

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Cássia Helena Vassão Araujo

**O sargento de milícias em requadros:  
o processo de quadrinização da obra de Manuel Antônio de Almeida**

Juiz de Fora

2013

Cássia Helena Vassão Araujo

**O sargento de milícias em requadros:  
o processo de quadrinização da obra de Manuel Antônio de Almeida**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Gilvan Procópio Ribeiro

Juiz de Fora  
2013

Cássia Helena Vassão Araujo

**O sargento de milícias em requadros:  
o processo de quadrinização da obra de Manuel Antônio de Almeida**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em \_\_/\_\_/\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro (Orientador)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Pós-Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Pós-Dr. Anderson Pires da Silva  
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Paulo Ramos  
Universidade de São Paulo

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, que me proporcionou força e fé para levar a termo este trabalho, mesmo nos grandes percalços pelos quais passei.

Aos meus pais, Gaspar e Maria Helena, às irmãs, Nocy e Raquel, e aos familiares, pelo apoio constante e pela torcida cativa.

Ao meu orientador e mestre, Gilvan Procópio Ribeiro, por quem tenho grande admiração e carinho; obrigada por verdadeiramente colocar-me no caminho certo, e por proporcionar momentos que ultrapassaram simples orientações acadêmicas.

Aos professores André Monteiro e Anderson Pires da Silva, pela disponibilidade e atenção com a qual contribuíram para a concretização desta dissertação.

Aos outros professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, pela presteza e gentileza nestes mais de dois anos de mestrado.

Aos meus amigos, de perto e de longe, que, por abraços, olhares, mensagens, e-mails e bate-papo, estiveram presentes nesta jornada ao meu lado, como a Carol, Vanessa, Sandra, Jaciluz, Edson, Cristiane, Leo e Gabi.

Aos meus alunos, que, direta ou indiretamente, inspiraram-me e motivaram-me a realizar esta pesquisa.

Uma boa imagem fala mais que mil palavras.  
Provérbio Oriental

## RESUMO

A presente dissertação consiste na análise do processo de quadrinização de “Memórias de um sargento de milícias”, obra de Manuel Antônio de Almeida, objetivando evidenciar como o folhetim foi traduzido em imagens por Indigo e Bira Dantas. Para tal intuito, foi necessário, primeiramente, estabelecer a intrínseca relação entre imagem e escrita; conceituar história em quadrinhos; e, em seguida, traçar um histórico deste tipo de narrativa no mundo e no Brasil, a fim de mostrar como a sua linguagem, tão própria, foi sendo construída e desenvolvida, até o surgimento das primeiras obras baseadas em textos literários, inclusive a que constitui o objeto de estudo deste trabalho, produzida em 2007. Em um segundo momento, empreendeu-se uma reflexão sobre o folhetim, suas características, de que forma elas são perpetuadas nos quadrinhos e estabeleceu-se o tipo de tradução – a icônica – como a maneira que se dá a transcrição de uma obra literária em história em quadrinhos. Em um terceiro momento, a partir de teorias já engendradas especificamente sobre a obra de Manuel Antonio de Almeida, buscou-se traçar paralelos em relação aos quadrinhos. E, por fim, realizou-se uma observação pormenorizada da HQ a propósito do espaço, do tempo, dos personagens e do narrador quadrinizado. O referencial teórico dessa pesquisa envolve reflexões de Eisner (1999, 2008), McCloud (1995, 2006, 2008), Ramos (2012), McLuhan (1964), Bakhtin (1996), Andrade (1972), Benjamin (2008), Candido (1970, 2012), DaMatta (2007), Nikolajeva; Scott (2011), Mendonça (2010), Plaza (2010), Serra (1997).

Palavras-chave: Quadrinhos. Literatura clássica. Quadrinização. Transcrição.

## ABSTRACT

This dissertation consists of the analysis of the process of cartooning for "Memoirs of a militia sergeant," the work of Manuel Antonio de Almeida, aiming to show how the serial was translated into images by Indigo and Bira Dantas. For this purpose, first it was necessary to establish the intrinsic relationship between image and writing; conceptualize comic, and next, enable the historical scenarios of this kind of narrative in the world and in Brazil in order to show how their own language, was being built and developed, until the emergence of the first works based on literary texts, including what constitutes the object of this work, produced in 2007. In a second moment, it was developed a reflection on the serial, its characteristics, how they are perpetuated in the comics and it was established the transcreation of a literary work in comic strips throughout the iconic translation. In a third phase, from theories already engendered specifically on the work of Manuel Antonio de Almeida, it aims to compare parallels in relation to comics. And finally, was carried out a detailed analysis of the comics in relation to place, time, characters and the narrator in cartoons. The theoretical framework of this research involves reflections of Eisner (1999, 2008), McCloud (1995, 2006, 2008), Ramos (2012), McLuhan (1964), Bakhtin (1996), Andrade (1972), Benjamin (2008), Candido (1970, 2012), Da Matta (2007), Nikolajeva, Scott (2011), Mendoza (2010), Plaza (2010), Serra (1997).

Keywords: Comics. Classical literature. Cartooning. Transcreation

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. A história da imagem e da escrita: narrando fatos com imagens.....	12
1.1. As histórias em quadrinhos: conceituando.....	14
1.2. As origens do gênero no mundo e no Brasil.....	15
1.2.1. As origens do gênero no mundo e no Brasil.....	20
2. Literatura X Quadrinhos.....	29
2.1. O folhetim e seu tecido sequencial.....	31
2.2. Tradução intersemiótica x HQ.....	37
3. O original e a HQ: princípios elementares.....	41
3.1. O sargento de milícias em requadros.....	50
4. Revelando os quadrinhos: a narrativa do sargento de milícias.....	63
4.1. O tempo e o espaço.....	64
4.2. Os personagens.....	68
4.3. O narrador.....	75
4.4. Os “quadrinhos clássicos” em sala de aula.....	82
CONCLUSÃO.....	86
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	88



## Introdução

A história em quadrinhos é um gênero textual que encanta gerações de crianças e adultos desde sua origem, no século XIX. Dentre os meios de comunicação de massa, as histórias em quadrinhos atingem públicos diversos, econômica, social e culturalmente. O uso de uma linguagem mista (unindo signos verbais e não verbais) possibilitou o fácil entendimento desse tipo de história, originalmente surgidas nos jornais norte-americanos. Além disso, tanto o público letrado quanto o iletrado lê quadrinhos: se não há o entendimento do texto, há a leitura de imagens, reconhecimento de desenhos, situações, gestos, ambientes.

Imagem e palavra unidas para representar uma narrativa são matérias-primas para a criação de um universo à parte dentro da literatura, alvo de controvérsias e defesas apaixonadas. Uma das questões é justamente deliberar se as histórias em quadrinhos podem ser consideradas literatura. E no caso do objeto de estudo deste trabalho, a análise de uma obra literária – **Memórias de um sargento de milícias** - que foi traduzida para os quadrinhos, torna-se pertinente levantar a discussão sobre tal ponto.

O romance de Manuel Antônio de Almeida, **Memórias de um sargento de milícias**, de 1852, é uma obra singular em nossa literatura, visto que, em pleno Romantismo, antecipa, de certa forma, características da prosa realista, e, até mesmo, da ironia modernista ao contemplar personagens tipos da sociedade brasileira da época. Originalmente publicada em um suplemento dominical chamado **A Pacotilha**, do jornal **Correio Mercantil**, somente dois anos depois, em 1854 e 1855, apareceu em dois volumes, como um livro. A adaptação para os quadrinhos do romance de Manuel Antônio de Almeida, com o roteiro de Indigo e a arte de Bira Dantas, foi publicado em 2006. Todo o universo de Leonardo Pataca e Leonardo filho, foi (re) construído através de requadros, imagens e balões.

A transposição de uma linguagem para outra é o principal objeto de análise do presente trabalho. Está dividido em quatro capítulos. Em um primeiro momento, no capítulo um, será traçado breve histórico da habilidade humana de contar histórias, sejam elas orais, em desenhos ou por escrito, passando pela própria criação da escrita tal qual conhecemos hoje, isso para evidenciar a intrínseca

relação entre imagem e letra. Nas histórias em quadrinhos, gênero no qual ambas relacionam-se e complementam-se, uma nova articulação entre desenho e palavra é configurada. Um histórico do gênero será traçado, desde a sua origem no mundo e no Brasil, a fim de evidenciar o seu surgimento e sua evolução, até se chegar às publicações que adaptam clássicos literários, e suas particularidades.

Assim, passaremos a apresentar, a partir do capítulo dois, as ferramentas de tradução de um gênero para outro. Abordar-se-á, primeiramente, o folhetim criado por Almeida, e a maneira com a qual as temáticas e peculiaridades desta forma de produção literária são perpetuadas na HQ (história em quadrinhos). Para tal empreendimento, a teoria apresentada pela professora doutora Tania Serra será fundamental. Analisaremos a transposição do formato da obra original, o romance-folhetim, para os quadrinhos; quais as particularidades do folhetim presentes nos quadros, balões, enredo e personagens. Através do tecido sequencial do romance-folhetim, revelar-se-á a intersecção entre folhetim e história em quadrinho: esta adicionando àquele características novas e atualizadoras do gênero consagrado no século XIX.

A segunda teoria, na segunda parte do capítulo dois, focalizada como ferramenta é a da tradução intersemiótica, através da qual buscaremos esclarecer o diálogo existente entre os signos da obra original e da versão em quadrinhos. Destacadamente, no que tangem os sentidos como produtores dos objetos imediatos dos signos, ou seja, como se dá o olhar do quadrinista ao transpor em imagens as descrições e falas do texto original. Uma vez que o “olho não é um receptor passivo”, e sim, “formador de olhares” (PLAZA, 2010, p.52), pretendemos mostrar como se dá essa correspondência. Entre os tipos de tradução intersemiótica, será situada a tradução icônica como a que melhor explica o processo explicitado acima, o da transcrição do universo de Almeida em HQ.

O próximo passo, nos capítulos três e quatro, é o mais detalhado, exaustivo, e por isso mesmo, prazeroso: a partir das teorias desenvolvidas por estudiosos da obra de Almeida e dos quadrinhos, pretendemos esmiuçar a arte de transpor a obra original para este novo formato. De que forma a estrutura narrativa foi adaptada, como os elementos da narrativa foram arranjados, e, principalmente, como a imagem contribuiu para este processo.

As teorias de Antonio Candido, Roberto DaMatta, Mário de Andrade, Mikhail Bakhtin, Marshall McLuhan, Will Eisner, Scott McCloud, Paulo Ramos, Maria

Nikolajeva e Carole Scott, Márcia Mendonça, entre outros, foram essenciais para o desenvolvimento do paralelo entre estas duas obras literárias.

No advento da cultura da imagem, os dois últimos séculos caracterizam, cada vez mais, uma sociedade voltada para as novas tecnologias, novas mídias e novas linguagens. Assim, o quadrinho, entre tantas outras mídias, é, a princípio, de fácil recepção, justamente pelas linguagens presentes nele, texto e imagem.

A partir desta constatação e de todo o aparato teórico já mencionado, o presente trabalho pretende revelar a história em quadrinho não como substituta da obra original, mas como autônoma e auxiliar no processo de modernização e eternização de um clássico da nossa literatura. E por último, refletir, ainda que ligeiramente, sobre o uso de tal ferramenta em sala de aula.

## 1. A história da imagem e da escrita: narrando fatos com imagens

Contar histórias com desenhos não é novidade. Aproximadamente a partir de 30.000 a.C. os primeiros desenhos começaram a ser feitos nas cavernas da pré-história, a chamada pintura rupestre. Desde então os homens se valem de figuras, em uma sequência perceptível, para relatar o seu cotidiano, como as caçadas, por exemplo; e as paredes das cavernas serviam como suporte das ilustrações. “O artista pintava os seres, um animal, por exemplo, (...) reproduzindo a natureza tal qual sua vista a captava” (PROENÇA, 2003, p.10).

Segundo Scott McCloud, em seu livro, “Desvendando os quadrinhos”, certas inscrições em tumbas egípcias podem ser apontadas também como precursoras das histórias em quadrinhos, precisamente pela sequência de imagens que contam uma história. Ele cita uma tapeçaria francesa de setenta metros que detalha a Conquista Normanda da Inglaterra, que começou em 1066, como outro protótipo dos quadrinhos atuais. Também acrescenta como exemplos dessa origem, um manuscrito em imagem pré-colombiano descoberto em 1519, que narra, através das imagens, a aventura épica de um herói militar chamado 8-Cervos “Garras de Tigre”.

Outra estudiosa do assunto, Márcia Mendonça complementa os modelos citados por McCloud:

Outros trabalhos artísticos, especialmente arte sacra, como iluminuras em série, vitrais, (...) com cenas da paixão de Cristo, em madeira ou marfim, também fazem uso da justaposição sequenciada de imagens com a finalidade de contar uma história, como um modo de narrar que atravessa tempos. Há também pinturas sequenciadas que relatam a vida de santos e de pessoas ilustres ligadas a Igreja Católica. (MENDONÇA, 2010, p.41)

Ao longo da evolução da humanidade, a busca por registrar os fatos acontecidos envolveu também a busca pela escrita. Em um primeiro momento, cerca de 10.000 a.C., as primitivas inscrições eram feitas por meio de desenhos que visavam reproduzir de forma simplificada os conceitos ou coisas a serem representadas.

A preocupação com o movimento fez com que os artistas criassem figuras leves, ágeis, pequenas e de pouca cor. Com o tempo, essas figuras foram se reduzindo a traços e linhas muito simples, mas que comunicavam algo para quem as via. Desses desenhos surge, portanto, a primeira forma de escrita, a escrita pictográfica, que consiste em representar seres e ideias pelo desenho. (PROENÇA, 2003, p. 14).

Não podemos atribuir o surgimento da escrita a uma única sociedade, pois se trata de uma criação coletiva e simultânea. Em épocas bastante próximas, civilizações americanas, egípcias, chinesas e mesopotâmicas começaram a desenvolver seus sistemas de representação gráfica. Com o passar do tempo, no mundo ocidental, os sistemas de escrita foram ganhando maior complexidade quando os símbolos passaram a representar sons. No mundo oriental, o uso de pictogramas possibilitou outro caminho para a união entre imagem e palavra.

As palavras são feitas de letras. Letras são símbolos, elaborados a partir de imagens que têm origem em formas comuns, objetos, posturas e outros fenômenos reconhecíveis. Portanto, à medida que o seu emprego se torna mais refinado, elas se tornam mais simplificadas e abstratas. (EISNER, 1999, p.14).

Eisner exemplifica, então, a progressão de uma expressão isolada, desde o uso antigo até a moderna tira de quadrinhos:



(idem, p. 15)

Assim sendo, não se pode dissociar desenho e letra, imagem e escrita, pois um está intimamente ligado ao outro, através da sua origem histórica. De desenhos

a símbolos, culminando nas letras como conhecemos hoje, este foi um processo longo e multifacetado.

Todo este aparato histórico ilustra como a justaposição sequenciada de imagens sempre foi usada pela humanidade para contar histórias e relatar fatos. E como a transmutação de imagens em letras deixa clara a íntima ligação entre elas.

### 1.1. As histórias em quadrinhos: conceituando

Desde o final do século XIX, a união entre imagens e letras encontra nas histórias em quadrinhos um ambiente propício de camaradagem e interação, uma vez que imagem e escrita, neste tipo de publicação, contribuem para a fluência de uma narrativa, de uma história. Moderna e contemporaneamente, com um novo suporte e uma nova linguagem, as histórias em quadrinhos reúnem características próprias que fazem delas um fenômeno digno de ser analisado, tendo em vista as particularidades dessa sociedade à mercê das incontáveis, inevitáveis e mutáveis tecnologias desse tempo.

Will Eisner, grande teórico dos quadrinhos, definiu-os como sendo arte sequencial, “(...) um meio visual composto de imagens”, assim afirma, em **Narrativas Gráficas**. Scott McCloud, outro estudioso do assunto, acrescentou a esta definição outros elementos: “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (McCloud, p.9, 1995). Levando-se em consideração a forma com que elas aparecem, as Histórias em Quadrinhos, também denominadas HQs, podem ser definidas como

narrativas feitas com desenhos sequenciais, em geral no sentido horizontal, e normalmente acompanhados de textos curtos de diálogo e algumas descrições da situação, convencionalmente apresentados no interior de figuras chamadas “balões”. (SOLERA, 2002, p.1).

Em **Ciência dos quadrinhos**, Márcia Mendonça adiciona outro ingrediente para o conceito: a quadrinização. Para a autora,

Quadrinização é a criação de qualquer gênero na linguagem dos quadrinhos, na sua conformação mais moderna, ou a adaptação de um gênero para essa linguagem. Num sentido mais amplo, a quadrinização poderia ser considerada uma forma de “escrita” que demandaria, do leitor, o domínio de certas estratégias de leitura, como a leitura sequenciada dos quadros, a inferenciação dos quadros “implícitos” das sarjetas (espaços em branco entre cada quadro), etc., de modo a (re)construir o sentido do texto. (MENDONÇA, 2010, p.39)

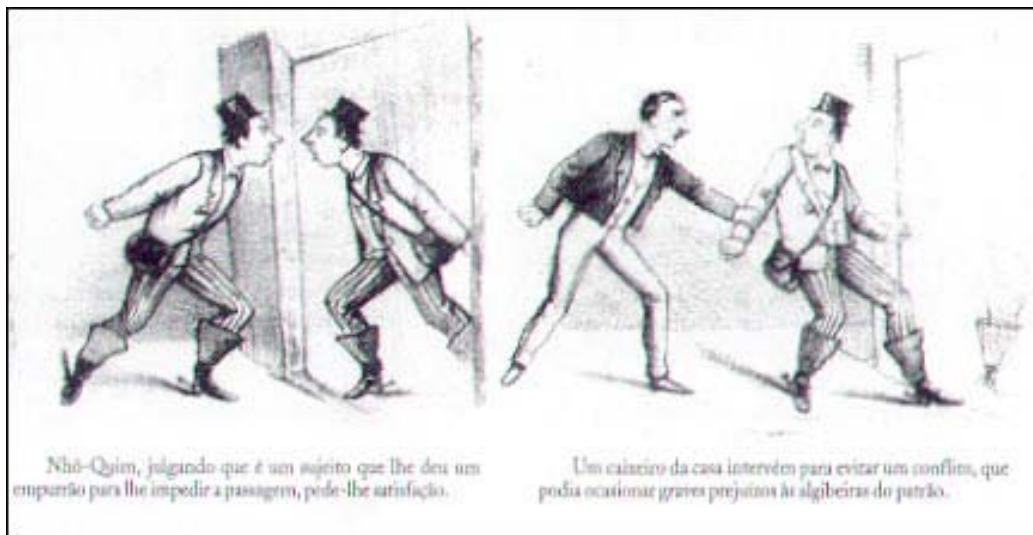
Este conceito complementa, de certa forma, o que já foi dito por Eisner e McCloud, na medida em que estende a ideia dos quadrinhos como uma espécie “modernizador de linguagens”, questão que será retomada no decorrer desta dissertação.

## 1.2. As origens do gênero no mundo e no Brasil

A origem das HQs modernas é controversa. Segundo o site Educacional, este tipo de publicação teria começado em 1820, na França, com as chamadas "canções de cego", tanto em edições populares quanto com luxuosas iconografias. Logo após, em 1823, em Boston (EUA), um almanaque publicado por Charles Ellms trouxe, pela primeira vez, entre passatempos e anedotas, algumas historietas engraçadas — surgiu daí o termo *comics*, pois as primeiras tiras eram sempre humorísticas.

