

Karina Espúrio

EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO DE MARCEL PROUST RECRIADO EM
QUADRINHOS: O NARRADOR DE *NO CAMINHO DE SWANN* ADAPTADO
PARA NARRATIVAS GRÁFICAS

São José do Rio Preto – SP

2015

KARINA ESPÚRIO

***EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO* DE MARCEL PROUST RECRIADO EM
QUADRINHOS: O NARRADOR DE *NO CAMINHO DE SWANN* ADAPTADO
PARA NARRATIVAS GRÁFICAS**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *Campus* de São
José do Rio Preto, para a obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de concentração: Teoria e
Estudos Literários).

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattnher

São José do Rio Preto – SP
2015

Espúrio, Karina.

Em busca do tempo perdido de Marcel Proust recriado em quadrinhos :
o narrador de No caminho de Swann adaptado para narrativas gráficas /
Karina Espúrio. -- São José do Rio Preto, 2015
198 f. : il.

Orientador: Alvaro Luiz Hattnher

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio
de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura francesa – Séc. XIX – História e crítica. 2. Literatura
francesa - Adaptações. 3. Histórias em quadrinhos. 4. Proust, Marcel, 1871-
1922. No caminho de Swann - Crítica e interpretação. 5. Heuet, Stephane -
Crítica e interpretação. 6. Narrativa (Retórica) I. Hattnher, Alvaro Luiz.
II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 840.09"18"

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

COMISSÃO EXAMINADORA

TITULARES

Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattnher - Orientador
Prof. Dr. Waldomiro de Castro Santos Vergueiro
Profa. Dra. Norma Wimmer

SUPLENTE

Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado
Profa. Dra. Nilce Maria Pereira

Uma mente é igual a um paraquedas. Não funciona se não estiver aberta.

Frank Zappa

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Luísa e Sérgio, por serem quem são e por me incentivarem a estudar e a Isildinha e Euclides pelo amor incondicional.

Aos meus amigos que sempre estiveram ao meu lado nos momentos alegres e tristes da realização deste trabalho: Regiane Roda, Clarissa Picolo, Winnie Wouters, Laura Lopes, Fabiano Costa, Guilherme Mariano, Guilherme Silveira e Alessandra Rondini.
.Com certeza esqueci alguém, mas todos estão no meu coração.

Aos meus alunos da UNILAGO que me ensinam a amar cada dia mais o que faço.

Aos professores Norma Wimmer, Arnaldo Franco Júnior e Márcio Scheel pela dedicação ao que fazem.

Aos funcionários da Unesp de São José do Rio Preto, sempre muito prestativos.

À banda Luigi e os Pirandellos por embalar minhas leituras em ensaios deliciosos.

À Marize Hattnher pelas conversas, pelo empréstimo da sala para a feitura desta dissertação e pela amizade.

A Fernando Aparecido Poiana, minha fortaleza, que me deu todo o amor e todo o apoio para que eu não esmorecesse.

Ao professor Álvaro Luiz Hattnher que aceitou me orientar nesta empreitada e que esteve sempre ao meu lado.

À Capes pela concessão de bolsa de estudos, o que permitiu a realização deste trabalho.

RESUMO

Este estudo oferece uma discussão crítica da adaptação para narrativas gráficas do primeiro volume de *Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann* (2006), de Marcel Proust, feita por Stéphane Heuet. Tenciona-se estudar a relação entre o primeiro volume da *Recherche* e a sua versão quadrinhística para analisar como o narrador do romance proustiano foi recriado através do uso de imagens e palavras no texto de Heuet. Tendo isso em mente, a presente pesquisa utiliza as reflexões sobre adaptação de Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2011) como fundamentação teórica. Por fim, a hipótese investigada é que imagens e palavras são interdependentes na obra de Heuet.

Palavras-chave: Marcel Proust; Stéphane Heuet; narrativa gráfica; narrador; linha clara.

ABSTRACT

This study offers a critical discussion on the graphic novel adaptation of the first volume of Marcel Proust's *In Search of Lost Time: Swann's Way*, by Stéphane Heuet. It aims to look into the relationship between the first volume of the *Recherche* and its graphic novel version in order to analyse how the narrator from Proust's novel was recreated through the uses of images and words in Heuet's text. Bearing that in mind, the present research uses Linda Hutcheon's reflections on adaptation in *A Theory of Adaptation* as its theoretical background. In the end, the hypothesis investigated is that images and words are interdependent in Heuet's work.

Keywords: Marcel Proust; Stéphane Heuet, graphic novel; narrator; clear line.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
 CAPÍTULO 1 – MARCEL PROUST E ALGUMAS DE SUAS ADAPTAÇÕES INTERMIDIÁTICAS.....	 13
 CAPÍTULO 2 – STÉPHANE HEUET E A EVOLUÇÃO DA LINHA CLARA.....	 48
 CAPÍTULO 3 – O NARRADOR DE HEUET OU IMAGENS DA MEMÓRIA (IN)VOLUNTÁRIA	
3.1 Em busca do narrador de Proust.....	90
3.2 A <i>Recherche</i> adaptada por Heuet.....	100
3.3 Em busca do narrador de Heuet.....	119
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 158
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	 160
 ANEXOS.....	 166

Introdução

A reprodução de desenhos na Idade Média utilizava a xilogravura, técnica na qual as gravuras eram feitas em relevo sobre madeira. No início do século XIX, usava-se a técnica da litografia que, por sua vez, permitia a reprodução pictórica da vida quotidiana por meio de um processo que consistia no uso da prensa para imprimir um desenho ou um escrito sobre papel. Para tanto, usava-se tinta graxenta sobre placa metálica. Apesar de mais antiga, a invenção da imprensa, no século XV, revolucionou não somente a reprodução escrita, mas também a de imagens. A partir de então, a reprodução técnica desenvolveu-se a tal ponto que transformou o conceito de obra de arte. Walter Benjamin (1892-1940) diz que, em sua essência,

A obra de arte sempre foi, por princípio, reproduzível. O que os homens fizeram sempre pôde ser imitado por homens. Tal imitação foi praticada igualmente por discípulos, para exercícios da arte; por mestres, para difusão das obras; e, finalmente, por terceiros, ávidos de lucros (2012, p. 13).

A reprodução da obra de arte ajuda a multiplicar sua difusão e a aproxima do público, transformando sua existência, outrora única, em algo serial. Um dos meios que se utiliza da reprodução técnica para sua difusão é a história em quadrinhos. Scott McCloud (1960) a define como “uma mídia composta de imagens pictóricas justapostas a outras em sequências deliberadas destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador.” (2005, p. 9). Para Will Eisner (1917-2005), “as histórias em quadrinhos são uma hibridação de ilustração e prosa na qual os autores devem desenvolver uma interação entre imagens e palavras.” (2010, p. 2). Por fim, Thierry Groensteen (1957) define os quadrinhos como “[...] um conjunto original de mecanismos produtores de sentido.” (1999, p. 2, *tradução minha*).¹

Nos seus primórdios, as histórias em quadrinhos eram uma mídia popular e agradavam, sobretudo, ao público infantil. Por décadas elas foram ignoradas pelo público dito mais “culto” e pela academia, pois suas temáticas eram consideradas de fácil assimilação. Além disso, tinham um público-alvo presumido de pessoas ditas de baixo nível cultural. O uso de imagens e de poucas frases para contar histórias era considerado inferior à literatura, pois, supostamente, exigiria uma menor habilidade de leitura. Em meados do século XIX, o precursor dos quadrinhos modernos, o educador suíço Rodolphe

¹ Toda tradução será de minha autoria a não ser que expresse o contrário.

Töpffer usou imagens satíricas para apresentar a primeira combinação interdependente de palavras e figuras.

No século XX, o status das histórias em quadrinhos ocupou posições distintas. Foram consideradas provocadoras e subversivas pelo psiquiatra alemão Fredric Wertham (1895-1981) em seu livro *Seductions of the Innocent*, originalmente publicado em 1954; essa hostilidade pública levou editores americanos a criarem o *Comics Code Authority*, ou o Código dos quadrinhos, normas que os obrigavam a serem censurados (McCLOUD, 2006). Mais tarde, nomes como Robert Crumb (1943), artista underground americano, Will Eisner, que revolucionou o mercado quadrinhístico com *Um contrato com Deus* (1978), Art Spiegelman (1948), primeiro quadrinista vencedor do prêmio especial Pulitzer com sua narrativa gráfica *Maus* (2009) e a iraniana Marjane Satrapi (1969) que denunciou a realidade político-religiosa do Irã com seu romance gráfico *Persépolis* (2007), mudaram o nível de aceitação dos quadrinhos.

Atualmente, esse produto da indústria cultural é encontrado com facilidade em bancas de revistas, caixas de supermercados e em livrarias; álbuns luxuosos, com edição bem cuidada e bela encadernação ou mesmo brochuras em papel jornal são exemplos de apresentação dos quadrinhos. Muitas vezes, eles ocupam um lugar de destaque nas livrarias, ao lado de clássicos e best-sellers. E um novo campo, especificamente, vem se mostrando muito prolífico a esse tipo de mídia: as adaptações de grandes clássicos da literatura mundial para o formato de narrativa gráfica. Muitas dessas adaptações apropriam-se de obras canônicas que passaram ao domínio público; outras são lançadas concomitantemente a filmes, videogames e a uma enorme gama de produtos derivados. Contudo, as opiniões sobre essas adaptações são muito díspares. Para Linda Hutcheon, “[...] se conhecermos a obra adaptada haverá uma oscilação constante entre ela e a nova adaptação que experienciaremos; caso contrário, não experienciaremos a obra como adaptação.” (2011, p. 16). Já segundo Christa Albrecht-Crane e Dennis Cutchins [...] adaptações são sempre interpretações – e interpretações são sempre adaptações” (2010, p. 18).²

A adaptação de uma obra literária para o cinema, o teatro, a televisão ou mesmo os quadrinhos pode provocar as mais diversas reações no público. Muitas vezes as obras resultantes são consideradas dessacralizações que “usurpam” textos canônicos de seus

² « Adaptations are always interpretations – and interpretations are always adaptations. »

gênios individuais, recriando-os em outro suporte. Em outros casos, são consideradas “homenagens” aos autores, pois o texto ganha um novo “fôlego” e pode, assim, ser apresentado a outras gerações de leitores. Sobre a questão da adaptação literária, o ilustrador e desenhista francês Jochen Gerner (1970) afirma em seu livro *Contre la Bande Dessinée: Choses Lues et Entendues* [Contra as histórias em quadrinhos: coisas lidas e ouvidas] (2008) que um roteirista de quadrinhos é alguém que sacrifica um livro para colocá-lo a serviço da arte.

Este trabalho busca estudar a adaptação do primeiro volume de *Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann* (2006), do escritor francês Marcel Proust (1871-1922), para narrativas gráficas. Tal adaptação vem sendo feita pelo desenhista e publicitário francês Stéphane Heuet (1957). As narrativas gráficas adaptadas receberam os seguintes nomes, em ordem de publicação no Brasil: *No caminho de Swann: Combray* (2003), *Um amor de Swann – parte 1* (2007) e *Um amor de Swann – parte 2* (2011) e *No caminho de Swann: nomes de lugares* (2014).³ Este estudo investiga a relação entre o primeiro volume da *Recherche*⁴ e sua transposição para narrativas gráficas a partir das reflexões sobre adaptação feitas em *Um teoria da adaptação* (2011) por Linda Hutcheon (1947).

As histórias em quadrinhos têm como meio de representação a imagem e a palavra. Neste estudo também será abordada a dialética entre esses dois elementos na adaptação de *Em busca do tempo perdido* (2006) para romances gráficos. Stéphane Heuet, ao fazer a transposição intermediática do texto de Marcel Proust para histórias em quadrinhos utiliza imagens para recuperar o texto verbal proustiano. A compreensão de uma imagem demanda conhecimentos prévios por parte de quem a contempla. Segundo Will Eisner, “a compreensão de uma imagem requer um compartilhamento de experiências pessoais” (2010, p. 7). De acordo com Martine Joly, “[...] aprendemos a associar ao termo ‘imagem’ noções complexas e contraditórias, que vão da sabedoria à diversão, da mobilidade ao movimento, da religião à distração, da ilustração à semelhança, da linguagem à sombra.” (2009, p. 17). Ainda segundo Joly, vivemos numa “civilização da imagem [e], no entanto, quanto mais essa constatação se afirma, mais parece pesar ameaçadoramente sobre nossos destinos” (2009, p. 9).

³ Escolhi trabalhar com as adaptações em português para tornar a leitura deste trabalho mais fluida, mas, nos anexos, a partir da página 182, podem ser encontradas as imagens dos quadrinhos originais em francês com a mesma numeração indicativa que está no corpo do trabalho, mas acompanhadas da letra “a”.

⁴ Doravante chamo *Em busca do tempo perdido* de *Recherche*.

Tendo isso em mente, no Capítulo 1 apresento um apanhado geral de algumas adaptações do romance de Proust para outros suportes, de forma a mapear o estado da arte desses trabalhos que tomam o texto proustiano como matriz para a criação de outras obras que, no processo, acabam se tornando autônomas. Este capítulo apresenta comentários tanto sobre a feitura dessas obras quanto sobre a sua recepção crítica. A discussão cobre desde as adaptações cinematográficas até as teatrais, televisivas, musicais e quadrinhísticas, e que, de alguma maneira, buscam nos motivos e temas caros à narrativa proustiana os elementos centrais para a construção de sua própria trama e dramaticidade.

No Capítulo 2, apresento um histórico do procedimento estético mais comum nas narrativas gráficas de Heuet, a saber, o uso da linha clara. Desse modo, este capítulo trata não só de situar esse recurso na história dos quadrinhos franco-belgas, mas também de mostrar, a partir dos autores discutidos, como cada desenhista acabou encontrando uma estética própria dentro da tradição de um traço que prima, essencialmente, pela clareza das formas, pelo contorno preciso, pela simplicidade dos planos e, quando colorido, pelo uso das cores chapadas.

No Capítulo 3, realizo uma análise mais detida do modo como o narrador da *Recherche* proustiana foi recriado nos quadrinhos de Heuet. Para tanto, examino trechos específicos dos quadrinhos em questão comparando-os com os trechos correspondentes no romance adaptado, de modo a evidenciar em que medida os procedimentos imagético-textuais utilizados por Heuet recriam, no suporte quadrinhístico, os principais motivos e temas presentes na narrativa proustiana. Embora a preocupação inicial da análise seja enfocar o narrador no quadrinho de Heuet, o exame mais cuidadoso da narrativa do quadrinho também acabará tocando em outros aspectos igualmente importantes para a narração, como a construção do espaço e da ambientação, a caracterização dos personagens e, inevitavelmente, a ideia de tempo narrativo, que é, de fato, uma preocupação marcada tanto no romance de Proust quanto no quadrinho de Heuet.

Aproveito, também, para explicar o recorte feito no corpus deste trabalho. Propus-me a fazer uma análise das quatro narrativas gráficas que adaptam o primeiro livro de Marcel Proust *No caminho de Swann*, pois este é o único volume integralmente adaptado em quadrinhos por Heuet. O segundo volume da *Recherche*, *À sombra das raparigas em Flor*, ainda não foi completamente transposto pelo quadrinhista francês para quadrinhos e conta com duas narrativas gráficas.

Capítulo 1 – Marcel Proust e algumas de suas adaptações intermediáticas.

“Se um outro se parece comigo, então é
porque eu era alguém.”
Marcel Proust. *Jean Santeuil*

Neste capítulo, minha orientação não se pautará por aquilo que Hattnher (2010) chama de “vetor original” em adaptação, ou seja, literatura → cinema. Isso porque adaptações da *Recherche* proustiana foram feitas para os mais variados meios e suportes, sendo eles verbais ou mesmo não verbais. Apesar das críticas e resenhas muitas vezes indevidamente duras e radicalmente conservadoras que marcaram a recepção imediata de muitos desses trabalhos, o fato é que as adaptações do romance proustiano têm suscitado pesquisas acadêmicas sérias e metodologicamente rigorosas, como a produção de ensaios, dissertações de mestrado e teses de doutorado. Tendo isso em mente, o intuito deste capítulo é, portanto, apresentar ao leitor a variedade de mídias para as quais o romance proustiano foi adaptado e dissertar, brevemente, sobre cada uma dessas adaptações. Sempre que possível ou pertinente, os comentários de outros críticos e analistas a respeito dessas adaptações será mencionado, de modo a problematizar a maneira como elas têm sido recebidas.

Filho de mãe judia e pai professor da Faculdade de Medicina de Paris, Valentin Louis George Eugène Marcel Proust nasceu em Auteuil-Neuilly-Passy. Por pertencer a uma família abastada, Proust frequentou excelentes colégios, como a Escola Livre de Ciências Políticas, e também a Sorbonne, a universidade mais antiga da França. Dono de uma saúde frágil e, por isso, protegido pela mãe e pela avó materna, Proust nunca de fato trabalhou, tendo sempre vivido da fortuna da família. Toda essa fluência econômica lhe garantiu passe-livre nos salões mundanos parisienses e também o convívio com inúmeros artistas e pessoas da alta sociedade, sem falar que a riqueza também lhe possibilitou ter tempo para se dedicar ao trabalho literário e ao cultivo de seu interesse por questões de arte.

Marcel Proust é considerado um dos grandes escritores não só da literatura francesa, mas também da literatura mundial. Antes de escrever sua obra-prima, *Em busca do tempo perdido*, ou *À la Recherche du Temps Perdu*, no original francês, ele publicou crônicas, artigos e críticas para o *Figaro*, um dos jornais mais tradicionais da França. Alguns deles foram republicados em *Pastiches et Mélanges* (1919). Proust também traduziu obras do escritor e crítico de arte inglês John Ruskin (1819-1900) para a língua

francesa, além de ser o autor de uma coletânea de crítica literária chamada *Contre Saint-Beuve* (publicada postumamente em 1954) e de um romance inacabado, *Jean Santeuil*, no qual ele trabalhou entre 1896 e 1900 e, também, publicado em período subsequente à sua morte, mais precisamente em 1956. Nesse romance, que conta a história do jovem entusiasta por literatura e poesia, Jean Santeuil, desde a sua infância até o seu encontro com a vida adulta, a relação entre a figura do escritor e a sociedade é tematizada, tendo como pano de fundo a alta sociedade parisiense do final do século XIX.

Em busca do tempo perdido é considerado uma das maiores realizações literárias do século XX, ao lado de *Ulysses* (2012), do romancista, contista e poeta irlandês James Joyce (1882-1941). Em suas mais de três mil páginas, a *Recherche* aborda temas até então incomuns na literatura francesa, como a homossexualidade, as flutuações da memória afetiva e o esnobismo da sociedade mundana na França da chamada *Belle Époque*. Por sua linguagem extremamente sensível e sua grande ambição estética, a *Recherche* acabou tendo grande influência na produção literária subsequente à sua publicação, e, em muitos sentidos, acabou fundando uma espécie de matriz narrativa para alguns romancistas que acabaram, em seu trabalho, enveredando para o campo de uma ficção que toma a memória como um elemento central de construção. Como exemplo disso, cito Gabriel Garcia Marquez (1927-2014) e sua obra-prima *Cem anos de solidão*.

A *Recherche* de Proust rompe com a tradicional narrativa cronológica e é centralizada na memória do narrador, jovem sensível, com saúde debilitada e oriundo de uma família burguesa parisiense. Desviado de seu objetivo por tentações mundanas, por uma doença respiratória e por ter atravessado eventos históricos marcantes e traumáticos, como a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), esse narrador descobre a vaidade do mundo e das coisas. Sendo assim, como uma espécie de redenção de si mesmo, ele busca incessantemente recuperar o tempo gasto com as frivolidades da alta sociedade parisiense, tornando-se, para tanto, um escritor que tenta, pela palavra salvadora, recuperar os traços de memória afetiva que o remetem à sua vida pregressa.

Romance considerado um monumento literário, a *Recherche* tenta, a partir disso, alcançar a verdade da alma por meio da arte narrativa, na qual o narrador tenta alcançar uma existência plena enquanto ser humano e escritor. Por isso há nesse livro uma tentativa incessante, por parte do protagonista, de se tornar escritor, de modo que, na *Recherche*, escrita e memória chegam mesmo a se sobrepor. Ou seja, o narrador-protagonista do romance de Proust usa as flutuações da memória afetiva que se manifestam por intermédio da *madeleine*, dos pilriteiros de Combray e dos campanários de Martinville

para dar forma e força expressiva ao seu relato. Com isso, a narrativa proustiana passeia pelo passado e pelo presente incessantemente, fazendo vir à tona acontecimentos importantes da vida do seu narrador, e que estavam abaixo do limiar de sua consciência. É nesse processo, portanto, que a memória involuntária se faz presente e, em razão disso, ela se constitui como um procedimento central para toda a narrativa da *Recherche*. Gilles Deleuze (1925-1995), em *Proust e os signos*, aborda a memória involuntária no seguinte trecho:

A memória involuntária parece, a princípio, basear-se na semelhança entre duas sensações, entre dois momentos. Mas, de modo mais profundo, a semelhança nos remete a uma estrita *identidade*: identidade de uma qualidade comum às duas sensações, ou de uma sensação comum aos dois momentos, o atual e o antigo (1987, p. 59).

Essa identidade sobre a qual fala Deleuze é análoga àquela que nos aproxima de sensações que experimentamos no decorrer da vida e que, por nos serem caras, fazem com que nos sintamos plenos em nossa existência. Essa identidade pode ser estabelecida com uma pessoa, com um local, com uma sensação, que são sempre familiares e identificados com momentos da nossa experiência, entendida aqui como a vivência imediata. Além disso, na narração do romance proustiano também se misturam lugares conhecidos do autor, lembranças de sua infância, reflexões sobre a arte e sobre o amor, as diversas manifestações dos ciúmes e também questionamentos sobre as formas de existência e de percepção do tempo. De fato, a preocupação com a questão do tempo é um tema caro a Proust, que teve contato com a obra do filósofo Henri Bergson (1859-1941), um estudioso do tempo filosófico e das relações entre matéria e memória. Na verdade, a *Recherche* pode, em muitos aspectos, ser lida como uma problematização profunda, no plano ficcional, da ideia de memória pura desenvolvida por Bergson, noção à qual Proust contrapõe o funcionamento da memória afetiva ou involuntária. É desse questionamento que surge a ideia da memória involuntária mencionada por Deleuze na citação acima, e que aproxima o atual e o antigo no instante da rememoração, o que só é possível pela mediação da linguagem. Antes de Deleuze, no entanto, Walter Benjamin já havia tratado do funcionamento da memória involuntária em Proust e da importância desse procedimento para a narrativa da *Recherche*. Como Benjamin menciona em “A imagem de Proust”, publicado originalmente em 1929, o valor do tempo entrecruzado é aquele que se manifesta no processo da reminiscência de modo mais explícito.

A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao

fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta da maneira mais direta na rememoração (internamente) e no envelhecimento (externamente) (2012, p. 46-47).

É nesse tempo entrecruzado da linguagem e da memória que o passado, esquecido no plano do consciente, pode ser recuperado no presente da narração. Essa é, de fato, a dinâmica da rememoração em Proust, pois o “tempo perdido” do passado depende do acaso para ser reencontrado, de tal modo que a busca consciente por essa experiência perdida não é capaz de resgatá-lo em sua plenitude. Portanto, é apenas no exercício da escrita que esse passado se torna acessível, pois ao se preparar para escrever o livro de sua própria vida, o protagonista da *Recherche* encontra, na linguagem, a possibilidade do reencontro com o seu passado no presente.

Para além dessa tensão entre rememoração e envelhecimento, Proust esboça em seu romance um olhar impiedoso sobre a burguesia e a aristocracia da *Belle Époque* por meio da análise detalhada das minúcias de um universo povoado por personagens-modelo. Nesse sentido, Benjamin foi, de fato, um dos primeiros críticos a notar essa dimensão crítica mordaz da *Recherche*. Os personagens desse romance são, ao mesmo tempo, imaginários e reais, (re)criados pelo escritor em sua narrativa ficcional, muitas vezes misturando caracteres de várias personalidades amalgamadas para criar somente uma. Dito de outro modo, embora ancorado na realidade da qual ele se origina e com a qual conversa, o romance proustiano é, antes de qualquer coisa, um texto ficcional. Em relação aos personagens proustianos, Benjamin também comenta que.

Ortega y Gasset foi o primeiro a chamar a atenção para a existência vegetativa dos personagens proustianos, os quais, aderindo tenazmente ao seu torrão social, determinados pelo sol do feudalismo, movidos pelo vento que sopra de Guermantes ou Méséglise, encontram-se inseparavelmente entrelaçados na floresta de seu destino. É desse círculo social que deriva o mimetismo como procedimento do romancista (2012, p. 44).

Romance moderno, o livro de Proust é voltado para a realidade verdadeira, integral e não teatral, como diz Erich Auerbach (1892-1957) em “Proust, o romance do tempo perdido” (2007, p. 335). Essa realidade verdadeira da qual fala Auerbach está ligada à criação e à existência do homem e das coisas em um contexto não imaginário e sim efetivo, aniquilando qualquer resquício de falsidade da arte.

Em linhas bastante gerais, portanto, pode-se dizer que a narrativa do romance de Proust está voltada para sua realidade interior e tem o seu ritmo ditado pelo resgate dos acontecimentos de uma vida “rememorada por quem a viveu” (BENJAMIN, 2012, p. 38).

Sendo assim, a *Recherche* não é uma autobiografia, no sentido que Philippe Lejeune (1938) dá ao termo, a saber, uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2008, p. 14). De acordo com Gérard Genette (1930), “a linha principal da história [da *Recherche*] é a autobiografia [do narrador]” (1979, p. 49), o que desautoriza qualquer aproximação direta entre a vida de Proust e os acontecimentos narrados no seu romance, por mais que algumas semelhanças possam ser levantadas. A esse respeito, inclusive, é importante termos em mente que a mistura de fatos reais com reminiscências e criações narrativas perfaz um novo caminho do gênero romance na literatura mundial, dando atenção, no caso da *Recherche*, ao fluxo temporal sob uma forma mais introspectiva, cruzando rememoração e envelhecimento, a vida interior e a exterior, destacando os acontecimentos mais frívolos do dia-a-dia, desde um passeio de charrete pelos Champs Élysées até a descrição mais pormenorizada de um encontro fortuito em um salão mundano.

Romances como a *Recherche* são considerados canônicos, pois pertencem a um seleto grupo de narrativas ficcionais que gozam de prestígio estético e crítico no panteão da literatura universal. Contudo, há que se manter no horizonte de análise a ideia de que a constituição do cânone literário em uma determinada cultura não acontece de modo natural e desinteressado. Dito de outro modo, as obras canônicas não geram descendentes que se tornarão, por sua vez, também textos canônicos, uma vez que existem vários fatores que contribuem para a integração e valorização de uma obra a tal ponto que ela faça parte de determinado patrimônio cultural. Dentre esses fatores, incluem-se o período histórico no qual a obra foi publicada, os valores estéticos e culturais predominantes nesse período e, em última instância, as ideologias predominantes numa determinada época. Considerando esses fatores, pode-se inferir que a noção de cânone é vazada por questões histórico-político-econômico-culturais. Assim, os paradigmas do que pode ou não ser inserido no cânone são passíveis de alterações radicais a partir do momento em que qualquer uma dessas questões pelas quais o conceito de cânone é permeado entra em crise.

Quando uma obra canônica como a *Recherche* é adaptada para um suporte diverso daquele de sua origem, o leitor é muitas vezes subtraído de sua “zona de conforto” e colocado em outro patamar no que diz respeito à sua forma de ver e interpretar essa mesma obra. Dito de outro modo, o indivíduo que entra em contato com o produto de uma adaptação acaba sendo forçado a não vê-la como antes via o texto fonte, seja ele

canônico ou não. Isso ocorre porque a relação que se instaura entre os dois objetos é inteiramente nova, uma vez que o processo adaptativo necessariamente produz outra obra autônoma, que não depende do texto-base para existir em si, mesmo que a adaptação ainda guarde vínculos com a obra adaptada.

Essa criação muitas vezes é apressadamente considerada uma cópia, e, por conseguinte, a ela é atribuída uma conotação de derivação ou mesmo de inferioridade. Um romance como o de Proust, por ser canônico, esbarra em alguns obstáculos de ordem valorativa e ideológica para que sua adaptação seja feita. A aceitação de sua “cópia” é uma delas, mas a ausência de momentos-chave, de suspense no desenrolar das tramas paralelas pode constituir um empecilho ainda maior em uma adaptação para uma estrutura dramática como é o caso de um filme ou de uma peça de teatro, por exemplo. Isso acontece porque cada uma dessas mídias ou formatos tem características e possibilidades expressivas intrínsecas que demandam adequações específicas. Ou seja, a adaptação não é um processo estritamente mecânico de transposição *ipsis litteris* do que está na página para o palco, a tela ou o quadrinho. Ao falar sobre as peculiaridades do drama enquanto forma de expressão artística que utiliza a palavra e performance como elementos centrais, por exemplo, Martin Esslin (1918-2002) explica que a transmissão de emoções, de sabedoria, de poesia e o divertimento são elementos primordiais para captar a atenção de uma plateia e mantê-la por toda a duração de um espetáculo (1978, p. 47). Em outras palavras, essa afirmação de Esslin parece corroborar a ideia de que cada mídia tem seus próprios recursos ficcionais e dramáticos para criar e transmitir essas emoções e captar a atenção do leitor e do público de um modo geral.

Adaptar uma obra canônica, portanto, desperta diversas reações, por vezes intempestivas, em quem tem contato com o resultado desse processo. Ao mesmo tempo em que a adaptação pode ser uma via de acesso a um texto muitas vezes considerado inacessível, seja por sua dificuldade lexical ou mesmo pela extensão de sua leitura, ela também corre o risco de ser vista como uma dessacralização da obra adaptada. Isso porque ainda é bastante difundida a ideia de que algumas obras são interditas às adaptações, já que o processo de recriação de um trabalho literário e seus resultados seriam uma espécie de ultraje à criação do gênio individual, não chegando, assim, à altura de um ídolo considerado “intocável”. A esse respeito, no entanto, deve-se atentar para o fato de que o processo de adaptação de uma obra canônica, na verdade, apenas confirma seu *status* no panteão de uma dada literatura nacional ou mesmo no da chamada literatura universal.

Uma adaptação oriunda de uma obra amplamente conhecida atrai mais a atenção do público do que a adaptação de um livro desconhecido. Os cânones seriam obras mais “confiáveis” por sua legitimidade e valor estético sendo, desse modo, criticamente reconhecidos. Segundo Linda Hutcheon, as obras adaptadas trazem “[...] o prazer da repetição [do contato com a obra] com variação” (2011, p. 44). Além disso, a teórica canadense afirma que experienciar uma adaptação traz consigo o reconhecimento e a lembrança de uma obra já existente, mesmo que desse processo façam parte o prazer e o risco (2011, p. 44). Por isso, adaptações de obras canônicas podem, ao mesmo tempo, ser mais chamativas para a audiência do que a recriação, em um novo suporte, de uma obra desconhecida. Por exemplo, Hamlet de William Shakespeare já foi adaptado para diversas mídias diferentes: cinema, televisão, quadrinhos, entre outras. A história de vingança do príncipe da Dinamarca, mesmo com mais de quatrocentos anos de existência, é ainda adaptada, pois o público já validou a existência da obra shakespeariana⁵ e isso facilita a atração de novos “consumidores” para as adaptações e, conseqüentemente, para o texto-fonte.

Muitas vezes, ao se falar em adaptação, relaciona-se apressadamente o resultado do processo a uma mera cópia do original. Por isso, acaba-se criando a ideia errônea de que a adaptação é inferior. Na esteira dessa noção de inferioridade que é, em última análise, um juízo de valor precipitado, surgem outros problemas como o da noção de perda e de traição ao original, essa última vazada pela noção de fidelidade que paira sobre muitas discussões acerca do tema. Na verdade, no processo de adaptação há sempre um grau de condensação do texto-fonte em sua transferência para outro suporte. Como explica Hutcheon: “[adaptações podem envolver diversas mídias] que são recodificadas, transportadas intersemioticamente de um sistema de signos (palavras) para outro (imagens)” (2011, p. 39). Em outras palavras, as adaptações são recriações de obras já existentes em um novo formato e que levam em conta as adequações que o novo suporte demanda. Ainda segundo Hutcheon, histórias podem evoluir por meio da adaptação, considerando-se o fato de que elas não são imutáveis e que podem alcançar públicos que não atingiriam se não fossem adaptadas. Dito isto, passo agora a uma consideração um pouco mais detida das adaptações da *Recherche* para outras mídias. Além disso, trato brevemente do modo como, em cada uma delas, o adaptador trouxe à adaptação seu ponto

⁵ Exemplo dado pelo Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattner na disciplina *Tópicos Especiais – Teorias da adaptação: literatura, cinema e outras arquiteturas textuais* ministrada de agosto a dezembro de 2012 na UNESP – São José do Rio Preto.

de vista sobre o romance proustiano, o que transparece nas escolhas temático-formais presentes em cada uma dessas obras.

***À la Recherche du Temps Perdu* – Luchino Visconti e Suso Cecchi d'Amico (1972) - roteiro**

Suzy Mante-Proust (1903-1986), sobrinha e única herdeira de Proust, vendeu os direitos de adaptação da *Recherche* para o cinema em 1962 para Nicole Stéphane (1923-2007), atriz que, posteriormente, se tornou produtora. Em 1969, Stéphane e o também produtor Robert Dorfmann (1912-1999) procuraram a roteirista Suso Cecchi d'Amico (1914-2010) e o diretor Luchino Visconti (1906-1976) no intuito de levar a adaptação cinematográfica da *Recherche* adiante. Segundo Peter Kravanja (1971), Cecchi d'Amico teria dito que “Visconti só podia aceitar. Se recusasse, alguém faria [o filme] da mesma forma” (2003, p. 25).⁶ Não foi por acaso que Stéphane propôs a Visconti a realização da película. Antes mesmo de ser convidado para rodar o filme, Visconti já havia sido considerado um cineasta de verve proustiana, uma vez que já tinha feito um bom número de filmes cuja estética era influenciada pela narrativa do autor francês. Dentre eles destaco *O leopardo* (1963), *Sandra* (1965) e *Morte em Veneza* (1971), uma adaptação da novela homônima de Thomas Mann para o cinema. Após a gravação desse último film, Visconti decidiu que, enfim, trabalharia na adaptação fílmica da *Recherche*. Com a ajuda de Cecchi d'Amico, com quem já havia trabalhado em alguns de seus filmes, contratou auxiliares, visitou e fotografou possíveis locações. O figurinista Piero Tosi fez croquis de figurinos. Visconti já havia mesmo pensado em um elenco estelar para rodar essa produção: Marlon Brando como Charlus, Alain Delon como Marcel e uma possível participação especial de Greta Garbo como a Rainha de Nápoles. Tratava-se, como essa breve descrição deixa claro, da execução de um projeto que já se mostrava demasiado ambicioso antes mesmo de sair do papel.

⁶ « Visconti ne pouvait qu'accepter. S'il refusait, quelqu'un d'autre, de toute façon, réaliserait le film [...]. »



Figura 1— Croquis de possíveis figurinos das personagens Albertine e Odette de Crécy introduzidos na publicação do roteiro de Suso e Visconti. Fonte: D'AMICO, S. C. ; VISCONTI, L. **À la Recherche du Temps Perdu : Scénario d'Après l'œuvre de Marcel Proust**. Paris: Éditions Persona, 1984. p. 108-109.

Todavia, apesar do entusiasmo inicial do diretor, o projeto não teve o resultado esperado. Não houve filmagens e tampouco sabe-se exatamente o porquê da desistência de Visconti. Especula-se que mesmo o diretor possuindo afinidades com temas proustianos como a homossexualidade envergonhada e escondida, a fascinação pelo mundo aristocrático e burguês da *Belle Époque* e a reflexão sobre o tempo, ele tenha refugado diante do obstáculo de transpor para o cinema uma das obras mais volumosas da literatura universal moderna por ele ter sentido, intimamente, a impossibilidade da empreitada. Outro motivo comumente apresentado para justificar a não realização desse filme teria sido a frágil saúde de Visconti, que já não se sentia em sua melhor forma desde as filmagens de seu filme anterior, *Ludwig*, de 1972. De fato, após o término das gravações desse trabalho, o diretor italiano teve um ataque cardíaco que o deixou ainda mais enfraquecido.

Além desses problemas de ordem médica, Visconti era demasiado exigente com seu próprio trabalho e teria pressentido outro empecilho para realizar a adaptação cinematográfica do romance proustiano: ele não conseguia entrever um equivalente cinematográfico à frase proustiana. Sobre isso, o diretor teria dito:

Eu não devo fazer uma transposição literária. Evidentemente haverá coisas que se perderão, certamente uma espécie de musicalidade proustiana. Mas em troca, eu creio poder com uma imagem penetrar nesta espécie de labirinto profundo de Proust, para explicar um sentimento,

uma posição, uma atitude, uma tristeza, um momento de ciúme. Utilizarei tudo o que for possível para permanecer fiel ao sentimento proustiano, mas não ao estilo (KRAVANJA, 2003, p. 25).⁷

Ainda segundo Kravanja, o trabalho de adaptação de Suso e Visconti não oferecia maiores detalhes sobre a feitura do filme.

O roteiro tirado da *Recherche* não permite todavia imaginar o filme que resultaria dessa adaptação, já que ele não contém nenhuma indicação técnica. Só há diálogos, em sua maioria citações bastante exatas do romance – o que permite verificar até que ponto Proust soube reproduzir a língua falada – e descrições narrativas (2003, p. 35).⁸

Nicole Stéphane não ficou satisfeita com a decisão de Visconti de abandonar o projeto e tentou processá-lo como forma de retaliação. Não obtendo nenhum resultado com tal intento, procurou o dramaturgo inglês Harold Pinter (1930-2008) para que fizesse um novo roteiro adaptado do romance proustiano e, para a direção, ela convidou o americano Joseph Losey (1909-1984).

***Proust ou les Intermittences du Cœur* (1974/2007) – Balé**

Na década de 1970, o coreógrafo francês Roland Petit (1924-2011) aventurou-se a fazer uma adaptação da obra de Marcel Proust para o balé. A coreografia de *Proust ou les Intermittences du Cœur* [Proust ou as intermitências do coração] realizada em 1974, teve sua estreia na Ópera de Monte-Carlo com o Ballet de Marseille, companhia fundada pelo próprio Roland Petit dois anos antes e conhecida por suas características progressistas. Ao apresentar a adaptação do romance proustiano para o balé, Petit chocou os espectadores por a temática central do espetáculo ser predominantemente homossexual e sua coreografia ser manifestamente erotizada. Em 2007, o espetáculo voltou a ser

⁷ « Je ne dois pas faire une transposition littéraire. Evidemment il y aura des choses qui se perdront, sûrement une espèce de musicalité proustienne. Mais en échange, je crois pouvoir, avec une image, pénétrer dans cet espèce de labyrinthe profond de Proust, pour vous expliquer un sentiment, une position, une attitude, une tristesse, un moment de jalousie. J'userai de tout ce qui est possible pour rester fidèle au sentiment proustien, pas au style. »

⁸ « Le scénario tiré de la *Recherche* ne permet toutefois pas d'imaginer le film qu'aurait donné cette adaptation, puisqu'il ne contient aucune indication technique. N'y figurent que les dialogues, dont la plupart sont des citations assez exactes du roman – ce qui permet de vérifier à quel point Proust a su restituer le langage parlé –, et des descriptions narratives. »

encenado e entrou para o repertório da Ópera Nacional de Paris tornando-se, desde então, um dos clássicos dessa companhia.

A adaptação de Roland Petit da *Recherche* para o balé divide-se em dois atos intitulados *Quelques images des paradis proustiens* [Algumas imagens dos paraísos proustianos] e *Quelques images de l'enfer proustien* [Algumas imagens do inferno proustiano]. Segundo Marion Schmid (2013), o espetáculo apresenta uma estrutura díptica, refletindo as experiências intermitentes do protagonista na alegria e no sofrimento. Para Schmid, esse díptico espelhado refletiria esses dois estados de espírito no decorrer das duas partes da adaptação do coreógrafo francês. No interior dos dois atos, somam-se treze quadros e, ao analisar o programa do espetáculo,⁹ pode-se ver que cada quadro se inspira em passagens do texto proustiano ou mesmo na correspondência pessoal do próprio Proust com amigos mais próximos. Esses quadros propõem uma leitura da obra *Recherche* por meio de seus movimentos coreográficos e evocam alguns dos temas mais relevantes do romance tais como a frivolidade da alta sociedade, a vaidade da existência humana, as múltiplas (des)ilusões do amor, o poder do ciúme, a gradual decomposição de um relacionamento e a procura pelo prazer carnal de forma autodestrutiva. A sucessão dos quadros segue, geralmente, o desenrolar da narrativa proustiana, que vai da adolescência do narrador até sua vida adulta e perpassa períodos históricos importantes da França como a *Belle Époque* e a Primeira Guerra Mundial.

Abaixo temos algumas imagens do espetáculo *Les Intermittences du Coeurs* em sua versão reencenada em 2007. A primeira à esquerda (Figura 2) mostra o narrador, no primeiro quadro do espetáculo, em um salão mundano. A segunda à direita (Figura 3) apresenta Swann e Odette em seu ritual de “fazer catleia”. A figura 4 mostra a imagem de Marcel contemplando o sono de Albertine, que depois tentará fugir de seu domínio.

⁹ O referido programa pode ser encontrado no DVD do espetáculo. A referência está abaixo das imagens 2 a 4.



Figuras 2 a 4 - Detalhes do espetáculo *Proust ou les Intermittences du Cœur* (2007).
 Fonte : **Proust Ou Les Intermittences Du Cœur**. Direção de TV & Video: Vincent Bataillon. Produção: Denis Morlière, Antoine Perset, François Duplat. BelAir Classiques, 2008. 1 DVD, 102 min., son., color.

***The Proust Screenplay* (1977) – roteiro**

Em 1973, pouco tempo depois da tentativa fracassada de Visconti de filmar a integralidade da narrativa proustiana, o premiado dramaturgo inglês Harold Pinter aceitou o desafio proposto por Nicole. Auxiliado por Joseph Losey e Barbara Bray (1924-2010), o vencedor do Prêmio Nobel de Literatura escreveu um roteiro. Mas antes disso, pediu a Stéphane três meses de prazo para que pudesse ler a totalidade da *Recherche* atentamente e ser capaz de captar as minúcias que considerava necessárias, incluindo-as em sua releitura cinematográfica da narrativa proustiana. Após a leitura do livro, decidiu, juntamente com os coautores, que o melhor a ser feito seria adaptar a totalidade do

romance. Segundo Marie Mignet-Ollagnier, em resenha publicada pelo *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust* sobre a tradução do roteiro de Pinter para o francês,

O dramaturgo inglês e seus colaboradores entraram em um acordo para construir o filme sobre dois princípios diretores contrastantes: tratava-se de destacar longamente a desilusão e, pela intermitência, de fazer entrever a salvação causada pela revelação do *Tempo recuperado* (2003, p. 181).¹⁰

Pinter, Losey e Bray trabalharam juntos na adaptação da *Recherche* para as telas. Mesmo cortando cenas consideradas essenciais, como a da *madeleine*, e apesar da ausência de alguns personagens como Tia Léonie, Elstir, Bloch, Berma, por exemplo, o roteiro adaptado abarcou uma parte considerável da narrativa proustiana. Pinter privilegiou episódios como a cena da ópera encontrada no livro *No caminho de Guermantes* – que aparece entre a cena do deitar em Combray e os passeios pelo lado de Méseglise e Guermantes. A viagem de trem, acontecida antes de chegar a Balbec, vem depois de sua estadia na estância balneária. Dois episódios pertencentes a Gomorra aparecem quase que simultaneamente: a profanação de Montjouvain – encontro furtivo entre Mademoiselle Vinteuil e uma amiga, presenciado pelo narrador – e a confissão de Odette a Swann de que ela já tinha estado com mulheres “duas ou três vezes”. Episódios mostrando a vida social dos Verdurin, dos Cambremer, dos Guermantes são muito parecidos com os que são relatados no romance de Proust. Os amores do narrador – troca de olhares com Gilberte, paixão platônica pela duquesa de Guermantes e o romance conturbado com Albertine – têm destaque na trama, mas não com o mesmo peso. Albertine é retratada com maior importância na vida do narrador, pois ela foi seu mais intenso relacionamento.

A adaptação de Pinter foi originariamente escrita em inglês, e contava com 455 planos e duração prevista de mais de cinco horas e meia. Os custos de produção afugentavam os investidores, pois além das filmagens, havia os cenários, os figurinos e toda uma adequação física à época na qual a história se passa. Em 1976, três anos após a escrita do roteiro, os custos de produção estavam estimados em torno de 11 milhões de dólares segundo Kravanja (2003, p. 28). A dificuldade em conseguir o dinheiro para o financiamento do filme adiava a realização do projeto. Losey conseguiu uma audiência com o presidente da França na época, Valéry Giscard d'Estaing (1926); no entanto, este

¹⁰ « L'auteur dramatique anglais et ses collaborateurs se mirent d'accord pour construire le film sur deux principes directeurs contrastés : il s'agissait de mettre longuement l'accent sur la désillusion et par intermittence de faire entrevoir le salut causé par la révélation du *Temps Retrouvé*. »

não acreditava no talento do produtor para conduzir o projeto. Ainda segundo Kravanja, para d'Estaing, uma tarefa de tal magnitude, adaptar o autor dos autores franceses para o cinema, deveria ser feita por um francês. Além do mais, o governo da França impôs a condição de que o filme fosse falado em língua francesa para que ajudasse na produção. Com a negativa de Losey, a única verba angariada por ele foi junto à produtora cinematográfica francesa Gaumont, na quantia de dois milhões de dólares. Isso era pouco e não havendo mais investidores interessados, o projeto foi cancelado.

Nicole Stéphane tentou produzir uma adaptação para a televisão, mas Pinter não estava interessado em trabalhar na condensação do roteiro em cinco partes de cinquenta minutos cada uma, como gostaria a produtora. O dramaturgo inglês publicou o roteiro em 1978 e concedeu um sexto dos direitos autorais a Barbara Bray e a Joseph Losey. Pinter revisitou seu roteiro no começo do século XXI e adaptou-o para o teatro com a colaboração do diretor de teatro inglês Di Travis. O espetáculo *Remembrance of Things Past* estreou no Cottesloe¹¹, que faz parte do Royal National Theatre, em 23 de novembro de 2000.

***Céleste* (1981) - filme**

O primeiro filme efetivamente realizado sobre a *Recherche* destaca a vida de Proust. *Céleste* é uma produção alemã dirigida por Percy Adlon (1935), o mesmo realizador de *Bagdad Café* (1987). O filme retrata a difícil personalidade de Marcel Proust e a convivência com sua governanta Céleste Albaret (1891-1984), de 1914 a 1922. Essa película é tida como um retrato fidedigno da relação da jovem francesa de origem provençal e de seu patrão burguês. O diretor baseou-se no livro *Senhor Proust*,¹² publicado no Brasil em 2008 pela editora Novo Século, uma coletânea de memórias de Céleste reunidas por Georges Belmont sobre a época na qual ela trabalhava para o escritor francês.

Proust faz um panorama minucioso e ácido da aristocracia e da burguesia francesas no final da *Belle Époque* em muitas conversas que tem com sua governanta. O livro de Céleste mostra o autor francês tecendo comentários irônicos e intolerantes sobre sua vida na sociedade parisiense: suas idas aos salões da alta sociedade, descrevendo as vestimentas das senhoras presentes e os agrados que estas lhe faziam, o comportamento

¹¹ Esse teatro encerrou suas atividades em 2013 e reabriu as portas em 2014 como Dorfman Theatre.

¹² Em francês *Monsieur Proust* (1973).

dos senhores que o adulavam chegando, muitas vezes, a irritá-lo. A governanta, no filme, também conhece as aventuras mundanas de Proust, que lhe são contadas sem pudores por seu senhor. Céleste, por sua vez, conta ao patrão alguns momentos vividos por ela no interior da França antes de se mudar para Paris com seu esposo Odilon, motorista que prestava serviços a Proust.

Adlon também aborda as excentricidades proustianas em seu filme. À medida que o enredo se desdobra, o espectador descobre que o escritor francês era adepto de rituais que denotavam um comportamento bastante idiossincrático. Como exemplo disso cito o fato de que Proust costumava fazer sua higiene bucal com furor obsessivo e jamais saía de casa sem antes se certificar de que estava impecavelmente vestido. No vídeo *Cinegrafia 'Los Trazos de un Filme' – Céleste de Parcy Adlon (1994)*,¹³ o diretor alemão responsável pelo filme descreve essas extravagâncias do autor francês com “respeitosa ironia”. Outra amostra desse caráter excêntrico pode ser conferida em uma cena específica do filme. Ao ganhar um importante prêmio literário, o *Prix Goncourt* em 1919, por *À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleur* [À sombra das raparigas em flor], segundo volume da *Recherche*, Proust convida, pagando com parte do prêmio recebido e em dinheiro, um conjunto musical para ir a seu apartamento interpretar o quarteto de cordas de César Franck (1822-1890), um de seus compositores preferidos.

Com o tempo, Proust e Céleste criam laços afetivos tão fortes ao ponto de palavras não precisarem mais ser ditas, pois já eram, em muitos casos, intuídas. O escritor francês reescrevia incessantemente seus textos, de modo que, frequentemente, as margens das páginas ficavam repletas de anotações e correções. De fato, fotos dos manuscritos da *Recherche* mostram o quão obstinado e perfeccionista o autor francês realmente era. Vendo isso, Céleste sugeriu que Proust passasse a colar papelotes com as alterações e correções desejadas nas páginas que ele pretendia modificar. No final da sua vida, já bastante debilitado por causa de suas fortes crises de asma, Proust, sem forças para redigir por si só, costumava ditar partes da *Recherche* para Céleste, que escrevia tudo de próprio punho e relia para que o autor pudesse se certificar de que os trechos haviam sido adequadamente redigidos.

Adlon termina seu filme com um retrato da agonia final de Proust provocada pela asma que perseguiu o romancista desde os nove anos de idade. O diretor de cinema

¹³ O referido material está disponível em: <<http://interfaz.cenart.gob.mx/video/cinegrafia-los-trazos-de-un-filme/#top>>. Acesso em 10 fev. 2015.

alemão o faz de modo fragmentado, indo ao passado, buscando as memórias de Proust, e voltando ao presente, à realização do feito desse autor, que é a conclusão do seu livro. Ao fazer esse percurso estético, o diretor desse filme acaba tentando realizar algo semelhante ao que fez Proust ao escrever a *Recherche*. Abaixo (figura 5), um detalhe do filme.



Figura 5 – Cena do filme “Céleste” que retrata a governanta de Proust organizando os famosos papelotes que eram colados nos rascunhos da *Recherche* para que Proust pudesse fazer adendos em seu texto. Disponível em: <<http://aucieletsurlaterre.blogspot.com.br/2014/09/celeste.html>>. Acesso em: 15 ago. 2014

Céleste foi muito bem recebido pelos críticos. Maurice Elia em sua resenha “Céleste de Percy Adlon, 1981: Le Journal d’une Femme de Chambre” afirma que

A interação é completa entre os dois atores [...]. Eva Mattes, sutil, dotada de uma bondade nunca excessiva, mas sempre à flor da pele; Jürgen Arndt que, por sua vez, convence-nos que é Marcel Proust, o dandy, o prodígio, o homem de quem sempre se espera tudo [...] (2001, p. 37).¹⁴

Um amor de Swann (1984) - filme

Com a não filmagem dos roteiros de Visconti e Pinter, Nicole Stéphane convidou o diretor de teatro e cinema Peter Brook e o roteirista, diretor e ator francês Jean-Claude Carrière para realizarem um filme sobre a *Recherche*. Mais uma vez Stéphane teve que lidar com um problema na feitura do filme, pois Brook precisou desistir do projeto, antes mesmo do início das filmagens. Com a desistência do diretor inglês, coube ao cineasta

¹⁴ « L'osmose est complète entre les deux acteurs aussi. Eva Mattes, subtile, d'une bonté jamais excessive, mais toujours à fleur de peau ; Jürgen Arndt qui, de son côté, nous convainc qu'il est Marcel Proust, le dandy, le prodige, l'homme dont on attend toujours tout [...] »

alemão Volker Schlöndorff (1939) a tarefa de rodar a película. O diretor alemão tinha experiência na transposição de histórias das páginas para a tela, pois ele já havia trabalhado com adaptações de romances para o cinema como *Baal* (1970), de Bertold Brecht (1898-1956), e *Die Blechtrommel* [O tambor] (1979), de Günter Grass (1927-2015). Schlöndorff começou sua carreira como assistente de direção e trabalhou com Alain Resnais (1922-2014) em *O ano passado em Marienbad* (1961). Esse filme, cujo roteiro original fora escrito por Alain Robbe-Grillet (1922-2008), ficou bastante conhecido por apresentar uma narrativa na qual realidade e ficção são deliberadamente misturadas.

A narrativa cinematográfica dessa adaptação baseou-se, primordialmente, em “Um amor de Swann”, segundo capítulo de *No caminho de Swann*, primeiro volume da *Recherche*. Esse capítulo constitui uma narrativa independente da história do narrador-protagonista, pois conta a vida de Charles Swann, rico e culto burguês parisiense, estimado pela alta sociedade, sobretudo pelo duque de Guermantes, sua esposa Oriane e o irmão dela, o barão de Charlus. O filme de Schlöndorff também mostra Swann e seus encontros furtivos com mulheres das mais variadas classes sociais até o momento em que ele conhece Odette de Crécy, inculta prostituta de luxo. Os dois personagens são apresentados no salão de Madame Verdurin, burguesa sem classe, que mantém em torno de si convivas das mais variadas estirpes. Ao frequentar diariamente o salão dos Verdurin, Swann desenvolve progressivamente uma paixão por Odette, que acaba se transformando em ciúme doentio.

A ação de *Um amor de Swann* acontece em Paris e é resumida em um único dia. Nesse relato o leitor entra em contato com a vida mundana de Swann, o momento em que é apresentado a Odette, o primeiro encontro furtivo entre os dois, os questionamentos de Swann sobre a vida pregressa de sua amante, o distanciamento entre eles e a consequente separação, bem como o epílogo, que apresenta um Swann envelhecido, à beira da morte, casado com Odette, agora Madame Swann. Na parte final do filme pode-se perceber que a ação se passa no início do século XX. Os veículos automotores presentes na película evidenciam isso.

Em sua adaptação, Schlöndorff reúne várias passagens da narrativa de Proust em somente uma cena, num claro exemplo daquilo que muitos teóricos da adaptação chamam de condensação. Além de abarcar a totalidade do capítulo “Um amor de Swann”, o filme do diretor alemão retira trechos de *No Caminho de Guermantes* (2007) e de *O Tempo Redescoberto* (2013), respectivamente, volumes três e sete da *Recherche* para construir

sua narrativa cinematográfica. A imagem abaixo (Figura 6) corresponde a uma das cenas de *Um amor de Swann* na qual aparecem Swann, interpretado por Jeremy Irons (1948), e Charlus, por Alain Delon (1935), tomando café da manhã. Nela podemos notar não só um cuidado bastante rigoroso com a caracterização física dos personagens, como também um trabalho detalhado de transposição das descrições proustianas do ambiente e dos espaços físicos para o suporte cinematográfico.



Figura 6 – Cena de *Um Amor de Swann* (1984). Disponível em: <<http://cinema.lessentiel.lu/cinema/film/un-amour-de-swann-fr.html>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

***O tempo redescoberto* (1999) – filme**

Diferentemente de Schlöndorff, o cineasta chileno Raul Ruiz (1941-2011), ao fazer sua adaptação da narrativa proustiana, preferiu ater-se ao livro *O tempo redescoberto*, último volume da *Recherche*. Nesta adaptação, a figura do escritor Marcel Proust em seu leito de morte é o mote para o começo da história. Proust pede à Céleste que lhe traga fotografias dos personagens que cruzaram seu caminho e cujas histórias foram contadas por ele em seu romance. Esses retratos despertam as memórias afetivas de Proust, que compõem, desse modo, a trama do filme. Diante disso, é a partir da visualização desses retratos que o passado dos personagens da *Recherche* começa a ser revivido por quem os criou. Com roteiro de Gilles Taurand (1943), a película foi lançada em 1999 no festival de cinema de Cannes. No elenco estão nomes conhecidos do grande público. Dentre eles Catherine Deneuve (1943) no papel de Odette, John Malkovich (1953) como o Barão de Charlus, Émanuelle Béart (1963) representando Gilberte, Chiara Mastroianni (1972) no papel de Albertine e Vincent Perez (1964) como Morel. O narrador,

caracterizado à sombra e semelhança de Proust, é interpretado pelo ator italiano Marcello Mazzarella (1963).

