

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
(Organizador)

Linguística, letras e artes

e o complexo pensamento humano



Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
(Organizador)

Linguística, letras e artes

e o complexo pensamento humano



Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Gabriel Motomu Teshima

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2021 Os autores

Copyright da edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição-Não-Comercial-Não-Derivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo

Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo



Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia



Linguística, letras e artes e o complexo pensamento humano

Diagramação: Daphynny Pamplona
Correção: Bruno Oliveira
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L755 Linguística, letras e artes e o complexo pensamento humano
/ Organizador Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos.
- Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5983-788-5

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.885212012>

1. Linguística. 2. Letras. 3. Artes. I. Vasconcelos, Adaylson Wagner Sousa de (Organizador). II. Título.

CDD 410

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos - CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa - Paraná - Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br



Atena
Editora
Ano 2021

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.



DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.



APRESENTAÇÃO

Em LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES E O COMPLEXO PENSAMENTO HUMANO, coletânea de vinte capítulos que une pesquisadores de diversas instituições, congregamos discussões e temáticas que circundam a grande área da Linguística, Letras e Artes e dos diálogos possíveis de serem realizados com as demais áreas do saber.

Temos, no presente volume, três grandes grupos de reflexões que explicitam essas interações. Neles estão debates que circundam estudos literários; estudos sobre artes e outros temas.

Estudos literários traz análises sobre romances gráficos, representação do islã, autobiografia, leitura e (re)escrita na rede, imaginário, morte, marginalidade, letramento literário, literatura infantojuvenil, pessoa com deficiência e surdez.

São verificadas, em estudos sobre artes, contribuições que versam para conteúdos como fazer poético, ensino, música, corpo, dança, feminino, samba e metalinguagem.

No terceiro momento, outros temas, dispomos de leituras sobre racismo, violência, tradução, cuidado humanizado e saúde.

Assim sendo, convidamos todos os leitores para exercitar diálogos com os estudos aqui contemplados.

Tenham proveitosas leituras!

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1..... 1

DISCUTINDO LITERARIEDADE EM ROMANCES GRÁFICOS: UM ESTUDO DE CASO SOBRE THE HOBBIT (1990) DE DAVID WENZEL E CHARLES DIXON

Yan Victor Pinto Lopes Martins

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120121>

CAPÍTULO 2..... 20

A REPRESENTAÇÃO DO ISLÃ E DO ORIENTE MÉDIO NA LITERATURA NORTE-AMERICANA

Loiva Salete Vogt

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120122>

CAPÍTULO 3..... 32

AUTOBIOGRAFIA E ARTE EM *CAT'S EYE*, DE MARGARET ATWOOD

Natália Pacheco Silveira

Leonardo Poglia Vidal

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120123>

CAPÍTULO 4..... 45

LEITURA E (RE)ESCRITA NA REDE!: ANÁLISE LITERÁRIA E LINGUÍSTICA NA OBRA DIAS PERFEITOS, DE RAPHAEL MONTES

Tanise Corrêa dos Santos do Nascimento

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120124>

CAPÍTULO 5..... 56

LILITH GANHA ASAS NO IMAGINÁRIO DO CONTO SEM ASAS, PORÉM, DE MARINA COLASANTI

Maria Catarina Ananias de Araújo

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120125>

CAPÍTULO 6..... 78

AS NARRAÇÕES DA MORTE E DO MORRER NO CONTO “MORTE SEGUNDA”, DE CAIO FERNANDO ABREU

Priscila Bosso Topdjian

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120126>

CAPÍTULO 7..... 86

EXPERIÊNCIA E MARGINALIDADE NO ROMANCE “ELES ERAM MUITOS CAVALOS”, DE LUIZ RUFFATO

Gislei Martins de Souza Oliveira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120127>

CAPÍTULO 8..... 97

LITERATURA E LETRAMENTO LITERÁRIO: CONTRIBUIÇÕES E IMPLICAÇÕES PARA

A FORMAÇÃO DO LEITOR

Sabrina Camargo Pinoti da Silva

André Luiz Alselmi

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120128>

CAPÍTULO 9..... 108

TERMINOLOGIAS ATRIBUÍDAS À PESSOA COM DEFICIÊNCIA NA LITERATURA INFANTOJUVENIL – MUNDO IMAGINÁRIO OU ESTIGMAS?

Bárbara Rangel Paulista

Flávio Da Silva Chaves

Shirlena Campos De Souza Amaral

Crisóstomo Lima Do Nascimento

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8852120129>

CAPÍTULO 10..... 121

RELAÇÕES INTERTEXTUAIS EM “CLÁSSICOS” DA LITERATURA SURDA INFANTIL

Anesio Marreiros Queiroz

Skarlethe Jardannya Batista Cavalcante

Clevisvaldo Pinheiro Lima

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201210>

CAPÍTULO 11 139

E.E. CUMMINGS E JOSÉ LEONILSON: O FAZER POÉTICO ENTRE O PAPEL E A TELA

Laura Moreira Teixeira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201211>

CAPÍTULO 12..... 151

REFLEXÕES SOBRE EXPERIÊNCIAS NO ENSINO DAS ARTES VISUAIS: REMINISCÊNCIAS DE ADOLESCENTES RECLUSAS

José Carlos da Rocha

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201212>

CAPÍTULO 13..... 165

SAINDO DA BOLHA” E “TÉCNICA E ESPIRITUALIDADE”: UM ESTUDO COM ACADÊMICOS DE MÚSICA COM EXPERIÊNCIAS PENTECOSTAIS

Ana Lúcia de Marques e Louro-Hettwer

Andressa Zambrano Freitas

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201213>

CAPÍTULO 14..... 173

O CORPO E A DANÇA NA FORMAÇÃO DO INDIVÍDUO: UMA PROPOSTA DE DESENVOLVIMENTO INTEGRAL

Danielle Márcia Fernandes

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201214>

CAPÍTULO 15.....	182
PRESENÇA FEMININA NO SAMBA DE RAIZ: TIA CIATA, UMA TESTEMUNHA DOS TERREIROS, DA CULTURA E DA LINGUAGEM	
Claudia Toldo Débora Facin	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201215	
CAPÍTULO 16.....	196
AGOSTINO DI DUCCIO, ABY WARBURG E O ORATÓRIO DE SÃO BERNARDINO: ANJOS EM SERENA VERTIGEM	
Sandra Makowiecky	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201216	
CAPÍTULO 17.....	213
O GESTUAL X NA RECODIFICAÇÃO TÉCNICA E METALINGUÍSTICA NAS OBRAS DE MARIA BONOMI	
Marcela Matos Nhedo	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201217	
CAPÍTULO 18.....	225
RACISMO E VIOLÊNCIA: A SEMIÓTICA DA DOR	
Érico Medeiros Jacobina Aires	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201218	
CAPÍTULO 19.....	237
INVISIBILIDAD DEL TRADUCTOR Y SU LABOR ...UN PROBLEMA DE TODA PROFESIÓN	
Claudia Andrea Durán Montenegro Adriana Araceli Padilla Zamudio Diana Guadalupe de la Luz Castillo Beatriz Pereyra Cadena	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201219	
CAPÍTULO 20.....	245
A CARÍCIA ESSENCIAL E O CUIDADO HUMANIZADO EM SAÚDE: UMA LEITURA INTERSEMIÓTICA ENTRE O VERBAL E O ICÔNICO CONCATENADA AS BASES DO PENSAMENTO COMPLEXO	
Cristiane Barelli Maria Lúcia Dal Magro Graciela René Ormezzano	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.88521201220	
SOBRE O ORGANIZADOR.....	257
ÍNDICE REMISSIVO.....	258

CAPÍTULO 1

DISCUTINDO LITERARIEDADE EM ROMANCES GRÁFICOS: UM ESTUDO DE CASO SOBRE THE HOBBIT (1990) DE DAVID WENZEL E CHARLES DIXON

Data de aceite: 01/11/2021

Data de Submissão: 07/11/2021

Yan Victor Pinto Lopes Martins

Universidade Federal do Piauí
Teresina - Piauí

<http://lattes.cnpq.br/1379382730262939>

Artigo adaptado a partir da introdução e parte do referencial bibliográfico do trabalho de conclusão de curso *Of graphic novels: approximations and distances between comics and literature* (Lopes, em fase de elaboração) ainda a ser defendido. O presente artigo é fruto da participação do Projeto de Iniciação Científica da Universidade Federal do Piauí, feito sob orientação do Prof. Dr. Cláudio Augusto Carvalho Moura (Coordenação de Línguas Estrangeiras, UFPI).

