



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Karina Espúrio

A “linha clara” como estética imagética da palavra proustiana: os casos de
No caminho de Swann e À sombra das raparigas em flor, de Marcel Proust,
adaptados para narrativas gráficas

São Jose do Rio Preto
2022

Karina Espúrio

A “linha clara” como estética imagética da palavra proustiana: os casos de
No caminho de Swann e À sombra das raparigas em flor, de Marcel Proust,
adaptados para narrativas gráficas

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Nome do orientador:
Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattnher

São José do Rio Preto
2022

E77“

Espúrio, Karina

A “linha clara” como estética imagética da palavra proustiana: : os casos de "No caminho de Swann" e "À sombra das raparigas em flor", de Marcel Proust, adaptados para narrativas gráficas / Karina Espúrio. -- São José do Rio Preto, 2022

231 p. : il., tabs., fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientador: Alvaro Luiz Hattnher

1. Adaptação. 2. Marcel Proust. 3. Stéphane Heuet. 4. Linha Clara. 5. Recordatório. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Karina Espúrio

A “linha clara” como estética imagética da palavra proustiana: os casos de *No caminho de Swann* e *À sombra das raparigas em flor*, de Marcel Proust, adaptados para narrativas gráficas

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

COMISSÃO EXAMINADORA

1. Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattnher
UNESP – Campus de São José do Rio Preto
Orientador
2. Prof. Dr. Guilherme Mariano Martins da Silva
Universidade Regional do Cariri
3. Profa. Dra. Paula Godoi Arbex
Universidade Federal de Uberlândia
4. Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro
Universidade Federal de Uberlândia
5. Profa. Dra. Nilce Maria Pereira
UNESP – Campus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
11 de novembro de 2022

Dedico este trabalho a todos aqueles que resistem pelo conhecimento.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattnher, por todo o apoio e pela paciência.

Agradeço ao pessoal da seção de pós-graduação da Unesp de São José do Rio Preto, especialmente à Silvia Emiko e ao Mauro Miasaki, que, mesmo sobrecarregados pelo intenso volume de trabalho, sempre me ajudaram quando precisei. Também agradeço aos funcionários da biblioteca do mesmo campus, especialmente à Luciane A. Passoni pelos esclarecimentos dados em relação à entrega do trabalho à biblioteca.

Agradeço ao coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras, Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim, pelo gentil acompanhamento de questões burocráticas durante o processo de feitura deste trabalho.

Agradeço à Profa. Dra. Marize Mattos Dall’Aglio Hattnher e à Rosemar Rosa Brena pelos conselhos nos momentos mais difíceis.

Agradeço à Profa. Dra. Norma Wimmer e à Profa. Dra. Nilce Maria Pereira pelas importantes contribuições feitas para o desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço aos amigos Camila Mequi Maya e Lucas Ferreira Luiz pelo grande apoio que me foi dado na fase de escrita desta pesquisa.

Agradeço à Giuliana Mazota que me ouviu nos momentos de maior ansiedade.

Agradeço às minhas amigas Clarissa Marquezepi Picolo, Laís Midori da Silva, Thadyanara Wanessa Martinelli Oliveira e Winnie Wouters Fernandes Monteiro por me ajudarem sempre.

Agradeço ao Fernando Aparecido Poiana, que sempre me deu a força que eu achava que não tinha.

“Não há arte superior ou arte inferior: há inteligência e mediocridade.”
Élie Faure, *L'Aurore*, 13/09/1902.

RESUMO

A leitura de *No caminho de Swann* (2004) e *À sombra das raparigas em flor* (2004), dois primeiros volumes do romance *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, adaptados para o suporte de histórias em quadrinhos por Stéphane Heuet, mostra que o tratamento do discurso literário proustiano é um elemento desafiador no processo adaptativo desse quadrinista. Isso é sugerido pelo uso constante que ele faz de balões de fala e, principalmente, de recordatórios. Heuet manteve a palavra proustiana em sua adaptação, não somente ao utilizar esses recursos verbais dos quadrinhos à exaustão, mas, também, quando ele desenhou o discurso de Proust. Para transpor a narrativa proustiana imagetivamente, Heuet utiliza a “linha clara”, conhecida por sua nitidez e economia gráfica. Dessa forma, Heuet uniu, em seus quadrinhos, a palavra proustiana, legitimada criticamente, com a “linha clara”, estratégia gráfica considerada clássica, de fácil leitura e validada pela crítica. Assim, ele destaca parte do texto proustiano em seu trabalho, mantendo-o com o uso de balões de fala e recordatórios, elemento verbal este primordial para a construção da adaptação heuetiana e estudado neste trabalho por meio de uma tipologia expandida, e torna visível uma outra parcela da narrativa de Proust por meio de imagens. Com isso, defendemos a tese de que o uso da “linha clara” para desenhar o discurso proustiano criou uma estética imagética que torna clara e graficamente compreensível a palavra do romancista francês para o leitor dos quadrinhos.

Palavras-chave: Adaptação. Marcel Proust. Stéphane Heuet. Linha Clara. Recordatório.

ABSTRACT

The reading of *Swann's Way* (2004) and *In the Shadow of Young Girls in Flower* (2004), the first two volumes of Marcel Proust's novel *In Search of the Lost Time* adapted into graphic novels by Stéphane Heuet, reveals that the Proustian literary discourse was a challenging element in the adaptation by this comic-book artist. This is suggested by how he constantly uses speech balloons and mainly captions. Heuet kept the Proustian word in his adaptation not only when extensively using these comic-book verbal resources, but also when drawing Proust's discourse. To change Proust's narrative into images, Heuet uses the "clear line", which is known for its clarity and graphic economy. Hence, in his comic books, Heuet drew together the critically legitimized Proustian word and the classic, easy-to-ready and critically validated "clear line". Consequently, he highlights part of the Proustian text in his work by keeping it in the speech balloons and captions, with this verbal element being pivotal for the building of Heuet's adaption, and which is investigated in this study using an expanded typology, while he also employs images to render the other part of the Proustian text visible. Considering this, we defend the thesis that Heuet's use of the "clear line" to draw the Proustian discourse has created some image aesthetics that makes the French novelist's word clear and more graphically accessible to readers of comic books.

Keywords: Adaptation. Marcel Proust. Stéphane Heuet. Clear Line. Caption.

RÉSUMÉ

La lecture de *Du Côté de Chez Swann* (2004) et *À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleur* (2004), les deux premiers tomes du roman *À la Recherche du Temps Perdu*, de Marcel Proust, adaptés en bande dessinée par Stéphane Heuet, montre que le traitement du discours proustien est un élément ambitieux dans le processus d'adaptation de ce bédéiste. Ceci est suggéré par son utilisation constante de bulles et, surtout, de récitatifs. Heuet a gardé la parole proustienne dans son adaptation, pas seulement lorsqu'il a épuisé ces ressources verbales de la bande dessinée, mais aussi lorsqu'il a dessiné le discours de Proust. Pour transposer en image le récit proustien, Heuet utilise la « ligne claire », connue pour sa netteté et son économie graphique. Ainsi, Heuet fusionne, dans ses bandes dessinées, la parole proustienne, légitimée critiquement, à la « ligne claire », une stratégie graphique jugée classique, facile à lire et validée par la critique. Par conséquent, il met en valeur une partie du texte proustien dans son œuvre, en la maintenant par l'utilisation de phylactères et de récitatifs. Celui-ci est primordial pour la construction de l'adaptation heuetienne, en étant étudié dans cette recherche par une typologie élargie, rendant visible une autre partie du récit de Proust par les images. Ainsi, nous défendons la thèse selon laquelle l'utilisation de la « ligne claire » pour dessiner le discours proustien a créé une imagerie esthétique qui rend la parole du romancier français claire et graphiquement compréhensible pour le lecteur des bandes dessinées.

Mots-clés : Adaptation. Marcel Proust. Stéphane Heuet. Ligne Claire. Récitatif.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – A IMAGEM	
1.1 Os primórdios da arte sequencial	16
1.2 A HQ antes da HQ	27
1.3 A HQ quase uma HQ	32
1.4 A HQ como HQ	37
1.5 A HQ e o desenvolvimento de um estilo gráfico: a “linha clara”	42
1.6 Alguns expoentes da “linha clara”	45
1.7 Adaptações de clássicos da literatura para HQ: o caso da <i>Recherche</i> de Stéphane Heuet, a “linha clara” e elementos não verbais dessa transposição intermediática	52
CAPÍTULO 2 – A PALAVRA	
2.1 O uso da palavra nos quadrinhos	71
2.2 Elementos verbais na adaptação da <i>Recherche</i> para quadrinhos: o balão de fala, a onomatopeia e o recordatório	74
2.3 Tipologia expandida do recordatório	88
2.3.1 Recordatório-introdutório de ação	89
2.3.2 Recordatório-descritivo espacial	94
2.3.3 Recordatório-contexto	97
2.3.4 Recordatório-sequência	100
2.3.5 Recordatório-citação	103
2.3.6 Recordatório-síntese de fim	107
2.3.7 Recordatório-introdutório de personagem	108
2.3.8 Recordatório-descritivo de personagem	112
2.3.9 Recordatório-narrativo autodiegético	123
2.3.10 Recordatório-narrativo heterodiegético	128
2.3.11 Recordatório-narrativo discurso indireto	130
2.3.12 Recordatório-narrativo homodiegético	134
2.3.13 Recordatório-multivoz narrativa	136
2.3.14 Recordatório-diário	139

2.3.15	Recordatório-narrativo homodiegético autor	142
2.3.16	Recordatório-voz externa	144
2.3.17	Recordatório-verbo-imagético	146
 CAPÍTULO 3 – A IMAGEM E A PALAVRA NA <i>RECHERCHE</i> DE HEUET		
3.1	O estado da arte na adaptação literatura ► quadrinhos	153
3.2	A crítica à adaptação de Stéphane Heuet	159
3.3	A <i>Recherche</i> de Heuet: a “linha clara” como estética imagética da palavra proustiana	170
 CONCLUSÃO		220
 REFERÊNCIAS		222
 APÊNDICE		230

INTRODUÇÃO

As adaptações de textos literários para outros meios, como o cinema, a televisão e as histórias em quadrinhos, são um aspecto importante da produção cultural. Embora o resultado desse processo adaptativo vez ou outra atraia a ira de leitores e críticos mais conservadores, o fato é que estamos diante de um fenômeno cuja ubiquidade se impõe até mesmo às recepções mais hostis. Quando olhamos mais cuidadosamente para o caso do objeto de estudo do nosso trabalho, a adaptação de *No caminho de Swann* e *À sombra das raparigas em flor*, de Marcel Proust, para narrativas gráficas realizadas pelo quadrinista francês Stéphane Heuet, e analisamos a história da recepção crítica dessa adaptação, notamos tanto um conjunto de concepções críticas equivocadas, alheias aos meandros técnicos do processo criativo, quanto certa indisposição deliberada por parte dos resenhistas em se aprofundar sobre o tema, postura disfarçada, muitas vezes, sob a noção, sempre duvidosa, de que o trabalho final do adaptador não faz jus ao texto adaptado.¹ O que é necessário para que essa justiça seja feita, no entanto, nunca é criteriosamente definido do ponto de vista metodológico. Por ora, para efeitos de introdução, fiquemos com a seguinte ideia, seguida de algumas definições, do que seja uma história em quadrinhos.

Segundo Will Eisner, “as histórias em quadrinhos são, ao mesmo tempo, uma forma de arte e de literatura” (2008, p. 6). Conforme o autor, os quadrinhos são, conjuntamente, arte, pois trabalham com a imagem, e literatura, já que utilizam a palavra. De acordo com Nick Sousanis, os quadrinhos são vistos como uma “forma híbrida: feita para ser tanto lida, quanto vista” (2007, p. 60). Sousanis também diz que os quadrinhos são heterogêneos, visto que podem ter imagens e palavras. Já para Jochen Gerner, “as histórias em quadrinhos são um sistema verbo-icônico” (2008, p. 13), misturando, assim, o verbal e o não verbal. Conforme Jean-Christophe Menu, os quadrinhos são “a articulação do texto e da imagem [sendo essa] uma condição *sine qua non* para definir uma história em quadrinhos” (2011, p. 468). Menu relaciona os sistemas icônico e verbal, mas coloca a imagem como primordial nessa forma de arte. Por fim, Thierry Groensteen afirma que a HQ é considerada “como um conjunto original de mecanismos produtores de sentido” (1999, p. 2). Segundo o autor, as histórias em quadrinhos, ao misturarem imagens e palavras, criam uma união de elementos característica dessa forma artística. As definições supracitadas, em síntese, relacionam os quadrinhos a uma junção entre o aparato imagético e o discurso verbal, constituindo, com a união desses dois elementos, um conjunto singular que

¹ Linda Hutcheon (2011, p. 14) utiliza “texto adaptado” para referir-se a uma obra que foi transposta para uma mídia diferente daquela de sua origem.

define a HQ² como expressão artística. Dessa forma, a leitura dos quadrinhos implica, necessariamente, em realizarmos uma cuidadosa articulação entre as funções que a informação não verbal e a linguística podem desempenhar na constituição formal da obra.

As HQs misturam imagens e palavras, mas, de acordo com Groensteen, “nas histórias em quadrinhos [...], a narração passa primeiramente (salvo exceção) pelas imagens” (1999, p. 14). Desse modo, podemos concluir que, segundo o autor, ao visualizarmos uma obra quadrinística, o primeiro elemento que nos salta aos olhos, ressalvados alguns casos, é a composição pictórica. É por isso que a imagem é o assunto do primeiro capítulo deste trabalho. Nele, fazemos um apanhado histórico do uso de representações imagéticas na arte, como, por exemplo, as imagens das grutas de Lascaux, o conjunto gráfico que forma a tapeçaria de Bayeux, além de trabalhos imagéticos que introduzem elementos quadrinísticos, como as onomatopeias, os primórdios do balão de fala e, também, as noções de movimento. Também, é abordado o aparecimento dos primeiros quadrinhos modernos, com trabalhos de John Gadbury, de William Hogarth e de Rodolphe Töpffer. Além disso, introduzimos a “linha clara”, procedimento imagético dos quadrinhos que prioriza a legibilidade das linhas, a limpidez da imagem, adotando formas equilibradas, com contornos e cenários bem delineados e sem elementos acessórios, além de apresentar, geralmente, cores planas, sem sombras. Em seguida, apresentamos alguns expoentes europeus do uso da “linha clara”, como Hergé e Edgar P. Jacobs, nos quadrinhos para introduzirmos a utilização desse estilo gráfico como atrativo para a realização de adaptações quadrinísticas de clássicos da literatura para o formato de narrativas gráficas e, dessa forma, introduzimos o trabalho de Stéphane Heuet, que utiliza a “linha clara” para adaptar *Em busca do tempo perdido* para quadrinhos. Por fim, abordamos a utilização de elementos não verbais na adaptação quadrinística heuetiana, como, por exemplo, cores, linhas cinéticas, sarjetas e metáforas visuais com o intuito de observar como Heuet os insere em seu trabalho adaptativo.

Depois de trabalharmos a utilização da imagem nas histórias em quadrinhos, abordaremos, no capítulo dois, a palavra. Para tal, realizamos um breve histórico do surgimento do sistema verbal escrito e como ele foi usado, primeiramente, em papiros, depois em manuscritos e, por fim, em livros, para transmitir conhecimento. A partir disso, analisamos como os quadrinhos usam os elementos verbais em sua composição, como, por exemplo, o balão de fala, a onomatopeia e, principalmente, o recordatório, recurso esse utilizado à exaustão na adaptação heuetiana e para o qual propomos a ampliação da tipologia idealizada por Thomas

² HQ é uma maneira de referir-se às histórias em quadrinhos.

Faye e publicada em *Bande Dessinée et Adaptation* (2015). A partir disso, analisamos os recordatórios presentes no trabalho adaptativo de Heuet e, também, em outras narrativas gráficas, expandindo os tipos de recordatório apresentados por Faye. A partir da tipologia de Faye, portanto, propomos a conceituação de subtipos desse recurso verbal a partir do conteúdo linguístico presente no recordatório.

No terceiro e último capítulo deste trabalho, unimos a imagem e a palavra na adaptação heuetiana, abordando a intersecção desses elementos nas narrativas gráficas produzidas pelo quadrinista francês e como eles produzem sentido nesse trabalho. Inicialmente, fazemos um breve histórico de estudos de teoria da adaptação que analisam a transposição de literatura para quadrinhos. Logo depois, analisamos trabalhos críticos sobre a adaptação heuetiana e como essa crítica, em geral, não leva em consideração os procedimentos compositivos utilizados pelo quadrinista para realizar seu trabalho, configurando-se, assim, em resenhas que acabam baseando-se, geralmente, em achismos. Na última seção deste trabalho, discutimos o papel da imagem na adaptação de Heuet, construída sobre o estilo gráfico da “linha clara”, tratada como apoio à palavra proustiana, evidenciada pelo uso de balões de fala, de onomatopeias e, principalmente, de recordatórios que tomam grande parte das páginas da adaptação heuetiana. Com isso, defendemos a tese de que o uso da “linha clara” para desenhar o discurso proustiano criou uma estética imagética que torna econômica e graficamente compreensível a palavra do romancista francês para o leitor dos quadrinhos.

CAPÍTULO 1 – A IMAGEM

1.1 - Os primórdios da arte sequencial

Desde os primórdios da humanidade, o ser humano vale-se de imagens para se comunicar e contar histórias. Segundo Roland Barthes, a palavra “imagem” vem de uma “etimologia antiga [e] deveria ser ligada à raiz de imitari” (2018, p. 27), argumento que reforça a ideia de semelhança contida na palavra latina. Will Eisner, explica que histórias, por sua vez, transmitem “informação numa maneira de fácil absorção” (2008, p. 15). Lidos em conjunto, esses dois argumentos reforçam o aspecto de transmissão de ideias que permeia a relação entre obra e o público, porque é a partir dessas noções de imitação, de transmissão e de absorção que podemos construir sentidos.

Não se sabe ao certo quando e como a representação pictórica surgiu, mas antes mesmo de existir a escrita, símbolos imagéticos já eram usados para contar histórias e refletir contextos sociais e históricos de uma determinada época. Esse, por exemplo, é o argumento de Scott McCloud, para quem, “[d]e acordo com a História, as figuras antecedem em muito a palavra escrita. Estas são amostras da era de ouro da pintura em cavernas, de mais ou menos 15.000 anos atrás” (2005, p. 141). Essas representações mencionadas por McCloud nos ajudam a compreender aspectos representativos, por exemplo, da História, como aponta Martine Joly em *Introdução à análise da imagem* (2009). Segundo Joly, “a imagem é um meio de expressão e de comunicação que nos vincula às tradições mais antigas e ricas de nossa cultura” (JOLY, 2009, p. 135), argumento que, por sua vez, dialoga com as ideias de Barthes (2018) e Eisner (2008). Dessa forma, por extensão, a observação cuidadosa das imagens e das representações gráficas que elas criam podem nos ajudar a entender o contexto situacional no qual vivemos hoje. Dito de outra maneira, ler a imagem é também decifrar as premissas que orientam as escolhas de um artista e, por consequência, apreender os significados artísticos de suas obras, bem como aspectos sociais e culturais, que os usos dessas imagens podem apontar.

Esses contextos sociais, culturais e históricos passíveis de serem representados imgeticamente ganham vida por meio de diferentes procedimentos artísticos. O Phad, por exemplo, é um estilo de pintura folclórica e religiosa realizada em rolo, típica de Rajasthan, estado do nordeste da Índia. Esse estilo pictural é realizado tradicionalmente em um longo pedaço de tela ou tecido, utilizando cores com pigmentos de origem vegetal, predominantemente nas cores amarelo, vermelho e verde. Do ponto de vista temático, essas pinturas em rolo apresentam narrativas de divindades populares na Índia como Pabuji, herói e deus indiano, e Devnarayan, guerreiro que teria sido a encarnação de Vishnu, também chamado

de Hari, o segundo deus da trindade hindu, composta, ainda, por Brahma e Shiva. Esses rolos são carregados pelos Bhopas, sacerdotes cantores, que viajam e pregam pelas cidades indianas, contando as histórias dessas divindades, numa relação direta entre representação pictórica e cultura de matriz oral. Segundo Rogério de Campos em *HQ: uma pequena história dos quadrinhos para uso das novas gerações*, "[e]m jornadas noite adentro, chamadas de jagarans, os Bhopas tocam uma espécie de rabeca de duas cordas, a ravanhatha, e contam e cantam as aventuras de gloriosos semideuses guerreiros do passado" (DE CAMPOS, 2020, s/d). Os Phads funcionam, então, como uma espécie de templo móvel, ilustrando os feitos de Pabuji e de Devnarayan. O rolo de Pabuji possui, em geral, um comprimento de quatro metros e meio e o dedicado a Devnarayan é ainda mais longo, contendo nove metros. De acordo com Campos (2020), esse trabalho artístico já seria conhecido cinco séculos antes da era cristã, o que enfatiza a importância dessas manifestações orais e pictóricas no contexto da cultura indiana. Na Figura 1, podemos ver um detalhe de um desses rolos. Nas extremidades, podemos notar desenhos que formam uma espécie de moldura para a obra. Esse ornato encerra a ação que é expressa nos quadros. Cada um deles contém a parte não verbal, as imagens, mostrando a ação, e a verbal, a palavra, narrando os acontecimentos. Quase na metade do rolo, há uma linha horizontal de adornos separando a primeira parte da narração de uma segunda. Assim, podemos notar que a história se subdivide em duas partes que são separadas de forma clara visualmente, fazendo com que, dessa forma, possamos identificar a progressão da história.

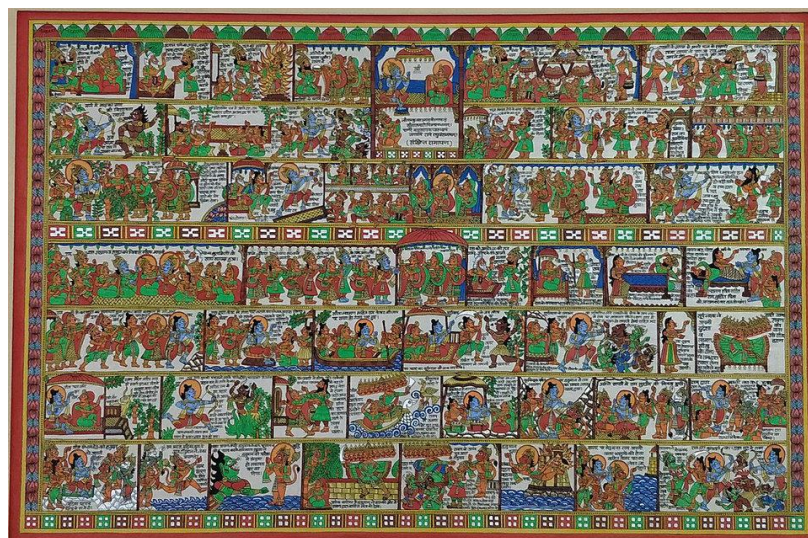


Figura 1. Pintura Phad. Disponível em: <https://www.hisour.com/fr/phad-painting-36980/>. Acesso em: 30 maio 2021.

Além da Pintura Phad, outro exemplo de figuração artística imagética é a arte rupestre. Ela mostra, ou representa, um pouco do que foi a arte pré-histórica e o que parecem ter sido as origens da humanidade. Como exemplo dessa arte, temos as cavernas de Lascaux, em Dordogne, na França. Elas foram descobertas em 1940 e apresentam registros enigmáticos em suas paredes. Tais imagens evidenciam sinais geométricos, bem como representações de animais e de figuras humanas, feitas com traços rudimentares. A ausência de anotações linguísticas nesses desenhos é um dos fatores que contribuem para a perpetuação dessa ideia de enigma que cerca essas imagens que, sem o aporte de qualquer tipo de narrativa posta em forma de linguagem, e que provavelmente se esvaíram com o tempo, torna o processo de interpretação menos transparente. A imagem a seguir (Figura 2), por exemplo, oferece poucas opções interpretativas a não ser a descrição em maior ou menor detalhe de um animal possivelmente em movimento. O que esse animal poderia representar naquela cultura, ou mesmo que tipo de ideia simbólica a imagem pode sugerir fica, na melhor das hipóteses, em aberto.



Figura 2. Detalhe de uma gravura de Lascaux. Disponível em: <https://archeologie.culture.fr/lascaux/fr>. Acesso em: 02 dez. 2020.

Gérard Blanchard argumenta que o “traço perpetua uma presença na ausência; seguir um traço, é contar para si mesmo uma história” (BLANCHARD, 1969, p. 8).³ Se é verdade que, nesse sentido, podemos desdobrar essa ideia e pensar que esse traço nos ajuda a reconstituir um pouco do que foi a vida nesse período histórico, por outro lado, também é verdade que essa conservação esbarra no limite do esvaimento da linguagem verbal, oral ou escrita, que leva

³ « La trace perpétue une présence dans l’absence ; suivre une trace, c’est se raconter une histoire [...] ». Aproveitamos a nota para ressaltar que a tradução dos textos deste trabalho é de nossa autoria.

consigo pelo menos parte do significado cultural e social que a cena desenhada poderia “originalmente” conter.

Lascaux tem cerca de 600 desenhos pintados em tons de amarelo, marrom, preto e vermelho e mais de 1500 figuras. Há suspeitas, como aponta Leroi-Gourhan (LEROI-GOURHAN, 1986, p. 311, *apud* PIGEAUD, 2006, p. 1), de que grutas como a de Lascaux sejam santuários de “molduras sagradas no interior das quais inscrevam-se práticas [religiosas].”⁴ Com isso, podemos inferir que as imagens no interior da gruta poderiam estar ligadas a rituais religiosos. Além disso, esse conjunto de gravuras apresenta, de forma rudimentar, um excerto da existência humana e animal na Pré-História, dando-nos uma pequena percepção imagética, que permite inferências, mas não interpretações definitivas, do que foi esse momento histórico no qual ainda não existia a escrita, e cujo conteúdo de oralidade perdeu-se nas transformações constantes que a língua falada experimenta ao longo de sua existência.

Um outro exemplo de representações figurativas encontradas em cavernas são as de Pech-Merle, em Cabrerets, no sudoeste francês (Figura 3). Essas imagens, como as de Lascaux, também apresentam vestígios do que teria sido a arte imagética da Pré-História. Descobertas em 1922, essas cavernas apresentam representações artísticas de animais, de partes do corpo humano e de vários sinais, muitas vezes indistintos, e cujos sentidos podem ser reconstruídos/resgatados apenas parcialmente, cabendo ao intérprete um amplo trabalho de preenchimento de lacunas conceituais. Essas grutas são divididas em dois subconjuntos espaciais: o lado leste, onde se encontram desenhos de animais como cavalos e felinos, e o lado oeste, compreendendo uma área muito maior, mostrando representações de bisões, mamutes, peixes, além de digitais humanas no teto. A interpretação profunda dessas informações, contudo, demanda muito mais um esforço arqueológico do que, estritamente, um esforço hermenêutico. Isso porque, se, como afirma Blanchard, “o desenho é a descrição dos fatos e gestos (e das coisas)” (BLANCHARD, 1969, p. 10),⁵ então tanto as imagens de Pech-Merle, como as de Lascaux, são heranças pictóricas deixadas por nossos ancestrais, comunicando às gerações vindouras, pela imagem, seus hábitos e costumes. Contudo, esses mesmos ancestrais legaram, conscientemente ou não, o desafio inglório de reconstruir um contexto sócio, histórico e cultural sem ter acesso aos discursos que contextualizavam e/ou potencialmente explicavam as imagens.

⁴ « cadre sacré à l'intérieur duquel s'inscrivaient les pratiques [religieuses]. »

⁵ « Le dessin est la description des faits et gester [et des choses]. »



Figura 3. Detalhe de pintura rupestre na gruta de Pech-Merle, França. Disponível em: <https://uk.parc-causses-du-quercy.fr/destination-parc/things-see-and-do/underground-world-and-geology/caves-and-chasms/1032269-grotte-du-pech-merle>. Acesso em 05 dez. 2020.

Representações imagéticas também já foram usadas como uma espécie de “manual de instruções” para os que saíam da vida para a entrada no mundo dos mortos, como explica Joly ao dizer que a imagem pode fazer “um elo indiciário com um outro mundo, o dos mortos” (JOLY, 2005, p. 69) e, dessa forma, criar uma espécie de tratado para a vida além-túmulo. Novamente, o sentido obscuro dessa ligação necessita, em grande medida, do contexto cultural em que essa imagem é usada, ou mesmo depende das crenças e ideologias que organizam os indivíduos em grupos sociais que compartilham certas afinidades e opiniões em detrimento de outras. Um desses “manuais” pode ser encontrado no *Papiro de Pasedjemibnakht* que contém um “livro dos mortos” datando da segunda metade do século IV a. C (Figura 4). O manuscrito dessa obra egípcia, localizada no acervo do Museu do Louvre, tem formato de um rolo de 19,44 metros de comprimento, contendo 153 prescrições mortuárias. A narração dessa obra é contínua e totalmente realizada em hieróglifo. Esse papiro apresenta, também, composição figurativa estilizada, com o intuito de contar como são realizados o embalsamento dos corpos, de como eles são colocados no sarcófago, como é feito o transporte do sarcófago para a cerimônia fúnebre e como esta deve ser realizada para que o morto possa ter uma passagem tranquila da vida para a morte, segundo o conjunto de crenças do período.

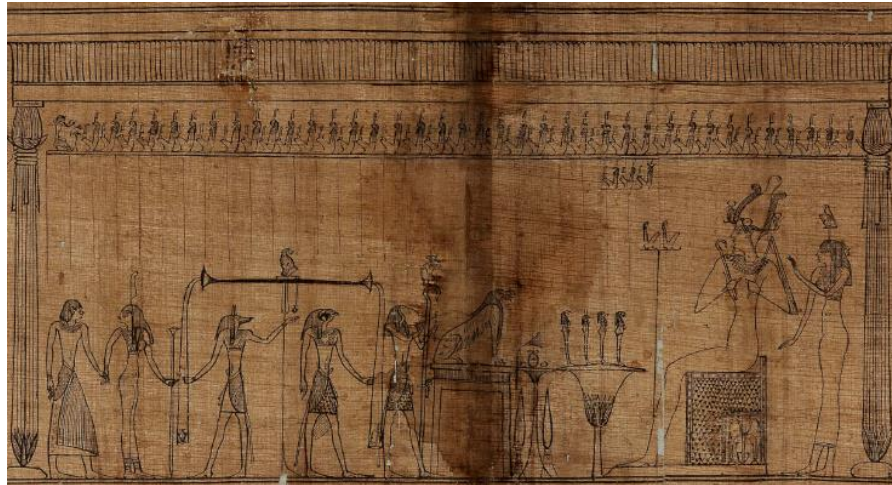


Figura 4. Detalhe do Papiro de Pasedjemibnakht. Fonte: THIERS, C. (org.). *Documents de Théologies Thébaines Tardives*. Montpellier: Université Paul Valéry (Montpellier III), 2015. p. 27.

A ideia de imagem como a conhecemos não era usada somente para representar hábitos, costumes e rituais dos mais variados tipos na França. Grandes feitos bélicos também ficaram eternizados na arte por meio da representação imagética. É o caso, por exemplo, da Coluna de Trajano (Figura 5), construída em 113. a. C., localizada no Fórum de Trajano, em Roma, que atesta como as imagens podem ser usadas para contar uma história e manter a atenção do leitor/observador. A conquista bélica da região da Dácia, atualmente parte da Romênia, pelo exército romano, foi esculpida, a pedido do imperador Trajano (98-117), em mármore de Carrara, em pouco mais de 40 metros de altura e quase quatro metros de diâmetro. Quando da sua construção, em seu topo, havia uma enorme estátua de Trajano esculpida em bronze, que foi substituída, alguns séculos depois, por uma de São Pedro. A história completa dessa conquista é contada em forma de espiral, com mais de 1500 figuras esculpidas em 154 cenas que se sucedem como fotogramas de longa-metragem. De acordo com Fabricio e Cunha, a coluna “corresponde a uma representação da memória de Trajano, [glorificando-a] ao expor possíveis cenas da conquista da Dácia” (FABRICIO; CUNHA, 2011, p. 5).⁶ Projetada pelo arquiteto e autor de tratados técnicos sobre máquinas de guerra, Apollodoro di Damasco, a obra exalta as táticas e as armas do exército romano, como o organismo mais antigo de que se tem conhecimento no Ocidente, que, além de ser uma força destrutiva, também constitui uma força “edificante”, ao incentivar a instalação de obras de infraestrutura, como, por exemplo, a instalação de pontes em Roma. Assim, por meio dessas esculturas, foi fabricada uma narrativa

⁶ FABRICIO, A. R.; CUNHA, L. T. P. Dois mundos, duas culturas que se cruzam: as nuances do imperador Trajano no Egito e na Roma Antiga. *Anais da XIX Semana de Humanidades* - CCHLA/UFRN, 2011. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/shXIX/anais/GT01/ARTIGO%20COMPLETO%204.pdf>. Acesso em 20 dez. 2020.

de compadecimento e respeito pelo inimigo, corroborada pelos episódios esculpidos nos 21 blocos de mármore que formam a totalidade do monumento. A magnitude da obra tinha o objetivo de causar comoção quando da conquista do território e contar os pormenores desse feito. Trata-se, portanto, de um uso ideológico da arte, no sentido de legitimar ações militares que, em essência, sempre tendem à barbárie.

Com essa obra, a relevância da ficção histórica foi elevada a outro patamar. Segundo o pesquisador Alexandre Barbosa, no artigo “História e quadrinhos: a coexistência da ficção e da realidade”, “com a narrativa dos fatos surge a ficção histórica, na qual o autor mescla toda a carga de informação que recebe com seus parâmetros de subjetividade e abstração, construindo, assim, uma nova visão para essas informações” (BARBOSA, 2009, p. 104). Outra vez, fica clara, no caso dessa escultura romana, a submissão do procedimento artístico de construção aos objetivos políticos de um império que, obviamente, buscava se impor ao longo de sua história, pela intimidação militar e abordagem expansionista, por um lado, e pela forja de uma imagem de superioridade cultural, por outra. Se uma imagem pode valer mais do que mil palavras, como sugere o adágio popular, é também verdade que ela pode servir a mil intenções políticas distintas e nada ingênuas.

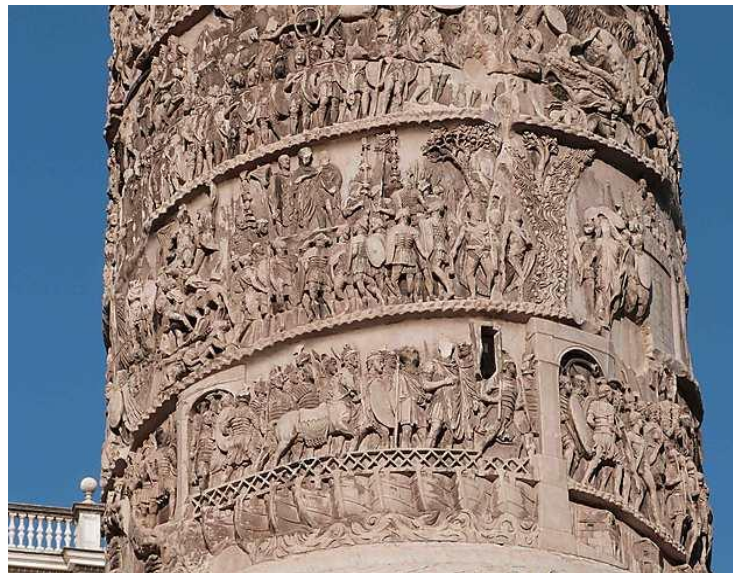


Figura 5. Detalhe da Coluna de Trajano. Disponível em: https://www.routard.com/photos/rome/1375709-details_d_une_colonne_trajane.htm. Acesso em: 03 dez. 2020.

Na arte bizantina também há casos de representações imagéticas que nos contam histórias, reforçando, mais uma vez, o argumento de Eisner citado anteriormente neste trabalho. *The Joshua Roll* (Figura 6) e *Le Psautier de Paris* (Figura 7) são dois desses exemplos. O primeiro está conservado na Biblioteca do Vaticano. Essa obra apresenta um formato narrativo contínuo com ilustrações e teria sido produzida na Idade Média, mais precisamente no século X. Ela conta a história dos doze primeiros capítulos do livro de Josué, encontrada no Antigo Testamento. Nos fragmentos que resistiram ao tempo, ao todo 15, a obra conta como Josué, ao sair do Egito, ajuda os israelenses a conquistarem a terra prometida. O uso de palavras e imagens é algo didático, pois, muitas vezes, as pessoas que não tinham compreensão da escrita, poderiam compreender a mensagem da obra ao “ler” o conteúdo pictórico. Ao mesmo tempo, por ser um conjunto de imagens ligado a um texto fundante da nossa cultura ocidental, e que, portanto, sobreviveu à efemeridade da oralidade e se conservou nas diferentes traduções e retraduições que foram feitas ao longo do tempo, *The Joshua Roll* é passível de ser interpretada de formas menos abertas e vagas do que, por exemplo, os desenhos das cavernas de Lascaux. O misto da linguagem verbal e não verbal já era usado em larga frequência em obras religiosas e, de acordo com Byvanck, a “ilustração está intimamente ligada à dos Octateucos [...], nos quais a ilustração conservou uma tradição muito antiga” (BYVANCK, 1955, p. 34).⁷ Esse trabalho artístico nos ajuda a compreender o valor dessa vitória para o povo de Jerusalém e como esse êxito precisa ser registrado para que as gerações vindouras pudessem conhecê-lo. Nesse sentido, se a Coluna de Trajano comporta o subtexto ideológico de preservar e simbolicamente perpetuar o poderio bélico do Império Romano, *The Joshua Roll* comporta outro tipo de subtexto ideológico a partir do qual se busca garantir a perpetuação do poder de influência de determinada crença religiosa.

⁷ « L’illustration est intimement liée à celle des Octateuques [...] et dont l’illustration a conservé une tradition très ancienne. »



Figura 6. Detalhe de The Joshua Roll. Disponível em: http://www.archivioapostolicovaticano.va/content/dam/aav/documenti/PA_6.pdf. Acesso em: 03 dez. 2020.

Le Psautier de Paris é mais um exemplo de arte bizantina na Idade Média (Figura 7). Essa obra, cujo manuscrito está na Biblioteca Nacional de Paris, data da metade do século X. Totalizando 449 folhas em pergaminho, medindo 360mm x 260mm, é constituído pelo Livro dos Salmos, pelos Cântico dos Cânticos e, também, comentários sobre eles. Essa obra tem por função interpretar esses livros para que o leitor os compreenda mais facilmente, o que, por outro lado, também pode ser entendido que determinada leitura sobre esse conteúdo possa ser favorecida em detrimento de outra. *Le Psautier de Paris* é composto por seis imagens ilustrando os Cânticos e oito ilustrando a vida de Davi, totalizando catorze representações pictóricas, o que faz a obra ser dividida em duas partes. Segundo Bynanck, as imagens

são pintadas em um pergaminho feito com papel de segunda qualidade e o formato delas não corresponde ao do texto. Em geral, a execução das pinturas [é] às vezes bastante medíocre [...]. No fundo, [as imagens] apresentam um aspecto menos atraente que o do texto (BYVANCK, 1955, p.31).⁸

Vale notar como o próprio Bynanck, comentando essas imagens, resolve chamar atenção para o que elas têm de mais significativo, que é o discurso verbal que as acompanha. Ainda de acordo com Bynanck, o “Livro dos Salmos de Paris” é “um dos volumes mais significativos que apresentam uma predileção clássica” (BYVANCK, 1955, p. 32)⁹ o que, de novo, pode até mesmo apontar para um uso culturalmente legitimatório das representações gráficas. assunto

⁸ « sont peintes sur un parchemin de qualité de second ordre et leur format ne correspond pas à celui du texte. En général, l'exécution des peintures [...] parfois assez médiocre. Au fond, [...] présentent un aspect moins attrayant que celles du texte. » In: BYVANCK, A.W. Le Problème du Psautier de Paris. *Netherlands Yearbook for History of Art*, Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / The Netherlands Yearbook for History of Art 6, 1955, páginas 31–56. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24705035>. Acesso em: 02 dez 2020.

⁹ « Le Psautier de Paris est un des volumes les plus significatifs présentant la prédilection classique. »

ao qual pretendo voltar mais adiante neste trabalho. Pode-se dizer, portanto, que a composição do *Psautier* faz referência a uma inclinação erudita da composição imagética, o que ocasiona, no leitor, uma identificação instantânea com o que é representado nas imagens.



Figura 7. Detalhe de Le Psautier de Paris. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515446x/f6.image>. Acesso em: 03 dez. 2020.

Um outro exemplo de representação de feitos vistos como heroicos é a *Tapeçaria de Bayeux* (Figura 8). Essa peça é, na realidade, um painel bordado, sem emendas, com fios de lã, medindo 70 metros de largura por 50 centímetros de altura. Essa obra está no Museu da Tapeçaria de Bayeux, na cidade de mesmo nome, na Normandia e conta como Guilherme I, duque da Normandia, tornou-se rei da Inglaterra em 1066, depois de invadir a Inglaterra e se tornar o primeiro rei inglês por ter vencido a batalha de Hastings, mostrando, também, cenas e acontecimentos paralelos em seu entorno, em suas bordas. Os normandos são tratados com deferência pelos executores dessa narração em imagens, pois na peça aparecem, por exemplo, mais frequentemente cavaleiros aristocratas normandos, paramentados com roupas militares, com espadas e escudos, prontos para a batalha e, por consequência, para a vitória. Já os ingleses pouco aparecem ornamentados com vestes militares, sendo mais retratados como camponeses, vestindo hábitos com os quais estavam acostumados no cotidiano. Isso denotaria, então, que os franceses estariam mais preparados para a batalha do que os ingleses, por fazerem parte de uma

classe social mais abastada que os britânicos. Mais uma vez, como vemos na Coluna de Trajano, temos a representação artístico-imagética sendo subordinada a premissas político-ideológicas de legitimação política de um povo, ou de parte específica desse povo em relação a outro, não raro o estrangeiro, o estranho. Segundo Boeut e Neveux,

os confeccionadores dessa obra tinham uma [...] obrigação estética [que coincidia] com o projeto ideológico [que era] mostrar o belo papel dos homens da aristocracia, que eram os únicos a participarem do combate a cavalo. O equipamento do cavaleiro e os cuidados com o cavalo supunham [que os combatentes] possuíam meios financeiros oriundos de suas grandes propriedades fundiárias (BOEUT; NEVEUX, 2019, p. 94).¹⁰

Desse modo, podemos inferir que a trajetória dos normandos, por serem poderosos financeiramente e, também, por terem vencido a batalha, foi mais enaltecida na tapeçaria de Bayeux, escolha de tema e procedimentos que, muito possivelmente, contribuíram em grande medida para a aceitação estética dessa obra entre as classes representadas. Do ponto de vista da construção propriamente dita, *A Tapeçaria de Bayeux* é considerada por muitos teóricos e críticos de arte como um dos primeiros exemplos do que se conhece hoje, segundo Will Eisner (2010), como arte sequencial.



Figura 8. Detalhe da tapeçaria de Bayeux. Disponível em: <https://www.bayeuxmuseum.com/la-tapisserie-de-bayeux/decouvrir-la-tapisserie-de-bayeux/>. Acesso em: 02 dez. 2020.

¹⁰ « Cette obligation esthétique coïncidait avec le projet idéologique des concepteurs de la Tapisserie de Bayeux. Ceux-ci voulaient donner le beau rôle aux hommes de l'aristocratie, qui étaient les seuls à combattre à cheval. L'équipement du cavalier et l'entretien du cheval supposaient des moyens financiers importants fournis par leurs grands domaines fonciers. »

1.2 – A HQ antes da HQ

Como vimos nos exemplos precedentes, as narrativas imagéticas ajudaram a contar e a significar a passagem da vida para a morte, os hábitos e os costumes de uma determinada época, os feitos bélicos e heroicos – e suas barbáries inerentes – e, também, rituais religiosos. Já havia, mesmo que inconscientemente, um resquício de uma arte contada de forma sequencial, com, muitas vezes, início, meio e fim. Essas obras aumentaram em número e profundidade com o tempo e apresentavam as primícias de uma arte que foi se desenvolvendo lentamente: as histórias em quadrinhos. Aos poucos, foram se delineando os quadros, os filactérios¹¹, a noção de movimento e a ideia de passagem do tempo, por exemplo. A exposição virtual “La BD avant la BD” [A HQ antes da HQ],¹² organizada pela Biblioteca Nacional da França, traz em seu acervo alguns exemplos de obras de arte que apresentam sequencialidade em suas formas e que esquematizam o princípio de uma gramática dos quadrinhos. Assim, podemos inferir que histórias sequenciais já existiam muito tempo antes da invenção dos quadrinhos, sua forma de fato.

Um tema recorrente nas obras sequenciais encontradas no primeiro período histórico abordado pela exposição, a Idade Média, é o religioso. No período histórico medieval, as imagens, usadas como um guia para o olhar, eram utilizadas para propagar e sedimentar a fé cristã. Segundo Marcus Vinicius de Paula (2016, p. 107), as imagens também eram usadas para “evitar a acusação de idolatria. Esse processo utilizou como argumento legitimador o uso de um vocabulário tido como inferior, mundano e impróprio para a veneração.” As obras imagéticas contendo passagens da Bíblia, por exemplo, eram mais palatáveis e fáceis de serem recebidas e interpretadas, uma vez que pelo menos indiretamente já herdavam certa legitimação sugerida pelo discurso das escrituras sagradas. As palavras, por sua vez, eram retiradas de um léxico do cotidiano, usado na comunicação trivial, e que baseava sua funcionalidade em um princípio de simplicidade vocabular. Implícito nesse procedimento está, justamente, a tentativa de aproximar aquelas ideias de um público distante da “palavra original” tal como escrita na Bíblia. Esse recurso foi largamente usado por toda a Idade Média, principalmente porque a população em geral, pouco letrada, conseguia compreender essas histórias pela leitura das imagens. Assim, a Igreja conseguia, de certa forma, “evangelizar” esse público e manter seu domínio cultural e sobretudo moral sobre as pessoas. Abaixo, na Figura 9, podemos ver um

¹¹ Segundo Román Gubern, o filactério é uma “espécie de tira ou banda que em algumas pinturas medievais era utilizada para inscrever as locuções dos personagens nelas representados” (GUBERN, 1979, p. 143).

¹² Essa exposição pode ser visitada em <http://expositions.bnf.fr/bdavbd/index.htm>. Acesso em: 20 dez. 2020.

excerto da “Bíblia moralizadora”, que faz parte da exposição supracitada e data do século XIII, sendo conservada pela Biblioteca Nacional de Paris.



Figura 9. Autor desconhecido. Bible Moralisée. Disponível em: http://expositions.bnf.fr/bdavbd/grand/1219_36.htm. Acesso em: 20 fev. 2021.

Segundo a legenda escrita sob a obra na exposição,¹³ ela aborda “a sucessão de quadros [que] não constitui uma narração contínua: as imagens devem ser lidas de duas em duas. Cada uma forma um par e sai de uma história diferente, uma provém do Antigo Testamento, e a outra do Novo.” Podemos notar que, além do tema religioso, existe uma organização sequencial. Isso porque a leitura deve ser feita seguindo-se a ordem de cada par de imagens para que as histórias possam ser compreendidas como um todo, o que reforça a coerência interna dessa narrativa imagético-verbal.

¹³ « La succession des cases ne constitue pas une narration continue : les images se lisent deux par deux. Chaque image d'un couple est issue d'une histoire différente : l'une provient de l'Ancien Testament, l'autre du Nouveau. » Essa legenda pode ser encontrada em http://expositions.bnf.fr/bdavbd/grand/1219_36.htm. Acesso em 20 fev. 2021.

Outro exemplo de obra encontrada nessa exposição “La BD Avant la BD”, remetendo à gramática da arte sequencial, está na imagem abaixo (Figura 10). Essa narrativa sequencial apresenta passagens do Antigo e do Novo Testamentos. Nela, podemos visualizar os quadros nos quais os personagens estão inseridos separando as cenas. Além disso, há o uso deliberado do filactério, o “ancestral do balão”, segundo Jochen Gerner (2008, p. 14).¹⁴ Esse recurso é inerente à arte medieval e foi largamente utilizado em obras artísticas para dar voz aos personagens, inserindo, assim, o discurso direto nas histórias sequenciais.

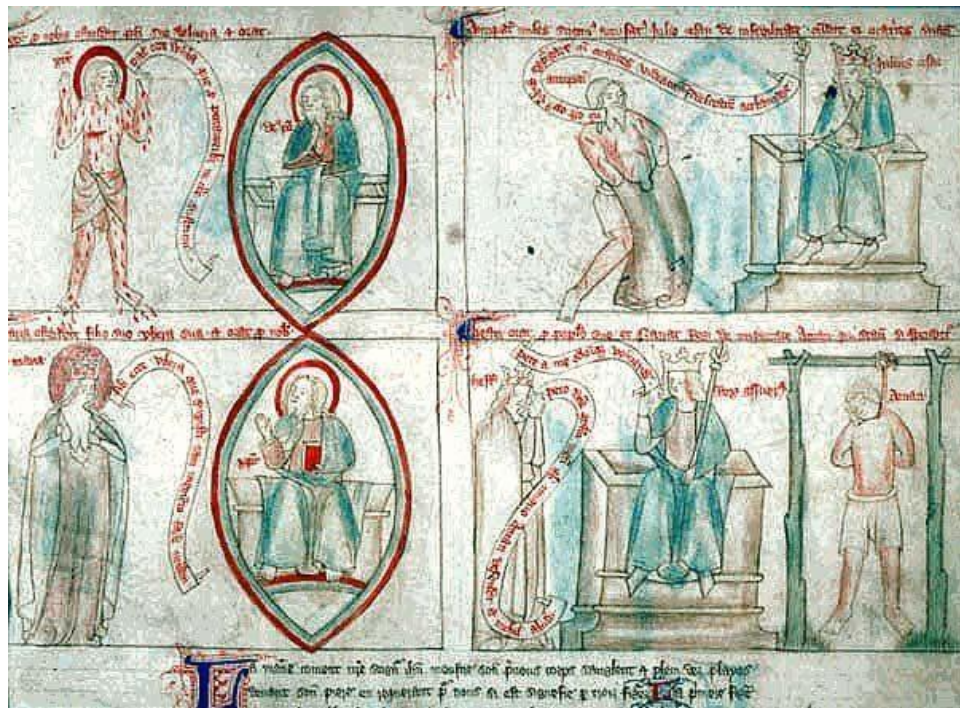


Figura 10. Excerto do Antigo e do Novo Testamentos. Disponível em: http://expositions.bnf.fr/bdavbd/grand/1201_32.htm. Acesso em: 21 fev. 2021.

As noções de movimento e da passagem do tempo também existiam em obras sequenciais na Idade Média. O exemplo a seguir (Figura 11) é *Cantigas de Santa Maria*, obra espanhola do século XIII de autor desconhecido. Nela, temos seis quadros que nos dão indícios da noção de movimento e da sucessão que aponta para a ideia de passagem temporal. O primeiro quadro nos apresenta a cena. Já no segundo, podemos vislumbrar o início da ação: um pintor exercendo seu ofício em uma igreja, sendo observado por religiosos. Repentinamente, o andaime onde está desmorona, as madeiras se amontoam pelo chão, o que evidencia a noção de movimento e a passagem do tempo, que poderia transmitir a ideia de que aquela ação havia transcorrido em uma questão de segundos ou de minutos. O artista, de modo inverossímil,

¹⁴ « L'ancêtre de la bulle. »

mantém-se pintando, sendo sustentado somente pelo pincel que carrega em mãos. Podemos inferir pelo contexto interno/estrutural das imagens, mas também pela época em que foi produzida, que ao se desenrolar em um ambiente sacro, essa ação poderia ter tido uma interferência divina e o pintor ter sido sustentado pela mão de Deus.

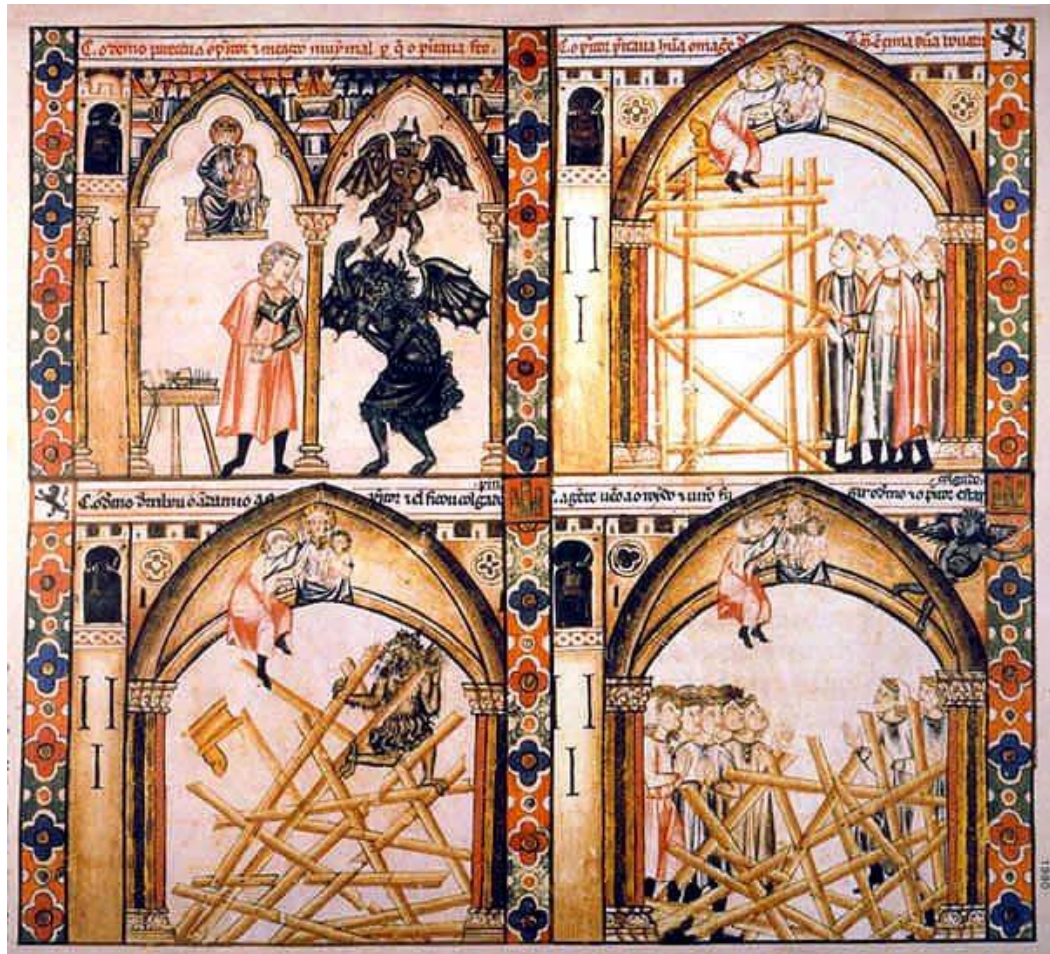


Figura 11. Cantigas de Santa Maria. Disponível em: http://expositions.bnf.fr/bdavbd/grand/1219_32.htm. Acesso em: 21 fev. 2021.

No fim da Idade Média, os temas religiosos começaram a ser menos abordados nessas narrativas misturando imagens e palavras. Isso porque as classes mais abastadas começaram a acompanhar a difusão dessas histórias, refutando tais temas como consequência. Segundo Roberto Reis (1992, p. 69), “em fins do século XIV, [...] a arte foi paulatinamente se separando da religião.” Os temas secularizados começaram a ter mais aceitação pela sociedade. Ainda segundo Marcus Vinicius de Paula (2016, p. 108), “essa escrita figurativa cristã [...] passou a ser utilizada para narrar temas laicos que interessavam a uma pequena elite cortesã, adquirindo uma nova função: entreter.” Assim, as histórias com temática religiosa, dirigidas a uma classe social menos prestigiada, deram lugar àquelas destinadas a entreter uma elite letrada. A partir

disso, as histórias, amalgamando imagens e palavras, difundidas na sociedade, tinham objetivos diversos daqueles outrora conhecidos: os motivos religiosos davam lugar aos assuntos seculares, mais imediatos e “concretos”, com intuito meramente de entreter. Podemos, então, afirmar que essa elite encontrou, nessas novas histórias, uma válvula de escape dos assuntos religiosos, formando, assim, uma espécie de oásis narrativo, e que, ainda segundo Paula (2016, p. 108), ocasionaram uma saída “do místico para encontrar temas profanos.”

A partir desse período, podemos encontrar obras que também apresentam sequencialidade e elementos encontrados nas histórias em quadrinhos modernas, como a onomatopeia. Um exemplo é a imagem a seguir *Le Grand Calendrier des Bergers* (Figura 12), vista na exposição “La BD Avant la BD.” Essa gravura data do fim do século XV e está nos arquivos da Biblioteca Nacional de Paris. No trabalho, vemos o personagem tocando um instrumento musical do qual sai sua representação verbal, sendo escrita como “to to to”.¹⁵ Além da reprodução do som verbalmente, vemos, também, um requadro entrecortado que permite à representação sonora sair livremente pela ilustração, não sendo, dessa forma, contida pela limitação espacial.



Figura 12. *Le Grand Calendrier des Bergers* Disponível em: http://expositions.bnf.fr/bdavbd/grand/1201_03.htm. Acesso em: 10 mar. 2021.

¹⁵ A representação linguística do som é conhecida como onomatopeia e será apresentada mais detidamente no capítulo segundo deste trabalho. *Le Grand Calendrier des Bergers* teria sido um dos primeiros trabalhos artísticos a usar esse recurso antes dos quadrinhos.

1.3 – A HQ quase uma HQ

A partir do fim da Idade Média, com o advento da prensa, criada por Johann Gutenberg (1400-1468), obras artísticas, de modo geral, começaram, gradualmente, a tornarem-se mais acessíveis às pessoas. Antes disso, a reprodução de uma obra à mão, além de demandar um trabalho hercúleo de confecção, custava muito caro. Por isso, ela ficava restrita a um público bem reduzido. Com a possibilidade da reprodutibilidade técnica dos artefatos artísticos também foi possível ampliar o alcance deles, o que provocou a reprovação dos puristas. Segundo Walter Benjamin,

o que desaparece na época da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático; seu significado vai muito além da esfera da arte [já que] coloca [a obra de arte] no lugar de sua ocorrência única, sua ocorrência em massa. (BENJAMIN, 2012, p. 23).

