

Literatura e quadrinhos em diálogo: Adaptação e leitura hoje

Patrícia Kátia da Costa Pina*

RESUMO:

Traduzir ou adaptar textos literários para quadrinhos já é uma prática intrínseca ao mundo contemporâneo e, na procura pelo entendimento dos processos que envolvem essa prática, estudiosos consideram diferentes olhares epistemológicos e metodológicos. Sendo assim, o objetivo deste artigo é realizar uma resumida revisão de literatura crítica dos principais estudos teóricos realizados na área da tradução/adaptação, discutindo a adaptação como uma leitura, uma interpretação.

Palavras-chave: Adaptação. Quadrinhos. Leitura.

Da motivação

Neste artigo discuto as adaptações quadrinísticas de textos literários como formas dialógicas e movimentos transculturais, como processo e produto, como repetição e mudança. Abordo-as enquanto subversão e, simultaneamente, interpretação contemporânea do cânone. Entendo-as como leituras transversais e criativas.

Um primeiro ponto a ser discutido é a definição dessas adaptações como mídia e/ou linguagem distintas daquelas que caracterizam o texto literário. Outra questão relevante refere-se a uma possível subalternidade do quadrinístico ante o literário.

As adaptações não são invenções contemporâneas. Para Hutcheon (2013, p. 10), “[...] a adaptação é (e sempre foi) central para a imaginação humana em todas as culturas. Nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias”. 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.

Nos últimos cem anos, pelo menos, os avanços técnicos e tecnológicos complexificaram as formas de narrar nossas histórias. Fotografias narram concisa e rapidamente cenas que a pintura levaria meses para fixar; o cinema acelerou as representações fotográficas e, no correr das décadas, incorporou inúmeros recursos transformadores ao ato de narrar; o rádio estabeleceu diferentes ordens narrativas e viabilizou sua divulgação entre indivíduos letrados e iletrados; a TV releu (e ainda relê) inúmeras e variadas formas de contar. Os quadrinhos nasceram com a reprodutibilidade do impresso e seu consumo amplificado, mesclando estratégias verbais e não verbais de interação com diferenciados segmentos de público e narrando visualmente variados tipos de histórias.

Se, até o século XIX, a voz humana e a literatura contavam histórias, no século XX, o cinema, o rádio, a TV e os quadrinhos assumiram essa função, adaptando-a a suas peculiaridades. Hoje, as histórias também são contadas pelo computador (*facebook*, *blog*, *vlog* etc.), pelo celular (*torpedos*, *whatsapp* etc.), por games acoplados à TV ou ao computador (ou salvos no celular ou no *tablet*). São inúmeros os meios para contarmos e recontarmos histórias.

Tais mídias funcionam através de linguagens específicas, que podem interagir entre si. Cada linguagem é marcada por estratégias de interação com variados segmentos de públicos, com repertórios, competências e expectativas múltiplas e diferenciadas.

A literatura não acabou: ela continua contando suas histórias. Muitas vezes, tramas inicialmente contadas pelo cinema ou pelos quadrinhos, por exemplo. Outras vezes, as histórias que ela conta são recontadas por outras mídias, em outras linguagens. É que, no século XXI, a literatura não está mais só na substituição do corpo do narrador (mídia primeira), sua voz participa de um concerto maior, marcado pela diversidade e pela interação.

As adaptações quadrinísticas interagem com o cânone literário não na perspectiva de mídias diferentes: quadrinhos, romances, contos, poemas pertencem ao mesmo meio – o impresso, prioritariamente. Isso porque há quadrinhos na *internet*, como há narrativas, curtas e longas, e textos poéticos, criados e lidos em ambiente virtual.

Neste artigo, me ocupo das adaptações quadrinísticas em mídia impressa. Tradicionalmente, a literatura também é veiculada por mídia impressa (não me refiro à literatura oral). Assim, lido não com suportes e mídias diferentes, mas com linguagens diversas, conseqüentemente, com estratégias artísticas distintas: embora os textos literários representem valores consagrados e a inovação quadrinística os ponha em xeque, não entendo sua comparação como instrumento de hierarquização. E não busco na adaptação uma reprodução da literatura.

Aqui, a perspectiva sobre essas duas linguagens está direcionada a discuti-las enquanto objetos de leitura. Assim, proponho uma abordagem da relação entre o texto adaptado e o texto adaptante na perspectiva intertextual: “A intertextualidade e a dialogicidade ajudam a transcender os limites do conceito de fidelidade” (AMORIM, 2013, p. 21). Por texto adaptado entendo aquele que é objeto de leitura, interpretação; por texto adaptante, aquele que opera sobre outro sua ação interpretativa, tradutora.

A adaptação é implicitamente comparativa: ela relaciona, confronta, tensiona, aproxima e afasta. Mas ela não hierarquiza. Ela desmonta, mas não apaga. A adaptação é interação – enfrentamento, paradoxalmente, também conexão.

Caminhos para a reflexão

Há, em síntese, três abordagens possíveis para o estudo da adaptação (cinematográfica, televisiva, quadrinística etc.) hoje: a Tradução Intersemiótica (doravante TI), iniciada no século XX, com Jakobson; a Teoria da Adaptação (doravante TA), com destaque para a perspectiva de Stam e Hutcheon e a Teoria da Adaptação Intercultural (doravante TAI), com ecos da TA. Embora essas perspectivas teóricas tenham instrumentais próprios, não as vejo de forma polarizada ou hierarquizada: proponho abordá-las como formas de estudo de textos que dialogam entre si, transitando de uma linguagem ou mídia para outra. Descrevo-as sumariamente, para situar o leitor quanto aos modos possíveis de análise de adaptações.