RESUMO: A atual pesquisa investigou a relação entre o romance *The Hobbit* (1937), de autoria de J. R. R. Tolkien (1892-1973), e o romance gráfico homônimo (1990), de David Wenzel e Charles Dixon, perscrutando a possibilidade da manifestação da literariedade presente na obra original na adaptação para quadrinhos. Para isso, partimos do estudo acerca do conceito de literariedade por Roman Jakobson ([1921] 2007), que busca denotar as características que tornam determinada obra, literária. Ainda que o termo se mostre um tanto quanto vago, dentre tais características constam: uma maior preocupação estética no texto e o uso de elementos ficcionais originais. A pesquisa se deu de forma qualitativa, a partir de fontes bibliográficas com ênfase no

objeto de estudo, focando tanto na compreensão do termo literariedade, para a qual Jakobson (2007), Drout (2004) e Eagleton (2006) foram de vital importância, quanto em um maior entendimento das possibilidades narrativas do romance gráfico. Para tal, foram estudados McCloud (2004), Groensteen (2015) e Wolk (2007), que se fizeram úteis ao mostrar as principais características dos romances gráficos e algumas perspectivas sobre a possibilidade dessa mídia vir a ser considerada literatura. Após a análise das duas versões da obra, foi concluído que a adaptação de Wenzel e Dixon (1990) não foi capaz de transpor para si a literariedade presente da obra original. Isso se deu pelo fato de que ambas as mídias possuem particularidades que impedem que as características literárias sejam transpostas com sucesso, principalmente devido à redundância presente na adaptação (LINCK, 2017) e o conceito de encapsulamento dos quadrinhos (SANTOS, 2009).

PALAVRAS-CHAVE: *The Hobbit*; Romance gráfico; Literariedade; Literatura.

ON DISCUSSING LITERARINESS IN GRAPHIC NOVELS: A CASE STUDY ON DAVID WENZEL AND CHARLES DIXON'S THE HOBBIT (1990)

ABSTRACT: The present research investigated the relation between the romance *The Hobbit* (1937) by J. R. R. Tolkien (1892 - 1973), and the homonym graphic novel (1990), by David Wenzel and Charles Dixon, looking into the possibility of the manifestation of the literariness present in the original work in the comic book adaptation. For this, we start from the study about the concept

of literarity by Roman Jakobson ([1921] 2007), which seeks to denote the characteristics that make a certain work, literary. Although the term is somewhat vague, among such characteristics are: a greater aesthetic concern in the text and the use of original fictional elements. The research was carried out in a qualitative way, from bibliographical sources with an emphasis on the object of study, focusing both on the understanding of the term literarity, for which Jakobson (2007), Drout (2004) and Eagleton (2006) were of vital importance, also for a greater understanding of the narrative possibilities of the graphic novel. For such, McCloud (2004), Groensteen (2015) and Wolk (2007) were studied, which proved useful in showing the main characteristics of graphic novels and some perspectives on the possibility of this media coming to be considered literature. After analyzing the two versions of the work, it was concluded that the adaptation by Wenzel and Dixon (1990) was not able to transpose the present literarity of the original work to itself. This was due to the fact that both media have particularities that prevent the literary characteristics from being successfully transposed, mainly due to the redundancy present in the adaptation (LINCK, 2017) and the concept of encapsulation of the comics (SANTOS, 2009).

KEYWORDS: *The Hobbit*; Graphic novel; Literary; Literature.

1 | INTRODUÇÃO

A presente pesquisa analisou a adaptação do romance em prosa *The Hobbit* (1937) de J. R. R. Tolkien para o romance gráfico homônimo, realizado por David Wenzel e Charles Dixon (1990). Essa análise se deu a princípio, sob a ótica do formalismo russo, mais especificamente apoiado no estudo da literariedade, termo criado por Roman Jakobson (1921), que procura denotar as características que tornam um texto uma obra literária. Apesar de ser uma ideia um pouco abstrata, ela parte do princípio que uma obra literária possui características próprias, como uma maior elaboração linguística por parte do autor, prezando pela estética do texto e utilizando elementos ficcionais próprios. Segundo Roberto de Acízelo Souza (1986, p. 27) em sua obra *Teoria da Literatura*, a união desses elementos “causa um desvio que afasta a linguagem literária das ocorrências verbais ordinárias”, resultando assim na literariedade.

The Hobbit (1937) é um romance de alta fantasia que narra a história de Bilbo Baggins, um simples Hobbit (criaturas fantásticas de pequeno porte, muitos pêlos e pés grandes) que preza pela calma de sua vida e tem ojeriza a aventuras. Um mago, chamado Gandalf, consegue convencer Bilbo a ir em uma aventura para ajudar anões, liderados por Thorin Oakenshield, a reaverem seu ouro, que se encontra guardado por um grande e terrível dragão.

À época de seu lançamento, a obra de J. R. R. Tolkien ainda não tinha tomado o escopo que hoje em dia é perceptível, mas *The Hobbit* (1937) foi apenas a primeira parte de uma longa mitologia, que geraria ainda diversos livros, incluindo *The Lord of The Rings* (1954 - 55), *The Silmarillion* (1977), *Children of Húrin* (2007) e também uma série de 12 livros documentais editados pelo filho do autor, Christopher Tolkien, chamados *The History*

of *Middle Earth* (1983-96).

David Wenzel e Charles Dixon lançaram em 1989 um romance gráfico que buscava adaptar a clássica obra de Tolkien, dividido originalmente em 3 edições e lançado pela editora *Eclipse Comics*. A obra tem roteiro de Charles Dixon, que se consagrou por seu trabalho nas editoras Marvel e DC, e arte de David Wenzel, que também fez carreira em editoras de super-heróis, mas após algum tempo, se firmou como artista de fantasia. A adaptação se mostrou fiel à obra original, conseguindo assim, a admiração de leitores fiéis de Tolkien.

A adaptação foi analisada através da teoria da tradução intersemiótica, introduzida por Jakobson, mas embasada na semiótica de Charles Sanders Peirce (1999), e sua teoria geral dos signos, fazendo uso também das pesquisas acerca da tradução intersemiótica de Julio Plaza (2001). Além disso, a pesquisa também entrou nos meandros das possibilidades acerca da independência da mídia quadrinhos fora do escopo da literatura, apontando suas similaridades e diferenças e como essas questões podem afetar o conceito da literariedade quando abordado dentro dos quadrinhos.

Para melhor compreensão das características dos quadrinhos, foi estudado também sua evolução como mídia, partindo de suas características básicas, como balões de fala, sarjetas e recordatórios até chegar em um de seus pontos mais importantes, a introdução do termo romance gráfico (em inglês, *graphic novel*), e como esse termo afetou a compreensão sobre quadrinhos estarem inseridos ou não, dentro do escopo da literatura.

A pesquisa também pretendeu apontar as possíveis características literárias presentes na obra original e se essas são adaptadas de maneira bem sucedida para o romance gráfico, mantendo-se tal qual encontradas no romance.