A reprodutibilidade técnica acarretou a difusão da publicação de histórias, dentre as quais aquelas que amalgamavam imagens e palavras. Segundo François-Emmanuel Boucher (2015, p. 127), “as obras ditas ilustradas [tornaram-se], cada vez mais, correntes e, sobretudo, elas não [visavam] mais obrigatoriamente a edificação e a piedade no povo,”¹⁶ aludindo mais uma vez àquela ideia de secularização da arte mencionada anteriormente. O contato com essas obras, como já citamos, passou a ser muito mais uma questão de desfrutar de objetivos de entretenimento puro e simples do que uma questão de buscar algum tipo de ascese ou de salvação da alma pela força divina representada pela arte de temática sagrada. Dentro dessa nova configuração histórico-circunstancial, portanto, muitos trabalhos artísticos começaram a ser publicados com características que, além de misturar imagens e palavras, apresentavam, mesmo sem existirem enquanto formalmente arte, elementos da linguagem das histórias em quadrinhos. Um desses trabalhos foi publicado por John Gadbury, escritor de almanaques. Ele difundiu a história sequencial satírica *A True Narrative of the Horrid Hellish Popish-Plot* (1682), em duas partes (Figuras 13 e 14). Na narrativa, Gadbury faz uma sátira a Titus Oates (1649-1705), clérigo anglicano que conspirava contra a vida do rei Carlos II (1630-1685), da Inglaterra. Pouco se sabe sobre Gadbury e a publicação dessa história, mas segundo o site do *Royal Collection Trust*, que abriga o fac-símile da obra,¹⁷ ela teria sido impressa em papel de baixo custo e vendida a um preço módico na época. Isso nos faz crer que esse trabalho artístico foi facilmente disseminado em camadas menos favorecidas da sociedade inglesa daquele tempo. Ao misturar imagens e palavras, *A True Narrative of the Horrid Hellish Popish-Plot* usa

¹⁶ « les œuvres dites illustrées deviennent de plus en plus courantes et, surtout, elles ne visent plus strictement l'édification et la piété chez le peuple. »

¹⁷ Informações disponíveis em: <https://www.rct.uk/collection/750165-br>. Acesso em: 02 jun. 2021.

elementos estruturais da narrativa sequencial. Primeiramente, notamos nas duas publicações uma sequência de 12 quadros. Cada quadro é separado pelo que chamamos na gramática dos quadrinhos de sarjeta. Segundo Scott McCloud, “o espaço entre os quadros [é a] sarjeta. [...] É aqui, no limbo da sarjeta, que a imaginação humana capta duas imagens distintas e as transforma em uma única ideia” (McCLOUD, 2005, p. 66). A presença da sarjeta, segundo McCloud, nos faz “preencher” a ação, pois a arte dos quadrinhos é formada tanto pela presença de imagens, quanto pela sua ausência. Assim, é na incompletude imagética que conseguimos compor, em nossa mente, a história. Outro expediente presente no trabalho de Gadbury é o filactério. Por meio desse artifício, os personagens exprimem-se verbalmente de forma direta, mantendo diálogos uns com os outros. Além da sarjeta e do filactério, há imagens e legendas em *A True Narrative of the Horrid Hellish Popish-Plot* que contextualizam as ações para, talvez em tese, serem compreendidas pelo leitor. De acordo com Benoît Peeters (2010, p.118), as legendas eram criadas pelos artistas pois eles acreditavam que o desenho sem esses “textos explicativos [...] era incompreensível.”¹⁸ Desse modo, essas informações revelam que os elementos verbais nessa história eram, principalmente, um recurso didático, para que os leitores pudessem compreender claramente a narrativa verbo-visual. Implícita nessa constatação está a ideia de que a relação entre imagens e palavras nos quadrinhos nem sempre é simples ou mesmo um assunto que dispense um olhar atento por parte do crítico.

¹⁸ « les textes explicatifs [...] était incompréhensible. »



Figura 13. GADBURY, J. A True Narrative of the Horrid Hellish Popish-Plot. To the tune of Packington's Pound. The First Part. Disponível em: <https://hdl.huntington.org/digital/download/collection/p15150coll3/id/5837/size/full>. Acesso em: 02 jun. 2021.

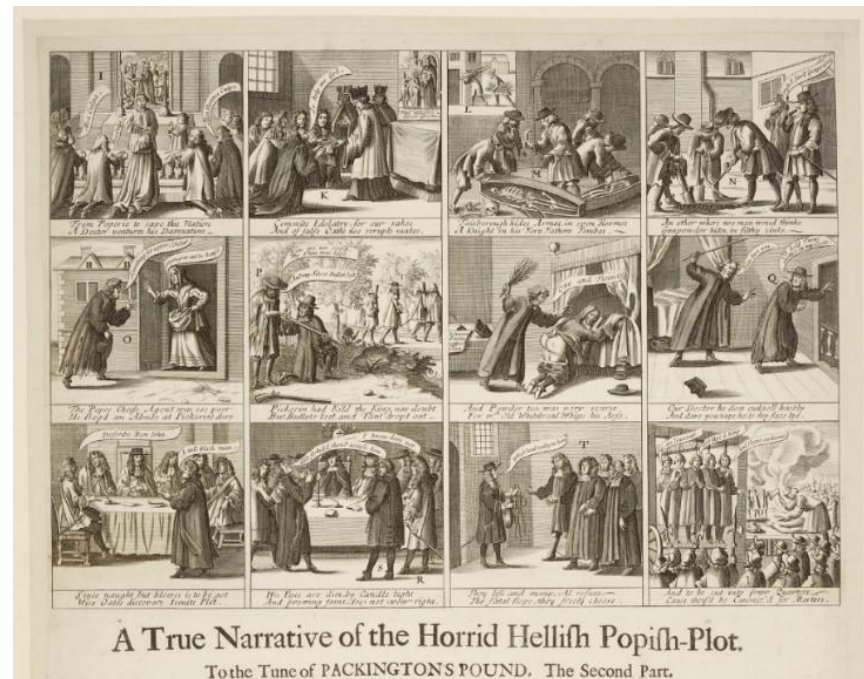


Figura 14. GADBURY, J. A True Narrative of the Horrid Hellish Popish-Plot. To the tune of Packington's Pound. The second part. Fonte: Disponível em: <https://www.rct.uk/collection/750165-b/a-true-narrative-of-the-horrid-hellish-popish-plot-to-the-tune-of-packingtons>. Acesso em: 02 jun. 2021.

A arte de misturar imagens e palavras também chegou a dar novas feições à pintura, naquilo que McCloud (2005, p. 16) chama de “sofisticação da história com imagens.” William Hogarth, pintor e caricaturista inglês, foi o precursor do “romance em quadros”, histórias contadas por meio de pinturas legendadas. De acordo com George Perry e Alan Aldridge (1967, p. 29), as obras do pintor inglês “eram abundantes em detalhes de fundo e formavam uma acusação perspicaz das hipocrisias das elegantes salas de estar e uma visão das horríveis favelas da Londres do século XVIII.”¹⁹ Ao todo, o artista publicou cinco séries de sequências narrativas, de 1732 a 1750, inscrevendo seu nome no domínio das artes, e, também, nos primórdios da arte sequencial, como o criador da proto-história em quadrinhos. A primeira série publicada foi *A Harlot's Progress* (1732), com oito gravuras. Ela conta a história de uma jovem, recém-chegada à cidade grande, que se transforma em prostituta. Hogarth publicou, ainda, *A Rake's Progress* (1736), em oito gravuras legendadas, abordando as agruras da carreira de um libertino. Na sequência vieram *Marriage-a-la-Mode* (1745), seis gravuras sobre casamento por dinheiro; *Industry and Idleness* (1747), composta por 12 gravuras, com a finalidade de conscientizar as crianças das benesses do trabalho árduo para serem aceitas como indivíduos moralmente bons na sociedade e, finalmente, *Four Stages of Cruelty* (1750), quatro gravuras que abordam o tema da crueldade.

A Harlot's Progress, série mais famosa de Hogarth, transformada em ópera pelo compositor britânico Iain Bell em 2013 e estampada em xícaras de chá como produto de cultura de massa, explora a ascensão e a queda de uma jovem que, ao chegar em Londres, é cooptada por uma cafetina para trabalhar como prostituta de luxo e, após ganhar muito dinheiro na profissão, acaba presa, doente e morta precocemente, deixando órfão um filho pequeno. Essa história nos mostra a régua moral do trabalho de Hogarth, em cuja obra transparece a ideia de que a sociedade deveria punir os que não se comportassem como “cidadãos de bem”. Cada gravura, nessa obra, constitui um quadro de página inteira. Dentro de cada quadro, *A Harlot's Progress*, há o desenvolvimento de uma ação principal, contendo, também, ações secundárias que circundam o evento primário, fazendo com que esse acontecimento central apresente várias camadas de compreensão. Na Figura 15, podemos observar a chegada da personagem principal, Molly Hackebout, a Londres, em busca de uma vida melhor e o primeiro contato dela com essa cidade. Esse contato inicial com a cidade grande é personificado na figura da cafetina, que acaricia Molly e que, posteriormente, levará a jovem a se prostituir. Essa ação é emoldurada

¹⁹ « his works were copious in background detail and formed a perceptive indictment of the hypocrisies of elegant drawing-rooms and an insight into the horrific slums of eighteenth-century London" »

por outras ações concomitantes e que complementam a cena: à direita, um homem que parece tocar nos órgãos sexuais ao ver uma potencial “presa” em Molly e, à esquerda, um homem a cavalo parece procurar por alguém, ao mostrar um pedaço de papel às moças da carruagem. Alguns motivos indicam que a história de Molly não acabará bem como o ganso morto perto do baú com suas iniciais, no canto inferior direito, e uma pilha de baldes caindo à esquerda, sugerindo a iminente derrocada da jovem interiorana. As histórias em gravuras de Hogarth têm sempre um personagem principal cujo desenvolvimento é acompanhado em toda a sequência de imagens. Segundo Thierry Groensteen, “Hogarth [...] é o autor de ciclos que desenvolvem a ‘carreira’ de um personagem em uma dezena de gravuras. Seu propósito é moral e ele compara seus personagens a atores de teatro” (GROENSTEEN, 2005, p. 5),²⁰ enfatizando o aspecto dramático e moral de seu trabalho. Rodolphe Töpffer também destacou o caráter moralizante de Hogarth ao afirmar que o londrino é “um moralista admirável, profundo, prático e popular” (TÖPFFER, 1845, *apud* GROENSTEEN; PEETERS, 1994, p. 187).²¹ Essa narrativa visual, segundo Thierry Smolderen, “deve ser considerada como um verdadeiro *romance em gravuras* [...], expressão introduzida por [Rodolphe] Töpffer” (SMOLDEREN, 2009, p. 9).²² Essa nomenclatura, “romance em gravuras”, ou, também “literatura em gravuras” (TÖPFFER, 1845, *apud* GROENSTEEN; PEETERS, 1994, p. 187)²³ não existia à época da feitura das obras de Hogarth. Töpffer²⁴ também atestou a originalidade do pintor londrino ao afirmar no *Essai de Physiognomonie* que Hogarth “ainda é único em sua grandeza e em seu gênero” (TÖPFFER, 1845, *apud* GROENSTEEN; PEETERS, 1994, p. 189).

²⁰ « Il est l’auteur de cycles développant la ‘carrière’ d’un personnage en une dizaine de gravures. Son propos est moral et il compare ses personnages à des acteurs de théâtre ».

²¹ « um moralista admirável, profundo, prático e popular. »

²² « doit être considéré comme un véritable *roman en estampes* [...], expression introduite par Töpffer. »

²³ « littérature en estampes. »

²⁴ Abordaremos oportunamente o *romance em gravuras* ao pormenorizarmos a arte de Töpffer.



Figura 15. *A Harlot's Progress. Quadro 1.* Disponível em: <https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/1/3/390954-1370348130.jpg>. Acesso em: 10 abr. 2021.

1.4 – A HQ como HQ

Se William Hogarth é uma espécie de “avô” das histórias em quadrinhos, com suas séries de gravuras contando uma história, o “pai” dessa arte é Rodolphe Töpffer (1799-1846). O estilo de ambos não era parecido, e, de acordo com Smolderen, “as gravuras de [Hogarth] delineiam um cuidado extraordinário ao parodiar o estilo nobre [e] os álbuns de [Töpffer] cultivam uma desenvoltura absoluta perante as leis do desenho clássico” (SMOLDEREN, 2009, p. 31).²⁵ Portanto, se o primeiro se atenta ao estilo clássico, parodiando-o de forma discreta, o segundo adota um estilo anti-academicista, com exposições paródicas deliberadas de seus personagens. Töpffer foi o primeiro artista a ter consciência de estar criando, deliberadamente, uma nova arte, ao misturar imagens e palavras. Tudo o que foi feito antes de Töpffer, mesclando imagens e palavras, não envolveu uma reflexão sobre uma nova forma de arte, cabendo a ele fazer isso primeiro. O suíço foi uma espécie de *multitask*, tamanha a sua pluralidade: foi escritor, pedagogo, diretor de pensionato, professor de retórica, político, jornalista, filósofo e

²⁵ « les gravures de l'un mettent un soin extraordinaire à pasticher le style noble [et] les albums [de Töpffer] cultivent une désinvolture absolue vis-à-vis des lois du dessin classique. »

crítico de arte. Mas Töpffer ficou, de fato, conhecido por ser o pai dos quadrinhos modernos. Segundo Gilles Ciment e Thierry Groensteen, ele é o “principal inventor da narrativa sequencial” (CIMENT; GROENSTEEN, 2010, p. 216);²⁶ já para Scott McCloud, o genebrino é “o pai dos quadrinhos modernos” (McCLOUD, 2005, p. 17) e, por fim, para Paul Gravett, Töpffer é “um pai fundador da forma [quadrinística]” (GRAVETT, 2013, p. 17).²⁷

Um problema de visão impediu Töpffer de ser pintor. Ele decidiu, então, desenhar. Töpffer criava imagens e fazia anotações em caderninhos, com formato oblongo, como as edições à italiana, o que conhecemos como “modo paisagem” nos programas de tratamento de texto. Com isso, ele começou a criar histórias misturando imagens e palavra, que se intensificaram a partir da década de 1820. Dessa forma, Töpffer criou “um estilo de desenho econômico, sem muitos detalhes, dotado de aspectos burlescos”, além de apresentar um ar satírico, e “suas imagens satíricas com traçados descontínuos e estilo econômico apresentavam, também, um delineamento marcado por hachuras” (ESPÚRIO, 2015, p. 50). Consequentemente, esse estilo limpo e econômico resultava em narrativas sequenciais descomplicadas e acessíveis aos mais variados públicos.

A primeira obra töpfferiana, *L'Histoire de Monsieur Jabot*, foi autopublicada com uma tiragem numerada em 1831. Essa e outras histórias desse autor chegaram, posteriormente, ao conhecimento de Johann W. Goethe (1749-1832), que teria se encantado com aquela nova forma de arte, que misturava desenhos e palavras. O poeta e romancista alemão teria dito que “nunca tinha encontrado nada mais original [do que isso]” (BLONDEL; MIRABAUD, 1886, *apud* GROENSTEEN; PEETERS, 1994, p. viii).²⁸ A partir disso, portanto, fica claro que Töpffer estava criando algo essencialmente diferente. Isso porque além de apresentar sequências de desenhos delimitadas por traços, que mais tarde seriam conhecidos como requadros, o genebrino também utiliza legendas sob cada imagem, que ajudam a contextualizar a parte não verbal da narrativa. De novo, palavras e imagens são mobilizadas, em conjunto, desde a origem do formato das narrativas em quadrinhos, para criar e/ou reforçar sentidos dentro da estrutura dessa nova forma de contar. Esses mecanismos verbais estabelecem uma ligação linguístico-imagética entre os elementos, tornando palavra e imagem interdependentes, aspecto que até hoje é um traço bastante forte nas histórias em quadrinhos contemporâneas. Depois de *Monsieur Jabot*, Töpffer publicou, *Les amours de M. Vieux Bois*, e *Monsieur Crépin*

²⁶ « principal inventeur du récit séquentiel. »

²⁷ « a founding father of the form. »

²⁸ « jamais rencontré de plus original. »

Além de ser o precursor da mistura deliberada de imagens e palavras para contar histórias,²⁹ Töpffer também foi o primeiro teórico, como citado anteriormente, do que ele próprio chamava de “literatura em gravuras”, definida como “histórias com sucessões de cenas representadas graficamente”³⁰ (TÖPFFER, 1845, *apud* GROENSTEEN; PEETERS, 1994, p. 187). Em 1845, Töpffer publicou o *Essai de Physiognomonie*, ensaio sobre a confecção de suas histórias em gravuras. O trabalho é composto por doze capítulos que tratam, resumidamente, de uma teorização da forma narrativa imagética inventada por ele, classificando-a como um trabalho

“de uma natureza mista, [pois] ele compõe-se de uma série de desenhos delineados pelo traço. Cada um deles é acompanhado de uma ou duas linhas de texto. Os desenhos, sem o texto, só teriam um significado obscuro; o texto, sem os desenhos, não significaria nada. O conjunto forma uma espécie de romance ainda mais original, que não se parece mais a um romance que a outra coisa (TÖPFFER, 1837, *apud* GROENSTEEN; PEETERS, 1994, p.161).

A partir do excerto acima, notamos que Töpffer chegou à conclusão de que a imagem e o texto, em seus trabalhos verbo-imagéticos, adquiriam significado se fossem interpretados em conjunto. Com isso, ao serem vistos como algo homogêneo, configurariam em um objeto estético inédito. Outro assunto que ele aborda no ensaio é a criação da fisionomia dos personagens, que chama de fisiognomonía.³¹ No texto, Töpffer afirma que para produzir uma “literatura em gravuras”, o artista precisa “[...] saber listar os meios que devem ser empregados para dar às fisionomias [dos personagens] a expressão [exata] que o papel que se atribui a elas exige em uma determinada direção” (TÖPFFER, 1845, *apud* GROENSTEEN; PEETERS, 1994, p. 196).³² Dessa forma, os sentimentos do personagem precisam ser expressos externamente e com precisão para que possam ser captados pelo leitor, enfatizando, com isso, a verossimilhança da história. Ao criar feições para expressar sentimentos com maior exatidão em sua literatura em gravuras, Töpffer (1845, *apud* GROENSTEEN; PEETERS, 1994, p. 199) trabalha com a premissa de que “esses rostos vivem, falam, riem, choram; são pessoas boas,

²⁹ A nomenclatura « bande dessinée », histórias em quadrinhos em francês, ainda não existia, sendo criada, somente, na primeira metade do século XX.

³⁰ « écrire des histoires avec des successions de scènes représentées graphiquement. »

³¹ A fisiognomonía é um termo usado para referir-se a uma pseudociência de mesmo nome criada pelo pastor suíço Johann Kaspar Lavater (1741-1801). Ele acreditava que a imagem exterior deveria projetar o que o ser humano é por dentro, caracterizando, um elemento moral. Töpffer intitulou seu ensaio com a expressão, deturpando o uso do termo, que, para ele, deveria ser empregado com o intuito de designar expressões faciais desenhadas e não reais. Com isso, o artista suíço buscava uma expressividade dos rostos dos personagens para que as emoções e os sentimentos deles ficassem claros, facilitando, assim, a compreensão da história. Essas informações podem ser consultadas no podcast *Thierry Groensteen, Pour Une Culture Partagée du 9e Art*. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/emissions/le-rayon-bd/thierry-groensteen-pour-une-culture-partagee-du-9eme-art-histoire-de-la-bande-dessinee>. Acesso em: 30 out. 2021.

³² « savoir par le menu quels sont les moyens qu'il faut employer pour donner aux physionomies l'expression [exacte] que réclame le rôle qu'on leur assigne dans une direction donnée. »

más, insuportáveis e que já estão na página [representando] uma sociedade com a qual você está em contato, de tal forma que suas simpatias e antipatias estão em jogo.”³³ Dessa forma, podemos pensar que a expressividade dos personagens apresenta fins estéticos, mas, também, pode ser permeada de certa necessidade de aceitação por parte do público, transparecendo, assim, as escolhas imagéticas dos autores.

As narrativas sequenciais de Töpffer são fundamentais para a história das histórias em quadrinhos, não somente pela reflexão sobre a feitura de um meio artístico, uma vez que ele demonstrou grande comprometimento com esse meio de expressão, mas, também, pelo estabelecimento de uma gramática primitiva das HQs, com o uso de quadros e legendas, por exemplo. À época de Töpffer, não havia elementos que, posteriormente, foram criados e estabelecidos como inerentes a essa forma de arte, elementos esses, contudo, que, de alguma forma, olhando em retrospecto, são devedores das descobertas desse autor. Isso porque a arte do suíço nos mostra que há a “exposição inequívoca de um projeto estético que adota a economia do traço como um paradigma fundamental” (ESPÚRIO, 2015, p. 51). Esse paradigma funciona como pedra basilar para artistas que se inspiraram na obra de Töpffer, tanto do ponto de vista da forma como também pelo aspecto do estilo descomplicado e inteligível.

Com o desenvolvimento dos quadrinhos, esse estilo econômico abriu-se como um leque de possibilidades de representações estilísticas dando forma a releituras imagético-discursivas de romances ditos clássicos ou canônicos da literatura mundial. De acordo com Thierry Groensteen, há um estilo artístico nos quadrinhos marcado por essa concisão no traço: a “linha clara”. Segundo Groensteen (2013, p. 2), “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.”³⁴ Implícita nesse comentário está a ideia de que tal estilo tende a ser, portanto, mais aceito pelos leitores, uma vez que dá forma a certo ideal de racionalidade organizada, de proporções de certa forma equilibradas, sem grandes choques pictóricos ou estranhamento no traço, que possam ferir a susceptibilidade de leitores mais conservadores, no sentido cultural do termo. Não espanta, portanto, que, pelo menos em tese, uma história em quadrinhos permeada pelo uso da “linha clara” e, por extensão, diríamos,

³³ « ces visages vivent, parlent, rient, pleurent ; tels sont bonnes gens, tels mauvaises, tels insupportables, et voici tout à l’heure sur la page une société avec laquelle vous êtes en rapport, de façon que vos sympathies et vos antipathies sont en jeu. »

³⁴ « 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. »] In : GROENSTEEN, T. **Dictionnaire Esthétique et Thématique de la Bande Dessinée**. Disponível em: <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article690>. Acesso em: 10 abr. 2015.

uma adaptação de um clássico da literatura para quadrinho utilizando essa mesma estética, possa ter menos resistência no sentido da legitimação cultural por parte de certo *status quo* crítico e de gosto popular, que uma adaptação de traço mais rebelde, como o de Robert Crumb, por exemplo, possa ter. Voltaremos a essa discussão mais adiante. Por ora, vale reforçar que Töpffer foi um dos pioneiros dessa arte e, também, foi um dos primeiros a ter a consciência de que o desenho na sua obra precisava ser claro e conciso para facilitar a compreensão da história, um entendimento que, hoje, muito possivelmente, teria de passar pela barreira de qualquer rejeição por parte do seu público. Ainda segundo Espúrio (2015, p. 52), é nesse sentido também que Töpffer buscou “um didatismo verbal e não verbal, por meio do qual ele estabeleceu o princípio fundamental para o que seria conhecido, posteriormente, como linha clara.”

1.5 – A HQ e o desenvolvimento de um estilo gráfico: a “linha clara”

Como sabemos, os quadrinhos são uma mídia que mistura palavras e imagens para contar uma história. Segundo Thierry Groensteen (1999, p. 14), “nas histórias em quadrinhos [...], a narração [se] passa primeira e principalmente [...] pelas imagens.”³⁵ Dessa forma, podemos dizer que, na arte sequencial, a imagem tem papel fundamental na narrativa, formando um todo coerente e coeso com a palavra. Essa afirmação também é corroborada por Pascal Krasewski ao dizer que “a imagem [...] é considerada como a grande portadora de sentido [nas histórias em quadrinhos]” (KRASEWSKI, 2016, p. 8).³⁶ Os elementos imagéticos nos quadrinhos não vêm isolados. Eles vêm em sequência, um após o outro, construindo, assim, a narrativa quadrinística. Groensteen (1999, p. 21) chama isso de “solidariedade icônica.”³⁷ Segundo o autor, as imagens compartilham cada uma um espaço na HQ e, ao mesmo tempo, elas são interdependentes, uma vez que, sozinhas, têm um sentido, mas, ao se sucederem, compõem um todo narrativo.

Ao pensar nas imagens que comporão sua história, o quadrinista precisa organizar o conteúdo de sua história. Para tanto, ele faz um projeto quadrinístico, optando por um estilo imagético que convenha àquilo que será contado. O fundamento dessa escolha é dar mais verossimilhança à história. Segundo Espúrio,

ao realizar um trabalho, o quadrinista 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

³⁵ « Dans la bande dessinée [...], la narration passe d'abord et principalement (sauf exception) par les images. »

³⁶ « l'image qui est considérée comme la grande porteuse de sens. »

³⁷ « solidarité iconique. »

tipo de indumentária será melhor adotar a fim de se obter o efeito estético e narrativo esperado. (ESPURIO, 2015, p. 49).

A partir dessa citação, podemos pensar que o artista, ao decidir os caminhos gráficos que seu trabalho seguirá, busca uma harmonia entre o estilo imagético escolhido e os elementos verbais que ajudarão a contar sua história. Portanto, podemos notar que o processo gráfico impacta todo o resultado do trabalho do quadrinista, tanto com relação à expressividade plástica, quanto com relação à narração. Segundo Fayga Ostrower (1988, p. 176), o estilo “pictórico representa apenas um ponto de partida para o artista; o conteúdo expressivo da obra nos é comunicado pela estrutura formal.” Podemos, então, pensar que, no caso dos quadrinhos, o procedimento gráfico utilizado pelo quadrinista, juntamente com os aspectos formais presentes no trabalho, constrói o todo de uma obra, fazendo, assim, desse trabalho quadrinístico algo artístico.

Os aspectos formais usados harmonicamente ajudam a contar uma história. Para isso, no caso dos quadrinhos, desenhistas desenvolvem técnicas gráficas para compor uma narrativa envolvendo imagens e palavras. De acordo com Jean-Bruno Renard (1978, p. 169), a história em quadrinhos “procurou procedimentos gráficos para dar o máximo de vida às suas imagens.”³⁸ Ainda segundo Renard (1978, p. 140-141), “uma ‘imagem de massa’ [como as das histórias em quadrinhos] deve entregar sua mensagem rápida e eficazmente.”³⁹ Assim, quando o leitor se depara com uma imagem quadrinística, ele deve decodificá-la nitidamente, recebendo a mensagem que por ela é transmitida. Dessa forma, podemos considerar, portanto, que os estilos gráficos ajudam o quadrinista a contar uma história e o leitor a melhor compreendê-la. Um desenhista de quadrinhos pode escolher dentre vários procedimentos pictóricos para expressar a parte não verbal de sua história e a “linha clara” é um desses recursos gráficos utilizados na construção do meio expressivo imagético nos quadrinhos.

A “linha clara” surgiu no fim do século XIX, mas essa nomenclatura foi adotada somente décadas mais tarde quando, em 1977, na ocasião da exposição *Tintin in Rotterdam*, em homenagem ao trabalho de Hergé, Joost Swarte (1947), quadrinista holandês e um dos organizadores do evento, criou a expressão *Klare Lijn*.⁴⁰ Essa expressão é usada no domínio da horticultura, segundo Albert Algoud em *Dictionnaire Amoureux de Tintin* (2016), para que, nas hortas, os canteiros fiquem bem demarcados, seguindo uma linha reta aos serem feitos, ocasionando, portanto, um melhor aproveitamento do espaço do plantio. Em português, essa expressão foi traduzida como “linha clara”, o que faz sentido ao nos deparamos com imagens

³⁸ « a cherché des procédés graphiques pour donner le maximum de vie à ses images. »

³⁹ « une 'image de masse' [comme celles de la bande dessinée] doit délivrer son message rapidement et efficacement. »

⁴⁰ Pierre Fresnault-Deruelle apresenta essa informação sobre *Klare Lijn* em *La Bande Dessinée* (2009).

criadas utilizando esse recurso, pois ele possui um padrão artístico de fácil compreensão, privilegiando, acima de tudo, a expressividade das linhas. Isso favorece a legibilidade das imagens.

De acordo com Groensteen, “ser legível é garantir que essa informação seja encontrada sem esforço, imediatamente decodificável, e que nada venha a retardar a corrida do leitor em direção à conclusão da história” (GROENSTEEN, 2020, s/d).⁴¹ Desse modo, podemos pensar que a legibilidade da “linha clara” está relacionada à compreensão o mais precisa possível do conteúdo dos elementos pictóricos facilitando, conseqüentemente, a inteligibilidade da narrativa quadrinística.

Essa clareza de exposição das imagens na “linha clara” é um dos fatores principais que a distingue de outros estilos gráficos nos quadrinhos, mas ela também pode ser distinguida por outras características. Ainda segundo Groensteen, a “linha clara” é um “ideal de legibilidade e de transparência, que se traduzia, notadamente, pela recusa do uso de sombras, pela linearização do traço de contorno e pelo realismo esquemático dos cenários” (GROESTEEN, 1985, p. 100).⁴² De acordo com o autor, a compreensibilidade da forma, utilizando traços lineares, contornos precisos e o cuidado com a representação do cenário são fatores levados em consideração por autores que usam esse procedimento imagético. Assim, quanto mais clara for a execução das imagens, melhor o leitor compreenderá a história.

Outro elemento de destaque presente nas características da “linha clara” é a utilização da cor. Segundo Agnès Deyzieux (2008, p. 60), na “linha clara”, “a coloração [é] plana, sem efeitos de sombra, nem de luz. Os diferentes planos aparecem, assim, com a mesma nitidez, sem hachuras, nem degradês. As cores são sempre as mesmas, atreladas aos objetos que representam, qualquer que seja a fonte de luz.”⁴³ De acordo com a autora, o uso da cor na “linha clara” é livre de efeitos de luz e sombras, de técnicas como as hachuras,⁴⁴ que sombreiam e “poluem” a imagem, e o degradê, que alternam tons de cores parecidos com o objetivo de fazer uma transição delicada entre eles. Os objetos nos cenários são representados, geralmente, com as mesmas tonalidades, mesmo com a mudança de luminosidade. Conseqüentemente, podemos pensar que, nesse recurso gráfico, a utilização chapada da cor, sem camadas diferenciando os

⁴¹ « Être lisible, c’est faire en sorte que ces informations soient trouvées sans effort, immédiatement décodables, et que rien ne vienne ralentir la course du lecteur vers la conclusion du récit. »

⁴² « Idéal de lisibilité et de transparence, qui se traduisait notamment par le refus de l’ombre, la linéarisation du trait de contour et le réalisme schématique des décors. »

⁴³ « une mise en couleurs en aplats, sans effet d’ombre ni de lumière. Les différents plans apparaissent ainsi avec la même netteté, sans hachure, ni dégradé. Les couleurs sont toujours les mêmes, attachées à leurs objets, quelle que soit la source de lumière. On a coutume de dire que « chez Hergé, il est toujours midi. »

⁴⁴ De acordo com Cagnin (2014, p. 77), “as hachuras cobrem espaços, delimitados por linhas, com os traços, raiados ou entrelaçados, [...] para produzir o efeito de sombra.”

planos da ação, evita que a coloração da obra distraia o leitor, proporcionando a rápida compreensão do todo imagético.

1.6 – Alguns expoentes europeus da “linha clara”

Muito antes de ser chamada de “linha clara”, esse método de representação imagética já aparecia, mesmo que timidamente, no trabalho de alguns autores de quadrinhos. Christophe (1856-1945) com suas obras *Le Sapeur Camember* (1890) e *La Famille Fenouillard* (1893); Benjamin Rabier (1863-1939), conhecido por *Tintin-Lutin* (1898), que inspirou, posteriormente, o nome do personagem *Tintim*; Joseph Pinchon (1871-1953), o autor de *Bécassine* (1905); e Alain Saint-Ogan (1895-1974), criador de *Zig et Puce* (1927) que, segundo Gérard Blanchard, é “o criador das histórias em quadrinhos modernas na França e mesmo na Europa continental” (BLANCHARD, 1969, p. 5),⁴⁵ além de popularizar, nos quadrinhos franco-belgas, o uso do balão de fala.⁴⁶ Como citado anteriormente, esses autores já apresentavam, em seus trabalhos quadrinísticos, características da “linha clara”, mas o maior expoente desse estilo de desenho como o conhecemos atualmente é Georges Rémi (1907-1983), o Hergé. Desde a década de 1920, ele publicou trabalhos quadrinísticos como *Les Aventures de Flup*, *Nénesse*, *Poussette et Cochonnel*, *Totor*, *Quick et Flupke*, *Popol et Virginie*, *Les aventures de Jo*, *Zette et Jocko*, além de fazer ilustrações para capas de livros. Todavia, seu personagem mais famoso é *Tintim* (1929). O repórter do fictício *Petit Vingtième* deu origem a 24 volumes, sendo 23 deles completos e um não concluído devido ao falecimento do autor, que expressou, em testamento, o desejo de que *Tintim* não fosse mais publicado após sua morte.

Hergé concebeu suas personagens de forma clara, usando uma perspectiva na qual representava somente o que era primordial de ser visto e compreendido na narrativa gráfica. Histórias em quadrinhos como as de Hergé, por exemplo, apoiam-se nesse ideal de representação imagética, bem como a “linha clara”. Segundo Fabienne Maitre (1985, p. 4), “as histórias em quadrinhos clássicas apoiam-se na concepção de um real estável e ordenado ao qual elas se referem.”⁴⁷ Assim, podemos compreender que o trabalho de Hergé parte de uma representação equilibrada do real, com cenários retratados sem muitos detalhes para que a ação

⁴⁵ « le créateur de la bande dessinée moderne en France et même en Europe continental. »

⁴⁶ O balão de fala teria aparecido nos quadrinhos pela primeira vez em *The Yellow Kid* em 1895, obra do americano Richard F. Outcault (1863-1928).

⁴⁷ « La bande dessinée classique s'appuie sur la conception d'un réel stable et ordonné auquel elle se réfère. » In : MAITRE, Fabienne. **Bandes Dessinée, du Classicisme au Modernisme**. 1986, 58 f. Mémoire de Fin d'Études. École Nationale Supérieure des Bibliothèques. Villeurbanne, 1986. Disponível em: <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/63551-bandes-dessinees-du-classicisme-au-modernisme.pdf>. Acesso em 30 abr. 2021.

possa ser compreendida nitidamente, sem percalços de leitura. Ainda de acordo com Maitre (1985, p. 4), “o mundo de ‘Tintim’ foi invadido por objetos fielmente reproduzidos cuja única razão de ser está na significação e na identificação de um espaço representado.”⁴⁸ Dessa forma, a representação dos elementos no cenário é feita por Hergé de forma a ser o mais parecido possível com a existência factual deles. Assim, torna-se mais fácil identificar esses objetos no conjunto espacial e, com eles, o cenário pode fazer sentido no decorrer da narrativa.

Em Hergé, geralmente, não há substanciaosas “surpresas imagéticas”. Em outras palavras, não há comumente elementos pictóricos escondidos dentro das imagens, o que pode retardar ou mesmo dificultar a compreensão dos desenhos. Essa é uma das características da “linha clara”. Segundo Barbara Postema (2018, p. 51), a “linha clara” caracteriza-se pela “ausência de distração em detalhes desnecessários ou até insignificantes”. Essa é uma regra geral na obra hergeana, pois, na narrativa quadrinística, somente é mostrado aquilo que é essencial imageticamente para a compreensão da história em quadrinhos. Isso é corroborado por Pierre Fresnault-Deruelle (2009, p. 66), para quem “o universo de Hergé [está] presente desde o início como um todo ordenado e balizado cujas unidades [...] sugerem que nada é deixado ao acaso”.⁴⁹ Hergé não deixa de lado o aspecto verbal de suas obras. Com relação à diegese, a “linha clara” é instrumento primordial para contar a história na obra hergeana. Segundo Fresnault-Deruelle (2009, p. 66), “a precisão dos desenhos é fiadora da inteligibilidade da fábula contada.”⁵⁰ Assim, a exatidão na feitura dos desenhos é a garantia de que a história será compreendida pelo leitor. Portanto, Hergé utilizava, em suas obras, a “linha clara” a serviço da narração.

Para exemplificarmos essa simplificação da representação dos objetos na cena e, também, a força narrativa hergeana, temos, na Figura 17, dois quadrinhos da obra *Tintim e os Pícaros* (1993), o último volume terminado da saga hergeana. Nessa obra, Tintim viaja a Tapiocápolis, em San Theodoros, país fictício da América do Sul, para resgatar a cantora Bianca Castafiore, presa pelo regime ditatorial do general Tapioca. Podemos ver abaixo, inicialmente, que se trata de uma sequência em quadrinhos, pois temos duas imagens separadas por uma sarjeta,⁵¹ o que nos indica que há relação entre o quadrinho da esquerda com o da direita. Vemos, também, ao lermos o conteúdo de cada quadrinho que há um contraste entre eles: o

⁴⁸ « le monde de "Tintin" est envahi d'objets fidèlement reproduits dont la seule raison d'être est la signification et l'identification de l'espace représenté. »

⁴⁹ « l'univers d'Hergé [...] se présente d'emblée comme un tout ordonné et balisé dont les unités [...] laissent entendre que rien n'est laissé au hasard. »

⁵⁰ « la précision des dessins est garante d'intelligibilité de la fable contée. »

⁵¹ A sarjeta será abordada posteriormente neste capítulo.

progresso da cidade, na imagem da esquerda, e o atraso, mostrado no quadrinho à direita. À esquerda, temos a parte mais desenvolvida da cidade, com arranha-céus, carros e monumentos modernos. Também podemos notar a presença de agentes de segurança caminhando em direção à cidade. No canto superior direito desse quadrinho, vemos o avião que traz Tintim, Capitão Haddock e professor Girassol à Tapiocápolis, passando primeiramente pela parte mais moderna.

À primeira vista, portanto, a cidade parece desenvolvida e rica. No quadrinho à direita, vemos o contraste do desenvolvimento com a periferia da cidade, ao mostrar o subdesenvolvimento coletivo, já que não há infraestrutura básica para o desenvolvimento urbano e social. O chão de terra batida, os barracos improvisados, a sujeira e as crianças malnutridas são indiferentes ao poder público e isso fica patente ao notarmos que os guardas dão as costas ao local enquanto passam. Mesmo vivendo em condições precárias, a população estende um cartaz onde se lê “Viva Tapioca”, enaltecendo seu governante, o general Tapioca, em um total caso de alienação. Esse cartaz nos faz pensar que a palavra teria o poder de convencer a população de estar vivendo em um país sem problemas, apesar de eles serem visíveis na periferia de Tapiocápolis. Hergé, nessa sequência, revela-nos, pela imagem, somente o que é essencial para o desenvolvimento das cenas, evitando, com isso, excessos gráficos.

Assim, a economia icônica da “linha clara” de Hergé é usada para retratar a ação de forma inteligível e sucinta. Segundo Pascal Krazewski (2016, p. 13), “a linha clara de Hergé é um dos maiores êxitos [...] como estilo narrativo e tornou-se emblemática”.⁵² Podemos afirmar que Hergé concebeu um estilo gráfico facilmente identificável e cognoscível, inspirando outros artistas dos quadrinhos a seguir seu caminho icônico.

⁵² « la ligne claire d’Hergé est l’une des plus grandes réussites [...] comme [...] style narratif [et] est devenu emblématique. »



Figura 17 - HERGÉ. **Tintim e os Pícaros**. Lisboa: Difusão Verbo, 1993. p. 11.

O estilo de Hergé foi adotado por outros quadrinistas que, em um primeiro momento, trabalharam no *Journal Tintin*.⁵³ Eles são importantes para a história da “linha clara” e sua ascensão como estilo imagético nos quadrinhos. Dentre eles, destacamos nomes como Bob De Moor, criador de *Cori le Moussaillon* (1951); Jacques Martin, criador de *Alix* (1948); Willy Vandersteen, idealizador de *Bob et Bobette* (1945); Tibet, autor de *Chick Bill* (1952) e *Ric Hochet* (1963); Raymond Reding, criador de *Vincent Larcher* (1963); François Craenhals, autor de *Pom et Teddy* (1953); Raymond Macherot, idealizador de *Chlorophylle* (1954) e Edgar P. Jacobs, criador de *Blake et Mortimer* (1946).

Segundo Alexandre Daner e Dan Mazur (2014, p. 145), “a estética da *ligne claire* [sic], como adotada por Hergé, Jacobs, De Moor, Vandersteen [...], tinha dominado os quadrinhos franco-belgas dos anos 1930 até os anos 1950.” Houve, então, nesse período um aumento do uso da “linha clara” pelos quadrinistas franco-belgas e, como consequência, um desenvolvimento desse estilo imagético dos quadrinhos. Como já mencionado, os artistas citados acima têm relevância para o histórico de utilização da “linha clara”.

Contudo, gostaríamos de destacar a obra de Edgar P. Jacobs, quadrinista que aprimorou o uso desse estilo imagético dos quadrinhos. Jacobs era multiartista: foi cantor lírico, estudou pintura e começou a colaborar com o estúdio de Hergé, auxiliando o criador de *Tintim* na execução de suas histórias em quadrinhos. Jacobs foi responsável pelo desenvolvimento de cenários mais bem-acabados para as aventuras de *Tintim*, além de colaborar com a feitura da coloração dos álbuns com as histórias do repórter do *Petit Vingtième*.

⁵³ Publicação semanal belga de histórias em quadrinhos lançada em 1946 pela Editions du Lombard e responsável pela descoberta de alguns expoentes da “linha clara” que serão abordados neste capítulo.

Além de adotar o mesmo ideal gráfico de Hergé, Jacobs aperfeiçoou-o com seu trabalho autoral na série *Blake et Mortimer*, publicada, inicialmente, também no *Journal Tintin*. Segundo Ann Miller em *Reading Bande Dessinée*, Jacobs é “o membro mais ilustre do grupo [de quadrinistas que trabalharam com o criador de *Tintim*], depois de Hergé” (MILLER, 2007, p. 20).⁵⁴ Isso se deve ao fato de que Jacobs expandiu as possibilidades de representação imagética da “linha clara”, pois, diferentemente de Hergé, ele “concebia narrativas com desenhos ricamente detalhados, com caracterização cuidadosa de personagens e, também, [com] uma distinção bastante clara entre primeiro e segundo planos” (ESPURIO, 2015, p. 72). Desse modo, Jacobs ampliou a possibilidade de representação dos aspectos imagéticos da “linha clara”, transcendendo o fato de as imagens, nesse estilo gráfico, serem simplificadas para privilegiar a sua legibilidade. Assim, podemos inferir que o quadrinista inseriu uma nítida divisão entre os planos, segmentando essas partes da imagem e demandando, com efeito, uma atenção redobrada do leitor para melhor interpretá-las. Como consequência, Jacobs elevou o traço da “linha clara”, levando-a a um novo patamar gráfico: o de amplitude de representação icônica, com a execução de imagens mais complexas, trabalhando cuidadosamente detalhes gráficos. Segundo Gilles Ciment e Thierry Groensteen (2010, p. 116), “Jacobs dá à ‘linha clara’ seu caráter de nobreza”.⁵⁵ Dessa forma, podemos dizer que o quadrinista “lapida” a “linha clara”, realçando ainda mais a beleza das formas imagéticas criadas utilizando esse ideal gráfico.

Como exemplo da obra de Jacobs, trazemos a capa da edição portuguesa do primeiro volume de *O segredo do espadão* (Figura 18). Nela podemos ver a extensão do desenvolvimento da “linha clara” realizada por Jacobs. Nessa imagem, podemos notar, primeiramente, que há uma divisão nítida entre primeiro e segundo planos. A explosão, que ocorre no plano de fundo, é acentuada pelo uso das cores amarelo e laranja, que refletem na fuselagem no avião. O plano de fundo difere-se do primeiro plano no qual podemos observar o avião que, ao cingir o céu, deixa rastros do deslocamento de ar ocasionado pelo movimento da aeronave. Essa deslocação e a explosão são acentuadas pelo uso de linhas cinéticas que, segundo Ramos (2009, p. 128), “indicam uma mudança na posição [de um] corpo ou de parte dele.” Há, ainda, no canto inferior direito da imagem, outra explosão, mas de pequena magnitude e anterior àquela que aparece no centro da imagem. Sabemos que essa explosão é anterior, pois o cinza da fumaça que toma conta do amarelo do estampido em pequena proporção nos denota essa informação. O sentido de voo do avião, da esquerda para a direita, o sentido canônico de uma ação nos quadrinhos, nos mostra que ele está fugindo da explosão. A

⁵⁴ « The most illustrious member of the group, after Hergé. »

⁵⁵ « Jacobs donne à la 'ligne claire' ses lettres de noblesse. »

escolha das cores expressas na imagem nos dá uma ideia clara do que Jacobs nos mostra: o calor da explosão é marcado pelo laranja e amarelo. Os prédios que aparecem na parte inferior da imagem apresentam cores escuras, como azul e preto, denotando que ainda não foram atingidos pelo fogo. Assim, com o uso dessas tonalidades, temos um contraste entre quente e frio que nos remete a uma dimensão sinestésica relativa aos elementos que compõem a imagem.



Figura 18. JACOBS, E. P. **O segredo do espadão**. Venda Nova-Amadora: Editorial Bis, 1970. Capa.

Após o destaque de nomes que trabalham com Hergé ou para o *Journal Tintin*, e que foram expoentes da “linha clara”, temos, na década de 1970, o aparecimento de artistas que deram um novo sopro ao uso da “linha clara”. De acordo com Mazur e Danner (2014, p. 145), artistas holandeses como “Joost Swarte, Even Meulen, Théo Van Den Boogaard, Mark Smeets” usaram esse estilo gráfico para contar histórias apresentando temáticas voltadas ao público adulto. Dentre esses autores, destacamos o trabalho de Swarte. O artista, que atrela sua obra a temas ligados à modernidade, começou a produzir histórias em quadrinhos no fim da década de 1960, influenciado por Hergé, R. Crumb, Georges McManus, John Held Jr. (ALESSANDRINI,

1986). De acordo com Mazur e Danner (2014, p. 145), Swarte utilizou a “linha clara”, aplicando-a “a histórias sombrias e irracionais ou antiautoritárias”. Dessa forma, ele subverteu o uso desse estilo pictográfico ao atrelar temas fortes, a um traço considerado leve, agradável aos olhos, como a “linha clara”, criando, como consequência, um contraste temático-pictórico.

Swarte criou sua própria revista, *Modern Papier*, no começo da década de 1970. Foi, também, colaborador das revistas *Charlie Mensuel*, *Raw*, de Art Spiegelman e da *The New Yorker*. Além de histórias para adultos, Swarte produziu quadrinhos infantis como *Coton et Pistou* (1987), publicados na revista infanto-juvenil *Astrapi*.⁵⁶ Além de artista gráfico, Swarte é designer de móveis, além de ter realizado a concepção arquitetônica do Musée Hergé, na Bélgica, privilegiando em seus trabalhos a adoção de linhas modernas, remetendo a um futurismo conceitual. Como confirma Groensteen (1985, p. 166), o artista holandês “faz da modernidade o tema central da maioria de seus desenhos que compõem reflexões sobre o signo, a aparência, o simulacro.”⁵⁷

Além dos artistas holandeses que se destacaram pelo uso da “linha clara” na década de 1970, alguns quadrinistas franceses adotaram esse estilo gráfico para contar histórias com temáticas diversas, sobretudo para o público adulto. Dentre eles, salientamos o trabalho de Floc’h, Ted Benoît e Jacques Tardi. Floc’h trabalha, em suas histórias de mistério, com linhas discretas, cenários refinados e cores fortes. Floc’h, segundo Groensteen (1985, p. 74), “rapidamente aperfeiçoou um estilo sombrio e estático, imbuído de uma teatralidade muito jacobsoniana.”⁵⁸ Dessa forma, podemos dizer que os procedimentos estéticos do quadrinista francês foram influenciados por Edgar J. Jacobs, primando, assim, pelo detalhe do cenário, auxiliando o desenvolvimento diegético-pictórico da obra.

Já Ted Benoît trabalha histórias policiais, como *Berceuse Électrique* (1982) e *Cité Lumière* (1984), que introduzem o detetive Ray Banana, envolvido em histórias estranhas em uma cidade que lembra Hollywood. De acordo com Mazur e Danner, Benoît “abraçou a *ligne claire*, aperfeiçoando uma simulação do estilo de Hergé” (MAZUR; DANNER, 2014, p. 147). A “linha clara” de Benoît é, então, desenhada como uma recriação do estilo gráfico hergeano, mas com adições pessoais, acurando o trabalho pictórico de Hergé, acrescentando, por exemplo, sombras carregadas na cor preta.

Jacques Tardi também contribuiu para a valorização da “linha clara”, embora não tivesse um estilo pictórico tão semelhante ao de Floc’h e de Benoît. Segundo Mazur & Danner (2014,

⁵⁶ Informações sobre Swarte retiradas de *Encyclopédie des Bandes Dessinées* (1986), de Marjorie Alessandrini.

⁵⁷ « fait de la modernité le sujet central de la plupart de ses dessins qui sont autant de réflexions sur le signe l'apparence, le simulacre. »

⁵⁸ « perfectionne rapidement un style sombre et statique, empreints d'une théâtralité toute jacobsonienne. »

p. 145), o quadrinista “não [faz] uma imitação precisa do estilo gráfico da *ligne claire*, [visto que] sua mistura de nostalgia e ironia era, em muitos aspectos, uma homenagem aos mistérios de aventura de *Blake et Mortimer* de E. P. Jacobs.” Com efeito, Tardi não adotava *ipsis litteris* o padrão gráfico até então conhecido do que era a “linha clara”, mas sua homenagem às aventuras de Jacobs aproximou a sua obra desse ideal pictórico. O primeiro trabalho desse autor, *Rumeur sur le Rouergue*, foi publicado em 1972. Desde então, Tardi tornou-se um artista profícuo e trabalhou com várias temáticas como, por exemplo, o fantástico em *Adèle Blanc-Sec*; tratou das duas grandes Guerras Mundiais com *C’était la Guerre des Tranchées*, *Putain de Guerre!* e *Moi, René Tardi, prisonnier de guerre au Stalag II-B*, por exemplo.

O quadrinista francês trabalhou, também, com adaptações de romances para HQ. Dentre esses trabalhos, Tardi fez a transposição de quatro romances de Léo Malet sobre as aventuras do detetive Nestor Bruma; adaptou *Le Cri du Peuple* de Jean Vautrin, *Le Der des Ders* de Didier Daeninckx, *Ô Dingos, ô Chateaux!* e *La Position du Tireur Couché*, ambos de Jean-Patrick Manchette, além de ter ilustrado algumas obras literárias como *Voyage au Bout de la Nuit* de Céline. A partir dos exemplos acima, podemos notar que Tardi é um dos mais profícuos adaptadores de obras literárias para quadrinhos usando a “linha clara”.

1.7 – Adaptações de clássicos da literatura para HQ: o caso da *Recherche* de Stéphane Heuet, a “linha clara” e elementos não verbais nessa transposição intermediática

Desde seus primórdios, os quadrinhos associaram-se ativamente à literatura. Isso porque, num nível mais elementar, adaptar uma obra literária para HQ faz com que o texto adaptado chegue a novos públicos. De acordo com Sjef Houppermans,

desde o início, os quadrinhos também tiveram uma relação intensa com 'grandes textos literários'. Dessa maneira, o objetivo principal dessas adaptações é, muitas vezes, tornar grandes textos [literários] mais acessíveis a um público amplo (HOUPPERMANS, 2009, p. 159-160).⁵⁹

Com efeito, a transposição intermediática de clássicos da literatura para os quadrinhos faz com que as obras literárias saiam das estantes onde, muitas vezes, acumulam poeira e, em casos de maior abandono, são devoradas por traças.

Acreditamos que editoras já veem nisso um filão rentável. Por isso mesmo, elas investem nessas adaptações para que textos clássicos, estando ou não em domínio público, atinjam um maior número de leitores e, conseqüentemente, rendam mais dividendos. Essas

⁵⁹ « La bande dessinée elle aussi a eu dès le début une relation intense avec les 'grands textes littéraires'. Elle a souvent comme premier but de rendre plus accessibles pour un large public des grands textes [littéraires]. »

obras são muito comuns na França e podem ser editadas separadamente ou mesmo em coleções. Esse é o caso, por exemplo, da “Ex-Libris”, feita pela Delcourt, da “Fétiche”, pela Gallimard, da “Commedia”, produzida pela Vents d’Ouest e, também, de uma série de mangás editada pela Soleil Manga.

Dentre essas coleções, no entanto, destacamos a *Roman de Toujours*, publicada pela editora Glénat entre 2007 e 2011. Essa série fez adaptações de clássicos da literatura para quadrinhos, dentre eles *Le Tour du Monde em Quatre-Vingt Jours* de Jules Verne, *Tartarin de Tarascon* de Alphonse Daudet, *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe, *War of the Worlds* de H. G. Wells e *Le Conte de Noël* de Charles Dickens. Essa coleção foi idealizada para adaptar clássicos da literatura utilizando a “linha clara”. Em entrevista à revista *Le Polyglotte*, em 2007, na ocasião do lançamento da série, Saad Khoury, um dos organizadores do projeto, declarou que essa escolha imagética foi cuidadosa, pois “esse tipo de desenho é adaptado à literatura clássica bem como a todas as gerações.”⁶⁰ Com efeito, de acordo com Khoury, escolher a “linha clara” na adaptação de clássicos da literatura para HQ faz com que o texto adaptado seja transposto para uma nova mídia, ajustando-se a uma fácil compreensão de todos os públicos.

Stéphane Heuet (1957) também escolheu esse estilo gráfico para adaptar um clássico da literatura para HQ. Ele transpôs os dois primeiros volumes de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (1871-1922), *No caminho de Swann* e *À sombra das raparigas em flor*, ambos de 2004, para narrativas gráficas.⁶¹ Heuet começou o trabalho de adaptação do romance proustiano em 1995, publicando o primeiro volume em 1998, na França. Passados mais de 25 anos do início do processo de transposição da obra adaptada para quadrinhos, o adaptador de Proust fez oito volumes, sendo o último publicado em 2021.⁶² No Brasil, foram lançados os seis primeiros volumes, todos pela editora Jorge Zahar, com tradução de André Telles. São eles *Em*

⁶⁰ « Ce genre de dessins est adapté à la littérature classique ainsi qu’à toutes les générations . » Khoury, Saad. « Entrevista concedida à revista *Le Polyglotte*. Bernard Delahousse. » Disponível em: <http://www.aplv-languesmodernes.org/spip.php?article1608>. Acesso em: 30 mai 2021.

⁶¹ Heuet afirmou, em agradecimento ao recebimento do *Prix Céleste Albaret*, que encerrou sua empreitada de transposição intermediária do romance proustiano para HQ. Discurso disponível em: <https://www.hotelslitteraires.fr/2021/12/18/stephane-heuet-laureat-du-prix-celeste-albaret-2021-discours-et-photos/>. Acesso em 11 mai. 2022.

⁶² Os volumes publicados pela Delcourt, em ordem cronológica, são: *À la Recherche du Temps Perdu 1: Combray* (1998), *À la Recherche du Temps Perdu 2: À l’Ombre des Jeunes Filles en Fleur – Première Partie* (2000), *À la Recherche du Temps Perdu 3: À l’Ombre des Jeunes Filles en Fleur – Deuxième Partie*.(2002), *À la Recherche du Temps Perdu 4: Un Amour de Swann – Première Partie* (2006), *À la Recherche du Temps Perdu 5: Un Amour de Swann – Deuxième Partie* (2008), *À la Recherche du Temps Perdu 6: Noms de Pays : Le Nom* (2013), *À la Recherche du Temps Perdu 7: À l’Ombre des Jeunes Filles en Fleur - Autour de Madame Swann - Première partie* (2019), *À la Recherche du Temps Perdu 8: À l’Ombre des Jeunes Filles en Fleur - Autour de Madame Swann - Deuxième partie* (2021). Além dos oito volumes, Heuet lançou um volume com a integralidade da adaptação de *Du Côté de Chez Swann* (2013), reunindo os volumes 1, 4, 5, 6 e um outro com a íntegra de *À l’Ombre des Jeunes Filles en Fleur* (2021), que reúne os tomos 2, 3, 7 e 8.

busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray (2003), *Em busca do tempo perdido 2: À sombra das raparigas em flor - parte 1* (2004), *Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 2* (2004), *Em busca do tempo perdido 4: Um amor de Swann - parte 1* (2007), *Em busca do tempo perdido 5: Um amor de Swann - parte 2* (2011) e *Em busca do tempo perdido 6: No caminho de Swann: nomes de lugares* (2014).⁶³ Os primeiros volumes receberam críticas tanto positivas quanto menos elogiosas. Contudo, com o passar do tempo após o lançamento das adaptações, o tom das apreciações passou a ser mais favorável ao trabalho de Heuet.⁶⁴

Os volumes da adaptação de Heuet já foram vertidos para mais de 20 línguas, algumas das quais não apresentando tradução da obra adaptada, como ocorre com o indonésio. O êxito editorial dessa transposição relaciona-se, também, ao formato desses volumes, pensado para adequar-se ao 48CC. Para Benoît Peeters,

a grande maioria dos álbuns de quadrinhos no mundo francófono é [...] baseada em uma operação convencional. Num formato próximo de uma folha de papel A4, capa dura e a cores [CC], os álbuns têm na sua maioria 48 páginas (3 cadernos de 16 páginas). (PEETERS, 2010, p. 76).⁶⁵

O formato 48CC, de acordo com Peeters, é o mais constantemente usado na publicação de romances gráficos no mercado franco-belga. Portanto, os autores de narrativas gráficas geralmente balizam seus trabalhos observando essas especificações técnicas. Podemos, então, considerar que esse formato é convencionalizado na publicação desses trabalhos e Heuet, na maioria de suas narrativas gráficas, utilizou o 48CC, com exceção do primeiro volume, que totaliza 72 páginas.

Para Roger Sabin, o formato 48CC é uma maneira de publicar romances gráficos na qual os quadrinhos “têm valor como ‘objetos’ [...]”. Além disso, esses livros encontraram um mercado entre adultos e crianças, pois são anunciados como adequados para qualquer pessoa entre sete e setenta anos” (SABIN, 1996, p. 218).⁶⁶ Com efeito, essas obras encontraram no formato 48CC uma valoração enquanto objetos artísticos, podendo ser difundidas para um público heterogêneo, algo que, do ponto de vista editorial, é sempre muito promissor. Sendo assim, Heuet atingiu uma audiência ampla, o que lhe trouxe não somente críticas positivas, mas

⁶³ Esta pesquisa foi iniciada anteriormente ao lançamento dos volumes 7 e 8 e, portanto, optamos pela não inclusão dessas adaptações neste estudo.

⁶⁴ Analisaremos algumas dessas críticas mais detidamente na segunda seção do terceiro capítulo deste estudo.

⁶⁵ « L'immense majorité des albums de bande dessinée du monde francophone repose à cet égard sur un fonctionnement conventionnel. D'un format voisin d'une feuille de papier A4, cartonnés et en couleur [CC], les albums ont pour la plupart une longueur de 48 pages (3 cahiers de 16 pages). »

⁶⁶ « had a value as ‘objects’ [...]. Moreover, these books found a market among adults as well as children: they were advertised as suitable for anyone between seven and seventy. »

também prêmios editoriais como o *Madeleine d'Or* (2001), o *Prix des Écrivains du Sud* (2007), o *Prix BD France Télévisions* (2020), o *Grand Prix Hervé Deluen* e o *Prix Céleste Albaret*, ambos em 2021. As apreciações favoráveis e os prêmios conquistados ajudaram a fazer o trabalho heuetiano ser ainda mais divulgado, como era de se esperar. Com isso, muitos leitores atentaram para o texto proustiano adaptado e suas particularidades de construção estruturais e temáticas.

