

DO TEXTO À IMAGEM: A REINVENÇÃO DE SIGNOS EM *DOM CASMURRO* EM QUADRINHOS

Marcia Costa Meyer¹

Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira²

DOI: <https://doi.org/10.34019/1983-8379.2025.v18.49532>

RESUMO: Este artigo é um recorte de dissertação de mestrado e propõe uma reflexão sobre as adaptações em quadrinhos da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, explorando como a transposição do texto verbal para o código verbo-visual atualiza o romance e amplia seus modos de recepção. A pesquisa adota uma metodologia qualitativa e interpretativa, com base em uma análise intersemiótica comparativa entre o romance machadiano e duas adaptações em quadrinhos, com foco nos elementos narrativos centrais — como o ponto de vista do narrador e a ambiguidade da personagem Capitu. Fundamentado nas teorias da adaptação de Linda Hutcheon (2013) e nos conceitos de intertextualidade de Julia Kristeva (1974) e Umberto Eco (1989), o estudo entende a adaptação como um diálogo criativo entre diferentes mídias e contextos. Argumenta-se que as HQs não apenas aproximam o clássico de novos leitores, mas também oferecem uma leitura crítica e estética que preserva a complexidade da obra original. Assim, *Dom Casmurro* reafirma-se como um clássico vivo, capaz de se renovar e ressoar em diversas formas e suportes, mantendo sua potência narrativa e o enigma que há mais de um século instiga leitores: Capitu traiu ou não?

Palavras-chave: adaptação; *Dom Casmurro*; intertextualidade; narrativa visual; quadrinhos.

FROM TEXT TO IMAGE: THE REINVENTION OF SIGNS IN *DOM CASMURRO* AS COMICS

ABSTRACT: This article is an excerpt from a master's thesis and proposes a reflection on the comic book adaptations of *Dom Casmurro*, by Machado de Assis, exploring how the transposition of the verbal text to the current verbo-visual code updates the novel and broadens its modes of reception. The research adopts a qualitative and interpretative methodology, based on a comparative intersemiotic analysis between the Machado novel and two comic adaptations, focusing on the central narrative elements—such as the narrator's point of view and the ambiguity of the character Capitu. Grounded in Linda Hutcheon's (2013) adaptation theories and the concepts of intertextuality by Julia Kristeva (1974) and Umberto Eco (1989), the study understands adaptation as a creative dialogue between different media and contexts. It is argued that the comics not only bring the classic closer to new readers but also offer a critical and aesthetic reading that preserves the complexity of the original work. Thus, *Dom Casmurro*

¹ Publicitária, doutora em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). E-mail: marcia4ever@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9823-3352>.

² Doutora em Letras, pós-doutora em Ciência da Literatura. Professora Associada do Mestrado de Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). E-mail: ninciaborgesteixeira@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5719-7364>.

reaffirms itself as a living classic, capable of renewing and resonating in various forms and media, maintaining its narrative power and the enigma that has intrigued readers for over a century: Did Capitu betray or not?

Keywords: adaptation; comics; *Dom Casmurro*; intertextuality; visual narrative.

Introdução

A leitura de clássicos da literatura, como propõe Italo Calvino (1995), é sempre uma experiência de descoberta, mesmo quando se trata de releituras. Cada novo contato com uma obra consagrada, como *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, revela diferentes camadas de sentido, conforme o contexto histórico, social e midiático em que ocorre. Neste artigo, propõe-se uma reflexão sobre as adaptações em quadrinhos de *Dom Casmurro*, observando como a transposição da linguagem verbal para o código verbo-visual atualiza a obra e possibilita novos modos de recepção, especialmente por parte dos leitores contemporâneos.

A metodologia adotada neste estudo é qualitativa e interpretativa, com base em uma análise intersemiótica comparativa entre o romance machadiano e duas de suas adaptações em quadrinhos. O foco recai sobre aspectos narrativos centrais da obra original — como o ponto de vista do narrador, a ambiguidade interpretativa e a construção da personagem Capitu — e como esses elementos são recriados ou ressignificados no suporte gráfico. Para tanto, a análise considera tanto os recursos verbais quanto os visuais utilizados pelos quadrinistas, investigando as estratégias de transposição, condensação e ampliação narrativa.

O embasamento teórico sustenta-se principalmente nas contribuições de Linda Hutcheon (2013), Umberto Eco (1989), Julia Kristeva (1974), dentre outros, que compreendem a adaptação como uma prática intertextual e um processo de repetição com variação, através do qual uma narrativa é transformada para se adequar a novos meios e públicos. Assim, a adaptação não é vista como simples reprodução, mas como reinvenção e diálogo entre obras, suportes e contextos. Complementam essa abordagem os estudos da narratologia e da literatura comparada, considerados como ‘espinha dorsal’ da teoria, com ênfase nos deslocamentos formais e temáticos que ocorrem no processo de adaptação.

O objetivo deste artigo é demonstrar como as versões em quadrinhos de *Dom Casmurro* atuam não apenas como porta de entrada para novos leitores, mas também como formas legítimas de leitura crítica e criativa do romance. Ao converter palavras em imagens, essas adaptações expandem o potencial interpretativo da obra, ao mesmo tempo que preservam sua complexidade estrutural e temática. Dessa forma, *Dom Casmurro* se reafirma como um clássico vivo, cuja força literária continua a gerar múltiplas leituras, atravessando séculos, mídias e gerações.

“Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira” (Calvino, 1995, p. 11). Rer *Dom Casmurro* é, sempre assim, uma nova experiência a cada página. Um livro que atravessa gerações e que está adaptado a todas elas, seja através da televisão, seja em

resumos espalhados pela internet ou nas histórias em quadrinhos, como veremos neste trabalho. Certamente, é uma obra que se renova, ainda que carregue as características do século XIX.

Linda Hutcheon (2013) assevera que a adaptação é uma forma de intertextualidade, nós lemos as adaptações como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam pela repetição com variação. No caso dos quadrinhos, há uma transposição de dois sistemas de signos, do texto original em palavras, para novos textos em imagens. Com isso, devemos pensar a adaptação narrativa em termos de permanência de uma história, seu processo de mutação ou adequação (através da adaptação) a um dado meio cultural.

As histórias não são imutáveis; ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. Em alguns casos, tal como ocorre na adaptação biológica, a adaptação cultural conduz a uma migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. Em resumo, as histórias tanto se adaptam como são adaptadas (Hutcheon, 2013, p. 58).

Hutcheon (2013) ressalta que, ao dar significado e valor a uma adaptação como adaptação, o público opera num contexto que inclui seu conhecimento e sua própria interpretação da obra reformulada, e mais, deveria fazer-nos reconsiderar nossa sensação de embaraço crítico em relação à intenção e às dimensões mais pessoais e estéticas do processo criativo. A criação e a recepção estão inevitavelmente interligadas, já que os públicos reagem de maneiras diferentes às mídias distintas, graças às interferências sociais e materiais.

2. Novas escritas, novos meios de comunicação

São variados os públicos que uma adaptação atinge, com ideias e formações diferentes. E, independente disso, a mensagem transmitida tende a ser entendida, seja de maneira completa, seja através das palavras ou somente das imagens. Várias leituras surgem de um mesmo livro, assim como várias visões acerca das adaptações. Logo, estas funcionam ou como descoberta de novos sentidos de leitura, ou como uma nova maneira de levar informação aos que não teriam contato com tal texto.