A perspectiva contemporânea da TI define adaptação como tradução e esta como uma apropriação reconfiguradora da tradição. Nessa perspectiva, as adaptações reconstróem textos do passado, sobrepondo-se a eles.

Apoiado em Peirce, Plaza (2003, p. 30) afirma que a tradução recupera o passado por afinidade eletiva: “[...] leitura, tradução, crítica e análise são operações simultâneas, embutidas e/ou paralelas que serão sintetizadas na tradução.” Entendo que o ato de traduzir, em sentido

lato, implica agregar valores. A dificuldade da tradução entre línguas parece-me estar exatamente no diálogo necessário entre culturas diferentes. Considerando a adaptação entre linguagens e/ou mídias como tradução, percebo que o processo se complexifica e envolve profundamente os pertencimentos culturais de adaptadores e seus possíveis e desejados leitores.

Traduzir, segundo minha percepção da proposta da TI, é ler. E ler é bem mais que decifrar caracteres escritos ou impressos: é interpretar. É colocar em interação identidades e diferenças, é ter sobre o objeto uma perspectiva temporal, cultural.

Sendo o signo artístico um signo icônico – signo-em –, ele provoca semelhança, sua tradução lembra, por analogia: “A Tradução Icônica produzirá significados sob a forma de qualidades e de aparências entre ela própria e seu original. Será uma *transcrição*” (PLAZA, 2003, p. 93). Assim, a tradução intersemiótica de natureza artística, como é o caso das traduções quadrinísticas de textos literários, atravessam os textos de partida, subvertendo-os, mas não apagando-os, nem se subordinam a suas semioses possíveis.

Para Plaza (2003), cada sistema de sinais tem uma especificidade que interage com os sentidos humanos. As linguagens organizam o olhar que as lê. E as traduções intersemióticas não apresentam sentidos plenos, não são definitivas: “Cada sentido capta o real de forma diferenciada e as linguagens abstraem ainda mais o real, passando-nos uma noção de realidade sempre abstrata que possibilita que as linguagens adquiram toda uma dimensão concreta na sua realidade signfica” (PLAZA, 2003, p. 47).

As linguagens contactam, sintonizam e atualizam nossos sentidos e nossa capacidade de entrar na cadeia de semiose. Ao interagirem entre si, as linguagens, associadas às características das mídias que as suportam e veiculam, transformam e potencializam a cadeia semiótica.

As traduções, como resultados desse processo de transcodificação, multiplicam suas potencialidades nas relações signo-signo, viabilizando mudanças de consciência, ampliando as capacidades de leitura – subversão, interpretação, enfrentamento. Essa forma de compreender o texto resultante de um processo de adaptação aponta para as potencialidades interpretativas oferecidas por linguagens híbridas, verbo-visuais, como a dos quadrinhos. No entanto, parece-me que as linguagens assumem, no âmbito da TI, uma autonomia um tanto curiosa.

As cadeias sígnicas que se oferecem à leitura em textos adaptados bastam por si só? Sua extrema complexidade não colocaria obstáculos à leitura? As linguagens organizariam o olhar do leitor sem depender de mediação? Na perspectiva dos teóricos da TI, não há obra-fonte: há textos de partida e textos de chegada. Nestes, a nova linguagem reconfigura a antiga, tirando-a de cena, propondo sentidos diferenciados. Além de nomearem os textos envolvidos no processo, situando-os de forma relacional, essas expressões descentralizam e relativizam as hierarquias tradicionais. Mas, como funcionam em relação aos leitores? Essa perspectiva teórico-crítica não estaria demandando leitores privilegiados, distantes dos padrões comuns, medianos, de recepção?

Partilhando a ideia de que o texto de chegada é uma leitura do texto de partida, a TA define as adaptações como dialogismo intertextual: infinitude de possibilidades de disseminação dos textos artísticos. Para Stam (2003, p. 227),

A intertextualidade interessa-se menos pelas essências e definições taxonômicas que pela “interanimação” processual entre os textos. [...] A intertextualidade é mais ativa, pensando o artista como um agente que dinamicamente orquestra textos e discursos preexistentes. Em terceiro lugar, a intertextualidade não se limita a um

único meio; ela autoriza relações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares como eruditos.

Alargando as margens da teoria dos gêneros, no âmbito textual, a intertextualidade lida com o potencial multidimensional das histórias contadas por diferentes mídias e linguagens. Mesmo as técnicas de um dado texto podem apontar para a intertextualidade, o diálogo entre textualidades diferentes.

A perspectiva da TI, brevemente discutida acima, deixa-me curiosa acerca de uma possível atribuição excessiva de autonomia à linguagem, ao texto resultante do processo de adaptação. A TA, por outro lado, ao nuclear suas reflexões pela intertextualidade retira em parte essa independência absoluta e põe no dialogismo a possibilidade de amplificar habilidades e competências de leitura. Não se trata de determinar níveis de fidelidade entre texto de chegada e texto de partida, mas essa perspectiva teórico-crítica enfatiza o novo, sem apagar o antigo. A “fidelidade” ao texto de partida é relativizada: “As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem” (STAM, 2003, p. 234).

A perspectiva acerca da definição de adaptação como transmutação, aqui, difere da descrita no âmbito da TI: naquela, a transmutação refere-se à cadeia signo-de-signo; na ótica da TA, refere-se à qualidade das transformações de um texto sobre outro. Stam (2003) discute de Bakhtin a Genette, enfocando adaptações cinematográficas e rechaçando sua desvalorização como menores e derivadas. Para ele, “[...] uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento” (STAM, 2008, p. 21). Na TA, a interpretação é vista como interação.

