta quadrinística tem vida própria uma vez que se trata de uma recriação, uma releitura do texto fonte, que estabelece novos parâmetros. É uma repetição com diferença. A alusão a outras obras de arte, além das machadianas, contribuíram para a reformulação histórica da obra. Ao mesclarem elementos da atualidade com o período histórico (XIX), os adaptadores conseguiram descortinar paralelamente componentes do passado e do presente em vários níveis. As referências às obras de arte de Fragonard e Delacroix, por exemplo, além de enriquecerem a proposta, exigem do leitor uma bagagem cultural ampla para que todas as alusões possam ser acionadas. Uma vez que nos deparamos com uma nova interpretação crítica, repleta de inferências e intertextos com outras obras, percebemos que existe uma densidade de conteúdo.

Para Hutcheon (2013), o ato de recontar histórias ou de adaptá-las faz parte da imaginação humana e, na maioria das vezes, as retomadas artísticas necessitam de ajustes para que se adaptem e agradem o novo público. Dentro desses parâmetros, a teórica menciona que “A adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequarem a novos tempos e a diferentes lugares” (HUTCHEON, 2013, p. 234). É por esse motivo que o discurso pela busca de fidelidade está completamente esgotado visto que os adaptadores são livres para criarem e recriarem de acordo com as suas concepções artísticas, não existindo espaço para julgamentos preconceituosos. De acordo com os teóricos abordados nessa dissertação, as adaptações são obras autônomas e não podem ser consideradas nem secundárias e nem substitutas do texto machadiano.

Como já afirmamos, ao realizarem a transposição da obra machadiana para a linguagem quadrinística, os adaptadores não fazem apenas a troca de palavras pelas imagens, mas fazem também ajustes na linguagem literária para alcançar as expectativas do novo público leitor. Sabe-se que os leitores de hoje não são os mesmos de 1881: com a mudança do contexto e do público alvo, automaticamente a mensagem também muda. A linguagem é viva e está sempre se modificando ao longo do tempo, do espaço e da intenção do autor uma vez que “as pessoas escolhem o que querem transplantar para o seu próprio solo”. (HUTCHEON, 2013, p.202). É dessa forma que os quadrinistas mantêm a linguagem viva, pois, ao adaptarem uma obra do século XIX para a linguagem do século XXI, ela sofre modificações ao encontrar uma outra sociedade que está inserida em outro espaço/tempo. Isso exige que a adaptação revele o significado cultural e social com suas especificidades.

Para tanto, percebemos que Lobo e Aguiar (2013), para chegarem ao resultado final, além de compreenderem os elementos e recursos que fazem parte da linguagem quadrinística, levaram também em consideração o contexto atual e a tríade do processo comunicativo que envolve o emissor, o receptor e a mensagem. Caso contrário, a adaptação poderia não atingir o leitor e nem fazer sentido naquele contexto, como afirma Groensteen (2015).

Vale ainda considerar que a obra literária *Memórias póstumas de Brás Cubas*, apesar de possuir um enredo simples, revela um processo de composição complexo, permeado de ironias e sutilezas. O mesmo podemos afirmar da adaptação que, a partir de uma leitura rápida, nos passa uma impressão de uma proposta simples mas bem elaborada. Entretanto, se analisarmos a maneira como Lobo e Aguiar transformaram as palavras em imagens, vamos poder saborear um processo muito inovador: cada cena é delimitada pelo uso das cores; a formatação dos quadrinhos segue um padrão de modificar-se a cada momento; o mesmo pode ser afirmado em relação aos balões de fala, de pensamento e das legendas; os painéis de página inteira ou de páginas duplas surgem aos nossos olhos como grandes obras de arte desde a página introdutória, o enterro de Brás Cubas, o surgimento de Pandora entre as páginas 15 e 19, as seis páginas finais da HQ extrapolam todas as expectativas dos leitores. Todos esses recursos encantam o leitor boquiaberto.

E, assim finalizamos a nossa pesquisa. Foi uma trajetória compensadora: além de adentrarmos no universo machadiano, pudemos descortinar o âmbito da linguagem quadrinística que oferece muitas ferramentas de estudo na atualidade. Lobo e Aguiar

são exímios conhecedores das particularidades da linguagem dos quadrinhos, manipulam com destreza os elementos constitutivos da arte sequencial e entregam para o leitor muito mais do que uma mera obra ilustrada do romance. Temos consciência que essa pesquisa representa apenas um estudo parcial da proposta dos quadrinistas. Esperamos que ela sirva de inspiração para outros pesquisadores tendo em vista algumas possibilidades que se descortinam no horizonte como, por exemplo, o consumo dos quadrinhos em sala de aula, especialmente, os clássicos machadianos e também as outras três adaptações que foram apenas contextualizadas nesse estudo. Seria interessante analisar como diferentes adaptadores criaram propostas distintas ao partir de um mesmo texto fonte.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, L. A; LOBO, C. **Memórias póstumas de Brás Cubas em quadrinhos**. Editora Ática, 2013.

