

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Raízes de um Vendaval: adaptação em quadrinhos de *Hilda Furacão*

RAFAEL SENRA COELHO

Juiz de Fora, 2016

RAFAEL SENRA COELHO

Raízes de um Vendaval: adaptação em quadrinhos de *Hilda Furacão*

Tese de Doutorado apresentada
como parte das exigências para a
obtenção do título de Doutor em
Letras da Universidade Federal de
Juiz de Fora por Rafael Senra.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Teresinha
Vânia Zimbrão da Silva

Juiz de Fora, 2016

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca
Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Coelho, Rafael Senra.

Raízes do Vendaval : adaptação em quadrinhos de Hilda
Furacão / Rafael Senra Coelho. -- 2016.
177 p.

Orientadora: Teresinha Vânia Zimbrão da Silva

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de
Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2016.

1. Literatura. 2. Quadrinhos . 3. Memória . 4. Psicologia Analítica. 5.
Carl Jung. I. Silva, Teresinha Vânia Zimbrão da, orient. II. Título.

Rafael Senra Coelho

Raízes de um vendaval: adaptação em quadrinhos de Hilda Furacão

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Aprovada em 27 de abril de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Teresinha Vânia Zimbrão da Silva

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires

Prof. Dr. Carlos Manoel de Hollanda Cavalcanti

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva

Prof. Dr. Walter Melo Junior

AGRADECIMENTOS

Felizmente, tem muitas pessoas a quem devo agradecer nessa etapa final do doutorado. Foram muitos bons encontros, dicas, orientações, e *insights* diversos.

Agradeço primeiramente ao Programa de Pós Graduação em Letras, que, nas gestões coordenadas pelos professores Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira e Prof^a. Dr^a. Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves – além de todas as secretárias e equipe em geral –, ofereceu suporte e estrutura fundamentais para toda a pesquisa. Agradeço também à CAPES pelo apoio financeiro através da concessão da bolsa de estudos.

Agradeço a Prof^a. Dr^a. Teresinha Vânia Zimbrão da Silva, que acreditou desde o início na proposta de pesquisa, e generosamente me orientou ao longo de todo esse trabalho. Agradeço aos membros da banca, Prof. Dr. Walter Melo Junior, Prof. Dr. Carlos Manoel de Hollanda Cavalcanti, Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires, e Prof. Dr. Anderson Pires da Silva. Além dos suplentes, Prof^a. Dr^a. Suely da Fonseca Quintana, Prof. Dr. Alexandre Graça Faria, Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro, e Prof^a. Dr^a. Juliana Gervason Defilippo.

Agradeço também aos professores Prof^a. Dr^a. Magda Velloso Fernandes de Tolentino, cuja orientação do Mestrado em Letras da UFSJ ainda hoje é um ponto de referência em minha trajetória acadêmica; e a outras professoras do meu período em São João del Rei, como a Prof^a. Dr^a. Maria Ângela Araújo Resende e a Prof^a. Dr^a. Eliana Tolentino. Agradeço ao Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado, pelas dicas valiosas e pelo apoio; à Prof^a. Dr^a. Silvina Liliana Carrizo, que gentilmente me aceitou como assistente na equipe da Revista *Ipotesi*. Agradeço também ao Prof. Dr. Mário Alves Coutinho pelo apoio.

Agradeço a todos os meus familiares, pelo apoio, carinho e paciência. Meus pais Áurea Senra Oliveira Coelho e Gilmar Coelho; meu irmão Ramon Senra Coelho e sua esposa Bruna Reis; minha prima Rosaly Senra; meus tios Sandra Coelho e Alexandre Rodrigues de Almeida, Gabriel Rodrigues; e demais familiares. Agradeço também à minha namorada Heloísa Baumgratz

Lopes Agostinho, e sua família: Maria Teresa, Sebastião Agostinho, e Henrique Baumgratz.

Por fim, agradeço a todos os meus amigos, tomando a liberdade de citar no presente trabalho os que tem um envolvimento maior, seja pela convivência, pelo vínculo acadêmico ou mesmo por alguns encontros decisivos e especiais: Pablo Gobira, Lívia Cordeiro, Márcio Flávio Torres Pimenta, Gabriel Oliveira, Viviane Santos, Juliana Machado de Britto, Erivelton Braz, Míriam Delgado Senra Duque, Relines Abreu, Felipe de Souza, Toninho Ávila, Márcia Matsubara, Gazy Andraus, Fernando Albuquerque Miranda, Pedro Bustamante Teixeira, Daniel Valentim, Kadu Mauad, Ageu Mazilão, Guilherme Claudino, Ronan Rocha, Renan Fonseca, Guilherme Póvoa, Cinthia Ferraz, Raíssa Varandas Galvão, Luciana Freesz, Patrícia Borges, Edgar Franco, Josué Borges, Leonardo Silva.

*O olho vê, a memória revê, e a imaginação
transvê. É preciso transver o mundo.*

Manoel de Barros

*A linguagem torna-se paisagem e esta
paisagem, por sua vez, é uma invenção, a
metáfora de uma nação ou de um indivíduo.*

Octavio Paz

*Que textos eu aceitaria escrever
(reescrever), desejar, afirmar como uma
força neste mundo que é o meu?*

Roland Barthes

RESUMO

O presente trabalho envolve uma adaptação de trechos do romance *Hilda Furacão*, recriados no formato das histórias em quadrinhos. Mais do que se valer de critérios comerciais e didáticos, cada elemento da adaptação tenta prestar contas ao texto original do autor Roberto Drummond. Dessa forma, o trabalho envolve uma simultânea operação em que, por um lado, o processo criativo gera a demanda da análise dos pressupostos do romance, e, por outro lado, as próprias motivações da adaptação em si são desveladas ao longo de todo o estudo. Desde a escolha do tipo de desenho, passando pela diagramação, a narrativa, ou o uso das fontes e letreiramento, nada pretende ser gratuito ou mesmo fruto de mera veleidade autoral. Tentou-se compreender a história dos quadrinhos desde seus primórdios, as práticas ancestrais que criaram seu vocabulário, mas entendendo sempre que essa mídia se consolidou de fato somente na contemporaneidade, a partir do contexto da cultura de massa. E a história desse meio é oportuna para a pesquisa não apenas no aspecto puramente artístico, mas também no âmbito das práticas editoriais, principalmente as que envolvem adaptações de outras mídias para os quadrinhos. Por fim, para entender a transposição de elementos originalmente literários para o suporte sequencial e visual, utilizamos conceitos como o de “arquétipo”, a partir das definições da psicologia analítica de Carl G. Jung.

Palavras-chave: Literatura – Quadrinhos – Memória – Psicologia Analítica

ABSTRACT

This work study approaches an adaptation of the novel *Hilda Furacão* stretches, re-created in the comics format. More than worth of business and educational criteria, each element of adaptation tries to be accountable to the author Roberto Drummond's originals. Thus, the work involves a simultaneous operation in which the creative process generates the demand analysis of the novel assumptions and the very reasons adapting itself are uncovered throughout the study. Since choosing the type of design, through layout, the narrative or the use of supplies and letters, nothing intended to be free or even result of author caprice. He tried to understand the history of comics since its inception, the ancestral practices that which had created its vocabulary, but had ever understood that, in fact, the media was consolidated just contemporarily, from the mass culture context. And the history of this medium is timely to research not only the purely artistic aspect, but also within the editorial policies, particularly those involving adaptations of other media for comics. Finally, to understand the translation of original literary elements for sequential and visual support, we use concepts such as "archetype" from the definitions of analytical psychologist Carl G. Jung.

Keywords: Literature - Comics - Memory - Analytical Psychology

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Era uma vez...	18
CAPÍTULO 1 – HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: DE ONDE VEM, E COMO FUNCIONAM	20
1.1. A história das histórias em quadrinhos	20
1.2. Características das Histórias em Quadrinhos	31
1.3. Quadrinhos no contexto científico/acadêmico	38
CAPÍTULO 2 – ENQUADRANDO O VENDAVAL: UMA PROPOSTA DE ADAPTAÇÃO EM QUADRINHOS	43
2.1. Pequeno histórico das adaptações em quadrinhos no Brasil	44
2.2. Diferentes tipos e abordagens nas adaptações em quadrinhos ...	45
2.3. Procedimentos e potencialidades nas adaptações em quadrinhos	48
2.4. Autor como diretor; leitor como montador	51
2.5. Possibilidades de leituras criativas (e interativas) nos quadrinhos	57
2.6. Uma dança de imagens e palavras	58
CAPÍTULO 3 – O PAPEL DAS LEMBRANÇAS E ALGUMAS MEMÓRIAS ADAPTADAS	67
3.1. O autor	67
3.2. O romance	69
3.3. A memória pop	73
3.4. O Rio é um Deus Castanho: um capítulo adaptado em HQ	88
CAPÍTULO 4 – ALGUMAS MÁSCARAS DE HILDA	104
4.1. O conceito de arquétipo	104
4.1.1. O uso do conceito antes de Jung	106
4.1.2. A trajetória do conceito	107
4.2. Aparições da Anima: algumas faces de Hilda Furacão	109
4.3. O sagrado através do profano	123
CAPÍTULO 5 – A CINDERELA DAS GERAIS: UMA RELEITURA DO CONTO DE FADAS	141
5.1. O Sapato de Cinderela	141
5.2. Estilização gráfica	148
5.3. Um conto de fadas revisitado	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
REFERÊNCIAS	168

Introdução

A obra de Roberto Drummond tem um grande apelo visual e imagético, seja pelas descrições de personagens, lugares e contextos variados; ou também pelas múltiplas referências da cultura de massa, pinturas e capas de discos e filmes, atores e artistas famosos, e mesmo as menções a conhecidas marcas e logomarcas de produtos.

Drummond apresentou uma diferente maneira de lidar com o que parecia ser um dilema para boa parte dos escritores e poetas de sua geração: competir, no plano literário, com a emergência de outras mídias e suportes. Em um ensaio intitulado “Poesia e comunicação visual: depoimento”, Affonso Romano de Sant’Anna (contemporâneo de Roberto) explica

que a revolução industrial havia provocado uma alteração nas relações do poeta com a sociedade. Em síntese, considerava que o poeta não havia sido capaz de elaborar um produto competitivo com os novos produtos surgidos, nem soube, enquanto ator e agente, impor-se como se impuseram Castro Alves, Victor Hugo e outros. Na verdade, o poeta havia sido afastado da cena social e substituído por pessoas como o jornalista, o cineasta, o relações-públicas, o editorialista, o atleta, o ator de cinema, etc (SANT’ANNA, 2003, ps. 219-220).

Sant’Anna cita uma tese de João Cabral de Melo Neto escrita em 1954, onde este escritor diz que “os poetas não só desprezaram os novos meios de comunicação ao seu dispor pela técnica moderna; também não souberam se adaptar às condições da vida moderna os gêneros capazes de serem aproveitados” (NETO. Apud: SANT’ANNA, 2003, p. 221). Por sua profissão de jornalista, Drummond podia ser considerado um dos atores sociais que, na visão de Sant’Anna, ocupava esse espaço que outrora pertencia aos poetas e literatos. Mas, ao produzir sua literatura, ele não tentou combater os códigos que circundavam sua atividade oficial, e nem os produtos surgidos após a revolução industrial. Em vez disso, o escritor acabou por inseri-los em sua própria literatura; inicialmente através dos procedimentos radicais do seu Ciclo

da Coca-cola, e, posteriormente, ao lado do tratamento memorialístico da sua segunda fase conhecida como Memória Pop.

No presente trabalho, pretendemos empreender uma análise de tais procedimentos pelo sentido inverso: evidenciar os elementos extra-literários que foram decodificados semântica e sintaticamente, e criar uma representação da visualidade que o texto de Drummond sugere e descreve. Nosso intuito é o de fazer uma adaptação de alguns trechos de *Hilda Furacão* para o suporte visual das histórias em quadrinhos, uma mídia familiar para a Arte Pop que tanto influenciou o escritor. Afinal, alguns dos principais artistas citados por Drummond como referência (e por vezes até mencionados e homenageados em seus textos literários) vem do meio dos quadrinhos. De acordo com o próprio escritor,

Sou de formação bem diferente da maioria dos escritores brasileiros que conheço. Faço exercício literário em crônica de futebol, onde testei o meu romance, habituando o leitor a sua atmosfera, à sua maneira de dizer. Além do mais, antes de conhecer os clássicos – Joyce, Faulkner, Guimarães Rosa, Lewis Carroll – sofri as influências da radionovela, das histórias em quadrinhos. Sem esquecer que trabalhei em agência de publicidade. (MEDEIROS. Apud: OLIVEIRA, 2008, p. 182.)

A similaridade que envolve o meio dos quadrinhos – aparecendo tanto na literatura de Drummond quanto na linguagem que usamos na adaptação – envolve uma feliz coincidência que fizemos questão de mencionar. Contudo, não se trata de algo essencial para o presente projeto. Independente de tal aspecto, a própria transcodificação que faremos se ampara em uma discussão sobre os procedimentos de adaptação do literário para o visual, e vice-versa.

Afinal, diferentemente de quaisquer padrões de adaptação (cuja uniformidade de elementos – como diagramação, desenhos, edição, uso de fontes e outros – obedece quase sempre a demandas comerciais e/ou autorais), queremos propor aqui uma adaptação cujo estilo é evocado já no próprio texto de Drummond. Ou seja: os elementos visuais e gráficos que usaremos para compor a adaptação dos trechos de *Hilda Furacão*

correspondem a elementos estéticos da literatura feita por Roberto Drummond. Assim, a composição gráfica que apresentaremos não pretende ser gratuita, fruto de arbitrárias escolhas autorais. Por mais que o aspecto autoral seja indissociável desta e de qualquer adaptação, a prioridade da nossa proposta é a realização de uma adaptação também no plano visual.

Por “autoralidade”, nos referimos à um projeto estético, geralmente elaborado pelos artistas ao longo de suas carreiras. Espera-se que uma adaptação de obra literária feita por um artista com forte marca autoral irá oferecer elementos típicos de sua obra. Por exemplo, a página de uma história adaptada por alguém como o quadrinista Mike Mignola provavelmente apresentará personagens estilizados e contrastes de luz e sombra muito demarcados. Estas são algumas de suas marcas como autor, e fazem parte de um projeto que o tornam reconhecido e respeitado no contexto do mercado consumidor de quadrinhos.

É no âmbito do mercado, sobretudo, que podemos compreender a emergência e mesmo a necessidade da elaboração de um projeto autoral. Nestor Garcia Canclini cita o conceito de “capital cultural” de Pierre Bourdieu para esclarecer esse aspecto:

Às vezes, os “grupos de apoio” (intérpretes, atores, editores, operadores de câmera) desenvolvem seus próprios interesses e padrões de gosto, de modo que adquirem lugares protagônicos na realização e transmissão das obras. Daí que o que acontece no mundo da arte seja produto de cooperação, mas também da competição. A competição costuma ter condicionamentos econômicos, mas se organiza principalmente dentro do “mundo da arte” segundo o grau de adesão ou transgressão às convenções que regulamentam uma prática. Essas convenções (por exemplo, o número de sons que devem ser utilizados como recursos tonais, os instrumentos adequados para toca-los e as maneiras pelas quais podem ser combinados) são homologáveis ao que a sociologia e a antropologia estudaram como normas ou costumes, e se aproximam do que Bourdieu chama de capital cultural (CANCLINI, 2008, p.39).

No cenário cultural pertinente a um tipo de expressão artística, algumas combinações de elementos estéticos acabam sendo disputadas por determinados grupos e atores sociais. É a combinação desses símbolos que irá delimitar um espaço específico onde um projeto estético irá se legitimar, exercendo, assim, a hegemonia de sua expressão. Consequentemente, tal projeto acaba por consolidar, no âmbito social, a produção de modelos de identidade em seus consumidores e apreciadores. Toda essa dinâmica ajuda a compreender a necessidade de se firmar uma estética específica, com a qual determinados grupos e artistas empreendem sua trajetória dentro do que podemos chamar de “arena” simbólica do mercado artístico.

Mencionado esse exemplo, esclarecemos, portanto, que neste trabalho não nos valeremos deste tipo de procedimento. Se um tipo de traço ou de diagramação é utilizado por nós, isso obedecerá a demandas específicas, a aspectos que surgiram a partir do próprio texto literário. Por exemplo: no trecho “A Noite do Exorcismo”, elaboramos um estilo que pretende evocar ilustrações de cordel. Nas produções extra acadêmicas feitas por nós, essa nunca foi uma escolha estética até então contemplada; contudo, o estilo das xilogravuras dos cordéis nos pareceu muito adequado para ilustrar tal trecho. Decidido isso, buscamos tentar compreender seus pressupostos, a fim de executar (ou mesmo emular) esse estilo com eficácia.

Assim, essas adaptações surgem aqui menos como mero capricho artístico isolado, e mais como suporte de análise dentro da própria tese. Os trechos adaptados pretendem favorecer uma análise dos símbolos e do estilo de Drummond, atuando como exemplos do arranjo literário produzido pelo escritor.



Figura 1: Trecho da adaptação do capítulo "O Dia em que Nacionalizei a Esso", por Rafael Senra. Os traços e as retículas utilizadas remetem a artistas da pop art como Roy Lichtenstein, além das referências à sociedade de consumo presentes em obras como a de Andy Warhol. Essa sequência de quadros sem borda evoca também algumas obras da pop art. A fonte utilizada para o texto referente à narração do protagonista sugere uma tipografia jornalística, evocando, assim, uma das influências na escrita literária do autor Roberto Drummond.

Nos quadros que apresentamos ao longo deste capítulo (com trechos da adaptação do capítulo "O Dia em que Nacionalizei a Esso"), trabalhamos com uma proposta talvez menos ambiciosa que a das adaptações feitas nos outros capítulos da tese. Esses trechos aqui dispostos servem como exemplos do procedimento, ilustrando as discussões teóricas que trazemos antes de nos determos especificamente nas posteriores adaptações mais aprofundadas. Assim, priorizamos neste início um diálogo com as referências fundamentais do estilo literário de Drummond, influenciado pela arte pop. O próprio suporte dos quadrinhos dialoga com a estética e com os elementos da literatura drummondiana, o que torna a adaptação ainda mais familiar:

Se encontramos diferenças no campo formal entre a Arte Pop e a literatura pop de Roberto Drummond (já esperadas e prováveis, uma vez que estamos tratando de dois sistemas diversos – artes plásticas e literatura), o mesmo não se dá no plano temático. Ambas priorizaram, basicamente, as mesmas referências: artistas de cinema, histórias em quadrinhos, música popular, objetos cotidianos... (OLIVEIRA, 2008, p. 98-99).

No capítulo 1, iremos tratar das histórias em quadrinhos, discutindo a história do gênero, tanto na esfera da cultura de massa (onde os quadrinhos assumem a forma que conhecemos hoje em dia), quanto em obras e iniciativas até mesmo ancestrais, que mesclavam a palavra escrita e a imagem. Apesar dos quadrinhos serem cada vez mais discutidos e estudados na contemporaneidade, ainda existe muito preconceito e desconhecimento a respeito de sua capacidade. Para o senso comum, os quadrinhos ainda são vistos como uma espécie de "primo pobre" de outras expressões artísticas, quando, na verdade, eles detêm algumas características muito peculiares, potencialidades à altura de qualquer outra mídia. Alguns desses aspectos

serão discutidos por nós, incluindo a recepção cognitiva que os quadrinhos podem oferecer.

No segundo capítulo, discutiremos sobre adaptações de outras mídias para os quadrinhos, sobretudo no Brasil. Nossa abordagem tem critérios próprios que remetem ao texto original, algo que nem sempre é a tônica das adaptações – pelo menos se pensarmos nas demandas editoriais por trás dessas publicações. Assim, iremos debater as diferentes estratégias de lançamento das adaptações, além de alguns aspectos mais técnicos que norteiam a feitura dessas obras.

Junto com uma apresentação da fortuna crítica de Roberto Drummond, teremos no capítulo 3 uma das nossas adaptações, especificamente do capítulo “O Rio é um Deus Castanho”, cujo texto original foi usado por nós na íntegra. Tanto a escolha dessa adaptação quanto a exposição do legado artístico de Drummond reforçam seu aspecto memorialístico, à ponto de estudiosos como Erivelton Braz referirem à segunda fase da carreira do escritor como “memória pop”.

No capítulo 4, apresentamos duas adaptações de trechos de *Hilda Furacão*, introduzindo também algumas análises feitas com o amparo das teorias de Carl G. Jung. Através de alguns conceitos da psicologia analítica, encontramos profundas significações tanto na obra de Drummond quanto nas implicações e escolhas da nossa própria adaptação. Os trechos que adaptamos nesse capítulo tem, em comum, implicações do caráter feminino por parte da personagem principal, e examinaremos esse aspecto entendendo Hilda como uma representação do arquétipo da *Anima*.

Por fim, o último capítulo conta com uma única adaptação, “O Sapato de Cinderela”, em que Hilda Furacão revive o mito de cinderela no Brasil de 1960. Alguns trabalhos da psicologia analítica de Jung e Marie Von Franz nos ajudaram a discutir a estrutura dos contos de fada, e de como tais arquétipos são constantemente relidos e revisitados em diferentes épocas e tradições. E ainda que o tempo histórico desse trecho do romance se passe em plena ditadura militar do Brasil, a nuance de conto de fadas nos levou a utilizar um estilo visual próximo de algumas escolas vitorianas de grafismo.

Na obra de Roberto Drummond, *Hilda Furacão* se configura como um romance de transição entre sua fase da “literatura pop” e sua curta fase da “memória pop”, onde os elementos da cultura de massa se fundem a aspectos mais memorialistas. E é justamente por seu aspecto de transição que torna-se difícil definir a obra, e afirmar se é um romance satírico, de época, memorialista, ou semi-biográfico...

A riqueza de detalhes e a linguagem derramada do autor acabam por oferecer uma vastidão de símbolos e motivos oportunos para adaptações (o sucesso da minissérie da Rede Globo de 1998 é prova disso). Assim, encontramos no texto diversos elementos e “ganchos” que nos inspiraram a tentar esse trabalho simultâneo de análise e adaptação a um só tempo.

Era uma vez...

“*There is no place like home*”, diz a personagem Dorothy no filme *O Mágico de Oz*. Para ela, uma menina meiga e bem ajustada vivendo em uma fazenda no interior do Kansas, nada do mundo lá fora parecia interessante ou digno de nota, pois, afinal, não existe lugar como a nossa casa. Contudo, uma narrativa ficcional bem estruturada não se compõe de pontos pacíficos, mas de imprevisibilidades. Assim, um furacão ameaçador surge para retirá-la de seu recanto seguro, levando-a para um mundo encantado de bruxas, espantalhos, leões falantes, homens de lata, e estradas de tijolos amarelos.

Hilda Gualtieri Von Echeveger não concordava com a frase de Dorothy, enquanto, em seu quarto, remoía um profundo tédio e algumas inquietações existenciais. Seus pais decoraram a parede com uma pintura que mostrava a doce menina de *O Mágico de Oz*, e, abaixo, a emblemática e famigerada citação: “*there is no place like home*”. Olhando para o detestável quadro pregado na parede paralela à sua cama, ela se perguntava: “na verdade, será que não existe *outro lugar* que *não* seja a nossa casa?”.

Para Hilda, Dorothy seria não uma pobre e inocente aldeã forçada a abandonar suas origens em uma aventura perigosa, mas sim uma enorme sortuda premiada na loteria da vida. Outrora condenada a passar toda a sua existência arando lavouras e ordenhando vacas, eis que um furacão a levou para outro recanto – mágico, imprevisível, fora da ordem, na periferia do sonho.

Onde Hilda encontraria algo assim, naquela Belo Horizonte que girava em torno da vida das celebridades locais, das famílias de pomposos sobrenomes europeus, e dos bailes adolescentes do Minas Tênis Clube? Local, aliás, que ajudou Hilda a ter, pela primeira vez em sua vida, uma alcunha assinalando seu carisma e seu brilho pessoal: *A Garota do Maiô Dourado*, em referência à vestimenta que usava nas tardes quentes do clube, e que deixava à mostra suas generosas curvas, provocando ao mesmo tempo o desejo deles e a inveja delas.

Em segredo, não havia uma de suas contemporâneas que não quisesse poder vestir aquele maiô dourado e receber aquela mesma sinuosidade, aquele jeito de corpo, aqueles feromônios, aquele poder. Mas parte do charme de

Hilda estava no fato de que não dava a mínima. Para ela, não havia vaidades a serem lavradas, nem caprichos egoístas a serem ordenhados. Ela queria uma maneira de abandonar seu mundo de origem. Para ela, não havia lugar tão desagradável quanto o lar.

Liberdade era poder habitar no espaço mágico das zonas de meretrício, lá onde habitavam as bruxas do mundo moderno, e sua galeria de espantalhos, leões e frios homens de metal. Em sua ansiada Oz, o *Maravilhoso Hotel* seria um verdadeiro refúgio para os homens que, cansados da tecnocracia que sufocava suas vidas, poderiam se inebriar no alívio terno e macio de suas pernas. Ela sonhava em ser a redenção dos desvalidos, dos sofrendores, dos marginais, a musa dos que colecionavam mais dores que amores.