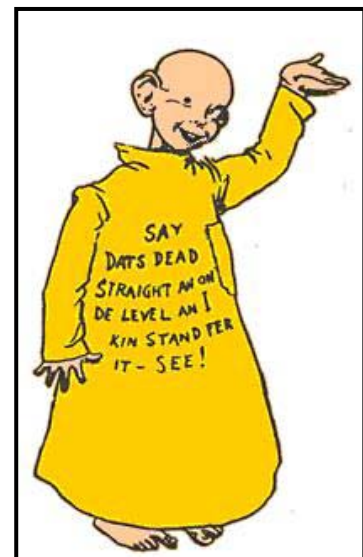
Já o artigo intitulado **A História dos Quadrinhos – no Brasil e no mundo**, de Ralph Luiz Solera, levanta outra questão:

muitos estudiosos querem o crédito pela invenção do gênero ao cartunista italiano Angelo Agostini, que, radicado no Brasil, escreveu, em 1869, *As Aventuras de Nhô Quim ou impressões de uma viagem à corte* (figura abaixo), uma autêntica história em quadrinhos. Quinze anos depois ele seria responsável pela criação dos primeiros quadrinhos brasileiros de longa duração, com as *Aventuras do Zé Caipora*. (SOLERA, 2002, p.5)



Drama de um caipira na cidade grande: Nhô Quim briga com o próprio reflexo no espelho (reprodução – internet)

No entanto, o mais aceito é que as primeiras histórias em quadrinhos foram publicadas nos jornais norte-americanos nos anos de 1895 a 1900: as tiras de jornais dominicais. Vários personagens foram criados para encarnar as aventuras semanais; e, entre eles, o primeiro a fazer sucesso: *Yellow Kid* (figura ao lado), de Richard Outcault. “Alguns anos depois, o êxito de *Yellow Kid* levou Rudolph Dirks a produzir *Katzenjammer Kids*, a primeira criação a desenvolver totalmente as características da moderna tirinha: usava balões, tinha elenco permanente e era dividida em quadros”. (Reprodução – internet)



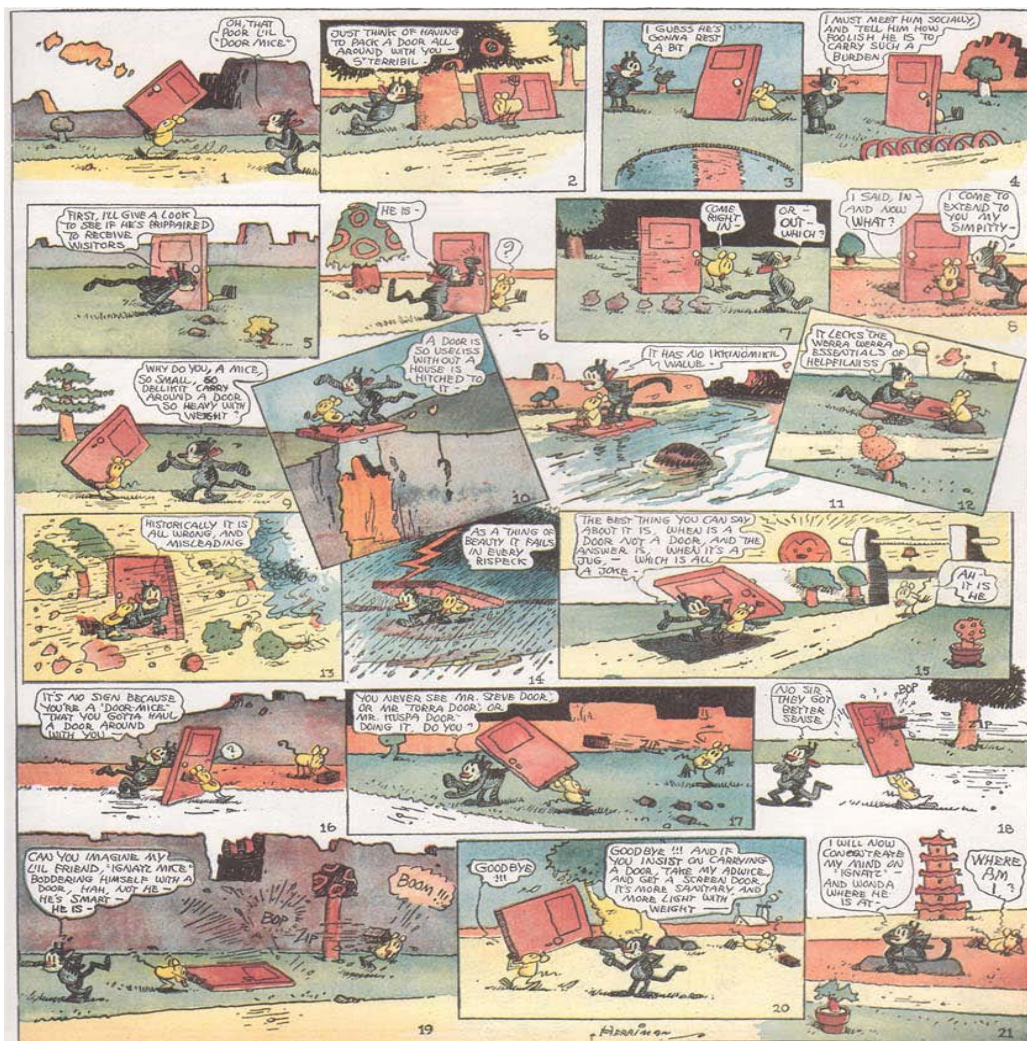
(SOLERA, 2002). No Brasil, as histórias receberam o nome de *Os Sobrinhos do Capitão*, e tiveram diversas fases editoriais ao longo da história. Em 1987 o cartunista Angeli criou a tira de "Os Skrotinhos", como uma forma de homenagear os antigos personagens.

*Yellow Kid* foi publicado no jornal norte-americano *The Sunday New York*. As histórias do Menino Amarelo (cujo apelido deriva de um camisolão amarelo – espécie de túnica - que usava) eram ambientadas nos guetos de Nova York, e os personagens eram oriundos de diversas etnias. Seu teor irreverente e irônico logo caiu no gosto dos leitores. Inicialmente composto de um único quadro com textos legendados, o Menino Amarelo passou a “falar” por si só (com o uso de balões), e



mais quadros foram acrescentados. Mesmo com a polêmica em fixar o “pai” das histórias em quadrinhos, Richard Outcault merece destaque pela consolidação das específicas configurações do HQ, através do Menino Amarelo, que posteriormente se tornariam um padrão a ser seguido.

Rapidamente essa nova forma de contar histórias popularizou-se, espalhando-se pelo mundo, com novos cartunistas aparecendo nesse cenário, na Europa e no Japão. Em 1905, a revolução estética ficou à cargo de *Little Nemo in the Slumberland*, lançado por Winsor McCay, que usava pela primeira vez a perspectiva em seus desenhos. As histórias de uma página contavam os fantásticos e surreais sonhos do garoto Nemo, que sempre acordava no fim de cada aventura. Em meados do século XX, nos EUA, as HQs chegam à massificação, devido, principalmente pelo aumento das tiragens e o barateamento dos gibis. Nessa época surge a primeira tirinha para o público adulto, de George Herriman, a *Krazy Kat* (figura abaixo), inaugurando também as histórias com animais.



(reprodução – internet)

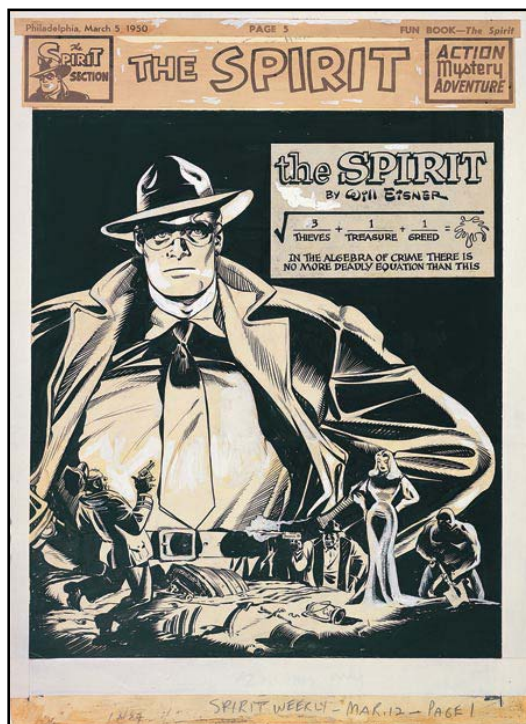
A partir da década de trinta, um novo fator muda a trajetória das tirinhas: a aventura como tema principal. Personagens como Flash Gordon, Dick Tracy e Fantasma abrem caminho para o sucesso e a conseqüente mudança, o surgimento das primeiras revistas exclusivamente sobre quadrinhos, cujos precursores foram os japoneses (da década de 20). Em 1933 surgiu a primeira revista americana de quadrinhos, a *Funnies on Parade*. “Depois vieram a *Famous Funnies*, *Tip Top Comics*, *King Comics*, *Action Comics* (onde Jerry Siegel e Joe Shuster criaram o *Super-Homem*) e *Detective Comics* (onde Bob Kane, em 1939, criou o *Batman*)” (SOLERA, 2002, p.4).

Com a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), muitos personagens, sobretudo os heróis, passaram a se envolver em tramas de guerra e violência, e é dessa época o surgimento do Capitão América, de Stan Lee e Jack Kirby.

Nessa época, foi lançada a revista *Mad* (figura abaixo representa a primeira edição da versão brasileira) (que satirizava as historietas clássicas) e também o personagem *The Spirit* (figura abaixo), de Will Eisner. Para se ter uma ideia da importância do Spirit, hoje o maior prêmio do mundo das HQs leva o nome do seu criador (se chama Prêmio Will Eisner) e é conhecido como o Oscar dos Quadrinhos. (SOLERA, 2002, 4).



(Editora Vecchi - Número 1 - Julho de 1974)



(THE SPIRIT trademark is owned by Will Eisner Studios, Inc and is registered in the US Patent and Trademark Office).

Com o fim da guerra, o que antes era exaltado passou a ser alvo de crítica a até censura. Sem o controle dos jornais, e com a influência do próprio contexto histórico, os quadrinhos adquiriram um tom muito violento e psicótico, com personagens e revistas especializadas em personagens de terror, por exemplo. O que levantou uma onda de protestos, principalmente encabeçados por pais e educadores, que questionavam a influência deste tipo de publicação na formação de seus filhos e alunos. Configurou-se, então, um período de “entressafra” dos quadrinhos.

Somente na década de sessenta houve mudança nesta perspectiva, principalmente devido a criação do código de ética, que previa menos violência e o lançamento de heróis mais humanos, cercados de dramas psicológicos e problemas cotidianos, como Homem-Aranha. Personagens como o Quarteto Fantástico, Thor e o Surfista Prateado, todos da Editora Marvel, também surgiram nessa época.

Com o mercado de heróis em alta novamente, os quadrinhos ganharam nova explosão de criação. As outras categorias vinham no embalo. Surgiram personagens femininas que inspiravam a moda das mulheres no mundo inteiro. Surgiram também personagens eróticas como *Vampirella*, de Jean-Claude Forrest, *Jodelle*, de Guy Peelaert, *Valentina*, de Guido Crepax. No fim da década, surgiu o

gênero underground, que abordava o submundo das drogas e do sexo livre, satirizando as situações. Em 1973, *Hagar – o Horrível*, é criado por Dirk Browne e vira sucesso instantâneo. (SOLERA, 2002, p.5).

O fim do século XX e início do XXI são marcados pela criação de novas editoras especializadas em quadrinhos, como a Image Comics, do fim da década de noventa, fundada por ex-funcionários da Marvel e da DC Comics (as duas maiores produtoras de heróis até então).

### 1.2.1. A história dos quadrinhos no Brasil

No Brasil, *As Aventuras de Nhô Quim ou impressões de uma viagem à corte*, lançada em 30 de janeiro de 1869, do cartunista italiano radicado no Brasil Angelo Agostini, inaugurou o gênero no Brasil, como já citado.



(reprodução – internet)

Publicada pela revista *Vida Fluminense*, do Rio de Janeiro, a história contava, em episódios, as desventuras de um homem simples do interior do Brasil. O primeiro capítulo possuía 20 imagens em páginas duplas e chamava-se *De Minas ao Rio de Janeiro*. Agostini produziu, sem periodicidade certa, nove capítulos das aventuras de Nhô Quim. Dois anos depois da publicação de seu nono episódio, a história foi continuada pelo cartunista Cândido Aragonês de Faria, que publicou mais cinco capítulos do personagem. Em 1883, o Agostini deu início à sua segunda série, *As Aventuras de Zé Caipora*, publicada na *Revista Ilustrada* (figura ao lado). (CRUZ, 2008, p.2)

Em 1905 houve o lançamento da revista *Tico-Tico* (figura da página seguinte, fac-símile da primeira edição), a primeira do gênero no país, que manteve sua periodicidade até o fim da década de 50. Idealizada por Manuel Bonfim e Renato de Castro, a revista possuía uma tiragem inicial de 27 mil exemplares.



(reprodução – internet)

No começo, a maioria do material de suas páginas era franco-americano, que foi sendo substituído ao longo do tempo por trabalhos de artistas nacionais, quadrinizados ou não. Passaram por suas páginas artistas como Alfredo Storni, Cícero Valladares, Nino Borges e J. Carlos, que contribuíram para que a revista trouxesse sempre informações históricas, folclóricas e geográficas de nosso país. (CRUZ, 2008, p.3)

O *Tico-tico* publicava também material estrangeiro (atitude que se repete ao longo da história das histórias em quadrinhos no Brasil), como *Krazy Kat*, de *Herriman*, aqui nomeada *As aventuras do Gato Maluco*, e ainda *As aventuras do Ratinho Curioso* (*Mickey Mouse*), *As aventuras do Gato Félix* e *As aventuras de Chiquita* (a francesa *Bécassine*). O personagem símbolo de *O Tico-tico* também era fundamentado em um americano: o Chiquinho, baseado em *Buster Brown*, lançado por *R.F. Outcault* em 1902. Vinte anos depois que parou de ser produzido pelo autor, Chiquinho ainda era publicado no Brasil, e pela primeira vez questionou-se a questão da autoria e do direito autoral em publicações do tipo no país. Mas havia adaptações ao conteúdo estrangeiro, que ficava a cargo do cartunista Luís Gomes Loureiro, que criou um personagem inexistente na série americana: o negro Benjamim.

Acompanhando a ideia das versões traduzidas de quadrinhos norte-americanos, depois de uma viagem aos Estados Unidos, no início dos anos 30, o jornalista Adolfo Aizen resolveu entrar neste mercado. Em sua volta ao Brasil,

acabou por lançar o *Suplemento Infantil*, sendo rebatizado mais tarde para *Suplemento Juvenil*. “Inicialmente ligado ao jornal *A Nação*, o encarte não foi o pioneiro na publicação de quadrinhos norte-americanos em suas páginas, como vimos antes, mas foi quem primeiro o fez de forma massiva” (CRUZ, p. 3, 2008). A publicação chegou a vender 100 mil exemplares.

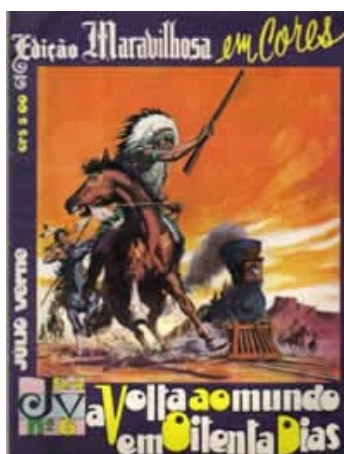
Para editar seu Suplemento e poder vendê-lo aos jornais (e depois o distribuindo de forma independente), Aizen fundou o Grande Consórcio de Suplementos Nacionais, que tinha um porte muito menor do que seu nome poderia sugerir. Mesmo publicando, em escala menor, histórias de quadrinistas brasileiros como Carlos A. Thiré, Fernando Dias da Silva e Monteiro Filho, eram séries do porte de Flash Gordon, Buck Rogers, Jim das Selvas, Tarzan, Mandrake, Dick Tracy, Terry e os Piratas e Príncipe Valente que dominavam as páginas do Suplemento Juvenil. (CRUZ, 2008, p.4)

Em 1937, Roberto Marinho entrou no ramo com *O Globo Juvenil* e dois anos depois lançou o *Gibi* (figura abaixo), nome que passaria a ser também sinônimo de revistas de quadrinhos. Em 1945, o mesmo Adolfo Aizen fundou a Editora Brasil-América. A primeira revista foi lançada em 1946, a *Seleções Coloridas*, que trazia histórias dos personagens Disney, desenhada por *Carl Barks* (criador do Tio Patinhas), mas durou apenas 17 números. A primeira revista totalmente especializada em quadrinhos foi *O Herói*, de 1947, que trazia histórias como *Patrulheiros do Ar*, *A Amazona dos Cabelos de Fogo* e *Freddy e Nancy no Circo*. No entanto, o maior sucesso da Editora de Aizen foi a revista *Superman*, publicada nas quatro décadas seguintes. Além do personagem título, outros heróis apareciam nas suas páginas, como *Batman*, *Joel Ciclone (Flash)*, todos da *DC Comics*.



(reprodução – internet)

Através da *Coleção King*, no ano seguinte, e da mesma editora, vários outros personagens ganharam espaço, pois em cada número, um deles aparecia: *Fantasma*, *Mandrake*, *Flash Gordon*, *Rádio Patrulha*, entre outros. Foi nessa época também que a Editora Brasil-América trouxe a *Edição Maravilhosa* (figura abaixo), que trazia adaptações de clássicos da literatura mundial. Depois, por sugestão de Gilberto Freire, as primeiras adaptações brasileiras também chegaram às bancas.



(reprodução – internet)

Na década de 1960, a Ebal passou a publicar material da *Marvel Comics*: *Capitão América*, *Homem de Ferro*, *Homem Aranha*, *Quarteto Fantástico*, entre outros. No fim da década, a editora entrou em declínio, e na década de 70, poucos títulos de quadrinhos foram publicados. O fim da maior editora brasileira de quadrinhos veio definitivamente com a desistência de Aizen em publicar os títulos da DC Comics, em 1983.

Em contrapartida, outras publicações ganharam público na conturbada década de 1960. Em 1959, teve início, na revista *O Cruzeiro*, a publicação de *O pererê*, com texto e ilustrações de Ziraldo. Pererê, um menino negro inspirado na figura folclórica do Saci, e seus amigos; o índio Tininim, o macaco Alan, a onça Galileu, o jabuti Moacir, a Boneca-de-Piche, a mãe Docelina vivenciam situações que estão no cotidiano das crianças, mas difíceis de tratar tanto na escola quanto em casa. Entre os assuntos abordados com naturalidade por Ziraldo estão a saúde, a ética, a pluralidade cultural, a preservação da natureza e as drogas.

Na mesma época, o cartunista Henfil continuou com a tradição da “tira” com seus personagens contestadores *Graúna* e *Os Fradinhos*. Foi nesse formato de tira

que estrearam os personagens de Maurício de Sousa, criador da turma da Mônica. Suas histórias passaram a ser publicadas em revistas, primeiramente pela revista Abril, em 1987 pela Editora Globo e a partir de 2007 pela Editora Panini. O grande nome dos quadrinhos no Brasil é Maurício de Souza, que começou a escrever os personagens da Turma da Mônica na década de 1960. Hoje, além das revistinhas, uma série de produtos com o nome dos personagens, como sandálias, brinquedos, material escolar roupas e até macarrão instantâneo; e ainda, parque temático, peças de teatro desenhos animados e filmes de longa-metragens.

Ainda durante a década de 1960, o golpe militar e seu moralismo travaram confronto com os quadrinhos. Por outro lado, inspiraram publicações cheias de charges, como, por exemplo, *O Pasquim*, cuja primeira capa, de junho de 1969 está reproduzida abaixo.



(reprodução – internet)

O termo pasquim do italiano '*pasquino*' significa texto satírico, crítico e mordaz colado em local público; jornal ou folheto calunioso e, em sentido pejorativo: jornal sem repercussão, sem importância, ou mal redigido. (OLIVEIRA, 2008, p.8)

O *Pasquim*, cujo lançamento foi em 26 de junho de 1969, constituiu um verdadeiro celeiro de talentosos artistas e suas irreverentes criações, como Jaguar, Sérgio Cabral, Claudius e Carlos Prósperi, Tarso de Castro, e ainda, Ziraldo, Henfil, Paulo Francis, Millôr Fernandes, entre muitos outros. Nas palavras de Jaguar, “*O Pasquim* tirou o paletó e a gravata do jornalismo brasileiro”. (AUGUSTO; JAGUAR, p.8, 2006). E nas de Sérgio Augusto, “foi o maior fenômeno editorial da imprensa brasileira” (OLIVEIRA, 2008, p. 9), que durou 1072 números, contabilizando 22 anos de vida.



Inicialmente, a publicação tinha cunho comportamental e tratava de assuntos como sexo, drogas e feminismo, mas tornou-se mais politizada na medida em que a repressão aumentava, especialmente após a promulgação do AI-5. No início da década de 1970, tornou-se um fenômeno editorial, atingindo a marca de 200 mil exemplares. Um dos grandes nomes de *O Pasquim*, considerado o maior nome do quadrinho de militância política no Brasil, Henrique de Souza Filho, o Henfil, criou personagens como *Os Fradinhos* (figura ao lado, publicado na edição número 1), repletos de crítica social e humor negro. Além de inúmeras charges, cartuns e tiras que misturavam militância política contra a ditadura militar e militância artística, em prol de quadrinhos que tivessem identidade nacional.



(reprodução – internet)

Figura de destaque da publicação, Ziraldo explodiu nos anos 60 com o lançamento da primeira revista em quadrinhos brasileira feita por um só autor: **A Turma do Pererê**, que também foi a primeira história em quadrinhos a cores totalmente produzida no Brasil. Embora tenha alcançado uma das maiores tiragens da época, foi cancelada em 1964, logo após o início do regime militar no Brasil. Nos anos 70, a Editora Abril relançou a revista, desta vez, porém, sem o sucesso inicial.