2 | REVISÃO DE LITERATURA

A pesquisa foi iniciada com a leitura da obra *Linguística e Comunicação* (2007) de Roman Jakobson. Dentro da obra pode ser ressaltado o capítulo 6, *Aspectos linguísticos da tradução*, que trata das três formas de tradução: tradução intralingual, tradução interlingual e tradução intersemiótica, sendo esta última a de maior aplicabilidade ao nosso objeto de estudo, pois, como explicada por Jakobson ela “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 2007, p. 43), ou seja, quando o texto original de J.R.R Tolkien é adaptado para o romance gráfico em forma de imagens, pode-se dizer que está ocorrendo uma tradução intersemiótica.

Jakobson defende que “o objeto da ciência literária não é a literatura, mas a ‘literariedade’ (*literariness*), ou seja, o que faz de uma dada obra uma obra literária” (JAKOBSON, 1921, p.11). Partindo dessa afirmação do teórico, foi procurado compreender quais fatores levam uma obra a possuir *literariedade*. Jakobson fala que a literatura deve “transformar e intensificar a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala

cotidiana, ou seja, trata-se de um tipo de linguagem que chama a atenção sobre si mesma e exibe sua existência material” (JAKOBSON apud EAGLETON, 2006, p. 3). Com essa questão em mente, procurou-se teóricos voltados para o estilo de escrita de J. R. R. Tolkien, dentre os quais nos deparamos com Michael Drouot (2004).

Foi utilizado seu artigo *Tolkien's Prose Style and its Literary and Rhetorical Effects* (2004), onde o teórico discorre sobre a escrita do autor, apontando que ela é profunda e repleta de características que a tornam, também, importante objeto de estudo literário, como pode ser visto a seguir: “Sua escrita alcança uma consistência estilística e uma economia comunicativa que rivaliza com seus contemporâneos modernistas. Ao mesmo tempo, seu tratamento acerca de (Rei) Lear mostra seu comprometimento com ideias [...] que já figuram a muito tempo dentre os grandes temas da literatura inglesa.” (DROUT, 2004, p. 137).

Nota-se que Drouot cita *King Lear* (1606), ao discorrer sobre Tolkien ter se inspirado em passagens da peça de William Shakespeare em suas obras, tanto de maneira “temática quanto gramatical, sintática, léxica e de efeitos aurais” (DROUT, 2004, p. 137). O que denota uma preocupação do autor não só de contar a história da obra, mas de contar ornando o texto num exercício estético.

Com algum avanço nas pesquisas sobre a escrita de Tolkien, tornou-se preocupação analisar o outro lado da moeda, os romances gráficos. O primeiro passo foi uma investigação histórica, na qual se fez muito útil o livro *HQ: Uma Pequena história dos Quadrinhos Para Uso das Novas gerações* (2020) e *Imageria* (2015), ambos de autoria de Rogério de Campos. *HQ*, a primeira obra lida, foi de suma importância no quesito histórico, pois traça uma linha do tempo partindo das primeiras obras que podem vir a ser consideradas histórias em quadrinho, partindo do *Phad*, de origem indiana, um longo tecido de ornado com imagens, as quais quando apontadas na ordem correta guiavam o leitor em uma narrativa completa. O estudo atravessa diversos países, mostrando que os quadrinhos são uma arte bem antiga e que vêm evoluindo com o passar dos anos em diversas partes do mundo, afinal, como pode ser visto na obra *Desvendando os Quadrinhos* (2004) de Scott McCloud, os quadrinhos são “Imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada” (MCLOUD, 2004, p.9), nos levando a crer, por esse raciocínio, que até mesmo a Via Sacra possa ser considerada, de certa forma, uma história em quadrinhos. Campos (2020) continua a traçar essa linha do tempo passando inclusive por Will Eisner, que foi outro nome importante para nossa pesquisa.

Um acontecimento importante para tratarmos de Will Eisner e a inclusão do termo romance gráfico dentro do âmbito dos quadrinhos foi o período de censura pavimentado pelo *Comics Code Authority*. Em 1954, o Macarthismo estava no auge e os quadrinhos

1 Tradução livre, original : His writing thus achieves a stylistic consistency and communicative economy that rivals his Modernist contemporaries. At the same time his treatment of Lear shows his engagement with ideas (in this case, the problem of pride and despair among the powerful) that have long been considered among the great themes of English literature.

foram uma das mídias acusadas de causar paranóia em massa nos Estados Unidos. Durante esse tempo, quadrinhos de horror e mistério eram publicados pela *EC Comics* e quadrinhos de super-heróis eram publicados por editoras famosas como *Marvel* e *DC*; porém, ambos eram vistos como ameaças para a juventude estadunidense. A histeria em massa causada por grupos religiosos e tradicionalistas a favor da censura nos quadrinhos culminou em uma audiência no senado com a presença de Frederic Wertham, um psiquiatra que recentemente havia publicado *Seduction of the Innocent* (1954), um livro que tentava denunciar os quadrinhos como uma ameaça para os jovens, uma mídia que levaria a violência, homossexualidade e delinquência juvenil. Como resultado, as próprias editoras criaram o *Comics Code Authority*, que, segundo Nyberg (1990) era “um código de auto-regularização adotado pela maioria das editoras de quadrinhos estadunidenses em 1954, como forma de invalidar a imagem pública negativa da indústria” ²(1990, p. 1). O código era muito lucrativo para as editoras de super-heróis, já que seus personagens juvenis não precisavam necessariamente de violência para ter uma boa história; mas histórias de terror, mistério e de temáticas mais adultas sentiram o impacto e muitas editoras da época foram obrigadas a cessar sua produção de quadrinhos, inclusive a *EC Comics*, uma editora madura e importante para o mercado dos Estados Unidos, responsável por alguns dos primeiros quadrinhos adultos no país.

Desse momento em diante, quadrinhos começaram a ser relacionados somente a crianças, e o leitor adulto foi deixado de lado. Não somente o leitor adulto, mas os artistas que trabalhavam no setor adulto da mídia. Como resultado, uma grande quantidade de artistas desse âmbito deixaram os quadrinhos e foram trabalhar com publicidade. Um desses artistas foi Bernie Kringstein (1919-1990), artista *avant-garde* influenciado por Picasso e Cézanne que viu um grande potencial na mídia dos quadrinhos. Em testemunho a isso, no prefácio do livro *O Perfeito Estranho* (2018), uma compilação do trabalho de Kringstein nos quadrinhos até o período de censura, Rogério de Campos afirma que as histórias de Kringstein eram “uma janela para o futuro que nunca aconteceu” (2018, p.7).

Kringstein pode ter deixado os quadrinhos, mas alguns outros artistas grandes permaneceram e tentaram sobreviver ao período de censura. Um desses artistas foi Will Eisner. Eisner começou a trabalhar na área nos anos 1930 e era responsável por *The Spirit* (1940), quadrinho com título homônimo ao protagonista, que se tornou uma obra de sucesso, bem estabelecida na mídia. Assim como Kringstein, Eisner via muito potencial nos quadrinhos, como pode ser visto em sua biografia, *Will Eisner: Um Sonhador nos Quadrinhos* (2013). De acordo com Michael Schumacher, seu biógrafo, “O jovem Eisner [...] viu o potencial em tornar os quadrinhos uma plataforma para histórias mais sérias. Ele fazia uma conexão entre a prosa que lia em revistas *pulp* e na arte sequencial, representada pela técnica suprema de artistas como Milton Caniff e Alex Raymond” (2013, p. 38). Eisner tentou inovar não só em seus roteiros, mas também na arte de seus quadrinhos, utilizando

² Tradução livre.

uma ampla gama de ferramentas que só a mídia pode oferecer, como páginas duplas³ para denotar dramaticidade, como é possível ver em *A Contract with God* (EISNER, 1978). A publicação desse título teve caráter histórico de extrema importância para nossa pesquisa, já que é o primeiro uso do termo romance gráfico na capa de um quadrinho, mesmo que de forma totalmente comercial, como apontado por Hillary Chute (2008). Chute diz que a obra é “uma série de quatro vinhetas sérias e interligadas que contam a história das circunstâncias sórdidas e desejos assimilacionistas de imigrantes em um cortiço no Bronx nos anos 1930” (2008, p.453). A edição original foi publicada em capa dura e foi limitada a 1500 cópias, como é possível ver na imagem abaixo:

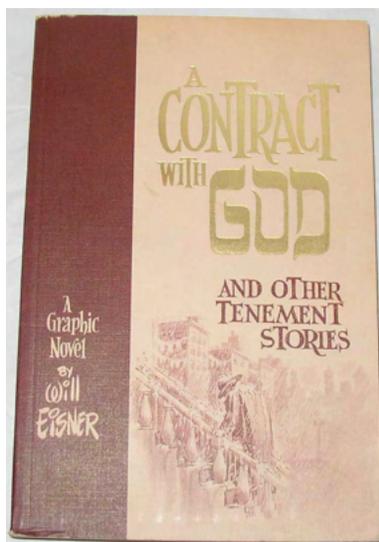


FIGURA 1 : Capa original de *A Contract with God* (1978)

Fonte: <http://chanceryhill.blogspot.com/2017/01/will-eisners-contract-with-god-1978.html>

Will Eisner, em seu livro *Quadrinhos e a Arte Sequencial* (2010), defende o estudo acadêmico das histórias em quadrinhos. Em suas palavras:

[...] A arte sequencial tem sido geralmente ignorada como forma digna de discussão acadêmica. Embora cada um dos seus elementos mais importantes, tais como design, desenho, o cartum e a criação escrita, tenham merecido consideração acadêmica isoladamente, esta combinação única tem recebido um espaço bem pequeno (se é que tem recebido algum) no currículo literário e artístico. Creio que tanto o profissional como o crítico sejam responsáveis por isso. (EISNER, 2010, p. 5)

3 Página dupla é um artifício usado para expor apenas um painel usando duas páginas, geralmente utilizado para denotar dramaticidade.

Eisner é conhecido por ser um defensor das histórias em quadrinhos como forma de literatura, sendo o principal responsável pela difusão do termo romance gráfico. Quando escreve *A Contract with God* (1978), faz uso de diversos artifícios disponíveis nos quadrinhos, como uso de páginas inteiras com funções de denotar dramaticidade. Também subverte a ideia do quadrinho mensal como método de publicação convencional dos Estados Unidos, ao qual o próprio Eisner foi adepto pela maior parte de sua carreira, ao criar uma história em quadrinhos fechada em uma única edição, como são os romances. Will Eisner não foi o primeiro a fazer isso, mas acabou por popularizar o termo ao usar na capa da primeira edição de *A Contract with God* (1978).

Will Eisner também adaptou clássicos literários para a linguagem dos quadrinhos, como *Moby Dick* (1851) de Herman Melville e *Dom Quixote* (1605) de Miguel de Cervantes, mostrando que o autor também tinha um profundo interesse literário que permeia tanto nas suas adaptações quanto nas suas obras autorais.

A nomenclatura romance gráfico pavimentou o caminho para os quadrinhos adultos no mercado norte-americano. Esse termo mirava em um público mais maduro e era utilizado para rotular os quadrinhos publicados sob esse guarda-chuva como superiores. De acordo com Alexandre Linck “Eisner queria posicionar sua HQ na estante das livrarias, para isso se utilizou de uma editora que não publicava quadrinhos e que, embora tenha falido antes de conseguir dar maior circulação a *Um contrato com Deus*, estabeleceu um formato para os quadrinhos enquanto literatura.” (LINCK apud HATFIELD, 2005; GARCÍA, 2012, p. 2014).

O que é possível compreender com a última citação é que o termo romance gráfico não era algo ligado a uma mídia nova, mas uma ramificação mais madura das histórias conhecidas como quadrinhos. A fórmula criada por Eisner se tornou um modelo para os romances gráficos que estavam por vir: a história seria destinada a audiências adultas; seria publicado de forma integral, como romances comuns; seria produzido em formato de livro e vendido em livrarias, podendo conter prefácio, introdução, posfácio, e qualquer outra qualidade comumente ligada aos romances tradicionais, deixando bem claro que aquele produto se tratava de algo superior aos quadrinhos de banca.

Fora dos Estados Unidos, os quadrinhos também buscavam renome dentro da área da literatura. A França também enveredou para este lado, apesar de não necessariamente mudar a base da mídia, como apontado por Linck :

No final de 1977, na França, saía pela editora Casterman a revista (*À Suivre*). Tratava-se da iniciativa de propiciar considerável liberdade aos autores, principalmente no que tange a 4 restrição de 48 páginas, comum no mercado franco-belga, sob a proposta de se produzir romans en bande dessinée. No editorial constava: “Com toda a sua densidade romanesca, (*À Suivre*) será a invasão bárbara da bande dessinée na literatura” (LINCK apud MILLER, 2008, p. 27; MAZUR, DANNER, 2014, p. 131). As histórias eram divididas em capítulos e buscava-se valorizar “qualidades literárias”. (2017, p.4-5)

Diferente das ideias de Eisner, a editora Casterman não achou necessário se

distanciar das ideias previamente estabelecidas nos quadrinhos para proporcionar uma qualidade literária maior para a mídia, e optou por continuar a publicar suas obras de maneira serializada em bancas. O termo utilizado no país é *bande desinéé*, o qual, certamente, evoca mais respeito do que o termo *comics*, que é o termo utilizado nos Estados Unidos, e que pode nos dar uma maior compreensão do porquê de Eisner optar por romance gráfico, como apontado por Paulo Ramos e Diego Figueira quando eles constatam que “o autor [Will Eisner] estava procurando por um rótulo que distanciasse seu trabalho do que era visto como quadrinhos na indústria norte-americana, começando pela palavra *comics*, ‘comédia’ (RAMOS, FIGUEIRA apud ROBINSON, 2011, 2014, p.187)

Com o passar dos tempos, e com o respeito conquistado pela nomenclatura romance gráfico, algumas histórias em quadrinhos foram vistas com melhores olhos pela academia, como por exemplo *MAUS* (1980) de Art Spiegelman, que chegou a receber os prêmios *Pulitzer* e *American Book Award*. Com isso em mente, buscamos pesquisar se quadrinhos, quando analisados sob a ótica literária, podem se enquadrar no mesmo formato de literatura que *The Hobbit* (1937), ou seja, a forma clássica de literatura seguidas por clássicos universais, ou se são uma outra forma de literatura. Monika Schmitz-Evans e seu ensaio *Graphic Narrative as World Literature* (2013) foram muito úteis nessa parte da pesquisa, pois a autora evidencia a ideia de quadrinhos como Literatura Universal ou *Weltliteratur*, um termo originalmente usado por Goethe (1749 - 1832), que, nas palavras da teórica:

Transgride fronteiras culturais, adaptando elementos de culturas estrangeiras e conectando-os com a própria herança cultural, as literaturas mundiais se desenvolvem em um processo de influência mútua; surgem novos gêneros e também novas linguagens. E ainda mais: transferidos para as línguas de culturas estrangeiras, as próprias heranças culturais e literárias aparecem como renovadas e abertas a interpretações e continuações inovadoras. (SCHMITZ-EVANS, 2013, p. 402).

Outra possibilidade, apontada por Douglas Wolk em seu livro *Reading Comics* (2007), é a da paraliteratura, que segundo o dicionário de *Oxford*, é “a categoria de obras escritas relegada às margens da literatura reconhecida e muitas vezes rejeitada como sub literária, apesar das semelhanças evidentes com a literatura respeitável do cânone reconhecido” (PARALITERATURE, 2008). Apesar do entendimento dessas duas possibilidades de enquadramento da mídia quadrinhos como forma de literatura, nenhuma das duas são completamente satisfatórias, uma vez que podem até englobar uma área específica da mídia, mas definitivamente não abraçam todo o escopo das histórias em quadrinhos, devido principalmente às suas características primordiais.