De acordo com essa abordagem, a adaptação é leitura: interpretação que agrega questões de mídia e de linguagem. Aproximando-se da TI, simultaneamente se afasta, por não se ocupar desse processo no âmbito do signo, mas por focar em múltiplos intertextos. Assim, Stam (2008) aponta que a arte tem uma natureza palimpsestica e multifacetada.

Ecoando Stam (2008), Hutcheon (2013) propõe o enfoque das adaptações sob três aspectos: produto formal, processo de criação e processo de recepção. Para a pesquisadora, traduções e adaptações são movimentos transculturais que implicam significados novos e diferentes, que repetem, sem replicar – repetem mudando: “[...] a adaptação é uma forma de intertextualidade, nós experienciamos a adaptação (enquanto adaptação) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Stam (2008) e Hutcheon (2013) associam adaptações a palimpsestos. Na definição de Figueiredo (2010, p.1461), palimpsesto é “Manuscrito em pergaminho, raspado por copistas da Idade-Média, para dar lugar à nova escrita, debaixo da qual se tem conseguido modernamente avivar os primeiros caracteres.” O ressoar do texto adaptado, aquilo que atesta ou insinua sua existência no texto adaptante, traz uma nuance interessante para a discussão: coloca o adaptador como intérprete e agrega à intertextualidade a perspectiva de relacionamento de temporalidades e pertencimentos diferentes em interação.

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.

Para Hutcheon (2013, p.13-43), há três modos de interação entre textos: contar, mostrar, interagir. O primeiro ocorre prioritariamente entre textos de mesma mídia – caso das relações entre quadrinhos e literatura, que colocam em interação temporalidades e pertencimentos diversos.

O mostrar traz características performáticas, o interagir formata as relações midiáticas e intermediáticas contemporâneas. Os três modos dependem da interlocução texto/leitor, de maneiras distintas. A pesquisadora destaca que a identidade hermenêutica das adaptações está na relação intertextual construída pelos variados tipos e segmentos de público, pois depende de repertórios e expectativas individuais e coletivas.

Stam (2008) e Hutcheon (2013) anunciam relações interculturais no âmbito das adaptações. O primeiro o faz definindo a adaptação por uma “[...] natureza palimpsestica multifacetada[...].” (STAM, 2008, p.35): os textos transitam por culturas, dialogam com elas. Hutcheon (2013) discute uma teoria da indigenização, partindo do pressuposto de que o adaptador responde por um dado contexto, mas ressalta: “Para uma adaptação, entretanto, o contexto de recepção é tão importante quanto o contexto de criação” (HUTCHEON, 2013, p. 200). O texto resultante de um processo de adaptação tem um público-alvo específico, cujos padrões de gosto e consumo são introjetados em sua linguagem e em sua organização formal (PINA, 2012). Cada adaptação interage com o leitor desejado, o que não a impede de ser lida por grupos variados.

Os contextos de recepção implícitos condicionam os modos da adaptação. Adaptações voltadas ao público escolar mantêm níveis de fidelidade às obras-fonte bastante altos, algumas vezes com reprodução completa do texto verbal. Por outro lado, adaptações dirigidas a leitores com vasto repertório distanciam-se da obra-fonte e ganham criatividade artística, desafiando os padrões comuns de recepção (PINA, 2014).

Nessa perspectiva, a interculturalidade nas adaptações implica um trabalho que transcende as amarras da palavra e demanda o concurso de múltiplos aspectos das diferentes linguagens. A indigenização pode ocorrer tanto entre culturas diferentes, como entre linguagens e mídias de temporalidades diversas:

Cada nova versão indigenizada 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).

A comparação – sem hierarquização – entre textos adaptados e textos adaptantes é trabalhada como instrumento de leitura, seja no ponto da criação, seja no da recepção. Amorim (2013), ao discutir Venutti, aponta que a TAI não considera a perspectiva comparativa, definindo tradução como comunicação transcultural: a cultura de chegada age sobre a cultura de partida, recontextualizando-a (AMORIM, 2013, p. 24-25).

Enquanto Stam (2008) e Hutcheon (2013) enfatizam a lateralidade dos textos adaptados e dos adaptantes, Venutti centra sua reflexão nestes, sugerindo sua superioridade sobre aqueles. Mas é importante ressaltar que, também sob o olhar da TAI, traduzir é ler.

Essa sumária e necessariamente redutora discussão acerca das formas de estudar as adaptações mostra que os principais teóricos da área colocam o movimento tradutor ou adaptador como ato de leitura, ato interpretativo. Textos de partida leem textos de chegada, textos adaptados são interpretados por textos adaptantes, quaisquer que sejam as mídias e/ou as linguagens.

Situando minha abordagem, neste artigo, prioritariamente no âmbito da TA, proponho o uso da distinção texto adaptado e texto adaptante: isso porque discuto a perspectiva da adaptação como produto e processo. O processo da adaptação, em minha perspectiva, resulta em um texto adaptante. Faço essa ressalva, porque concordo com a ideia que a TI propõe: a tradução não é produto acabado, é uma interpretação, um elo na cadeia semiótica. Ao propor, então, a nomeação dos textos envolvidos no processo como texto adaptado e texto adaptante, quero discutir a perspectiva da TA e enfatizar a relevância de se entender a adaptação como tessitura.