Ainda que o leitor da adaptação não conheça a obra original, ela terá sentido enquanto obra, e deve agradar quem a aprecia. No caso de *Dom Casmurro*, é pouco provável que não se tenha tido contato com o texto de 1899, por se tratar de um cânone literário e ser amplamente comentado, por ter sido adaptado para outros meios, como cinema e TV, e por estar em diversos *posts* e frases na internet, que atinge leitores de todas as idades e dos mais variados gostos.

[...] A adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira (Hutcheon, 2013, p-233-234).

Pode-se pensar, então, a adaptação como uma nova obra artística, porém, Umberto Eco (1989) destaca que “a estética ‘moderna’ nos habituou a reconhecer como ‘obras de arte’ os objetos que se apresentam como ‘únicos’ (isto é, não repetíveis) e originais”. Entende-se como algo que nos oferece uma nova imagem do mundo, que renova nossas experiências. Observando por esse aspecto, as adaptações sempre serão inovadoras em alguns aspectos, pois mesmo no caso de termos três livros adaptados de *Dom Casmurro*, eles apresentam características diferentes em sua composição.

Com as obras reproduzidas em série pelos meios de comunicação de massa, Eco (1989) diz que lhes negam o valor artístico, porque pareciam repetitivas e construídas de acordo com um modelo sempre igual. O autor pontua que é preciso distinguir entre “produzir em série um objeto” e “produzir em série os conteúdos de expressões aparentemente diferentes”. Para ele, série e serialidade, repetição e retomada, são conceitos amplamente inflacionados:

Na história da música contemporânea, série e serialidade foram tomados num sentido mais ou menos oposto ao que estamos discutindo aqui. A série dodecafônica é o contrário de repetitividade serial típica do universo dos meios de comunicação de massa, e com mais razão é diferente dela a série pós-dodecafônica (ambas, mesmo em modo diferente, são esquemas a serem usados uma vez, e somente uma vez, dentro de uma única composição) (Eco, 1989, p. 122).

Portanto, sob o ponto de vista da produção industrial de massa, a réplica é aquela que exhibe as mesmas propriedades, ou seja, “a mesma coisa”. São réplicas, por exemplo, duas cópias de um filme ou de um livro. A repetitividade e a serialidade em questão é algo que, à primeira vista, não parece igual a qualquer outra forma de expressão. Podemos dizer que as obras de Machado de Assis, devido ao fato de serem de domínio público, foram replicadas diversas vezes, no caso, por exemplo, das adaptações em quadrinhos.

Há uma solução estética moderada ou moderna para essas retomadas; em qualquer obra esteticamente bem-organizada existem duas características:

- deve realizar-se uma dialética entre ordem e novidade, ou seja, entre esquematismo e inovação;
- essa dialética deve ser percebida pelo destinatário. Ele não só deve captar o conteúdo da mensagem como deve captar *o modo pelo qual a mensagem transmite aqueles conteúdos* (grifo do autor) (Eco, 1989, p. 129).

Existe uma estética das formas seriais que não deve caminhar separada de uma sensibilidade histórica e antropológica, pelas diferentes formas que tempos e países diversos à dialética entre repetitividade e inovação assume. Eco (1989) diz que o problema é reconhecer que o texto varia indefinidamente dentro do esquema básico, varia ao infinito. O que aqui é celebrado é uma espécie de vitória da vida sobre a arte, tendo como resultado paradoxal que a era eletrônica permite, ao invés de acentuar o fenômeno do choque, da interrupção, da novidade e da frustração das expectativas.

O bom adaptador é aquele que consegue ser original, sem tirar a qualidade da primeira obra, oferecendo uma leitura sensível e particular, preocupando-se com o público-alvo. A adaptação surge com o intuito de propiciar ao leitor a apreciação da obra original, muito antes da leitura íntegra desta. A história deve passar por um direcionamento, a fim de transpor barreiras que impedem a compreensão, por um público que não possua ampla leitura, para que possa compreendê-la em toda sua complexidade. “O adaptador, é antes de tudo, um leitor crítico, pois a este caberá o papel do ‘recorte’ da obra primária, para torná-la mais próxima de um determinado público, atualizando-a” (Vieira, 2010, p. 34).

A narratologia “[...] é uma ferramenta indispensável para analisar certos aspectos formais das adaptações. Um importante conjunto de questões relativas às adaptações tem a ver com o contexto”. (Stam, 2006, p. 28). A palavra “contexto”, etimologicamente, implica em elementos que vão “junto” ou “ao longo” do texto. Um tipo de contexto é o temporal. Em alguns casos, a publicação do romance e a produção da adaptação ocorrem em momentos muito próximos e diretos. Em outros casos, séculos ou mesmo milênios podem passar entre a publicação do romance original e a produção da adaptação, que é o caso de *Dom Casmurro*. Consequentemente, o adaptador desfruta de mais liberdade para atualizar e reinterpretar o romance. A existência de tantas adaptações anteriores alivia a pressão pela “fidelidade”, ao mesmo tempo em que estimula a necessidade de inovação, faz com que a adaptação fique mais “sincronizada” com os discursos contemporâneos.

Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação [...] A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. Ao revelar os prismas e discursos através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações fornecem aos próprios discursos um tipo objetivo de materialidade (Stam, 2006, p. 48-49).

Interessante pensar a adaptação, como moldada ao seu tempo. Mas seria esse tempo, o agora? Ou seria o tempo em que a obra foi escrita originalmente? Stam (2006) coloca como reimaginada e sincronizada com os discursos contemporâneos, porém, percebemos que em *Dom Casmurro* trabalham-se os dois momentos: o texto com características machadianas do século XIX e os desenhos com traços mais modernos, um deles, inclusive, com forte referência aos mangás (desenhos japoneses conhecidos mundialmente).

Logo, como destaca Mário Feijó Borges Monteiro (2006), poderemos pensar a adaptação como um procedimento habitual e inerente à renovação da tradição literária; como perpetuação e divulgação dos cânones; como atualização de um discurso. As adaptações existem e são necessárias porque toda e qualquer sociedade precisa atualizar seus discursos;

sejam artísticos, filosóficos, jurídicos, científicos, políticos, religiosos. No caso das obras literárias, Monteiro (2006) acredita que as adaptações contribuem para sua permanência através dos novos leitores.

Observo que todas as táticas de adequação/atualização envolvem desafios. A adaptação ideal parece ser aquela que consegue atualizar a linguagem da narrativa e preservar ao máximo o enredo. Mas até que ponto é possível atualizar um discurso para que ele permaneça entre nós, geração após geração, sem inserir alterações/mutações na trama original? Considerando o valor de um texto literário como socialmente construído (portanto não-intrínseco, não-permanente e não-universal), as muitas mudanças ou deslocamentos que podem ocorrer na hierarquia dos textos levantam algumas questões históricas a serem examinadas. Se os clássicos não são eternos (e não são!), então por que são clássicos? Ora, clássicos são os discursos infinitos, aqueles que podem ser reutilizados e constantemente atualizados, reinterpretados, gerando sempre novas narrativas (Monteiro, 2006, p. 21).

Não é de hoje que as adaptações são utilizadas, assim afirma Patrícia Kátia da Costa Pina (2014), enquanto dispúnhamos de mídias limitadas como nosso corpo, nossa voz, posteriormente manuscritos e impressos, o ato de contar e recontar era “natural” e incorporava-se às práticas comuns de sociabilidade. Com o passar dos anos, os avanços tecnológicos trouxeram diversas maneiras de contar e recontar histórias e cada mídia tem sua linguagem e muitas podem interagir entre si, por exemplo, o teatro e o cinema, apresentando uma mesma obra, ou livros sendo transportados para histórias televisivas. Com isso, tem-se públicos distintos, com múltiplas expectativas.