Mas Dorothy, pelo menos, teve a sorte de cruzar com o caminho do furacão. E Hilda? Que nasceu no hemisfério sul, em um país livre de ciclones, vendavais, tornados e outros sopros nascidos de gargantas malditas? Quando é que uma brisa potente dessas iria lhe salvar a pele?

Nem mesmo a mitologia circundante lhe oferecia alento. As referências culturais mais próximas que encontrou foram o Saci Pererê, ou mesmo o *Huracán* citado no *Popol Vuh* (livro da mitologia maia que fala dos deuses criadores do universo). Ambos possuem uma só perna; e são entidades do vento, se manifestando como se andassem sobre um furacão. Infelizmente, para ela, o Saci parece ter se queimado com o próprio cachimbo, e o deus do vento hispânico sumiu tão logo os espanhóis dizimaram os maias e queimaram seus livros. Através dos fogos, foram-se os ventos. – últimas esperanças de Hilda.

Mas e se *ela própria* se tornasse deusa? Deixasse de ser uma mera garota conhecida por seu maiô curvilíneo, para encarnar em si uma deidade supra-humana? Para isso, ela teria que matar as admiráveis qualidades que a tornavam idolatrada nos altos círculos sociais belohorizontinos, e, em posse de uma nova e controversa identidade, se ingressar no panteão das mais saborosas lendas urbanas. Como na invasão espanhola, algo teria que ser sacrificado para dar origem a um novo mundo.

Ou seja: se Maomé não vai à montanha, ou, nesse caso, o furacão não vem à Dorothy, Dorothy não poderia então *transfigurar-se* em furacão?

Capítulo 1

Histórias em Quadrinhos: de onde vem, e como funcionam

Nesse capítulo, discutiremos o suporte das histórias em quadrinhos, a cronologia do gênero, suas principais obras e marcos históricos, além de como essa arte sequencial tem sido compreendida também no mundo acadêmico.

Ao elaborar nosso recorte temporal de estudos sobre os quadrinhos, apresentamos elementos que surgiram bem antes da invenção da imprensa. Afinal, se qualquer narrativa sequencial amparada em imagens encadeadas puder ser considerada, é possível afirmar que há elementos das HQs presentes em algumas coleções de pinturas, em vitrais religiosos, e mesmo em imagens religiosas do Antigo Egito. No tópico “Características das Histórias em Quadrinhos” aprofundaremos esse aspecto das origens históricas.

Contudo, iniciamos nossa apresentação cronológica expondo as obras e autores tidos como fundadores do gênero, relacionado com a institucionalização do vocabulário das HQs, e a identidade que o gênero sedimentou dentro de um contexto da cultura de massa ocidental (há o caso oriental, cujo grande estilo é o mangá, sobre o qual não trataremos). Entendemos que os quadrinhos como conhecemos não podem ser compreendidos sem que se considere à indústria cultural por onde as expressões artísticas circulam na sociedade capitalista.

1.1. A história das histórias em quadrinhos

Iremos nos ater aqui à uma demarcação da história dos quadrinhos considerada como a oficial por diversos pesquisadores e historiadores. Nessa perspectiva, os quadrinhos se iniciariam em meados do século XIX, a partir de algumas publicações em jornais e periódicos, e, por isso sua gênese estaria intrinsecamente conectada com a expansão do jornalismo. A sofisticação que possibilitou aos jornais imprimir fotogravuras e heliogravuras foi a porta de entrada para os quadrinhos e as tiras, tudo isso permitindo que a atividade jornalística se tornasse um produto rentável na sociedade industrial,

fornecendo, em um só pacote, o consumo de informação, entretenimento e publicidade.

Para Román Gubern, as “literaturas de imagem” (categoria em que ele abarca tanto os quadrinhos – chamados por ele de *comics* – quanto as fotonovelas) são fruto da indústria cultural, e não podem ser dissociados de seu papel na cultura de massa (apesar do histórico da arte sequencial envolvendo imagens e textos anteceder o contexto da era industrial):

Tal como outras formas expressivas criadas pelos modernos meios de comunicação de massas, os *comics* e as fotonovelas são produtos industriais, independentemente do seu significado cultural. Isto implica que, no processo que vai desde sua criação, geralmente iniciado com a redação de um texto pelo guionista, até à difusão pública em exemplares múltiplos e em forma de papel impresso, intervêm pessoas em grande número e diversos processos técnicos. (...) O *comic* existe enquanto tal sem necessidade de multiplicação e difusão massiva, pois de fato o produto artesanal e único surgido do pincel ou da pena do ilustrador já o é. No entanto, para que tal produto atinja o estágio da comunicação de massas, é necessário proceder à respectiva reprodução em exemplares múltiplos, função própria da indústria jornalística ou editorial. Só a partir daí sua criação assume um interesse sociológico. Portanto, certas formas artesanais que se julgam precursoras estéticas dos *comics* – narrativas iconográficas sobre papiros egípcios ou cerâmica grega – carecem de interesse num estudo sociológico desta forma expressiva (GUBERN, 1979, p. 17).

Rodolphe Töpffer é apontado por Scott McCloud como o pai dos quadrinhos modernos. Suas histórias, feitas em meados do século XIX, supostamente foram os primeiros exemplares que efetivaram uma combinação interdependente de palavras e figuras (McLOUD, 1995, p.17). Apesar disso, o próprio Töpffer assumiu seu trabalho como um hobby, talvez tomado pela noção de que a matéria prima literária seria superior aos signos imagéticos; ou por críticas como a de seu contemporâneo Johann Wolfgang von Goethe, que afirmou: “Se, no futuro, ele (Töpffer) tivesse escolhido um assunto menos frívolo e se limitasse um pouco, produziria coisas além de toda a concepção” (GOETHE. Apud: McLOUD, op.cit.). Para José Alberto Lovetro (Jal), o fato de Töpffer ser um professor e pensador, longe de ser um dado gratuito,

“demonstra o quanto essa profissão tem, em suas características, não apenas formar informando mas criar novas linguagens de comunicação para sua comunicação” (LOVETRO, 2011, p. 12).

Um dos pioneiros das histórias em quadrinhos em todo o mundo morava no Brasil: Angelo Agostini era um italiano radicado no país. Apesar de nem sempre ser lembrado no exterior por estudiosos de quadrinhos, o nome de Agostini batiza um dos mais importantes prêmios do gênero no Brasil (Troféu Angelo Agostini), além do fato de que o Dia do Quadrinho Brasileiro (30 de janeiro) é uma homenagem ao dia em que o autor publicou o primeiro capítulo de “As Aventuras de Nhô Quim”, em 1869, tida por alguns especialistas como a primeira novela gráfica em quadrinhos do mundo (LOVETRO, 2011, p. 12).

Apesar das publicações destes e de outros pioneiros das HQs, como Wilhelm Busch com a série “Max und Moritz”, em 1865 (LOVETRO, op.cit.), importantes críticos americanos de quadrinhos defendem que os quadrinhos nasceram nos Estados Unidos, através das histórias de Yellow Kid (publicado quase 30 anos depois do Nhô Quim de Agostini, e mais de 70 anos depois das publicações de Rudolph Töpffer):

Nos EUA, em 1895, era criado o personagem “Yellow Kid”, na verdade uma charge de um garoto de bairro periférico de Nova York, que fazia crítica social. O feito desse personagem, criado por Richard F. Outcault para o Sunday New York Journal, foi a inclusão dos textos para dentro dos quadrinhos. Até então, os textos vinham separados, na parte de baixo dos quadrinhos. As falas do Yellow Kid estavam na bata que ele vestia. Anos mais tarde, essa charge se transformaria em quadrinhos. Alguns historiadores americanos logo aclamaram que aí estaria o nascimento das histórias em quadrinhos. Isso por ser a primeira vez que o texto entrou dentro dos quadrinhos. É o mesmo que dizer que o cinema mudo não é cinema. Sabemos bem que os americanos reivindicam para si muitas coisas como, por exemplo, a invenção do avião. Não seria diferente com as ditas HQs (LOVETRO, 2011, ps. 12-13).

Poucos anos depois de Yellow Kid, surgiram iniciativas esteticamente mais ousadas, como Little Nemo in Slumberland, uma tira lançada em 1905 por Winsor McCay. Esse trabalho é considerado ainda hoje como um dos mais altos momentos da história dos quadrinhos, inovando ao introduzir elementos

de perspectiva, figuração, além de influências do layout da *art nouveau*, tão em voga na época. Foi uma das primeiras ocasiões em que um autor de quadrinhos tentava realizar algo mais pretensioso e elaborado artisticamente. Paralelo a todo esse contexto (e dialogando com ele), ocorre o que Waldomiro Vergueiro define como uma tendência naturalista dos quadrinhos feitos no início do século XX, onde os “traços estilizados e o enfoque predominantemente cômico” das primeiras tiras de jornais davam lugar a desenhos que arriscavam “uma representação mais fiel de pessoas e objetos, ampliando o seu impacto junto ao público leitor” (VERGUEIRO, 2012, ps. 10-11).

Para Claude Moliterni, até mesmo o nome *comics* alude a um aspecto mais cômico que permeou as narrativas sequenciais em seus primeiros vinte anos. Paralelo à crise americana da bolsa de Wall Street, surge o primeiro comic realista, *Tarzan*, de Harold Foster (a data do surgimento do personagem é controversa. Moliterni afirma, como a maioria dos estudiosos de quadrinhos, que Tarzan surgiu em 1929 (MOLITERNI. In: GUBERN, 1979, p.10). Contudo, em um artigo que busca desvendar erros em pesquisas sobre o gênero, Sérgio Codespoti afirma que o verdadeiro surgimento de Tarzan foi em novembro de 1928, na revista *Tit-Bits*. Dois meses depois, houve o lançamento nos EUA, o que pode ter gerado a ambiguidade sobre o dado (CODESPOTI, 2014).

Nessa época, histórias de aventura tornam-se a nova tendência dos quadrinhos, e personagens como Tarzan, Flash Gordon, Buck Rogers e outros alcançam amplas vendas (LOVETRO, 2011, p. 13). Essa época é considerada como o início da Era de Ouro dos quadrinhos, impulsionadas pelo surgimento de um novo formato para a comercialização das histórias, emancipando-as do suporte jornalístico. Agora, os quadrinhos eram publicados periodicamente em *comic books*, denominação que foi abreviada para *comics* e, no Brasil, essas revistas ficaram conhecidas como *gibis* (VERGUEIRO, 2012, p. 11). Por causa dos papéis baratos e do tamanho reduzido das revistas, foram também chamadas de *pulp magazines*, denominação que não perdurou, e que, na verdade, acabou marcando as publicações dos anos 20 e 30, aludindo aos personagens e temáticas próximas a gêneros como aventura

e ficção científica. Os heróis de máscara e fantasia, como o Fantasma, Mandrake, e outros, sinalizavam uma nova tendência.

Nesta mesma época, os quadrinhos europeus não tiveram tanta expressão, resumindo-se a histórias como *Les Pieds-Nickelés*, com textos ilustrados e desenhos, que não podiam ser consideradas como comics. Só anos depois, autores belgas surgiram com personagens e histórias que conseguiram uma expressão tão considerável quanto as republicações de HQs americanas na Europa. Os maiores exemplos disso são *Tintin*, de Hergé, e *Spirou*, de Robert Velter (MOLITERNI. In: GUBERT, 1979, p. 12).

Em junho de 1938, a revista Action Comics lança um personagem que se tornaria o fundador definitivo de elementos essenciais para o arquétipo do super-herói de quadrinhos. Criado por dois autores judeus, Jerry Siegel e Joe Shuster, o Superman tornou-se um enorme sucesso, inspirando personagens como o Capitão Marvel (Shazam), Marvelman, e tantos outros. Em Superman, podemos observar características que passavam a definir todo o gênero dos super-heróis, como uniformes, identidades secretas, supervilões, e, claro, superpoderes – o que diferenciava os personagens pós-Superman daqueles que surgiram nas primeiras revistas *pulp*. Apesar da demanda por super-heróis ter incentivado a criação de personagens como Lanterna Verde, Mulher Maravilha, Capitão América e tantos outros, foi um personagem baseado nos antigos quadrinhos *pulp* que acabou rivalizando com a popularidade do Superman: o Batman, criado por Bob Kane em 1939, e que, em vez de superpoderes, combatia o crime com armas de fogo (poucos anos depois, essa característica das armas seria substituída por uma infinidade de apetrechos tecnológicos).

Alguns apontam que o fim da Era de Ouro dos quadrinhos ocorreu quando histórias de terror e suspense passaram a angariar altas vendas e dominaram uma parte considerável do mercado das *comics*. Porém, o evento que definitivamente iria interromper a ascensão da indústria de HQs na primeira metade do século XX aconteceu em 1954, ano da publicação do livro *A Sedução dos Inocentes*, do psiquiatra alemão Fredric Wertham. Ao se radicar nos Estados Unidos, Wertham pretendeu impulsionar sua carreira defendendo

a tese de que os quadrinhos eram veículos maléficos para os jovens norte-americanos. De acordo com Waldomiro Vergueiro,

Generalizando suas conclusões a partir de um segmento da indústria de revistas de histórias em quadrinhos – principalmente as histórias de suspense e terror –, e dos casos patológicos de jovens e adolescentes que tratou em seu consultório, ele investiu violentamente contra o meio, denunciando-o como uma grande ameaça à juventude norte-americana (VERGUEIRO, 2012, p.11).

Dentre as ideias defendidas por Wertham, estava a de que a parceria entre os personagens Batman e Robin poderia levar os jovens ao homossexualismo, ou de que as leituras das histórias de Superman poderiam incitar as crianças a tentar imitar o herói e saltar da janela de seus apartamentos (VERGUEIRO, 2012, p. 12). O estudo do psicanalista cativou a atenção de alas conservadoras da sociedade americana, como associações de professores e grupos religiosos, que se mobilizaram contra as histórias em quadrinhos. A consequência disso foi a criação do Comics Code, uma política que criava regras morais estritas que condicionavam a publicação e veiculação das revistas em quadrinhos. Na capa de cada revista, era estampado o selo do código, garantindo que aquela revista tinha “qualidade” para ser consumida. Diversos países, incluindo o Brasil, se inspiraram nessa iniciativa, elaborando também seus mecanismos de controle de conteúdo das histórias em quadrinhos. Isso não só comprometeu gravemente o conteúdo das histórias (uma vez que os autores e as editoras não poderiam ferir as normas do código), mas também “fez com que qualquer discussão sobre o valor estético e pedagógico das HQs fosse descartada nos meios intelectuais, e as raras tentativas acadêmicas de dar algum estatuto de arte aos quadrinhos logo seriam encaradas como absurdas e disparatadas” (VERGUEIRO, 2012, p. 13).

É neste contexto moralizante que se inicia a chamada Era de Prata dos quadrinhos. Antigas editoras de terror e suspense como EC Comics passaram por apertos financeiros, enquanto outras como Harvey Comics aproveitaram para focar em personagens infantis, como Riquinho e Gasparzinho (JACKSON, ARNOLD, 2007). Os quadrinhos de super-heróis, contudo, iniciam uma ascensão ainda maior, principalmente ao reformular personagens da Era de

Ouro como Flash, Lanterna Verde, e outros. A Marvel Comics, por sua vez, consegue um amplo destaque ao introduzir personagens novos, cujas temáticas pareciam representar um novo salto na identificação do público leitor com os super-heróis. Os casos mais notáveis são os de personagens como Homem Aranha (que cativava os jovens ao mostrar um jovem estudante universitário tímido que, ao vestir sua máscara, tornava-se um bem humorado e corajoso vigilante mascarado), e X-Men (onde um grupo de mutantes tentava sobreviver e combater o crime, à despeito da perseguição pública que sofriam. O contexto das histórias desse núcleo de personagens chegou a ser comparado com os dilemas das minorias representativas, como os gays, negros, mulheres, etc.).

Foi também nos anos 60 que surgiram os *Underground Comix*, quadrinhos independentes editados pelos próprios autores. O pioneiro desse movimento foi o americano Robert Crumb, seguido por autores como Gilbert Sheldon e David Sheridan, dentre muitos outros. As revistas muitas vezes eram xerocadas e vendidas pelos próprios autores na rua (algo parecido com o modelo da “geração mimeógrafo” brasileira, e também com o que depois viria a ser chamado de *fanzine*). A feitura semiartesanal das revistas refletia muito o espírito *hippie* que também inspirava o conteúdo das histórias, com elementos psicodélicos, fantásticos, caricatos, e quase sempre questionando o *status quo* e as instituições dominantes.

Ao longo dos anos 70, se inicia a Era de Bronze dos quadrinhos americanos, em que as histórias em quadrinhos buscavam um amadurecimento em diversos aspectos. Não só as temáticas das histórias eram mais adultas, mas também houve bem sucedidas tentativas de se vender quadrinhos em formatos mais bem acabados. Com a obra *Um Contrato com Deus*, Will Eisner populariza o formato *Graphic Novel*, que evocava o acabamento costumeiramente dado a produtos literários: capa dura, histórias longas (também chamadas de romances gráficos), e ausência de conteúdos publicitários. Na ocasião, Eisner afirmou que o nome e o formato das *comics* não se adequava à obra, que, apesar de ser em quadrinhos, não se pautava pelo humor (PATATI, BRAGA, 2006).

Em uma entrevista publicada em 1979, Claude Moliterni fala do contexto dos quadrinhos europeus nessa mesma época. Assim como nos Estados Unidos, havia autores europeus que buscavam um tratamento mais refinado tanto para o texto quanto para a imagem. Ele cita Hugo Pratt (autor de *Corto Maltese*) como um quadrinista vinculado à tradição literária de Melville e Stevenson, Jean-Claude Forest (autor de *Barbarella* e *Hypocrite*); e até mesmo autores como Guido Crepax e Jules Feiffer (MOLITERNI. In: GUBERT, 1979, p. 12).

Mas o movimento de quadrinhos que talvez mais tenha reverberado nessa época veio de um coletivo intitulado Humanóides Associados (*Lés Humanóides Associes*). Tratava-se de um grupo de jovens artistas que se inspiravam na independência do Underground Comix, mas sofisticando e elaborando alguns aspectos editoriais e, principalmente, artísticos. Juntos, artistas como Jean Giraud (mais conhecidos como *Moebius*), Phillipe Druillet, Bernard Farkas e Jean-Pierre Dionnet criaram a antológica *Metal Hurlant*, conhecida em todo o mundo como *Heavy Metal Magazine*. Boa parte dos artistas cujos trabalhos figuravam na revista tornavam-se estrelas mundiais dos quadrinhos, sobretudo a partir de 1977, quando ela ganha uma versão publicada nos Estados Unidos. No Brasil, diversas revistas como *Chiclete com Banana*, *Porrada* e *Animal* tentam adaptar o estilo da publicação francesa (até mesmo republicando algumas histórias de seus autores, como Moebius ou o espanhol Alfonso Azpiri).

Nos anos 70, temáticas adultas começaram a despontar também nos quadrinhos de super-heróis. O divisor de águas deste aspecto aconteceu em 1973, quando a personagem Gwen Stacy, que era a namorada de Peter Parker na revista “Spider man”, amarga uma trágica morte nas mãos do vilão Duende Verde. Para Arnold Blumberg, este é o evento mais lembrado pelos fãs de quadrinhos da época, e significou o fim da inocência que parecia caracterizar as histórias de super-heróis. Em um artigo de 2003, intitulado “The Night Gwen Stacy Died: The End of Innocence and the Last Gasp of the Silver Age”, fica claro já pelo título que este evento teria sido o marco zero da Era de Bronze dos quadrinhos (BLUMBERG, 2003).

Outros marcos relevantes desse aspecto envolvem as histórias politicamente incorretas que os autores Denny O'Neil e Neal Adams executavam com os personagens Lanterna Verde e Arqueiro Verde, e mesmo a publicação de “Conan o Bárbaro”, HQ com grandes doses de violência e erotismo.

Nos anos 80, o realismo das HQs de super-heróis torna-se ainda mais intenso e sofisticado, e boa parte das histórias parece empreender uma verdadeira desconstrução do gênero. Graphic Novels como *The Dark Knight* e *Watchmen* apresentam heróis em contextos mais humanizados: envelhecidos, doentes, fora de forma física, com falhas de caráter, e inseridos em tramas cada vez menos maniqueístas.

Esse realismo não foi uma tendência apenas nas editoras de super-heróis. Em 1986, são publicados os primeiros capítulos da graphic novel *Maus*, do autor estadunidense Art Spiegelman. De origem judia, ele conta a história de seu pai na luta pela vida em meio ao Holocausto e os campos de concentração. Apesar de se situar no gênero biográfico, *Maus* foi agraciada com o Pulitzer, e, por isso, a obra foi tida por muitos teóricos como o primeiro exemplar de jornalismo em quadrinhos (na verdade, o escopo do prêmio é mais amplo, contemplando pessoas de destaque nas áreas de jornalismo, literatura e música). Mas é em 1996 que surge efetivamente o gênero do jornalismo em quadrinhos, com a publicação de *Palestina*, do autor e jornalista Joe Sacco. Diferente do mero enfoque jornalístico ou do uso de interfaces com o real, o jornalismo em quadrinhos de autores como Sacco ou Lefrève envolve o uso da linguagem quadrinística efetivamente à serviço de uma reportagem (SANTOS, CAVIGNATO, 2013, p. 215).

É necessário mencionar que, apesar do jornalismo em quadrinhos ter se tornado uma tendência explorada de maneira mais aprofundada a partir dos anos 80, é possível detectar outros momentos da história dos quadrinhos onde o meio foi utilizado para fins jornalísticos. O já citado ítalo-brasileiro Angelo Agostini é exemplo disso: em 1885, ele retratou um acidente ocorrido na estrada de ferro de São Paulo, mostrando uma sequência em que os frades de um seminário local socorriam os feridos (SANTOS, CAVIGNATO, 2013, p. 212).

Esse processo mais realista na indústria dos quadrinhos que se inicia entre as décadas de 1970 e 80 só foi possível devido a uma flexibilização do código de ética dos quadrinhos, o Comics Code. Além da própria associação reguladora do código ter passado por uma revisão que o tornou menos rigoroso, diversas editoras passaram a ignorá-lo ao longo dos anos. Em 2011, as editoras que ainda seguiam o código, como DC, Archie e Bongo, anunciaram que não irão mais veiculá-lo na capa de suas publicações (ASSIS, 2011).

Ao longo desses anos, houve uma valorização do caráter autoral dos quadrinhos. Os editores começaram a perceber que, se antigamente os fãs compravam um título apenas por causa dos personagens, agora cada vez mais a procura pelas revistas implicava nos autores responsáveis pelo seu conteúdo. Ainda que em alguns casos a comunidade de leitores (tanto nos EUA quanto no Brasil) pautasse boa parte de seu consumo segundo iniciativas editoriais específicas (como colecionar algumas sagas e minisséries, por exemplo), ficou cada vez mais claro de que o sucesso de um título, a médio e longo prazo, dependia do *staff* de autores. Em uma pesquisa quantitativa publicada pela revista *O Grito* em janeiro de 2015, alguns leitores deveriam responder qual o motivo principal que os motivava a comprar uma HQ. A maioria deles (76%) respondeu que era por causa do(s) autor(es), principalmente roteirista e desenhista (SILVESTRE, 2015).

A valorização do aspecto autoral começa a se fortalecer a partir dos anos 80, como uma consequência do sucesso das graphic novels e de alguns premiados arcos de histórias. Ao longo da década, autores como Frank Miller, Neil Gaiman, Alan Moore e tantos outros tornaram-se verdadeiras estrelas do gênero. Enquanto nos anos 80 os roteiristas (em sua grande maioria britânicos, no que ficou conhecida como Invasão Britânica dos Quadrinhos) tiveram maior evidência, os anos 90 foram dominados pelos desenhistas. Artistas como Jim Lee, Todd McFarlane, Joe Madureira e outros se transformaram em ícones dos quadrinhos americanos. Devido a sua enorme fama, esses ilustradores decidiram abandonar seus empregos nas editoras Marvel e DC, e abraçar uma nova e coletiva iniciativa. Fundada em 1992, a Image Comics já exibia no nome que seu grande trunfo envolvia o acabamento gráfico das revistas, desde a

diagramação, os layouts, e, naturalmente, os desenhos. Diversos roteiristas elogiados trabalharam com a Image, que acabou por se firmar como a terceira maior editora americana (GABILLIET, 2010, p. 149).