Outro nome importante da história das HQs no Brasil, o desenhista Edgar Vasques também chegou a participar de *O Pasquim*, com o seu personagem, *Rango* (figura abaixo), um homem miserável, esfomeado, marginalizado, pobre e desempregado, que vivia dentro de uma lata de lixo. O primeiro livro de *Rango*, foi lançado em agosto de 1974, com prefácio do escritor Erico Veríssimo.



(reprodução – internet)

Em dezembro de 1966 surgia a Editora de Revistas e Livros, Edrel, pioneira no estilo mangá, trazia publicações nipônicas para os descendentes de japoneses que residiam em São Paulo. Um dos seus fundadores, Minami Keizi, foi o primeiro artista a desenhar no estilo mangá profissionalmente no Brasil. Funcionou até 1975.

Em meados da década de 1960 e 1970, o Brasil vivia mais fortemente a influência da Ditadura Militar, e isso refletiu no discurso artístico da época. As propostas antropofágicas de Oswald de Andrade são revisitadas, o movimento tropicalista as estampa, e essa efervescência teve reflexos inclusive nos quadrinhos, com a publicação de várias revistas de produção quase artesanal e de baixa tiragem, como *Araruta* (Porto Alegre), *Casa de Tolerância* (Curitiba), *O Outro* (Recife), *Cabramacho* (Natal), *Almanaque de Humordaz* e *Uai!* (Belo Horizonte), *Livrão de Quadrinhos* e *Habra Quadabra* (São Paulo), *Risco* (Brasília). Elas foram importantes, principalmente, para formalizar nos quadrinhos o experimentalismo da linguagem própria da época.

Marcada pelo processo de redemocratização da sociedade, a década de 1980 viu florescer uma “cultura independente” produzida por artistas (músicos, cineastas, teatrólogos, quadrinistas etc.) que propunham renovar os padrões estéticos vigentes sem fazer concessões ao mercado. Nesse contexto, surgiram editoras de histórias em quadrinhos alternativas, como Circo Editorial, VHD-Diffusion, Press Editorial, Editora Vidente, Editora D-Arte. Do humor ao terror, passando pelo erotismo, as publicações dessas editoras apresentavam histórias em quadrinhos que renovaram a chamada Nona Arte e estavam em consonância com seu momento histórico. Entre as principais revistas alternativas de quadrinhos figuraram *Animal*, *Abutre*, *Porrada!* e *Mil Perigos*, além das publicações da Circo Editorial (*Circo*, *Chiclete com Banana*, *Piratas do Tietê*, *Striptiras*, *Geraldão* etc.). Quadrinistas como Angeli, Laerte, Glauco, Luiz Gê, Marcatti, Lourenço Mutarelli, criaram histórias, normalmente de humor (sátira social), para leitores adultos de quadrinhos. A crise inflacionária verificada nos anos 1990 levou ao fechamento dessas editoras e ao cancelamento dos títulos. (Hernandez, 2011, p.15).

Ainda na década de 1980, os jornais brasileiros passam a publicar trabalhos de autores nacionais, espaço antes destinado exclusivamente a autores americanos, como Miguel Paiva (*Radical Chic*), Glauco (*Geraldão*), Laerte (*Piratas do Tietê*) e Luis Fernando Veríssimo (*As cobras*), entre outros.



(reprodução –

Na metade dos anos 1980, é lançada a revista *Chiclete com Banana* (figura ao lado), do cartunista Angeli, que vendeu mais de três milhões de exemplares. Hoje esgotados, tornaram-se raridades. Direcionada a um público jovem, seus principais personagens foram *Rê Bordosa*, *Geraldão*, os *Piratas do Tietê*, os *Skrotinhos*, o *punk Bob Cuspe*, os *hippies Wood & Stock*, o machão *Bibelô*, *Osgarmo* e muitos outros, “ainda hoje são ícones da mais importante revista representante do movimento *underground*, cuja onda de contestação provocou uma contracultura irreverente” (NUNES, 2010, p.30).

A História em Quadrinhos no Brasil ganhou impulso com a realização da Primeira e da Segunda Bienal de Quadrinhos do Rio de Janeiro em 1991 e 1993, e a Terceira em 1997, em Belo Horizonte, sua última edição. “Além de trazer autores famosos, serviu de ânimo para os jovens de todo o Brasil que pretendiam ser quadrinistas a iniciarem uma onda de fanzines (do inglês *fanatic magazine* – revista do fã), publicações de textos diversos, inclusive HQ, de edições independentes”. (idem, *ibidem*).

O século XXI trouxe ainda mais diversificação a este mercado, com a introdução de revistas como a *Ragú*, publicada em Recife desde 2000, “que traz criações experimentais, inclusive em termos estéticos” (MENDONÇA, 2010, p.52) e a coleção *Ragú em Cordel*, em 2002, “um conjunto de seis revistas que associam a linguagem dos quadrinhos com a estética, a temática e a linguagem dos cordéis” (MENDONÇA, 2010, p.52). Nessas últimas, há textos de autores como João Cabral de Melo Neto recriados em cordel. O mesmo grupo de autores lançou, em 2006, dois volumes da coleção *Domínio Público: literatura em quadrinhos*, que reinterpreta clássicos da literatura nacional e mundial.

No entanto, adaptações de textos literários em quadrinhos não é uma novidade do século XXI. “Na segunda metade do século XX, já havia uma coleção inteira de textos quadrinizados, publicada nos EUA sob o título de *Classics*

*Illustrated*". (MENDONÇA, p.54). A extinta Editora Brasil-América, já nas décadas de 1940 e 1950 trazia adaptações de clássicos da literatura universal e brasileira com grande aceitação de público.

E em 2006, esse filão do mercado de quadrinhos chegou ao seu auge, quando o programa "Biblioteca na Escola", existente desde 1997, que visa incentivar o hábito da leitura em estudantes de escolas públicas do ensino fundamental e médio, do Governo Federal, incluiu histórias em quadrinhos de cunho educativo no acervo que distribui a estabelecimentos de ensino de todo o país.

Com essa mudança de política, as editoras ganharam um novo e poderoso cliente: o Governo Federal. Pelo Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE) serão distribuídos livros para cerca de 230 mil escolas no Brasil ao custo de mais de 54 milhões de reais. (Jornal Metodista – 90)

Dentro deste contexto surgiu a obra em estudo, da coleção Literatura Brasileira em Quadrinhos, "Memórias de um sargento de Milícias", publicada em 2006 pela Editora Escala Educacional. Não se trata de mera reprodução da obra original, mas da criação de uma obra única, em que o texto original de Manuel Antônio de Almeida encontra, no roteiro criado por Indigo e nas novas imagens criadas por Bira Dantas, ambiente favorável para crescer e modernizar-se.

## 2. Literatura X Quadrinhos

Praticamente desde a sua criação as HQs foram vistas como uma forma de entretenimento sem profundidade. Segundo Eisner, “como são de fácil leitura, sua utilidade vem sendo associada a uma parcela da população de baixo nível cultural e capacidade intelectual limitada” (Eisner, 2008, p.7). Ou ainda, as HQs são tachadas no senso comum como leitura para crianças e adolescentes que ainda não entendem “literatura de verdade”.

Entretanto, com o desenvolvimento do gênero, e o empenho de especialistas como o próprio Eisner e McCloud, por exemplo, esta característica vem sendo desmistificada. Publicações destinadas a adultos existem desde o fim do século XIX, mas ainda carregavam o estigma de entretenimento de fácil absorção, por fazerem parte dos meios de comunicação de massa. Vários fatos e teorias contribuíram, de certa forma, com esta visão dos quadrinhos.

Ainda existe certo preconceito contra as obras literárias em quadrinhos, visto que as HQs surgiram da cultura de massa e no domínio do entretenimento, menos valorizado pela cultura dominante do que os gêneros literários. Mas isso tem diminuído em virtude da qualidade das *graphic novels* produzidas atualmente. Um claro indício dessa mudança foi a eleição, em 2006, da obra *Fun Home, uma tragicomédia em família*, como melhor livro do ano pela revista *Time*. (...) Esse livro concorreu com consagrados autores norte-americanos de literatura “convencional” e, ainda assim, foi selecionado como o melhor do ano. (MENDONÇA, 2010, p.54)

Este preconceito se deve muito ao que aconteceu no ano de 1954, quando surgiu, nos EUA, o *Comics Code*, um código de censura voltado para os quadrinhos, que cancelou diversos títulos. Com o objetivo de preservar a juventude do contato com histórias de horror, de apelo sexual, crimes, vícios, adultério e afins, o código punha correntes e severas restrições às editoras, obrigando-as a publicarem gibis com “histórias saudáveis”, traços harmoniosos e concepção geral ingênua. Mesmo tendo perdido a sua força nos anos 1970, o código só foi realmente rejeitado no final de 2011. Seus impactos na indústria dos quadrinhos ocidentais foi arrasador.

McLuhan, em **Os meios de comunicação como extensões do homem**, de 1964, afirma, no capítulo destinado às histórias em quadrinhos, que

As estórias em quadrinhos (...), apresentando baixa definição, possuem uma forma de expressão altamente participante, perfeitamente adaptada à forma em mosaico do jornal. Dão também um sentido de continuidade de um dia para o outro. Também as notícias sobre pessoas são de baixo teor informacional e por isso convidam a que o leitor as preencha, exatamente como acontece com a imagem da televisão e a radiofoto. (MCLUHAN, 1964, p. 188).

Desta forma, o processo de quadrinização não pode ser simples cópia de um original, e sim, deve manter sua autonomia enquanto obra literária. É o que justamente discute o quadrinista Fábio Moon, responsável pela adaptação de **O alienista**, de Machado de Assis, para os quadrinhos, em entrevista à revista **Opiniões**, da USP:

A adaptação precisa ter cara de obra, de produto final, e não de subproduto. O fato de ser uma adaptação deve despertar uma curiosidade sobre a obra original, mas a adaptação deve sobreviver sozinha enquanto história, enquanto História em Quadrinhos. O crítico fala da obra e aponta para ela, mas a crítica só existe baseada à obra e coexistindo com a mesma. A adaptação deve ser uma obra em si, que dispensa o conhecimento da obra original. (COSTA; LOPES, 2010, p.127).

Deste modo, o trabalho de adaptação é uma leitura crítica da obra de origem, e cada uma tem sua legitimidade própria. Esta leitura compreende a visão do homem contemporâneo sobre a obra original, com um embasamento cultural próprio da sua época, com um afastamento que permite uma decodificação abrangente do conteúdo literário a ser quadrinizado. Daí a crítica, a reflexão e o resultado: uma nova obra literária, com seu valor e unicidade. A tradução de uma linguagem para outra compreende estudo profundo tanto da obra original quanto dos mecanismos narrativos – no caso, da quadrinização – que serão empregados.

O consumo de tal gênero acaba por aproximar o leitor dos clássicos. Enfim, a HQ que traz adaptações de clássicos da literatura universal não é um substituto para essas mesmas obras. Trata-se, na verdade, de um complemento para quem já leu o texto original e um ponto de partida para quem tem contato com a obra clássica pela primeira vez.

Em **A tarefa do tradutor**, Benjamin afirma que “a tradução é em primeiro lugar uma forma” (2008, p. 26). No presente estudo, a forma literária na forma

quadrinho. Esta passagem pode ser interpretada a partir de vários pontos, utilizando-se de várias ferramentas. Para um primeiro momento de reflexão, escolhemos duas grandes ferramentas de interpretação: a tradução folhetinesca e a tradução intersemiótica. Vamos a elas.

## 2.1. O folhetim e seu tecido sequencial\*

O romance de Manuel Antônio de Almeida, **Memórias de um sargento de milícias**, de 1852, é uma obra singular em nossa literatura, originalmente publicada em um suplemento dominical chamado **A Pacotilha**, do jornal **Correio Mercantil**, somente dois anos depois, em 1854 e 1855, apareceu em dois volumes, como um livro.

Tania Rebelo Costa Serra, em seu estudo, **Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870)**, traça um perfil diacrônico do romance-folhetim, desde as primeiras manifestações do romance, no período arcaico grego, até o século XIX, na França e no Brasil; recolhendo características variadas que, unidas, compuseram tal gênero. Sua teoria perpassa várias épocas e realidades, várias outras teorias e estudos acerca do romance, sua origem e implicações.

Segundo essas especificidades, **Memória de um sargento de milícias** adéqua-se ao gênero estudado por Serra. Há o suspense que mantém o interesse na narrativa ao longo da estrutura dos capítulos, bem como trechos descritivos e de flashback, cheio de tramas paralelas, quebrando a linha da ação e instigando ainda mais a continuação da leitura.

Mesmo sendo escrito em plena efervescência do Romantismo, **Memórias** parodia-o irônica e criticamente. Sendo assim, guarda características próprias, mas que não invalidam sua condição de romance folhetinesco. Na obra, não há personagens unicamente bons ou unicamente maus. Estes papéis maniqueístas tão largamente usados no Romantismo são desconstruídos de forma satírica na obra de Manuel Antônio de Almeida. Os personagens são denominados personagens-tipo, tanto que pelos menos dois deles nos são apresentados não pelo nome próprio, mas pela ocupação de vida: a parteira e o barbeiro. Tais personagens são então

---

\*Este item refere-se à pesquisa realizada no artigo, da mesma autora, **O tecido sequencial do Romance –folhetim**.

estereotipados, não tem profundidade psicológica, o que também distingue o romance-folhetim.

Existe uma série de reviravoltas e peripécias no enredo, o tom é popular, "por atender mais à necessidade de divertimento do leitor do que à sua reflexão filosófico-metafísica" (SERRA, 1997, p.25). E ainda reporta-se aos fatos do cotidiano, do prosaico, quando descreve, por exemplo, as tradicionais festas religiosas do Rio de Janeiro no "tempo do rei".

Uma cadeia de convenções temáticas, enfim, individualizam o romance-folhetim, como o amor à primeira vista, as peregrinações do herói e da heroína que buscam o seu final feliz. Ainda segundo Tania Serra, citando o conceito de carnavalização de Mikhail Bakhtin, tais aspectos folhetinescos muitas vezes são construídos através de paródias e sátiras. **Memórias de um sargento de milícias** contem este aspecto, ao promover, como citado anteriormente, uma crítica social pelo humor, em que o amor à primeira vista se dá entre pisadelas e beliscões, ou ainda entre risadas de escárnio; o herói é um valdevinos mulherengo e a heroína, uma moça desengonçada e sem nenhum atrativo.

Com o roteiro de Indigo e a arte de Bira Dantas, o romance de Manuel Antônio de Almeida foi transposto para a linguagem das histórias em quadrinhos. Todo o universo de Leonardo filho foi (re) construído através de requadros, imagens e balões. Assim, fica a hipótese levantada: como se apresentam essas características nos quadrinhos? De que modo a inserção de imagens perpetua \_ ou não \_ os símbolos romanescos? Como o traço da arte sequencial traduz a intencionalidade do romance-folhetim para atingir seu público?

A adaptação de clássicos para a HQ é uma forma de reavivar e modernizar o pensamento crítico do presente. Apesar de a obra original ter sido escrita em meados do século XIX, temas como corrupção, o famoso "jeitinho", desencontros amorosos e traição não perdem sua atualidade, muito menos seu interesse. Talvez aí resida um dos méritos em recriá-la numa HQ, em pleno século XXI. Reler **Memórias de um sargento de Milícias** é redescobrir um Rio de Janeiro e um Brasil do século XIX, e refletir sobre um Rio de Janeiro e um Brasil do século XXI.

"A arte sequencial é o ato de urdir um tecido" (EISNER, 2001, p. 122). E este tecido, inevitavelmente, é a junção entre texto e imagem. Entre as calhas das páginas, a criatividade está, neste caso, a serviço do melhor encaixe entre um e outro. Um dos mais importantes artistas de histórias em quadrinhos e uma das



maiores influências no desenvolvimento do gênero, Will Eisner, em seu livro, **Quadrinho e arte sequencial**, dedicou um capítulo à criação escrita neste tipo de publicação.

“Escrever” para quadrinhos pode ser definido como a concepção de uma ideia, a disposição de elementos de imagem e a construção da sequência da narração e da composição do diálogo. (...) Quando palavra e imagem se “misturam”, as palavras formam um amálgama com a imagem e já não servem para descrever, mas para fornecer som, diálogo e textos de ligação. (ibidem, ibidem)

Eisner defende ainda a primazia da escrita em relação aos demais elementos dos quadrinhos. No presente caso de estudo, a escrita propriamente dita já está pronta. O texto empregado em balões (falas dos personagens) e fora dos requadros (falas do narrador) foi escolhido entre os do original.

É possível perceber que o suspense característico do romance-folhetim por vezes não acontece da mesma forma na HQ. Um exemplo é a passagem da prisão de Leonardo Pataca (a primeira delas), quando a Comadre vai conversar com o Tenente-coronel para pedir a soltura de seu protegido. Leonardo pai é solto, e fica implícito um acordo anterior entre o Tenente e a Comadre. No original, o narrador avisa o leitor: “Como o velho Tenente-coronel conhecia a Comadre e o Leonardo, e por que se interessava por ele, o leitor saberá mais para adiante”. (ALMEIDA, 1982, p. 29) E com efeito, dois capítulos adiante, com o sugestivo nome de **Explicações**, o leitor é posto a par do acontecido anos atrás entre esses dois personagens.

Na HQ, com a omissão do capítulo **O \_ Arranjei-me \_ do Comadre**, a explicação é mostrada através de um flashback (que é possível ser percebido pelo formato de nuvens dos requadros e pela cor azulada utilizada, imagem da próxima página) que sucede o diálogo entre o Tenente-coronel e a Comadre.

POUCOS DIAS ANTES DE EMBARCAR PARA O BRASIL, VIU ENTRAR-LHE PELA PORTA ADENTRO UMA MULHER, PARECIA PRESA DE GRANDE AGITAÇÃO E RAIVA.



O POBRE HOMEM FICOU NOS APLUROS; FOI TER COM A OFENDIDA, E PROCUROU, OFERECENDO-LHE ALGUMA COISA PARA SEU DOTE, OBTER QUE ELA SE CALASSE.

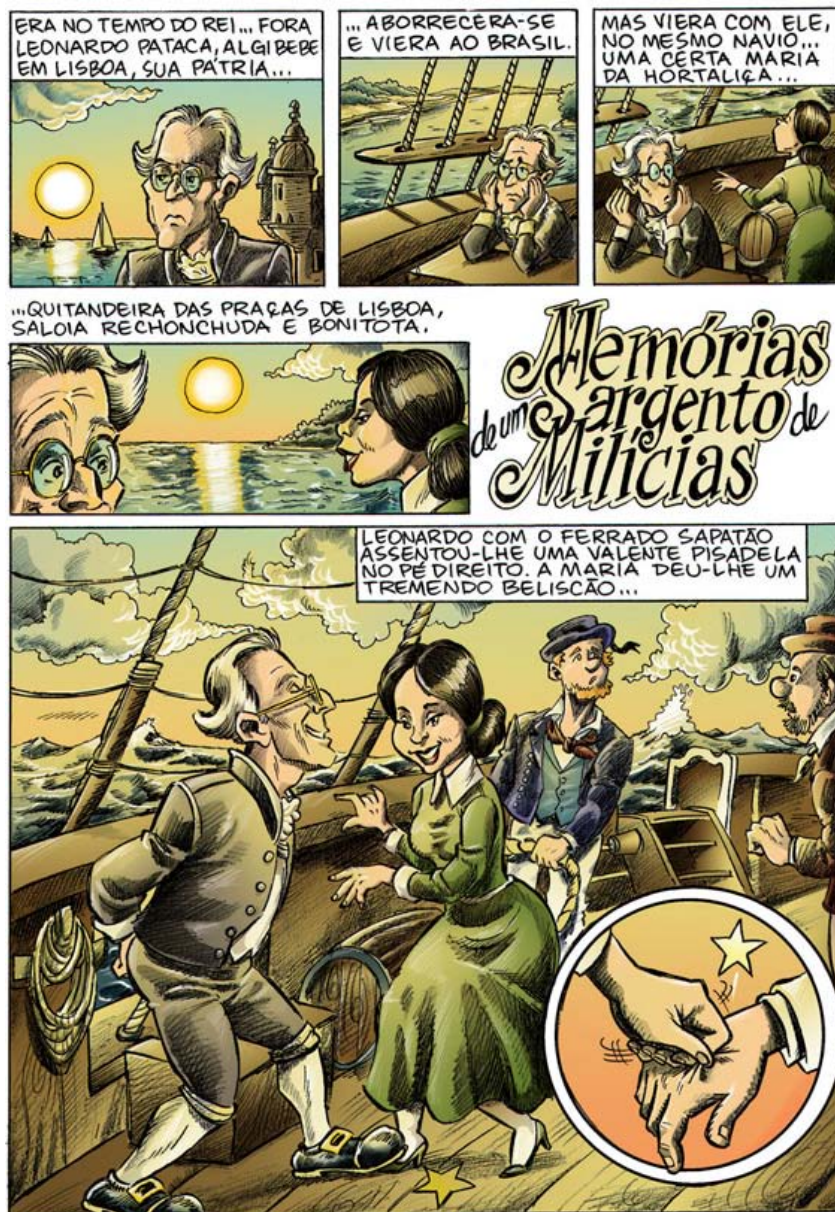
DECORRERAM OS ANOS, E, QUANDO MENOS ESPERAVA, SOUBE ELE QUE SE ACHAVA NO RIO DE JANEIRO EM COMPANHIA DO LEONARDO A TAL MARIAZINHA.