O ato da leitura de um texto resultante de um processo de adaptação, segundo entendo, demanda a encenação do próprio processo: ler uma adaptação quadrinística, por exemplo, feita a partir de um romance de Machado de Assis, demanda saber que o texto de chegada não é autônomo – ele demanda o estabelecimento de relações de sentido com o texto de partida. Assim, enquanto produto formal, a adaptação transcodifica, mas não apaga o código adaptado; enquanto processo de criação, a adaptação situa-se como elo na cadeia discursiva; enquanto processo de recepção, o texto adaptante demanda a interlocução ativa com o leitor (Pina, 2014, p. 152-153).

Os quadrinhos, ao se entrelaçarem à literatura, oferecem uma nova abordagem e uma nova maneira de leitura ao tornar-se uma linguagem híbrida. A quadrinização de textos literários é uma forma de produção artística que se expõe como intervalar, pois, sua própria denominação conjuga duas linguagens originalmente polarizadas – texto e imagem. As imagens quadrinísticas, por serem estáticas e por colocarem em interação elementos diferenciados, captam e provocam mais intensamente a atenção do leitor, segundo Pina (2014).

Ou seja, as adaptações quadrinísticas não enfraquecem a literatura. Elas constroem um imaginário próprio, condicionado por sua linguagem híbrida. São leituras diferentes e provocam outras leituras. São arte e provocam criatividade. Assim como toda obra de arte (pintura,

música, poema, livro), as histórias em quadrinhos precisam ser lidas a partir da forma em que se apresentam. Não há como comparar uma obra literária na íntegra com suas duzentas páginas, com adaptações feitas a partir da obra original, e que são compostas, em grande parte, por um número limitado de páginas, entre trinta e cinquenta, aproximadamente. Cirne (1975) relata que para se compreender uma história em quadrinhos torna-se necessário que se saiba ler os componentes sígnicos que forjam a sua temperatura estética. Claro, a carga semântica e a carga icônica coexistem nos limites da articulação. Esta articulação pode ser tradicional ou inovadora, e será funcional na medida em que substanciar de maneira adequada a narrativa.

3. Clássicos renovados

A adaptação dos clássicos literários para os quadrinhos abre um mundo distante do vivido hoje, principalmente pelos jovens (se compararmos aos personagens principais: Bento e Capitu), recuperando não só o fator histórico e social, mas fazendo pensar acerca das possibilidades e facilidades da modernidade, já que os costumes são outros, não havendo tantos empecilhos nos relacionamentos e, também em relação ao desenvolvimento tecnológico que facilita, inclusive, as relações vividas à distância (como os personagens permanecem por todo o tempo em que Bento está no seminário), com auxílio de internet (e-mail, mensagens, redes sociais digitais).

Ao tratarmos de um clássico literário, adaptado para as histórias em quadrinhos, percebemos o quanto houve uma abertura para novos leitores e novas formas de contato com grandes obras. Não há mais uma exclusão, como as que antecederam os Estudos Culturais, seja ela de classe, de poder, de etnia ou de acesso. Há, sim, uma preocupação em tornar toda forma de manifestação cultural ou artística um patrimônio de todos. Como afirma Bordini (2006):

Seja no interior das obras individuais, seja entre elas, seja no seu contorno imediato ou mais distante, interpenetram-se características, de modo que conceitos como literatura culta/literatura de massa/literatura popular, ou literatura nacional/literatura universal, ficção/não-ficção perdem sua força delimitadora. Hoje se torna impensável a noção de que a literatura só é tal quando produzida por um gênio, por uma espécie de inspiração inexplicável, que não deve nada à tradição ou às instituições ou pessoas que formam o chamado sistema literário. As bandeiras atuais são o hibridismo e a intertextualidade: nada provém do nada (Bordini, 2006, p. 15).

Engana-se quem toma como clássico literário apenas um livro antigo, ou somente os escritos por autores renomados, pois, é evidente que em todas as épocas os clássicos irão surgir e permanecer por décadas e até séculos, afinal, como afirma Calvino (1993, p. 7): “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. Os clássicos exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e, também, quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual.

Segundo Calvino (1993, p. 6), “dizem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado, e, também, para quem teve a sorte de lê-los pela

primeira vez”. Os clássicos narram os mais diversos eventos imaginários, fazendo com que os leitores transitem entre o real e a ficção, criando, muitas vezes, um mundo paralelo ao seu. É como se ao abrir um livro, o leitor entrasse em uma viagem para conhecer novos lugares, novas pessoas e novas dimensões de mundo.

Narrar é uma manifestação que acompanha o homem desde sua origem. As gravações em pedra nos tempos da caverna, por exemplo, são narrações. Os mitos — histórias das origens (de um povo, de objetos, de lugares) —, transmitidos pelos povos através das gerações, são narrativas; a Bíblia — livro que condensa história, filosofia e dogmas do povo cristão compreende muitas narrativas: da origem do homem e da mulher, dos milagres de Jesus etc. Modernamente, poderíamos citar um sem-número de narrativas: telenovela, filme de cinema, peça de teatro, notícia de jornal, gibi, desenho animado... A narrativa, ficcional ou não, traz sempre implícita a ideia da invenção. Aquele que narra transforma uma experiência em linguagem, atividade que, por sua vez, leva à compreensão e ao entendimento da experiência em si. Mesmo o simples relato pressupõe a experiência, seja em relação ao fato propriamente dito, seja em relação à constituição psicológica ou mental de quem narra. É de acordo com esses dispositivos vivenciais que resultará a visão do fato e, também, do mundo, apresentada pela narrativa (Gai, 2009, p. 137).

A narrativa, além de proporcionar uma experiência, gera conhecimento. O que de fato ocorre, como já dito, situa o leitor em uma época histórica e cultural diferente da sua, colocando-o em contato com outras realidades, sejam elas reais ou não.

Ressaltamos, assim, o caráter de transformação que a narrativa pode ter em relação aos indivíduos. Está relacionado a esse fato o conhecimento que ela veicula, uma espécie de conhecimento de si, de suas paixões e sentimentos. Pela criação de realidades não factuais, inventadas, vem mostrando, há tempo, que a realidade é uma construção e que há sempre um observador implicado a interferir na determinação de uma verdade, fatores que a ciência nem sempre enfatizou (Gai, 2009, p. 144).

Dessa forma, a literatura passa a representar algo para o leitor, já que todas as interpretações dos textos dependem das experiências de cada indivíduo. Compagnon (2009) diz que a literatura nos liberta das maneiras convencionais de pensar a vida. Oferecendo um conhecimento diferente do erudito, capaz de esclarecer os comportamentos e motivações humanas. Para o autor, a literatura é um exercício do pensamento; uma experimentação dos possíveis. Esses possíveis são as diversas maneiras como os leitores irão receber e perceber o texto, criando assim suas representações de mundo.

Roger Chartier (1991) afirma que as representações são “centradas sobre as estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ser-percebido constitutivo de sua identidade”. Para tanto, é necessário, portanto, na análise de como os homens de dada época interpretaram a literatura, levar em conta também a materialidade, a concretude textual, ou, ainda, a sua transmissão oral. Ou seja, o suporte em que o texto é apresentado e a forma como é lido interferem na leitura e experiência do leitor.