Nas primeiras décadas do século XX, Proust escreveu uma obra monumental da perspectiva da extensão, totalizando mais de três milhares de páginas e, igualmente, do ponto de vista temático, pois, segundo Espúrio (2015, p. 14), o romance proustiano “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.” Além de possuir uma enorme extensão e de abordar temáticas inusuais para a época na qual foi produzida, a *Recherche*⁶⁷ proustiana foi construída em torno de frases longas que, de acordo com Walter Benjamin, no artigo “A imagem de Proust”, são “torrenciais (um Nilo da linguagem, que transborda das planícies da verdade, fertilizando-as), tudo aqui excede a norma” (BENJAMIN, 2012, p. 37). Benjamin vale-se, nessa citação, de uma metáfora e, também, de uma hipérbole ao caracterizar a obra proustiana, atrelando a vasta dimensão da escrita do autor francês a elementos da natureza, como a água, que possibilita a fecundação da realidade por meio da linguagem. Erich Auerbach (2007, p. 339) afirma que “a forma extravagante do romance de Proust (quase botânica) brota com inteira autonomia.” Com efeito, Auerbach também relaciona a obra proustiana a uma força da natureza, ao dizer que ela nasce independente, eclodindo a energia da obra realizada por Proust.

De acordo com Gilles Deleuze, em *Proust e os signos* (1987, p. 25), “a obra de Proust não é voltada para o passado e as descobertas da memória, mas para o futuro e os progressos do aprendizado.” Em outras palavras, o romance proustiano trabalha com questões da experiência rememorada que proporciona o avanço do porvir. Isso posto, podemos dizer que o Narrador-Protagonista⁶⁸ rememora, em sua escrita, acontecimentos que promovem a progressão do conhecimento a ser adquirido pela experiência. Segundo Espúrio (2015, p. 95), ele “mistura fatos do presente e do passado em sua narração, e, em muitos casos, esse narrador

⁶⁷ Doravante utilizamos *Recherche* para nos referirmos a *Em busca do tempo perdido* e, também, para tratarmos do texto adaptado de *No Caminho de Swann* e *À sombra das raparigas em flor* ao analisarmos as narrativas gráficas heuetianas.

⁶⁸ Optamos pelo uso do termo grafado com letras maiúsculas, pois o personagem não é nomeado nos dois volumes da obra proustiana trabalhados nessa pesquisa. A revelação do nome de Marcel, como Narrador-Protagonista, é concretizada somente no quinto volume da adaptação, *A prisioneira* (2004).

reconta histórias que ele mesmo não havia vivido, mas sobre as quais havia ouvido falar.” Esse Narrador-Protagonista, portanto, expressa-se contando a própria história e a de outros personagens, demonstrando, assim, sua onisciência com relação aos fatos contados na narrativa.

A *Recherche*, em suma, foi produzida ao longo de mais de uma década e é imensa do ponto de vista da extensão e, também, do tamanho dos períodos escritos. Além disso, esse romance trabalha com temas inabituais para a época em que foi realizado, como, por exemplo a homossexualidade e as inconstâncias da memória involuntária. Ademais, a narração dos fatos da diegese proustiana é feita por um Narrador que, seguidamente, conta a própria história, podendo se distanciar dela, ocasionalmente, para contar algo que ele não viveu. Podemos afirmar, portanto, que o trabalho de construção do romance proustiano foi árduo, bem como foi a tarefa adaptativa de Heuet, para adequar a narrativa de Proust aos quadrinhos.

Ainda segundo Groensteen, “Marcel Proust defendeu [a ideia de] que o estilo é uma questão ‘não de técnica, mas de visão’ (GROENSTEEN, 2007, p. 88).⁶⁹ Ao relacionarmos o pensamento de Proust à concepção de uma HQ, um artista, ao eleger o uso de uma técnica imagética, o faz considerando uma perspectiva de adequação do conteúdo pictórico à parte verbal da narrativa quadrinística. Assim, a união dos elementos imagéticos e verbais cria uma ligação de sentido, proporcionando uma compreensão mútua, evitando, por conseguinte, ruídos diegéticos.

É fato que a transposição de uma obra literária para HQ demanda escolhas do adaptador. Ao transpor a palavra proustiana para narrativas gráficas, portanto, Heuet precisou encontrar, de acordo com Renard (1978, p. 170), “soluções gráficas”⁷⁰ para que o texto da *Recherche* se adequasse ao formato dos quadrinhos. De acordo com Groensteen, “um quadrinista [...] é verdadeiramente o intérprete, no sentido mais amplo do termo, do roteiro, [pois] ele se inclina em uma direção na qual somente ele pode ir (GROENSTEEN, 2007, p. 87).⁷¹ O autor reforça a ideia de que somente o desenhista de quadrinhos sabe qual caminho ele pode seguir, visto que apenas o quadrinista “convive” com o roteiro e, por conseguinte, conhece os pormenores narrativos que devem ser expressos, tanto pelo conteúdo verbal, quanto pelo não verbal.

Heuet elegeu, como já sabido, um estilo imagético para transferir a palavra proustiana para a HQ: a “linha clara”. Esse estilo prima pela adoção de traços que facilitem a compreensão da imagem expressa nos quadrinhos, uma vez que, de acordo com Sandrine Bourget-Lapointe,

⁶⁹ « Marcel Proust soutenait que le style est une question 'non de technique, mais de vision.' »

⁷⁰ « solutions graphiques. »

⁷¹ « Un dessinateur de bandes dessinées [...] est véritablement l'interprète, au sens le plus plein du terme, du scénario, il infléchit dans une direction où il est le seul à pouvoir aller. »

“a linha clara procura minar ao máximo a expressividade da linha e busca a transparência. [Ela] é motivada por um objetivo de máxima legibilidade e simplicidade” (BOURGET-LAPOINTE, 2016, p. 10).⁷² Dessa forma, esse estilo imagético busca a compressibilidade do desenho, evitando que o exagero no traço arruíne o entendimento pictórico da história em quadrinhos. Para Groensteen,

a linha clara aparece como uma técnica de filtragem e discretização: retém apenas os contornos das formas e caracteriza-se pela compartimentação deles. Tende a ser a arte do menor número de linhas e a refrear a expressividade da linha, sendo esta substancialmente a mesma em todos os lugares (sua espessura varia apenas em proporções quase imperceptíveis) (GROENSTEEN, 2007, p. 94).⁷³

Conforme o autor, a “linha clara” funciona como uma espécie de filtro compartimentado do traço, assegurando, dessa forma, a integridade, a proporcionalidade, a densidade e a discrição das formas delineadas. Assim, há uma constância nas linhas, fazendo com que haja quase uma padronização das formas representadas pictoricamente nos quadrinhos. Ainda segundo Groensteen (2007, p. 76), a “linha clara” é caracterizada pelo uso “de um vocabulário gráfico muito clássico.”⁷⁴ Com efeito, conforme o autor, há um código pictórico estabelecido nas bases desse estilo, caracterizando o uso desse procedimento imagético, resultando, por conseguinte, em clareza de identificação e compreensão do traço. Podemos, então, concluir que a “linha clara” apresenta uniformidade e constância nos traços e, portanto, representa cenários e personagens, geralmente, de forma austera e direta.

Heuet usou um procedimento imagético claramente identificável em sua adaptação para quadrinhos. Segundo Groensteen (2007, p. 87), “o estilo de cada desenhista é único, singular, irreduzível.”⁷⁵ Em uma adaptação, como a *Recherche* em quadrinhos, o estilo é muito importante para que os leitores possam identificar-se com a história. A constância no traço, a identificação com os personagens e com a narrativa passam pela escolha do estilo imagético escolhido pelo adaptador. Isso é importante para evitar deturpações na interpretação das imagens e da diegese, pois, conforme Groensteen, as “distorções do código poderiam dificultar a leitura alterando a aparência de alguns ingredientes da narrativa. Logo, deve haver uma unidade na concepção do projeto” (GROENSTEEN, 2007, p. 98).⁷⁶ Essa homogeneidade,

⁷² « la ligne claire cherche à miner au maximum l'expressivité du trait et recherche la transparence. Elle est motivée par un objectif de lisibilité maximale et de simplicité. »

⁷³ « la ligne claire apparaît comme une technique de filtrage et de discrétisation: elle ne retient que les contours de formes et se caractérise par leur cloisonnement. Elle tend à être l'art du plus petit nombre de lignes, et à brider l'expressivité du trait, ce dernier étant sensiblement le même partout (son épaisseur ne varie que dans des proportions quasi imperceptibles). »

⁷⁴ « d'un vocabulaire graphique très classique. »

⁷⁵ « Le trait de chaque dessinateur est unique, singulier, irréductible. »

⁷⁶ « les distorsions du code pourraient compliquer la lecture en modifiant l'apparence de certains ingrédients du récit. C'est, ensuite, affaire d'unité dans la conception. »

segundo o autor, é imprescindível para evitar desvios de interpretação, favorecendo, assim, a compreensão global da história.

Com relação às linhas, Heuet delineou-as cuidadosamente em sua adaptação. De acordo com Houppermans (2008, p. 406), o trabalho do adaptador de Proust apresenta “a natureza simples do traço, ou seja, há relativamente poucos detalhes, e o lado estático (os movimentos são colocados entre as imagens e não no interior).”⁷⁷ Isso posto, Heuet conservou a verve clássica da “linha clara”, mantendo a simplicidade⁷⁸ do contorno, sem o uso exagerado de pormenores gráficos, destacando, ainda, o deslocamento das ações entre as vinhetas. E isso, como veremos, é um ponto importante do seu projeto estético.

Outro ponto a ser destacado é a representação de personagens e cenários. O rosto deles é delineado, também, de forma descomplicada, como em *Tintin*. Segundo Houppermans, (2008, p. 410), “o desenho à maneira de Hergé [apresenta] suas figuras bem delimitadas, com contornos precisos, providas de um número restrito de traços característicos.”⁷⁹ Heuet valeu-se dos mesmos parâmetros representativos para a confecção de suas personagens, sendo elas retratadas com linhas nítidas e uma quantidade mínima de detalhes. Quanto aos cenários, Heuet inspirou-se no trabalho de Edgar P. Jacobs.⁸⁰ Segundo Peeters (2005, p. 4), Jacobs “sofisticou os cenários de Hergé.”⁸¹ Assim, ao se mostrar tributário dos criadores desse estilo gráfico, Heuet vale-se, ao mesmo tempo, de uma representação acessível dos rostos das personagens e, ao mesmo tempo, ele aprimora a representação dos cenários em sua adaptação.

Veremos, a seguir, como Heuet trabalhou a “linha clara” em sua adaptação do romance proustiano. Para tal, analisaremos alguns excertos retirados de seus romances gráficos, explorando, principalmente, elementos não verbais, como o quadrinho (ou vinheta), a banda (ou tira), a moldura, a sarjeta, o ideograma, as linhas cinéticas e as metáforas visuais. Na Figura 19, retirada do volume 1 da adaptação heuetiana, *Combray*, podemos notar um exemplo de como o adaptador de Proust lida com a representação de cenários e de personagens. Percebemos, nesse excerto, o traço claro de Heuet, delineando o cenário e os semblantes do Narrador e o de sua mãe. Na cena, visualizamos quatro quadrinhos contendo imagens e,

⁷⁷ « la nature simple des traits, c'est à dire qu'il y a relativement peu de détails, et le côté statique (les mouvements se placent entre les images plutôt qu'à l'intérieur). »

⁷⁸ Utilizamos a palavra « simplicidade » relacionada à “linha clara” no sentido de algo desprovido de excessos gráficos e não com sentido de simplista, reducionista ou rudimentar.

⁷⁹ « Le dessin à la manière d'Hergé avec ses figures bien délimitées, à contours précis, pourvues d'un nombre restreint de traits caractéristiques. »

⁸⁰ A influência gráfica de Hergé e Jacobs em Heuet é confirmada pelo adaptador ao conceder entrevista ao site *Société des Hôtels Littéraires*. Disponível em: <https://www.hotelslitteraires.fr/2020/03/10/entretien-avec-stephane-heuet-auteur-de-ladaptation-de-la-recherche-en-bd/>. Acesso em: 10 maio 2022.

⁸¹ « il sophistique les décors chez Hergé. »

também, quadrinhos contendo somente palavras, e um recordatório, que mostram a casa da tia Léonie, em Combray, na qual o Narrador-Protagonista passa as férias. Cada quadrinho, de acordo com Jocher Gerner (2008, p. 13), “é uma fatia de ‘tempo comprimido.’”⁸² Sendo assim, o quadrinho contém uma parte do tempo narrativo, relatando um acontecimento que, em associação ao todo quadrinístico, faz sentido. Em cada vinheta temos, portanto, tempos distintos da ação. Os quatro quadrinhos estão dispostos em duas bandas que, segundo Renaud Chavanne, são “um espaço de composição primordial, dentro do qual se organiza principalmente o percurso de leitura” (CHAVANNE, 2010, p. 23).⁸³ São as bandas que nos apresentam a sequência de quadrinhos que, no sentido ocidental, deve ser lida da esquerda para a direita. Os personagens, também em razão do sentido de leitura, movem-se, em geral, da esquerda para a direita. Essa é uma “regra” seguida informalmente pelos quadrinistas, visto que se os personagens fossem desenhados deslocando-se da direita para a esquerda, isso provocaria um desequilíbrio com relação ao direcionamento de leitura ocidental ao qual estamos habituados.

Ao visualizarmos o primeiro quadrinho, notamos o primeiro fragmento temporal da ação, na qual o personagem principal da *Recherche* está em seu quarto, esperando ansiosamente pelo beijo de boa noite de sua mãe. Visualizamos o essencial para a cena: a cama, a cortina, a porta e, à esquerda, um relógio sobre um móvel. Esse objeto marcador de tempo chama nossa atenção para a impaciência do Narrador ao esperar a visita da mãe. No segundo quadrinho, vemos, no ângulo de visão em *plongée*, a mãe subindo as escadas para ir ao quarto do Narrador para lhe dar o tão esperado beijo antes que ele se deitasse. No terceiro quadrinho, há a concretização dessa ação com ênfase no rosto da mãe, com os olhos fechados, mas demonstrando carinho pelo filho. Os traços nos rostos retratados pela “linha clara”, como já sabemos, são mínimos, representando, somente, o necessário para a compreensão das emoções passadas pelos personagens. No último quadrinho com imagem desse excerto, vemos que a mãe não está mais no quarto do filho e essa ausência é mostrada pela representação da escada em mais um ângulo em *plongée*. Esse ângulo de visão, tanto no segundo, quanto no quarto quadrinho, nos remete, de certa forma, à instauração da melancolia no personagem, ao não ter mais, naquela noite, a companhia de sua mãe.

Outro elemento ao qual devemos nos atentar nessa cena é a cor. Na “linha clara”, elas são, em geral, chapadas, sem sombras. Segundo McCloud, “as cores planas são mestres da forma e da composição” (McCLOUD, 2005, p. 189). Com efeito, elas não deixam dúvidas

⁸² « est une tranche de ‘temps comprimé.’ »

⁸³ « est un espace de composition primordiale, au sein duquel s’organise principalement le parcours de lecture. »

acerca da sua legibilidade, não apresentando dubiedade de sentido e sendo, portanto, fundamentais para a composição quadrinística da “linha clara”. Os tons pastéis mais escuros nos remetem ao introspectivo, à busca da reflexão. Um aspecto interessante a ser explorado nesse fragmento quadrinístico é a luminosidade presente em cada vinheta. Há sempre um ponto de luz destacando um elemento da imagem, seja a cama na qual o personagem está deitado, o percurso realizado pela mãe para ir ao quarto do filho, o beijo e, também, a parte de baixo da escada, no último quadrinho. Esses pontos luminosos dão visibilidade àquilo que deve ser realçado em cada imagem, atraindo, portanto, nosso olhar. Podemos concluir, então, que as linhas, as cores e a luminosidade dão o tom dessa cena que, com o passar do tempo, evidencia a melancolia do Narrador.

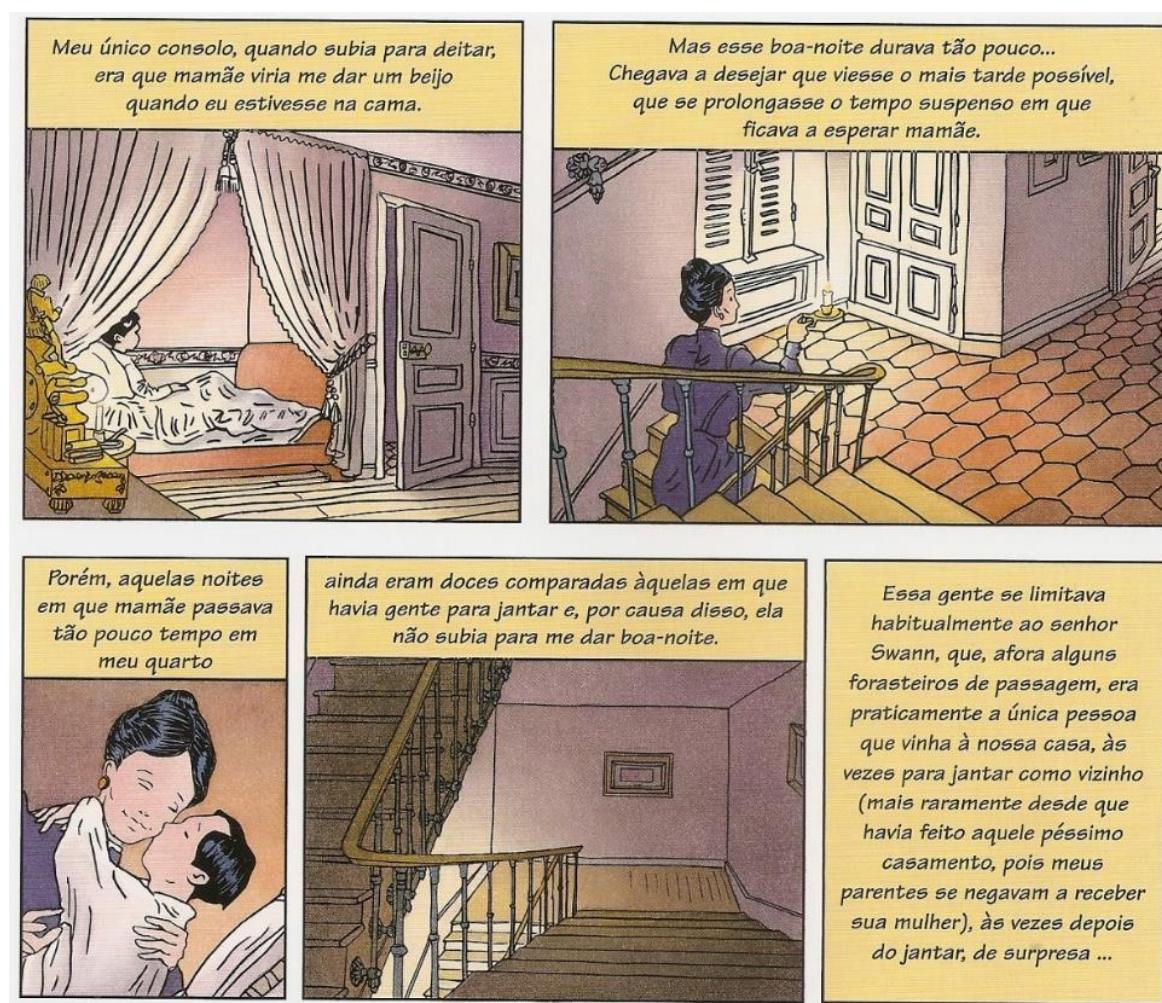


Figura 19. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 6.

No próximo exemplo (Figura 20), vemos o Narrador e o senhor de Charlus na entrada do Grande Hotel de Balbec. Essa cena do segundo volume da adaptação de Heuet é representada

por várias vinhetas de tamanhos distintos. Segundo Acevedo (1990, p. 175), “a multiplicação de vinhetas [...] produz uma dilatação do tempo usual, provocando um efeito de retardamento [na ação].” Desse modo, temos nesse excerto um alargamento temporal que faz parecer com que a ação transcorra mais lentamente em razão da presença de um número vasto de vinhetas. Assim, podemos nos atentar para os detalhes das imagens e ações transcorridas em cada quadrinho e, também no todo, a partir do princípio de que “os quadros precisam ser considerados um em relação aos outros” (POSTEMA, 2018, p. 58), pois eles delimitam o escopo do olhar, com o intuito de chamar nossa atenção para a ação enquadrada nesse espaço quadrinhístico. Cada quadro é separado por molduras, linhas que circundam o quadrinho e que, de acordo com Postema (2018, p. 154), “podem ser usadas para criar ou enfatizar o significado [das ações].” Outro aspecto importante a ser destacado nessa página é a presença da sarjeta, que é o espaço, geralmente em branco, entre os quadrinhos. Ela “sinaliza que há relações a serem construídas entre os quadros, mesmo antes que se observe especificamente o conteúdo deles” (POSTEMA, 2018, p. 61). Portanto, se analisarmos as afirmações de Postema sobre quadro, moldura e sarjeta, podemos concluir que devemos ter em mente que o quadro necessita de apreciação de seus conteúdos em conjunto, ao passo que a moldura facilita a concepção e a ênfase do sentido das ações contida em suas linhas e, por fim, a sarjeta revela conexões a serem erigidas entre os quadros, sem a necessidade de análise de seu interior. Esses três elementos quadrinísticos nos guiam em direção à compreensão do todo dessa página de quadrinhos.

Ao contemplarmos as imagens, avistamos os personagens da cena: Charlus, desenhado em tamanho reduzido, no canto esquerdo do primeiro quadrinho e o Narrador, de costas, evidenciado em plano americano. O Narrador avista o personagem e, no segundo quadrinho, aparenta ter se surpreendido com tal presença. Isso é evidenciado pelo uso de um ponto de exclamação e, no próximo quadrinho, por um ponto de interrogação. Heuet utiliza, em sua adaptação, com certa frequência, o que Groensteen (2007, p. 70) nomeia como “códigos ideográficos.”⁸⁴ O quadrinista emprega, em suas narrativas gráficas, símbolos gráficos, como pontos de exclamação e de interrogação, que funcionam de modo a “significar um pensamento, um sentimento” (JEFFROY-UNTER, 2013, p. 6).⁸⁵ Esses códigos gráficos evidenciam, no caso da cena analisada, que o Narrador-Protagonista tem uma sensação de surpresa ao deparar-se com o senhor de Charlus e, no próximo quadrinho, ele se mostra confuso com a presença do personagem. Por isso, vemos um ponto de exclamação e, na sequência, um de interrogação. Nesse mesmo quadrinho e no subsequente, observamos o senhor de Charlus balançando sua

⁸⁴ « codes idéographiques. »

⁸⁵ « signifier une pensée, un sentiment. »

bengala. Para marcar o movimento do acessório, Heuet utiliza linhas cinéticas que, segundo Roberto Elísio dos Santos (2015, p. 32), “indicam o movimento do personagem ou de algum objeto circunscrevendo uma ação.” Esse recurso é largamente utilizado nos quadrinhos para indicar o deslocamento de algo ou de alguém, e aparece, também, em mais quatro vinhetas dessa página, ao evidenciar o movimento de cabeça de Charlus de um lado para outro, ao inclinar-se para frente e, por fim, ao mostrar o deslocamento de ar do espirro do personagem. Além das linhas cinéticas, podemos notar a presença de onomatopeias (“tchac, thach, thach”, “pompopompom”, “Pfffffffff”), que expressam a carga sonora⁸⁶ dos movimentos de Charlus, criando, assim, a dinâmica da ação. Portanto, temos, nessa cena, uma profusão de quadrinhos que evidenciam o deslocamento lento e frívolo de Charlus, que nos remete a uma espécie de pavonear solene de um indivíduo tencionando fazer-se notar, elementos esses que podem ser lidos na utilização combinada dos recursos gráficos descritos acima.

⁸⁶ As onomatopeias serão trabalhadas mais detidamente no segundo capítulo deste trabalho.



Figura 20. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 2: À sombra das raparigas em flor - parte 1**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 36.

Retiramos o próximo exemplo da terceira adaptação da *Recherche* para quadrinhos feita por Heuet, *Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 2*. A Figura 21 evidencia uma prancha que possui uma multiplicidade de elementos, todos dispostos de forma harmônica e equilibrada. De acordo com Pierre Fresnault-Deruelle (2009, p. 65), “a

limpeza [da linha clara] é imperativa.”⁸⁷ Isso porque, podemos completar, ela não deixa margens para ambiguidades indesejadas. Dessa forma, podemos notar que os contornos bem delineados e descomplicados tornam a leitura da imagem cognoscível. Devemos, também, destacar nesse metaquadrinho a construção imagética de Heuet. Ele retrata pictoriamente somente aquilo que é pertinente para a compreensão da cena, compondo um ambiente gráfico com elementos essenciais à narrativa, sem componentes acessórios mas, que ao mesmo tempo, apresentam um cenário que sugere simultaneidade de ações no retrato das demais pessoas figurando na cena.

Para Peeters, “o espaço [na linha clara] torna-se cada vez mais limpo, como que para evitar qualquer elemento de distração e focar o leitor no drama que está em construção” (PEETERS, 2004, p. 111).⁸⁸ Dessa forma, o cenário, na “linha clara”, e na adaptação heuetiana, é representado valendo-se do uso de componentes necessários à compreensão da diegese quadrinística. Isso acaba funcionando de forma a manter a atenção de quem lê naquilo que é, de fato, importante. Os personagens, também, têm papel narrativo na cena. O Narrador aparece quase centralizado na imagem, sendo, dessa forma, a figura mais relevante a ser considerada nesse excerto. Ele contempla os banhistas instalados sob seus guarda-sóis, observa a praia e o mar de Balbec.

Nessa cena (Figura 21), podemos observar três planos: o primeiro, destacando o Narrador, o segundo, os banhistas e a praia e o terceiro, ao fundo, o mar, o céu e o Grande Hotel. Há nessa página o que Baetens chama de “profundidade de campo” (BAETENS, 2012, p. 182),⁸⁹ pois os níveis imagéticos estão relacionados. Sendo assim, os três planos ligam-se formando, figurativamente, um triângulo: em uma ponta, o Narrador; em outra, suas elucubrações sobre as moças que conheceu em Balbec, representadas nessa cena pelos banhistas e, por fim, no último lado, o mar longínquo, o céu limpo e o hotel, retratando a tristeza iminentemente alojada em seu ser, pois ele não terá consigo, proximamente, a companhia dessas criaturas que desencadeavam “essas angústias que preparam o amor” (HEUET; PROUST, 2004, p. 13). Portanto, o direcionamento da cena volta-se para a esquerda do quadrinho, pois o Narrador vira-se para esse lado, atraindo, dessa forma, a atenção do leitor, que segue seu olhar. A ação e, por conseguinte, suas reflexões sobre as moças que estão no balneário, mas logo não mais lá estarão, são destacadas no sentido de leitura direita/esquerda, o que, geralmente, não

⁸⁷ « La propreté [...] est un impératif. »

⁸⁸ « L'espace se purifie de plus en plus, comme pour éviter tout élément de distraction et concentrer le lecteur sur le drame qui est en train de se nouer. »

⁸⁹ « profondeur de champ. »

acontece no direcionamento ocidental de leitura, comumente acontecendo da esquerda para direita.

Por fim, destacamos o uso da cor nessa cena. De acordo com Trondheim e Garcia (2006, p. 17), o papel da cor é “dar um componente significativo [à imagem].”⁹⁰ Com efeito, portanto, a cor ajuda na interpretação da integralidade imagética, conferindo-lhe valor narrativo. Segundo McCloud, as cores podem “expressar um estado de espírito” (McCLOUD, 2005, p. 190), o que complementa a afirmação de Trondheim & Garcia. Essa discussão é pertinente para o excerto abaixo, porque podemos notar na imagem tons pasteis de azul, amarelo e verde. Essas tonalidades transmitem ao leitor a sensação de infelicidade que rodeia o Narrador. Esse sentimento está, também, marcado cromaticamente na vestimenta do personagem, tomada por uma tonalidade cinza escuro. Todas essas cores remetem muito mais a um sentimento de introspecção reservada do que a certo estado de efusividade emocional, o que complementa o tipo de sensação experimentada pelo Narrador no quadrinho em questão.

⁹⁰ « lui donner un élément significatif. »

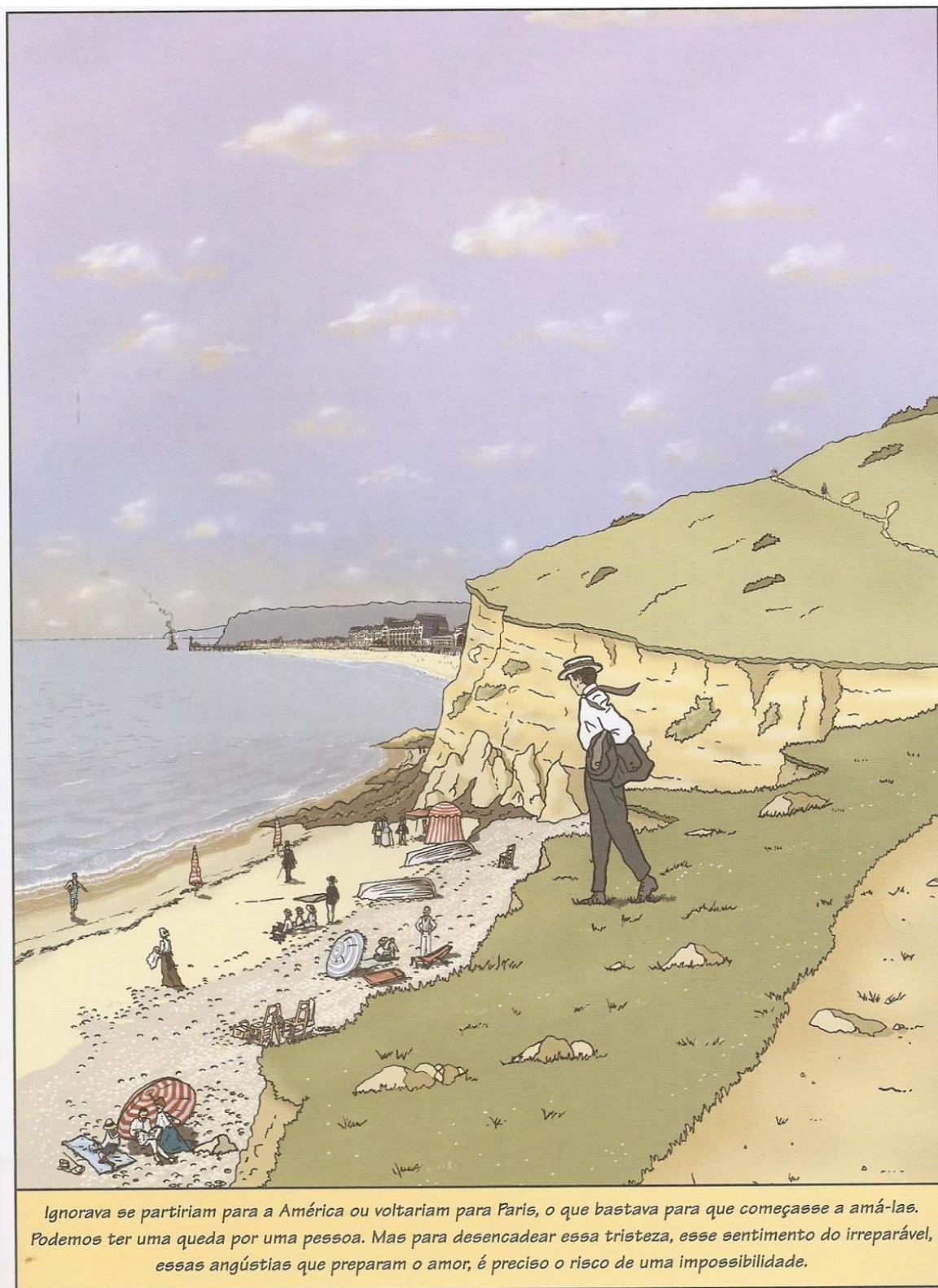


Figura 21. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 2**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 13.

Os próximos dois exemplos são retirados, respectivamente, do quarto e do quinto volumes da adaptação heuetiana, *Em busca do tempo perdido 4: Um amor de Swann - parte 1* e *Em busca do tempo perdido 5: Um amor de Swann - parte 2*. Eles nos mostram como o adaptador trabalha detalhes do rosto dos personagens em suas narrativas gráficas. Na Figura 22, temos um excerto no qual visualizamos a senhora Verdurin em um dos seus saraus parisienses. As particularidades de expressão da personagem são destacadas aqui porque Heuet utiliza mini quadrinhos combinados a um plano detalhe. O efeito disso é que o tamanho reduzido da vinheta e o plano da cena nos ajudam a visualizar esses pormenores. Segundo Groensteen, na “linha clara” “o sentido de síntese manifesta-se de forma particularmente brilhante nos rostos, com uma precisão sem paralelo na expressividade, enquanto são feitos apenas da combinação de alguns sinais mínimos” (GROENSTEEN, 2020, s/d).⁹¹ Portanto, os traços do rosto da personagem reduzem-se ao mínimo possível, ocasionando, assim, uma fácil compreensão de emoções e sentimentos expressos em seu semblante. Dessa forma, não há confusões com linhas e contornos que poderiam “sobrar” e provocar uma interpretação equivocada da fisionomia da personagem.



Figura 22. 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. 15.

No próximo excerto (Figura 23), vemos os personagens Odette de Crécy, Forcheville e Swann. Na vinheta de tamanho maior, Odette e Forcheville entreolham-se, o que é destacado nos dois mini quadrinhos subsequentes. O plano detalhe evidencia uma cumplicidade no olhar, enquanto Swann observa-os com estupefação, pois podemos notar, na imagem, que o

⁹¹ « Le sens de la synthèse s’y manifeste de façon particulièrement éclatante dans les visages, d’une justesse sans pareille dans l’expressivité, alors qu’ils ne sont faits que de la combinaison de quelques signes minimaux. »

personagem está boquiaberto. Não temos, mais uma vez, elementos redundantes na cena. De acordo com Greice Schneider (2016, p. 178), “o uso a “linha clara” melhora o reconhecimento de expressões fisionômicas”⁹², afirmação que ganha força por meio da forma como Heuet usa esse recurso combinado ao procedimento dos minis quadrinhos. Com efeito, portanto, a adoção desse procedimento imagético refina as linhas, tornando-as limpas e prontamente cognoscíveis.



Figura 23. 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. p. 6.

A Figura 24 nos mostra um excerto do sexto volume da *Recherche* heuetiana, *Em busca do tempo perdido 6: No caminho de Swann: nomes de lugares*. Vemos, no primeiro quadrinho, o Narrador, sentado, e seu pai ao lado da porta, falando-lhe sobre a viagem de férias que fariam à Florença e à Veneza. O gesto de segurar a maçaneta nos faz pensar que o pai do personagem tenha aberto a porta naquele momento, dando, assim, uma percepção de movimento à imagem. Nessa primeira vinheta, também notamos um ponto de exclamação com a função expressiva. Temos, com isso, a representação de um sentimento de surpresa do Narrador ao ouvir a asserção paterna. No quadrinho subsequente, o Narrador sente uma tontura, confirmada pelo recordatório da terceira vinheta e, para representar esse atordoamento, a cena usa linhas cinéticas que mostram o balançar de cabeça do personagem e elementos que denotam a existência de metáforas visuais nas quais, de acordo com Paul Fischer Davis (2019, p. 257), “o desenho de uma coisa conta como representação de outra, particularmente do concreto ao abstrato.”⁹³ Nessa imagem específica, vemos, ao redor da cabeça do Narrador, o desenho de algumas estrelas. Nesse contexto, elas representam a emoção sentida pelo personagem ao saber

⁹² « the use of Clear Line enhances the recognition of physiognomic expressions. »

⁹³ « that of visual metaphor, whereby the drawing of one thing counts as a representation of another, particularly for the concrete to the abstract. »

que, enfim, ele conheceria duas cidades com as quais sonhava tanto. Ao utilizar a reprodução estelar de forma conotativa, portanto, Heuet desvia o uso denotativo desses astros celestes, criando, assim, uma significação totalmente diversa da comumente utilizada para essa palavra. Segundo Giada Peterle, o “uso de metáforas visuais ainda é pouco explorado e precisa ser mais bem considerado [na teoria das histórias em quadrinhos].” (PETERLE, 2021, p. 118).⁹⁴ Em outras palavras, para Peterle, as metáforas visuais ainda precisam de mais investigação acadêmica para que possam ser melhor interpretadas no domínio do estudo das histórias em quadrinhos. Nesse sentido, essa cena da HQ de Heuet poderia servir de um bom exemplo para esse tipo de estudo sobre o tema.

Por fim, temos a quarta vinheta, que mostra o desespero do Narrador ao saber que, por estar doente, ele não poderá conhecer Florença e Veneza. Dessa forma, nessa sequência, vemos a mudança do estado emocional do personagem principal da *Recherche*. Ele passa do estado de maravilhamento de conhecer as duas cidades italianas ao desespero de saber que, por estar com a saúde debilitada, não poderá mais fazê-lo. A esse desespero soma-se certo ar de frustração, e ambos os aspectos são sugeridos na articulação discurso e imagem desse trecho específico.

⁹⁴ « use of visual metaphors, is still underexplored and needs to be further considered. »



Figura 24. 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. 12.

A “linha clara”, como visto neste capítulo, é um estilo gráfico caracterizado pela legibilidade das linhas, por cenários bem delineados, cores planas e, na maioria das vezes, sem sombras. Esse procedimento pictórico foi utilizado largamente por quadrinistas como Hergé e Edgar P. Jacobs. O primeiro criou os parâmetros gráficos para a identificação da “linha clara” e, o segundo, desenvolveu-a com cenários bem detalhados. Séries de adaptações de clássicos da literatura vem sendo realizadas utilizando esse ideal gráfico, como a *Recherche* de Marcel Proust transposta para quadrinhos por Heuet. O adaptador transpôs os dois primeiros volumes do romance proustiano para narrativas gráficas utilizando elementos não verbais dos quadrinhos, como vinhetas, bandas, molduras, sarjetas, ideogramas, linhas cinéticas e metáforas visuais, e os verbais, como os balões, as onomatopeias e os recordatórios. Esses últimos serão trabalhados no próximo capítulo, que trará uma descrição do uso desses recursos quadrinísticos que expressam a palavra e abordará, mais detidamente, a utilização do recordatório.

CAPÍTULO 2 – A PALAVRA

2.1 – O uso da palavra nos quadrinhos

No início da Humanidade, não era o verbo, mas as imagens, que nos contavam algo. Elas nos ajudaram a entender aspectos sociais e antropológicos das civilizações e, também, nos contaram histórias. Não somente a imagem foi importante para transmitir-nos conhecimento e contar histórias, mas, também, a palavra. Isso é corroborado pela afirmação de Groensteen, ao dizer que “há uma atividade própria ao ser humano que é a fala. O desenho pode traduzir tudo, menos a palavra” (GROENSTEEN, 1999, p. 38-39).⁹⁵ O comentário de Groensteen é pertinente porque, como veremos mais adiante, a relação entre palavra e imagem na narrativa gráfica de Heuet constitui o assunto central deste trabalho.

A palavra escrita surgiu, de acordo com Daniela Badau em *L'image dans l'histoire de l'écriture - En 40 pages*, “muito provavelmente no fim da Pré-História, respondendo à uma necessidade humana de comunicação” (BADAU, 2015, s/d). Assim, para a autora, a demanda humana de exteriorizar emoções e sentimentos mais abstratos levou ao surgimento de uma linguagem verbal que fosse capaz de atender a essa necessidade. Inicialmente, a palavra não adotava um sistema gráfico como conhecemos modernamente, tendo passado por modificações no decorrer da História. Segundo Scott McCloud,

as primeiras palavras eram figuras estilizadas. A maioria destas palavras se ativeram aos seus ancestrais, as figuras. Não levou muito tempo – falando relativamente – para a escrita antiga começar a se tornar mais abstrata. Algumas linguagens escritas sobrevivem até hoje, mantendo traços de sua herança pictórica (McCLOUD, 2005, p. 142).

O autor argumenta, portanto, que, em seus primórdios, a representação gráfica das palavras era mais parecida com imagens, e diz que não tardou para a escrita tomar uma forma mais parecida com a atual, no sentido de passar a ser menos concreta na acepção imagética do termo. A partir disso, portanto, podemos inferir, conforme as discussões de Groensteen e McCloud, que a escrita nasceu atrelada a uma imitação da imagem com vistas à comunicabilidade e que, com a passagem do tempo, e as crescentes demandas de uma interação humana cada vez mais calcada na abstração, nos sentidos figurativos da mensagem sendo transmitida, acabou desenvolvendo uma estrutura própria – as línguas tem suas próprias estruturas sintáticas e semânticas, por exemplo – e cada vez menos gráfica.

⁹⁵ « Il y a une activité propre à l'être humain, c'est le fait de parler. Le dessin peut tout traduire sauf la parole. »

A escrita fez com que a Humanidade começasse a instruir-se, propiciando o progresso do conhecimento de forma sistematizada. Com isso, o Homem tentou compreender o que se passava factualmente e, também, não só a interpretar a realidade que o rodeava, como já de fato fazia de alguma forma, mas sobretudo a registrar essas interpretações dentro desse novo sistema de registro e transmissão de ideias. De acordo com Roberto Reis (1992, p. 66), uma forma de “domesticar a realidade”, é a aquisição de conhecimento mediado pela linguagem, pois ela nos permite falar das coisas do mundo por meio do uso de signos verbais. Ao usá-los, Reis diz que “me apropri do objeto de que falo e, ao mesmo tempo, recrio este objeto em uma outra dimensão, simbólica, humana, social, cultural” (REIS, 1992, p. 66). Assim, a escrita passou a representar figurativamente o que outrora não era caracterizado linguisticamente, mas, registrado e transmitido de maneira pictórica.

Com o advento da representação linguística escrita, o uso de papiros, primeiramente, e, depois, dos manuscritos se popularizou e, dessa forma, um novo meio de transmitir conhecimento surgiu: o livro. Já sabemos o quão importante foi o surgimento da prensa mecânica e como ela marcou o aumento de publicações. Mas isso não significa que a prensa acabou com a comunicação visual e relegou um papel menos importante à imagem na criação e transmissão de sentido. Como já vimos, um livro pode não somente ser feito de palavras, mas, também, de imagens. Segundo Barthes (2018, p. 33), “desde a aparição do livro, é frequente a ligação entre o texto e a imagem.” No caso de uma narrativa gráfica, por exemplo, como é o caso do objeto de estudo deste trabalho, essa conexão entre discurso verbal e discurso pictórico é ainda mais relevante para o processo de leitura e interpretação.

Desde o início, portanto, o livro apresentava elementos verbais que poderiam ser combinados com as imagens para construir e transmitir o conteúdo de suas histórias, ficcionais ou não. Nesse contexto, as imagens tinham, muitas vezes, o papel de “acompanhar” a palavra, tendo, assim, uma função secundária na obra: a de ilustrar o texto. Assim, nessas obras ilustradas, o texto era determinante da imagem, e não o contrário. Isso mostra um desequilíbrio harmônico, no qual a palavra é considerada mais importante em relação à representação pictórica

Nos quadrinhos, para que haja uma união bem-feita entre imagem e palavra, o autor precisa ater-se a uma combinação coerente entre esses elementos. De acordo com McCloud (2005, p. 49), a “necessidade de uma linguagem unificada em quadrinhos nos leva ao centro, onde palavras e imagens são como dois lados da mesma moeda.” Ou seja, imagem e palavra constituem o todo orgânico da forma quadrinística, de maneira que é na sua combinação criativa que surgem os possíveis sentidos e efeitos de uma determinada história em quadrinhos. Segundo

McCloud, portanto, a linguagem quadrinística só é considerada algo indivisível se levarmos em conta que palavra e imagem têm o mesmo grau de importância na construção da obra. A afirmação de McCloud é corroborada por Espúrio ao afirmar que

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. (ESPURIO, 2015, p. 49).

Assim, a eficácia da combinação entre os elementos presentes na narrativa quadrinística passa por uma conexão o mais próximo possível da palavra e da imagem, para que não haja entre elas uma relação conflitante (a menos que esse seja o efeito desejado). É a partir dessa articulação que o resultado do trabalho do quadrinista pode despertar efeitos e sensações no leitor.

Um exemplo de artista dos quadrinhos que unia palavra e imagem criando um todo coeso é Rodolphe Töpffer, já citado no primeiro capítulo deste trabalho. As legendas sob as imagens criadas por ele fazem parte da manifestação verbal da diegese que, combinada com a imagem, tem o intuito de criar um todo compreensível narrativamente. Isso é corroborado por Ann Miller (2017, p. 642) ao dizer “que o próprio texto é um elemento visual, destinado a harmonizar com as imagens.”⁹⁶ Assim, podemos afirmar que Töpffer utilizava nas suas “histórias em gravuras” uma combinação desses dois elementos, já que os desenhos se ligavam às legendas ou vice-versa, sem contradições internas que pudessem produzir impasses interpretativos decorrentes de uma leitura truncada da forma e do conteúdo. As imagens de Töpffer vinham acompanhadas, na parte inferior, por legendas que inseriam falas de personagens e contextualizações de ações. Desse modo, o conteúdo imagético e o linguístico dessas obras eram aprofundados um em contato com o outro.

Outros elementos verbais foram criados com a evolução artística da arte quadrinística. Dentre eles está a necessidade da expressão direta dos personagens, que fez com que aparecessem os balões de fala e a representação textual de sons, dando origem às onomatopeias. De acordo com Will Eisner (2008, p. 43), esses componentes verbais da arte quadrinística são importantes, pois “na arte sequencial para os quadrinhos, [os elementos verbais] são guias de leitura para a progressão lógica da história.”⁹⁷ Nessa afirmação, Eisner reitera a relevância das unidades verbais nos quadrinhos, para que haja um avanço objetivo do todo narrativo, ao mesmo tempo que deixa implícito que esses procedimentos verbais, combinados com o contexto criado pelas imagens, criam tensão, movimento, dinamicidade, elementos que constroem a ambiência da narrativa. Dessa forma, portanto, as legendas, atualmente mais

⁹⁶ « a recognition that the text is itself a visual element, intended to harmonize with the images. »

⁹⁷ « In sequential art for comics, [words] are reading guides for the logical progression of the story. »

conhecidas como recordatórios, os balões e as onomatopeias fazem parte do universo articulado da forma artística quadrinística e aparecem também na adaptação da *Recherche* de Heuet para quadrinhos.

Diante dessa discussão, e compreendendo melhor o funcionamento desses mecanismos linguísticos da HQ, faremos uma abordagem mais detida de cada um deles na próxima seção deste trabalho. Utilizaremos exemplos, primordialmente, das adaptações da obra de Marcel Proust feitas por Heuet para, a partir deles, discutir de que maneira tais procedimentos de construção são utilizados para transpor o texto proustiano para o formato da narrativa gráfica.

2.2 – Elementos verbais na adaptação da *Recherche* para quadrinhos: o balão de fala, a onomatopeia e o recordatório

Como dito anteriormente, as legendas foram os primeiros elementos verbais a serem identificados nos quadrinhos, mas em nosso trabalho, elas serão abordadas mais detidamente depois de falarmos sobre os balões e as onomatopeias. Começamos, então, a tratar do balão de fala, recurso das histórias em quadrinhos que começou a dar voz aos personagens de forma direta. O aparecimento desse expediente quadrinístico foi notado no fim do século XIX em *The Yellow Kid* (1896) de Richard Felton Outcault, tira publicada pelo jornal *New York World*, nos Estados Unidos. O balão não apareceu como o conhecemos hoje, com formato geralmente redondo e um direcionamento espacial para a boca do personagem que fala, mas, foi inserido na camisola amarela do personagem-título, o Garoto Amarelo.

Com a evolução do recurso, os balões começaram a ser desenhados não no corpo dos personagens, como em *The Yellow Kid*, mas separadamente. Eles são formados por uma parte não verbal, que é subdividida em “signo de contorno” (RAMOS, 2009, p. 33), o traço que contorna o balão, e o “rabicho” (ACEVEDO, 1990) ou “apêndice” (CAGNIN, 2014), a parte que direciona o balão para a fala da personagem. Esse recurso dos quadrinhos também pode apresentar diversas formas, como, por exemplo, o balão de fala tradicional, com linha demarcatória e rabicho; o de pensamento, que, segundo Cagnin (2014, p. 141), possui contorno ondulado e apêndice “formado por pequenas bolhas [...] que saem da cabeça do pensante”; o uníssono que “engloba a fala de diversas personagens” (CAGNIN, 2014, p. 144), e o duplo, aqueles mostrando a fala de uma personagem em dois balões, sendo “ligados por um estreito” (CAGNIN, 2014, p. 144).⁹⁸ Segundo Groensteen, o balão “é um espaço fechado, compacto”

⁹⁸ Para uma tipologia mais detalhada do balão de fala, sugerimos a leitura de *O texto*, na obra “Os quadrinhos: linguagem e semiótica”, escrita por Antonio Luiz Cagnin e publicada, em 2014, pela Criativo.

(GROENSTEEN, 1999, p. 80)⁹⁹ e “tem a função de dirigir o olhar do leitor [para a parte verbal do trabalho quadrinístico]” (GROENSTEEN, 1999, p. 79). Concordamos com Groensteen ao dizer que o balão ajuda o leitor a atentar para a fala dos personagens, mas ele se equivoca ao dizer que esse recurso quadrinístico é um espaço fechado. Paulo Ramos, por exemplo, em *A leitura dos quadrinhos* (2009), relata a existência do “balão-zero” ou “ausência de balão” ao tipificar balões caracterizados pela ausência de linhas de contorno. Desse modo, não podemos falar em “espaço fechado” com relação ao corpo do balão. A existência de diferentes modos de confeccionar um balão de fala faz com que o leitor identifique quem e como uma personagem se expressa nos quadrinhos, construindo, assim, o sentido da história.

Como exemplo de utilização desse recurso dos quadrinhos, trazemos um detalhe da página 18 do primeiro volume da adaptação quadrinística da *Recherche, No caminho de Swann: Combray* (Figura 25). Nela, a tia do Narrador, Léonie, conversa com Françoise, sua governanta, em seu quarto, fazendo sua “crônica cotidiana” sobre os acontecimentos de Combray. As duas personagens não são representadas imgeticamente, somente fazendo parte da cena por meio de suas falas. Os rabichos também nos ajudam a localizar espacialmente as personagens, que estão no “extracampo” da imagem. Assim, podemos dizer que o uso do balão nessa sequência de vinhetas mostra que a “invasão” da fala das personagens na vinheta é mais importante para a cena, pois a palavra dá sentido à sequência, mesmo não havendo a presença de Léonie e Françoise.

⁹⁹ « un espace fermé, compact. »



Figura 25. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 18.

O balão de pensamento aparece em todos os volumes da adaptação de Heuet, o que é uma escolha coerente para orientar a relação forma e conteúdo, já que o quadrinista adapta um romance que toma a memória como um dos seus principais assuntos. Destacamos abaixo (Figura 26) um detalhe da página 42, de *Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 2* no qual a personagem Andrée, presta atenção ao que Narrador-Protagonista fala e pensa. Ao usar o balão de pensamento, Heuet impede que o interlocutor de Andrée saiba o que ela pensa, ao mesmo tempo em que dá ao leitor acesso privilegiado às divagações individuais e, nesse caso, às suposições e juízos elaborados, mas não emitidos, pelo personagem em questão. Ao mesmo tempo, fica claro nesse pensamento expresso no balão que o personagem que “fala” em seus pensamentos desconfia da veracidade daquilo que é expresso no recordatório, o que aprofunda a complexidade de uma narrativa na qual aquilo que é pensado nem sempre é o que, de fato, é expresso.

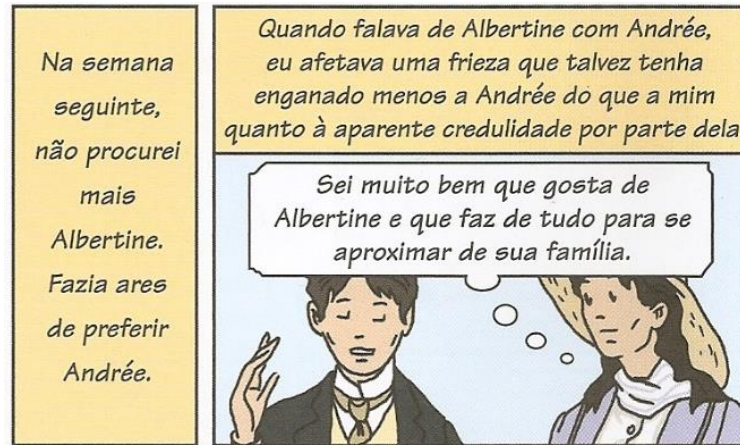


Figura 26. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 2**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 42.

Um exemplo de balão de uníssono aparece na primeira adaptação de Heuet, *No caminho de Swann*. Nele, podemos ver a família do Narrador que, ao passar férias em Combray, deliciase com os pratos de Françoise (Figura 27). À fala de Françoise segue-se, quase imediatamente, uma resposta em coro de outros personagens que não aparecem representados graficamente na cena. Alguns elementos que sugerem entusiasmo na fala em coro do quadrinho em questão é a utilização de texto em caixa alta e, sobretudo, a separação da palavra nas sílabas que formam o ingrediente principal do doce servido pela empregada da família.



Figura 27. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 27.

Heuet também usa balão-duplo no volume seis da adaptação quadrinística da *Recherche* (Figura 28). Um exemplo dessa ocorrência é a cena de *No caminho de Swann: nomes de lugares* em que o Narrador e Albertine encontram-se nos Champs-Élysées. O efeito gerado por esse tipo de balão é o de adicionar pausas ao discurso do personagem, buscando assim criar breves momentos de hesitação que acrescentem algum conteúdo dramático às falas desses sujeitos.

Trata-se, portanto, de, graficamente, abrir um espaço para o recurso retórico da utilização do silêncio para dar certo destaque à frase que se encerra. No segundo quadrinho da imagem abaixo isso fica especialmente claro quando Albertine informa sobre a sua ausência e, depois de algum silêncio, oferece uma justificativa ao seu interlocutor, desculpas essas que, no contexto em que aparece, apenas reforçam o desapontamento do Narrador.



Figura 28. 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. 26.

Em seu artigo “(Dé)constructions Narratives et Persistance du Texte: Images du Cid, entre Performance Épique et Bande Dessinée”, Thomas Faye afirma que “o papel do balão poderia limitar-se à transcrição do discurso direto, que o leitor entende sem intermediário” (FAYE, 2015, p. 88).¹⁰⁰ Em outras palavras, portanto, Faye sugere que é no balão que o leitor tem acesso direto às falas dos personagens, sem o intermédio de um narrador distanciado, que tenha a pretensão de organizar a narrativa antes que o próprio leitor o faça.

Em uma adaptação de um clássico da literatura para os quadrinhos, como é o caso do texto de Heuet, a função do balão acaba sendo também a de minimizar ruídos entre o texto adaptado e a adaptação. Isso porque ele cria um espaço para a reprodução literal de falas do texto adaptado. O balão, portanto, no caso de uma adaptação de obra literária para a narrativa gráfica, tem a função de abrir espaço para o discurso do texto adaptado e, com isso, de certa forma, blindar a adaptação de algumas críticas de viés mais conservador e afeitas às noções de legitimidade.

¹⁰⁰ « Le rôle de la bulle pourrait se cantonner à la transcription du discours direct, que le lecteur perçoit sans intermédiaire. »

No caso da adaptação da *Recherche* para quadrinhos, Heuet mantém o discurso direto presente no texto adaptado. Esse discurso é transposto praticamente sem mudanças para os balões, de maneira que poucos são os casos nos quais o adaptador se permite transformar discurso indireto para direto para inseri-lo em balões. Então, podemos afirmar que a palavra proustiana não é totalmente “copiada e colada”, ela é reescrita, passando assim, por algumas transformações ao ser adaptada para os quadrinhos.

Um dos exemplos aparece no primeiro volume da adaptação *No caminho de Swann: Combray* (Figura 29). Nessa página, há uma conversa entre as tias e os avós maternos do Narrador. Como podemos ver abaixo, na segunda vinheta dessa prancha, o avô do Narrador expressa-se diretamente na HQ, numa fala que complementa o comentário do recordatório nesta passagem:



Figura 29. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 8.

No texto adaptado, temos o trecho em discurso indireto quando o Narrador diz: “o meu avô leu num jornal que o sr. Swann era um dos mais fiéis convivas dos almoços dominicais do duque de X...” (PROUST, 2004, p. 34). Essa mudança de modo do discurso é, ao nosso ver, uma tentativa de dar mais dinamismo à adaptação, no sentido de conferir movimento à cena e, assim, proporcionar certa dramaticidade a um comentário que, no texto adaptado, chega ao leitor de forma indireta. Em outro quadrinho da mesma página (Figura 30), as tias do Narrador fazem um comentário sobre a fala do avô:



Figura 30. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 8.

Esse é o outro exemplo de transformação do discurso indireto em discurso direto no quadrinho, pois, no trecho retirado do texto adaptado, o Narrador diz que “as duas irmãs de minha avó [...] declararam não compreender a satisfação que o cunhado podia achar em falar de semelhantes ninharias” (PROUST, 2004, p. 34). O conteúdo do segundo balão presente na vinheta não aparece no livro, configurando, portanto, em uma inserção do adaptador na adaptação.

No próximo exemplo de uso de balão de fala (Figura 31), temos o Narrador visitando a casa de seu tio Adolphe. Esse quadro foi retirado de *Em busca do tempo perdido 1: Combray*, a primeira adaptação em HQ feita por Heuet. Na imagem abaixo, podemos notar um balão no qual o mordomo do tio do Narrador lhe fala diretamente. No texto adaptado, Proust apresenta em discurso indireto o trecho: “O laçaiio veio abrir [a porta] e, ao me ver, pareceu embaraçado, dizendo que meu tio estava muito ocupado” (PROUST, 2004, p. 73-74). Nesse quadro, Heuet optou pelo uso do discurso direto em vez do indireto, dando, assim, voz ao personagem.



Figura 31. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 30.

O próximo excerto (Figura 32) foi retirado de *Em busca do tempo perdido 2: À sombra das raparigas em flor - parte 1*. Observamos, abaixo, uma conversa entre o gerente do hotel de Balbec e um funcionário. Os dois falam diretamente um para o outro. No trecho original, temos o discurso indireto quando o Narrador diz que “tirara o chapéu ao entrar no saguão porque havia senhoras [...], julgando que se tratasse de alguém de condição muito humilde, o que denominava homem ‘saindo do ordinário’” (PROUST, 2004, p. 520). Portanto, temos, no quadrinho a seguir, mais uma vez, uma mudança de discurso feita por Heuet. O adaptador modifica o discurso e, com isso, acaba por tornar a história mais dinâmica com a presença dos balões de fala, como dito no comentário dos quadrinhos anteriores. Com esse recurso, poderíamos dizer que Heuet enfatiza a sequencialidade das cenas em questão, pois coloca, dentro dos limites permitidos por essa mídia, tanto palavra quanto imagem em movimento, promovendo, dessa forma, dinamismo a sua obra.