Casos em aberto: quadrinhos lendo literatura

Tessitura implica organização, contextura (FIGUEIREDO, 2010, p. 1968). Os quadrinhos, ao se entrelaçarem à literatura, reorganizam-na, atravessam-na, por uma linguagem híbrida. A linguagem dos quadrinhos não é uma junção genérica de verbal e não verbal: o verbal é configurado pelo não verbal e vice-versa.

As palavras impressas significam também como imagens: o tamanho das letras, a cor, o traço, o formato, a colocação no interior da vinheta, agregam sentidos variados e interferem na interlocução com o leitor. Por outro lado, cores, traços, formas, intervalos entre vinhetas, focalização de cenas e personagens, enriquecem o não verbal, complexificando suas potencialidades significativas.

No processo da adaptação quadrinística, o texto adaptante reconfigura o texto adaptado em níveis e graus variados, o que resulta em um espessamento da relação do texto com o leitor. A quadrinização de textos literários é uma forma de produção artística que se expõe como intervalar, pois em sua própria denominação conjuga duas linguagens originalmente polarizadas.

A literatura pertenceu tradicionalmente aos segmentos sociais privilegiados, mais recentemente, com as transformações sociais, políticas e econômicas decorrentes da Revolução Francesa em todo o mundo ocidental, os textos literários ganharam novos públicos. Os quadrinhos, por sua vez, são fruto da sociedade capitalista, industrial, podendo representar a “perda da aura” a que Benjamin (1985, p.168-169) se refere:

[...] o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. [grifo do autor]

As obras poéticas, narrativas e dramáticas, mesmo sendo publicadas inúmeras vezes e em variadas edições, direcionadas a públicos diferenciados, mantêm-se as mesmas. A reprodução gráfica, dependendo dos protocolos de edição, pode, certamente, afetar de alguma maneira o texto, mas, em geral, ele é preservado em sua integridade original (CHARTIER,

1996, p. 96). As edições podem agregar valores e sentidos, mas não alteram a palavra impressa, a menos que se assumam como adaptações, resumos, traduções.

Quando ocorre um processo de adaptação, os sujeitos nele envolvidos recriam o texto literário, de acordo com suas perspectivas. No caso das adaptações quadrinísticas, geralmente o processo dialógico se amplifica: há roteiristas, desenhistas, coloristas etc. Alguns volumes apresentam somente um adaptador, outros trazem um grupo, sem nomeação específica.

Os quadrinhos partilham com a literatura algumas peculiaridades de linguagem: são narrativas ficcionais, logo, trabalham com personagens, ambiente/espaço, tempo, narrador, foco narrativo etc. Mas esses elementos partilhados são adaptados para o hibridismo da linguagem quadrinística: são construídos visualmente. É comum a perspectiva de que a linguagem da HQ mistura verbal e não verbal. É mais que isso: na linguagem dos quadrinhos, o não verbal lê incessantemente o verbal. Segundo Vergueiro (2009, p. 22),

[...] a interligação do texto com a imagem, existente nas histórias em quadrinhos, amplia a compreensão de conceitos de uma forma que qualquer um dos códigos, isoladamente, teria dificuldades para atingir. Na medida em que essa interligação texto/imagem ocorre nos quadrinhos com uma dinâmica própria e complementar, representa muito mais do que o simples acréscimo de uma linguagem a outra – como acontece, por exemplo, nos livros ilustrados –, mas a criação de um novo nível de comunicação [...].

Esse novo nível de comunicação a que o pesquisador se refere aponta para aquela incompletude permanente da adaptação, discutida acima. O texto adaptante, em sua densidade, intensifica suas relações com o leitor: os quadrinhos trazem estratégias visuais de narrativa que encenam estratégias literárias e/ou cinematográficas, recursos fotográficos, de computação gráfica, mas que de tudo isso se distinguem, mesmo lidando com o realismo, a observação, o naturalismo dos detalhes.

Essas ferramentas narrativas quadrinísticas correspondem a outras tantas ferramentas próprias de outras linguagens, mas não nascem delas, nem delas dependem. As imagens quadrinísticas, por serem estáticas, por colocarem em interação elementos diferenciados, captam e provocam mais intensamente a atenção do leitor.

Para McCloud (2008, p. 3), “[...] o olhar do leitor é guiado de quadrinho em quadrinho e é como sua mente é persuadida a dar importância ao que vê.” As marcas da linguagem quadrinística têm função persuasiva, exatamente por estarem combinadas para criação dos efeitos desejados pelos quadrinistas.

Cada linguagem é uma linguagem, cada obra tem sua natureza artística. Repetindo sem replicar, repetindo e transmutando, as adaptações quadrinísticas de textos literários atraem as crianças e os jovens para o mundo do impresso, fazem-nos manusear belas edições, levam-nos a usar seu tempo percorrendo o papel com os olhos encantados pelas cores, pelos traços, pelos balões.

Segundo Zeni (2009, p. 141),

A adaptação é uma leitura que se transpõe em releitura e, com essa releitura, alguns elementos estruturadores do texto de origem ganham destaque e, por consequência, rerepresentam a estrutura do texto original e sua relação com o conteúdo e com a forma, trazendo uma nova, porém não definitiva, leitura para a obra original.