Independente do país que o quadrinho é produzido, existem características próprias e intrínsecas que permeiam a mídia. Por isso, iremos agora comentar sobre algumas dessas características que tornam a discussão acerca da presença da literariedade nos quadrinhos mais elaborada. De acordo com Santos “um traço distintivo das histórias em

quadrinhos é o balão” (SANTOS apud CAGNIN, 1974, p.120), uma “convenção gráfica onde é inserida a fala ou o pensamento dos personagens” (SANTOS, 2015, p.19). Balões podem servir para diversas necessidades, desde fala e pensamento, como mencionado anteriormente, mas até mesmo denotar diferenças entre os personagens, como é possível ver na imagem abaixo :



Figura 2 : O uso de balões para evocar diferentes situações além dos diálogos.

Fonte: (DAVID; ABNETT; DERENICK; ROBERTS; BENNET. 2019, p. 1127).

Na imagem acima é possível perceber que o personagem do rei tem sua fala inserida em um balão branco comum. Quanto ao vilão, seus balões são azuis e conectados por raios, demonstrando intensidade na sua voz e o distanciando dos outros personagens.

O painel também é uma característica intrínseca aos quadrinhos, Santos diz que “cada momento [de uma história em quadrinhos], expresso por meio de uma ilustração, recebe o nome de vinheta. Na maioria dos casos, esse instante do relato é circundado por linhas, formando o requadro [ou painel]” (2015, p.27). Entre esses painéis existe a sarjeta, um espaço branco que distancia os painéis de uma página, esta função é utilizada, como apontada por McCloud, para fazer “a imaginação humana ver duas imagens separadas e transformá-las em uma única ideia. Nada é visto entre os dois painéis, mas a sua experiência te diz que tem algo ali” (1994, p. 66 - 67). A sarjeta acaba por ser uma forma de intercalar painéis, e, devido a teorias que logo serão apresentadas, como a espaçotopia, pode se tornar uma ferramenta útil para reorganizar a página de uma obra.

Apesar de existirem outras diversas características intrínsecas à mídia, as supracitadas são as mais relevantes para nossa pesquisa, já que são as que mais dialogam com os conceitos que iremos apresentar em seguida, sequencialidade e a espaçotopia. A sequencialidade é um conceito que trabalha a ideia de que todo painel continua a ideia exposta no painel anterior, “cada vinheta estabelece uma relação de continuidade com o

quadrinho que a sucede, criando a sequencialidade” (SANTOS, 2015, p. 35). Dentro da ideia de sequencialidade, existe ainda outro conceito importante para nossa compreensão, o encapsulamento. O “processo de encapsulamento envolve a seleção de certos momentos da ação principal da história imaginada, encapsulando, ou delimitando pedaços daqueles momentos em um espaço restrito” (SANTOS apud DUNCAN; SMITH, 2009, p. 131). Em conclusão, a ideia de sequencialidade limita os estudos de histórias em quadrinhos. Como uma mídia em eterna mutação, os quadrinhos proporcionam diversas possibilidades que não são contempladas nos preceitos da sequencialidade. Isto não significa que a sequencialidade está datada, significa somente que ela não abarca toda a mídia, e é neste momento que precisamos discutir a espaçotopia.

A espaçotopia é um conceito elaborado por Groesteen (2015) e diz que:

Qualquer imagem desenhada encarna-se, existe, implanta-se em um espaço. Contrariamente à imagem em movimento do cinema, que Gilles Deleuze demonstrou ser ao mesmo tempo “imagem-movimento” e “imagem-tempo”, a imagem fixa conhece apenas a primeira dimensão. Vincular os quadros dos quadrinhos consiste necessariamente em vincular os espaços, operar em um espaço compartilhado. São estes os princípios fundamentais da distribuição espacial que serão examinados pela primeira vez sob a rubrica de espaçotopia, termo criado por reunir, mesmo mantendo separados, os conceitos de espaço e de localização. Os espaços específicos às histórias em quadrinhos, tais como o balão de fala, o quadro e o requadro, a tira (faixa horizontal que é o primeiro nível de agrupamento dos quadros) e a prancha, serão convocados sucessivamente para análise de suas interações. (GROESTEEN, 2015, p. 31-32).

Em outras palavras, não é sempre que as páginas de quadrinhos estarão repletas de acontecimentos sequenciais, existe também a possibilidade de aparecer múltiplos tempos e espaços em uma mesma página. Esses dois aspectos (sequencialidade e espaçotopia) foram de profunda importância para o resultado da nossa pesquisa. As discussões acerca da sua importância para elaborar um estudo maior sobre a literariedade dentro dos quadrinhos estarão no tópico de conclusão.

Por fim, retomamos o questionamento inicial desta pesquisa : Como reconhecer a literariedade, sendo que esta é aplicada exclusivamente em textos literários (somente com linguagem escrita) em obras de outra categoria, como os quadrinhos? Foi por isso a escolha de uma adaptação de uma obra já consagrada : *The Hobbit*. Na sessão de resultados e discussão, será ampliada a ideia iniciada aqui e finalmente discutido o que pode ser encontrado, no quesito da literariedade, tanto na obra original de *Tolkien* quanto na adaptação para quadrinhos.

3 | RESULTADOS E DISCUSSÃO

Ao realizar a leitura da obra original de Tolkien ([1937] 2009), podemos constatar logo no início que não estamos lidando com uma obra comum para sua época. Apesar do

tipo de história infantil, a famosa ‘caça ao tesouro’, aqui nós temos um protagonista que não é humano, mas sim, um hobbit, que segundo o autor são

Eles são (ou eram) um povo pequeno, com cerca de metade da nossa altura, e menores que os anões barbados. Os hobbits não têm barba. Não possuem nenhum ou quase nenhum poder mágico, com exceção daquele tipo corriqueiro de mágica que os ajuda a desaparecer silenciosamente e rapidamente quando pessoas grandes e estúpidas como vocês e eu se aproximam de modo desajeitado, fazendo barulho como um bando de elefantes, que eles podem ouvir a mais de uma milha de distância. Eles têm tendência a serem gordos no abdome, vestem-se com cores vivas (principalmente verde e amarelo), não usam sapatos porque seus pés já têm uma sola natural semelhante a couro, e também pêlos espessos e castanhos parecidos com os cabelos da cabeça (que são encaracolados), têm dedos morenos, longos e ágeis, rostos amigáveis, e dão gargalhadas profundas e deliciosas (especialmente depois de jantarem, o que fazem duas vezes por dia, quando podem). Agora vocês sabem o suficiente para continuarmos. (TOLKIEN, 2009, p. 7).

Além do protagonista ser diferente em sua aparência, também era diferente em sua mentalidade, afinal, não ansiava por aventuras, batalhas ou glória, apenas desejava uma pacata e preguiçosa vida em sua cidade, e no fim das contas, o heroísmo que ele desenvolve ainda é “mal visto” por seus conterrâneos, por serem um povo que não valorizam esse tipo de ato.

A linguagem do autor, que, diga-se de passagem, era filólogo, ao longo da obra, ainda que se tratando de uma obra infantil, é bem rebuscada, mesmo que compreensível a qualquer leitor que tenha inglês como língua materna. Além do domínio do uso do idioma, o autor ainda criou termos, como o próprio nome *hobbit*. O que pode ser visto é que Tolkien tinha uma grande preocupação com a estética do texto, então, se para os formalistas, a linguagem deve ser poética, Tolkien é bem sucedido quando usa o idioma de maneira rebuscada, descrições precisas que fazem o leitor ver e sentir o que é ostentado na exposição, e por fim, sua escrita e sua linguagem, provocam sensações e estranhamento.

Tolkien também é conhecido por ter criado totalmente o universo de suas obras, a Terra Média, tanto seu espaço quanto tempo, pois tudo aquilo que é referenciado na obra, como histórias do passado, sejam guerras ou pequenos acontecimentos, foram criadas pelo autor. Essa questão denota originalidade, uma preocupação perfeccionista que torna sua bibliografia única à sua época.