Figura 32. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 2: À sombra das raparigas em flor - parte 1**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 16.

Outro recurso linguístico nos quadrinhos que pode, também, conter traços pictóricos, são as onomatopeias. Elas não são um recurso exclusivo dos quadrinhos, aparecendo, também, em textos narrativos. As onomatopeias foram notadas, primeiramente, em iluminuras na Idade Média, no século XV, muito antes da invenção das histórias em quadrinhos, portanto. Segundo o verbete “Onomatopeia e som” encontrado no *Dictionnaire de la Bande Dessinée* no site da Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l’Image, alguns criadores de iluminuras teriam “procurado compor as imagens [de suas obras] com uma expressão sonora com o intuito de dar-lhes uma maior eficácia narrativa.”¹⁰¹ Com isso, o uso de uma manifestação que expressasse o som, em um trabalho artístico, faz com que ele tenha um maior êxito diegético, podendo adquirir, assim, maior relevância artística. Nos quadrinhos, esse recurso teria aparecido, pela primeira vez, em *Histoire de M. Jabot* (1831), de Töpffer, em forma de notas musicais, quando o personagem principal dorme, sonhando com trechos de uma melodia. Segundo Lewis Trondheim e Sergio Garcia, as onomatopeias são “retranscrições fonéticas de sons e de barulho” (TRONDHEIM; GARCIA, 2006, p. 7).¹⁰² De acordo com Moacy Cirne, esse recurso forma as “unidades sonoras dos quadrinhos” (CIRNE, 1975, p. 33). Podemos, então, dizer que as onomatopeias são recursos verbo-visuais que nos remetem a um som não produzível discursivamente. Portanto, são formas aproximadas da representação de um som na escrita. Esse recurso é largamente utilizado no meio quadrinístico com o objetivo de expressar

¹⁰¹ « cherché à doter leurs images d’une expression sonore afin de leur donner une plus grande efficacité narrative. » *Dictionnaire de la Bande Dessinée*. Disponível em: <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1235>. Acesso em: 10 mar. 2022.

¹⁰² « sont des retranscriptions phonétiques de sons et de bruits. »

graficamente sons associados a animais, a pessoas e, também, a eventos. Alguns quadrinistas usam esse recurso de forma diferente, “escrevendo” em uma vinheta ou em um balão o que é expresso. Por exemplo, o autor, ao mostrar que um personagem suspira, escreve a palavra “suspiro!”. A escolha por esse tipo de representação acontece porque, muitas vezes, não existe uma onomatopeia para expressar determinado estado de espírito. Por isso, o desenhista opta pela grafia da palavra que designa o humor do personagem.

A onomatopeia também aparece na adaptação da *Recherche* para quadrinhos. No trabalho de Heuet, elas transpõem determinadas percepções do narrador que, no texto adaptado, se fazem por meio da narrativa não onomatopaica. As onomatopeias em Heuet aparecem, principalmente, na representação linguística de campainhas, de batidas em janelas, e, também, para remeter aos sons de sinos. No primeiro exemplo de uso desse recurso em Heuet (Figura 33), temos a caracterização do som da campainha tocada por Albertine para fugir do beijo do Narrador em *Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 2*. No texto adaptado, Proust faz uma descrição do som da campainha quando o Narrador diz: “Ouvi um som precipitado, prolongado e estridente” (PROUST, 2004, p. 701). No excerto abaixo, notamos que o uso da onomatopeia torna o efeito da representação do som mais direto e imediato.



Figura 33. HEUET, S.; PROUST, M. *Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 2*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 44.

Outro exemplo do uso da onomatopeia em Heuet está na obra *Em busca do tempo perdido 4: Um amor de Swann - parte 1* (Figura 34). Swann, ao ser dispensado por Odette, sua amante, em uma noite, volta à rua onde ela mora e bate na janela de uma casa, achando tratar-se da residência de Odette. No excerto a seguir, Heuet usa a onomatopeia para mostrar as batidas. Já no texto adaptado, o Narrador usa o verbo que indica a ação: “Bateu. Não o ouviram” (PROUST, 2004, p. 220).



Figura 34. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 4: Um amor de Swann - parte 2.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011. p. 5.

O último exemplo de onomatopeia retirado da obra de Heuet (Figura 35) está no primeiro volume de sua adaptação: *Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann*. Nele, podemos ver a representação linguística do som do sino da catedral de Combray. Os caracteres retratados em tamanho grande revelam o alto volume do som saindo do sino. Isso é também corroborado pela grafia da onomatopeia ao ultrapassar o limite espacial do requadro, no lado esquerdo da imagem.

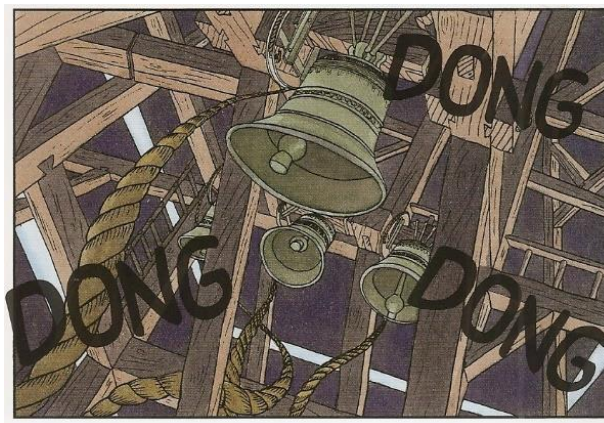


Figura 35. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 21.

O balão e a onomatopeia não são os únicos elementos verbais dos quadrinhos. Por último, mas não menos importante, devemos abordar o recordatório. Como já citado anteriormente, sua aparição ocorreu nos primórdios das histórias em quadrinhos sendo, inicialmente, denominado “legenda”, e aparecendo sob os desenhos. Segundo Thierry Groensteen, o recordatório “apresenta um elemento de narração separado do desenho”

(GROENSTEEN, 2020, s/d) ¹⁰³ Para Groensteen, esse recurso verbal apresenta conteúdo diegético destacado da imagem. Assim, podemos concluir que esse elemento narrativo contém informações diferentes daquelas expressas pelo balão de fala, que dá voz diretamente aos personagens. De acordo com Nobuyoshi Chinen (2011, p. 18), o recordatório “é uma forma de inserir textos nos quadrinhos.” De acordo com o autor, esse recurso é uma maneira de introduzir, nos quadrinhos, a parte verbal da narrativa. Por sua vez, Postema afirma que

os recordatórios são outra forma de espaço reservado à parte do texto na vinheta dos quadrinhos. Eles são normalmente colocados de forma horizontal na parte superior ou inferior do quadro, mas também podem ser inseridos verticalmente, ou preencher todo o quadro (POSTEMA, 2018, p.171).

Postema corrobora a afirmação de Chinen ao dizer que o recordatório é um recurso textual presente nos quadrinhos, acrescentando que ele pode aparecer espacialmente na vinheta, geralmente de forma horizontal, não somente na parte inferior, como os recordatórios apareciam nas narrativas visuais de Töpffer, mas, também, na parte superior. Além disso, esse recurso verbal pode surgir verticalmente, e, dependendo de sua extensão, pode preencher quase totalmente a vinheta. Segundo Jean-Bruno Renard,

o texto do recordatório ocupa um espaço sobre o desenho ou, às vezes, se sua extensão for grande, ele pode tomar uma vinheta inteira. Frequentemente, ele se destaca em um fundo colorido, para não ser confundido com um balão de fala (RENARD, 1978, p. 139)

¹⁰⁴

De acordo com Renard, o recordatório pode aparecer na parte superior da vinheta e, também, dentro dela. Se a extensão dele for ampla, o recordatório pode tomar todo o espaço do quadro, fazendo, assim, com que o quadrinista decline do uso da representação imagética na vinheta. Outro ponto destacado por Renard, na citação acima, é com relação à escolha da coloração do recordatório. Há autores que optam pela distinção desse recurso dos balões, para evitar, assim, que os leitores se confundam ao fazerem a leitura desses elementos verbais quadrinísticos. Sendo assim, o quadrinista, em geral, insere na vinheta os balões na cor branca e os recordatórios em cores distintas, como, por exemplo, o azul e o amarelo.

Diferentemente de Renard, Danieli Barbieri não trata da coloração e nem da localização espacial do recordatório da vinheta. O autor aborda esse recurso verbal dos quadrinhos ao referir-se a ele como “moldura explicativa” (BARBIERI, 2017, p. 151). Segundo o autor, o recordatório apresenta “um modo de expressar a ideia de que não há ação que o seja se não está sancionada pela reflexão ou pelo diálogo; que não basta mostrar as coisas, é preciso descrevê-

¹⁰³ « récitatif [...] présente un élément de narration détaché du dessin. »

¹⁰⁴ « Le texte récitatif occupe un espace en haut du dessin ou parfois, si sa longueur le rend nécessaire, une vignette entière. Le plus souvent, il se détache sur fond coloré, afin qu'on ne le confonde pas avec un ballon. »

las; e a descrição conta mais” (BARBIERI, 2017, p. 152-153). Nesse sentido, Barbieri confere à linguagem verbal, ao discurso, um caráter de princípio desencadeador das situações que criam o dinamismo da cena. Além disso, Barbieri vai além das definições de Chinen e Postema, ao afirmar que o recordatório pode funcionar como um espaço de reflexão na narrativa quadrinística, relatando o que muitas vezes não pode ser mostrado pelos elementos pictóricos ou mesmo dito nos balões de fala. Além do mais, esse expediente verbal pode conter a descrição de personagens, de situações ou mesmo de lugares na narrativa quadrinística.

O termo recordatório pode ser nomeado de forma diversa, a depender do autor, de forma que não há consenso sobre essa nomenclatura específica. Acevedo chama de “letreiro” esse mecanismo verbal da HQ. Em sua definição de “letreiro”, que é a mesma coisa que recordatório, o autor afirma que esse recurso “é uma convenção própria da história em quadrinhos” (1990, p. 125). Além disso, para Acevedo, o “letreiro”

vem a ser algo assim como o primo pobre e discreto do balão, que tem nele um antepassado semelhante, mas que não obteve o mesmo sucesso. [A forma do letreiro é] a retangular horizontal, embora possa adotar outros formatos. Com frequência, contém uma fala alheia à própria ação, que diz algo sobre esta, sem que esteja exatamente inserida nela (ACEVEDO, 1990, p. 126).

Acevedo vê esse mecanismo de expressão verbal como algo inerente aos quadrinhos, mas não lhe confere a mesma relevância que dá ao balão de fala, dizendo que esse último recurso obteve êxito no meio quadrinístico, o que não teria acontecido com o “letreiro.” Esse pode ser um argumento discutível, a depender do recorte por meio do qual possamos abordar a questão da frequência com que letreiros/recordatórios vs. balões de fala podem aparecer nas HQs.

Sobre a forma desse recurso em si, Acevedo reitera, como Postema, que o recordatório pode apresentar diversos formatos, mesmo sendo, geralmente, horizontal. Na afirmação de Acevedo sobre o recordatório, o que mais nos chama a atenção é o caráter discursivo presente nesse recurso quadrinístico, o que aproxima a discussão proposta por Acevedo daquelas propostas por Postema e Barbieri. O autor declara que, no enunciado presente no recordatório, pode haver um discurso diverso daquele presente na ação (BARBIERI, 2017). Dessa forma, podemos pensar que o autor sugere que possa haver, no recordatório, um comentário sobre algo, ou mesmo, sobre alguém presente na narrativa sequencial. Expandindo essa reflexão, podemos pensar que o comentário de Acevedo sugere inclusive que o recordatório pode ser um espaço de adensamento temático e/ou dramático da cena em questão, uma vez que o discurso presente nesse espaço pode ser um reforçador do conteúdo da cena ou mesmo um criador de tensão entre o que é dito e o que é desenhado.

Outros autores que tratam esse recurso verbal dos quadrinhos com uma nomenclatura diversa são Waldomiro Vergueiro, Scott McCloud e Antonio Luiz Cagnin. Para Vergueiro (2006), McCloud (2008) e Cagnin (2014), o termo escolhido é “legenda”, quando se referem ao recordatório. Para o Vergueiro, o recurso aparece sempre “no canto superior do quadrinho, antes da fala dos personagens para representar ‘a voz do narrador onisciente’” (VERGUEIRO, 2006 *apud* RAMOS, 2009, p. 49). Conforme Vergueiro, a legenda aparece somente na parte de cima da vinheta, divergindo das afirmações de Acevedo e de Postema, nas quais podemos ver que esse recurso utilizado nos quadrinhos pode ser localizado em outra parte da vinheta. Há, dessa forma, um ponto de divergência entre esses estudiosos dos quadrinhos. Ao nosso ver, a localização das legendas é um recurso que faz com que a diegese seja interligada ao conteúdo imagético da vinheta, sendo sua localização uma escolha do autor para melhor compreensão da história. Outro ponto interessante na afirmação de Vergueiro é que o conteúdo da legenda pode remeter à onisciência da narração, dando voz àquele tipo de narrador que conhece tudo e todos na narrativa. Esse é um ponto relevante para ser considerado numa adaptação como a de Heuet, na qual o narrador assume, em certos momentos, o papel de onisciência, como é o caso dos dois volumes da adaptação de *Um Amor de Swann*.

De acordo com McCloud, a legenda é “o equivalente da voz off no cinema” (McCLOUD, 2008, p. 155), funcionando, assim, como um narrador. Já segundo Cagnin (2014, p. 157), ela “é um pequeno fragmento do discurso [...] que não ficou claro na imagem ou no texto dos balões.” Cagnin também enfatiza o caráter organizador do discurso narrativo ao apontar o conteúdo do recordatório como uma fração da diegese quadrinística.

O recordatório, como discutido nos parágrafos anteriores, é um recurso verbal das histórias em quadrinhos que pode aparecer na vinheta nos cantos superiores ou inferiores e, também, pode preencher o conteúdo do quadrinho. Um elemento importante do ponto de vista estrutural é que o recordatório pode ser colorido com o intuito de não ser confundido com um balão de fala. Com relação ao seu conteúdo, o recordatório, esse mecanismo quadrinístico de expressão linguística, pode trazer, em síntese, segundo os autores supracitados, uma descrição espacial, de ações ou de personagens, um comentário ou mesmo a voz do narrador. Esses pontos todos formam uma fundamentação teórica importante para pensarmos a adaptação do romance proustiano para a HQ, como veremos a seguir.

Nas adaptações da *Recherche* para quadrinhos, os recordatórios estão muito presentes. Representados graficamente por caixas de cor amarela, eles são o meio pelo qual a palavra proustiana apresenta-se, de forma constante, na *Recherche* adaptada. Segundo Thomas Faye, o

recordatório “adquire o status de um discurso completo” (FAYE, 2015, p. 90).¹⁰⁵ Essa ideia, que dialoga com o argumento de Barbieri (2017), tem especial relevância teórica para o estudo da adaptação de Heuet, pois, no caso da *Recherche*, a adaptação para quadrinhos usa esse recurso não só para dar voz ao narrador, que organiza a narração, nesse caso, mas também para, com a palavra proustiana posta em cena, aumentar o peso da possível legitimidade que o quadrinho possa almejar.

No trabalho adaptativo de Heuet, o recordatório não somente dá voz ao narrador, como, também, expressa outros aspectos da palavra proustiana nas narrativas gráficas. Assim, com uma análise mais detida e baseando-se no trabalho do pesquisador Faye (2015), verificamos que esse recurso verbal poderia ser dividido em uma tipologia. Faye, em seu trabalho, classificou os recordatórios em quatro categorias distintas. Pensando nisso, propomos, a partir da próxima seção, uma tipologia expandida do trabalho iniciado por Faye a partir dos recordatórios presentes em Heuet e, também, no trabalho de outros quadrinistas para que, dessa forma, possamos abranger um maior número de incidências desse recurso verbal dos quadrinhos.

2.3 – Tipologia expandida do recordatório

Em artigo citado na seção dois deste capítulo, Faye (2015) faz uma análise da adaptação de *El Cid*, de Pierre Corneille, publicada em quatro volumes pelo quadrinista espanhol Antonio Hernández Palacios, entre 1971 e 1984. Em seu texto, Faye destaca aspectos verbais da adaptação de *El Cid* para HQ e o que mais nos chamou a atenção em seu artigo foi a iniciativa do autor de categorizar o recordatório, analisando não a forma, mas o conteúdo. A partir disso, Faye identificou quatro tipos distintos de recordatório. Essa tipologia foi composta com relação à incidência com que apareciam esses recursos verbais na adaptação de *El Cid* para quadrinhos.

Ao realizarmos essa tipificação, verificamos que, na adaptação da *Recherche* para quadrinhos feita por Stéphane Heuet, também havia a incidência de tipos diferentes de recordatório, como na adaptação de *El Cid*. A partir disso, fizemos um levantamento dos tipos de recordatório presentes nesses volumes escritos por Heuet e, também, para expandir a tipologia, verificamos, principalmente em romances gráficos, a presença de recordatórios. Dessa forma, portanto, ampliamos com o nosso estudo a tipologia inicialmente criada por Faye, criando ramificações dentro de cada tipo, baseando-nos nos quatro tipos básicos desenvolvidos por ele em seu artigo

¹⁰⁵ « acquiert le statut d'un discours à part entière. »

O primeiro tipo de recordatório identificado por Faye em seu artigo é o “de enquadramento editorial” que aparece

na borda da narrativa. Presente nos requadros de abertura e fechamento de cada volume, ele [...] fornece elementos de contexto, circunscreve o conteúdo narrativo e cria continuidade de um álbum para outro. (FAYE, 2015, p. 90)¹⁰⁶

Nesse tipo, Faye engloba os recordatórios que contextualizam, ou mesmo explicam, elementos da história, como o início, o fim e, também, a integração com sua continuação. Esse tipo de classificação, contudo, não nos parece adequada, pois trata-se de algo muito reducionista em relação ao conteúdo diversificado que um recordatório desse tipo pode ter. A partir da definição de Faye desse tipo, portanto, distinguimos, nas adaptações da *Recherche* para quadrinhos, quatro subtipos. Além disso, também identificamos em outros romances gráficos mais dois subtipos desse tipo de recordatório. Dessa forma, o “recordatório de enquadramento editorial” de Faye pode acabar se desdobrando, então, em seis subtipos diferentes.

2.3.1 – Recordatório-introdutório de ação

O primeiro subtipo identificado desse recurso verbal presente nos quadrinhos, e o mais recorrente no *corpus* selecionado, apresenta um elemento contextual de tempo e/ou lugar. Diante dessas características gerais, portanto, chamamos esse subtipo de recordatório-introdutório de ação. De forma esquemática, podemos dizer que esse subtipo aparece, geralmente, no início da história, dentro ou fora do primeiro quadro, com ou sem linhas demarcando-o espacialmente. Há, contudo, autores que já haviam identificado a importância da marcação temporal e espacial, bem como essa característica funcional, dentro dos recordatórios nas histórias em quadrinhos. Segundo Postema, por exemplo, “os recordatórios sedimentam o tempo e o lugar do cenário” (POSTEMA, 2018, p. 123). Lewis Trondheim e Sergio Garcia dialogam com a afirmação de Postema ao afirmar que o recordatório é “um quadro com noção de tempo e de lugar” (TRONDHEIM; GARCIA, 2006, p. 7).¹⁰⁷ Já Groensteen afirma que o que chamamos de recordatório introdutório de ação pode indicar “precisamente os intervalos de tempo [entre as ações]” (GROENSTEEN, 2022, p. 20).¹⁰⁸ A partir das ideias de Postema, Trondheim, García e Groensteen, portanto, podemos dizer que o recordatório introdutório de ação é importante para que elementos temporais e/ou espaciais sejam não só conhecidos, mas

¹⁰⁶ « le *récitatif d'encadrement éditorial* se positionne à la lisière de la diégèse. Présent dans les cases d'ouverture et de clôture de chaque tome, il [...] apporte des éléments de contexte, circonscrit le contenu narratif et crée une continuité d'un album à l'autre. »

¹⁰⁷ « un cartouche avec notion de temps et de lieu. »

¹⁰⁸ « précisément les intervalles de temps. »

também adquiram função estrutural dentro da trama, facilitando, assim, a compreensão do leitor acerca da narrativa quadrinística e estabelecendo uma relação entre o tempo, o espaço e a ação que acaba por reforçar o caráter de verossimilhança do enredo quadrinhístico.

Um exemplo de recordatório-introdutório de ação é o excerto da página 12 da adaptação de *Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray* (Figura 36). Nesse trecho, o Narrador pensa em um modo de ver sua mãe antes de dormir, e o *surgimento* dessa ideia na mente do personagem é destacado por esse marcador temporal. Nesse exemplo, temos somente a introdução temporal para contextualizar algo na narrativa, contextualização essa que é seguida por um discurso direto e que, dada a ambientação noturna sugerida também pelo desenho, acaba ganhando contornos, de certa forma, taciturnos, pois o personagem aparece desalentado em sua cama, pensando obsessivamente em ver sua mãe antes de dormir. A economia discursiva nesse trecho acaba sendo um elemento intensificador dos sentidos projetados imagetivamente pela cena.



Figura 36. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 12.

No próximo exemplo (Figura 37), retirado do quinto volume da adaptação de Heuet, *Em busca do tempo perdido 2: Um amor de Swann – parte 2*, temos outro exemplo de recordatório-introdutório de ação. Nessa vinheta, temos o senhor Cottard fazendo referência ao fato de ver Swann naquela noite. Há, no recordatório, uma pequena diferença em relação ao exemplo citado acima, pois aqui temos, além de uma informação temporal (“No dia seguinte”), um adendo espacial (“a esse jantar”), informação discursiva que prepara a cena para a pergunta trivial e o adendo sobre a aparente relação afetiva entre Swann e um outro personagem, feito pelo senhor Cottard enquanto exibe certo sorriso bonachão.



Figura 37. 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. p. 15.

No próximo exemplo (Figura 38), retirado do quarto volume da adaptação de Heuet, *Em busca do tempo perdido 2: Um amor de Swann – parte 1*, o recordatório-introdutório de ação aparece em sua forma, digamos, completa, pois nele há uma menção ao tempo (“Um dia,”) e ao espaço (“na casa dela”). Desse modo, temos tanto o contexto temporal, quanto o espacial, fazendo-nos ter a dimensão relativamente precisa sobre quando e onde a cena se passa. Em Proust, esse contexto é expresso no seguinte excerto, feito pelo Narrador: “o doutor Cottard [...] comentou, no dia seguinte a esse jantar, ao sentar-se à mesa com eles” (PROUST, 2004, p. 231). A essa contextualização segue-se um comentário, em forma de discurso direto, em que, no universo da frivolidade e privilégios burgueses em que é encenado nesse quadrinho, os rituais sociais reduzem a celebração e o luto ao mesmo nível de convencionalidade social ritualizada em público. Ou seja, para uma senhora burguesa como a personagem, ser importante é o essencial, não importa se para um jantar ou um velório.



Figura 38. 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. 22.

Encontramos, também, incidências do recordatório-introdutório de ação em grande parte dos álbuns de *Tintim*, de Hergé. Como exemplo disso, inserimos, abaixo, duas imagens que apresentam esse subtipo de recordatório (Figuras 39 e 40). Nas duas ocorrências, vemos que a ação é introduzida tanto temporal, quanto espacialmente. No segundo exemplo, os elementos invertem-se. Esses recordatórios-introdutórios de ação foram retirados do início de seus respectivos álbuns, *Tintim na África* e *Tintim na América*, ambos publicados no Brasil em 1970.



Figura 39. HERGÉ. **Tintim na África**. Trad. Distribuidora Record de Serviços de Imprensa. Rio de Janeiro: Record, 1970. p. 12.



Figura 40. HERGÉ. **Tintim na América**. Trad. Distribuidora Record de Serviços de Imprensa. Rio de Janeiro: Record, 1970. p. 3.

Encontramos, excepcionalmente, o recordatório-introdutório de ação não somente no início de romances gráficos, mas, também no fim. Esse subtipo de recordatório também foi detectado em quadrinhos “animados” do personagem italiano Nick Carter. Esse personagem foi criado pelo desenhista Bonvi na década de 1970 e ficou conhecido por ter participado da série de TV italiana *SuperGulp* transmitida pela RAI entre as décadas de 1970 de 1980. Dirigida por Guido de Maria, personagens conhecidos como *Homem-Aranha*, *Mandrake*, *Thor*, *Quarteto*

Fantástico foram transpostos para TV como desenhos animados, juntamente com personagens italianos de quadrinhos. Alguns desses personagens italianos foram adaptados para TV como quadrinhos “filmados”, pois as imagens permaneceram estáticas e o conteúdo de balões, onomatopeias e recordatórios eram narrados.

O exemplo a seguir foi retirado do DVD 10 da coleção publicada, em 2011, pelo jornal *Corriere Della Sera*. Originalmente transmitido televisivamente na Itália, em 1977, pela Rai, essa história mostra o detetive Nick Carter sendo chamado para ajudar o milionário Brockfeller a encontrar o sócio que tinha lhe roubado a fortuna. Ao viajarem para o México, onde estaria o ladrão, Carter e seus ajudantes, Patsy e Ten, são confundidos com revolucionários políticos e são procurados pela polícia local. A passagem do espaço e do tempo é indicada pelo aparecimento de dois recordatórios-introdutórios de ação, em dois momentos diferentes, no início e no fim da história. No primeiro exemplo (Figura 41), há uma contextualização da ação inicial de forma temporal (“Il giorno dopo” = “Um dia depois”) e espacial “(in Messico” = “no México”). Já no segundo exemplo (Figura 42), temos, na introdução da resolução do conflito, mais uma incidência desse subtipo, mas, dessa vez, apresentando somente uma contextualização temporal (“Qualche giorno dopo” = “algum dia depois”).



Figura 41. **SUPERGULP**. Direção: Guido de Maria. Produção de Alessandro Ravani. Itália: Rai Trade, 2011. Volume 10. 1 DVD. 2'00''



Figura 42. **SUPERGULP**. Direção: Guido de Maria. Produção de Alessandro Ravani. Itália: Rai Trade, 2011. Volume 10. 1 DVD. 6'17''

2.3.2 – Recordatório-descritivo espacial

Ao segundo subtipo pertencente ao “recordatório de enquadramento editorial”, criado por Faye, propomos o recordatório-descritivo espacial. Ele está relacionado ao local no qual se passa a ação, descrevendo esse espaço para que o leitor possa compreender como essa localização espacial influi na compreensão da narrativa quadrinística. Abaixo, trazemos exemplos desse subtipo em três trechos. No primeiro (Figura 43), retirado do primeiro volume da adaptação de Heuet, *Combray*, o Narrador descreve o caminho de Guermantes, um dos lados da cidade onde ele passa as férias. Ao fazê-lo, o Narrador descreve o rio Vivonne, a ponte que passa sobre ele, e revela que, na Idade Média, havia ali um castelo dos condes de Combray. Ao fazer essa descrição, o Narrador nos faz compreender a importância do local para essa passagem da história.

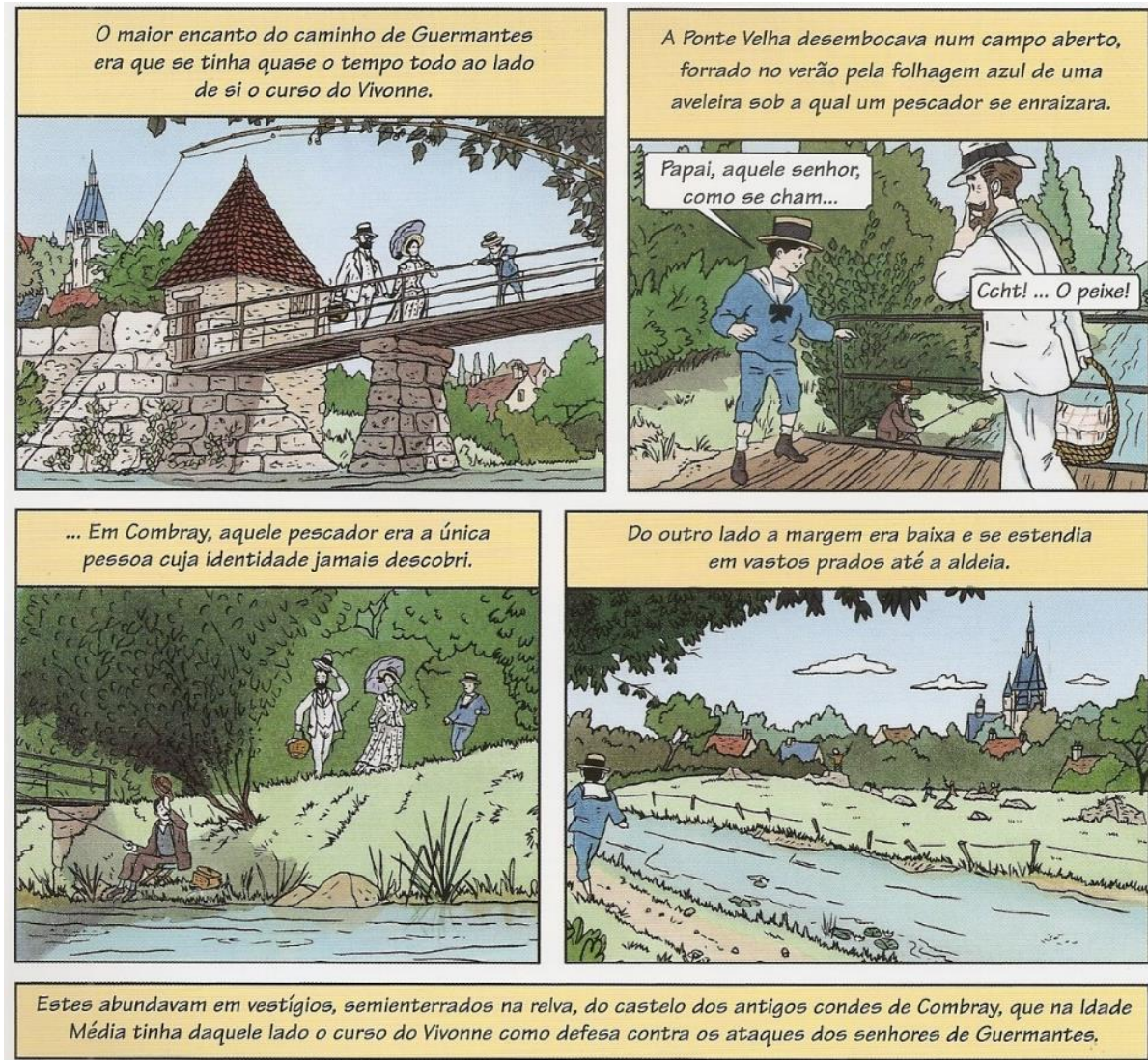


Figura 43. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 62.

No segundo exemplo de recordatório-descriptivo espacial (Figura 44), temos um excerto de *À sombra das raparigas em flor – parte 2*. Nessa sequência, o Narrador vai à casa do pintor Elstir. Ao chegar, ele relata, no primeiro recordatório, como a construção é uma das mais deslumbrantemente horrendas de Balbec. Dessa forma, ele destaca o fato de a residência chamar sua atenção, mesmo não sendo algo que lhe agrada aos olhos. No segundo recordatório, o Narrador descreve o interior do ateliê como um laboratório de concepção do universo, das coisas. Assim, todo o estranhamento que o Narrador teve à primeira vista, ao conhecer a casa de Elstir, dissipa-se ao se deparar com o maravilhamento de conhecer o estúdio do pintor, que dá vida às suas criações.

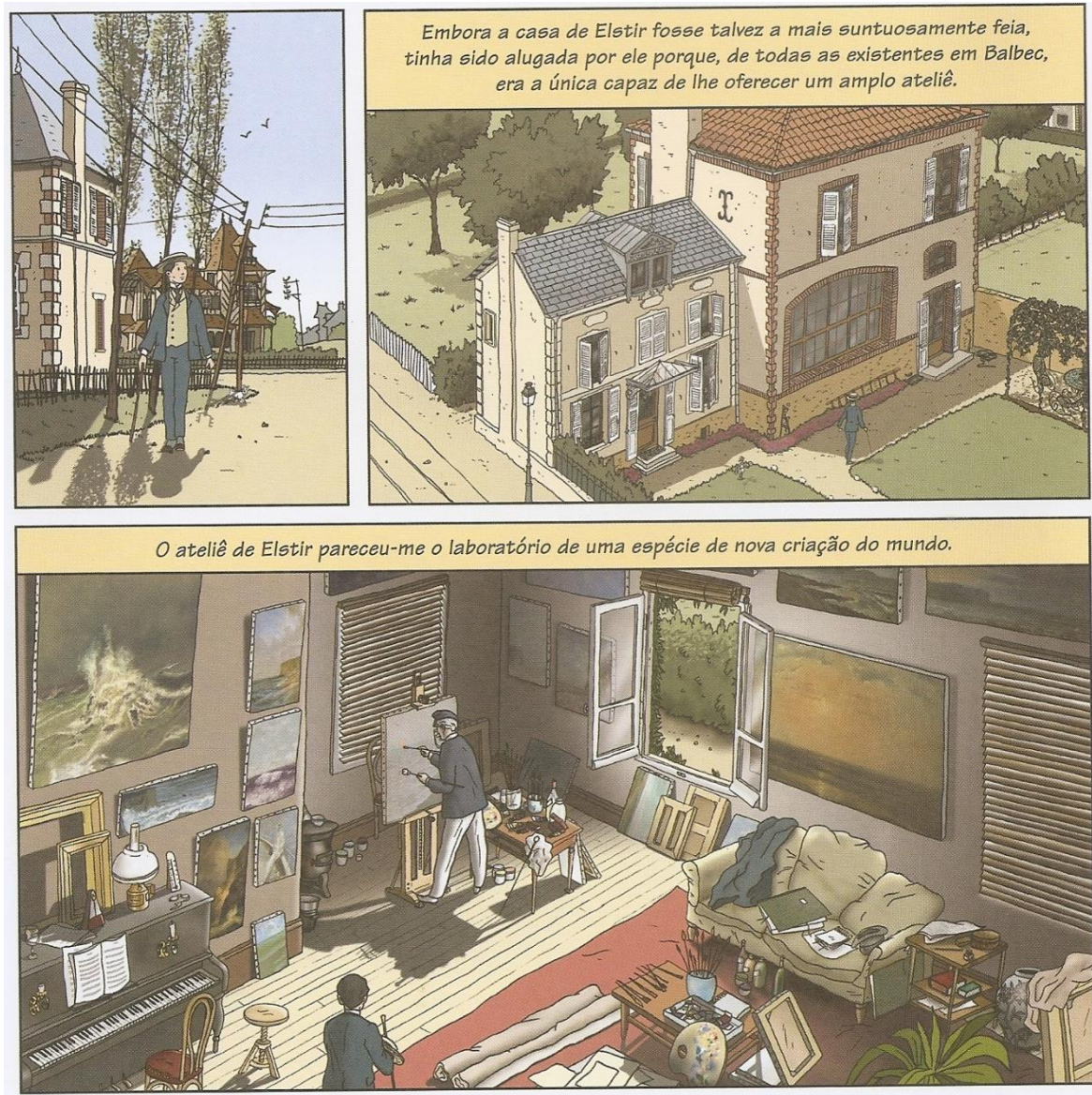


Figura 44. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 2**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 14.

No terceiro exemplo (Figura 45), no quarto volume da obra de Heuet, *Um amor de Swann 1*, a senhora Verdurin aparece sentada em uma cadeira sueca, presente de violinista de mesma nacionalidade, e que não combinava com seus outros móveis. Essa cadeira aparece na imagem e, também, é citada no recordatório, ocorrendo, assim, uma redundância, já que não seria necessário escrever sobre ela, pois a vimos imagetivamente. A personagem deixa à mostra presentes ganhos de convivas e dos quais claramente não gosta, pois os deixava à vista dos convidados para que os vissem, reconhecessem e pensassem em lhe presentear com chocolates e flores, pois esse tipo de objeto é perecível, não precisando ser usado como adorno. Desse modo, a personagem mostra o quanto detesta esses presentes e como gostaria de não ter que conviver com eles por muito tempo.



Figura 45. 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. 15.

2.3.3 – Recordatório-contexto

No terceiro subtipo de recordatório presente nessa primeira seção, apresentamos o recordatório-contexto. Nele, temos informações que contextualizam nuances de acontecimentos. Segundo Chinen (2011, p. 18), o recordatório é muito usado para “passar alguma informação [ao leitor].” Outra citação que corrobora a existência desse subtipo de recordatório é de Pierre Couperie e Proto Destefanis em *História em quadrinhos e comunicação de massa*, uma das primeiras obras sobre quadrinhos publicadas no Brasil. Eles afirmam que o texto do recordatório “pode descrever e comentar a ação dos quadrinhos” (COUPERIE; DESTEFANIS, 1970, p. 181). Portanto, as duas afirmações nos ajudam a entender que, ao contextualizar a ação, o leitor percebe como esses pormenores narrativos enriquecem a história, complementando-a.

No primeiro exemplo (Figura 46), retirado de *Combray*, Françoise apresenta os pratos que fez para os hóspedes da tia Léonie. Os desenhos mostram a personagem e suas realizações culinárias. A representação pictórica faz-nos compreender a ação, mas a contextualização apresentada no recordatório é importante para que entendamos as escolhas dos ingredientes feitas pela personagem, relacionando-as às estações do ano, aos acontecimentos cotidianos, à sua disponibilidade no comércio, bem como à gentileza das sugestões dos vizinhos e, também, às suas próprias criações.



Figura 47. 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. 3.

No exemplo seguinte (Figura 48), também retirado de *Um amor de Swann - parte 1*, há três recordatórios. O que nos interessa é o menor deles, posicionado na divisão entre as duas vinhetas. Nele, há um comentário sobre a temperatura, em que se lê que estava calor. Essa informação também não acrescenta algo primordial à narrativa, visto que nas duas imagens podemos visualizar o céu azul, o verde da grama e das árvores. Dessa maneira, poderíamos inferir que o clima está agradável. Portanto, essa explicação poderia ser omitida pelo Narrador, sem perdas para a compreensão da história.



Figura 48. 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. 46.

No último exemplo de recordatório-contexto apresentado neste trabalho (Figura 49), temos um excerto de *Um amor de Swann - parte 2*. Nesse trecho, vemos uma reunião social na casa da senhora de Saint-Euverte, na qual os convidados ouvem uma ária de Orfeu e, nesse momento, a frase chama a atenção dos ouvintes, em especial de uma senhora que se aproxima do piano. Para destacar esse decurso, o Narrador o contextualiza no interior do recordatório e, dessa forma, podemos entender o porquê de a convidada encostar no instrumento musical.



Figura 49. 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. p. 33.

2.3.4 – Recordatório-sequência

O quarto subtipo dessa primeira categoria de recordatório encontrado nas adaptações da *Recherche* realizadas por Stéphane Heuet é o recordatório-sequência. Ele aparece sempre localizado na última página de uma história em quadrinhos, dentro de uma vinheta ou isolado por um requadro, e faz com que o leitor se atente para a continuação da história, publicada em um outro álbum. Esses recordatórios, em geral, vêm acompanhados de reticências, para marcar que a história não terminou e que será continuada em outro volume. O recordatório-sequência é usado por Heuet em duas oportunidades, na conclusão de *A sombra das raparigas em flor I* e de *Um amor de Swann I*, com o intuito de chamar a atenção do leitor para existência de uma continuação dessas histórias em novas publicações. Abaixo (Figuras 50 e 51), podemos ver as duas incidências desse subtipo de recordatório nos volumes supracitados.



CONTINUA...

Figura 50. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 2: À sombra das raparigas em flor - parte 1.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 48.



CONTINUA...

Figura 51. 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. 48.

Esse subtipo de recordatório também pôde ser encontrado na série *Tintim*, de Hergé. Seleccionamos três exemplos, retirados, respectivamente, dos álbuns *As sete bolas de cristal* (1970), *Tintim: Os charutos do faraó* (1970) e *Tintim e o lótus azul* (2007). Nas três incidências (Figuras 52, 53 e 54), há uma alusão à continuação da história em um volume posterior ao lido.

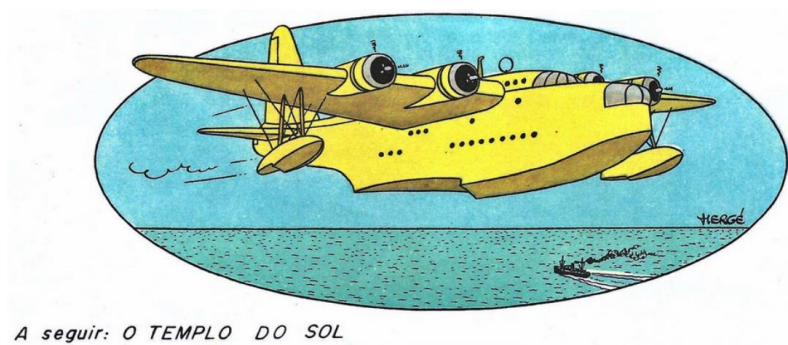


Figura 52. HERGÉ. **Tintim: As sete bolas de cristal.** Rio de Janeiro, Record, 1970. p. 64.



Figura 53. HERGÉ. **Tintim: Os charutos do faraó.** Rio de Janeiro: Record, 1970. p. 64.



Figura 54. HERGÉ. **Tintim: rumo à Lua.** Trad. Eduardo Brandão. São Paulo. Companhia das Letras: 2007. p. 62.

2.3.5 – Recordatório-citação

No quinto subtipo, temos o recordatório-citação. Nele, uma frase ou um trecho de uma música, por exemplo, são citados em uma HQ. Essa citação aparece entre aspas, acompanhada pelo nome do autor e, também, de onde foi tirada. Exemplos desse tipo de recordatório não foram encontrados nas adaptações da *Recherche* para HQ, mas eles aparecem em outros romances gráficos. O primeiro exemplo desse subtipo (Figura 55) foi retirado de *Era a guerra de trincheiras: 1914-1918* (2011), de Jacques Tardi. Nele, Tardi cita uma frase do general francês Joseph Paul Alfred Rebillot publicada no jornal *La Parole* em 1914, ao detalhar um combate da Primeira Guerra Mundial.



Figura 55. TARDI, J. **Era a guerra de trincheiras: 1914-1918**. Trad. Ana Ban. Belo Horizonte: Nemo, 2011. p. 46.

Nos três próximos exemplos desse subtipo (Figuras 56, 57 e 58), retirados do romance gráfico *Roseira, Medalha, Engenho e outras histórias* (2019), de Jefferson Costa, há trechos de músicas e de literatura de cordel. Nesse trabalho, Costa relata a dura vida dos habitantes do sertão nordestino. No primeiro exemplo, temos um excerto de “Sêmen” de Mestre Ambrósio e no segundo “Os oim do meu amor” de Cordel do Fogo Encantado. Já no terceiro, há a citação de um trecho de um trabalho em literatura de cordel.

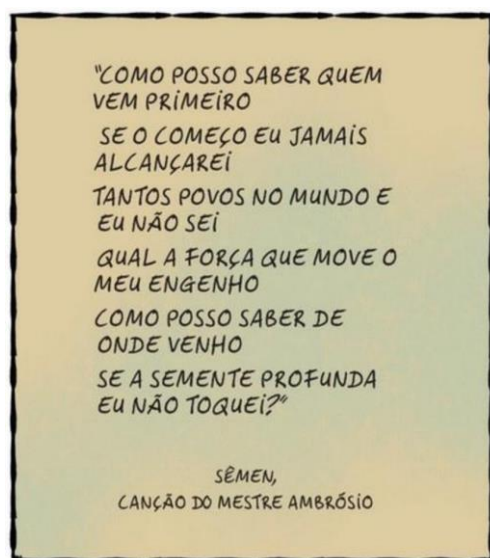


Figura 56. COSTA, J. **Roseira, Medalha, Engenho e outras histórias**. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2019. p. 23.



Figura 57. COSTA, J. **Roseira, Medalha, Engenho e outras histórias**. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2019. p. 37.



Figura 58. COSTA, J. **Roseira, Medalha, Engenho e outras histórias**. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2019. p. 95.

No álbum *Habibi* (2012), Craig Thompson conta a história da fuga de uma escrava e de um bebê que, em determinado momento da narrativa, se perdem e, posteriormente se reencontram. Nessa obra, encontramos alguns exemplos de recordatório-citação. No primeiro (Figura 59), há uma citação, entre aspas, do Corão. No segundo (Figura 60), a personagem principal da história, Dodola, cita uma frase de Jabir Ibn Hayyan (721-815), conhecido como Geber, o pai da Química e, no terceiro exemplo (Figura 61), há, também, excertos do Corão, livro sagrado dos muçulmanos.



Figura 59. THOMPSON, C. **Habibi**. Trad. Erico Assis. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2012. p.111.

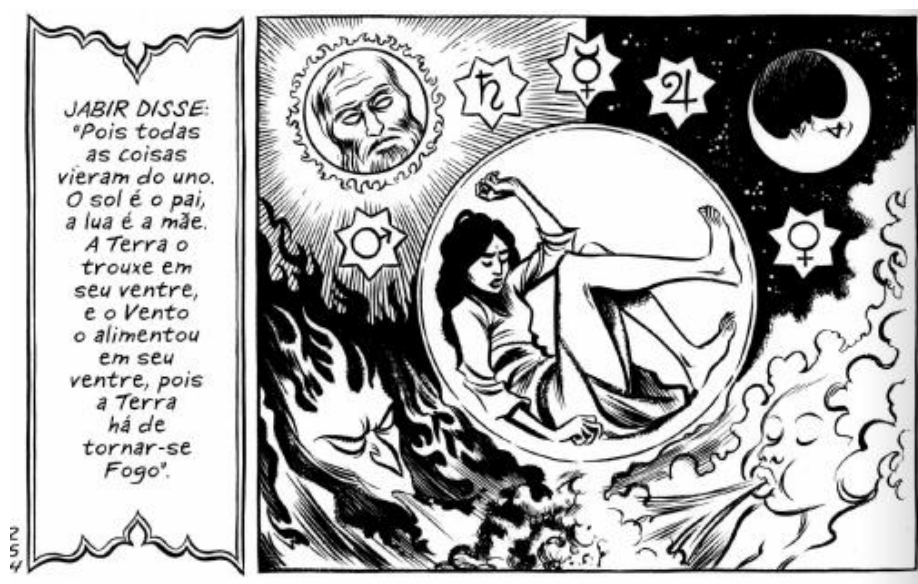


Figura 60. THOMPSON, C. **Habibi**. Trad. Erico Assis. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2012. p. 254.



Figura 61. THOMPSON, C. **Habibi**. Trad. Erico Assis. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2012. p. 308.

2.3.6 – Recordatório-síntese de fim

O sexto e último subtipo encontrado nessa primeira categoria é constituído pelo recordatório-síntese de fim. Nesse subtipo, há uma síntese verbal do fim da história. Assim, o desfecho da narrativa é resumido brevemente, sem a necessidade de uso do recurso pictórico. Apresentamos dois exemplos desse subtipo. No primeiro, (Figura 62), temos a síntese do fim da adaptação de Beatriz Buendia para a obra *Um conto de Natal* (2011), de Charles Dickens e, também, na Figura 63, o desfecho de *Evaristo* (2021) de Carlos Sampayo e Francisco Solano López.

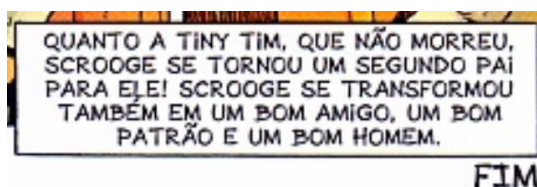


Figura 62. BUENDIA, B.; DICKENS, C. **Um conto de Natal**. Trad. Alexandre Boide. Porto Alegre: L&PM, 2011. p. 50.



Figura 63. SAMPAYO, C.; LÓPEZ, F. S. **Evaristo**. Trad. Jana Bianchi. São Paulo: ComixZone, 2021. p. 78.

A partir daqui, passaremos a abordar o segundo tipo de recordatório concebido por Faye e que o autor chama de “metadiscursivo”, sendo definido por ele como aquele que, em geral, [...] identifica ou descreve os personagens [...]. [Ele é] portador de elementos contextuais, [comentando] as atitudes de um personagem. (FAYE, 2015, p. 90).¹⁰⁹

¹⁰⁹ « est celui qui, de manière générale, [...] identifie ou décrit les personnages [...]. [Il est] porteur d'éléments de contexte [en commentant] les attitudes d'un personnage. »

Segundo Faye, esse tipo de recordatório pode introduzir um personagem na narrativa, contextualizando sua presença e, também, comentando o comportamento dele. Nesse tipo, ao nosso ver, também poderia haver uma divisão em dois subtipos: o recordatório-introdutório de personagem e o recordatório-descritivo de personagem. Veremos, abaixo, mais detidamente essas expansões.

2.3.7 – Recordatório-introdutório de personagem

No primeiro subtipo, o recordatório-introdutório de personagem apresenta o personagem para que o leitor se familiarize com suas feições. Segundo o quadrinista francês Duc, em sua obra *L'Art de la Bande Dessinée. Tome 1: Du Scénario à la Réalisation*, o recordatório pode “apresentar os personagens que estão conversando [ou que aparecem desenhados]” (DUC, 1997, p. 96).¹¹⁰ Assim, podemos notar que, de acordo com o autor, o recordatório também pode apresentar um personagem, somente identificando-o, sem dar maiores detalhes sobre ele. Há uma menção ao nome e/ou à alguma informação genérica sobre o personagem, não havendo um aprofundamento da descrição de suas características físicas ou comportamentais. Nos dois primeiros exemplos desse subtipo, retirados de *Combray*, temos a apresentação do personagem Legrandin (Figura 64), um amigo da família do Narrador e, também, a introdução do pianista Vinteuil e de sua filha, (Figura 65) que, na narrativa, não é nomeada. Temos, assim, somente a identificação desses personagens, sem aprofundamento sobre suas características físicas ou psicológicas.

¹¹⁰ « présenter d’abord les personnages qui sont en conversation [ou qui sont dessinés]. »



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, 2003. p. 24.



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, 2003. p. 47.

Mais alguns exemplos de recordatório-introdutório de personagem foram encontrados nas adaptações de Heuet. Na adaptação de *À sombra das raparigas em flor - parte 1*, há a introdução de Saint-Loup (Figura 66), ao chegar em Balbec para passar as férias. Nesse recordatório, temos a informação de que o personagem é sobrinho da senhora de Villeparisis, o que nos é suficiente, além do desenho, para sabermos que se trata de um novo personagem entrando na narrativa gráfica.



Figura 66. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 2: À sombra das raparigas em flor - parte 1**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 30.

No volume três da adaptação da *Recherche* para quadrinhos, *À sombra das raparigas em flor - parte 2*, Heuet utiliza, também, recordatório-introdutório de personagem para nos apresentar o pintor Elstir (Figura 67). Nesse exemplo, temos, além da apresentação do artista, uma breve descrição do lugar onde ele se instalara (“a chácara, onde se comia ao ar livre sob um simples alpendre, tornara-se um lugar elegante”). Então, o que se percebe nesse exemplo, é um cruzamento entre dois tipos de recordatório, o descritivo de lugar, já abordado na categoria definida por Thomas Faye (2015) como “enquadramento editorial”, e, também, o introdutório de personagem.

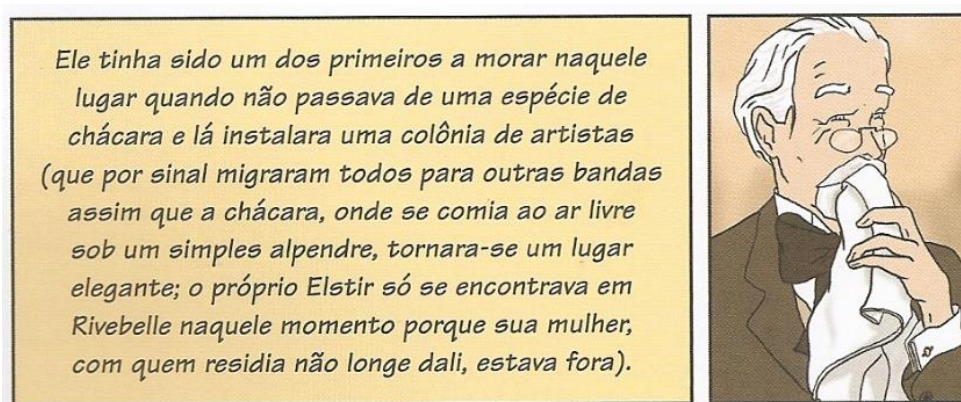


Figura 67. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 2**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 10.

Na quarta adaptação de Heuet, *Um amor de Swann - parte 1*, há mais um exemplo de recordatório-introdutório de personagem (Figura 68) ao sermos apresentados ao professor universitário Brichot. Sabemos, somente, que ele havia conhecido o senhor e a senhora Verdurin em “estâncias hidrominerais” (HEUET; PROUST, 2007, p. 40). Nesse tipo de recordatório, conhecemos somente o personagem fisicamente, sem outros aspectos verbais que possam dar mais pistas sobre ele.



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. 40.

Em *No caminho de Swann: nomes de lugares*, sexto volume da adaptação, há a apresentação da senhora que lê no Champs-Élysées, por meio de um recordatório-introdutório de personagem. Nesse exemplo (Figura 69), ao mesmo tempo que vemos a imagem da personagem, ela nos é apresentada no recordatório. Portanto, temos a representação da palavra proustiana imagetivamente e, também, a manutenção do texto de Proust.



Figura 69. 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. 17.

2.3.8 - Recordatório-descritivo de personagem.

O segundo subtipo presente no que Faye (2015) denominou como “recordatório metadiscursivo”, temos o recordatório-descritivo de personagem. Nessa subcategoria, há a caracterização de uma personagem física e/ou psicologicamente. De acordo com Alvaro Nofuentes em *Le Style Graphique Composite Dans la Bande Dessinée: Histoire, Théorie et Applications Narratives*, dissertação de mestrado supervisionada por Thierry Groensteen e Lambert Barthélémy, “pode-se encontrar na história da literatura centenas de exemplos de descrições psicológicas de uma imensa complexidade e riqueza e muitos autores de quadrinhos utilizaram também, com esse intuito, os recordatórios” (NOFUENTES, 2011, p. 71).¹¹¹ Portanto, segundo Nofuentes, o espaço verbal presente no recordatório também pode ser utilizado para fazer descrições psicológicas dos personagens, tornando, assim, a narrativa gráfica mais inteligível. No primeiro exemplo desse subtipo de recordatório, retirado de *Combray*, temos a caracterização do senhor Legrandin, como um homem que “além de uma carreira científica extraordinariamente bem-sucedida, [possuía] uma cultura bem diferente,

¹¹¹ « on peut trouver dans l'histoire de la littérature des centaines d'exemples de descriptions psychologiques d'une immense complexité et richesse, et beaucoup d'auteurs de bande dessinée ont utilisé aussi les récitatifs à cet effet. » NOFUENTES, A. **Le Style Graphique Composite Dans la Bande Dessinée: Histoire, Théorie et Applications Narratives**. Sous la direction de Thierry Groensteen et Lambert Barthélémy, 2011, 103 f. Mémoire (Master 2 en Bande Dessinée). Université de Poitiers, Poitiers, 2011. Disponível em: http://neuviemeart.citebd.org/IMG/pdf/memoire_nofuentes_basse.pdf. Acesso em: 10 mar. 2022.

literária, artística” (HEUET; PROUST, 2003, p. 24). Dessa forma, o personagem é caracterizado por uma verve cultural diferente da de outras pessoas, o que tornava suas conversas mais eruditas. Legrandin também era um crítico costumaz “[da] aristocracia, [da] vida mundana, [do] esnobismo” (HEUET; PROUST 2003, p. 24). Portanto, o recordatório-descritivo de personagem tem a função de nos revelar, nesse exemplo, uma pequena caracterização psicológica do personagem, para que compreendamos melhor suas falas na cena abaixo (Figura 70), na qual conversa com o pai do Narrador.



Figura 70. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. p. 24.

No próximo exemplo de recordatório-descritivo de personagem, também retirado de *Combray*, podemos notar a descrição de Eulalie (Figura 71). Há uma apresentação física e comportamental da personagem ao lermos que ela “era uma moça coxa, despachada e surda” (HEUET; PROUST, 2003, p. 25). Eulalie viveu na casa da senhora de la Bretonnerie até a morte dela. Depois disso, a personagem arranjava um quarto perto da igreja, mas sempre estava visitando a igreja ou moradores de Combray, como a tia do Narrador, Léonie. Com essa caracterização, conhecemos um pouco melhor a personagem e o porquê de sua existência na história, que era divertir Léonie.



Figura 71. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 25.

Também em *Combray*, podemos notar mais um exemplo desse subtipo de recordatório (Figura 72). Nele, temos a introdução de Gilberte, filha de Charles Swann e Odette de Crécý, quando o Narrador a nota em um passeio com seus pais em Combray. Na descrição da personagem, o Narrador enaltece que Gilberte tinha o “rosto cheio de pintinhas cor-de-rosa. Seus olhos negros [...]. Seu brilho logo se apresentava a mim, [...] uma vez que era loura” (HEUET; PROUST, 2003, p. 54). A imagem é, portanto, a representação gráfica do conteúdo do recordatório, mostrando, mais uma vez, o que nos é dito pelo discurso proustiano.



Figura 72. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 54.

Na segunda adaptação de Proust para quadrinhos feita por Stéphane Heuet, *À sombra das raparigas em flor - parte 1*, também há exemplos de recordatório-descriptivo de personagem. No primeiro (Figura 73), vemos a princesa de Luxemburgo, descrita como uma pessoa “soberbamente vestida, grande, ruiva, bela, com um nariz um pouco acentuado” (HEUET; PROUST, 2004, p. 22). A personagem aparece no centro da imagem sob o recordatório, acompanhada de um criado que segura uma sombrinha. Podemos, assim, notar que a descrição da princesa de Luxemburgo está parcialmente incorreta, pois ela não parece ruiva e, sim, loira na representação gráfica criada por Heuet. Encontramos, então, um equívoco na criação imagética feita pelo adaptador Heuet, ao caracterizar linguisticamente a personagem de uma forma e representá-la imageticamente de outra, causando, dessa forma, uma incongruência verbo-pictórica.



Figura 73. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 2: À sombra das raparigas em flor - parte 1**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 22.

Ainda na segunda adaptação da *Recherche* para quadrinhos, Heuet representa imageticamente as “moças em flor” caminhando perto da praia de Balbec, no fundo da imagem, sendo ligeiramente descritas com a pergunta quase assertiva do Narrador (Figura 74): “Não eram nobres e serenos modelos de beleza humana que eu via ali, diante do mar, como estátuas expostas ao sol numa praia da Grécia?” (HEUET; PROUST, 2004, p. 46).