(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 14)

A pisadela e o beliscão (em destaque, figura da próxima página) traduzem o amor à primeira vista de Leonardo Pataca e Maria das Hortaliças. Explicita-se assim, o tom carnavalizado que permeia o romance até o “final feliz”.

Observando os primeiros quadrinhos antes do título, a imagem do sol se destacando nas águas do mar, é o cenário perfeito para uma linda história de amor romântico... E já no quadro maior (cujo tamanho é proposital, a fim de mostrar o que realmente importa na sequência), o rompimento total com os paradigmas do Romantismo. O sol já não mais está no horizonte, outras pessoas estão presentes, e o anterior clima intimista é desfeito nas ações da pisada e do beliscão.



(INDIGO, DANTAS, 2006, p. 3)

Nos traços da história em quadrinhos, o perfil do romance-folhetim construído por Serra é perpetuado, suas principais características permanecem, mas com uma linguagem diferenciada, própria do gênero. E a pesquisadora cita Paul Zumthor, que em **A letra e a voz** afirma ser a história em quadrinhos uma das “vozes” contemporâneas do romance-folhetim do século XIX.

No século XIX os romances de Eugène Sue reutilizam truques dos cantores de gesta; ainda sob o Segundo Império, nos

imóveis parisienses de bairros operários, ocorria que o porteiro fazia em voz alta a leitura de um folhetim aos locatários reunidos; não há muito tempo, lia-se assim em família. Em nossos dias, deslocam-se os lugares dessa voz: séries radiofônicas, televisivas e, mais sutilmente, a onipresente revista em quadrinhos. (...) É de uma cultura de massas que se ergue globalmente a poesia medieval, e não de uma "literatura". (apud SERRA, 1997, p. 16)

E é essa sutileza destacada pelo estudioso que permeia a presente análise, ao procurar estabelecer conexões folhetinescas entre a obra original escrita em 1852 e a revista em quadrinhos, produzida em 2007.

Marca importante do folhetim é a importância \_ e a interferência \_ do público-alvo. A intencionalidade narrativa estava condicionada a esse leitor. Inicialmente, ainda na França, e depois no Brasil, o público leitor era composto por uma massa de trabalhadores, gente simples e de baixa renda, que utilizavam aquela leitura como modo de divertimento ante a rotina dura de trabalho. Todas as temáticas citadas, e sua construção histórica, na perspectiva de Serra, condiziam com o público destinado.

Já o público desta revista em quadrinhos, que reconta as travessuras de Leonardo, consiste principalmente em estudantes, professores de português e literatura e estudiosos da área. O traço da arte sequencial, a mistura de palavra e imagem, atrai um público "atenado", sobretudo jovem, com intenções muito diferentes do público original de um romance folhetim.

Em termos gerais, podemos dividir as aplicações da arte sequencial segundo duas funções gerais: instrução e entretenimento. (...) Mas existe uma sobreposição das categorias, porque a arte sequencial tende a ser expositiva. (EINSER, 2001, p. 136)

Ainda existe o divertimento em acompanhar a história, ainda mais unida às imagens bem elaboradas e chamativas. Todavia o entretenimento está mesclado a um viés pedagógico quase inerente a este tipo de publicação.

## 2.2. Tradução intersemiótica x HQ

O conceito de tradução é controverso e alvo de diferentes definições entre os teóricos da área.

A palavra traduzir deriva do latim *traducere* e, segundo o dicionário Aurélio, etimologicamente significa “conduzir além”, “transferir”. Atualmente, seu leque de significados é muito amplo e além do original “transferir” quer dizer, entre outras coisas, também “transportar, trasladar de uma língua para outra”, “revelar, explicar, manifestar, explanar”, “representar, simbolizar”. Traduzir no sentido de “passar de uma língua a outra” é uma metáfora do ato físico de transferir. Por sua vez, o próprio verbo traduzir, e o substantivo derivado tradução, são empregados, com frequência, como uma metáfora para descrever outros fenômenos parecidos. Assim, traduzir designa, de modo restrito, uma operação de transferência linguística e, de modo amplo, qualquer operação de transferência entre códigos ou, inclusive, dentro de códigos. (GUERINI; COSTA, 2007, p.2)

Dentro das várias possibilidades de traduzir, a que interessa ao presente estudo é a tradução intersemiótica que, segundo Jakobson, significaria “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (2007, p.64). No caso, a tradução de um texto literário em uma história em quadrinhos, que, de acordo com os estudos de Plaza, consistiria num tipo específico de tradução intersemiótica, a icônica, que se pauta pelo princípio da similaridade de estrutura (2010, p.89).

Uma análise de um processo de tradução entre gêneros diferentes é a proposta do presente trabalho: o romance de Manuel Antônio de Almeida, **Memórias de um sargento de milícias**, e sua versão em HQ, produzida por Indigo e Bira Dantas. Está clara esta similaridade de estrutura entre eles, uma vez que além do título, o texto usado na HQ é idêntico ao do original. Há apenas algumas pequenas mudanças; como quando um determinado trecho de texto, que no original é do narrador, escrito em discurso indireto; na HQ transforma-se na fala de um personagem, em um discurso direto dentro dos balões. No entanto, a grande diferença está no acréscimo das imagens à história original, sendo, neste caso, a tarefa do tradutor, “ter antenas sensíveis para a correspondência ou semelhança (isomorfia) entre estruturas” (PLAZA, 2010, p. 91).

(...) a Tradução Icônica tende a aumentar a taxa de informação estética. Conseqüentemente, a tradução como ícone, estará desprovida de conexão dinâmica com o original que representa; ocorre simplesmente que suas qualidades materiais farão lembrar as daquele objeto, despertando sensações análogas. A Tradução icônica produzirá significados sob a forma de qualidades e de aparências entre ela própria e seu original. Será uma transcrição. (PLAZA, 2010, p.93)

Vamos a um exemplo a fim de esmiuçar tal definição, através da transcrição da passagem em que Leonardo filho é levado por seu padrinho pela primeira vez à escola:

(...) **Vou tratar de metê-lo na escola**, e depois... toca. Com efeito foi cuidar nisso e falar ao mestre para receber o pequeno; morava este em uma casa da rua da Vala, pequena e escura. Foi o barbeiro recebido na sala, que era mobiliada por quatro ou cinco longos bancos de pinho sujos já pelo uso, uma mesa pequena que pertencia ao mestre, e outra maior onde escreviam os discípulos, toda cheia de pequenos buracos para os tinteiros; nas paredes e no teto havia penduradas uma porção enorme de gaiolas de todos os tamanhos e feitios, dentro das quais pulavam e cantavam passarinhos de diversas qualidades: era a paixão predileta do pedagogo. Era este um homem todo em proporções infinitesimais, baixinho, magrinho, de carinha estreita e chupada, excessivamente calvo; usava de óculos, tinha pretensões de latinista, e dava bolos nos discípulos por dá cá aquela palha. Por isso era um dos mais acreditados da cidade. O barbeiro entrou acompanhado pelo afilhado, que ficou um pouco escabriado à vista do aspecto da escola, que nunca tinha imaginado. **Era em um sábado; os bancos estavam cheios de meninos**, vestidos quase todos de jaqueta ou robissões de lila, calças de brim escuro e uma enorme pasta de couro ou papelão pendurada por um cordel a tiracolo: chegaram os dois exatamente na hora da tabuada cantada. (...) O compadre expôs, no meio do ruído, o objeto de sua visita, e apresentou o pequeno ao mestre. — **Tem muito boa memória; soletra já alguma coisa, não lhe há de dar muito trabalho**, disse com orgulho. — **E se mo quiser dar, tenho aqui o remédio; santa féru!** disse o mestre brandindo a palmatória. (ALMEIDA, 1982, p.38-39).



(INDIGO, DANTAS, 2006, p. 15)

De todo o trecho acima, o que está em **negrito** são as frases que efetivamente fazem parte da cena transcrita na HQ, em forma de discurso direto – nos balões, ou na fala do narrador – caixa de texto acima, ou na parte de cima do quadrinho. O que está sublinhado são os trechos que compõem o restante da transcrição: a descrição da rua onde o professor mora, dele mesmo e de sua sala de aula, dos alunos presentes nela e ainda o modo como Leonardo filho encara esta nova fase de sua vida.

Entretanto, ao mesmo tempo, há elementos que extrapolam o próprio texto, ou seja, há um acréscimo estético ao original, como, por exemplo, a vestimenta do barbeiro e de seu afilhado, não descritas no texto original. A rua por onde eles passam para chegar à casa do professor é pequena e escura, mas, no quadrinho, há um homem sentado, com aparência pobre e desolada no passeio, o que contribui para a ideia original do lugar, mesmo não estando presente no original.

Por outro lado, há detalhes que obviamente não aparecem na HQ, mas que estão presentes no original. Este processo pode ser visto também, como assinala Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em **Narrativas migrantes**, um “fenômeno de deslizamento das narrativas de um meio para outro, de um suporte para outro” (2010, p.11). E, neste deslizamento entre meios, sempre ocorrerão escolhas entre o que, do objeto, será aproveitado – ou não – no ícone.

Existe também, neste processo intersemiótico de tradução, uma transcrição de características e pormenores históricos que compõem a obra de Manuel Antônio de Almeida, escrita no século XIX, para um público contemporâneo, vivenciando o século XXI. Trazer as experiências de vida deste período histórico, metaforizadas na literatura clássica, para uma melhor compreensão das instâncias passado-presente-futuro da trajetória humana, por meio de uma linguagem mais acessível na contemporaneidade, é o que rege o processo de tradução intersemiótica, base da literatura em quadrinhos.

Usaremos o termo tradução pelo fato de ele expressar a transmutação dos textos literários isto é, a transubstanciação do signo verbal para o icônico (HQ), técnica referendada pela ressignificação do leitor quadrinista. Muito mais que adaptar uma linguagem à outra, num processo estrutural semiótico, trata-se de constatar que a literatura em quadrinhos é um instrumento de acesso à leitura da relação passado-presente. Ou, especificamente em **Memórias**, como dito na primeira parte deste capítulo, uma relação folhetim-hq. E para que esta relação seja plenamente entendida e explicitada, uma análise pormenorizada dos dois meios aqui apontados se faz necessária.



### 3. O original e a HQ: princípios elementares

O romance de Manuel Antônio de Almeida é um caso à parte no conjunto de obras em prosa do romantismo brasileiro, por retratar a sociedade com uma vivacidade que não existia nos romances apoiados na idealização, apresentando uma série de pontos que fogem ao padrão da época. Segundo Antonio Candido, trata-se de uma obra que podemos chamar de excêntrica, “em relação à corrente formada pelas outras”. (CANDIDO, 2012, p. 531). Ainda de acordo com o ensaísta, a “surpreendente imparcialidade com que trata os personagens, rompendo com a tensão romântica entre o Bem e o Mal por meio de nivelamento divertido dos atos e caracteres” (idem, *ibidem*), individualiza a obra entre as demais da época.

Pouco atraído pela pesquisa das raízes do comportamento, ou a dinâmica do espírito, atém-se à vida de relação: espreita palavras e atos, comparando-os com outros atos e palavras, e deixa ver ao leitor que, no fundo, uns valem os outros; nem bons nem maus. Isso, porém, sem a amargura que os naturalistas denotarão em seguida, sem qualquer intuito mais profundo de análise. (idem, *ibidem*).

Assim, neste livro de costumes urbanos, Manuel Antônio prima pela tipificação dos personagens, característica que por sua vez confirma esta denominação, pois o romance de costumes “tende para a norma, e, portanto, mais para a caracterização de *tipos* do que para a revelação das pessoas”. (idem, p. 533). Logo, seus personagens são “rasos psicologicamente, desprovidos de surpresas, avaliados pelo autor de uma vez por todas desde os primeiros golpes de vista”. (idem, *ibidem*).

Há ainda, outras características que distinguem **Memórias**: os personagens são oriundos de classe média; o protagonista não é herói nem vilão, mas uma figura simpática que leva a vida comum; o estilo descontraído adotado pelo autor, no qual troca o sentimentalismo pelo humorismo; não existe idealização da mulher, da natureza ou do amor, a linguagem aproxima-se da jornalística, deixando de lado a excessiva metaforização, como pode ser exemplificado no trecho abaixo:

Depois de mais algumas palavras trocadas entre os dois, D. Maria chamou por sua sobrinha, e esta apareceu. Leonardo lançou-lhe os olhos, e a custo conteve o riso. Era a sobrinha de D. Maria já muito desenvolvida, porém que, tendo perdido as graças de menina, ainda não tinha adquirido a beleza de moça: era alta, magra, pálida: andava com o queixo enterrado no peito, trazia as pálpebras sempre baixas, e olhava a furto; tinha os braços finos e compridos; o cabelo, cortado, dava-lhe apenas até o pescoço, e como andava mal penteada e trazia a cabeça sempre baixa, uma grande porção lhe caía sobre a testa e olhos, como uma viseira. Trajava nesse dia um vestido de chita roxa muito comprido, quase sem roda, e de cintura muito curta; tinha ao pescoço um lenço encarnado de Alcobaça. (ALMEIDA, 1982, p. 38)

Em **Dialética da malandragem**, Antonio Candido discute a figura de Leonardo Filho, o protagonista, questionando os rótulos a ele atribuídos: pícaro ou malandro? E ainda examina o próprio romance: documentário ou representativo? O pícaro seria, na história da literatura, uma personagem-tipo dos romances e novelas dos séculos XVII e XVIII, surgidos na Espanha, com características daquilo que hoje chama-se malandragem. O pícaro vivia de expedientes, transitando entre as várias classes sociais, das quais tirava seu sustento, enganando por ardis. Noutras, adquire também o papel de bufão.

Conforme afirma Candido, quando se lê **Memórias de um Sargento de Milícias**, buscando enxergar um romance picaresco, há “algumas analogias e muitas diferenças” (CÂNDIDO, 1970, p. 67). Por conseguinte, o autor elabora uma série de exemplos que demonstram as aproximações e distanciamento da obra de Manuel Antônio de Almeida com os romances picarescos espanhóis dos séculos XVII e XVIII.

Sobre o personagem, a conclusão a que se chega é que apesar de algumas características que o aproximam do pícaro espanhol, como a origem humilde e irregular \_ Leonardo nasce de uma pisadela e um beliscão \_ e ainda por ter sido largado no mundo, mas não abandonado; o fato de ser amável e risonho, e de parecer um títere vitimado pela causalidade externa, por viver ao sabor da sorte, sem plano ou reflexão; mesmo assim, ele não é um pícaro típico.

As diferenças são muito mais abundantes: o foco narrativo, para começar. Normalmente, o próprio pícaro é quem conta suas aventuras. Embora o único romance de Manuel Antônio de Almeida indique uma narração em primeira pessoa \_ através do título \_ tal não acontece. O que se vê na obra é um relato em terceira pessoa, com a presença de um narrador onisciente. Narrador este que

interfere continuamente no andamento da história, com comentários humorísticos, e com avisos aos leitores de fatos que ainda vão acontecer, num diálogo direto com eles (característica, aliás, comungada por grandes escritores da Literatura brasileira, como Machado de Assis, por exemplo).

Ora, os leitores hão de estar lembrados da velha mania que tinha D. Maria por uma demandazinha; atirava-se a ela com vontade, e tal era o empenho que empregava na mais insignificante questão judiciária, que em tais casos parecia ter em jogo sua vida. (...) Ora, como sabem todos os que me leem, o Leonardo tinha abandonado Luisinha; ela aceitou portanto indiferentemente a proposta de sua tia. (ALMEIDA, 1982, p.101)

Outro ponto de divergência é o fato de o protagonista estar distante da condição servil, à qual se submetiam os pícaros originalmente. Na narrativa picaresca, importa que o personagem desenvolva uma aquisição de conhecimento, a partir das experiências, que o fazem amadurecer, repensando sua vida a partir do aprendizado que extraiu das vivências prévias, evitando cometer os mesmos erros de outrora. Isso não acontece em **Memórias de um Sargento de Milícias**.

É também notável nos romances picarescos o uso de linguagem obscena e, até mesmo, de palavrões na tentativa de explicitar o meio em que vivem os pícaros, bem como as pessoas com as quais eles se relacionam, o que não ocorre no livro de Manuel Antônio de Almeida, pelo contrário. O autor utiliza uma “linguagem limpa”, emprestando o tom caricatural ao “elemento irregular”, que, desse modo, vira bom humor, ironia ou sátira. Outra diferença entre o pícaro tradicional e Leonardo está na presença dos seus padrinhos, o barbeiro e a parteira. Estes o defendem continuamente na história, enquanto que o pícaro não tem ninguém por si, vive sozinho e enfrenta todas as dificuldades sem qualquer tipo de auxílio.

Leonardo seria, então, o primeiro malandro da novelística brasileira, correspondendo a uma atmosfera cômica e popular do Brasil do século XIX. A malandragem se caracteriza pelo espírito acentuado aventureiro, pelo fato de o personagem ser astucioso e praticar a “astúcia pela astúcia”, visando o proveito próprio. Leonardo traz consigo o dinamismo dos malandros do povo. Há, na malandragem retratada no livro, algo de intemporal, pertencente à comicidade popularesca, descrita por Bahktin em **A cultura popular na Idade Média e no**

**Renascimento**, ao discutir a obra de François Rabelais, **Gargantua e Pantagruel**.

A fim de mapear o que seria a cultura cômica popular, Bahktin propõe três grandes categorias de análise: “As formas dos ritos e dos espetáculos, Obras cômicas verbais e Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro”. (BAHKTIN, 1996, p. 4). Vamos nos ater as primeiras, que compreendem as festas carnavalescas e peças cômicas apresentadas em praças públicas. Essas comemorações, segundo Bahktin “ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial” (idem, ibidem). O riso como que criava uma vida à parte, sem as pressões e convenções da uma vida pré-estabelecida pela lei e pela ordem vigentes.

Em **Memórias**, tais festejos são comuns, desde a festa do batizado do protagonista, passando pelas quermesses da igreja (sempre permeadas de situações burlescas), as festas dos ciganos, terminando com a roda de cantoria na qual Leonardo conhece Vidinha. Leonardo filho vem a representar, então, essa figura que ridiculariza o padrão vigente, como os gigantes e bufões citados por Bahktin, e o romance como um todo pode ser encarado como uma grande e espalhafatosa paródia da vida carioca do século XIX. “O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim os bufões e os “bobos” assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos” (idem, ibidem).

Comparado ao “herói sem nenhum caráter” de Mário de Andrade, o malandro de **Memórias de um Sargento de Milícias** é exemplar e traduz aspectos do *ethos* (caráter; os costumes e os traços comportamentais que distinguem um povo) brasileiro; é um personagem rico em significado para o povo brasileiro, pois apresenta os traços fundamentais do seu estereótipo. Assim, o malandro e seu traço folclórico traduzem um arquétipo do povo brasileiro. O trabalho do romancista em extrair dos acontecimentos e das pessoas aspectos que pudessem constituir uma generalidade suficiente para formar um paradigma de comportamento nacional é notável.

A integridade do livro se dá por uma íntima associação entre os planos voluntário e involuntário. No plano voluntário, está a representação dos costumes e as cenas do Rio de Janeiro. No plano involuntário, os traços semi-folclóricos dos atos e das peripécias. O ingrediente capaz de ativar essa malandragem latente e

provocar os acontecimentos da história é o realismo espontâneo e corriqueiro, que, por sua vez, está baseado na dinâmica social do Brasil do século XIX. Há, ainda, influências eruditas eventuais na obra que a aproximam das correntes literárias daquele tempo.

Cabe, ainda, ressaltar que o romance malandro se consolida no contexto da Regência e do Segundo Reinado. Nessa época, eram comuns as manifestações satíricas e cômicas nos jornais, na poesia, no desenho, no teatro e, conseqüentemente, na literatura. Havia “a análise política e moral por meio da sátira dos costumes e retratos de tipos característicos, dissolvendo a individualidade na categoria, como tende a fazer Manuel Almeida”. (CANDIDO, 1970, p.73).