O filme de Ruiz colecionou opiniões discordantes, de modo que os críticos não foram capazes de chegar a um consenso sobre o sucesso efetivo da proposta do cineasta. Dentre os comentários positivos sobre a película, a resenha “Raoul Ruiz ou Le Temps Perdu au Cinéma” publicada no *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust* (2000) aponta para o fato de que

O diretor de cinema experiente que é Ruiz escolheu, de fato, cenários, paisagens, objetos e, para os atores, figurinos apropriados e, sobretudo, os destacou graças a uma fotografia soberba, até mesmo espetacular. Ele soube, portanto, utilizar a técnica cinematográfica em proveito próprio para tornar concreto e definitivo o que a literatura pode somente sugerir (IFRI, 2000, p. 170).¹⁵

Em contrapartida, a mesma resenha, que ressalta a importância de discutir a qualidade da adaptação de Ruiz, argumenta que

Essa liberdade do cineasta que faz do autor [da *Recherche*] um ator intradiagético de sua história e o coloca no mesmo nível de existência dos personagens que [Proust] inventou, não somente cria uma situação absurda e inexplicável, mais ainda aniquila os esforços do verdadeiro Marcel Proust que não cessou de se distanciar de seu herói-narrador (IFRI, 2000, p. 171-172).¹⁶

Um elemento apontado por Ifri como um grande êxito dessa adaptação cinematográfica do diretor Ruiz é a transposição, para o cinema, da representação da memória involuntária, que dá o tom central de toda a *Recherche* e que constitui elemento essencial de todo o projeto literário proustiano.

Os efeitos do tempo e o capricho da memória, particularmente o fenômeno da memória involuntária, desenvolvidos e explicados tão minuciosamente no romance que o leitor só pode captá-los à custa de um certo trabalho intelectual, são assim transpostos cinematograficamente de

¹⁵ « Le réalisateur chevronné qu’est Ruiz a en effet choisi des décors, des paysages, des objets et, pour ses acteurs, des vêtements appropriés, et surtout il les a mis en valeur grâce à une photographie superbe, spectaculaire même. Il a donc su utiliser la technique cinématographique à son avantage pour rendre concret et définitif ce que littérature ne peut que suggérer. »

¹⁶ « Cette liberté du réalisateur qui fait de l’auteur un acteur intradiagétique de son histoire et le met au même niveau d’existence que les personnages qu’il a inventés non seulement crée une situation absurde et inexplicable mais encore anéantit les efforts du vrai Marcel Proust qui n’a cessé de se distancier de son héros-narrateur. »

maneira muito mais eficaz, já que o espectador pode senti-los instantaneamente e, então, compreender melhor e mais rapidamente as experiências ou os sentimentos do protagonista. Igualmente os odores e os sabores sendo de difícil transposição para o cinema, Ruiz faz o uso sensato dos sons, como [por exemplo] o barulho da colher tocando na xícara para criar efeitos que não são menos proustianos (2000, p. 170).

17

O que parece ter escapado a muitos críticos, no entanto, é o fato de que por se concentrar no último volume da *Recherche*, Ruiz acabou encontrando uma maneira coerente de fazer certas escolhas adaptativas que lhe permitiram, enquanto diretor, não só ter uma visão de conjunto abrangente sobre a narrativa sendo adaptada, mas também, e como consequência direta disso, ser capaz de fazer referências aos episódios que deram forma e substância às memórias involuntárias recuperadas nesse tempo passado, redescoberto no presente.



Figura 8 – Cena de *O tempo redescoberto* com Marcello Mazzarella e Catherine Deneuve. Disponível em: <http://img338.imageshack.us/img338/7679/tempsretrouve199903g.jpg>. Acesso em 15 ago. 2014.

***La Captive* (2000) - filme**

Ao contrário dos filmes de Schlöndorff e de Ruiz, que a despeito das alterações impostas pelo cinema como suporte, mantém os nomes dos principais personagens do

¹⁷ « Les effets du temps et les caprices de la mémoire, particulièrement le phénomène de la mémoire involontaire, développés et expliqués si minutieusement dans le roman que le lecteur ne peut les appréhender qu'au prix d'un certain travail intellectuel, sont ainsi transposés cinématographiquement de manière beaucoup plus efficace puisque le spectateur peut les ressentir instantanément et donc comprendre mieux et plus rapidement les expériences ou les sentiments du protagoniste. De même, les odeurs et les saveurs étant difficilement transposables au cinéma, Ruiz fait un usage judicieux des sons, comme le bruit de la cuiller contre le verre, pour créer des effets qui n'en restent pas moins proustiens. »

romance proustiano e também as caracterizações de cenário e de época, *La Captive*, da diretora belga Chantal Akerman (1950) leva a adaptação da narrativa de Proust para um plano ainda mais livre do ponto de vista criativo. Isso porque o filme de Akerman toma *A prisioneira* (2011), quinto volume da *Recherche* como referência e, a partir dele, cria uma história contemporânea na qual a obsessão de Marcel por Albertine é reapresentada e adquire novas feições na relação igualmente obsessiva que se estabelece ao longo do filme entre Simon e Ariane.

Para Blodin-Doan, o filme de Akerman trata do

[...] relacionamento íntimo burguês entre Simon e Ariane. O amor obsessivo de Simon por Ariane satura muito do filme. A expressão de amor de Simon mostra sua luta implacável para entender cada aspecto da vida de Ariane e finalmente exercer uma posse burguesa sobre ela. [...] O início do filme faz o público se perguntar qual é o relacionamento deles, e mesmo se eles de fato se conhecem. Logo revela-se que eles existem num estranho relacionamento da alta classe, amplamente destituído de sexo ou intimidade recíproca. A neurose de Simon deixa uma marca fria e distante nas interações deles [...]. A obsessão de Simon culmina com a morte/desaparecimento de Ariane no oceano (BLONDIN-DOAN, 2010, p. 48).¹⁸

De fato, obsessão, posse e ciúmes são temas centrais no filme de Akerman, assim como ocorre no livro de Proust no qual *La Captive* foi baseado. Além disso, o fato de a diretora ter optado por ambientar a matriz narrativa de *A prisioneira* na Paris contemporânea chama atenção para o fato de que podem existir mais pontos de convergência entre a moral burguesa do século de XIX e as relações entre homem e mulher no século XX do que aparentemente se pode querer reconhecer ou admitir num primeiro instante.

¹⁸ « [...] the intimate bourgeois relationship between Simon and Ariane. Simon's obsessive love for Ariane saturates much of the film. His rendition of love showcases his relentless struggle to comprehend, and eventually have bourgeois ownership over, every aspect of her life. [...] The beginning of the film leaves the audience wondering what their relationship is, and if they even know each other at all. It is soon revealed that they exist in an awkward upper-class relationship, largely devoid of sex or reciprocal intimacy. Simon's neurosis leaves a cold and distant stain on their interactions [...]. Simon's obsession culminates with Arian's death/ disappearance into the ocean. »



Figura 9 - Cena do filme *La Captive* (2000) com Stanislas Merhar e Sylvie Testud. Disponível em :<<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-24733/photos/detail/?cmediafile=30081>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

***À la Recherche du Temps Perdu* (2002) – François Ayroles - Quadrinhos**

O quadrinhista francês François Ayroles (1969) fez uma adaptação da *Recherche* para o formato de quadrinhos. Publicada na página 52 de *OuBaPo*¹⁹: *OuPus 1*, Ayroles foi radical em sua empreitada, pois condensou as mais de 3000 páginas em uma única prancha com seis vinhetas. Nelas, o desenhista francês restaura a vida do narrador da *Recherche* sem, de fato, desenhá-lo, dando importância para o apartamento onde o personagem vivia em Paris. Sendo assim, a ênfase no desenho é dada tanto à ambientação como aos efeitos da passagem do tempo nesse ambiente. Ou seja, o desenho é permeado pelas questões da memória e dos efeitos da passagem temporal na rememoração, dois aspectos centrais da obra de Proust.

Todas as vinhetas apresentam plano fixo e o leitor pode “ler” vários dos acontecimentos da narrativa proustiana ao perceber os detalhes dos cenários e das cores no desenho de Ayroles. O tempo também está presente quando se observa a árvore que cresce no canto superior esquerdo, como que emoldurada em um quadro, mas, na verdade, vista pela perspectiva que a janela cria e oferece. Outra referência gráfica sobre a

¹⁹ Fundada na década de 1990 no seio da editora francesa L'Association por alguns artistas e teóricos de quadrinhos como Patrice Killoffer, François Ayroles, Jochen Gerner, Anne Baraou, Thierry Groensteen, Gilles Ciment, Étienne Lécroart, Jean-Christophe Menu et Lewis Trondheim, OuBaPo é a sigla de L'Ouvroir de bande dessinée potentielle (em tradução livre 'Oficina da História em Quadrinhos Potencial'). Segundo a pesquisadora Maria Clara da Silva Ramos Carneiro (2012, p. 105), esse coletivo de criação de quadrinhos adota os mesmos princípios de criação que a L'Association: “[...] quadrinhos como laboratório de valorização da sua própria linguagem, quadrinhos como invenção constante.”

passagem do tempo está na presença, na terceira vinheta, de malas que apontam para as viagens realizadas pelo protagonista do romance de Proust a Balbec, Combray e Veneza, por exemplo. Além disso, esse tempo que se perde nos espaços da memória é também representado, no segundo e quarto quadrinhos, pela louça na mesa que é alterada de acordo com a ocasião: um simples jantar, uma pequena reunião, referência à recepção na casa da duquesa de Guermantes ou então um jantar em Combray.

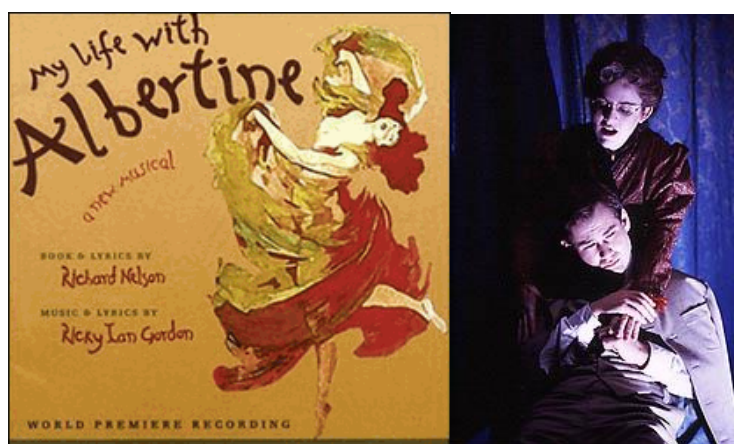
Por fim, na última vinheta, temos a remissão da memória que nos leva diretamente ao início da ação, quando o narrador percebe, no final do livro, que está pronto para escrever a sua história, que, como o leitor da *Recherche* percebe, é a respeito de tudo o que já havia sido contado no decorrer da narrativa. Ou seja, essa vinheta recria o primeiro, e no processo de condensação que ele contém, sintetiza a problemática do narrador do romance de Proust quando ele reconta a sua vida a partir das construções da memória involuntária as quais dão forma e vazão à essas experiências que se fazem, novamente, presentes no âmbito do tempo recuperado.



Figura 7 – Prancha de François Ayroles. OuPus # 1, p. 52. Disponível em: http://permanencesdelalitterature.fr/?attachment_id=1457. Acesso em 10 jun. 2014.

***My Life With Albertine* (2003) – musical off-Broadway**

Também baseado no volume *A prisioneira*, o musical *My Life With Albertine*, escrito por Ricky Ian Gordon (1956) e Richard Nelson (1950), roteiristas especializados nesse tipo de espetáculo, ficou em cartaz no circuito off-Broadway em Nova York durante toda a temporada de 2003. Como sugere o título, esse é um musical sobre o romance entre Marcel e Albertine e, segundo o jornalista Kenneth Jones na revista americana *Playbill*,²⁰ especializada na divulgação de apresentações desse gênero, o espetáculo conta a história do encontro dos dois personagens em Balbec, a vida conjunta deles no apartamento de Paris, o ciúme possessivo e doentio de Marcel e a sua suspeita cada vez mais crescente de que Albertine é bissexual. Marcel acaba por romper com Albertine. De modo geral, pode-se afirmar que essa adaptação de Gordon e Nelson abarca somente uma parte da narrativa proustiana, remodelando-a e acrescentando novidades, como o fato, por exemplo, de que Marcel em *My Life With Albertine* aparece como compositor e não escritor. No entanto, a relação do personagem com as artes e as suas aspirações artísticas são mantidas, do mesmo modo que o tom possessivo da narrativa está presente na perspectiva masculina contida, de modo implícito no próprio título do musical. Ou seja, no fim das contas, é o ponto de vista de Marcel que prevalece, de modo que Albertine é colocada na posição de objeto da obsessão do protagonista. Abaixo, imagens do cartaz de divulgação do espetáculo e o detalhe de uma cena.



²⁰ JONES, K. *My Life With Albertine*, the Musical That Would Make Proust Sing, Opens Marc 13. Disponível em: <<http://www.playbill.com/news/article/my-life-with-albertine-the-musical-that-would-make-proust-sing-opens-march--112050>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

Figuras 10 e 11 – cartaz do musical *My Life With Albertine* (2004). Disponível em: <<http://www.playbill.com/news/article/my-life-with-albertine-the-musical-that-would-make-proust-sing-opens-march--112050>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

***Proust 1, 2, 3, 4* (2004 - 2005) – teatro**

Entre 2004 e 2005, o grupo de teatro holandês Ro Theater fez uma adaptação do romance de Proust em uma série de quatro espetáculos. Essa adaptação foi realizada pelo diretor de teatro Guy Cassiers (1960), que já tinha adaptado outras obras, como o romance *Orlando*, de Virginia Woolf (1882-1941), e peça *Macbeth*, de William Shakespeare (1564-1616), a qual, na versão do diretor holandês, recebeu o título de *MCBTH*. Além de Cassiers, trabalharam também no projeto o dramaturgo Erwin Jans (1963), e Eric de Kuyper (1942), um dos roteiristas de *La Captive* de Chantal Akerman. Nessa adaptação, o Ro Theater trabalha com a representação teatral dos atores juntamente com tecnologia audiovisual. Segundo o site da companhia, a seleção do material adaptado foi radical. Em outras palavras, algumas personagens tiveram suas características mescladas com as de outras figuras fictícias. A recriação do texto de Proust levada a cabo pelo Ro Theater concentra-se tanto nas personagens quanto em acontecimentos específicos.²¹

Nos quatro espetáculos, a função dramatúrgica do aparato humano e do tecnológico para representar aspectos da narrativa proustiana no tecido teatral têm a mesma importância. Cada uma dessas representações teatrais que adaptam a narrativa proustiana para o palco confere destaque a um personagem em particular. *Proust 1*, por exemplo, atem-se à figura de Charles Swann, enquanto *Proust 2* dedica maior atenção à personagem Albertine. *Proust 3* e *Proust 4*, por sua vez, enfatizam, respectivamente, o Barão de Charlus e Marcel, o narrador-protagonista. Diante da organização e focalização apresentada pelo conjunto desses espetáculos, podemos perceber que eles visam, na sua totalidade, contemplar os ciclos mais importantes da narrativa proustiana a partir de uma atenção mais detida em personagens-chave dentro da *Recherche*. Embora sejam complementares, quando vistas em sua totalidade, cada uma das partes do ciclo de Proust pode ser vista separadamente, pois não há entrelaçamento entre as histórias apresentadas em cada espetáculo. Ou seja, cada uma dessas adaptações é independente e pode ser assistida separadamente, sem prejuízo para a compreensão global do espetáculo.

²¹ As informações sobre o processo de adaptação e as sinopses dos espetáculos estão disponíveis em: <<http://rotheater.nl/proust-1>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Proust 1 – De Kant von Swann (2004)

O primeiro espetáculo, com tradução livre de *No caminho de Swann*, conta a história do jovem Marcel e sua estadia em Combray enfatizando seu relacionamento com a sua mãe, Gilberte e Odette de Crécy, que são respectivamente filha e esposa de Charles Swann. Essas três mulheres representam as etapas consecutivas do amadurecimento sexual de Marcel, e a trama do espetáculo    entrecortada pela história de amor entre Swann e Odette, uma paixão avassaladora que se transforma em ciúme doentio com o desenrolar do enredo. Segundo Sigrid Merx no artigo “Swann’s Way: Video and Theatre as an Intermedial Stage for the Representation of Time” (2006), *Proust 1* tem o objetivo de mostrar como a companhia teatral holandesa recriou o modo pelo qual o escritor francês representa a memória em seu romance e todo o processo de rememora  o que adv  m dessa narrativa memorialística. Ainda segundo Merx,

[O espetáculo joga] com tamanho e escala, presença e ausência, [com transmissões] ao vivo e gravadas, criando simultaneidade e intermedialidade. [...] Ao opor o vídeo    presença física do ator, o espaço negativo no limiar entre imagem e processo de sua cria  o intermedi  tica    situado. O “vazio” funciona como uma plataforma, um palco no qual as experiências individuais dos participantes da performance ao vivo podem ser dramatizadas e o invisível, o “esquecido”, pode ser lembrado e tornado visível (2007, p. 67).²²

Ou seja, o espaço “vazio” criado pela oposi  o entre a imagem projetada e a presença física do ator no palco instaura um outro espaço vazio no qual o passado perdido no tempo da memória afetiva se torna novamente acessível. Isso ocorre por meio da tensão criada entre a realidade e a imagem representada visualmente pela simultaneidade e intermedialidade, e que constituem os elementos primordiais da estrutura do espetáculo. Nesse sentido, o resultado final    o de uma ressignifica  o das experiências individuais no tempo ef  mero da performance ao vivo.

²² « Playing with size and scale, presence and absence, live and mediatized, creating simultaneity and intermediality [...]. By opposing live video to the physical present actor, the negative space in-between the image and the process of creating that image – the intermedial – is located. The ‘empty’ space functions as a platform, a stage on which the individual experiences of all participants in the live performance can be staged and the invisible, or ‘the forgotten’, can be remembered and made visible. »



Figura 12 – Detalhe de *Proust 1* (2004). Disponível em: <<https://www.desingel.be/download/Proust-23300.pdf>>. Acesso em 15 fev. 2015.

***Proust 2: De Kant von Albertine* (2004)**

A segunda peça teatral adaptada pelo Ro Theater aborda a complexidade do mundo íntimo de Marcel e Albertine. O espetáculo abarca o primeiro encontro do casal, na estância balneária de Balbec, o surgimento da paixão em Marcel que escolheu Albertine entre todas as raparigas em flor. O relacionamento amoroso e obsessivo do casal é marcado por ciúmes crescentes, mentiras e uma profunda desconfiança por parte de Marcel, que vive atormentado pela ideia de que Albertine possa ser bissexual. A imagem a seguir (Figura 13) mostra uma cena de *Proust 2* na qual Marcel e Albertine aparecem num primeiro plano, enquanto a atriz ao fundo representa, no nível do subconsciente, aquela que seria a maior fonte de tormento do protagonista.



Figura 13 – Detalhe de *Proust 2* (2004). Disponível em: <<https://www.desingel.be/download/Proust-23300.pdf>>. Acesso em 15 fev. 2015.

Quando Albertine decide morar com Marcel em seu apartamento em Paris, o amor dos dois degenera ainda mais, uma vez que Marcel a transforma em sua prisioneira. Para que a complexidade (ou mesmo a confusão) da personalidade das personagens ficasse ainda mais emblemática, os roteiristas decidiram que dois atores representariam Marcel e duas atrizes, Albertine, numa tentativa de estabelecer uma conexão mais intrínseca entre a forma da representação dramática e o seu conteúdo.

Proust 3: De Kant von Charlus (2004)

O terceiro espetáculo, *No caminho de Charlus*, em tradução livre, continua o ciclo de adaptações da *Recherche* para o teatro pelo Ro Theater. O projeto de adaptação, ainda segundo o site da companhia, é uma empreitada quase megalomaniaca. O diretor Cassiers foi indicado com esse espetáculo ao Prêmio da Comunidade Flamenga de Artes Performáticas. Em *Proust 3*, Marcel é inserido no mundo dos salões parisienses, onde ele encontra seu caminho nos altos círculos aristocráticos e artísticos de Paris. Seus guias nesse novo mundo são Robert de Saint-Loup e o Barão de Charlus, ambos membros da aristocracia de Guermantes.

A figura desses dois aristocratas revela os paradoxos e contradições da classe aristocrática francesa; na jovialidade e virilidade de Saint-Loup esconde-se a paixão por Morel, um violonista que quer a todo custo ascender socialmente. Já em Charlus, tem-se a imagem de um viúvo sério e respeitável frente à sociedade parisiense, mas que oculta uma vida dupla ao frequentar casas de encontros homossexuais masoquistas. Marcel encanta-se à primeira vista com a aparente beleza dos salões mundanos, mas essa visível perfeição se transforma em uma grande decepção no momento em que ele constata a existência da hipocrisia, da superficialidade, do racismo e do antissemitismo nessa sociedade mundana. Exemplo máximo dessa constatação é o Caso Dreyfus, no qual houve a condenação injusta de um oficial judeu como traidor da República Francesa.

Mais do que uma releitura do romance de Proust, as adaptações de Guy Cassiers são um estímulo aos sentidos do espectador. Elas são um caleidoscópio de imagens, de músicas de compositores como Bach e Poulenc interpretadas ao vivo, de vídeos projetados, de figurinos, de desenhos e de palavras que criam, na sua articulação, um mundo interior no qual o passado e o presente, a memória e a imaginação caminham constantemente lado a lado.



Figura 14 – Detalhe de *Proust 3* (2004). Disponível em: <https://www.desingel.be/download/Proust-23300.pdf>. Acesso em 15 fev. 2015.

Proust 4: De Kant von Marcel (2005)

Em tradução livre *No caminho de Marcel*, a companhia Ro Theater termina seu trabalho de adaptação do romance proustiano com a montagem de *Proust 4*, que destaca o personagem principal da *Recherche* proustiana: Marcel. Depois de retratar a infância de Marcel em *Proust 1*, seu caso de amor com Albertine em *Proust 2* e a introdução dele aos salões mundanos parisienses no espetáculo *Proust 3*, o quarto espetáculo da série enfoca as experiências de um Marcel que percebe que a vida, o amor e o mundo social o decepcionaram e, desse modo, compreende que não será capaz de realizar seu sonho de tornar-se escritor. Em *Proust 4*, Marcel tranca-se em seu quarto forrado com paredes de cortiça para trabalhar na escrita de sua obra e, nesse período, a única companhia que ele consegue ter é a de Céleste Albaret, sua governanta. Com ela, Marcel discute a banalidade da vida quotidiana, intercalando a isso profundas observações sobre a importância do papel da arte na criação do mundo.

Assim como ocorre no filme de Percy Adlon, as memórias de Céleste Albaret foram o ponto de partida para a concepção de *Proust 4*, uma vez que a antiga companhia de Proust era quem melhor sabia olhar para o homem por trás do grande livro. De fato, Céleste teve um papel primordial na vida de Proust, pois ela foi não só sua governanta, mas também sua secretária, enfermeira e confidente durante a última fase da vida do escritor, estando 24 horas por dia à sua disposição, o que lhe permitiu conhecer Proust como poucos. Céleste desempenhou suas funções com devoção até a morte do escritor em 1922. Suas memórias são um importante ponto de partida para a pintura social e moral da sociedade aristocrática parisiense em *Proust 4*. É importante, nesse momento, destacar o fato de essa última releitura da *Recherche* pelo Ro Theater tematizar um elemento crucial quando se trata da narrativa proustiana, a saber, a relação intimista que Marcel estabelece com a memória e também com a escrita de sua obra. A imagem a seguir mostra uma cena de *Proust 4* onde pode-se observar a apresentação de diversas imagens projetadas de modo a recriar, no palco, os efeitos da memória involuntária subjacente aos encadeamentos da frase proustiana.



Figura 15 – Detalhe de *Proust 4* (2005). Disponível em : <https://www.desingel.be/download/Proust-23300.pdf>. Acesso em 15 fev. 2015.

***À la Recherche du Temps Perdu - Machine Code* (2005) - performance teatral**

Este espetáculo consiste em uma performance tecnológica criada pelo grupo teatral alemão KH Jeron and Valie Djordjevic a partir da *Recherche*. Nesse espetáculo, quatro atores vestidos com jalecos brancos de laboratório, bordados com o nome de suas funções no bolso superior do lado esquerdo representam partes de um computador humano que, ao longo da performance, reconstrói a primeira página do romance proustiano a partir da decifração de uma mensagem que chega a eles sob a forma de código binário. De fato, esses atores funcionam como engrenagens desse computador humano e são chamados de True, que fica sentado defronte a uma mesa e lê o número um; False, que fica na mesma posição que True e lê o número zero; CPU, que interpreta os algoritmos formados pelos zeros e uns a partir de uma lista oriunda de um software livre, um *open source*, associa-a a uma letra ou sinal de pontuação e recorta o resultado correspondente de listas impressas para então entregar a Display, que é o responsável pela colagem das letras/sinais em um quadro branco colado em uma parede.

Para formar a primeira página de *No caminho de Swann* são necessárias sete horas de apresentação, que podem ser divididas, caso os atores fiquem cansados. É proibida toda e qualquer comunicação entre eles que não seja por meio do código binário. A seguir tem-se uma sequência de imagens (Figuras 16 e 17) que mostra o grupo teatral alemão com quatro atores representando True (canto superior direito), False (canto superior esquerdo), CPU (canto inferior esquerdo) e Display (canto inferior direito) realizando a performance.



Figuras 16 e 17 – Detalhe da performance *Machine Code* (2005). Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=kJs-sX1hmHE>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

***À la Recherche du Temps Perdu* (2011) – filme**

À la Recherche du Temps Perdu de Nina Companeez (1937-2015) é um telefilme transmitido pela emissora francesa France 2. Companeez preferiu fazer uma adaptação de cada um dos livros, separando-os em capítulos, no filme. A roteirista e cineasta francesa leu a *Recherche* aos 17 anos e, septuagenária, decidiu adaptar o livro para a televisão. O canal France 2, o segundo mais visto na França e o principal canal público do país, resolveu ajudá-la nessa empreitada e dessa parceria resultaram dois telefilmes, que foram exibidos em dois dias consecutivos. De acordo com uma matéria publicada no site do jornal francês *La Croix* em 28 de janeiro de 2011,²³ Companeez sentiu-se

²³ JAURES, C. Nina Companeez Sous le Charme de Proust. **La Croix**. Disponível em: <http://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Nina-Companeez-sous-le-charme-de-Proust-NG_-2011-01-28-562651>. Acesso em 15 jan. 2015.

privilegiada por ter conduzido o projeto, já que cineastas prestigiados haviam recusado o trabalho antes.

A adaptação feita por Companeez é rica em cenários e figurinos, e prima por uma cuidadosa reconstituição de época a partir dos elementos presentes no texto de Proust. Além do mais, ela optou em dividir a sua adaptação e nomeá-la a partir dos livros que compõem a *Recherche*. Sendo assim, a primeira recebeu o nome de *À sombra das raparigas em flor* (2006), que foi seguida por *No caminho de Guermantes, Sodoma e Gomorra* (2008), *A prisioneira, A fugitiva* (2012) e, finalmente, *O tempo redescoberto*. *No caminho de Swann* não foi alvo de adaptação completa, pois a cineasta considerou que esse romance é demasiado descritivo e faltam-lhe ações suficientes para que ele fosse adaptado em sua totalidade. Diante dessa peculiaridade da narrativa de *No caminho de Swann*, Companeez preferiu pulverizar flashbacks de alguns acontecimentos relevantes desse volume à medida que a história narrada se desenrolava nas suas adaptações.

Em entrevista concedida ao site da revista semanal francesa *Télérama* e publicada em 29 de janeiro de 2011, na ocasião do lançamento do filme, o repórter Samuel Douhaire perguntou à Companeez se essa divisão em capítulos nomeados com os títulos dos volumes da *Recherche* não era algo “escolar”. A diretora, por sua vez, respondeu que tencionava, com essa divisão, “[...] guiar a leitura dos futuros leitores de Proust.”²⁴ chamando-lhes a atenção para a organização da narrativa proustiana.

Companeez também considerou primordial, em sua adaptação, a figura do narrador. Ela não inseriu no filme cenas nas quais ele não era testemunha de ações, pois a diretora considerou que no romance proustiano todas as ações são pensadas e vistas por esse narrador. Na mesma entrevista citada anteriormente, concedida ao semanário francês *Télérama*, Companeez afirma que “o que mais me interessa na *Recherche* é o itinerário do narrador. Como um jovem doente, caprichoso, insuportável, mundano, torna-se um escritor por meio de um olhar estranho que tudo analisa” (2011).²⁵

²⁴ « [...] guider les futurs lecteurs de Proust. »

²⁵ « Ce qui m'intéresse le plus dans *la Recherche*, c'est l'itinéraire complet du narrateur. Comment un jeune homme maladif, capricieux, assez insupportable, mondain, devient un écrivain à travers un regard incroyable qui analyse tout. » COMPANEEZ, N. Proust est un auteur comique. Entretien. **Télérama**. Disponível em: <<http://television.telerama.fr/television/proust-est-un-auteur-comique.64997.php>>. Acesso em 15 jan. 2015.



Figura 18 – Detalhe de *À la Recherche du Temps Perdu* (2011). Disponível em: <<http://frankrijk.blog.nl/televisie/2012/01/09/franse-films-op-tv5monde-week-2>>. Acesso em: 15 ago. 2015.

***À la Recherche du Temps Perdu* – (2011) – mangá**

Uma adaptação da *Recherche* proustiana foi feita para mangá pelo estúdio japonês Variety Art Works. Esse estúdio também é responsável pela adaptação de algumas obras importantes da literatura mundial para o formato de mangá, como, por exemplo, *A metamorfose*, de Franz Kafka, *Os irmãos Karamazov*, de Fiódor Dostoiévski, *O grande Gatsby*, de Scott F. Fitzgerald e *Hamlet* de Shakespeare.²⁶ Na tradução para o francês, cita-se somente o nome desse estúdio como responsável pela adaptação. Para o português, uma tradução foi feita em 2015 e publicada pela editora LP & M.

O mangá adapta a totalidade do romance proustiano, dividindo-o em capítulos com o nome de cada livro. A leitura dessa adaptação é feita em ordem ocidental e não como os mangás tradicionais, em ordem oriental, do fim para o começo. Creio que isso tenha sido feito para uma melhor aceitação do produto na França, pois o mangá ainda não possui tamanha popularidade quanto os quadrinhos europeus e mesmo os americanos.

A adaptação da *Recherche* para mangá opta por uma não transposição de todos os personagens que aparecem no romance proustiano. No início do volume são elencados os

²⁶ Os títulos citados foram traduzidos para o português e publicados pela editora LP & M Pocket.

principais que aparecem na adaptação. E a lista resume-se ao narrador-protagonista, à Gilberte, à Albertine, a Charles Swann, ao barão de Charlus, a Morel, à sra. Verdurin, à Odette de Crécy, ao marques de Saint-Loup e aos Guermantes. Alguns personagens secundários aparecem, mas somente para complementar ações e, muitas vezes, não são nomeados. Abaixo tem-se duas pranchas (Figura 19) que adaptam a cena da *madeleine* no mangá.



Figura 19 – Cena da *madeleine* na qual o narrador-protagonista tem um lampejo de memória involuntária. Disponível em: Variety Art Works. **   la Recherche du Temps Perdu: Manga**. Paris: Soleil Manga, 2011. p. 7-8.

A partir da exposição feita até agora, pode-se notar que existe uma grande quantidade de adaptações da *Recherche* para os mais variados suportes; isto reforça a necessidade, como mencionado no início desse capítulo, de tentar abordar esse fen  meno não somente a partir da relação entre literatura e cinema. Um outro ponto interessante é a presença do narrador proustiano, bem delineado em algumas delas. Nesse sentido, não é de surpreender que haja uma adaptação do romance proustiano para o formato da narrativa gráfica, como    o caso do trabalho realizado por Heuet. Entretanto, para entender como se d   o processo de criação do desenhista francês e quais os procedimentos que esse autor utiliza, é importante considerarmos os pormenores est  ticos e históricos que contrib    ram

para a evolução da *bande dessinée* no contexto franco-belga, do qual originam-se as referências estéticas de Heuet. É disso que trata o capítulo seguinte.

Capítulo 2 – Stéphane Heuet e a evolução da linha clara

“O estilo, tanto para o pintor como para o escritor,
é uma questão não de técnica, mas de visão.”
Marcel Proust. *O tempo redescoberto*.

A compreensão de uma imagem demanda conhecimentos prévios por parte de quem a contempla. De acordo com Pierre Fresnault-Deruelle, “o [simples] fato de desenhar um objeto implica uma mudança radical de sua natureza, [pois] ele passa a ser uma imagem desse objeto e não o objeto em si” (1972, p. 21).²⁷ Ou seja, a imagem não é mais o real, mas sim sua representação, pois o verdadeiro objeto é substituído por sua recriação e é a partir disso que a imagem deve ser interpretada. Segundo Will Eisner, “a compreensão de uma imagem requer um compartilhamento de experiências pessoais” (2010, p. 7). Para esse autor, cada indivíduo deve ter um repertório diversificado de conhecimentos para que possa compreender o significado de uma imagem dentro de um contexto.

Ainda sobre a imagem, Martine Joly afirma que “[...] aprendemos a associar ao termo ‘imagem’ noções complexas e contraditórias, que vão da sabedoria à diversão, da mobilidade ao movimento, da religião à distração, da ilustração à semelhança, da linguagem à sombra” (2009, p. 17). A explicação de Joly corrobora a de Eisner, pois ela também afirma que vivemos numa teia imagética na qual uma imagem pode explicar ou mesmo inspirar a existência de outras. Ainda segundo a autora, vivemos numa “civilização da imagem [e], no entanto, quanto mais essa constatação se afirmar, mais parece pesar ameaçadoramente sobre nossos destinos” (2009, p. 9). Portanto, o contato com uma diversa gama de imagens excede a percepção consciente dessa transmissão, ocasionando uma angústia da interpretação, que seria a não capacidade de interpretar criticamente tudo o que é visto.

Paul Valéry, em *Degas, dança, desenho* (2012, p. 7), diz que o desenho era “o modo de ver a forma.” Pode-se constatar, portanto, que a imagem é uma maneira de dar forma gráfica a uma leitura particular de mundo. Dito de outro modo, ela é uma maneira de tentar capturar, pelo traço, a complexidade da realidade que se apresenta ao gênio criador do artista. Nos quadrinhos, mais especificamente, a imagem é o aspecto não verbal que é acionado para construir e contar uma história. A maneira como a imagem será

²⁷ « Le seul fait de dessiner un objet implique un changement radical de la nature de ce dernier. Cet objet n’est plus objet, mais l’image de cet objet. »

utilizada e representada nos quadrinhos dependerá do traço do quadrinhista, pois cada um tem sua maneira própria de desenhar, seu estilo gráfico próprio, que pode ter sido inspirado por um ou mais artistas, numa relação análoga àquela que T. S. Eliot estabeleceu para a literatura entre tradição e talento individual.

Ao realizar um trabalho, o quadrinhista enquanto artista indaga-se sobre diversos aspectos a serem considerados antes de fazer o esboço de sua narrativa gráfica. Em outros termos, é o estilo gráfico a ser utilizado em sua história em quadrinhos que determinará como será a ambientação da história, o modo como os personagens serão desenhados e qual tipo de indumentária será melhor adotar a fim de se obter o efeito estético e narrativo esperado. O artista deve, também, escolher o tamanho e a quantidade de vinhetas ²⁸ a serem utilizados em cada prancha,²⁹ tendo em vista a perspectiva na qual a história será contada, estabelecendo, desse modo, um maior ou menor detalhamento das cenas.

Os elementos verbais também devem ser considerados na composição quadrinhística. Isso porque a escrita dos diálogos, o letreiramento ³⁰ e o modo como serão organizados dentro de balões, ³¹ nos recordatórios ³² ou “soltos” no interior das vinhetas tem papel fundamental na maneira como a história será construída e contada. Ou seja, o quadrinhista precisa sempre ter em mente o fato de que a obtenção dos efeitos estéticos desejados passa, necessariamente, por uma articulação cuidadosa entre discurso e imagem, que podem tanto reforçar as conexões entre forma e conteúdo quanto colocá-las em uma profunda relação tensiva. Enfim, o quadrinhista deve pensar nos elementos que utilizará para sua narrativa ser efetivamente realizada e ele poder contar uma história por meio de imagens e de diálogos sem que as primeiras se tornem acidentalmente meras ilustrações para os últimos.

O primeiro artista a trabalhar com imagens e palavras de que se tem conhecimento foi um educador suíço chamado Rodolphe Töpffer (1799-1846). No século XIX, ele foi o “principal inventor da narrativa sequencial”, segundo Ciment e Groensteen (2010, p. 216) ³³ e, para McCloud, ele é “o pai dos quadrinhos modernos” (2005, p. 17). De fato,

²⁸ « A vinheta é a representação, através da imagem, de um espaço e de um tempo da ação narrada. Podemos dizer que a vinheta é a unidade mínima de significação da história em quadrinhos » (ACEVEDO, 1990, p. 69).

²⁹ Prancha é a totalidade de vinhetas contidas em uma página.

³⁰ Segundo Eisner (2010, p. 4-5), o letreiramento « funciona como uma extensão da imagem. Neste contexto, ele fornece o clima emocional, uma ponte narrativa, e a sugestão de som. »

³¹ O papel do balão de fala é « representar o som em meio estritamente visual » (McCloud, 2010, p. 134).

³² O recordatório será definido mais detidamente no capítulo 3 deste trabalho.

³³ « [...] principal inventeur du récit séquentiel. »

Töpffer é conhecido por ter criado um estilo de desenho limpo, sem muitos detalhes e dotado de aspectos burlescos. Além disso, ele separava seus desenhos por traços, esboçando assim o que mais tarde seria conhecido dentro da metalinguagem quadrinhística como requadros. Suas imagens satíricas com traçados descontínuos e estilo econômico apresentavam, também, um delineamento marcado por hachuras.³⁴ Além disso, as sequências narrativas criadas por Töpffer eram claras e de fácil compreensão.

No século XIX ainda não havia a noção de balão tal qual a teoria dos quadrinhos a conhece atualmente. Nesse sentido, percebe-se que a ideia de balão na moderna teoria dos quadrinhos corresponde a um procedimento criativo cuja força reside na sua capacidade de provocar uma simbiose profunda entre texto e imagem. Diante da inexistência desse recurso composicional na época em que criou sua obra, Töpffer escrevia pequenas legendas sob as imagens que desenhava para expressar a parte verbal de sua narrativa sequencial e, desse modo, estabelecer as relações estético-temáticas entre traço e texto no seu trabalho. Essas legendas eram feitas com o mesmo material que ele utilizava para criar os seus desenhos: o bico de pena.

O artista visual suíço submetia suas histórias curtas ao crivo do escritor alemão Johann W. Goethe (1749-1832), seu amigo, que o encorajava a continuar desdenhando-as. Goethe teria feito, segundo um excerto de uma carta endereçada a Töpffer, “um elogio entusiasmado a esses estranhos livrinhos” dizendo que “nunca tinha encontrado nada mais original do que isso.” (BLONDEL; MIRABAUD, 1886, *apud* GROENSTEEN; PEETERS, 1994, p. viii)³⁵ A primeira história em quadrinhos teria sido escrita por Töpffer e publicada em 1833, em seu país natal, sob o nome de *L'Histoire de Monsieur Jabot* (Figura 20).³⁶ Além do seu pioneirismo como quadrinhista, Töpffer também foi o primeiro teórico do que ele próprio chamava de “literatura em gravuras” (GROENSTEEN, 2005, p. 5).³⁷ Em 1845, Töpffer escreveu *Essai de Physiognomie* [Ensaio sobre a fisionomia], trabalho no qual expõe a importância de expressar com

³⁴ « Hachura é uma técnica usada em desenhos e gravuras que consiste em traçar linhas finas e paralelas, retas ou curvas, muito próximas umas das outras, criando um efeito de sombra. » Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo57/hachura>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

³⁵ « [...] un éloge enthousiaste de ces ‘étranges petits livres [...] », « [...] jamais rencontré de plus original. »

³⁶ A referida obra pode ser encontrada no site da Biblioteca Nacional da França. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529023n/f1.item>>. Acesso em: 15 mai. 2015.

³⁷ « littérature en estampes. »

exatidão o semblante dos personagens para que suas emoções possam ser bem compreendidas pelo leitor.



Figura 20 – Detalhe de *Monsieur Jabot*, de Rodolphe Töpffer. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529023n/f48.item.r=T%C3%B6pffer,%20Rodolphe>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

Nesse ensaio pioneiro, republicado em *Töpffer: L'Invention de la Bande Dessinée* (1994), de Thierry Groensteen e Benoît Peeters, Töpffer afirma que “[o traço] só dá ao objeto suas características principais, eliminando as que forem acessórias” (p. 191).³⁸ Tem-se aqui, portanto, não só uma defesa clara do seu método de composição, mas também uma exposição inequívoca de um projeto estético que adota a economia do traço como um paradigma fundamental. Segundo Groensteen no verbete “linha clara” do *Dictionnaire Esthétique et Thématique de la Bande Dessinée* [Dicionário estético e temático da história em quadrinhos] disponível no blog *Neuvième Art*, “o autor de histórias em quadrinhos clássicas sabe que se dirige a leitores [...] que se contentarão em procurar no desenho as informações necessárias e suficientes para a inteligibilidade da situação” (2013, p. 2).³⁹ Em outras palavras, pode-se dizer que Töpffer foi um dos

³⁸ « [...] il ne donne de l'objet que ses caractères essentiels, en supprimant ceux qui sont accessoires. »

³⁹ « L'auteur de bande dessinée classique sait qu'il s'adresse à des lecteurs [...] qui se contenteront d'aller chercher dans le dessin les informations nécessaires et suffisantes à l'intelligibilité de la situation. » Disponível em : <<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article690>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

primeiros desenhistas a se preocupar com a fluidez de leitura de sua história, pois evitava passagens que, por excesso de detalhe, dificultassem a compreensão da narrativa. O objetivo era conservar uma leitura fluida e constante que conduzisse o leitor à conclusão da história. Portanto, o desenhista suíço, além de criar sua “literatura em gravuras”, refletiu sobre o processo de feitura de suas narrativas visuais, buscando um didatismo verbal e não verbal.

Adotando um estilo parecido ao de Töpffer, Emmanuel Poiré (1858-1909), de ascendência soviética, deu continuidade ao estilo satírico adotado pelo artista suíço no início de sua carreira. Diferentemente de Töpffer, no entanto, Poiré começou a trabalhar como desenhista na imprensa satírica francesa adotando o pseudônimo “Caran d’Ache”, uma transcrição fonética de *karandach* que significa “lápis” em russo. Considerado “[...] um grande desenhista de histórias em imagens” (1969, p. 150) ⁴⁰ pelo historiador dos quadrinhos Gérard Blanchard (1927-1998), Caran d’Ache colaborou, ao longo de sua carreira, com vários jornais franceses entre eles *Le Courrier Français*, *Le Figaro*, *L’Illustration*, *La Revue Illustrée*, *La Chronique Parisienne* ou *La Caricature*. Em 1903, devido a uma neurastenia, o quadrinhista abandonou progressivamente sua atividade de desenhista, passando a colaborar somente com o *Figaro*. Ele tinha um projeto de fazer as ilustrações para uma edição das *Fábulas* de La Fontaine (1621-1695), mas a extenuante amplitude do trabalho o fez abandonar a empreitada.

A importância de Caran d’Ache para os quadrinhos franco-belgas é devida ao fato de ele ter modernizado o traço de Töpffer. O artista tinha a ambição de levar ao conhecimento do público algo considerado revolucionário para a época: uma história visual em capítulos que seria publicada no *Figaro*. Seriam 300 pranchas de uma narrativa chamada *Maestro*, um “romance sem texto” segundo o termo criado pelo próprio Caran d’Ache e que foi chamado por Groensteen no blog *Neuvième Art* de “história muda”.⁴¹ A carta do quadrinhista, propondo o projeto, enviada ao jornal francês foi encontrada por Groensteen junto aos croquis do projeto que hoje integram o acervo do Museu da História em Quadrinhos de Angoulême.⁴² Do projeto inicial, restaram somente 120 pranchas publicadas sob a responsabilidade do museu francês. *Maestro* (Figura 21) conta a história de um jovem músico talentoso protegido por um rei megalomaniaco. Essa tentativa de

⁴⁰ « [...] un grand dessinateur d’histoires en images. »

⁴¹ O texto do qual foi retirado os termos originais « roman sans texte » e « histoire muette » está disponível em: <<http://www.citebd.org/spip.php?article5495>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

⁴² Um dos mais importantes acervos de quadrinhos franco-belgas do mundo juntamente com o Museu da História em Quadrinhos na cidade de Bruxelas.

Caran d'Ache de fazer um romance sem diálogos foi mais um passo para que as histórias em imagens se transformassem na “arte sequencial” (EISNER, 2010, p. IX) conhecida atualmente. A inovação desse projeto está na presença de um argumento a ser desenvolvido no decorrer das pranchas sequenciadas, privilegiando, assim, a existência de uma unidade narrativa. Caran d'Ache também ficou conhecido pelo uso que fez do decalque⁴³ como procedimento, uma técnica largamente utilizada depois pelo desenhista Hergé, no século XX e por ter emprestado seu nome a uma indústria suíça de materiais para desenhistas.

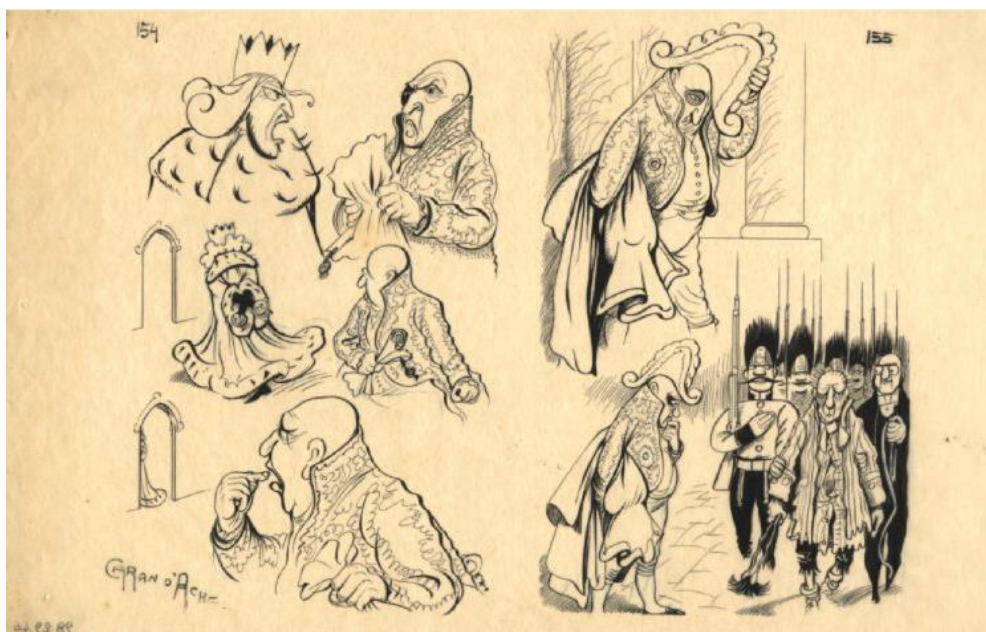


Figura 21 – *Maestro* (1894) de Caran d'Ache, prancha nº 155. Disponível em: <<http://www.citebd.org/spip.php?article679>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

Outro artista também influenciado por Töpffer foi o francês Georges Colomb (1856-1945), mais conhecido como Christophe, que se dedicou a escrever histórias para o público infantil. Ele publicava semanalmente no *Le Petit Français Illustré* as narrativas ilustradas de *Le Savant Cosinus* [O sábio cosseno], *Le Sapeur Camember* [O soldado Camember]⁴⁴ e *La Famille Fenouillard* [A família Fenouillard].⁴⁵ Christophe dedicou-

⁴³ Decalque é uma técnica na qual se reproduz um desenho sobre um papel transparente que o recobre.

⁴⁴ Algumas histórias de *Le Sapeur Camember* podem ser lidas em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6356474v/f9.image.r=le%20sapeur%20camember.langPT>>. Acesso em: 15 mai. 2015.

⁴⁵ A integralidade dessa série está disponível para leitura em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106164q.r=la+famille+fenouillard.langPT>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

se aos quadrinhos com tamanha seriedade que acabou sendo um precursor de conteúdos ilustrados destinados a crianças na imprensa, e consagrou o jornal como suporte maior para a publicação de suas histórias ilustradas.

Christophe era, originalmente, professor de ciências naturais e autor de livros didáticos sobre botânica, ilustrados por ele mesmo. Foi professor de Marcel Proust no Liceu Condorcet. Em 1889, publicou as primeiras histórias de *La Famille Fenouillard*. A partir desse mesmo ano, adotou o pseudônimo que o tornou conhecido, referência ao navegador italiano Cristovão Colombo.⁴⁶ Segundo Ciment e Groensteen, Christophe não foi um desenhista notável, pois "alguns especialistas em quadrinhos julgavam que as feições de seus personagens estavam entre as mais pobres que se podiam encontrar em toda a história dos quadrinhos" (2010, p. 62).⁴⁷ A meu ver, o traço de Christophe é claro e ilustrativo, pois adota um estilo caricatural, caracterizado pela economia de detalhes na representação das feições, o que não significa que seus personagens sejam “pobres” graficamente.

Christophe criava legendas tipográficas para suas histórias e as colocava embaixo de suas vinhetas, que, em geral, tinham sarjetas ⁴⁸ enormes separando-as. O conteúdo dessas legendas era muito bem elaborado, rico em referências históricas, culturais e, até mesmo, científicas. Outro destaque no trabalho do quadrinhista era a sugestão aos leitores para que fizessem imagens mentais de suas narrativas. Na próxima página apresento uma vinheta (Figura 22) pertencente a *Deuxième Histoire de la Famille Fenouillard* [A segunda história da família Fenouillard] publicada, originalmente em preto e branco, pela editora francesa Armand Colin em 1893. Na legenda, o autor discorre sobre a saída da família Fenouillard do trem em que viajava para almoçar. Para bem digerir a refeição, eles decidiram fazer a sesta e não viram quando o comboio partiu. No término de sua legenda, Christophe sugere aos leitores que imaginem os rostos dos personagens, que, na vinheta, aparecem de costas. As elaboradas legendas do artista francês transformam o leitor em agente importante na interpretação das cenas, acionando o conhecimento de mundo de cada um para poder imaginar o desfecho da narrativa.

O único elemento na vinheta analisada que dá indício do estado de espírito dos personagens é o fato de que as mãos das filhas Artémise e Cunégonde e da mãe da família,

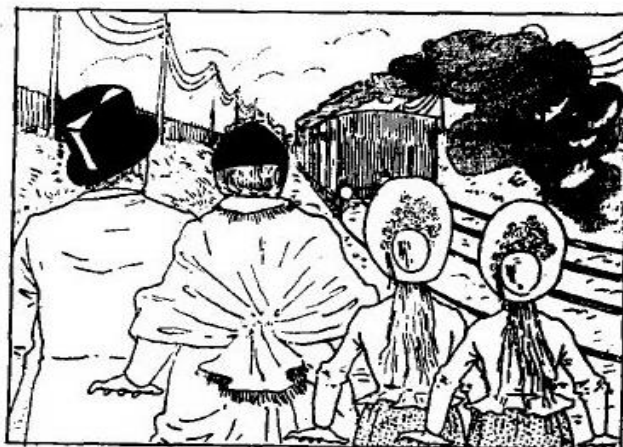
⁴⁶ Christophe Colombe em francês.

⁴⁷ « Certains spécialistes du neuvième art jugent que les expressions de ses visages sont parmi les plus pauvres qu'on puisse trouver dans toute l'histoire de la bande dessinée. »

⁴⁸ A sarjeta, segundo McCloud (2005, p.66), « é o espaço entre os quadros. »

Léocadie, estão abertas, com as palmas viradas para baixo, demonstrando a surpresa dos personagens ao verem o trem ao longe. Christophe escreve na legenda sob a vinheta que a partida “[...] pode produzir em fisionomias diferentes a mesma expressão de desapontamento” (CHRISTOPHE *apud* CIMENT; GROENSTEEN, 2010, p. 62).⁴⁹ Com isso, o quadrinhista coloca o leitor em uma posição ativa em relação à cena, o que faz com que passe de mero espectador a testemunha efetiva da reação dos personagens ao verem o distanciamento progressivo do trem.

Além disso, há uma diferença entre o primeiro e o segundo planos da vinheta, detalhando, mesmo que precariamente, o cenário no qual se desenvolve a narrativa. O uso da cor preta destaca a fumaça do trem e os chapéus dos dois adultos. Além do mais, o preto da fumaça cobre o comboio, do mesmo modo que o preto dos chapéus cobre as cabeças do pai e da mãe Fenouillard. O uso dessa cor escura poderia ser interpretado como uma nuvem negra que passa na vida da família, acentuando o problema de terem sido deixados para trás pelo trem.



Les émotions et la digestion invitent la famille à faire la sieste. Un strident coup de sifflet réveille les dormeurs. O sort cruel ! C'est le train qui file ! Si le lecteur était de l'autre côté, il pourrait constater ce fait d'une haute portée scientifique, que le même phénomène fortuit et inattendu, peut produire sur des physionomies différentes la même expression de désappointement.

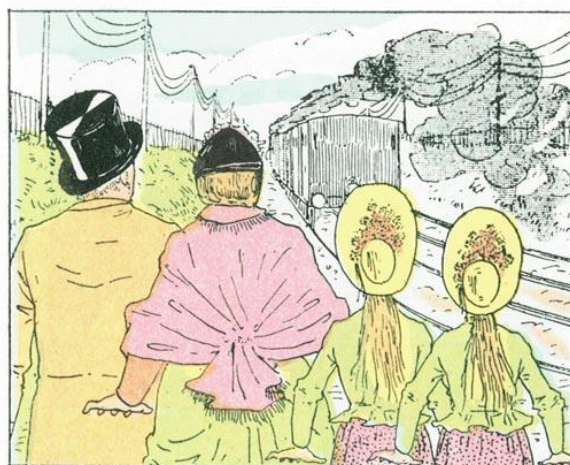
Figura 22 – Christophe, *Deuxième Voyage de la Famille Fenouillard* (1893). Disponível em:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106164q/f11.image.r=La%20famille%20Fenouillard%20Christophe.langPT>. Acesso em: 10 abr. 2015.

A seguir tem-se a mesma vinheta, desta vez numa versão colorida, e publicada também pela Armand Colin (1990). Nela (Figura 23), a fumaça que sai do trem em movimento está em um tom mais cinza, possivelmente para não haver um alto contraste

⁴⁹ « [...] peut produire sur des physionomies différentes la même expression de désappointement. »

com as outras cores utilizadas no desenho. A escolha das tonalidades deve ser destacada, mesmo não havendo uma grande gama de tons. Somente as roupas das personagens são coloridas, em pequenas variações de laranja, rosa e verde. O preto aparece também nos chapéus do pai e da mãe. Essa estratégia de colorir a parte inferior com cores mais claras auxiliaria na percepção dos detalhes da indumentária das personagens que, provavelmente, não seriam notados se as roupas possuísssem tons escuros. Do lado esquerdo da imagem, o verde da grama tem a mesma tonalidade das vestimentas da mãe e das filhas. O céu é colorido com algumas pinceladas de azul claro, mas as nuvens permanecem brancas. Pode-se notar, portanto, que somente os membros da família Fenouillard e a natureza são coloridos. O trem permanece em preto e branco, representando o sentimento negativo da família ao ver sua partida.



Les émotions et la digestion invitent la famille à faire la sieste. Un strident coup de sifflet réveille les dormeurs. O sort cruel ! C'est le train qui file ! Si le lecteur était de l'autre côté, il pourrait constater ce fait d'une haute portée scientifique, que le même phénomène fortuit et inattendu, peut produire sur des physionomies différentes la même expression de désappointement.

Figura 23 – Christophe, *Deuxième Voyage de la Famille Fenouillard* (1893). Disponível em: <<http://www.topfferiana.fr/2009/10/trop-de-precipitation-par-christophe/>>. Acesso em: 11 abr. 2015.

Outro artista importante para os primórdios dos quadrinhos franco-belgas foi Benjamin Rabier (1864-1939), que ficou conhecido por ter criado a logomarca de uma famosa marca francesa de queijos, *La Vache qui Rit*. Contudo, seu talento permitiu-lhe transpor o campo do desenho publicitário para trabalhar com quadrinhos. Nascido na França, Rabier era funcionário público e, paralelamente, desenhava para revistas como *Le Gil Blas Illustré*, *Le Rire*, *Le Journal Amusant*, *Le Pêle-Mêle* e *La Jeunesse Illustrée*.

Devido a sua grande contribuição para essas revistas, acabou publicando mais de duzentos álbuns em francês, alguns dos quais foram traduzidos para o inglês. Em 1898, Rabier escreveu, com a colaboração de Fred Isly, *Tintin-Lutin* [Tintin-terrível], que marcou o começo de sua longa carreira como autor de livros infantis.⁵⁰ Além disso, Rabier participou, em 1906, da ilustração de 240 fábulas de La Fontaine, projeto que havia sido inicialmente recusado por seu contemporâneo Caran d'Ache. A partir dos anos 1920, o artista francês deixa de colaborar com jornais e passa a dedicar-se à escritura de álbuns para editoras como Tallandier e Garnier. Esta última publicou, entre 1923 e 1939, dezesseis narrativas do pato *Gédéon*, um personagem infantil criado pelo desenhista francês que, ao longo de sua carreira, especializou-se em desenhar animais.