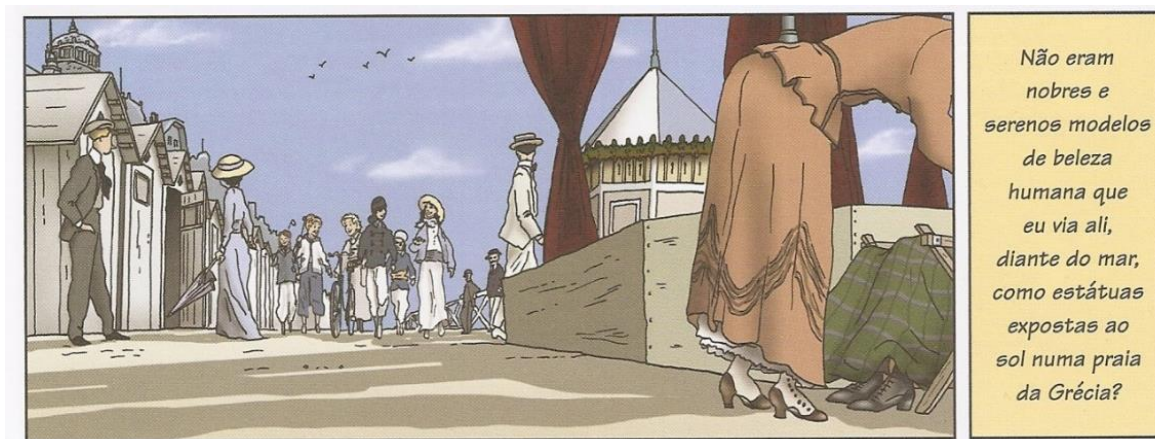


Figura 74. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 2: À sombra das raparigas em flor - parte 1**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 46.

Ainda em *À sombra das raparigas em flor - parte 1*, volume dois da adaptação, o Narrador continua a descrever as moças (Figura 75), ao se deparar mais proximamente com elas em Balbec. Ele exalta o encanto dos traços das moças, além de dizer que nunca “tinha visto algo tão belo, impregnado de tanto mistério, tão inestimavelmente precioso, tão plausivelmente inacessível” (HEUET; PROUST, 2004, p. 48). Dessa forma, o Narrador mostra, linguisticamente, como essas moças são inatingíveis para ele, e as imagens que acompanham os recordatórios tornam mais crível a palavra do personagem principal da *Recherche*.



Figura 75. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 2: À sombra das raparigas em flor - parte 1**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 48.

No terceiro volume da adaptação de Heuet, *À sombra das raparigas em flor - parte 2*, temos a presença de mais um recordatório-descritivo de personagem quando o Narrador faz uma descrição mais detida de alguns personagens que conhece em sua estadia em Balbec. A primeira personagem caracterizada (Figura 76) é Albertine que, em alguns volumes posteriores, se tornará namorada do Narrador. Ao descrever a personagem, o protagonista da *Recherche* ressaltava uma característica física dela: a localização de uma pinta que Albertine possui perto do lábio superior direito. A imagem, mais uma vez, confirma as características físicas da personagem, mostrando-se como uma reiteração da palavra proustiana.



Figura 76. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 2**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 24.

Outra personagem descrita por meio do recordatório-descritivo de personagem é Gisèle, mais uma do grupo das moças em flor (Figura 77). Ao ser apresentada ao Narrador, vemos, no recordatório, que ela tem “um sorriso cordial, amável” (HEUET; PROUST, 2004, p. 28).

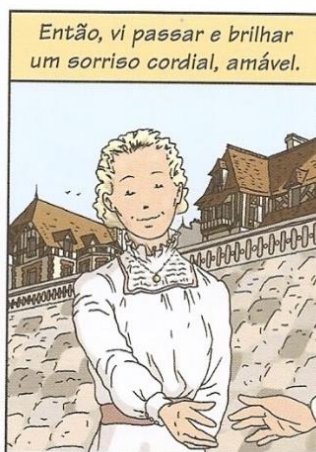


Figura 77. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 2**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 28.

No último exemplo (Figura 78) retirado de *À sombra das raparigas em flor - parte 2*, há uma descrição de Andrée, outra que fazia parte das moças em flor. Nela, o Narrador diz que Andrée “mostrava-se infinitamente mais delicada, mais afetuosa, mais fina que Albertine” (HEUET; PROUST, 2004, p. 31). Temos, desse modo, uma caracterização da personagem Andrée, além de uma comparação com Albertine.

Andrée, que me parecera a mais fria de todas no primeiro dia, mostrava-se infinitamente mais delicada, mais afetuosa, mais fina que Albertine, a quem dava provas de uma ternura doce e carinhosa de irmã mais velha.

Figura 78. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 2**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 31.

Em *Um amor de Swann – parte 1*, quarto volume da adaptação heuetiana *Recherche*, recortamos dois exemplos do recordatório-descritivo de personagem. No primeiro (Figura 79), Swann diz que Odette não tem a beleza que ele espontaneamente prefere em uma mulher, mas seu corpo era admirável, mesmo que o vestido não desvendasse muita coisa.



Figura 79. 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. 10.

Temos, no segundo exemplo de recordatório-descritivo de personagem, algumas características do Dr. Cottard (Figura 80), como sua preocupação em rir na hora certa ao conversar com alguém, ou mesmo sua inquietação ao conhecer uma expressão nova, dar a ela um tom indagador para que a pessoa com que falasse explicasse do que se tratava.



Figura 80. 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. 12.

No quinto volume de *Um amor de Swann – parte 2*, a descrição de alguns convidados que estão em uma festa na casa da sra. De Verdurin. O que todos têm em comum é o fato de portarem monóculos. Particularidades descritivas dos personagens podem ser encontradas em exemplos de recordatórios-descriptivos de personagens, como no trecho abaixo (Figura 81). Nesse excerto, temos, primeiramente, a descrição física do general, no primeiro recordatório à esquerda. Nela, o Narrador dá ênfase ao fato de o personagem parecer, com seu monóculo, ter “um olho solitário do ciclope” (HEUET; PROUST, 2011, p. 29). À direita, há mais um recordatório que descreve o sr. de Bréauté ao dizer que ele tem “um olhar infinitesimal e fervilhante de amabilidade” (HEUET; PROUST, 2011, p. 29). Além dessas duas descrições, há, também, mais quatro nos recordatórios subsequentes: a do romancista social, que, com seu acessório ocular, investiga e analisa psicologicamente outros personagens; a do marquês de Forestelle, destacando o monóculo como algo que lhe dava “uma delicadeza melancólica e o fazia ser julgado pelas mulheres como capaz de grandes mágoas de amor” (HEUET; PROUST, 2011, p. 29). Também há a descrição do sr. de Saint-Candé, na qual há destaque para o formato de seu monóculo “cingido por um gigantesco anel como Saturno” (HEUET; PROUST, 2011, p. 29), o que chamava a atenção para sua figura. Por último, há a descrição do sr. de Palancy que, segundo o Narrador, possuía uma “cabeçorra de carpa de olhos esbugalhados” (HEUET;

PROUST, 2011, p. 29). Em todas as descrições, temos as particularidades de cada personagem para que possamos, assim, conhecer primariamente a personalidade de cada um.



Figura 81. 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. p. 29.

No volume *Em busca do tempo perdido 6: No caminho de Swann: nomes de lugares*, sexto da adaptação de Heuet, temos alguns exemplos de recordatório-descriptivo de personagem. No primeiro deles (Figura 82), o Narrador destaca características de Françoise, empregada de sua tia Léonie que foi viver com a família dele em Paris após a morte da personagem em Combray. Nesse recordatório, ele nota que Françoise “tinha uma linguagem vulgar e, para minha decepção, nenhuma plumilha azul no chapéu” (HEUET; PROUST, 2014, p. 15). O Narrador diz que Françoise não sabe expressar-se com fina educação, fazendo, dessa forma, um comentário preconceituoso sobre a personagem. Além disso, o Narrador destaca o fato de que, para ele, a personagem não é elegante, pois não traz enfeites em seu chapéu, acessório muito usado na *Belle Époque*, época na qual se passa a história da *Recherche*.



Figura 82. 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. 15.

No próximo exemplo (Figura 83), há uma descrição do escritor Bergotte. Nela, o Narrador, ao dizer que o ama por causa de Gilberte, retrata o personagem como um “velho infinitamente sábio e quase divino” (HEUET; PROUST, 2014, p. 28). Na imagem, não vemos Bergotte, somente sua silhueta, sendo o escritor também um dos responsáveis pelo amor do Narrador por Gilberte.



Figura 83. 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. 28.

No último exemplo de recordatório-descriptivo de personagem presente na adaptação *Em busca do tempo perdido 6: No caminho de Swann: nomes de lugares* (Figura 84), temos a descrição da senhora Swann, antiga Odette de Crécy. O Narrador, ao descrevê-la, diz que a personagem é voluptuosa, além de ter “nos lábios um sorriso ambíguo, em que eu não via senão a benevolência de uma majestade e no qual imperava a provocação da cortesã” (HEUET; PROUST, 2014, p. 36). Dessa forma, o Narrador, ao caracterizá-la, compara-a a uma

aristocrata, mesmo tendo ares de meretriz, o que forma uma ambiguidade peculiar à personagem.

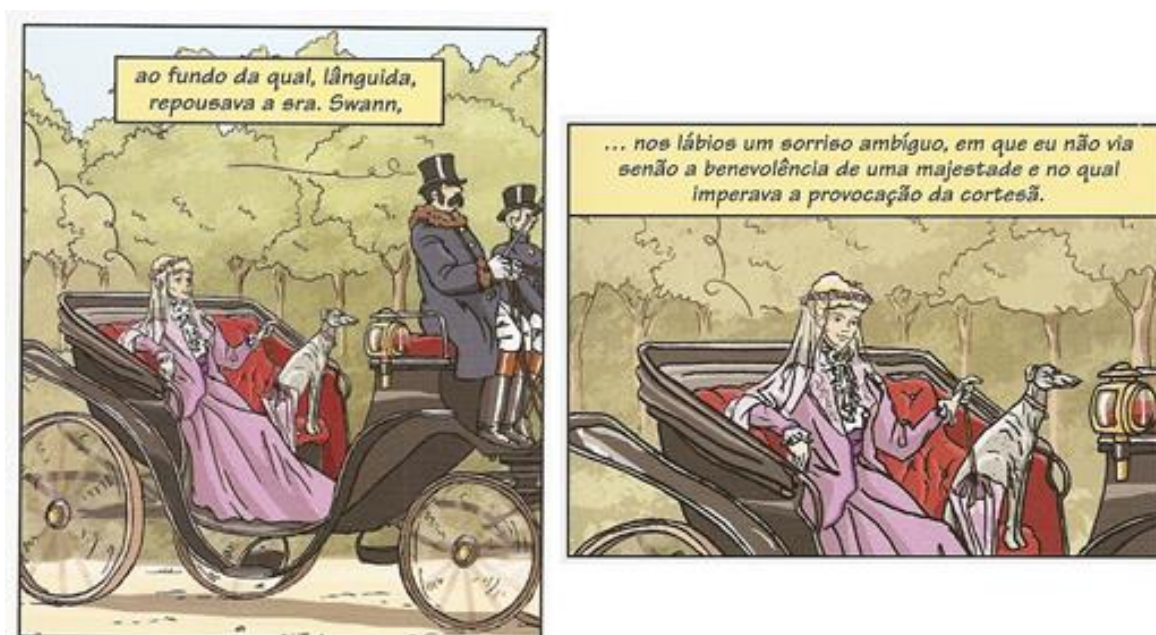


Figura 84. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 6: No caminho de Swann: nomes de lugares**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2014. p. 35 e 36.

O terceiro tipo, de acordo com Faye, é o “recordatório narrativo” que, segundo o autor:

tem um impacto direto no fluxo narrativo que expande ou condensa, que interrompe, que suspende e no centro do qual permite introduzir ou concluir um episódio, ou destacar uma ação. A presença do narrador afirma-se ali [...] e, muitas vezes, o efeito de verossimilhança desejado deve-se à suspensão da narração, à qual se integra um elemento contextual ou a voz de um narrador onisciente. (FAYE, 2015, p. 90-91).¹¹²

O recordatório narrativo¹¹³ afeta diretamente o fluxo diegético, permitindo, assim, que acontecimentos sejam introduzidos, desenvolvidos ou mesmo concluídos com o uso desse recurso verbal dos quadrinhos. O narrador pode suspender a narração, integrando a ela um recurso contextual, ou mesmo, um narrador onisciente. Na narrativa, há alguns tipos de narradores e isso pode ser, também, observado nos quadrinhos. Nos quadrinhos, o foco narrativo aparece, muitas vezes, nos recordatórios. E isso se confirma na *Recherche* proustiana. Somente duas vozes narrativas podem ser encontradas nas adaptações de Stéphane Heuet: o narrador que conta a própria história, sendo, assim, protagonista e, também, o narrador

¹¹² « a un impact direct sur le flux narratif qu'il dilate ou condense, qu'il interrompt, qu'il suspend et au cœur duquel il permet d'introduire ou de conclure un épisode, ou de mettre une action en exergue. La présence du narrateur y est affirmée [...] et bien souvent, l'effet de vraisemblance recherché tient à la suspension de la narration, à laquelle est intégré un élément contextuel ou la voix d'un narrateur omniscient. »

¹¹³ O nome desse tipo de recordatório pode parecer redundante, pois o foco narrativo aparece nesse recurso verbal dos quadrinhos, mas preferimos mantê-lo, pois baseamos nossa tipologia expandida naquela criada por Faye (2015).

onisciente, o observador. O primeiro conta sua própria história nos volumes um, dois, três e seis da adaptação quadrinística. A esse narrador, ao pensarmos nos subtipos do recordatório narrativo, demos o nome de autodiegético, pois de acordo com Gérard Genette, em *Discurso da narrativa*, se “o narrador é o herói da sua narrativa, [...] o termo que se impõe [é] autodiegético” (GENETTE, 1979, p. 244). Em relação ao narrador observador, podemos observá-lo nas adaptações de *Um amor de Swann*, capítulo dois de *No caminho de Swann*. Esse capítulo conta a história do encontro entre Charles Swann e Odette de Crécy e foi adaptado para quadrinhos por Heuet em dois volumes, de números quatro e cinco, respectivamente. Também, de acordo com Genette (1979, p. 244), esse subtipo de recordatório narrativo é o “heterodiegético”, pois esse “narrador [está] ausente da história que conta.” Em *Um amor de Swann 1 e 2*, o mesmo narrador que conta a própria história, na maioria dos volumes transpostos para HQ, relata uma coisa que não viveu, pois o encontro de Swann e Odette aconteceu muito antes de o narrador ter nascido.

O recordatório é o lugar da narração como afirma Pierre Fresnault-Deruelle ao dizer que esse recurso verbal representa o “espaço diegético” (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 118)¹¹⁴ nas histórias em quadrinhos. No recordatório, desse modo, encontramos a voz do narrador. De acordo com Mario Saraceni, em *The Language of Comics*, “o texto contido no recordatório representa a voz do narrador, muito parecida com a voz de fundo que às vezes é ouvida em filmes” (SARACENI, 2003, p. 10).¹¹⁵ Dessa forma, Saraceni faz um paralelo entre a narração presente nas HQs e a voz em *off*, ou *voice over*, que ouvimos nos filmes. Isso nos ajuda a entender o que se passa em uma película, quando alguém nos explica uma ação ou faz algum comentário sobre algo na narrativa cinematográfica. De acordo com Groensteen (2007, p. 73), “a palavra do narrador é que ampara a narrativa, nos cartuchos que chamamos de ‘recordatórios.’”¹¹⁶ Com essa afirmação, o autor reitera que a palavra do narrador é o que sustenta a narrativa e faz com que o leitor avance na compreensão dos acontecimentos.

2.3.9 - Recordatório-narrativo autodiegético

Como já definimos dois subtipos de recordatório narrativo a partir da terminologia de Faye (2015), o autodiegético e o heterodiegético, veremos alguns exemplos retirados da *Recherche* proustiana com o intuito de ilustrar esses dois tipos de narradores nos quadrinhos.

¹¹⁴ « espace diégétique. »

¹¹⁵ « the text contained in the caption represents the narrator’s voice, very similar to the background voice that is sometimes heard in films. »

¹¹⁶ « la parole du narrateur qui prend en charge le récit, dans des cartouches que l’on appelle [...] ‘récitatifs’. »

Começaremos a exemplificar o recordatório-narrativo autodiegético, o mais recorrente na adaptação de Heuet, pois ele pode ser encontrado na maioria das HQs feitas por ele.

No primeiro exemplo, (Figura 85), retirado de *Combray*, o Narrador relata sua solidão ao saber que precisará se distanciar da mãe e da avó no fim da tarde, o que o aflige, pois deverá confinar-se a seus aposentos, privando-se da companhia delas. Podemos observar, também, que nesse recordatório há uma marcação espacial (“Em Combray”) e temporal (“todos os dias”), o que faz, assim, esse recordatório-narrativo autodiegético conter, também, um recordatório-introdutório de ação.

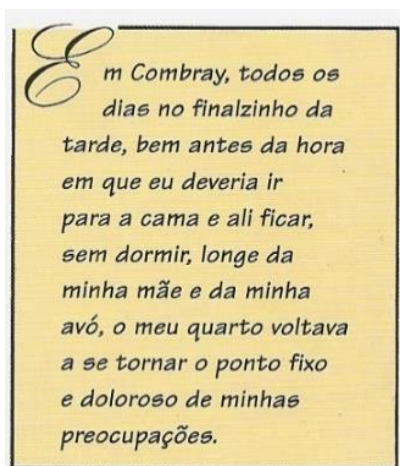


Figura 85. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 4.

Ainda em *Combray* (Figura 86), temos mais um exemplo de recordatório-narrativo autodiegético, quando o Narrador lembra-se, na vida adulta, da noite em que sua mãe, a pedido do pai, dormiu com ele em seu quarto para que não se sentisse sozinho.

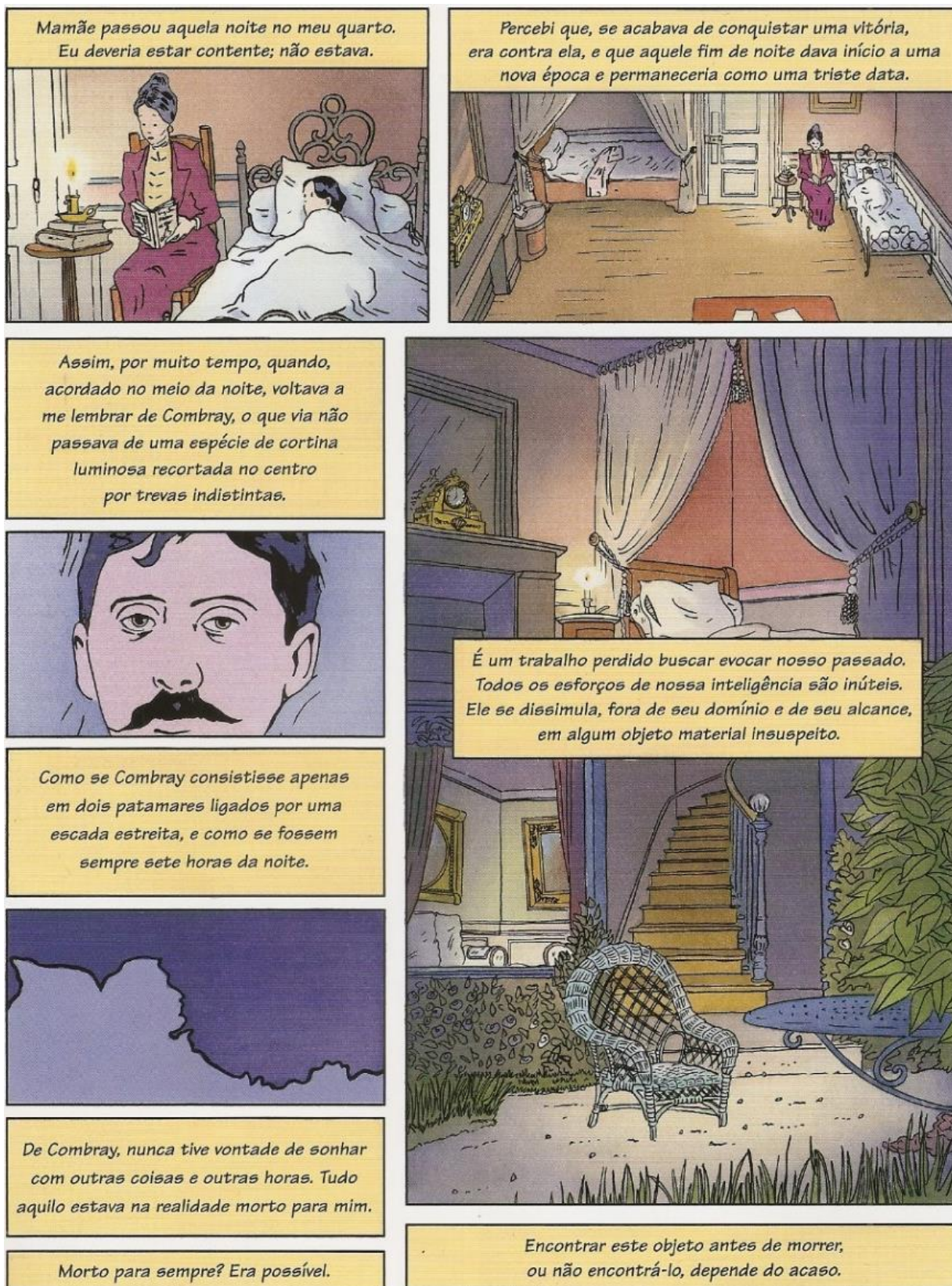


Figura 86. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 13.

No segundo volume da adaptação de Heuet, *À sombra das raparigas em flor - parte 1* (Figura 87), temos mais um exemplar do recordatório-arrativo autodiegético. O Narrador, acompanhado de sua avó, parte para o balneário de Balbec para passar as férias. Ao iniciar o volume, ele relata a indiferença que sente à figura de Gilberte, filha de Charles e Odette Swann. Esse recordatório é somente bem compreendido, se o leitor já tiver tido contato com o primeiro volume do texto adaptado da *Recherche*, pois é no capítulo três dessa obra que temos a informação que o Narrador se distanciou de Gilberte, pois nutria por ela um sentimento amoroso que acreditava não ser recíproco.



Figura 87. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 2: À sombra das raparigas em flor - parte 1**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 3.

Em *À sombra das raparigas em flor - parte 2*, terceiro volume da adaptação heuetiana da obra de Proust, podemos notar outro exemplo de recordatório-narrativo autodiegético (Figura 88). Dessa vez, o Narrador, ainda em Balbec, continua a narrar seus dias de férias no balneário da Normandia e a preocupação da avó com sua saúde, fazendo-o deitar-se para descansar antes de sair do hotel para ver as moças na praia e tentar saber de quem era o sobrenome Simonet.



Figura 88. HEUET, S.; PROUST, M. *Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 2*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 3.

No volume seis da adaptação de Heuet, *No caminho de Swann: nomes de lugares*, há, também, a expressão do narrador em primeira pessoa, que protagoniza a história. No exemplo abaixo (Figura 89), temos mais um recordatório-narrativo autodiegético, quando o Narrador

relata ser seu maior desejo o de testemunhar uma tempestade marítima, pois, para ele, “não havia belos espetáculos senão os que eu sabia não serem artificialmente urdidos para o meu prazer” (HEUET; PROUST, 2014, p. 4).



Figura 89. 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. 4.

2.3.10 – Recordatório narrativo-heterodiegético

Já sabemos que os recordatórios são espaços que nos apresentam elementos narrativos em uma história em quadrinhos. Vimos, no primeiro subtipo de recordatório narrativo, o autodiegético, em que o Narrador pode narrar a própria história, sendo, assim, o protagonista de sua narrativa. Segundo Erico Assis, os “recordatórios [...] servem como espaço do narrador da HQ” (ASSIS, 2018, p. 105). Esse narrador pode contar a própria história e, também, pode aparecer de outras formas no recordatório. Uma delas é não fazendo parte da história, como no caso dos dois volumes quadrinístico que adaptam *Um amor de Swann*, segundo capítulo do primeiro volume da *Recherche*, para quadrinhos. Heuet, como faz Proust no texto adaptado, dá voz a um narrador que não faz parte da história, o mesmo que conta sua história nos demais volumes, mas que, nessas adaptações, relata como observador a história de amor entre Charles Swann e Odette de Crécy. De acordo com Genette, esse tipo de narrador é, como já citado, heterodiegético, pois ele “conta uma história da qual está ausente” (GENETTE, 1979, p. 247), ou seja, é aquele que narra uma história, não participando dos acontecimentos relatados, somente observando o que acontece.

Nos quadrinhos, o aparecimento do narrador heterodiegético é habitual, pois, segundo Chinen (2011, p. 18), o “uso mais comum [do recordatório é] como se fosse um narrador externo.” Outro autor que corrobora a existência desse tipo de narrador nos quadrinhos é

Thierry Groensteen (2007, p. 73), ao dizer que os recordatórios “expressam o ponto de vista onisciente do narrador que sabe mais do que seus personagens e que destilam a informação para nós conforme sua conveniência.”¹¹⁷ Já Rudi Dumortier afirma que o recordatório narrativo no qual aparece o narrador observador apresenta “um texto que expressa a voz de alguém que não está na vinheta” (DUMORTIER, 2000, p. 48).¹¹⁸ Portanto, no ponto de vista dos três autores supracitados, o emprego do narrador onisciente nos quadrinhos é usual, do mesmo modo que o encontramos com facilidade na narrativa em prosa.

O primeiro exemplo que apresentamos de recordatório-narrativo heterodiegético (Figura 90) foi retirado do primeiro volume da adaptação de *Um amor de Swann* para histórias em quadrinhos. Nele, o Narrador insere-se em primeira pessoa para contextualizar relações de sua família com os Verdurin. Essas informações, contidas nos três recordatórios selecionados nesse trecho, são conhecidas do Narrador, pois sua família compartilhou com ele os acontecimentos, já que quando tudo aconteceu, ele ainda não havia nascido. No segundo recordatório, além da narração heterodiegética, temos uma marcação temporal, na qual se lê “Um dia ele recebeu uma carta de Swann.” (HEUET; PROUST, 2007, p. 11), caracterizando, também, esse recurso textual dos quadrinhos como recordatório-introdutório de ação.



Figura 90. 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. 11.

No segundo exemplo de recordatório-narrativo heterodiegético, temos um trecho retirado de *Um amor de Swann – parte 2*. Na Figura 91, o Narrador observa as entranhas do

¹¹⁷ « expriment le point de vue omniscient du narrateur qui en sait plus long que ses personnages et qui nous distillent les informations à sa convenance. »

¹¹⁸ « C'est un texte qui exprime la voix de quelqu'un qui n'est pas dans la case. »

sofrimento de Swann por Odette e como isso o afasta de seus interesses pessoais e, também, de seu convívio com conhecidos da sociedade burguesa parisiense.

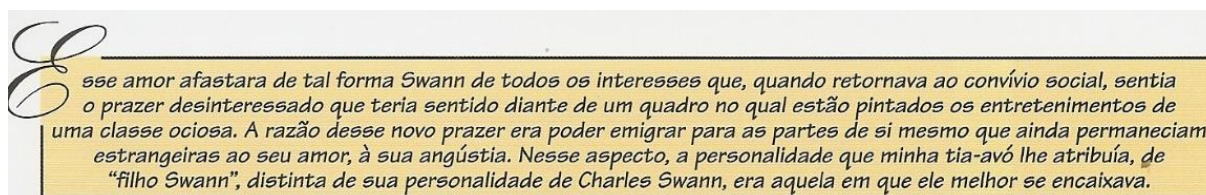


Figura 91. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 5: Um amor de Swann - parte 2.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2011. p. 23.

O último exemplar do recordatório-narrativo heterodiegético (Figura 92) também foi retirado de *Um amor de Swann – parte 2*. Nele, o narrador nos faz penetrar no pensamento de Swann e observar como o sofrimento por saber que não veria mais Odette o estava consumindo.

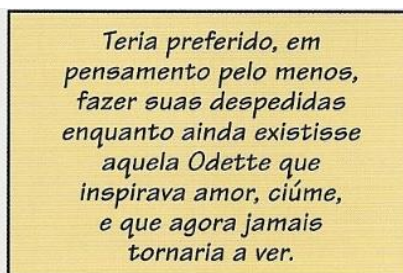


Figura 92. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 5: Um amor de Swann - parte 2.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2011. p. 45.

2.3.11 – Recordatório-narrativo discurso indireto

Na adaptação de Stéphane Heuet para a *Recherche* proustiana, encontramos mais um subtipo de recordatório narrativo, aquele em que o narrador relata palavras de um personagem de forma indireta. Nomeamo-lo como recordatório-narrativo discurso indireto. De acordo com Chinen (2011, p. 18), “alguns autores [...] fazem uso do recordatório para incluir falas [...] dos personagens.” Portanto, de acordo com o autor, o recordatório pode conter os dizeres dos personagens, sem a necessidade de inserir na vinheta um balão. Dessa forma, essas falas são inseridas de forma indireta, pois quando os personagens se expressam diretamente, o recurso verbal utilizado nos quadrinhos é o balão de fala.

No primeiro exemplo, retirado de *À sombra das raparigas em flor – parte 1* (Figura 93), o Narrador, usando o discurso indireto, pergunta a dois passantes onde se localiza a praia de Balbec, localizada perto de uma igreja. Podemos notar que, na vinheta, há um balão de pensamento, mas o adaptador opta por preenchê-lo com a imagem da praia com a igreja ao fundo, deixando a parte verbal para ser expressa pelo recordatório. Assim, Heuet consegue nos

colocar na cabeça do Narrador, fazendo com que visualizemos o que deseja perguntar, deixando a parte verbal, nesse trecho, como um complemento da imagem.



Figura 93. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 2: À sombra das raparigas em flor - parte 1**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 7.

No segundo volume de *À sombra das raparigas em flor*, selecionamos dois exemplos de recordatório-narrativo discurso indireto. No primeiro (Figura 94), o Narrador insere, no recordatório, uma resposta que dá a Bloch ao dizer que não pode ir passear com ele por Balbec. A resposta do personagem é inserida também em um balão de fala, permitindo, assim, que o contexto conversacional entre eles fosse totalmente compreendido, mesmo Heuet optando pela inserção de um recordatório que, geralmente, possui função narrativa, dialogando com um balão, que dá voz a um personagem. Dessa forma, ele cria um dinamismo conversacional não distinto entre o elemento narrativo presente no espaço diegético e o discurso direto presente na fala de Bloch.



Figura 94. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 2**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 25.

No segundo exemplo de recordatório-narrativo discurso indireto, retirado de *À sombra das raparigas em flor – parte 2* (Figura 95), o Narrador conversa com Albertine, mas sua pergunta sobre a verdade dos planos da personagem vem inserida no recordatório. Além disso, a réplica de Albertine é anexada em um balão de fala que comporta quase a totalidade da vinheta. Tal disposição sugere que a escolha do adaptador de ter colocado a pergunta do Narrador de forma indireta pode estar associada ao fato de não caber outro balão de fala na imagem, pois esta estaria quase totalmente tomada pela parte verbal da adaptação.



Figura 95. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 2**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 43.

Os próximos dois exemplos de recordatório-narrativo discurso indireto foram retirados da adaptação de *Um amor de Swann – parte 2*. No primeiro (Figura 96), temos duas vinhetas com dois recordatórios. No primeiro, o discurso indireto é percebido quando vemos um pedido de Swann ao senhor de Charlus para

correr à casa de [Odette] e dizer-lhe no meio da conversa que se lembrara de que precisava falar com Swann, que ela fizesse a gentileza de lhe pedir que viesse imediatamente (HEUET; PROUST, 2011, p. 24).

Na segunda vinheta (Figura 96), temos mais um recordatório que introduz um discurso indireto ao nos mostrar a resposta do senhor de Charlus que “dizia-lhe [sic] que seu artifício não lograra êxito” (HEUET; PROUST, 2011, p. 24). Dessa forma, temos, nessa sequência, a presença de dois recordatórios que evidenciam o discurso indireto das personagens. Assim, podemos notar com mais limpidez os detalhes da imagem, o semblante dos personagens e, com isso, ver suas reações faciais em relação ao que foi expresso no recordatório.



Figura 96. 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. p. 25.

No segundo e último exemplo selecionado de recordatório-narrativo discurso indireto (Figura 97), vemos Swann lendo uma carta anônima que afirma que Odette fora amante de vários homens e mulheres e que frequentava bordéis. Não temos acesso ao conteúdo da carta e é a palavra do Narrador, partilhada no recordatório, que nos faz conhecer seu teor. Temos, dessa forma, mais uma vez, uma imagem clara, sem balões, o que nos faz perceber os detalhes da cena, tanto a decoração do local quanto o semblante de Swann ao ler a missiva.



Figura 97. 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. p. 39.

Ao nosso ver, os recordatórios marcados pelo uso do discurso indireto dão ainda maior ênfase ao papel do narrador heterodiegético, pois ele detém a narração, ao se expressar nos recordatórios que contam com a presença do discurso indireto. Assim, o narrador observador “escolhe” quais personagens vão exprimir-se diretamente, por meio de balões, ou indiretamente, pelo uso do recordatório-narrativo discurso indireto.

2.3.12 - Recordatório-narrativo homodiegético.

Segundo Laurence Grove, “o uso do recordatório coloca à disposição da história em quadrinhos a voz do narrador” (GROVE, 2010, p. 32).¹¹⁹ Já citamos neste trabalho outros subtipos de recordatórios narrativos encontrados na adaptação da *Recherche* proustiana para quadrinhos, realizada por Heuet. Os próximos subtipos foram encontrados em outras narrativas gráficas e inseridos nesta tese, pois pensamos ser relevante para a expansão da tipologia de recordatório por nós elaborada. O primeiro deles é o recordatório narrativo no qual temos um personagem contando a história da qual faz parte, mas não como protagonista. Segundo Genette, esse tipo de narrador é chamado de “homodiegético, pois ele aparece “como personagem na história que conta” (GENETTE, 1979, p. 244). Portanto, chamaremos esse subtipo de recordatório-narrativo homodiegético. Como exemplo desse subtipo, apresentamos um excerto de *Meu amigo Dahmer* (2017), de Derf Backderf (Figura 98). Na obra, o autor do livro, também amigo do protagonista, conta a história de Dahmer antes de o personagem principal tornar-se um assassino em série. No trecho, podemos notar a presença de um

¹¹⁹ « The use of the *récitatif* provides the *bande dessinée* with a narrator’s voice. »

recordatório sem delineamento, o que Paulo Ramos chama de “legenda-zero” (RAMOS, 2009, p. 52). Segundo o autor, esse tipo de recordatório não apresenta “signo de contorno” (RAMOS, 2009, p. 52). Sendo assim, esse recurso verbal encaixa-se na imagem da qual faz parte, promovendo uma integração palavra-imagem, remetendo-nos à figura do narrador que participa da história, mesmo tendo papel secundário na narrativa.



Figura 98. BACKDERF, D. **Meu amigo Dahmer**. Trad. Érico Assis. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017. p. 56.

Apresentamos abaixo (Figura 99) outro exemplo de recordatório-narrativo homodiegético. Ele foi retirado da adaptação de *Moby Dick* (2017), de Herman Melville, realizada pelo quadrinista francês Chabouté. No trecho selecionado, vemos um recordatório no qual se expressa o narrador Ishmael, que revela como o capitão Ahab, acompanhado de sua guarnição, vai à caça da baleia branca Moby Dick. Esse recordatório, como o exemplo anterior, também não apresenta linhas de contorno. Segundo Barbara Postema (2017, p. 171), “os recordatórios podem ou não ser emoldurados.” Dessa forma, há, mais uma vez, uma integração entre o enunciado narrativo e o conteúdo não verbal, o desenho, pois vemos o navio e sua tripulação indo, em mar aberto e agitado, representado pelas linhas diagonais em montante, em busca do animal marinho.

A CAÇADA: TERCEIRO DIA

*Alguns homens morrem na jusante, outros na maré
baixa, outros no ápice da maré alta.
Sinto-me como a onda orlada de espuma que
está prestes a rebentar...*



Figura 99. MELVILLE, H.; CHABOUTÉ. **Moby Dick**. Trad. Pedro Bouça. São Paulo: Popoca & Nanquim, 2017. p. 229.

2.3.13 - Recordatório-multivoz narrativa

O próximo subtipo que detectamos no recordatório narrativo realizado por Faye (2015) foi nomeado de recordatório-multivoz narrativa, pois a voz narrativa transita entre narradores diferentes, sempre contando a história em primeira pessoa. Segundo Groensteen, “essas intervenções do narrador exercem notadamente o que podemos chamar de função de comando,

de direção” (GROENSTEEN, 2007, p. 73) ¹²⁰Assim, o narrador, que “toma a voz”, conta a história a partir de sua perspectiva.

Como primeiro exemplo desse subtipo de recordatório, trazemos a novela gráfica *Black Hole: introdução à biologia* (2007), de Charles Burns. Nela, temos a história de adolescentes americanos que vivem assombrados por uma infecção sexualmente transmissível que lhes causa sequelas por toda a vida. Nesse quadrinho, podemos notar a transição da narração em algumas vozes, como as dos personagens Rob, Chris e Keith. Elas se alternam no decorrer da narrativa, relatando os fatos de suas próprias vidas ou, também, de pessoas próximas. No primeiro exemplo, (Figura 100), podemos ver os personagens Rob e Chris em primeiro plano. No recordatório presente na vinheta à esquerda, colocado estrategicamente no espaço no qual vemos Rob, notamos que o personagem se refere a Chris, dizendo que teve sorte em se sentar perto dela, pois ela é muito bonita.



Figura 100. BURNS, C. **Black Hole: introdução à biologia**. Trad. Daniel Pellizzari. São Paulo: Conrad, 2007. p. 12.

A segunda voz narrativa presente na obra de Charles Burns é a de Chris. Na Figura 101, ela aparece em uma festa, ao lado de Rob. O recordatório, inserido também à esquerda, nos mostra a narração da personagem. Nesse recordatório, notamos que Chris começa a interessar-se por Rob. Na vinheta, os personagens aparecem à esquerda, em plano médio, cercados por outros personagens. A escolha desse plano, ao nosso ver, acontece, pois há balões que ocupam um espaço considerável na parte superior da vinheta. Portanto, assim, os personagens tiveram

¹²⁰ « Ces interventions du narrateur exercent notamment ce que l'on peut appeler une fonction de *régie*. »

um espaço para poder ser representados e, assim, conseguimos compreender o que a posição corporal deles nos mostra, juntamente com a parte verbal.



Figura 101. BURNS, C. **Black Hole: introdução à biologia**. Trad. Daniel Pellizzari. São Paulo: Conrad, 2007. p. 49.

O próximo narrador encontrado em *Black Hole* é Keith, amigo de Chris. Quando a personagem foge de casa, pois seu namoro com Rob é descoberto, um dos lugares em que se abriga é a casa de Keith. Na imagem abaixo (Figura 102), ele chega em casa e pensa que Chris tinha ido embora, mas a encontra tomando banho. Note-se que, para marcar a narração de Keith, há um balão na primeira vinheta, no qual ele diz “Chris, sou eu... o Keith” (BURNS, 2008, p. 101). Assim, o balão nomeia o sujeito presente no recordatório, que apresenta a voz narrativa que se ocupa da narração do trecho.



Figura 102. BURNS, C. **Black Hole: o fim**. Trad. Daniel Pellizzari. São Paulo: Conrad, 2008. p. 101.

2.3.14 – Recordatório-diário

Em nossa pesquisa, encontramos um outro subtipo de recordatório narrativo: o recordatório-diário. Nele, o narrador conta a história por meio de entradas em um diário. Nas ocorrências encontradas, há a combinação de dois elementos dos quadrinhos: uma alteração no letramento presente nesse recurso verbal, em geral, e, também, a inserção da ilustração do personagem narrando sua história, escrevendo-a em seu diário, o que também aparece representado imagetivamente. Essa representação pictórica do narrador, juntamente com a parte verbal do que relata em forma de diário, segundo Paulo Ramos (2009, p. 50) “é comum em algumas histórias.” De acordo com o autor, “o aparecimento do rosto do personagem [é realizado] de modo a identificá-lo como o narrador daquele trecho” (RAMOS, 2009, p. 50).

Então, o quadrinista, ao utilizar o recordatório-diário, faz com que saibamos que a narração faz parte de um relato pessoal, que poderá ser inserido e retomado a qualquer momento da narrativa.

Em um dos exemplos encontrados, em *Traço de Giz* (2020), de Miguelanxo Prado, a personagem Ana, atracada com seu barco em uma ilha remota, faz uma entrada em seu diário para registrar os acontecimentos dos dias 14 (Figura 103) e 21 de junho (Figura 104). Nessas duas vinhetas, podemos notar que ela escreve em seu diário, seja dentro do barco, como no farol da ilha.



Figura 103. PRADO, M. **Traço de Giz**. Trad. Daniel Lopes. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2020. p. 26.



Figura 104. PRADO, M. **Traço de Giz**. Trad. Daniel Lopes. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2020. p. 32.

No próximo exemplo, apresentamos dois trechos de *1984* (2020), de Fido Nesti, adaptação para quadrinhos da obra de George Orwell. No primeiro excerto (Figura 105), o protagonista Winston Smith escreve em seu diário, em caixa alta, a importância de as pessoas se conscientizarem para que sua rebeldia seja lúcida. O fato de o personagem escrever isso em um diário é subversivo, pois Smith é funcionário do departamento de documentação do Ministério da Verdade, o que faz disso um crime perante o Estado totalitário no qual vive. Os

elementos pictóricos também nos ajudam a compreender o estado de espírito de Smith: a imagem dele aparece em cinza, cor fria, o que pode denotar sua inércia com relação às práticas políticas com as quais convive cotidianamente. O traço arredondado de Nesti, mostrando o rosto de Smith impassível, com o tecido de sua camisa quase se dissolvendo, faz com que o personagem pareça liquefazer-se em seus pensamentos, buscando um modo de lidar com uma realidade intolerável, mas com a qual, por repressão política, ele precisa conviver.



Figura 105. NESTI. F.; ORWELL, G. **1984**. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2020. p. 57.

Em outro exemplo de recordatório-diário, do mesmo romance gráfico (Figura 106), Smith encara a caneta com a qual escreve o diário, refletindo sobre a falta de liberdade com a qual convive. O semblante apagado, os traços sérios, inflexíveis, contrastam com a escrita em caixa alta, dançante, libertadora, denotando seu desejo de vociferar os mais recônditos e autônomos pensamentos.



Figura 106. NESTI, F.; ORWELL, G. 1984. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2020. p. 64.

2.3.15 - Recordatório-narrativo homodiegético autor

Deparamo-nos com outro subtipo de recordatório narrativo: o recordatório-narrativo homodiegético autor. Nele, o autor ele mesmo, e não o narrador, expressa-se nominalmente, participando da história e introduzindo a narrativa que será, posteriormente, contada por outro personagem. De acordo com Randy Duncan na obra *The Routledge Companion to Comics*, podemos “‘ouvir’ a voz do escritor nas legendas” (DUNCAN, 2017, s/d).¹²¹ Dessa forma, o autor pode dar voz a si próprio, introduzindo a narração que será, posteriormente, realizada por um personagem sobre o qual a história é contada. Os exemplos que trazemos desse subtipo de recordatório foram retirados dos três volumes de *A odisseia de Hakim* (2020), realizados por Fabien Toulmé. Neles, Toulmé, para introduzir a feitura de suas narrativas gráficas, contextualiza os leitores sobre seu encontro com Hakim, imigrante sírio que conta suas aventuras ao sair da Síria até chegar com a família na França, e sobre quem o autor contará a história por meio de narrativas gráficas. No primeiro volume, retiramos um exemplo (Figura 107), no qual Toulmé e Hakim encontram-se no apartamento do imigrante. O quadrinista, no recordatório-narrativo homodiegético autor, explica a Hakim como fará seu projeto de contar a vida do sírio em quadrinhos.

¹²¹ « I might “hear” the writer’s voice in captions. »



Figura 107. TOULMÉ, F. **A odisseia de Hakim 1: da Síria à Turquia**. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Nemo, 2020. p. 18.

No próximo exemplo (Figura 108), Toulmé continua a aparecer na HQ no recordatório-narrativo homodiegético autor. Segundo Pascal Krazewski (2016, p. 7), os recordatórios são “escritos ao lado da imagem e trazem a palavra do criador.”¹²² Na afirmação de Krazewski, há a corroboração de que, no recordatório, a voz do autor da narrativa gráfica pode, também, aparecer, narrando um trecho da história. Na imagem abaixo, Toulmé faz uma reflexão sobre o andamento do trabalho quadrinístico sobre a vida de Hakim.



Figura 108. TOULMÉ, F. **A odisseia de Hakim 2: Da Turquia à Grécia**. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Nemo, 2020. p. 130.

No último exemplo de recordatório-narrativo homodiegético autor que apresentamos (Figura 109), podemos notar, no final do terceiro volume da história de Hakim, na segunda

¹²² « Récitatifs [...], écrits à côté de l'image[...] portent la parole du créateur. »

vinheta, a voz do autor Toulmé, na parte superior, ao dizer como poderia, naquele momento, terminar a história que estava contando sobre o imigrante sírio.



Figura 109. TOULMÉ, F. *A odisseia de Hakim 3: Da Macedônia à França*. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Nemo, 2021. p. 232.

2.3.16 - Recordatório-voz externa

No último subtipo de recordatório narrativo que abordaremos nesta tipologia, encontramos o recordatório-voz externa, no qual há a presença de uma voz que sai de uma máquina, como, por exemplo, de uma televisão, de um rádio ou de um telefone. De acordo com Juan Acevedo, o recordatório “é uma convenção própria da história em quadrinhos que serve para incluir na vinheta [uma] 'voz externa' (aquela que o locutor emite no rádio, na televisão ou no cinema)” (ACEVEDO, 1990, p. 125). De acordo com o autor, o recordatório pode abrigar uma voz que não está no mesmo ambiente que um personagem, por exemplo, e, portanto, precisa ser marcada graficamente. Para tal, o autor da história em quadrinhos envolve o conteúdo verbal do recordatório com uma linha tremida, para, assim, denotar que a fala não é de um personagem, mas, sim, de uma máquina. Com isso, o leitor consegue identificar que não se trata de um personagem que está na vinheta, mas, sim, de uma voz vinda de outro lugar, por meio de um aparelho. O fato de a informação vir por meio de uma máquina, no recordatório voz externa, é corroborado por Pierre Fresnault-Deruelle, ao afirmar que esse tipo de recordatório apresenta “objetos representados voltados à comunicação, neste caso rádios e telefones” (FRESNAULT-DERUELLE, 1970, p. 160).¹²³ Dessa forma, podemos reiterar que, no recordatório-voz externa, destaca a voz de alguém em um meio de comunicação e que, portanto, não está fisicamente na vinheta.

¹²³ « des objets représentés visant à la communication, en l'occurrence les appareils de radio et les téléphones. »

Encontramos alguns exemplos de recordatório-voz externa em narrativas gráficas. Na primeira amostra (Figura 110), temos um excerto de *As joias da Castafiore* (1970), de Hergé, Nele, podemos ver uma sequência de quatro vinhetas nas quais temos a presença, somente na primeira, de um personagem em carne e osso, ou melhor dizendo, em papel e nanquim: o capitão Haddock. Somente na primeira vinheta, o personagem do capitão expressa-se verbalmente por meio de um balão de pensamento, com fundo branco, e a voz vinda da televisão, mostrando-se, pelo desenho, ser da personagem Bianca Castafiore, sai do aparelho televisivo e, conseqüentemente, é envolvida por um recordatório contornado, para efeitos de diferenciação com o balão de fala, por linhas tremidas e fundo amarelo, o que denota conter uma voz externa.



Figura 110. HERGÉ. *As joias da Castafiore*. Rio de Janeiro: Record, 1970. p. 33.

No segundo exemplo (Figura 111), temos novamente um trecho de *A odisseia de Hakim* 1. No excerto, vemos o personagem Hakim conversando com seu interlocutor por telefone. Enquanto sua fala aparece cercada por um balão, também com fundo branco, a do personagem com quem fala é expressa no recordatório-voz externa, caracterizado pelo uso de um fundo com uma cor diferente da do balão de fala, no caso, o azul e, também, cercado por linhas tremidas, indicando tratar-se de uma voz que sai de um aparelho.



Figura 111. TOULMÉ, F. *A odisseia de Hakim 1: Da Síria a Turquia*. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Nemo, 2020. p. 191.

O último exemplo de recordatório-voz externa (Figura 112) também foi retirado da obra *A odisseia de Hakim 1*. Temos uma sequência de três vinhetas, nas quais podemos notar uma conversa realizada por meio eletrônico, no caso, pelo Messenger, programa de mensagens da rede social Facebook. Esse bate-papo, entre Hakim e Zahed Haj, amigo do personagem sírio mostra as falas dos personagens escritas em recordatórios que apresentam uma conversa realizada eletronicamente, contando, dessa forma, com o uso de uma máquina, o que caracteriza, assim, o emprego de recordatório--oz externa.



Figura 112. TOULMÉ, F. *A odisseia de Hakim 1: Da Síria a Turquia*. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Nemo, 2020. p. 195 e 196.

2.3.17 - Recordatório-verbo-imagético

No último tipo de recordatório criado por Faye, temos o “recordatório intermídia”. Nele, o recordatório “reúne desenho, texto e narração e constitui, assim, a pedra angular da linguagem dos quadrinhos” (FAYE, 2015, p. 91).¹²⁴ Desse modo, o “recordatório intermídia,” segundo

¹²⁴ « opère le rapprochement entre dessin, texte et narration et constitue en ceci la clé de voûte du langage de la bande dessinée. »

Faye, combina elementos não verbais, como o desenho, e verbais, como o texto e, também, a narração que pode vir contida nesse recurso verbal utilizado pelos quadrinhos. Assim, nesse tipo de recordatório, há uma reunião dos pilares da arte quadrinística: a imagem e a palavra. Por conseguinte, o “recordatório intermídia” apresenta elementos textuais e não textuais. Nos recordatórios presentes na adaptação quadrinística de Heuet da *Recherche*, encontramos essa tipologia, mas o adaptador de Proust utiliza-a de uma única forma: há a presença do Narrador e, também, a representação de personagens ou eventos por meio de sombras chinesas¹²⁵ ou de silhuetas¹²⁶. Como na adaptação de Proust para quadrinhos feita por Heuet, há, nos recordatórios, o amálgama entre imagem e palavra, criamos um subtipo nomeado de recordatório-verbo-imagético.

Como citado anteriormente, esse subtipo de recordatório, misturando imagens e palavras, é muito utilizado na *Recherche* quadrinística heuetiana. De acordo com Sjef Houppermans, essas silhuetas presentes nesse recurso verbal utilizado nos quadrinhos fazem com que

o autor da história em quadrinhos introduz[a] regularmente esboços de elementos nas caixas reservadas aos recordatórios. São silhuetas recortadas ou sombras chinesas [...]. Algumas [silhuetas] permanecem ornamentais [...], deixando uma tradição flexível entre as vinhetas (HOUPPERMANS, 2009, p. 167).¹²⁷

Para Houppermans, Heuet insere, regularmente, a projeção de silhuetas nos recordatórios, que podem ser recortadas, sendo, muitas vezes, somente ornamentais, decorando o espaço no qual lemos a mensagem verbal, mas podem, de outra forma, conectar uma vinheta à outra, criando uma comunicação entre os quadrinhos, produzindo, assim, sentido ao todo quadrinístico. Apresentaremos, a seguir, alguns exemplos de recordatório-verbo-imagético retirados das adaptações de Heuet.

No primeiro exemplo desse subtipo de recordatório (Figura 113), retirado de *Combray*, tia Léonie pede que Françoise corra para alcançar Eulalie para que ela volte e possa conversar

¹²⁵ Essa nomenclatura é usada, geralmente, no teatro e consiste “em projetar, sobre uma tela, sombras produzidas por silhuetas que se interpõem no feixe de luz que ilumina a tela.” Disponível em: https://www.encyclopédie.fr/definition/sombres_chinoises. Acesso em: 10 mai. 2022.

¹²⁶ De acordo com Nilce M. Pereira (2021, p. 65-66), “os desenhos em silhueta, em particular os compostos em preto sólido, possuem uma longa tradição na arte do retrato. Remontando aos modelos conceituais egípcios e gregos, ao Renascimento italiano e, mesmo, aos traçados amadores do perfil humano a partir da projeção de sombras em superfícies como muros ou paredes domiciliares, as silhuetas ganharam esse nome de Étienne de Silhouette (1709-1767), em 1759, quando a retratação por meio do recorte do formato do rosto em papel preto tornou-se um modismo na França.”

¹²⁷ « L’auteur de la bande dessinée introduit régulièrement des éléments esquissés au sein même des cases réservées aux récitatifs. Ce sont des silhouettes découpées ou des ombres chinoises. Certaines [silhouettes] en restent ornementales [...], ménageant une tradition souple entre les vignettes. »

mais com a tia do Narrador. Heuet opta, nesse subtipo de recordatório, por inserir somente a silhueta de Françoise, contrariada por ter que sair, e não encontrar Eulalie. Dessa forma, a figura de Françoise ao aparecer retratada como sombra, ou silhueta, já nos faz compreender sua reação ao voltar para casa sem encontrar a personagem.

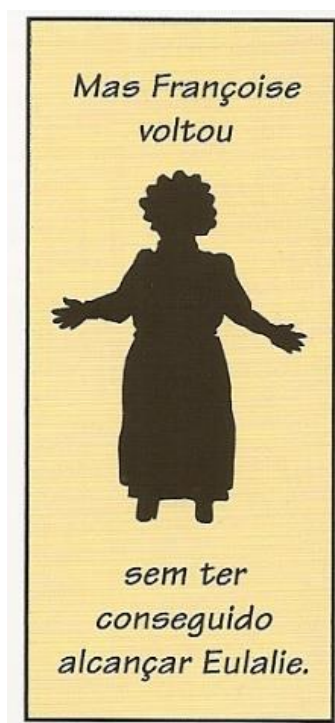


Figura 113. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 46.

No segundo exemplo de recordatório-verbo-imagético (Figura 114), também encontrado em *Combray*, temos a silhueta dos pilriteiros, flores encontradas comumente nas férias do Narrador em Combray. Nesse recordatório, o papel da sombra é somente ornamentá-lo, pois se a retirássemos, não haveria prejuízo para a compreensão do conteúdo verbal inserido.

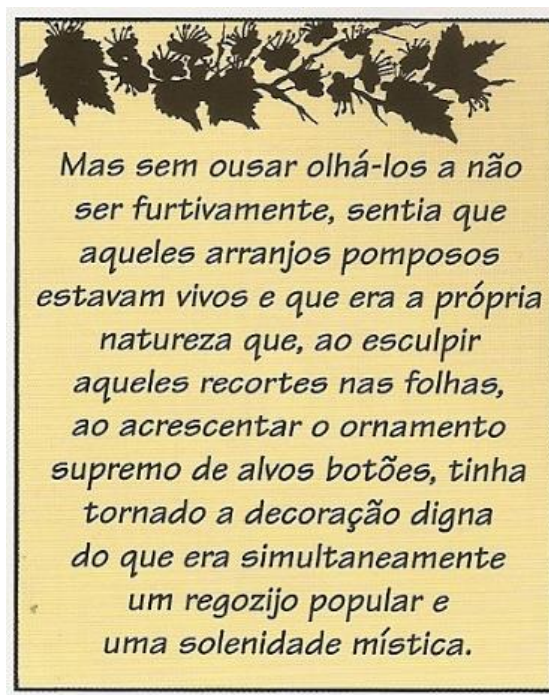


Figura 114. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 47.

Em mais um exemplo (Figura 115), este retirado de *À sombra das raparigas em flor – parte 1*, temos mais um recordatório misturando imagem e palavra. Na figura abaixo, podemos observar os comentários do Narrador sobre os hóspedes do hotel de Balbec, onde passa suas férias com sua avó, no início da fase adulta. Notamos, no desenho das silhuetas dos personagens, que os dois que estão à esquerda da imagem, parecem ser de classe social abastada, já que a personagem portando a sombrinha joga algo para crianças que são, provavelmente, menos favorecidos. Como os hóspedes do hotel tinham sempre o mesmo perfil, em geral ricos e fúteis, não há a necessidade de expressar suas fisionomias. Assim, eles são retratados homogeneamente.

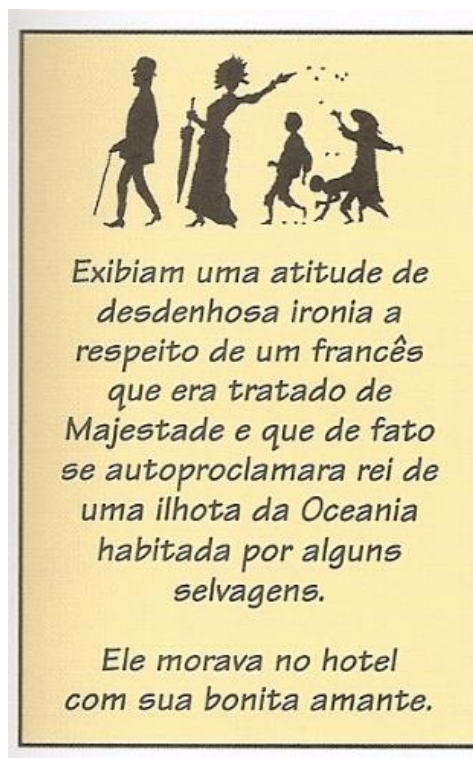


Figura 115. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 2: À sombra das raparigas em flor - parte 1**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 15.

Retiramos mais um exemplo de recordatório-verbo-imagético, mas, dessa vez, de *À sombra das raparigas em flor - parte 2* (Figura 116). Temos a silhueta do Narrador e de sua avó jantando no restaurante de Balbec. A imagem evidencia a ação, mas o evento está em segundo plano, quando percebemos, na parte de baixo do recordatório, que algo aconteceria posteriormente ao jantar. Dessa forma, a ação, evidenciada pelas sombras expostas no recordatório, apresenta menor relevância do que o conteúdo verbal, que tem o papel de introduzir um evento importante para a narrativa. Além disso, esse recordatório está localizado no canto inferior direito da página e deixa o suspense para o que acontecerá na próxima folha da narrativa gráfica.



Figura 116. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 2**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 43.

Em *Um amor de Swann – parte 1* (Figura 117), há outro exemplo de recordatório-verbo-imagético. Nele, vemos a silhueta da sra. Verdurin, sentada em uma cadeira alta. Sabemos, pelo conteúdo verbal, que a personagem está espantada e, ao mesmo tempo, extasiada com a presença de convivas em sua casa. Dessa forma, a imagem da sra. Verdurin não representa um adendo narrativo na HQ, pois as informações verbais que temos a respeito dela são suficientes para compreendermos o contexto diegético presente no recordatório.