O processo de releitura a que o pesquisador se refere confere ao texto adaptante o compromisso de estabelecer a diferença: o olhar dos adaptadores é sempre seletivo, combinatório e auto expositivo – a adaptação se expõe como tal desde a capa. Isso me remete às colocações de Hutcheon (2013) acerca da intertextualidade das adaptações. Como apontado anteriormente, a adaptação, para provocar uma leitura criativa, precisa se expor como processo, como interpretação de um objeto que permanece: “[...] os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2013, p. 43). Interpretação e criação presidem o ato da leitura tanto da parte dos adaptadores, como da parte dos leitores comuns.

Para situar as reflexões precedentes, proponho uma leitura: a da adaptação quadrinística do livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha, sob a perspectiva de um aspecto visual bastante importante para a linguagem dos quadrinhos – as cores. Carlos Ferreira e Rodrigo Rosa (2010), respectivamente roteirista e ilustrador, oferecem aos leitores de todas as idades e tamanhos a sua leitura da obra euclidiana. Escolheram a parte mais envolvente, porque concentra a ação do texto adaptado. Mas não pararam aí. Mesclaram ao texto de *Os sertões* anotações do *Diário de expedição*, do mesmo autor.

Essa informação é muito importante para situar o leitor no diálogo com texto adaptante: além de ser um recorte do texto adaptado, ele interage com outros escritos do autor – e é o primeiro ponto em que o texto adaptante se expõe como tal, viabilizando o reconhecimento e o exercício da leitura intertextual. Ou seja: nessa adaptação, o leitor entrará em contato com elementos fundadores e explicativos do texto adaptado, os quais subsidiam a apropriação feita pelo roteirista e pelo ilustrador.

A imagem da capa é significativa quanto ao uso das cores. A paleta escolhida para a apresentação do volume reúne amarelo, vermelho, roxo, marrom e preto. São cores fortes, que fecham a imagem (Anexo 1).

Há uma remissão imediata ao universo sertanejo: o marrom e o vermelho terroso lembram o chão gretado pela seca; o roxo e o preto na roupa do Conselheiro remetem a rituais religiosos católicos de luto; o amarelo ao fundo aponta para o entardecer quente do sertão, ao sol que se põe.

Mas as cores trazem significações culturais que nos induzem a formas específicas de interação com as imagens. O amarelo, por exemplo, tem uma simbologia tradicional de alerta – esse é seu uso nos semáforos. Em muitas culturas, no entanto, o amarelo representa a loucura, a traição (GUIMARÃES, 2000, p. 89). Os adaptadores “acomodam culturalmente” o texto adaptado às perspectivas contemporâneas, indigenizando-o historicamente (HUTCHEON, 2013, p. 200-224), o amarelo, então, aponta para o sol que seca e mata, que tortura o sertanejo, que o enlouquece.

O preto, associado à escuridão da noite, suscita o medo e remete ao desconhecido – culturalmente, pode ser relacionado a situações de protesto, transgressão. A cor é um instrumento de comunicação, sua escolha se propõe a um contato entre o repertório de conhecimentos e saberes do sujeito que a usa e do sujeito a quem seu uso se destina. Assim, o uso parcial do preto nessa imagem da capa, em situação de sombra, conduz a leitura da cena para o mistério, para um mundo inóspito.

Ao lado do preto, na representação do Conselheiro, aparece o roxo. Trata-se de uma cor obtida pela mistura das cores primárias azul e vermelho. Sua simbologia está associada ao misticismo, ao luto católico da Quaresma, à espiritualidade. Representa a transformação espiritualizada trazida pela morte.

O vermelho, tradicionalmente associado à paixão e ao poder, no tom terroso com que aparece na imagem da capa, traz a ideia de interdição, força, guerra. Politicamente, é a cor das revoluções.

A combinação dessa paleta de cores insere o leitor no universo místico, político e violento da guerra de Canudos, ressignificando a prosa euclidiana. E o leitor já foi avisado, por elementos verbais da capa, que lê um texto adaptante – ou seja, que lê uma releitura de um texto da tradição literária.

Os adaptadores não param aí. Quase todo o texto adaptante é construído a partir do contraste preto-branco: desde as primeiras páginas, que representam a traição da esposa de Antônio Conselheiro, fato que o levou à vida mística e transgressora, juntando seguidores por todo o sertão, até a página 67, quando é representado o início do massacre de Canudos, todas as vinhetas aparecem em preto e branco.

Essa seleção cromática polarizada – o preto como a reunião de todas as cores; o branco como a ausência de cores – traz uma simbologia específica: o bem e o mal entrelaçados em todas as situações. Da página 68 até a página final, as cores usadas na capa são desdobradas. Na página 68, o marrom convive com o preto e o branco, lembrando o chão sertanejo (Anexo 2).

Na página 69, os adaptadores introduzem o vermelho terroso, lembrando o sangue que se mistura com a terra. As páginas 70 e 71 explodem em vermelho, preto e amarelo, representando a queima da aldeia do beato. Daí em diante, predomina o vermelho, acompanhado de perto pelo amarelo, marrom e preto. O fundo das páginas aparece em marrom claro, ainda remetendo o leitor à terra seca do sertão. A última página do texto adaptante insere uma nova cor: o azul, das tropas governamentais.

Pelas cores, o leitor é inserido no mundo de coerção e violência em que viveram Antônio Conselheiro e seus fiéis seguidores. Como prendem de imediato a atenção de crianças e jovens, as cores constroem ambientes e situações de forma bastante significativa. No processo da adaptação, esse instrumento da linguagem quadrinística traz implícita a leitura prévia dos adaptadores e viabiliza o processo de interpretação por parte dos leitores do texto adaptante.