Paralelo a toda a sofisticação temática e gráfica pela qual o mercado de quadrinhos passou, o gênero passou a gerar um interesse que foi além da crítica especializada e dos leitores mais fiéis. Depois de anos de rótulos como o de ser um passatempo infantil ou um veículo de deformação do caráter dos jovens, os quadrinhos finalmente se tornaram objeto de estudos sérios e aprofundados, que faziam justiça a suas possibilidades comunicativas. Desde meados dos anos 60, intelectuais e teóricos tidos como vanguardistas começaram a perceber nos quadrinhos o que diversos artistas de outras mídias já tinham constatado. Marshall McLuhan, que foi um dos pioneiros nesse aspecto, fez a seguinte observação: “Picasso gostou durante muito tempo dos comics americanos. A *intelligentsia*, de Joyce a Picasso, prestou atenção à arte popular americana porque nela viu uma reação autenticamente imaginativa contra as formas oficiais” (MCLUHAN. Apud: GUBERN, 1979, p. 23). De acordo com Waldomiro Vergueiro,

O desenvolvimento das ciências da comunicação e dos estudos culturais, principalmente nas últimas décadas do século XX, fez com que os meios de comunicação passassem a ser encarados de maneira menos apocalíptica, procurando-se analisa-los em sua especificidade e compreender melhor o seu impacto na sociedade. (...)

O despertar para os quadrinhos surgiu inicialmente no ambiente cultural europeu, sendo depois ampliado para outras regiões do mundo. Aos poucos, o “redescobrimento” das HQs fez com que muitas das barreiras ou acusações contra elas fossem derrubadas e anuladas. De certa maneira, entendeu-se que grande parte da resistência que existia em relação a elas, principalmente por parte de pais e educadores, era desprovida de fundamento, sustentada muito mais em afirmações preconceituosas em relação a um meio sobre o qual, na realidade, se tinha muito pouco conhecimento. A partir daí, ficou mais fácil para as histórias em quadrinhos, tal como aconteceu com a literatura policial e a ficção científica, serem encaradas em sua especificidade narrativa, analisadas sob uma ótica própria e mais positiva. Isto também, é claro, favoreceu a aproximação das histórias em quadrinhos das práticas pedagógicas (VERGUEIRO, 2012, p. 17).

1.2. Características das Histórias em Quadrinhos

O que entendemos como histórias em quadrinhos é uma forma de arte relativamente recente, cuja trajetória cronológica de pouco mais de um século se assemelha, por exemplo, à do cinema. Contudo, Gazy Andraus menciona que, se pensarmos nas HQs como arte sequencial através de imagens justapostas, é possível rastrear as origens do gênero em um momento ainda mais distante no tempo:

Embora as histórias em quadrinhos, como as conhecemos, existam há quase cento e cinquenta anos, foram iniciadas na aurora humana, quando os primeiros homens principiaram a narrar seus cotidianos por meio de desenhos dentro das grutas e cavernas que lhes serviam de abrigo: os traços e pinturas desenhadas faziam os registros "escritos" do homem, antes mesmo da consolidação da escrita conforme a conhecemos.

A passagem das histórias em quadrinhos, como algo ainda primordialmente básico, para uma forma comunicacional nova e moderna adveio da propagação jornalística, graças à prensa de Gutemberg e à conseqüente evolução tecnológica, principalmente aos fins do século XIX. Os jornais impulsionaram os quadrinhos, em forma de *comic strips*, do mercado de informação norte-americano para todo o mundo, aos poucos impingindo sua hegemonia cultural, ajudando a consolidar o que se convencionou chamar de "cultura de massa" (ANDRAUS, 2006, ps. 6-7).

Através dessa citação de Gazy Andraus, podemos perceber que, mesmo antes da fundação dos quadrinhos enquanto um gênero instituído, haviam expressões artísticas que podem ser consideradas exemplares de arte sequencial. De acordo com José Alberto Lovetro (Jal),

Temos exemplos de arte sequencial nos hieróglifos egípcios, nos panôs e desenhos nas igrejas da Via Sacra de Jesus, difundidos na Idade Média, e até nos túmulos de reis, onde havia sequências de sua dinastia em alto relevo. A Tapeçaria de Bayeux é uma obra feita em bordado (século XII), para comemorar os eventos da batalha de Hastings (14 de Outubro de 1066) e o sucesso da Conquista Normanda da Inglaterra, levada a cabo por Guilherme II, Duque da Normandia. Mede cerca de setenta metros de comprimento por meio metro de altura, com os textos incorporados aos desenhos, de tal forma que se torna uma verdadeira tira de quadrinhos gigante. Em alguns panôs impressos em xilogravura no século XVIII, na cidade de Épinal (França),

temos até a invenção do balão saindo da boca de personagens com as falas coloquiais da época. Linguagem escolhida por Jean-Charles Pellerin para popularizar histórias da Revolução Francesa, novelas e histórias de santos. Até o século XVII poucas pessoas eram alfabetizadas. Por isso, a imagem foi tão importante. Até um analfabeto consegue absorvê-la. Surdos-mudos entendem. Crianças entendem. Homens das cavernas entendiam (LOVETRO, 2011, p.11).

Scott McCloud elenca outros importantes momentos históricos em que registros míticos de antigas civilizações parecem ser semelhantes ao modelo sequencial justaposto dos quadrinhos como os conhecemos. Ele desmonta um manuscrito em imagem pré-colombiano descoberto por Cortés em 1519 (e que provavelmente remonta ao ano 1049), e o separa em quadrinhos sequenciais e possíveis narrações (baseadas em interpretações do historiador e arqueólogo mexicano Alfonso Caso) (McLOUD, 1995, ps. 10-11). Ele realiza o mesmo procedimento de organizar “quadrinisticamente” a Tapeçaria de Bayeux, (citada acima por Jal) (McLOUD, 1995, p. 12). O exemplar mais antigo “quadrinizado” por McCloud é uma pintura egípcia de 1300 A.C., feita para a tumba de “Menna”, um antigo escriba egípcio. Apesar da forma de leitura ser organizada em zigue-zague (e não da esquerda para a direita, como os ocidentais lêem), é plenamente possível organizar tal pintura em quadrinhos (McLOUD, 1995, p.14-15).

O que efetivamente possibilita que iniciativas como estas se transformem nos quadrinhos como os conhecemos é a invenção da imprensa. Pinturas como as de William Hogarth, cuja coleção “O progresso de uma prostituta”, datada do século XVIII, se compunha de seis pinturas que deveriam ser vistas lado a lado, sequencialmente. Logo após a exposição das pinturas, elas foram vendidas como um portfólio de gravuras (McLOUD, 1995, p.16-17). Esse é um dos exemplos de como as tentativas de arte sequencial envolvendo imagens poderiam se beneficiar das possibilidades que a imprensa oferecia.

McCloud discute como a repercussão crítica dos quadrinhos ao longo dos anos foi obscurecida pelas conotações negativas em torno da atividade – as HQs foram consideradas quase sempre como arte “menor”, atividade para crianças, e também vistas como um meio desprovido de recursos para comunicar conteúdos de maneira satisfatória. Dispostos a se afastar do

estigma de serem “quadrinistas”, diversos profissionais do meio preferem ser chamados de “ilustradores”, “artistas comerciais” ou mesmo “cartunistas”. Por outro lado, obras como a elogiada sequência narrativa de xilogravuras de Lynd Ward intitulada “woodcut stories”, a despeito de seu prestígio, dificilmente é reconhecida como quadrinhos, apesar de sua óbvia representação de arte sequencial (McLOUD, 1995, p. 18).

Assim, enquanto propostas que se valem de uma proposta de arte sequencial deixam de ser vistas sob o prisma de quadrinhos (como vitrais religiosos, hieróglifos egípcios ou as sequências em série das pinturas de Monet, por exemplo), outras tantas propostas são rotuladas como quadrinhos apenas por se utilizar de pressupostos convencionalizados em seu vocabulário visual (por exemplo, alguns quadros de Wolinski, com fontes e traços comumente encontradas em diversas HQs, porém representadas em apenas uma cena, desprovidos, portanto, de um caráter sequencial). McCloud discute sobre como as discussões sobre quadrinhos costumam ser restritivas, ao categorizar diversos gêneros e procedimentos como sendo próprios dos quadrinhos (McLOUD, 1995, ps. 21-22).

Na verdade, se pensamos na essência da atividade, a definição de quadrinhos como “arte sequencial” não deveria envolver detalhes técnicos como tipos de papel, de canetas, fontes, ou mesmo escolas de desenho e questões editoriais. Da mesma forma que não se define o cinema pela escolha de lentes, câmeras, ou por métodos de atuação quaisquer. Em seu artigo *Writing for Comics (vol.1)*, o escritor Alan Moore discute esse aspecto:

in attempting to define comics, most commentators have ventured little further than drawing comparisons between the medium and other, more widely acceptable, artforms. Comics are spoken in terms of cinema, and indeed most of the working vocabulary that I use every day in panel directions to whichever artist I happen to be working with is derived entirely from the cinema. I talk in terms of close-ups, long shots, zooms and pans. It's a handy means of conveying precise visual instructions, but it also tends to define comic book values in our mind as being virtually indistinguishable from cinematic values. While cinematic thinking has undoubtedly produced many of the finest comic works of the past 30 years, as a model to base our own medium upon I find it eventually to be limiting and restricting. For one thing, any emulation of film technique by the comics

medium must inevitably suffer by the comparison. Sure, you can use cinematic panel progressions to make your work move involving and lively than that of comics artists who haven't mastered the trick yet, but in the final analysis you will be left with a film that has neither movement nor a soundtrack. The use of cinematic techniques can advance the standards of comic art and writing, but if those techniques are seen as the highest point to which comic art can aspire, then the medium is condemned forever to be a poor relative of the motion picture industry. That isn't good enough¹ (MOORE, 2003, p. 3).

Teóricos (ou mesmo artistas de quadrinhos) como Will Eisner e Scott McCloud tentaram mapear e conceitualizar procedimentos próprios e peculiares do gênero dos quadrinhos. Um dos mais conhecidos estudos nesse sentido foi feito por Umberto Eco, que, em sua obra *Apocalípticos e Integrados*, discute diversos elementos típicos das HQs. Seu objetivo é o de mapear “uma iconografia que, mesmo quando nos reporta a estereótipos já realizados em outros ambientes (o cinema, por exemplo), usa de instrumentos gráficos próprios do gênero” (ECO, 1979, p.144). Ao analisar uma página da HQ *Steve Canyon* criada pelo autor Milton Caniff, Eco disserta sobre alguns elementos únicos dessa específica linguagem, e é esse repertório que Eco se refere como sendo uma semântica dos quadrinhos (ECO, 1979, p.145).

¹ “no esforço de definir os quadrinhos, muitos autores têm arriscado pouco mais do que rascunhar comparações entre uma técnica e outra, mais amplamente aceitáveis como formas de artes. Quadrinhos são descritos em termos de cinema e, com efeito, muito do vocabulário que emprego todo o dia nas descrições das cenas para qualquer artista provém inteiramente do cinema. Falo em termos de close-ups, long-shots, zooms e panorâmicas; é uma útil linguagem convencionada de instruções visuais precisas, mas ela também nos leva a definir os valores quadrinhísticos como sendo virtualmente indistinguíveis dos valores cinematográficos. Enquanto o pensamento cinematográfico tem, sem sombra de dúvida, produzido muitos dos melhores trabalhos em quadrinhos dos últimos trinta anos, eu o vejo, quando modelo para basear nosso próprio meio, como sendo eventualmente limitante e restrigente. Por sua vez, qualquer imitação das técnicas dos filmes pelos quadrinhos faz com que acabem perdendo, inevitavelmente, na comparação. É claro, você pode usar seqüências de cenas de forma cinematográfica para tornar seu trabalho mais envolvente e animado que o de quadrinhistas que não dominam este truque ainda, mas em última análise, você acaba ficando com um filme sem som nem movimento. O uso de técnicas de cinema pode ser um avanço para os padrões de escrever e desenhar quadrinhos, mas, se estas técnicas forem encaradas como o ponto máximo ao qual a arte dos quadrinhos possa aspirar, nosso meio está condenado a ser eternamente um primo pobre da indústria cinematográfica. Isso não é bom o bastante” (tradução de Fernando Aoki. In: <https://alforje.wordpress.com/tag/escrita/>. Acessado em 29 de fevereiro de 2015).

Ainda assim, é importante ressaltar que existem pontos de convergência entre linguagens como o cinema e os quadrinhos, e que não podem ser menosprezados. Essas duas mídias não apenas são expressões surgidas no mesmo período histórico, como também compartilham diversos procedimentos em comum. Por isso, é natural que alguns termos e técnicas funcionais em um desses setores possa ser pensado no outro setor. Para Eco, “o fato de que o gênero apresente características estilísticas precisas não exclui que possa estar em posição *parasitária* relativamente a outros fenômenos artísticos” (ECO, 1979, p. 150). Vale salientar que esse parasitismo – termo que, a princípio, parece estar impregnado de um tom supostamente pejorativo –, não é tomada pelo teórico como algo negativo:

Obviamente, num caso como esse, parasitismo não significa inutilidade. O fato de que uma solução estilística seja tomada de empréstimo a outros campos não lhe impugna o uso, desde que a solução venha integrada num contexto original que a justifique. No caso da representação do moto efetuada pela estória em quadrinhos, encontramos diante de um típico fenômeno de transmigração para nível popular de um estilema que encontrou um novo contexto onde integrar-se e reencontrar uma fisionomia autônoma (ECO, 1979, p. 151).

Na medida em que fazer e publicar quadrinhos torna-se cada vez mais uma atividade acessível – quer seja pela proliferação de editoras pequenas, pelos custos de edição mais em conta, ou pelo acesso a materiais de qualidade, e mesmo às possibilidades digitais de se fazer HQs pelo computador e divulgá-las na internet – percebemos que uma quantidade enorme de autores em todo o mundo conseguem alargar profundamente as definições outrora convencionalizadas para se pensar o gênero da arte sequencial. Tanto os críticos quanto os leitores tem tido dificuldade de acompanhar todo o material relevante que é constantemente publicado, ano após ano, em um volume crescente, e cujo saldo revela uma geração de novos autores conseguindo acrescentar e atualizar elementos à história dos quadrinhos.

Assim, ao pensar no panorama dos quadrinhos desde a 2ª metade do século XXI até a atualidade, temos pelo menos dois nichos através dos quais

podemos situar as revistas e graphic novels publicadas. De um lado, existe um amplo e popular nicho de quadrinhos comerciais, cujos pressupostos e cuja produção sempre presta contas à demandas mercadológicas, com um espaço cada vez mais restrito para iniciativas individuais e para expressões de criatividade e inovação. Nesse nicho, podemos situar, por exemplo, as HQs de super-heróis das grandes editoras Marvel e DC, ou, no Brasil, as produções de Maurício de Souza (os mangás japoneses parecem se converter em uma notável exceção, e em boa parte dos casos consegue aliar autonomia autoral e sucesso comercial).

Contudo, existe um outro nicho, menor em termos de popularidade e de *royalties* envolvidos, mas que tem presença garantida em revistas especializadas, resenhas críticas, e estudos acadêmicos. Este segundo nicho (que mais nos interessa também no presente trabalho) é marcado por ousadias conceituais e estéticas, em um processo de inovação que, a despeito da sazonalidade do mercado e da economia, tem encontrado fôlego para persistir até os dias atuais.

É importante mencionar que nem sempre há uma cisão radical entre esses dois nichos. Muitas editoras americanas, como Dark Horse, Image e Fantagraphics, por exemplo, tentam equilibrar em suas produções elementos tanto comerciais quanto autorais. As gigantes Marvel e DC há muitos anos perceberam que tal equilíbrio é salutar para suas empresas como um todo, e vez ou outra publicam materiais que mesclam aspectos comerciais e autorais. Algumas dessas produções geram um interesse atemporal, e continuam registrando vendas significativas ao longo das décadas, incentivando republicações (muitas vezes em formatos luxuosos estilo graphic novel, com capa dura, papel de melhor qualidade, etc.).

E é na DC Comics que encontramos uma das mais bem sucedidas iniciativas de unir essas duas pontas: o selo Vertigo, que desde os anos 80, não só publicou histórias consumidas e discutidas com interesse até hoje, mas também revelou nomes como Neil Gaiman, Alan Moore, Grant Morrison, diversos deles tidos como alguns dos maiores artistas de quadrinhos em atividade. Além disso, mercados fora dos EUA ao longo dos anos também tem se pautado por esse equilíbrio entre comercial e autoral, e bons exemplos disso

seriam algumas editoras europeias, como a italiana Sergio Bonelli e a francesa Glenát.

Desde meados dos anos 70 até a atualidade, houve uma inversão no impacto cultural e mercadológico em cada um desses dois nichos. O primeiro, dos quadrinhos comerciais, tem apresentado resultados comerciais cada vez menores, enquanto que o segundo, dos quadrinhos autorais, tem ampliado o leque de seus leitores. Com a entrada de novos suportes tecnológicos no mercado (os videogames nos anos 80 e 90, os computadores pessoais e a internet nos anos 90 em diante, os jogos em rede, etc.), aumentou-se drasticamente a concorrência de possibilidades de entretenimento para o público consumidor. No caso dos quadrinhos comerciais, o que lhes garantiu uma sobrevida foi o fato de que seus principais personagens tem fornecido conteúdo para diversas mídias, desde os games até o cinema – a ponto de alguns críticos afirmarem que as maiores HQs de super-heróis atuais são, em termos de mercado, mera propaganda para os filmes; estes sim, rentáveis financeiramente. Paralelo a isso, os quadrinhos autorais têm conquistado um público cativo, de leitores que começaram consumindo HQs infantis na juventude, mas que, ao crescerem e conquistarem um poder aquisitivo, retornaram a consumir quadrinhos mais adequados com sua faixa etária. Como esse perfil de leitor tem aumentado nos últimos anos, não é raro encontrar em livrarias e bancas quadrinhos de caráter autoral muito bem editados, com acabamento luxuoso, e, conseqüentemente, com preços altos.

Alguns fatores peculiares podem ajudar na compreensão desse fenômeno. Um deles é que, assim como na literatura, uma história em quadrinhos é, em boa parte das vezes, executada por apenas um indivíduo (autor). De acordo com McCloud, os quadrinhos “são uma das poucas formas de comunicação de massa na qual vozes individuais ainda tem chance de ser ouvidas” – até porque os obstáculos que um autor de HQs tem que lidar “não são nada comparados ao que um diretor de cinema ou dramaturgo precisa enfrentar” (McLOUD, 1995, p. 197).

Scott McCloud é um entusiasta da mídia dos quadrinhos, e, através das suas pesquisas, defende que os quadrinhos possuem qualidades únicas,

capazes de se converter em um fascinante veículo de transmissão de ideias, conceitos, narrativas, e muito mais:

Os quadrinhos oferecem recursos tremendos para todos os roteiristas e desenhistas. Constância, controle, uma chance de ser ouvido em toda parte, sem medo de compromisso, oferece uma gama de versatilidade com toda a fantasia potencial do cinema e da pintura, além da intimidade da palavra escrita (McLOUD, 1995, p. 212).

Comparar os quadrinhos com outros meios parece contraproducente, ainda mais se pensamos no potencial autônomo desse meio em especial. Da mesma forma que os quadrinhos oferecem algo único, também os parâmetros de utilização e de análise dessa mídia devem levar em consideração as suas características. Por fim, o diálogo desse meio com outros meios, seja a literatura, cinema, etc., revela-se um campo ainda mais fértil de possibilidades.

1.3. Quadrinhos no contexto científico/acadêmico

Existem estudos que tentam pensar no suporte dos quadrinhos como possibilidade de intensificar o acesso aos conteúdos estudados nas ciências em geral. Por mesclar o texto e a imagem, as HQs podem oferecer um rico instrumento não só da divulgação de saberes, mas da sua própria investigação. Em nossa metodologia, elencamos pelo menos duas formas de trabalhar com os quadrinhos: uma delas é através da exposição de questões teóricas utilizando também o suporte visual; e a outra é usar a adaptação quadrinística do *corpus* para aprofundar nosso estudo.

De acordo com Gazy Andraus, os resultados de estudos cognitivos feitos por tomografias computadorizadas mostram que nosso ensino tradicional se ampara nas informações escritas, paradigma este que norteia o fazer científico convencionalizado. Salvo ocasiões específicas, as informações intersubjetivas (o que inclui a imagem) são negligenciadas nesse tipo de metodologia:

Graças à tomografia computadorizada, descobriu-se que os ideogramas da escrita chinesa são lidos distintamente pelos hemisférios cerebrais, assim como as imagens e os desenhos. A grafia fonética, por sua vez, embora tenha

evoluído do desenho rudimentar, acabou ocupando o lugar quase que exclusivamente das imagens, excluindo da área científica a emoção e a poeticidade, desde que o sistema cartesiano elegeu a quimera do objetivismo como diretriz de tal sistema. A escrita fonética, inclusive, é lida pelo hemisfério esquerdo, o que corrobora a hipótese de ampliar esta modalidade em detrimento do canal direito (ANDRAUS, 2006, p. 05).

Em meados dos séculos XVII e XVIII, a partir da ascensão do racionalismo cartesiano, o método científico passa a privilegiar a palavra escrita, em detrimento de suportes imagéticos e poéticos:

O desenho, além de dar origem à escrita, está em todas as particularidades do universo. O desenho, em si, é o projeto inicial de qualquer elaboração humana. Mesmo assim, ainda que os caracteres fonéticos partam de desenhos, seu poder informacional sobrepujou o do desenho *per se*, e a imagem ficou desvalorizada, por longo período, no que se refere à transmissão de informação válida, principalmente após a instauração do cartesianismo, da lógica e da razão científica que não admitia subjetividade. Não só o desenho e a imagem: a poeticidade, a expressão artística, enfim, também ficou à revelia deste processo.

Assim, as histórias em quadrinhos seminais, frutos da industrialização e da era da reprodutibilidade, embora viessem desde os primórdios da história humana com os desenhos rupestres, se viram enfraquecidas e vilipendiadas no processo do positivismo e exacerbação da ciência, por meio da escrita estritamente racional e fonética, que fomentou a exclusão da importância da imagem à psique humana no processo educacional (ANDRAUS, 2006, ps. 05-06).

Ao partir do pressuposto de que a força das histórias em quadrinhos estão justamente na fusão de textos e imagens, Scott McCloud tenta rastrear as origens dos atos comunicativos humanos, concluindo que, nos primórdios das civilizações, não havia tanta diferença entre texto (o que a semiótica saussuriana trata como um signo “arbitrário”) e imagem (símbolo) ao se registrar uma mensagem. O que ocorre é que, ao longo da história, essa distinção foi sendo mais e mais definida, intensificada, e, se tratando de eficácia comunicativa, houve diferentes valorizações dadas a um ou outro aspecto:

Conforme mencionado nos capítulos anteriores, 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 se tornar mais abstrata.

(...) Com o tempo, a maior parte da escrita moderna passou a representar apenas o som, e a perder qualquer semelhança com o visível. Com a invenção da imprensa, a palavra escrita deu um grande salto para a frente, e toda a humanidade com ela (MCLOUD, 1995, ps. 142-143).

A partir do século XVI, quanto mais o racionalismo tomava forma e tornava-se o paradigma da mentalidade da época, o distanciamento entre texto e imagem tornava-se maior:

A palavra escrita estava se tornando mais especializada, abstrata, e elaborada, cada vez menos como figuras. As figuras, enquanto isso, começaram a se desenvolver na direção oposta: menos abstratas, ou simbólicas, mais representacionais e específicas. No início de 1800, a arte e a redação ocidental se afastaram tanto quanto possível (MCLOUD, 1995, ps. 144-145).

Depois de uma jornada de 5000 anos que culminou em uma radical separação de texto e imagem, novamente houve uma aproximação entre estas duas categorias comunicativas. Apropriando-se de conceitos da semiótica, Mcloud afirma que abstrações icônicas e não-icônicas dominaram as artes, o que gerou movimentos como o impressionismo, e, depois, as vanguardas expressionistas, futuristas, cubistas, dadaístas, surrealistas, etc. (MCLOUD, 1995, p. 146). Paralelamente, a palavra escrita deixava de ser mais abstrata e assumia estilos mais diretos e coloquais. Sobretudo em prosa, os significados eram transmitidos de maneira simples e direta, da mesma forma que se opera a comunicação por figuras (MCLOUD, 1995, p. 147).

Na cultura popular, texto e imagem se fundiam cada vez mais. Nesse período histórico, em que essa relação passava por tamanha revisão de seus pressupostos, é que nasceram as histórias em quadrinhos como as conhecemos (MCLOUD, 1995, p. 149).

Anos antes do estudo de McCloud, Will Eisner – que, além de autor de quadrinhos também foi estudioso e pesquisador desta linguagem – também abordou a separação entre palavras e imagens. Para ele, a separação arbitrária entre essas duas competências seria válida, já que “no mundo moderno da comunicação esses dispositivos são tratados separadamente. Na

verdade, eles derivam de uma mesma origem, e no emprego habilidoso de palavras e imagens encontra-se o potencial expressivo do veículo” (EISNER, 1989, p. 13).