Apesar de *The Hobbit* ser ao mesmo tempo um trabalho fantástico (um gênero que não são vistas com os melhores olhos pela academia), *The Hobbit*, é literatura, mas a questão é que os debates acerca de se uma obra possui ou não literariedade são antigos e muitas vezes inconclusivos, principalmente ao tratar-se de obras modernas como as de Tolkien. Sobre o impacto que obras fantásticas podem causar no leitor, C. S. Lewis disse:

Infunde-nos também um temor respeitoso. Sentimos nela a presença de um poder divino. É como se algo de maior alcance nos tivesse sido comunicado. Os reiterados esforços da mente no sentido de captarem - ou

seja, e principalmente, conceitualizarem - esse algo refletem-se na persistente tendência da humanidade para conferir aos mitos explicações alegóricas. E depois de se terem experimentado todas as alegorias, continuamos a sentir que, em si, o mito é mais importante que elas. (LEWIS, 2003, p. 65).

Baseadas nas características especiais citadas acima, que tornam *The Hobbit* uma obra com forte caráter literário, buscamos nessa pesquisa, compreender se a sua adaptação quadrinística produzida por Charles Dixon e David Wenzel consegue transpor com sucesso os mesmos valores para uma nova mídia. Para isso, foi pesquisado mais a fundo, a história da adaptação literária para os quadrinhos.

Adaptação, usando a mesma terminologia adotada por Borges e Vergueiro (2014), é um problema frequente quando se trata a discussão sobre quadrinhos e literatura, sendo a revista *Classics Illustrated* (1941 - 1971) geralmente apontada como a primeira tentativa de adaptações literárias para quadrinhos. De acordo com Borges e Vergueiro:

[...] diferentemente dos heróis uniformizados super poderosos, *Classics Illustrated* buscava algo mais do que levar seus leitores a mergulhar num mundo de fantasia e ficção : ela possuía o claro e diferenciado objetivo de apresentar a seus jovens leitores os clássicos da literatura em formato de quadrinhos. Dessa forma, buscava aproximar das grandes narrativas universais e dos personagens míticos da literatura a linguagem das histórias em quadrinhos. (2014, p. 58-59).

Desde seu primeiro número, a revista sustentava que “a intenção da coleção é encorajar as pessoas a lerem a obra original” (BORGES; VERGUEIRO apud SAWYER, 1987, p. 59). Além disso, a revista não se apresentava como história em quadrinhos, mas sim como “a versão ilustrada, ou em imagem, de seus clássicos favoritos” (LINCK apud GARCÍA, 2012, p. 4). Como é possível ver, essas primeiras adaptações funcionavam de forma diferente dos romances gráficos. Ao invés de tentar se aproximar da literatura, elas se distanciavam dela, declarando que tais revistas não tinham a intenção de serem vistas como literatura, mas também, não eram uma forma de arte ‘inferior’ como os quadrinhos, como apontado por Linck:

A recusa de um nome enquanto mácula, fosse *comics*, negado explicitamente pela *Classics Illustrated* [...], demarca duas questões. Em primeiro, a distância entre quadrinhos e literatura que se mantém e precisa ser mantida, de modo que quanto mais os quadrinhos se aproximam da literatura, nem que seja pela obviedade de uma adaptação na redução do mundo por seus objetos culturais, menos quadrinhos eles precisam assumir que são. Em segundo, a esquiva de uma nomeação preconizaria a adoção da *graphic novel* como aposta estratégica de um novo rótulo para uma história em quadrinhos literária. (2017, p.2).

Poderíamos tomar como justificativa para esse pensamento o período da publicação, mas é bem claro que a *Classics Illustrated* era, no final, quadrinhos, com todas as características da mídia presentes na revista. Esse era o início das adaptações literárias para o formato dos quadrinhos. Na verdade, até hoje, essa é uma prática bem comum,

mesmo embora, ironicamente, seja possível usar essas adaptações para pesquisar a distância entre as duas mídias. Pois, geralmente, nessas adaptações o artista deve recorrer ao encapsulamento, o que pode desmanchar a continuidade poética vista em trabalhos literários.

Torna-se um desafio maior quando discutimos a possibilidade da existência de traços de literariedade no romance gráfico de *The Hobbit*, por isso a ideia da pesquisa foi de trabalhar sua adaptação. Seria possível transpor não só a narrativa, mas todo o caráter literário da obra para uma adaptação em outra mídia? Tomaremos como exemplo a adaptação de uma passagem icônica, a introdução do livro. Em sua totalidade, na obra original, Tolkien escreve o seguinte:

Numa toca no chão vivia um hobbit. Não uma toca desagradável, suja e úmida, cheia de restos de minhocas e com cheiro de lodo, tampouco uma toca seca, vazia e arenosa, sem nada em que sentar ou o que comer: era a toca de um hobbit, e isso quer dizer conforto. A toca tinha uma porta perfeitamente redonda como uma escotilha, pintada de verde, com uma maçaneta brilhante de latão amarelo exatamente no centro. A porta se abria para um corredor em forma de tubo, como um túnel: um túnel muito confortável, sem fumaça, com paredes revestidas e com o chão ladrilhado e atapetado, com cadeiras de madeira polida e montes e montes de cabides para chapéus e casacos — o hobbit gostava de visitas. (TOLKIEN, 2009, p.7).

Quando adaptado para o quadrinho, fazendo uso da união de imagens e textos, ficou da seguinte maneira :

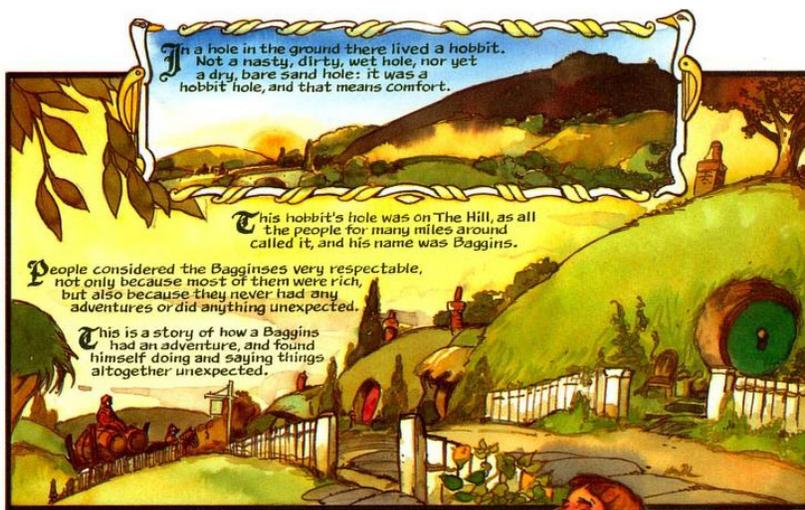


FIGURA 3 : Primeiro painel da adaptação de *The Hobbit*.

Fonte: (WENZEL, DIXON, 2009, p.1).

Podemos observar que as imagens dentro do painel servem apenas de apoio para

o texto, elas não são completamente necessárias, pois mostram exatamente aquilo que está escrito no texto. Dentro dos quadrinhos, as imagens têm autossuficiência, a mesma imagem, sem texto, teria a mesma função introdutória de mostrar a ambientação ao leitor que o texto tem. Pode-se argumentar que devido à fama da introdução, os autores resolveram mantê-la, mas o que é discutido aqui é a possibilidade de sua inexistência não interferir na compreensão do leitor. A arte não se distingue muito de um livro ilustrado, fazendo sua garantia como obra quadrinística vir do uso de painéis. Observemos a arte que o próprio autor fez para o primeiro capítulo de *The Hobbit* :



FIGURA 4 : Arte original de Tolkien para o primeiro capítulo de *The Hobbit*.