Em geral, as adaptações de textos literários para os quadrinhos fazem uso desde a capa de paletas de cores básicas significativas para a recriação do texto adaptado por elas propostas. Normalmente, na capa, estão as cores que serão prioritárias para a leitura.

Outro texto adaptante a ser discutido: *Jubiabá*, de Jorge Amado, leitura feita por Spacca (2009), joga com seis cores fundamentais para o desenvolvimento da trama adaptada: marrom, verde, azul, rosa, vermelho e preto. A capa do volume apresenta um casal caminhando por uma rua, cujo chão está parcialmente iluminado. Acima, a placa de um bar. Abaixo, no canto inferior, o título do texto adaptante (Anexo 3).

O texto adaptado conta a história de Balduino, um menino pobre, negro, que nasceu em Salvador no início do século XX, enfrentando as dificuldades da miséria e de sua origem étnica. Amparado por Pai Jubiabá, o pai de santo que cuidava dos fiéis do Morro do Capa Negro, Baldo, após perder a tia que o criava, é levado a viver com uma família branca e abastada, fora do morro. Na adolescência, comete o “crime” de se apaixonar pela jovem filha de seus “benfeitores”, é posto na rua, entra na marginalidade para sobreviver.

Mas Baldo cresce, transforma-se em um vitorioso lutador de boxe, estivador do Cais do Porto, grevista consciente dos direitos dos trabalhadores. Nesse meio tempo, faz muitos amigos e inimigos, ama, trai e é traído, aprende bastante com Hans, seu amigo marinheiro.

O marrom da pele de Baldo faz parte da placa de seu bar predileto – o Lanterna dos Afogados. Além de representar a marca étnica das populações afro-brasileiras baianas, o marrom é fruto da combinação de ciano, magenta e amarelo. É a cor da terra também. Representa no texto adaptante a relação umbilical entre Baldo e o chão da Bahia.

O azul, cor do mar de onde vinham os navios, que traziam e levavam pessoas, histórias, mercadorias, representa, de um lado, a proteção da Mãe Iemanjá, de outro, o lugar de sustento e a possibilidade da fuga. O rosa no vestido feminino traz os amores de Baldo. O verde em torno da placa do bar opõe-se ao vermelho e expressa o destino, a sorte, o jogo, a esperança (GUIMARÃES, 2000, p. 116), marcas da vida da personagem Baldo, experiências de paixão e esperança. Nessa capa, o verde e o vermelho saltam aos olhos do leitor.

Em tom verde-limão ilumina-se a rua por onde caminha Baldo, abraçado a seu amor. Verde-limão é sua calça, seu chapéu, parte de seu violão, parte de sua camisa. A luz da lua cria o tom da cor. A predominância do verde-limão, cortado pelo título em vermelho, simboliza a prioridade da esperança, do destino que se constrói com os pés no chão, na vida da personagem.

O vermelho das letras que desenham o título e que trazem a assinatura do adaptador atravessa o caminho de esperança de Baldo e simboliza os atropelos e as paixões pelas quais passou. É significativo que o vermelho fique para trás na caminhada da personagem.

O preto que o cerca representa os mistérios insondáveis da vida, suas ameaças, mas também lembra os prazeres da noite no Lanterna dos Afogados. Essas seis cores se desdobram em nuances variadas em todo o texto adaptante.

Nesse processo, o leitor é inserido no mundo tumultuado de Balduíno, acompanhando suas peripécias. A última cena do texto adaptante retoma as cores da capa, agregando o amarelo, e desenha um Baldo forte, sorridente, maior que todas as dificuldades que enfrentou.

Essa adaptação, como todas as demais, não substitui nem esvazia de sentido do texto literário. O processo de transmutação, na perspectiva palimpséstica, não apaga o texto adaptado, permite, ao contrário, que ele ressoe no texto adaptante.

Outro recurso dos quadrinhos, interessante para esta discussão, é o traço, especificamente o traço caricatural. Segundo Vergueiro (2009, p. 93), “[...]pode-se imaginar que o desenho caricatural e a utilização de elementos cômicos têm a grande vantagem de diminuir as eventuais resistências de alguns leitores, colocando-os em uma boa disposição para assimilar o que se pretende transmitir.”

Esse traço caricatural foi escolhido por Lobo e Aguiar (2009), na leitura de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto e por Spacca, na adaptação de *Jubiabá*, lida acima na perspectiva das cores.

A adaptação do romance barretiano feita por Lobo e Aguiar apresenta uma variedade de traços. As cenas que envolvem Policarpo Quaresma são construídas em traço caricatural (Anexo 4).

A magreza da personagem é exagerada pelo uso de traços finos e angulosos. Esses traços se repetem em cenas com outras personagens, como a representação de Lima Barreto, na página 22. No entanto, nas cenas em que Ismênia enlouquece, o traço é suavizado, ganha nuances realistas, num processo de respeito pela dor da personagem.

A delicadeza da cena e da personagem, para manutenção da coerência necessária, não pode ser desenhada com um traço caricatural, anguloso, precisa ser representada com a doçura

e a maleabilidade das curvas, com um quase realismo, que humaniza e universaliza a dor da traição sentida pela moça.

Em *Jubiabá*, Spacca (2009) mistura traço caricatural e traço realista. O tom exagerado da caricatura nem sempre tem exatamente um objetivo humorístico. Muitas vezes, os traços enfatizados nas personagens funcionam para revelar seus estados interiores.

Quando a personagem Baldo é desenhada, suas marcas fisionômicas étnicas são aumentadas. O mesmo ocorre quando, já adulto, Baldo é representado com músculos excessivamente desenvolvidos.