O que hoje em dia compõe o meio dos quadrinhos deriva de um procedimento localizado historicamente, que é o uso de textos para explicar imagens estáticas. Eisner discute o período histórico em que as inscrições deixaram de ser associadas às imagens – e que coincide com o período contido na citação de McLoud da página anterior, sobre o racionalismo do século XVI:

A inclusão de inscrições, empregadas como enunciados das pessoas retratadas em pinturas medievais, foi abandonada, de modo geral, após o século XVI. Desde então, os esforços dos artistas para expressar enunciados que fossem além da decoração ou da produção de retratos limitaram-se a expressões faciais, posturas e cenário simbólicos. O uso de inscrições reapareceu em panfletos e publicações populares no século XVIII (EISNER, 1989, p.13).

Quando a retomada das inscrições ocorre, após o século XVIII, não envolve meramente a reinserção gratuita de um elemento outrora suprimido. De acordo com Eisner, começa a se notar uma necessidade de trazer à imagem nuances e complexidades que acrescentassem significado ao objeto apresentado. A *Gestalt* citada por ele é justamente a produção de sentidos a partir da fusão de duas linguagens:

Então, os artistas que lidavam com a arte de contar histórias, destinada ao público de massa, procuraram criar uma *Gestalt*, uma linguagem coesa que servisse como veículo para a expressão de uma complexidade de pensamentos, sons, ações e ideias numa disposição em sequência, separadas por quadros. Isso ampliou as possibilidades da imagem simples. No processo, desenvolveu-se a moderna forma artística que chamamos de histórias em quadrinhos (*comics*), e que os franceses chamam *bande dessinée* (EISNER, 1989, 13).

Ainda que o procedimento de fusão de imagens e textos seja antigo, a institucionalização da linguagem dos quadrinhos permitiu que um aprofundamento e uma gramática deste procedimento pudesse ser elaborada.

É exigido que o leitor não apenas apresente competências de leitura dos textos e palavras, como também das imagens. E não apenas competências que serão exercidas sobre cada campo individualmente, mas envolvendo a fusão (*Gestalt*) desses campos entrelaçados nas narrativas sequenciais dos quadrinhos:

As histórias em quadrinhos comunicam numa “linguagem” que se vale da experiência visual comum ao criador e ao público. Pode-se esperar dos leitores modernos uma compreensão fácil da mistura imagem-palavra e da tradicional decodificação de texto. A história em quadrinhos pode ser chamada “leitura” num sentido mais amplo que o comumente aplicado ao termo (...) As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista em quadrinhos é um ato de percepção estética e esforço intelectual (EISNER, 1989, ps. 7-8).

Para que toda a comunicação dos quadrinhos se efetive, é preciso que, como na literatura, exista um pacto entre leitor e autor. Eisner assinala o pressuposto de se recorrer a uma “comunidade de experiência” compartilhada por ambos.

É preciso que se desenvolva uma interação, porque o artista está evocando imagens armazenadas nas mentes de ambas as partes. O sucesso ou fracasso desse método de comunicação depende da facilidade com que o leitor reconhece o significado e o impacto emocional da imagem. Portanto, a competência da representação e a universalidade da forma escolhida são cruciais. O estilo e a adequação da técnica são acessórios da imagem e do que ela está tentando dizer (EISNER, ps. 13-14).

A gramática dos quadrinhos envolve justamente o arcabouço de recursos disponíveis para que as intenções pretendidas se efetivem. No caso do autor, são elementos que ele deve conhecer e manejar buscando produzir efeitos comunicativos específicos. Para o leitor, são elementos que ele deve conseguir interpretar, a fim de compreender todas as camadas de sentido evocadas pela obra.

Capítulo 2

Enquadrando o Vendaval: uma proposta de adaptação em quadrinhos

Pretendemos aqui explicitar os pressupostos sob os quais realizaremos uma peculiar adaptação de trechos de *Hilda Furacão*. Diferente das adaptações que são feitas entre diferentes mídias (no nosso caso, os exemplos envolveriam uma narrativa literária adaptada para os quadrinhos), pretendemos efetuar uma espécie de “tradução” (ou mesmo “transcodificação”) entre mídias, cujo efeito perseguido é o de espelhar e ressaltar influências e nuances presentes na obra original. Mais do que fazer uma adaptação cujo intuito seria autoral (demonstrar uma marca de autoralidade ao refazer uma obra literária em quadrinhos), didático (facilitar a absorção da obra literária através da narrativa sequencial e das imagens em quadrinhos) ou mercadológico (se aproveitar do status da obra literária para revendê-la sob uma outra mídia), queremos aqui adaptar a obra literária inserindo, em cada pequena etapa do processo, elementos que remetam à todo o projeto da obra original.

A ideia de adaptação, portanto, prestará contas de maneira radical com a obra original. A escolha de estilo de desenho, enquadramento, fontes tipográficas, balões de fala, retículas, e demais elementos gráficos da adaptação terão uma relação estreita com a obra adaptada. O objetivo desse processo é buscar, na medida do possível, realizar uma versão que ressalte diversas influências e procedimentos que orbitam ao redor do original.



Figura 2: Ilustração de Rafael Senra. Cada detalhe da arte – o estilo do traço, diagramação, arte final, o uso da fonte, às retículas ao fundo, etc. – tenta emular o estilo da pop art que influenciou Drummond, levando-o a cunhar o conceito de literatura pop.

2.1. Pequeno histórico das adaptações em quadrinhos no Brasil

No livro *Clássicos em HQ*, organizado por Renata Farhat Borges, são discutidas as adaptações feitas em quadrinhos – como são feitas, e quais as especificidades próprias deste meio. No artigo “Quadrinizar a literatura ou literaturizar o quadrinho?”, Fabiano Azevedo Barroso tenta expandir as discussões sobre a relação entre texto e arte sequencial. Mencionando os focos de estudo já exaustivamente trabalhados no âmbito acadêmico – como a “gramática do enquadramento” apresentada por Umberto Eco ou alguns argumentos que tentam nivelar quadrinhos e literatura – Barroso tem o intuito de esmiuçar o saldo dos estudos e debates à respeito das adaptações em quadrinhos, sobretudo as feitas no Brasil (BARROSO. In: BORGES (org.), 2013, p. 13).

É em 1934 que se inaugura, no Brasil, a publicação de romances e contos literários adaptados para as histórias em quadrinhos. *Tarzan*, adaptação que o estadunidense Hal Foster fez do personagem de Edgar Rice Burroughs, foi publicado no Suplemento Infantil do jornal *A Nação*. O editor responsável, Adolfo Aizen, acabou por se tornar diretor da editora EBAL anos mais tarde, e seria ele o maior incentivador das adaptações – tanto as feitas no exterior e republicadas no Brasil, como as de obras de Júlio Verne e Alexandre Dumas, quanto as feitas exclusivamente por autores brasileiros, como a de *O Guarani*, romance de José de Alencar adaptado por André LeBlanc (BARROSO. In: BORGES, 2013, p. 15-16).

Na segunda metade do século XX, o mercado brasileiro de quadrinhos acompanhou poucas adaptações significativas, não só em vendas mas também no aspecto crítico. Nos anos 2000, dois fatos são responsáveis para provocar um ressurgimento das adaptações: a sugestão de se incluir quadrinhos nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) como

complementação didática, e, em 2006, a inclusão de quadrinhos nas listas de compras de livros do PNBE (MEC) (BARROSO. In: BORGES, 2013, p. 17).

Assim, a partir de 2006, o mercado brasileiro de quadrinhos recebe diversas novas adaptações literárias, cujas características estéticas e editoriais guardam algumas distinções com as que eram publicadas em décadas passadas no país:

Diferentemente do que se observou no passado, sobretudo com as adaptações da EBAL, cujo estilo e grafismo refletiam aquele momento histórico – não nos esqueçamos, os quadrinhos eram intensamente questionados - , agora observamos grande diversidade gráfica, bem como certa liberdade estilística e narrativa. As editoras Ática, Agir, Peirópolis, Escala Educacional, Companhia das Letras, L&PM, para citar somente algumas, investem nesse gênero, não raro visando ao mercado didático e paradidático de livros (BARROSO. In: BORGES, 2013, p. 18).

2.2. Diferentes tipos e abordagens nas adaptações em quadrinhos

Diferente de outras mídias, as HQs tem uma relação problemática com a questão da autoralidade, apesar de dispor de tantos elementos estéticos quanto os disponíveis para qualquer outro suporte artístico. Esse fato não envolve deméritos do meio dos quadrinhos em si, sendo fruto, na verdade, de esquemas editoriais e mercadológicos. Para Barroso,

Observando a história das HQs, percebe-se que elas não conquistaram o mesmo estatuto autoral como se deu no cinema, talvez em respeito e reverência à literatura dos grandes autores. O quadrinista, até bem pouco tempo (ao menos no Brasil), não era nem sequer citado nos créditos da revista. Apesar de uma adaptação literária para os quadrinhos ser, antes de mais nada, uma história em quadrinhos, no paratexto os editores insistiam em mantê-la como devedora de uma obra literária, e seu autor continuava sendo o autor da obra original. Parece-nos que o indicador se dá pela qualidade. Adaptações pouco criativas não facilitam, não agradam nem contribuem para a meta governamental (BARROSO. In: BORGES, 2013, p. 19).



Figura 3: Ilustração de Rafael Senra. Visão parcial da 2ª página adaptada do capítulo “Já que Não Nacionalizei a Esso”. No 1º quadro da página, fiz a reprodução de uma ficha do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social). Em termos de estilo, o desenho da ficha tenta se assemelhar a uma foto do documento. Esse recurso alude a procedimentos da pop art, que retratava marcas e bens de consumo em contextos de arte, “emoldurando” temas que outrora não seriam considerados adequados. Além disso, em termos da leitura da obra adaptada, apresentei aqui um elemento que é mencionado no romance, sem que haja, contudo, uma descrição mais detalhada à respeito. Muitos leitores possivelmente não conhecem ou não se lembram de como é uma ficha do DOPS.

Quando Barroso alude tanto ao “estatuto autoral” quanto à “meta governamental”, ele sugere duas abordagens para as adaptações: uma, autoral, onde o autor da HQ deve exibir o seu estilo pessoal da manufatura artística, e sua habilidade em reler e retransportar a obra literária para um outro código midiático. A outra abordagem seria didática, na medida em que a adaptação assume um suporte mais adequado para que estudantes e pesquisadores assimilem os pressupostos fundamentais da obra, através da recriação que foi feita em outra mídia. De acordo com Barroso:

Para além das críticas acerca da “leitura facilitadora” aplicada às HQs, (...) nota-se que as adaptações de quadrinhos, se inseridas da forma devida e correta dentro do ambiente escolar, funcionam como uma porta de entrada para o universo da obra literária, que não se resume e não se encerra na obra em si (BARROSO. In: BORGES, 2013, p. 21).

Dentro dessas duas categorias de abordagens, é possível distinguir a presença mais ou menos acentuada de um caráter comercial. Longe de ser apenas um direcionamento editorial, o foco comercial é algo que influencia radicalmente a própria criação e concepção das adaptações. Nos estúdios Maurício de Souza, por exemplo, os desenhistas tem um padrão de roteiro e desenho que, na maior parte das vezes, lhes deixa uma margem bem restrita para ousadias autorais. Toda a estratégia de promoção das revistas e mesmo dos personagens evidencia um considerável aspecto mercadológico. Diversas revistas de aventura e de heróis também poderiam servir de exemplo aqui. São itens da cultura de massa, absorvidas como mero entretenimento e passatempo pelos leitores, e tem o intuito editorial de promover lucro para as empresas que as publicam.

Apesar de pensarmos categorias separadas entre adaptações autorais, didáticas e comerciais, é importante salientar que estas não são categorias rígidas e estancadas entre si. Por exemplo, tanto as abordagens autorais quanto as didáticas estão submissas às demandas de mercado. Lembramos que o grande número de adaptações literárias em quadrinhos surgidas entre as editoras brasileiras à partir dos anos 2000 é pautada pelo retorno financeiro através das compras do PNBE.

Mesmo na adaptação que executamos na presente tese, aspectos como o didático não podem ser menosprezados. Acreditamos que é possível encontrar nesses trechos que elaboramos diversos elementos pertinentes também para uma leitura de cunho didático. Contudo, vale mencionar que essa não é a intenção prioritária que inspira e justifica nossas adaptações (o que não quer dizer que o aspecto didático esteja completamente excluído).

Isso também vale para os outros aspectos, sobretudo o autoral. Afinal, como será possível negar que existe um toque autoral dentro das escolhas estéticas da adaptação? Nos parece legítimo e mesmo justo assumir que essas categorias não são estanques, e que nossas adaptações (ou outras) possam ser interpretadas e lidas sob tais perspectivas.

A nosso ver, a intenção de criar essas categorias não deve envolver um fechamento conceitual limitado e excessivamente rigoroso. Elas surgem aqui para ajudar na compreensão das prioridades que justificam determinadas adaptações. Por mais que um desses aspectos esteja presente em diferentes graus, entendemos que uma motivação geral permeia a materialização das versões, atendendo a demandas de diversas ordens (mercadológicas, autorais, educacionais, entretenimento, pesquisa, etc.).



Figura 4: Ilustração de Rafael Senra. A Rua da Bahia mencionada por Drummond. O estilo gráfico usado remete à pop art, através de contrastes intensos, e o uso de retículas que se assemelham a cores de revistas antigas.

2.3. Procedimentos e potencialidades nas adaptações em quadrinhos

Para Barroso, a estratégia de comunicação entre leitor e autor utilizada nas HQS se assemelha muito com a voz narrativa utilizada por Machado de Assis em seus romances (e que, nos parece importante mencionar, é um procedimento também recorrente em *Hilda Furacão*), através das “interpelações ao leitor”:

A história em quadrinhos é uma linguagem que pode conter uma imensa gama de simbologia, ditada pela arte, pelo ritmo, pela estrutura narrativa, pela temática e, claro, por suas especificidades tão particulares. A principal delas, a nosso ver, é a forma como se dá o relacionamento entre autor e leitor, sendo este último não somente um leitor, um coadjuvante, mas um coautor, de forma muito mais decisiva e participativa que em outras manifestações artísticas. Digamos que os quadrinhos maximizam uma característica muito presente em Machado de Assis, com suas frequentes “interpelações ao leitor”, lançando hipóteses, dúvidas, premissas. Se Machado as faz com relativa frequência, os quadrinhos utilizam-se delas como regra. O que se mostra relevante, no entanto, é a utilização de uma mesma estratégia de comunicação entre leitor e autor (BARROSO. In: BORGES (org.), 2013, p. 13).

Barroso menciona um procedimento citado pelo pesquisador Moacyr Cirne, chamado de “corte gráfico”. Através desse recurso, as narrativas de quadrinhos conseguem cunhar um pacto de leitura semelhante ao do narrador-provocador machadiano. Cria-se assim um espaço de interatividade, um vácuo onde o leitor pode preencher com relativa liberdade pessoal, realizando um diálogo com a obra que, por sua vez, produz uma nova projeção subjetiva da narrativa:

Podemos entender que as HQs levam à frente um estratagema literário que, segundo Cirne, acaba por produzir “uma narrativa gráfico-visual, impulsionada por cortes que agenciam imagens rabiscadas, pintadas ou desenhadas. O lugar significativo do corte – que chamaremos de corte gráfico – será sempre o lugar de um corte espaço-temporal, a ser preenchido pelo imaginário do leitor”. É neste corte, tão próprio dos quadrinhos, chamado por Moacyr Cirne de “corte gráfico”, mas que já foi denominado, por professores e teóricos da HQ, sarjeta, entrequadro ou entorno, que reside boa parte da participação do leitor, criando e definindo tudo aquilo que se passa (e como se passa), ou o que pode se passar, entre um quadro e outro, dimensionando o tempo e o ritmo à sua maneira. O corte gráfico – como a *interpellatio* (interrupção/interpelação) na literatura – incentiva, interpela, acalma, fustiga ou, simplesmente, influencia o receptor (BARROSO. In: BORGES (org.), 2013, p. 13).

Para teóricos como Scott McCloud (1995), os processos de edição (textual e gráficos) operados na narrativa em quadrinhos criam um espaço que permite amplo grau de interatividade entre o autor e a comunidade de leitores. Entre um quadro e outro, é como se fossem mostradas duas fotos de uma cena, além de vários sinais gráficos que ofereçam a sugestão de ruídos (onomatopeias), aromas, texturas, etc. Diferente do cinema ou da animação, é a imaginação do leitor que realiza a ação a partir dos elementos deixados pelo autor. Desde a manipulação e a sensação da passagem de tempo, passando pela construção do espaço, além da trilha sonora e sons em geral, ficam a cargo do leitor.

O que permite o funcionamento deste recurso interativo é o que McCloud descreve como *conclusão*, característica dos seres humanos que os permite preencher as lacunas naturalmente ocorridas em sua interação com o mundo:

Nós percebemos o mundo como um todo, através da experiência dos nossos sentidos. No entanto, nossos sentidos podem revelar um mundo fragmentado e incompleto. Mesmo uma pessoa muito viajada só pode ver partes do mundo durante uma existência. Nossa percepção da “realidade” é um ato de fé baseado em meros fragmentos. (...)

Esse fenômeno de observar as partes, mas perceber o todo, tem um nome. Ele é chamado de conclusão. Em nosso dia-a-dia, nós tiramos conclusões com frequência, completando mentalmente o que está incompleto, baseados em experiência anterior. (...) Num mundo incompleto, somos obrigado a contar com a conclusão para sobreviver (McLOUD, 1995, p. 62-63).

JÁ QUE NÃO NACIONALIZEI A ESSO

Textos integrais extraídos do romance "Hilda Furacão", de Roberto Drummond.
Arte e adaptação de Rafael Senra.

Figura 5: O título da história usa de fontes que remetem tanto à pop art quanto a uma estética gráfica como o Bauhaus, típica dos anos 50 e 60.

Nos quadrinhos, o principal dispositivo que utiliza o fenômeno da conclusão como estratégia de leitura e interação da narrativa é a *sarjeta*, conceito que, como mostrado na citação de Barroso, é semelhante ao corte gráfico citado por Cirne. Para McLoud,

Apesar da denominação grosseira, a sarjeta é responsável por grande parte da magia e mistério que existem na essência dos quadrinhos. É aqui, no limbo da sarjeta, que a imaginação humana capta duas ideias distintas e as transforma em uma única ideia.

Nada é visto entre os dois quadros, mas a experiência indica que deve ter alguma coisa lá. Os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo recortado de momentos dissociados. Mas a conclusão nos permite conectar esses momentos e concluir mentalmente uma realidade contínua e unificada.

Se a iconografia visual é o vocabulário das histórias em quadrinhos, a conclusão é a sua gramática. E, já que a nossa definição de quadrinhos se baseia na disposição de elementos, então, num sentido bem estrito, quadrinho é conclusão (McLOUD, 1995, p. 66-67).

2.4. Autor como diretor; leitor como montador

A partir da conceituação da *sarjeta* e de como se desenvolve sua dinâmica, propomos aqui uma possibilidade de se pensar na relação entre autor e leitor de quadrinhos, baseada na estrutura e nas funções da atividade cinematográfica. Por um lado, o autor atuaria como uma espécie de “diretor” da obra, através das suas escolhas estéticas: em vez das escolhas de lente, seriam os estilos de desenho, passando pela escolha de enquadramentos, iluminação e cores, aplicação do roteiro, elenco (aqui, pensado como as maneiras de se retratar os personagens), arte-final, etc.

Na outra ponta, temos o leitor, que pensamos atuar como um “montador” da obra. É o ato da leitura que efetivamente opera a montagem da narrativa sequencial. Contudo, não há uma única e definitiva peça de montagem, uma

vez que, como já abordamos, cada leitor pode interpretar e vivenciar as nuances temporais e espaciais de uma HQ de sua própria maneira. Mesmo que os autores de uma história em quadrinhos prevejam um *timing* aproximado para a leitura, isso não pode ser rigidamente controlado pelo autor da mesma maneira que acontece no cinema. De acordo com Alan Moore:

If you read a few comics with the pacing in mind you soon get a workable intuition for how long the reader will spend on each picture. While this doesn't give you anything like the rigid control of the time frame enjoyed by the film industry (which has its own disadvantages, as I pointed out last chapter) it does grant you some broad measure of control over how long it will take the reader's eyes to be guided through the page, or through the issue as a whole² (MOORE, 2003, p. 18).

Muito mais do que um recurso técnico, a montagem deve ser tratada como um decisivo elemento criativo das narrativas ficcionais. Para Maria Dora Genis Mourão, em um artigo intitulado “A montagem cinematográfica como ato criativo”, a montagem não é uma mera justaposição de planos, mas sim uma criadora de sentidos:

A montagem cinematográfica não pode ser vista somente como um procedimento técnico em que planos são combinados com o único objetivo de traduzir o que está previsto no roteiro ou no pensamento do diretor. A montagem é essencial no processo de realização de um filme (ou de uma obra audiovisual) uma vez que é o momento em que se organizam os materiais e se define a estrutura da narrativa no jogo que se instaura na associação de imagens e sons. Vista como um momento de criação ela se impõe e passa a ter um papel central e significativo (MOURÃO, 2006, p. 231).

² “Se você ler algumas histórias tendo o timing em mente, em breve você terá uma intuição útil sobre quanto o leitor demora em cada quadro. Ainda que isto não lhe dê um rígido controle, tal qual a montagem do tempo desfrutada pela indústria cinematográfica (o qual tem suas próprias desvantagens), sem dúvida ele confere a você algum princípio de controle sobre quanto demora para os olhos dos leitores serem guiados ao longo da página, ou através da história como um todo”. (tradução de Fernando Aoki. In: <https://alforje.wordpress.com/tag/escrita/>. Acessado em 29 de fevereiro de 2015).

Esse papel criativo da montagem é essencial nos quadrinhos, vide a teoria da sarjeta/corte gráfico. Cabe aqui mencionar que o caráter estático das imagens sequenciais é algo que inevitavelmente diferencia a proposta e o efeito da montagem no cinema e nas HQs. Para Umberto Eco, ainda que diversos elementos do cinema possam ser pensados em relação aos quadrinhos de maneira natural e fluida, outros elementos (como a montagem) possuem complexidades que merecem abordagens mais cuidadosas e aprofundadas:

Assim também, parece supérfluo indicar os parentescos entre técnica da estória em quadrinhos e técnica cinematográfica. No plano do enquadramento, a estória em quadrinhos é claramente devedora ao cinema de todas as suas possibilidades e de todos os seus vícios. Mas, já no plano da montagem, o discurso resultaria mais complexo se se considerasse mais a fundo o aspecto, já assinalado, de que a estória em quadrinhos, contrariamente ao cinema, realiza um *continuum* graças à justaposição de elementos estáticos (ECO, 1979, p. 151).

Assim, distinguimos aqui as escolas de montagem do cinema, tentando pensar como seus procedimentos podem ser transpostos para o meio dos quadrinhos. Esse tipo de esforço certamente já foi feito antes, não apenas teoricamente (em estudos como o de Eco, por exemplo), mas até mesmo criativamente: um bom exemplo desse último aspecto citado é o da graphic novel *Watchmen*, onde seus autores Alan Moore e Dave Gibbons utilizam diversas técnicas da montagem eisensteniana. O sucesso dessas iniciativas corrobora nossa intenção, e assinala a possibilidade de se pensar as teorias de montagem cinematográfica no presente trabalho. Contudo, o fazemos com a cautela de adaptá-las para a dinâmica intrínseca das HQs. Afinal, como alerta Umberto Eco, os estudos e análises envolvendo as coincidências de linguagens que convergem nos quadrinhos não devem ser generalizados, e sim observados caso a caso:

Se por um lado a estória em quadrinhos coloca em circulação modos estilísticos originais, e sob esse ponto de vista deve ser estudada não só como fato estético mas também como modificadora do hábito – pelo outro, homologa e difunde estilemas, recuperando-os ou simplesmente despauperando-os. Um parecer crítico sobre esse processo não pode ser generalizado: requer uma avaliação histórico-crítico-pedagógica de caso por caso (ECO, 1979, p. 153).

Antes de nos voltarmos para os quadrinhos, discutiremos, portanto, as duas escolas fundamentais de montagem do cinema. De um lado, há à narrativa clássica do estadounidense D.W.Griffith, que obedece a uma estrutura linear cronológica e naturalista da filmagem. O modelo de Griffith é o que vingou nas produções comerciais a partir do início do século XX – desde John Ford, passando por Francis Ford Coppola, até chegar a diretores mais recentes, como Steven Spielberg e ainda Alejandro González Iñárritu, apenas para ficar em alguns exemplos. Na outra ponta, está o modelo do russo Sergei Eisenstein, mais experimental e vanguardista, que tenta desconstruir os padrões esperados de montagem, contribuindo para um cinema que é a um só tempo reflexivo e criativo (MOURÃO, 2006, p. 244-245).