Rabier tinha um estilo considerado de fácil assimilação, o que agradava, sobretudo, os editores que publicavam trabalhos para o público infantil. Seu estilo era nítido e desprovido de elementos acessórios que ele considerava desnecessários. Dito de outro modo, Rabier não trabalhava exaustivamente os mínimos detalhes dos cenários que criava, e desenhava somente o que ele considerava essencial para a compreensão da narrativa visual. Para expressar as diferentes emoções no rosto de suas personagens, por exemplo, Rabier utilizava variadas formas de linhas e, também, de pontos. Além do mais, ele usava cores pouco carregadas, concentrando-se, principalmente, nas cores primárias e secundárias em suas narrativas sequenciais. Ademais, as legendas criadas por Rabier eram tipográficas e, geralmente, compostas por pequenos poemas com rimas alternadas.

Na imagem da próxima página (Figura 24), pertencente a uma prancha intitulada *Le Chat et les Canetons* e publicada pela tradicional gráfica francesa *Imagerie d'Épinal*⁵¹ em 1913, Rabier conta a história de um gato que, no galho de uma árvore, cobiçava alguns patinhos que subiam em uma prancha de madeira para mergulharem em um lago e nadarem com a mamãe pata. Ao calcular mal seu salto, o gato cai na água, projetando para o alto os patinhos que ele pretendia apanhar. Em seguida, o felino sai correndo, atordoado. O cenário criado nessa imagem é, como se pode perceber, muito simples e mostra, sobretudo, um foco bem definido no primeiro plano da ação. Não há uma projeção detalhada do segundo plano, cuja existência é sugerida somente pela presença de alguns arbustos e árvores. Além disso, as cores dos elementos que compõem a cena dão um ar

⁵⁰ O nome *Tintin* ficará famoso no trabalho de outro quadrinhista, Hergé.

⁵¹ Gráfica francesa fundada em 1796 e especializada na publicação de imagens d'Épinal, gravuras com motivos populares e cores vivas. Essas imagens foram assim nomeadas, pois o tipógrafo Jean-Charles Pellerin foi o primeiro a imprimí-las em sua gráfica em Épinal, cidade francesa.

de leveza ao conjunto das imagens. Nesse contexto, percebe-se ainda que somente o gato apresenta a cor preta, aludindo, assim, ao perigo que representava à vida dos patinhos. De fato, à medida que a ação se desenvolve, Rabier muda a feição não só do gato, mas também a dos patinhos, mostrando que a situação de calma e paz inicial havia se transformado no ambiente tenso, permeado pelo medo dos patinhos de serem atacados pelo felino. O artista francês também explora o uso de linhas cinéticas ⁵² para marcar tanto o movimento de queda do gato na água, quanto o deslocamento dos patinhos no ar e o da mãe pata que tenta nadar com o intuito de salvar seus filhotes. Além de todas essas informações imagéticas, vale a pena mencionar que as legendas dessa vinheta apresentam um esquema de rimas alternadas no estilo A/B/A/B:

Mais, ayant mal calculé son **affaire**,
 Il tombe par ce bond.
 Tout au bout de l'**embarcadère**,
 Juste entre le premier et le second,
 Si bien, qu'en basculant, la planche en la **rivière**,
 Projette les canards ainsi que le fripon. ⁵³

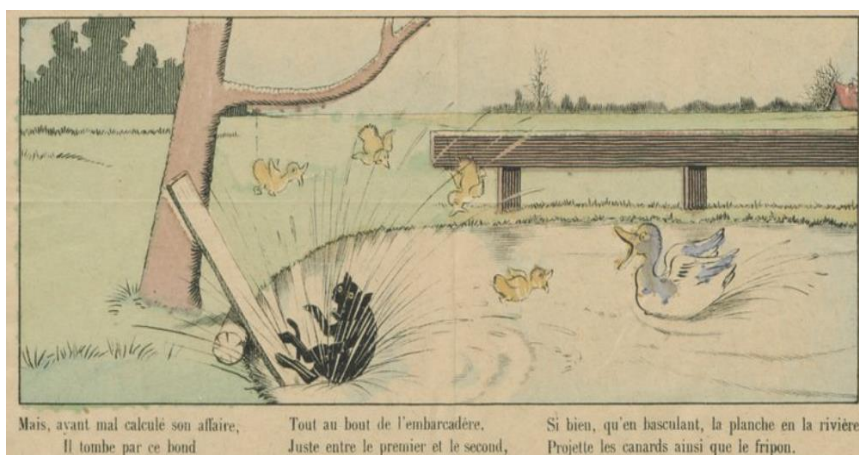


Figura 24 – Detalhe de *Le Chat et les Canetons* (1913) de Benjamin Rabier. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550017372.r=benjamin+rabier.langPT>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

⁵² De acordo com Acevedo (1990, p. 57), « as linhas cinéticas servem para indicar movimento. »

⁵³ Mas tendo mal calculado sua empreitada/ O felino cai do seu salto/ Mesmo no montinho de terra,/ Apenas entre o primeiro e o segundo,/ Ao balançar a prancha no riacho/ Projeta os patinhos da mesma forma que o malicioso felino.

O estilo claro e econômico de Rabier serviu de inspiração, segundo Ciment e Groensteen (2010, p. 184)⁵⁴ para o quadrinhista Hergé que teria reconhecido a influência do artista, especialista em representar animais, em seu trabalho: “O encontro com a obra do desenhista [...] deu [a Hergé] o gosto por ‘um desenho claro e simples’, que fosse compreendido instantaneamente”. Ainda sobre Rabier, Hergé afirma, em entrevista à Numa Sadoul, que “Na minha juventude, eu admirei muito Benjamin Rabier. E eu tinha tal lembrança de seus desenhos que pensava neles ao delinear meus animais” (1989 p. 119).⁵⁵ Essa, de fato, parece ser uma linha de continuidade bastante definida, e que merece ser investigada mais detidamente.

Também seguindo um estilo simples e sem muitos detalhes em seus desenhos, Alain Saint-Ogan (1895-1974) pode ser considerado, segundo Blanchard, “[...] o criador das histórias em quadrinhos modernas na França e mesmo na Europa continental” (1969, p. 5).⁵⁶ Jornalista, ilustrador e “precursor de programas de rádio juvenis” (CIMENT; GROENSTEEN, p. 190),⁵⁷ Saint-Ogan chegou a possuir seu próprio jornal, *La Revue des Deux Mondes*, no qual fazia desde a manutenção até a redação das notícias e as ilustrações. Após tê-lo mantido funcionando por um ano e meio, Saint-Ogan decidiu fechar as portas do empreendimento editorial, apesar de a publicação ter atingido relativo sucesso, contando, na época, com 2000 assinantes. De fato, Saint-Ogan decidiu fechar o jornal porque não suportava mais a árdua jornada de trabalho e dedicação solitária à essa atividade editorial.

Saint-Ogan estudou na École Nationale des Arts Décoratifs em Paris. Após um período de desânimo profissional, no qual enviou croquis para o jornal *Le Pêle-Mêle* e que foram todos recusados, o amigo Benjamin Rabier encorajou-o a continuar desenhando. Finalmente, em 1913, Saint-Ogan conseguiu publicar um trabalho no jornal francês *Le Matin*. Após o inóspito período da Primeira Guerra Mundial, da qual Saint-Ogan participou como voluntário, o desenhista voltou a publicar seus trabalhos em jornais como *L'Écho de Paris*, *Le Petit Parisien*, *Le Petit Journal*, *Le Dimanche Illustré*. Esse último jornal, em 1925, solicitou uma página de desenhos a Saint-Ogan a fim de substituir

⁵⁴ « [...] Hergé reconnut son influence sur sa ‘ligne claire’. Sa rencontre avec l’œuvre du dessinateur [...] lui donna le goût pour ‘un dessin clair et simple, un dessin qui soit compris instantanément. »

⁵⁵ « Dans ma jeunesse, j’ai beaucoup admiré Benjamin Rabier. Et j’avais un tel souvenir de ses dessins que j’ai dû y penser (...) en dessinant mes animaux. »

⁵⁶ « [...] le créateur de la bande dessinée moderne en France et même en Europe continental. »

⁵⁷ « [...] précurseur des émissions pour la jeunesse à la radio. »

uma publicidade. Com isso, apareceram, pela primeira vez, *Zig et Puce*, os personagens infantis que acabariam se tornando os mais famosos dentre aqueles criados pelo quadrinhista francês.

Segundo Groensteen, “precursor da linha clara, Saint-Ogan tem um traço mais dançante que o de Hergé [...]” (2010, p. 190).⁵⁸ O uso de diversos tons de azul e também da cor laranja, elementos predominantes em *Zig et Puce*, ainda segundo Groensteen “[...] confere às imagens um charme obsoleto [aos quadrinhos de Saint-Ogan] que autoriza a simplificação extrema do cenário [...]” (2010, p. 190).⁵⁹ Além disso, Pierre Couperie também destaca que a composição imagética de Saint-Ogan, além do traço “dançante” de seus personagens, possui

uma eficácia que vai direto ao ponto usando uma admirável economia de meios: imagens simples, nas quais os personagens são retratados com uma clareza magistral em um fundo liso ou mesmo reduzido ao mínimo – e, no entanto, tão significativo –; silhuetas e sequências mudas são outros aspectos presentes nessa economia. Outra característica: o ritmo de muitas imagens e o ar frequentemente dançante de seus personagens, além do senso de atitude e de posição [desses personagens]” (1969, p. 39).⁶⁰

Influenciado por Christophe, Saint-Ogan criou, além de *Zig et Puce*, personagens como o urso *Prosper* (1933), o anti-herói burguês *M. Poche* (1934), *Trac et Boum* (1943), várias histórias para adolescentes, narrativas como *Le Rayon Mistérieux* [O raio misterioso] (editada postumamente em 2000), ilustrações de romances e até mesmo piadas curtas, de uma página. Sua importância para a história dos quadrinhos é inegável, embora seu estilo gráfico tenha ficado marcado temporalmente. Como explica Groensteen em *L’Art d’Alain Saint-Ogan*

do ponto de vista formal, Saint-Ogan cessa, a partir de 1930, de inventar. A história em quadrinhos estagna-se em suas mãos em um estado que, antes considerada moderna, torna-se rapidamente arcaica. [...] Autor infantil, Saint-Ogan encarna exemplarmente uma certa infância da

⁵⁸ « Précurseur de la ligne claire, Saint-Ogan a un trait plus dansant que celui d’Hergé [...] »

⁵⁹ « [...] elle confère un charme désuet à ses images, l’autorise à simplifier son décor à l’extrême [...] »

⁶⁰ « [...] une efficacité qui va droit au but avec une économie de moyens souvent étonnante : images simples, où les personnages sont placés avec netteté magistrale sur un fond uni ou réduit au minimum – et pourtant si évocateur – ; silhouettes et séquences muettes sont d’autres aspects de cette économie. Autre caractère : le rythme de beaucoup d’images et l’air très souvent dansant de ses personnages, outre le sens de l’attitude et de la pose [...] »

história em quadrinhos – que ainda não era chamada de Nona Arte (2007, p. 7).⁶¹

Dito de outro modo, o primeiro momento de sua carreira é, de fato, o período de maior criatividade e inventividade de Saint-Ogan. Nesse sentido, ele criou diversos personagens e, inclusive, foi um dos pioneiros da ficção científica gráfica, juntamente com o também francês René Pellos (1900-1998). Groensteen afirma que o estilo de Saint-Ogan é datado “[...] tanto pela visão de mundo da qual se origina quanto por sua desenvoltura que caracteriza a narração, geralmente improvisada numa trama das mais vagas” (2007, p.7).⁶² Ou seja, para Groensteen o traço de Saint-Ogan envelheceu junto com a visão de mundo que lhe dava condições para existir e o sustentava.

Um aspecto fundamental da série *Zig et Puce* tem a ver com o fato de que ela faz uso de uma ferramenta até então pouco vista nos quadrinhos de expressão francesa: o balão de fala em detrimento das legendas. Nesse sentido, a contribuição de Saint-Ogan é, de fato, inegável. Isso porque, na França anterior à Saint-Ogan, os desenhistas ainda usavam muito timidamente esse recurso, como se verá mais adiante.

O balão de fala enquanto elemento de construção quadrinhística não foi uma criação dos desenhistas franco-belgas. De fato, foram os quadrinhos americanos que popularizaram e exploraram os potenciais expressivos desse procedimento. O primeiro quadrinhista a lançar mão dessa ferramenta visual foi o americano Richard F. Outcault (1863-1928) em *The Yellow Kid* [O garoto amarelo] (1895). Essa foi uma das séries de maior sucesso nos Estados Unidos, sendo, também, a primeira na qual um personagem falava, utilizando balões. Além do seu pioneirismo estético, por assim dizer, *The Yellow Kid* também foi a primeira série da história a ser disputada por dois jornais americanos. O primeiro jornal no qual a série apareceu foi o *New York World*, que começou a publicá-la em 1895 e, posteriormente, em 1897, foi a vez do *New York Journal* adquirir os direitos de publicação. Curiosamente, no entanto, a série continuou a ser publicada no *World*, passando a ser desenhada por outro artista, George Luks (1867-1933). Como resultado, *The Yellow Kid* acabou entrando para a história como a primeira série a ser difundida por

⁶¹ « Du point de vue formel, Saint-Ogan cesse dès 1930 d’inventer. La bande dessinée se fige entre ses mains dans un état qui, de moderne qu’il était d’abord, devient rapidement archaïque. [...] Auteur pour l’enfance, Saint Ogan incarne exemplairement une certaine enfance de la bande dessinée – que l’on n’appelait pas encore le Neuvième Art. »

⁶² « [...] tant par sa vision du monde dont elle procède que par la désinvolture qui caractérise la narration généralement improvisée sur une trame des plus lâches. »

dois veículos de comunicação diferentes e a ser criada por dois autores distintos ao mesmo tempo.

A Figura 25, logo abaixo, apresenta *The Yellow Kid* expressando-se por meio do balão em formato inconstante e o rabicho,⁶³ marcado por um traço que sai da boca do menino e do bico do papagaio, mostrando de onde partem as falas das personagens.

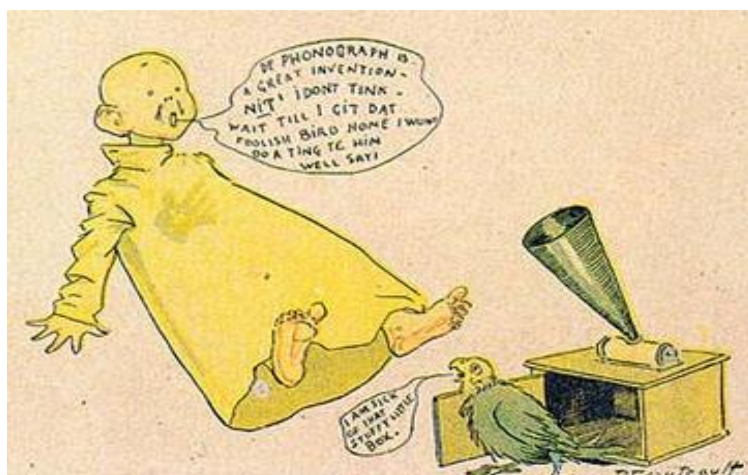


Figura 25 – Detalhe de *The Yellow Kid and His New Phonograph*. Publicado originalmente no *New York World*. 25 out. 1896. Disponível em: http://xroads.virginia.edu/~ma04/wood/ykid/imagehtml/yk_phonograph.htm. Acesso em: 10 abr. 2015

Outro artista a utilizar balões de fala no início do século XX foi Edmond Tapissier (1861-1943), mais conhecido como Rose Candide.⁶⁴ O desenhista teve somente um álbum publicado na França, *Sam et Sap* (1908).⁶⁵ Embora, infelizmente, os personagens não tenham obtido sucesso, o pequeno legado de Candide ficou para sempre na história em quadrinhos de expressão francesa, uma vez que essa série também foi uma das primeiras a usar balões para marcar e delimitar as falas dos personagens. Diferentemente dos balões de Outcault, contudo, os balões de fala de *Sam et Sap* têm formatos variados, “encaixando-se” nas imagens, como mostra a figura 26, na próxima página. O rabicho, por sua vez, é feito com uma linha traçada em direção à boca do personagem, o que marca

⁶³ A composição de um balão de fala é feita « de um ‘corpo’ ou forma delimitada em que estão contidos o texto do diálogo [...], além de um ‘rabicho’ que indica o personagem que exprime esse conteúdo » (ACEVEDO, 1990, p. 100).

⁶⁴ Além de Rose Candide, Pierre McOrlan, Albert Mourlan e Raymond Cazanave utilizaram timidamente o balão de fala na França antes de Alain Saint-Ogain.

⁶⁵ A integralidade deste álbum foi digitalizada pela Cité Internationale de la Bande dessinée et de l’Image. Disponível em: < <http://www.citebd.org/spip.php?article7169>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

outra diferença fundamental entre *Candide* e *Outcault* no tocante ao modo como as falas eram inscritas e representadas nos seus desenhos.



Figura 26 – detalhe de *Sam et Sap* – (1908). Disponível em: <http://www.delcampe.net/page/item/id,103252652,var,LE-COLLECTIONNEUR-DE-BANDES-DESSINEES-CBD-46-1985-SAM-et-SAP-1908-1ere-francaise-les-1eres-Bulles-epuise,language,F.html>. Acesso em: 10 abr. 2015.

Além de adotar balões como forma de expressar a parte verbal de suas narrativas em imagens, Saint-Ogan também usava outro recurso verbal: os recordatórios. O quadrinhista francês valia-se deles com o intuito de introduzir um elemento discursivo na narrativa para descrever algo considerado importante para o seu leitor, mas que não caberia necessariamente na fala direta desse ou daquele personagem.

Com temática explicitamente futurística, essa série utilizou os motivos e temas próprios à ficção científica como carro-chefe de sua narrativa. Nesse sentido, podemos dizer que *Zig et Puce* também foi uma série tematicamente pioneira, visto que o tratamento desse tipo de assunto era raro nas histórias em quadrinhos da época. Na figura 27, intitulada *Zig et Puce au XXI^e Siècle* [Zig e Puce no século XX] e publicada em 1935, os dois protagonistas da história fazem uma viagem no tempo e acabam na moderníssima Paris do ano 2000. Essa viagem temporal faz com que Zig et Puce vivam inúmeras aventuras na cidade-luz, inclusive visitando o túmulo do próprio autor da série que, segundo a narrativa visual, teria falecido em 1994. Depois de várias peripécias, os dois garotos conseguem retornar à época na qual vivem.

De fato, essa não foi a primeira vez que Saint-Ogan inseriu-se numa de suas histórias. Existem desenhos nos quais ele dialoga com Zig et Puce em suas pranchas e eles, em contrapartida, o reconhecem nesses diálogos como o autor da série. Nesse

sentido, podemos argumentar que Saint-Ogan também se destacou ao fazer metalinguagem quadrinhística, com a inserção de sua própria persona criativa nas histórias, o que, por sua vez, acaba problematizando na própria imanência da obra os limites sempre tênues entre realidade e imaginação. Dito de outro modo, ao se inserir como personagem nas suas próprias histórias, Saint-Ogan, consciente ou inconscientemente, relativiza as distinções pretensamente rígidas entre o que é representação e o que é pura invenção.

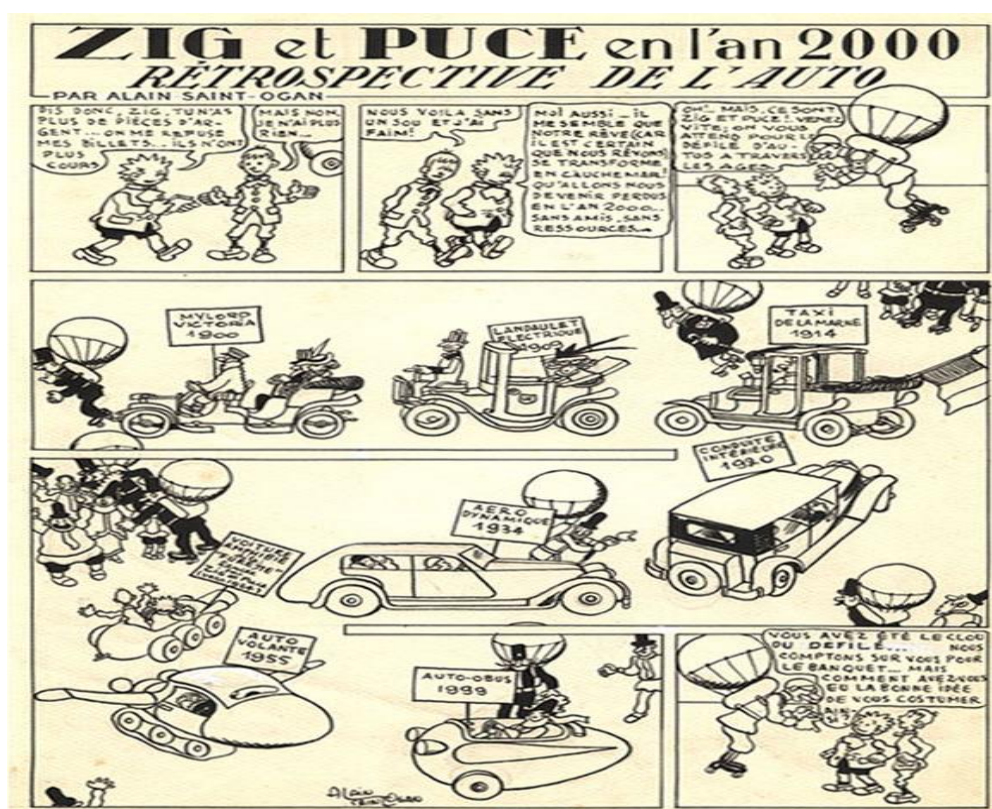


Figura 27 – *Zig et Puce au XXI^e Siècle*. (1933). Disponível em: http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?page=imprimer_article&id_article=14. Acesso em: 10 abr. 2015.

Privilegiando a legibilidade, o desenhista francês instaurou as bases de um estilo gráfico na estética dos quadrinhos que seria, mais tarde, chamado de linha clara. O traço de Saint-Ogan foi influenciado pela Art Déco, e ele adicionou a essa influência linhas de contorno bem marcadas, tanto nas vinhetas quanto nos personagens. Além disso, as cores dos seus desenhos, sempre chapadas,⁶⁶ eram essencialmente em tons de laranja, azul e cinza. Outro dado a ser observado diz respeito ao fato de, na prancha acima, a quantidade

⁶⁶ São cores únicas que não variam em tonalidade. Sendo assim, aparecem em imagens uniformemente e sem variação de nuances.

e a disposição das vinhetas não seguir uma ordem “canônica”, ou seja, não são utilizadas seis vinhetas de mesmo tamanho por prancha como visto comumente nas histórias em quadrinhos. Ao invés disso, pode-se notar a presença de cinco vinhetas, sendo que, na central, o desenhista francês estabelece as linhas demarcatórias para que o desfile de carros antigos possa acontecer sem ser afetado pela contenção espacial marcada pelos traços que separam uma ação da outra.

Além disso, a direção para a qual os carros seguem não configura um percurso ou ordem de leitura padrão de uma página de quadrinhos. Dito de outro modo, a disposição dos elementos gráfico-verbais nessa vinheta impõe uma leitura que começa de baixo para cima, e não de cima para baixo, que é a orientação espacial adotada, de modo geral, por desenhistas de quadrinhos. Com isso, o leitor, culturalmente habituado a fazer a leitura da prancha da esquerda para a direita e de cima para baixo, se vê obrigado a realizar um caminho interpretativo que passa por uma ordem reversa de leitura, imposta pela construção interna do quadrinho. Após ler as três primeiras vinhetas, o leitor deve ir ao pé da página e voltar seu olhar para a parte inferior da prancha, acompanhando o fluxo dos carros, de baixo para cima, num processo de leitura que poderia ser chamado de desautomatizado. Em outras palavras, a disposição dos elementos constitutivos desse quadrinho leva o olhar de quem o lê a voltar-se novamente para baixo e, à direita, tem-se o desfecho da história. Esse tipo de vinheta, que impõe uma leitura contrária à ordem considerada “canônica”, foi largamente explorado na obra do desenhista francês.

De fato, Saint-Ogan não apenas tem uma importância inegável para o desenvolvimento formal das histórias em quadrinhos no mercado franco-belga, mas, também, teve papel fundamental na divulgação dessa arte nesse contexto. Isso porque o quadrinhista francês foi presidente do primeiro Festival de Quadrinhos de Angoulême, evento quadrinhístico que acontece anualmente no sul da França, no final do mês de janeiro e início de fevereiro, e concede um dos principais prêmios do mercado mundial dos quadrinhos, a *fauve d’or* [fava de ouro]. Por isso tudo, é possível dizer que a influência de Saint-Ogan na produção quadrinhística franco-belga é bastante presente e claramente demarcada.

Um dos artistas mais claramente influenciados pelo trabalho de Saint-Ogan é Georges Remi (1907-1983), mais conhecido como Hergé, que foi o grande expoente da escola franco-belga de quadrinhos. Nascido em Etterbeek, cidade perto de Bruxelas, Hergé foi uma criança inquieta apenas silenciada quando lhe davam lápis e papel. Em sua adolescência, Hergé começou a praticar o escotismo e, nessa época, já desenhava suas

próprias histórias com imagens. Em 1922, seu nome apareceu pela primeira vez em uma revista chamada *Le Boy-Scout Belge*, para a qual ele contribuía com histórias centradas no personagem *Totor*, um escoteiro. De fato, as histórias envolvendo esse personagem fazem parte do que hoje pode ser considerada a primeira fase do trabalho de Hergé como desenhista. Em linhas gerais, pode-se dizer que nesse período inicial de sua carreira, Hergé cultivava, como característica de seu estilo, a limpeza do traço, o uso de imagens sinuosas, sem muitos detalhes, de espessura regular e quase sem a utilização de sombras, desenhando somente os elementos estritamente necessários à legibilidade da história.

O apelido Hergé, que acabou se tornando o seu nome artístico, é uma derivação a partir das iniciais de seu sobrenome e de seu nome, respectivamente. Georges Remi utilizou esse apelido pela primeira vez como assinatura para uma de suas histórias em 1924. Em 1925, Hergé começou a trabalhar no jornal *Le XX^e Siècle*, publicação dedicada majoritariamente ao público juvenil da época. Ele abandonou o jornal pouco tempo depois, voltando apenas em 1927, após ter cumprido suas obrigações com o serviço militar. Ao retornar ao *Le XX^e Siècle*, o desenhista belga começou a dedicar-se ao *Petit Vingtième*, suplemento juvenil do jornal, no qual trabalhava e pelo qual era inteiramente responsável.

Nesse período, Hergé ilustrou *Les Aventures de Flup, Nénesse, Poussette et Cochonnel* [As aventuras de Flup, Nénesse, Poussette e Cochonnel], uma série que ele mesmo considerava, de acordo com Benoît Peeters (2004, p. 14), “lenta”,⁶⁷ e cujos textos foram escritos curiosamente por um redator esportivo do *XX^e Siècle*. Hergé cansou-se rapidamente dessa série e retomou *Totor*, dando-lhe um topete à la *Tintin* e um cão de estimação, um fox-terrier chamado *Milou*, que se tornaria famoso nas aventuras de outro personagem hergeano. Além de *Les Aventures de Flup, Nénesse, Poussette et Cochonnel* e *Totor*, Hergé dedicou-se à criação de *Quick et Flupke* (1930), *Popol et Virginie* (1931), *Les aventures de Jo, Zette et Jocko* [As aventuras de Jo, Zette e Jocko] (1935), série esta encomendada pelo semanário francês *Coeurs Vaillants*. Além desses projetos, o quadrinhista belga também realizou inúmeros trabalhos ilustrando, principalmente, capas de livros.

Hergé estreou seu personagem mais famoso em 10 de janeiro de 1929, numa aventura chamada *Tintin au Pays de Soviets* [Tintin no país dos soviéticos], publicada no *Petit Vingtième*. Visando criar a história de um jovem repórter que viaja à antiga União

⁶⁷ O termo usado originalmente é «poussive », que pode ser traduzido por lenta, calma, vagarosa.

Soviética a fim de ver a realidade do sistema soviético de governo na época sob o comando do ditador Stalin, Hergé precisava buscar informações político-culturais que lhe permitissem fazer uma caracterização verossímil daquele país. Entretanto, o único material disponível para uso como referência foi um livro chamado *Moscou Sans Voiles* (1928), publicado por Joseph Douillet (1878-1954), um diplomata belga em serviço na União Soviética nessa época. Esse dado explica parcialmente a razão pela qual críticos como Peeters afirmaram que “*Tintin au Pays des Soviets* parece, em alguns momentos, ser nada além de uma adaptação para história em quadrinhos de certos capítulos de *Moscou Sans Voiles*” (2004, p. 26).⁶⁸ Ainda segundo Peeters, na primeira aventura do repórter do *Petit Vingtième*

[...] pode-se ver os quadrinhos sendo inventados sob a ótica de Hergé. Sob a influência dos *comics* americanos, [o desenhista belga] passou da concepção ilustrativa que lhe era própria quando desenhava *Totor* àquela de uma linguagem nova, na qual texto e imagem se completam sem se repetir (2004, p. 26).⁶⁹

Em outras palavras, com a criação de *Tintin*, Hergé fundou uma nova estética quadrinhística na qual sua concepção da imagem como ilustração da história narrada dá lugar a uma visão mais intrincada da composição quadrinhística, que prevê uma interação maior entre texto e imagem na produção de sentido e possibilidade interpretativas.

Outra influência de Hergé, a partir da década de 1930, foi o americano Georges McManus (1884-1954). O quadrinhista belga teve contato com a obra de McManus pela primeira vez por intermédio de um colega de trabalho, Leon Degrelle (1906-1994), que, em viagem ao México, comprou-lhe exemplares de *Bringing Up Father*,⁷⁰ série mais famosa do desenhista americano e peça-chave na expansão dos quadrinhos americanos no mercado europeu (GARCIA, 2012). Ainda segundo Garcia, a influência de McManus na obra hergeana foi

[...] muito duradoura: mais que as histórias que o jovem Hergé não podia ler, trata-se do traço e da organização da imagem, de uma clareza na

⁶⁸ « [...] *Tintin au Pays de Soviets* qui semble par moments n’être rien d’autre qu’une adaptation en bande dessinée de certains chapitres de *Moscou Sans Voiles*. »

⁶⁹ « [...] nous y voyons s’inventer la bande dessinée selon Hergé. Sous l’influence des *comics* américains, l’auteur est passé de la conception illustrative qui était encore la sienne au moment de *Totor* à celle d’un langage nouveau où texte et image se complètent sans se répéter. »

⁷⁰ Em português a série de McManus chamou-se de *Pafúncio e Marocas* e em francês *La Famille Illico*.

sequência de quadros elaborada como sistema de leitura que Hergé trasladará para *Tintin*, formulando o paradigma hegemônico dos quadrinhos europeus durante as décadas centrais do século XX: a linha clara (2012, p. 81).

Dito de outro modo, a maior influência de McManus sobre Hergé se manifesta no plano do traço e não propriamente no plano do texto. De fato, é o sistema de leitura imposto pela estética de McManus, com o estabelecimento de uma sequência clara e ordenada de quadros que mais interessa a Hergé do ponto de vista da composição, o que fica evidente na série que fez o quadrinhista francês mundialmente famoso.

Nascido em Saint-Louis, McManus gostava, quando criança, de ir ao teatro no qual o pai trabalhava para assistir, escondido, aos espetáculos. Um dia, ele viu uma peça que contava a história de um imigrante irlandês pobre que fôra morar nos Estados Unidos e acabara enriquecendo. Diante dessa ascensão econômica do protagonista, sua mulher e sua filha não queriam mais que ele continuasse a ver seus amigos pobres, já que agora a família deveria pertencer a um círculo social mais abastado. O irlandês, contudo, querendo manter suas raízes e antigas amizades, fugia de casa para jogar pôquer com os velhos companheiros. McManus gostou tanto dessa história que, alguns anos depois, baseou-se nela para criar o argumento de sua série mais famosa, *Bringing Up Father*, que começou a ser publicada em 1913 nos Estados Unidos e, logo depois, também na Europa. Os personagens dessa história eram Jiggs, o ex-operário que ficou rico por ganhar na loteria, Maggie, sua esposa e antiga lavadeira de roupas, e Nora, a filha do casal. Quanto aos aspectos técnicos da composição de *Bringing Up Father*, pode-se observar que o desenhista americano escrevia tiras com quatro vinhetas, terminando, invariavelmente, com um efeito cômico. Após a morte de McManus, a série continuou sendo produzida por quadrinhistas como Vernon Greene (1908-1965), Hal Campagna (1912-2014) e Frank Johnson (1931), dentre outros até ser descontinuada em 2000. Abaixo (Figura 28), uma tira de *Bringing Up Father*.



Figura 28 – George McManus - *Bringing Up Father* – publicado no *The Great American Comic Strip* em 02 de outubro de 1916. Disponível em: <http://www.loc.gov/resource/cph.3b33249/>. Acesso em 30 abr. 2015.

Nessa tira, Jiggs recebe um cão que foi dado de presente à sua esposa, Maggie. O personagem que lhe entrega o cachorro explica-lhe que, embora não quisesse se desfazer do animal, ele teria de fazê-lo visto que estava indo para o exterior. O humor está no fato de que Jiggs associa a mudança do personagem para outro país aos cuidados que o cachorro demandaria, o que é reforçado pela última tira, na qual o protagonista é mostrado chamando a carrocinha, o que sugere que estava tentando, de modo bastante pragmático, se livrar do cachorro que havia acabado de ganhar.

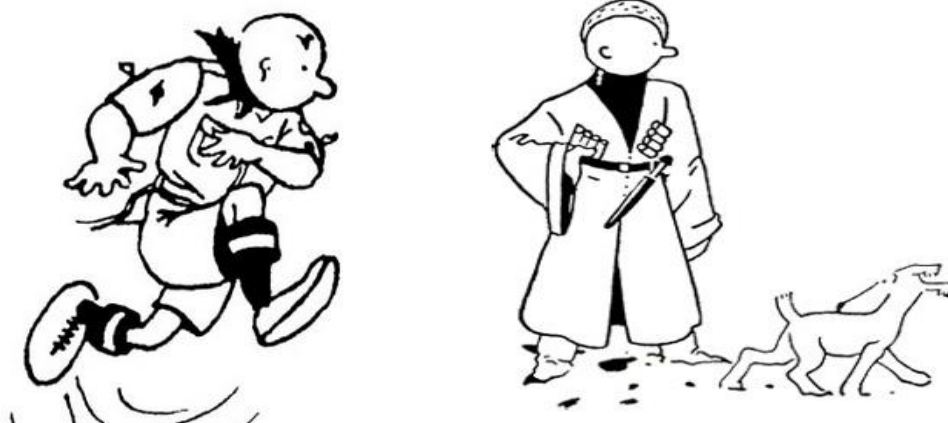
Pode-se notar no traço do desenhista americano, segundo Pierre Fresnault-Deruelle, “[...] uma economia gráfica [...] que anunciava a linha clara de Hergé, cuja virtude reside no fato de que o esboço (das coisas) e a caricatura (dos personagens) podem coexistir perfeitamente no perímetro das vinhetas” (2010, p. 156).⁷¹ Sendo assim, a

⁷¹ « Cette économie graphique [...] annonce la ‘ligne claire’ d’Hergé, dont la vertu tient en ceci que l’épure (les choses) et la caricature (les personnages) peuvent coexister sans heurts dans le périmètre des cases. »

ausência de excessos no traço de McManus, sua capacidade de fazer com que os elementos gráficos de suas histórias convirjam de modo claro e economicamente preciso para o efeito final desejado, aumentam, assim, a legibilidade das vinhetas criadas por ele. Isso faz com que o desenhista americano seja, juntamente com Saint-Ogan e Hergé, um precursor e grande expoente da estética da linha clara nos quadrinhos.

Do mesmo modo que McManus e Saint-Ogan, Hergé buscava a limpeza do traço como ideal estético na criação de suas histórias. Tendo isso em mente, é possível afirmar que o quadrinhista belga acabou adotando o melhor da técnica dos dois desenhistas para poder elaborar seu estilo gráfico.

Na figura a seguir, pode-se observar um exemplo dos primórdios da carreira de Hergé como desenhista nos traços do personagem *Totor* (Figura 29). Uma das primeiras características que saltam aos olhos do leitor mais familiarizado com o todo da obra hergeana é o fato de que os traços desse personagem lembram a primeira fase de *Tintin*, certamente o personagem mais famoso do quadrinhista. Nesta imagem (Figura 30), do álbum *Tintin au Pays des Soviets*, nota-se que o traço hergeano ainda não tinha atingido todo o potencial imagético que, mais tarde, ficou evidente nas aventuras do pequeno repórter. O que realmente interessa com essa breve comparação entre os dois personagens é destacar que, nesse primeiro momento da carreira de Hergé, a influência de Saint-Ogan e McManus é visível nos traços simples e na sua consequente legibilidade imediata. Além disso percebe-se, por meio do exame mais cuidadoso dessas imagens, que o quadrinhista belga, no início de sua carreira, ainda não desenhava o segundo plano e os cenários com a precisão que veio a apresentar na sua fase mais madura. Assim, as imagens mencionadas aqui dão um destaque bastante acentuado somente ao primeiro plano da ação, de como se concentram predominantemente no delineamento das personagens. As feições dos personagens apresentavam o mínimo de detalhes, como se pode notar nas duas imagens abaixo, nas quais os personagens hergeanos apresentam narizes proeminentes, olhos representados por pontos e orelhas delineadas por um meio círculo.



À esquerda (Figura 29) o escoteiro *Totor* e, à direita (Figura 30) *Tintin* e *Milou* em *Tintin au Pays des Soviets* (1929). Imagens disponíveis em: <www.tintin.com>. Acesso em: 10 abr. 2015.

Em suas primeiras aventuras, o jovem repórter do *Petit Vingtième* viaja para vários lugares do mundo, como a Rússia (na época ainda União Soviética), o Congo na aventura *Tintin au Congo* [Tintin no Congo] (1930), os Estados Unidos aparecem em *Tintin en Amérique* [Tintin na América] (1931) e o Oriente em *Les Cigares du Pharaon* [Os charutos do faraó] (1932). Nas palavras de Peeters, as quatro primeiras aventuras de *Tintin* apresentavam

[...] sequências notáveis [mas], não eram [no todo] verdadeiramente satisfatórias. A narrativa era pobre, o desenho desajeitado e, frequentemente, desleixado. A descrição dos países visitados confundia-se com um puro e simples acúmulo de clichês. A explicação para essas fraquezas [...]: nessa época, Hergé concebia a elaboração de suas histórias como uma atividade sem grande importância, não imaginando em nenhum momento o futuro que teria a série (2004, p. 45).

Entretanto, a partir da década de 1940, Hergé criou um estúdio no qual desenhistas e coloristas o auxiliavam na criação e execução de suas narrativas. A partir desse período, o quadrinhista belga deixa de fazer seu trabalho sozinho e suas histórias acabam se tornando mais fluidas, com personagens e cenários adquirindo traços mais cuidadosos, precisos e detalhados. Parte dessa equipe era formada por dois desenhistas que influenciaram na evolução estética do traço de Hergé e que, também, tiveram uma carreira própria, adotando e desenvolvendo a linha clara, como é o caso de Edgard P. Jacobs e Bob De Moor.

Ao que tudo indica, Edgar Pierre Jacobs (1904-1987) pretendia seguir carreira artística como barítono e trabalhar no teatro lírico, chegando mesmo a ganhar prêmios

como cantor. Entretanto, devido aos impactos da Segunda Guerra, acabou sendo levado ao mundo dos desenhos, começando a trabalhar na equipe de Hergé na década de 1940, colaborando, primeiramente, com a revista *Tintin*.⁷² Ao perceber o talento gráfico de Jacobs, Hergé o catapultou à condição de seu primeiro assistente. Diante disso, Jacobs passou a trabalhar não só com os elementos decorativos das histórias de *Tintin*, mas também com a coloração desses desenhos, utilizando em seu trabalho a técnica de impressão em quadricromia,⁷³ a partir da qual uma grande gama de tons é produzida partindo de quatro cores básicas: ciano, magenta, amarelo e preto. Os álbuns *Les 7 Boules de Christal* [As sete bolas de cristal] (1948) e *Le Temple du Soleil* [O templo do sol] (1949) levam a marca característica de Jacobs, que também colaborou ativamente para que Hergé melhorasse sua técnica artística, criando histórias com roteiros bem elaborados e desenhos primorosos.

Além de sua colaboração com as histórias de Hergé, Jacobs também trabalhou em criações próprias como *Le Rayon U* [O raio U] (1943), publicada na revista semanal *Bravo!* e posteriormente em álbum, e a série *Blake et Mortimer* (1951-1977). De fato, Jacobs concebia narrativas com desenhos ricamente detalhados, com caracterização cuidadosa de personagens e também uma distinção bastante clara entre primeiro e segundo planos, além de um cuidado especial com o plano de fundo. Além do mais, há em seus quadrinhos uma forte presença de cores chapadas e bem delineadas, responsáveis, em muitos casos, por dar o tom às histórias que flertavam com gêneros variados, como o policial, o fantástico e a ficção científica. Jacobs chegou inclusive a abordar temas como o ocultismo em uma de suas histórias em quadrinhos – chamada *Le Mystère de la Grande Pyramide* [O mistério da grande pirâmide] (1954-1955).

Um aspecto bastante característico da obra de Jacobs é o uso frequente de um recurso de que Hergé lançava mão somente de maneira esporádica: o recordatório. De fato, essa é uma característica fundamental quando se trata de marcar os pontos de divergência estética entre Jacobs e o autor de *Tintin*. Ao contrário de Hergé, Jacobs usava em seus trabalhos um grande número de recordatórios e balões de fala que, muitas vezes, tomavam conta de quase toda a vinheta. A imagem abaixo (Figura 31) é, nesse sentido,

⁷² Criada em 1946, uma edição semanal publicava séries como *Blake et Mortimer* de Jacobs, *Alix* de Jacques Martin (posteriormente citado neste trabalho), *Les Aventures de Tintin et Milou* [As aventuras de Tintin e Milou e Quick e Flupke] e *Quick et Flupke* de Hergé, entre outras. A publicação encerrou suas atividades em 1988.

⁷³ Esta técnica é conhecida internacionalmente e o processo de impressão utiliza a sigla CMYK, que remete aos nomes das cores supracitadas em inglês.

um exemplo que ilustra bem o modo como Jacobs utilizava esse recurso. Nela, podemos observar uma vinheta na qual o balão de fala é ‘invadido’ pelos personagens e acaba tomando conta de quase todo o espaço da ação.



Figura 31 – *La Marque Jaune* (1956), p. 9, vinheta 5. Disponível em: <<http://www.blakeetmortimer.com/spip.php?article24>>. Acesso em 01 mai. 2015.

Jacobs desligou-se dos estúdios Hergé em 1947, alegando falta de reconhecimento do seu trabalho. Isso porque o quadrinhista queria que seu nome aparecesse nas capas dos álbuns de *Tintin* como co-autor, o que Hergé se recusou a aceitar. Com a saída de Jacobs, seu compatriota e amigo Bob De Moor (1925-1992) começou a trabalhar para o quadrinhista belga logo depois. Robert Frans Marie De Moor fez seus estudos na École de Beaux-Arts de Anvers, sua cidade natal e, a partir da década de 1940, começou sua carreira no estúdio de desenhos animados *Afim*.

De Moor interessava-se pelo mundo medieval, pelo mar e pelo humor. O quadrinhista adotou essas temáticas em seus trabalhos. Em 1947, com roteiro de John Van Looveren, publicou sua primeira história em quadrinhos, chamada *Le Mystère du Vieux Château Fort* [O mistério do velho castelo forte]. Ele integrou, também, a equipe de *Kuifje*, a versão flandrense da revista *Tintin*. Em 1950, já trabalhando nos estúdios Hergé, De Moor tornou-se o primeiro assistente do desenhista, trabalhando ativamente, participando da elaboração da revista *Tintin*, supervisionando a criação das animações *Tintin et Le Temple du Soleil* [Tintin e o templo do sol] (1969) e *Tintin et le Lac aux Requins* [Tintin e o lago de tubarões] (1972) e auxiliando Hergé na criação de cenários e na coloração de quinze álbuns de *Tintin*, a partir de *On a Marché sur la Lune* [Andamos na lua] (1953). Além de tudo isso, De Moor também fez uma reconfiguração do álbum

L'Île Noire [A ilha negra] em 1966, solicitada pelo editor inglês das histórias do jovem repórter.

Assim como Jacobs, De Moor também criou suas séries próprias com estilos estéticos diferentes. Ele é criador do detetive *Barelli* (1956-1989), uma série totalmente influenciada pela linha clara, e também da série *Cori le Moussaillon* [Cori, o marujo] (1951-1993), um afresco marítimo que é uma referência das histórias em quadrinhos históricas na Europa. Ainda sobre essas séries, vale notar que apresentam estéticas completamente díspares. As duas foram publicadas primeiramente na revista *Tintin* e, posteriormente, em álbuns. Após a morte de Hergé, De Moor esperava ser escolhido para finalizar o álbum inacabado *Tintin et l'Alpha-Art* [Tintin e a alfa-arte], mas o testamento do quadrinhista belga deixava claro que nenhuma história de *Tintin* poderia ser escrita após seu desaparecimento. Além de todos os trabalhos que desenvolveu em sua carreira solo e em parceria com Hergé, De Moor também finalizou a última aventura de *Blake et Mortimer*, *Les Trois Formules du Professeur Sato 2* [As três fórmulas do professor Sato 2] (1990), obra inacabada de Jacobs.

A partir do que foi discutido até o momento, podemos afirmar que Hergé, Jacobs e De Moor são os maiores responsáveis pelo estabelecimento da estética da linha clara como recurso imagético para a narrativa dos quadrinhos de vertente franco-belga. A linha clara teve seu apogeu dos anos 1930 até 1950. Segundo Dan Mazur e Alexander Danner (2014, p. 145), “[a estética da linha clara] foi rejeitada pela primeira onda de artistas de *bande dessinée adulta* na década de 1960.” Nesse período, os *comix* surgiram com novas temáticas e novo estilo gráfico e artistas como Robert Crumb (1943), Spain Rodriguez (1940-2012) e Art Spiegelman influenciaram, principalmente, os quadrinhos holandeses. Além disso, revistas como *Métal Hurlant*, *L'Écho de Savanes*, (*A Suivre*), por exemplo, também chamaram a atenção dos leitores adultos com propostas ousadas relacionadas tanto à estética imagética quanto aos temas abordados nas histórias. A linha clara não era, nesse momento, um estilo gráfico usado tão largamente pelos quadrinhistas europeus como antes.

Contudo, a partir da década de 1970, surgiu um movimento na Holanda que marcou o ressurgimento desse ideal gráfico. No final da mesma década, o reaparecimento dessa estética imagética chegou à França. Sobre essa nova guinada da linha clara, Mazur e Danner afirmam que

Esse renascimento teve seu ponto de partida na percepção de que a *ligne Claire* [linha clara] tinha uma base ideológica fundamental. Precisa,

linear, sem sombra, sua absoluta clareza de exposição (*lisibilité*) apoiava uma visão de mundo ordenada e otimista [...] (2014, p. 145).

Essa visão de mundo metódica e otimista era diversa do que propunham os *comix*, mas mesmo com propostas diferentes, o *underground* influenciou a história em quadrinhos holandesa. Nesse sentido, portanto, o reaparecimento da linha clara foi um oásis para os órfãos desse estilo que, talvez, não se tenham habituado às novidades estéticas e temáticas propostas nesse período.

O ressurgimento do estilo gráfico usado por Hergé ficou marcado na história das histórias em quadrinhos, mas, por mais incrível que possa parecer, ainda não tinha sido oficialmente nomeado. Reconhecido pelo grande público e amplamente utilizado nos quadrinhos franco-belgas, esse recurso artístico acabou sendo “batizado” como linha clara pelo desenhista holandês Joost Swarte (1947). De acordo com Groensteen

De todos os estilos que se pode encontrar nas histórias em quadrinhos, [a linha clara] é o único estilo que recebeu um nome adotado pelo grande público, ao ponto de ter um uso recorrente. [...] Traduzida do holandês (*De klare lijn*), a expressão foi inventada pelo desenhista Joost Swarte, para a publicação de um catálogo de uma exposição [sobre Hergé] (2007, p. 92).⁷⁴

Em 1977, Swarte, Har Brok e Ernst Pommerel, esses dois últimos historiadores e colecionadores de histórias em quadrinhos, organizaram a exposição *Kuifje in Rotterdam* [Tintin em Roterdã]. Ao todo, Swarte criou quatro catálogos para essa exposição (figura 32). O primeiro deles denominado *Oostindisch blind* [Leste da Índia cego] do qual não tenho maiores informações sobre seu conteúdo; o segundo *Kuifje, Zijn Vrienden, Zijn Vijanden* [Tintin: seus amigos, seus inimigos] versa sobre os principais quadrinhistas que fundaram as bases estéticas da linha clara (E. P. Jacobs, Bob de Moor, Jacques Martin, Willy Vandersteen entre outros.); o terceiro e quarto, respectivamente *De Klare Lijn* [A linha clara] e *Kuifje is Geen Enigst Kind* [Tintin não é a única criança] tratam da linha clara, preconizando esse ideal estético imortalizado por Hergé e seu personagem mais famoso, Tintin.

⁷⁴ « De tous les styles que l'on peut rencontrer dans la bande dessinée, il en est un seul qui a reçu un nom adopté par le grand public, au point d'être passé dans l'usage courant. [...] Traduite du néerlandais (*De klare lijn*), l'expression a été inventée par le dessinateur Joost Swarte à la faveur d'un catalogue d'exposition. »



Figura 32 – Catálogos da exposição *Tintin em Rotterdam* (1977). Disponível em: <<http://bdzoom.com/6538/patrimoine/le-coin-du-patrimoine-bd-les-bandes-dessinees-de-joost-swarde>>. Acesso em: 02 mai. 2015.

O impulso para o restabelecimento da linha clara como recurso estético dos quadrinhos aconteceu na Holanda com o trabalho de Swarte na década de 1970. Além dele, os também holandeses Théo Van den Boogard, Marc Smeets (1942-1999), Henk'T Jong (1948), Dick Brie (1950-2011), todos eles adeptos desse recurso imagético como procedimento de construção gráfico-novelística, contribuíram para que essa estética fincasse raízes novamente no cenário quadrinhístico europeu.

Tanto os trabalhos de Swarte quanto os de Van den Boogard foram traduzidos para o francês. O primeiro foi influenciado pelo *underground* americano de Robert Crumb e pelo desenho satírico de seu compatriota Willem (1941), mas sua linguagem gráfica respeitava o “ideal de clareza e de transparência, que se traduzia, notadamente, pela ausência de sombras, a linearidade do traço de contorno e o realismo esquemático dos cenários” (GROENSTEEN, 1985, p. 100).⁷⁵ O quadrinhista holandês fizera da modernidade o assunto principal de boa parte de seus trabalhos e, segundo Groensteen (1985, p. 166),⁷⁶ seus desenhos giravam em torno de “[...] reflexões sobre a linha, a aparência, o simulacro.” Na página a seguir, tem-se a primeira prancha (Figura 33) do

⁷⁵ « L'idéal de lisibilité et de transparence, que se traduisait notamment par le refus de l'ombre, la linéarisation du trait de contour et le réalisme schématique des décors. »

⁷⁶ « [...] réflexions sur la ligne, l'apparence, le simulacre. »

álbum *L'Art Moderne* (1980), publicado pela editora de quadrinhos especializada em ficção científica Les Humanoïdes Associés. Nela, podem-se ver as vinhetas em formato desigual; a primeira em forma de paleta de pintura e as duas restantes em formato de quadrilátero, com a terceira sendo maior que a segunda. Além disso, o personagem na bicicleta é mostrado sob ângulos de visão diferentes em cada vinheta. Desse modo, o leitor pode vê-lo na altura dos olhos, mostrando os detalhes do cenário (uma rua) por onde passa. Na segunda vinheta, o leitor tem um ângulo de visão de cima para baixo, fazendo com que fique numa posição superior ao personagem, ciente de seus pensamentos que são expressos por um balão de fala com rabicho em forma de bolhas. Na terceira vinheta é mostrado somente o detalhe do traseiro do personagem e sua bicicleta, também chamando a atenção para suas reflexões.

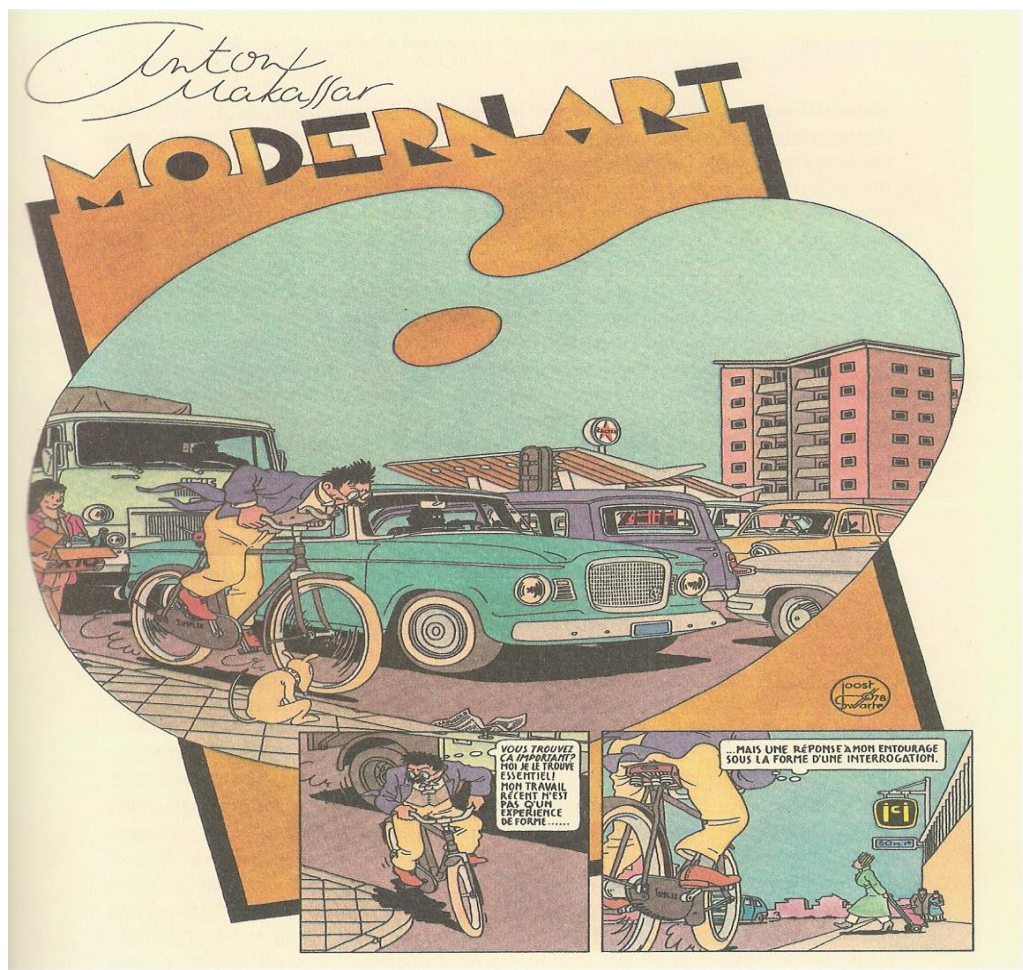


Figura 33 – Joost Swarte - *L'Art Moderne* (1980), prancha 1. Fonte : GROENSTEEN, T. **La Bande Dessinée: Mode d'Emploi**. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2007. p. 93

Theo Van den Boogard (1948) começou sua carreira desenhando diversos estilos diferentes. Sob a influência do belga Willy Vandersteen (1913-1990), do francês André Franquin (1924-1997), de Hergé e também de alguns desenhistas americanos, ele construiu um estilo próprio, calcado na liberdade de criação. De acordo com Groensteen, Van den Boogard “definiu-se primeiramente como um imitador de gênio, capaz de dominar qualquer estilo à perfeição” (1985, p. 174).⁷⁷ De fato, no começo dos anos 1970, Van den Boogard desenvolveu a escola *underground* dos quadrinhos holandeses com a publicação de séries eróticas como *Witje en Gert* e *Ans en Hans*. Além disso, o artista holandês também fez desenhos humorísticos e publicitários, sem mencionar que fez contribuições com ilustrações para revistas homossexuais holandesas e americanas.

Além de seu envolvimento com todos esses projetos, o encontro de Van den Boogard com o roteirista Win T. Schippers resultou numa parceria que levou à criação do personagem *Sjef Van Oekel* (em holandês, Leon, o Terrível), em 1976. Um personagem de TV de mesmo nome foi a inspiração dessa série que obteve reconhecimento internacional, e a figura do ator holandês Dolf Brouwers (1912-1997) foi o modelo para a caracterização de *Van Oekel*. Nessa época, Van den Boogard já adotara a clareza e a legibilidade da *linha clara* como recurso expressivo e procedimento de construção. A imagem a seguir (Figura 34), apresenta uma tira de *Léon-La-Terreur* [Leon, o terrível], publicada pela Éditions Albin Michel em 1983. Intitulada *Léon no acostamento*, em tradução livre, a tira apresenta o personagem Léon caminhando inadvertidamente por uma autoestrada quando a polícia o aborda e pergunta o porquê de ele estar fazendo um passeio pelo acostamento. Léon responde, surpreso, que havia esquecido seu carro. A *linha clara* é evidente nos traços de Van den Boogard, principalmente pela presença de cores chapadas e também devido ao traçado linear dos personagens e dos cenários. Aliás, a obra de Van den Boogard é repleta de cenários realistas sem contudo serem exageradamente detalhistas. Outro aspecto que merece destaque na estética desse autor tem a ver com a ausência de sombra em seus desenhos, outra característica inerente a essa linguagem imagética das histórias em quadrinhos.