Em duas vinhetas da página 16, já vivendo na casa de Lindinalva, percebe-se a diferença no uso do traço caricatural para desenhar as duas personagens. No caso de Baldo, há uma espécie de “exagero respeitoso”: o arredondamento das linhas infantiliza a personagem, dando-lhe ares de inocência. No caso de Lindinalva, o quadrinista direciona o olhar do leitor ao angular os traços que desenharam o rosto da menina. Ela é ridicularizada em sua imagem.

Ocorre uma inversão de valores no texto adaptante. A narrativa amadiana descreve as personagens acima, destacando o desajuste de Baldo e a beleza de Lindinalva. No texto adaptante, ocorre o inverso: Lindinalva se torna risível pela feiura, Baldo cativa o leitor pelas formas arredondadas e infantis.

Adulto, Baldo impõe respeito pela força física. Mais uma vez, o traço caricatural está a favor da interpretação do desenhista, que conduz o leitor para uma situação de afeto e admiração pelo homem em que Baldo se transformou, representando-o como boxeador campeão, com ênfase para os músculos que ganhou no treinamento e na vida.

No processo de adaptação para os quadrinhos, ainda que a mídia seja a mesma da literatura, as linguagens interagem e o texto adaptante, mostrando-se em sua intertextualidade, convida o leitor a atravessar o lido, a interpretar e criar, a partir dos jogos textuais. O texto adaptado não é apagado, ele permanece no texto adaptante. Mas este não se submete àquele: são textos diferentes, um reconfigurado pelo outro, que não esconde essa marca, pelo contrário, se mostra exatamente como transcrição, transmutação.

Considerações finais

As adaptações quadrinísticas superam, em minha perspectiva, o paradoxo que o pensamento tradicional pode lhes atribuir. Como afirma Paulo Ramos (2009, p. 14), “Ler quadrinhos é ler sua linguagem [...]”, e sua linguagem, no caso dos textos adaptantes principalmente, é dialógica, instaura a intertextualidade e reconfigura, recontextualiza, transmuta o texto adaptado, acomodando-o a diferenças de tempo e lugar.

Os textos adaptantes atualizam os textos adaptados, agregam-lhes valores e sentidos. A sumária abordagem do uso das cores e dos traços em adaptações quadrinísticas de romances brasileiros feita acima mostra que, ao contrário do que o senso comum aponta, os textos adaptados não são apagados pelos textos adaptantes. Mas vale ressaltar que estes não são trampolins para aqueles.

Como textos diferentes, com linguagens distintas, provocam processos de significação que não se excluem, que se ligam numa cadeia infinita – a da leitura, da interpretação que não se fecha em si. Na perspectiva da intertextualidade, adaptar é desdobrar, abrir caminho para o múltiplo.

O texto adaptante quadrinístico apela a vários sentidos do leitor: ao subverter o texto adaptado, relativiza suas expectativas, reconfigura seu repertório, provoca sua imaginação. Ao se expor como resultante de um processo de adaptação, promove a interlocução entre o que se conhece sobre o texto adaptado e o que o novo texto pode dar a conhecer.

As adaptações quadrinísticas não enfraquecem a literatura, porque, embora bebam em suas páginas, matam sua sede na história, na cultura, nas práticas cotidianas e nas sociabilidades contemporâneas. Elas constroem um imaginário próprio, condicionado por sua linguagem híbrida.

São leituras e provocam leituras.

São arte e provocam a criatividade.

Literature and comic strips in dialogue: Adaptation and lecture today

ABSTRACT:

Translating or adapting literary works for comic strips is already a cultural practice intrinsic to the contemporary world and, in the search for the understanding of the processes involved in this practice, scholars take into account different epistemological and methodological views. Therefore, this article aims at constructing a summary critical review of the main theoretical criticism carried out in the area of translation/adaptation, discussing the adaptation as a lecture, an interpretation.

Keywords: Adaptation. Comic strips. Lecture.

Notas explicativas

*Doutora em Literatura Comparada (UERJ), com Pós-Doutorado em Letras Vernáculas (UFRJ).

Referências

AMORIM, M. A. Da Tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. *Revista Itinerários*, Araraquara, n.36, p.15-33, jan./jun. 2013.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. 1. ed. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHARTIER, R. (Org.). *Práticas de leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

FERREIRA, C.; ROSA, R. *Os sertões de Euclides da Cunha: A luta*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2010.

FIGUEIREDO, C. *Novo dicionário de língua portuguesa*. Disponível em <www.gutenberg.net>. Acesso em: 18 abr. 2014.

GUIMARAES, L. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2000.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed.UFSC, 2013.

LOBO, C.; AGUIAR, L. A. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 2010.

McCLOUD, S. *Desenhando quadrinhos*. Tradução de Roger Maioli dos Santos. São Paulo: M. Books do Brasil Editora, 2008.

PINA, P.K.C. *Literatura em quadrinhos: arte e leitura hoje*. Curitiba: Appris, 2012.

PINA, P.K.C. *A literatura em quadrinhos formando leitores hoje*. Rio de Janeiro: DIALOGARTS; UERJ, 2014.

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

RAMOS, P. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.

SPACCA. *Jubiabá de Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

STAM, R. *A literatura através do cinema*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2008.