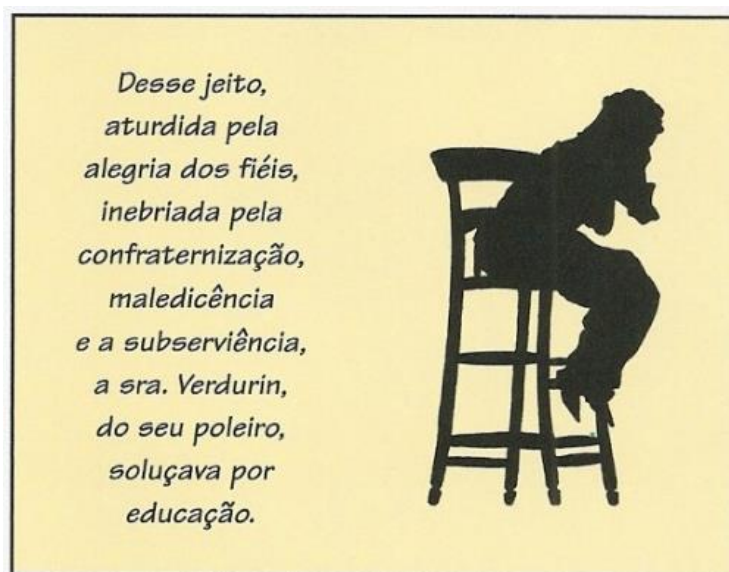


Figura 117. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 4: Um amor de Swann - parte 1**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 15.

No próximo exemplo (Figura 118), também encontrado em *Um amor de Swann – parte 1*, temos, no recordatório-verbo-imagético, a apresentação da operária que se encontrava, no fim de seu expediente, com Swann. Na silhueta presente no recordatório, podemos notá-la, próxima a um poste, aguardando o cocheiro do personagem buscá-la. A personagem é apresentada no diminutivo (“operariiazinha”), não havendo menção a seu nome, reduzindo-a, assim, a mais uma das conquistas de Swann.



Figura 118. 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. 24.

Como vimos neste capítulo, os recursos verbais nos quadrinhos, tais como os balões, as onomatopeias e os recordatórios são um importante aspecto para a construção do sentido nas HQs. O recordatório, em especial, fez-nos pensar em uma análise mais detida de seu uso, levando-nos, assim, a partir do trabalho de Faye (2015), a propor uma tipologia expandida desse procedimento. Assim, conseguimos mapear, em especial na adaptação heuetiana da *Recherche*, mas, também em alguns romances gráficos, algumas das formas mais recorrentes desse tipo de recurso, bem como a maneira como ele é utilizado para produzir sentidos e/ou criar nuances de significados nos quadrinhos em que aparece.¹²⁸ Feita essa análise, passemos ao terceiro capítulo desta pesquisa, no qual será desenvolvido um estudo mais cuidadoso de como a palavra e a imagem aparecem na obra de Stéphane Heuet e de que forma esses procedimentos entrelaçam-se na construção da adaptação de Proust para histórias em quadrinhos.

¹²⁸ No fim desta tese, há um quadro resumitivo de nossa tipologia do recordatório expandida para fins de consulta.

CAPÍTULO 3

3.1 – O estado da arte na adaptação literatura ► quadrinhos

A ideia de adaptação está presente há muito tempo no domínio das ciências. Ela aparece na teoria da evolução das espécies, por exemplo, que aprendemos nas aulas de biologia. Charles Darwin sustentou em seus estudos sobre o assunto que os organismos melhor adaptados ao ambiente em que vivem são os que têm mais chance de sobreviver. Isso é o que o naturalista inglês chamou de “seleção natural.” Já no campo da enfermagem, a pesquisadora Callista Roy criou uma teoria da adaptação relacionada a esse domínio de estudos. De acordo com Roy, seres humanos são um sistema e, ao receber determinados estímulos internos e externos, conseguem se adaptar a um ambiente específico e promover mudanças nele (ROCHA, 2009).

As teorias da adaptação aparecem, também, no domínio das artes. Os estudos da adaptação no campo artístico são relativamente recentes. Antes do surgimento das primeiras teorias da adaptação, tais estudos já tinham sido delineados na literatura comparada, abordagem que abarcava as relações entre as artes. Os estudos comparativos são os primeiros que esboçam uma relação entre a literatura e o cinema, buscando, assim, estabelecer aproximações entre essas duas artes.¹²⁹

As teorias da adaptação não se limitaram somente a analisar a relação entre cinema e literatura, contudo, de modo que as ligações entre outros meios artísticos começaram a ser exploradas pelos estudiosos dessas teorias. Analisar relações entre literatura e teatro, cinema e pintura, por exemplo, transformou-se, a partir dessas teorias e desses trabalhos, numa constante no meio acadêmico. Houve certa demora, todavia, para que o campo de estudos da adaptação se abrisse para outros vetores, como, por exemplo, quadrinhos e cinema, literatura e videogames. As relações entre literatura e outras artes começaram a ser analisadas mais detidamente pelas teorias da adaptação somente no final do século XX.

A primeira publicação a abordar a adaptação de literatura para outros meios foi organizada pelos pesquisadores de quadrinhos André Gaudreault e Thierry Groensteen. Publicada em 1998, intitula-se *La Transécriture: Pour une Théorie de l'Adaptation. Littérature, Cinéma, Bande Dessinée, Théâtre, Clip*. Essa obra forma os anais de um colóquio realizado na cidade de Cerisy, na França, em 1998, que debateu os meandros da adaptação de diversas formas artísticas. Nessa coletânea de trabalhos, pesquisadores de teorias da adaptação abordam

¹²⁹ Reflexões baseadas nas aulas do curso “Teorias da Adaptação: Literatura, Cinema e outras Arquiteturas Textuais”, ministrado pelo Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattnher de março a junho de 2019 na UNESP, campus de São Jose do Rio Preto.

não só a atualidade do tema, mas também como os teóricos e críticos reagem ao fenômeno da adaptação.

André Gaudreault, juntamente com Philippe Marion, propuseram, na ocasião do colóquio, que no lugar do termo “adaptação” fosse adotada a expressão “transescrita”, que se adaptaria melhor à extensa gama de mídias que se multiplicam e se transformam por meio do processo adaptativo. Essa publicação reúne artigos sobre adaptação cinematográfica, quadrinística, teatral, dentre outras. Como exemplo de alguns trabalhos, destacamos, para os propósitos do nosso estudo, o de Gilles Ciment, intitulado “Des comics au musical: un genre translatif”, e o de Benoît Peeters, “Une Exploration Transmédiate, *Les Cités Obscures*”, porque ambos falam sobre adaptações de obras para quadrinhos e vice-versa. De fato, esse livro é considerado o pioneiro em analisar adaptações de quadrinhos para outras artes e de outras artes para as histórias em quadrinhos, de forma que ele é uma referência teórica importante para o nosso trabalho. Além disso, foi a partir do texto de Gaudreault e Marion (1998) que a pesquisa sobre a adaptação de outras artes para quadrinhos e de quadrinhos como obra adaptada começou a florescer.

Outra obra que estuda a teoria da adaptação de forma mais ampla é *Uma teoria da adaptação* (2011)¹³⁰ de Linda Hutcheon. No volume, a pesquisadora define a adaptação como “uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro” (HUTCHEON, 2011, p. 9). Para Hutcheon, a adaptação é uma forma de transferir um mecanismo comunicacional para um outro, diferente do primeiro. Em seu estudo, Hutcheon não aborda somente o binômio literatura e cinema. Na verdade, ela discute os processos adaptativos de outras mídias, como videogames, quadrinhos e, até mesmo, parques de diversões. Além de analisar questões teóricas sobre adaptação, Hutcheon trata de assuntos envolvendo fatores econômicos. Como exemplo, ela reflete sobre se uma mídia possui valor mercadológico para ser adaptada para outro formato. Além disso, Hutcheon também investiga os fatores afetivos por trás de uma adaptação, de forma a refletir sobre como o público responde ao ter contato com uma adaptação, bem como de que maneira esse público pode permanecer em sua “zona de conforto” ao entrar em contato com a obra-alvo. Hutcheon também discute como o acúmulo de adaptações de uma mesma obra pode solidificar o prazer do contato com esse produto resultante do processo adaptativo.

Em 2006, Julie Sanders publicou *Adaptation and appropriation*. Nesse trabalho sobre adaptação, ela não propõe nenhuma definição para adaptação. Em vez disso, Sanders tece um

¹³⁰ *A Theory of Adaptation* foi publicado em 2006 e sua tradução para o português, em 2011.

rol de palavras, relacionando-as à adaptação como, por exemplo, aproximação, interpretação, imitação, improvisação, continuação, variação, reescritura, variação, versão, dentre outras. Sanders trabalha níveis maiores e menores de conceitos de adaptação, relacionando-os ao grau de satisfação do receptor. Quanto mais afastada do texto adaptado for a adaptação, mais serão relacionadas a ela termos valorativos.

Também em 2006, foi criada, na Universidade de Oxford, a *Adaptation Studies Association*, entidade promotora de eventos sobre a discussão de teorias da adaptação. Já em 2008, duas revistas acadêmicas sobre o tema surgiram: *Adaptation* e *Journal of Adaptation in Film & Performance*. Com isso, a academia começou a abrir-se para trabalhos sobre teorias da adaptação e mais artigos foram publicados. Além disso, trabalhos que transcendiam o vetor tradicional dos processos adaptativos, literatura adaptada para cinema, foram divulgados em maior escala e análises de adaptações para outras mídias, como, por exemplo, música para cinema, quadrinhos para videogame, foram veiculadas por essas publicações.

Mais uma obra importante para o estudo das teorias da adaptação em histórias em quadrinhos é *Bande Dessinée et Adaptation* (2015), organizada por Benoît Mitaine, David Roche e Isabelle Schmitt-Pitiot. Esse trabalho é dividido em duas partes: a primeira aborda a adaptação de obras literárias para quadrinhos, o que interessa ao nosso estudo, e a segunda analisa as adaptações de quadrinhos para o cinema. A maioria dos textos apresenta análises de casos específicos de adaptações de literatura para quadrinhos ou de quadrinhos para cinema. Os únicos textos que abordam a adaptação de literatura para quadrinhos de forma mais geral são os dois primeiros, de Jan Baetens e de Benoît Berthou. No artigo “L’Adaptation, une Stratégie d’Écrivain?”, Baetens trabalha com a ideia de “auto-adaptação” que, para ele, é quando “o autor transforma uma ideia, um estilo, uma forma, uma estrutura, de maneira a trazer um rascunho, ainda inteiramente virtual, para uma obra realizada” (BAETENS, 2015, p. 46).¹³¹ Desse modo, o autor-escritor se transforma no autor-adaptador, pois ele trabalha com as mesmas abstrações com as quais se deparou no processo de escrita ao “refazer” ou “retocar” sua obra adaptada. Como exemplo, Baetens cita Benoît Peeters e François Schuiten, da série *Cités obscures* (1983) que, ao reeditarem seus trabalhos, fazem melhorias em sua obra, tanto imagéticas, quanto verbais. Desse modo, podemos concluir que, além de autores e adaptadores, os escritores também são os críticos do próprio trabalho.

Já Benoît Berthou, em “Médiation, figuration, traduction: trois conceptions d’œuvres littéraires en bande dessinée”, trabalha com três pontos de vista sobre a adaptação da literatura

¹³¹ « L’auteur transforme une idée, un style, une forme, une structure, de manière à faire aboutir un premier jet encore tout virtuel à une œuvre accomplie. »

para história em quadrinhos. O primeiro é a mediação,¹³² na qual a adaptação é utilizada como um instrumento de difusão do texto-fonte a um novo público, “pouco acostumado ao livro ou à leitura” (BERTHOU, 2015, p. 62).¹³³ Para tal, pode-se usar imagens para transmitir o conteúdo da obra adaptada a um novo público. O segundo é a figuração, que tem o intuito de oferecer ao grande público todo o potencial imagético de uma adaptação quadrinística, que se constitui em “explorar o potencial visual de uma dada obra com o intuito de demonstrar que a escrita não constitui, forçosamente, o único ambiente que permite a uma dada ficção se desenvolver” (BERTHOU, 2015, p. 67)¹³⁴. A adaptação, dessa forma, pode fazer parte de uma “dimensão midiática” (MARION, 1997 *apud* BERTHOU, 2015, p. 67),¹³⁵ que ajuda a propagá-la a novos públicos. O terceiro é a tradução, que pressupõe a existência de um “texto de partida ou texto-tronco” (BERTHOU, 2015, p. 70),¹³⁶ a partir do qual haverá uma transformação, originando um novo trabalho, autônomo, que levará a obra literária, segundo Berthou (2015, p. 70) “em direção a um novo estado (um ‘texto de chegada’ no caso de uma tradução).”¹³⁷ O resultado do processo adaptativo, como o de um processo tradutório, é “o produto de múltiplas tomadas de decisão” (BERTHOU, 2015, p. 71).¹³⁸ Para concluir, os três pontos de vista de Berthou nos fazem pensar que a adaptação é a consequência de um conjunto de processos e, assim, o resultado disso pode chegar a um novo público, recriando o texto adaptado graficamente, utilizando, para tal, recursos próprios à mídia quadrinística, traduzindo-a, então, para esse novo meio.

Outro trabalho importante sobre teoria da adaptação é *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (2017), organizado pelo professor Thomas Leitch. Nesse compêndio, há diversos artigos sobre adaptação nos mais variados meios como cinema, teatro, ópera, música e histórias em quadrinhos. No artigo “Classics Illustrated and the Evolving Art of Comic-Book Literary Adaptation”, William B. Jones Jr. aborda os *Classics Illustrated*,¹³⁹ uma série de obras que adaptaram livros clássicos da literatura mundial para quadrinhos. Em um trabalho minucioso, Jones Jr. faz uma retrospectiva histórica da origem dessa coleção, que,

¹³² Segundo Berthou, essa concepção é abordada nos trabalhos de Thomas Leitch sobre adaptação de obras literárias para o cinema, como, por exemplo, *Film Adaptation and its Discontents* (2009), publicado pela Johns Hopkins University.

¹³³ « peu coutumier du livre ou de la lecture. »

¹³⁴ « exploiter le potentiel visuel d’une oeuvre donnée afin de démontrer que l’écrit ne constitue pas forcément le seul et unique environnement permettant à une fiction donnée de se développer. »

¹³⁵ « dimension médiatique. »

¹³⁶ « texte de départ ou texte-souche. »

¹³⁷ « vers un nouvel état (un « texte d’arrivée » dans le cas de la traduction). »

¹³⁸ « le produit de multiplex prises de décision. »

¹³⁹ No Brasil, essa série foi publicada pela Ebal e ficou conhecida como *Edição Maravilhosa*. Ela adaptava clássicos da literatura nacional para quadrinhos e, dentre essas obras, estavam *O Guarani* de José de Alencar, *O alienista* de Machado de Assis, *Jubiabá* de Jorge Amado e *Triste fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto.

primeiramente, chamava-se *Classic Comics*, e foi publicada entre 1941 e o fim da década de 1990. A primeira adaptação foi de *Os três mosqueteiros* de Alexandre Dumas.

Após mudanças editoriais no empreendimento de Albert Lewis Kanter, criador da série, ela passou a se chamar *Classics Illustrated*. Segundo Jones Jr. (2017, p. 214), essa coleção teria sido “o protótipo do romance gráfico,”¹⁴⁰ que viria a ser assim nomeado somente na década de 1970 por Will Eisner. A coleção transpunha obras literárias canônicas para todos os públicos. Para isso, Kanter tentava manter contato com seu leitor, publicando, nos volumes das *Classics Illustrated*, cartas ao leitor para deixar claro que ele trabalhava somente com obras que apresentavam “edições muito interessantes e concisas dos trabalhos de mestres reconhecidos” (JONES JR., 2017, p. 215)¹⁴¹ e que cada edição era “autenticamente ilustrada em cores e mantendo o texto original” (JONES JR., 2017, p. 217).¹⁴² Desse modo, o editor mostrava ao seu público que as obras escolhidas para serem adaptadas tinham grande relevância. Ele também mostrava, dessa forma, que o resultado da adaptação era subserviente ao produto oriundo do processo, sendo, portanto, referendado qualitativamente. Essa relação servil entre obra adaptada e adaptação nas *Classics Illustrated* foi muito forte nas décadas de 1940 e 1950. Essa coleção funcionava, também, como um gancho para atrair jovens e mulheres para a leitura da obra adaptada.

Segundo Jones Jr (2017, p. 215), a edição número 70, publicada em abril de 1950, trazia um texto que incitava os leitores a essa prática: “Agora que você leu a edição *Classic Illustrated*, não perca o prazer de ler o original, disponível em sua escola ou biblioteca pública.”¹⁴³ Esse texto nos faz pensar que o leitor é convidado a ler a obra original para que tenha uma experiência diferente da que teve ao ler o quadrinho. Assim, tal leitor poderia experimentar a leitura de uma mesma história em dois formatos diferentes. Com isso, ele poderia potencialmente pensar, por exemplo, em como o texto adaptado foi transposto para o novo meio, bem como se as soluções criadas pelo adaptador para transpor determinadas passagens foram eficazes para atrair a atenção de quem lê os quadrinhos. O artigo de Jones Jr. é didático, historicamente falando, pois explica a fundo como a *Classics Illustrated* tornou-se uma das mais famosas coleções de adaptações de grandes clássicos da literatura para o suporte de histórias em quadrinhos.

Outro trabalho de Jan Baetens atualiza a questão da literatura adaptada para quadrinhos: *Adaptation et bande dessinée. Éloge de la fidélité* (2020). No livro, Baetens retoma a ideia, já

¹⁴⁰ « prototype of the graphic novel. »

¹⁴¹ « highly interesting, concise editions of the establishment works of the masters. »

¹⁴² « Authentically illustrated in full color and maintaining the original text. »

¹⁴³ « Now that you have read the CLASSICS Illustrated edition, don't miss the enjoyment of reading the original, obtainable at your school or public library. »

trabalhada no artigo “Proust em 48CC,” de “história em quadrinhos literária”. Segundo o autor, esse tipo de quadrinho é “o conjunto, sem muitas fronteiras internas ou externas, no qual se cruzam as histórias em quadrinhos para adultos [...], as adaptações literárias e os romances gráficos” (BAETENS, 2012, p. 176).¹⁴⁴ Para Baetens, a essas “histórias em quadrinhos literárias” pertencem os romances gráficos, as histórias em quadrinhos para adultos, como, por exemplo, os *comix*,¹⁴⁵ e as adaptações de obras literárias para quadrinhos. Segundo Baetens, a obra literária, ao ser adaptada, atingiria um novo público, adquirindo, assim, certo “frescor”, pois transitaria por uma nova audiência e, assim, não cairia no esquecimento. Mesmo adquirindo “novos ares”, para o autor ainda há certo preconceito com relação ao produto dessas adaptações para quadrinhos. Isso acontece, pois a adaptação não comportaria a obra literária em sua totalidade, o que pressupõe cortes no texto original, já que a adaptação demanda adequações. Para Baetens, portanto, a adaptação precisa ser estudada em sua gênese, partindo do texto adaptado, pensando no processo adaptativo e, por consequência, no resultado desse processo.

O trabalho de Baetens, segundo a resenha de Christophe Cosker intitulada “Les Belles Fidèles: de l’Adaptation en Bande Dessinée Littéraire” (2021), categoriza as adaptações literárias para quadrinhos em três vertentes: “como uma simples repetição, posteriormente como uma transferência, antes de resultar em uma verdadeira criação” (COSKER, 2021, s/d).¹⁴⁶ Na transferência, “a fórmula adotada consiste em transpor em desenho [o estilo] verbal do [autor]” (COSKER, 2021, s/d).¹⁴⁷ Dessa forma, o autor da adaptação adota uma representação gráfica que ele considera a mais próxima possível do estilo literário original para os quadrinhos. Na criação, o adaptador “vê a adaptação como uma criação autônoma, insistindo, ao mesmo tempo, na liberdade do criador e na necessidade de explorar as propriedades materiais e as tradições específicas da mídia de recepção” (BAETENS, 2020, p. 17).¹⁴⁸ Podemos dizer, então, que o autor da adaptação transpõe a obra adaptada livremente, levando em consideração aspectos materiais e tradicionais dos quadrinhos.

¹⁴⁴ « bande dessinée littéraire [...] cet ensemble sans trop de frontières internes ou externes où se croisent les bandes dessinées pour adultes [...], les adaptations littéraires et les romans graphiques. »

¹⁴⁵ *Comix* são “quadrinhos produzidos de forma quase artesanal e distribuídos de maneira independente, em pequena escala e sem grandes pretensões comerciais” (MEDEIROS, 2018, p. 77), publicados a partir da década de 1960 e dentre os precursores podemos citar Robert Crumb e Gilbert Shelton.

¹⁴⁶ « comme une simple répétition, puis comme un transfert, avant de culminer en une véritable création. » COSKER, Christophe. Les Belles fidèles : de l’adaptation en bande dessinée littéraire. *Acta fabula*, v. 22, n. 7, Août-septembre 2021, Disponível em: <http://www.fabula.org/acta/document13802.php>. Acesso em: 16 dez 2021.

¹⁴⁷ « La formule adoptée consiste à transposer en dessin [...] verbale. » COSKER, Christophe. Les Belles fidèles : de l’adaptation en bande dessinée littéraire. *Acta fabula*, v. 22, n. 7, Août-septembre 2021, Disponível em: <http://www.fabula.org/acta/document13802.php>. Acesso em: 16 dez 2021.

¹⁴⁸ « voit l’adaptation comme une création autonome, insistant à la fois sur la liberté du créateur et le besoin d’explorer les propriétés matérielles et les traditions spécifiques du média d’accueil. »

A vertente categorizada por Baetens que mais nos interessa, no entanto, é a repetição, a primeira categoria de adaptações literárias para quadrinhos criada por ele. Ela se dá quando o texto adaptado incide claramente na adaptação, isto é, o resultado do processo forma um espelho entre obra adaptada e adaptação. Como exemplo disso, Baetens cita a adaptação de Stéphane Heuet da *Recherche* proustiana para quadrinhos. Para o autor (BAETENS, 2020, p. 39), há uma “repetição da mesma [obra] em outra [obra]”.¹⁴⁹ Há, nessa adaptação, ao nosso ver, a reprodução do texto proustiano, transposto para balões, onomatopeias e recordatórios e, também, transformado em imagens. Essa repetição da palavra proustiana soa como “um velho novo”, pois não há transformações textuais substanciais no resultado da adaptação da *Recherche* para HQ, constituindo, assim, a partir da nomenclatura de Baetens, um “quadrinho literário”.

3.2 – A crítica à adaptação de Stéphane Heuet

A adaptação tem um papel importante para (re)trabalhar uma obra literária e transformá-la em uma nova mídia. Segundo Baetens, “a sobrevivência a longo prazo de uma criação literária depende do desejo e da capacidade do público de reinterpretar e, assim, transformar a obra original” (BAETENS, 2012, p. 182).¹⁵⁰ De acordo com o autor, o público anseia por histórias, narrativas diferentes para ter, dessa forma, contato com mais textos. Isso tira o leitor de sua “zona de conforto” e o faz enfrentar um novo texto, que pode conter novas ramificações narrativas. Assim, a obra passa de uma geração a outra e, dessa forma, adquire um novo público. Com isso, ela acaba sendo sempre “atualizada”.

Levando essa tese de Baetens em consideração, portanto, podemos dizer que o trabalho adaptativo de Heuet faz com que o texto de Proust seja atualizado. De fato, Heuet não é o primeiro a adaptar Proust, autor que já teve a *Recherche* “atualizada” nas mais variadas mídias, como o cinema, o teatro, o balé, o mangá e os quadrinhos.¹⁵¹ Com isso, portanto, podemos afirmar que o romance de Proust já foi levado a públicos que talvez não se interessassem por ler um livro tão volumoso quanto a *Recherche*. Falando da adaptação quadrinística de Proust propriamente dita, Marie-Hélène Gobin (2006, p. 151) argumenta que a “HQ é uma transposição, uma construção visual da realidade de um leitor da *Recherche*, baseada na

¹⁴⁹ « redite du même dans l'autre. »

¹⁵⁰ « La survie à long terme d'une création littéraire dépend du désir et de la capacité du public de réinterpréter et partant de transformer l'œuvre de départ. »

¹⁵¹ Além de Heuet, outros artistas fizeram adaptações quadrinísticas da *Recherche*, mas em versões mais acanhadas em relação ao número de páginas. Destacamos as obras *Les madeleines du petit Marcel* (1982) de Régis Franc; *Un classique digéré: À la recherche du temps perdu de Marcel Proust (début XXe siècle) en deux pages !* (1995) de Jake Raynal e Bruno Moldave, além de *À la Recherche du Temps Perdu* (1997) de François Ayroles.

percepção subjetiva da leitura”.¹⁵² Desse modo, para realizar essa adaptação, Heuet precisou, antes de tudo, debruçar-se à exaustão sobre o texto proustiano. Pina (2012, p. 63) corrobora essa ideia, argumentando que “os adaptadores são, antes de tudo, leitores. As adaptações resultam de seus atos de ler, portanto, são produtos de subjetividades temporal e culturalmente relacionadas.” É a partir de sua leitura e de seu repertório pessoal, incluindo suas vivências temporais e culturais, que o adaptador realiza sua seleção e, posteriormente, dá forma à sua criação. Se é verdade que o trabalho adaptativo, como dito anteriormente, reflete as escolhas do adaptador, então podemos dizer que ao dar vida ao seu trabalho, o adaptador também assume riscos de a adaptação ser aceita criticamente ou não.

De fato, ao publicar os primeiros volumes, *Combray*, *À sombra das raparigas em flor - partes 1 e 2*, *Um amor de Swann – partes 1 e 2*, a adaptação de Heuet começou a ser notada academicamente. Não demorou para publicações científicas sobre o seu trabalho aflorarem. Laurence Enjolras (2005) foi uma das primeiras a escrever um artigo sobre a *Recherche* de Heuet em quadrinhos. Em seu texto, ela faz uma análise pertinente sobre as adaptações, destacando o que ela considera ruim e bom no trabalho de Heuet. Ao abordar o primeiro volume dessa adaptação, Enjolras faz uma crítica negativa ao dizer que

em 1988, uma edição das mais ousadas surgiu nas livrarias: sobriedade elegante, esguia, ultrapassada em seu tecido vulgar pálido, envolto em sua altivez, anoréxica com setenta e duas páginas, *Combray*, a primeira edição de Proust em quadrinhos, apareceu. (ENJOLRAS, 2005, p. 32).¹⁵³

Enjolras não poupa adjetivos negativos para avaliar o trabalho de Heuet. Para a autora, a adaptação, mesmo tentando ser austera e apurada, se apequena diante da volumosa obra proustiana. Ela também faz críticas aos outros volumes lançados posteriormente, *À sombra das raparigas em flor - partes 1 e 2*, *Um amor de Swann – partes 1 e 2*. Contudo, o tom dessa apreciação é atenuado, pois a autora reconhece que há, no trabalho adaptativo heuetiano, méritos que devem ser destacados. Enjolras, sobre esses volumes, afirma que

uma história em quadrinhos de sucesso é a combinação perfeita entre o visual e o escrito. Heuet presta tanta atenção à imagem quanto à tipografia. Ele sabe que a prancha corresponde a uma unidade narrativa. Ele alterna densidade e leveza. Ao longo dos álbuns, o todo se harmoniza: as cores são otimizadas, a linha se intensifica. Ele preocupa-se com detalhes. Ele inala autenticidade. Ele pesquisou documentos [para realizar a adaptação]. Ele consultou fontes vivas e obras de renome. Isso é evidenciado

¹⁵² « La B. D. est une transposition, une construction visuelle de la réalité d'un lecteur de *La Recherche*, basée sur la perception subjective de la lecture. »

¹⁵³ « En 1998 s'empilait chez les libraires une édition des plus osées : élégante, élancée, désuète de sobriété dans sa pâle gangue paillée, emmitouflée dans sa frilosité, anorexique de soixante-douze feuillets, *Combray*, première livraison de Proust en BD, paraissait. »

por seus variados agradecimentos. Seu trabalho, certamente, é metódico. (ENJOLRAS, 2005, p. 33).¹⁵⁴

De acordo com a autora, portanto, Heuet demonstra preocupação com seu trabalho, sendo, dessa forma, metódico e rigoroso na construção de seus romances gráficos, pois ele cercou-se de cuidados formais, como fotos de época, livros históricos e visitas aos locais retratados como cenários para que sua obra apresentasse verossimilhança gráfica com o conteúdo verbal e, portanto, obtivesse êxito artístico.

Outra crítica acadêmica sobre as adaptações da *Recherche* para quadrinhos foi feita por Thierry Groensteen (2010). Em seu estudo sobre paródias em quadrinhos, esse autor faz uma crítica negativa ao trabalho de Heuet ao dizer que

um amante das letras, se professa certo desprezo pelos quadrinhos, julgará, mesmo sem tê-la visto, que a *Recherche* adaptada por Stéphane Heuet não pode reivindicar outro status senão o de paródia. Por outro lado, um professor progressista (alguns dirão demagogo) verá nesses mesmos álbuns uma adaptação muito respeitosa e um bom auxílio didático para abordar a obra de Proust. Nenhum dos dois, deve-se notar de passagem, baseará seu julgamento em uma análise dos méritos reais, ou, neste caso – infelizmente! –, o déficit artístico a partir do trabalho realizado pelo desenhista. (GROENSTEEN, 2010, p. 10).¹⁵⁵

Nesse excerto, Groensteen julga o trabalho de Heuet pelo que ele representaria para um leitor clássico e para um moderno. Isso é reducionista, pois, uma adaptação deve ser julgada pelos seus méritos enquanto trabalho artístico e não como determinados públicos enxergarão essa obra de arte. Outro ponto a ser destacado nessa crítica é que Groensteen não define o que seria a suposta carência de virtude do romance gráfico, o que do ponto de vista metodológico acaba enfraquecendo seu argumento. Uma crítica como essa inevitavelmente corre o risco de soar pretenciosa, pois parte do pressuposto de que uma obra canônica, como a de Proust, não deve levar em conta os méritos da própria adaptação, que consiste em ela ser difundida para os mais variados públicos e, assim, continuar viva para as novas gerações, em um formato que lhes possa ser mais convidativo.

¹⁵⁴ « Une BD réussie, c'est l'association parfaite du visuel et de l'écrit. Heuet soigne autant l'image que la typographie. Il sait que la planche correspond à une unité de récit. Il fait alterner densité et espace aéré. Au fil des albums, l'ensemble 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 s'est documenté. Il a consulté des sources vives et ouvrages patentés. En témoignent ses remerciements variés. Son travail, certes, est soigné. »

¹⁵⁵ « Un amoureux des lettres, s'il professe un certain mépris pour la bande dessinée, jugera, sans même l'avoir vue, que la *Recherche* adapté par Stéphane Heuet ne saurait prétendre à un autre statut que celui de parodie. En revanche, un enseignant progressiste (d'aucuns diront demagogue) verra dans ces mêmes albums une adaptation très respectueuse et un bon auxiliaire pédagogique pour aborder l'œuvre de Proust. Ni l'un ni l'autre, notons-le en passant, ne fondera son jugement sur une analyse des mérites réels, ou, en l'occurrence - hélas ! -, du déficit artistique partant du travail accompli par le dessinateur. »

Marie-Hélène Gobin, por sua vez, escreveu um livro sobre as adaptações de Heuet para a *Recherche*. Em *Proust en B.D.? Que Dirait Baudelaire? Étude Sémiotique, Littérature et Esthétique* (2006), a autora diminui o trabalho heuetiano. Ela afirma que “a HQ [de Heuet] é uma leitura distorcida de Proust” (GOBIN, 2006, p. 140).¹⁵⁶ Aqui, contudo, Gobin faz uma comparação errônea entre texto adaptado e adaptação. O equívoco dela é básico: ela tenta comparar duas obras artísticas distintas que devem ser analisadas separadamente, sem relação hierárquica de dependência uma com a outra. A autora, portanto, cai na falácia de que uma obra sempre será mais relevante que a adaptação que dela resulta. Além dessa afirmação facciosa, Gobin reitera a superioridade da obra proustiana em relação à sua adaptação quadrinística ao comparar o estilo imagético utilizado por Heuet, a “linha clara”, inspirado na obra de Hergé e, também, a complexidade existente, segundo ela, em Proust, mas inexistente na *Recherche* em quadrinhos. De acordo com a autora,

à figura do herói-claro associamos o campo: ingenuidade, purificação, simplicidade, fato visual, humor, distração. Por outro lado, o termo Proust conota complexidade. Associamos ao ícone visual de Proust a figura da amplificação, a escrita no tempo, a reflexão filosófica, a metáfora. O ícone mental de Hergé inspira risos no espaço. O ícone mental de Proust faz refletir no tempo. As oposições binárias referem-se à ideia de dia e noite. Tintin não é lido, mas vende. Proust não se faz vender, mas é lido. Hergé agrada, mas mantém-se distante [...]. Hergé é fácil. Proust é difícil. Hergé [é] leve, diverte-se com o branco durante o dia. Proust é profundo, [realiza uma] luta noturna contra o tempo. (GOBIN, 2006, p. 65).¹⁵⁷

Gobin compara a representação imagética do Narrador heuetiano, por ela associado a Tintim, como o peso da palavra proustiana. Para ela, o trabalho de Heuet é “simplista” em comparação à complexidade do discurso proustiano. Esse argumento é equivocado, pois a adaptação de Heuet e a obra de Proust são trabalhos autônomos e, portanto, não comparáveis. Ela estabelece uma relação inexistente de hierarquização entre o trabalho quadrinístico de Heuet que, para Gobin, é inferior, e a narrativa proustiana, para ela superior. Essa classificação qualitativa não cabe nos estudos adaptativos, pois isso se mostra reducionista ao referir-se às teorias da adaptação, consideradas metodologicamente sérias e reflexivamente relevantes.

Frédéric Pomier (2005) também faz uma crítica negativa ao trabalho heuetiano. O autor declara que

¹⁵⁶ « La B. D. est une lecture déformante de Proust. »

¹⁵⁷ « À la figure du héros-claire, on associe le champ: naïveté, épuration, simplicité, fait visuel, humour, distraction. A l'inverse le terme Proust connote la complexité. On associe à l'icône visuelle de Proust, la figure d'amplification, l'écriture dans le temps, la réflexion philosophique, la métaphore. L'icône mentale de Hergé donne à rire dans l'espace. L'icône mentale de Proust donne à réfléchir dans le temps. L'opposition binaire renvoie à l'idée du jour et de la nuit. Tintin ne fait pas lire mais vendre. Proust ne fait pas vendre, mais lire. Hergé plait, mais il reste distant [...]. Hergé est facile. Proust est difficile. Hergé léger, s'amuse le jour avec le blanc. Proust profond, lutte la nuit contre le temps. »

[adaptações de obras literárias em quadrinhos são] puramente utilitárias, em que a história em quadrinhos deve colocar-se ao serviço de uma obra-prima indefectível, e está lá como uma introdução à obra dos maiores. É o caso, por exemplo, da recente tentativa (catastrófica) de adaptação *Em Busca do Tempo Perdido*, cuja natureza obviamente perigosa não é o sintoma mais grave. Seu autor parece, de fato, nem mesmo fingir acreditar no modo de expressão que, no entanto, ele escolheu (POMIER, 2005, p. 110).¹⁵⁸

Pomier refere-se às adaptações de literatura para quadrinhos como convenientes, pois, para ele, elas devem ser submissas a um texto sólido, com qualidade comprovada. Dessa forma, ele pensa que essas adaptações têm o papel de introduzir uma grande obra a um público que não teve, ainda, acesso a ela. Segundo Pomier, Heuet faz uma adaptação arriscada, pois ele mesmo parece não acreditar na “linha clara”, estilo imagético que adotou, resultando, assim, em uma adaptação desastrosa. Fica patente aqui, portanto, que Pomier comete o mesmo equívoco de Gobin ao comparar o resultado de uma adaptação a um texto adaptado. Ao fazer uma categorização entre os dois e colocar o segundo como subordinado ao primeiro, o autor afirma que a adaptação sempre deve reverenciar o texto adaptado, como um discípulo venera seu mestre, argumento com o qual uma visão mais informada sobre adaptação não pode concordar.

Sjef Houppermans (2008) e Anne Marie Chartier (2009) também refletiram sobre a composição da obra heuetiana. Em artigo sobre a composição formal do trabalho adaptativo de Heuet, Houppermans afirma que “o valor artístico [da obra de Heuet] é discutível” (HOUPPERMANS, 2008, p. 421).¹⁵⁹ O autor não expande o que seria esse aspecto discutível da adaptação. Assim, a crítica de Houppermans é vazia, pois ele não argumenta em defesa da própria ideia, não levando em conta elementos estéticos internos do quadrinho.

Já Anne Marie Chartier publicou um artigo sobre o trabalho de Heuet, criticando-o, principalmente, pela escolha da “linha clara” como procedimento imagético de transferência do romance proustiano para a HQ. Sobre isso, ela afirma que

é um absurdo ter escolhido um desenho gráfico com contornos claros, áreas planas sem sombras, que está nos antípodas da escrita proustiana, em vez de ter buscado uma equivalência gráfica original. Proust merecia um designer criativo e não um ilustrador acadêmico, um tintinófilo kitsch (CHARTIER, 2009, p. 57).¹⁶⁰

¹⁵⁸ « [Les adaptations d’œuvres littéraires en bande dessinée] purement utilitaires, où la bande dessinée est censée se mettre au service d’un chef d’œuvre incontournable, et se trouve là en guise d’introduction à l’œuvre des plus grands. C’est le cas par exemple de la récente tentative (catastrophique) d’adaptation d’*À la recherche du temps perdu*, dont le caractère évidemment périlleux n’est pas le plus grave symptôme. Son auteur semble, en effet, ne même pas faire mine de croire au mode d’expression qu’il a pourtant choisi. »

¹⁵⁹ « la valeur artistique est discutable. »

¹⁶⁰ « C’est une absurdité d’avoir choisi un graphisme aux contours nets, aux aplats sans ombre, qui se situe aux antipodes de l’écriture proustienne, au lieu d’avoir cherché une équivalence graphique originale. Proust méritait un dessinateur créatif et non un illustrateur académique, un tintinophile kitch. »

Chartier condena erroneamente o uso da “linha clara” na adaptação heuetiana. Ela faz uma crítica simplista, baseada em achismos e lugares-comuns, sem uma argumentação consistente. Uma apreciação séria e coerente deve basear-se nos procedimentos de construção do trabalho adaptativo e, portanto, na materialidade da obra e não somente na escolha de uma escola imagética. Em outro trecho de seu artigo, Chartier corrobora a crítica de Pomier citada acima.

Nela, a autora ataca adaptações de obras literárias para romances gráficos. Para Chartier, os

romances gráficos, se ajudam a ler, não ajudam a ler literatura, pois uma obra literária é ‘muito mais do que ela conta’. Assim como a leitura de um roteiro não faz conhecer um filme, a visão das pranchas ilustradas [de Heuet] não faz ‘conhecer uma obra.’ (CHARTIER, 2009, p. 57).¹⁶¹

Nas palavras de Chartier, a adaptação quadrinística de um texto literário nos pode aproximar da leitura, mas não seria capaz de carregar consigo toda a carga semântica do texto literário, além de não proporcionar a mesma experiência de leitura da obra adaptada. Estaria Chartier, ao comentar Heuet, resgatando, no contexto do comentário crítico aos quadrinhos, um resquício da velha e improdutiva rusga de que o livro é sempre melhor do que o filme e conversas desse tipo entabuladas por fãs amadores que se passam por críticos metódicos? Provavelmente sim. Reiteramos que é equivocado dizer que existe hierarquia entre a obra adaptada e a adaptação que dela foi realizada. Nesse sentido, é criticamente mais rico e produtivo nos atentarmos, separadamente, para as especificidades de cada obra artística na sua coerência interna para, assim, refletirmos sobre as peculiaridades que a caracterizam como forma de arte.

Em um artigo sobre adaptações da *Recherche* para quadrinhos publicado no livro *Bande Dessinée et Enseignement des Humanités*, Guillaume Perrier (2012) aborda o trabalho de transposição da obra proustiana para HQ feito por Heuet. Para o autor, “a principal crítica que pode ser formulada diz respeito ao estilo [de Heuet], em geral: a ingenuidade dos desenhos e as cores que não correspondem a nada na obra original” (PERRIER, 2012, p. 187).¹⁶² Em seu comentário, Perrier, de forma bastante velada, resgata o fantasma da fidelidade, questão superada nos estudos mais maduros de teorias da adaptação. Essa crítica, como a de Chartier, classifica como equivocada tanto a escolha da “linha clara” como procedimento imagético adotado para a adaptação, quanto os matizes de cor selecionados pelo quadrinista. Pensamos, com efeito, que essa consideração sobre as escolhas do adaptador é desacertada e arbitrária, pois, ao supor que um estilo pictórico não seja adequado para uma adaptação, bem como a

¹⁶¹ « romans graphiques, s’ils aident à lire, n’aident pas à lire la littérature, puisqu’une œuvre littéraire est ‘bien plus que ce qu’elle raconte’. Pas plus que la lecture d’un scénario ne fait connaître un film, la vue des planches illustrées [de Heuet] ne fait ‘connaître une œuvre.’ »

¹⁶² « la principale critique que l’on peut formuler concerne le style [de Heuet], d’une manière générale: naïveté des dessins et des couleurs qui ne correspond à rien dans l’œuvre originale. »

escolha da paleta de cores feita pelo artista, Perrier faz um julgamento de valor baseado somente em um preconceito com o uso da “linha clara”. Uma hipótese que pode sustentar tal tipo de julgamento é justamente a expectativa, fundamentada em certa pressuposição sem lastro teórico, de que a adaptação seja biunívoca, que deveriam existir formas biunívocas entre o romance de Proust e a HQ de Heuet.¹⁶³ De fato, parece ser isso mesmo o que buscam os críticos mais ferrenhos do trabalho desse quadrinhista. E justamente porque não encontram essas formas biunívocas é que leitores como Chartier e Perrier acabam sendo desmesuradamente combativos nos seus comentários depreciativos. Contudo, cabe pensar que, ao contrário das premissas que aparentemente sustentam as críticas desses autores, não é da alçada do adaptador tentar saciar a fome de equivalência dos leitores, quaisquer que sejam eles, com relação aos meandros do processo de adaptação.

Jan Baetens (2012), crítico e teórico das histórias em quadrinhos, também escreveu um artigo sobre a adaptação heuetiana. Nele, o autor faz uma análise dos procedimentos quadrinísticos utilizados pelo desenhista, desde a escolha dos aspectos paratextuais, como, por exemplo, o formato da HQ, passando pela transposição do discurso proustiano para os mecanismos quadrinísticos. Segundo Baetens,

o resultado [da adaptação] é como uma maquete de Proust. Essa redução, no entanto, não é uma amputação. Graças a ela, torna-se possível dar uma ideia certamente mais leve e simplificada da *Recherche* (BAETENS, 2012, p. 180).¹⁶⁴

Nesse sentido, portanto, o comentário de Baetens se distingue marcadamente das demais críticas mencionadas anteriormente, uma vez que o autor, em tom analiticamente mais sóbrio, tem o cuidado de examinar o resultado do processo de adaptação a partir da coerência interna que esse texto apresenta. Com a adaptação, sugere o autor, podemos ter uma noção mais rápida e compreensível do romance proustiano, ideia à qual podemos adicionar a noção de que tal agilidade poderia ser um importante elemento de aproximação entre a matriz da narrativa proustiana e potenciais novos leitores alheios à fortuna crítica especializada e a seus argumentos analíticos voltados a mostrar toda a grandiosidade narrativa que um romance como o de Proust inegavelmente comporta. E essa compreensibilidade “facilita” uma narrativa tão densa quando a de Proust, de fato, parece ser algo mais importante, se o objetivo for, então, o de criar algum tipo de escalonamento crítico que evidencie potenciais virtudes e problemas dessa adaptação específica.

¹⁶³ Hipótese aventada pelo orientador deste trabalho durante o processo de correção e comentário do texto.

¹⁶⁴ « Le résultat est comme un modèle réduit de Proust. Cette réduction, toutefois, n'est pas une amputation. Grâce à elle il devient possible de donner une idée certes allégée et simplifiée de la *Recherche*. »

Em sua crítica, Baetens não desaprova a adaptação de Heuet, pois, para ele, esse trabalho de transposição de uma obra literária para um novo meio de expressão artístico não implica um reducionismo do romance proustiano, mas, sim, uma recriação de seu conteúdo, adequando-o à mídia que o abrigará. Estamos diante, portanto, e um outro nível, de trabalho com a forma, e que leva em consideração as exigências formais do romance, por um lado, e as exigências e convenções formais de uma narrativa gráfica, por outro. Nesse sentido, portanto, para Baetens, a adaptação de Heuet é positiva, pois faz da transposição formal da obra proustiana algo que pode ser levado a outros públicos que, talvez, não leriam a *Recherche* em sua forma original.

France Lemoine, em artigo publicado na revista *The Imaginary: Word and Image* (2015), também esmiuça em seu texto os procedimentos adaptativos utilizados por Heuet para construir sua *Recherche* quadrinística. Para Lemoine,

o romance gráfico de Heuet tem êxito, apesar da fragmentação da qual não pode escapar. Enxertados do original, com a intenção de incorporar ou “traduzi-lo” em forma visual, os evocativos romances gráficos de Heuet são bem-sucedidos, não em englobar em seus limites todo o espírito da obra original, mas em solicitar e movimentar nossa própria memória como leitores proustianos (LEMOINE, 2015, p. 144).¹⁶⁵

A partir desse comentário de Lemoine, portanto, podemos identificar uma perspectiva de segmentação que acaba apontando para o fato de que não é possível existir fidelidade completa, plena, no processo adaptativo. Para Lemoine, mesmo havendo inserções do texto proustiano, transformando-o em elementos visuais nos quadrinhos, o resultado do trabalho heuetiano é exitoso, pois captura leitores da *Recherche* por meio da conservação da história contada por Proust. Mesmo que essa preservação não contenha a totalidade do texto adaptado, o que, para o autor, não é um aspecto realmente norteador, nem para o processo de adaptação, nem para a apreciação desse processo por parte de críticos e leitores. Nesse ponto, portanto, as críticas de Baetens e de Lemoine dialogam no que tem de argumentação mais essencial e criticamente relevante para destrincharmos o processo criativo de Heuet. A diferença entre os dois críticos está, contudo, no fato de que, para Lemoine, essa é uma adaptação para iniciados, pois faz com que os seus potenciais leitores resgatem a lembrança da leitura do romance a partir do momento em que utilizam um novo meio artístico para tal. A ideia central desse argumento, portanto, é que esse processo resultaria, por fim, em uma nova experiência de diálogo formal e interpretativo com a natureza da obra proustiana.

¹⁶⁵ « Heuet’s graphic novel succeeds despite the parceling it cannot escape [...]. Grafted on the original, intent on embodying or “translating” the original in visual form, Heuet’s evocative graphic novels succeed, not in encompassing within its confines the entire spirit of the original work, but in soliciting and jogging our own memory as Proustian readers. »

François Emmanuel Boucher (2015) também analisou a *Recherche* de Heuet em artigo sobre a adaptação feita pelo quadrinista francês. Nesse trabalho, Boucher aborda as peculiaridades da transposição do texto adaptado para a adaptação, mostrando como Heuet precisou, ele mesmo, adaptar-se à natureza da escrita proustiana para poder transpô-la para a estrutura das histórias em quadrinhos. Segundo Boucher, a adaptação é uma

empreitada de Stéphane Heuet que levaria um passo adiante a lógica da democratização e da degradação da obra de arte com sua história em quadrinhos de *Em busca do tempo perdido*, obra que, por suas características formais, dificilmente se prestaria a tal transposição” (BOUCHER, 2015, p. 130).¹⁶⁶

Para Boucher, portanto, a façanha de Heuet, ao mesmo tempo que facilitaria, em tese, o acesso ao texto proustiano, também promoveria o rebaixamento da qualidade da obra de Proust, já que a profundidade formal da *Recherche* não propiciaria que características inerentes a uma adaptação para a arte quadrinística fossem realizadas. Embora o comentário de Boucher deixe transparecer certa resistência crítica por parte do autor ao trabalho de Heuet, algo que fica sugerido na sua escolha de adjetivos, o fato é que o resenhista percebe ser muito difícil descartar totalmente um trabalho adaptativo que não só apresenta aspectos formais que demandam uma análise que considere a articulação intrínseca entre os aspectos verbais e visuais que compõem a HQ, mas que também é complicado desprezar um trabalho que, na sua origem, já tem o mérito de potencialmente aproximar novas gerações de leitores de um texto, uma narrativa, que é parte tão significativa da herança literária e cultural ocidental.

Sandrine Bourget-Lapointe (2016) também discute, em artigo, o trabalho de Heuet. Ela vê as adaptações heuetianas como relacionadas ao texto adaptado, só que com forma própria. De acordo com Bourget-Lapointe, “a adaptação é obviamente um texto diferente do original, ainda que com ele compartilhe vários elementos, como o título ou o enquadramento narrativo” (2016, p. 1).¹⁶⁷ Fica claro nesse comentário, portanto que, para a autora, a adaptação é uma criação autônoma, uma leitura, uma visão do adaptador sobre uma obra, mesmo que as duas dividam vários componentes em comum. Em outras palavras, a adaptação, segundo Bourget-Lapointe, mesmo com elementos partilhados com o texto adaptado, tem estrutura própria e ela deve ser analisada por seus mecanismos de construção e, também, por seus respectivos constituintes. E, retomando o que já argumentamos anteriormente, essa autonomia da adaptação

¹⁶⁶ « l'entreprise de Stéphane Heuet qui pousserait un cran plus loin la logique de démocratisation et de dégradation de l'œuvre d'art par sa mise en bande dessinée d'À la recherche du temps perdu, œuvre qui, en raison de caractéristiques formelles, ne se prêterai guère à une telle transposition. »

¹⁶⁷ « L'adaptation est bien évidemment un autre texte que l'original, même si elle partage avec lui plusieurs éléments, comme le titre ou la trame narrative. »

nasce, entre outros fatores, das exigências e peculiaridades da forma na qual o texto adaptado é recriado.

Em outro trecho do mesmo artigo, Bourget-Lapointe reconhece que Heuet é o agente criador da obra proustiana em quadrinhos ao dizer que

Marcel Proust [...] não é o autor de *Em Busca do Tempo Perdido* em B.D., ele é apenas a musa, a influência desse trabalho. Por sua vez, Stéphane Heuet não é apenas o artista-adaptador, é o autor dessa adaptação, pois esses álbuns foram criados totalmente graças à sua imaginação, à sua leitura, ao seu trabalho; em suma, são fruto de sua interpretação inventiva (BOURGET-LAPOINTE, 2016, p. 13).¹⁶⁸

Bourget-Lapointe aponta para uma importante questão no seu texto, a da autoria, pois quando a resenhista não cria uma linha hierárquica separando os trabalhos de Proust e de Heuet, não os equipara, assim, qualitativamente. Ela reconhece o escritor da *Recherche* como referência para a adaptação de Heuet, por mais óbvio que esse argumento pareça ser, e reitera que o trabalho heuetiano foi construído também por um autor que interpretou e criou sua própria obra artística. Além disso, Bourget-Lapointe afirma que “essa adaptação contribuiria para tornar a obra original mais pertinente e menos estática” (BOURGET-LAPOINTE, 2016, p. 12),¹⁶⁹ pertinência que, do ponto de vista da recepção, podemos entender, também, como a capacidade da obra de atingir públicos distintos daqueles que o seu formato “original” pode não ser capaz de fazê-lo, inclusive, visto que as demandas de gerações de leitores posteriores à publicação do texto de Proust passaram a ser outras. Dessa forma, a autora corrobora a ideia de que a adaptação dá luz ao texto adaptado, tirando a rigidez de um clássico da literatura, como a obra proustiana, tornando-a, dessa forma, menos austera e mais palatável aos olhos de quem aprecia o resultado do processo adaptativo. Ao mesmo tempo, e como consequência disso, podemos pensar que o efeito desse processo de adaptação conseguiu, de uma forma ou de outra, aumentar significativamente a circulação do enredo do romance de Proust, fazendo com que a história do protagonista proustiano atingisse públicos que, dificilmente, teriam contato com os vários volumes escritos pelo romancista francês.

Julie Müller (2016) também publicou um artigo sobre a *Recherche* heuetiana. Nele, Müller trabalha com o princípio de redução da palavra proustiana para que ela se adeque ao formato dos quadrinhos. Para a autora, deve haver um processo de “desconstrução-reconstrução da narratividade literária dentro de um espaço contínuo feito de cortes, quebras e traços”

¹⁶⁸ « Marcel Proust, [...] n'est pas l'auteur de *À la Recherche du temps perdu* en B.D., il n'est que la muse, l'influence. De son côté, Stéphane Heuet n'est pas seulement l'artiste-adaptateur, il en est l'auteur, car ces albums ont été créés de toutes pièces grâce à son imagination, sa lecture, son travail; bref, ils sont le fruit de son interprétation inventrice. »

¹⁶⁹ « cette adaptation contribuerait à rendre l'œuvre originale plus pertinente et moins figée. »

(MÜLLER, 2016, p. 12).¹⁷⁰ De acordo com Müller, para que haja uma adequação do texto adaptado na adaptação, deve haver uma desmontagem da estrutura narrativa da obra literária, para que, posteriormente, essa organização diegética possa encerrar-se nos quadrinhos por meio de seus mecanismos formais. Logo, para haver adaptação, o texto adaptado precisa sofrer alterações para que “caiba” no formato quadrinístico. Aqui, como em outros trechos mencionados, o que está em discussão é a questão das exigências e dos limites apresentados e às vezes impostos pela forma do quadrinho vista em contraste à forma do romance.

Outro ponto do artigo de Müller que gostaríamos de destacar é a crítica positiva que a autora faz ao trabalho heuetiano. Müller diz que “a adaptação dessa obra emblemática da literatura francesa para os quadrinhos foi uma empreitada arriscada, mas promissora, uma aposta que Stéphane Heuet já ganhou em grande parte” (MÜLLER, 2016, p. 10).¹⁷¹ No trecho, Müller aponta que a adaptação da *Recherche* proustiana é tarefa incerta, pois não só precisa lidar com os desafios da reconstrução formal dessa narrativa, suas seleções, exclusões e inserções, mas também porque precisa negociar paixões mais conservadoras e tradicionalistas de que tratam num registro dogmático, algo que é simplesmente do campo da forma artística e exercício do processo artístico. No caso de Heuet, Müller, aparentemente consciente desses desafios, enxerga nessa adaptação um triunfo, em larga medida. Isso porque a autora nos mostra que mesmo trabalhando com um dos textos-farol da literatura francesa, o adaptador de Proust soube calcular sua rota e adotar procedimentos estruturais e precisos para que o resultado de seu trabalho fosse, em sua maioria, exitoso. Müller, ao fim e ao cabo, não subestima a capacidade de leitura crítico-criativa de Heuet e, por isso mesmo, consegue enxergar virtudes onde resenhistas mais afoitos enxergam apenas inconsequência e heresia.

A adaptação heuetiana da obra de Proust angariou as mais diferentes opiniões, como visto nos artigos e livros citados. O horizonte que faz mais sentido com relação a adaptações de obras literárias, como a *Recherche*, para um novo suporte é que elas podem aproximar o leitor desses textos que, muitas vezes, seriam inacessíveis se não fossem transpostos para outras formas de arte ou suportes, como, por exemplo, os quadrinhos. Segundo Pina,

as adaptações de obras literárias promovem, sim, certa condução do ato de ler, por concretizarem, no papel impresso, uma leitura já feita. Mas, também, permitem que os leitores, que ainda não têm um grande repertório a ser posto em ação no ato da leitura, se identifiquem mais intensamente com as personagens e suas ações, com a trama e suas ideias (PINA, 2012, p. 92).

¹⁷⁰ « déconstruction-reconstruction de la narrativité littéraire au sein d'un espace sériel fait de coupures, de brisures et de traits. »

¹⁷¹ « l'adaptation de cette œuvre phare de la littérature française en BD était une entreprise risquée mais prometteuse, un pari que Stéphane Heuet a aujourd'hui très largement remporté. »

Assim, de acordo com Pina, podemos pensar que as adaptações literárias estimulam a leitura, pois efetivam, em um novo trabalho, a decodificação intersemiótica realizada pelo adaptador. Trata-se de um trabalho com a forma que, na sua ponta final, acaba tendo também algum efeito mais prático de contribuir para a formação de novos leitores, ainda que, talvez, esse não tenha sido um objetivo específico do adaptador ao começar ou nortear o seu trabalho criativo. Seja como for, o fato é que esse processo de recriação, de reconstrução a partir de uma perspectiva criativa individual e diferente daquela do autor do texto adaptado, permite que o leitor tenha contato com essa nova obra, mesmo não conhecendo o contexto detalhado do texto adaptado, algo que faz esse leitor, pelo menos em tese, reconhecer-se nos personagens e nos acontecimentos apresentados pela adaptação. Para que haja esse reconhecimento, para que o leitor consiga identificar-se com a forma e o conteúdo daquilo com o que ele tem contato, nesse caso, uma adaptação quadrinística, é preciso que o adaptador saiba como usar as ferramentas adequadas para a construção de seu trabalho adaptativo. E é o exame da perícia com que o adaptador faz o seu trabalho, e não o quão herético esse adaptador pode ou não ser, que constitui, de fato, o centro de atenção do resenhista, cabendo ao crítico apontar as coerências e incoerências formais desse trabalho, e não o quão subserviente ao texto original o trabalho de adaptação deve ser.

3.3 – A *Recherche* de Heuet: a “linha clara” como estética imagética da palavra proustiana

O interesse de teorias da adaptação sobre o estudo de transposições de obras literárias para quadrinhos é relativamente recente. Dele, surgiram trabalhos acadêmicos que analisam esses produtos da indústria cultural, tratando-os como obras artísticas, como o são, de fato. De acordo com Baetens (2009, p. 1), “as adaptações são um exercício popular há várias décadas [e isso] tem levado em conta, recentemente, a permeabilidade da literatura e dos quadrinhos.”¹⁷² Baetens dá a entender, portanto, que as proximidades entre as histórias em quadrinhos e o campo literário geram transposições intermediáticas que podem, como citado neste capítulo, levar a adaptação a um público que, muitas vezes, nunca tinha tido contato com o texto adaptado. Isso, por exemplo, acontece com a *Recherche*, transformada em narrativas gráficas por Heuet.

Para que uma adaptação alcance um novo público, o quadrinista precisa realizar um processo com várias etapas para que a obra adaptada seja transformada em adaptação. E esse

¹⁷² « les adaptations sont un exercice populaire depuis plusieurs décennies, [et ça] prend depuis peu en compte le décloisonnement de la littérature et de la bande dessinée. »

trabalho implica em um processo de leitura da obra adaptada, de seleção de passagens que serão privilegiadas em detrimento de outras e, por fim, o trabalho de dar forma a esse conteúdo a partir das exigências da mídia escolhida para fazer a adaptação. No caso do trabalho adaptativo de Heuet, por exemplo, ele faz recortes no texto adaptado para que o conteúdo da obra caiba em um novo formato que, no caso, é a HQ. Ao recortar o que considera relevante para a estrutura de sua narrativa gráfica, o adaptador cria, portanto, um roteiro de sua narrativa com início, meio e fim. A partir da história a ser contada, o quadrinhista decide qual procedimento pictórico será adequado para transpor a diegese proustiana para as exigências formais da história em quadrinhos.