O personagem de Van den Boogard é, sobretudo, um anticonformista, uma vez que Léon não aceita os excessos da sociedade moderna. Seu humor é ácido e penetra em todas as camadas da sociedade, corroendo-as com suas tiradas *nonsense*. De acordo com

⁷⁷ « [Théo Van den Boogard] se définit d’abord comme un pasticheur de génie, capable d’épouser n’importe quel style à la perfection. »

Groensteen, “as pranchas de *Léon* [...] destacam-se antes de tudo pela gesticulação burlesca e propriamente insana do protagonista, vestido com um imutável terno preto e uma gravata borboleta” (1985, p. 175).⁷⁸

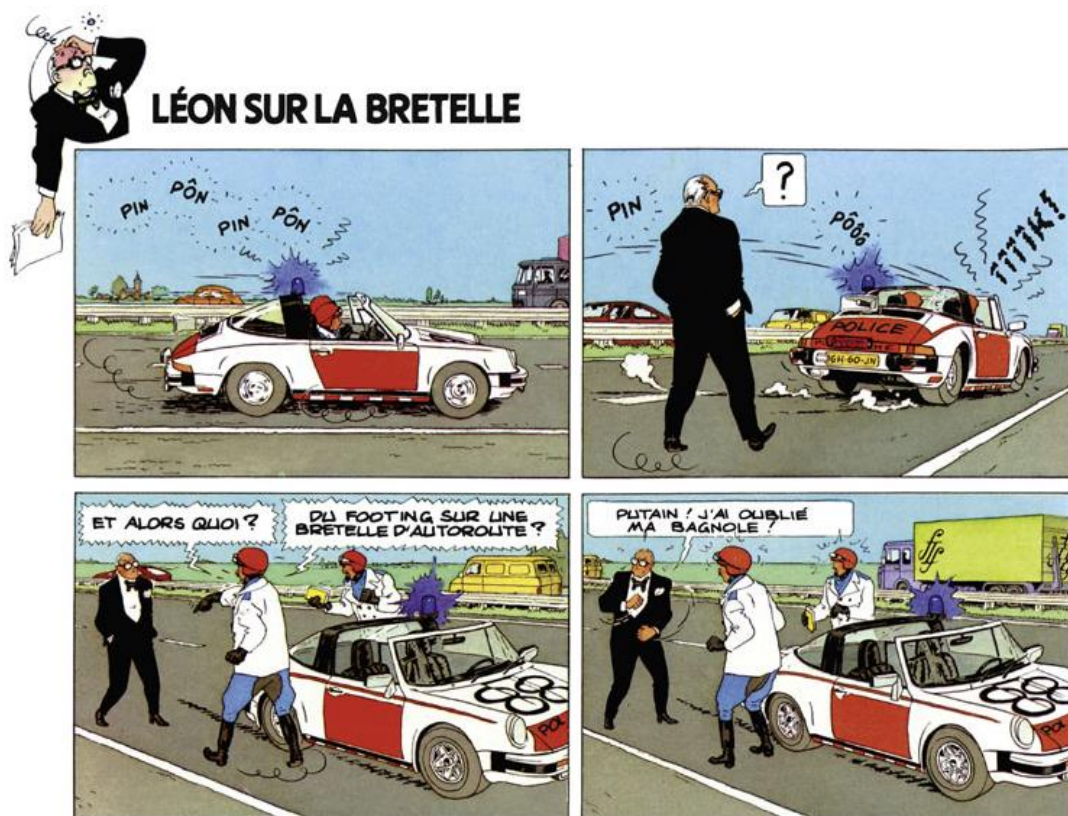


Figura 34 – Detalhe de *Léon-la-Terreur* (2009). Fonte: VAN DEN BOOGARD ; SCHIPPERS, W. T, *Léon-la-Terreur*. Paris : Éditions Albin Michel, 1983. p. 8.

No final da década de 1970, o desenhista francês Jacques Tardi (1946) reestabeleceu o ideal de clareza da linha clara no mercado francês de quadrinhos. E, juntamente com ele, “os filhos modernos de Hergé” (GROENSTEEN, 1985, p. 101),⁷⁹ os irmãos Floc’h (1953), Ted Benoit, Patrick Dumas (1953), Jean-Louis Tripp (1958), Alph Deneuve, Savard seguiram o mesmo ideal gráfico do mestre belga precursor da linha clara.

Tardi estudou Belas Artes em Lyon e também Arte Decorativa em Paris. No término de seu curso, entrou para a revista *Pilote* em 1969 e publicou *Rumeurs sur le Rouergue* [Boatos sobre Rouergue] (1976), sua primeira história longa, com roteiro de Pierre Christin (1938). Além disso, Tardi criou personagens como *Adèle Blanc-Sec*

⁷⁸ « Les planches de *Van Oekel* [...] se signalent avant tout par la gesticulation burlesque et proprement insensée du protagoniste, vêtu d’un inaltérable complet-veston noir et d’un noeud papillon. »

⁷⁹ « [...] le fils moderne d’Hergé [...] »

(1976), adaptou as aventuras do detetive *Nestor Burma* (1982), de Léo Malet, para o formato de novela gráfica e ainda ilustrou o romance do escritor francês Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au Bout de la Nuit* [Viagem ao fim da noite], publicado em 2006.

A história familiar de Tardi foi diretamente marcada pela primeira grande guerra, uma vez que seu avô vivera os horrores do fronte no começo do século XX. Desse modo, e obcecado pela dimensão aterrorizante e traumatizante do conflito, Tardi fez da Primeira Guerra Mundial uma fonte de inspiração e tema recorrente de sua obra quadrinhística. De fato, títulos como *C'Était la Guerre des Tranchées* (1993) [Era uma guerra de trincheiras], *Putain de Guerre: 1914-1915-1916* (2008) [Guerra de merda: 1914-1915-1916] e *Putain de Guerre: 1917-1918-1919* (2009) [Guerra de merda: 1917-1918-1919], com roteiro de Jean-Pierre Verney (1946), especialista na história do primeiro conflito mundial, exemplificam muito claramente as preocupações e interesses estéticos desse quadrinhista que busca na dinâmica da vida no fronte o material necessário para a elaboração de sua obra artística.

Além de ter dedicado um número razoável de obras às temáticas relacionadas à Primeira Guerra, Tardi também usou a Segunda Guerra Mundial como tema para outras de suas obras. Esse conflito, por exemplo, forma o pano de fundo para *120, Rue de la Gare* (1988) [Rua da Estação, número 120]. Com o personagem *Nestor Burma* e também com o livro biográfico em dois volumes *Moi, René Tardi, Prisonnier au Stalag II B* (2012) e *Moi, René Tardi, prisonnier au Stalag II B - Mon retour en France* (2014) [respectivamente, Eu, René Tardi, prisioneiro em Stalag II B e Eu, René Tardi, prisioneiro em Stalag II B – Meu retorno à França], que conta a história de seu pai, René Tardi, ex-prisioneiro de guerra, o quadrinhista também revisita o tema e o conjunto de preocupações estético-humanísticas em relação à Segunda Guerra.

Foi com *Adèle Blanc-Sec*, no entanto, que Tardi obteve grande sucesso. Os dois primeiros episódios de Adèle foram publicados na forma de álbuns originalmente pela editora Casterman em 1976. Posteriormente, no início da década de 1980, esses álbuns foram republicados na revista (*A Suivre*). Além de ter mais de dez álbuns, a série conta com uma adaptação para o cinema feita pelo cineasta francês Luc Besson em 2010. A história de Adèle se passa no início do século XX, mais precisamente entre 1911 e 1922. Misturando o fantástico e o suspense, a série utiliza “efeitos dramáticos absolutamente ligados ao tratamento dos cenários” (FRESNAULT-DERUELLE, 2010, p. 210).⁸⁰

⁸⁰ « [...] effets dramatiques, immanquablement liés au traitement des décors. »

Apesar da simplicidade imposta pela linha clara, Tardi conseguiu incorporar esse ideal estético à sua maneira de desenhar de um jeito bastante próprio. Nesse sentido, Adèle é um exemplo do preciosismo do trato com o desenho, uma vez que, como afirma Fresnault-Deruelle no parágrafo acima, o quadrinhista usa efeitos dramáticos que beiram o realismo, detalhando separadamente cada perspectiva espacial relacionada aos planos de visão. Suas cores oscilam entre o claro e o escuro, principalmente para dar verossimilhança ao clima de suspense e fantasia quando, por exemplo, a personagem atrai aborrecimentos para sua vida. Sozinha em Paris, Adèle sofre os mais diversos tipos de atentados, chegando mesmo a ser perseguida, algumas vezes, por monstros pré-históricos e por seitas da Antiguidade. A protagonista da série já foi até mesmo assassinada, mas acabou voltando à vida graças à experimentos científicos. De fato, em muitos aspectos, esse viés fantástico de Adèle parece atrair para si toda sorte de personagens que representam a insignificância humana.

Na prancha apresentada na página 82 (Figura 35), extraída do álbum *Le Labyrinthe Infernal* (2007) [O labirinto infernal], nono volume das aventuras da personagem, Adèle caminha tranquilamente por uma rua da periferia de Paris, completamente alheia ao fato de que está sendo perseguida por dois motoqueiros armados. O que interessa nesse exemplo é a originalidade de Tardi, manifesta na maneira como ele representa a ação na prancha. A prancha toda é composta por um total de seis vinhetas, sendo que a última é permeada de duas vinhetas redondas, que retratam a visão dos motoqueiros na perseguição à Adèle, que decide, por sua vez, tomar algo em um café. Essas vinhetas redondas introduzem, no quadrinho, um jogo complexo de perspectiva, e que, ao mesmo tempo, podem representar mais diretamente a visão dos homens que perseguem a protagonista. Essas vinhetas também podem representar os olhos do leitor, criando um efeito de aproximação no qual o ponto de vista do receptor da história se torna mais próximo da cena.



Figura 35 – Detalhe de *Le Labyrinthe Infernal*. Fonte: TARDI, J. *Le Labytinthe Infernal*. Bruxelles: Casterman, 2007. p. 8

Outro quadrinhista importante no restabelecimento do uso da linha clara é Thierry Benoit, mais conhecido como Ted Benoit, ou simplesmente Ted. Nascido em 1947, ele estudou cinema e trabalhou na televisão antes de entrar para o mundo dos quadrinhos na revista *Actuel*, em 1971. Logo depois, Ted integrou a equipe de *L'Écho des Savanes*. Em termos estéticos e estilísticos, podemos dizer que no início de sua carreira, ele flertava

com o neorrealismo, mas ao descobrir a clareza de estilo de Joost Swarte, acabou adotando a linha clara como procedimento. Segundo Mazur e Danner

De todos os *Héritiers d'Hergé* [Herdeiros de Hergé], como os batizou Bruno Lecigne em seu livro do mesmo título, o mais rigoroso, em termos gráficos, talvez tenha sido Ted Benoit. [...] [Ted] abraçou a *ligne claire*, aperfeiçoando uma simulação do estilo de Hergé, mas a aplicou em um assunto totalmente não Hergé (2014, p. 147).

Ainda segundo Mazur e Danner, Ted adotava o suspense como temática, mas de forma peculiar (2014). O quadrinhista escreveu *Berceuse Électrique* (1982) [Cadeira de balanço elétrica] e *Cité Lumière* (1986) [Cidade luz], dois trabalhos que estrelam o detetive Ray Banana e cuja ação se passa em um futuro hipotético na cidade de Los Angeles, que, no entanto, mais se parecia com o passado da cidade norte-americana na década de 1950. Ainda de acordo com Mazur e Danner, “Benoit habita a fantasia brilhante futuro-retrô para a qual a *ligne claire* é tão perfeitamente adequada, mas na versão de Benoit, é um paraíso insano e sórdido, cheio de vigaristas, loucos, adeptos de seitas e fraudadores” (2014, p. 148). Nesse sentido, seria possível até mesmo falar em uma tensão entre o conteúdo temático insano de suas histórias e a forma de expressão organizada e sem excessos da linha clara.

Desenhista meticuloso, Ted não se dedica somente às histórias em quadrinhos, mas também à ilustração, trabalhando para o mercado publicitário. Além disso, ele também escreveu *L’Affaire Francis Blake* (1996) [O caso Francis Blake] e *L’Étrange Rendez-Vous* (2001) [O encontro bizarro], duas aventuras de *Blake et Mortimer* após o falecimento de Jacobs. Na próxima página (Figura 36), podem-se observar as sete vinhetas da página 18 de *Cité Lumière*. A história de Ray Banana nesse volume segue os passos de um pintor estoniano que faz um retrato misterioso do detetive. Banana procura o no meio artístico no qual vive, em Paris, e acaba se envolvendo numa história de espionagem e tráfico de drogas. Nas vinhetas selecionadas, Ray parte em busca desse pintor misterioso e acaba por acertar uma obra de arte em seu companheiro Lamarck. Pode-se notar nas vinhetas 3 a 6, por exemplo, que há “uma lógica decomposição de ações quadro a quadro” (MAZUR; DANNER, 2014, p. 148), detalhando o processo de queda do personagem até o sofá. Também podemos notar nessa imagem que as vinhetas aumentam de tamanho na medida em que o personagem cai, facilitando, assim, a percepção visual do leitor do local onde esse personagem se estatelará.



Figura 36 – Detalhe de *Cité Lumière*. Fonte: BENOIT, T. **Cité Lumière**. Bruxelles : Casterman, 1986. p. 18

Não somente no século XX que a linha clara fez história. Ela também tem seus adeptos no século XXI. O principal deles é o artista americano Franklin Christenson Ware (1967), mais conhecido como Chris Ware, e que adota um ideal gráfico clássico da clareza de exposição na composição de suas histórias. Ware foi o criador de *Acme Novelty Library*, série com periodicidade irregular publicada desde 1993. Foi nessa publicação criada por Ware que apareceu pela primeira vez o personagem Jimmy Corrigan. A história do personagem tímido e patético, fechado em si mesmo, lembra a figura de um anti-herói que foi publicada em álbum em 2000. Essa narrativa gráfica foi um marco na história dos quadrinhos, pois foi nesse álbum que o quadrinhista americano redefiniu a quantidade de vinhetas que uma prancha poderia conter, abrangendo, assim, desde os menores movimentos, como o detalhamento de um virar de pescoço até um movimento maior,

como, por exemplo, as tomadas em plano geral da cena. Essa profusão de vinhetas apresentada pelos trabalhos de Ware reorientou o olhar do leitor para uma nova perspectiva gráfica, a saber, a da leitura da prancha em “zigue-zague” e trouxe, assim, uma orientação de leitura imprevisível em cada página. A partir disso, diria que o trabalho de Ware é carregado do que seria uma “estética do detalhe”, já que as ações são divididas em cada prancha do mesmo modo como se olha o quadro a quadro na projeção de um filme em *slow-motion*. A propósito da concepção gráfica e textual do trabalho do desenhista americano, Groensteen afirma que

Ela se caracteriza, primeiramente, por um emprego parcimonioso do texto. Salvo em raras sequências, o aparato verbal não compõe, como na história em quadrinho clássica, uma ‘trilha sonora’ mais ou menos contínua que acompanha e intensifica a imagem. [O desenhista americano] limita-se aqui a breves enunciados, que vêm romper uma narração frequentemente silenciosa, um discurso puramente visual. Além disso, uma proporção importante desses enunciados consiste em propósitos deliberadamente banais em trechos lânguidos de conversas, em réplicas convenientes. O desconforto, o embaraço, a gagueira, o não-dito, eis o que faz o segundo plano do diálogo em Chris Ware (2007, p. 76).⁸¹

O tempo e o espaço no álbum *Jimmy Corrigan* são, também, praticamente imprevisíveis, pois o artista americano narra ações do passado, voltando rapidamente ao presente. E esse presente, por sua vez, tem relação com outro passado. Em uma mesma prancha, vinhetas que parecem idênticas apresentam coloração de fundo diversa e cada prancha também apresenta uma cor de fundo diferente. Pode-se entender o uso desse recurso como uma maneira de relacionar o estado de espírito do personagem com uma cor que poderia representá-lo graficamente. Em muitas vinhetas os personagens parecem ter sempre o mesmo semblante, de maneira que as cores, nesse sentido, ajudam o leitor a compreender qual é o estado de espírito de cada uma delas.

⁸¹ « Elle se caractérise tout d’abord pour un emploi parcimonieux du texte. Sauf dans de rares séquences, le verbal ne compose pas, comme dans la bande dessinée classique, une ‘bande son’ plus ou moins continue, accompagnant et redoublant l’image. Il se limite ici à de brefs énoncés, qui viennent rompre une narration le plus souvent silencieuse, un discours purement visuel. En outre, une proportion importante de ces énoncés consistant en propos délibérément banals, en bribes de conversations languissantes, en répliques convenues. La gêne, l’incompréhension, le bégaiment, le non-dit, voilà ce qui fait le fond du dialogue chez Chris Ware. »

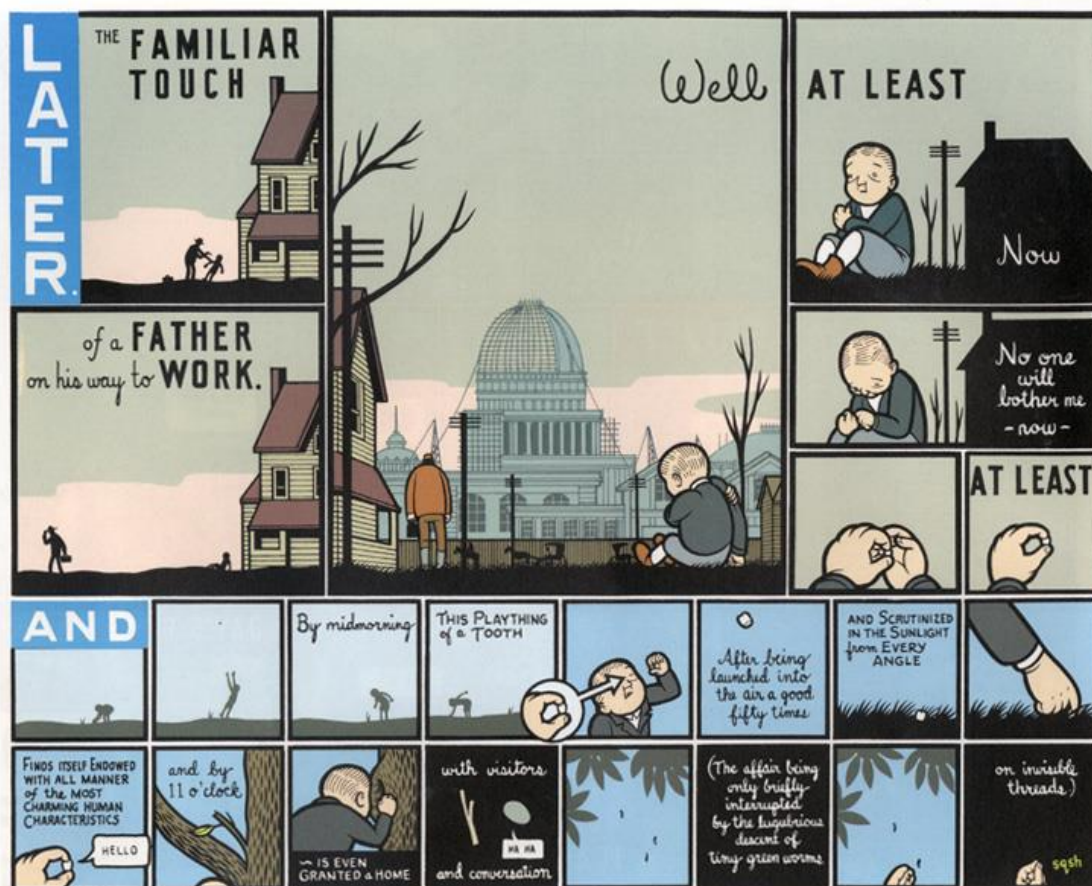


Figura 37 – Detalhe de *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*. Disponível em: <<https://enanenescollectione.files.wordpress.com/2010/04/jimmymc1.jpg>>. Acesso em 03 mai. 2015.

Além de *Jimmy Corrigan*, obra pela qual Ware recebeu inúmeros prêmios, ele também criou *Quimby The Mouse* [Quimby, o rato], *Potato Guy* [O garoto batata] e *Sparky* [Faísca], todas publicadas no *Acme Novelty Library* em 1994. Além de *Building Stories* [Construindo histórias] (2012), uma revolucionária novela gráfica que contém 260 páginas separadas em 14 livretos e folhetos de tamanho diferentes. Pode-se dizer que essa narrativa gráfica é praticamente uma história em quadrinhos em formato de quebra-cabeças, já que não há uma ordem de leitura sugerida pelo autor ou imposta pelo texto.

Na França do século XXI, a linha clara também continua a ser utilizada como procedimento estético. Stéphane Heuet tem chamado a atenção do público e da crítica pelo uso dessa estética imagética na sua adaptação para o suporte de histórias em quadrinhos do romance de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido* (2006-2013). Em linhas gerais, podemos dizer que o estilo de Heuet é tributário, principalmente, dos trabalhos de Hergé e de Jacobs, quadrinhistas que já foram discutidos anteriormente neste capítulo. Quanto ao estilo gráfico, Heuet é bastante influenciado pelo traço de

Hergé, embora o próprio autor dos quadrinhos proustianos reconheça que optar por personagens *à la Tintin* que, no fim das contas, poderia impor planos de fundo simplificados ou mesmo incompatíveis com as descrições proustianas relacionadas a cenários, lugares e paisagens. Quanto à parte verbal, Heuet é marcadamente influenciado pelo trabalho de Jacobs em *Blake et Mortimer*, trabalho que lhe fez perceber a importância dos recordatórios, que poderiam ser inseridos dentro das vinhetas numa narrativa gráfica.⁸² De fato, os recordatórios usados por Heuet nas suas adaptações são tão extensos quanto os de Jacobs, o que, como será mostrado mais adiante, acabam se tornando um elemento crucial para que a voz do narrador do romance de Proust possa ser inserida dentro da narrativa gráfica em questão.

Publicitário de profissão, e sem nenhuma experiência prévia no campo das adaptações de clássicos da literatura para quadrinhos, e muito menos experiência como quadrinista, Heuet aventurou-se em transferir o romance proustiano para o formato de narrativa gráfica, o que lhe rendeu críticas iniciais nem um pouco favoráveis. Entretanto, a veemência excessiva das primeiras resenhas acabou se convertendo em publicidade gratuita para o seu trabalho, visto que outros resenhistas acabaram lendo os albums de Heuet e publicando, conseqüentemente, comentários mais receptivos à arte desse quadrinhista. Desse seu projeto de adaptação do romance de Proust, resultaram até o momento seis narrativas gráficas, que foram publicadas no Brasil entre 2003 e 2014.⁸³ Esses volumes adaptam a integralidade de *No caminho de Swann* (2006) e dois capítulos de *À sombra das raparigas em flor* (2006), respectivamente primeiro e segundo volumes da *Recherche*. As narrativas gráficas receberam os seguintes nomes em ordem de publicação no Brasil: *No caminho de Swann: Combray* (2004), *À sombra das raparigas em flor – Parte 1* (2004), *À sombra das raparigas em flor – Parte 2* (2004), *Um amor de Swann – parte 1* (2007), *Um amor de Swann – parte 2* (2011) e *Nomes de lugares* (2014). Em 2007, Heuet foi agraciado com dois prêmios: *Madeleine d'Or*, em 2001, concedido pelo Círculo Literário Proustiano de Cabourg-Balbec, por sua contribuição à divulgação

⁸² Esta e outras informações sobre os procedimentos adaptativos da *Recherche* em HQ podem ser encontradas em *La Recherche en BD* [A *Recherche* em HQ], conferência proferida por Heuet na Associação dos Amigos de Marcel Proust na Holanda, que está nos anexos deste trabalho.

⁸³ Na França, as adaptações foram publicadas entre 1998 e 2013 com os seguintes títulos: *Combray* (1998), *À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs – tome 1* (2000), *À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs – tome 2* (2002), *Un Amour de Swann – tome 1* (2006), *Un Amour de Swann – tome 2* (2008) e *Noms de Pays : Le Nom* (2013). Em 2013, na França, um volume único com as adaptações de *Du Côté de Chez Swann* foi lançado em comemoração do centenário da publicação do primeiro volume da *Recherche*. Todas foram publicadas pela editora Delcourt.

do romance proustino, e o *Prix des Écrivains du Sud* por *Um Amor de Swann – volume I*. Segundo artigo publicado pelo jornal francês *Le Figaro*, em 23 de abril de 2007, segundo prêmio é concedido “[à] publicação de uma obra em língua francesa notável por sua valorização da literatura, não importando seu gênero e sua forma.”⁸⁴ O fato de Heuet ter recebido um prêmio de tamanha importância para o mercado editorial francês não só confirma a ideia de que os quadrinhos já são um objeto cultural legitimado na França, mas também de que o mercado francês tem se mostrado cada vez mais receptivo às adaptações de obras literárias ditas canônicas para o formato de narrativas gráficas. Em 2010, no hiato entre lançamentos das adaptações da *Recherche*, Heuet escreveu *La Bibliothèque Maritime Idéale* [A biblioteca marítima ideal], livro no qual selecionou 18 excertos com temas marítimos de obras de escritores famosos como Victor Hugo, Ernest Hemingway e Robert Louis Stevenson e os ilustrou utilizando um estilo gráfico um pouco diferente daquele usado em suas adaptações do romance proustiano. Em 2014, Heuet ilustrou o livro infantil *Le Fantôme du Petit Marcel : À la Recherche du Titre Perdu* [O fantasma do pequeno Marcel: em busca do título perdido], de Elyane Dezon-Jones, o qual conta a história de duas crianças que viajam no tempo e vão a *Belle Époque* para ajudar o menino Marcel a encontrar um título para o livro que está escrevendo. Na própria capa do livro há uma frase introduzindo seu conteúdo: “E se nós contássemos Proust às crianças...”⁸⁵

Feito esse histórico da estética da linha clara a partir de suas principais características, suas origens, variações e também dos principais representantes, desde os primórdios dos quadrinhos até a contemporaneidade, é possível perceber que esse é um estilo cuja essência é, apesar das diferenças encontradas no uso que cada desenhista faz desse recurso, a presença de contornos bem delineados e de cores chapadas. Nesse sentido, a adoção da linha clara por esses autores examinados consiste num procedimento de criação contendo uma estratégia narrativa na qual a narração da história é privilegiada em detrimento do detalhamento excessivo do cenário. A premissa básica da linha clara é, nesse sentido, a da economia de meios para privilegiar o traço. Com isso, ela dá maior ênfase ou foco à ação no intuito de compô-la sem exageros gráficos. No próximo

⁸⁴ « [...] la publication d'une œuvre de langue française remarquable pour sa mise en valeur de la littérature, quels que soient le genre et la forme de l'œuvre. » *Stéphane Heuet, prix des écrivains du Sud*. Disponível em: <http://recherche.lefigaro.fr/recherche/access/lefigaro_print-afficher.php?archive=BszTm8dCk78Jk8uwiNq9TxAYuU4Vf1TJ8Asa246%2BgwdzEqpaVelh34i1mGQ1gdYU>. Acesso em 26 dez. 2013.

⁸⁵ « Et si nous racontions Proust aux enfants... »

capítulo, trato mais detidamente sobre o narrador da *Recherche* e sobre os procedimentos textuais e gráficos usados por Heuet para adaptar o texto proustiano para o formato dos quadrinhos.

Capítulo 3 – O narrador de Heuet ou imagens da memória (in)voluntária”

“A verdadeira beleza é tão particular, tão nova, que não a identificamos como beleza.”
Marcel Proust. *No caminho de Guermantes*.

3.1 - Em busca do narrador de Proust

Antes de entrar na análise da maneira como a figura do narrador é construída nos quadrinhos de Heuet, algumas considerações sobre as principais características do narrador no romance de Proust precisam ser feitas. Isso porque, ainda que o resultado da adaptação seja outra obra, autônoma e, por si só, capaz de projetar diferentes leituras, o trabalho de comparação da presença do narrador no texto adaptado e na adaptação pode ajudar a entender algumas das opções e mecanismos de construção dos quais o autor da adaptação se valeu para realizar seu trabalho.

Segundo Gérard Genette, “num primeiro sentido, narrativa designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (1979, p. 23). Portanto, percebe-se, na definição de Genette, uma ênfase marcada na palavra como fundamento desse processo, ao mesmo tempo em que condiciona um determinado conjunto de acontecimentos narrados ao caráter fundamentalmente criador do discurso literário. Nesse sentido, podemos dizer que Proust aprofundou ainda mais essas relações discursivas no seu romance e constituiu com a *Recherche* uma narrativa diferente do que vinha sendo produzido na literatura mundial até o início do século XX. Isso porque, ainda de acordo com Genette,

[...] a *Recherche du temps perdu* é em todos sentidos como não sendo “já inteiramente um romance”, como a obra que, ao seu nível, fecha a história do gênero (dos gêneros) e inaugura, com alguns outros, o espaço sem limites e como que indeterminado da *literatura* moderna (1979, p. 257-258).

Dito de outro modo, o caráter moderno do romance de Proust estaria, a partir do que Genette explica, diretamente vinculado ao modo como o autor explora os limites da linguagem, estabelecendo uma sintaxe singular por meio da qual consegue criar e reforçar a relação entre rememoração e linguagem. De fato, um ponto importante a ser levantado é o de que a tensão entre rememoração e esquecimento em Proust se instaura no coração da linguagem de seu romance, e a capacidade de sua narrativa de criar imagens por vezes aproxima o trabalho com o signo na prosa proustiana ao tratamento que um poeta daria

ao material linguístico que tem à sua disposição. Essas questões devem sempre ser levadas em consideração tanto na análise do texto proustiano propriamente dito quanto na adaptação desse romance para o formato de narrativas gráficas, o que nos levará a retomar essa reflexão mais adiante.

O escritor francês escreveu a *Recherche* entre 1908 e 1922, ano de sua morte. No início da escrita do romance, Proust já havia projetado as partes que o comporiam, mostrando, claramente, que o seu processo de escrita era altamente cerebral. Prova desse esmero composicional é a grande quantidade de cadernos de esboço nos quais ele anotava a história e fazia inúmeras correções e acréscimos.⁸⁶ Inicialmente Proust chamaria seu romance de *As intermitências do coração*, e não *Em busca do tempo perdido*. O romance seria composto, originalmente, de duas partes simétricas: *O tempo perdido* e *O tempo recuperado*. Com o advento da Primeira Guerra Mundial e um romance publicado em 1913, *No caminho de Swann*, Proust viu-se obrigado a cessar a publicação do restante de seus volumes, por causa das austeridades impostas pelo conflito. Proust teve seu primeiro trabalho recusado por editoras, principalmente a Gallimard, na qual gostaria de ver seu livro de estreia publicado. Por isso, o escritor decidiu, ele mesmo, custear a edição e a publicação de *No caminho de Swann*, pagando um subsídio para que a pequena Grasset lançasse o livro.

As circunstâncias adversas impostas pela Primeira Guerra acabaram levando Proust a decidir por aumentar consideravelmente o tamanho do seu projeto. De fato, os quatro anos do conflito fizeram o escritor francês repensar seu desejo inicial de um romance bipartido. Ele o expandiu e, em 1919, finda a guerra, Proust publicou *À sombra das raparigas em flor*, livro pelo qual recebeu o Goncourt, seu único prêmio literário. Por sua vez, o livro *O caminho de Guermantes* foi publicado em dois volumes entre 1920 e 1921. *Sodoma e Gomorra* também teve sua publicação, em dois volumes, entre 1921-1922. Proust faleceu em 18 de novembro de 1922, deixando três volumes para publicação póstuma: *A prisioneira* (1923), *A fugitiva* (1927) e *O tempo redescoberto* (1927). A publicação dessas edições ficou a cargo do irmão do escritor, Robert Proust (1873-1935) e do diretor da editora *La Nouvelle Revue Française*, Jacques Rivière (1886-1925).

Como afirma o estudioso da obra proustiana Marcel Muller, enquanto “no romance tradicional o leitor era convidado a seguir uma intriga, a interessar-se por uma

⁸⁶ Esses cadernos, assim como a *Recherche*, já foram amplamente estudados, tanto na França quanto no exterior. No Brasil, por exemplo, podemos mencionar os estudos realizados pelo professor Philippe Willemart (USP) e pela professora Carla Cavalcanti e Silva (UNESP/Assis).

ação cujos personagens eram agentes responsáveis ou as vítimas” (1983, p. 118).⁸⁷ No romance proustiano há uma ruptura com a tradicional narrativa citada por Muller, no sentido de que a *Recherche* organiza sua história em torno das memórias do narrador-protagonista. Não há, portanto, intriga como no romance tradicional e a galeria de personagens é composta por membros da realeza europeia, da alta burguesia e da aristocracia francesas e também por pessoas comuns, como padres, governantas e gerentes de hotel. De fato, a *Recherche* é conhecida por sua monumentalidade e, em suas inúmeras páginas, o narrador-protagonista disserta sobre a sociedade parisiense, seus membros, seus salões mundanos e seus sentimentos em relação aos mais variados assuntos. O ritmo cadenciado de sua narrativa é frequentemente pontuado por descrições detalhadas de personagens, bem como por cenas longas, desprovidas de ação frenética e fortemente tomadas por reflexões sobre o tempo.

O romance proustiano, segundo Walter Benjamin, “[seria] o resultado de uma síntese impossível, na qual a absorção do místico, a arte do prosador, a verve do autor satírico, o saber do erudito e a concentração do monomaniaco se condensam numa obra autobiográfica” (2012, p. 37). A partir da ótica do filósofo alemão, então, o narrador-protagonista seria uma espécie de duplicação de seu criador, sendo Proust e Marcel, autor e narrador uma só pessoa. Esse narrador poderia ser interpretado, ainda segundo Benjamin, como uma figura que contempla a vida espiritual e mundana, transcendendo, com isso, a arte de escrever ao misturar fatos reais e imaginados ao mesmo tempo. De fato, essa aproximação entre o narrador da *Recherche* e o próprio Proust decorre, muitas vezes, do fato de que “o narrador é essencialmente sem estado civil estabelecido e ele é dotado de uma personalidade pouco marcante em relação à de Proust. Falta-lhe a vontade, a sensibilidade doentia, a ambição artística de seu criador” (BLOOMBERG, 1973, p. 241).⁸⁸

Outro estudioso da obra proustiana, Jean-Yves Tadié, diz que a *Recherche* “[...] não foi criada como um diário íntimo [de Proust]” (1971, p. 17).⁸⁹ Ainda segundo Tadié, “uma vez [a *Recherche* publicada], e até hoje, [há] leitores [e] críticos equivocados pela presença de uma narrativa na primeira pessoa [que] viram [no romance de Proust] uma

⁸⁷ « Dans le roman traditionnel, le lecteur restait convié à suivre une intrigue, à s'intéresser à une action dont les personnages étaient les agents responsables ou les victimes. »

⁸⁸ « Le narrateur est essentiellement sans état civil établi et il est pourvu d'une personnalité peu marquée par rapport à celle de Proust. Il a le manque de volonté, la sensibilité malade, l'ambition artistique de son créateur. »

⁸⁹ « [...] n'a pas été supporté par un journal intime. »

escrita íntima, uma autobiografia, ou melhor, um romance pessoal” (1971, p. 17).⁹⁰ Nesse sentido, a análise de Tadié é diametralmente oposta à de Benjamin. Ou seja, embora o romance do escritor francês parecesse apresentar fatos da vida de seu autor, não se pode afirmar que o livro seria autobiográfico. Ao dizer que a *Recherche* não é um diário íntimo de seu autor, o estudioso francês do romance proustiano reafirma a cisão completa entre a pessoa empírica do autor e o universo ficcional criado em sua obra. Além disso,

Se [o romance de Proust] parece esquivar-se do gênero íntimo, da confissão, no herói principal isso não se identifica totalmente: a existência [desse herói] restringe e transborda a sua própria; é assim que a composição do livro exclui a autobiografia (TADIÉ, 1971, p. 18).⁹¹

Sendo assim, ainda que possamos identificar paralelos a partir da leitura de biografias de Proust, por exemplo, não há nenhum tipo de correspondência direta entre vida e obra nesse caso específico, de modo que qualquer afirmação mais categórica sobre a natureza autobiográfica da *Recherche* pode induzir a graves equívocos interpretativos. Até porque, se quisermos ser rigorosos do ponto de vista da análise estrutural da narrativa, perceberemos que

[...] o emprego da “primeira pessoa”, por outras palavras, a identidade de pessoa do narrador e do herói não implica nenhuma focalização da narrativa sobre o herói. Muito pelo contrário, o narrador do tipo 'autobiográfico', quer se trate de uma autobiografia real ou fictícia, está mais “naturalmente” autorizado a falar em seu próprio nome que o narrador de uma narrativa “na terceira pessoa”, pelo simples fato da sua identidade com o herói [...] (GENETTE, 1979, p. 196).

Em outros termos, podemos afirmar a partir desse comentário que, longe de se tratar de uma autobiografia de Proust, a *Recherche* revisita a realidade que inscreve em suas páginas a partir do modo como o seu protagonista se lembrava de tê-la vivido. De fato, como afirma a pesquisadora espanhola Marta Saiz Sánchez,

Quando o narrador da *Recherche* diz *eu*, não é o escritor Marcel Proust quem diz *eu*: o narrador é um ser de ficção completamente externo ao

⁹⁰ « [...] une fois [la *Recherche* publiée], et jusqu'à nos jours, des lecteurs, des critiques trompés par la présence d'un récit à la première personne y ont vu un écrit intime, une autobiographie, au mieux, un roman personnel. »

⁹¹ « Si son œuvre lui apparaît échapper au genre intime, à la confession, c'est qu'il ne s'identifie pas totalement au héros principal: l'existence de celui-ci restreint et déborde la sienne propre; c'est aussi que la composition même du livre exclut l'autobiographie. »

mondo real. No romance o narrador conta sua própria história, ele mesmo se coloca como personagem principal (1973, p. 443).⁹²

Desse modo, esse romance faz dessa lembrança e dos caprichos do tempo o elemento central do seu projeto artístico. Além disso, a separação entre o autor empírico e obra ficcional é um forte traço de modernidade que o autor francês utiliza no seu romance.

Essa modernidade de Proust foi reconhecida e comentada por estudiosos de seu romance. Erich Auerbach afirma que o romance proustiano “[...] não é apenas moderno, mas tornou-se textualmente imutável, inconfundível” (2007, p. 334). A teia narrativa criada por Proust foi algo inédito para seu tempo, o começo do século XX. Nunca antes alguém havia se atrevido a criar uma narrativa tão complexa do ponto de vista temático, mas que, ao mesmo tempo, não apresentasse preciosismos linguísticos indecifráveis. Além disso, pode-se mesmo afirmar que a *Recherche* é paradigmática, pois Proust tratou em sua obra de assuntos não abordados anteriormente na literatura francesa, como a questão da homossexualidade e a forte ênfase na memória afetiva como elemento-chave da narrativa.

Para o crítico Gaëtan Picon, a *Recherche* também é moderna porque ela não esconde suas intenções. Para ele, o romance de Proust tem a noção do encantamento que sua narrativa provoca, sem, contudo, ter a pretensão de ser uma obra hermética. Para Picon, “a obra de Proust não é daquelas que desejam dissimular seus segredos. Fiel a esta ‘autocontemplação’ na qual vê o signo da modernidade artística, torna-se consciente, caminhando na sua própria abordagem” (1963, p. 123).⁹³ Dito de outro modo, é justamente por ser consciente da sua própria natureza ficcional que o romance de Proust suscita discussões acerca de sua modernidade. Isso ocorre porque a narrativa proustiana constitui um novo paradigma de criação literária, calcado na rememoração involuntária da vida do seu narrador, que é, ao mesmo tempo, o protagonista da história. Segundo Genette, “a *Recherche* é fundamentalmente uma narrativa autodiegética, onde o herói-narrador não cede por assim dizer nunca a quem quer que seja [...] o privilégio da função narrativa” (1979, p. 246). Isso significa que a narrativa autodiegética sobre a qual disserta o crítico e teórico literário francês é aquela na qual o narrador homodiegético, ou seja,

⁹² « Quand le narrateur de la *Recherche* dit *je*, ce n’est pas l’écrivain Marcel Proust qui dit *je* : le narrateur est un être de fiction tout à fait externe au monde réel. Dans le roman le narrateur raconte sa propre histoire, il se pose lui-même comme personnage principal. »

⁹³ « L’œuvre de Proust n’est pas de celles qui souhaitent dissimuler leur secret. Fidèle à cette « auto-contemplation » où elle voit le signe de la modernité artistique, elle prend conscience en marchant de sa propre démarche. »

aquele que se encarrega da narração, é também o protagonista da história narrada. Nesse sentido, o narrador do romance de Proust, muitas vezes confundido com a figura do próprio autor empírico, é aquele que se encarrega do relato, ao invés de terceirizar essa tarefa a outro personagem do romance.

O narrador-protagonista não se preocupa com uma narração contínua, o que, de fato, seria impossível em um texto construído a partir da dinâmica da rememoração. As descrições feitas por esse narrador-protagonista “[...] estão rigorosamente focalizadas: não somente a sua 'duração' não excede nunca o que é efectivamente apercebido pelo contemplador” (GENETTE, 1979, p. 202). Ele mistura fatos do presente e do passado em sua narração, e em muitos casos, esse narrador reconta histórias que ele mesmo não havia vivido, mas sobre as quais havia ouvido falar. Isso acontece na narrativa do segundo capítulo de *No caminho de Swann*, “Um amor de Swann”, no qual o narrador conta a história de amor entre Charles Swann e Odette de Crécy sem participar da aço, pois esse evento aconteceu antes mesmo de seu nascimento. Ou seja, o presente da narrativa é permeado pelas flutua  es da memória desse narrador, de modo que o tempo psicológico e, portanto, subjetivo,    enfatizado em detrimento de uma ordena  o cronológica dessa diegese. É nesse sentido que a narra  o da *Recherche* não    contínua, pois o passado se infiltra sistematicamente no presente por meio das memórias que sustentam a narra  o do protagonista. Há, portanto, uma tensão marcada entre o tempo cronológico, que é externo ao narrador, e o tempo interno e subjetivo da memória afetiva, que constantemente remete o narrador ao seu passado e por meio do qual operam as reminiscências que servem de motivo para o romance proustiano.

Quando se considera a importância das flutua  es da memória e da rememora  o para a *Recherche*, bem como do papel do tempo subjetivo na organiza  o narrativa que o livro propõe, pode-se vislumbrar de maneira clara a escolha de Proust por um narrador em primeira pessoa que também seja, ao mesmo tempo, o protagonista da história narrada. Foi Genette quem melhor explicou a op  o por esse procedimento feito por Proust ao afirmar que

A narrativa ‘na primeira pessoa’ presta-se melhor que qualquer outra    antecipa  o, pelo próprio fato do seu declarado caráter retrospectivo, que autoriza o narrador a alusões ao futuro, e particularmente    situa  o recente, que de alguma maneira fazem parte do seu papel (1979, p. 66).

De fato, é esse caráter retrospectivo que mais interessa a qualquer análise da *Recherche*, e identificar o elemento estrutural que estabelece a conexão direta entre a forma do

romance e seu tema central constitui um passo importante na análise desse livro. Além disso, esse caráter retrospectivo da narração em primeira pessoa no romance de Proust, e que sobrepõe narrador e protagonista, permite afirmar que a figura desse narrador específico constituiu uma importante chave de leitura para o romance em questão. Ou seja, a tensão entre tempo presente e tempo rememorado somente se instaura na figura do narrador-protagonista, sem a qual tal tensão não seria possível. A memória involuntária, no texto de Proust, apenas se manifesta a partir das impressões muito pessoais de um narrador que é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto do relato, ou melhor, o tempo perdido que é buscado ao longo do romance é o tempo da memória afetiva que, como tal, só pode dizer respeito àquela memória que foi vivida e esquecida, sendo relegada ao espaço perdido que se situa fora do alcance da consciência. Desse modo, o narrador de Proust não poderia sair em busca de um tempo perdido que não fosse aquele das suas próprias vivências e experiências individuais, isto é, não há memória involuntária ou afetiva narrada em terceira pessoa, simplesmente porque o romancista teria de fazer um esforço descomunal para criar uma contextualização que, na prática, não surtiria o efeito desejado, pois seria demasiadamente artificial e, portanto, inverossímil.

Parece claro, portanto, que há uma relação direta entre ponto de vista narrativo e tempo subjetivo no romance proustiano. Novamente, é Genette quem esclarece bem essa relação, ao dizer que as prolepses são frequentes na *Recherche* e que elas “são testemunhos sobre a intensidade da recordação atual, que vêm, de alguma maneira, autenticar a narrativa do passado.” (1979, p. 68). Novamente, a antevisão e a antecipação que a prolepse enquanto recurso narrativo implica são reforçadas quando aquele que narra é também aquele sobre o qual se conta a história, o que, mais uma vez, reforça a importância da figura do narrador-protagonista para o entendimento do romance de Proust. Desse modo,

A importância da narrativa 'anacrônica' na *Recherche* está, evidentemente, ligada ao caráter retrospectivamente sintético da narrativa proustiana, em cada instante presente por inteiro a si mesmo no espírito do narrador, que - desde o dia em que percebeu num êxtase a sua significação unificante - não cessa de deter todos os seus fios e ao mesmo tempo, de aperceber ao mesmo tempo todos os seus lugares e momentos, entre os quais ele está constantemente em estado de estabelecer uma multidão de relações 'telescópicas' (GENETTE, 1979, p. 76-77).

De fato, é justamente essa capacidade do narrador de tomar conhecimento de todos os lugares e momentos de sua memória no mesmo instante do disparo mnemônico que a

rememoração involuntária representa que leva Genette a afirmar que “a narrativa proustiana tem como característica à ubiquidade temporal” (1979, p. 39). Novamente, essa ubiquidade só faz sentido dentro do romance porque é construída a partir do tempo subjetivo do narrador em primeira pessoa que rememora as suas próprias experiências ao relatá-las. Isso acontece porque, devido à natureza linguística do relato, o ato narrativo “[...] de Marcel não traz nenhuma marca de duração, ou de divisão: é instantâneo. O presente narrador, que encontramos a cada página, misturado com os diversos passados do herói, é um momento único e sem progressão” (GENETTE, 1979, p. 222). Essa ausência de marcas de duração ou de divisão, por sua vez, é outra decorrência narrativa do caráter subjetivo do tempo perdido, que se revela nos momentos ou instantes nos quais a memória involuntária se faz presente na narração do romance. Percebe-se com isso, portanto, que a ligação entre a figura do narrador-protagonista e a história narrada a partir do que ele consegue se lembrar sobre as próprias experiências se revela um aspecto central da trama do romance em questão. Desse modo, a narrativa da *Recherche* demonstra uma grande consciência formal por parte de Proust, uma vez que a análise detida dos seus mínimos constituintes mostra uma articulação cuidadosa entre as escolhas formais feitas pelo autor e as nuances temáticas criadas a partir da manipulação desses recursos narrativos.

Feitas essas observações gerais sobre a relação entre a escolha do foco narrativo e o funcionamento da memória involuntária na *Recherche*, vale a pena examinar mais detidamente como essa interação se estabelece na própria organização da linguagem que estrutura a frase proustiana. Diante disso, é importante atentar para o uso que Proust faz dos tempos verbais para dispor os elementos de sua narrativa de modo a potencializar os efeitos criados pelo uso da memória afetiva do narrador. A articulação entre o imperfeito e o pretérito perfeito em francês dá uma boa dimensão do modo como a *Recherche* cria textualmente a dinâmica da memória afetiva e a inscreve no centro da narração. Isso porque,

A passagem brusca do imperfeito para o presente e do *eu* a *um ser indeterminado* [...] marca a vontade de tirar do *eu* o monopólio de sua lembrança. No espaço da narração feita em nome da primeira pessoa, uma zona que goza de status ambivalente de soberania e temporalidade é criada. Esse enclave é o domínio do *ser indeterminado*, ou seja, ao mesmo tempo do *eu* e do *não-eu*. Ele continua imerso no tempo concreto no qual está situado o Herói, mesmo participando de uma temporalidade

abstrata, similar ao espaço abstrato dos triângulos exemplares de um manual de geometria (MULLER, 1983, p. 66).⁹⁴

Em relação ao imperfeito francês podemos levar em consideração a afirmação de Genette de que “Proust soube, com efeito, explorar com grande sutileza harmônica as capacidades de *modulação* que a ambiguidade do imperfeito francês comporta” (1979, p. 152). Desse modo,

Sem cair em fáceis jogos de palavras, pode-se dizer, de fato, que o imperfeito é o tempo da ação imperfeita, da repetição no sentido comum [...]; o passado definido apresenta a ação como dotada de contornos temporais, terminada, desenvolvida (MULLER, 1983, p. 82-83).⁹⁵

A função narrativa do imperfeito no romance de Proust é bastante acentuada em diferentes episódios do livro, e pode-se tratá-las, de maneira esquemática, a partir das seguintes considerações:

As três primeiras grandes seções da *Recherche*, isto é, *Combray*, *Un amour de Swann* [Um amor de Swann] e “*Gilberte*” (*Noms de pays: le Nom et Autour de Madame Swann*) [Nomes de lugares: o nome e Sobre a senhora Swann] podem ser consideradas sem exagero como essencialmente iterativas. À parte algumas cenas singulativas, aliás muito importantes dramaticamente, como a visita de Swann, o encontro com a Dama de Cor-de-Rosa, os episódios Legrandin, profanação de Montjouvain, aparição da duquesa na igreja e passeio aos campanários de Martinville, o texto de *Combray* conta, no imperfeito de repetição, não o que se *passou*, mas o que se *passava* em Combray, regularmente, ritualmente [...] (GENETTE, 1979, p. 118).

Ou seja, apenas a partir do mapeamento das funções assumidas por essas estruturas linguísticas dentro da frase proustiana e, por conseguinte, da *Recherche*, pode-se estabelecer com segurança o alcance do papel da memória no romance em questão. Desse modo, é apenas quando se ancora na linguagem proustiana as afirmações sobre o papel do tempo na sua obra que se pode compreender a maneira intrincada através da qual Proust liga as flutuações da memória involuntária com a passagem do tempo e o

⁹⁴ « Le passage ex abrupto de l'imparfait au présent et de *je* à *on* [...] marque la volonté d'enlever au *je* le monopole de son souvenir. Dans l'espace de la narration faite au nom de la première personne, une zone est créée qui jouit d'un statut ambivalent de souveraineté et de temporalité. Cette enclave est le domaine de *on*, c'est-à-dire à la fois du *je* et du *non-je*. Elle reste baignée dans le temps concret où est situé le Héros, tout en participant d'une temporalité abstraite, pareille à l'espace abstrait des triangles exemplaires d'un manuel de géométrie. »

⁹⁵ « Sans verser dans de faciles jeux de mots, on peut dire en effet que l'imparfait est le temps de l'action imparfaite, de la répétition au sens ordinaire [...]; le passé défini présente l'action comme douée de contours temporels, achevée, mise au point [...]. »

distanciamento temporal a partir da imanência de sua própria linguagem literária. Apenas a partir dessa articulação pode-se, de fato, afirmar que o romance proustiano configura “uma busca da verdade [que] tem relação essencial com o tempo” (DELEUZE, 1987, p. 15). Essa relação entre tempo e verdade se estabelece na linguagem proustiana uma vez que,

Se o tempo tem uma importância fundamental na *Recherche*, é porque toda verdade é verdade do tempo. A *Recherche* é, antes de tudo, uma busca da verdade, em que se manifesta toda dimensão 'filosófica' da obra de Proust, em rivalidade com a poesia. Proust constrói uma imagem do pensamento que se opõe à da filosofia, combatendo o que há de mais essencial numa filosofia clássica de tipo racionalista: seus pressupostos (DELEUZE, 1987, p. 93).

Por conseguinte, dada essa dimensão de imagem do pensamento construída pela narrativa proustiana, pode-se dizer que, nesse romance, a memória involuntária “intervêm como meio de aprendizado que a ultrapassa tanto por seus objetivos quanto por seus princípios. A *Recherche* é voltada para o futuro e não para o passado” (DELEUZE, 1987, p. 4). De fato, Deleuze tem razão ao explicar que a *Recherche* proustiana, ao contrário de uma narrativa calcada na memória pode sugerir numa primeira leitura, “não é voltada para o passado e as descobertas da memória, mas para o futuro e os progressos do aprendizado” (1987, p. 25). Ainda de acordo com ele,

A *Recherche* é ritmada não apenas pelos propósitos ou sedimentos da memória, mas pelas séries de decepções descontínuas e pelos meios postos em prática para superá-las em cada série [de modo que] o importante é que o herói não sabe certas coisas no início, aprende-as progressivamente e tem a revelação final. Inevitavelmente, ele sofre decepções: “acreditava”, tinha ilusões; o mundo vacila na corrente do aprendizado (DELEUZE, 1987, p. 25).

Em suma, é a partir de uma linguagem capaz de resgatar o passado no presente da narração que a *Recherche* proustiana projeta no futuro amadurecimento do seu narrador-protagonista a possibilidade de ele escrever o romance da sua vida rememorada, atividade para a qual se prepara ao longo de todo o livro. Mais uma vez, a ligação direta entre linguagem, tempo e memória se faz presente aqui, e a projeção do passado no presente se revela, mais uma vez, como um anseio de preservação que é, no seu alcance, futuro. Há, portanto, latente na prosa proustiana, um desejo de resgate e permanência que se renova a cada ato de leitura ou de releitura que a própria obra projeta.

A memória é a linguagem em Proust, e não expressa pela linguagem, ou seja, esta última é um espaço de criação de uma realidade a partir do qual a memória se estabelece como espaço e possibilidade. É só na linguagem que essa memória existe. De fato, isso estabelece um corte profundo com a noção de representação. Sendo assim, ao eleger as flutuações da memória afetiva como um dos seus aspectos centrais, o romance de Proust possibilita que a sua linguagem estabeleça as condições para a rememoração e o esquecimento adquirirem uma função narrativa singular na *Recherche*. Nesse sentido, o tratamento dado à ela por Proust está muito mais próximo daquele dado por um poeta do que por um prosador tipicamente realista. Feitas essas considerações sobre alguns dos procedimentos narrativos usados por Proust, passo agora ao exame detalhado da maneira como Heuet lida com a tarefa de transpor esses elementos para a linguagem da narrativa gráfica.

3.2 – A *Recherche* adaptada por Heuet

Ao deparar-se com um romance da magnitude da *Recherche*, com suas frases longas e sintaxe intrincada, é por vezes difícil, inicialmente, imaginar que sua trama possa ter sido transposta para o formato de histórias em quadrinhos. De fato, há uma série de elementos verbais e não-verbais que devem ser levados em consideração nesse processo de recriação, e perdas e compensações inevitavelmente representam um aspecto central a ser considerado na análise do que foi transposto, digamos, da narrativa em prosa para a narrativa gráfica. Um romance que explora os limites da linguagem literária nas associações metafóricas que são estabelecidas de modo mais ou menos livre, dado o funcionamento da memória em relação com a linguagem que a recupera requer um esforço criativo ainda maior daquele que, considerando o objeto de estudo desta dissertação, se lança ao desafio de desenhar a frase proustiana, por assim dizer.

Isso é o que tem feito o publicitário e quadrinhista francês Stéphane Heuet. Quando jovem, Heuet tentou ler a *Recherche*, mas não foi seduzido pelo romance proustiano. Segundo ele, a narrativa lenta, cheia de descrições e ação quase nula o fez renunciar à leitura logo nas primeiras páginas. No entanto, aos 37 anos e mais maduro, Heuet retomou a *Recherche* e não mais parou até terminar o último volume do romance proustiano. Foi a partir dessa leitura mais amadurecida que o artista teve a impressão de que o romance de Proust era uma narrativa muito visual, o que, de fato, faz sentido, se for feita uma análise do esmero com que o escritor francês trabalha suas frases para criar

descrições detalhadas não só de pessoas ou lugares, mas também dos afetos que são recuperados quando os lampejos de memória voluntária se manifestam.

Em *La Recherche en BD*, que me foi gentilmente enviada por e-mail pelo quadrinhista,⁹⁶ Heuet afirma

Eu descobri o humor, o charme, a finesse e a exatidão da análise de Proust. Descobri que, sobretudo, o que Proust escrevia, é o que todos nós sentimos sem nunca saber como expressar. Descobri com deleite o quanto esse livro era “visual”, o quanto a pintura, a arte em geral, estavam presentes em sua obra. Além disso, a evocação visual de Proust é tamanha que sempre tenho a impressão de estar lidando com um pintor que descreve seus quadros (2012).⁹⁷

Ao ter essa percepção de que o romance de Proust era fortemente visual, Heuet decidiu transpor a atmosfera criada discursivamente pela narrativa proustiana para o formato de narrativas gráficas. Ele começou, então, a trabalhar na adaptação do primeiro capítulo de *No caminho de Swann*, intitulado “Combray” e, em seguida, procurou grandes editoras de quadrinhos para publicar sua adaptação. Por ser a transposição de um romance canônico para narrativa gráfica, Heuet pensava que seria fácil ter seu trabalho publicado. Contudo, aconteceu o inverso do esperado, de modo que portas e mais portas se fecharam a ele. Curiosamente, a mesma dificuldade encontrada por Proust para publicar *No caminho de Swann* também foi sentida pelo adaptador do referido livro para quadrinhos. A única editora a aceitar publicar a *Recherche* adaptada por Heuet foi a pequena Delcourt; esta, finalmente, acabou publicando o primeiro volume da adaptação quadrinhística do romance de Proust no segundo semestre de 1998.