A literatura, na perspectiva de Chartier, trava, nesse sentido, uma negociação com o mundo social. Não se trata, como acontecia com as abordagens reducionistas, de uma determinação causal, mas de uma troca, de um intercâmbio entre, de um lado, criador e, de outro, instituições e práticas da sociedade: “[...] aplica-se o conceito de negociação para evitar a ideia de reflexo, de reprodução do mundo social na ficção.” E é somente através daquela troca que uma obra se torna pensável, comunicável e compreensível (Navarrete, 2011, p. 33).

A maneira como a obra supera, de acordo com Hans Robert Jauss (1994), decepção, ou contraria as expectativas de seu público, oferecendo um critério para seu valor estético. Ou seja, a distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte”, determina o ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária. À medida que essa expectativa diminui, menor é o valor da obra. Citando um caso análogo, ao se ler uma receita culinária, não se tem nenhuma expectativa a não ser o que nos diz o que está ali determinado, os ingredientes, o modo de preparo e se houver uma imagem, que ilustre a receita, espera-se que saia igual ou bem próximo do que é apresentado.

No caso da estética da recepção, a maneira como a obra é mostrada causa um estranhamento ou um prazer. Por exemplo, para alguns leitores mais velhos, acostumados com clássicos literários, pode haver uma certa rejeição aos novos suportes, sejam eles impressos ou digitais. No caso das histórias em quadrinhos, nota-se uma adesão maior por parte dos grandes fãs das HQs, e/ou pelo público mais jovem, que procura novidades mercadológicas. Não é de se espantar a retomada das histórias em quadrinhos para uso na educação, despertando o interesse dos mais novos pelos grandes clássicos literários.

O método da estética da recepção é imprescindível à compreensão da literatura pertencente ao passado remoto. Quando não se conhece o autor de uma obra, quando sua intenção não se encontra atestada e sua relação com suas fontes e modelos só pode ser investigada indiretamente, a questão filológica acerca de como, “verdadeiramente”, se deve entender o texto – ou seja, de como entendê-lo da “perspectiva de sua época” – encontra resposta, sobretudo, destacando-o do pano de fundo, daquelas obras, que ele implícita ou explicitamente pressupunha ser do conhecimento do público seu contemporâneo (Jauss, 1994, p. 35-36).

Na afirmação de Jauss (1994), o “juízo dos séculos” é um desdobramento potencial de sentido virtualmente presente na obra, historicamente atualizado em sua recepção e concretizado na história do efeito. Segundo o autor, a literatura pode atualizar o leitor tanto na esfera sensorial, como pressão para a percepção estética, quanto na esfera ética, como desafio à reflexão moral; com isso, signo e obra adentram seu horizonte de efeito histórico. Para ele, é preciso buscar a contribuição específica da literatura para a vida social, precisamente onde a literatura não se esgota na função de uma arte de representação.

Wolfgang Iser (1999), ao tratar a percepção do leitor, afirma que para que tal evento ocorra é necessária a interpretação que advém da estrutura peculiar à experiência interpessoal. A reação é como se o leitor conhecesse as experiências dos outros e como se as suas imagens (as criadas por ele) fossem reais. Quando se trata da experiência texto e leitor, o que muda é que não há a situação face a face, como há na interação social, logo, o leitor terá que construir um código para ajustar sua relação com o texto. Por isso, muitos autores afirmam que cada indivíduo fará uma leitura a partir de suas experiências, e cada leitura será distinta uma das outras. O não-dito de cenas aparentemente triviais e os espaços vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções.

Nota-se que essa “ocupação de lacunas” ocorre com frequência quando se lê *Dom Casmurro* em quadrinhos, já que muito do texto original foi suprimido nesse novo gênero. Quando se conhece a obra, é quase automática essa interação de preenchimento das lacunas, quando não, a história caminha de tal forma a tentar conduzir o leitor pelo mesmo viés da obra original, principalmente porque, quando o texto desaparece, há uma complementação por parte das imagens, que ajudam a contar a trama.

Assim, surge com cada relação produzida um contexto de várias possibilidades, pois, quando um significado é descoberto, nele ressoam outros significados por ele estimulados, se, no ponto de vista do leitor, emergem constantemente várias possibilidades de conexão, cada realização individual se insere necessariamente, no horizonte das ambiguidades. O ponto de vista do leitor oscila sem cessar durante a leitura e atualiza os sentidos em diferentes direções, pois as relações, uma vez estabelecidas, dificilmente podem ser mantidas (Iser, 1999, p. 167).

Todo o sentido do texto é feito através dessas conexões que o leitor faz durante a leitura, não ficando preso a uma só possibilidade, mas sim aberto às diversas experiências em um mesmo texto, a cada nova leitura que realiza, no tempo e no lugar em que a realiza.

Na utilização de um texto que deu origem a três roteiros, como no caso das adaptações que deram origem à pesquisa, não se pode deixar de mencionar a intertextualidade. “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1974, p. 64). Ou seja, uma espécie de entrelaçamento de já-ditos que são retomados e (re)significados, uma espécie de “mosaico de citações” que funciona por meio da dinâmica de absorção e modificação de um texto em outro. Um entrecruzamento de vozes que, para Kristeva (1974), ocorre num espaço de tensão entre aceitação e rejeição, portanto, em um contexto de constante transformação. Nesse sentido, o processo de criação artística sempre apresentará diálogos com outras manifestações culturais, verbais ou não verbais, anteriores. Sendo que esses sentidos que ressoam no texto, para serem percebidos, necessitam da existência de uma abstração prévia. Só assim, ele reconhecerá sentidos evocados pelas marcas textuais ou imagéticas.

A partir das discussões sobre o conceito de intertextualidade trabalhado por Kristeva (1974), podemos afirmar que a autoridade do autor sobre o texto foi enfraquecida, ao passo que a dinâmica de entrelaçamento de práticas culturais evidencia que toda forma de expressão está

contaminada por um conjunto de práticas e sentidos que lhe são anteriores. Por isso, a necessidade de negar o sentido único e original do texto. Novamente entra em questão a leitura a partir do lugar e do momento histórico e sociocultural em que o texto foi escrito.

Na concepção da intertextualidade, assim como na estética da recepção, o sentido é produto da troca entre leitor e texto. O leitor, a partir de suas experiências, irá construir sentido, influenciado pelo conhecimento que já detém sobre o mundo. Ou seja, a noção de intertextualidade desenvolvida por Kristeva com base em reflexões de Mikhail Bakhtin (1970) – *La poétique*, de Dostoievski – sobre o dialogismo, coloca em evidência a constante influência que um produto da expressão cultural exerce sobre outro. Todas as formas de expressão carregam consigo marcas de seu contexto histórico e da recuperação de significados que lhe são anteriores. E esses significados são colocados em movimento na recuperação da memória e da história que o sujeito receptor realiza ao inferir sentidos. Entra, portanto, em cena o papel da história como espaço não centralizado em que circulam e significam as textualidades da mídia e as textualidades da literatura.

Para Bakhtin (2010, p. 14), “o outro não se esgota em mim nem eu no outro; intercompletam-se, mas cada um sempre deixa algum excedente de si mesmo”. O discurso dos sujeitos vem do outro, é uma resposta ao que o outro diz, são múltiplas vozes, que tecem o discurso do sujeito, interagindo de maneira a fazer-se ouvir. Essa multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica é caracterizada por Bakhtin como o fenômeno da polifonia. Ou seja, há uma troca do texto com o leitor e vice-versa, fazendo com que os sentidos deixados no texto tomem novos sentidos, e há essa renovação constante do que se quiser.