Fonte: TOLKIEN (1937, p. 2)

Olhar *Hobbiton* completa, desenhada pelo próprio autor, agrega mais ao texto que a imagem do primeiro painel da obra. Assim dizendo, o texto original foi resumido e adaptado de forma bem sucedida para sua compreensão no romance gráfico, mas ao lidar com outra mídia, como os quadrinhos, menos pode ser mais, e dizer aquilo que já está sendo mostrado com imagens pode soar redundante. Em outro exemplo, o autor opta por descrever um *Hobbit* tanto em texto quanto imagem, mais uma vez decidindo ignorar as possibilidades oferecidas pela mídia.

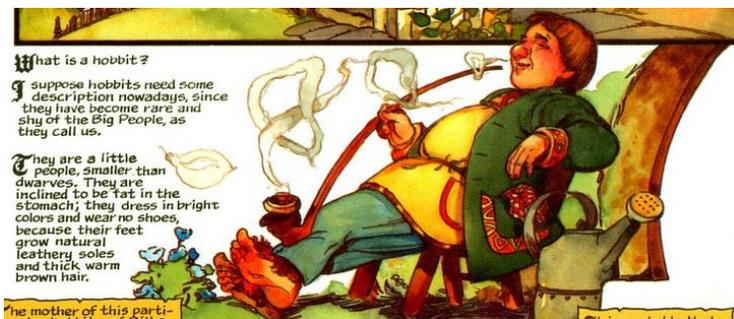


FIGURA 5: Descrição de um *Hobbit*.

FONTE: WENZEL; DIXON (2009, p.1).

É perceptível que os autores são grandes fãs de Tolkien, e que sua opção de apenas resumir o texto e o ornar com imagens deve-se ao fato de tentar se manterem o mais fiel possível à uma obra já tão consagrada. Em contraponto, pode ser citado a tradução de Tolkien para o clássico *Beowulf*, publicado postumamente, em 2014. *Beowulf*, em seu patamar de clássico, já foi adaptado de diversas maneiras, seja para filmes, séries, animações e também para a mídia dos quadrinhos, em uma romance gráfico homônimo escrito por Santiago García e desenhado por David Rubín, publicado em 2013. Apesar de todas as obras terem como base o manuscrito original, faremos uso da fiel tradução de Tolkien para comparação. No início da história, Tolkien narra a reação dos moradores à primeira invasão do monstro à vila para matar os cavaleiros :

Depois disso, à aurora, com a primeira luz do dia, a força de Grendel em combate tornou-se evidente para os homens; ergueu-se então o choro depois do banquete, um imenso grito ao amanhecer. O rei glorioso, seu príncipe há muito testado, sentou-se sem alegria: o coração robusto e valente sofreu, e sentiu pesar por seus cavaleiros quando os homens haviam esquadriado as pegadas do inimigo, esse amaldiçoado demônio (TOLKIEN, 2015, p. 110).

Quando a cena foi adaptada para os quadrinhos, García e Rubín a colocaram da seguinte maneira:



FIGURA 6: Romance gráfico *Beowulf*.

Fonte: GARCÍA; RUBÍN (2018, p. 9-10).

Podemos ver que os autores do romance gráfico optaram por uma adaptação minimalista, com uso não só da sequencialidade, como também da espaçotopia. Mostrando tanto o personagem do rei, visto como um homem meio calvo usando uma tiara, celebrando algumas horas antes (nos painéis quadrados e menores) e mais tarde descobrindo os seus súditos assassinados (nos painéis maiores). Groesteen explica que “o encadeamento de planos de um filme, que é propriamente o trabalho da montagem, efetua-se em uma só dimensão, linear: a do tempo, enquanto que os quadros da história em quadrinhos são articulados simultaneamente no tempo e no espaço” (2015, p.109). Ou seja, os quadrinhos podem, em uma mesma página, apresentar quadros de diferentes espaços e tempos, mesmo que interpostos de uma maneira que possa parecer, à primeira vista, com sequencialidade.

O conceito de espaçotopia e encapsulamento foram fundamentais para a ideia final acerca da presença ou não da literariedade na adaptação, no próximo tópico, conclusão, essa ideia será elaborada e finalizada.

4 | CONCLUSÃO

O estudo da literariedade sempre foi focado em romances, obras literárias, que normalmente são baseadas somente em texto, sem auxílio de imagens, requadros, balões ou painéis. Obras que se sustentam basicamente em palavras para narrar suas histórias. Algo assim se apresenta como um desafio quando se trata de adaptações para outra mídia.

A ideia de adaptação em si já é conflituosa em relação ao conceito de literariedade, pois, uma das principais características deste estudo é a originalidade (JAKOBSON, 1921). Pode ser visto como empecilho criar uma obra totalmente original quando se trata de uma adaptação, mas ao adaptar uma narrativa para outra mídia é possível ser original, mas mesmo assim, o conceito de literariedade precisaria ser revisto.

A adaptação de Wenzel e Dixon tem características que de forma alguma podem ser consideradas negativas, são tão somente a forma que os autores optaram por adaptar a obra original de Tolkien. Essas características foram apontadas no tópico anterior, e uma das que mais sustentam a não literariedade da obra é sua redundância ao apresentar texto e imagem que demonstram o mesmo acontecimento. O texto é sempre muito fiel ao original, sendo muitas vezes apenas um resumo deste, e esse fato contrapõe o conceito de literariedade. Se literariedade preza por estética e originalidade, um resumo dificilmente supriria essas demandas. O que nos leva a conclusão que mesmo que analisássemos tão somente o texto do quadrinho, nem mesmo assim a literariedade estaria transposta com sucesso.

Quanto à parte imagética do quadrinho, em sua maioria, ela serve apenas de apoio ao texto, pois existem pouquíssimas páginas na obra que fogem um pouco da ideia do encapsulamento e se aventuram em um *design* mais ousado. Reiteramos, contudo, que esses fatos não são pontos negativos, que tornam a obra ruim; diversos quadrinhos são obras 100% sequenciais, e esta, nada mais é, que a forma que os autores acharam melhor para contar essa narrativa. Porém, o que esses fatos nos reforçam é a maior dificuldade de encontrar algo próximo à literariedade nessa adaptação.

Ainda, Linck reforça as duas limitações da mídia que impedem o artista de adaptar completamente a literariedade de romances para quadrinhos.

A primeira seria a fragmentação da narrativa em momentos, dos quadros propriamente ditos, que não teriam como adaptar a continuidade poética ou, em outro extremo, reproduzir a sensação fluída da não-narrativa atemporal da literatura. Por isso, refém do quadro a quadro, intercalado por uma sarjeta, restaria aos quadrinhos, por uma dupla restrição, ater-se a uma sequência de eventos simples, cronologicamente situados, mas, ao mesmo tempo, sem uma passagem que produzisse efeitos poéticos para além das mesmas situações fragmentárias. Por sua vez, a segunda limitação seria a redundância dos quadrinhos, o paralelismo tautológico que a copresença do texto e da imagem fatalmente emprestaria à qualquer adaptação da literatura, já que a imagem tenderia apenas a reiterar o que o texto previamente havia dado conta. Deste modo, a supressão do texto original no ato da adaptação em imagem se dá apenas quando é possível substituir a descrição objetiva pelo mero relato visual, cabendo a todo o resto, como é o caso de descrições em que na palavra reside a força poética, reproduzir os dois, isto é, o desenho da descrição e o texto da descrição desenhada. (LINCK, 2017, p.3)

Se pudéssemos aplicar o conceito de originalidade aos quadrinhos, tratando de suas características, e buscando estética, originalidade e inovação não no texto, mas

nas características dos quadrinhos, ainda assim a adaptação de *The Hobbit* não seria considerada detentora de literariedade. Por outro lado, os quadrinhos seriam uma rica área para pesquisas de adaptações originais e diferenciadas, cito: *Informe Sobre Ciegos* (1991) de Alberto Breccia; *Moby Dick* (2014) de Chabouté; *Nas Montanhas da Loucura* (2017) de Gou Tanabe.