De acordo com José Carlos Avellar, Eisenstein dizia que até mesmo “o pensamento humano é montagem e a cultura humana é resultado de um processo de montagem onde o passado não desaparece e sim se reincorpora, reinterpretado, no presente” (AVELLAR. In: EISENSTEIN, 2002, p. 08). Para o cineasta, lembrar e narrar histórias envolve um mecanismo de montagem, algo que opera apenas no âmbito do indivíduo consigo mesmo. Mesmo que aquele pensamento seja materializado em uma obra de arte, os meios materiais para encapsular a inspiração serão já um outro processo, derivado do impulso inicial (e pessoal).

Quando as narrativas clássicas começam a ser colocadas em questão no mercado cinematográfico, em meados dos anos 60, os recursos da montagem eisensteniana passam a pautar produções que oscilam entre o cinema comercial e alternativo; como, por exemplo, os filmes da *nouvelle vague* francesa (Jean-Luc Godard, François Truffaut, etc.). Atualmente, mesmo

os filmes que circulam em um circuito mais comercial – sobretudo filmes indicados a prêmios importantes como o Oscar ou Cannes – se valem de montagens mais inventivas e transgressoras do vocabulário tido como clássico.

A teoria da montagem eisensteniana se baseou, dentre outras fontes, nos estudos da cultura japonesa, depois de observar diversos aspectos da arte produzida no oriente: pintura, teatro, escrita, etc. Para ele, a união entre dois hieróglifos (ou ideogramas) da escrita japonesa são capazes de produzir *conceitos*:

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerada não como sua soma, mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau; cada um, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*. De hieróglifos separados, foi fundido – o ideograma. Por exemplo: a imagem para água e a imagem para um olho significa “chorar”; a figura de uma orelha perto do desenho de uma porta = “ouvir”; um cachorro + uma boca = “latir”; uma boca + uma criança = “gritar”; uma boca + um pássaro = “cantar”; uma faca + um coração = “tristeza”, e assim por diante (EISENSTEIN, 2002, p. 36).

Quando Eisenstein fala sobre poesia, a relação com a montagem nos quadrinhos é ainda mais evidente. As frases dos haicais, por exemplo, passam a ser como os objetos em relação à análise sobre a escrita (cada uma das frases era chamada por ele de “frases de montagem”). Em sua obra *Traços Ideogramáticos na Linguagem dos Animês*, Patrícia Borges comenta como o cineasta via a função do silêncio na poesia:

O significado ou o pensamento sugerido pela poesia só pode ser compreendido através do processo combinatório entre cada uma de suas frases, forçando a mente a criar uma imagem única, uma síntese. No Japão, o silêncio é considerado a base de onde nascem as palavras, portanto, é no espaço de uma palavra à outra que residem os sentidos. É através da relação destas associações que a montagem é compreendida (BORGES, 2008, p. 30).

Nos parece que o uso do silêncio como uma espécie de vácuo – uma tela em branco que permite ao leitor criar os seus sentidos para a poesia – é semelhante ao uso da sarjeta (na teoria de McLoud) ou do corte gráfico (na teoria de Cirne). Em todos esses casos, é possível perceber uma espécie de “lacuna” entre dois objetos, e, conseqüentemente, diversas lacunas ao longo de uma obra. Nessas fissuras, torna-se possível criar um elo interativo entre obra e receptor; produzindo sentidos múltiplos para além da obra em si.

Umberto Eco também trata desse assunto através do que chama de “leis de montagem”. Ainda que o conceito possa se referir, em um primeiro momento, a um procedimento típico do cinema, Eco discute como

a história em quadrinhos ‘monta’ de modo original, quando mais não seja porque a montagem da estória em quadrinhos não tende a resolver uma série de enquadramentos imóveis num fluxo contínuo, como no filme, mas realiza uma espécie de continuidade ideal através de uma fatual descontinuidade (ECO, 1979, p. 147).

Essa continuidade, como alerta Eco, não se efetiva no papel. O adjetivo “ideal” se refere justamente ao fato de que cabe ao *leitor* levar essa tarefa a cabo:

A estória em quadrinhos quebra o *continuum* em poucos elementos essenciais. O leitor, a seguir, solda esses elementos na imaginação e os vê como *continuum* – esse é um dado mais que evidente, e nós próprios, ao analisarmos a nossa página, fomos levados a resolver uma série de momentos estáticos numa cadeia dinâmica (ECO, 1979, p. 147).

É pensando em implicações como as abordadas por Eco que elencamos o leitor como montador das histórias em quadrinhos, efetuando, no próprio ato de leitura, diversas operações fundamentais para a narrativa. Assim, a exigência que o meio exige de seus receptores envolve também possibilidades de interação e co-criação, como veremos no tópico a seguir.

2.5. Possibilidades de leituras criativas (e interativas) nos quadrinhos

Ao efetuar uma leitura criativa da história em quadrinhos, o leitor acaba por expandir até mesmo a ideia da “obra aberta” proposta por Umberto Eco, e se aproximar do que Fabiano Barroso diz ser a “obra inacabada” aos moldes do conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, do escritor argentino Jorge Luís Borges. A obra original torna-se apenas um ponto de partida, através do qual novas obras espelhadas irão se integrar a ela, compondo um mosaico artístico que se desdobra *ad infinitum* (BARROSO. In: BORGES, 2013, p.14).

No ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, Silviano Santiago discute a distinção feita por Roland Barthes sobre duas possíveis maneiras pelas quais o leitor pode abordar um texto:

Em *S/Z*, Barthes nos propõe como ponto de partida a divisão dos textos literários em textos legíveis e textos escrevíveis, levando em consideração o fato de que a *avaliação* que se faz de um texto hoje esteja intimamente ligada a uma “prática e esta prática é a da escritura”. O texto legível é o que pode ser lido, mas não escrito, não reescrito, é o texto clássico por excelência, o que convida o leitor a permanecer no interior do seu fechamento. Os outros textos, os escrevíveis, apresentam ao contrário um modelo produtor (e não representacional) que excita o leitor a abandonar sua posição tranquila de consumidor e a se aventurar como produtor de textos (SANTIAGO, 1978, p.21).

Se pensamos que o leitor de histórias em quadrinhos atua necessariamente como elo criativo do processo, através de um olhar-montagem, então necessariamente podemos pressupor que a leitura de quadrinhos funciona também como uma categoria de texto escrevível, cujos desdobramentos se dão para além do autor e da obra original.

Para Santiago, a categoria de texto escrevível deve prestar contas ao que já foi escrito, elaborando um “texto segundo” que, mesmo sendo novo,

reitera a importância do primeiro. A partir de um questionamento de Barthes, sobre quais textos deveriam ser reescritos para que o mundo do leitor se fortaleça, Santiago prossegue em suas reflexões:

Esta interrogação, reflexo de uma assimilação inquieta e insubordinada, antropófaga, é semelhante ao que fazem há muito tempo os escritores de uma cultura dominada por uma outra: suas leituras se explicam pela busca de um texto escrevível, texto que pode incitá-los ao trabalho, servir-lhes de modelo na organização da sua própria escritura. Tais escritores utilizam sistematicamente a digressão, essa forma mal integrada do discurso do saber, como assinala Barthes. A obra segunda é pois estabelecida a partir de um compromisso feroz com o *dejà-dit*, para empregar uma expressão recentemente cunhada por Michel Foucault em análise de *Bouvard et Pécuchet*. Precisariamos: com o já-escrito (SANTIAGO, 1978, p. 22).

O segundo texto (ou o texto “escrevível”), seria, assim, um desdobramento do primeiro, com diferentes níveis de recriação pelo leitor. No caso das adaptações em quadrinhos, nos vemos diante de um fenômeno interessante: a adaptação em si já representa a materialização de uma obra “escrevível”, ou seja, de uma releitura da obra original; e, além disso, as narrativas em quadrinhos já possuem um caráter “escrevível” intrínseco, através da mescla de textos e imagens dispostos sequencialmente. A leitura dessa adaptação é capaz de oferecer ao receptor toda uma gama de experiências intensas de recriação e interação dos pressupostos da obra original.

2.6. Uma dança de imagens e palavras

Os estudos e teorias que buscam a relação entre textos e imagens são bem antigos. Um possível ponto de partida para abordarmos seria a partir do século IV a.C., quando filósofos gregos como Platão e Aristóteles registraram suas reflexões sobre a relação entre imagens e palavras, e suas ideias influenciariam diversos pensadores que se arriscaram sobre tais questões nos

séculos seguintes. De acordo com Andréia Guerini e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa no ensaio “HQ como tradução”, Platão defendia que a arte tinha como principal papel fabricar imagens, e, assim, a função de expressões como poesia, pintura, escultura, música ou dança era a de produzir visões (GUERINI, BARBOSA. In: BORGES, 2013, p. 23).

De acordo com Vera Casa Nova em seu livro *Fricções*, os pressupostos que guiariam a história da arte pelo menos até o séc. XVIII são, basicamente, devedores das ideias de Aristóteles. Discípulo de Platão, o filósofo de Estagira desenvolve algumas ideias já presentes em obras do seu mestre, e conceitualiza o processo da *mímesis*. Toda expressão artística seria, nessa ótica, uma representação da realidade. Nem tanto uma imitação, mas, sobretudo, uma apresentação diferenciada (CASA NOVA, 2008, p.23).

O aforisma chave para se compreender essa relação entre imagem e poesia nesses tratados vem de um verso de Horácio: *Ut Pictura Poesis* (Poesia é como pintura). Desde a Antiguidade Clássica até o século XVIII, saberes e fazeres como pintura, poesia, filosofia, geometria ou matemática eram todos tidos como participantes de um universo de representações da realidade (CASA NOVA, 2008, p. 19).

Em *Retórica*, Aristóteles fala sobre o uso da metáfora, recurso que comunica e ensina de maneira natural e agradável, eficaz, sem que, contudo, recaia na obviedade, no didatismo que subestima o receptor da mensagem (GUERINI, BARBOSA. In: BORGES, 2013, p. 23). Ao utilizar a imagem, o emissor da mensagem insere um elemento surpresa no discurso, uma sugestão, repleta de ludicidade, e capaz de gerar o prazer do receptor ao concluir, por ele mesmo, os sentidos presentes (ou não) na mensagem. Esse processo seria semelhante à tradução, através de sua função de deslocamento ou transferência de sentidos:

No mesmo tratado, o discípulo de Platão acrescenta que a metáfora é o estratagema de linguagem de onde derivam muitas outras formas de transferência (tradução) de sentido (*Retórica*, 1412a). Assim, o sentido pode surgir de muitos modos: como uma imagem reduzida ou ampliada; como uma oposição a um outro sentido, em sintonia, em paralelismo, etc. Quando formulada de maneira reduzida, a metáfora pode vir a ser nomeada metonímia e algumas

vezes sinédoque (na qual o objeto é visto como uma parte somente); quando ampliada, na forma de uma comparação alargada, ela poderá surgir no formato de uma símile (e o objeto é visto como uma sucessão de ações ou situações) ou de uma analogia (GUERINI, BARBOSA. In: BORGES, 2013, p. 23).

A representação é válida tanto para a arte quanto para a ciência, uma vez que esses dois campos possibilitam o entendimento e a reconstrução dos acontecimentos – quer seja no nível racional, emocional, ou ainda intuitivo. A leitura de mundo, feita através de textos literários ou imagens pictóricas, é um ato de decifrar mitos. Guerini e Barbosa citam o filósofo da ciência Ernest Hutten, para quem a linguagem metafórica seria imprescindível ao discurso técnico e científico, pois seu potencial imagético, outrora circunscrito aos âmbitos mitológicos ou poéticos, é igualmente eficaz e necessário para a exposição e a sedimentação de teorias científicas (GUERINI, BARBOSA. In: BORGES, 2013, p. 24).

Quando nos referimos ao processo de tradução como análogo a alguns procedimentos da adaptação, poderíamos igualmente (e talvez, até de maneira mais precisa) nos valermos do conceito de “transcodificação”. Afinal, os códigos de uma linguagem (ou “mídia”, diriam alguns teóricos) são apropriados e recriados em outra linguagem. Dessa forma, mesmo que os mecanismos de cada uma das áreas não se encontrem uma na outra, os sentidos inicialmente expressos em uma obra podem ser acrescidos de novas e mais profundas camadas de significado em outra obra transcodificada, ou podem também apontar para outras maneiras de se enxergar sentidos propostos na obra tida como original. Optamos por abordar a ideia de “tradução” para podermos dialogar com boa parte das teorias da área de quadrinhos, que lidam com essa operação referindo-se a ela dessa maneira. Chamá-la aqui de “transcodificação”, à despeito de se utilizar um termo talvez mais adequado, poderia gerar uma confusão conceitual quando discutíssemos epistemologias sobre tradução.

O processo de mimese, longe de se situar como um suposto processo de cópia da realidade, revela-se na verdade como mecanismo de produção de conhecimento (e reconhecimento). Vera Casa Nova cita Antoine Compagnon: “A mimese é conhecimento, não é cópia nem réplica, designa um

conhecimento próprio do homem, a maneira que constrói, habita o mundo” (COMPAGNON. Apud: CASA NOVA, 2008, p. 25). Ela desenvolve a premissa, afirmando que

Ao ilustrar, o pintor e/ou desenhista se ancoram em signos percebidos em sua leitura. Fazem sua escolha de imagens que o texto literário nomeou – num processo de atividade mimética. O ilustrador tenta repetir as descrições que o escritor faz em seu texto. São os *efeitos* da literatura na pintura, no desenho.

(...) Segundo Baudelaire, ainda, um estilo pictural contém um pensamento, ou seja, o ato de pintar é da ordem do pensamento e os poetas explicitariam esse pensamento, e eventualmente lhe dariam prosseguimento. Penso em João Cabral e Murilo Mendes, entre outros, em diálogo constante com o pictural. Se pensarmos que *illustratio onis* é ação de esclarecer, ou seja, uma elucidação de texto por meio de estampa, figura, desenho, gravura, imagem que acompanha um texto, veremos como esse procedimento tenta mostrar o movimento dos sentidos no texto escrito (CASA NOVA, 2008, p. 25).

O uso de suportes visuais para se acessar textos e ideias possibilitam o acesso ao(s) sentido(s) por meio de novos ângulos e perspectivas. Em vez da via direta e óbvia já presente no texto original, encontra-se novos caminhos de expressão e compreensão. Por tudo isso, é possível pensar que a transmissão de uma ideia através da imagem se faz semelhante ao ofício da tradução. De acordo com Guerini e Barbosa,

Na transposição de um lugar (a literatura) para o outro (a HQ), torna-se imperativo conseguir no texto-alvo aquilo que se realizou imagética e poeticamente no texto de partida. Veja-se que, em princípio, ao falar de HQ como “tradução”, estamos admitindo que HQ é um texto que se equipara à fonte. Evidentemente ela não é construída apenas por “*literas, letras*”, ela não faz uso apenas do alfa e do beta, mas utiliza-se de outros signos para construir a narrativa (GUERINI, BARBOSA. In: BORGES, 2013, p. 25).



Figura 6: Ilustração de Rafael Senra. Quando Drummond relata o desenvolvimento de sua simpatia ao comunismo, a imagem do quadrinho mostra símbolos e personagens que tem relação com tal ideologia. Ao redor do personagem Drummond, podemos identificar Lenin, Stalin e a bandeira da Rússia. Estes elementos não estão contidos diretamente no trecho original do romance, contudo, eu os incluí com o intuito de tentar representar emanações outras que surgem da obra original.

No ensaio “Tradutor, escritor, palavrinhas, quadrinhos”, o tradutor e jornalista Érico Assis reflete sobre a relação entre tradução de textos de diferentes idiomas e as possibilidades de tradução de quadrinhos. Ele elenca o fato de que apenas os textos dos quadrinhos passam por um processo de reescrita, enquanto que as imagens permanecem as mesmas. A partir desse dado, ele especula quais poderiam ser as implicações de se efetuar traduções das imagens originais:

O texto dos quadrinhos, grosso modo, é a articulação entre palavrinhas e figurinhas. Tradutores de quadrinhos geralmente só podem mexer nas palavrinhas. As figurinhas geralmente ficam intactas. Porque, né, aí do metido que quiser redesenhar o Moebius, o Paul Pope, o John Romita, o Katsuhiro Otomo.

Mas... e se não fosse assim? E se traduzir um quadrinho fosse mexer nas palavrinhas e nas figurinhas? E se os tradutores fossem desenhistas que se embasam em um quadrinho estrangeiro e refazem aquele quadrinho no seu traço, nas suas cores, no seu ritmo?

Teríamos quadrinhos do Mike Mignola traduzidos pelo Gabriel Bá. Do Frank Miller traduzidos pelo Diego Gerlach.

O Rafael Grampá seria um tradutor especializado em Geof Darrow, quem sabe também em Frank Quitely. Akira Toriyama traduzido pelo Vitor Cafaggi. Crumb traduzido pelo Allan Sieber. Quantas retraduições do Eisner já teriam saído? Tiago Elcerdo traduzindo Christophe Blain. John Buscema por Danilo Beyruth. Novas traduções dos Peanuts no traço do Odyr.

Seriam, tipo, remakes? Será que ficariam como as dublagens? Timbre, entonação e ritmo de um James Spader ou de uma Judi Dench no timbre, entonação e ritmo de um ator carioca? Seriam traduções? Sim, seriam, pelo menos, traduções. Seriam boas traduções? Talvez sim, talvez não. Seriam novos quadrinhos? Seriam também (ASSIS, 2015).

Ao citar desenhistas brasileiros, Assis pensa na imagem (cujos símbolos são universais) como se estivessem circunscritas às mesmas regras do idioma português. Sua proposta parece ficar apenas na esfera da especulação lúdica, pois a informação estética é intraduzível, diferente da informação semântica (textual) que pode efetivamente ser traduzida. De todo modo, ao lermos atentamente o último parágrafo da citação, percebemos que o que ele chama de tradução se confunde radicalmente com a prática de uma adaptação em quadrinhos.

Guerini e Barbosa pensam na atividade da tradução enquanto mimese, como um desmonte de um suporte que passa a ser remodulado para outro sustentáculo. Para Octavio Paz, essa tarefa seria semelhante à atividade do leitor e mesmo a do crítico, apesar das peculiaridades por trás de cada uma dessas empreitadas:

(...) a atividade do tradutor é parecida com a do leitor e a do crítico: cada leitura é uma tradução, e cada crítica é, ou começa a ser, uma interpretação. Entretanto, a leitura é uma tradução dentro do mesmo idioma, e a crítica é uma versão livre do poema, ou, mais exatamente, uma transposição. Para o crítico, o poema é um ponto de partida para outro texto, o seu, enquanto que o tradutor, em outra linguagem e com signos diferentes, deve compor um poema análogo ao original (PAZ. Apud: GUERINI, BARBOSA. In: BORGES, 2013, p. 25).

O próprio ato da fala já é um indicativo de que todas as pessoas são capacitadas para a atividade de tradução. Para Octavio Paz, o ato de comunicar já envolve uma passagem de fenômenos não-verbais que são

codificados na linguagem. Cada pessoa privilegia um ponto de vista e uma maneira de comunicar fenômenos que, as vezes, são semelhantes. Para Paz, “o mundo se apresenta para nós como uma coleção de heterogeneidades; no outro, como uma superposição de textos, cada um ligeiramente distinto do anterior: traduções de traduções de traduções” (PAZ. Apud: GUERINI, BARBOSA. In: BORGES, 2013, p. 26).

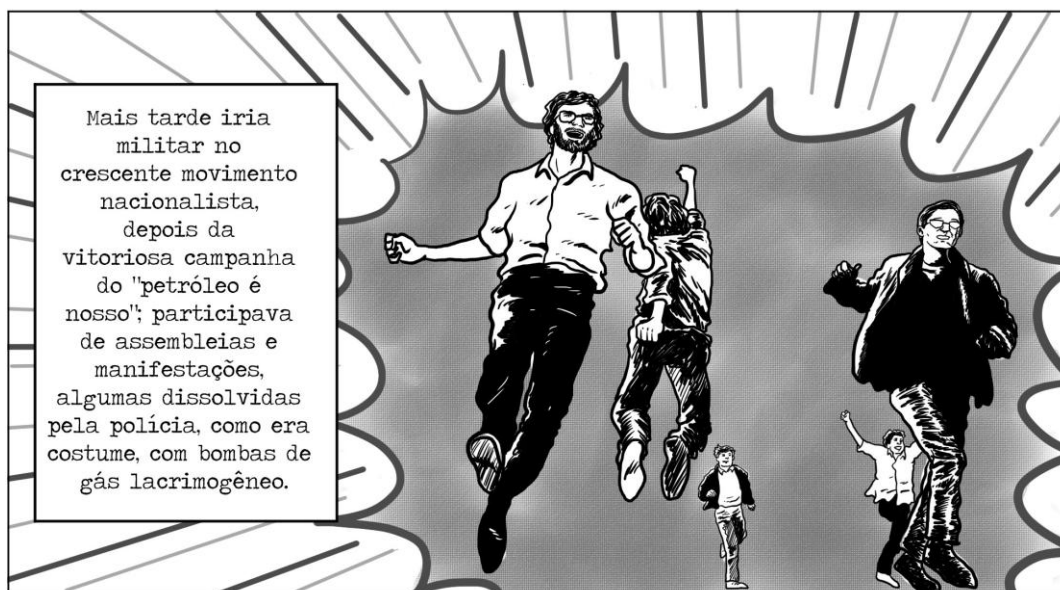


Figura 7: Ilustração de Rafael Senra. Na imagem, alguns manifestantes que desenhei no estilo da pop art, e que representam graficamente a alusão do texto às manifestações do movimento nacionalista. As retículas ao fundo são típicas da pop art.

Guerini e Barbosa apontam que, para boa parte dos teóricos e estudiosos da literatura, a própria ideia das chamadas *figuras de linguagem* (como as metáforas, metonímias, paradoxos, oximoros, etc.) são representativas da dependência da visão e do imagético nos textos literários. Em grego, esses recursos retóricos eram chamados *schêma tês léxeos*, e podemos entender *schêma* como “forma, figura, aparência, aspecto” (GUERINI, BARBOSA. In: BORGES, 2013, p. 26).

A ideia de se ler por imagens remete aos textos clássicos, desde Homero e Heródoto até o teatro grego, até chegar aos vitrais das primeiras igrejas cristãs, representando visualmente trechos da bíblia. Remete à poética de Aristóteles, que trata da universalidade da poesia. O poeta conseguiria, assim, “incitar a sensibilidade do ouvinte-leitor-aprendiz para a percepção do

texto literário com a sensibilidade necessária e pertinente para auferir dele sabor e prazer por meio do despertar de imagens interiores” (GUERINI, BARBOSA. In: BORGES, 2013, p. 27).

O texto original, contudo, é o norte para o qual o tradutor deve se manter atento, buscando ali o que poderia ser considerada uma essência textual, a fim de favorecer o que Benjamin chama de tradutibilidade (BENJAMIN. Apud: GUERINI, BARBOSA. In: BORGES, 2013, p. 27). Para Haroldo de Campos, existiria o que ele chama de “lei das compensações em poesia”, onde o bom tradutor deveria acrescentar elementos na tradução que evoquem diretamente procedimentos efetuados no texto original (SCHNAIDERMAN, 2003, p. 177). A compensação, portanto, envolve um ato criativo do tradutor, que, longe de ser mera ousadia deliberada, é algo que presta contas aos procedimentos do texto original. Não se trata de um capricho autoral do tradutor, mas sim de buscar maneiras pelas quais um outro idioma poderá acolher, da maior e melhor forma possível, todos os elementos que o autor da obra original quis realizar:

Tudo isto o tradutor tem que transcriar, excedendo os limites de sua língua, estranhando-lhe o léxico, recompensando a perda aqui com uma intromissão inventiva acolá, a infratradução forçada com a hipertradução venturosa, até que o desatine e desapodere aquela última *Húbris* (culpa luciferina, transgressão semiológica?), que é transformar o original na tradução de sua tradução. Como o olho agraciado de Dante no olho divino, tudo então pode transluminar-se, ainda que por um fúlgido e instantâneo clarão. A escritura paradisíaca se deixa (imagem de miragem?) subscrever por um duplo luminescente, um átimo que seja (CAMPOS. Apud: SCHNAIDERMAN, 2003, p. 179).

Ainda que o recurso das compensações pareça ser uma ação bem eficaz na tarefa de transportar para outro idioma a maior parte de nuances da obra original, sabemos que não é o suficiente. No fim das contas, cada obra poderá ser traduzida diversas vezes, e é possível identificar diferentes aspectos da obra privilegiados em uma ou outra tradução.

Além disso, existem as diferentes metas que norteiam de maneira mais incisiva à publicação de uma tradução. Basicamente, uma tradução pode ser do tipo domesticante (sacrificando a estilística para propiciar – ou, melhor dizendo, facilitar – um maior entendimento do leitor), ou uma tradução mais

literal (onde o estilo do original tenta ser reproduzido ao máximo, ainda que a obra traduzida pareça enigmática, truncada, confusa, e até mesmo ilegível) (GUERINI, BARBOSA. In: BORGES, 2013, p. 29).