AGUIAR, L. A. **A dama do livro e outros mistérios**. (26/09/2008). Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI13536-15220,00-A+DAMA+DO+LIVRO+E+OUTROS+MISTERIOS.html>. Acesso em 25 de out de 2021.

ANDRADE, F. T. de. **Os Livros da Fuvest – II**. Memórias Póstumas de Brás Cubas. Editora Fuvest, 2002. Disponível em: <https://www.escolafuturo.net/>. Acesso em 12 de fev de 2021.

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

ASSIS, M. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1974, volume. I.

_____. **Esau e Jacó**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. **Várias Histórias**. São Paulo: Editora Ática, 2003 (Série Bom Livro).

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Editora Ática, 2004 (Série Bom Livro).

BELLIN, G. P. **Modernidade, identidade e metrópole cosmopolita em Poe, Baudelaire e Machado de Assis**. Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

BLOOM, Harold. **Shakespeare a invenção do humano**. Tradução José Roberto O'Shea. Revisão Marta Miranda O'Shea. Rio de Janeiro. Editora Objetiva, 1998.

BOCAIÚVA, Q. Carta ao Autor. In: Faria, J. R. (Org.). **Machado de Assis do teatro: textos críticos e escritos diversos**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 313-314.

CAGNIN, A. L. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

_____. **Os Quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial: linguagem e semiótica**. São Paulo: Criativo, 2014.

CALDWELL, H. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

CÂNDIDO, A. **Esquema de Machado de Assis**. In: *Vários escritos*. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas cidades, 1995.

CHALHOUB, S. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CIRNE, M. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

CLÜVER, C. **Inter textus/ Inter artes/ Inter media**. In: Revista Aletria. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários. v. 6, p. 1-32, jul.- dez, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067/14857>. Acesso em: 21 de nov de 2021.

_____. **Intermedialidade e Estudos Interartes**. In: NITRINI, Sandra; PEREIRA, et all (org). Literatura, artes, saberes. São Paulo, SP: Editora Hucitec, 2008.

COUTINHO, A. **A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

_____. **Machado de Assis na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: ABL, 1990.

CUNHA, S. M. S; SARAIVA, J. I. A. **O Rio de Janeiro inscrito em Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Disponível em:< <https://periodicos.uff.br>> Acesso em 19 de jan de 2022. Acesso em 19 de jan de 2022.

DIEGO, M. **O Hamlet brasileiro de Machado de Assis**. Remate de Males, Campinas-SP, v.39, n.2, pp. 741-767, jul. /dez. 2019– 742. Disponível em:< <https://periodicos.sbu.unicamp.br/>>. Acesso em 15 de fev de 2021.

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

_____. **Narrativas Gráficas**. Tradução Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005.

_____. **Quadrinhos e arte sequencial**. Tradução de: Luiz Borges e Alexandre Boige. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ESTADÃO. **Coleção ler e aprender, Quincas Borba**. Ed. Kick/O Estado de S. Paulo, 1997.

FAORO, R. **Machado de Assis, a pirâmide e o trapézio**. 2 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

FARACO, C. E. e MOURA, F. M. **Português Projetos**. São Paulo: Editora Ática, 2009.

FARIA, J. R. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001.

FARINA, M. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Ed. Edgard Blücher, 4ª ed., 1990.

FARINA, M.; PEREZ, C.; BASTOS, D. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5ª edição. São Paulo: Editora Edgard Blücher Ltda., 2006.

FARINACCIO, P. **Machado de Assis Inventor do Cinema**. In: I Seminário Machado de Assis, 2008, Rio de Janeiro. Disponível em:< http://www.filologia.org.br/machado_de_assis/Machado%20de%20Assis%20inventor%20do%20cinema.pdf> Acesso em 15 de fev de 2021.

FEIJÓ, M. **Quadrinhos em ação: um século de história**. São Paulo: Moderna, 1997.

FRANCO, E. S. **HQtrônicas: do suporte papel à rede internet**. 2a edição. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2004.