Como o que Bakhtin chama de “construção híbrida”, a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem. A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema “misturado” ou “impuro”. A originalidade completa não é possível nem desejável. E se a “originalidade” na literatura é desvalorizada, a “ofensa” de “trair” essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação “infel”, é muito menos grave. (Stam, 2006, p. 23).

Se levarmos em conta que as adaptações quadrinísticas tratam de texto e imagem, podemos ainda citar o que Bakhtin (1997) traz de intertextualidade imagética:

A obra, assim como a réplica do diálogo, visa à resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa. As obras de construção complexa e as obras especializadas pertencentes aos vários gêneros das ciências e das artes, apesar de tudo o que as distingue da réplica do diálogo, são, por sua natureza, unidades de comunicação verbal: são identicamente delimitadas pela alternância dos sujeitos falantes (Bakhtin, 1997, p. 298).

Logo, é preciso uma interatividade com a imagem para que esta possa ser constituída. A interatividade é um conceito ligado à noção de intertextualidade, portanto, ao lermos uma

imagem, estamos constituindo um de seus múltiplos significados possíveis, tornando real sua existência enquanto cultura, atribuindo-lhe sentido(s). Assim, atribuindo acepção ao que nos rodeia também estamos lendo, através do outro, ou daquele que nos propôs tal imagem, a nossa realidade de mundo.

A teoria da intertextualidade de Kristeva (enraizada e traduzindo literalmente o “dialogismo” de Bakhtin) e a teoria da “intertextualidade” de Genette, similarmente, enfatizam a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior e, desta forma, também causam impacto em nosso pensamento sobre adaptação (Stam, 2006). Embora a teoria da intertextualidade certamente tenha reformulado os estudos da adaptação, outros aspectos do pós-estruturalismo ainda não haviam sido levados em conta na reelaboração do status e prática da adaptação.

A desconstrução de Derrida, por exemplo, desfez binarismos excessivamente rígidos em favor da noção de “mútua imaginação”. A desconstrução também desmantela a hierarquia do “original” e da “cópia”. Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. E ressalta que a adaptação pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos. Para Stam (2006), a inclusão do subliterário (e aqui não vejo com um cunho negativo, apenas uma maneira que o autor achou para subdividir literatura e adaptação) no literário, produz uma visão mais tolerante do que comumente é visto como um gênero “subliterário” e “parasitário” – a adaptação.

O campo interdisciplinar de “estudos culturais”, por exemplo, se mostra menos interessado em estabelecer hierarquias verticais de valor do que em explorar relações “horizontais” entre mídias fronteiriças. Sob uma perspectiva cultural, a adaptação faz parte de um espectro de produções culturais niveladas e, de forma inédita, igualitárias. Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo. A narrativa é proteica, assumindo uma variedade de formas, das narrativas pessoais da vida quotidiana até as miríades de formas de narrativa pública – quadrinhos, histórias, comerciais de TV, as notícias da noite e, claro, o cinema. A literatura e o romance não mais ocupam um lugar privilegiado; a adaptação, por implicação, assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico (Stam, 2006, p. 24).

Assim, reforça-se a posição de que o termo adaptação, enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que, assim como em qualquer texto, pode gerar uma infinidade de leituras, um romance pode ser adaptado inúmeras vezes de forma diferente.

O “dialogismo” bakhtiniano se refere, no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que “alcançam” o texto não apenas através de citações reconhecíveis, mas também através de um processo sutil de retransmissão textual. Noções de “dialogismo” e “intertextualidade”, então, nos ajudam a transcender as contradições insolúveis da “fidelidade”

e de um modelo que exclui não apenas todos os tipos de textos suplementares, mas também a resposta dialógica do leitor/espectador [...] Séculos ou mesmo milênios podem passar entre a publicação do romance original e a produção da adaptação.

Consequentemente, o adaptador desfruta de mais liberdade para atualizar e reinterpretar o romance. A existência de tantas adaptações anteriores alivia a pressão pela “fidelidade”, ao mesmo tempo em que estimula a necessidade de inovação. Às vezes o adaptador inova para fazer com que a adaptação fique mais “sincronizada” com os discursos contemporâneos (Stam, 2006, p. 42-43).

Há a ideia da existência de um diálogo entre as diferentes textualidades que circulam na sociedade e em determinados períodos históricos, ressaltando que um texto sempre estará em relação com outro, em atitude de harmonia ou ruptura. Faz-se necessária uma leitura mais aprofundada, como ressalta Sara Oliveira (2006, p. 20), “é necessário decodificar, interpretar, avaliar e fazer inferências”:

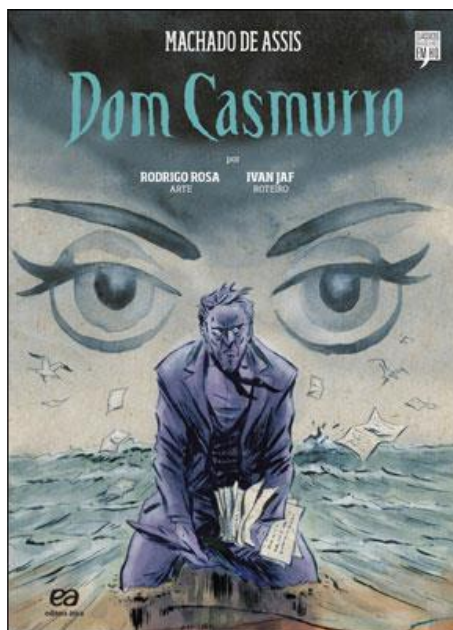
Morrell (2002) define o letramento crítico como a habilidade não somente de ler e escrever, mas também de avaliar textos a fim de entender a relação entre poder e dominação que subjaz e inspira esses textos (Hull, 1993). A pessoa criticamente letrada pode entender o significado socialmente construído embutido nos textos, como também os contextos político e econômico nos quais os textos estão inseridos. Em última instância, o letramento crítico pode levar a uma visão de mundo emancipadora e até a uma ação social transformadora (Morrell 2002 *apud* Oliveira, 2006, p. 22).

É extremamente relevante “saber ler” os discursos que circulam socialmente, ao passo que eles carregam marcas de valores e opiniões que são construções humanas, sendo, portanto, importantes fontes de análise de crenças, valores, moral e conhecimento de uma sociedade.

4. Passado e presente se conectam

Nossa proposta de trabalho pretende verificar o quanto os roteiristas e desenhistas tentaram ser fiéis à obra original, e se de fato conseguiram fazê-lo. Para tanto, utilizaremos uma análise textual comparativa entre três quadrinhos e o texto machadiano. A adaptação de Rodrigo Rosa e Ivan Jaf (Figura 1) é apresentada no formato 19 x 26 cm, tem 88 páginas e é colorida. A dupla de criadores já publicou em formato de quadrinhos obras como *Memórias de um Sargento de Milícias* e *O Cortiço*.

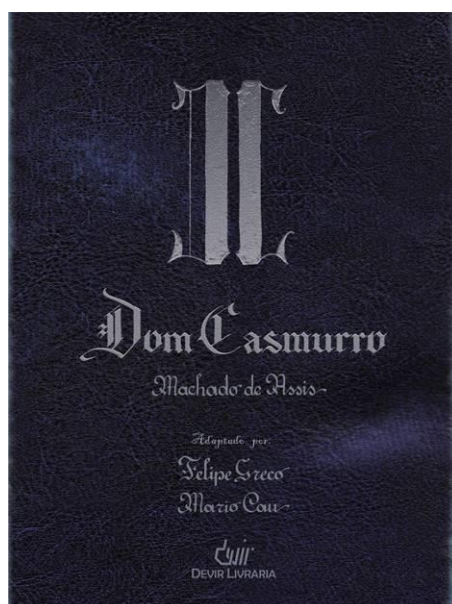
Figura 1 - Capa da primeira adaptação



Fonte: JAF, Ivan, Dom Casmurro/Machado de Assis; roteiro Ivan Jaf; arte Rodrigo Rosa. 1. ed. São Paulo, Ática, 2012.