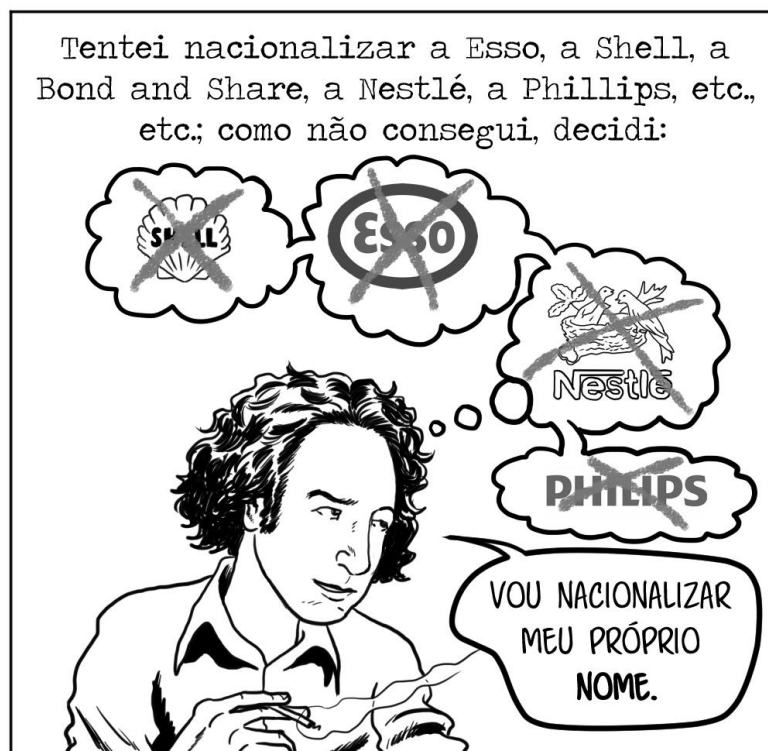


Figura 8: Ilustração de Rafael Senra. Todas as marcas que Drummond tentou nacionalizar foram representadas graficamente por mim, em um procedimento comum da pop art de aproximar figuras humanas de logotipos de empresas e marcas da sociedade de consumo.

Capítulo 3

O papel das lembranças e algumas memórias adaptadas

3.1. O autor

Robert Francis Drummond (nome verdadeiro do escritor Roberto Drummond, que mais tarde "abrasileiraria" seu nome artístico) nasceu no dia 21 de dezembro de 1939, no Vale do Rio Doce, fazenda do Salto, no município de Ferros (MG), e faleceu no dia 21 de junho de 2002. Seu legado artístico compreende três livros de contos, sete romances e duas novelas, tudo isso produzido entre os anos de 1975 e 2002. Mas o verdadeiro incentivo para escrever foi no ano de 1971, quando venceu um concurso de contos no Paraná, e seu nome passou a ser notado cada vez mais pela crítica literária (OLIVEIRA, 2008, p. 16).

Sua carreira literária correu paralelamente com a de jornalista, ao trabalhar em veículos como o extinto Folha de Minas, o contestador semanário Binômio, jornal Última Hora, Estado de Minas e na revista Alterosa. Sua principal pauta no início da carreira eram textos políticos, com forte inclinação para as ideologias de esquerda, e, posteriormente, como diversos jornalistas perseguidos pelo regime militar, passou a escrever crônicas esportivas. Na última fase de sua vida, era conhecido por sua torcida entusiasmada para o time Atlético Mineiro (DUQUE, 2012, 64-66).

O projeto literário de Drummond, desde o início, era estabelecer uma obra que rompesse com a forma e o modo de escrever cristalizados pelos cânones brasileiros. Vem daí seu intuito de realizar o que ele próprio se referia como literatura pop.

Acho que a literatura 'pop' é um negócio capaz de fazer da literatura o que os Beatles fizeram na música – tornar a literatura um troço tão importante pra gente como esse cigarro que você tá fumando e que tá preenchendo um momento de sua vida; como um comprimido de AAS que você toma quando tá com dor de cabeça, entende? Uma literatura que o menino do elevador, numa hora de folga, num feriado, possa pegar e ler e entender à maneira dele (DRUMMOND, 1975, p.3).

O termo “pop” surge inspirado nos procedimentos executados pela Pop Art, um movimento estadunidense surgido em meados dos anos 50. Partindo de influências do dadaísmo e surrealismo, artistas como Jasper Johns e Robert Rauschenberg assumiam também todas as implicações mercadológicas ao redor do objeto artístico, e as incorporavam na própria estética do movimento. Artistas como Richard Hamilton e Andy Warhol estavam não só familiarizados com o ritmo da produção e do consumo pós-guerra, mas também sentiam-se muito a vontade com as demandas do mercado (McCARTHY, 2002).

Inspirado também pelos ciclos que fazem parte da tradição literária brasileira, Drummond criou seu Ciclo da Coca-Cola, que compreendia os romances *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* e *Sangue de Coca-Cola*, além dos livros de contos *A morte de D.J. em Paris* e *Quando fui morto em Cuba*. Através de um ícone da cultura de massa, Drummond tenta sedimentar um ciclo novo na tradição literária brasileira. Para Maria Lúcia Guelfi,

Tendo migrado das clássicas interpretações sobre a realidade do Brasil, a palavra ciclo entrou na história da literatura brasileira para designar as seqüências de romances que narram transformações econômicas e sociais, ocorridas em longos períodos, descrevendo as diferentes etapas de uma determinada fase de produção. O modelo básico, que inspirou RD, vem do romance neonaturalista dos anos trinta, que consagrou o ciclo da cana-de-açúcar, de José Lins do Rego, e o ciclo do cacau, de Jorge Amado (GUELFÍ. Apud: OLIVEIRA, 2008, p.17).

Apesar da iniciativa de Drummond, seu ciclo não deixou herdeiros, começando e terminando em sua própria obra, como reitera o próprio autor:

Se há uma coisa que eu consegui e que vale para os outros livros, é que se trata de um tipo de literatura rotulada como Roberto Drummond. Aquilo não era de ninguém, era meu, com todos os defeitos e virtudes. Só com muita má vontade alguém pode falar que algum outro autor já fez aquela incorporação de nomes de Hollywood, de produtos, em literatura. Há disso em pintura, em música, mas não em literatura (DRUMMOND. In: RIBEIRO, 1988, p. 9).

Podemos entender a defesa que Drummond faz de seu projeto literário quando nos voltamos ao já mencionado conceito de “capital cultural”, em que

diversos artistas disputam símbolos dentro de uma ampla “arena” estética. Aparentemente, sua intenção era defender e legitimar seu auto-intitulado rótulo de literatura pop. Entretanto, diversas obras literárias publicadas nessa época se valiam de diversas incorporações que Drummond revoga exclusivamente para si (o romance *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, é apenas um dentre diversos outros exemplos possíveis de se mencionar aqui).

Sílvia Oliveira avalia que, mais do que uma suposta marca de ineditismo e de estilo de Roberto Drummond, o que impediu que sua literatura pop fosse apropriada por outros escritores da sua época talvez tenha sido uma possível inconsistência entre o discurso e a prática do autor. Na leitura de Sílvia, o que Drummond produzia na literatura, a despeito de quaisquer juízos de valor sobre sua obra, parecia distante do que ele mesmo propagava como sendo o ciclo que criou e que se inseriu:

Ao cunhar um termo novo - “literatura pop” - (já que antes nenhum outro escritor havia denominado assim seu próprio tipo de literatura), Roberto Drummond falou, concedeu entrevistas, tentou explicar o que seria este “movimento”, porém, quanto mais falava, mais pareciam contraditórias suas declarações com o que, de fato, lia-se em suas obras. Textos de conteúdo, aparentemente, simples, repletos de imagens cotidianas, mas muito densos na forma, contrastam com a “singela” intenção do autor de fazer “uma literatura que o menino aí do elevador, numa hora de folga, num feriado, possa pegar e ler e entender à maneira dele” (OLIVEIRA, 2008, p. 27).

Apesar de eventuais críticas dirigidas à literatura pop alardeada por Drummond, é possível elencar, como afirmamos antes, tendências literárias e culturais que compartilharam de diversos pressupostos seus, como o concretismo, a tropicália, ou a poesia marginal produzida pela geração mimeógrafo. Mesmo na prosa e no romance, podemos localizar elementos comuns à esse projeto estético, sendo possível arriscar que obras como as de Rubem Fonseca ou Dalton Trevisan certamente apresentam elementos da cultura de massa e do universo pop em alguns momentos.

3.2. O romance

Com o fim do Ciclo da Coca-Cola, após o romance *Quando fui morto em Cuba* (1982), os dois romances de Roberto Drummond escritos nos anos 80, *Hitler manda lembranças* (1985) e *Ontem à noite era sexta-feira* (1988), fazem considerável sucesso. Mas é em 1991 que o escritor publica seu maior sucesso, *Hilda Furacão*. De acordo com Duque,

A popularidade da obra drummondiana acontece, com reconhecimento nacional e internacional, através do romance *Hilda Furacão* (1996), que permaneceu mais de um ano na lista dos campeões de venda. Foi traduzido posteriormente para o francês, o espanhol e o sueco, e escolhido por um júri formado por especialistas e professores de literatura como um dos cem melhores romances do século XX em Língua Portuguesa. O sucesso deste romance seria resultado do mistério envolvendo Hilda, que trazia sempre uma indagação, dando ao leitor a sensação de que durante toda a narrativa foi enganado pelo autor (DUQUE, 2012, p. 67-68).

Hilda Furacão é um romance que se opera sobre duas camadas: no centro de tudo, há a história de Hilda, moça da elite belo-horizontina que rompe com as ideologias e expectativas sociais de seu meio ao assumir a prostituição como atividade de vida. Esse núcleo essencial envolve a história de amor entre Hilda e Frei Malthus, que guarda semelhanças com o mito de Cinderela (do qual trataremos, mais à frente). Acima dessa camada, a obra se reveste de procedimentos mais datados, situados no contexto político e social dos anos 50 e 60. Esse núcleo superficial não só orienta o estilo de escrita de Drummond, mas também ajuda a entender toda a gama de narrativas paralelas que orbitam sobre a trama essencial de Hilda/Malthus; uma série de histórias menores envolvendo personagens paralelos. Tudo isso sempre oscilando (propositalmente) entre figuras fortemente baseadas em pessoas reais e outras figuras ficcionais, sem que o leitor possa distinguir com facilidade entre ambas.

Esse recurso fica claro já na dedicatória do livro, como mostra Duque:

A agregação dos paratextos e dos epitextos públicos funcionará como auxiliares para o entendimento dessa produção literária de Roberto Drummond que dedica seu quinto romance a vinte e sete pessoas, dividindo-as pelas nacionalidades, brasileira, cubana e americana, encerrando a dedicatória a Hilda Furacão, por metalepse, “onde ela

estiver”, antecipando e fortalecendo a existência do personagem (DUQUE, 2012, p.100).

As dedicatórias, que na maioria dos romances tem uma função exterior ao texto em si, foi utilizado por Drummond já como um reiterador do discurso ambíguo que dará o tom do romance. Elas também deixam claro como se dá a divisão dos núcleos do romance: a maior parte dos citados são os personagens paralelos, até que é mencionada Hilda por último, evidenciando que ela é o ponto fundamental de um romance onde se "penduram" tantas outras narrativas alternativas:

Os brasileiros homenageados somam vinte e uma pessoas, listados por ordem alfabética, uma estratégia para homenagear todos, ao mesmo tempo, e não sua importância afetiva. A maioria dos citados comunga pensamentos de esquerda, envolvidos diretamente com o movimento comunista e contra a repressão pós-1964, na demonstração de valorização das pessoas por Drummond, que ironizará no enredo, porém, os pensamentos juvenis de esquerda, anteriores a 1964. (...)No final da dedicatória encontra-se a musa inspiradora Hilda Furacão, em um destino desconhecido, incluída como um lembrete, para que a narrativa se volte para a história da musa sexual, camuflando a estrutura geral do romance, onde a trajetória jornalística e o ideário político de Roberto Drummond, na década de 1960, imperarão em todo o fluxo do enredo, colaborando para uma narrativa memorialística, mesmo o autor não lhe pontuando essa referência (DUQUE, 2012, ps. 100-101).

Os dados do narrador-personagem de *Hilda Furacão* se confundem com os do autor: de um lado, temos Roberto Drummond, jornalista, eternamente apaixonado pela Bela B., comunista na juventude, amigo de Frei Malthus. De outro, Roberto Drummond, jornalista, casado por mais de 40 anos com Beatriz Drummond, comunista na juventude, amigo de Frei Beto.

Como em boa parte da obra de Drummond, há uma proposital confusão entre ficção e realidade. A mistura de memórias e criações vai além da vida íntima de Roberto, envolvendo diversos episódios, lugares, personagens, com destaque para a protagonista Hilda Furacão.

Supostamente inspirada em uma mulher verdadeira (e que, depois de anos desaparecida, foi encontrada em 2014, vivendo em um asilo na Argentina

(DRUMMOND, 2014), a personagem mistura diversos outros elementos reconhecíveis para a juventude belo-horizontina dos anos 50 e 60 – a ponto de Roberto Drummond dizer que "sei de pelos menos oito ou nove mulheres que têm certeza que Hilda foi inspirada nelas" (DRUMMOND, 2014).

O narrador-personagem de Hilda Furacão justifica, no próprio texto do romance, que tudo aquilo está sendo escrito para suas tias, Ciana e Çãozinha. Tal recurso, longe de adornar o texto com a forma de um romance epistolar, é mais um dos diversos elementos com que Roberto Drummond reveste sua escrita. A maioria de seus maneirismos envolve tanto a já citada literatura pós-moderna (fragmentação, digressões inesperadas, relação próxima entre ficção e realidade) quanto empréstimos do formato jornalístico (que vão desde a própria escrita com ares de crônica, passando pelos termos de capítulo semelhante aos folhetins, e até as entrevistas que o personagem Roberto faz com outros personagens).

Ao colocar tanto da sua vida e da vida de tantas pessoas reais no romance, Roberto Drummond apresenta um texto sedutor justamente por essa penumbra factual, pela ambiguidade que se recusa a revelar supostas verdades. Eventos fantásticos e pessoas de descrições surreais são postas lado a lado com lugares e nomes completamente verídicos. Os dados históricos e memorialísticos da história de Minas Gerais e do Brasil se ampliam e ganham um novo corpo, através da representação no romance.

A literatura pós-moderna, dada a repetir e reelaborar movimentos e estéticas de outras épocas, acaba por incorporar essa postura tênue entre ficção e realidade, prática que, na verdade, nada tem de novidade. Podemos remontar à Grécia antiga, onde as aventuras dos seus deuses eram narradas como se fossem reais, sem uma noção de que aqueles entes poderiam talvez ser representações, alegorias, ficções. De acordo com Peter Burke, "escritores gregos e seus públicos não colocavam a linha divisória entre história e ficção no mesmo lugar que os historiadores a colocam hoje (ou foi ontem?)" (BURKE, 1997, p. 108).

Outro elemento associado à literatura pós-moderna e do qual se vale Drummond é o recurso das digressões, uma espécie de marca registrada de sua escrita. Em diversos momentos, o narrador-personagem abandona

bruscamente as situações que vinha descrevendo, e parte para a exposição de outras situações, ou mesmo reflexões pessoais e considerações variadas. Contudo, o autor afirma claramente que suas influências em tal recurso é mais antiga: "Depois eu descobri, e isso foi fundamental para escrever *Hitler manda lembranças*, *Ontem à noite era sexta-feira* e fundamentalmente *Hilda Furacão*, a digressão, através de Sterne, que foi o mestre de Machado de Assis e pai da digressão" (DRUMMOND. In: DUQUE, 2004).

Para Duque,

Roberto Drummond acreditava no estilo do que ele chamou de uma literatura aparentemente fácil, mas que não o é, pois, como Sherazade, em *As mil e uma noites*, ou como os contadores de casos do Estado de Minas Gerais, é primordial o envolvimento do ouvinte na ação persistente do contador, para que o receptor seja seduzido plenamente. A técnica da digressão, esse afastamento e desvio do tema principal constantemente, com a apresentação de novos conflitos, compõe a obra drummondiana juntamente com a expectativa constante diante do mistério que envolve a narrativa (DUQUE, 2012, p. 102).

3.3. A memória pop

Se o início da obra de Roberto Drummond foi marcado como Ciclo da Coca-Cola, a partir de *Hilda Furacão* o enfoque do escritor passou a agregar também um aspecto memorialístico. Contudo, os pressupostos da literatura pop de outrora continuaram, agora ao lado do novo caráter. Essa nova marca de estilo, presente sobretudo em *Hilda* e *O Cheiro de Deus* é batizada pelo pesquisador Erivelton Felício Braz como “memória pop” (BRAZ, 2009).

Em *Hilda Furacão*, Drummond não só insere as imagens de seu universo pessoal (dados biográficos e familiares) e regional (Minas Gerais), mas também elementos da cultura de massa pré-globalizada, marcas registradas de seu projeto literário. Os elementos pessoais e regionais, não tão presentes em seus livros mais antigos, tornam-se tão relevantes em sua fase “memorialista pop” quanto os elementos da cultura de massa.

A trama é ambientada nas Minas Gerais dos anos 60, cujo pano de fundo histórico é o golpe de 1964 e os anos de chumbo da ditadura (que podemos situar como sendo civil-empresarial-militar). Seus principais

personagens, Hilda Furacão e Frei Malthus, se mostram reveladores da dinâmica arquetípica entre masculino e feminino, guardando elos com a representação arquetípica dos contos de fada. Por outro lado, o tratamento narrativo empregado em relação ao entorno (personagens coadjuvantes e mesmo ao ambiente ao redor) se vale de um estilo literário factual, fiel a dados históricos, e com uma escrita influenciada pela linguagem jornalística descritiva, com forte posicionamento político, além da crônica de época. Assim, a concretude jornalística do texto de Drummond oscila entre os fatos históricos, possíveis memórias do autor e a alegoria idealizada dos contos de fada.

Durante o início do romance, Drummond apenas prepara a aparição de Hilda Furacão, enquanto ambienta a trama no tenso cenário político dos anos 60, e apresenta o núcleo de protagonistas: seu alter-ego Roberto; Aramel, o belo; e Frei Malthus (que se autodenominavam "Os Três Mosqueteiros"). Roberto se refere aos outros dois de maneira idealizada, acima de expectativas realistas: Arabel era "o homem mais bonito que alguma vez existiu", e Frei Malthus que "queria ser santo, orgulhava-se de ser casto e de jamais haver se masturbado, o que o dispensava do medo de ver nascer um fio de cabelo na palma da mão e da fila das confissões, pois comungava sem se confessar" (DRUMMOND, 1991, p. 25).

Apesar de idealizações dessa natureza, diversos personagens de *Hilda Furacão* foram baseados em pessoas reais. Se Aramel, um personagem menor, não teria claras inspirações na vida de Drummond, Frei Malthus foi claramente inspirado em Frei Betto, amigo do escritor (SILVA, 2006, p. 34), e mesmo Hilda Furacão teria existido, de acordo com alguns depoimentos. Moradores de Belo Horizonte como Francisco Salles Filho e Roberto Fonseca confirmam ter conhecido uma prostituta com esse nome e diversas das características mencionadas no romance (SILVA, 2006, ps. 31-32). A intenção de Drummond era manter uma névoa de ambiguidade sobre o que teria inspirado os personagens, se por detrás das criações, haveriam ou não motivações nascidas de sua vida real. A dúvida e a incerteza compõem o charme de *Hilda Furacão*: "eu queria que todo mundo acreditasse em tudo, como se fosse verdade, que é o propósito de todo escritor. O jornalista não tem isso porque ele quer a certeza do que está contado. Eu quero a dúvida. Eu

quero a ambiguidade, aquela coisa que é e que não é" (DRUMMOND. Apud: SILVA, 2006, p. 32).

De acordo com Verônica Vitória de Oliveira Silva, na monografia *Hilda Furacão: Realidade, Ficção ou Lenda Urbana?*, em *Hilda Furacão*:

A construção dos personagens, assim como os demais elementos da narrativa, é pensada de modo a fazer com que o real e o ficcional se encontrem. No intuito de criar a dúvida a respeito da verdade ou não dos acontecimentos, Drummond abusa da criatividade, a começar pelos nomes dos personagens, característica que também torna o texto verossímil. Vários personagens secundários têm seus sobrenomes abreviados, supostamente com o intuito de preservar a identidade de possíveis pessoas reais, como é o caso de Gabriela M. e da Bela B., como se, não omitindo os sobrenomes, pudesse se prejudicar a pessoas que, futuramente, pudessem ser reconhecidas (SILVA, 2006, p. 29).

Os eventos históricos explorados pelo autor durante boa parte do romance servem como ambientação para a trama principal, calcada na atração inusitada entre Frei Malthus e Hilda Furacão. Se pudéssemos isolar cruamente a história entre os dois personagens, certamente a sinopse já apresentaria potencial suficiente para sustentar a narrativa.

Por um lado, o texto de Drummond apresenta aspectos memorialistas: nomes de pessoas reais, reconstituição de diversas características da época, foco no período histórico retratado. Por outro lado, o autor deliberadamente toma liberdades criativas, insere personagens ficcionais, manipula dados e não se furta de incluir também diversos símbolos da cultura de massa. Na verdade, o aspecto "pop" era já presente na obra de Drummond, mas, a partir de *Hilda Furacão*, traços memorialistas passam a se tornar o pano de fundo das tramas.

De acordo com Miriam Delgado Senra Duque, de fato *Hilda Furacão* marca uma mudança de enfoque na obra do escritor. Outrora preocupado em demarcar a cultura de massa de seu tempo presente, o autor aproveitou o momento histórico da redemocratização para relatar suas experiências na ditadura militar. Assim, por trás da trama da personagem Hilda Furacão, podemos ler uma história paralela, de caráter memorialista, onde as

experiências de Drummond no período da ditadura militar são relatadas no coração do texto ficcional:

A escrita de Roberto Drummond não propunha, no início de sua carreira de escritor, a narração de sua própria vida, mas sim, à forma voltada para a modernidade da produção literária e do consumismo na concepção de propostas existencialistas e na exigência em termos de criação artística, presentes em seus contos, iniciado com sua primeira obra premiada, *A morte de D. J. em Paris* (1975) e durante o Ciclo da Coca-Cola. Durante as décadas de repressão militar o autor “silenciou” as violências psicológicas sofridas por ele. A efetivação na narrativa das lembranças pessoais só passaria a ocorrer no romance *Hilda Furacão* (1996), mas sem alarde em relação às suas lembranças, como citado pelo romancista no jornal *O Globo* (19 out.1997): “Depois da redemocratização, eu precisava emplacar um livro que não fosse contestação de linguagem nem tivesse gerais” (DUQUE, 2012, p.103).

A citação de Drummond mostra que sua faceta memorialista acabou sendo posterior à ditadura militar. A partir do novo contexto histórico da redemocratização, antigos heróis e poderosos sofreram um novo julgamento coletivo, enquanto que pessoas perseguidas pela ditadura e tidas como párias da sociedade oficial acabaram por se estabelecer em seus campos de atuação, seja na arte, na ciência, política, etc.

Na verdade, ainda que o período da ditadura militar rendesse diversos romances memorialistas, houve escritores, jornalistas e intelectuais que produziram obras do tipo ainda no decorrer da própria ditadura. O objetivo de usar o suporte textual para contrapor seu lastro pessoal de memórias, longe de ser mero capricho, na verdade pretendia significar uma espécie de contraponto ao discurso oficial. No caso de Minas Gerais, Wander Melo Miranda comenta sobre como os escritores modernistas mineiros se voltaram para a literatura memorialista justamente em um momento mais grave das tentativas autoritárias de se reescrever a história:

Uma primeira coincidência de datas não deixa de ser sugestiva: *A idade do serrote*, de Murilo Mendes, e *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade, foram publicados no ano emblemático de 1968, o mesmo do início da redação de *Baú de ossos*, como indicam as datas registradas no final do livro. Visto com os olhos de hoje, o

fato merece destaque, uma vez que permite ler o texto tardio dos modernistas mineiros como uma forma de intervenção performativa no âmbito das representações do nacional impostas de forma autoritária pela via pedagógica, quando do recrudescimento das forças totalitárias no país (MIRANDA, 1998, p.420/421).

Há pelo menos dois motivos pelos quais *Hilda Furacão* destoa das escolhas elencadas por Miranda. A primeira delas (que discutiremos em profundidade adiante) se deve ao fato de que Drummond não se propõe a um projeto meramente memorialístico, mas sim a uma mixagem entre pessoas/situações vividas, de um lado, e de outro as imaginárias. O outro motivo concerne ao escopo do período lembrado: as outras obras memorialistas mineiras citadas por Miranda – *A Idade do Serrote*, *Boitempo* e *Baú de Ossos* – foram publicadas no coração dos eventos da repressão. Eles narravam tempos passados, onde a modernização mais pesada dos militares ainda não havia sido posta em prática. Seu objetivo era trazer aos leitores do seu momento (anos 60 e 70) como era a vida em uma época anterior. Drummond assume uma via diferente, ao ter a própria ditadura militar como memória, e descrevê-la anos depois de ter acontecido a redemocratização.