- GARCIA, S. **A Novela Gráfica**. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda. 2010.
- GENETTE, G. **O discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3ª edição. Lisboa: Veja, 1995.
- GOMES, E. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- _____. **Shakespeare no Brasil**. Rio de Janeiro: MEC e Serviço de Documentação. 1961.
- GRIECO, A. **Viagem em torno de Machado de Assis**. São Paulo: Martins, 1969.
- GROENSTEEN, T. História em quadrinhos: essa desconhecida arte popular. Col. Quiosque 1. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004.
- _____. **O sistema dos quadrinhos**. Trad. Érico de Assis. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.
- GUIMARÃES, H. de S. **Machado de Assis, o escritor que nos lê: a figura e a obra machadiana através da recepção e das polêmicas**. Livre-docência. São Paulo: FFLCH/USP, 2013.
- HELLER, E. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. Ed. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2013.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. 2ª ed. (Trad.) André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- JACOBBI, R. **O espectador apaixonado**. Porto Alegre: Curso de Arte Dramática, Universidade do Rio Grande do Sul, 1962.
- JAKOBSON, R. (1959). **On Linguistic Aspects of Translation**. In: VENUTI, L. (Ed.). *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2000.
- LIMA, A. A. **Memórias improvisadas**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- LUCAS, F. **O Núcleo e a Periferia de Machado de Assis**. São Paulo: Editora Manole Ltda. 2009.
- LULA, D. O. **Vieses e reveses da crítica literária machadiana**. Juiz de Fora – MG, 2002. Disponível em: < <https://darlanlula.com.br/pdf/ensaios/Vieses.pdf> > Acesso em 30 de ago de 2021.
- LUYTEN, S. B. **O que é história em quadrinhos**. São Paulo: editora brasiliense, 1985.
- MAGALDI, S. **Preparação de um romancista**. In: _____. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global, 2004. p. 125-139.
- MARQUES, C. **Única herdeira do grande amor de Machado de Assis conta histórias do casal (26/09/2008)**. Disponível em: < <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/unica-herdeira-do-grande-amor-de-machado-de-assis-conta-historias-do-casal-582277.html> >. Acesso em 15 de mar de 2021.
- MARTINS, B. G. **Tipografia popular Potências do ilegível na experiência do cotidiano**. Belo Horizonte, 2005. Disponível em: < <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VCSA-6W9NC4/1/dissertafinal.pdf> > Acesso em 28 de dez de 2021.

MATHIAS, H. G. **Machado de Assis e o jogo de xadrez in: *Anais do Museu Histórico Nacional***, Rio de Janeiro, vol. 13, 1952-1964. Disponível em: <<https://www.machadodeassis.org.br/>> Acesso em 20 de mar de 2021.

MARCONDES, A. **Machado de Assis: exercício de admiração**. São Paulo: A Girafa Editora, 2008.

MCCLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Makron Books do Brasil Editora Ltda., 1995.

_____. **Reinventando os quadrinhos**. São Paulo: Makron Books do Brasil Editora Ltda., 2005.

MELADO, J. B; SRBEK, W. **Memórias póstumas de Brás Cubas em Graphic Novel** Editora Desiderata, 2010.

MERQUIOR, J. G. **De Anchieta a Euclides**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

_____. Gênero e estilo das Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: _____. **Crítica: ensaios sobre arte e literatura**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MIRANDA, C. A. **O entrelaçamento textual no pós-modernismo**. In: Scripta Uniandrade, Curitiba: Uniandrade, Nº 3, 2005. (p. 143-150).

MIRANDA, C. A. de; QUELUZ, R. P. Teatro em quadrinhos: *Macbeth* de Marcia Williams. In: ALVES, L. K.; MIRANDA, C. A. de. **Teatro e ensino: estratégias de leitura do texto dramático**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

MOISÉS, M. **Machado de Assis, o modo de ser e de ver**. In: *Jornal da Tarde*, 1.5.1999.

MORE, A, B. **Escrevendo quadrinhos** - tradução condensada de Gian Danton. Sequência, 3. Curitiba, set.1993. ROBINSON, J. & HARRIS, T. Starman, 1. São Paulo: Magnum, 1997.

MOYA, Á. **História da História em Quadrinhos**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MURICY, K. **A Razão Cética: Machado de Assis e as questões do seu tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OLIVEIRA, V. DE. **Eça, Machado, Castro Alves, Nabuco ... e o teatro**. Latin American Documents. Universidade Federal de Pernambuco, Imprensa Universitária, 1967.

PAIM, A. As faces da literatura brasileira. **Revista pessoa**. Mombak, v. 3, n. 3, p.6-9, jun-jul-ago/2012. Disponível em: https://www.revistapessoa.com/ficheiros/mombak/1477656663_pessoa03.pdf. Acesso em: 05 de jan de 2022.

PATATI, C.; BRAGA, F. **Almanaque dos quadrinhos: 100 anos de uma mídia popular**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Tradução de: J. Guinsburg e M^a Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEDROSA, I. **O universo da cor**. Rio de Janeiro; Senac Nacional, 2008.

PEREIRA, L. M. **Machado de Assis: Estudo Critico e Biográfico**, Cia Editora Nacional, São Paulo, 1936.

PETER, C. **O uso das cores**. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2014.