A segunda adaptação utilizada é de Felipe Greco e Mario Cau (Figura 2), também de 2012, levando seis anos para ser concluída, chegou às livrarias em formato brochura e de luxo (com capa dura). O prefácio é assinado pelo jornalista e professor universitário Paulo Ramos, também consultor de língua portuguesa da Folha de S. Paulo e do UOL. É composta por 232 páginas e formato 20,5 x 27,5 cm.

Figura 2 - Capa da segunda adaptação



Fonte: GRECO, Felipe; ilustração de Mario Cau; prefácio de Paulo Ramos. São Paulo: Devir, 2012.

A terceira adaptação utilizada como objeto de estudo é de Wellington Srbek e José Aguiar (Figura 3), publicada em 2015, conta com 80 páginas e tem formato 21 x 28 cm preservando o texto machadiano, reunindo os 148 capítulos curtos que integram a obra original em 20 partes.

Figura 3 - Capa da Terceira adaptação

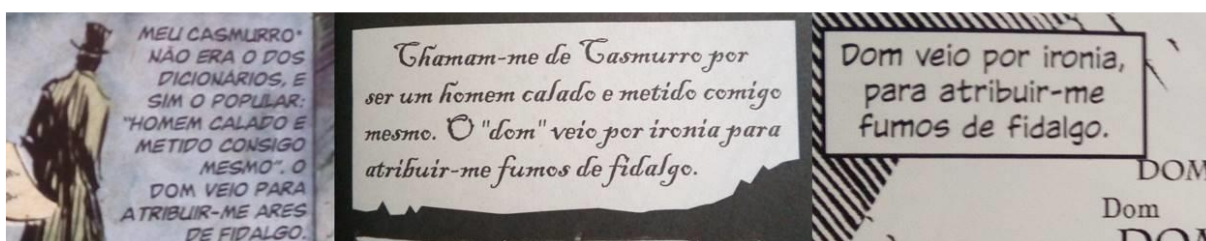


Fonte: SRBEK, Wellington; ilustrações de José Aguiar São Paulo: Editora Nemo, 2015, 80p. il.

A partir das três histórias em quadrinhos, adaptadas da obra original *Dom Casmurro*, apresentamos trechos em que os roteiros se mantêm próximos ao texto de Machado de Assis. Para facilitar a leitura, chamaremos a adaptação de Rodrigo Rosa e Ivan Jaf (2012) de HQ1, a de Felipe Greco e Mario Cau (2012) de HQ2 e a de Wellington Srbek e José Aguiar (2015) de HQ3. Os recortes serão apresentados sempre nessa sequência.

No primeiro capítulo da obra original, ao explicar o porquê do nome-apelido Dom Casmurro, Machado descreve: “Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo” (Assis, 2008, p. 7). Nos três quadrinhos (Figura 4), os textos apresentados se mantêm iguais ou muito próximos da escrita machadiana:

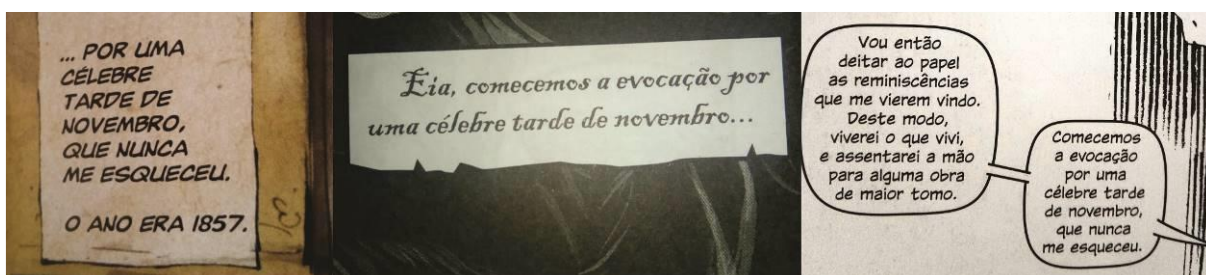
Figura 4 - Primeiro Capítulo



Fonte: HQ1, p. 5, HQ2, p. 11, HQ3, p. 4

Ao lembrar por que se pôs a escrever toda a história de sua vida, desde menino até o momento de sua velhice, Bento cria um ar nostálgico e ao mesmo tempo incomparável, ou insubstituível, como se aquele dia tivesse ditado todo o rumo de sua trajetória, para tanto usa a frase: “Eia, começemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu” (Assis, 2008, p. 9) (Figura 5). Para manter essa ênfase dada por Machado, os quadrinistas também fizeram questão de usar tal passagem em seus livros:

Figura 5 - Tarde de Novembro



Fonte: HQ1, p. 7, HQ2, p. 13, HQ3, p. 6

“Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do Tartaruga, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los” (Assis, 2008, p. 9-10) (Figura 6). Nessa passagem do livro, começa de fato todo o sofrimento de Bento, já que após essa observação do agregado José Dias, Dona

Glória percebe que está na hora de colocar o filho no seminário. Os quadrinistas também mantiveram essa escrita:

Figura 6 - Namoro



Fonte: HQ1, p. 7, HQ2, p. 12, HQ3, p. 7

Notamos que o texto quase sempre é apresentado dentro de balões que, segundo Eisner (1989), tenta captar e transmitir o som. A disposição dos balões contribui para a medição do tempo e são sempre dispostos numa sequência determinada para que o diálogo ocorra na ordem correta.

Albert Einstein, na sua Teoria Especial (Relatividade), diz que o tempo não é absoluto, mas relativo à posição do observador. Em essência, o quadrinho faz desse postulado uma realidade. O ato de enquadrar ou emoldurar a ação não só define seu perímetro, mas estabelece a posição do leitor em relação à cena e indica a duração do evento (Eisner, 1989, p. 28).

Outra característica importante para destacar o tempo é o fato de a cena estar dentro do quadro. Isso serve como uma pontuação do texto, separando as cenas e os atos, por isso sempre há uma sequência a ser seguida, tanto na montagem, quanto na leitura. As linhas em torno de cada uma das ações, além de conter ou dar segmento à ação, servem também para separar ou decompor o enunciado total, criando assim o *timing* perfeito das ações, dando movimento ao que está sendo visto e lido, já que normalmente lemos a imagem juntamente com o texto, ainda que seja possível fazê-la separadamente.