Conforme Postema, “o estilo de artistas individuais, nos quadrinhos, determina não apenas como seus elementos são usados, mas também o que esses elementos são e como se parecem” (POSTEMA, 2018, p. 165). Assim, o artista escolhe um procedimento gráfico em conformidade com aquilo que quer mostrar, a partir das escolhas que as formas da narrativa gráfica lhe oferecem como opção, de forma que, a partir disso, essas escolhas possam vir a contribuir para a compreensão pictórica da história que o adaptador esquematiza inicialmente em seu roteiro adaptativo.

No caso de Heuet, a abordagem pictórica escolhida, como já sabido, é a da “linha clara”, uma vez que ela cumpre bem a função de, dada a sua economia no traço, dar mais espaço para que o texto proustiano receba maior atenção, inclusive visualmente, do leitor. Passada a etapa de escolha do estilo gráfico, há a realização dos esboços, que funcionam como um estudo para a feitura dos personagens e dos cenários. Nessa fase, Heuet define as partes do texto proustiano que serão vertidas para uma “linguagem” não verbal, como vinhetas, bandas (ou tiras), molduras, sarjetas, ideogramas, linhas cinéticas e metáforas visuais, e verbais, como balões, onomatopeias e recordatórios. Ao definir o que será representado de forma não linguística, ele transforma parte da palavra proustiana em unidades pictóricas para expressar os mecanismos imagéticos dos quadrinhos. Nessas unidades já são inseridos, caso a cena demande, os elementos verbais, como balões de fala, onomatopeias e recordatórios. Depois disso, há a feitura da arte final, que é o contorno dos personagens e do cenário com tinta nanquim para que, posteriormente, no caso da adaptação heuetiana, seja feita a coloração. Stéphane Baril e Naïts afirmam que, na “linha clara”, “a escolha das cores é feita de forma mais simbólica, contando com um naturalismo acadêmico (a vegetação é sempre verde primário, [...] etc.)” (BARIL;

NAÏTS, 2010, p. 15).¹⁷³ Portanto, a seleção das cores é realizada de forma a representar alegoricamente elementos contidos na vinheta, não variando concepções cromáticas já cristalizadas, como o verde das plantas ou o azul do céu, por exemplo. Terminadas as etapas da feitura do trabalho artístico, são feitas a diagramação e, posteriormente, a impressão, quando tratamos, com efeito, de quadrinhos em formato tradicional. Finalmente, a obra será comercializada, fazendo com que o leitor e, também, a crítica possam apreciá-la enquanto realização formal, bem como validar o resultado de todo esse processo adaptativo, levando em consideração as escolhas feitas por Heuet, tanto em relação ao conteúdo verbal, quanto em relação às particularidades da representação gráfica heuetiana. Feita essa contextualização geral e mais ampla sobre as etapas mais básicas de um processo adaptativo, passemos ao exame mais detalhado das escolhas estéticas de Heuet.

Ao escolher a “linha clara”, Heuet encontrou uma solução gráfica para sua adaptação e, ao mesmo tempo, criou um problema com os críticos, como já discutido. O estilo imagético de Heuet dá à adaptação de Proust para narrativas gráficas uma fluidez na leitura pictórica, ao contrário do que acontece com texto adaptado, que tende a impor uma leitura mais morosa. Para construir a sua adaptação, Heuet buscou referências gráficas muito precisas, uma vez que os personagens proustianos adaptados por ele possuem traços distintivos bem delineados, que são fáceis de serem reconhecidos. De fato, ele acabam assemelhando-se ao estilo *Tintim*, de Hergé. Além do mais, os cenários, em geral, remetem ao preciosismo de *Blake et Mortimer*, de Edgar P. Jacobs, apresentando detalhes proeminentes em muitas cenas.

Pelo uso desses elementos imagéticos, há críticos que atacam Heuet, remetendo seu trabalho pictórico, como visto na segunda seção deste capítulo, a uma certa superficialidade. Ao nosso ver, contudo, esse é um julgamento apressado e que, de certa forma, pode revelar uma leitura um tanto quanto irrefletida por parte de alguns dos resenhistas já citados. Isso porque ao olharmos cuidadosamente para as escolhas das formas de Heuet, em conjunção com o texto adaptado de Proust, notamos que os críticos mais severos não perceberam que eles mesmos “morderam a isca” do seu próprio conservadorismo, talvez por terem feito resenhas sem um aprofundamento reflexivo sobre a adaptação heuetiana, ou mesmo por possuírem preconceitos estéticos em relação à “linha clara”, estilo gráfico muitas vezes considerado, por detratores dos quadrinhos, como ultrapassado. Então, parece-nos válido sugerir que esses mesmos críticos que fazem a crítica da forma heuetiana preferiram dedicar-se a fustigar única e exclusivamente a

¹⁷³ « le choix des couleurs se fait d'une manière plus symbolique, s'appuyant sur un naturalisme académique (la végétation est toujours d'un vert primaire, [...] etc.). »

“estética de Tintim e de Blake e Mortimer” em Heuet, porque, de fato, foi isso o que, aparentemente, eles conseguiram observar em sua leitura da adaptação heuetiana.

Dito de outra forma, portanto, ao reduzirem o trabalho de Heuet a uma imitação de Hergé e Jacobs, esses críticos esqueceram ou ignoraram que a “linha clara” é um grafismo chancelado há muito tempo, tanto pela crítica séria especializada em quadrinhos, quanto pelo público, tendo sido adotado, por exemplo, por diversos quadrinhistas do mercado franco-belga. Dessa forma, podemos dizer que esse procedimento gráfico pode ser considerado, de acordo com Mazur e Danner (2014, p. 148), um estilo “clássico”, pois parte de padrões imagéticos conhecidos e estabelecidos de obras como, por exemplo, de Hergé e Jacobs, quadrinhistas considerados modelares na “linha clara”. No caso de Heuet, especificamente, notamos que ele dialoga com essa tradição dos quadrinhos franco-belgas, ao mesmo tempo que imprime características pessoais ao seu trabalho e, portanto, à sua transposição do texto proustiano para quadrinhos.

Heuet apostou na adoção de um estilo gráfico clássico, como a “linha clara”, para realizar a transposição intermediática da *Recherche* proustiana, que é, por sua vez, um cânone da literatura ocidental. Uma hipótese plausível para esse tipo de escolha, diante dessa constatação, é que a tática do adaptador de unir uma obra erudita, como a de Proust, a um procedimento imagético fluido, por assim dizer, como a “linha clara”, aproximou um texto literário com fama de inacessível, de uma representação pictórica nítida e legível. Assim, portanto, a palavra de Proust transfigurada imagetivamente tornou-se visível, valendo-se do procedimento gráfico emprestado de Hergé e Jacobs, criando assim certa tensão entre linguagem e imagem que, em vez de “diminuir” o texto adaptado, como querem alguns resenhistas mais tradicionalistas, acaba, na verdade, acrescentando elementos que despertam a percepção do leitor para a sutileza dos conflitos que, ao longo da narrativa quadrinhística, se mostrarão importantes como chave de leitura para as elucubrações do personagem principal.

De acordo com Groensteen (2007, p. 94), “a linha clara decorre de uma busca de transparência (ou seja, ocultação do desenho que procura ser esquecido como tal), de uma exigência de máxima legibilidade.”¹⁷⁴ Com efeito, esse estilo gráfico consegue dissimular a exposição imagética nos quadrinhos, buscando uma absoluta limpidez pictórica, mesmo em casos de profunda densidade psicológica do personagem, como é o caso do narrador do romance de Proust. Diante disso, portanto, podemos argumentar que Heuet, então, optou pela “linha clara” como uma espécie de “porto seguro” para expressar os elementos não verbais de sua

¹⁷⁴ « la ligne claire procède d'une recherche de transparence (c'est-à-dire d'occultation du dessin qui cherche à se faire oublier comme tel), d'une exigence de lisibilité maximale. »

adaptação, transformando parte da palavra proustiana em substância imagética e mantendo parte dela em discurso linguístico, ambas as instâncias atuando numa profunda relação de complementaridade e, ao mesmo tempo, de tensão formal entre rebuscamento discursivo, no caso dos trechos transcritos, e clareza formal, no caso dos trechos desenhados.

Além disso, essa abordagem pictórica faz referência a elementos fortemente nostálgicos, pois, de acordo com Marjorie Alessandrini, a “linha clara” “engloba uma pluralidade de inspirações nas quais a vanguarda pode caminhar lado a lado com simples nostalgias” (ALESSANDRINI, 1986, p. 134). Portanto, ao utilizar esse estilo gráfico, o trabalho heuetiano aproxima-se artística e paralelamente do romance proustiano no sentido de unir a nostalgia trazida por um texto literário clássico à composição estética acessível proporcionada pela “linha clara”, possibilitando, dessa forma, a atualização do discurso proustiano adaptado por intermédio de sua adaptação.

Nesse sentido, portanto, é possível defender que, ao transpor parte do conteúdo verbal da *Recherche* para imagens, o adaptador de Proust dá visibilidade à palavra proustiana. De acordo com Gobin, na adaptação de Heuet, “a imagem fala explicitamente como uma escrita” (GOBIN, 2006, p. 112).¹⁷⁵ Assim, a adaptação heuetiana afirma-se como uma escrita econômica e potencialmente discreta no sentido de se fazer presente como estrutura imagético-narrativa e, ao mesmo tempo, de colocar-se numa posição em que o texto proustiano acabe recebendo maior destaque, por meio dos elementos verbais, como balões, onomatopeias e, principalmente, recordatórios. Em outras palavras, a transposição pictórica da narrativa de Proust, usando a “linha clara”, possibilita que o texto proustiano fale mais diretamente ao leitor por meio das imagens e, também, pelos recordatórios, numa estética formal que equilibra singeleza pictórica e esmero discursivo.

Na adaptação de Heuet “perpetua-se o aspecto fabricado do romance” sendo que “é a imagem que serve o texto e não o contrário” (FRESNAULT-DERUELLE, 1970, p. 152).¹⁷⁶ É nesse sentido que a adaptação heuetiana apresenta um delicado equilíbrio entre compreensibilidade e refinamento. Se por um lado, a forma econômica da representação imagética pode tanto ser convidativa ao leitor, quanto ofensiva aos críticos um tanto “desatentos”, por outro lado, o recorrente uso da palavra proustiana traz para a adaptação uma forte carga de elaboração linguística que, se por um ângulo pode intimidar o leitor num primeiro momento, por outro, pode assegurar que críticos mais experientes sejam obrigados, em algum ponto, a rever seus argumentos mais ácidos. Não é à toa que o próprio histórico da recepção

¹⁷⁵ L’image parle explicitement comme une écriture. ».

¹⁷⁶ « se perpétue l’aspect fabriqué du roman. » « C’est l’image qui sert le texte, et non plus l’inverse. »

dessa história em quadrinhos revela, em um primeiro momento, ataques ferozes ao adaptador, apoiados por uma leitura eventualmente rasa do conteúdo das adaptações e, em um segundo momento, um reconhecimento acadêmico, se não totalmente amistoso, pelo menos mais criterioso na análise imanente dos procedimentos formais adotados por Heuet. Assim, ao transformar parte da narrativa proustiana em imagem, usando esse mecanismo imagético, Heuet torna manifesta a palavra de Proust. Com isso, o adaptador de Proust para narrativas gráficas evidencia o conteúdo linguístico da *Recherche*. É nesse sentido, portanto, que podemos defender a tese de que há nessas escolhas formais a construção de uma estética imagética da palavra proustiana que faz a união da “linha clara”, já citada como estilo clássico, com o discurso proustiano, legitimado e canônico, transformando, assim, a narrativa proustiana em algo mais palatável ao unir imagem e palavra para transformar o romance de Proust em quadrinhos.

Na construção adaptativa da *Recherche* em quadrinhos, Heuet realiza, nesse contexto, intencionalmente ou não, um certo apagamento gráfico ao utilizar um estilo imagético limpo, sem muitos detalhes que pudessem provocar uma confusão interpretativa e, dessa maneira, dando mais visibilidade ao texto proustiano. Isso reforça a nossa tese de que usar a “linha clara” é uma maneira de dar evidência à palavra proustiana nesses quadrinhos em questão. Dessa forma, ao atrelar um procedimento imagético clássico à adaptação de um texto como o de Proust, ele busca aceitação de um público que seja, de fato, tão nostálgico quanto ele, deixando claro que aquilo que precisa ter visibilidade é, principalmente, o discurso de Proust. Nesse sentido, um argumento que ajuda a comprovar essa tese pode ser visto e lido na capa de todos os volumes da adaptação heuetiana, aqui exemplificados pela capa do primeiro volume (Figura 119). Heuet coloca seu nome, como adaptador e desenhista, em letras minúsculas abaixo dos nomes de Proust e da obra, escritos em maior destaque. Assim, ele insere-se na adaptação como quem fez, somente, o processo adaptativo, enaltecendo o trabalho discursivo proustiano. Portanto, prontamente, Heuet atenua suas manifestações autorais, destacando o autor e o texto adaptado, ainda que isso não signifique um total apagamento da sua figura como criador dessa adaptação.

Segundo Baetens, há adaptadores que “se esforçam para atenuar ao máximo possível a intervenção de suas mãos.” (BAETENS, 2015, p. 49).¹⁷⁷ Em outras palavras, Heuet faria um “auto apagamento”, ao fazer-se quase invisível imageticamente na transposição da *Recherche* para narrativas gráficas. Nisso está, também, o argumento que explica a escolha de Heuet pela

¹⁷⁷ « les auteurs qui s'efforcent de gommer autant que possible l'intervention de leur 'main'. »

“linha clara”, pois esse estilo imagético espanta interpretações dúbias de suas imagens, não havendo, assim, muitas margens para interpretações dissimuladas do traço heuetiano, deixando o leitor livre para atentar-se à narrativa proustiana. Dessa forma, Heuet cria um capital simbólico para sua adaptação, enaltecendo a palavra de Proust ao manter-se à sombra do discurso do autor do texto adaptado, pois, nessa adaptação, não podemos somente dizer que a palavra é mais importante do que a imagem, mas sim que a palavra proustiana é mais importante do que a imagem. Com efeito, a palavra de Proust é onipresente em toda a adaptação heuetiana, fazendo, da imagem um suporte da narrativa proustiana.

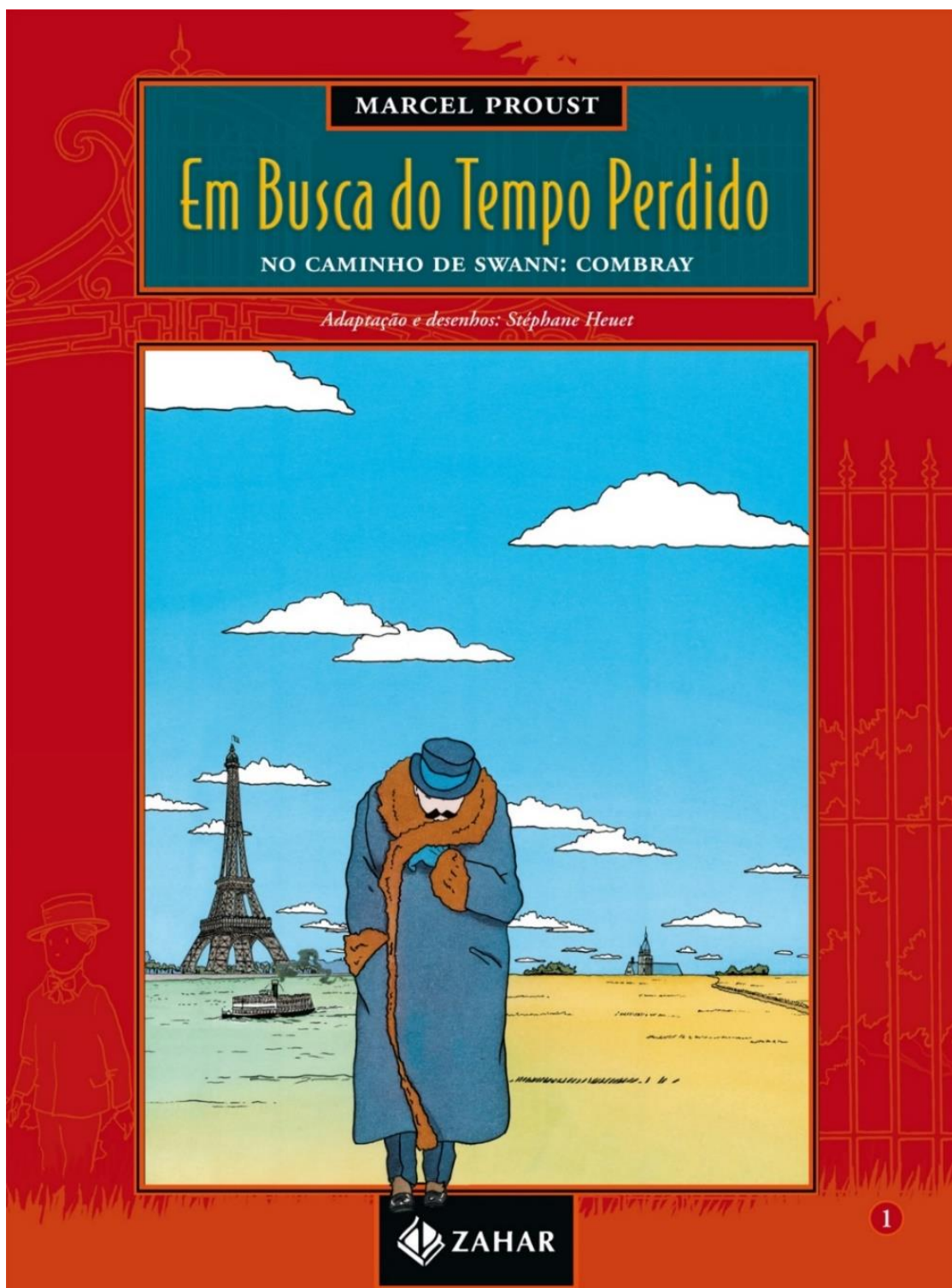


Figura 119. Capa de **No caminho de Swann: Combray**. Disponível em: <http://zahar2.tempsite.ws/doc/c0840.jpg>. Acesso em: 20 mai. 2022.

A nossa tese, portanto, é a de que a “linha clara” na adaptação de Heuet tem o papel de dar maior visibilidade ao discurso de Proust, isso porque esse estilo imagético não permite, geralmente, excessos gráficos, não admitindo, assim, experimentalismos excessivos em seu traço. Com isso, portanto, a “linha clara” tem papel fundamental no desenrolar da narrativa de Heuet porque, de acordo com Koukkonen, nesse estilo pictórico “as linhas, contornos e cores constituem o gesto de enunciação no desenho” (KOUKONNEN, 2013, p. 56).¹⁷⁸ Portanto, o aparato gráfico integra os princípios de composição da narrativa, juntamente com a palavra proustiana. Assim, o conteúdo imagético na adaptação de Heuet sustenta a narrativa proustiana, já que ele funciona de maneira a dar mais evidência ao que o discurso de Proust conta na parte verbal da adaptação. Segundo Baetens e Surdiacourt,

o estilo linha clara é, portanto, em primeira instância, um dispositivo narrativo, inventado para sustentar uma narrativa suave e eficiente. A forte estilização dos desenhos permite a fácil identificação dos personagens e seu ambiente pelo leitor e a criação de imagens dinâmicas. Também reforça a orientação desenvolva de cada segmento da história, levando o leitor de um quadrinho para o outro (BAETENS; SURDIACOURT, 2013, p. 354).¹⁷⁹

Dessa forma, a “linha clara” colabora tanto para o desenvolvimento imagético mais fluído da história, quanto para sua progressão narrativa em si. Além disso, dentro de uma possível proposta de aproximação da obra proustiana de leitores não especializados, como já aventado pelo nosso estudo, escolher essa abordagem pictórica nos parece bastante coerente do ponto de vista da construção estética. Isso porque a “linha clara” pode dar conta de apresentar situações e personagens de uma narrativa complexa, de modo a melhor contextualizar o leitor nesse cenário de relações humanas que se imbricam, aspectos que são uma constante na narrativa proustiana.

Ainda conforme Baetens e Surdiacourt (2013, p. 354), “a linha clara, como vimos, ajuda a fortalecer o impulso narrativo e o ritmo da história.”¹⁸⁰ De novo, estamos diante de uma justificativa bastante plausível para a escolha de Heuet por esse procedimento estético. Para obter algum sucesso comercial, não bastaria que Heuet ficasse muito apegado à transcrição do texto proustiano como forma de validação *a priori* de seu trabalho. Esse tipo de atitude, portanto, apelaria mais para um público acadêmico e teria pouco efeito prático em leitores não especializados.

¹⁷⁸ « the lines, contours and colors constitute the gesture of enunciation in the drawing. »

¹⁷⁹ « The ligne claire style is thus in first instance a narrative device, invented to sustain a smooth and efficient storytelling. The strong stylization of the drawings enables the easy identification of characters and their environment by the reader and the creation of dynamic images. It also reinforces the dynamic orientation of each story segment, leading the reader from one panel to the next. »

¹⁸⁰ « The ligne claire, as we have seen, helps to strengthen the narrative drive and pace of the story. »

O conteúdo verbal das narrativas gráficas de Heuet mantém grande parte do discurso presente na *Recherche* proustiana, que aparece pouco modificado nos balões, nas onomatopeias e, primordialmente, nos recordatórios. Nos balões, Heuet percorre dois caminhos: ele mantém o discurso direto da narrativa proustiana ou transforma o discurso indireto em direto, dando, assim, voz aos personagens, transformação que é muito importante para acrescentar dinamismo e facilitar o desenvolvimento da narrativa quadrinhística. Na Figura 120, temos uma prancha de *Combray*, na qual podemos notar a dinâmica da construção da adaptação heuetiana. Primeiramente, as cores nessa página nos dão uma ideia da ambientação da cena. Segundo Renard, “o uso da cor pode, sim, ter como objetivo a legibilidade, a verossimilhança do desenho ou o simbolismo efetivo da ação contada” (RENARD, 1978, p. 150).¹⁸¹ Assim sendo, as cores podem, ao mesmo tempo em que nos ajudam a ler imagetivamente a cena, dar credibilidade ao que é mostrado pelas imagens, assegurando representativamente o conteúdo gráfico quadrinhístico. Nessa prancha, os tons pastéis, principalmente o azul e o verde, remetem-nos à calma e à passividade da cena, ao mostrar o encontro noturno entre os personagens. De acordo com Krazewski (2015, p. 6), “qualquer episódio, mesmo o mais simples, pode dar origem a várias escolhas de momentos representados de acordo com a ligação que se procura construir entre eles.”¹⁸² Conforme o autor, para mostrar uma ação, o quadrinhista precisa selecionar não somente o que mostrar, mas como mostrar. Isso nos fica claro ao analisarmos a cena da visita de Swann à casa dos avós do Narrador em *Combray*. Nessa página, temos um conjunto de quadrinhos com balões de fala, com exceção de um pequeno recordatório introdutório de ação, no segundo quadrinho. No primeiro quadrinho, Françoise mostra uma caixa de Asti no balão de fala, no qual se lê: “É da parte do senhor Swann para as cunhadas do senhor Amédée” (HEUET, PROUST, 2004, p. 9). Essa fala, na narrativa proustiana, não existe. O que há no romance de Proust é a informação de que Swann “lhes enviara pessoalmente uma caixa de vinho de Asti” (PROUST, 2004, p. 35). Portanto, Heuet introduz uma sequência narrativa em discurso direto na adaptação e, no texto adaptado, isso aparece em discurso indireto.

Essas diferenças nos ajudam a entender que, se por um lado, podemos ver a imagem de Françoise praticando a ação no quadrinho, por outro, no romance proustiano não sabemos se é ela, de fato, quem recebe a caixa contendo os vinhos. Dessa forma, podemos pensar que a ilustração da personagem e, também, o falar em primeira pessoa torna a ação mais dinâmica,

¹⁸¹ « L'usage la couleur peut en effet avoir pour but la lisibilité, la vraisemblance du dessin, ou la symbolique effective de l'action racontée. »

¹⁸² « Tout épisode, même le plus simple, peut donner lieu à plusieurs choix d'instant représentés selon la connexion que l'on cherche à construire entre eux. »

transformando a matéria linguística em conteúdo pictórico. Mostrar a ação torna a narrativa quadrinhística mais ágil e, portanto, instantaneamente compreensível.

Na sequência, no segundo quadrinho, Swann chega à residência dos avós do Narrador. O recordatório que introduz a ação contextualiza o período do dia em que o personagem visita a família do Narrador: “na noite do jantar...” (HEUET, PROUST, 2004, p. 9). Heuet utiliza um plano detalhe para mostrar o toque do dedo do personagem na campainha, recurso que tem o objetivo de causar maior expressividade ao focalizar um pormenor específico na imagem. Para destacar o som produzido pelas batidas de Swann na campainha, lê-se a onomatopeia “ding ding”, escrita em tamanho médio, com o intuito de nos indicar que o som produzido não ressoou fortemente. Na adaptação de Heuet, esse recurso quadrinhístico substitui o seguinte trecho do texto adaptado: “ressoaram os dois toques hesitantes da sineta. Sabia-se que era Swann” (PROUST, 2004, p. 36). No terceiro quadrinho, há uma imagem ilustrando o excerto “estávamos todos no jardim” (PROUST, 2004, p. 36). Heuet, mais uma vez, parte do texto adaptado para construir a imagem que abrigará a família do Narrador no jardim e os balões de fala que repetem o discurso direto da narrativa proustiana:

“Tratem de lhe agradecer de modo inteligível pelo vinho; sabem muito bem que é delicioso e que a caixa é enorme”, recomendou meu avô às duas cunhadas. “Não comecem a cochichar”, disse minha tia-avó. “Há de ser bem agradável chegar a uma casa onde todos falam baixinho!” (PROUST, 2004, p. 36).

No quarto quadrinho, vemos a imagem da avó do Narrador recepcionando Swann na entrada da casa e, no texto proustiano, lê-se “minha avó foi enviada para um reconhecimento” (PROUST, 2004, p. 36). Temos, mais uma vez, um exemplo para argumentar em defesa da tese da “linha clara” como estética imagética da palavra proustiana, concretizada por intermédio da representação visual. No mesmo quadrinho, há um balão com a repetição do discurso direto de Proust ao dar voz ao avô do Narrador quando ele convida a avó e Swann para juntar-se a eles. Para tal, o personagem, que aparece em tamanho reduzido, do lado direito da imagem, diz “Mas venham sentar-se conosco na varanda”, disse meu avô, aproximando-se” (PROUST, 2004, p. 36).

No quinto quadrinho, a imagem apresenta a família do Narrador, juntamente a Swann, reunidos no jardim da casa. A representação pictórica da cena nos mostra um plano geral, uma visão abrangente do que se passa, adotando um ângulo de visão superior, como se o leitor estivesse localizado em um ponto mais elevado do que o dos personagens, fazendo-o observar minuciosamente o desenrolar da conversa entre eles. No primeiro balão desse quadrinho, vemos uma fala do avô do Narrador. No texto adaptado, esse registro direto não existe, pois é o Narrador quem relata o discurso do avô indiretamente. Isso pode ser notado no seguinte excerto

da obra adaptada: “observar os esforços de meu avô para falar a Swann do duque de Audiffret-Pasquier” (PROUST, 2004, p. 36). Nesse quadrinho, Heuet faz um adendo narrativo inexistente na obra adaptada ao dizer que “já que dizem que costuma jantar na casa dele?” Com essa inserção linguística, o adaptador complementa a palavra proustiana, dando um acanhado toque pessoal à sua adaptação, algo incomum em seu trabalho adaptativo quase totalmente adepto à narrativa de Proust.

Nos quadrinhos restantes dessa prancha, Heuet conserva o discurso direto presente na obra proustiana, representando-o por meio de balões nas imagens, além de continuar a representar pictoriamente os personagens. Há uma adequação adaptativa nesse excerto: no sétimo quadrinho, Heuet representa imagetivamente a tia-avó do Narrador, Céline, quando ela lança o que encontramos no texto adaptado: “a Swann o que ela chamava de olhar significativo.” (PROUST, 2004, p. 37). Ao fazer essa transposição pictórica, Heuet insere, também, um ponto de interrogação sobre a cabeça de Swann, o que nos faz pensar que o personagem se questiona sobre esse olhar sugestivo de Céline. Ao olharmos para os três quadrinhos que fazem parte dessa sequência, a banda anterior à última na página, a imagem contendo Céline e Swann, parece-nos deslocada, pois ela não se relaciona narrativamente nem com a anterior, nem com a subsequente, podendo, dessa forma, ser considerada irrelevante na compreensão da sequência e, conseqüentemente, da totalidade da prancha. Acreditamos, portanto, ser uma inserção adaptativa de Heuet para contextualizar melhor a cena em questão.



Figura 120. HEUET, S.; PROUST, M. *Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 9.

Na Figura 121, apresentamos mais uma prancha de *Combray*. Nessa cena, o Narrador-Protagonista versa sobre a leitura de um romance de Bergotte, seu escritor favorito, e como a narrativa tem afetado sua existência. Nela, podemos notar a profusão do uso da palavra proustiana em quase toda a página, sobretudo com o uso de recordatórios narrativos autodiegéticos. A imagem aparece em quatro representações gráficas: uma das páginas do romance de Bergotte, duas do Narrador sozinho e outra com o personagem principal olhando a sombra chinesa que delineia Bergotte. Não há nenhum trecho em Proust que faça menção à representação pictórica criada por Heuet. Portanto, acreditamos que o adaptador, para que o leitor visualizasse o pensamento do Narrador sobre Bergotte, tenha inserido a tradução gráfica da figura do escritor. Dessa forma, Heuet criou um dinamismo na cena ao associar as elocubrações do personagem principal da *Recherche* à sua representação imagética. Com relação à palavra, os recordatórios presentes na prancha reproduzem o discurso do Narrador na obra adaptada e os balões, com fundo branco e sem apêndice, remetem às palavras de Bergotte expressas pelo discurso proustiano. Para evitar dubiedade compreensiva entre a voz do Narrador e as palavras retiradas da obra de Bergotte, Heuet opta pelo uso de cores de fundo distintas na feitura de cada recurso verbal. Assim, a diferença cromática no uso dos elementos verbais nos ajuda a distinguir o recordatório, detentor da palavra do Narrador, da narrativa de Bergotte. Podemos notar, portanto, analisando essa página, que a adaptação heutiana utiliza amplamente o discurso da obra adaptada, transferindo-o por meio de recursos verbais para os quadrinhos. O elemento que nos parece essencial no trabalho do adaptador de Proust é, portanto, conservar a palavra como a vemos no romance adaptado. Portanto, a palavra faz-se necessária na adaptação heutiana, sendo, assim, primordial no trabalho adaptativo desse quadrinista.



Figura 121. HEUET; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 40.

O próximo exemplo (Figura 122), retirado de *Combray*, mostra-nos, também, o uso da palavra proustiana por Heuet. Nele, temos uma cena que se passa na casa de tia Léonie, na qual vemos o Narrador, a criada e Françoise, pegando uma galinha. Nesse excerto, temos, também, o destaque para o uso de recordatórios narrativos autodiegéticos e um recordatório contexto, esse localizado no fragmento superior do quarto quadrinho.



Figura 122. HEUET; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 50.

Nessa prancha, temos cinco recordatórios, que tomam uma parte considerável da página, e cinco imagens, além de três balões de fala. Inicialmente, gostaríamos de destacar a transposição do texto proustiano para elementos imagéticos que acontece nos dois primeiros quadrinhos. No primeiro, vemos a representação do Narrador, em plano americano e de costas, indo à cozinha. Esse elemento pictórico é inspirado no trecho a seguir, retirado do texto adaptado: “na hora em que eu descia para saber qual era o cardápio do jantar” (PROUST, 2004, p. 107). No segundo quadrinho, vemos a imagem da cozinha, o Narrador em primeiro plano, a criada, sentada à mesa, em segundo plano e o fogão, ao fundo. Temos, dessa forma, o direcionamento do olhar para que vejamos, primeiramente, à esquerda, a chegada do protagonista e, em seguida, deslizemos os olhos para a direita e deparemo-nos com a empregada sentada à mesa. Ao fundo, vemos as panelas no fogão e para representar o vapor saindo das panelas quentes, encontramos linhas cinéticas desenhadas em azul. O ângulo de visão escolhido pelo adaptador direciona nosso olhar a algo que se passa à altura dos olhos e, dessa forma, causa empatia no leitor, aproximando-o à representação pictórica. Essa imagem é a tradução imagética do excerto proustiano: “parava para olhar, sobre a mesa, onde a criada de cozinha acabava de descascá-las, as ervilhas alinhadas e contadas como bolinhas verdes num jogo” (PROUST, 2004, p. 107). Essa sequência de imagens destaca a transposição mediática do texto do autor francês para os quadrinhos, fazendo com que o discurso de Proust apareça pictoriamente na adaptação de Heuet.

Ainda no segundo quadrinho, vemos detalhes do cenário, como a mesa, o fogão, os utensílios de cozinha, a decoração do cômodo, por exemplo. Para realizar uma representação verossímil dos objetos e móveis em seus desenhos, nosso estudo encontrou, por exemplo, na obra *À mesa com Proust* de Borrel *et al.* (2013), fotos nas quais Heuet baseou-se para construir seus cenários e que retratam imageticamente a época na qual a *Recherche* proustiana foi escrita. Dessa forma, ele realizou as representações imagéticas dos cenários de forma coerente em relação ao período histórico e ao contexto de produção do romance proustiano. O adaptador de Proust para narrativas gráficas, ao nosso ver, aprendeu picturalmente a representar esses cenários, pois além de desenvolver seu traço, ele adequou a criação da decoração das cenas a fotos e documentos reais da época, buscando, assim, dar credibilidade à representação de seus cenários, resultando, dessa maneira, em um aprendizado imagético.¹⁸³ Como exemplo desse cuidado com a representação de época, podemos ver, nas próximas duas imagens, a inspiração

¹⁸³ Essa informação é corroborada pelo próprio quadrinista em artigo sobre seu processo de adaptação. HEUET, S. La ‘Recherche’ en BD. **Marcel Proust Aujourd’hui**, vol. 9, 2012, p. 145-172. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44869746>. Acesso em: 10 maio 2022.

e sua concretização na reprodução da cozinha da tia Léonie. Na Figura 123, vemos a foto, pertencente ao livro supracitado *À mesa com Proust* (2013), na qual Heuet se inspirou para construir sua tradução pictural (Figura 124) da cozinha da casa na qual o Narrador passa suas férias em Combray. As duas imagens são muito semelhantes e mostram, claramente, que o adaptador de Proust baseou-se em reproduções imagéticas já existentes para poder compor seu cenário da cozinha da tia Léonie.



Figura 123. BORREL, A. *et al.* **À mesa com Proust**. Trad. Ana Luiza Borges, Fernando Py, Maria Cecília d'Egmont. Rio de Janeiro: Sextante, 2013. p. 31.

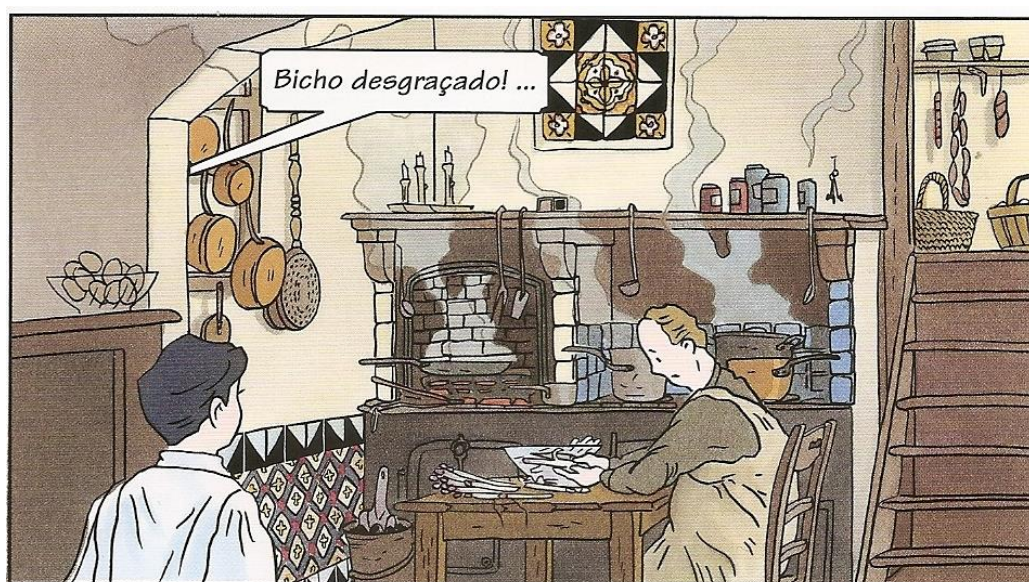


Figura 124. HEUET; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 50.

No terceiro quadrinho, temos dois recordatórios que reproduzem a palavra proustiana. Nele temos a representação dos aspargos preparados incansavelmente por Françoise durante a visita da família do Narrador em Combray. Heuet, em alguns momentos de sua adaptação, inspira-se em trabalhos de artistas franceses para enriquecer pictoralmente sua representação imagética. Na Figura 125, temos um exemplo disso, pois o adaptador de Proust para narrativas gráficas buscou em *O molho de aspargos*, quadro de Édouard Manet inspiração para fazer a representação imagética desse vegetal (Figura 126).¹⁸⁴

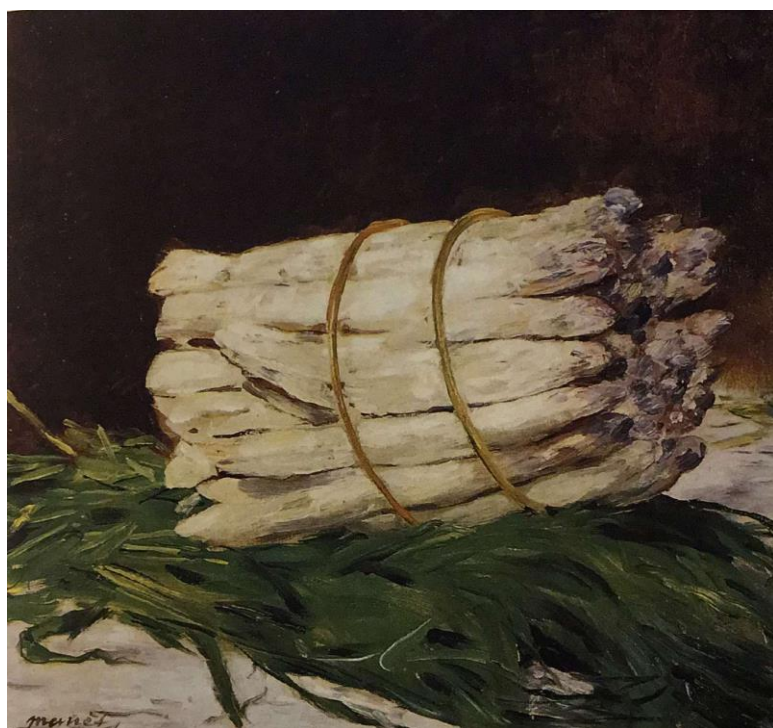


Figura 125. MANET, E. *O molho de aspargos*. 1880. Oléo sobre tela. Museo Wallraf-Richartz, Colônia – Alemanha. In: BORREL, A. et al. **À mesa com Proust**. Trad. Ana Luiza Borges, Fernando Py, Maria Cecília d'Egmont. Rio de Janeiro: Sextante, 2013. p. 171.

¹⁸⁴ O uso de representações imagéticas de pinturas francesas, contemporâneas ao autor da *Recherche*, também seria, ao nosso ver, mais uma maneira de legitimar graficamente o trabalho heuetiano, já que o adaptador de Proust para narrativas gráficas vale-se da reprodução de trabalhos de artistas canônicos, como o quadro de Manet supracitado, com o intuito de estampar passagens do romance proustiano em sua adaptação quadrinística.

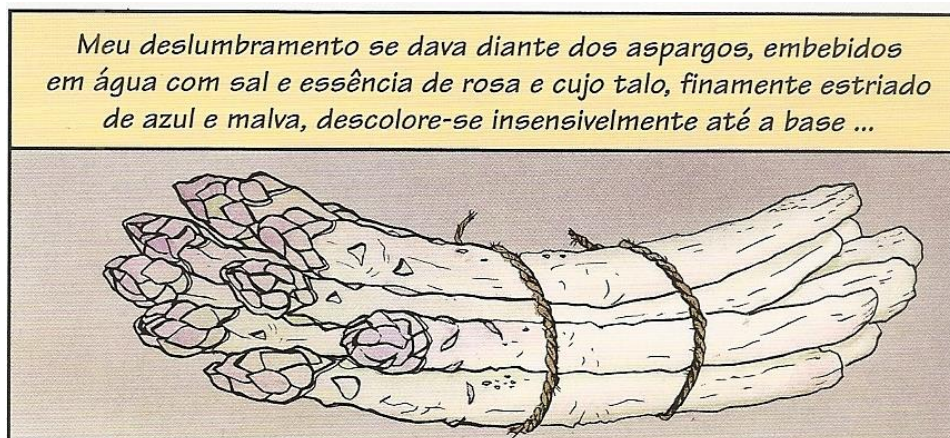


Figura 126. HEUET; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 50.

Os recordatórios do quinto, sétimo e oitavo quadrinhos, mais uma vez, trazem, para a adaptação de Heuet, o discurso proustiano. As três imagens subsequentes, evidenciadas pela Figura 127, são o resultado da transposição do texto de Proust em linguagem não verbal. O primeiro quadrinho mostra Françoise pegando o frango no quintal para matá-lo. Heuet transforma o seguinte trecho em imagem: “quando cheguei lá embaixo, ela estava na copa, que dava para o galinheiro, tentando matar um frango que, por sua resistência desesperada e bastante natural, mas acompanhada por Françoise fora de si” (PROUST, 2004, p. 108). Já o segundo quadrinho transpõe para representação imagética o momento em que Françoise mata o frango: “enquanto procurava lhe partir o pescoço por sob a orelha, colocava a santa doçura e a unção da nossa criada um pouco menos em destaque do que o teria feito” (PROUST, 2004, p. 108). E, finalmente, no terceiro quadrinho, após matar o frango, Françoise deixa seu sangue escorrer. O que é destacado no excerto, retirado do texto adaptado: “logo que ele morreu, Françoise recolheu o sangue que corria sem lhe afogar o rancor” (PROUST, 2004, p. 108).



Figura 127. HEUET; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 1: No caminho de Swann: Combray**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 50.

No começo dessa sequência (Figura 127), vemos um recordatório contexto, que nos contextualiza acerca do atraso de Françoise para fazer o almoço. Há, também, três balões de fala na segunda, quinta e sétima vinhetas em que se lê “bicho desgraçado” e um outro contendo reticências separadas por um ponto de exclamação. Essas falas, na obra adaptada, não existem e, em seu lugar, vemos “droga! droga!” (PROUST, 2004, p. 108). Temos, portanto, uma criação do adaptador que foi feita, ao nosso ver, para dar maior ênfase à raiva de Françoise ao pegar e matar o frango. Essas falas da criada da tia Léonie chamam a atenção do Narrador para que saia e veja o que acontece. Vemos, no plano de fundo das imagens, os gestos, as reações e as expressões faciais do Narrador, estarrecido com o ato de Françoise, que se passa em primeiro plano. Dessa forma, o plano de fundo destaca o acontecimento central dessa cena, criando, assim, a ambientação para compreendermos os sentimentos do Narrador em relação às ações de Françoise. Nesse excerto, percebemos, novamente, que a “linha clara” é usada para dar visibilidade à palavra proustiana. De acordo com Baetens e Van Gelder (2007, p. 184), esse estilo gráfico é “um sistema que regula de forma transparente a transição de uma imagem para outra, num milagre de equilíbrio e velocidade que garante (...) a continuidade da leitura.”¹⁸⁵ Em outras palavras, a “linha clara” promove a passagem de uma representação pictórica para a outra com clareza e constância, de modo a assegurar o encadeamento da leitura. Assim, o uso da “linha clara” na adaptação heuetiana possibilita uma leitura descomplicada do conteúdo gráfico e, desse modo, promove uma rápida compreensão do discurso proustiano.

¹⁸⁵ « un système qui régit de manière transparente le passage d’une image à l’autre, dans un miracle d’équilibre et de vitesse qui fait que la continuité de la lecture. »

Na próxima prancha (Figura 128), retirada do segundo volume da adaptação, *À sombra das raparigas em flor - parte 1*, temos um exemplo de página com imagens e recordatórios. Nessa prancha, podemos notar diferentes pontos de vista nas imagens. No primeiro quadrinho, há a representação imagética da janela do trem no qual o Narrador, a avó materna e Françoise viajam à Balbec. Essa imagem representa pictoriamente o trecho: “parecia-me admirável contemplar esse cortinado” (PROUST, 2004, p. 498) e que, também, é repetido no recordatório. Temos, também, um ponto de vista da cena como se estivéssemos na cabine, juntamente aos personagens. No segundo, terceiro e quarto quadrinhos, o discurso proustiano é convertido em imagens. Temos, nessa sequência de quadrinhos, o Narrador e sua avó vendo o controlador de passagens. O destaque, nesse excerto, são os olhos do personagem principal, em primeiríssimo plano, notando os botões do casaco do funcionário. Esse olhar evidencia o trecho a seguir retirado do texto proustiano: “um velho empregado da estrada de ferro veio pedir nossas passagens. Os reflexos prateados dos botões de metal de sua túnica não deixaram de me encantar” (PROUST, 2004, p. 498). O uso do primeiríssimo plano no quadrinho que destaca os olhos do Narrador tem o intuito de destacar pormenores das representações gráficas realizadas por Heuet. O discurso proustiano volta a aparecer verbalmente no quinto, sexto e sétimo quadrinhos. Neles, vemos as elucubrações do Narrador que tomam uma parte significativa da página. Conforme Barbieri, “as longas narrações que podemos encontrar nos quadrinhos das últimas décadas estão, de todo modo, ligadas à expressão de pensamentos e, portanto, a relatos de caráter bastante intimista” (BARBIERI, 2017, p. 180). De acordo com o autor, as extensas narrações estão conectadas a uma natureza interior, o que está presente em toda a *Recherche* e, em certo sentido, justifica as escolhas feitas por Heuet em seu trabalho. Para representar isso em sua adaptação quadrinística, Heuet vale-se dos recordatórios narrativos autodiegético para manter as reflexões interiores do Narrador e, ao mesmo tempo, abrir um espaço de representação em que a palavra possa receber ênfase especial em detrimento das imagens.



Figura 128. HEUET, S; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 2: À sombra das raparigas em flor - parte 1**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 5.

No oitavo quadrinho, Heuet, mais uma vez, enriquece sua adaptação, ilustrando a passagem do trem pelo campo, ao utilizar uma reprodução de um quadro de Claude Monet, *Train dans la Campagne* (Figura 129). Se cotejarmos o trabalho do pintor francês com sua recriação gráfica, podemos ver que as duas imagens são praticamente idênticas, sendo a única diferença a inversão horizontal do elemento pictórico realizado por Heuet (Figura 130).

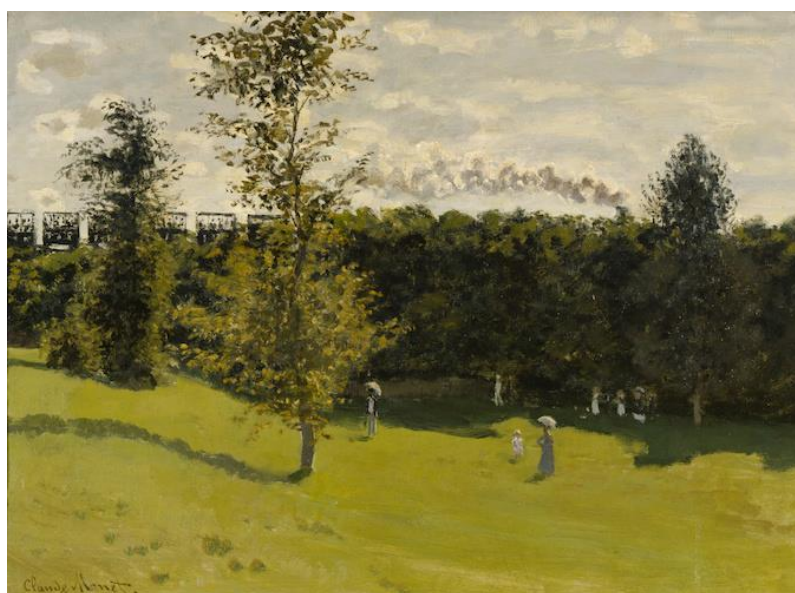


Figura 129. MONET, C. **Train dans la Campagne**. 1870. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/train-dans-la-campagne-803>. Acesso em: 30 abr. 2021.

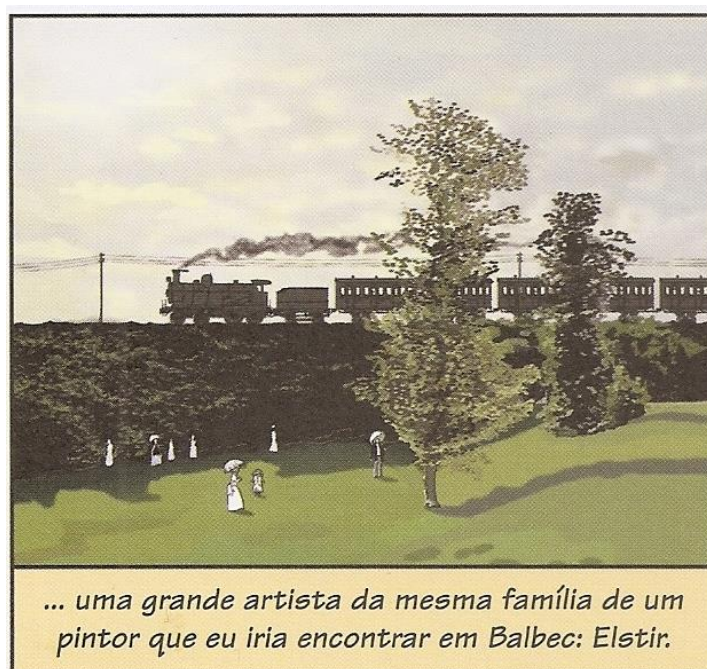


Figura 130. HEUET, S.; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 1**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 5.

No nono e décimo quadriminhos dessa página, os recordatórios trazem a palavra proustiana como ela aparece na *Recherche*. As ilustrações nessas vinhetas são criações do adaptador para ambientar a cena da viagem de trem, já que não há, no texto proustiano, descrições acerca dessas paisagens. O mesmo acontece com o décimo primeiro e o décimo terceiro quadriminhos. No décimo primeiro, a imagem, em tamanho reduzido, mostra o deslizar do trem nos trilhos, ao usar uma onomatopeia (“tchac, tchac, tchong”) representando o som desse atrito. No décimo segundo quadriminho, vemos o Narrador dormindo no vagão e notamos a reprodução de figuras rítmicas, fazendo referência a esse trecho: “como o som dos sinos de Combray, ora a um ritmo, ora a outro (ouvindo, conforme a minha fantasia, primeiro quatro duplas colcheias iguais e logo uma dupla colcheia furiosamente precipitada contra uma semínima).” (PROUST, 2004, p. 500). Esse trecho em que Proust utiliza figuras rítmicas derivadas da teoria musical ocidental para dar forma às percepções do narrador é, contudo, adaptado por Heuet em seu desenho. Em vez da sequência descrita por Proust em termos de colcheias e semínimas, que sonoramente cria um ritmo constante e regular, como é de se esperar de uma locomotiva em movimento, Heuet representa o som descrito pelo Narrador por meio de uma semicolcheia imediatamente seguida por uma semínima, criando uma relação de figuras musicais que o quadriminista repete de forma idêntica por seis vezes e que, a rigor, não produz uma frase musical ritmicamente coerente, por ausência de pausas de semicolcheia, ao contrário do que vemos na descrição precisa feita pelo Narrador proustiano. Esse, de fato, é mais um momento de inserção de informação por parte do adaptador, no caso específico, um adendo que claramente busca mais o efeito visual de repetição do desenho das notas do que o efeito sonoro que a leitura dessas figuras rítmicas poderia produzir. Heuet, portanto, busca na representação visual de repetição de figuras idênticas alimentar no leitor uma ideia de constância rítmica que, do ponto de vista da leitura e solfejo musicais, o seu desenho não comporta.

Além disso, temos, nessa prancha, a palavra proustiana presente nos recordatórios em uma parte considerável da página e, também, transformada em imagens. Heuet, ainda, faz criações pictóricas sem o uso do discurso de Proust para tornar a ambientação da cena mais dinâmica, pois nos quadriminhos a imagem mostra o que está sendo contado. Assim, a progressão da página adquire a fluidez necessária para a leitura e compreensão da narrativa gráfica.

A Figura 131 apresenta mais uma prancha de *À sombra das raparigas em flor - parte 1*. Nela, temos uma cena que se passa diante da sala de jantar do Grande Hotel de Balbec. O primeiro quadrinho dá o tom da ambientação da cena, pois Heuet faz a representação gráfica da entrada dessa sala. Não há, na obra adaptada, descrição da entrada desse espaço do hotel. Vemos, nessa página, mais duas imagens, sem elementos verbais, que transpõem, para a linguagem imagética, o discurso de Proust. No quinto quadrinho, temos uma repetição adaptativa, pois a ilustração do Narrador olhando para a srta. de Stermaria está reproduzida verbalmente no recordatório presente na sexta vinheta. No oitavo quadrinho, mostrando a srta. de Stermaria, Heuet também transpõe pictoriamente o seguinte trecho da *Recherche* proustiana:

O chapéu de feltro cinza, encimado por uma pluma um tanto fora de moda e pretensiosa, que ela usava invariavelmente em cada refeição, fazia-a mais simpática ainda a meus olhos, não porque se harmonizasse com sua pele argêntea e rosada, e sim porque, por ele, imaginava eu que não fosse rica, aproximando-a de mim. Obrigada a uma atitude convencional devido à presença do pai, mas guiando-se já por princípios diversos dele, para olhar e classificar as pessoas que estavam à sua frente, talvez visse em mim não a linhagem insignificante, mas o sexo e a idade (PROUST, 2004, p. 525).

Nos quadrinhos restantes apresentando elementos verbais, como recordatórios e balões de fala, há a transferência integral do texto proustiano para a adaptação, tanto nos trechos em discurso direto, que também o são na obra adaptada, quanto nas reflexões do Narrador presentes nas caixas de texto amarelas, que também trazem dois recordatórios introdutórios de ação, no segundo e quarto quadrinhos. Com relação ao tamanho dos recordatórios, três deles tomam uma parte considerável da página, principalmente aquele presente no sétimo quadrinho. No trabalho adaptativo de Heuet, esse recurso verbal é utilizado à exaustão, transformando “a leitura dessas caixas de texto em algo ingrato, [pois] o leitor tem o sentimento de atravessar um túnel” (GROENSTEEN, 2007, p. 74). Essa sensação de atravessar um espaço fechado por um longo período parece não ter fim ao lermos o trabalho de Heuet, já que em todos os volumes da adaptação heuetiana esse recurso é utilizado com tamanha frequência que nos remete, de certa forma, à leitura da *Recherche*: uma tarefa lenta e árdua para poder saborear o discurso proustiano com intensidade.



Figura 131. HEUET, S; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 2: À sombra das raparigas em flor - parte 1**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 17.

Na imagem abaixo (Figura 132), também retirada de *À sombra das raparigas em flor – parte 1*, notamos a *Recherche* proustiana, representada, principalmente, nos recordatórios e em alguns balões. Os recordatórios reproduzem a palavra de Proust como a vemos no texto adaptado e, também, no balão presente no oitavo quadrinho. Já os balões restantes nos mostram algumas inserções ou mesmo alterações no discurso proustiano. No primeiro quadrinho, vemos as irmãs de Bloch, à esquerda da imagem, indo em direção a ele e ao Narrador. Há dois balões que mostram que as personagens chamam por Bloch ao dizerem “Albert! Albert!” (HEUET; PROUST, 2004, p. 33). Não há menção a essa fala no texto adaptado, o que nos mostra que Heuet faz uma inserção discursiva em sua adaptação. Há uma nova inserção no quinto quadrinho em que Bloch dirige-se às irmãs ao dizer “Feche pouco mais seus peplos de belos agraços, que moda é essa?” (HEUET; PROUST, 2004, p. 33).¹⁸⁶ Como exemplo de alteração, notamos, no sexto quadrinho, uma conversa entre o Narrador e Bloch, na qual se lê: “Aposto que está em Balbec na esperança de travar belas relações” (HEUET; PROUST, 2004, p. 33). No romance adaptado, essa fala aparece de forma indireta, na voz do Narrador, ao dizer que “Bloch me perguntara por que viera eu a Balbec [...] e se fora ‘com a intenção de fazer bons contatos’” (PROUST, 2004, p. 562). Ao realizar inserções e alterações no discurso proustiano, o adaptador de Proust para quadrinhos destacou a interação linguística entre os personagens, ocasionando, assim, dinamismo à cena que está dominada pela ampla presença dos recordatórios, o que torna a leitura da prancha mais lenta. Quanto às imagens, não há no texto proustiano indicações sobre cenários e vestimentas das personagens da cena. Desse modo, há, na representação gráfica de Heuet, inserções criativas que designam cenários e características físicas dos personagens. Isso resulta da interpretação que o adaptador de Proust para narrativas gráficas faz do discurso proustiano e, também, de uma minuciosa pesquisa com fotos e textos da época em que o romance foi escrito. Assim, o adaptador de Proust para romances gráficos cria imagens que tornam a narrativa proustiana inteligível graficamente.

¹⁸⁶ Este trecho é explicado na seção “Em busca do contexto: notas elaboradas pelo tradutor”, na adaptação *À sombra das raparigas em flor – parte 1*. O tradutor André Telles (2004, p. 51) explana que “na Grécia antiga, o peplo era uma túnica feminina sem mangas, fechada na frente por agraços (agrafes), uma espécie de broche ou alfinete.”



Figura 132. HEUET, S; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 2: À sombra das raparigas em flor - parte 1**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 33.

Retiramos o exemplo abaixo (Figura 133) de *À sombra das raparigas em flor – parte 2*. Nessa página, o Narrador está em seu quarto no hotel de Balbec. Há somente três recordatórios, um verbo-imagético, no qual vemos a sombra do personagem principal da *Recherche* admirando a paisagem pela janela e a voz do Narrador, e dois em que há somente a expressão da palavra proustiana. Nesta prancha, os recordatórios ocupam uma parte ínfima da página e o restante do espaço é dominado por imagens, que traduzem as descrições retiradas do romance de Proust. No terceiro, quarto e quinto quadrinhos, o Narrador está sentado em frente à janela de seu quarto, observando o horizonte. Na narrativa proustiana, lê-se

No princípio, havia muita claridade e só fazia sombra se o tempo ficava mau; então, no vidro glauco a que o mar parecia intumescer com suas vagas redondas e engastado entre os caixilhos de ferro de minha janela como entre os chumbos de um vitral, desfiava, em toda a profunda orla rochosa da baía, triângulos empenachados de uma espuma imóvel delineada com a delicadeza de uma pena (PROUST, 2004, p. 607-608).