PIETROFORTE, A. V. **Análise textual da história em quadrinhos: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2009.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Estudos).

PRADO, D. A. **A evolução na Literatura Brasileira**. In: COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1955.

QUELUZ, M. L. P. Memória e humor gráfico: caricaturas e releituras de Belmonte. In: QUELUZ, Marilda L. P. (Org.). **Design e Cultura**. Curitiba: Editora Sol, 2005.

RAMOS, P. **Tiras e piadas: duas leituras, um efeito de humor**. 2007. 224f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

_____. **A Leitura dos Quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2009.

RAMOS, P; FIGUEIRA, D. **Graphic novel, narrativa gráfica ou romance gráfico? Terminologias distintas para um mesmo rótulo**. Anais da II Jornada de Estudos Sobre Romance Gráfico. Brasília: Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, 2011.

RAJEWSKY, I. **Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”**: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012b, p. 15-45.

REGO, E. J. de S. **O Calundu e a Panaceia: Machado de Assis, a Sátira Menipéia e a Tradição Luciânica**. Coleção Imagens do Tempo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

REY, M. **O roteirista profissional - televisão e cinema**. São Paulo: Ática, 1989.

ROCHA, J. C. C. (org.). **Machado de Assis: Lido e Relido**. 1^a ed. São Paulo / Campinas: Alameda / Editora da UNICAMP, 2016.

RODRIGUES, A. M. **Visão de conjunto**. In: ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Apresentação e notas Antônio Medina Rodrigues; ilustrações Dirceu Martins. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 255-268.

ROSA, F.; AMARAL, W. **Memórias póstumas de Brás Cubas: em quadrinhos**. Ciranda Cultural, 2019.

ROUANET, S. P. **A forma shandiana**: Laurence Sterne e Machado de Assis. *Teresa revista de Literatura Brasileira* [6 | 7]; São Paulo, p. 318-338, 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/>> Acesso em 20 de fev de 2021.

SANTOS N, E.; SILVA, M. R. P. **Histórias em Quadrinhos & Educação**: formação e prática docente. São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo, 2011.

SANTOS, I. G. R. B. A.; CRUZ, T. A.; HORN, M. L. V. **Uma breve história das histórias em quadrinhos**. In: *Educação gráfica*. 2011, v. 15, nº 03.

SANTOS, R. E.; CORRÊA, V.; TOMÉ, M. L. **As webcomics brasileiras**. In: LUIZ, Lúcio (org.). *Os Quadrinhos na era digital: HQtrônicas, webcomics e cultura participativa*. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2014.

SCHWARZ, R. **A novidade das Memórias póstumas de Brás Cubas**. In: SECCHIN, A. C.; ALMEIDA, J. M. G.; SOUZA, R. M. (org.) *Machado de Assis. Uma Revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1988.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SEABRA, S; BARBOSA, M. S. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Escala Educacional, 2008. (Série literatura brasileira em quadrinhos).

SENNA, M. de. **O olhar oblíquo do Bruxo**: ensaios em torno de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SILVEIRA, L. M. **Introdução à Teoria da Cor**. Curitiba: Ed. UTFPR, 2015.

SPIEGELMAN, A. **Maus**: a história de um sobrevivente. Ilustrações do autor; trad. Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TEIXEIRA, I. **Apresentação de Machado de Assis**. Universidade Hoje. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1987.

_____. **Para entender Quincas Borba**. In: *Quincas Borba*. Estadão. São Paulo: Klick Editora, 1997.

UBERSFELD, A. **A representação dos clássicos**: reescrita ou museu? Traduzido por Fátima Saadi. In: *Folhetim: Teatro do Pequeno Gesto*. Rio de Janeiro, nº 13, p.8-37, abr.- jun. 2002.

VERGUEIRO, W. Uso das HQ no ensino In: _____(Org), **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. **A linguagem dos quadrinhos:** uma “alfabetização” necessária. In: RAMA, Ângela, et al. Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **As histórias em quadrinhos no limiar de novos tempos:** em busca de sua legitimação como produto artístico e intelectualmente valorizado. In: Revista Visualidades. vol.7, n1, Goiânia-GO: UFG, FAV, 2009.

VERGUEIRO, W.; RAMOS, P. **Os quadrinhos (oficialmente) na escola: dos PCN ao PNBE.** In: _____. (Orgs.). Quadrinhos na educação: da rejeição à prática. São Paulo, Contexto, 2009.

_____. **Quadrinhos na educação:** da rejeição à prática. São Paulo: Contexto, 2009.

ZENI, L. **Literatura em quadrinhos.** In: VERGUEIRO, Waldomiro, RAMOS, Paulo. (Orgs.). Quadrinhos na educação: da rejeição à prática. São Paulo: Contexto, 2009. p. 127- 158.