Capitu aparece, de fato, quando Bento vai ao seu encontro e a pega escrevendo os nomes dos dois no muro de seu quintal e sua mãe a chama dizendo: “Deixa de estar esburacando o muro, vem cá” (Assis, 2008, p. 22). Como se a selar o amor, o muro (Figura 7) dizia o que sentiam, já que ambos permaneciam calados apenas de mãos dadas e olhar fixo um no outro. Dessa maneira, Machado descreve o momento em que os corações dos dois realmente se encontram. E como não há a possibilidade de não retratar essa cena os quadrinhos a trazem, cada um a sua maneira, mas sem perder o tom machadiano:

Figura 7 - Muro



Fonte: HQ1, p. 11, HQ2, p. 16, HQ,3 p. 12

Desde o início do livro, Capitu é descrita como uma menina com ares de mulher. Seu pai, Pádua, faz menção ao tamanho da mocinha que crescia rápido para os padrões da época: “Quem dirá que esta pequena tem 14 anos? Parece 17” (Assis, 2008, p. 25). Faz-se importante essa descrição, já que Capitu parece ser mais madura que o normal, mostrando que crescia não só fisicamente, mas também psicologicamente mais rápido, o que a fazia perspicaz em suas saídas das situações difíceis e inusitadas. Tão relevante essa ressalva, que se mantem em todas as obras apresentadas:

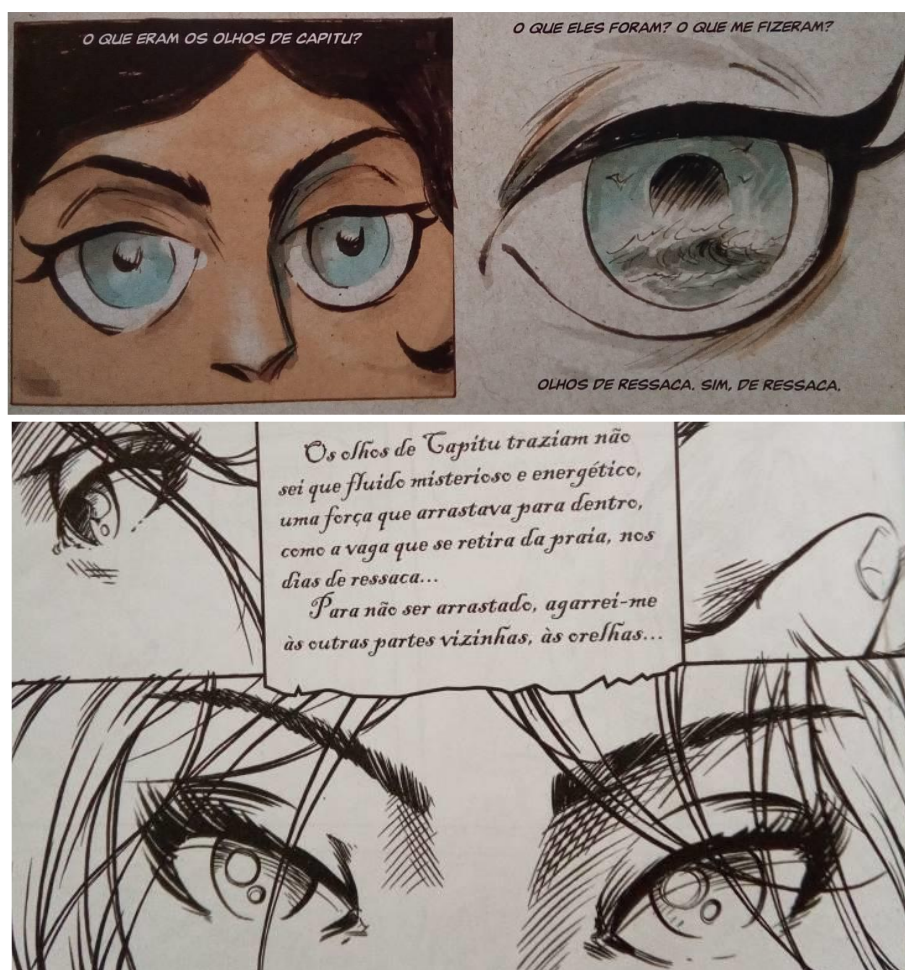
Figura 8 - Capitu

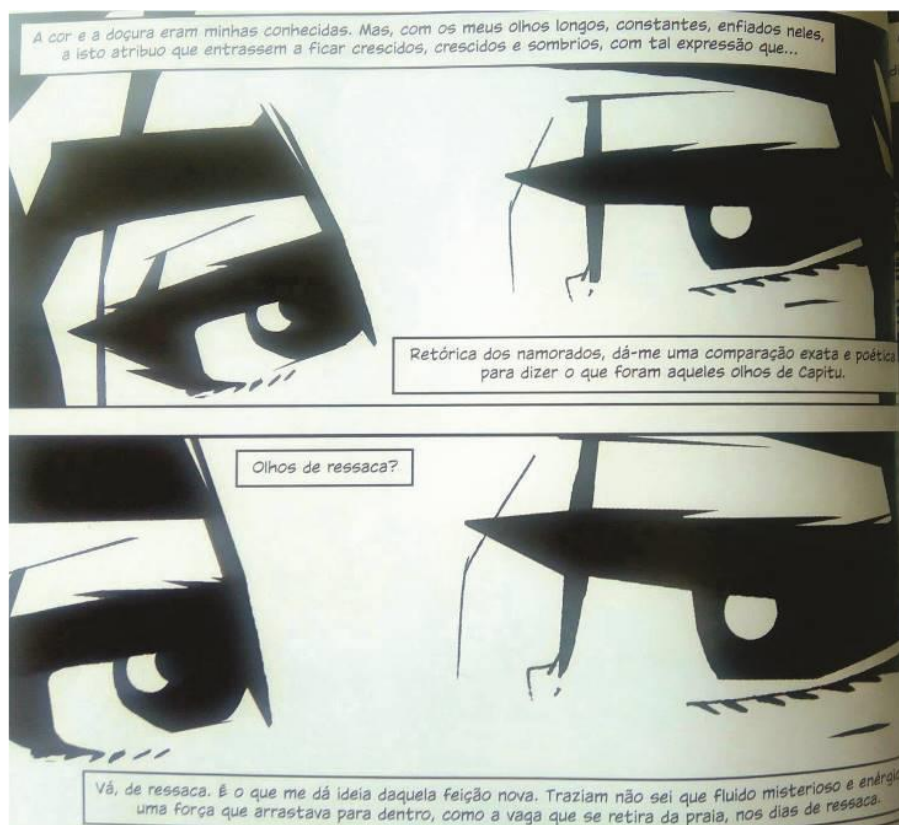


Fonte: HQ1, p. 13, HQ2, p. 20, HQ,3 p. 14

Um dos trechos mais fascinantes do livro, e não à toa, faz menção à ressaca do mar, que te traga, te puxa, te carrega, são os olhos de Capitu (oblíquos e dissimulados) (Figura 9), que são quase impossíveis de descrever, tamanha a força que carregam. “Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu [...] Olhos de ressaca? Vá, de ressaca” (Assis, 2008, p. 48). E claro, presente em todos os quadrinhos, com a força da obra original:

Figura 9 - Olhos de Ressaca





Fonte: HQ1, p. 19, HQ2, p. 36, HQ3, p. 24

Ao fazermos a correlação entre os textos dos três quadrinhos em comparação à obra original machadiana, trazemos para o corpo deste trabalho, ainda que sem intenção, a literatura comparada que “faz considerar não mais apenas o elemento em si, mas a função que ele exerce em cada contexto. Enfim, graças a isso, o elemento rastreado é o mesmo, sendo já outro por força da nova função que lhe é atribuída” (Carvalho, 2006, p. 48).

Ou seja, ainda que os roteiristas tenham a preocupação de ser próximos ao reproduzir o texto original, por força de várias variantes, como uma outra época, um outro público, um novo suporte, limite de páginas, e por ter que aliar o texto às imagens, ele se transforma. Podemos chamar de releitura, adaptação, comparação, mas jamais podemos esquecer que há um texto fundador para que isso ocorra. Os novos textos, ainda que não dentro desses conceitos propostos, são originários de textos anteriores, já que exercem influência, ainda que indiretamente, na formação da escrita dos textos que surgiram após sua escrita.