Podemos notar, no trecho acima, que o Narrador descreve um ambiente de calma e repouso. Heuet utiliza, em sua representação imagética, tons pasteis de azul, amarelo, laranja e violeta. De acordo com Trondheim e García, “as cores podem [...] ter um papel narrativo subjacente” (TRONDHEIM; GARCÍA, 2016, p. 16).¹⁸⁷ Elas têm uma função implícita, possuindo, portanto, a capacidade de auxiliar na compreensão narrativa de uma história em quadrinhos. Esses tons cromáticos mantêm-se nas próximas representações imagéticas. No sétimo quadrinho, vemos, também, mais uma tradução gráfica da seguinte descrição proustiana

enquanto as diferentes partes do ocaso, expostas nos vidros das estantes baixas de mogno, que corriam ao longo das paredes — e que eu reportava em pensamento à maravilhosa pintura de que se destacavam —, pareciam-se com essas cenas diversas que algum mestre antigo realizou outrora para uma confraria sobre um relicário, e dos quais se exibem lado a lado, numa sala de museu, os painéis separados que só a imaginação do visitante volta a pôr em seu lugar sobre as predelas do retábulo (PROUST, 2004, p. 608).

Ao voltar-se para o interior do quarto e ver projetada nas estantes de vidro a imagem do mar e do céu de Balbec, o Narrador pensava em como aquela paisagem assemelhava-se a uma obra de arte, graças aos detalhes existentes tanto no móvel, quanto na paisagem. A “linha clara” auxilia na exposição econômica e direta do cenário captado pela compreensão visual do Narrador. Esse estilo gráfico, de acordo com Lemoine (2015, p. 144), “certamente ilumina as ilustrações, liberando o olho para vagar rapidamente dentro e através de cada quadrinho.”¹⁸⁸

¹⁸⁷ « Les couleurs peuvent [...] avoir un rôle infranarratif. »

¹⁸⁸ « certainly, lightens the illustrations, freeing the eye to roam swiftly within and through each pane. »

Dessa forma, o leitor apreende facilmente o que acontece em cada vinheta podendo, assim, compreender a cena com precisão.



Figura 133. HEUET, S; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 2**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 4.

Na Figura 134, também pertencente à adaptação *À sombra das raparigas em flor – parte 2*, vemos o Narrador envolto em pensamentos sobre algumas moças que conheceu em Balbec. Essas elocubrações do Narrador ficam evidentes nos elementos imagéticos que aparecem nos dois primeiros quadrinhos, pois podemos notar a presença dos personagens envolvidos em uma névoa. No primeiro quadrinho, o personagem principal da *Recherche*, no canto inferior esquerdo, imagina estar com Gisèle no corredor do trem, ação essa que se passa no plano de fundo. A névoa que cerca Gisèle e o Narrador no segundo quadrinho, em primeiro plano, nos aproxima dos pensamentos do personagem principal do romance proustiano. Essas reflexões, além de serem expostas imagetivamente por meio da “linha clara”, estão presentes verbalmente nos recordatórios narrativos autodiegéticos, nos quais o Narrador-protagonista se expressa. Um dos recordatórios, presente no quarto quadrinho, mostra o sentimento de remorso que o Narrador demonstra ter por não conseguir decidir-se entre as moças de Balbec. Acreditamos que Heuet decidiu manter a palavra proustiana pela dificuldade de representar imagetivamente esse sentimento.

Além de vermos a palavra proustiana presente nesses recordatórios, ela aparece transformada em imagens. Essas representações gráficas utilizam elementos quadrinísticos, como no quarto quadrinho, no qual vemos uma corrente de ar representada por linhas cinéticas. No quinto quadrinho, há a transposição imagética de um trecho retirado do texto adaptado: “Enquanto o cocheiro apressava o seu cavalo [...]” (PROUST, 2004, p. 670). No décimo quadrinho, temos, também, uma imagem que parte do discurso proustiano e que aparece destacada pelo recordatório. Nela, vemos uma das moças ao lado de sua mãe e notamos no recordatório: “bastaria ver, ao lado dessas moças, sua mãe ou sua tia, para avaliar as distâncias que, sob a atração interna de um tipo em geral horrendo, essas feições teriam atravessado em menos de trinta anos” (PROUST, 2004, p. 671). Nesse caso, vemos a palavra de Proust evidenciada por meio da representação pictórica. Na adaptação heuetiana há, também, imagens criadas por Heuet não partindo de excertos do texto adaptado. No sexto quadrinho, o Narrador desespera-se com a partida do trem e a iminência de não ver mais as moças que conheceu em Balbec. Esse desespero é ressaltado por uma metáfora visual, representada pelo suor saindo do pescoço do Narrador. Não há menção a esse trecho no discurso proustiano. Isso também acontece no nono quadrinho, em que vemos uma das moças de Balbec deitada na grama, olhando o mar. Esse quadrinho nos mostra a ausência de movimento da personagem e a paisagem, com o uso de tonalidades cromáticas claras, transmite-nos tranquilidade. Esse excerto evidencia, mais uma vez, o predomínio da palavra proustiana que toma grande parte da prancha analisada.



Figura 134. HEUET, S; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 2**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 29.

Em mais uma prancha retirada de *À sombra das raparigas em flor - parte 2* (Figura 135), vemos um passeio do Narrador com Andrée em Balbec. A insistência no uso de tons pasteis por Heuet proporcionam a ambientação bucólica da paisagem de Balbec. No primeiro quadrinho, Heuet mostra a ação optando por um plano médio, que nos chama a atenção para os rostos de Andrée e do Narrador, evidenciando, assim, seus semblantes. Nessa vinheta, há um recordatório contexto que nos introduz à ação que se desenvolverá no decorrer da prancha: “Andrée tentou ignorar as censuras de Albertine” (HEUET; PROUST, 2004, p. 41). O segundo nos mostra um plano geral dos personagens passeando por Balbec. Assim, podemos ver o entorno da paisagem para notarmos o espaço em que a ação se passa. Nos recordatórios, acima e abaixo desse quadrinho, vemos dois recordatórios discurso indireto, já que o Narrador retrata as próprias palavras de forma indireta, bem como as de Andrée. No terceiro quadrinho, há um recordatório introdutório de ação (“De repente...”), um balão com um ponto de interrogação, expressando uma onomatopeia sugerindo um questionamento interno, mesmo sendo expresso por um balão. Essa indagação transforma-se em lampejo de memória involuntária, pois, no quarto quadrinho, temos a imagem do Narrador avistando um arbusto de pilriteiras¹⁸⁹ sem flor, que o faz lembrar de “[...] antigos meses de Maria, de tardes dominicais” (HEUET; PROUST, 2004, p. 41). O Narrador utiliza um recordatório contexto: “Andrée, adivinhando encantadoramente, permitiu que eu conversasse por um instante com as folhas do ar, ocupando uma pequena faixa separando a busto” (HEUET; PROUST, 2004, p. 41), que expressa o momento em que Andrée observa o Narrador em seu momento de epifania involuntária. No sétimo quadrinho, ao conversar com Andrée, o protagonista da *Recherche* usa, mais uma vez, um recordatório discurso indireto: “Juntei-me de novo a Andrée e voltei a tecer elogios a Albertine” (HEUET; PROUST, 2004, p. 41). No nono quadrinho, vemos o Narrador expressar-se em recordatório autodiegético, acompanhado de uma imagem que mostra o passeio dos personagens, que continua a ser mostrado no último quadrinho detendo somente uma representação imagética. A palavra de Proust, juntamente às imagens idílicas criadas por Heuet, dão o tom dessa prancha que ressalta o discurso proustiano transposto para narrativas gráficas.

¹⁸⁹ Planta da família das rosáceas. Das flores dessa planta extrai-se um princípio ativo, que é tônico cardíaco poderoso, usado como auxiliar dos digitálicos no tratamento dos distúrbios do coração. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/pilriteira/>. Acesso em: 12 ago. 2022.

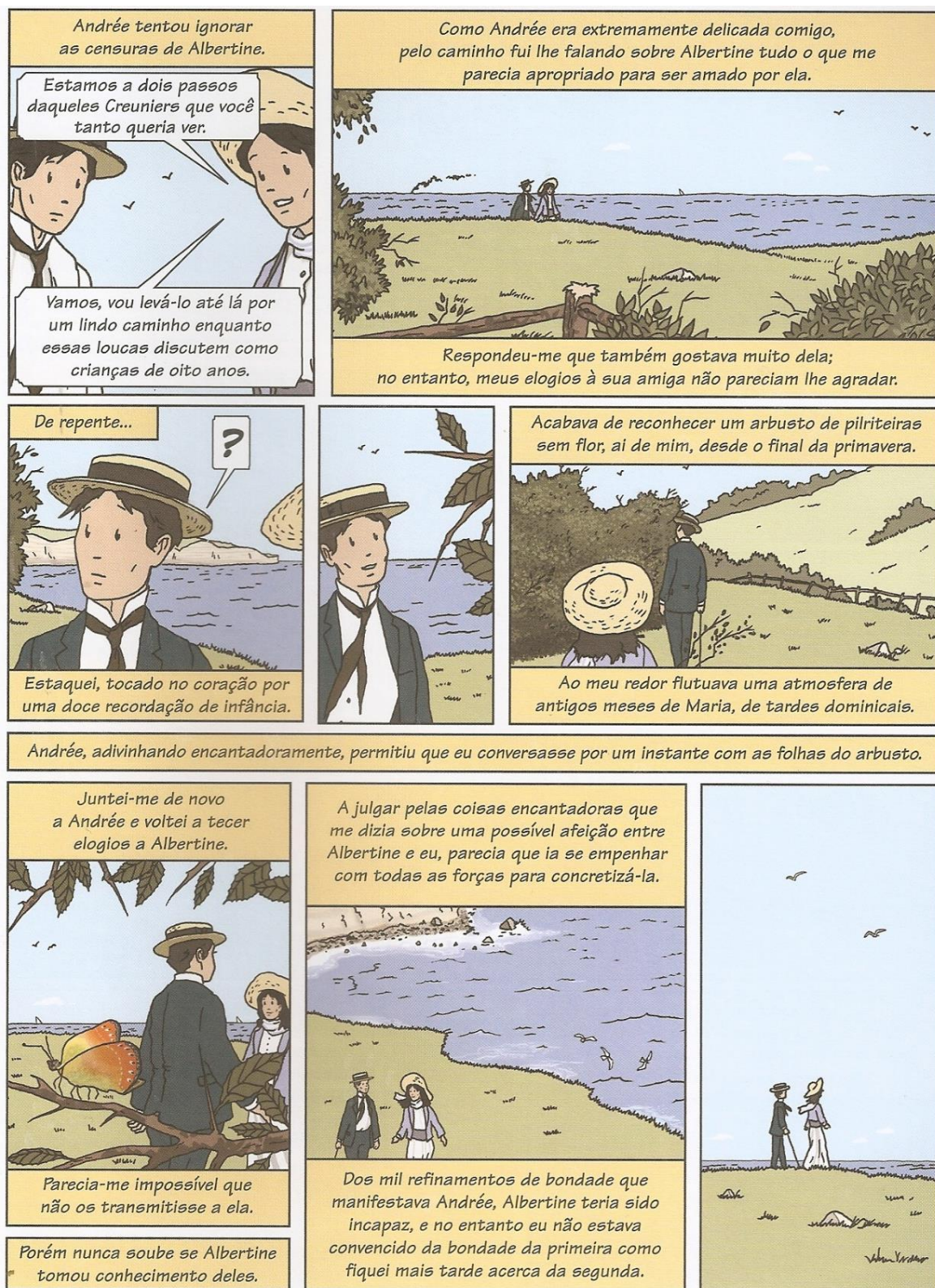


Figura 135. HEUET, S; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 3: À sombra das raparigas em flor - parte 2**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 41.

No excerto a seguir (Figura 136), retirado de *Um amor de Swann - parte 1*, Heuet traz à cena alguns dos ímpetos afetivos de Swann, tematizando costumazes hábitos amorosos do personagem em conexão com a carga aristocrática e moral que as preferências dele suscitavam nos seus círculos de convivência. A imagem, contudo, em combinação com o recordatório narrativo heterodiegético, amplamente presente em toda prancha, evidencia a expressão de um narrador que não participa da história, somente observando-a. Esse narrador apresenta o ar de cobiça por parte de Swann em relação às mulheres representadas graficamente e o prazer que sente ao tê-las em seus braços. Do ponto de vista do desenho, vemos, no primeiro quadrinho, uma cena que se abre com vários personagens reunidos, numa sugestão de convivialidade. Ao mesmo tempo, notamos o flerte de Swann, ao olhar para uma moça, à direita da imagem. Um recurso quadrinístico ausente nessa página é o balão de fala. Portanto, não há falas dos personagens, o que não nos permite afirmar, categoricamente, sobre o quê versaria o teor das conversas entre eles, mas dada a pouca distância física entre os convivas, pode haver pouco espaço para manterem segredos ou conversas de certa forma discretas.

O que se segue, no restante da página, é um contraponto visual ao que observamos no primeiro quadrinho. Se no primeiro deles observamos uma reunião de pessoas, nos quadrinhos seguintes observamos um Swann sempre destacado das demais pessoas, em conversas sugestivamente íntimas com as personagens femininas. Isso é evidenciado, por exemplo, no terceiro e no quarto quadrinhos. No quinto quadrinho, Swann mira uma mulher por quem se interessa e, no último quadrinho, ele parece tê-la conquistado. A própria sequência na qual as imagens estão organizadas sugere a passagem de um ambiente de alguma sociabilidade e compartilhamento, mesmo dentro dos padrões aristocráticos franceses, para um ambiente mais reservado e, de certa forma, de maior privacidade. Isso associado à palavra proustiana, destacada pelos recordatórios, cria o ambiente que leva a ação de Swann do público ao particular.

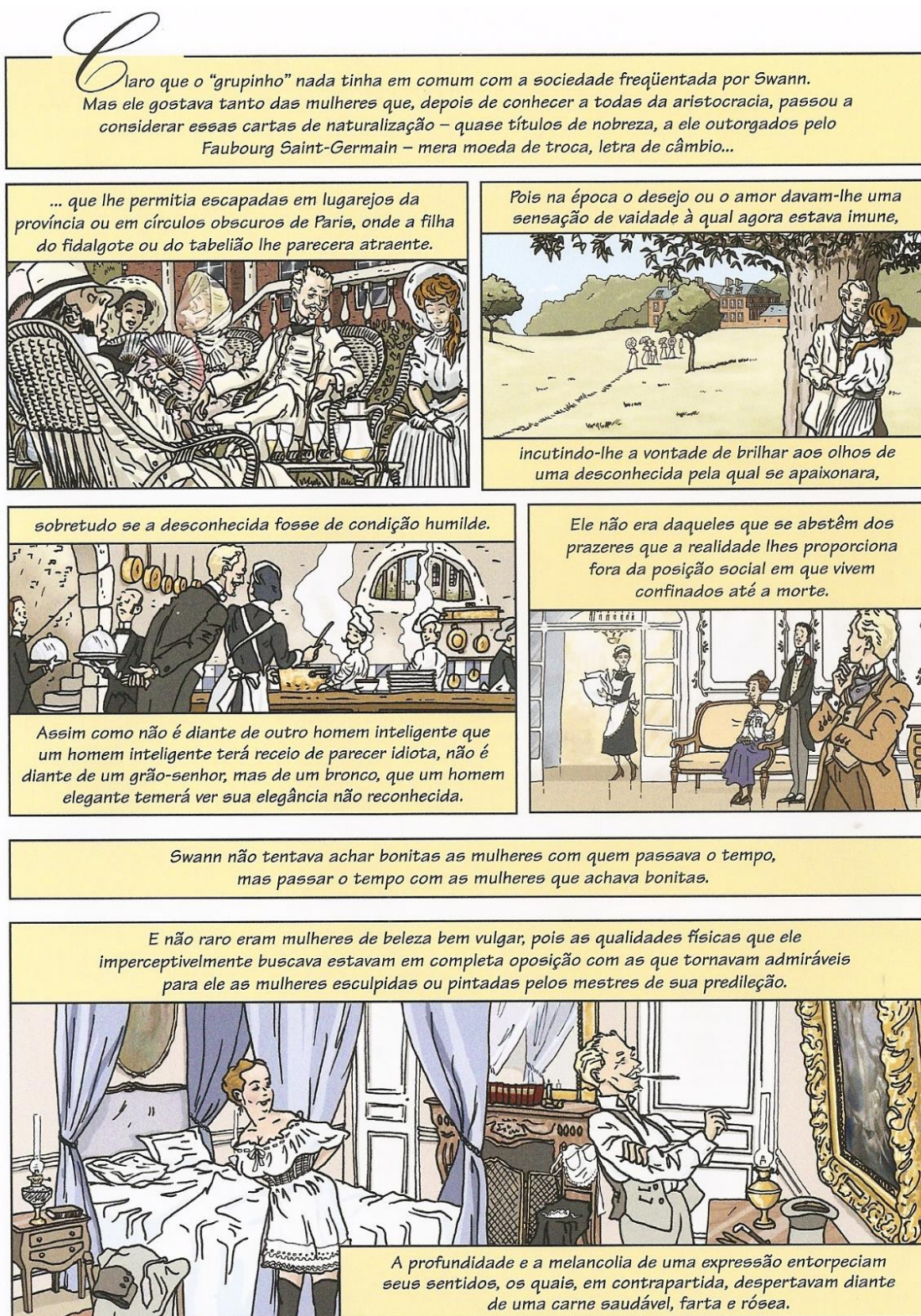


Figura 136. HEUET, S; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 4: Um amor de Swann - parte 1.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 6.

No próximo trecho (Figura 137), também retirado de *Um amor de Swann - parte 1*, vemos uma visita de Swann à casa dos Verdurin, à procura de Odette. Essa página nos apresenta, em quase toda sua totalidade, a palavra proustiana, representada por recordatórios e, principalmente, por balões. Na parte superior da prancha, temos a presença do narrador em recordatórios narrativos heterodiegéticos. Também notamos um recordatório descritivo de personagem ao lermos “Swann sentiu uma dor no coração” (HEUETT; PROUST, 2007, p. 29). Além desses dois subtipos de recordatório, ao lado do quarto quadrinho, há um pequeno recorte, evidenciando um terceiro: o verbo-imagético. Esse recurso verbal, nos quadrinhos, mostra o contorno de Swann, descendo as escadas e saindo da casa dos Verdurin. Portanto, vemos nesse recordatório, com a presença somente de imagem, a silhueta de Swann, com um ar de indefinição e suspense acerca de seu semblante, o que contrasta com seu claro movimento de saída. Esse deslocamento espacial de Swann nos faz entender que, nos quadrinhos subsequentes, ele não está mais presente no local quando os convidados da família Verdurin falam sobre ele. Essas indiscrições, expressas em balões de fala são feitas pelo senhor e senhora Verdurin e, também, pelo doutor Cottard. Esse solilóquio ocupa grande parte da página, o que ocasiona uma diminuição espacial para a representação imagética dos personagens. A presença dos balões, mostrando a profusão de trocas verbais entre os personagens, destaca os componentes discursivos da adaptação heuetiana, tornando a leitura mais truncada. As imagens dos personagens são feitas em primeiro plano e, assim, suas expressões faciais são destacadas, mostrando-nos mais detidamente seus semblantes. Dessa forma, as bisbilhotices burguesas comentadas pelos personagens parecem ser compartilhadas quase que exclusivamente com os leitores.

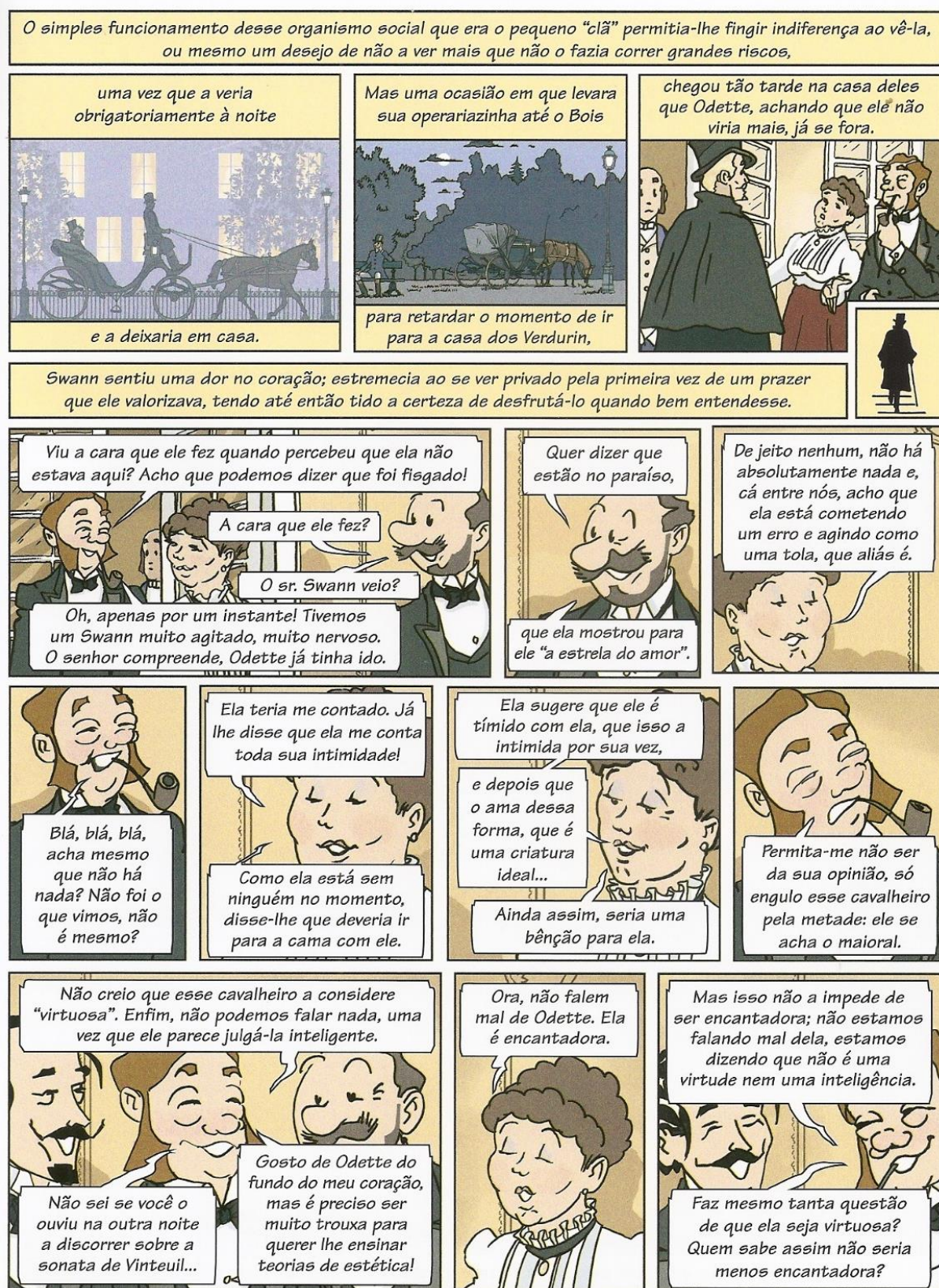


Figura 137. HEUET, S; PROUST, M. **Em busca do tempo perdido 4: Um amor de Swann - parte 1**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 29.

No excerto abaixo (Figura 138), retirado de *Em busca do tempo perdido 5: Um amor de Swann - parte 2*, podemos observar representações pictóricas que sugerem o ímpeto de espionagem de Swann, que acredita estar sendo traído por Odette. É importante notar que esse é mais um excerto em que os recordatórios aparecem de maneira expressiva eloquente. Não existem balões de fala nesse trecho, de forma que toda e qualquer reflexão feita a respeito das pessoas envolvidas nessa cena partem da voz narrativa que habita esses recursos verbais e, nesse caso, é evidenciada por recordatórios narrativos heterodiegéticos, o que destaca a introspecção da cena. Em relação aos elementos imagéticos, vemos uma cena noturna que é dominada, quase em sua totalidade, por tons de azul escuro, remetendo a um sentimento de escuridão da alma de Swann, tomada pela desconfiança por Odette. Nos dois primeiros quadrinhos, notamos Swann, do lado de fora da morada de sua amada, imaginando que ela esteja, em seu quarto, na companhia de outro cavalheiro. Para destacar o conteúdo dessas vinhetas, pertencente ao domínio da imaginação de Swann, vemos a imagem de Odette, em seu quarto, envolta por nuvens, como se fossem balões de pensamento, que trazem, verbalmente, observações internas de um personagem e, nesse caso, nos revelam, graficamente, os pensamentos de Swann. O branco, remetendo à luz, e os matizes claros de rosa e laranja, provindos do interior do aposento de Odette, poderiam sugerir à imaginação de Swann que ela estivesse acordada. Essa luz esclarecedora, que atravessa a janela e invade os devaneios do personagem, evidenciaria, para Swann, essa traição e, por conseguinte, o despertar de um sentimento amoroso de posse do personagem por Odette e o impulso de querer saber mais sobre sua vida. Esse arroubo de inconveniência indiscreta é destacado por dois recordatórios verbo-imagéticos, o primeiro do lado direito da página mostrando uma lupa e o segundo no canto inferior esquerdo, evidenciando a silhueta de um detetive, que, por sua forma, acaba sugerindo a figura de Sherlock Holmes, com um chapéu, um cachimbo na boca e, também, uma lupa entre as mãos. A figura desse investigador privado acaba servindo como alusão às tentativas, até mesmo embaraçosas, de Swann de justificar, para si mesmo, sua obsessão para com o que ocorria por trás das janelas de Odette. Além do conteúdo imagético desses recordatórios, que sugerem esse impulso investigativo de Swann, a parte verbal corroboraria essa intenção quando lemos

e tudo aquilo de que teria vergonha até então, espionar por uma janela, amanhã, quem sabe?, (sic) subornar os criados, escutar atrás das portas, agora não lhe parecia ser senão métodos de investigação científica apropriados à busca da verdade (HEUET; PROUST, 2011, p. 4).

As imagens que aparecem na parte inferior dessa prancha, destacando o semblante decepcionado de Swann e o foco na janela fechada com a luz acesa, na qual o personagem Swann bate e o som dessa batida é representado pela onomatopeia “toc, toc”, reforçam que o

mistério da vida de Odette se impõe frente ao desejo de Swann, que termina essa passagem tendo de, de alguma maneira, lidar com a frustração de não ter conhecimento sobre o que se passa na vida íntima de Odette. Isso evidenciado, primordialmente, pela palavra proustiana, presente na profusão de recordatórios dispostos na página.

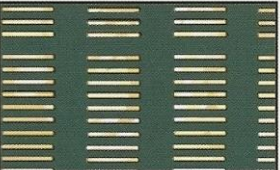
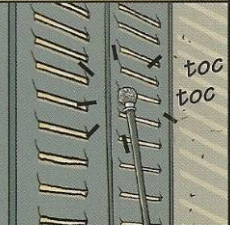
Assim pelo menos Odette saberia que ele sabia, que vira a luz e ouvira a conversa, e ele, que ainda há pouco a imaginava rindo com o outro de suas ilusões, 	agora era ele quem os via, presunçosos em seus erros, enganados, em suma, por ele, a quem julgavam bem longe dali e que, por sua vez, já sabia que iria bater nos postigos. 		
E talvez o que sentisse de quase agradável naquele momento fosse outra coisa também: um prazer da inteligência. Seu ciúme imprimia vida a outra faculdade, a paixão da verdade.	As particularidades do dia a dia de uma pessoa sempre pareceram sem valor a Swann: um dos momentos em que se sentia mais medíocre era quando alguém vinha fazer intrigas com ele. 	Mas, nesse estranho período do amor, a curiosidade que ele sentia despertar dentro de si era a mesma que já viera a sentir pela História.  E tudo aquilo de que teria sentido vergonha até então, espionar por uma janela, amanhã, quem sabe?, subornar os criados, escutar atrás das portas,	
agora não lhe parecia ser senão métodos de investigação científica  apropriados à busca da verdade.	 Sentiu-se por um instante envergonhado ao pensar que Odette saberia que ele alimentara suspeitas. Quantas vezes ela não lhe dissesse o horror que tinha dos ciumentos, os amantes que espionam...	Agora iria detestá-lo, ao passo que naquele momento, talvez, mesmo enganando-o, ela ainda o amasse. Mas o desejo de conhecer a verdade era mais forte e pareceu-lhe mais nobre. Sabia que a realidade por trás daquela janela estriada de luz era legível como sob a capa iluminada a ouro de um desses manuscritos preciosos, a cuja riqueza artística, por sua vez, o erudito que os consulta é incapaz de permanecer indiferente. 	E depois a vantagem que supunha levar sobre eles talvez fosse menos saber  do que poder mostrar-lhes que sabia. 

Figura 138. 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. p. 4.

Na cena a seguir, também advinda de *Em busca do tempo perdido 5: Um amor de Swann - parte 2*, vemos Swann, tomado pelo ciúme, lendo, através do envelope com a ajuda de uma vela, uma carta que Odette lhe havia pedido para que colocasse no correio. Assim como no exemplo anterior, o excerto seguinte (Figura 139) também não apresenta balões de fala que introduzam o discurso direto sob a forma de diálogos entre os personagens. Em ambas as pranchas, notamos um alto teor discursivo, aspecto criado pela profusão de, principalmente, recordatórios narrativos heterodiegéticos. Além desse subtipo de recordatório, notamos, no canto superior esquerdo da página, o de discurso indireto. Nele, as palavras de Odette são relatadas por Swann e isso é evidenciado no trecho “... no fim ela se desculpava por se ter mostrado tão sem-cerimônia com ele” (HEUET; PROUST, 2004, p. 10). Vemos, também, dois recordatórios descritivos de personagem, nos quais encontramos a caracterização psicológica de Swann. No primeiro, à esquerda da página, há uma imagem na qual o personagem, ao lado de um aquário, olha para a carta de Odette. No recordatório, que acompanha essa representação imagética, lemos “Swann quedava-se desolado, confuso e, apesar de tudo, feliz diante daquele envelope que Odette entregara-lhe destemidamente” (HEUET; PROUST, 2004, p. 10). Em outro exemplo de recordatório descritivo de personagem, na imagem central dessa prancha, lê-se “Depois, seu ciúme regozijava-se com aquilo, como se estivesse uma vitalidade independente, egoísta, voraz de tudo o que pudesse alimentar, ainda que à custa dele próprio” (HEUET; PROUST, 2004, p. 10). Os aspectos descritivos presentes nesse recurso verbal destacam o ciúme de Swann por Odette e a pressa de tê-la consigo, o que é corroborado por um recordatório verbo-imagético, em que vemos o elemento não verbal, constituído pela silhueta de um polvo formando um relógio, representando a vontade de Swann de agarrar-se, o mais rápido possível, ao desejo de ter Odette; e, também, o elemento verbal, evidenciando o mesmo sentimento ao lermos que “Seu ciúme, como um polvo que lança uma primeira, depois uma segunda, depois uma terceira amarra” (HEUET; PROUST, 2004, p. 10).

Imageticamente, nesse trecho, há uma atmosfera de gradual revelação e melancolia, que começa a ser criada a partir da primeira vinheta, quando Swann coloca a carta diante de uma vela para, nos próximos quadrinhos, ler atentamente o conteúdo da missiva através da luz que incide por meio do envelope. A proximidade entre o rosto do personagem, em primeiríssimo plano, e o papel sugere certa avidez em saber o que contém a carta. A partir disso, vemos que o desalento e o ciúme de Swann aprisionam-no ao sentimento de ter Odette para si, afastando-a de possíveis amantes, como Forcheville. A figura do polvo, além de mostrar-se com formato de silhueta no recordatório verbo-imagético, também incide, com seus tentáculos, no aquário à frente de Swann, em imagem centralizada na página. Esse animal sugeriria o apresamento

amoroso de Swann sobre Odette. Além disso, o que confirmaria essa captura amorosa é a alusão a espaços fechados, como a representação de uma porta, que enclausura um ambiente reservado, e, em primeiríssimo plano, de um bolso, que armazena um objeto. Isso insinuaria, também, essa apreensão amorosa de Swann por Odette. Por fim, a cena é concluída com a imagem de um trem, em plano geral. Essa viagem afastaria Odette de outros homens e, enfim, faria com que ela se aproximasse de Swann. Com isso, a ideia de distanciamento espacial de Odette de Paris, se não resolve totalmente os conflitos de Swann, nesse trecho, ao menos consegue fazer com que seu abatimento seja aplacado por ora. Os elementos não verbais dão o tom da cena, mas os recordatórios presentes nesta página são indispensáveis para que compreendamos o todo narrativo dessa ação.



Figura 139. 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. p. 10.

No excerto seguinte (Figura 140), retirado de *Em busca do tempo perdido 6: No caminho de Swann: nomes de lugares*, notamos a total ausência de balões de fala, de maneira que apenas os recordatórios trazem as informações discursivas que Heuet julgou pertinente para construir a cena. Do ponto de vista gráfico, temos duas grandes vinhetas. A primeira apresenta uma visão panorâmica de Paris, com destaque, em primeiro plano, para o Bois de Boulogne, bosque localizado no oeste parisiense. A escolha cromática de Heuet destaca a flora desse local com diferentes tonalidades de verde. A geografia desse lugar se apresenta como um conjunto de traços e um emaranhado de caminhos que, vistos de cima, sugerem um conjunto de vias, rotas e sentidos entrecortados e interligados que, por sua vez, culminam num horizonte claro e, ao mesmo tempo, pouco definido por causa do olhar distante. O recordatório traz a voz do Narrador-Protagonista, versando sobre a possibilidade de ver Gilberte e, também, a sra. Swann passeando pelo bosque, o que caracteriza o uso de um recordatório narrativo autodiegético.

No quadrinho seguinte, um plano geral do Bois de Boulogne nos mostra carruagens conduzidas por cocheiros elegantemente trajados e transportando mulheres, provavelmente de origem burguesa ou aristocrática, pelo bosque. Esses passeios, iluminados por raios solares representados por linhas diagonais, destacam a presença das mulheres, trajando vestimentas elegantes em cores contrastantes com o verde das árvores ao fundo. Esse ambiente idílico é destacado discursivamente pelo Narrador em um recordatório contexto, no qual explica o apelido que dera a esse local, o Jardim das Mulheres, que era, segundo ele, frequentado por belas mulheres.

As duas vinhetas presentes nessa prancha nos mostram imagetivamente o local no qual se passa a ação, o Bois de Boulogne. Os recordatórios trazem a palavra do Narrador e, também a contextualização de informações para a compreensão da cena. O uso desse elemento verbal é, portanto, indispensável nessa cena, pois a representação pictórica do ambiente, por si só, não seria totalmente compreendida se não houvesse a manifestação discursiva do Narrador-Protagonista, que se expressa criando uma essencial ligação linguística com o conteúdo gráfico.

Contudo, na maioria das vezes – quando eu não devia ver Gilberte –, sabendo que a sra. Swann passeava quase diariamente na aleia “das Acácias”, em torno do grande Lago e na aleia da “Rainha Margarida”, eu impelia Françoise para o lado do Bois de Boulogne.



Ele era o Jardim das Mulheres; e – como a aleia dos Mirtos, da Eneida –, a aleia das Acácias era frequentada pelas Belezas célebres.



Figura 140. 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. 33.

De *Em busca do tempo perdido* 6: *No caminho de Swann: nomes de lugares*, retiramos o último excerto analisado neste trabalho (Figura 141). Nele, temos seis vinhetas que mostram a chegada da sra. Swann ao Bois de Boulogne, em Paris. O Narrador, nos dois primeiros quadrinhos, usa dois recordatórios para abordar a vinda da mãe de Gilberte ao bosque localizado no oeste da capital francesa. No primeiro deles, vemos um recordatório introdutório de ação, quando o Narrador relata que “Num dado momento, com efeito, eu avistava a sra. Swann” (HEUET; PROUST, 2014, p. 36). Já no segundo, temos um recordatório descritivo de personagem, no qual lemos “...alheia às pessoas que passavam, como se o seu grande assunto e sua finalidade fossem exercitar-se, sem pensar que era vista e que todas as cabeças se voltam para ela” (HEUET; PROUST, 2014, p. 36). Nos quadrinhos subsequentes, vemos somente balões de fala, com os rabichos voltados para fora dos requadros. Essa série de balões apresenta comentários de passantes, não representados pictoriamente, ora moralistas, ora simplesmente grosseiros, a respeito de Odette. Os recordatórios e os balões, nessa prancha, nos ajudam a entender a progressão da ação.

Os elementos não verbais dessa página destacam a imagem de Odette flanando pelo bosque com seu cachorro de estimação. Os tons pastéis presentes na cena, como o verde das árvores, o amarelo do chão e o azul do céu ajudam a salientar o lilás da vestimenta e dos acessórios da sra. Swann. As cores e os cenários são criados por Heuet para compor a ambientação imagética para essa cena, mas, na última vinheta, o adaptador de Proust para narrativas gráficas inspira-se no quadro *Le Bassin d'Argenteuil* (1872), do pintor francês Claude Monet (Figura 142), ao mostrar Odette movimentando-se pelos caminhos do Bois de Boulogne, ocasionado, assim, uma intertextualidade gráfica entre a pintura de Monet e o trabalho heuetiano. Todo o deslocamento da sra. Swann pelo bosque é mostrado por meio de imagens em planos distintos. No primeiro quadrinho, vemos a personagem em um plano total, evidenciando seu corpo inteiro de forma mais próxima. Na vinheta subsequente, ela é vista a partir dos joelhos, em plano americano, atraindo a atenção do leitor para sua elegância e, também, para suas feições e gestos. A partir do terceiro quadrinho, Odette começa a distanciar-se do centro da imagem, passando a ser representada novamente em plano total (terceiro quadrinho) e posteriormente em plano geral (quarto, quinto e sexto quadrinhos). Quanto mais a sra. Swann se afasta imageticamente, mais as maledicências evidenciadas pelos balões de fala se amplificam nas imagens. A combinação de desenho com o discurso direto evidenciado pelos balões tem o efeito de criar uma cena em que a caminhada de Odette é sobreposta aos ruídos do mexerico desses cidadãos menos importantes no contexto e, portanto, desconhecidos graficamente, cuja maior fonte de satisfação é justamente futricar acerca de questões pessoais

da Sra. Swann que, por definição, seriam de interesse única e exclusivamente dela. O que fica claro no trecho analisado, portanto, é uma reconstrução do tipo de moralidade conservadora predominante nos estratos da sociedade francesa de então, refratária a todo tipo de comportamento que fugisse à norma de conduta tacitamente estabelecida pelos indivíduos autodenominados sujeitos de boa conduta. Também gostaríamos de ressaltar que a união entre as representações imagéticas criadas por Heuet, usando a “linha clara”, e a palavra proustiana presente nos recordatórios e nos balões cria a ambientação necessária para o desenrolar da ação.



Figura 141. 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. 36.



Figura 142. Monet, C. **Le Bassin d'Argenteuil** (1872). Huile sur toile. 60,0 x 81,0 cm. Musée d'Orsay. Paris, France. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-bassin-dargenteuil-1092>. Acesso em: 10 mai. 2022.

As análises das pranchas antecedentes nos mostram como a adaptação heuetiana usa procedimentos gráficos conhecidos, relacionando-os à repetição da palavra proustiana nos balões de fala e, principalmente, nos recordatórios. Para isso, Heuet usa como inspiração imagética, como já citado nesta tese, o trabalho de quadrinistas como Hergé e Edgar P. Jacobs, expoentes da “linha clara”, mantendo o discurso de Proust nos elementos verbais da narrativa gráfica. Dessa forma, o quadrinista usa um estilo pictórico reconhecido no mercado de quadrinhos para adaptar uma narrativa literária clássica, como a *Recherche*. Com isso, Heuet torna visível a palavra proustiana por meio da “linha clara”, transformando um texto considerado difícil em algo palatável para leitores não iniciados ao romance de Proust.

CONCLUSÃO

No primeiro capítulo deste trabalho, abordamos a “linha clara” como estilo pictórico. Como vimos, ela apresenta um traço tradicional, clássico, livre de excessos e de arrojo gráfico. Também discutimos como o uso desse procedimento gráfico foi legitimado por quadrinistas como Hergé e Edgar P. Jacobs, que criaram parâmetros gráficos que se tornaram referência para artistas dos quadrinhos, como, por exemplo, Stéphane Heuet e a sua adaptação de *No caminho de Swann* e *À sombra das raparigas em flor* para narrativas gráficas. Também, nesse capítulo, analisamos de que maneira a “linha clara” e os recursos não verbais dos quadrinhos, como as vinhetas, as bandas, as molduras, as sarjetas, os ideogramas, as linhas cinéticas e as metáforas visuais, são utilizados na transposição do discurso proustiano para as narrativas gráficas heuetianas. Desse modo, buscamos compreender como esses elementos quadrinísticos atuam na produção de sentido imagético da construção adaptativa feita por Stéphane Heuet.

No segundo capítulo, vimos como Heuet transpõe a palavra de Proust para elementos verbais dos quadrinhos, como balões, onomatopeias e recordatórios na feitura de sua adaptação quadrinística da *Recherche* proustiana. O principal recurso discursivo utilizado por Heuet em sua adaptação é o recordatório, que aparece em várias páginas de seu trabalho adaptativo, destacando a palavra proustiana e que, portanto, recebeu grande atenção nesse capítulo. Partindo de uma tipologia prévia realizada por Faye (2015), propusemos a nossa, levando em consideração as particularidades discursivas presentes tanto na adaptação de Heuet, como em outras narrativas gráficas nas quais mapeamos a presença de tipos diferentes de recordatório. A tipologia feita neste capítulo nos ajuda a compreender como esse recurso verbal quadrinístico atua, juntamente aos elementos não verbais, na produção de sentido de uma HQ. Portanto, pensamos que a tipologia criada por nós seja primordial não somente para compreender a construção de significado na adaptação heuetiana, mas também para entender o uso desse recurso discursivo em outras narrativas gráficas. Dessa forma, essa tipologia poderia, por extensão, ser aplicável a outros trabalhos quadrinísticos que apresentem o recordatório como um dos seus procedimentos de construção.

No terceiro capítulo, analisamos como o uso de um recurso gráfico legitimado, como a “linha clara”, e de elementos não verbais e verbais intercalam-se na construção adaptativa de Heuet para produzir sentido. Como mostra a análise, o adaptador de Proust, ao utilizar a “linha clara”, acabou cercando-se, intencionalmente ou não, de cuidados para que sua obra não só tivesse êxito artístico, mas também para que ela construísse, em torno de si, alguma forma de blindagem estético-crítica. Afinal, como as resenhas discutidas no nosso estudo revelam, o

histórico da recepção da adaptação heuetiana passou de um primeiro momento de rejeição inegociável para um período de aceitação crítica do valor estético e, sobretudo, do valor de aproximação da narrativa proustiana do grande público. Essa mudança de percepção também pode ser atribuída ao fato de o texto de Heuet trazer, para o primeiro plano, a palavra proustiana, sustentada pela limpidez da “linha clara”.

Nesse sentido, portanto, defendemos a tese de que a “linha clara” é uma estética imagética que dá visibilidade à palavra proustiana em Heuet. Visibilidade no sentido da clareza do traço, da nitidez do projeto estético e da perceptibilidade dos elementos que compõem a complexa interação de escolhas que permeiam o trabalho do adaptador. Além disso, há uma estética da visibilidade do discurso proustiano na adaptação heuetiana no sentido de que o traço discreto e sutil, escolhido pelo quadrinhista, coloca em proeminência, em realce, trechos do texto da *Recherche*. Isso acontece de forma a não só lembrar ao leitor qual é a filiação temático-formal dessa história em quadrinhos, mas também a reforçar a ideia de que aquele que a lê está diante de elementos de uma forte tradição verbo-visual que, no mínimo, merece ser lida com a justa atenção.

REFERÊNCIAS

- ACEVEDO, J. **Como fazer histórias em quadrinhos**. Trad. Sílvia Neves Ferreira. São Paulo: Global, 1990.
- ALGOUD, A. **Dictionnaire Amoureux de Tintin**. Paris: Plon, 2016. *E-book*.
- ASSIS, E. G. **Aproximações entre letreiramento e tradução linguística na tradução de histórias em quadrinhos**. Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Lima. 2018, 320f. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
- AUERBACH, E. **Ensaio de literatura ocidental**. Trad. Samuel Titan Jr. E José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2007.
- BAETENS, J. **Adaptation et Bande Dessinée: Éloge de la Fidélité**. Bruxelles: Les Impressions nouvelles, 2020.
- BAETENS, J. L'adaptation, une stratégie d'écrivain. MITAINE, B. *et al.* In: **Bande Dessinée et Adaptation**. Clermont-Ferrand : Presses Blaise Pascal, 2015. Páginas 41-59.
- BAETENS, J. Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites. **Cahiers de Narratologie**, n. 16, 2009. Páginas 1-10.
- BAETENS, J.; SURDIACOURT, S. European Graphic Narratives. In: STEIN, D.; THON, J. N. (org.). **From Comic Strips to Graphic Novels Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative**. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2013. Páginas 347-362.
- BAETENS, J; VAN GELDER, H. Permanences de la Ligne Claire. Pour une Esthétique des trois unités dans 'L'ascension du Haut-Mal' de David B. In: FRESNAULT-DERUELLE, P.; SAMSON, J. **Poétiques de la Bande Dessinée**. Paris: L'Harmattan, 2007. Páginas 183-193.
- BAETENS, J. Proust en 48CC. HOUPPERMANS, S. (org.). **Proust Aujourd'hui 9**. Leyde: Brill, 2012. Páginas 173-183.
- BARBIERI, D. **As linguagens dos quadrinhos**. Trad. Thiago de Almeida Castor do Amaral. São Paulo: Peirópolis, 2017.
- BARBOSA, A. História e quadrinhos: a coexistência da ficção e da realidade VERGUEIRO, W.; RAMOS, P. (org.). In: **Muito além dos quadrinhos**. São Paulo: Devir, 2009.
- BARIL, S.; NAÏTS. **Colorisation de BD: du traditionnel au numérique**. Paris: Eyrolles, 2010.
- BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2018.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

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

BERTHOU, B. Médiation, figuration, traduction : trois conceptions de l'adaptation d'œuvres littéraires en bande dessinée. MITAINE, B. et al. **Bande Dessinée et Adaptation**. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015.

BLANCHARD, G. **La bande Dessinée: Histoire des Histoires en Images de la Préhistoire à nos Jours**. Verviers: Marabout Université, 1969.

BOUCHER, F. E. Marcel Proust en BD: Circonscrire l'Adaptation de Stéphane Heuet. **Revue Analyses**, v. 10, n. 3, 2015. Páginas 126-146.

BOURGET-LAPOINTE, S. Les adaptations comme interprétations créatives : le cas de Proust en B.D. **Postures**, n. 23, 2016. Páginas 1-16.

BYVANCK, A.W. Le Problème du Psautier de Paris. **Netherlands Yearbook for History of Art**, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art 6, 1955, páginas 31-56.

CAGNIN, A. L. **Os quadrinhos: linguagem e semiótica**. São Paulo: Criativo, 2014.

CAMPOS, R. **HQ: uma pequena história dos quadrinhos para uso das novas gerações**. São Paulo: Edições SESC SP, 2020. *E-book*.

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

CHAVANNE, R. **Composition de la Bande Dessinée**. Montrouge: Éditions PLG, 2010.

CHINEN, N. **Linguagem HQ: conceitos básicos**. São Paulo: Criativo, 2011.

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

CIRNE, M. **Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

COUPERIE, P.; DESTEFANIS, P. **História em quadrinhos e comunicação de massa**. Trad. José Fioroni Rodrigues & Luiz Sadaki Hossaka. São Paulo: MASP, 1970.

DAVIES, P. F. **Comics as Communication: a Functional Approach**. Londres: Paul Gave MacMillan, 2019.

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

DEYZIEUX, A. « **Les Grands Courants de la Bande Dessinée** », Le français aujourd'hui, v. 161, nº. 2, 2008. Páginas 59-68.

DUC. **L'Art de la Bande Dessinée. Tome 1: Du Scénario à la Réalisation.** Grenoble: Glénat, 1997.

DUMORTIER, R. **L'Atelier de la Bande Dessinée: J'apprends à Dessiner et à Raconter.** Bruxelles: Éditions Moulinsart, 2000.

DUNCAN, R. Comics and Rhetoric. In: BRAMLETT, F. *et al.* **The Routledge Companion to Comics.** Londres: Routledge, 2017. *E-book*

EISNER, W. **Expressive Anatomy for Comics and Narrative: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist.** New York: W. W. Norton & Company, 2008.

EISNER, W. **Narrativas gráficas: princípios e práticas da lenda dos quadrinhos.** Trad. Lenadro Luigi Del Manto. 2a ed. São Paulo: Devir, 2008.

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

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

ESPURIO, K. **Em busca do tempo perdido recriado em quadrinhos: o narrador de 'No caminho de Swann' adaptado para narrativas gráficas.** Orientador: Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattner. 2015, 198 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto.

FAYE, T. (Dé)constructions Narratives et Persistance du Texte : Images du Cid, entre Performance Épique et Bande Dessinée. MITAINE, B. *et al.* **Bande Dessinée et Adaptation.** Clermont-Ferrand : Presses Blaise Pascal, 2015.

FAURE, E. Caran d'Ache. **L'Aurore.** Edição de 13/09/1902. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k728487r/f2.item.zoom>. Acesso em: 10 mai. 2022.

FRESNAULT-DERUELLE, P. **La Bande Dessinée.** Paris: Armand Colin, 2009.

FRESNAULT-DERUELLE, P. **La Bande Dessinée.** Paris: Hachette, 1972.

FRESNAULT-DERUELLE, P. Le verbal dans les bandes dessinées. **Communications**, n. 15, 1970. Páginas 145-160.

GAUDREAULT, A; GROENSTEEN, T. (org.). **La transécriture. pour une theorie de l'adaptation. littérature, cinema, bande dessinée, théâtre, clip.** Angoulême: Éditions Nota Bene, 1998.

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

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

GOBIN, M.H. **Proust en B.D.? Que dirait Baudelaire? Étude sémiotique, littérature et esthétique.** Paris: Connaissances et Savoirs, 2006.

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

GROENSTEEN, T. **La Bande Dessinée et le Temps.** Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2022.

GROENSTEEN, T. **La Bande Dessinée: Mode d'Emploi.** Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2007.

GROENSTEEN, T. **La Bande Dessinée: Une Littérature Graphique.** Toulouse : Les Essentiels Milan, 2005.

GROENSTEEN, T. **Le Bouquin de la Bande Dessinée.** Paris: Robert Laffont, 2020. *E-book*.

GROENSTEEN, T; PEETERS, B. Töpffer: **L'Invention de la Bande Dessinée.** Paris: Hermann, 1994

GROENSTEEN, T. **Parodies: La Bande Dessinée au Second Degré.** Paris: Skira Flammarion, 2010.

GROENSTEEN, T. **Système de la Bande Dessinée.** Paris: PUF, 1999.

GROVE, L. **Comics in French: The European Bande Dessinée in Context.** New York: Berghahn Books, 2010.

GUBERN, R. **Literatura da imagem.** Trad. Maria Ester Vaz da Silva e Irineu Garcia. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

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

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

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

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.

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.

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.

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

HOUPPERMANS, S. Pas Mon Genre: Swann en BD. **Marcel Proust Aujourd'hui**, v. 7, 2009. Páginas 158-176.

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

JEFFROY-UNTER, G. **Bulles de France**. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 2013.

JOLY, M. **A imagem e os signos**. Trad. Laura Carmo Costa. Lisboa: Edições 70, 2005.

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

JONES JR, W. B. Classics Illustrated and the evolving art of comic-book literary adaptation. In : LEITCH, T. (org.). **The Oxford handbook of adaptation studies**. Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 214-238.

KOUKKONEN, K. **Studying Comics and Graphic Novels**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2013.

KRAZEWSKI, P. La Quadrature de la Bande Dessinée. **Appareil**, v. 17, 2016. Páginas 1-30.

LEMOINE, F. The representation of ineffable. CLÜVER, C. *et al.* **The Imaginary: Word and Image**. Leiden: Brill, 2015. Páginas 131-146.

LEROI-GOURHAN, A. Les rêves. **Le fil du temps**. Paris : Fayard, 1986, páginas 292-314.

MARION, P. Narratologie médiatique et médiagenie des récits. **Recherches en communication**, v. 7, 1997, p. 61-87.

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.

MEDEIROS, T. S. Psicodelia, humor e militância: os coletivos de mulheres quadrinistas no *comix underground* norte-americano. **Revista Ártemis**, vol. XXVI, n. 1, p. 76-103, jul-dez, 2018.

MENU, J. C. **La Bande Dessinée et Son Double**. Paris: L'Association, 2011.

MILLER, A. Formalist Theory. In: SMITH, MATTHEW J. (org.) **The Secret Origins of Comics Studies**. Londres: Routledge, 2017. *E-book*

MILLER, A. **Reading Bande Dessinée**. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

MITAINE, B. *et al.* **Bande dessinee et adaptation**. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015.

MÜLLER, J. Proust en BD : Économie de lecture et ré-création Proustienne. **Cahiers de Narratologie**, v. 31, 2016. Páginas 1-12.

OSTROWER, F. A construção do olhar. *In*: NOVAES, A. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PAULA, M. V. A conquista da leitura visual irresponsável. *In*: PAULA, M. V. *et al.* (org.). **Teoria em quadrinhos**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2016, páginas 99-114.

PEETERS, B. Hergé et Jacobs, Tours et Détours d'une Amitié. **Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique**, 2005. Páginas 1-7.

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

PEETERS, B. **Lire la Bande Dessinée**. Paris: Flammarion, 2010.

PEREIRA, N. M. As Fábulas de Lobato e o Universo Fabular de seu Primeiro Ilustrador. *In*: SANTANA-DEZMANN, V. *et al.* (org.). **Para compreender Monteiro Lobato**. Lünen: Oxalá Editora, 2021. Páginas 61-82.

PERRIER, G. Image, didactique, mémoire: Proust à travers quelques bandes dessinées. ROUVIÈRE, N. (org.). **Bande dessinée et enseignement des humanités**. Grenoble: UGA Éditions, 2012. Páginas 183-197.

PERRY, G.; ALDRIDGE, A. **The Penguin Book of Comics**. Londres: Penguin Books, 1967.

PETERLE, G. **Comics as a Research Practice: Drawing Narrative Geographies Beyond the Frame**. Abingdon; New York: Routledge, 2021.

PIGEAUD, R. Les Rituels des Grottes Ornées : Rêves de Préhistoriens, Réalités Archéologiques. **Restituer la Vie Quotidienne au Paléolithique Supérieur**. Paris, 2006, páginas 1-7.

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

POMIER, F. **Comment Lire la Bande Dessinée?** Paris: Klincksieck, 2005.

POSTEMA, B. **Estrutura narrativa nos quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos**. Trad. Gisele Rosa. São Paulo: Peirópolis, 2018.

PROUST, M. **À sombra das raparigas em flor**. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

PROUST, M. **No caminho de Swann**. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

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

REIS, R. Cânon. *In*: JOBIM, J. L. **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. Páginas 65-92.

RENARD, J.- B. **Clefs pour la Bande Dessinée**. Paris: Editions Seghers, 1978.

ROCHA, D. L. B. A teoria da adaptação sustentando o cuidado de enfermagem em hospital pediátrico: um estudo de caso. **Cogitare Enferm**, v. 14, n. 3, p. 569-574, jul./set. 2009.

SABIN, R. **Comics, Comix & Graphic Novels: A History of Comic Art**. New York: Phaidon Press, 1996.

SANDERS, J. **Adaptation and appropriation**. New York: Routledge, 2006.

SANTOS, R. E. Aspectos da linguagem, da narrativa e da estética das histórias em quadrinhos: convenções e rupturas. *In*: VERGUEIRO, W.; SANTOS, R. E. (org.). **A linguagem dos quadrinhos**. São Paulo: Criativo, 2015.

SARACENI, M. **The Language of Comics**. Londres: Routledge, 2003.

SCHNEIDER, G. **What Happens When Nothing Happens**. Leuven: Leuven University Press, 2016.

SMOLDEREN, T. **Naissances de la Bande Dessinée**. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2009.

SOUSANIS, N. **Desaplanar**. Trad. Érico Assis. São Paulo: Veneta, 2017.

TRONDHEIM, L; GARCÍA, S. **Bande Dessinée: Apprendre et Comprendre**. Paris: Delcourt, 2006.

VENAYRE, S. Vous avez dit art? *In*: GROENSTEEN, T. *et al.* **L'Art de la Bande Dessinée**. Paris: Éditions Citadelles & Mazenod, 2012.

APÊNDICE

**QUADRO RESUMITIVO DA TIPOLOGIA
EXPANDIDA DO RECORDATÓRIO DE FAYE (2015)**

RECORDATÓRIO DE ENQUADRAMENTO EDITORAL	
Recordatório-introdutório de ação	Apresentação de um elemento contextual de tempo e/ou de lugar.
Recordatório-descritivo espacial	Descrição de um espaço no qual se passa a história ou parte dela.
Recordatório-contexto	Contextualização de nuances de acontecimentos.
Recordatório-sequência	Sinalização de que a história terá uma sequência em um outro volume.
Recordatório-citação	Citação de uma frase, um trecho de música ou de um poema.
Recordação-síntese de fim	Síntese do fim da história, sem a necessidade de uso de imagens.

RECORDATÓRIO METADISCURSIVO	
Recordatório-introdutório de personagem	Apresentação de uma personagem para que o leitor se familiarize com suas feições.
Recordatório-descritivo de personagem	Caracterização de uma personagem física e/ou psicologicamente.

RECORDATÓRIO NARRATIVO	
Recordatório-narrador autodiegético	Narrador autodiegético (GENETTE, 1979) é o protagonista da história.
Recordatório-narrador heterodiegético	Narrador heterodiegético (GENETTE, 1979) é aquele que não participa da história contada, observando os acontecimentos de fora.
Recordatório-discurso indireto	Relato de palavras de personagens de forma indireta.
Recordatório-narrador homodiegético	Narrador homodiegético (GENETTE, 1979) é aquele que participa da história como personagem secundário.
Recordatório-multivoz narrativa	Transição da narrativa entre narradores diferentes.
Recordação-diário	Narrador conta sua história por meio de entradas em um diário

Recordatório-narrativo homodiegético autor	Autor expressa-se nominalmente, introduzindo a narrativa que será, posteriormente, contada por outro personagem.
Recordatório-voz externa	Marcação da presença da voz de uma máquina, como uma televisão, um telefone, por exemplo.

RECORDATÓRIO INTERMÍDIA	
Recordatório-verbo-imagético	Amálgama entre imagem e palavra.