De fato, o histórico das dificuldades de Heuet em publicar o seu primeiro álbum com a *Recherche* adaptada serve como um indicativo forte da maneira como as adaptações de textos literários canônicos para outros suportes como o da narrativa gráfica tendem a sofrer uma recepção por vezes hostil e mesmo superficial, do ponto de vista da leitura crítica. Além disso, a adaptação para outro suporte de textos literários criticamente consagrados, como é o caso do romance de Proust, costuma suscitar todo tipo de reação

⁹⁶ Nos anexos estão inseridos os e-mails trocados entre a autora deste trabalho e o quadrinhista-adaptador da *Recherche*.

⁹⁷ « J’ai découvert l’humour, le charme, la finesse et la justesse d’analyse de Proust ; j’ai surtout découvert que ce que Proust écrivait, c’est ce que nous ressentons tous sans jamais savoir l’exprimer ; et j’ai découvert avec délice combien ce livre était “visuel”, à quel point la peinture, l’art en général, y étaient présents (sic) du reste, l’évocation visuelle de Proust est telle que j’ai toujours l’impression d’avoir affaire à un peintre qui décrit ses tableaux. »

intempestiva, de modo que nem sempre os leitores e críticos conseguem reconhecer o resultado dessa adaptação como uma obra autônoma. As adaptações de textos literários canônicos têm acalorado ainda mais esse debate, o que fica claro no discurso excessivamente virulento que críticos literários de orientação mais tradicional tendem a empregar em seus comentários sobre essas obras, muitas vezes incorrendo em equívocos interpretativos graves.

Isso aconteceu, por exemplo, com a recepção da adaptação de Heuet de *No caminho de Swann: Combray*. Na ocasião do lançamento desse volume, o conservador jornal francês *Le Figaro* publicou uma resenha intitulada “C'est Marcel qu'on assassine”,⁹⁸ em tradução livre “Marcel está sendo assassinado”. Nesse texto, de tom indevidamente agressivo, o jornalista e crítico Hervé de Saint-Hilaire afirma categoricamente que a adaptação de Heuet é um “assassinato editorial” do romance de Marcel Proust. O jornalista do *Figaro* diz que as descrições de Proust transformadas em cenários pelo quadrinhista francês pareciam um “castigo iconográfico” e que “Stéphane Heuet quis colocar o infinito proustiano ao alcance de poodles um pouco preguiçosos.”

⁹⁹ De fato, Saint-Hilaire se ocupa com tanto empenho no seu ataque geralmente gratuito ao trabalho de Heuet que acaba incorrendo naquilo que Beardsley e Wimsatt (2002) chamaram de “falácia da intenção”. Ou seja, o jornalista busca com tanta veemência julgar o valor da obra de Heuet a partir da intenção “dessacralizadora” que o autor do quadrinho teria tido ao criar sua obra que acaba ignorando, intencionalmente ou não, é difícil afirmar, a imanência da narrativa gráfica em questão.

Prova da leitura enviesada e superficial que Saint-Hilaire fez do album de Heuet está na sua insistência em atacar o trabalho do quadrinhista. Na ocasião do lançamento da segunda adaptação da *Recherche* para quadrinhos, *À sombra das raparigas em flor – parte 1* (2000), o mesmo crítico publicou outra resenha que fazia referência, com ironia gratuita e um discurso irascível, ao seu texto anterior sobre o primeiro album do quadrinhista. Na primeira crítica feita ao trabalho de Heuet, o jornalista do *Le Figaro* decretou a morte do autor da *Recherche* após o lançamento de *No caminho de Swann – Combray*. Nesse texto, publicado no ano 2000, Saint-Hilaire decreta a segunda morte de

98 SAINT-HILAIRE, H. C'est Marcel qu'on Assassine. **Le Figaro**. Edição de 17 de novembro de 1998. Disponível em: <http://recherche.lefigaro.fr/recherche/access/lefigaro_print-afficher.php?archive=BszTm8dCk78Jk8uwiNq9T8CoS9GECShi6muHSejoCZyb3clbtaFT4ecaIJtfIdLZMt5_Roiv8VkeZy6BaSOXVcw%3D%3D>. Acesso em: 26 dez. 2013.

⁹⁹ « Stéphane Heuet a voulu mettre l'infini proustien à la portée des caniches un peu paresseux. »

Proust ¹⁰⁰ ao afirmar que há pessoas obstinadas na vida e que Heuet parece ser uma delas, pois o quadrinhista francês insiste em continuar adaptando a *Recherche* para o formato de história em quadrinhos. Saint-Hilaire afirma, ainda, que “[...] o olho de Stéphane Heuet, ou mais exatamente sua mão desenhista, é, digamos, inábil.” ¹⁰¹ Assim como havia feito na resenha anterior, esse crítico não faz questão nenhuma de abrandar o seu discurso quando se trata de comentar a adaptação do romance proustiano para narrativas gráficas e, em vários momentos, passa mesmo a impressão de estar fazendo uma crítica arbitrária.

Ironicamente, no entanto, a resenha de Saint-Hilaire, publicada no jornal *Le Figaro* e que deveria ter sido meramente uma crítica negativa e biliosa à *Recherche* em quadrinhos, acabou se convertendo em publicidade gratuita para o trabalho de Heuet. De fato, as resenhas de Saint-Hilaire acabaram dando ao quadrinhista em questão os meios e condições de que ele necessitava para divulgar sua obra e vender sua adaptação. Em outras palavras, o ataque colérico do conservador Saint-Hilaire se converteu, talvez mesmo a contragosto do próprio resenhista, em uma forma eficiente de publicidade negativa que só serviu mesmo para alavancar as vendas de uma obra que, até bem pouco tempo, antes daquele período, tinha encontrado sérias dificuldades de publicação e que estava praticamente encalhada nas prateleiras das livrarias.

Além das resenhas de Saint-Hilaire, textos publicados por outros veículos de comunicação, como o jornal *Libération*, dividiram opiniões sobre o sucesso estético da transposição da *Recherche* para o suporte dos quadrinhos. Ao contrário dos textos de Saint-Hilaire, a resenha do *Libération* apresenta um discurso mais modulado e, a despeito das críticas que faz ao quadrinho de Heuet, acaba revelando em suas entrelinhas que, apesar do preconceito existente em relação ao produto de uma adaptação, o trabalho final pode ser objeto de uma apreciação crítica séria e responsável e que seja capaz de enxergar os acertos do artista presentes na obra final. Nessa resenha, intitulada “Longtemps, J’ai Bullé de Bonne Heure” [Durante muito tempo, eu desenei balões de fala cedo] ¹⁰², o jornalista e crítico Mathieu Lindon ressaltou o estilo gráfico de Heuet, as frases passadas

¹⁰⁰ SAINT-HILAIRE, H. La Deuxième Mort de Proust. **Le Figaro**. 20/02/2000. Disponível em: <http://recherche.lefigaro.fr/recherche/access/lefigaro_print-afficher.php?archive=BszTm8dCk78Jk8uwiNq9T8CoS9GECShi4vx5b%2FHZhdM1ZCtRD%2FyXjXHWkYZwpjaB4mgfPaFEGAmZy6BaSOXVcw%3D%3D>. Acesso em: 26 dez. 2013.

¹⁰¹ « [...] l’œil de Stéphane Heuet, ou plus exactement sa main dessinatrice, est [...] maladroite. »

¹⁰² LINDON, M. Longtemps, J’ai Bullé de Bonne Heure. **Libération**. Edição de 3 de setembro de 1998. Disponível em: <http://www.liberation.fr/livres/1998/09/03/longtemps-j-ai-bulle-de-bonne-heure-en-mettant-la-recherche-en-cases-et-en-bulles-stephane-heuet-s-a_24739>. Acesso em: 01 fev. 2014.

nos quadrinhos do discurso indireto para o direto, enfatizando que a primeira adaptação do desenhista francês do romance de Proust “[tinha] tudo para surpreender os proustianos.”¹⁰³

O jornal *Le Monde* comentou o lançamento da segunda adaptação, *À sombra das raparigas em Flor – parte I* (2000), ignorando a primeira, e aproveitou para dizer que os professores aprovaram a iniciativa de Heuet, pois, desse modo, puderam facilitar a entrada dos alunos ao mundo proustiano, considerado difícil. Os leitores, segundo o jornalista do *Le Monde*, também aprovaram a primeira adaptação feita por Heuet, *Combray*.¹⁰⁴ Além disso, o jornalista Daniel Couty ressaltou o trabalho adaptativo do quadrinhista francês, destacando o uso dos recordatórios para a contenção da exposição do narrador proustiano, do preciosismo dos desenhos que, segundo ele, “dá forma às palavras.”¹⁰⁵

Não somente na França a imprensa manifestou-se sobre a adaptação de Heuet. O jornal norte-americano *The New York Times* publicou uma resenha destacando as críticas feitas pelo *Le Figaro*, mas também ressaltando o cuidadoso trabalho de pesquisa e preparação feito por Heuet para a composição de sua adaptação. Nessa resenha, o jornalista e crítico Alan Riding resalta o fato de que Proust não é o primeiro autor canônico francês a ser adaptado para o suporte quadrinhístico e, logo de início, lança a provocação contra os mais conservadores ou puristas ao questionar por que a *Recherche* não poderia ser transformada em quadrinhos se isso já havia sido feito com outros grandes nomes da literatura francesa como Victor Hugo, Alexandre Dumas, Honoré de Balzac e Gustave Flaubert. Além disso, o texto de Riding cita trechos de uma entrevista com o quadrinhista francês na qual ele diz que, com suas adaptações, espera proporcionar ao leitor uma porta de entrada para a leitura do texto-fonte proustiano.¹⁰⁶

Na Inglaterra, a *London Book Review* citou, em resenha publicada no mesmo ano de lançamento de *Combray*, outra adaptação do romance de Proust, o filme *Um amor de Swann* (1984) de Völker Schlöndorff e o esquete feito pelo grupo inglês de humor Monty Python na década de 1970 o qual ironiza a extensão do romance proustiano fazendo uma

¹⁰³ « [...] a tout pour surprendre les proustiens. »

¹⁰⁴ COUTY, D. Proust en Images. **Le Monde**. 24/03/2000. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/archives/article/2000/03/24/proust-en-images_3687951_1819218.html?xtmc=stephane_heuet&xtcr=3>. Acesso em: 2 fev. 2014.

¹⁰⁵ « [...] donne forme aux mots. »

¹⁰⁶ RIDING, A. A Debut to Remember in the Comics. **The New York Times**. 03/10/1998. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1998/10/03/books/a-debut-to-remember-in-the-comics.html>>. Acesso em: 01 fev. 2014.

competição de resumo na qual os competidores precisam resumir a *Recherche* em 15 segundos, primeiro em roupa de banho e depois em traje de gala. Além disso, a resenha de Michael Wood, cujo título é “Tiens! Une madeleine?” [Olhe, uma madeleine!], numa referência explícita à frase que Heuet acrescentou, em seus quadrinhos, à famosa cena da madeleine, e que tanto irritou os críticos mais tradicionalistas e conservadores, afirma que a narrativa gráfica de Heuet apresenta momentos legítimos de lirismo nas representações das paisagens e dos rios da fictícia cidade de Combray, onde se passa a maior parte da história.

O teórico e crítico francês de quadrinhos Thierry Groensteen também escreveu uma crítica dura, porém nada arbitrária, a respeito das adaptações feitas por Heuet. Em 2010, Groensteen publicou dois textos em seu blog *Neuvième Art* sobre a adaptação quadrinhística da *Recherche*. No primeiro deles, chamado “Affaire Heuet (1): de l’inconscience personnelle à l’aveuglement collectif”¹⁰⁷ [Caso Heuet 1: da ignorância pessoal à cegueira coletiva], o crítico francês afirma que Heuet não tinha experiência suficiente para realizar o trabalho que se propôs a fazer. De fato, Groensteen compara a ambição de Heuet àquela de um alpinista iniciante tentando escalar o Everest. Como se a imagem criada pela comparação não fosse eloquente o bastante para explicar a dimensão da crítica que Groensteen tem a fazer sobre o trabalho de Heuet, o crítico completa que a persistência do quadrinhista em levar adiante o projeto de adaptar a *Recherche* é “[...] desastrosa, abominável.”¹⁰⁸

No segundo texto, “Affaire Heuet (2): Hélas!”¹⁰⁹ [Caso Heuet 2: Infelizmente!], publicado em 2010, Groensteen continuou a criticar o trabalho adaptativo de Heuet, dizendo que os meios gráficos dos quais dispõe o quadrinhista francês para transferir a *Recherche* proustiana para histórias em quadrinhos são inadequados e oscilantes. Nesse texto, também, Groensteen analisa em detalhe algumas pranchas de *Combray*, com a finalidade de reiterar, a partir do estudo atento da imanência do quadrinho em questão, que os traços de Heuet são limitados por não apresentarem uma constância gráfica na representação de personagens e cenários. De fato, a leitura que Groensteen faz dos álbuns

¹⁰⁷ GROENSTEEN, T. Affaire Heuet (1): de l’Inconscience Personnelle à l’Aveuglement Collectif. **Neuvième Art**. Disponível em: <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?page=blog_neufetdemi&id_article=245>. Acesso em : 10 jun. 2014.

¹⁰⁸ « [...] désastreux, consternant. »

¹⁰⁹ GROENSTEEN, T. Affaire Heuet (2): Hélas !. Disponível em: <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?page=blog_neufetdemi&id_article=246>. Acesso em: 10 jun. 2014.

de Heuet é, ao mesmo tempo, muito cuidadosa e dura e, nesse sentido, constitui uma das primeiras críticas que se concentra detidamente no quadrinho e evita o tipo de ressentimento crítico que é notório nas resenhas de Saint-Hilaire e que deriva da dificuldade por parte do resenhista em aceitar que um romance como o de Proust seja, como qualquer outra obra literária, passível de adaptação para outros suportes, inclusive as histórias em quadrinhos.

Ainda segundo Groensteen “[Nos álbuns de Heuet] não é o desenho que vem explicar o texto, é o texto que vem salvar o desenho tentando emprestar-lhe um pouco de espessura que tão cruelmente lhe falta.”¹¹⁰ Quando lido em comparação com os outros textos desse teórico sobre o trabalho de Heuet, essa afirmação reforça, mais uma vez, a opinião de Groensteen sobre o que, para ele, é uma inadequação entre desenho e discurso e uma prova de que o traço do quadrinhista francês é vacilante e impreciso. Se o texto, como afirma Groensteen num tom que até soa exageradamente duro, precisa emprestar espessura ao traço, a densidade que a informação gráfica não apresenta, então poder-se-ia concluir que o desenho de Heuet é, no limite, imaturo. Todavia, Groensteen parece confundir a função que o desenho e o texto têm no quadrinho, visto que não é função do desenho explicar o texto, como também não é a função do texto salvar o desenho. Na verdade, o fato de Groensteen relutar em tentar enxergar uma interação entre texto e imagem que não pressuponha hierarquizações é o que lhe impede de ver que, na verdade, a opção estilístico-imagética na adaptação do romance de Proust é mais coerente do que uma rápida leitura pode revelar.

Não contente em escrever esses dois textos duramente críticos sobre a adaptação heutiana, Groensteen escreveu ainda, em maio de 2010, um terceiro intitulado “Affaire Heuet (3): Pour en Finir avec la BD Prétexte” [Caso Heuet 3 – para terminar com a pretensa história em quadrinhos].¹¹¹ Nesse texto, Groensteen não fala diretamente sobre os procedimentos de construção da adaptação heutiana da *Recherche*, mas concentra sua fala na utilização da história em quadrinhos como instrumento pedagógico. Desde 2002, a França reconhece os quadrinhos como arte e os adota como instrumento de auxílio na aprendizagem escolar. Na escola, segundo o crítico, não se analisa os quadrinhos pela sua

¹¹⁰ « Dans ces albums, ce n’est pas le dessin qui vient éclairer le texte, c’est le texte qui vient sauver le dessin en essayant de lui prêter un peu de l’épaisseur qui lui manque si cruellement. »

¹¹¹ GROENSTEEN, T. Affaire Heuet (3): Pour en Finir avec la BD Prétexte. Disponível em: <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?page=blog_neufetdemi&id_article=247>. Acesso em: 10 jun. 2014.

singularidade estética e verbal, mas por sua utilidade no aprendizado de um conteúdo. Isso não é bem visto pelo teórico franco-belga, uma vez que, como afirma o autor,

Uma boa ideia, numa pedagogia bem pensada, seria despertar o gosto dos alunos pela leitura, mostrando-lhes preferencialmente livros de uma certa elevação de pensamento e prova de êxito. Isso parece tão estranho ao modo de pensar da Educação nacional e de seus membros que se interessam prioritariamente no assunto [abordado pelos quadrinhos adotados]. É a abordagem temática que é, sempre e ainda, a privilegiada [...]” (GROENSTEEN, 2010).¹¹²

A real importância das resenhas sobre a *Recherche* em quadrinhos mencionadas até aqui reside no fato de que, embora muitas vezes feroz do ponto de vista retórico, essa crítica voltou seus olhos para o trabalho de Heuet de tal maneira que acabou validando, assim, a existência de seus quadrinhos enquanto obra de arte autônoma. Como já foi dito anteriormente, muitas dessas críticas, principalmente as mais duramente negativas, acabaram surtindo um efeito contrário ao esperado pelos resenhistas, alavancando as vendas dos álbuns de Heuet. Além disso, o fato de que os quadrinhos em questão suscitaram toda essa discussão contribui para que a validação deles enquanto obra de arte autônoma fosse facilitada, o que fez surgir, por sua vez, o interesse de pesquisadores que acabaram produzindo estudos acadêmicos sobre o trabalho de adaptação que tem sido realizado por Heuet.

Em 2005, por exemplo, Laurence Enjolras escreveu um artigo intitulado “Transfiction, ou Marcel : la BD” [Transficação, ou Marcel: a HQ] no qual a autora critica duramente a adaptação heutiana. Logo na introdução de seu artigo, Enjolras discorre sobre os quadrinhos enquanto mídia respeitada e objeto de estudos acadêmicos pela sua legitimação enquanto arte. Todavia, esse preâmbulo que ela faz serve como preparação para um texto no qual a pesquisadora francesa não poupa críticas ao trabalho do desenhista francês que adaptou a *Recherche* para quadrinhos. Segundo ela, “Stéphane Heuet teve o topete de unir duas [coisas] impensáveis: o texto visual mais bem cuidado, a linha clara, e o texto escrito mais denso [...]” (2005, p. 31).¹¹³ Nesse trecho, a crítica se mostra tão arbitrária quanto a de Saint-Hilaire, uma vez que a autora não desenvolve uma

¹¹² « L’idée qu’il serait de bon aloi, dans une pédagogie bien pensée, d’éveiller le goût des élèves en les exposant de préférence à des œuvres d’une certaine élévation de pensée et témoignant d’une réussite artistique semble assez étrangère au mode de pensée de l’Éducation nationale et de ses officiants, qui s’intéressent prioritairement au sujet [...]. C’est donc l’approche thématique qui est encore et toujours privilégiée [...]. »

¹¹³ « Stéphane Heuet a eu le toupet de marier deux impensables : le texte visuel le plus épuré, la ligne claire, et le texte écrit le plus dense [...]. »

explicação convincente sobre os motivos pelos quais a linha clara e o texto visual bem cuidado são irreconciliáveis, muito menos explica porque o texto denso do qual ela fala estaria em desacordo com o traço econômico da linha clara. Sobre o primeiro volume da *Recherche* adaptado para quadrinhos, *No caminho de Swann: Combray*, Enjolras afirma ainda que

Em 1998, empilhavam-se nas livrarias uma edição das mais ousadas: elegante, fina, de sobriedade obsoleta [revestida de um] tecido velho cor palha, [...] com setenta e duas páginas de anorexia, *Combray*, primeira remessa de Proust em história em quadrinhos, era publicada (2005, p. 32).¹¹⁴

Em outro trecho de seu artigo, Enjolras continua a criticar firmemente o trabalho adaptativo de Heuet. Não contente em dizer que a adaptação heutiana era anoréxica, a crítica ainda afirma que “a envergadura da empreitada é, em si, uma aposta insana: transformar algumas das três mil páginas da obra-prima de Proust em um punhado de pranchas de história em quadrinhos” (2005, p. 32).¹¹⁵ De fato, ao apelar para argumentos dessa natureza, Enjolras acaba se desviando drasticamente da análise do trabalho que é apresentado na história em quadrinhos propriamente dita para se deter em especulações acerca da validade ou exequibilidade do trabalho de adaptação em si, o que, do ponto de vista da análise crítica, não oferece grandes contribuições para uma melhor compreensão da obra em questão, por parte do leitor não especializado.

Apesar das duras críticas que sua resenha contém, Enjolras, em determinado momento de seu comentário, acaba reconhecendo que Heuet havia realizado um trabalho no qual

[o conjunto de recursos verbais e não verbais] se harmoniza: as cores se otimizam, o traço intensifica-se. [Heuet] preocupa-se com o detalhe minucioso [de seu trabalho]. Ele deseja ser autêntico. Ele consultou fontes vivas e obras reputadas [...]. O trabalho do quadrinhista, certamente, é cuidadoso (2005, p. 33).¹¹⁶

¹¹⁴ « En 1998 s’empilait chez les libraires une édition des plus osées : élégante, élancée, désuète de sobriété dans sa pâle gangue paillée, [...] anorexique de soixante-douze feuillets, *Combray*, première livraison de Proust en BD, paraissait. »

¹¹⁵ « L’entreprise, d’envergure, est en soi une gageure insensée : transformer les quelques trois mille pages du chef-d’œuvre de Proust en une poignée de planches BD. »

¹¹⁶ « [...] s’harmonise: les couleurs s’optimisent, le trait s’intensifie. Il a le souci du détail et celui de la minutie. Il aspire à l’authenticité. [...] Il a consulté des sources vivas et ouvrages patentés [...]. Son travail, certes, est soigné. »

A pesquisadora e professora universitária Marie-Hélène Gobin também fez um estudo sobre as adaptações de Heuet. Mas foi um pouco mais longe do que seus colegas que escreveram artigos acadêmicos. Ela escreveu um livro intitulado *Proust en B. D.: Que Dirait Baudelaire* [Proust em HQ: O que Baudelaire diria sobre isso?] (2006). Além de abordar questões relacionadas ao paratexto, dizer que Heuet é um "leitor de Proust" e não um adaptador e enumerar várias perguntas, sem, portanto, respondê-las no decorrer de seu texto, Gobin aborda o encontro da imagem e da palavra na adaptação heuetiana. Ela faz uma correlação entre o texto-fonte de Proust e a adaptação de Heuet, partindo do conteúdo do romance proustiano com o intuito de desvendar a pulsão criativa do quadrinhista francês ao fazer sua transposição da *Recherche* para narrativas gráficas.

Mas ela comete um equívoco: em todo seu trabalho, coloca o romance proustiano como algo superior à adaptação de Heuet. De acordo com a pesquisadora francesa, a escrita de Proust é a "manifestação de uma expressão artística impressionista sem precedentes. E a história em quadrinhos seria uma espécie de antinomia [dessa manifestação]" (2006, p. 16).¹¹⁷ Além de considerar o texto-fonte proustiano superior, Gobin se equivoca ao tentar explicar o título de seu livro ao dizer que

[...] a designação "Proust em HQ" veicula a ideia de transferência de uma informação de A para B. Entretanto, ela atrai a atenção no ponto de chegada, sem revelar qual é o ponto de partida, como se faz a passagem do literário ao visual, do invisível ao visível, ou seja, segundo quais princípios se faz a emissão de sentido e sua organização (GOBIN, 2006, p.18).¹¹⁸

Ou seja, Gobin fala da transposição do romance de Proust para os quadrinhos, mas não considera os mecanismos que Heuet utilizou para fazer tal coisa. Na sua análise, Gobin não consegue escapar de binarismos reducionistas e, com isso, sua argumentação se enfraquece em muitos momentos, como o citado acima.

Em 2008, o pesquisador holandês da obra de Proust Sjef Houppermans escreveu "À la Recherche des Images Perdues: Proust et Heuet" [À procura das imagens perdidas: Proust e Heuet]. O referido trabalho versa sobre o verbal e o não verbal na adaptação da *Recherche* feita por Heuet. Houppermans analisa *No Caminho de Swann – Combray, Um*

¹¹⁷ « [...] manifestation d'une expression artistique impressionniste unique". Et la bande dessinée serait une sorte d'antilogie. »

¹¹⁸ « [...] la désignation "Proust en B.D." véhicule-t-elle l'idée du transfert d'une information de A vers B, cependant, elle attire attention sur le point d'arrivée, sans relever le point de départ, comment se fait le passage du fait littéraire au visuel, de l'invisible au visible, autrement dit, d'après quels principes se fait l'émission du sens et son organisation. »

amor de Swann – volumes 1 e 2 e À sombra das raparigas em flor – volumes 1 e 2. O artigo não se aprofunda na análise das cinco narrativas gráficas, mas destaca aspectos da transferência de personagens proustianos para os quadrinhos de Heuet, além de tentar interpretar o uso que o quadrinhista fez das cores. Ademais, Houppermans tenta analisar mais detidamente o traço e apresentar a questão do paratexto dos romances gráficos em francês.

Fica clara, no texto de Houppermans, a tentativa por parte do crítico de examinar questões relacionadas, de modo geral, à fidelidade ao texto-fonte proustiano, de modo que sua análise busca demonstrar como as características inerentes aos quadrinhos foram exploradas pelo quadrinhista francês ao fazer sua transposição intermídia. Para Houppermans, Heuet fez uma adaptação servil da *Recherche*, já que o quadrinhista tentou escolher a parte verbal mais facilmente transponível para a linguagem não verbal. Ou seja, para Houppermans, Heuet teria escolhido os textos que teriam uma forte carga imagética e, portanto, seriam de relativa facilidade para a transposição do romance proustiano para a linguagem gráfica, elemento fundamental nas histórias em quadrinhos. Além disso, o pesquisador holandês destaca em seu texto o aspecto pedagógico que a literatura adaptada para quadrinhos teria, e argumenta que adaptações desse tipo facilitam o acesso a obras muitas vezes consideradas inacessíveis. Nesse sentido, Houppermans acaba argumentando em favor daquilo que Groensteen se posiciona veementemente contra no texto citado anteriormente, revelando assim, posições teóricas diametralmente opostas quanto à utilização pedagógica da HQ.

Por outro lado, Houppermans (2008, p. 404) ¹¹⁹ afirma que a adaptação de Heuet está “[...] a serviço do texto proustiano.” Ainda segundo o pesquisador holandês, a adaptação heuetiana “trata-se antes de um livro ilustrado do que de uma história em quadrinhos inspirada na *Recherche*, [pois] segue seus próprios princípios e suas próprias possibilidades [como mídia]” (2008, p. 404).¹²⁰ Aqui há uma confusão que merece ser comentada e que, durante a análise mais detida de algumas pranchas específicas mais adiante, deverá ser desfeita. A adaptação de Heuet não se configura em um livro ilustrado, pois nessa mídia as imagens complementam a história. Nos quadrinhos a imagem é elemento primordial, juntamente com a parte verbal, pois elas constituem mecanismo de produção de sentido. Por ora, vale lembrar que dizer que a *Recherche* de Heuet segue

¹¹⁹ « [...] au service du texte proustien. »

¹²⁰ « Il s’agit plutôt d’un livre illustré que d’une bande dessinée qui s’inspire de *la Recherche* suivant ses propres principes et ses propres possibilités [...] »

seus próprios princípios e possibilidades como mídia não é um argumento suficientemente sólido para embasar a afirmação de que as histórias em quadrinhos do artista francês são, na verdade, livros ilustrados. Se é que explica alguma coisa, essa afirmação só serve para enfatizar o funcionamento autônomo da estética dessa HQ, que aproveita o que lhe convém da *Recherche* proustiana e recria esse conteúdo da maneira como os seus meios lhe permitem fazê-lo.

Outra estudiosa que se dedicou à análise crítica dos quadrinhos de Heuet foi Ane-Marie Chartier. Em 2009, a pesquisadora publicou um artigo na revista francesa *Hermès* intitulado “Proust en BD” [Proust em HQ], no qual tece duras críticas ao trabalho do desenhista francês. Primeiramente, Chartier afirma que “[...] a *Recherche* ilustrada por Heuet é *Tintin no país de Guermantes*” (2009, p. 53),¹²¹ engrossando, assim, o coro dos críticos descontentes com a escolha de Heuet pela linha clara como procedimento central de sua adaptação. Ademais, Chartier critica o estilo gráfico heutiano ao afirmar que “[...] seu traço conseguiu fazer de Marcel [narrador] uma criança e posteriormente um adolescente sem idade (como Tintin), o rosto reduzido frequentemente a um único olhar: de surpresa, de incredulidade ou de perplexidade” (2009, p. 56).¹²² Ainda segundo a estudiosa, a linha clara adotada por Heuet não condiziria com a magnitude narrativa do texto da *Recherche*, uma vez que “Proust merecia um desenhista criativo e não um ilustrador acadêmico, um tintinófilo kitsch” (2009, p. 57).¹²³ Ao formular sua crítica nesses termos, Chartier deixa entrever uma confusão de parâmetros críticos que busca na figura do autor do texto-fonte uma noção tortuosa de valor que, obviamente, não se aplica ao objeto de estudo que ela resolveu analisar criticamente. Ou seja, ao tratar da *Recherche* em quadrinhos como uma espécie de “tintinização” do texto proustiano, a estudiosa faz uma simplificação muito redutora do alcance estético que o quadrinho em si comporta e projeta.

De fato, fica bastante claro que o texto de Chartier é pautado por uma grande repulsão à adaptação de Heuet. Para ela, todo o trabalho feito pelo desenhista francês não consegue captar a grandeza da narrativa literária de Proust. Mas a pesquisadora se equivoca ao fazer essa avaliação, já que, como citado anteriormente, a *Recherche* e sua adaptação quadrinhística são obras distintas e devem ser, portanto, julgadas a partir de

¹²¹ « [...] la *Recherche* illustrée par Heuet, c’est *Tintin au Pays de Guermantes*. »

¹²² « [...] son crayon est parvenu à faire de Marcel un enfant puis un adolescent sans visage (comme Tintin), le visage souvent réduit au seul regard, étonné, incrédule ou stupéfait. »

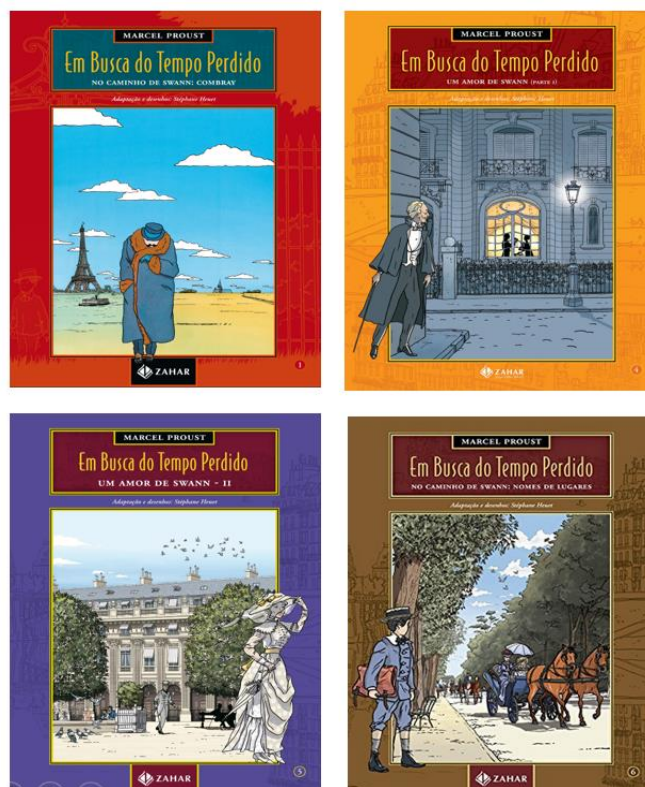
¹²³ « Proust méritait un dessinateur créatif, et non un illustrateur académique, un tintinophile kitsch. »

parâmetros que fazem jus a cada meio de difusão. Nesse sentido, pensar numa adaptação como algo simplista e inferior é o mesmo que julgar o conteúdo de um livro pela sua capa. Muitas vezes ela pode ser bem executada, mas o conteúdo é nulo. Outras vezes, a capa não dá ideia do conteúdo do livro, mas, lendo a história, verifica-se que sua relevância é maior do que se imaginava.

As narrativas gráficas de Heuet já foram traduzidas para mais de dez línguas, incluindo o inglês, o italiano, o português o chinês e o japonês. Em cada mercado editorial os romances gráficos ganharam diferentes capas e até mesmo páginas explicativas sobre o contexto cultural francês. Isso, obviamente, acaba criando a necessidade da utilização de diferentes elementos paratextuais. Para os fins desse trabalho, deve-se levar em conta a noção de paratexto definida por Genette como “[...] aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (2009, p. 9). A essa noção, Genette acrescenta outra igualmente importante para a nossa análise, que é a ideia de peritexto. Para ele,

Toda a zona do peritexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata porém com maior exatidão, da *edição*, isto é, do fato de um livro ser editado, e eventualmente reeditado, e proposto ao público sob uma ou várias apresentações mais ou menos diferentes. [...] A palavra *zona* indica que o traço característico desse aspecto do paratexto é essencialmente espacial e material; trata-se do peritexto mais exterior: a capa, a página de rosto e seus anexos [...] (2009, p. 21).

Nas imagens da próxima página (Figuras 38 a 41), há as quatro capas das edições brasileiras correspondentes à adaptação do primeiro volume da *Recherche*, *No caminho de Swann*. Em sentido horário, temos *No caminho de Swann: Combray*, *Um amor de Swann – parte 1*, *Um amor de Swann – parte 2* e *Nomes de lugares*.



Figuras 38 a 41 – capas da edições brasileiras de *No caminho de Swann*. Fonte: <http://www.zahar.com.br/autor/st%C3%A9phane-heuet>. Acesso em: 10 abr. 2015.

Todas essas capas apresentam, no centro superior, o nome do escritor Marcel Proust, seguido do nome de cada volume e do adaptador com os dizeres “adaptação e desenhos: Stéphane Heuet”. Com encadernação tipo brochura, cada capa da edição brasileira foi impressa pela editora Zahar numa cor diferente. Nesse sentido, pode-se pensar que essa pode ter sido uma maneira encontrada pelos editores para situar o leitor acerca do volume que está comprando, fazendo a diferenciação com os que já possui. A discriminação de capas por cores, nesse caso, é um recurso didático para que o leitor associe uma cor a uma história específica. A contracapa apresenta uma imagem de Marcel Proust deitado em sua cama escrevendo e, abaixo dessa imagem, há três quadrinhos para que o leitor possa ter noção do que trata a história, seguida de um resumo dos acontecimentos do volume. Um dado interessante é a inserção, nessas edições, de dois trechos de críticas do jornal *Le Monde* e do *Libération* (ambas já citadas anteriormente neste capítulo). A inserção dessas críticas acaba assumindo a função de tentar persuadir o leitor de que a referida adaptação foi legitimada por opiniões positivas de veículos internacionais. Isso daria mais qualidade à obra convencendo, desse modo, o consumidor a comprar o produto. A figura 42 mostra a contracapa de *No caminho de Swann: Combray* editada no Brasil.

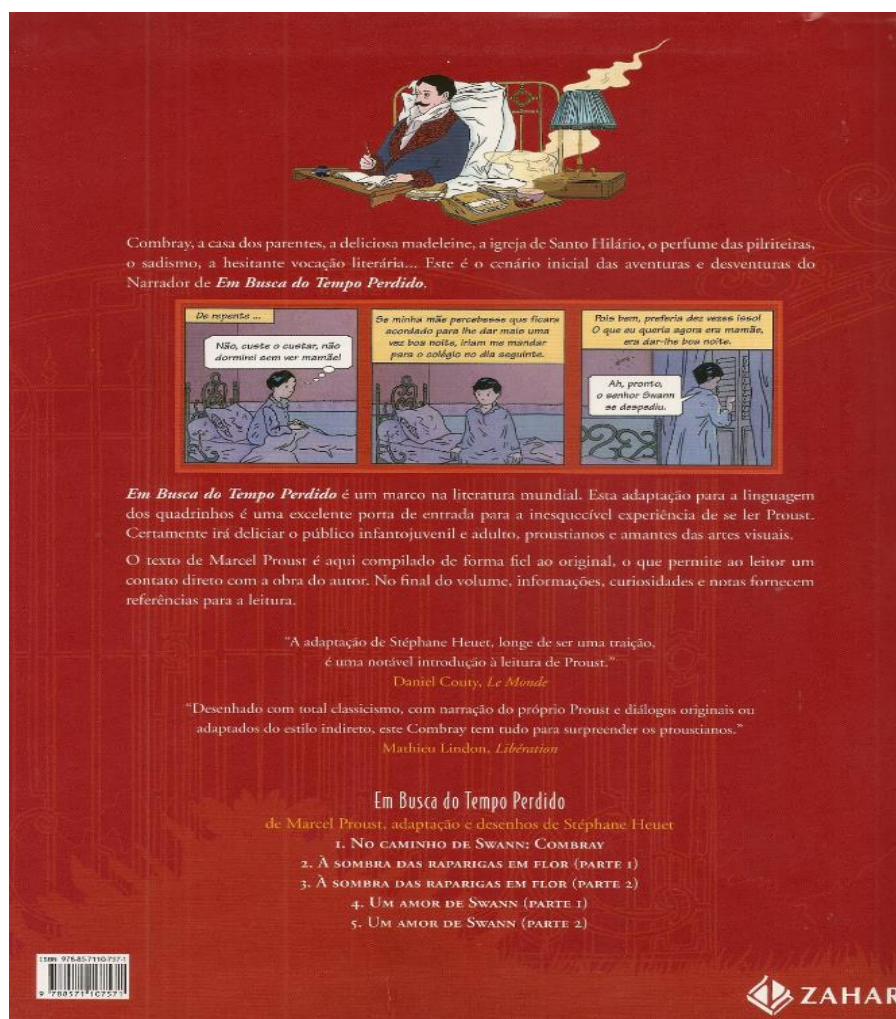


Figura 42 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. Contracapa.

Outro recurso utilizado na edição brasileira e elaborado pelo tradutor André Telles é a seção “Em busca do contexto” (Figura 43). Nele, há uma contextualização histórica e cultural da França no período em que se passa a história. Além disso, a seção inclui informações e curiosidades sobre Proust e a *Recherche* para que o leitor possa melhor aproveitar a leitura.

EM BUSCA DO CONTEXTO

notas elaboradas pelo tradutor

MARCEL PROUST

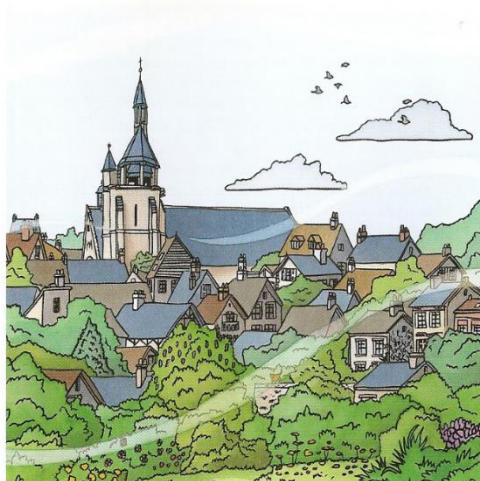
Marcel Proust, filho do médico Adrien Proust e de Jeanne Weil, nasceu e morreu em Paris (1871-1922). Desistiu da carreira diplomática a fim de se dedicar exclusivamente à literatura e à elaboração de sua grande obra: *Em busca do tempo perdido*, em francês *À la recherche du temps perdu*. Ao mesmo tempo frequentava os salões da nobreza e da alta burguesia parisiense, cujos costumes seriam em grande parte matéria-prima para seu imenso romance. Posteriormente isolou-se cada vez mais dos círculos sociais, devido a uma grave pneumonia complicada por uma asma crônica. Em 1919, Marcel Proust ganhou um dos mais importantes prêmios literários da França, o Prêmio Goncourt. Passou os últimos meses de sua vida corrigindo febrilmente as provas dos volumes de *Em busca do tempo perdido*, que estava em curso de publicação. Proust também escreveu os livros: *Os prazeres e os dias*, *Pastiches e miscelâneas*, *Jean Santeuil* (para alguns um esboço da *Recherche*) e *Contra Sainte-Beuve* (obra de crítica literária), estes dois últimos de publicação póstuma. A personalidade de Proust – com sua hipersensibilidade, seu caráter homossexual, suas fixações – foi objeto de diversas biografias.



EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO

Romance que compreende 7 volumes, publicados entre 1913 e 1927, apresenta uma realidade em que se misturam os estilos memorialístico e ensaístico. Sua trama consiste basicamente na história de uma vocação literária que nasce, estanca, em virtude das ocupações de uma vida mundana e apaixonada, depois ressurge e se confirma. Com seus pensamentos emaranhados que se traduzem por frases longuíssimas, abrange uma multidão de personagens vigorosos e observações penetrantes. O estilo de Proust pode ser caracterizado como impressionista, tudo se passando dentro da memória, com as lembranças transformadas pelos princípios estéticos formulados pelo Narrador. A obra é assim estruturada: 1. *No caminho de Swann* (1913 e 1917); 2. *A sombra das raparigas em flor* (1918);

3. *O caminho de Guermantes* (1921); 4. *Sodoma e Gomorra* (1921); 5. *A prisioneira* (1924); 6. *A fugitiva* (1926); 7. *O tempo redescoberto* ou *O tempo recuperado* (1928). Os três últimos volumes foram publicados postumamente. Há duas edições brasileiras da obra: uma publicada pela Editora Globo, com tradução de Mario Quintana, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Lúcia Miguel Pereira; e outra publicada pela Ediouro, com tradução de Fernando Py.



Combray, p.3

Cidadezinha onde o Narrador situa suas primeiras lembranças, inspirada em Illiers, sede do cantão de Eure-et-Loir, na Normandia, oeste da França. Rebatizada como Illiers-Combray em 1971, por ocasião do centenário de nascimento de Marcel Proust. A família de Proust tinha raízes ali desde o séc.XVI e, em 1827, seus avós paternos eram donos da mercearia em frente à igreja de São Tiago (a igreja de Santo Hilário no romance). Desse casal nasceram Elisabeth (a futura "tia Léonie") e Adrien (pai do autor). Além da peregrinação dos inumeráveis admiradores do escritor, a cidade vive essencialmente do artesanato e da pequena indústria.

Figura 43 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p. 73.

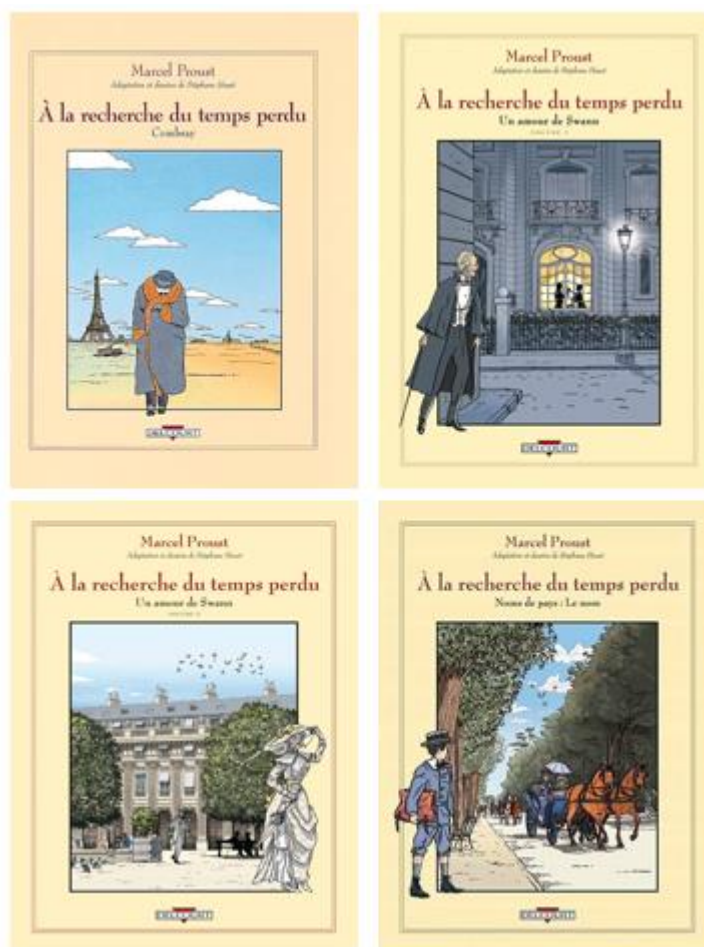
As guardas, como são chamadas as páginas que vêm logo após a capa e antes da contracapa, também foram alvo de mudanças significativas na edição brasileira. Em *No caminho de Swann: Combray* há uma árvore genealógica com os principais personagens desse volume e que tem relação direta com o narrador. Além do mais, nela figuram outros personagens secundários ou que só aparecem uma única vez no volume. A figura 44 apresenta a guarda do primeiro volume da adaptação de Heuet lançada no Brasil.



Figura 44 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

Na edição francesa os paratextos são distintos dos da edição brasileira, começando pela encadernação em capa dura, com as imagens referentes a cada volume centralizadas e cercadas por um amarelo claro, quase bege. Quanto ao nome de Marcel Proust, ele vem destacado no centro superior, seguido pelo nome do adaptador Heuet. Abaixo dos nomes do autor e do adaptador há o nome de cada volume, sempre escrito na cor vermelha. Além disso, sempre há nas imagens da capa (Figura 45 a 48, em sentido horário) um personagem que “escapa” dos limites da vinheta. No primeiro volume, *Du Côté de Chez Swann: Combray*, por exemplo, o narrador-protagonista aparece no meio da imagem separando Paris, à esquerda, de Combray, à direita. A impressão que se tem é que ele deseja transpor esses espaços para descobrir seu verdadeiro eu. Nos volumes *Un Amour de Swann – 1 e 2*, dedicados à história de amor entre o burguês Charles Swann e a cortesã Odette de Crécy, pode-se ver na capa do volume 1 a figura de Swann espreitando a casa de Odette, pois a narrativa demonstra que ele tem quase certeza de que ela tem um caso com outro homem. Na capa do volume 1, Swann “entra” na imagem, como se estivesse entrando na casa e na vida de Odette. Na capa do volume 2 é Odette quem “sai” da imagem, como se estivesse procurando fugir do ciúme possessivo de Swann. Em *Noms de Pays: Le Nom* [Nomes de lugares: o nome] o narrador-protagonista também tenta “entrar” na imagem com o intuito de aproximar-se de Gilberte, filha de Swann por quem

nutre uma paixão adolescente, e de sua mãe Odette, por quem tem uma forte admiração, contrariamente à sua família que a repudia por seu passado de meretriz.



Figuras 45 a 48 – capas das edições francesas das adaptações de *No caminho de Swann*: *Combray*, publicadas entre 1998 e 2013 pela editora Delcourt.

A contracapa da edição francesa (Figura 49) é a mesma para todas as adaptações lançadas. Na cor amarela, com a imagem de Marcel Proust no centro, escrevendo o romance que, posteriormente, foi objeto da adaptação de Heuet. O desenho do autor francês está no centro da capa, rodeado por uma vinheta de linhas duplas na cor vermelha. Acima do desenho, pode-se ler a seguinte frase, retirada de *O tempo redescoberto*, aqui traduzida: “E como um aviador que até então circulou dolorosamente em terra, ‘decolando’ bruscamente, elevo-me lentamente na direção das alturas silenciosas da memória.”¹²⁴ De fato, essa frase acaba reforçando, mais uma vez, a importância da memória e dos modos como ela é despertada pelas circunstâncias para o todo da narrativa que se apresenta no quadrinho em questão.

¹²⁴ « Et comme un aviateur qui a jusque-là péniblement roulé à terre, décollant brusquement, je m'élevais lentement vers les hauteurs silencieuses du souvenir. »

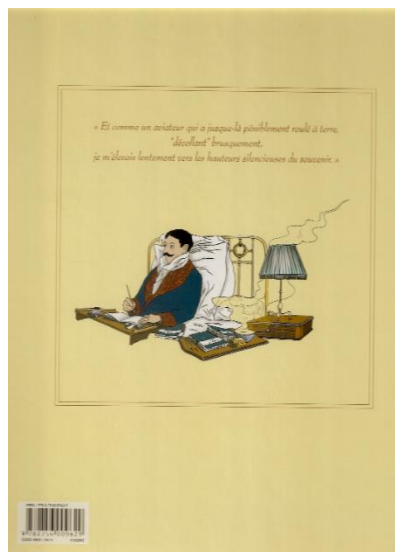


Figura 49 – contra-capas de *Du Côté de Chez Swann: Combray* (1998)

Além dessas observações breves sobre as capas e as contra-capas dessas edições, devemos atentar para o fato de que as guardas das edições francesas não apresentam contextualização de personagens como ocorre com as das edições brasileiras. As edições francesas geralmente apresentam uma ilustração em página dupla, que nos faz interpretar, depois de lido o volume, o que ela se destinava a ilustrar ou mesmo introduzir na leitura. Na imagem a seguir (Figura 50) podemos notar o narrador-protagonista diante do portão da casa de seus avós em Combray. Esse é um dado importante na leitura do quadrinho em questão porque era na casa de seus avós que o protagonista passava as férias quando criança. No primeiro volume da adaptação esse local tem um papel primordial para que o personagem se lembre de suas memórias de infância quando adulto.



Figura 50 – guarda de *Du Côté de Chez Swann: Combray* (1998)

Feitas essas considerações sobre os elementos paratextuais das narrativas gráficas de Heuet que adaptam a totalidade do livro *No caminho de Swann*, passo agora à análise do modo como o quadrinhista francês realizou a adaptação da figura do narrador da *Recherche* proustiana para histórias em quadrinhos.

3.3 – Em busca do narrador de Heuet

Uma adaptação da *Recherche* para histórias em quadrinhos foi realizada pelo quadrinhista François Ayroles em 2002. Uma prancha com seis vinhetas, já citada anteriormente, que adapta a totalidade do romance proustiano para o formato dos quadrinhos. Outra, em 2011, é um álbum com a totalidade do romance proustiano em formato de mangá. Mas Heuet foi um pouco mais longe que Ayroles e os estúdios Variety Art Works, pois propôs-se a transpor a *Recherche* para o formato de narrativas gráficas. Essa “demora” em adaptar o romance proustiano para quadrinhos talvez tenha acontecido porque a literatura praticada por Proust tende a ser considerada uma arte maior, por vezes inacessível, já que demandaria maior habilidade de compreensão de seu público, ao passo que os quadrinhos, por geralmente adotarem como procedimento a união de imagens e poucas palavras, demandariam supostamente uma menor habilidade de compreensão por parte do leitor. Contudo, embora essa ainda seja uma concepção muito presente no senso comum, ela é manifestamente falaciosa, pois subestima a capacidade de expressão estética que um suporte como o da narrativa gráfica contém. A falácia do argumento se

revela mais claramente no fato de que essa concepção equivocada a respeito do que é a arte dos quadrinhos desconsidera a ideia básica de que a interpretação de uma imagem aciona um complexo repertório do leitor, que extrapola os limites simbólicos determinados pela arbitrariedade do signo linguístico, ao mesmo tempo em que se utiliza dele no processo interpretativo. Nesse sentido, portanto, tratar como “menores” obras que articulam o signo verbal com o signo visual como seu procedimento criativo central é um erro metodológico, que, em última análise, só reforça a necessidade de uma construção de metalinguagem mais rigorosa e que dê conta das nuances estéticas de uma forma de arte que utiliza imagens não como meras ilustrações de seu conteúdo, mas como mecanismo de produção de sentido, que pode ou não ser recuperado pelo leitor.

Ao discutir o papel da imagem nas histórias em quadrinhos, Paulo Ramos questiona se “as ilustrações integram as páginas da história ou apenas exemplificam trechos da parte escrita” (2009, p. 18). Com isso, Ramos abre um debate que não só abrange a função das imagens dentro de um romance gráfico, mas também indaga sobre as potencialidades estético-criativas da utilização desses procedimentos de composição que são intrínsecos à narrativa quadrinhística. Sendo assim, apenas uma leitura superficial e apressada da adaptação da *Recherche* feita por Heuet, por exemplo, poderia considerar seu trabalho imagético mera exemplificação do texto verbal, como de fato o fazem alguns dos resenhistas já mencionados anteriormente nesse trabalho. A rigor, esse uso da imagem como exemplificação do discurso nem sequer existe na obra de Heuet, pois o cuidado estético que ele demonstra ao recriar cenas em que os meandros da memória involuntária permeiam o seu desenvolvimento e ditam o ritmo da narração fornecem elementos suficientes para demonstrar que imagem e palavra se articulam de maneira orgânica em seu trabalho adaptativo.

Além disso, adaptar uma obra literária de um suporte para outro pressupõe, necessariamente, que escolhas e recortes sejam feitos. O próprio Heuet em *La Recherche en BD* faz um resumo do seu processo de adaptação:

No decorrer da leitura, lápis na mão, o texto pode ter quatro destinos: 1) tornar-se diálogos (nos balões), 2) transformar-se em voz off (o texto das vinhetas de cor amarelo-ovo), 3) tornar-se imagens (desenhos dentro das vinhetas), ou 4) simplesmente desaparecer. Isso é, por vezes, terrível, pois acontece-me de ter que privilegiar frases “úteis” à narração em detrimento de frases magníficas (2012).¹²⁵

¹²⁵ « Au fil de la lecture, crayon à la main, le texte peut avoir quatre destinées : devenir des dialogues (des bulles), la voix *off* (le texte dans les cases couleur coquille d’œuf), des images (les

Nesse sentido, disputas sobre o grau de fidelidade da obra adaptada acabam sendo contraproducentes do ponto de vista crítico-analítico, e revelam, em última análise, um reacionarismo estéril que, no limite, sufoca o debate crítico e impede a apreciação daquilo que a adaptação pode ter de revigorante enquanto realização formal de uma ideia artística. Portanto, como adaptador, Heuet é antes de tudo um leitor crítico da *Recherche*, pois precisa pensar não somente nos elementos que deverão ser escolhidos para compor sua adaptação, nos efeitos narrativos e estéticos, mas também na expectativa criada pelo leitor ao entrar em contato com os romances gráficos. Isso porque o leitor, ao se deparar com uma adaptação, espera encontrar nela elementos do texto-fonte, pois isso faz com que suas expectativas de leitura sejam atendidas. Segundo Linda Hutcheon, “antes de ser um criador, o adaptador é um intérprete” (2011, p. 43), o que implica na localização do adaptador numa posição intermediária entre dois meios de expressão – nesse caso, a literatura e a narrativa gráfica – num primeiro momento distintos. Desse modo, esperar que uma adaptação seja extremamente fiel ao original é, no mínimo, ingênuo, para não dizer redutor. Afinal, o resultado do processo de adaptação é, antes de mais nada, um texto autônomo. Como tal, portanto, ele não mantém qualquer relação de subordinação com o texto-fonte.

Como obra autônoma, e, portanto, livre de qualquer compromisso com a fidelidade ao texto-fonte, a *Recherche* de Heuet pode valer-se dos elementos adaptativos escolhidos pelo quadrinhista e que melhor realizam a visão interpretativo-criativa adotada por seu autor no momento da composição dos álbuns. Os recursos pictóricos usados por Heuet na adaptação de *No caminho de Swann* para quadrinhos conseguem mobilizar mecanismos que adaptam o texto-fonte de Proust e produzem sentido ao reproduzi-lo em suas narrativas gráficas. Esses elementos, que serão discutidos mais detalhadamente logo adiante, recuperam trechos e fatos do romance proustiano e os recriam em outro suporte, auxiliando, assim, a perpetuação da narrativa proustiana. Afinal, “as histórias podem evoluir por meio da adaptação” (HUTCHEON, 2011, p. 58), e muitas vezes isso ocorre porque o leitor da adaptação acaba tendo sua curiosidade aguçada pelo texto adaptado e, assim, vai em busca do texto-fonte para enriquecer sua experiência de leitura, procurando outra forma de contar a narrativa à qual esse leitor já terá sido familiarizado em certa medida.

dessins dans les cases), ou disparaître, et c’est parfois terrible, car il m’arrive de devoir privilégier des phrases “utiles” à la narration, au détriment de phrases magnifiques. »

Ainda segundo Hutcheon, “as adaptações contam histórias a seu próprio modo” (2011, p. 24), fazendo, assim, seleções a partir daquilo que seus suportes lhe oferecem enquanto recursos de (re)criação. Que tal seleção implicaria em simplificação, o que é diferente de um reducionismo simplista, parece bastante plausível. Contudo, é preciso reconhecer que o processo de adaptação também implica em uma ampliação do texto adaptado, não só porque mobiliza recursos estéticos que seriam inconcebíveis do ponto de vista da execução dentro do suporte literário – pensemos, por exemplo, na trilha sonora de um filme, ou mesmo nas informações gráficas e nos recursos visuais que são parte fundamental das histórias em quadrinhos –, mas também levando-o a públicos distintos, muitas vezes alheios à existência do texto-fonte. De fato, por pertencer ao cânone da literatura mundial, um romance como o de Proust pode afastar o leitor por carregar o “peso” de ser um clássico. Nesse sentido, as adaptações podem ser uma porta de entrada para um leitor que, num primeiro momento, poderia não estar disposto ou interessado em ler as três mil páginas da *Recherche*. Por outro lado, a adaptação como produto é, geralmente, vista pelo senso comum como algo inferior, e acaba padecendo, em muitos casos, do mesmo tipo de recepção superficial que, em certa medida, marcou a trajetória das publicações das histórias em quadrinhos.