Roberto DaMatta, em **Carnavais, malandros e herois**, discute, sociologicamente, esta figura controversa. Em um primeiro momento do seu estudo, há uma interpretação dos ‘carnavais’, ‘paradas’, ‘procissões’ e os rituais do ‘sabe com quem está falando?’, “como formas coletivas de definição de indefinição social”, ele parte para a caracterização de quem seriam os “atores desses diálogos e entrecos dramáticos” (DAMATTA, 1997, p. 255-256). Entre eles, o malandro. São discutidos, também, os traços caricatural e documental de **Memórias**.

Há um caráter caricatural na obra que espelha a comicidade e a sátira presentes em pequenos jornais recém-surgidos, como **O Carapuceiro**, do Padre Lopes Gama (1832-34; 1837-43; 1847) e **O Novo Carapuceiro**, de Gama e Castro (1841-42) e encontradas em outra inovação do período: as primeiras charges políticas. Além disso, parte do teatro e da poesia da época também possuíam este traço estilístico.

Há caráter documental em **Memórias**? Em caso afirmativo, é preciso provar que o romance reflete o período histórico que corresponde à ocupação de Dom João VI e que esse reflexo garante o valor da obra como documental. Todavia, algumas características da obra permitem questionar a validade dela como documento histórico. O livro não transmite uma visão ampla da sociedade e o espaço apresentado por ele é restrito.

Limitou-se, pois, no espaço, tanto geográfico quanto social: ficou no Rio de Janeiro do primeiro quartel do século XIX, no ambiente popular de barbeiros e comadres, de que se ia diferenciando a nossa

vaga burguesia, e fora da qual só restava a massa de escravos e o reduzido apanhado de recentes cortesãos. (CANDIDO, 2012, p. 532).

A trama circunscreve-se a um grupo socialmente delimitado, composto, basicamente, por uma pequena burguesia, como se poderia classificar hoje aquele grupo social. Nem a classe alta, nem a mais baixa são retratadas detalhadamente, e sim como pequenas citações ou figurações. Do ponto de vista da formação social brasileira, Manuel Antônio de Almeida não retrata os negros, os escravos na sua obra. Caso tivesse uma tônica documental, o livro, necessariamente, falaria em detalhes dos negros que, no século XIX, compunham, consideravelmente, a população brasileira, desempenhando importante função socioeconômica.

Mas talvez o problema deva ser proposto noutros termos, sem querer ver a ficção como duplicação -, atitude frequente na crítica naturalista que tem inspirado a maior parte dos comentários sobre as Memórias, e que tinha do realismo uma concepção que se qualificaria de mecânica. Na verdade, o que interessa à análise literária é saber, neste caso, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra -, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos. (idem, 1970, p. 74-75)

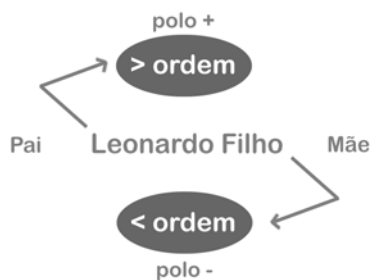
Vale ressaltar que, segundo Antonio Candido, o romance se compõe por caminhos descontínuos, mas discerníveis. As três formas identificadas (idem, p. 75) para a composição da obra são: (1) fatos narrados envolvendo os personagens; (2) os usos e os costumes descritos; e (3) as observações judicativas do narrador e de certos personagens. Essas três formas podem aparecer integradas, compondo determinada parte do romance ou, ainda, aparecerem de modo desintegrado. No primeiro caso, quando (1), (2) e (3) aparecem integrados, há significativo aumento da percepção da realidade. No segundo, quando (1), (2) e (3) encontram-se desintegrados, ocorre justaposição de elementos não fundidos.

Dessa maneira, os dados fornecidos pelo autor são elementos de composição da obra, não têm valor informativo sobre usos e costumes da sociedade da época, não são informes, “pois, neste caso, estaríamos reduzindo o romance a uma série de quadros descritivos dos costumes de tempo” (idem, p. 76). A análise

da obra permite compreender que, provavelmente, a redação se deu de maneira gradativa, produzida à semelhança de uma publicação seriada. Para Antonio Candido, a primeira parte de **Memórias** é bastante parecida com a crônica; já a segunda, estaria mais próxima do romance.

O lado mais próximo da realidade presente no romance se relaciona ao fato deste integrar os atos e compor as situações. O autor intui princípios constitutivos da sociedade, esses princípios ocultos totalizam aspectos parciais. “Manuel Antônio, apesar da singeleza, tem uma coisa em comum com os grandes realistas: a capacidade de intuir, além dos fragmentos descritos, certos princípios constitutivos da sociedade –, elemento oculto que age como totalizador dos aspectos parciais” (CANDIDO, p. 76).

Um dos fatores do alcance geral da obra de Manuel Antônio de Almeida “e, portanto, da eficiência e durabilidade com que atua sobre a imaginação dos leitores” (idem, p. 77) é a sua natureza popular. As **Memórias** possuem um primeiro estrato universalizador, no qual “fermentam arquétipos válidos para a imaginação de um amplo ciclo de cultura” (CANDIDO, 1970, p. 76). O segundo estrato seria aquele que se compõe pela dialética, contrastando ordem e desordem, como no esquema abaixo.



O esquema acima sintetiza a dialética da ordem/desordem, à qual se submete o protagonista Leonardo Filho. Junto de seu pai e sua mãe, ele se encontra em um determinado espaço social em que a moral oscila e há uma aparente ausência de culpa. Os demais personagens tendem a atrair o protagonista para os polos de maior ordem ou de menor ordem. O Major Vidigal, por exemplo, seria o arquétipo da ordem extremada. A relativização da ordem e da desordem é destaque na obra.

O cunho especial do livro consiste numa certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do ‘homem como ele é’, mistura de

cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e da desordem; entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal. (CANDIDO, 1970, p. 78-79)

Tomemos como exemplo a trajetória do representante da ordem, Major Vidigal, a fim de ilustrar a equivalência desta com a desordem. Ao longo do romance, ele prende malfeitores e arruaceiros, inclusive o próprio Leonardo Filho, usando a lei, coibindo o errado. No capítulo XLVI, **As três em comissão**, há uma reviravolta neste perfil. A comadre, Maria-Regalada e D. Maria são essas três a que o título alude. Maria-Regalada é uma antiga paixão do Major Vidigal. Sabendo disso, a comadre e D. Maria vão até ela para que interceda por Leonardo, a esta altura, preso por insubordinação. Além da soltura do rapaz, o major o promove a sargento. Fica implícito o acordo entre o major e Regalada: ela voltaria a ter uma relação amorosa com ele em troca do favor de soltar o afilhado da parteira. Ou seja, o aparentemente incorruptível major é subjulgado pela atração que sentia por Maria-Regalada.

Há um traço saboroso que funde no terreno do símbolo essas confusões de hemisférios e esta subversão final de valores. Quando as mulheres chegam à sua casa (Dona Maria na cadeirinha, as outras se esbofando ao lado), o major aparece de chambre de chita e tamancos, num desmazelo que contradiz o seu aprumo durante o curso da narrativa. Atarantado com a visita, desfeito em risos e arrepios de erotismo senil, corre para dentro e volta envergando a casaca do uniforme, devidamente abotoada e luzindo em seus galões, mas com as calças domésticas e os mesmos tamancos batendo no assoalho. E assim temos o nosso ríspido dragão da ordem, a consciência ética do mundo, reduzido a imagem viva dos dois hemisférios, porque nesse momento em que transgride as suas normas ante a sedução da antiga e talvez de novo amante, está realmente equiparado a qualquer dos malandros que perseguia: aos dois Leonardos, a Teotônio, ao Toma-Largura, ao Mestre de Cerimônias. (idem, 1970, p. 81).

Todo este movimento imprime à obra um ritmo ligeiro, em que a sociedade da época é pincelada com traços céleres: a ordem, com dificuldade de ser mantida, rodeada pela desordem e o lícito e o ilícito sem demarcações visíveis. Tudo isso imerso numa naturalidade que reproduz o que se vivia no Brasil do início do século XIX. Neste tom, a narrativa destaca-se entre os romances do século XIX por ser livre do peso do erro e do pecado. Os personagens cometem atos reprováveis, mas



como também atuam em situações positivas que os qualificam como bondosos, não há julgamento, pois as ações se anulam.

E uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco. (CANDIDO, 1970, p. 84).

Haveria, entretanto, algum princípio moral nas *Memórias*? Segundo Antonio Candido, o princípio moral de **Memórias** é, justamente, o balanceio entre o bem e o mal; cada um deles se compensa mutuamente e nenhum deles aparece integralmente. No que diz respeito à literatura brasileira, o livro não se enquadra nas convencionadas racionalizações ideológicas da época. O estilo do autor afasta-se da linguagem preferida. As razões para esse afastamento podem ser encontradas nos seguintes fatos: a) Manuel Antônio de Almeida era principiante na literatura; b) o autor era anônimo, ele assinou primeiramente sua obra apenas como “um brasileiro”; c) havia, por parte dele, neutralidade de classe; d) ausência de maneirismo discursivo; e) desvinculação da linguagem da moda, a linguagem difundida por José de Alencar e Macedo, por exemplo, pomposa e culta. Manuel Antônio de Almeida prefere o tom coloquial, próxima do popular.

O sentido profundo das *Memórias* está ligado ao fato de não se enquadrarem em nenhuma das racionalizações ideológicas reinantes na literatura brasileira de então: indianismo, nacionalismo, grandeza do sofrimento, redenção pela dor, pompa do estilo etc. Na sua estrutura mais íntima e na sua visão latente das coisas, este livro exprime a vasta acomodação geral que dissolve os extremos, tira o significado da lei e da ordem, manifesta a penetração recíproca dos grupos, das ideias, das atitudes mais díspares, criando uma espécie de terra-de-ninguém moral, onde a transgressão é apenas um matiz na gama que vem da norma e vai ao crime. Tudo isso porque, não manifestando estas atitudes ideológicas, o livro de Manuel Antônio é talvez o único em nossa literatura do século XIX que não exprime uma visão de classe dominante. (CANDIDO, 1970, p. 86).

De que maneira crônica e romance são estabelecidas? A malandragem presente no romance tem respaldo em meio aos requadros e às imagens da HQ? Ordem e desordem, além de presentes no enredo, são de alguma forma marcadas nas figuras enquadradas? Essas são questões que serão respondidas na segunda metade deste capítulo.

### 3.1. O sargento de milícias em requadros

A excentricidade da obra de Manuel Antônio de Almeida advém de sua singularidade no meio editorial em que foi escrito e publicado, como já exposto na primeira parte deste capítulo. No processo de quadrinização da obra, é fácil perceber que esta característica perpetua-se no estilo escolhido tanto pelo roteirista Indigo quanto pelo artista gráfico Bira Dantas. O traço é cambiante, e transita entre o caricatural e o estilizado, segundo a distinção proposta por Luiz Antônio Cagnin (1975) e retomada por Paulo Ramos, em **A leitura dos quadrinhos**:



Figuras de 6.31 a 6.33 – Batman desenhado nos estilos realista (à esq.), estilizado (ao centro) e caricato (à dir.).

(RAMOS, 2012, p. 122)

A caricatura enfatiza e exagera as características da pessoa de uma forma humorística, assim como em algumas circunstâncias acentua gestos, vícios e hábitos particulares em cada indivíduo. Há uma distorção da realidade própria deste tipo de traço e certo exagero nas formas. Já a estilização é a fuga do padrão realista, no qual os detalhes são de certa forma suprimidos, sem que a imagem perca sua significação.

No processo de quadrinização pelo qual **Memórias de um sargento de milícias** passou, podemos afirmar que há estilização com pinceladas caricaturais. Isso confirmaria a tipificação dos personagens (sem profundidade psicológica,

portanto, estilizados) e o tom satírico (caricatural) da obra, por exemplo. E ainda corroboraria a afirmação de Candido sobre a excentricidade da obra de Manuel Antonio de Almeida, uma vez que mistura tendências e assim torna-se única, tanto a original quanto a sua homônima HQ.

O traço ou caráter caricatural (segundo proposto por Roberto DaMatta) representa o plano involuntário da obra, como descrito por Antônio Cândido, compondo os traços semi-folclóricos da época. Ao mesmo tempo, o traço estilizado enfatiza o “sopro” (caráter) documental da mesma, uma vez que há a descrição e a representação dos costumes e cenas do Rio de Janeiro no tempo do Rei. Não é um documento completo, mas representa o plano voluntário da obra.

Esta mistura entre planos, entre caracteres, vai ao encontro de outra característica levantada na análise preliminar deste capítulo: a dialética da ordem e da desordem. Já na capa da HQ podemos começar a evidenciar esta miscelânea:



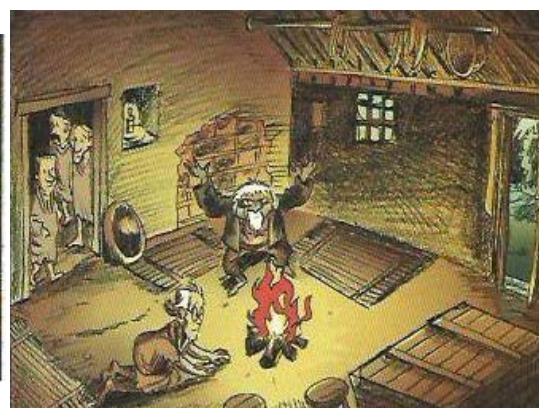
(INDIGO, DANTAS, 2007)

Começando pelos personagens que estão no primeiro plano, Leonardo filho e Luisinha, o “par romântico” da história. Esta ideia é corroborada pelos olhares de interesse e admiração entre eles, as cores fortes \_ vermelho (quente) e azul (fria)\_ destacando-se do plano de fundo, quase monocromático. A farda do rapaz, o vestido

da moça e a sombrinha que ela carrega marcam a classe social a que pertencem: ela, abastada, ele, de classe média. Este “fundo”, por sua vez, é repleto de situações que formam o ambiente do suposto encontro amoroso. Construções como casas e uma igreja, pessoas trabalhando, homens e mulheres andando bem trajados, um homem negro (possivelmente um escravo) carregando um pote na cabeça, e instrumentos musicais sendo tocados. Portanto, temos duas figuras caricaturais circundadas por um ambiente estilizado, confirmando, assim, essa bem construída argamassa da arte sequencial.

E neste mesmo contexto, crônica e romance são estabelecidos, uma vez sendo a obra produto de uma publicação seriada, o segundo é a “cola” da primeira, ou seja, segundo Cândido em **A dialética da malandragem**, é através do romance que marca a segunda parte da obra que os fatos expostos pela primeira são consolidados. Enquanto na primeira parte (até o capítulo XXIII) o ritmo da narrativa é pontuado por longas descrições de rituais, festas e costumes, na segunda parte a trama fica em primeiro plano, as articulações da comadre, as peripécias da vida adulta de Leonardo Filho, casamentos, funerais, brigas, discussões, amores e desencontros amorosos.

Na HQ, tal diferenciação pode ser percebida pela escolha dos planos, dos enquadramentos das cenas retratadas. Na primeira parte, predominam enquadramentos mais recuados, planos mais abertos, a fim de evidenciar o que está à volta dos personagens, registrando o cotidiano de forma mais ampla:





(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 16)

A primeira imagem retrata o porto, na chegada de Maria das Hortaliças e Leonardo Pataca, em que aparecem, no canto, abaixo, à direita; ela sentindo os primeiros enjoos da gravidez. Mais uma vez o traço estilizado encontra-se em evidência, mesclando navio, homens e carga, deixando o casal protagonista fazendo parte do todo, quase sem destaque, como para mostrar ao leitor que os dois fazem parte daquela massa, daquele povo. A segunda cena em destaque, ao lado da primeira, mostra Leonardo Pataca na casa de um caboclo velho que tinha “por ofício, dar fortuna” (ALMEIDA, 1982, p. 19). Leonardo pai foi até ele na tentativa de saber do seu futuro amoroso, posto que estivesse enrabichado por uma cigana; queria uma feitiçaria que a mantivesse fiel ao seu lado. Luz e sombra mostram do ambiente mais do que qualquer descrição em palavras, e a posição subalterna de Pataca confirma o seu estado de desespero. A última evidencia o olhar e o semblante de Leonardo filho, que se encontra à direita da imagem, em relação à igreja que frequentava, na infância. Pelo seu olhar, é perceptível que suas intenções estão longe de serem santas, e o sorriso confirma a suspeita.

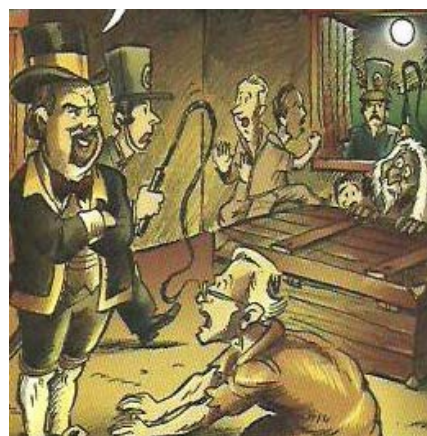
Já na segunda parte, predominam enquadramentos mais próximos, a maioria em *close-up*, o que ratifica o enredo romanesco, e o enfoque nos sentimentos e sensações dos personagens:



(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 56)

Quanto ao estabelecimento da ordem e da desordem no processo de quadrinização, há um detalhe envolvendo a figura representante da ordem o Major Vidigal, que simboliza a relativização destes dois conceitos: sua vestimenta, o modo como ele se apresenta no decorrer da história. Na obra original, isso fica claro na cena em que as três em comissão (Maria Regalada, a comadre e D. Maria) vão a casa do Major e o encontram “de rodapé de chita e tamancos” (ALMEIDA, 1982, p. 127), ou seja, com uma espécie de sobrecasaca de homem, e ainda por cima de pano ordinário. É a quebra da figura imponente, mantenedor da ordem.

Na HQ, o processo é contínuo, num primeiro momento, ele aparece com toda a sua pujança e pompa, sempre em posição superior – devido à inclinação da representação do personagem. Uma angulação de imagem que no cinema é conhecido como *contra-plongée* (com o sentido de “contra-mergulho”) – quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima. Também chamada de “câmera baixa”.



(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 11)

A partir do momento que Leonardo filho entra na vida do Major e o engana em sua fuga, sua imagem vai se desconstruindo, da mesma forma que a “ordem” vai perdendo sua força para a “desordem”; primeiro, ele perde a cartola, depois, aparece desfigurado pela raiva:



(INDIGO, DANTAS, 2006, p. 43)

Culminando com a já comentada cena final:



(idem, 2006, p. 60)

Chega-se a conclusão que a “aura da ordem” perde-se assim como um chapéu é perdido, é trocada pela da desordem, ou mistura-se a ela, quando se

recebe visitas com “roupas de baixo” e ainda se tenta manter a compostura, ao vestir uma calça (como acontece no penúltimo quadrinho).

**Memórias de um Sargento de Milícias** de Manuel Antônio de Almeida é tido como o verdadeiro romance urbano do Romantismo brasileiro, pois retrata os costumes, comportamentos e o cotidiano das camadas mais pobres da sociedade carioca do século XIX. Nele o autor desenhou com fidelidade os personagens e imprimiu um ritmo natural à narrativa. Talvez porque não estivesse interessado em sucesso nem em moda literária, escreveu sem compromissos e apresentou, com humor e com tendências realistas, a sociedade do Rio de Janeiro no início do século XIX, época da presença da corte portuguesa no Brasil, entre 1808 e 1821, principalmente a gente simples. Em pleno Romantismo, Manuel Antônio de Almeida publicou um romance sem os artifícios com que a técnica romântica fantasiava, deformava, embelezava ou idealizava a realidade.