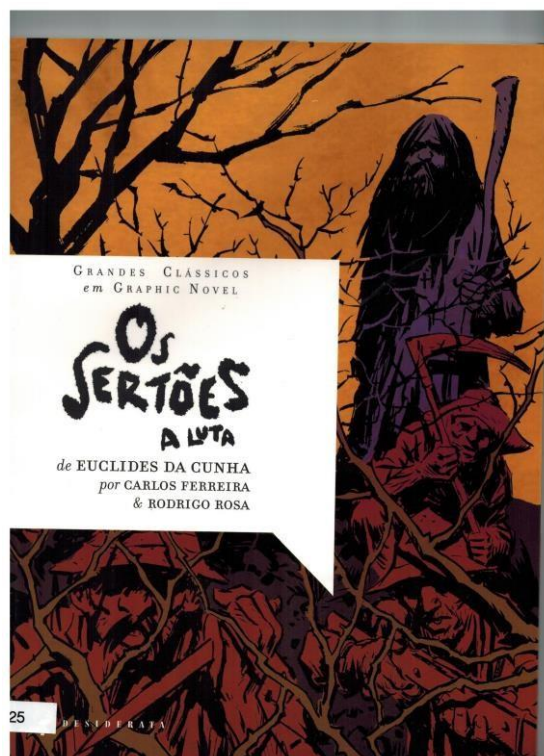
STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

VERGUEIRO, W. Quadrinhos e Educação Popular no Brasil. In: VERGUEIRO, W.; RAMOS, P. (Org.). *Muito além dos quadrinhos: análises e reflexões sobre a 9ª arte*. São Paulo: Contexto, 2009.

ZENI, L. Literatura em Quadrinhos. In: VERGUEIRO, W.; RAMOS, P. (Org.). *Quadrinhos na educação: da rejeição à prática*. São Paulo: Contexto, 2009. p.127-165.

Anexos

ANEXO 1:



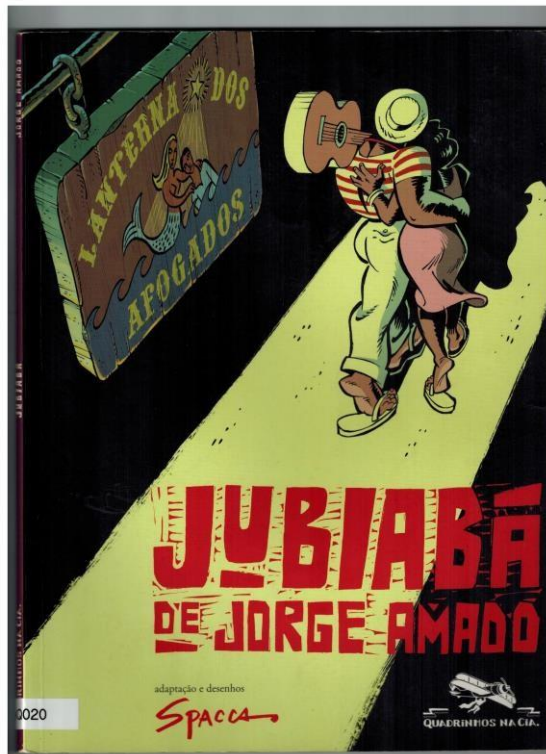
(FERREIRA; ROSA, 2010, capa)

ANEXO 2:



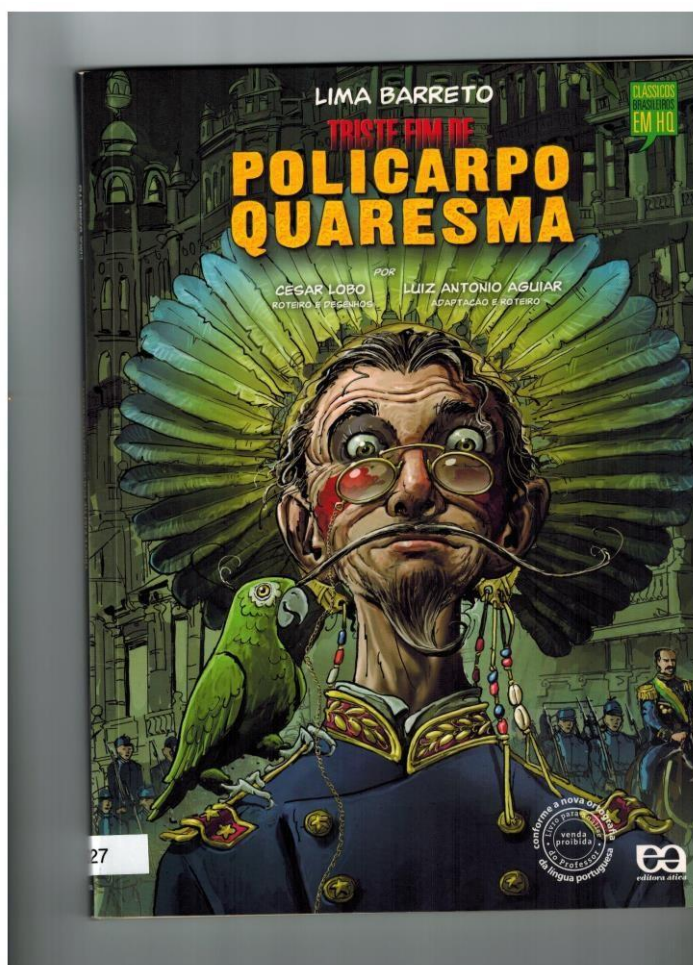
(FERREIRA; ROSA, 2010, p.68)

ANEXO 3:



(SPACCA, 2009, capa)

ANEXO 4:



(LOBO; AGUIAR, 2010, capa)

Recebido em: 25 de abril de 2014.

Aprovado em: 05 de outubro de 2014.