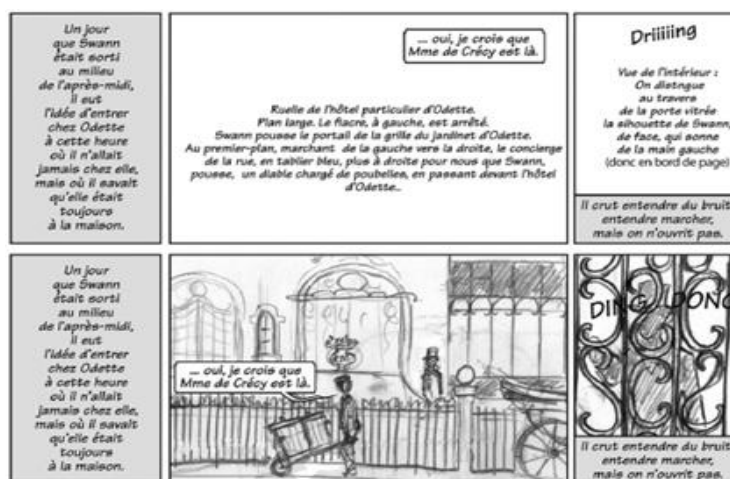
Além dessas questões apresentadas anteriormente, não se pode deixar de considerar o fato de que a adaptação de um romance para outra mídia pressupõe um trabalho cuidadoso de pesquisa para criar a atmosfera narrativa desejada pelo adaptador. Antes de transpor os personagens proustianos para as vinhetas e deixá-los se expressar por meio de imagens, balões e recordatórios, Heuet cercou-se de diversos cuidados para fazer sua adaptação. Além da leitura da *Recherche* propriamente dita, ele visitou lugares citados nos livros de Marcel Proust a fim de buscar referências para desenhar paisagens, monumentos e a arquitetura da época. Além disso, Heuet afirma ter feito extensas pesquisas bibliográficas para conceber, com detalhes, o mobiliário de época e, também, as receitas apreciadas no período em que se passa a história narrada no romance proustiano. Na primeira e na quarta adaptações heutianas da *Recherche*, *No caminho de Swann: Combray* e *Um amor de Swann – volume 1*, o quadrinhista lista a bibliografia utilizada para suas pesquisas: *Les Promenades de Marcel Proust* [Os passeios de Marcel Proust] (1997), de Nadine Beauthéac e François-Xavier Bouchart, que versa sobre os lugares pelos quais Proust passou; Dominique Camus escreveu *Guide des Maisons d’Artistes et d’Écrivains en Région Parisienne* [Guia das casas de artistas e escritores na região parisiense] (1995), livro que descreve os locais onde moraram artistas e escritores

famosos na região parisiense; *Marcel Proust* (1992), de Diane de Margerie, que retrata a vida do escritor francês; Anne Borrel e colaboradores escreveram *Proust, La Cuisine Retrouvée* (Proust, a cozinha redescoberta] (2008),¹²⁶ livro que lista as receitas familiares do escritor francês e, também, as mais comuns preparadas nas famílias burguesas no início do século XX; *Proust par Lui-Même* [Proust por ele mesmo] (1953) escrito por Claude Mauriac, trata da vida de Proust desde a infância até seus últimos momentos; Shinichi Saiki publicou *Paris Dans le Roman de Proust* [Paris no romance de Proust] (1996), obra que descreve a Paris do final do século XIX e do início do século XX retratada por Proust na *Recherche*.

Outro dado importante a ser considerado é que o quadrinhista também se serviu de diversas fotos de Félix Tournachon, mais conhecido como Nadar, fotógrafo que retratou Proust e sua família, além de artistas e membros da alta sociedade parisiense no fim do século XIX e começo do século XX. Novamente, revela-se aqui um enorme esforço de pesquisa por parte de Heuet para compor o aspecto físico e o figurino de seus personagens. O quadrinhista, por fim, analisou diversos estudos sobre a *Recherche* com o intuito de melhor compreender as nuances da trama e da narrativa desse romance. Isso tudo demonstra que, de fato, Heuet fez um cuidadoso trabalho de pesquisa que mostra, em certa medida, uma tentativa de contrabalancear sua inexperiência como desenhista de histórias em quadrinhos com a busca por informações de ordem estética, biográfica e também sócio-histórica que pudessem auxiliar de algum modo na execução desse projeto adaptativo.

Nas imagens abaixo (Figuras 51 e 52), apresento o esboço da adaptação de uma prancha de *Um amor de Swann – parte 2*, que serve como um exemplo bastante didático do método de trabalho adotado por Heuet. Pode-se notar, a partir do exame do esboço em comparação com o resultado final, que o quadrinhista primeiramente separava os textos que lhe convinha adaptar e só depois esboçava os desenhos a lápis. Concluída essa etapa, passava para a próxima, na qual fazia o contorno dos desenhos com nanquim (Figura 53) e, finalmente, digitalizava-os com o intuito de colori-los com o uso do programa de computador Photoshop.

¹²⁶ Esse livro foi traduzido em português e publicado pela editora Sextante com o título de *A mesa com Proust* (2012).



Figuras 51 e 52 - O processo de criação de Heuet. In: CHARLIER, A.-M. Proust en Bande Dessinée. Hermès (54), Paris, p. 55, 2009. Esboços.

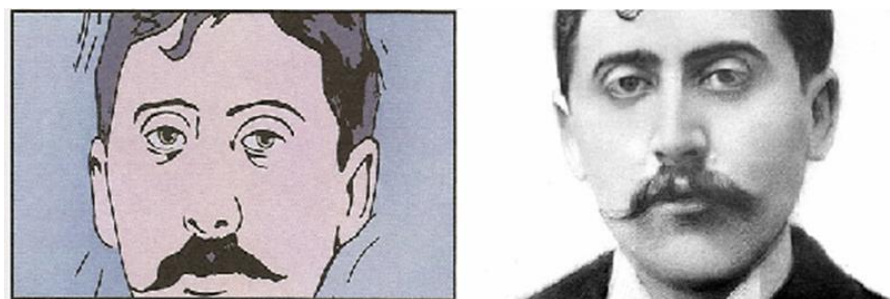


Figura 53 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 5: Um amor de Swann, parte 2.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2011. Vinhetas 1 a 3, p. 7. Trabalho finalizado.

O cuidado de Heuet em criar uma atmosfera narrativa favorável para sua adaptação quadrinhística não poderia deixar de atentar para a transposição do narrador da *Recherche* para narrativas gráficas. De fato, esse talvez seja, na verdade, um dos grandes desafios que Heuet tenha tido de enfrentar nesse processo. Afinal, como afirma Theodor W. Adorno ao examinar o narrador do romance proustiano, ele “parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar” (2003, p. 59). Eis, portanto, um dos grandes desafios para o adaptador: recriar, na articulação entre imagem e discurso, esse espaço interior de modo a evitar que a estranheza do mundo desse narrador lhe pareça, em qualquer momento, falsamente familiar. Proust funda esse espaço interior com seu narrador-protagonista que, nas vinhetas utilizadas por Heuet, aparece recriado por meio de elementos verbais e não-verbais, sempre correndo o risco de revelar ao leitor mais do que a narração pudesse, de fato, querer fazê-lo em determinada passagem.

Em relação aos elementos não verbais, as imagens no caso dos quadrinhos, é notória, por exemplo, a semelhança física entre esse narrador-protagonista no quadrinho

de Heuet, que nas adaptações quadrinhísticas publicadas até o presente momento ainda não é nomeado, e a imagem do próprio Proust (Figuras 54 e 55). De fato, essa predileção de Heuet por retratar o narrador-protagonista assimilando-o à figura do escritor da *Recherche* é um recurso que pode suscitar, pelo menos, duas interpretações diferentes do ponto de vista do seu alcance e de sua intenção. Por um lado, a adoção da imagem da pessoa de Proust poderia atrair a atenção dos leitores para o texto original a partir de uma tendência biografista que dificilmente se sustenta do ponto de vista da análise textual, seja do romance, seja do quadrinho. Por outro lado, no entanto, essa associação direta acabaria denunciando uma tentativa de aproveitar a figura empírica de Proust para “validar” a adaptação quadrinhística enquanto obra de arte, criando, assim, uma espécie de filiação que, novamente, não se sustenta do ponto de vista da análise dos procedimentos de construção do romance gráfico em questão.



Figuras 54 e 55 – À esquerda o narrador-protagonista de Heuet e à direita o escritor Marcel Proust. A primeira figura pode ser encontrada em HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p. 13. A segunda está disponível em: <http://www.babelio.com/auteur/Marcel-Proust/2103/photos>. Acesso em 10 abr. 2015.

Os recursos verbais, ou seja, o tratamento do discurso literário propriamente dito, são outro elemento desafiador no processo adaptativo de Heuet. Para adaptá-los, o quadrinhista francês valeu-se de dois procedimentos distintos, porém complementares: o uso de balões e de recordatórios. Esses recursos verbais têm relação direta com o fato de o romance proustiano ser estruturado, essencialmente, em dois tempos distintos: o passado do narrador, da história narrada, e o presente da narração. De fato, essa organização permeia o romance, de modo que os tempos verbais utilizados na narrativa aparecem de forma desigual tanto na vinheta como no recordatório. Aliás o que aparece expresso na vinheta é a voz do protagonista e a dos demais personagens da história. Eles utilizam sempre o discurso direto em suas interações, o que inclusive reforça o caráter dramático da cena na qual esses personagens aparecem e interagem. Por conseguinte, o

tempo verbal mais usado nos balões de fala é o presente do indicativo; este, no conjunto da narrativa gráfica de Heuet, adquire uma função contrastiva entre a narração da cena e a distância temporal de sua ocorrência; isto deve ficar mais claro no exame das propriedades do discurso contido nos recordatórios. Abaixo (Figura 56), pode-se notar um exemplo do uso dos verbos no presente na fala de Françoise, governanta de Léonie, a tia em cuja casa o narrador-protagonista passa suas férias na cidade de Combray.



Figura 56 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. Vinheta 4, p. 58.

Não somente o protagonista conta sua história por meio dos balões, mas também ele é o narrador da trama. Heuet aproveita-se de um recurso verbal comumente utilizado por Edgar P. Jacobs para dar voz a esse narrador-protagonista: o recordatório. Segundo Groensteen, esse recurso gráfico pode ser definido como um “espaço emoldurado que acolhe um comentário a respeito de uma ação ou uma intervenção do narrador” (2005, p. 59).¹²⁷ Segundo Santos (2002, *apud* Ramos, 2009, p. 53), os recordatórios são vistos como um recurso que resume a ação, com o intuito de informar sobre a “simultaneidade de eventos.” Eles utilizam, prioritariamente, tempos verbais no passado, principalmente o pretérito imperfeito. Esse tempo verbal, em sua gênese, marca a atemporalidade da ação, ou seja, não se sabe, ao certo, em que momento do passado narrado essas ações ocorreram.

Nesse sentido, os recordatórios marcam esteticamente, no nível do procedimento, a cisão no tempo cronológico que possibilita a sobreposição entre passado e presente

¹²⁷ “Espace encadré accueillant un commentaire sur une action ou une intervention du narrateur.”

implícita no mecanismo da memória involuntária. Visto que há dois tempos verbais dominantes na narrativa tanto do narrador – o pretérito imperfeito – e do protagonista e dos personagens – o presente do indicativo, sugiro a adoção das expressões “recordatório-imperfeito” para nos referir ao primeiro caso e “balão-presente” para o segundo. Desse modo, a partir das diferenciações possibilitadas por esse recurso construtivo, é possível remeter-se ao narrador e ao protagonista/personagens de forma distinta. De fato, esse procedimento fica claro quando se compara o texto proustiano e a adaptação de Heuet. No romance de Proust, por exemplo, tem-se um excerto no qual o narrador se lembra de Combray e diz que “Assim, por muito tempo, quando despertava de noite e me vinha a recordação de Combray, nunca pude ver mais que aquela espécie de lanço luminoso, recortado no meio de trevas indistintas [...]” (PROUST, 2006, p. 69). No quadrinho, todavia, a adaptação dessa fala do narrador é inserida em um recordatório que, por sua vez, é acompanhado de uma imagem do narrador-protagonista. O efeito resultante dessa combinação entre imagem e palavra é que ele pode levar o leitor a perceber que o personagem principal da *Recherche* está, no momento em que a fala ocorre, deitado na cama e acabou de despertar. Além disso, a representação gráfica do narrador como um adulto não só marca como também reforça, graficamente, o distanciamento temporal, já marcado discursivamente, entre o fato narrado e a narração ela mesma.

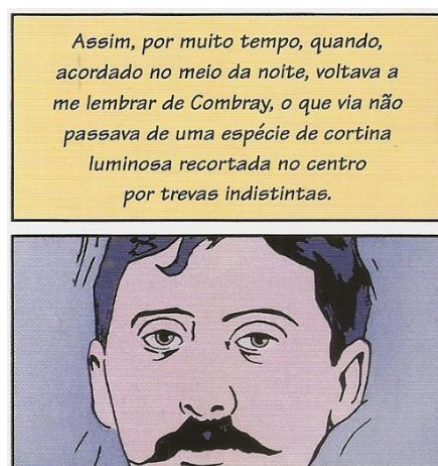


Figura 57 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. Vinheta 3, p. 13.

Outro aspecto importante da adaptação da *Recherche* para quadrinhos que não pode ser esquecido é a transformação do discurso indireto utilizado no romance proustiano para o discurso direto dos quadrinhos. Como a história é narrada pelo narrador-

protagonista, que participa da narrativa junto aos demais personagens, os diálogos entre as personagens devem vir inseridos nos balões de fala. Esse recurso de adaptar o discurso indireto para o direto é comum em adaptações como as de Heuet nas quais o narrador é também participante da história. Isso porque, para que possa ser protagonista e narrador ao mesmo tempo, quem narra precisa estar necessariamente inserido discursivamente no contexto ao qual a sua narração vai se reportar diretamente. Como exemplo, cito uma passagem em discurso indireto de *No caminho de Swann* na qual pode-se notar o narrador-protagonista conversando com Françoise sobre tia Léonie

Mas logo que Françoise se achava perto de mim [...] e eu aproveitava o mínimo pretexto para lhe dizer que sentia a morte de tia Léonie porque ela era uma boa mulher, apesar de seus ridículos, e não porque fosse minha tia, pois bem poderia ser minha tia e parece-me odiosa e sua morte não me haver causado nenhum pesar [...] (PROUST, 2006, p. 198).

Na vinheta a seguir (Figura 58), pode-se verificar a transformação do discurso indireto proustiano no discurso direto de Heuet na adaptação de *Combray*.¹²⁸ O desenhista francês usa esse recurso com frequência em sua adaptação com o intuito de dar maior dinamicidade no desenrolar da trama, deixando a narrativa mais fluida e de fácil compreensão pelo leitor. Atente para o balão no qual o narrador se expressa.



Figura 58 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. Vinheta 6, p. 58.

Ao se deparar com trechos como “[...] se lamento por minha tia é porque era uma boa mulher [...]” e também “[...] podia ter sido minha tia e me parecer odiosa”, o leitor é

¹²⁸ Doravante passo a chamar o primeiro volume da adaptação quadrinhística de Heuet de *Combray*.

posto, dada a articulação que o discurso estabelece com a imagem do jovem protagonista conversando com Françoise, em contato direto com a cena sendo narrada. Nesse sentido, pode-se mesmo dizer que a descrição minuciosa, típica da prosa proustiana, ganha uma nova dimensão de instantaneidade e um caráter momentâneo que pode mesmo remeter às condições de manifestação da memória involuntária, que pode ser despertada de maneira circunstancial e até mesmo fortuita. Aliás, cabe ao leitor resgatar, na articulação entre imagem e palavra que a cena lhe oferece, os detalhes que escapam ao olhar automatizado que se volta sobre o fragmento que um trecho como esse representa.

Como citado anteriormente, os recordatórios têm papel fundamental na narrativa heutiana, pois são um dos meios pelo qual o narrador expressa sua voz na *Recherche* adaptada para narrativas gráficas. Além disso, esse é um recurso imprescindível para essa adaptação no sentido de que, ao contrário do que é possível afirmar no caso da linguagem, a imagem não é um espaço de memória por excelência. Ou seja, uma imagem, por si só, não se converte em um espaço de memória no sentido de que o seu alcance gráfico ou pictórico não é capaz de possibilitar as múltiplas reinscrições entre passado e presente que a linguagem verbal e literária possibilitam como meio. Nesse sentido, os recordatórios adicionam outra dimensão temporal às imagens com as quais se articulam, pois esse recurso de construção cria, por meio do uso que faz do discurso, nesse caso, literário, o espaço de mediação entre o leitor e a imanência da imagem que se apresenta a ele. Desse modo, as informações gráficas e discursivas de cada vinheta trabalham juntas no sentido de direcionar a leitura da imagem a partir da abstração temporal que o uso da linguagem possibilita e reforça. O recordatório, nesse sentido, é o espaço de memória por excelência na narrativa gráfica de Heuet, o que o torna um recurso indispensável numa trama que toma a passagem do tempo e as oscilações da memória como seus elementos fundamentais.

Como exemplo disso, pode-se observar a sequência de imagens nas páginas 132 a 136 e também nas páginas 138 e 139 (Figuras 59 a 65) que retrata a célebre cena da *madeleine*. O trecho do romance de Proust no qual a cena acontece é o seguinte:

Muitos anos fazia que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim, quando, por um dia de inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra meus hábitos. A princípio recusei, mas, não sei por que, terminei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas e que me parecem moldados na valva estriada de um concha de São Tiago. Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei ao lábio uma colherada

de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreendê-la? Bebo um segundo gole que me traz um pouco menos que o segundo. É tempo de parar, parece que está diminuindo a virtude da bebida. É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim (PROUST, 2006, p. 71).

Esse trecho é paradigmático justamente porque mostra, com a riqueza dos detalhes que é próprio ao procedimento narrativo proustiano, o modo como a memória involuntária opera durante toda a *Recherche*. De fato, fica claro nesse trecho que a verdade buscada pelo narrador não está nos objetos ou situações que ocasionam os disparos mnemônicos nele, mas antes dentro dele mesmo, nas lembranças que se escondem sob o limiar da sua própria consciência. Ainda na mesma passagem, o narrador-protagonista medita sobre essa experiência rememorada, perdida, num primeiro momento, para além dos limites da consciência, bem como sobre a sua manifestação súbita ao dizer que

Por certo, o que assim palpita no fundo de mim deve ser a imagem, a recordação visual que, ligada a esse sabor, tenta segui-lo até chegar a mim. [...] Chegará até a superfície de minha clara consciência essa recordação, esse instante antigo que a atração de um instante idêntico veio de tão longe solicitar, remover, levantar no mais profundo de mim mesmo? Não sei. [...] E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray (pois nos domingos eu não saía antes da hora da missa) minha tia Léonie me oferecia, depois de o ter mergulhado em seu chá da Índia ou de tília, quando eu ia cumprimentá-la em seu quarto. O simples fato de ver a madalena não me havia evocado coisa alguma antes que a provasse; talvez, porque, daquelas lembranças abandonadas por tanto tempo fora da memória, nada sobrevivia, tudo se degradara [...] (PROUST, 2006, p. 72-73).

A longa e detalhada cena, com as reflexões do narrador-protagonista, sobre o disparo mnemônico que acabara de acometê-lo conclui-se da seguinte maneira:

E mal reconheci o gosto do pedaço de madalena molhado em chá que minha tia me dava (embora ainda não soubesse, e tivesse de deixar para muito mais tarde tal averiguação, por que motivo aquela lembrança me tornava tão feliz), eis que a velha casa cinzenta, de fachada para a rua, onde estava seu quarto, veio aplicar-se, como um cenário de teatro, ao

pequeno pavilhão que dava para o jardim e que fora construído para meus pais aos fundos dela (esse truncado trecho da casa que era só o que eu recordava até então); e, com a casa, a cidade toda, desde a manhã à noite, por qualquer tempo, a praça para onde me mandavam antes do almoço, as ruas por onde eu passava e as estradas que seguíamos quando fazia bom tempo. E, como nesse divertimento japonês de mergulhar numa bacia de porcelana cheia d'água pedacinhos de papel, até então indistintos e que, depois de molhados, se estiram, se delineiam, se cobrem, se diferenciam, tornam-se flores, casas, personagens consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores de nosso jardim e as do parque do sr. Swann, e as ninfeias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja e a toda a Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha taça de chá (PROUST, 2006, p. 74).

Na transposição dessa longa e detalhada cena para o quadrinho, o narrador-protagonista ao visitar sua mãe em Paris, toma chá de tília embebendo o biscoito em forma de concha que Proust denomina como “conchinha de pastelaria, tão generosamente sensual sob sua plissagem severa e devota [...]” (2006, p. 73). Nesse momento, o narrador-protagonista tem um disparo mnemônico, relembrando seu passado em Combray, que, antes de degustar a *madeleine*, parecia estar morto em seu interior, mas, na realidade, lá estava vivo, sendo despertado por intermédio das sensações provocadas pela memória involuntária.



Figura 59 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p. 14.

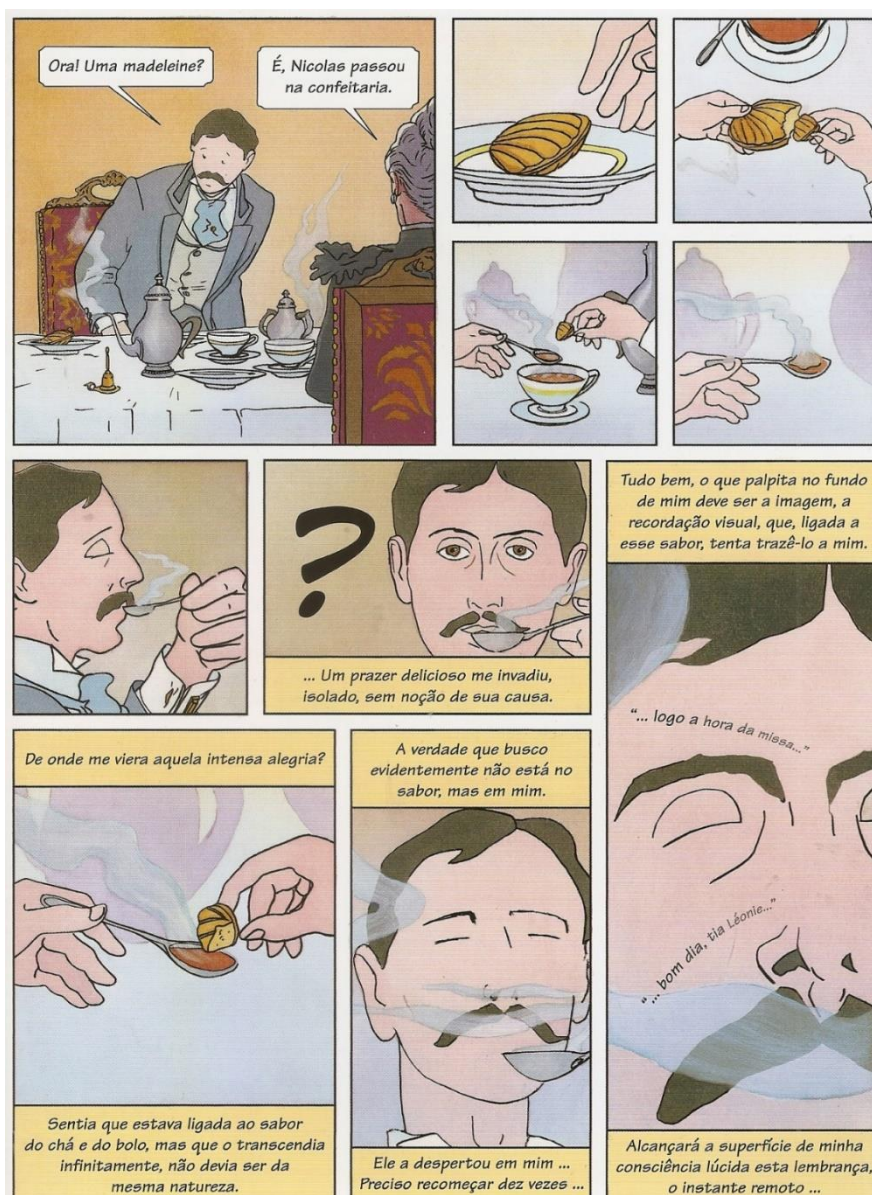


Figura 60 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p. 15

Nessa sequência pode-se verificar que Heuet cria as condições para que o leitor possa imergir nesse processo de rememoração por meio, sobretudo, da representação não verbal que o uso de imagens acaba criando. Temos na primeira vinheta da página 15 (Figura 61) o narrador-protagonista, num plano médio, sentando-se à mesa com sua mãe. Ele admira-se da existência da *madeleine* sobre a mesa ao dizer “Ora, uma Madeleine?” Um dado importante a respeito dessa passagem é que essa frase não existe no texto-fonte proustiano. E tampouco a resposta de sua mãe: “É, Nicolas passou na confeitaria.” Uma possível explicação para a inserção dessa breve conversa nesse trecho pode ser o fato de que Heuet, como adaptador, tenha pretendido dar verossimilhança à cena com esse pequeno diálogo, já que na narrativa proustiana não há algo que remeta ao sentar à mesa

do narrador. Nesse caso, a opção do desenhista francês facilita a introdução da memória involuntária nas cenas que serão expressas nas vinhetas seguintes, uma vez que essa rápida interação entre os dois personagens cumpre a função de estabelecer a transição entre a ação na prancha anterior e a ação que se desenrola a partir do momento em que ele vê e experimenta a *madeleine*.



Figura 61 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. Vinheta 1, p. 15

Nesse trecho da *Recherche*, Proust abusa do detalhamento como procedimento narrativo. Suas descrições são enormes e seus parágrafos, extensos. Na adaptação de Heuet essas descrições são representadas pela linguagem não verbal, a imagem. Quando o narrador-protagonista toca a *madeleine*, Heuet serve-se de uma sequência de quatro pequenas vinhetas a fim de prolongar a cena e dar atenção ao toque no biscoito, o retirar de um pedaço e o molhar dessa *madeleine* no chá. (Figura 62). Nessa sequência, toda em plano-detalle, segundo Eisner, o quadrinhista estabelece seu “centro de interesse, [pois] este é o local da ação principal. Determinada a perspectiva [da cena], acrescentando-lhe os elementos secundários da narrativa” (2010, p. 90).

A perspectiva, ainda segundo Eisner, “manipula a orientação do leitor para um propósito que esteja de acordo com o plano narrativo do autor” (2010, p. 92). Portanto, Heuet quis, com essa sequência, prender a atenção do leitor ao que McCloud chama de “ícone” e que foi definido pelo teórico dos quadrinhos como “qualquer imagem que represente uma pessoa, local, coisa ou ideia” (2005, p. 27), pois a figura do biscoito em formato de concha reunido ao cheiro do chá representa pictoriamente o despertar das reminiscências do narrador-protagonista.

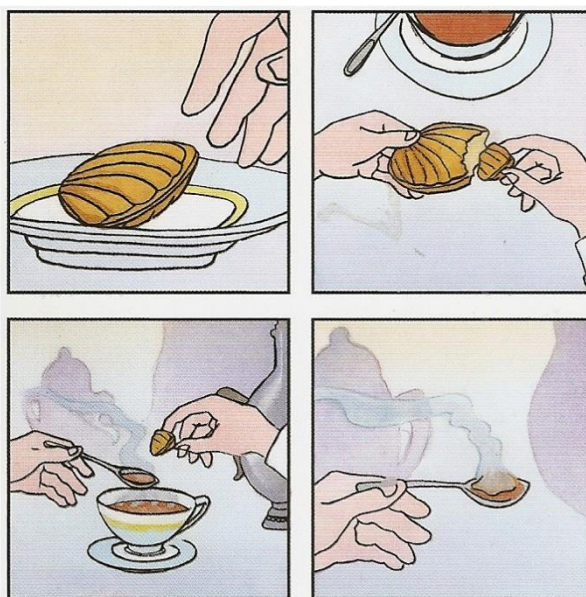


Figura 62 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. Vinhetas 2 a 5, p. 15

A sequência da ação, na mesma página, mostra o narrador-protagonista tomando o chá com o pedaço de *madeleine* na colher. Na segunda vinheta, há um ponto de interrogação que representa sua perplexidade interior ao sentir a alegria que o invade no momento em que toma o chá. Essa alegria, representada pela sensação da lembrança que lhe invade a mente, faz o narrador-protagonista utilizar em todo o decorrer da página o recordatório como forma de expressão verbal. Nessa prancha, o tamanho das vinhetas varia, pois há um valor expressivo ligado a cada uma delas, que é reforçado pela articulação entre discurso e imagem. No momento em que toma o chá, o narrador-protagonista é desenhado de lado, com foco do ombro para cima, isto é, num primeiro plano. Esse ângulo favorece a visualização da fumaça que sai da colher com a qual ele leva o chá à boca, e que acaba sendo o elemento gráfico por excelência que estabelece as conexões entre as diferentes vinhetas onde suas lembranças são apresentadas.

No decorrer da cena, quando a alegria invade a consciência do narrador-protagonista e as reminiscências começam a brotar em sua mente, o ângulo de visão no qual a imagem é apresentada também muda. A representação do personagem, na primeira vinheta em primeiro plano, passa a ser em primeiríssimo plano na última vinheta. Isso acontece para marcar o surgimento visual das reminiscências no narrador-protagonista que passa a ter, estampadas em sua face, frases que ouvia ou falava em sua infância em Combray. Mais uma vez, a névoa que sai da xícara de chá do narrador se apresenta como

elemento pictórico importante e que atravessa essas vinhetas, estabelecendo as conexões temáticas entre as diferentes imagens que surgem com o disparo mnemônico que acomete o narrador. Essa névoa configura-se numa metáfora visual, termo definido por Juan Acevedo como “[...] uma convenção gráfica que expressa o estado psíquico dos personagens mediante imagens de caráter metafórico” (1990, p. 146). Portanto, o caráter sinestésico da cena evidencia a gozo sentido pelo narrador-personagem ao lembrar-se de sua infância. Essa sensação, expressa em imagens pelo vapor do chá, afeta a experiência de leitura, pois, como metáfora visual, remete à própria inconstância da memória e a seu funcionamento errático.

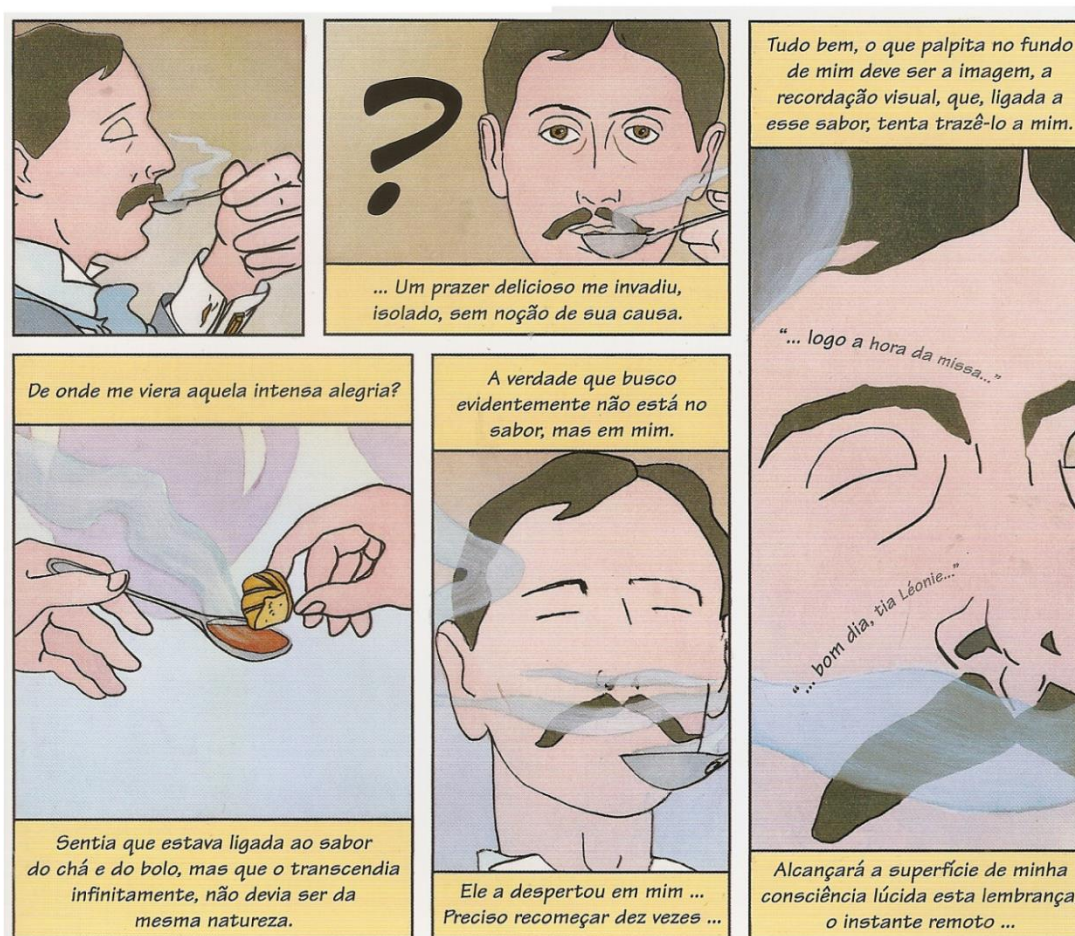


Figura 63 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. Vinhetas 6 a 10, p. 15

Na imagem a seguir (Figura 64), a memória involuntária começa a se materializar em imagens de maneira mais delineada. Esta prancha é composta por três vinhetas. Na primeira, o narrador-protagonista, já envolvido pelas lembranças de seu passado em Combray deixa o vapor do chá encantá-lo, levando-o, desse modo, de volta ao passado. Essa névoa leva-o à Combray, passando não só pelo quarto da tia Léonie, que lhe oferecia

chá com *madeleine* antes de o protagonista ir à missa, mas também pelas ruas da cidade nas quais ele brincava durante a infância.

Mesmo possuindo somente três vinhetas, essa página impõe um ritmo de leitura muito peculiar. Isso porque, como afirmou Acevedo, “a escolha de um formato [de vinheta] depende do espaço e do tempo que se quer representar” (1990, p. 87). De fato, Acevedo chama a atenção, nesse seu comentário, para um aspecto importante da composição quadrinhística, o tipo de relação que se busca estabelecer entre o conteúdo a ser abordado numa determinada página e os procedimentos que vão efetivamente dar forma e expressão a esse conteúdo. Na prancha em questão, Heuet representou, no espaço onírico, cuja sugestão já havia sido dada na prancha anterior, a recuperação do tempo passado na vida do narrador-protagonista. O tom rememorativo da passagem fica explícito logo no recordatório que abre a prancha e no qual se lê “e de repente a lembrança surgiu”. Há, nessa declaração, uma sugestão de rapidez e de fugacidade que contrastam radicalmente com o ritmo lento de leitura que as vinhetas grandes e detalhadas acabam ditando ao leitor.

Dessa forma, o esforço de leitura que essas três vinhetas demandam é muito maior do que um primeiro contato pode sugerir. Isso porque o leitor precisa levar em conta a passagem, nada simples, do presente da narração para o passado narrado, que ocorre entre a primeira e a segunda vinhetas, bem como atentar para os detalhes visuais oferecidos pelo desenho e que não podem ser lidos de maneira dissociada do discurso que lhes é concomitante. A prancha toda, nesse sentido, é uma representação gráfico-discursiva muito intrincada do lampejo de memória involuntária que acomete o narrador-protagonista no momento em que ele prova a *madeleine*. Além disso, o vapor que se desprende de sua colher reforça o ambiente onírico estabelecido a partir desse lampejo de memória do narrador-protagonista, e estabelece uma sutil ligação entre a prancha anterior, quando se depara com a *madeleine* e a prancha seguinte, na qual a cena é concluída. Novamente, o recordatório cria as condições para uma cisão clara entre passado e presente, ao mesmo tempo em que garante que o narrador em primeira pessoa esteja no controle da narração durante todo o desenrolar da cena, uma vez que a perspectiva pela qual as imagens se constroem na página nunca é posta em questão.



Figura 64 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p. 16

A cena da *madeleine* termina, na adaptação de Heuet, com uma página composta pelo que Eisner denomina como metaquadrinho. Para esse autor, esse recurso “pode concluir [uma] ação iniciada em página anterior” (EISNER, 2010, p. 68). Esse metaquadrinho, que aqui aparece num plano em perspectiva, mostra a névoa do chá chegando ao lugar de origem das lembranças do narrador-protagonista, Combray. Aqui,

as paisagens e a igreja, bem como o rio Vivonne são lembrados pela memória involuntária. Um passado esquecido, morto para a consciência do narrador-protagonista, mas que foi revivido por intermédio do disparo mnemônico produzido pela *madeleine*.

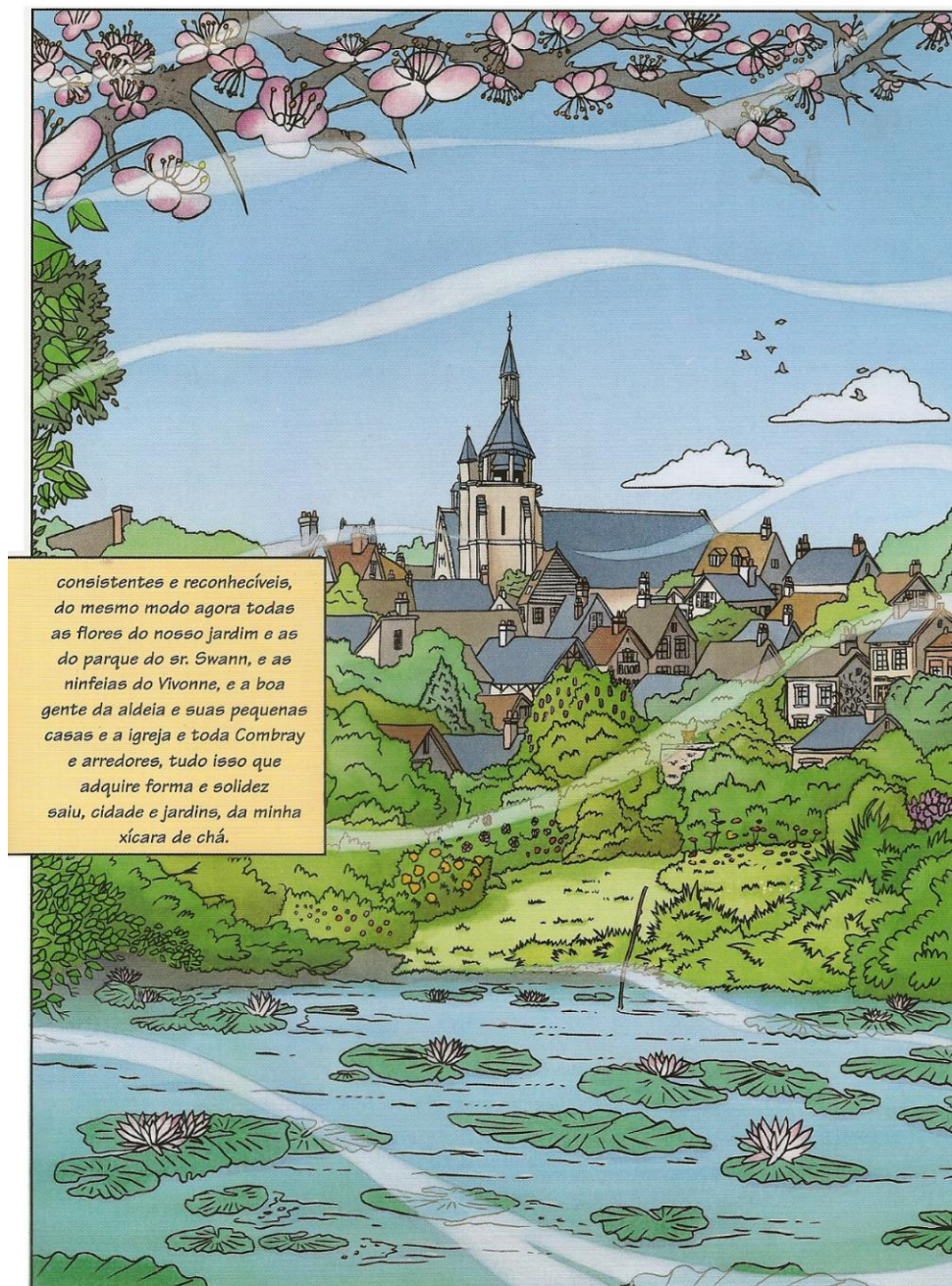


Figura 65 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p. 17

Um amor de Swann – parte 1 foi a quarta adaptação da *Recherche* de Heuet para narrativas gráficas. Nesse volume, o narrador, até então em primeira pessoa, passa à terceira pessoa para contar a história de amor entre Charles Swann, burguês parisiense, e a cortesã Odette de Crecy. Essa narrativa faz parte das memórias do narrador-

protagonista, pois a história de Swann e Odette acontece antes de seu nascimento, e ressurge quando os fatos do passado vêm à tona no processo de rememoração. Com essa mudança de perspectiva narrativa, segundo Hamada ¹²⁹, “ [...] Proust quis tornar mais íntima a perspectiva de Swann apaixonado” (1978, p. 5) ¹³⁰ e, por isso, preferiu utilizar um narrador em terceira pessoa em *Swann I*. ¹³¹ Ainda de acordo com Hamada “o narrador, de certa forma, nos conta a história de Swann descrevendo com vigor sua psicologia interior por intermédio do ‘meio literário’” (1978, p. 5). ¹³² Um dos excertos da *Recherche* proustiana que ilustra esses comentários de maneira mais precisa e eloquente é o seguinte:

Ora, depois que o pianista tocou, Swann mostrou-se ainda mais amável com ele do que com as outras pessoas ali presentes. Eis o motivo: No ano anterior, numa reunião, ouvira uma obra para piano e violino. Primeiro, só lhe agradara a qualidade material dos sons empregados pelos instrumentos. E depois fora um grande prazer quando, por baixo da linha do violino, tênue, resistente, densa e dominante, vira de súbito tentar erguer-se num líquido marulho a massa da parte do piano, multiforme, indivisa, plana e entrechocada como a malva agitação das ondas que o luar encanta e bemoliza. Mas em certo momento, sem que pudesse distinguir nitidamente um contorno, dar um nome ao que lhe agradava, subitamente fascinado, procurara recolher a frase ou a harmonia – não o sabia ele próprio – que passava e lhe abria mais amplamente a alma, como certos perfumes de rosas, circulando no ar úmido da noite, têm a propriedade de nos dilatar as narinas. Talvez fosse porque não sabia música que viera a experimentar uma impressão tão confusa, uma dessas impressões que no entanto são talvez as únicas puramente musicais, inextensas, inteiramente originais, irredutíveis a qualquer outra ordem de impressões. Uma impressão desse gênero durante um momento é, por assim dizer, *sine materia*. Sem dúvida, as notas que não ouvimos já tendem, segundo a sua altura e quantidade, a cobrir ante nossos olhos superfícies de dimensões variadas, a traçar arabescos, a dar-nos sensações de largura, de tenuidade, de estabilidade, de capricho. Mas as notas se esvaem antes que essas sensações estejam cabalmente formadas em nós para não serem submersas pelas que despertam as notas seguintes ou mesmo simultâneas. E essa impressão continuaria a envolver com a sua liquidez e o seu som “fundido” os motivos que por instantes emergem, apenas discerníveis, para em seguida mergulhar e desaparecer, somente percebidos pelo prazer particular que dão, impossíveis de descrever, de lembrar, de nomear, inefáveis – se a memória, como um obreiro que procura assentar alicerces duráveis das ondas, fabricando-nos fac-símiles dessas frases fugitivas, não nos permitisse compará-las às que se lhes sucedem e diferenciá-las. Assim, mal expirara a deliciosa

¹²⁹ HAMADA, Y. Remarques sur la Structure d’À la Recherche du Temps Perdu : La Position du Narrateur Dans le Temps et la Structure Circulaire. 1978. p. 1-29. Disponível em : <http://hdl.handle.net/10236/9096>. Acesso em: 20 jul. 2014.

¹³⁰ « [...] Proust a voulu rendre plus intime la perspective de Swann amoureux. »

¹³¹ Doravante chamo a narrativa gráfica de Heuet *Um amor de Swann – parte I de Swann I*.

¹³² « [...] le narrateur nous le raconte en décrivant la psychologie fort intérieure de Swann par, disons, le ‘biais littéraire’. »

sensação de Swann, logo a sua memória lhe fornecera uma transcrição sumária e provisória, mas em que tivera presos os olhos enquanto a música continuava, de modo que, quando aquela impressão retornou, já não era inapreensível. Ele lhe concebia a extensão, os grupos simétricos, a grafia, o valor expressivo; tinha diante de si essa coisa que não é mais música pura, que é desenho, arquitetura, pensamento, tudo o que nos torna possível recordar a música. Desta vez distinguira nitidamente uma frase que se elevava durante alguns instantes acima das ondas sonoras. Ela logo lhe insinuara peculiares volúpias, que nunca lhe ocorreram antes de ouvi-la, que só ela lhe poderia ensinar, e sentiu por aquela frase como que um amor desconhecido (PROUST, 2006, p. 262-263).

Nesse volume, tanto no caso da *Recherche* proustiana quanto no do quadrinho de Heuet, o espaço e o tempo são diferentes de *Combray*. Como citado anteriormente, a história de amor entre Odette e Swann acontece num passado anterior ao que o narrador-protagonista relata em *Combray*, no qual ele conta primordialmente sua infância. Embora seja possível rastrear a ordem temporal dessas diferentes ações, não se sabe ao certo a data precisa dos eventos, pois a narrativa não oferece elementos suficientes para isso. De acordo com Genette, as “[...] únicas indicações temporais [de *Um amor de Swann*] são do tipo *por vezes, ou então, algumas vezes, muitas vezes, tanto...tanto, [...] sem que nada indique que a passagem dos anos vá modificar no que quer que seja esse suceder*” (1979, p. 141). Sendo assim, os fatos não têm uma indicação temporal exatamente marcada.

O espaço também não é o mesmo, já que a história de Swann e Odette se passa em Paris e não quase que totalmente em Combray, como no primeiro volume da adaptação heutiana. Para transpor o texto proustiano para os quadrinhos, Heuet utiliza a mesma tríade adaptativa que havia usado em *Combray*: a imagem como elemento não verbal que adapta, principalmente, as descrições da *Recherche*; os balões, que dão voz aos personagens como Swann, Odette, senhora e senhor Verdurin, doutor Cottard, senhor Biche, Forcheville; e o recordatório, recurso usado à exaustão, fecha a tríade dando voz ao narrador em terceira pessoa. Podemos perceber, com isso, uma preferência no trabalho de Heuet por certos procedimentos de construção quadrinhística em detrimento de outros, caracterizando assim um padrão ou um estilo que poderia ser resultado tanto de uma predileção pessoal do autor quanto de uma exigência que o próprio material adaptado poderia impor ao adaptador.

Em *Swann I*, o narrador só observa a ação e, em nenhum momento, entra na narrativa como um dos personagens. Sua função nesse trecho é a de relatar a história de Swann e Odette sem fazer interferências nos fatos narrados. Esse distanciamento que a mudança de perspectiva narrativa acaba criando instaura grande coerência narrativa no

tratamento que tanto Proust quanto Heuet dão à memória em suas respectivas obras. Isso porque, uma vez que tudo o que o narrador relata foi-lhe contado por outra pessoa que poderia ter vivido esses fatos, mas não se sabe se, de fato, ela os vivenciou ou não. Seria incongruente do ponto de vista narrativo precipitar a figura do narrador no meio de uma situação que foi anterior à sua própria existência. Esse tipo de equívoco instauraria um anacronismo grave no coração da *Recherche*, o que seria ainda mais problemático num romance, seja ele tradicional ou gráfico, no qual o tema principal é a passagem do tempo e os processos e mecanismos de reativação da memória involuntária.

Na vinheta da próxima página (Figura 66), em um plano de visão em *plongé*, ou seja, em uma perspectiva da cena vista de cima para baixo, tem-se um exemplo dessa narração em terceira pessoa notada pela presença dos recordatórios. De fato, a própria escolha do plano reforça o distanciamento que o foco narrativo em terceira pessoa imprime ao relato, e a vista panorâmica dessa vinheta até mesmo sugere um traço bastante marcado que se instaura a partir da escolha dessa perspectiva narrativa. A situação descrita na cena é a realização de um jantar na casa dos Verdurin, onde um pianista toca a sonata de Vinteuil, uma das preferidas de Swann. Como é possível observar na disposição das personagens nessa vinheta, Swann está sentado ao lado de Odette, apreciando a execução da peça musical.

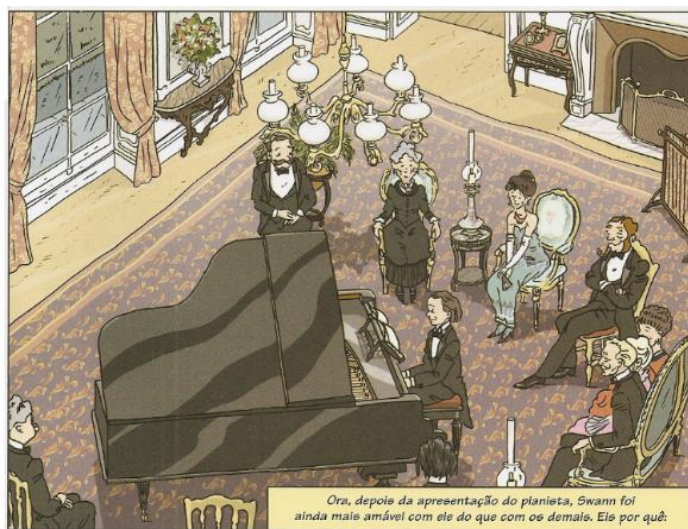


Figura 66 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 4: Um amor de Swann, parte 1**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. Detalhe da p. 17

Nas imagens das páginas 144 e 146 (figuras 67 e 68), nota-se dois metaquadrinhos. No primeiro deles, Swann começa a ouvir a peça tocada ao piano quando tem um lampejo de memória, que o faz recordar de um sarau ao qual tinha ido no ano anterior. Nesse evento, Swann ouvira outra peça ao piano e ao violino que o fizera

perceber o quanto a música lhe tocara a alma, enfeitiçara-o, mesmo ele não tendo educação musical. A cada frase da melodia, representada na vinheta por notas musicais saindo de um violino e de um piano, Swann deixava-se levar pela música, associando-a à figura de Odette. De fato, esse é um dado importante acerca do funcionamento da memória no romance de Proust e que Heuet consegue recriar: a possibilidade de associações livres que podem ocorrer no espaço da memória e da rememoração. Não há nada na música que a ligue à figura de Odette, por exemplo, ou que estabeleça uma relação direta entre o sentimento de Swann por essa mulher. Contudo, é o valor afetivo atribuído à peça, por Swann, que torna essas associações possíveis, bem como o resgate dessas sensações no momento do disparo mnemônico que a audição dessa música especificamente provoca.

Dentro do metaquadrinho há três mini-vinhetas que mostram detalhes do semblante de Swann ao pensar como a música lhe proporcionava um sentimento a cada mudança de frase musical. Essas alterações súbitas o faziam lembrar da melodia que ouvira naquele sarau e que lhe havia tocado a alma e como Odette fazia o mesmo com ele nesse momento. No trecho abaixo, Proust dá voz ao narrador-onisciente:

Assim, mal expirara a deliciosa sensação de Swann, logo a sua memória lhe fornecera uma transcrição sumária e provisória, mas em que tivera presos os olhos enquanto a música continuava, de modo que, quando aquela impressão retornou, já não era inapreensível (2006, p. 263).

No fundo da grande vinheta, podemos observar uma casa com luzes acesas, rodeada de árvores, arbustos e várias roseiras brancas, uma paisagem de contos-de-fada. No meio da vinheta há duas grandes rosas que poderiam remeter à delicadeza de Odette. Essas flores seriam uma metáfora que remeteria à figura de Odette, já que Swann queria tocá-la, estar perto dela.

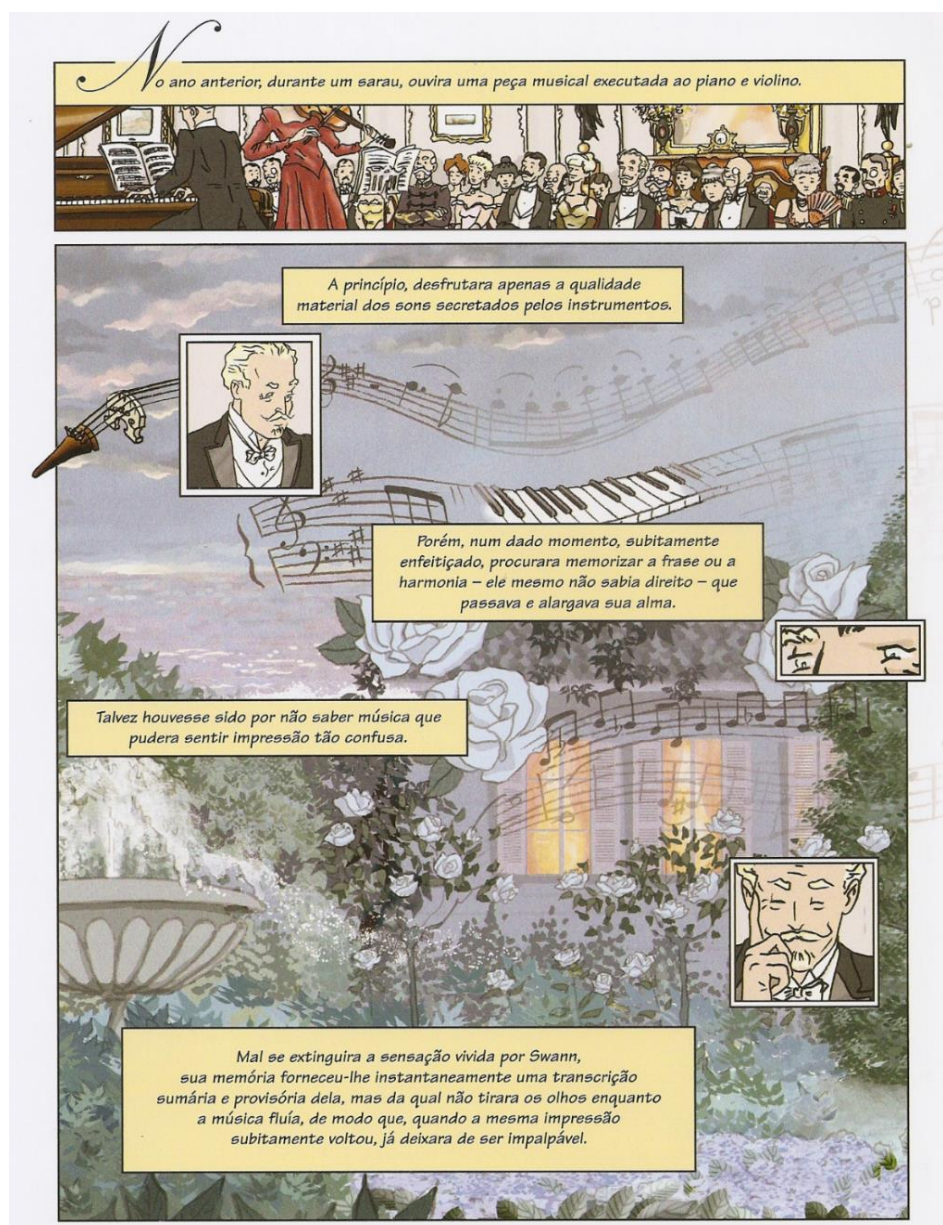


Figura 67 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 4: Um amor de Swann, parte 1**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 18

A cena continua no próximo metaquadrinho (Figura 68) mostrando que Swann sente as vibrações que as notas musicais lhe proporcionam e que aludem ao desejo dele por Odette. O despertar desse amor é assim narrado por Proust

Desta vez distinguira nitidamente uma frase que se elevava durante alguns instantes acima das ondas sonoras. Ela logo lhe insinuara peculiares volúpias, que nunca lhe ocorreram antes de ouvi-la, que só ela lhe poderia ensinar, e sentiu por aquela frase como que um amor desconhecido (2006, p. 263).

Nos quadrinhos, Heuet coloca essa frase em um recordatório-imperfeito, marcando com esse recurso a presença do narrador onisciente. Esse narrador, que entra

na cabeça de Swann e consegue ver seus sentimentos, deixa claro que a partir desse momento o burguês francês, que não se prendia a ninguém, passara a ter uma afeição especial pela cortesã Odette.