Os encontros e festas públicos são cenário constante na primeira parte do romance, e são quadrinizados com toda a cor e detalhes imprescindíveis:



(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 9)

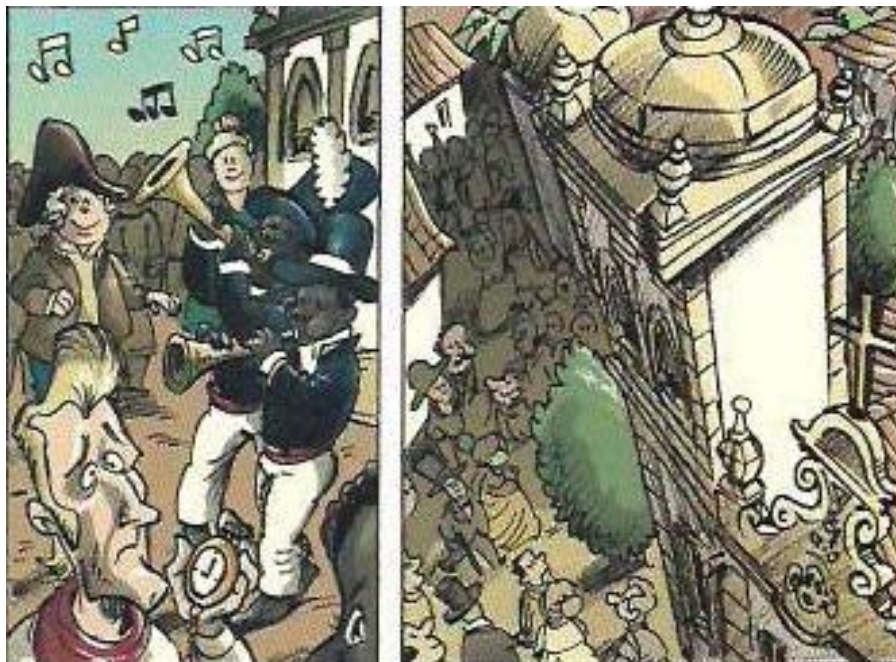
Na imagem acima, a primeira via-sacra da qual Leonardo filho faz parte, na noite em que acaba por fugir de casa e aproveitar uma festa em um acampamento cigano, onde se festejava um santo da devoção deles, como mostra a figura abaixo:





(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 12)

A imagem abaixo mostra a primeira festa da Igreja que Leonardo filho faz parte, já como coroinha:



(idem, 2006, p. 17)

Procissão dos ourives, tradicional na cidade do Rio de Janeiro da época:



(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 23)

A seguir, a cena que marca o início do “romance” entre Leonardo e Luisinha, eles vão, junto com a família, a festa do Domingo do Espírito Santo. Observe a intervenção direta do autor ao lamentar a perda do valor de festas como essa para os jovens da época:

Como todos sabem, a festa do Espírito Santo é uma das festas prediletas do povo fluminense. Hoje mesmo que se vão perdendo certos hábitos, uns bons, outros maus, ainda essa festa é motivo de grande agitação; longe porém está o que agora se passa daquilo que se passava nos tempos a que temos feito remontar os leitores. A festa não começava no domingo marcado pela folhinha, começava muito antes, nove dias cremos, para que tivesse lugar as novenas. O primeiro anúncio da festa eram as Folias. Aquele que

escreve estas Memórias ainda em sua infância teve ocasião de ver as Folias, porém foi já no seu último grau de decadência, e tanto que só as crianças como ele lhe davam atenção e achavam nelas prazer; os mais, se delas se ocupavam, era unicamente para lamentar a diferença que faziam das primitivas. O que dantes se passava, bem-encarado, não estava muito longe de merecer censura; porém era costume, e ninguém vá lá dizer a alguma velha desse tempo que aquilo devia ser por força muito feio, porque leva uma risada na cara, e ouve uma tremenda filípica contra as nossas festas de hoje. (ALMEIDA, 1982, p. 58)

E tal qual na história, na HQ não poderia faltar um traço marcante desse tipo de festa, a música:



(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 24)

Num único quadro, a descrição dos meninos que saíam pelas ruas da cidade,

(...) todos de 9 a 11 anos, *caprichosamente* vestidos à *pastora*: sapatos cor-de-rosa, meias brancas, calção da cor do sapato, faixas à cintura, camisa branca de longos e caídos colarinhos, chapéus de palha de abas largas, ou forrados de seda (...)  
(ALMEIDA, 1982, p.59)

E a participação de Leonardo filho e Luisinha, juntamente com os amigos e familiares, na festa:



(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 25)

Em todas essas imagens representativas das festas populares do Rio de Janeiro da época, e “as formas dos ritos e dos espetáculos”, denominadas por Bakhtin, configuram um aspecto importante da vida cotidiana dos personagens. É como se cada uma delas fosse um tempo em suspenso, único, em que emoções e religiosidade se misturam formando um momento de vivência singular. Ao falar do carnaval, Bakhtin afirma:

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente. (...) Todas essas formas apresentavam um elo exterior com as festas religiosas. Mesmo o carnaval, que não coincidia com nenhum faro da história sagrada, com nenhuma festa de santo, realizava-se nos últimos dias que precediam a grande quaresma. (...) (BAKHTIN, 1996, p.6-7)

Em **Memórias**, as festas religiosas (cristãs ou não) constituem um período em que religião e carnaval tocam-se, assim como a ordem e a desordem preconizadas por Candido. É muita bebida, muita comida, risos, mulheres à mostra de um lado e meninos transvestidos em outro; homens comemorando lucros e outros pagando promessas. E é neste intervalo de vida que uma menina sem mais atrativos deixa que se antevenha o frêmito da emoção que dá luz ao olhar pálido e às feições sem graça, como Luisinha, e assim consiga conquistar seu “amor”, Leonardo filho. Ao fim do mesmo, porém, tudo volta a ser como antes, Luisinha “perde seu brilho momentâneo” e volta a ser a mesma menina apagada de sempre:



(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 25)

#### 4. Revelando os quadrinhos: a narrativa do sargento de milícias

Traduzir um texto literário para outra linguagem nada mais é do que interpretar este texto, adaptando as especificidades de um gênero para outro, como já foi dito anteriormente.

Segundo Eisner

A compreensão da imagem requer uma comunidade de experiência. Portanto, para que sua mensagem seja compreendida, o artista sequencial deverá ter uma compreensão da experiência de vida do leitor. É preciso que se desenvolva uma interação, porque o artista está evocando imagens armazenadas nas mentes de ambas as partes. (2001, p.5).

McCloud, em **Desenhando Quadrinhos**, corrobora a afirmação: “são precisos dois para criar nova vida, e criar novas vidas pelos quadrinhos não é diferente” (...), pois o quadrinista “proporciona as formas, as linhas e as cores de sua opção artística, e o leitor proporciona a experiência necessária para dar-lhes vida”. (2008, p. 58). E é nesse intercâmbio que a linguagem dos quadrinhos é construída, autônoma, com mecanismos próprios e interfaces específicas.

“Entendemos por narrativa todo discurso que nos apresenta uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados” (D’ONOFRIO, 2004, p. 53). A partir deste conceito, exposto em **Teoria do texto 1**, e dos elementos estruturais da narrativa nele expostos, partiremos para a análise minuciosa da HQ em estudo, do discurso nela empregado, na forma como os personagens nos são apresentados e como o tempo e o espaço são delimitados.

Em entrevista ao site **Mundo HQ**, Bira Dantas, artista gráfico que criou a HQ comenta sobre o processo de produção: “Foi muito divertido, porque mantivemos as palavras originais. Apenas escolhemos algumas cenas que ficariam de fora, sem perder o sentido. Por isso mesmo o resultado é um gibi de 64 páginas, enquanto os demais têm, em média, 48”. Assim, a adaptação ocorreu principalmente no acréscimo de imagens à história original; ocasionalmente, texto do narrador passou

a ser fala de personagem, mas sem modificações além das necessárias. Logo, o enredo é basicamente o mesmo da obra original.

Há, na HQ, a omissão do capítulo IX, “O - arranjei-me - do compadre”, no qual conta-se algo sobre o passado do barbeiro e a forma com que ele conseguiu o dinheiro para montar seu negócio: ele emprega-se como barbeiro e sangrador em um navio negreiro, o capitão do navio fica muito doente durante a travessia, e antes de morrer pede que o barbeiro entregue para a sua filha uma “cinta de ouro e uma caixa de pau pejudas de um bom par de doblas em ouro e prata” (ALMEIDA, p. 31), além do dinheiro que o capitão receberia pela viagem. “O compadre decidiu-se a instituir-se herdeiro do capitão, e assim o fez” (idem, p. 32).

Há capítulos inteiros que são resumidos em um único quadrinho, como o V, “O Vidigal”, que descreve essa figura importante da história, assim como acontece com o XVII, “D. Maria”. O capítulo XXXII, “José Manuel triunfa” é unido ao XXXV, “Triunfo completo de José Manuel”. Nenhuma dessas alterações, no entanto, prejudica a compreensão da história ou deturpa o enredo da mesma; mesmo com a sequência dos fatos sofrendo uma pequena mudança.

#### 4.1. O tempo e o espaço

**Memórias de um sargento de milícias** começa com a marcação do tempo e do espaço em que a história ocorre, através de duas sentenças: “Era no tempo do rei” e “Uma das quatro esquinas que formam as ruas do Ouvidor e da Quitanda, cortando-se mutuamente, chamava-se nesse tempo – *O canto dos meirinhos*”. (ALMEIDA, p. 9). E, claramente, na representação pictórica da narrativa, um influencia o outro, como veremos a seguir.

Na HQ, há a repetição da frase acima citada que sinaliza o tempo em que a história acontece, já o espaço é apresentado indiretamente, através de citações, representações de igrejas, casas e das ruas do Rio de Janeiro do século XIX, criando, assim, a ambientação:

A ambientação estabelece a situação e a natureza do mundo onde ocorrem os eventos da história. A interação texto-imagem cria múltiplas possibilidades. Em um livro ilustrado, a ambientação pode ser transmitida por palavras, por ilustrações ou por ambas. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.85)

Na capa há indícios, a igreja representada parece ser a Igreja Santa Rita de Cássia, localizada no Largo Santa Rita, nas esquinas da Rua Miguel Couto e Visconde de Inhaúma, nas proximidades da Rua do Ouvidor. Observe a reprodução da capa e a foto atual da igreja:



(INDIGO, DANTAS. 2006)



(reprodução – internet)



O que também auxilia na marcação do tempo, uma vez que a igreja começou a ser construída em 1720, por um casal de portugueses que veio para o Brasil em missão dada pelo rei de Portugal, D. João VI, e foi concluída em 1741.

A ambientação demonstra muito bem a diferença entre diegese (contar) e mimese (mostrar). Enquanto as palavras podem apenas *descrever* o espaço, as imagens podem efetivamente *mostrá-lo*, fazendo isso de um modo muito mais eficaz e, em geral, mais eficiente. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.85)

Ao longo dos quadrinhos, mostram-se com detalhes os locais por onde se desenrola a trama que envolve Leonardo Pataca e seu filho, criando, por conseguinte, o clima bem humorado que marca esta narrativa. “Detalhar um ambiente é a diferença entre saber onde a história acontece e estar lá” (McCLOUD, 2008, p.159). A festa do batizado de Leonardo filho é assim descrita no livro:

Chegou o dia de batizar-se o rapaz: foi madrinha a parteira; sobre o padrinho houve suas dúvidas: o Leonardo queria que fosse o Sr. juiz; porém teve de ceder a instâncias da Maria e da comadre, que queriam que fosse o barbeiro de defronte, que afinal foi adotado. Já se sabe que houve nesse dia função: os convidados do dono da casa, que eram todos dalém-mar, cantavam ao desafio, segundo seus costumes; os convidados da comadre, que eram todos da terra, dançavam o fado. O compadre trouxe a rabeça, que é, como se sabe, o instrumento favorito da gente do ofício. A princípio o Leonardo quis que a festa tivesse ares aristocráticos, e propôs que se dançasse o minuete da corte. Foi aceita a ideia, ainda que houvesse dificuldade em se encontrarem pares. Afinal levantaram-se uma gorda e baixa matrona, mulher de um convidado; uma companheira desta, cuja figura era a mais completa antítese da sua; um colega do Leonardo, miudinho, pequenino, e com fumaças de gaiato, e o sacristão da Sé, sujeito alto, magro e com pretensões de elegante. O compadre foi quem tocou o minuete na rabeça; e o afilhadinho, deitado no colo da Maria, acompanhava cada arcada com um guincho e um esperneio. Isto fez com que o compadre perdesse muitas vezes o compasso, e fosse obrigado a recomeçar outras tantas. Depois do minuete foi desaparecendo a cerimônia, e a brincadeira aferventou, como se dizia naquele tempo. Chegaram uns rapazes de viola e machete: o Leonardo, instado pelas senhoras, decidiu-se a romper a parte lírica do divertimento. Sentou-se num tamborete, em um lugar isolado da sala, e tomou uma viola. Fazia um belo efeito cômico vê-lo, em trajes do ofício, de casaca, calção e espadim, acompanhando com um monótono zunzum nas cordas do instrumento o garganteado de uma modinha pátria. Foi nas saudades

da terra natal que ele achou inspiração para o seu canto, e isto era natural a um bom português, que o era ele. A modinha era assim: *Quando estava em minha terra, / Acompanhado ou sozinho, / Cantava de noite e de dia / Ao pé dum copo de vinho!* Foi executada com atenção e aplaudida com entusiasmo; somente quem não pareceu dar-lhe todo o apreço foi o pequeno, que obsequiou o pai como obsequiara ao padrinho, marcando-lhe o compasso a guinchos e esperneios. À Maria avermelharam-se-lhe os olhos, e suspirou. O canto do Leonardo foi o derradeiro toque de rebate para esquentar-se a brincadeira, foi o adeus às cerimônias. Tudo daí em diante foi burburinho, que depressa passou à gritaria, e ainda mais depressa à algazarra, e não foi ainda mais adiante porque de vez em quando viam-se passar através das rótulas da porta e janelas umas certas figuras que denunciavam que o Vidigal andava perto. A festa acabou tarde; a madrinha foi a última que saiu, deitando a bênção ao afilhado e pondo-lhe no cinto um raminho de arruda. (ALMEIDA, 1982, p. 11)

A cena descrita é bastante detalhada, e até mesmo confusa, com a combinação de músicas e pessoas diferentes. Esta é a diegese, na qual a impressão do caos reinante na comemoração já é grande. Já na mimese, somos impactados também por estes mesmos detalhes, que, para serem todos absorvidos, são necessários minutos de contemplação, além da leitura da fala do narrador e da cantoria de Leonardo Pataca.



(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 4)

Nesse caso, o impacto parece ser ainda maior, e observe que não há muito destaque nas cores, o que favorece ainda mais a sensação de mistura entre personagens e ambiente, instrumentos musicais e mobília, representando na imagem o caos sugerido pelas palavras descritivas.

## 4.2. Os personagens

Os personagens de Manuel Antônio de Almeida são marcados pela classe social a que pertencem. Antônio Cândido, em **Formação da Literatura Brasileira**, afirma que Almeida “limitou-se no espaço, tanto geográfico quanto social: ficou no Rio (...), no ambiente popular de barbeiros e comadres, de que se ia diferenciando a nossa burguesia”. (2012, p.532). Eles são, também, “rasos psicologicamente, desprovidos de surpresas, avaliados pelo autor de uma vez por todas desde os primeiros golpes de vista”. (idem, p. 533). Na maior parte das vezes, as figuras descritas por Almeida são denominados pela sua profissão ou função no grupo: o “compadre”, a “comadre”, o “*toma-largura*”, o “Mestre de Cerimônias”, os “primos”, as duas “velhas”, a “cigana”, o “tenente-coronel”, o “fidalgo”. Na verdade, o que importa, neste tipo de narrativa, é a ação que se desenrola através dos personagens, e não eles em si, e estes acontecimentos revelam os usos e os costumes da sociedade da época.

Destacaremos a descrição de Leonardo filho, a de Luisinha, a da comadre e a do compadre para ilustrar esta análise. Assim o definiu Mário de Andrade: “Filho de uma pisadela e um beliscão de reinóis imigrantes, Leonardo nasce ilegítimo pra viver vida ilegítima até o fim do romance” (ANDRADE, 1972, p. 129) Leonardo filho é o personagem unificador da história, é através dele que todas as outras tramas se desenrolam. É descrito quando ao nascer, aos sete anos e na vida adulta. O bebê: “(...) sete meses depois teve Maria um filho, formidável menino de quase três palmos de comprido, gordo e vermelho, cabeludo, esperneador e chorão; o qual, logo depois que nasceu, mamou duas horas seguidas sem largar o peito”. (ALMEIDA, 1982, p. 10).



(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 4)

Leonardo criança é um peralta, intratável apronta tudo o que pode com o padrinho, com os vizinhos, na escola e na igreja. Nada, nem ninguém consegue emendá-lo.

Digamos unicamente que durante este tempo o menino não desmentiu aquilo que anunciara desde que nasceu: atormentava a vizinhança com um choro sempre em oitava alta; era colérico; tinha ojeriza particular à madrinha, a quem não podia encarar, e era estranhão até não poder mais. (ALMEIDA, 1982, p. 12)

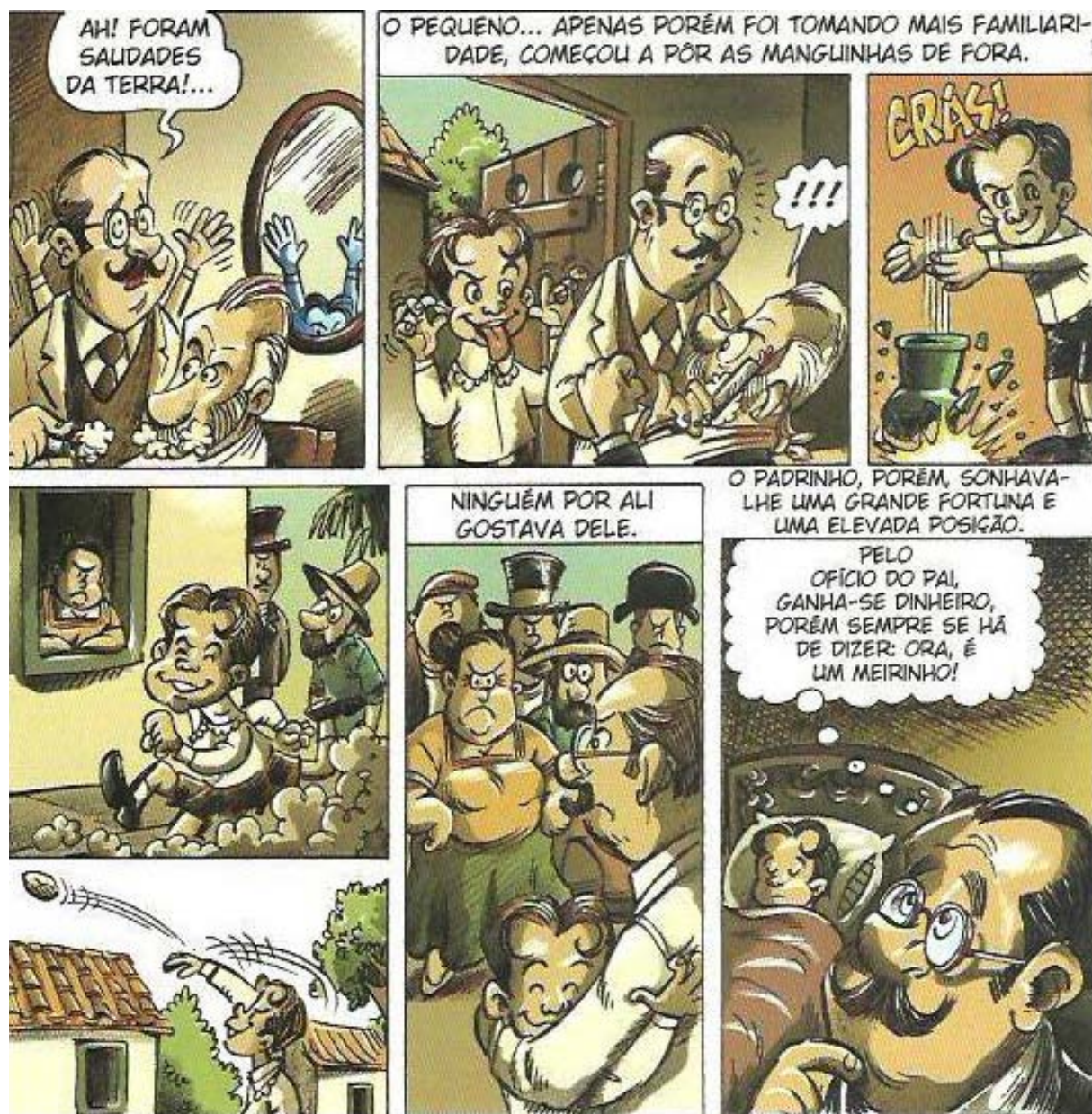
PASSEMOS POR ALTO SOBRE OS ANOS QUE DECORRERAM DESDE O NASCIMENTO E VAMOS ENCONTRÁ-LO JÁ NA IDADE DE SETE ANOS. MARIA ERA SALOIA, E O LEONARDO COMEÇAVA A ARREPENDER-SE SERIAMENTE DE TUDO QUE TINHA FEITO COM ELA.