A intenção memorialista de Drummond fica clara logo no início de seu romance, quando percebemos que *Hilda Furacão* não aparece nas primeiras páginas de *Hilda Furacão*. Roberto inicia o relato descrevendo suas supostas experiências de prisão na época da ditadura militar, todas por consequência de sua militância política. Apesar da riqueza de detalhes sobre a prisão e sobre as situações que passara, Drummond logo evidencia seu intento de usar a literatura de maneira ambígua, pois, mesmo se inspirando em acontecimentos e pessoas reais, ele deixa claro que pode falsificar ou intensificar dados em sua escrita literária.

No início de *Hilda Furacão*, Roberto Drummond descreve o contexto político de Minas Gerais nos anos da ditadura, ao relatar sua prisão, e bruscamente emenda com histórias de família, abordando a morte do seu pai, o perfil de vários dos seus tios, etc. Assim, seu foco não se prende apenas ao universo político, mas se abre também para situações mais íntimas e mais cotidianas. Essa concepção ampla da memória no romance parece se

enquadrar no conceito de tradição como tratado por Wander Melo Miranda, ao escrever sobre os escritores memorialistas mineiros:

(...) Habilidoso artesão-narrador que é, o memorialista restaura assim, por derivação, o gesto inaugural que institui sua prática, ao fazer dela o ato de colocar o vazio originário em forma de linguagem. Entre o distanciamento e o pertencimento Minas vira então metáfora: lugar de transporte e travessia de imagens que não se deixam imobilizar e onde a tradição se afirma como “*tra-dizione*”, no sentido de transmissão e interpretação de mensagens. Talvez possamos entender assim o *conselho* (benjaminiano) dos velhos modernistas mineiros, na medida em que postulam a sobrevivência do narrador como instância de interação entre diferentes gerações, consideradas como possíveis sujeitos de um processo de significação performativa, ao invés de objeto histórico de uma pedagogia nacionalista (MIRANDA, 1998, p.421).

Para Duque, a literatura de Roberto Drummond passou a apresentar um caráter mais voltado para a memória na medida em que o autor se afastou de um escopo mais geral da narrativa (principalmente na fase do Ciclo da Coca-Cola, que retratava mais as nuances coletivas do que questões individuais), e foi se voltando para um aspecto mais subjetivo e microcontextualizado:

Constata-se que em *Sangue de Coca-Cola* há os conflitos de uma sociedade populosa, pertencente a uma megametrópole, trazendo problemas de um macrocontexto, sem aprofundá-los individualmente. Em *O cheiro de Deus*, o narrador enfoca um microcontexto, com conflitos familiares e da sociedade entorno, de forma intensa. Na leitura de *Hilda Furacão* já se percebe um narrador sensibilizado pelas questões microcontextualizadas, voltado para a valorização do vínculo profissional e familiar. São várias passagens, já no início do enredo, voltadas para fatos familiares: morte do pai, valorização das tias (Ciana, Çãozinha, Lúcia), e dos tios (José Viana, Asdrúbal, Pedro) (DUQUE, 2012, p. 132).

Drummond tem um olhar especial para as memórias subterrâneas, dedicando várias das suas digressões a pessoas que, de outro modo, dificilmente teriam espaço em relatos memorialísticos que não os da oralidade. Dessa forma, a literatura do autor mineiro reveste-se de empatia nem tanto

pelos vencedores que escrevem as memórias oficiais, mas pelos que (sobre)vivem na margem da grande história. De acordo com Walter Benjamin,

Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participaram do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Estes despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço de grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima de seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura (BENJAMIN, 1993, p. 225).

Se a história oficial privilegia sempre aqueles que ocuparam espaços de poder (ou os que são oportunos para a manutenção deste mesmo poder), relatos memorialísticos como os de *Hilda Furacão* se beneficiam de micro-histórias, onde figuram pessoas semi-anônimas, cidadãos que nunca fizeram nada de amplo destaque em sua época, mas que, por algum motivo, eram dignas de serem lembradas. Exemplo disso é o capítulo “Meu tipo inesquecível”, também de número “0”, já que adia a entrada dos personagens principais, se convertendo integralmente em uma digressão sem relação direta com a trama do romance.

O narrador-personagem Drummond conta sobre um tio seu, chamado José Viana, que apesar de ser nazista de carteirinha era “o maior democrata que conheci”, já que fornecia para o jovem Roberto um pacote com revistas simpáticas ao comunismo, para que os dois pudessem passar a noite discutindo de igual para igual (DRUMMOND, 1991, p. 21).

Em seguida, ele conta sobre o personagem Seu Quim, um típico memorialista da oralidade, e adepto das digressões em todos os casos que contava. Roberto o cita como o grande influenciador de sua técnica literária, que usa das digressões para inserir memórias e personagens variados dentro

de uma trama que, caso fosse narrada linearmente, seria enxuta e contaria com poucas figuras:

De dia, lia os recortes com avidez; de noite, como eu andava com medo de morrer, ficávamos discutindo, em meio aos berros das vacas, até de madrugada; isso, quando não íamos escutar as histórias do Seu Quim, um grande contador de casos que, fumando o cigarro de palha que fazia lentamente, ia contando e envolvendo a gente; suas histórias iam e vinham, não seguiam uma linha reta – e assim o Seu Quim nos seduzia. Agora que me proponho a contar o que realmente aconteceu naqueles anos, recorro à estratégia narrativa de Seu Quim. Se vocês lerem até o fim, e se sentirem agarrados e seduzidos, se tiverem prazer de ler, devem creditar tudo a ele. A ele que rompia com a noção do tempo tradicional e sempre deixava um mistério no ar (DRUMMOND, 1991, ps. 21-22).

Para Walter Benjamin, os narradores se valem de sua experiência para legarem às novas gerações um relato de tudo que se passou, de todas as raízes e conteúdos que dão embasamento à realidade – quer seja uma realidade social, política, familiar, etc. Seu Quim é, para Drummond, um referencial de vida, cujo exemplo se reflete no próprio fazer literário:

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes com narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência (BENJAMIN, 1993, p.114)?

Ao legar suas experiências em um romance de caráter fortemente memorialístico, Roberto Drummond se vale do esforço do romancista disposto a representar simbolicamente toda uma memória coletiva, e erigir no plano ficcional um retrato de experiências comuns de um povo. Para Benjamin, a narrativa romanesca se difere de outras formas de prosa, assim como da

oralidade, em grande parte por introduzir a experiência alheia no que é narrado:

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa - contos de fada, lendas e mesmo novelas - é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive (BENJAMIN, 1993, p. 201).

Quando Drummond dizia que Seu Quim rompia com a noção de tempo tradicional, remetemos ao que Ecléa Bosi se refere como uma espécie de tempo presente na consciência ou no coração do narrador oral memorialista. Pela percepção intuitiva que esse narrador tem do devir (seja o seu devir particular ou o devir coletivo), seu relato acaba imprimindo uma diferente qualidade de tempo, supracronológico:

Há pois, da parte do sujeito que conhecemos sob a forma de narrador oral memorialista uma atividade que não é apenas de simbolização (por meio de conceitos ou de operações do entendimento); é também da intuição de um devir, do seu próprio devir de homem que se vê envelhecendo, enquanto sentimento de um tempo que, simultaneamente, passou a se re-apresentar à consciência e ao coração. É mais que um reviver de imagens do passado. Pode existir no narrador oral um minuto em que ele intui a temporalidade (BOSI, 2003, p.45).

A data de primeiro de abril é uma das metáforas que Drummond se utiliza em seu jogo memorialístico que oscila entre a ficção e a realidade. A data serve a dois momentos-chave dentro do romance: o mais evidente seria a respeito da data em que o golpe militar de 1964 foi promulgado. E, ao longo da trama, essa data acaba inevitavelmente relacionada com Hilda Furacão, quando descobrimos que foi o dia em que ela nasceu. No dia em que acontecia o golpe (aniversário da personagem), ela resolve largar a vida de prostituta e fugir com Frei Malthus; mas eis que este é abordado pelos militares, e acaba impedido de ir para o local de encontro com Hilda. Desiludida, ela vai embora sozinha, e a história de amor entre eles não tem um final feliz como no mito de Cinderela.

Nessa relação de fatos, reunidos sobre o dia 1 de abril (dia da mentira), temos uma espiral de narrativas orientadas sob a dualidade mentira/verdade: desde Hilda Furacão, personagem que tem ares de lenda urbana (e que Drummond tampouco se preocupa em definir segundo critérios de objetividade factual); passando pela estrutura do romance de Drummond, com todo o seu jogo de ficção e realidade; e mesmo o golpe militar, que, através da repressão, tentava reescrever a narrativa do Brasil enquanto enterrava tantas outras narrativas que, sufocadas, buscavam burlar e camuflar seus verdadeiros discursos. A ideologia dos militares funcionou como uma espécie de palimpsesto, na medida em que se inscreveu por cima de tantos e tantos discursos, estes relegados ao subterrâneo das memórias.

As motivações memorialistas de Drummond em *Hilda Furacão* envolvem sua vivência no período da ditadura militar, e as façanhas do seu personagem homônimo na narrativa parecem servir como uma espécie de compensação pelo que o próprio Drummond não conseguira realizar de fato em sua vida. De acordo com Duque,

Os dois jornais e a revista *Alterosa* foram fechados após o Golpe Militar de 1964, denominado na História do Brasil como Revolução de 64 – “A Redentora”, quando militares depuseram o Presidente João Goulart, exilando-o. Praticamente todos os repórteres tiveram seus direitos cassados e foram obrigados a procurar asilo político em outros países. Roberto Drummond não teve o mesmo fim devido ao fato de a revista *Alterosa* ser de propriedade da

família do Governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto, um dos mentores do golpe que derrubou João Goulart do poder. A família Pinto tinha apreço por Drummond que, nesse sentido, apesar da ferrenha posição comunista, acovardou-se e preferiu esconder-se e esconder seu pensamento de esquerda, chegando a queimar os livros que poderiam comprometê-lo, em um ato de desespero. Entre os objetos comprometedores e destruídos nesse período, o narrador do romance destaca um quadro de Ernesto Che Guevara, herói da revolução comunista (DUQUE, 2012, ps. 105-106).

Duque cita uma crônica de Drummond intitulada “Confissões de um Suicida”, publicada em novembro de 1997, onde o então jornalista se sentia angustiado por não poder exercer seu lado mais engajado:

Já se ofereceu para trabalhar, de graça, nos jornais, e ninguém quis, porque você era um subversivo?

Eu vivi tudo isso.

[...]

Recordo que, nessa época, os idos de 1965, fui muito ajudado por duas mulheres. Uma foi Tiza, minha mulher [...] A outra foi dra. Aspásia, sobrenome Oliveira Pires, minha psicanalista. Marcado como subversivo, desempregado em Belo Horizonte, depois de ter sido um dos cinco maiores salários da imprensa brasileira, como ‘copydesk’ da primeira página e do Caderno B do ‘Jornal do Brasil’, no Rio de Janeiro, eu vivi um dos momentos mais decisivos de minha vida. [...]

Quando estava querendo me suicidar, ou acreditava que queria, a dra. Aspásia Pires, em sua sabedoria de psicanalista, aconselhou:

- Você vai pôr no papel, escrever em todos os detalhes, tudo que está acontecendo com você sobre suicídio, enfim, tudo que você está vivenciando[...]

O que o romance narrava?

Narrava, em frases secas, curtas, nervosas, na primeira pessoa, a história de um homem que fez um pacto de morte com uma mulher em Belo Horizonte, no Ano de 1965, e que, mais tarde, traiu o pacto. Nascia ali o escritor que eu sou (DRUMMOND. Apud: DUQUE, 2012, p. 107).

Apesar do discurso de Drummond a respeito de sua vivência comunista, repetido por ele em diversos romances, crônicas e entrevistas, suas histórias deixam transparecer uma visão romântica e, por vezes caricata, a respeito do comunismo. É possível interpretar que Drummond estivesse mais envolvido com o comunismo pela aura romântica que evocava aquela vivência

subversiva, do que devido a um idealismo e um radicalismo de fato. O autor não tenta mascarar tal intenção, e em *Hilda Furacão* isso fica subentendido em trechos como o citado abaixo, na ocasião em que o personagem Roberto e seus amigos resolvem fazer uma “sessão de estudo político mentalizado” dentro da prisão:

Cada um de nós devia deitar de costas na cama e recordar trechos do livro *Dois Passos para a frente, um para trás*, de Lenin; depois, de posse de nossas recordações, faríamos um debate. Ora, eu nunca tinha lido *Dois Passos para a frente, um para trás*, nem nenhum outro livro de Lenin – assim, quando espichei na cama da cela, primeiro segui os movimentos de uma aranha, que é velha e constante companheira dos presos políticos; depois passei a recordar, uma a uma, as mulheres que de alguma maneira eu amei; desde a negra Das Dores, a cuja mão mágica devo o início do meu jogo sexual, nos bons tempos de Araxá, até a que realmente foi a primeira: chamava-se Alição, fazia a vida na pobre Zona Boêmia de Santana dos Ferros (...) (DRUMMOND, 1991, p. 13).

O bom humor com que Drummond aborda seu período comunista pode ser lido como um amadurecimento do autor diante das experiências que viveu, recontando com leveza e sem pesar sobre seu passado, e sendo capaz de efetuar um distanciamento entre si mesmo e os acontecimentos. Porém, houve críticas a seu estilo, como as de Rinaldo Gama no artigo “Pronta Entrega”, publicado na Revista Veja:

Curiosa é a facilidade com que Drummond descarta a si mesmo e a seus antigos textos. Em *Sangue de Coca-Cola*, por exemplo, ele fazia questão de destilar sua ira contra o ex-presidente Garrastazu Médici. Em *Hilda*, a oposição à ditadura militar é tratada com ironia, como se lê nas passagens que abordam os planos de resistência armada ao regime. Comunista à época do golpe de 64, o escritor prefere agora tratar com piadas o que antes defendia com afinco (GAMA, 1992, p. 81).

Devido ao seu estilo literário pouco ortodoxo, repleto de ironias e jogos de linguagem, a abordagem memorialista de Drummond é tido como pouco fiel aos fatos históricos por alguns teóricos. Em vez de relato histórico, Maria José

Somerlate Barbosa vislumbra a literatura de Drummond como um contra-discurso, se aproximando da realidade por um caminho inverso:

O autor/narrador de *Hilda Furacão* se apresenta ao leitor desmascarado, brincalhão e zombeteiro. Tudo pode ser o produto de um primeiro de abril: as ruas e pontos históricos de Belo Horizonte, Hilda e o golpe militar de 1964. Se, por um lado, as intrusões do autor, elementos autobiográficos e concretas referências históricas e geográficas geram um clima propício à verossimilhanças e/ou ao gênero do romance histórico, por outro lado, o próprio conceito de “história” é reinventado e desestabilizado. Através de numerosos momentos em que o autor manipula situações e fatos há, lado a lado, a ficcionalização da realidade e a quebra da ilusão de realidade dentro do texto, criando uma supra-realidade que, gerada de um momento histórico-político, só cabe dentro do texto enquanto transgressão do próprio texto histórico. Desfazendo os parâmetros do discurso-próprio, a história e os mitos da sexualidade feminina funcionam em *Hilda Furacão* como um contra-discurso e inversa aproximação da realidade (BARBOSA, 1994, p. 109-110).

Não se pode esperar de Drummond abordagens ortodoxas e rígidas para os acontecimentos. Há, em sua escrita, um elemento de jogo, de ludicidade, profundamente calcado no humor. O tom leve e alegre da escrita acabam por relativizar qualquer aspecto mais denso ou solene que as memórias poderiam apresentar:

Apesar de não possuir as mesmas conotações negativas advertidas por Ramalho, a circularidade do mundo mitológico de *O cheiro de Deus* não é livre de injunções ideológicas. Existe em Roberto Drummond um motor ideológico forte, que não seria estritamente político, como pareceria indiciar o *background* de um escritor que surgiu no período pós-64. A política de fato desempenha um papel importantíssimo como cenário de suas narrativas, porém o que realmente fundamenta quase todos os seus romances, e especialmente este de que aqui tratamos, é a alegria de viver, o riso orgiástico que demole as fronteiras e amarras do ser humano. Trata-se de uma alegria, como já foi mencionado anteriormente, que remete a Nietzsche e à irreverente herança modernista, capaz de subverter a realidade opressora e as culpas cristãs. Nietzschianamente, Roberto Drummond empunha a bandeira da felicidade carnalizada e do amor contra a cultura de ressentimento católica. A circularidade mítica gerada por ele busca libertar o homem vendado pelos embustes da razão, da moral e da

covardia perante as dores e os prazeres da vida: “Ser triste é que é pecado. Se eu fosse viver de novo sabendo o que eu sei hoje, ia dançar, rir e amar” (DRUMMOND, 2001, p. 367), diz a matriarca dos Drummond (JI, 2010, p. 28).

Se, em nosso presente estudo, elencamos o caráter memorialístico do romance, não pretendemos esgotar nessa definição o aspecto multifacetado da obra de Drummond. Tampouco defender que o memorialismo em *Hilda Furacão* converge no texto solene, detalhista e saudosista de obras caras à memória de Minas Gerais, como *Baú de Ossos*, *Boitempo*, *A Idade do Serrote*, e outras. Para Barbosa, o texto de *Hilda Furacão* equivale a um pano plissado, que entrelaça várias ramificações, sendo, uma delas, a histórica e memorialística.

Hilda Furacão mostra que as bases de poder, dissimuladas em séculos de metáforas e imagens de rosas cultivadas, constituem mais que uma simples teia em que se tece a trajetória do espaço romanesco no Brasil. A paródia funciona, neste caso, como a dobra que permite remarcar o texto e o contexto cultural. É, portanto, no entrelaçamento de várias ramificações históricas, políticas, sociais, legendárias e literárias que o texto de Roberto Drummond funciona como um tecido cultural em que os capítulos vão se desdobrando como um pano plissado. O humor é o vinco da prega que marca a crítica à alienação, aos costumes, à tradição política e sócio-histórica e, sobretudo, ao golpe militar de 1964 (BARBOSA, 1994, p. 115).

A narrativa de Drummond, para Barbosa, “questiona o *status* ontológico do passado, dos seus documentos e das suas narrativas ao criar um autor/narrador que se esforça para comprovar que a “verdade” e a história são provisórias e podem se tornar tão experimentais quanto o texto ficcional” (BARBOSA, 1994, p.115). Em mais uma característica da pós-modernidade, Drummond parece valorizar a pluralidade de “verdades” e representações, abrindo seu texto não só para a multiplicidade de interpretações, mas também sobre o caráter histórico tido como fixo, imutável e inquestionável.

Para Linda Hutcheon, menos que promover uma negação histórica, o texto pós-moderno reafirma o elemento *textual* como suporte para a revisitação do histórico. Assim, a problematização do artifício da linguagem escrita está

justamente em deixar claro, no texto mesmo, que entre o passado e a leitura presente existe um dispositivo lingüístico mediando as experiências:

É simplesmente errada a opinião segundo a qual o pós-modernismo relega a história à "lixreira de uma *episteme* obsoleta, afirmando euforicamente que a história não existe a não ser como texto" (Huyssen, 1981, 35). Não se fez com que a história ficasse obsoleta; no entanto, ela está sendo repensada - como uma criação humana. E, ao afirmar que a *história* não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e "euforicamente", que o *passado* existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são *textos*. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais (HUTCHEON, 1991, p. 34).

Também é relevante citar a presença do aspecto sensorial na obra de Roberto Drummond, como explorado por Miriam Delgado Senra Duque ao longo de sua tese, intitulada *O decurso do sensorialismo na narrativa de Roberto Drummond*. Os apontamentos da autora foram assumidos até mesmo pelo próprio Drummond, que em uma entrevista ao *Estadão*, disse: "Eu não tinha percebido, até que uma pesquisadora de Juiz de Fora, Miriam Delgado Senra Duque, enviou-me uma relação de cheiros em todos os meus livros; todos eles têm cheiro" (DRUMMOND. In: DUQUE, 2012, p. 11).

Para Michel Serres, "não há nada no intelecto que não tenha estado primeiro nos sentidos: o que significa que o intelecto recolheu o que fica dos sentidos, que se torna, portanto, uma memória, um estoque, um banco de dados" (SERRES, 2001, p. 337). A todo momento, Drummond usa de elementos sensoriais para as descrições de locais e personagens. O exemplo mais evidente disso certamente é o perfume francês Muguet du Bonheur, que é uma marca registrada de Hilda Furacão – através do perfume, sabe-se se ela se aproxima, ou se saiu de um recinto qualquer. Outro exemplo envolve o hábito de Frei Malthus em comer geléia de jabuticaba toda vez que tem pensamentos pecaminosos na cabeça.

Especificamente sobre o Frei, a comicidade presente no ingênuo recurso do personagem em recorrer à geléia feita por sua mãe revela uma utilização

narrativa do sensorial como compensação ao existencial. Por sua vez, é possível deduzir que é sobretudo através da exacerbação do sensorial (a visão de Hilda Furacão, ou a posse do sapato da moça pelo Frei) que as crises de fé do personagem se iniciam.

Mais além do que a própria linguagem, ou mesmo além das imagens produzidas pela linguagem, existem conteúdos profundos, símbolos e signos sem muita precisão racional, que o autor apresenta ao leitor. Enredados na teia sensorial do texto, reminiscências e recordações são revividas, produzindo um holograma do que fora outrora experimentado – ainda que o leitor nem sempre tenha, de fato (quase sempre nunca) vivido *exatamente* o que foi descrito no texto. Afinal, mais do que reeditar literalmente o passado, esse tipo de jogo sensorial do texto acaba por dialogar com o arcafé memorial de cada leitor, provocando efeitos únicos a cada um que entrar em contato com tal matéria-prima.

3.4. O Rio é um Deus Castanho: um capítulo adaptado em HQ

Logo no início de *Hilda Furacão*, Roberto Drummond se desvia dos eventos centrais da trama, e apresenta a íntegra de um conto chamado *O Rio é um Deus Castanho* (DRUMMOND, 1991, p. 14-19). Trata-se de um capítulo completo, dividido em blocos de texto numerados, como se fosse um roteiro de quadrinhos ou cinema. Essa história nos oferece um bom exemplo de como o autor elabora seu estilo, cujas representações buscam emular simultaneamente aspectos ficcionais e reais.

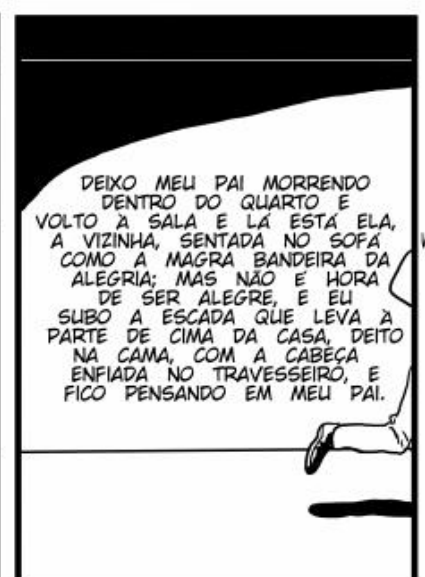
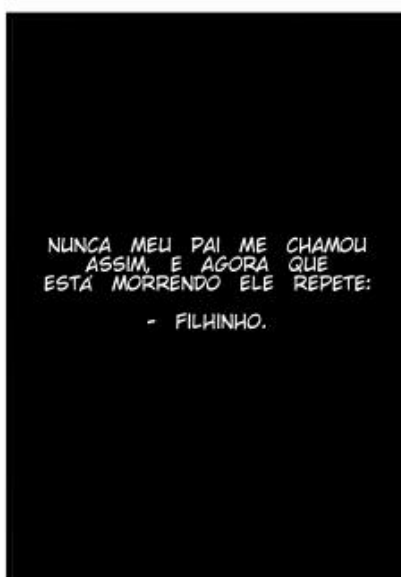
No conto, há a descrição bem seca, em primeira pessoa, onde o personagem Roberto e a sua família aguardam o pai morrer. Sua vizinha chega no recinto, e ele fica dividido entre a agonia pela morte do pai e a admiração pela beleza da vizinha. Ele sobe as escadas e tenta dormir em seu quarto, mas a vizinha adentra sorrateiramente àquele espaço, e o conto termina com os dois fazendo amor ao mesmo tempo que o pai do protagonista definhava no outro quarto.

Nas páginas seguintes, apresentamos nossa adaptação em quadrinhos para este conto/capítulo. O texto narrado em “off” é o texto integral do romance,

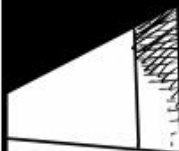
e respeita tanto a ordem quanto a íntegra do que é descrito em cada um dos blocos numerados:







ESCUTO PASSOS
SUBINDO A ESCADA
E IMAGINO QUE
ALGUÉM VEM DIZER
QUE MEU PAI
ACABA DE MORRER.