As duas mini-vinhetas que mostram detalhes do rosto de Swann ajudam a perceber a vibração que cada nota e cada compasso produz nele, ditando, assim, o ritmo da sua rememoração. As notas musicas também permeiam toda a vinheta, que apresenta um fundo bucólico, com cores suaves, mostrando uma montanha rodeada de uma floresta e um lago. Uma das sugestões interpretativas que esse cenário produz seria a de que ele remeteria à sensação de encantamento experimentada por Swann ao ouvir a peça. Pode-se dizer, ainda, que a combinação desse cenário bucólico, com as falas do narrador presentes no recordatório, criam a sugestão de um desejo, por parte dele, de capturar um momento de felicidade suprema, que lhe invade a consciência por meio da sugestão musical que abre a cena, e mantém na mente, através de uma suspensão temporal própria do tempo psicológico da narrativa, a imagem que traduz aquele instante sublime. A esse desejo, contudo, opõe-se a fugacidade dessa ocasião, que prova que tal vontade de manutenção não é possível de ser realizada. Pode-se observar essa impossibilidade no recordatório em que o narrador comenta sobre a falta que sente dessa mulher:

Era como um homem em cuja vida uma mulher fugazmente vislumbrada na rua acaba de fazer ingressar a imagem de uma beleza inédita que confere à sua própria sensibilidade um valor mais elevado, sem que ele saiba sequer se um dia voltará a encontrar a pessoa já amada e de quem ignora até mesmo o nome (HEUET; PROUST, 2007, p. 19).

Em outra vinheta-detalle, vemos Swann voltando para casa sozinho e desejando reencontrar essa melodia sublime que é, na realidade, uma metáfora visual para Odette. Nessa cena, a música faz o personagem entrar em êxtase.

As cores dos dois metaquadrinhos são suaves e remetem a uma sensação de paz e introspecção, e que contrasta com os sentimentos ambíguos de ansiedade e esperança experimentados por Swann ao ouvir a música.

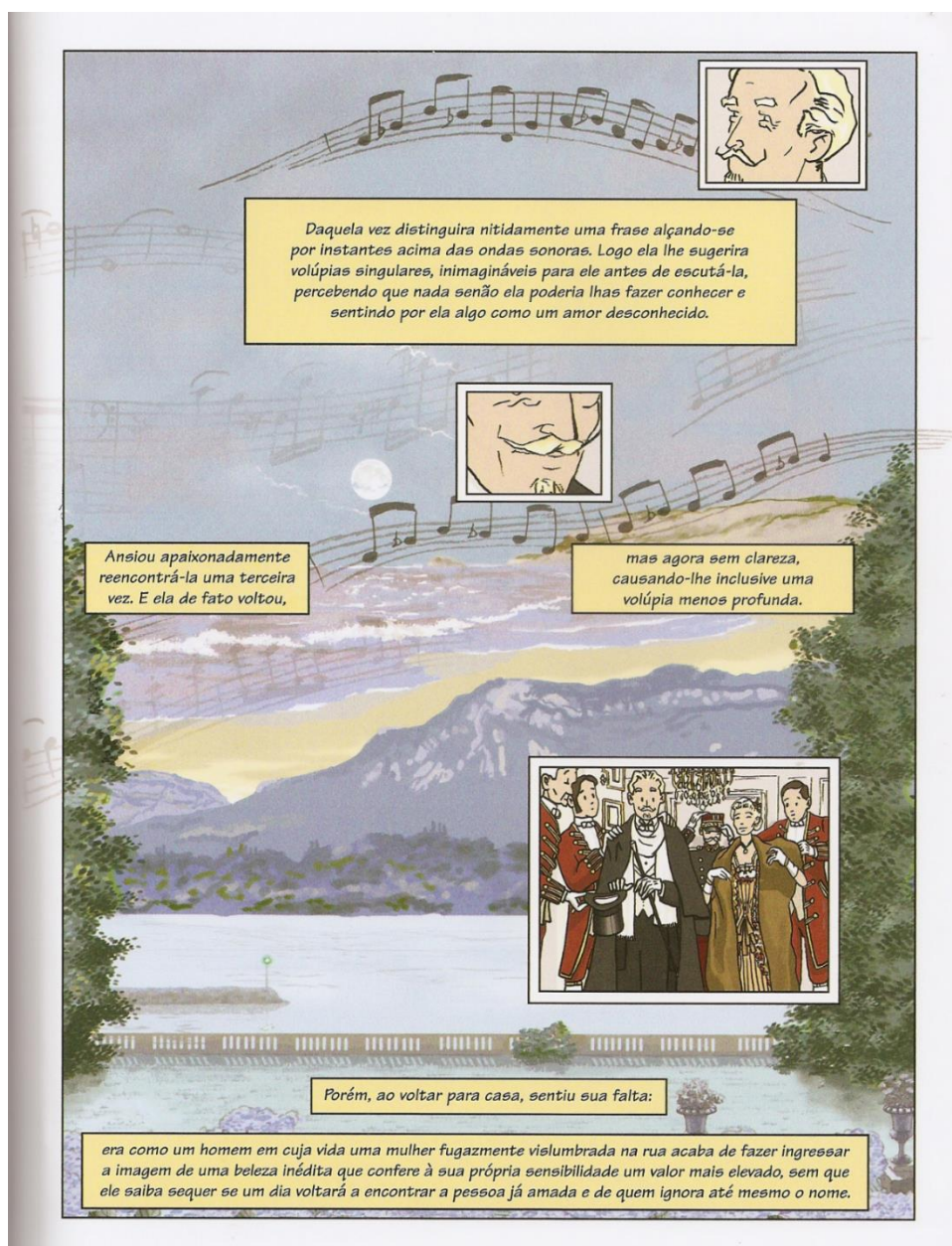


Figura 68 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 4: Um amor de Swann, parte 1**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 19

Heuet dividiu a adaptação de *Um amor de Swann* em duas partes. Nessa sequência, o personagem Swann, obcecado por Odette, começa a ter ciúmes das relações dela com o círculo dos Verdurin e o amor entre eles começa a arrefecer como consequência disso. Em *Swann II*¹³³ há uma cisão entre Swann e os Verdurin, que já não gostam mais de sua presença em seus saraus e que, portanto, não querem mais que Odette se encontre com o burguês parisiense. Essa ruptura inaugura uma série definida assim por Genette:

¹³³ Doravante chamo de *Swann II* a segunda parte da adaptação heutiana de *Um amor de Swann*.

[...] a ruptura entre Swann e os Verdurin punha termo a uma série e inaugurava outra; mas dir-se-ia igualmente bem, passando à unidade superior, que esse acontecimento singular determina na série “encontros entre Swann e Odette” duas sub-séries: antes da ruptura/depois da ruptura, funcionando cada uma como uma *variante* da unidade sintética: encontros nos Verdurin/encontros extra-Verdurin (1979, p. 130).

Desse modo, tem-se no início de *Swann II* o romance entre Swann e Odette e na metade do volume o princípio da ruptura entre os dois amantes por intermédio da senhora Verdurin, que deseja ver Odette relacionado-se com o senhor de Forcheville. Nesse período no qual o casal está quase separado, os encontros ficam mais raros entre os dois. Mesmo assim, Swann sempre procura Odette, não se importando com sua indiferença. Esses encontros “extra-Verdurin” sobre os quais disserta Genette são aqueles que acontecem sem o conhecimento da senhora Verdurin. Desse modo, Odette começa a distanciar-se de Swann, pois ela tem muito apreço ao seu livre acesso no salão dos Verdurin, diferentemente do que ocorre com outros salões, nos quais ela não é recebida por sua reputação de cortesã de alta estirpe.

No princípio da ruptura entre Swann e Odette, o burguês parisiense começa a frequentar salões mais nobres que desprezam Odette e onde, portanto, ela não seria aceita. Mesmo assim, Swann sempre deixava claro para sua amante onde estaria, com a esperança de que ela lhe enviasse um bilhete chamando-o para passarem a noite juntos. Todavia, isso acontecia cada vez menos, o que deixava Swann ainda mais apaixonado pela meretriz. De fato, o burguês parisiense foi convidado para o sarau da marquesa de Saint-Euverte, mas não poderia levar Odette. Isso porque esse era um salão de aristocratas e grandes burgueses que não aceitava nenhuma pessoa dita de classe social inferior em seus eventos.

Cercado por membros da alta sociedade parisiense, Swann está entendiado e quer sair o mais rápido possível daquele lugar, pois tem esperança de rever Odette ainda naquela noite. Mas é retido pelo senhor de Froberville, que insistira para que Swann o apresentasse a senhora de Cambremer. Impedido de sair, o burguês parisiense é convidado a apreciar um concerto para piano e violino. Ao ouvir os primeiros acordes, lembrou-se imediatamente de Odette, como acontece na cena descrita acima em *Swann I*. Esse trecho é marcado pela presença de dois recordatórios nos quais o narrador conta a história. (Figura 69). Ao lado do último recordatório, temos a representação de notas musicais como se elas estivessem saindo desse meio narrativo.

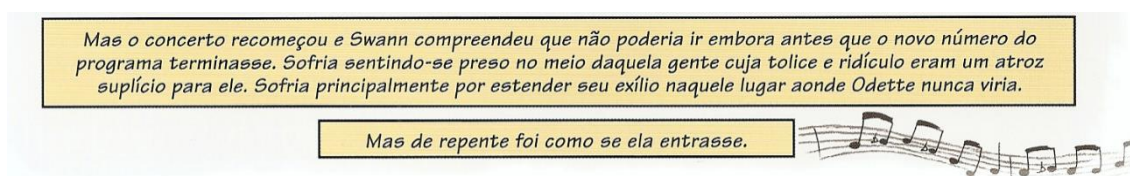


Figura 69 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 5: Um amor de Swann, parte 2**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2011. Detalhe da p. 35

Essas notas conduzem o leitor à próxima página, na qual pode-se ver Swann, nas três primeiras vinhetas (Figura 70), percebendo a pequena frase da sonata de Vinteuil. Esse tema o faz lembrar-se do tempo em que havia se apaixonado por Odette. As notas musicais permeiam essas três vinhetas, criando, assim, a imagem da manifestação da memória.



Figura 70 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 5: Um amor de Swann, parte 2**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2011. Vinhetas 1 a 3, p. 36

Na vinheta seguinte (Figura 71), mini-vinhetas mostram alguns momentos vividos por Swann e Odette, e que lhe foram marcantes. Essas vinhetas pequenas e de formatos variados estão inseridas no mesmo fundo bucólico que notamos nas figuras 65 e 66, em *Swann I*. Elas remetem a esses momentos, pois pode-se, de certa forma, penetrar, por meio dessas imagens, na mente de Swann e ter acesso a esses instantes: o primeiro encontro no salão dos Verdurin, a visita de Odette à biblioteca de Swann, o primeiro instante amoroso do casal e que fora barizado por Swann de “fazer catleia” e o desespero do burguês parisiense ao desconhecer o paradeiro de Odette na noite parisiense.

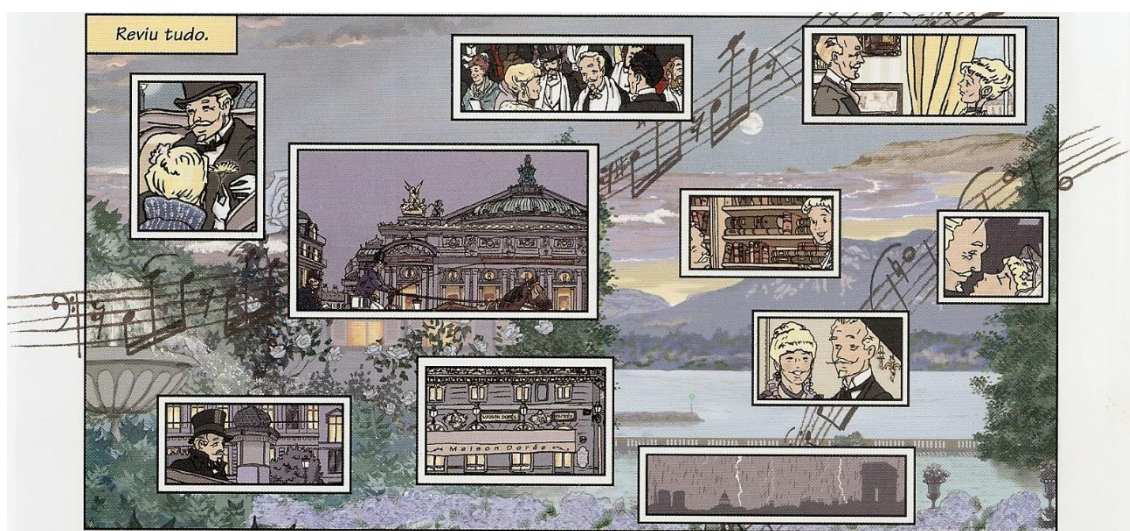


Figura 71 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 5: Um amor de Swann, parte 2.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2011. Vinheta 4, p. 36

Ao lembrar-se desses momentos, Swann sentiu-se infeliz como no trecho que se segue, retirado da *Recherche* proustiana e ilustrado por Heuet na figura 72:

E Swann percebeu, imóvel em face àquela felicidade revivida, um infeliz que lhe causou piedade porque não o reconheceu logo, tanto que teve de baixar os olhos para que não vissem que estavam cheios de lágrimas. Era ele próprio (PROUST, 2006, p. 416-417).

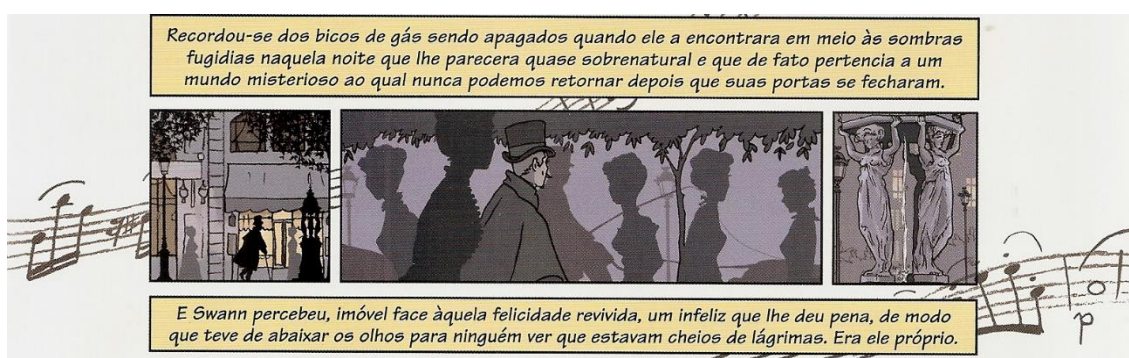


Figura 72 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 5: Um amor de Swann, parte 2.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2011. Vinhetas 5 a 7, p. 36

Pode-se ainda perceber, nessas vinhetas, a sugestão acerca do sofrimento de Swann, estabelecida pela escolha cromática feita por Heuet. Aqui, os matizes de azul, lilás e cinza dão o tom desse sentimento quando o quadrinhista francês retrata as sombras nas quais Swann buscava por Odette no fundo da vinheta 6. Essas sombras, por sua vez, não só refletem o estado de angústia e incerteza de Swann, mas também funcionam como uma referência ao caráter indefinido que as próprias lembranças, dada sua natureza temporal e retrospectiva, comportam.

Passando para a página 37 da narrativa gráfica (Figura 73), nota-se a representação da peça musical de Vinteuil tocada ao piano. As mãos que tocam a sonata são as mesmas que, figurativamente, tocam o coração de Swann. Isso fica evidente no seguinte trecho da *Recherche*: “quando era a pequena frase que lhe falava da inconsistência de seus sofrimentos [...]” (2006, p. 418). Desse modo, a frase de Vinteuil não só trazia à tona, ao nível da consciência, o sofrimento de Swann, mas também materializava a percepção desse sofrimento pelo próprio burguês parisiense. Eis o trecho do romance proustiano evidenciando o relato do narrador e localizado no recordatório acima do desenho de Heuet:

Tais encantos de uma tristeza íntima, era a eles que ela tentava imitar e recriar, e até a sua própria essência, que consiste em serem incomunicáveis e parecerem frívolos a qualquer outra pessoa que não seja a que os experimenta, a pequena frase a havia captado e tornado visível (PROUST, 2006, p. 419).



Figura 73 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 5: Um amor de Swann, parte 2.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2011. Vinheta 1, p. 37

Nas próximas três vinhetas (Figura 74), Swann, num completo estado letárgico, entregue à tristeza que o invadira, já não mais sabia se aquela frase que ouvia, era, de fato, real, pois via nela algo que transcendia o humano, chegando mesmo ao sobrenatural. O primeiríssimo plano presente nessas vinhetas reforça a ideia da percepção da música em Swann como algo desencadeador de sofrimento.



Figura 74 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 5: Um amor de Swann, parte 2.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2011. Vinhetas 2 a 4, p. 37

Passo à última narrativa gráfica lançada por Heuet e que encerra a adaptação do primeiro volume da *Recherche, No caminho de Swann*. Essa narrativa transpõe o último capítulo do referido livro, “Nomes de Lugares”, encerrando o primeiro ciclo do romance proustiano.

Na adaptação de Heuet para esse capítulo, também intitulada *Nomes de lugares*, o narrador mantém a mesma posição no tempo e no espaço que tem no começo do romance. A narrativa, que volta a partir desse momento a ser narrada em primeira pessoa, se passa inteiramente em Paris, na casa do narrador-protagonista, nos Champs-Élysées e no Bois de Boulogne. De acordo com Genette, “[...] doravante o movimento está adquirido e a narrativa, nas suas grandes articulações, torna-se praticamente regular e conforme à ordem cronológica” (1979, p. 43). Não há mais aqui divagações sobre a infância do narrador-protagonista, pois esse volume retrata sua adolescência e fase adulta. Além disso, o volume também trata da obsessão do narrador pelo nomes de pessoas e, principalmente, de lugares.

No início da narrativa, o narrador-protagonista sonha em viajar por várias localidades, repetindo esses nomes em sua cabeça. Em razão do aparecimento de uma doença, que não é especificada, o protagonista não mais pode fazer viagens, e deve frequentar somente a avenida dos Champs-Élysées em companhia de Françoise. Limitado ao espaço e às experiências da avenida parisiense, o narrador-protagonista tinha ordens expressas de não se cansar, pois sua doença poderia reaparecer como consequência do esforço físico. Nessa avenida, o narrador encontra Gilberte, que já tinha visto rapidamente em Combray, e começa uma amizade com a jovem, que logo se transforma em amor platônico. Ao ser ignorado por ela, o ele passa, então, a prestar atenção em sua mãe, Odette, que havia se casado com Swann. O narrador-protagonista acompanha o ir e vir da senhora Swann, admirando sua elegância discreta, mas que atraía olhares, principalmente masculinos.

Ao final da narrativa, o narrador-protagonista discorre sobre as mudanças que a sociedade parisiense sofre no começo do século XX. Ele fala das vestimentas e dos

chapéus femininos, que tinham adquirido características diferentes daquelas às quais estava habituado. Há aqui uma imagem muito marcada da modernidade parisiense, sendo a referência à moda da época uma afirmação dessas mudanças que o narrador presencia. Além do vestuário, seu olhar e relato se concentram em outro traço forte de modernidade dentro do livro, que é a substituição das charretes por carros, como meio de transporte. No final do volume, o narrador afirma que a realidade que vivera não mais existira, lamentando essas mudanças, e sugerindo, com isso, que a estrutura e as condições das vivências que experimentara na infância não mais existiam como tais senão no espaço indefinido da memória.

Na imagem a seguir (Figura 75), vê-se uma prancha que mostra essa questão da moda parisiense da virada do século, ao retratar as mudanças nas vestimentas femininas observadas pelo narrador. De fato, pode-se notar que todas as vinhetas dessa prancha mostram figuras femininas em diversos lugares do Bois de Boulogne. Aqui nesse conjunto de cenas, é a diferença que ele percebe nas indumentárias que faz o narrador-protagonista lembrar-se de sua juventude. No único recordatório presente nessa página, no centro da prancha, ele destaca o passado no qual chamava as mulheres que passeavam pelo local de “obras-primas de elegância feminina”, comparando-as à perfeição das obras de arte criadas por grandes mestres da pintura.



Figura 75 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 6: No caminho de Swann: nomes de lugares**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2014. p. 41

Essa ideia de perfeição continua a ser perseguida na imagem localizada na página 155 desse trabalho (Figura 76). No recordatório ao lado da primeira vinheta, no qual o narrador-protagonista passeia pelo Bois de Boulogne, nota-se seu pensamento sobre a ideia de perfeição. No texto-fonte, o trecho foi assim escrito por Proust

A ideia de perfeição que em mim levava, tinha-a emprestado então à altura de uma vitória, à esbeltez daqueles cavalos furiosos e leves como vespas, de olhos injetados de sangue como os cruéis cavalos de Diomedes, e que agora, possuído do desejo de rever o que lhe havia amado [...], eu queria ter de novo ante os olhos, no momento em que o enorme cocheiro da Sra. Swann [...] tentava dominar as suas asas de aço que se debatiam espavoridas e palpitantes (2006, p. 504).

Dentro do recordatório no trecho correspondente da HQ há uma sombra chinesa que mostra a charrete da Sra. Swann. A descrição feita no recordatório é representada por esse recurso quadrinhístico, que é assim definido pelo próprio Heuet

[As sombras chinesas] são, ao meu ver, uma espécie de hieróglifo, sinais tipográficos no meio-termo entre letras de imprensa e desenho. [Essas sombras] anunciam, portanto, a duração de um estado ou a prática regular de uma atividade. São também indicações que, como uma fermata, ressoam no fim de uma cena, prolongando-a (2012).¹³⁴

Esse recurso funciona, portanto, como a representação gráfica de um estado, nesse caso, específico. Os cavalos e “suas asas de aço”, representados dessa forma, parecem estilizados, não havendo a necessidade de uma representação fidedigna dessa descrição em uma imagem.

Na vinheta seguinte (Figura 76), vê-se o narrador observar os automóveis e seus condutores. Para ele, os cavalos “furiosos e ligeiros como vespas” não substituem essas máquinas modernas. Aparece aqui, novamente, uma imagem da transitoriedade da modernidade, na qual a ideia de tempo aparece retomada, dessa vez na forma de um lamento do narrador acerca de um passado que não mais voltará e o enaltecimento da máquina como prática moderna. O mesmo caráter triste em relação à troca das charretes pelos automóveis pode ser percebido na primeira vinheta da Figura 77. Um balão de pensamento com rabicho em forma de bolha evidencia a opinião do narrador-protagonista sobre essa troca, indigna segundo ele.

¹³⁴ « Ce sont dans mon esprit comme des hiéroglyphes, des signes typographiques comme des lettres, à mi-chemin entre caractère d'imprimerie et dessin. [Ces ombres] énoncent donc la durée d'un état ou la pratique régulière d'une activité. Ce sont aussi des signes qui, comme un point d'orgue, résonnent à la fin d'une scène en la prolongeant [...]. »



Figura 76 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 6: No caminho de Swann: nomes de lugares**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2014. Vinhetas 1 e 2, p. 42

Na segunda vinheta da imagem a seguir (Figura 77) pode-se ver o narrador-protagonista, por meio de um balão de pensamento, lamentando a nova moda adotada pelas mulheres da época, na qual as roupas não mais tocavam o chão, mostrando, assim, uma pequena parte de suas pernas. Para ele, isso era moderno demais, pois já estaria velho para esse mundo demasiado moderno. Nesse sentido, parte do lamento desse narrador pode ser atribuído a certa consciência de sua parte acerca do caráter transitório da experiência temporal, o que é reforçado mais uma vez pelo distanciamento entre narração e evento narrado criado pela memória.



Figura 77 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 6: No caminho de Swann: nomes de lugares.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2014. Vinhetas 4 e 5, p. 43

Na última página de *Nomes de lugares*, o narrador-protagonista olha através da janela de sua charrete a Sra. Swann que passa pelo Bois de Boulogne. Nessa sequência de vinhetas, ele entrevê uma realidade que não mais conhece, e que lhe é totalmente distinta do que havia vivido em sua juventude. De fato, pode-se dizer que o apego ao passado é aqui representado pelo uso de tons de vermelho, que vão do ferrugem ao marrom. Esse passado, que se distancia cada vez mais do narrador-protagonista, tem como símbolo o afastamento de Odette da charrete da qual ele a vê pela janela.



Figura 78 - HEUET, S. PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 6: No caminho de Swann: nomes de lugares.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2014. Detalhe da p. 46

Nesse capítulo pôde ser visto que o narrador proustiano é uma instância importante na narração da *Recherche* porque é por meio de suas memórias que a escrita da sua vida como ele se lembra dela acontece no tempo. Ou seja, todo o relato se concentra nas memórias desse narrador e se constitui a partir da rememoração voluntária e, principalmente, involuntária. O tempo perdido que é buscado pelo narrador, e que dá título ao romance, é o tempo perdido para a consciência do protagonista da história rememorada e narrada.

Sendo assim, dada a centralidade da figura do narrador na *Recherche* proustiana, é possível afirmar que a escolha de Heuet pela linha clara em sua adaptação ajuda a reforçar o protagonismo desse narrador. Isso acontece porque essa estética imagética, com sua economia de detalhes e representação, consegue por em evidência a figura do narrador na HQ em questão. Nesse sentido, a utilização desse recurso abre espaço para que o leitor preste mais atenção ao texto, e principalmente aos recordatórios que dão voz ao narrador, do que às imagens em si. Ou seja, o traço econômico adotado por Heuet não só evita acrescentar preciosismos excessivos à linguagem literária já bastante intrincada da frase proustiana, mas também cumpre a função composicional de direcionar a atenção do leitor para as memórias do narrador da história, que são recontadas por meio dos inúmeros recordatórios encontrados na HQ. Desse modo, se por um lado é função desses recordatórios dar voz ao narrador que conta a sua vida como ele se lembra de tê-la vivido, por outro lado é função das imagens se articular com essa narração para ao mesmo tempo criar uma representação pictórica de parte dessas memórias e chamar a atenção para o texto quando essa representação por imagens não está presente. Não se trata, portanto, de subordinar a imagem ao texto ou vice-versa. Trata-se, antes disso, de uma articulação bem pensada entre texto e imagem, que se complementam como um todo orgânico na adaptação da *Recherche* para o suporte dos quadrinhos.

Considerações finais

Uma das constatações deste trabalho é que ainda há muito o que pesquisar sobre as HQs de Heuet. De fato, o recorte feito na presente dissertação conseguiu cobrir apenas os primeiros trabalhos do quadrinhista francês, de modo que o exame dos recursos utilizados por Heuet para transpor o narrador da *Recherche* para o quadrinho, e as soluções adaptativas encontradas por ele podem e devem ser investigadas mais a fundo nas demais adaptações que ele já lançou e que ainda pretende lançar. O modo como o traço heutiano tem se alterado, e mesmo evoluído, entre uma HQ e outra, por exemplo, constitui um campo de pesquisa riquíssimo e pouquíssimo explorado por trabalhos acadêmicos de maior fôlego como dissertações e teses. Apenas alguns resenhistas mencionaram, bastante *en passant*, essa evidência de evolução no trabalho de Heuet, mas nenhum deles chegou a desenvolver a questão e formular os termos dessa mudança de maneira metódica e teoricamente fundamentada.

Outro rumo de pesquisa que pode ser apontado pelo presente trabalho, e que poderia ser explorado mais detidamente em estudos futuros, tem relação direta com a HQ franco-belga. Poderia ser formulada uma investigação a respeito da linha clara, suas características estéticas e alterações ao longo do tempo. De fato, pode-se mesmo pensar nos termos de uma evolução desse estilo à medida que a linha clara passou a ser usada por diferentes autores. Nesse sentido, o segundo capítulo dessa dissertação pode ser de especial interesse para pesquisadores que queiram realizar estudos futuros sobre a “nova” linha clara, inaugurada a partir do final da década de 1970. Artistas como Jacques Tardi, Ted Benoit, Joost Swarte, Theo van den Boogard, citados neste trabalho, usam a linha clara como alicerce de sua produção, mas modificam essa estética imagética, imprimindo nela seus próprios parâmetros artísticos. Isso equivale a dizer que eles acrescentam à essa estética tradicional seus próprios estilos de composição. Sendo assim, um estudo de mais fôlego comparando a estética da linha clara mais “tradicional” com a “nova” linha clara mereceria ser feito.

Conclui-se, a partir da análise crítico-comparativa entre o texto da *Recherche* e as HQs que o adaptam, que o narrador de Proust e o narrador de Heuet não são instâncias completamente distintas, mas o meio pelo qual são representados o são. Isso porque Proust e Heuet criam suas obras em suportes totalmente diferentes e, por conseguinte, dispõem de meios totalmente distintos para criar a trama de suas obras, ou seja, Proust tem a linguagem verbal à sua disposição para representar as idas e vindas da memória

voluntária e, sobretudo, involuntária. Diante disso, o procedimento-chave encontrado por ele foi tentar explorar ao extremo a sintaxe e a extensão da frase para criar o mundo onírico de rememoração e esquecimento que dá o tom da prosa da *Recherche* e que remete à interioridade do seu narrador.

Por outro lado, Heuet ao adaptar o universo da *Recherche* proustiana para os quadrinhos recria a trama desse romance num universo estético no qual a palavra e a imagem são indissociáveis. Diante disso, o quadrinhista francês dispõe de elementos verbais e não verbais para compor seu texto e, devido a isso, utiliza uma interação coesa entre palavra e imagem para compor sua adaptação do romance de Proust. Nesse sentido, pode-se dizer que há um trabalho com a “linguagem”, no sentido de um conjunto de signos verbais e não verbais, nos quadrinhos de Heuet que consegue recriar, respeitando a peculiaridade do suporte quadrinhístico, os efeitos estéticos que Proust cria a partir dos procedimentos que mobiliza para compor sua *Recherche*. De fato, constatar essa diferença reforça a ideia de independência ou autonomia que a adaptação acaba conquistando em relação ao texto original, discutida nos capítulos deste trabalho.

Nesse sentido, a busca pelo narrador de Heuet revelou que, ao invés de estar ausente nas HQs em questão, a frase de Proust está presente nelas sob um diferente viés ou aspecto, isto é, no seu trabalho com a linguagem do quadrinho e sua articulação entre texto e imagem, o quadrinhista francês confere uma dimensão imagética ao discurso proustiano que é capaz até mesmo de iluminar aspectos da *Recherche* que poderiam escapar aos leitores mais contumazes do escritor francês. O que Heuet faz, portanto, é proporcionar ao leitor uma outra experiência de leitura desse romance canônico da literatura francesa e mundial. Ao fazê-lo, o quadrinhista francês cria uma obra a um só tempo autossuficiente do ponto de vista de seu alcance narrativo e estético, mas que, ao mesmo tempo, remete ao livro a partir do qual o quadrinho foi criado. Com isso, ao contrário do que muitos dos resenhistas citados nesse trabalho sugerem, tanto o leitor como a narrativa proustiana em si acabam se beneficiando amplamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACEVEDO, J. **Como fazer histórias em quadrinhos**. Trad. Sílvio Neves Ferreira. São Paulo: Global, 1990.

ACHE, C. **Maestro**. Angoulême: CNBDI, 1999.

ADORNO, T. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-64.

ALBRECHT-CRANE, C; CUTCHINS, D. New Beginnings for Adaptation Studies. In: _____. **Adaptation Studies: New Approaches**. Madison: Farleigh Dickinson University Press, 2010. p. 11-22.

AUERBACH, Erich. Proust, o romance do tempo perdido. In: _____. **Ensaaios de literatura ocidental**. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007. p. 333-340.

AYROLES, F. et al. **Oubapo: OuPus 1**. Paris: L'Association, 2002.

BEAUTHÉAC, N; BOUCHART, F. X. **Les Promenades de Marcel Proust**. Paris: Éditions du Chêne, 1997.

BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 37-50.

_____. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENOIT, T. **Cité Lumière**. Bruxelas : Casterman, 1985.

BEARDSLEY, M. C.; WIMSATT, W. K. A falácia intencional. In: LIMA, L. C. (Org.) **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 86-99. (Tradução Luiza Lobo)

BLANCHARD, G. **La Bande Dessinée: Histoire des Histoires en Images de la Préhistoire à Nos Jours**. Verviers: Éditions Gérard & Co., 1969.

BLONDEL, A; MIRABAUD, P. **Rodolphe Töpffer, L'Écrivain, L'Artiste et L'Homme**. Paris : Hachette, 1886.

BLONDIN-DOAN, E. A Nothing: The Potential for a Feminist Psychoanalysis of Chantal Ackerman's *La Captive*. **Journal of Undergraduate Studies at Trent** . v. 3, n. 1, p. 46-55, 2010.

BLOOMBERG, E. Les Rapports de Proust et de Son Narrateur. **Neophilologus**. n. 57, v. 3, p. 238-243, 1973.

BORREL, A. et al. **Proust, La Cuisine Retrouvée**. Paris, Éditions du Chêne, 2008.

_____. **À mesa com Proust**. Trad. Ana Luiza Borges; Fernando Py; Maria Cecília d'Egmont. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

CARNEIRO, M. C. S. R. A nova "bande dessinée": l'Association e o OuBaPo. In: DALCASTAGNÈ, R. (Org.) **Historia em quadrinhos diante da experiência dos outros**. Vinhedo: Horizonte, 2012. p. 101-117.

ALBARET, C. **Monsieur Proust. Souvenirs Reccueillis par Georges Belmont**. Paris : Éditions Robert Laffont, 1973.

_____. **Senhor Proust. Lembranças recolhidas por Georges Belmont**. Trad. Cordélia Magalhães. São Paulo : Novo Século, 2008.

CAMUS, D. **Guide des Maisons d'Artistes et d'Écrivains en Région Parisienne**. Besançon : La Manufacture, 1995.

CHARTIER, A. M. Proust en BD. **Hermès**, 54, p. 53-58, 2009.

CIMENT, G.; GROENSTEEN, T. **100 Cases de Maîtres: Un Art Graphique, La Bande Dessinée**. Paris: Éditios de Las Martinière, 2010.

COPERIE, P. Alain Saint-Ogan: Un Style. **Phenix: Revue Internationale de la Bande Dessinée. Spécial Alain Saint-Ogan**. n. 9. Paris: SERG, p. 39-45, 1969.

_____. Vie et Carrière d'Alain Saint-Ogan. **Phenix: Revue Internationale de la Bande Dessinée. Spécial Alain Saint-Ogan**. n. 9. Paris: SERG, p. 5-9, 1969.

DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Trad. Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

DEZON-JONES, E; HEUET, S. **Le Fantôme du Petit Marcel : À la Recherche du Titre Perdu**. Paris : Éditions Viviane Hamy, 2014.

DOUILLET, J. **Moscou Sans Voiles**. Paris : Éditions Spes, 1928.

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. Trad. Luis Carlos Borges e Alexandre Boide. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **Um contrato com Deus & outras histórias de cortiço**. Trad. Marquito Maia. São Paulo : Devir, 2007.

ELIA, M. Céleste de Percy Adlon, 1981: Le Journal d'une Femme de Chambre. **Séquences: La Revue du Cinéma**. n. 215, p. 37, 2001.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. São Paulo, Art, 1989.

ENJOLRAS, L. Trans-fiction, ou Marcel : la BD. **Contemporary French and Francophone Studies**, n. 9, v. 1, p. 31-45, 2005.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FRESNAULT-DERUELLE, P. **La Bande Dessinée: Essai d'Analyse Sémiotique**. Paris: Hachette, 1972.

GARCIA, S. **A novela gráfica**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1979.

_____. **Paratextos Editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia : Ateliê Editorial, 2009.

GERNER, J. **Contre la Bande Dessinée: Choses Lues et Entendues**. Paris: L'Association, 2008.

GOBIN, M.-H. **Proust en B. D. : Que Dirait Baudelaire ?** Paris : Connaissances et Savoirs, 2006.

GROENSTEEN, T. **La Bande Dessinée**. Toulouse: Éditions Milan, 2005.

_____. **La Bande Dessinée Depuis 1975**. Paris: MA Éditions, 1985.

_____. **La Bande Dessinée: Mode d'Emploi**. Bruxelas: Les Impressions Nouvelles, 2007.

_____. **L'Art d'Alain Saint-Ogan**. Angoulême : Actes Sud – L'an 2, 2007.

_____. **Système de Bande Dessinée**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

_____.; PEETERS, B. **Töpffer: L'Invention de la Bande Dessinée**. Paris: Hermann, 1994. p. vi-xi.

HATTNER, A. L. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre a literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. **Revista brasileira de literatura comparada**. n. 16, p. 145-155, 2010.

HERGÉ. **Tintin au Pays des Soviets**. Bruxelas : Les Éditions du Petit Vingtième, 1929.

HEUET, S. **La Petite Bibliothèque Maritime Idéale**. Paris : Arthaud, 2010.

_____.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

_____. **Em busca do tempo perdido 2: À sombra das raparigas em flor - parte 1**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 2**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Em busca do tempo perdido 4: Um amor de Swann - parte 1.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **Em busca do tempo perdido 5: Um amor de Swann - parte 2.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2011.

_____. **Em busca do tempo perdido 6: No caminho de Swann: nomes de lugares.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2014.

_____. **À la Recherche du Temps Perdu 1: Combray.** Paris : Delcourt, 1998.

_____. **À la Recherche du Temps Perdu 2: À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleur – Première Partie.** Paris : Delcourt, 2000.

_____. **À la Recherche du Temps Perdu 3: À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleur – Deuxième Partie.** Paris : Delcourt, 2002.

_____. **À la Recherche du Temps Perdu: Du Côté de Chez Swann : Édition Intégrale.** Paris : Delcourt, 2013.

_____. **À la Recherche du Temps Perdu 4: Un Amour de Swann – Première Partie.** Paris : Delcourt, 2006.

_____. **À la Recherche du Temps Perdu 5: Un Amour de Swann – Deuxième Partie.** Paris : Delcourt, 2008.

_____. **À la Recherche du Temps Perdu 6: Noms de Pays : Le Nom.** Paris : Delcourt, 2013.

HOUPPERMANS, S. À la Recherche des Images Perdues : Proust et Heuet. **Relief.** n. 2, v. 3, p. 398- 423, 2008.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação.** Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

IFRI, P. *Le Temps Retrouvé* de Raoul Ruiz ou Le Temps Perdu au Cinéma. **Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust.** Illiers-Combray, n. 50, p. 166-175, 2000.

JACOBS, E. P. **La Marque Jaune.** Bruxelas : Les Éditions Blake et Mortimer, 1956.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem.** 13. ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2009.

KRAVANJA, P. **Proust à l'écran.** Bruxelas :La Lettre Volée, 2003.

MARGERIE, D. **Marcel Proust : Marcel et Léonie.** Joue-Les-Tours : Christian Pirot, 1992.

MAURIAC, C. **Proust par Lui-Même.** Paris : Éditions du Seuil, 1953.

MAZUR, D; DANNER, A. **Quadrinhos: história moderna de uma arte global**. Trad. Marilena Moraes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

McCLOUD, S. **Desvendando quadrinhos**. Trad. Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.

_____. **Reinventando quadrinhos**. Trad. Roger Maioli. São Paulo: M. Books do Brasil, 2006.

MERX, S. Swann's Way: Video and Theatre as an Intermedial Stage for the Representation of Time. In: CHAPPLE, F.; KATTENBELT, C. (Ed.) **Intermediality in Theatre and Performance**. Amsterdam: Rodopi, p. 67-80, 2006.

MIGUET-OLLAIGNIER, M. Harold Pinter, Le Scénario Proust. **Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust**. n. 53, p. 181-183, 2003.

MULLER, M. **Les Voix Narratives Dans la Recherche du Temps Perdu**. Genebra : Droz, 1983.

PEETERS, B. **Le Monde d'Hergé**. Bruxelas: Casterman, 2004.

PICON, G. **Lecture de Proust**. Paris, Gallimard, 1963.

PROUST, M. **A fugitiva**. Trad. Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 2012.

_____. **A prisioneira**. Trad. Manuel Bandeira. São Paulo: Globo, 2011.

_____. **À sombra das raparigas em flor**. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

_____. **Contre Saint-Beuve**. Paris: Gallimard, 1954.

_____. **Jean Santeuil**. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **No caminho de Swann**. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

_____. **O caminho de Guermentes**. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2007.

_____. **O tempo redescoberto**. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2013.

_____. **Pastiches et Mélanges**. Paris: NRF, 1919.

_____. **Sodoma e Gomorra**. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2008.

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

SADOUL, N. **Entretiens Avec Hergé. Édition Définitive**. Bruxelas: Casterman, 1989.

SAIKI, S. **Paris Dans le Roman de Proust**. Paris: Sedes, 1996.

SAINT-OGAN, A. **Zig et Puce au XXI^e Siècle**. Paris : Hachette, 1935.

SANCHEZ, M. S. Phénomènes Énonciatifs et Localisations Spatio-Temporelles dans *Du Côté de Chez Swann*. **Cédille : Revista de Estudios Franceses**. 9, abril, p. 441-459, 1973.

SANTOS, R. E. **Para reler os quadrinhos Disney: linguagem, evolução e análise de HQs**. São Paulo: Paulinas, 2002.

SATRAPI, M. **Persépolis**. Trad. Paulo Werneck. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2007.

SCHMID, Marion. Proust at the Ballet: Literature and Dance in Dialogue. **French Studies**. V. 67, p. 184-198, 2013.

SPIEGELMAN, A. **Maus**. Trad. Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2005.

SWARTE, J. **L'Art Moderne**. Paris: Les Humanoïdes Associés, 1980.

TADIÉ, J. –Y. **Proust et Le Roman**. Paris: Gallimard, 1971.

TARDI, J. **Le Labyrinthe Infernal**. Bruxellas: Casterman, 2007.

VALÈRY, Paul. **Degas, dança, desenho**. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VAN DEN BOOGARD, T. ; SCHIPPERS, W. T. **Léon-La-Terreur : L'Intégrale**. Issy-Les-Moulineux : Glénat, 2009.

VARIETY ART WORKS. **À la Recherche du Temps Perdu: Manga**. Trad. Julien Lefebvre-Paquet. Paris : Soleil Manga, 2011.

WARE, C. **Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth**. New York: Pantheon Books, 2000.

WERTHAM, F. **Seductions of The Innocent**. New York: Reinhart & Company: 1954.

WOOD, M. 'Tiens! Une madeleine?' **London Book Review**. n. 20, v. 23, p.14-15, 1998.

ANEXOS

29/06/2015

Message d'impression de Outlook.com

[Imprimer](#)[Fermer](#)

Proust Tome VI

De : **Stéphane Heuet** (heuet-bd.proust@wanadoo.fr)

Envoyé : jeu. 07/02/13 08:54

À : karinaespurio@hotmail.fr

☐ 2 pièces jointes

RECHERCHE VI bassedef.jpg (231,4 Ko) , 33.2.jpg (332,6 Ko)

Bonjour,

La parution du tome VI en France (*Noms de pays : le nom*, 3e partie de *Du côté de chez Swann*) est prévue pour octobre-novembre. Au Brésil chez Zahar, je ne sais pas, car il y a toujours le temps que demande la traduction, même si c'est encore André Telles qui s'en charge, et il est rapide. En tous cas votre français est parfait et vous pourrez peut-être le lire lors de sa parution en France.

Aux 48 pages habituelles, je vais ajouter cette fois-ci un supplément, une sorte de glossaire, expliquant des points peut-être un peu complexes, des locutions, des expressions, des points historiques, ainsi que des plans de Paris, du Bois de Boulogne, la généalogie de Proust et celle du narrateur, un "trombinoscope de tous les personnages bref, à peu près 16 pages explicatives. Delcourt, mon éditeur français, va, outre le tome VI, éditer une intégrale de *Du côté de chez Swann* regroupant donc *Combray*, *Un amour de Swann* et *Noms de pays : le nom*. Pour vous faire patienter, je vous joins la couverture de *Noms de pays ; le nom*, ainsi qu'un dessin de la page 33. J'espère que ça vous plaira.

En vous remerciant vivement pour l'intérêt que vous portez à mon travail (ou à Proust plus généralement),

Stéphane Heuet

29/06/2015

Message d'impression de Outlook.com

[Imprimer](#)[Fermer](#)

... plus l'Intégrale

De : **Stéphane Heuet** (heuet-bd.proust@wanadoo.fr)

Envoyé : jeu. 07/02/13 08:57

À : karinaespurio@hotmail.fr

1 pièce jointe

COUV integrale Swann.jpg (263,7 Ko)

Et puis tant que nous y sommes, je vous joins également la couverture de l'intégrale que j'évoquais dans mon précédent email. Vous avez maintenant plus d'éléments que l'éditeur Brésilien ! C'est top secret :-)
Stéphane Heuet

29/06/2015

Message d'impression de Outlook.com

[Imprimer](#)[Fermer](#)

Remerciements

De : **Karina Espurio** (karinaespurio@hotmail.fr)
Envoyé : jeu. 07/02/13 11:53
À : Stéphane Heuet (heuet-bd.proust@wanadoo.fr)

Bonjour, monsieur Heuet

Je suis vraiment reconnaissante de recevoir votre réponse. J'aime Proust. C'est l'auteur français auquel je m'intéresse le plus. Et puisque j'aime la BD française et j'aime Proust, votre adaptation est quelque chose de superbe pour moi.

J'imagine la difficulté d'adapter une œuvre tellement importante pour la littérature mondiale. Le soin d'être fidèle à l'histoire est quelque chose d'admirable chez votre adaptation. J'aimerais bien savoir comment est-ce que vous faites pour reconstruire cette 'cathédrale' proustienne, avec tous ses détails, ses moindres nuances. La construction d'une BD pour moi est un mystère, parce que je ne sais pas comment vous, les dessinateurs, faites pour tout regrouper, c'est-à-dire, comment rassembler le scénario avec la construction des personnages, les dessins en général.

Monsieur, je suis vraiment intéressée à votre travail, car je suis étudiante en lettres ici au Brésil et j'ai un projet pour étudier la bande dessinée française. Donc, en savoir plus m'aidera à comprendre mieux la construction d'une œuvre comme la vôtre.

Merci beaucoup de tout mon cœur,

Karina Espurio

Le 07/02/2013 à 06:57, "Stéphane Heuet" <heuet-bd.proust@wanadoo.fr> a écrit :

Et puis tant que nous y sommes, je vous joins également la couverture de l'intégrale que j'évoquais dans mon précédent email. Vous avez maintenant plus d'éléments que l'éditeur Brésilien ! C'est top secret :-)
Stéphane Heuet

<COUV integrale Swann.jpg>

29/06/2015

Message d'impression de Outlook.com

[Imprimer](#)[Fermer](#)

Re: Remerciements

De : **Stéphane Heuet** (heuet-bd.proust@wanadoo.fr)

Envoyé : jeu. 07/02/13 12:06

À : Karina Espurio (karinaespurio@hotmail.fr)

1 pièce jointe

Heuet-Proust.doc (47,3 Ko)

Oulala ! ce serait très très long de vous expliquer tout ça. Du reste, je ne pourrais parler que de ma technique personnelle. Néanmoins ce que je peux faire, c'est vous joindre un texte que j'ai écrit il y a six mois pour l'Association des Amis de Marcel Proust Hollandais. Je parle un peu de tout et aussi de la technique. Vous me direz si ça vous convient.

LA RECHERCHE EN BD

Stéphane Heuet

L'histoire

Âgé d'une vingtaine d'années quand j'étais dans la Marine militaire, j'avais eu l'occasion de commencer à lire *À la recherche du temps perdu* : la cheville fracturée sur un navire en Océan Indien, j'avais tout mon temps, et la bibliothèque du bord disposait de l'ensemble des livres de *La Recherche*. Mais j'ai honte d'avouer qu'après la lecture des quinze premières pages de *Combray*, le livre m'est tombé des mains d'ennui. Et c'est ainsi que j'ai renoncé à lire cette œuvre dont on faisait tant de cas et dont je ne comprenais pas même l'intérêt.

“... à jamais ? C'était possible”...

Or, bien des années plus tard, vers trente-cinq ans, marié et père de famille, j'ai été amené, à la suite d'une discussion animée sur Proust, à reprendre *Du côté de chez Swann* ; il ne s'agissait pour moi que d'en démontrer à mon interlocuteur le peu d'intérêt, l'ambiance démodée, le snobisme, le style insupportable etc., en somme toutes les préventions avancées couramment par ses détracteurs. Mais contre toute attente, j'ai été au contraire “embarqué” dans une lecture qui depuis n'a jamais cessé. J'ai découvert l'humour, le charme, la finesse et la justesse d'analyse de Proust ; j'ai surtout découvert que ce que Proust écrivait, c'est ce que nous ressentons tous sans jamais savoir l'exprimer ; et j'ai découvert avec délice combien ce livre était “visuel”, à quel point la peinture, l'art en général, y étaient présents (du reste, l'évocation visuelle de Proust est telle que j'ai toujours l'impression d'avoir affaire à un peintre qui décrit ses tableaux). Et la drôlerie de personnages comme Céline, Flora, les Verdurin, Cottard et tant d'autres, alliée à cette présence de l'image, du graphisme dans ce livre m'a très vite donné l'idée de la transposition en Bande Dessinée.

Cette idée, un peu farfelue j'en avais conscience, était toutefois étayée par la conviction que la Bande Dessinée était un moyen efficace de faire découvrir Proust à ceux qui étaient effrayés par sa réputation de difficulté, tout en restant fidèle au texte, ce qui me semblait impératif tant le style est une composante importante du plaisir de la lecture de ce livre. Je pensais par ailleurs que l'illustration documentaire permettrait à beaucoup de ceux qui ont déjà lu *La Recherche* de voir à quoi pouvaient ressembler les lieux et monuments qui ont inspiré Combray, Balbec, Doncières, le Paris de Swann, ainsi que la rue La Pérouse, les œuvres d'art évoquées ou partiellement inventées etc.

C'est ainsi que j'ai pris un congé sabbatique d'un an (cela fait donc en quelque sorte quinze ans que je suis en congé sabbatique) et ai commencé, seul, à scénariser, puis dessiner. Ce n'était pas mon métier (je considère toujours que ce n'est pas mon métier : j'adapte Proust en Bandes Dessinées, et quand ce sera terminé, je ferai probablement autre chose que de la Bande Dessinée). Une fois une vingtaine de pages scénarisées, dessinées et mises en couleurs, j'ai demandé les autorisations aux ayants-droit, puis ai proposé mon projet à tous les éditeurs de Bandes Dessinées renommés. Tous ont refusé, sauf Guy Delcourt qui, à l'époque, était un éditeur peu connu (il est depuis devenu l'un des plus importants d'Europe). Il est aussi devenu mon ami.

A la sortie de *Combray*, le premier album, est paru dans grand quotidien un terrible article, très critique, le premier article sur cette Bande Dessinée, qui m'a anéanti. Il y avait des erreurs importantes dans cet article, mais je ne les voyais presque pas, je ne voyais

que la mise en miettes de mon travail de trois ans. Et surtout, surtout, je ne comprenais pas que c'était au contraire une chance immense : la véhémence un peu excessive de l'auteur de cet article avait attiré l'attention d'autres journalistes qui, intrigués, ont lu l'album, et publié des papiers très positifs en France dans la Presse Nationale, mais d'autres aussi au Japon, aux États-Unis, en Grande-Bretagne etc. Depuis, et j'imagine grâce à cette publicité que je ne souhaitais pourtant pas, ces albums sont édités dans une vingtaine de langues dont le japonais, les deux chinois, l'indonésien, le coréen, le serbo-croate...

Maintenant, de nombreux professeurs au Collège, au Lycée et à l'Université se servent de cette adaptation pour faire découvrir Proust à leurs élèves, et j'interviens régulièrement dans ces classes. Certes ces albums sont loin d'être connus de tous, mais année après année, grâce aux enseignants, aux Proustiens, aux libraires et au bouche-à-oreille, leur existence devient plus visible. De plus, la parution du tome VI, *Noms de pays* : le nom va permettre l'édition de l'intégrale de l'adaptation de *Du côté de chez Swann*, précisément 100 ans après sa parution, en 1913. D'une façon plus générale, à la lumière de ce que je constate dans les classes que je visite, je suis convaincu que, si les Bandes Dessinées littéraires sont faites avec humilité et respect du texte, elles peuvent être utiles dans les écoles. Du reste, dans le monde d'aujourd'hui si imprégné par l'image, c'est peut-être le chaînon manquant.

La méthode d'adaptation

Il s'agit de sélectionner et d'équilibrer les parties à illustrer par rapport au texte.

Au fil de la lecture, crayon à la main, le texte peut avoir quatre destinées : devenir des dialogues (des bulles), la voix *off* (le texte dans les cases couleur coquille d'œuf), des images (les dessins dans les cases), ou disparaître, et c'est parfois terrible, car il m'arrive de devoir privilégier des phrases "utiles" à la narration, au détriment de phrases magnifiques. Je respecte scrupuleusement le déroulement de "l'histoire" et travaille mot après mot pour rabouter les propositions, les "bouchées de souffle" en cherchant la fluidité, avec bien sûr le souci de rester grammaticalement correct. En français, je m'emploie à ne jamais couper les mots ce qui, allié au choix d'une typo proche de celle de Tintin, donne un aspect facile à la lecture.

Les dimensions des cases sont déterminées par la longueur de ces propositions grammaticales. Parfois, je répartiss une même phrase en plusieurs bulles pour une lecture fluide et un aspect moins massif du texte, et les dessins sont réalisés en fonction de la disposition de ces bulles qui déterminent taille et forme des cases. En somme, je travaille à l'envers par rapport à mes collègues auteurs de BD : textes d'abord, dessins ensuite... Enfin, les textes en "voix off" sont inscrits dans des cases de couleur coquille d'œuf.

Ces cases "coquille d'œuf", c'est dans *Blake et Mortimer*, d'Edgar. P. Jacobs que j'ai compris qu'elles pouvaient être importantes. Importantes parce qu'elles permettaient d'inscrire un récitatif dans les cases, et importantes... en taille. Car si dans *Tintin* je trouvais bien des "*Pendant ce temps...*" ou des "*Le lendemain...*", dans *Blake et Mortimer*, je lisais des "paperolles" somptueuses du genre : "*Pendant que Blake volait vers le Caire, ignorant les terribles dangers qui l'attendaient, Mortimer, déterminé à contrecarrer les sombres desseins de l'impitoyable Olrik, se débattait avec l'énigme du Boson de Higgs dont la formule pouvait sauver l'Humanité* "...

C'est dans ces cases coquille d'œuf que j'ai placé régulièrement, comme une sorte de ponctuation, des ombres chinoises qui, apposées au texte, lui donnent un caractère d'imparfait itératif. Ce sont dans mon esprit comme des hiéroglyphes, des signes typographiques comme des lettres, à mi-chemin entre caractère d'imprimerie et dessin. C'est ainsi qu'il y a les hiéroglyphes "fille de cuisine enceinte", ou "accessoires de tenue de soirée de Swann", qui énoncent donc la durée d'un état ou la pratique régulière d'une activité. Ce sont aussi des signes qui, comme un point d'orgue, résonnent à la fin d'une scène en la prolongeant, ou annoncent, comme les trois coups du brigadier, le rideau qui va se lever sur un nouvel acte.

Le travail graphique

Pour représenter les personnages, je m'appuie bien sûr sur les descriptions de Proust lui-même, ou par l'imaginaire que ces descriptions suscitent. Je me sers beaucoup des photos de Félix Tournachon (dit Nadar) qui a exécuté les portraits de Proust et sa famille mais surtout du monde de Proust, des photos de tous les artistes et membres de la haute société dont il s'est servi pour créer ses personnages. Et puis certains personnages se sont imposés à moi lors de la lecture, comme Françoise, les tantes Céline et Flora, l'oncle Adolphe, d'autres encore.

Au fil du travail d'adaptation, depuis quinze ans, pour visualiser moi-même le texte et permettre aux lecteurs de le visualiser à leur tour, j'effectue des recherches documentaires sur les vêtements, les attelages, les décors et les loisirs de l'époque (par exemple le jeu du *furet*, dans le volume II de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* ; le jeu de barres dans *Noms de pays : le nom* etc.). C'est la partie de mon travail qui me prend le plus de temps. Musées, livres, monographies, peintures, photos etc. C'est un véritable travail d'enquêteur ; mais un véritable délice.

Certains passages ont été délicats, et d'autres, nombreux, le seront peut-être plus encore. Je me souviens de certains passages redoutables : la scène des *Jeunes Filles en Fleurs* où Andrée saute par-dessus le banquier a nécessité une construction complexe, avec un retournement de point focal (j'avais besoin pour les situer de les montrer devant le Grand-Hôtel donc, puisque elles venaient de l'ouest, allant de droite à gauche avec l'hôtel en arrière-plan, puis de retourner le point de vue pour que le mouvement soit dynamique, de gauche à droite). Dans *Un amour de Swann*, inventer la topographie de l'hôtel particulier d'Odette pour permettre le jeu des fenêtres, ou créer le tableau "le Port de Carquethuit" ... oui, il y a des difficultés. Mais c'est toujours passionnant.

Si "le Port de Carquethuit" a été intéressant à inventer, il y en a bien d'autres, la peinture est partout. Des personnages sortent de tableaux, des décors ou des scènes sont issus de tableaux, c'est un vrai régal. Et ce sont les tons des peintres impressionnistes qui gouvernent mes mises en couleurs.

Pour les lieux, paysages, architecture, monuments, bâtiments, quartiers, mobilier urbain, il y a heureusement les tableaux des peintres du XIXe siècle, Monet, Boudin, Gervex, Béraud, Degas, Jonhkind, Turner, Whistler, Harisson etc. et des milliers de photos des bâtiments disparus, dont les photos de Marville ; une mine d'or. Je dispose aussi des plans très précis du Paris d'avant les travaux du baron Haussmann.