(INDIGO, DANTAS, 2006, p. 6)

Observe o semblante do menino na imagem acima, como transmite paz e felicidade, ao correr brincando com o cachorro, e ainda os vizinhos se cumprimentando; ao fundo, uma escrava andando com um balaio na cabeça. Normalidade, tranquilidade, rotina, são esses os valores transmitidos, isso acontece

logo depois de Maria das Hortaliças fugir, Leonardo Pataca expulsar o menino de casa e o padrinho o acolher. O que, nas páginas seguintes, é quebrado:



(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 8)

O olhar do menino é outro, de cálculo, que antecipa as traquinagens previamente articuladas, que não deixa margem para se duvidar da sua verdadeira essência, a de um inconsequente moleque. Ao procurar o conforto e a defesa dos braços do padrinho, ao contrário, assume uma expressão de alegria e inocência que confirma o quanto Leonardo é uma criança difícil e arteira. O formato dos cabelos do personagem também é digno de nota, arredondado para o centro da sua testa,

parece reforçar essa característica, como se emoldurasse as ideias e tramoias de Leonardo.

O adulto nos é descrito no capítulo XVIII, **Amores**, em que o narrador assim principia: “Os leitores devem já estar fatigados de histórias de travessuras de criança; já conhecem suficientemente o que foi nosso memorando em sua meninice, (...). Agora vamos saltar por cima de alguns anos, (...). Agora começam histórias, se não mais importantes, pelo menos um pouco mais sisudas”. (idem, p. 56).



(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 24)

Outro aspecto a ser levantado diz respeito à tipificação dos personagens. Na figura de Leonardo filho, o fato de suas feições e cabelo não mudarem (a não ser enquanto bebê), evidenciam essa falta de mudanças, pois ele nasce glutão e preguiçoso, é uma criança travessa e um adulto desprovido de juízo crítico, ou seja, assim como não há mudanças nos traços do rosto, no decorrer do tempo, não há diferenças no seu caráter.

Neste mesmo capítulo em que Leonardo aparece um jovem adulto, Luisinha é apresentada:

Depois de mais algumas palavras trocadas entre os dois, D. Maria chamou por sua sobrinha, e esta apareceu. Leonardo lançou-lhe os olhos, e a custo conteve o riso. Era a sobrinha de D. Maria já muito desenvolvida, porém que, tendo perdido as graças de menina, ainda não tinha adquirido a beleza de moça: era alta, magra, pálida: andava com o queixo enterrado no peito, trazia as pálpebras sempre

baixas, e olhava a furto; tinha os braços finos e compridos; o cabelo, cortado, dava-lhe apenas até o pescoço, e como andava mal penteada e trazia a cabeça sempre baixa, uma grande porção lhe caía sobre a testa e olhos, como uma viseira. Trajava nesse dia um vestido de chita roxa muito comprido, quase sem roda, e de cintura muito curta; tinha ao pescoço um lenço encarnado de Alcobaça. Por mais que o compadre a questionasse, apenas murmurou algumas frases ininteligíveis com voz rouca e sumida. Mal a deixaram livre, desapareceu sem olhar para ninguém. Vendo-a ir-se, Leonardo tornou a rir-se interiormente. (ALMEIDA, 1982, p. 58)



(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 24)

Para alcançar o objetivo de contar uma história com imagens, segundo Eisner em **Narrativas Gráficas**, é preciso lançar mão dos estereótipos. “Ele é uma necessidade maldita – uma ferramenta de comunicação da qual a maioria dos cartuns não consegue fugir”. (EISNER, 2008, p. 21). Isso porque “a arte dos quadrinhos lida com reproduções facilmente reconhecíveis da conduta humana”, (idem, ibidem). Por exemplo, a postura dos braços de Leonardo no quadrinho em que nos é apresentado como um jovem adulto é um gesto estereotipado de alguém que está descansando, num momento de lazer e ócio. O que corrobora a descrição de que ele continua sendo na vida adulta o que renunciava na infância, um vadio. Exatamente o recurso identificado por Maria Nikolajeva e Carole Scott, em **Livro ilustrado: palavras e imagens**, próprio de uma história em quadrinhos:

Se considerarmos o que cada um, imagem e palavra, faz de melhor, é claro que a descrição física pertence ao domínio do ilustrador, que pode, em um instante, comunicar informações sobre aparência que exigiriam muitas palavras e muito tempo de leitura. Mas a descrição

psicológica, embora possa ser sugerida por imagens, necessita das sutilezas das palavras para captar emoção e motivação complexas. O discurso externo e interno como meio de caracterizar personagens é, por definição, verbal (embora alguns dispositivos visuais interessantes possam ser utilizados para transmitir discurso, a exemplo do que frequentemente vemos nas histórias em quadrinhos). (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 113)

Há, também, recursos gráficos que complementam as informações contidas no texto. As gotinhas próximas ao rosto do bebê Leonardo que chora, mostram as lágrimas vertidas no esforço da ação. Os pequenos riscos em torno da cabeça de Leonardo ao ver pela primeira vez Luisinha denotam a surpresa que ele sentiu ao ver uma menina tão desenxabida e apagada. Assim, o texto original ganha forma de quadrinho, sem perder profundidade nem qualidade enquanto obra literária.

Outros dois personagens que desenvolverão importância na vida de Leonardo filho são seus padrinhos. Ambos aparecem na cena da festa do batizado (imagem abaixo), mas só nos são descritos com mais detalhes no decorrer da história. A comadre nos é apresentada como a parteira que ajudou Leonardo a nascer e o compadre, o barbeiro que morava em frente à casa de Leonardo Pataca e Maria das Hortaliças.



(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 4)

A descrição do compadre serve para justificar sua exagerada proteção em relação ao afilhado:



Era isto natural em um homem de uma vida como a sua; tinha já 50 e tantos anos, nunca tinha tido afeições; passara sempre só, isolado; era verdadeiro partidário do mais decidido celibato. Assim à primeira afeição que fora levado a contrair sua alma expandiu-se toda inteira, e seu amor pelo pequeno subiu ao grau de rematada cegueira. (ALMEIDA, 1982, p. 17)

Já para a comadre, um capítulo inteiro é destinado a descrevê-la, por ser “uma personagem que representará no correr desta história um importante papel” (idem, p. 25), nos avisa o narrador. Na HQ, o capítulo é resumido por esta informação:

Era a comadre uma mulher baixa, excessivamente gorda, bonachona, ingênua ou tola até um certo ponto, e finória até outro; vivia do ofício de parteira, que adotara por curiosidade, e benzia de quebranto; todos a conheciam por muito beata e pela mais desabrida papa-missas da cidade. Era a folhinha mais exata de todas as festas religiosas que aqui se faziam; sabia de cor os dias em que se dizia missa em tal ou tal igreja, como a hora e até o nome do padre; era pontual à ladainha, ao terço, à novena, ao setenário; não lhe escapava via-sacra, procissão, nem sermão; trazia o tempo habilmente distribuído e as horas combinadas, de maneira que nunca lhe aconteceu chegar à igreja e achar já a missa no altar. De madrugada começava pela missa da Lapa; apenas acabava ia à das 8 na Sé, e daí saindo pilhava ainda a das 9 em Santo Antônio. O seu traje habitual era, como o de todas as mulheres da sua condição e esfera, uma saia de lila preta, que se vestia sobre um vestido qualquer, um lenço branco muito teso e engomado ao pescoço, outro na cabeça, um rosário pendurado no cós da saia, um raminho de arruda atrás da orelha, tudo isto coberto por uma clássica mantilha, junto à renda da qual se pregava uma pequena figa de ouro ou de osso. Nos dias dúplices, em vez de lenço à cabeça, o cabelo era penteado, e seguro por um enorme pente cravejado de crisólitas. (idem, p. 26)



(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 13)

### 4.3. O narrador

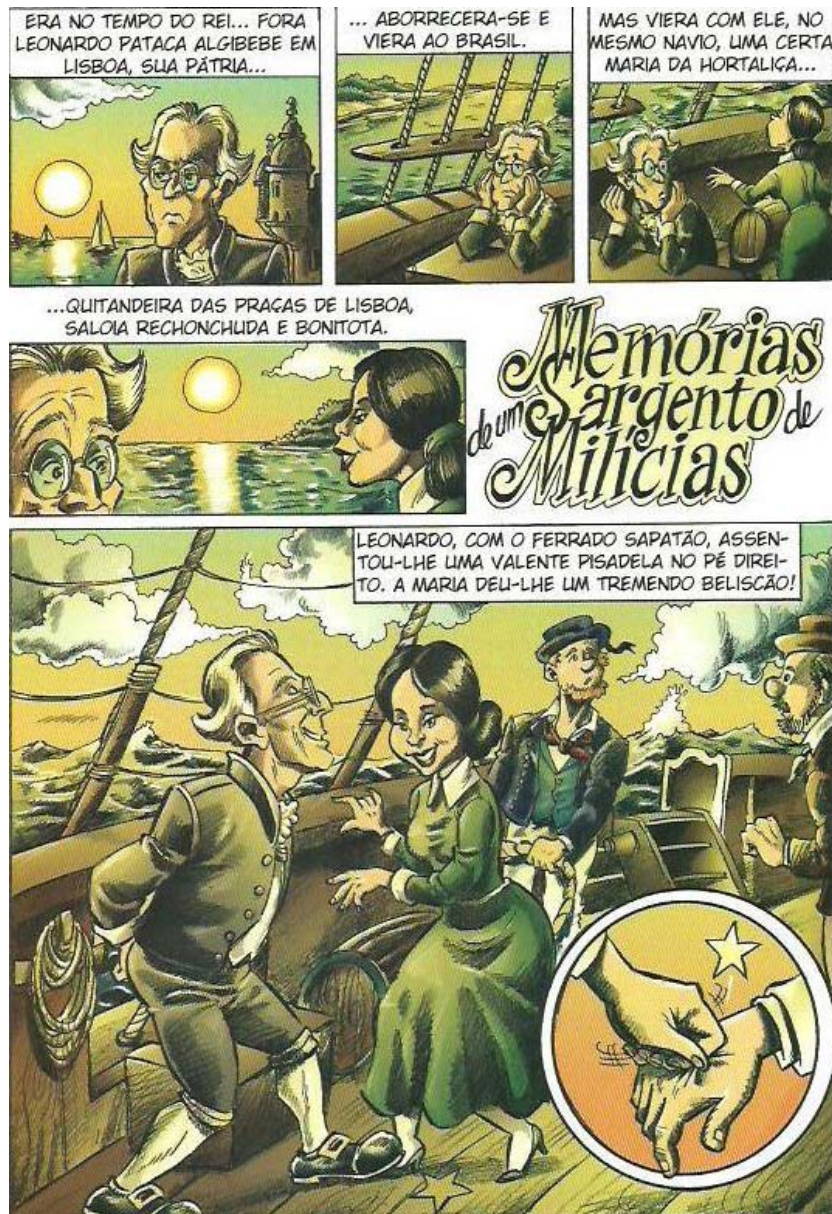
Ao depararmos com o título contendo a palavra “memórias”, logicamente imaginamos um narrador em primeira pessoa, contando sobre fatos passados de sua vida. Não neste caso. Em **Memórias de um sargento de milícias**, há foco narrativo de terceira pessoa, um narrador onisciente, que comenta, reflete e faz digressões sobre os fatos e acontecimentos da história. E toda esta interferência é feita com humor, ironia, chegando, muitas vezes ao deboche, envolvendo os costumes e personagens da época.

Segundo Mário de Andrade, em **Aspectos da Literatura brasileira**, há uma ambiguidade na título da obra, uma vez que “não podemos saber se se refere ao herói do livro, o Leonardo, (...) se ao outro sargento veterano que contava ao autor casos do tempo do rei”. (ANDRADE, 1972, p.128).

No processo de quadrinização, o corriqueiro é que a fala do narrador apareça nas chamadas legendas, emolduradas por linhas, ou solta na parte interna ou externa dos requadros. Isso traz leveza e movimento à história e todos estes exemplos acontecem na primeira página, e se repetem ao longo da HQ, dando um ritmo veloz e leve à narrativa, tal qual é realizado por Almeida na obra original, e como Candido salienta em denominar este como um “romance em moto-contínuo” (CANDIDO, 2012, p. 531)

Sobre a primeira página de uma revista de história em quadrinhos, Eisner afirma, em **Quadrinhos e Arte Sequencial**:

A primeira página de uma história funciona como uma introdução. O que e quanto entra nela depende do número de páginas que vêm a seguir. Ela é um trampolim para a narrativa, e, para a maior parte das histórias, estabelece um quadro de referência. Se bem utilizada, ela prende a atenção do leitor e prepara a sua atitude para com os eventos que se seguem. Ela estabelece um “clima”. Ela se torna uma página de apresentação, mais do que uma simples primeira página, quando o artista a planeja como uma unidade decorativa. (EISNER, 2001, p. 62).



(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 3)

Assim, do mesmo modo que introduz a história, a primeira página apresenta o humor e o movimento que caracterizam a obra. A alteração de planos, que vão desde o plano de detalhe do beliscão, passa pelo *close up* de Leonardo Pataca e Maria das Hortaliças, e chega ao plano de conjunto no último e maior quadrinho também sinaliza para este movimento, além de auxiliar na emoção transmitida pelos personagens.

Outro aspecto que marca o narrador de **Memórias** é a intervenção que o mesmo faz na história, ora comentando o que está por vir, como quando adianta que existirá uma explicação para o “arranjei-me” do compadre: “Verdade é que eu

arranjei-me (há neste *arranjei-me* uma história que havemos de contar)” (ALMEIDA, p. 17); ora destacando um personagem, “Cumpre-nos agora dizer alguma coisa de uma personagem que representará no correr desta história um importante papel” (idem, p. 25); ora dialogando com o leitor, “Já vê pois o leitor que o negócio não estava mal parado, e em breve saberá o resultado de tudo isso” (idem, p. 29); ora com ironias e deboches.

Essa ironia é de ajuste fino e dá um sabor único a esta narrativa. A fim de ilustrar como esse aspecto foi abordado no processo de quadrinização, destacaremos cenas emblemáticas, contidas no relacionamento amoroso entre Leonardo filho e Luisinha.

Como já explicitado no capítulo anterior, o “amor” de Leonardo filho e Luisinha começa de forma inusitada, e a primeira reação de Leonardo ao vê-la é o riso de deboche, diante de tão macilenta figura. A perspectiva dele muda depois do Domingo do Espírito Santo, quando, durante a festa, Luisinha fica maravilhada com os fogos de artifício. Mas, ao término da festa, outra vez Luisinha se fecha, e Leonardo chora, desconsolado. Toda a história de amor entre esses dois personagens expõem essa ironia almeidiana, mas as cenas que colocam em evidência o seu escárnio às convenções amorosas românticas sem dúvida é a da “quase” declaração de amor de Leonardo, suas conquistas posteriores (Vidinha e a mulher do Toma-largura) e o desenlace do caso, com o prometido casamento no final.

A declaração de Leonardo assim acontece:

Enfim, depois de muitas lutas consigo mesmo para vencer o acanhamento, tomou um dia a resolução de acabar com o medo, e dizer-lhe a primeira coisa que lhe viesse à boca. (...) Luisinha estava no vão de uma janela a espiar para a rua pela rótula; Leonardo aproximou-se tremendo, pé ante pé, parou e ficou imóvel como uma estátua atrás dela, que, entretida para fora, de nada tinha dado fé. Esteve assim por longo tempo calculando se devia falar em pé ou se devia ajoelhar-se. Depois fez um movimento como se quisesse tocar no ombro de Luisinha, mas retirou depressa a mão. Pareceu-lhe que por aí não ia bem; quis antes puxar-lhe pelo vestido, e ia já levantando a mão quando também se arrependeu. Durante todos estes movimentos o pobre rapaz suava a não poder mais. Enfim, um incidente veio tirá-lo da dificuldade. Ouvindo passos no corredor, entendeu que alguém se aproximava, e tomado de terror por se ver apanhado naquela posição, deu repentinamente dois passos para trás, e soltou um — ah! — muito engasgado. Luisinha, voltando-se, deu com ele diante de si, e

recuando espremeu-se de costas contra a rótula; veio-lhe também outro — ah! — porém não lhe passou da garganta, e conseguiu apenas fazer uma careta. A bulha dos passos cessou sem que ninguém chegasse à sala; os dois levaram algum tempo naquela mesma posição, até que o Leonardo, por um supremo esforço, rompeu o silêncio, e com voz trêmula e em tom o mais sem graça que se possa imaginar perguntou desenxabidamente: — A senhora... sabe... uma coisa? E riu-se com uma risada forçada, pálida e tola. Luisinha não respondeu. Ele repetiu no mesmo tom: — Então... a senhora... sabe ou... não sabe? E tornou a rir-se do mesmo modo. Luisinha conservou-se muda. — A senhora bem sabe... é porque não quer dizer... Nada de resposta. — Se a senhora não ficasse zangada... eu dizia... Silêncio. — Está bom... eu digo sempre... mas a senhora fica ou não fica zangada? Luisinha fez um gesto de quem estava impacientada. — Pois então eu digo... a senhora não sabe... eu... eu lhe quero... muito bem. Luisinha fez-se cor de uma cereja; e fazendo meia-volta à direita, foi dando as costas ao Leonardo e caminhando pelo corredor. Era tempo, pois alguém se aproximava. Leonardo viu-a ir-se, um pouco estupefato pela resposta que ela lhe dera, porém não de todo descontente: seu olhar de amante percebera que o que se acabava de passar não tinha sido totalmente desagradável a Luisinha. Quando ela desapareceu, soltou o rapaz um suspiro de desabafo e assentou-se, pois se achava tão fatigado como se tivesse acabado de lutar braço a braço com um gigante. (ALMEIDA, 1982, p. 67-68)

E no processo de quadrinização, a cena, de certa forma, é simplificada, mas o que salta aos olhos é a percepção do quadrinista ao compor as expressões faciais, as imagens sem palavras, que “falam” muito e bem. Eisner, em **Quadrinhos e arte sequencial**, salienta que tal tipo de leitura exige certo refinamento do leitor, que precisa interpretar o que vê, preenchendo os espaços livres com sua experiência comum e um histórico de observação. E McCloud, em **Desenhando quadrinhos**, observa:

Expressões não são algo que possamos omitir facilmente, como as palavras. Elas são uma forma compulsiva de comunicação visual que todos nós usamos. Todos sabemos como “lê-las” e “escrevê-las” com nossos rostos. (...) Quase todas as histórias podem ser avaliadas segundo sua habilidade para provocar emoções no leitor, ainda que as emoções não sejam seu objetivo primário. (MCCLOUD, 2008, p.81)

Assim sendo, o ridículo da cena chega até nós justamente pela clareza das expressões exageradas de Leonardo e Luisinha, quase caretas, que exageram e satirizam o amor romântico. No primeiro quadrinho, Luisinha encontra-se no seu

“padrão”, olhos baixos, boca arqueada para baixo, cabeça inclinada, que configuram a sua insossa imagem. No segundo e no terceiro quadrinhos, a expressão de Leonardo mostra claramente sua apreensão (juntamente com os elementos gráficos – gotinhas e linhas tremidas ao seu redor); a boca aberta demais, as sobrancelhas em movimento, os olhos meio esbugalhados, é como se pudéssemos sentir o desespero e a descarga de adrenalina no corpo dele ante a iminência da declaração de amor.

Em **A leitura dos quadrinhos**, Paulo Ramos destaca alguns teóricos, entre eles Acevedo, que afirma ser justamente este par – sobrancelha e boca - a chave para indicar o estado emocional, pois elas transmitiriam quatro expressões básicas: alegria, raiva, tristeza e serenidade. Já “para Cagnin (1975), a expressão do rosto nos quadrinhos é representada pela combinação de cinco elementos, e não de apenas dois. A estratégia estaria na mescla de olhos, pálpebras, pupilas, sobrancelhas e boca”. (in RAMOS, 2012, p.108).

E concluindo, os gestos dos personagens e a postura do corpo finalizam esta análise. “Ambos precisam estar em perfeita sintonia com a imagem representada, de modo a reforçar o sentido pretendido”. (RAMOS, 2012, p. 115).



(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 26)



(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 27)

E essa mesma expressão prevalece, até que, envergonhada (os riscos no rosto de Luisinha marcam este sentimento), Leonardo se vê sozinho, e o alívio o domina, com um grande “UFA”, realçado pelo formato do balão, observe que a palavra apenas reforça o sentimento do personagem, que não a pronuncia diretamente, mas a sente totalmente; e pelos traços verticais e os arredondados acima da cabeça de Leonardo, que mostram o movimento de levantar os ombros, como se um grande peso tivesse sido tirado de cima deles. Assim, quase toda a fala do narrador presente no texto original é transformada em riscos, traços, expressões faciais e movimento, promovendo uma representação que chega ao âmago da ironia pretendida por Almeida.