Desse modo, identifica os traços fundamentais da organização do romance em Dostoiévski (1929), não só o interpretando como uma construção polifônica, onde várias vozes se cruzam e se neutralizam, num jogo dialógico, mas também interpretando essa polifonia romanesca como um cruzamento de várias ideologias. O texto escuta as “vozes” da história e não mais as representa como uma unidade, mas como jogo de confrontações (Carvalho, 2006, p. 49).

Todos esses trechos selecionados servem para mostrar o quanto os adaptadores tentaram, ao máximo, manter a genialidade de Machado de Assis. Uma ou outra alteração foi feita para que a sequência dos quadrinhos pudesse se encaixar perfeitamente, ainda assim, as características mais importantes da obra original foram mantidas e, na maioria das vezes, vêm dar ênfase às passagens mais relevantes do romance. Com isso, podemos afirmar que há uma reescrita dos textos de uma maneira natural, adaptando-se ao seu tempo e às suas diversas formas de leitura.

Conclusão

Os poemas que antigamente eram feitos em estrofes e rimas foram desconstruídos e hoje podem ser feitos com somente duas ou três palavras. As óperas e os clássicos musicais foram regravados e ganharam novos ritmos e deram origem a novos sons e danças; os livros que enfeitavam as prateleiras com suas capas de couro ganharam novos olhares, tanto de novos leitores, como novas roupagens, características e suportes. E isso tudo em uma velocidade quase invisível. O bonde que passava, agora não passa mais, porém, passam outros meios de transporte. Podemos usar essas frases como metáforas para toda essa mudança artística e cultural. O bonde não deixou de existir, assim como os clássicos também não, apenas deu lugar a transportes variados e mais velozes, para que pudessem levar mais pessoas para lugares mais distantes.

As mudanças permitidas foram tamanhas que as histórias em quadrinhos, por exemplo, que por muito tempo foram dirigidas somente ao público infantil, pois eram uma leitura facilitadora, já que contêm ilustrações, hoje são pensadas para os mais variados públicos e adaptadas dos mais diversos textos, sejam eles clássicos literários ou não, como é o caso de *Dom Casmurro*. E claro, há ainda os novos textos, os novos traços, os novos leitores. Tudo é novo, até o antigo se renova constantemente.

O antigo renovado, é exatamente disso que se trata nosso trabalho, perceber se, ao trazer as releituras, os roteiristas e quadrinistas conseguiram manter a originalidade do texto machadiano. Como vimos nas análises, a comparação sempre vai existir, não só entre os quadrinhos, muitos textos surgem de outros textos antes lidos, ainda que de forma inconsciente, há uma retomada das memórias e referências, verbais ou não, em tudo que vamos escrever ou falar.

Claro que não será igual, visto que a ideia é adaptar a obra, se não fosse dessa maneira, poderiam apenas renovar a edição do original. A ideia é fazer com que novas maneiras de ler o texto sejam apresentadas, sem que ele perca sua ideia principal. O que percebemos na análise textual é exatamente isso, o que era relevante foi mantido.

Joly (2007, p. 1) abre seu livro *Introdução à análise da Imagem* afirmando que “somos consumidores de imagens; daí a necessidade de compreendermos a maneira como a imagem comunica e transmite as suas mensagens; de fato, não podemos ficar indiferentes a uma das ferramentas que mais dominam a comunicação contemporânea”. Mesmo quando lemos somente o texto, as imagens automaticamente se criam em nossas mentes. E certamente, se

fossem feitos milhares de quadrinhos sobre *Dom Casmurro*, cada desenhista retrataria a história de um jeito, mas todos manteriam detalhes, objetos e diversos elementos que ajudassem a criar o mundo machadiano. A época, os costumes, os trajes, tudo isso é trazido para o papel.

Todas as três adaptações, ainda que com características diferentes, traduzem com sensibilidade o livro escrito em 1899. Esperamos que essas releituras levem os leitores ao encontro da obra original, assim como ele escreve no capítulo LXII: “A minha memória ouve ainda agora as pancadas do coração naquele instante. Não esqueças que era a emoção do primeiro amor” (Assis, 2008, p. 89).

Um trabalho cuidadoso, detalhado e certamente demorado, tanto dos roteiristas quanto dos quadrinistas para se manterem, o máximo possível, próximos ao livro original, afinal, mesmo sendo adaptado mais de um século depois, *Dom Casmurro* é um clássico que teima em permanecer em nossas memórias, e que com certeza fará surgir novas (re)leituras, tamanha a força e versatilidade que carrega.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Edição comentada por Paulo Franchetti; ilustrações de Hélio Cabral. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BORDINI, Maria da Glória. Estudos Culturais e Estudos Literários. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 11-22, setembro, 2006. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/610/441>. Acesso em: 20 ago. 2025.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4 ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Revista Estudos Avançados*. Volume: 5, n.11 – USP-São Paulo-SP. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601/10152>. Acesso em: 23 ago. 2025.

CIRNE, Moacy da Costa. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Petrópolis: Vozes (2. ed.), 1975.

CIRNE, Moacy da Costa. *A explosão criativa dos Quadrinhos*. Petrópolis: Vozes (3. ed), 1972.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura pra quê?* Tradução: Laura Taddei Brandini. Editora: UFMG, Belo Horizonte-MG, 2009.

ECO, Umberto. A inovação no seriado. *In: Sobre espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Tradução: Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GAI, Eunice Terezinha Piazza. Narrativas e conhecimento. *Revista Desenredo*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo - v. 5 - n. 2 - p. 137-144 - jul./dez. 2009. Disponível em: <http://www.seer.upf.br/index.php/rd/article/view/1247/760>. Acesso em: 30 ago. 2025.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2002.

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

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. Tradução: André Cechinel – 2. Ed. – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*. V. 2. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAF, Ivan. *Dom Casmurro*. Machado de Assis. Roteiro Ivan Jaf; arte Rodrigo Rosa. São Paulo: Ática, 2012

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução: Sérgio Tellaroli. Série Temas. V. 36, Estudos Literários. São Paulo: Ática, 1994.

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

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MONTEIRO, Mario Feijó Borges. *Permanência e mutações: O desafio de escrever adaptações escolares baseadas em clássicos da literatura*. Tese de doutorado. – Rio de Janeiro.

PUC, Departamento de Letras, 2006. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/8555/8555_1.PDF. Acesso em: 01 set. 2025.

NAVAREETE, Eduardo. Roger Chartier e a Literatura. *Revista Tempo, Espaço e Linguagem* (TEL), v. 2 n° 3 p.23-56 Set./Dez. 2011 ISSN 2177-6644. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/tel/article/view/2660>. Acesso em: 01 set. 2025.

OLIVEIRA, Sara. Texto visual e leitura crítica: o dito, o omitido, o sugerido. *Revista Linguagem & Ensino*. Volume:9, n.1, 2006, p.15-39. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/rle/article/view/15626>. Acesso em: 01 set. 2025.

PINA, Patrícia Kátia da Costa. A literatura em quadrinhos e a formação do leitor hoje. In: *Quadrinhos e Literatura: diálogos possíveis*. Paulo Ramos, Waldomiro Vergueiro e Diego Figueira (Org.). São Paulo: Criativo, 2014.

SRBEK, Wellington. *Dom Casmurro*. Machado de Assis. Roteiro de Wellington Srbex; Ilustrações de José Aguiar. São Paulo: Editora Nemo, 2015. 80p. il.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, n. 51, 2006, p.19-53. Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em: 02 set. 2025.

Data de submissão: 23/07/2025

Data de aceite: 09/09/2025