Techniquement, pour la mise en couleurs, je me sers de Photoshop pour la majorité des dessins que je réalise séparément, un dessin par feuille. Je scanne ces dessins

un par un, et les mets en couleurs en indexant très précisément les milliers de tons afin qu'ils restent bien identiques d'un dessin à l'autre.

La place des bulles est très étudiée. Je travaille leur emplacement, leur taille, les queues de bulles avec soin. Leur situation les unes par rapport aux autres est aussi pour moi très importante, je ne veux pas, comme j'en ai parfois le déplaisir en tant que lecteur, lire une réponse avant une question, ou simplement voir le rythme de la lecture, sa fluidité, mise à mal par une hésitation sur la bulle à lire en premier.

Même si le texte, aussi bien que le dessin, expriment souvent déjà sans ambiguïté la colère, la surprise ou le doute, j'ajoute souvent points d'exclamation et d'interrogation, comme dans les bandes dessinées moins littéraires ; j'imagine que c'est un code de la bande dessinée qu'il faut respecter pour obtenir cet effet expressionniste, très explicite, une forme de théâtralité à la Eisenstein.

Ce n'est pas parce qu'il s'agit de Bande Dessinée qu'il faut bâcler la typographie. J'applique les règles typo, elles n'ont été fixées que pour une bonne intelligence de lecture, et les espaces après les virgules, les petites capitales après les lettrines, les bas-de-casse après les deux-points ou les points-guillemets et j'en passe, ça oui, c'est ma tasse de thé !

Mais tout ce soin que j'essaie d'apporter à la forme du texte, aux bulles, aux règles grammaticales, ce souci de ne pas couper les mots, rien ne doit être senti, le travail doit être invisible. Je veux juste aider le lecteur à lire Proust facilement, sans qu'aucune intervention "post-Proust" soit susceptible d'en altérer la lisibilité ; et ce doit être, j'imagine, le même état d'esprit qui anime les éditeurs de *La Recherche* dans les éditions classiques.

Le même plaisir inconscient du lecteur, je le poursuis en faisant appel à sa culture cinématographique. Nombreux sont les emprunts faits à Luigi Visconti : *Mort à Venise* dans *Les Jeunes filles en fleurs*, *Le Guépard* dans *Un amour de Swann*, à d'autres films aussi comme *Titanic*, (les lycéens l'ont bien ressenti) ou *The go between* de Joseph Losey. C'est la même démarche qui m'anime dans le choix d'arrière-plans qui évoquent des tableaux impressionnistes : les lecteurs de la Bande Dessinée, comme ceux du texte original, doivent se sentir en connivence, comprendre les références, se repérer. *La Recherche*, quand la lecture produit l'effet escompté, devient le livre personnel du lecteur ; comme l'explique Proust, le lecteur doit se lire lui-même.

Cette série de Bandes Dessinées est ainsi un parcours où les initiés vont découvrir des indices, des repères. Dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* tome 2 page 14, par exemple, sont dissimulées des références à Hergé : les Dupond-t dans le costume de matelots du *Secret de la Licorne*, Milou dans la rue, l'échelle de Wagner dans le jardin, le vase du *Lotus bleu* dans l'atelier ; et dans cet atelier, la panoplie de pinceaux, la palette et le canapé sont une réplique de l'atelier de Monet à Giverny. Dans le même tome, page 22, parmi les invités à la petite matinée d'Elstir, peintre imaginaire, on reconnaît Monet, Madeleine Lemaire, Delacroix, Courbet, Degas, Renoir, Boudin et Jongkind. La cuisine de Swann, Quai d'Orléans, est celle de Claude Monet à Giverny, quant à la maison d'Elstir, elle est en partie inspirée de la maison de Zola à Médan. Et je ponctue les albums de nombreux de ces clins d'œil, de ces références à la peinture ou au cinéma, non par "hommage", mais pour multiplier les chances du lecteur de les identifier, de se sentir dans

un monde culturel connu. Tel indice remarqué par un lecteur ne le sera pas par son voisin qui en remarquera un autre.

Pour dessiner les personnages, j'ai fait le choix improbable du style en "ligne claire" pour les laisser les plus abstraits possible, afin que le lecteur puisse se glisser plus facilement dans la peau du narrateur. J'avais été frappé par la démonstration du philosophe Michel Serre passant la tête dans le rond découpé de la tête de Tintin ("Tintin, c'est nous"). Et Scott McCloud a également montré que plus un personnage BD est graphiquement simple, plus l'identification par les lecteurs, même de sexe opposé, est possible. En réalité, c'est ce narrateur seul pour lequel cette simplification des traits s'avérerait nécessaire, ce qui permettait également de lui conserver un âge variable, voire une identité physique indistincte, en évolution permanente ; et c'est pour harmoniser les personnages de ces albums avec ce personnage unique que tous, à des degrés parfois divers, ont cet aspect "BD Belge". De fait, il n'est pas difficile de retrouver à Combray, chez les Verdurin ou à Balbec des Nestor, des Séraphin Lampion ou des Senor de Olivera...

Cette solution posait toutefois un problème : opter pour des personnages "à la Tintin" semblait impliquer de rester fidèle au style d'Hergé, ce qui imposait des arrière-plans également simplifiés, incompatibles avec la précision des descriptions de Proust des décors, lieux et paysages. Les studios Disney ont produit deux longs métrages qui me suggéraient une issue : dans le premier, *Mary Poppins*, des personnages réels se déplacent dans des paysages de dessins animés ; dans le second, *Qui veut la peau de Roger Rabbit*, à l'inverse, ce sont des personnages de *cartoons* qui bougent dans un décor réel. Partant, pourquoi ne pas faire exister des personnages d'un certain style de Bande Dessinée dans des décors d'un autre style de Bande Dessinée ? Et c'est le trait, plus ou moins épais, plus ou moins vibré qui fédère ces graphismes ; il m'a également permis de dessiner des allégories de Giotto en ligne claire dans *Combray* page 35, comme Hergé avait dessiné une miniature persane, la terrible "Bataille de Klow" (alors Zileheroum), en ligne claire sur le dépliant touristique que contemple Tintin volant vers la Syldavie dans *Le sceptre d'Ottokar*.

Mes auteurs de référence, mes maîtres absolus sont donc Hergé pour les personnages, et Edgar.P Jacobs pour les décors et les longs textes en voix "off" dans des cases coquille d'œuf. Et pour le rêve Hugo Pratt, maître en aquarelle et encre de Chine.

Le projet

Pour l'instant, c'est à un pas de sénateur que je continue ce projet. Cette lenteur m'est nécessaire. Certes, il reste beaucoup de travail à accomplir pour adapter toute *La Recherche*, c'est évident, et il faudra que je vive très longtemps et en bonne santé pour y parvenir. Mais au fond, que j'y arrive ou non n'est pas si important, le faire est un bonheur quotidien. J'ai toujours été heureux professionnellement, mais jamais comme depuis que j'ai entrepris cette adaptation.

D'autres œuvres littéraires sont, j'en suis convaincu, susceptibles d'être illustrées en Bandes Dessinées ; des centaines : je pense à celles de Barbey d'Aurevilly, de Mauriac, à tant d'autres... il y a du travail pour des dizaines d'années et pour quantité de scénaristes et de dessinateurs. Ce n'est pas un effet de mode, c'est la maturité du public (donc du marché, et des auteurs), qui permettra d'accomplir ce travail pour que survivent certaines œuvres tombées en désuétude ; le temps qu'elles redeviennent à la mode, ou que ces

adaptations elles-mêmes les ramènent à la lumière. Mais il faut que cela soit fait par des passionnés de ces œuvres, c'est la condition *sine qua none*.

Proust, quant à lui, est indémodable.

A RECHERCHE EM QUADRINHOS

Stéphane Heuet

A história

Há mais de vinte anos, quando eu estava na Marinha, tive a oportunidade de começar a ler *Em busca do tempo perdido*: tornozelo fraturado em pleno Oceano Índico, eu tinha tempo para tudo e a biblioteca do navio dispunha de todos os volumes da *Recherche*. Mas tenho vergonha de confessar que depois da leitura das quinze primeiras páginas de *Combray*, o livro me caiu das mãos devido ao tédio. E foi assim que eu abandonei a leitura desta obra da qual falavam tanto e que eu não compreendia o porquê de tanto interesse.

« [...] nunca mais ? Era possível [...] »

Porém, muitos anos mais tarde, com uns trinta e cinco anos, casado e pai de família, fui levado, em consequência de uma discussão entusiasmada sobre Proust, a retomar a leitura de *No caminho de Swann*; tratava-se, para mim, somente de demonstrar a meu interlocutor o pouco interesse, o ambiente ultrapassado, o esnobismo, o estilo insuportável, etc, em suma todas as previsões antecipadas com certa frequência por seus detratores. Mas contra todas as expectativas, eu fui “embarcado” na leitura que, desde então, nunca parei. Eu descobri o humor, o charme, a fineza e a justeza da análise de Proust; eu descobri, sobretudo, que o que Proust escrevia, é o que todos sentimos sem nunca saber expressar; e eu descobri com deleite o quanto este livro era “visual”, até que ponto a pintura, a arte em geral, estavam presentes nele (ademais, a evocação visual de Proust é tamanha que sempre tive a impressão de ter me remetido a um pintor que descreve seus quadros). E a estranheza de personagens como Céline, Flora, os Verdurin, Cottard e tantos outros, aliada a esta presença da imagem, do grafismo neste livro me despertou rapidamente a ideia da transposição dele para história em quadrinhos.

Eu tinha consciência de que esta ideia era um pouco absurda, mas fui, todavia, amparado pela convicção que a história em quadrinhos era um meio eficaz de mostrar Proust àqueles que se assustavam por sua reputação de difícil, mesmo permanecendo fiel ao texto, o que me parecia imperativo à medida que o estilo é um componente importante do prazer da leitura deste livro. Além do mais, eu pensei que a ilustração documental permitiria a muitos que já leram a *Recherche* ver com o que podiam parecer os lugares e os monumentos que inspiraram Combray, Balbec, Doncières, a Paris de Swann, bem como a rue La Pérouse, as obras de arte evocadas ou parcialmente inventadas no livro, etc.

E foi assim que eu tirei um ano sabático (e já faz uns quinze anos que renovo esse período...) e comecei sozinho a roteirizar e depois desenhar. Esse não é meu trabalho (continuo achando isso, mesmo adaptando Proust em histórias em quadrinhos; quando acabar tudo isso, farei provavelmente outra coisa). Quando tinha umas vinte páginas prontas, pedi autorização para publicação aos detentores dos direitos da obra de Proust. Em seguida, propus meu projeto a todos os renomados editores de quadrinhos franceses. Todos recusaram meu trabalho, exceto Guy Delcourt que, na época, era um editor quase desconhecido. Desde então ele se tornou um dos mais importantes da Europa e, também, meu amigo.

Na ocasião da publicação da minha primeira adaptação, *Combray*, um grande jornal francês publicou um artigo terrível, muito crítico ao meu trabalho. Foi o primeiro artigo publicado sobre essa adaptação. Foi devastador. Havia erros crassos nele, mas eu quase não os via, só conseguia enxergar o esmigalhamento do meu trabalho que havia demorado três anos para ser feito. Eu não compreendi que, com essa dura crítica, eu tinha uma imensa oportunidade nas mãos: a veemência um pouco excessiva do autor do artigo tinha atraído a atenção de outros jornalistas que, intrigados, leram meu trabalho e publicaram críticas muito elogiosas na França e, também, no Japão, nos Estados Unidos, na Grã-Bretanha e em outros países. Imagino, desde então, que graças à essa publicidade que eu não desejava ter, meus álbuns foram editados em mais de vinte línguas dentre as quais o japonês, o chinês, o indonésio, o coreano, o servo-croata etc.

Atualmente, vários professores dos ensinos fundamental e médio e também de universidades usam minha adaptação para mostrar Proust a seus alunos. Eu vou frequentemente conversar com essas classes. Certamente, esses álbuns não são conhecidos de todos, mas ano após ano, graças aos professores, aos proustianos, aos livreiros e ao boca-a-boca, a existência deles fica mais evidente. Além disso, a publicação do sexto volume, *No caminho de Swann: nomes de lugares* permitirá a edição da integralidade da adaptação de *No caminho de Swann*¹³⁵ para quadrinhos, mais precisamente 100 anos depois de sua publicação em 1913. De uma maneira mais geral, à luz do que eu posso constatar nas classes que eu visito, estou convencido de que se as histórias em quadrinhos forem feitas com modéstia e respeito ao texto, elas poderão ser úteis nas escolas. Ademais, no mundo de hoje, tão impregnado pela presença da imagem, isso talvez seja um elo perdido.

O método de adaptação

Trata-se de selecionar e de equilibrar as partes a serem ilustradas em relação ao texto. Durante a leitura, lápis na mão, o texto pode ter quatro destinos diferentes: tornar-se diálogos (balões), voz em off (o texto nos espaços cor casca de ovo), imagens (os desenhos nos quadrinhos), ou desaparecer, o que é às vezes terrível, pois preciso privilegiar frases “úteis” à narração, em detrimento de frases magníficas. Eu respeito meticulosamente o desenrolar da “história” e trabalho palavra por palavra para ajustar as sentenças, os “espaços”, buscando permanecer gramaticalmente correto. Em francês, eu tento nunca cortar as palavras que, aliadas à escolha de uma tipografia parecida com a de Tintin, facilita a leitura.

As dimensões dos quadrinhos são determinadas pela extensão das sentenças gramaticais. Às vezes divido uma frase em vários balões para tornar a leitura fluida e deixar o texto menos compacto. Os desenhos são feitos em função da disposição dos balões. São eles que determinam o tamanho e a forma dos quadrinhos. Em suma, meu trabalho é feito de forma inversa a de meus colegas autores de histórias em quadrinhos: primeiramente vem o texto e os desenhos depois. Por fim, os textos dos recordatórios são escritos nos quadros cor casca de ovo.

Foi em *Blake e Mortimer* de Edgar P. Jacobs que compreendi que esses requadros “casca de ovo” podiam ser importantes. Percebi que eles permitiam inserir um recordatório nos requadros, pois se nos álbuns de Tintin eu encontrava frases como “Durante um tempo...” ou “No dia seguinte...”, em *Blake et Mortimer* eu lia “mensagens” suntuosas do tipo “Enquanto Blake voava em direção ao Cairo, ignorando os terríveis

¹³⁵ A edição integral de *No caminho de Swann* adaptada para narrativas gráficas foi publicada no final de 2013 na França. Ainda não há previsão de lançamento no Brasil. N.T.

perigos que o esperavam, Mortimer, determinado a contrariar os propósitos sombrios do impiedoso Olrik, agitava-se com o enigma de Boson de Higgs cuja fórmula podia salvar a Humanidade.”

Dentro desses requadros “casca de ovo”, eu inseri regularmente, como uma espécie de pontuação, sombras chinesas que, aplicadas ao texto, conferem um certo caráter iterativo ao imperfeito. Para mim, essas sombras são como hieróglifos, sinais tipográficos como letras, um meio-termo entre o caractere de impressão e o desenho. É dessa forma que existem os hieróglifos “moça de cozinha grávida” ou “acessórios de um traje de gala de Swann” que anunciam, como uma fermata ressoando ao final de uma cena, as três batidas do brigadeiro, destacando o levantar da cortina que marca o início de um novo ato.

O trabalho gráfico

Para representar os personagens, eu me apoio nas descrições de Proust e também no imaginário que elas suscitam. Uso muitas fotos de Félix Tournachon (conhecido como Nadar) que fez retratos de Proust e de sua família. Baseio-me em fotos utilizadas por Proust para criar seus personagens, nas quais aparecem artistas e membros da alta sociedade. Alguns personagens se destacaram no decorrer da leitura como, por exemplo, Françoise, as tias Céline e Flora, o tio Adolphe e alguns outros.

No decorrer desses quinze anos realizando esse trabalho, para visualizar o texto e permitir que os leitores, por sua vez, também o façam, eu faço pesquisas documentais sobre as roupas, as charretes, a decoração e os lazeres da época na qual se passa a história (por exemplo, o jogo da batata quente que aparece no segundo volume de *À sombra das raparigas em flor*; o jogo de estacas que aparece em *No caminho de Swann: nomes de lugares* etc). Essa é a parte do meu trabalho na qual gasto mais tempo: museus, livros, monografias, pinturas, fotos etc. É um verdadeiro trabalho de investigar, mas é muito bom fazê-lo.

Algumas passagens ficaram delicadas, e outras, mais numerosas, o ficarão muito mais. Eu me lembro de algumas passagens arriscadas: a cena das *Raparigas em flor* na qual Andrée salta por cima de um banqueiro demandou uma complexa construção com uma virada no foco (para situar a cena, eu precisava mostrar o grupo de jovens diante do Grand-Hôtel, já que elas vinham do lado oeste, indo da direita à esquerda, com o hotel aparecendo como pano de fundo, e depois retornando o ponto de vista para tornar o movimento da personagem mais dinâmico, dessa vez da esquerda à direita). Em *Um amor de Swann* tive que inventar a topografia do prédio no qual morava Odette para permitir a visualização das várias janelas,¹³⁶ ou mesmo criar o quadro “O porto de Carquethuit”. Sim, há dificuldades, mas é sempre apaixonante fazer o que faço..

Se o quadro « Porto de Carquethuit » foi interessante de inventar, há outros que mostram que a pintura está em todos os lugares do meu trabalho. Os personagens, os cenários e as cenas saem das pinturas. É um verdadeiro regalo. E são os tons utilizados pelos pintores impressionistas que se sobressaem na minha coloração.

Em relação aos lugares, as paisagens, os monumentos, os prédios, os bairros, enfim, o mobiliário urbano, há quadros de pintores do século XIX como Monet, Boudin, Gervex, Béraud, Degas, Jonhkind, Turner, Whistler, Harisson etc., que me ajudaram. Além disso, há milhares de fotos de prédios que não existem mais, das quais destaco as

¹³⁶ Cena na qual Swann, achando que Odette o traía, olhava para várias janelas do prédio onde ela morava para tentar descobrir com quem a cortesã estaria. N. T.

de Marville, uma verdadeira mina de ouro. Eu tenho, também, à disposição mapas muito precisos de Paris antes dos trabalhos de urbanização do barão de Hassmann.

Tecnicamente, em relação à coloração, uso o Photoshop na maioria dos desenhos feitos folha por folha. Eu os escaneio um por um e faço a coloração, escolhendo os tons de forma precisa para que fiquem idênticos uns aos outros.

O local onde os balões são colocados é estudado minuciosamente. A localização, o tamanho e os rabichos são inseridos com cuidado, pois todos esses elementos são importantes uns em relação aos outros. Eu não gosto, como leitor, de ter o desprazer de ler em um balão uma resposta antes de uma pergunta ou simplesmente ver o ritmo e a fluidez da leitura do balão minados por uma hesitação colocada em local incorreto.

Mesmo se o texto, e também o desenho, expressam, frequentemente, sem ambiguidade, a cólera, a surpresa ou a dúvida, insiro com frequência pontos de exclamação e de interrogação, como pode ser visto em histórias em quadrinhos menos literárias. Eu imagino que esse seja um código dos quadrinhos que deve ser respeitado para obter um efeito impressionista explícito, uma forma de teatralidade à Eisenstein.

Não é porque se trata de história em quadrinhos que é necessário descuidar da tipografia. Eu adoto regras para isso. Elas só foram fixadas para que a leitura seja inteligível: uso espaços depois das vírgulas, as letrinhas maiúsculas devem vir depois das capitulares, as minúsculas depois de dois pontos ou de aspas. Isso, para mim, é um prato cheio!

Mas todo esse cuidado que eu tento trazer à forma do texto, aos balões, às regras gramaticais, essa preocupação de não cortar as palavras, nada deve ser sentido. O trabalho deve ser invisível. Eu só quero ajudar o leitor a ler Proust facilmente, sem que nenhuma percepção “pós-Proust” seja suscetível de alterar a legibilidade da obra. Esse deve ser o mesmo estado de espírito, imagino, que entusiasma os editores da *Recherche* em edições clássicas.

Eu procuro o mesmo prazer inconsciente do leitor, chamando a atenção para sua cultura cinematográfica. Numerosos são os empréstimos feitos do cineasta italiano Luigi Visconti como, por exemplo, *Morte em Veneza* nas *Raparigas*, *O leopardo* em *Um amor de Swann*. Há empréstimos de outros filmes como de *Titanic* (tenho certeza de que os estudantes perceberam) ou mesmo de *O mensageiro* de Joseph Losey. Esse movimento também me anima na escolha dos planos de fundo que evocam quadros impressionistas: os leitores da história em quadrinhos, como aqueles do texto original, devem ser coniventes com isso, compreender as referências, localizá-las. A *Recherche*, quando a leitura produz o efeito esperado, torna-se o livro pessoal do leitor. Como explica Proust, o leitor deve ler-se a si mesmo.

Essa série de quadrinhos é, dessa forma, um percurso no qual os iniciados vão descobrir indícios, marcas. Em *À sombra das raparigas em flor – volume 2*, na página 14, são dissimuladas referências ao quadrinhista Hergé: os Dupond-t com traje de marujo em *O segredo do Licorne*; Milou na rua, a escada de Wagner no jardim, o vaso do *Lotus azul* no ateliê. Nesse local, a panóplia de pincéis, a paleta de cores e o sofá são uma réplica do ateliê de Monet em Giverny. No mesmo volume, na página 22, dentre os convidados matinais casa de Elstir, pintor imaginário, reconhece-se Monet, Madeleine Lemaire, Delacroix, Courbet, Degas, Renoir, Boudin et Jongkind. A cozinha de Swann no Quai d’Orléans é a de Monet em Giverny. Em relação à casa de Elstir, ela é, em parte, inspirada na morada de Zola em Médan. Eu pontuo meus álbuns com várias referências gerais e, também, à pintura e ao cinema. Faço isso não para homenagear as obras, mas para que o leitor tenha chances de identificar essas referências, de sentir-se em um mundo cultural conhecido. Cada leitor descobrirá referências diferentes.

Para desenhar os personagens, eu fiz a escolha improvável da linha clara para deixá-los o mais abstratos possível, a fim que os leitores pudessem entrar mais facilmente na pele do narrador. Eu fui atingido pela demonstração do filósofo Michel Serre passando a cabeça no círculo cortado que é a cabeça de Tintin (“Tintin, somos nós”). E Scott McCloud mostrou, igualmente, que quanto mais um personagem de HQ é graficamente simples, mais a identificação dos leitores, mesmo os do sexo oposto, é possível. Na realidade, essa simplificação dos traços fazia-se necessária para a representação do narrador, o que permitia, igualmente, conservar uma idade variável ao personagem, até mesmo uma identidade física indistinta, mesmo estando sempre em evolução. A fim de compatibilizar, em graus diversos, os personagens desses álbuns com esse narrador, eles têm esse aspecto de “HQ belga”. Efetivamente, não é difícil encontrar Nestores, Sérafinos Lampions ou mesmo Senhores de Oliveira em Combray, na casa dos Verdurin ou em Balbec...

Essa solução ocasionava, todavia, um problema: optar por personagens à Tintin parecia envolver uma fidelidade ao estilo de Hergé, o que impunha planos de fundo igualmente simplificados, incompatíveis com a precisão das descrições de Proust em relação aos cenários, aos lugares e às paisagens. Os estúdios Disney produziram dois longas metragens que sugeriram uma saída: no primeiro, *Mary Poppins*, personagens reais deslocavam-se em paisagens de desenho animado; no segundo, *Uma cilada para Roger Rabbit*, inversamente, são os personagens de *cartoons* que se deslocam num cenário real. Partindo disso, pensei: por que não fazer existir personagens de um certo estilo de HQ em cenários de um outro estilo de quadrinhos? E é o traço, mais ou menos espesso, mais ou menos tremido que associa esses grafismos. Isso me permitiu desenhar as alegorias de Giotto no estilo linha clara na página 35 de *Combray*, como Hergé havia desenhado uma miniatura persa, a terrível “Batalha de Klow” (então Zileheroum), usando o mesmo estilo gráfico, em um folheto turístico que contempla Tintin voando em direção à Sildávia em *O Cetro de Ottokar*.

Meus autores de referência, meus mestres absolutos são Hergé, para a feitura dos personagens, e Edgar P. Jacobs, para os cenários e os longos textos dos recordatórios cor de casca de ovo. E para o mundo onírico Hugo Pratt, mestre em aquarela e nanquim.

O projeto

Por ora, é a passo de tartaruga que eu continuo esse projeto. Essa lentidão é necessária para mim. Certamente há muito trabalho a ser feito para adaptar a totalidade da *Recherche*. Será necessário que eu viva muito tempo e tenha uma boa saúde para terminar isso, mas, no fundo, se eu conseguir ou não, nem é tão importante assim, pois fazê-lo é uma felicidade diária. Eu sempre fui feliz profissionalmente, mas nunca fui tão feliz desde que comecei essa adaptação.

Estou convencido de que outras obras literárias são suscetíveis de serem ilustradas em HQ. Centenas, eu acho. Eu penso nas obras de Barbey d'Aurevilly, de Mauriac, e tantos outros autores. Há trabalho para dezenas de anos e para uma boa quantidade de roteiristas e desenhistas. Isso não é resultado de moda, é a maturidade do público (quer dizer, do mercado e dos autores) que permitirá a realização desse trabalho para que certas obras que caíram no ostracismo possam sobreviver. O tempo faz com que essas adaptações voltem à moda, dando-lhes luz. Isso, entretanto, deve ser feito por apaixonados por esses livros. Essa condição é *sine qua non*.

Proust, por usa vez, nunca sai de moda.

29/06/2015

Message d'impression de Outlook.com

[Imprimer](#)[Fermer](#)

À propos du texte

De : **Karina Espurio** (karinaespurio@hotmail.fr)
Envoyé : ven. 08/02/13 19:25
À : Stéphane Heuet (heuet-bd.proust@wanadoo.fr)

Bonjour, monsieur Heuet

J'ai lu votre texte. Il est très clair et il me fait comprendre comment vous faites l'adaptation. Je vous ai parlé que je suis étudiante en lettres et que j'ai un projet pour étudier la BD française. J'ai donc décidé que je vais consacrer mes études à votre adaptation de Proust. Et si vous me permettez, je serais très reconnaissante de pouvoir vous envoyer un message de temps en temps pour vous poser quelques questions à propos de votre travail. Ça ne sera pas toujours, je vous l'assure.

De toute façon, je vous remercie énormément de m'avoir envoyé le texte à propos de votre méthode d'adaptation de Proust en bande dessinée. Il m'aidera beaucoup à mieux comprendre comment un dessinateur/ scénariste travaille.

Merci de tout mon cœur,

Karina Espurio



Figura 53a - HEUET, S ; PROUST, M. **  la Recherche du Temps Perdu 5: Un Amour de Swann – Deuxième Partie.** Paris : Delcourt, 2008. Vinhetas 1 a 3, p. 7.



Figura 56a - HEUET, S ; PROUST, M. **  la Recherche du Temps Perdu 1: Combray.** Paris : Delcourt, 1998. Vinheta 4, p. 58.

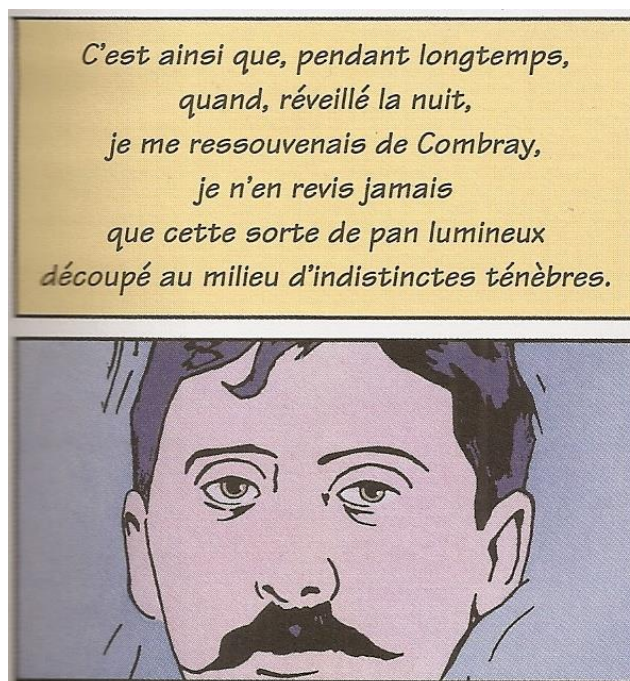


Figura 57a - HEUET, S ; PROUST, M. **À la Recherche du Temps Perdu 1: Combray.**
Paris : Delcourt, 1998. Vinheta 3, p. 13.



Figura 58a - HEUET, S ; PROUST, M. **À la Recherche du Temps Perdu 1: Combray.**
Paris : Delcourt, 1998. Vinheta 6, p. 58.



Figura 59a - HEUET, S ; PROUST, M. *À la Recherche du Temps Perdu 1: Combray*. Paris : Delcourt, 1998. p. 14.



Figura 60a - HEUET, S ; PROUST, M. *À la Recherche du Temps Perdu 1: Combray*. Paris : Delcourt, 1998. p. 15.



Figura 61a - HEUET, S ; PROUST, M. **À la Recherche du Temps Perdu 1: Combray.** Paris : Delcourt, 1998. Vinheta 1, p. 15.

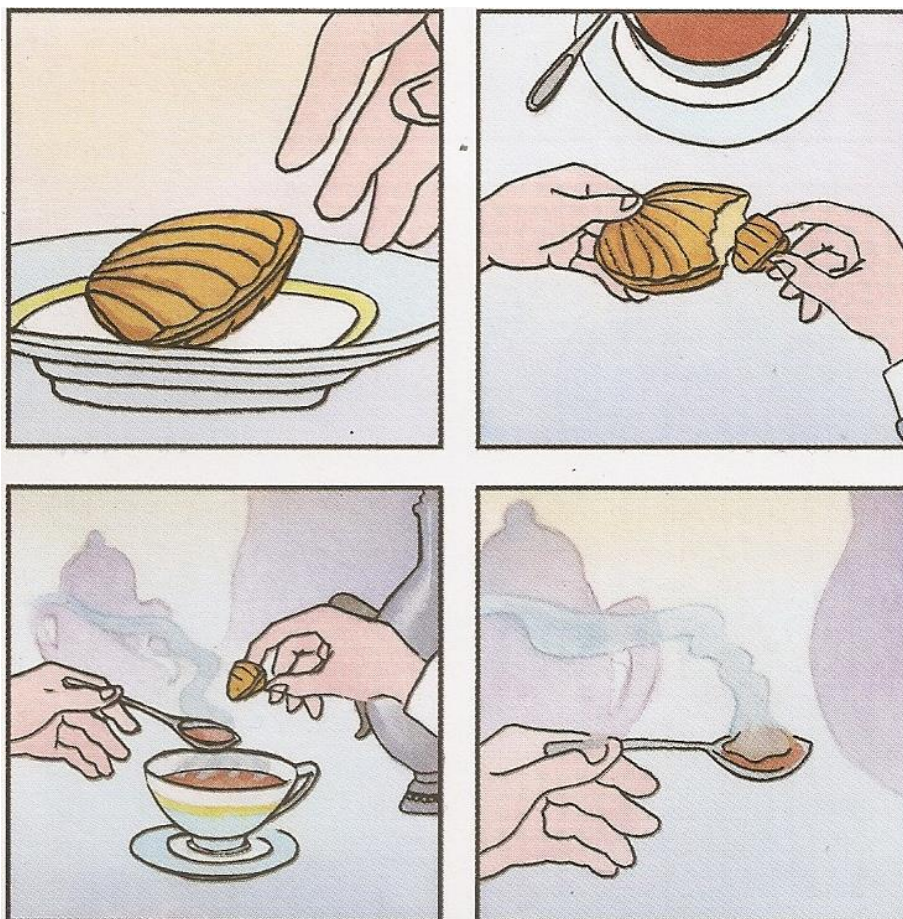


Figura 62a - HEUET, S ; PROUST, M. **À la Recherche du Temps Perdu 1: Combray**. Paris : Delcourt, 1998. Vinhetas 2 a 5, p. 15.

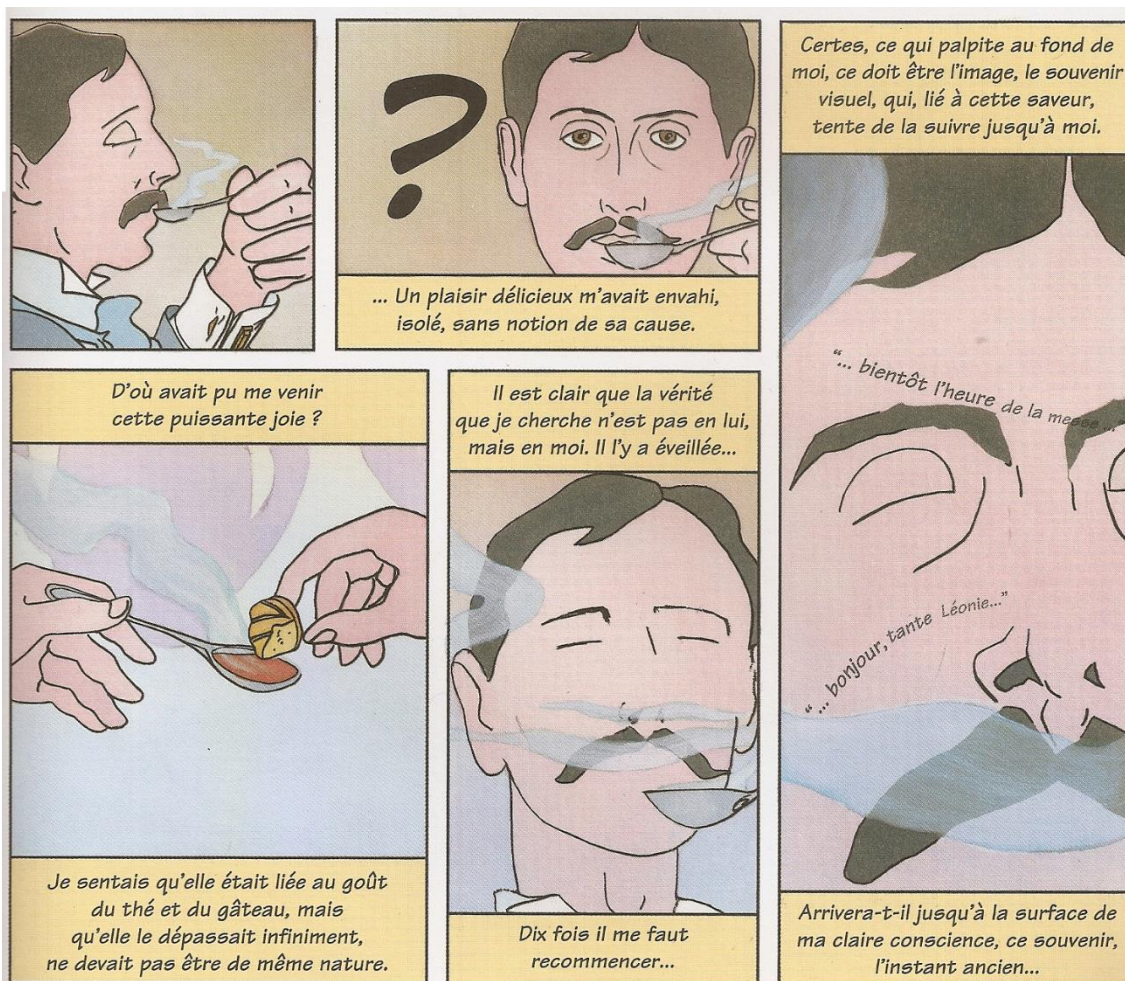


Figura 63a - HEUET, S ; PROUST, M. *À la Recherche du Temps Perdu 1: Combray*. Paris : Delcourt, 1998. Vinhetas 6 a 10, p. 15.



Figura 64a - HEUET, S ; PROUST, M. **À la Recherche du Temps Perdu 1: Combray.** Paris : Delcourt, 1998. p. 16.



Figura 65a - HEUET, S ; PROUST, M. **À la Recherche du Temps Perdu 1: Combray.** Paris : Delcourt, 1998. p. 17.

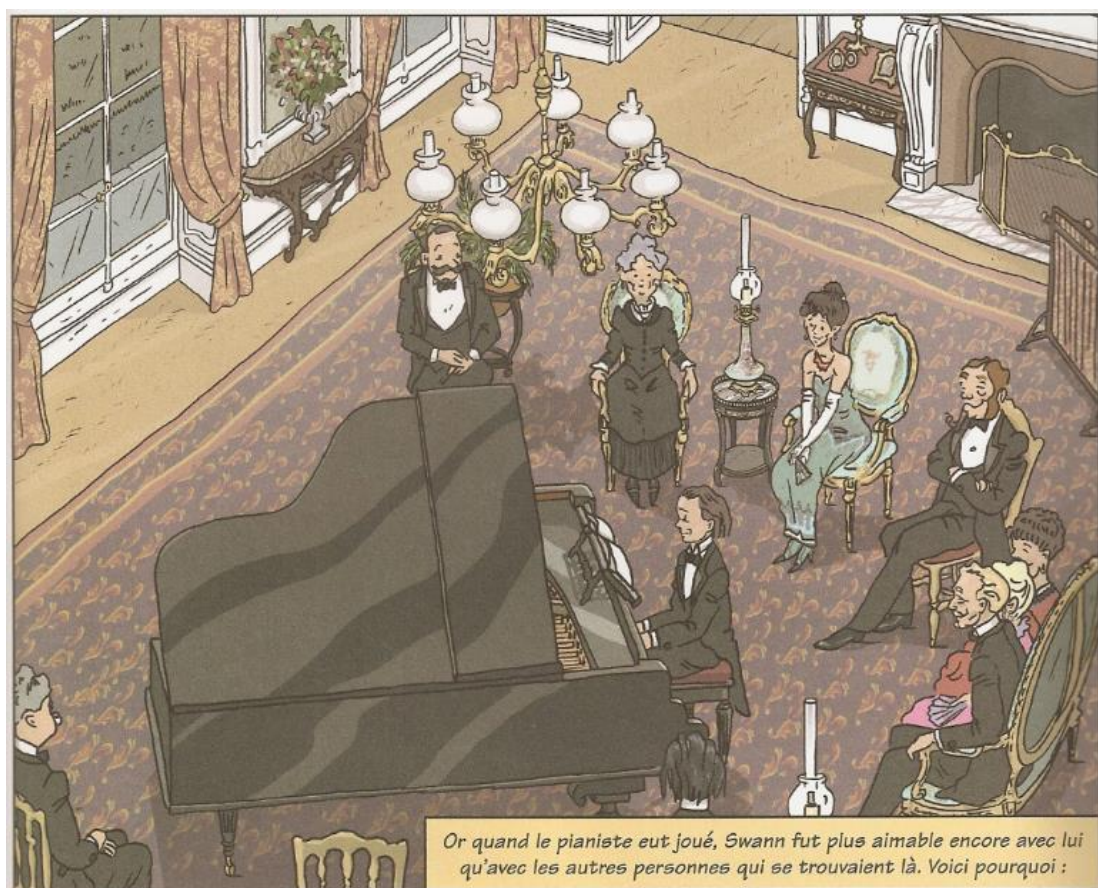


Figura 66a - À la Recherche du Temps Perdu 4: Un Amour de Swann – Première Partie. Paris : Delcourt, 2006. Detalhe da p. 17.

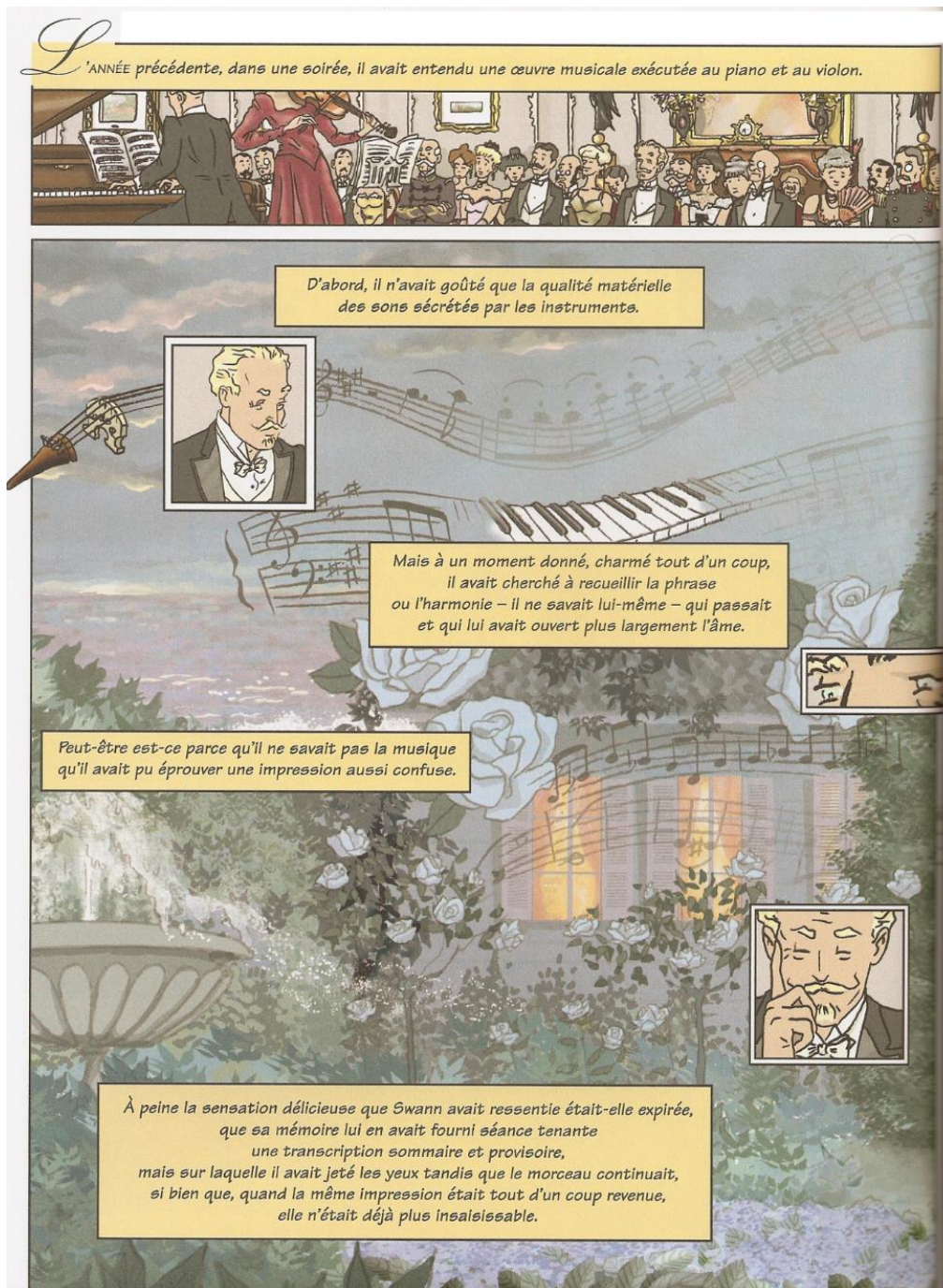


Figura 67a - À la Recherche du Temps Perdu 4: Un Amour de Swann – Première Partie. Paris : Delcourt, 2006. p. 18.

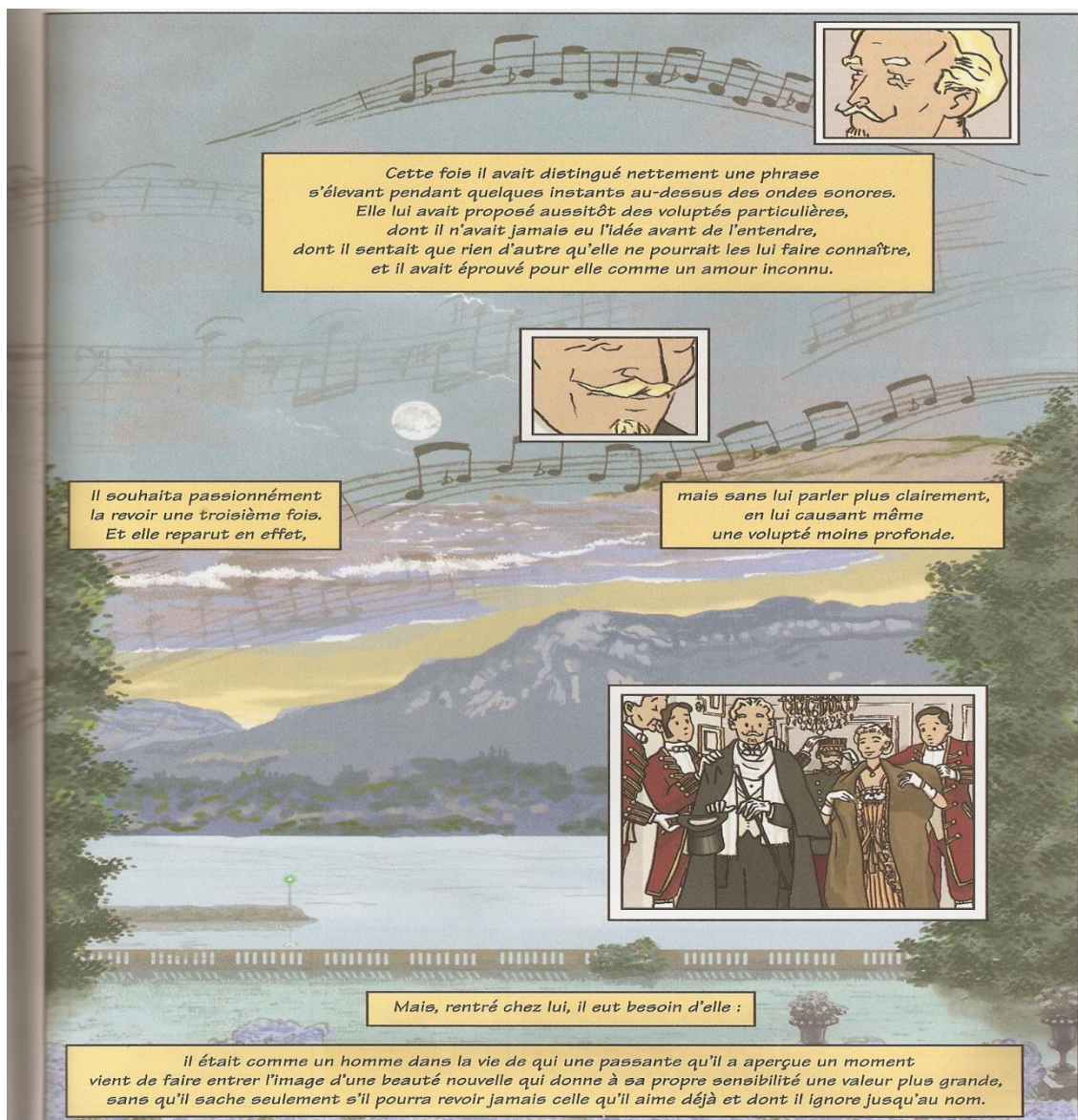


Figura 68a - À la Recherche du Temps Perdu 4: Un Amour de Swann – Première Partie.
Paris : Delcourt, 2006. p. 19.

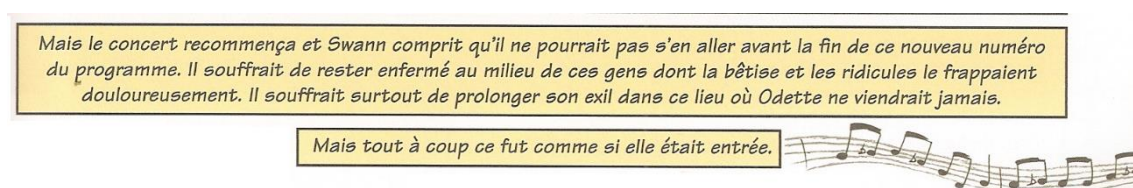


Figura 69a - À la Recherche du Temps Perdu 5: Un Amour de Swann – Deuxième Partie.
Paris : Delcourt, 2008. Detalhe da p. 35.



Figura 70a - À la Recherche du Temps Perdu 5: Un Amour de Swann – Deuxième Partie.
Paris : Delcourt, 2008. Vinhetas 1 a 3, p. 36.

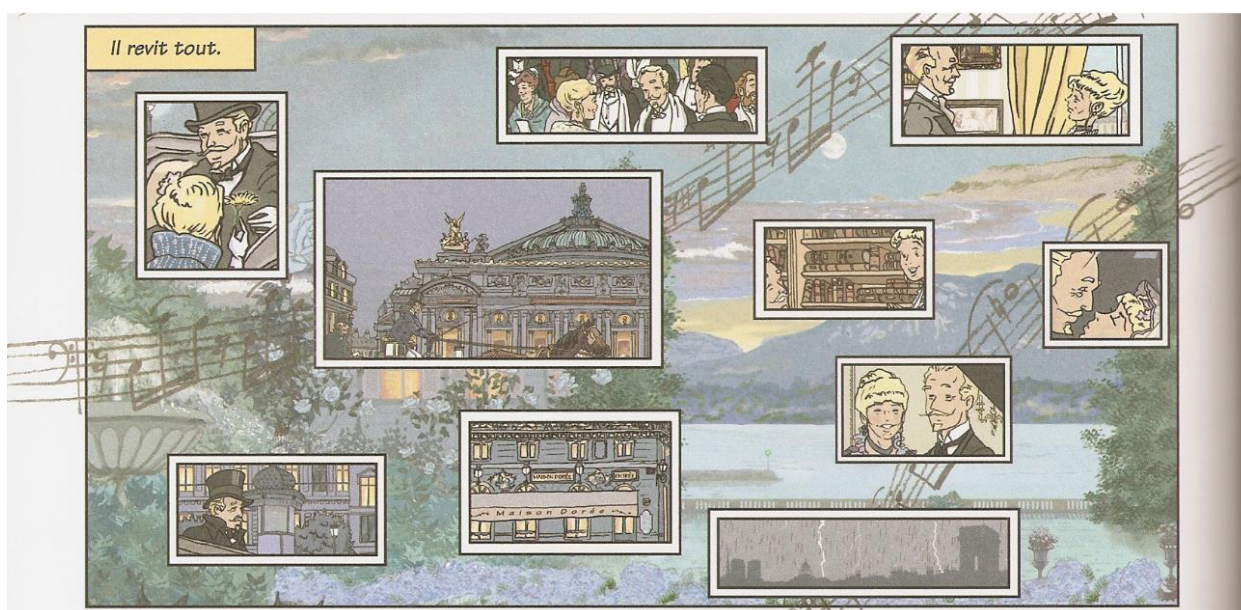


Figura 71a - À la Recherche du Temps Perdu 5: Un Amour de Swann – Deuxième Partie.
Paris : Delcourt, 2008. Vinheta 4, p. 36.



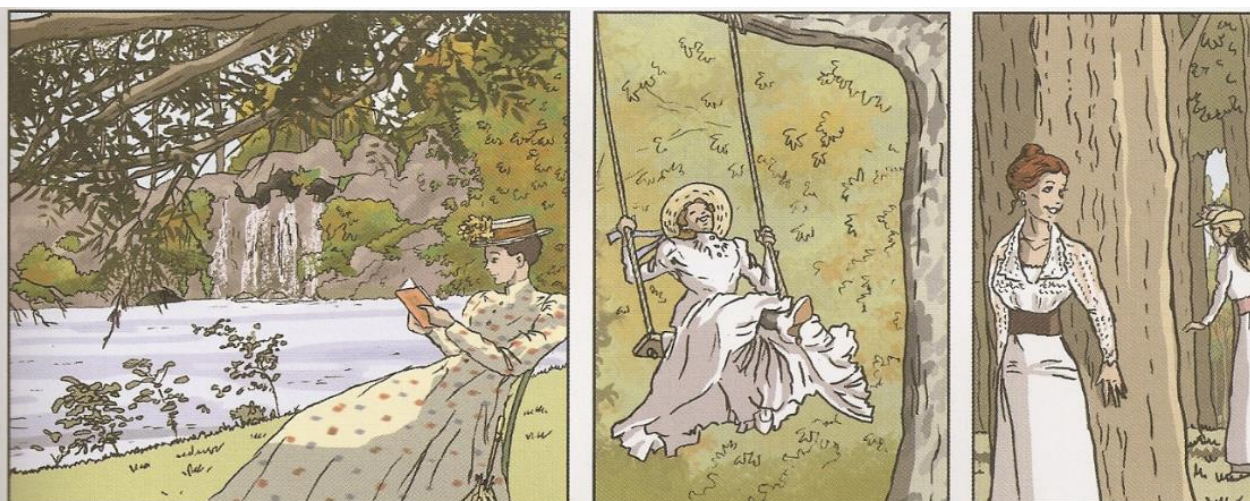
Figura 72a - À la Recherche du Temps Perdu 5: Un Amour de Swann – Deuxième Partie.
Paris : Delcourt, 2008. Vinhetas 5 a 7, p. 36.



Figura 73a - À la Recherche du Temps Perdu 5: Un Amour de Swann – Deuxième Partie.
Paris : Delcourt, 2008. Vinheta 1, p. 37.



Figura 74a - À la Recherche du Temps Perdu 5: Un Amour de Swann – Deuxième Partie.
Paris : Delcourt, 2008. Vinheta 2 a 4, p. 37.



Ils me rappelaient le temps heureux de ma croyante jeunesse, quand je venais avidement aux lieux où des chefs-d'œuvre d'élégance féminine se réaliseraient pour quelques instants entre les feuillages inconscients et complices.

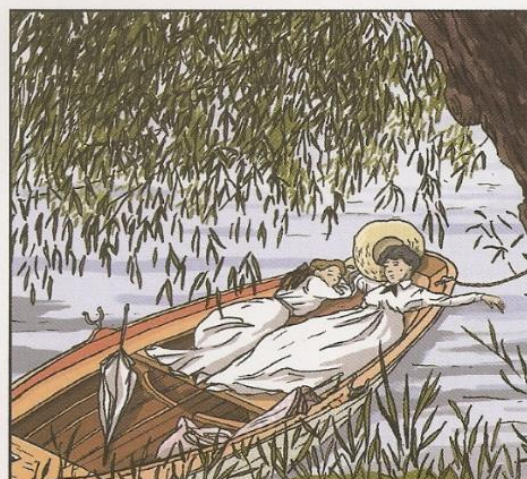


Figura 75a - À la Recherche du Temps Perdu 6: Noms de Pays : Le Nom. Paris : Delcourt, 2013. p. 41.



Figura 76a - À la Recherche du Temps Perdu 6: Noms de Pays : Le Nom. Paris : Delcourt, 2013. Vinhetas 1 e 2. p. 42.

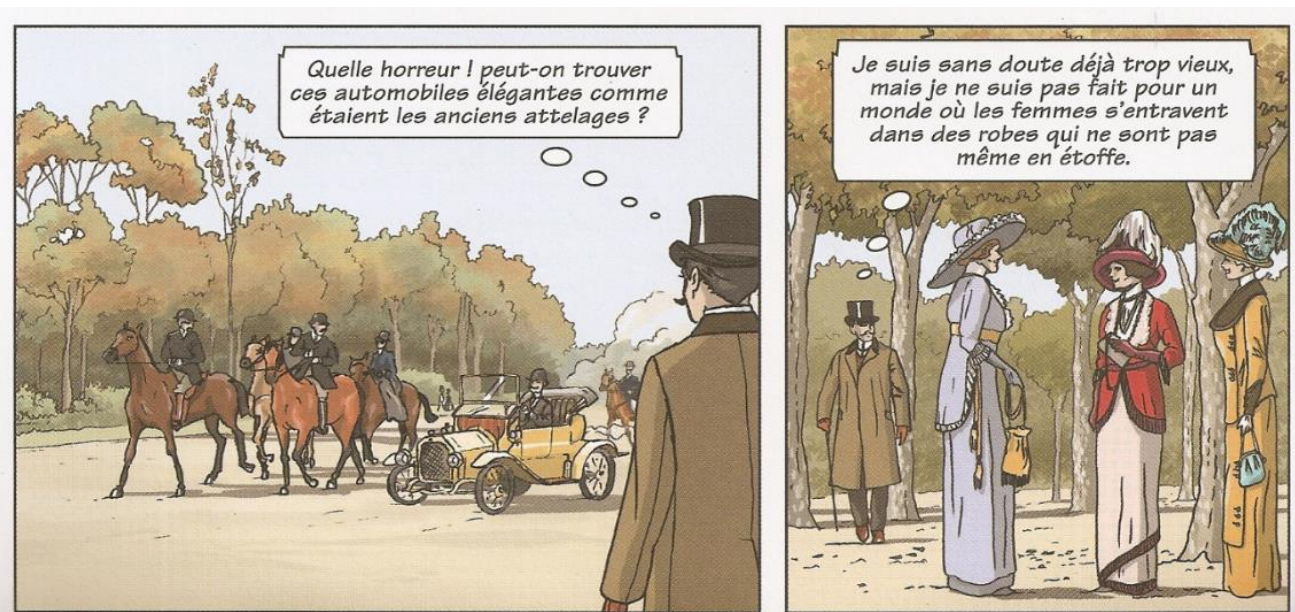


Figura 77a - À la Recherche du Temps Perdu 6: Noms de Pays : Le Nom. Paris : Delcourt, 2013. Vinhetas 4 e 5. p. 43.



Figura 78a - À la Recherche du Temps Perdu 6: Noms de Pays : Le Nom. Paris : Delcourt, 2013. Detalhe da p. 46.