Depois de muitos desencontros, inclusive com novos amores na vida de Leonardo, quebrando qualquer estereótipo romântico, (pois ele se envolve com uma moça por quem um amigo era apaixonado – Vidinha – e ainda por uma mulher casada – a do Toma-largura); e Luisinha casando com José Manuel e ficando viúva, o casal se reencontra no final, no velório do marido de Luisinha:

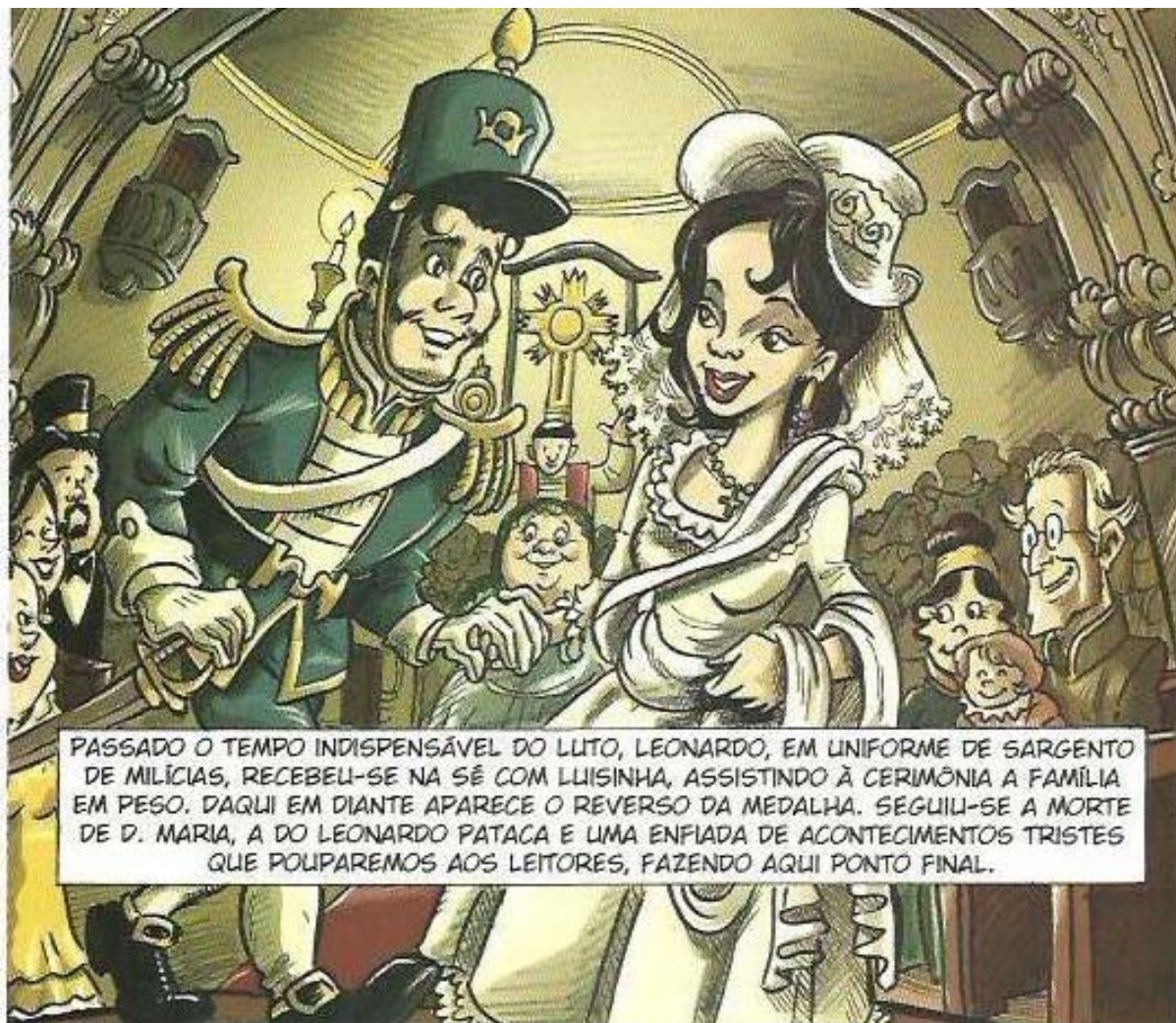


(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 61)

O título da história é explicado, e, emoldurados pela noite e pela luz da lua, o casal planeja seu futuro. Perceba que não se fala de sentimento, apesar das mãos dadas e da lua, o casal se entreolhando (perceba o movimento das sobrancelhas de ambos, arqueadas, emoldurando os olhos mais abertos, na expectativa de uma aproximação ou até mesmo um beijo apaixonado) os sorrisos bobos, ícones de amor romântico. Entretanto, o que se destaca, na fala do personagem, é o lado prático da realização da cerimônia, a necessidade de pedir baixa para que o casamento seja realizado.

Esta contradição entre amor romântico e realidade continua na cena final da HQ, a do casamento, em que a fala do narrador na legenda abaixo contradiz mais uma vez a pompa da cena do casamento, a igreja, os convidados (do lado direito, Leonardo Pataca, sua mulher, sobrinha da parteira e a filha deles, do lado esquerdo, o Major Vidigal, a Maria-Regalada e D. Maria, e no centro, abaixo do padre, a parteira, a madrinha de Leonardo filho):





(INDIGO, DANTAS. 2006, p. 62)

#### 4.4. Os “quadrinhos clássicos” em sala de aula

Usar quadrinhos em sala de aula não é novidade nos dias atuais. E são até bem-vindos. Estão presentes em provas de vestibular, incluso no Parâmetro Curricular Nacional e distribuídos nas escolas. Estão presentes em cartilhas educacionais, políticas, militares e até religiosas.

De certa forma, pode-se dizer que as histórias em quadrinhos vão ao encontro das necessidades do ser humano, na medida em que utilizam fartamente de um elemento de comunicação que esteve

presente na história da humanidade desde os primórdios: a imagem gráfica. (RAMA, 2004, p.8)

Têm um papel importante e uma linguagem autônoma, própria, que abarca variados compartilhamentos com outras linguagens e outros meios de comunicação e interação, como o cinema, o teatro e a literatura, entre outros. “As histórias em quadrinhos representam aspectos da oralidade e reúnem os principais elementos narrativos, apresentados como o auxílio de convenções que formam o que estamos chamando de linguagem dos quadrinhos”. (RAMOS, 2012, p.19). Ainda segundo Ramos, os “quadrinhos seriam, então, um grande rótulo, um hipergênero, que agregaria diferentes outros gêneros, cada um com suas peculiaridades” (idem, p.20).

Existem núcleos de pesquisa, livros, dissertações e tese que abordam o uso dos quadrinhos em sala de aula. Sobre o uso de adaptação de clássicos literários também já existem algumas pesquisas e artigos. O objetivo aqui exposto não é trazer todas as respostas sobre este assunto, o que seria apenas pretensão, mas sim fomentar algumas reflexões para este tipo de ferramenta em sala de aula.

Nesse sentido, e pensando no mundo que nos rodeia e na realidade que nos cerca, e ainda destacando o papel fundamental da leitura na vida de qualquer cidadão, faz-se necessário relembrar algumas palavras de Paulo Freire:

A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não pode prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto. (FREIRE, p. 3, 1989)

A realidade atual impõe a velocidade, acompanhada de uma grande quantidade de informações sobre tudo. O uso de quadrinhos em sala de aula, de certa forma, vai ao encontro desses anseios do mundo contemporâneo, uma vez que consegue trazer a obra clássica transcrita em imagens – com o texto original – de forma rápida e prazerosa. É pelo prazer que crianças, adolescentes, jovens e adultos do Brasil e do mundo todo leem, compram e consomem as histórias em quadrinhos. E é pelo prazer que a leitura começa a fazer parte da vida de tantas

peças. Em um artigo da revista **Nova Escola**, em uma edição especial sobre a leitura, o articulista levanta esta questão:

Ler por prazer é o X da questão. Há quem leia, por exemplo, apenas para se informar, dedicando regulamente algumas horas de seu precioso tempo a jornais e revistas. (...) Trata-se de um hábito mais que saudável, a ser preservado e disseminado, e de suma importância na chamada "sociedade da informação" em que vivemos. Mas ele não necessariamente irá transformar você num apaixonado pela palavra escrita. O papel da escola é fundamental no processo de estimulação da leitura. E quem melhor que o professor para despertar em seus alunos o prazer da leitura? (LINARDI, 2008)

Deste modo, elocubrando sobre o papel do leitor e do mediador, é fácil perceber que a amálgama que liga os dois ao gosto pela leitura é o prazer.

Ler e ser-se leitor, eis o que atualmente a sociedade reclama ao indivíduo, contudo a aprendizagem da leitura não se aprende a condição de leitor. (...) Um leitor não se faz automaticamente num dia, em semanas ou numa férias, mas é o fruto de um processo que se deseja que comece o mais cedo possível. (...) Ninguém pode desejar o que não conhece, daí a importância de facilitar o encontro do leitor com o livro, acompanhá-lo no processo de descoberta, proporcionar-lhe oportunidades de fruição, propor-lhe leituras gratuitas, mas nunca dirigi-las. (NINA, 2008, p. 99-104)

Uma das primeiras leituras gratuitas para muitos jovens leitores são os quadrinhos. Uma mediação entre os clássicos (cada vez mais esquecidos, infelizmente) e esta nova geração podem ser as adaptações. Levando em conta que o trabalho de adaptação é uma leitura crítica da obra de origem, o consumo de tal gênero aproxima o leitor dos clássicos. Fábio Moon, quadrinista formado em Artes Plásticas pela FAAP, e responsável por uma das adaptações de **O Alienista**, de Machado de Assis, diz sobre as vantagens da adaptação de clássicos para os quadrinhos, em entrevista à Revista Opiniões, da USP:

Acho que tem duas vantagens: a nova roupagem da obra em quadrinhos tem mais apelo visual para os jovens num mundo onde o apelo visual é muito grande e muito forte. Uma boa adaptação traz essa nova camada visual sem diminuir a qualidade do texto e, desse modo, traz a segunda vantagem, que é a curiosidade que a adaptação pode semear nos leitores para conhecer a obra original e

outras obras do mesmo autor (ou autores, pois a adaptação pode semear a curiosidade por outras obras do quadrinista, tanto quanto pelas do autor do original). (MOON, 2010)

E assim, através da curiosidade e do prazer, poderia renascer um público voltado para a leitura dos clássicos.

## CONCLUSÃO

Neste trabalho abordamos o processo de quadrinização da obra folhetinesca de Manuel Antonio de Almeida, **Memórias de um sargento de milícias**, empreendido com o roteiro de Indigo e ilustrações de Bira Dantas na HQ homônima. As implicações da tradução de um texto literário clássico para o formato de uma história em quadrinhos são diversas. Através desta pesquisa bibliográfica objetivou-se mapear algumas delas, traçando paralelos entre a obra original e a HQ. O primeiro ponto que chama a atenção foi o fato de que o texto de Almeida permanece na adaptação. As falas dos personagens, as intervenções do narrador, são fielmente, na grande maioria das vezes, reproduzidas. Assim, a grande mudança é o meio em que elas são inseridas: os balões, as legendas típicas de uma história em quadrinhos; e, é claro, as imagens.

Concluimos que este formato consegue atualizar a obra original, dando-lhe fôlego novo, tornando-a mais acessível. O século XIX, “o tempo do rei”, é retratado com graça e leveza, que incitam uma leitura da obra original, e, até, mesmo, uma leitura comparada entre as duas. Como foi visto, traduzir textos literários em quadrinhos não é uma prática apenas do nosso século, no entanto, deve ser incentivada e atualizada sempre. Mais uma vez, destacando, não como substitutos da obra original, mas como complementadores da mesma. Assim, parodiando Lavoisier, na literatura quadrinizada de qualidade, muito se cria, quase nada se perde e tudo se transcria.

Chegamos à conclusão, também, de que este ainda é um assunto ainda muito pouco explorado, tanto por pesquisadores como por professores nas suas salas de aula. A nossa experiência neste ambiente já mostrou que os quadrinhos atiçam a curiosidade do jovem e do adolescente, tanto para conhecerem a obra original (se ainda não tiveram contato com ela), como para outras obras clássicas e/ou quadrinizadas. No projeto inicial desta dissertação, previa-se, inclusive, uma pesquisa de campo qualitativa com alunos e professores do ensino fundamental e médio, contudo, infelizmente, não foi possível cumpri-la, por motivos de saúde da mestranda. O que não impede que a mesma aconteça em projetos futuros.

No presente trabalho, ficou claro que é possível recriar um folhetim do século XIX, nos seus moldes temáticos tradicionais, entre os requadros de uma HQ. Interpretar signos verbais por meio de signos não verbais, como prevê a tradução intersemiótica, é exatamente o que acontece quando se toma um texto literário como referência e quadriniza-o. A tradução icônica, uma modalidade da intersemiótica, prevê um aumento da informação estética no processo de transcrição, o que, mais uma vez, acontece na quadrinização.

A transcrição de uma obra, a migração de um texto de um suporte (a literatura clássica) para outro (o quadrinho) é um processo que requer um olhar atento, crítico e reflexivo. A imagem mostra o que o texto descreve, e a dinâmica de leitura é diferente. Ler uma imagem requer outras estratégias de compreensão, e um conhecimento prévio de estereótipos relacionados a gestos, a expressões faciais, ao uso de cores e dimensões, a planos e enquadramentos. Muitas vezes tal conhecimento é internalizado, mas para um principiante, faz-se necessário certo preparo. O ritmo da leitura é outro, a ordem também muda.

Entretanto, não é toda adaptação que possui este aparato, este cuidado desde a pré-produção até a arte final. Mas até mesmo a leitura dessas obras (inclusive em sala de aula) pode ser interessante, com o intuito de promover a discussão e despertar o espírito crítico dos alunos. Tudo depende da mediação.

Esta pesquisa foi muito importante para o meu desenvolvimento enquanto pesquisadora, porém, principalmente, enquanto professora e mediadora no processo de formação de leitores. O prazer esteve presente desde a escolha do tema, nas primeiras pesquisas históricas sobre o gênero, e, sobretudo, no estudo comparativo entre as obras. Descobri um Leonardo Pataca, um Leonardo filho, uma Luisinha e uma comadre e um compadre que criaram vida, dialogaram e participaram da minha vida ao longo desses mais de dois anos. Foram meus companheiros de risadas, de leituras, de peripécias e reviravoltas; e levaram-me a um patamar de reflexão e conhecimento cujo valor surpreendeu-me e engrandeceu-me além do esperado.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. 11. ed. São Paulo: Ática, 1982.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 4 ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR. (Org.). **O melhor do Pasquim**. Rio de Janeiro: Ed. Desiderata, 2006. 1 v.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 3 ed. São Paulo-Brasília: Hucitec, 1996.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 1955. Disponível em: <<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>> Acesso em 02 set. 2012.

\_\_\_\_\_. **A tarefa do tradutor**. In **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Lucia Castello Branco (org). Belo Horizonte: Ed. FALE/UFMG, 2008.

CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

CANDIDO, Antonio. **Dialética da Malandragem**. in: Revista do Instituto de estudos brasileiros, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: movimentos decisivos 1750-1880**. 13 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.

COSTA, Lucas Piter Alves; LOPES, Elisa Cristina. Opiniões. **Sob os quadros da casa verde**. São Paulo, ano I, n. 1, p. 124-133, 2010.

CRUZ, Dandara Palankof e. **A história dos quadrinhos no Brasil**. 2008. Disponível em: <[http://hqmaniacs.uol.com.br/principal.asp?acao=materias&cod\\_materia=553](http://hqmaniacs.uol.com.br/principal.asp?acao=materias&cod_materia=553)>. Acesso em 04 set. 2012

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. (tradução Luís Carlos Borges). 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Narrativas Gráficas: princípios e prática das lendas dos quadrinhos**. (tradução Leandro Luigi). 2. ed. São Paulo: Devir, 2008.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro, cinema**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7Letras, 2010.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler** em três artigos que se complementam. 23. ed. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

GUERINI, Andréia; COSTA, Walter Calos. **Introdução aos Estudos da Tradução**. Florianópolis: Editora da UFSC: 2007. Disponível em: <[http://www.libras.ufsc.br/hiperlab/avalibras/moodle/prelogin/adl/fb/logs/Arquivos/textos/estudos\\_da\\_traducao/Introdu%E7%E3o%20Estudos%20da%20Tradu%E7%E3o%20-%20TEXT0%20BASE.pdf](http://www.libras.ufsc.br/hiperlab/avalibras/moodle/prelogin/adl/fb/logs/Arquivos/textos/estudos_da_traducao/Introdu%E7%E3o%20Estudos%20da%20Tradu%E7%E3o%20-%20TEXT0%20BASE.pdf)>. Acesso em 19 nov. 2012.

GUSMAN, Sidney. **Obra de Angelo Agostini ganha edição, literalmente, histórica**. 2002. Disponível em: <[http://www.universohq.com/quadrinhos/especial\\_agostini.cfm](http://www.universohq.com/quadrinhos/especial_agostini.cfm)>. Acesso em 25 ago. 2012.

HERNANDEZ, Lucas Giovanni Novato. **Memória da história em quadrinhos no Brasil**. 2011. Relatório de Iniciação Científica (Graduação em Comunicação). Universidade Municipal de São Caetano do Sul. Disponível em: <[http://www.uscs.edu.br/pesquisasacademicas/images/download\\_inici\\_cientifica/prof\\_roberto\\_e\\_lucashernandes\\_com.pdf](http://www.uscs.edu.br/pesquisasacademicas/images/download_inici_cientifica/prof_roberto_e_lucashernandes_com.pdf)>. Acesso em 01 set. 2012.

ÍNDIGO; DANTAS, Bira. **Literatura Brasileira em Quadrinhos: Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Escala Educacional, 2007.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. (Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes). 24 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

Jornal Metodista. **Literatura em Quadrinhos**. Disponível em: <<http://www.metodista.br/jornal-metodista/90/literatura-em-quadrinhos>>. Acesso em 13 ago. 2012.

JUNIOR, Dario Carvalho. **Memórias de um sargento de milícias**. Precisa estudar literatura pro vestibular? Leia um gibi, ora bolas! Disponível em <<http://www.mundohq.com.br/site/detalhes.php?tipo=5&id=36>> Acesso em 20 jun. 2013.



LINARDI, Fred. **Ler por prazer é o X da questão**. Revista Nova Escola, São Paulo, jul. 2008. Disponível em: <<http://revistaescola.abril.com.br/lingua-portuguesa/pratica-pedagogica/x-questao-423887.shtml>>. Acesso em 09/08/2013.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. (Tradução de Cid Knipel). São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MAGALHÃES, Henrique. **O Tico-Tico: 100 anos de encantamento**. 2005. Disponível em: <<http://www.universohq.com/quadrinhos/2005/ticotico.cfm>>. Acesso em 28 jul. 2012.

McCloud, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Makron Books, 1995.

\_\_\_\_\_. **Reinventando Quadrinhos: como a imaginação e a tecnologia vêm revolucionando esta forma de arte**. São Paulo: M. Brooks do Brasil Editora Ltda, 2006.

\_\_\_\_\_. **Desenhando Quadrinhos: os segredos das narrativas em quadrinhos, mangás e *graphic novels***. São Paulo: M. Brooks do Brasil Editora Ltda, 2008.

MCLUHAN, Marshall, **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.

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

NINA, Isabel Feliz Andrade. **Da leitura ao prazer de ler: contributos da biblioteca escolar**. 2008. Dissertação (Mestrado em gestão de informação e bibliotecas escolares)-Universidade Aberta, Lisboa, Portugal, 2008.

NUNES, ROSANGELA MARIA SAYGLI. **Os quadrinhos de Mauricio de Sousa e a formação do leitor crítico**. 2010. Dissertação (Mestrado em Educação e Linguagem)-Centro Universitário de Caratinga, Minas Gerais, 2010.

OLIVEIRA, Maria da Conceição Carneiro. **1969 nasce o Pasquim**. 2008. Disponível em: <http://historiaemprojetos.blogspot.com.br/2008/04/1969-nasce-o-pasquim.html>>. Acesso em 15 jul. 2012.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 2003. (16ª ed).

RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro; BARBOSA, Alexandre; RAMOS, Paulo; VILELA, Túlio. **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2004.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

\_\_\_\_\_. **Como utilizar os quadrinhos em sala de aula**. Revista Appai Educar: ano 14, n. 71, p.10-11, 2011.

SERRA, Tania Rebelo Costa. **Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870)**. Brasília: Editora UnB, 1997.

SOLERA, Ralph Luiz. **A história dos quadrinhos no Brasil e no mundo**. 2002. Disponível em < <http://www.legal.adv.br/20020301/a-historia-dos-quadrinhos-no-brasil-e-no-mundo/>> Acesso em 01 ago. 2012.

VERGUEIRO, Waldomiro. **A atualidade das histórias em quadrinhos no Brasil: a busca de um novo público**. História, imagens e narrativas: ano 3, n. 5, setembro/2007.