Em conclusão, *The Hobbit* de Wenzel e Dixon não transpõe a literariedade de Roman Jakobson da obra original para o quadrinho, devido ao excesso de redundância e uso de textos resumidos da obra original. Criam assim, um quadrinho muito fiel à obra fonte, que com certeza entretém um leitor que já conhece a obra, mas que não transpõe a originalidade da fonte.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo De; SCHNAIDERMAN, Boris; CAMPOS, Augusto De. **Poesia Russa Moderna**. São Paulo: Editora brasiliense, 2009

CAMPOS, Rogério De. **HQ** : Uma Pequena História dos Quadrinhos Para Uso das Novas Gerações. São Paulo: Edições Sesc SP, 2020.

CAMPOS, Rogério De. **Imageria** : O Nascimento das Histórias em Quadrinhos. São Paulo: Editora Veneta, 2015.

CHUTE, Hillary. **Comics as Literature** : Reading Graphic Narrative. Cambridge : Cambridge University Press. 2008. p. 453

DAVID, Rob; ABNETT, Dan; DERENICK, Tom; Roberts, Mark; BENNETT, Deron. **He-Man and the Masters of The Universe Omnibus**. New York : DC Comics. 2019. p. 1127.

DROUT, Michael. **Tolkien's Prose Style and its Literary and Rhetorical Effects**. Tolkien Studies. 1. 137-163, 2004

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**. Tradução de Waltenisir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. São Paulo : Martins Fontes, 2010.

EISNER, Will. **A Contract With God**. New York: W.W. Norton & Co., 2006.

GARCÍA, Santiago; RUBÍN, David. **Beowulf**. Tradução de Alexandre Callari. São Paulo: Pipoca e Nanquim. 2018.

GROENSTEEN, Thierry. **O Sistema Dos Quadrinhos**. Tradução de Érico Assis. São Paulo: Marsupial, 2015.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2010.

KRIGSTEIN, Bernie. **O Perfeito Estranho**. São Paulo : Editora Veneta. 2019. p. 9

LINCK, Alexandre. **Os Quadrinhos e a Vida** : O Problema da Qualidade Literária ao Final dos Anos 70. Darandina Revista Eletrônica. Juiz de Fora, Vol. 10 , n. 2 (p. 1 - 10), Dezembro, 2017.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 2004.

NYBERG, Amy Kiste. **Seal of Approval** : The History of the Comics Code. Jackson : University Press of Mississippi. 1998. p. 1.

PARALITERATURE. *in*: **The Oxford Dictionary of Literary Terms**. 2008. Disponível em : <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272-e-836>>. Acesso em 06/02/2021.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego. **Quadrinhos e Literatura** : Diálogos Possíveis. São Paulo : Criativo. 2014. p. 58-59 and 187-189.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Ática, 1986.

SCHUMACHER, Michael. **Will Eisner** : A Dreamer's Life in Comics. New York : Bloomsbury. 2010. p. 25.

STEIN, Daniel; THON, Jan-Noel. **From Comic Strips to Graphic Novels** : Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative. Göttingen: De Gruyter, 2015.

TOLKIEN, J. R. R. **The Hobbit**, or There and Back Again. London : Harper Collins, 1991.

TOLKIEN, J. R. R, DIXON, Chuck; WENZEL, David T. **The Hobbit**: an illustrated edition of the fantasy classic. New York: Del Rey Books, 1990.

TOLKIEN, J. R. R. **Beowulf**: Uma Tradução Comentada - Incluindo o Conto Sellic Ssell. São Paulo: Martins Fontes. 2015.

VARGUEIRO, Waldomiro, ELÍSIO DOS SANTOS, Roberto. **A Linguagem dos Quadrinhos**. São Paulo: Criativo, 2015.

WOLK, Douglas. **Reading comics**. New York: Da Capo, 2008.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Artes 2, 3, 5, 33, 76, 139, 142, 145, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 171, 197, 211, 213, 214

Autobiografia 3, 4, 32, 33, 34, 35, 38, 41, 43

C

Corpo 3, 5, 30, 38, 42, 48, 71, 73, 74, 75, 81, 83, 84, 91, 92, 112, 120, 163, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 186, 187, 192, 195, 201, 202, 205, 226, 230, 232, 233, 234, 253, 254, 257

Cuidado humanizado 3, 6, 246, 249, 251, 256

D

Dança 3, 5, 42, 130, 141, 162, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 205, 206, 223

E

Ensino 3, 5, 97, 98, 100, 101, 103, 104, 106, 107, 115, 138, 151, 152, 153, 154, 156, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 168, 171, 172, 176, 177, 178, 257, 258

Escrita 3, 4, 4, 6, 10, 11, 37, 43, 45, 46, 48, 50, 53, 54, 56, 86, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 115, 118, 130, 145, 151, 153, 154, 226, 227, 232, 236, 237

F

Fazer poético 3, 5, 139, 140, 141, 145

Feminino 3, 38, 56, 57, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 77

I

Imaginário 3, 4, 5, 22, 23, 41, 52, 54, 56, 57, 108, 109, 116, 131, 155, 189, 193, 234, 236, 251, 256, 257

Islã 3, 4, 20, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 227

L

Leitura 3, 4, 6, 3, 10, 28, 31, 37, 38, 39, 40, 41, 45, 49, 50, 53, 66, 84, 87, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 121, 139, 144, 148, 210, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 255, 256, 257, 258

Letramento literário 3, 4, 97, 98, 99, 104, 105, 106, 107

Letras 2, 3, 20, 30, 31, 45, 56, 78, 96, 97, 100, 105, 121, 139, 141, 143, 144, 194, 211, 212, 256, 258

Linguística 2, 3, 4, 2, 3, 45, 82, 108, 109, 110, 111, 113, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 137, 138, 150, 182, 183, 184, 185, 193, 194, 195, 232, 258

Literatura 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 7, 8, 11, 12, 17, 18, 19, 20, 32, 33, 45, 46, 47, 48, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 69, 70, 71, 76, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 121, 122, 129, 130, 131, 132, 136, 145, 149, 150, 155, 183, 190, 210, 236, 256, 258

Literatura infantojuvenil 3, 5, 108, 109, 113, 114, 116, 118, 119

M

Marginalidade 3, 4, 86, 88, 89

Metalinguagem 3, 251

Morte 3, 4, 26, 38, 40, 42, 46, 51, 52, 53, 64, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 92, 130, 217, 223, 230, 235, 237, 250, 254

Música 3, 5, 49, 50, 127, 128, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 189, 192, 193, 196, 197, 204, 205, 208, 235, 250

P

Pensamento humano 2, 3, 58, 255

Pessoa com deficiência 3, 108, 109, 113, 114, 116, 118, 119

R

Racismo 3, 6, 226, 236

Representação 3, 4, 20, 22, 29, 31, 34, 38, 39, 42, 52, 64, 80, 111, 113, 115, 119, 153, 154, 157, 160, 191, 199, 205, 210, 218, 229, 233, 254

Romances gráficos 3, 4, 1, 4, 7, 12

S

Samba 3, 6, 182, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195

Saúde 3, 6, 116, 156, 230, 237, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 254, 255, 256, 257

Surda 5, 121, 122, 129, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138

Surdez 3, 122, 133, 134, 135, 137, 138

T

Tradução 3, 3, 4, 5, 15, 18, 19, 22, 23, 30, 31, 33, 37, 43, 70, 77, 79, 81, 84, 85, 134, 138, 145, 149, 150, 194, 195, 211, 237, 256, 257

V

Violência 3, 6, 5, 20, 23, 25, 28, 30, 92, 226, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 252

Linguística, letras e artes

e o complexo pensamento humano



Linguística, letras e artes

e o complexo pensamento humano



Atena
Editora
Ano 2021

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)

www.facebook.com/atenaeditora.com.br