TIRO A CABEÇA DO
TRAVESSEIRO E OLHO:
É A VIZINHA QUE VEM
CHEGANDO. QUERO CANTAR,
MAS ISSO EU NÃO
POSSO E NEM DEVO FAZER.



ELA SENTA NA CAMA E
EU BEIJO SUA BOCA
DE LÁBIOS RESSECADOS.

ELA LEVANTA-SE,
FECHA A PORTA DO
QUARTO ONDE
ESTAMOS E VOLTA,
E EU A ABRACO
E BEIJO.



EU A COMPARAVA AOS
ANJOS QUANDO A VIA
PASSAR DE MANHÃ, MAS
AGORA QUE MEU PAI ESTÁ
MORRENDO E EU A TENHO
NOS BRACOS, SUSPEITO QUE
ELA SEJA O DEMÔNIO QUE
VEIO ME TENTAR.



NÓS NO QUARTO,
EU E ELA
NÓS AMAMOS.



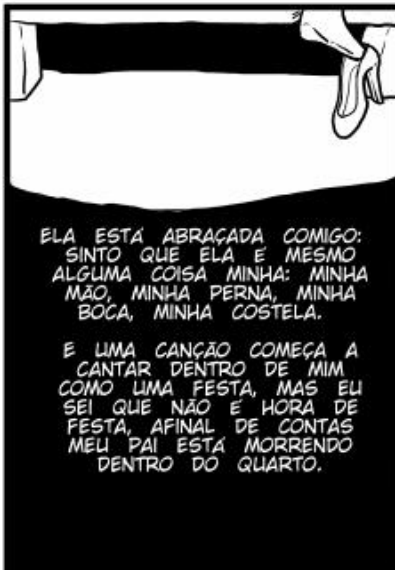
O VENTO SOPRA UMA ARAJEM
EM NOSSOS CORPOS NUS
E SUADOS. EU SINTO NA
BOCA O GOSTO SALGADO DA
PELE DELA E DIGO QUE
GOSTO DO SAL DE SUA PELE.

E ELA DIZ: "O SAL ESTÁ
NA ROSA SILVESTRE". PERGUNTA:
"CONHECE T.S.ELLIOT?" EU DIGO
QUE NÃO. E ELA DECLAMA:

"NÃO SEI MUITO ACERCA DOS
DEUSES
MAS CREIO QUE O RIO É
UM DEUS CASTANHO..."

ELA ESTÁ ABRACADA COMIGO:
SINTO QUE ELA É MESMO
ALGUMA COISA MINHA: MINHA
MÃO, MINHA PERNA, MINHA
BOCA, MINHA COSTELA.

E UMA CANÇÃO COMEÇA A
CANTAR DENTRO DE MIM
COMO UMA FESTA, MAS EU
SEI QUE NÃO É HORA DE
FESTA, AFINAL DE CONTAS
MEU PAI ESTÁ MORRENDO
DENTRO DO QUARTO.



FIM



O conto de Drummond é dividido em 35 blocos numerados, recurso sobre o qual ele não comenta muito a respeito. Alguns desses blocos contêm mais de um parágrafo, enquanto outros podem conter talvez uma única frase. A tensão gerada nessa oscilação de texto assemelha-se muito ao efeito de contenção e de excesso de elementos nas HQs. Ao inserir pequenas quantidades de texto, ou, por outro lado, deixar um grande espaço vazio, a recepção que o leitor possa ter é parecida com os possíveis efeitos buscados por Drummond.

Para intensificar a tensão do conto, utilizamos uma solução gráfica que insere o espaço representado no espaço da página. A ordem dos quadros tanto favorece o caráter sequencial (temporal) quanto se aproveita de potencialidades sobre o espaço. Na página 01, toda a página poderia ser, a princípio, uma mesma cena. Mas dividimos os quadros, tentando relacionar cada pequeno quadro com os blocos numerados do conto de Drummond.

A divisão dos quadros e requadros é uma maneira de estabelecer um foco da leitura. De acordo com Therry Groensteen,

Em sua configuração normal, o quadro é apresentado como uma porção de espaço isolada por vazios e delimitado por um requadro que assegura sua integridade. Assim, independente de seu conteúdo (icônico, plástico, verbal) e da complexidade que possa manifestar, o quadro é uma entidade aberta à manipulação geral (GROENSTEEN, 2015, p. 36).

O que ele chama de requadro, envolve, portanto, o espaço em volta dos quadros da página. Longe de ser uma “sobra” de espaço, essa margem costuma ser oportunizada como recurso narrativo, sobretudo nos quadrinhos contemporâneos. Em nossa adaptação, utilizamos uma divisão “clássica” de requadros, com divisões idênticas para os quadros. Dessa forma, a diagramação da página deixa de ser uma distração para o leitor, que se concentra no conteúdo dos quadros e na história em si.

Groensteen diferencia o papel do requadro no cinema e nos quadrinhos. Enquanto no cinema, o espaço excluído dos planos é extraído; nas HQs, ele não chega a ser propriamente removido. Sua função é a de estabelecer um foco:

No cinema, o requadro é, no momento da gravação, o instrumento de uma extração, uma imposição. Dentro de um *continuum* profílmico que transborda para todos os lados, recorta-se uma zona pertinente chamada de “campo”, desenhando uma máscara em torno do material que, não sendo impresso no filme, estará ausente da tela; ou seja, o “fora de quadro”. O requadro atribui limites à profusão do que é representado e seleciona um fragmento privilegiado. O requadro das histórias em quadrinhos não remove nada; apenas circunscreve. O requadro delimita uma área que se oferece ao registro do desenho e, se necessário, dos enunciados verbais (GROENSTEEN, 2015, p. 50).

Muitas vezes, o requadro pode ser estabelecido posteriormente em relação à imagem desenhada (foi nosso caso na presente adaptação). A ordem desses elementos não tem tanta importância, quando consideramos o papel efetivo que esse recurso oferece dentro das possibilidades dos quadrinhos: “Em termos concretos, o requadro pode ser traçado antes da elaboração do desenho ou depois (deve-se seguir delimitar a imagem já desenhada, frisá-la); mas desenhar antes ou depois, nesse caso, tem pouco impacto, pois a imagem mental que inspirou o desenho já está, *grosso modo*, enquadrada” (GROENSTEEN, 2015, p. 50).

Cada pequeno foco do espaço nos quadros se relaciona com a narração em “off”, esta sim dando o sentido de tempo – além da orientação da leitura, feita da esquerda para a direita (como as HQs são lidas no ocidente). A divisão de quadros cria a temporalidade em uma cena que supostamente deveria ser estática.

Em seu livro *Desvendando os Quadrinhos*, Scott McCloud mostra como a divisão de quadros permite acentuar o caráter sequencial em uma cena. Ele mostra um único quadro, que supostamente representaria um momento congelado no tempo, tal qual uma fotografia. Contudo, ao incluir os balões de fala ao longo da cena, automaticamente lemos os eventos já simulando na mente um efeito de passagem de tempo.

Para McCloud, “nossos olhos foram treinados pela arte fotográfica e representacional para ver qualquer cena como um único instante” (McLOUD, 1995, p. 96). Porém, mesmo nossos olhos demoram certo tempo para observar as cenas estáticas. Assim como na página 01 de nossa adaptação, McCloud

demonstra uma única figura onde os personagens estão dispostos “da esquerda para a direita, na sequência de leitura, ocupando uma fenda distinta de tempo” (McLOUD, 1995, p. 97). Apesar da aparência estática, um quadro como esse “se encaixa perfeitamente na nossa definição de quadrinhos! Ele só precisa de umas sarjetas para esclarecer a sequência. Um quadro, operando como vários quadros” (McLOUD, 1995, op.cit.).

Contudo, a cena contida nos quadros 02 e 05 não acontece na mesma sala retratada nos outros quadros. Supostamente, uma olhada rápida poderia fazer crer que o pai de Roberto está agonizando na mesma sala onde estão as outras pessoas. Porém, se o leitor estiver atento às bordas da cama, poderá observar que o corpo do personagem Roberto não tem continuidade nos quadros 02 e 05. Essa impressão é confirmada pelo texto da narração: “O quarto é escuro e meu pai está morrendo lá. Aqui na sala estamos aguardando que meu pai morra” (DRUMMOND, 1991, p. 14).

Abaixo, segue um exemplo de como seria a representação real dos espaços: os quadros 02 e 05, mostrando os pais de Roberto dentro do quarto; enquanto os outros quadros mostram Roberto, a vizinha e alguns parentes, de pé, na sala ao lado:



Vista dessa forma, a ilusão de que estão todos na mesma sala se desfaz. Esse mascaramento do espaço envolve o fato de que todos na sala

estão concentrados no estado de saúde do pai de Roberto na sala ao lado. Num sentido psicológico, ele está de fato presente na sala – mas não fisicamente. O recorte que utilizamos nessa página, portanto, intensifica esse aspecto psicológico. Outros elementos que utilizamos (como a sombra do quadro 06) também são formas de simbolizar questões psicológicas através da representação do espaço. Vale mencionar que a solução gráfica da página 01 será relacionada com a(s) cena(s) mostrada(s) na página 04.

No quadro 01, a composição deste único quadro é relativamente abstrata, em comparação ao texto. O desenho desse quadro só faz sentido em relação ao resto da página. No quadro 02, percebemos o pai de Roberto deitado na cama, agonizando. Por um lado, é possível perceber, como dissemos na página anterior, que Roberto – representado nos quadros 03 e 06 – não aparece no quadro 02, já que ele não está no mesmo cômodo que o pai. Contudo, a sombra da parede do quadro 01 dialoga com a sombra do quadro 02. Esse jogo relacional amplifica os elos entre as cenas simultaneamente exibidas (quarto/sala).

Da mesma forma, a narração dos quadros 02 e 03 evidenciam que se tratam de cenas passadas em espaços diferentes: “O quarto é escuro, e meu pai está morrendo lá” (quadro 02). “Aqui na sala, estamos aguardando que meu pai morra” (quadro 03). No quadro 03, podemos ver Roberto e uma moça da sua família, olhando para o vazio – mas, em vez de representarmos graficamente o vazio, incluímos no centro da página a cena do pai de Roberto morrendo.

No quadro 04, o texto trata da previsão do médico de que o pai de Roberto morreria antes das oito da noite. O horário descrito na narração (mais de dez horas) é exibido no relógio em cima da mesa. O homem ao lado pode ser o médico ou talvez um parente. O quadro 05 novamente mostra um pouco do quadro escuro onde está o pai de Roberto. Assim como na narração em “off”, a mãe de Roberto aparece sentada na cama. O quadro 06 mostra o chão da sala, e a sombra no chão assume a forma de um homem gritando (aludindo à narração que diz: “Às vezes, meu pai grita”).

No quadro 07, a narração pela primeira vez alude à vizinha. Metade dela aparece retratada no quadro, sentada no sofá. Do lado esquerdo, podemos ver

um abajur aceso. Nesse trecho, fica claro que o jogo de luz e sombra representado graficamente na adaptação serve como metáfora dos dois dilemas descritos no conto: de um lado, a afirmação da vida (a vizinha, representando o desejo carnal, e graficamente representada pela luz do abajur ao seu lado); e, de outro, a iminência da morte (o pai de Roberto, morrendo em um quarto escuro).

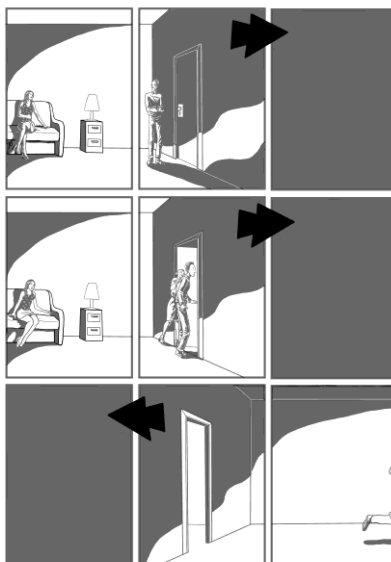
No quadro 08, aparece as pernas cruzadas da vizinha, enquanto a narração fala de suas características físicas (morena, falsa magra, aproximadamente vinte anos, olhos de cor cinza). Sua roupa é baseada na moda do fim da década de 1950 e começo dos anos 1960. No quadro 09, novamente podemos ver as pernas da vizinha – mas agora, não diretamente, e sim através de seu reflexo no espelho de um armário ao lado. Essa visão se relaciona com a narração onde o protagonista se divide entre a tristeza pela morte do pai e o desejo pela vizinha.

Na página 02, os três quadros localizados na coluna central da página (quadros 02, 04 e 06) assumem um caráter espaço-temporal, na medida em que se configuram num lento *close-up* em direção ao olhar de desejo do protagonista. Nos quadros ao lado, podemos ver a vizinha em inúmeras poses, como que orbitando ao redor da coluna central de quadros. As imagens são relacionadas com o texto da narração dos respectivos quadros, e todos aludindo à aura de desejo carnal que ela emana. No quadro 01, é representada a silhueta de suas pernas, e mesmo a sombra do quadro mostra um caráter sinuoso. O quadro 03 evidencia seus ombros. No quadro 04, a penumbra do vulto da vizinha possibilita enxergar em destaque seus lábios. No quadro 06, a fumaça do cigarro da vizinha assume um contraste com o fundo sombrio. O texto da narração joga com esse contraste de claro e escuro do fundo e da fumaça, tornando-se ora colorido de branco, ora de preto.

No quadro 07, assim como no 04, o aspecto descrito na narração torna-se evidenciado na silhueta (no de cima, a boca; enquanto no de baixo são os olhos). No quadro 09, a vizinha passa a mão nos cabelos, bem quando o protagonista reclama que seu pai nunca o abraçou, beijou ou passou a mão em seus cabelos. A relação entre imagem e texto aqui escancara a carência afetiva do protagonista. O texto puro referia-se apenas a reclamação de que o

pai não lhe era afetuoso. Contudo, ao representar a vizinha na mesma pose que o protagonista dizia ter sido ausente na sua convivência com o pai, suas lacunas afetivas tornam-se ainda mais acentuadas.

Na página 03, novamente podemos perceber uma intervenção do espaço da página, aproveitado graficamente. Os dois blocos de quadros de cima (01-02- 03 acima; e 04-05-06 abaixo) apontam para o quarto escuro onde está o pai, enquanto o 3º bloco abaixo (quadros 07-08-09) apontam para o lado oposto. A ação sempre se ocorre da esquerda para a direita: enquanto, no 1º e 2º blocos, acontece da sala para o quarto; no 3º bloco acontece do quarto para a sala. Abaixo, um exemplo desse direcionamento no espaço dos três blocos de quadrinhos (a seta indica a direção do quarto, evidenciando que o ângulo de visão se inverteu):



Metaforicamente, seria possível também pensar que os quadros 01, 04 e 09 se situariam no espaço da vida; enquanto os quadros 03, 06 e 07, no espaço da morte. A coluna do meio representa o que seria uma espécie de umbral, ou portal de transição, separando os dois mundos. Novamente, é uma maneira de oportunizar o *layout* da página, o deixando à serviço da narrativa. Sobre as direções, tentamos trabalhar oportunizando padrões outrora convencionalizados para o efeito da leitura de quadrinhos. De acordo com o artista francês Moebius,

Hay que estudiar la composición de nuestras historias, porque una página, o un cuadro, es un rostro que mira al lector y que le dice algo. No es una sucesión de viñetas sin significado. Hay viñetas llenas y vacías, otras con dinámica vertical u horizontal, y en eso hay una intención. La vertical anima; la horizontal calma; la oblicua hacia la derecha, para nosotros, occidentales, representa la acción que se dirige al futuro; la oblicua hacia la izquierda dirige las acciones al pasado. Los puntos representan una dispersión de energía. Algo puesto en el centro focaliza la energía y la atención, concentra. Son símbolos básicos de la lectura, que ejercen una fascinación, una hipnosis. Hay que tener una conciencia del ritmo, ponerle una trampa al lector para que caiga, y cae, se pierde, y se mueve dentro con placer, porque hay vida³. (MOEBIUS, 1996).

Assim como na página 02 exploramos a possibilidade do centro sugerida por Moebius – realizando um gradual *close* no rosto do personagem Roberto –, na página 03 situamos nos quadros centrais o portal (umbral) de transição entre os espaços da vida e da morte. Contudo, a expectativa de ação proposta pelo artista francês opera com algumas diferenças em nossa adaptação.

As direções de leitura das três colunas horizontais de quadros da página 03 possuem não só um sentido da ação, mas também um sentido existencial (vida/morte, ou, para situarmos na citação de Moebius, passado/futuro). Contudo, o espaço da cena (projetado também no *layout* da página) inverte tais expectativas. Atrás de Roberto (à esquerda) está a vizinha, simbolizando o polo da vida (e, conseqüentemente, do futuro), enquanto que, diante de si (à direita) está o polo da morte (passado). No contato com seu pai, surgem também as lembranças e os sonhos despedaçados. Ao inverter as direções esperadas,

³ “As composições em nossas histórias deveriam ser estudadas porque uma página, ou uma pintura, ou um papel é a face que olha para o leitor e conversa com ele. Uma página não é apenas uma sucessão de painéis insignificantes. Há painéis que são cheios. Alguns que são vazios. Outros são verticais. Alguns horizontais. Todos são indicações das intenções do artista. Painéis verticais excitam o leitor. Horizontais o acalmam. Para nós no mundo ocidental, a movimentação em um painel que vai da esquerda pra direita representa ação em direção ao futuro. Mover da direita para a esquerda direciona a ação rumo ao passado. As direções que nós indicamos representam a dispersão de energia. Um objeto ou personagem colocado no centro de um painel foca e concentra energia e atenção. Esses são símbolos e formas básicas de leitura que evocam no leitor uma fascinação, uma espécie de hipnose. Você deve ter noção de ritmo e preparar armadilhas para o leitor cair, de forma que, quando ele cair, ele se perca, permitindo a você manipulá-lo e movê-lo dentro do seu mundo com maior facilidade e prazer. A razão disso é que aquilo que você criou é uma sensação de vida” (tradução de Miguel Felício. In: <http://www.updateordie.com/2016/04/24/moebius-da-18-dicas-sabias-para-aspirantes-a-artistas-1996/>). Acessado em 20 de março de 2016.

nossa intenção era a de provocar um efeito de tensão. A terceira coluna (quadros 07, 08 e 09) rompe com o esquema das duas colunas anteriores, representando a recusa de Roberto em lidar com a responsabilidade de cuidar de seu pai e com o peso das lembranças, fugindo na direção do impulso da vida – agora sim na direção convencionalizada da leitura.

Cada uma das três colunas da página 03 são imagens únicas, divididas, porém, por três requadros em cada uma. Em seu estudo *O Sistema dos Quadrinhos*, Therry Groensteen apresenta uma diagramação parecida com esta, através de um exemplo de página elaborada por Aleix Barba. A diferença estaria no fato de que a página de Barba parece oferecer uma continuidade, como se o foco se movesse – tal qual um efeito de *travelling* no cinema. Contudo, a descrição de Groensteen para a página de Barba ainda assim parece adequada para situar aqui, pois suscita diversos elementos oportunos da nossa adaptação:

Na verdade, têm-se apenas três imagens, sendo que cada uma ocupa um terço da página. Três requadros seriam suficientes, MAS vemos nove. Consequentemente, o leitor é duplamente mobilizado. No nível regional, do hiper-requadro, dividir cada tira em três partes de área idêntica tende a criar a ilusão de uma sequência temporal e, assim, de um processo narrativo. No nível local de cada um dos quadros, o olhar retido pelo requadro é convidado a parar e levar em conta as informações, tanto icônicas quanto verbais, que lhe são propostas. Por força dessa segmentação, começamos a enxergar, onde parecia não haver nada, uma profusão de elementos e referências que, se prestarmos atenção, “comunicam” certas coisas. (É evidente que este dispositivo funciona como convite e não possui poder coercitivo. Da mesma forma que nada pode obrigar alguém a ler qualquer coisa que seja.) (GROENSTEEN, 2015, p. 64).

No nosso caso, mesmo os quadros 03, 06 e 07, que são inteiramente preenchidos pela cor preta, possuem, no contexto geral da página, um sentido a ser comunicado. E a divisão de requadros – repartindo imagens temática e espacialmente unificadas em três quadros – tem a intenção de aludir tanto a um recurso de temporalidade, quanto de foco de leitura. Ao lidar com o texto integral de um capítulo de *Hilda Furacão*, pensamos que tais propostas poderiam oferecer uma chance de acrescentar camadas de sentido, buscando

evitar a recorrência de possíveis redundâncias entre conteúdos literários e quadrinísticos.

Ainda na página 03, podemos observar no quadro 01 o formato da sombra, como que sutilmente aludindo a uma boca que não sorri, enquanto a narração do protagonista se refere a seu pai: “Não me lembro de vê-lo rir alguma vez”. Em seguida, Roberto olha para a vizinha que cruza as pernas, e, entre duas sombras (a da parede, acima, e a do protagonista, abaixo) podemos ver uma forma sinuosa, como a de um corpo feminino. Essa silhueta do quadro 02 é formada pela luz, enquanto que a silhueta da boca triste no quadro 01 é formada pela sombra – novamente evocando a metáfora luz/sombra ou vida/morte. O quadro 03 é todo escuro, como que se dirigindo à escuridão do quarto onde o pai de Roberto está morrendo. Ali, só podemos ler o texto da narração, que fala sobre como seu pai sempre foi um homem triste.

No quadro 04, a vizinha se mostra espantada, o que indica que algo está acontecendo diante dela. Como a diagramação tem uma continuidade visual, podemos ver, no quadro 05, que a mãe de Roberto o chama para entrar no quarto onde está seu pai. A narração do quadro 06, diferente do relato memorialístico e subjetivo do quadro acima (quadro 03), agora designa uma ação que ocorre no presente do conto. Tal ação da cena faz sentido na total escuridão do quadro: “Eu me ajoelho na cabeceira da cama e a mão de meu pai começa a tatear meu rosto no escuro do quarto, como mão de cego”.

No 3º bloco (quadros 07, 08 e 09) a direção do espaço retratado se inverte. Dessa forma, o ponto de vista do quadro agora é semelhante ao da personagem vizinha, como se ela observasse o que se segue (essa inversão de ponto de vista meio que antecipa a imprevisível reviravolta protagonizada pela vizinha na página 04). No quadro 07, novamente lemos o relato de Roberto diante de seu pai, que o chama de “filhinho”. No quadro 08, o pai rememora lembranças boas, e sorri, enquanto a imagem é da porta do quarto aberta (lá dentro agora, é possível ver alguma luz). No quadro 09, percebemos apenas um pedaço da perna e do braço do protagonista, que corre para a direita, como que fugindo do quarto e do pai.

Por fim, passemos para a análise da página 04. Novamente trata-se de uma página inteira que alude a um único espaço, semelhante a organização

praticada na página 01. Mas, aqui também existe um caráter sequencial (temporal) costurando o espaço, e esse aspecto é definido pela divisão de quadros.

No quadro 01, observamos a porta aberta, indiretamente apontando para o espaço descrito na narração: “Escuto passos subindo a escada e imagino que alguém vem dizer que meu pai acaba de morrer”. No quadro seguinte, Roberto levanta a cabeça do travesseiro, espantado ao ver chegar a vizinha. Diferente de seu pai, que afunda a cabeça no travesseiro já sucumbindo às consequências do enfarte, ele se levanta e observa a vizinha com desejo. Há uma repetição da organização entre as páginas 01 e 04, mas nesta última o impulso dos personagens é pela vida, enquanto que na anterior é pela morte (não a toa, há um clarão de luz iluminando a cama).

No quadro 03, a cena do beijo entre eles não é visualmente representada, podendo ser lido apenas a narração. No quadro 04, a mão da vizinha fecha a porta, como na narrativa, e no quadro 05 é possível vê-la sentada na cama, em uma pose sensual, simbolizando a voz narrativa que diz: (...) “suspeito que ela seja o demônio que veio me tentar”. No quadro 06, podemos ver apenas a mão e o pé descalço da vizinha, enquanto a narração diz: “Nus no quarto, eu e ela nos amamos”. Tanto o quadro 04 quanto o quadro 06 parecem estar visualmente ligados ao quadro 05, em que a vizinha está sentada na cama. Contudo, a narração e o caráter dos quadros divididos em sequência deixa claro que diversas ações estão ocorrendo ao longo do tempo. No quadro 06, é possível ver apenas as mãos e pés nus da vizinha, em consonância com a ação descrita no texto.

No quadro 07, a descrição narrativa do ato sexual praticamente domina o quadro, destacando assim as poéticas citações de T.S.Elliot recitadas pela vizinha. No quadro 08, o narrador diz: “sinto que ela é mesmo alguma coisa minha: minha mão, minha perna, minha boca, minha costela”. A imagem do quadro mostra o pé da vizinha prestes a tirar o sapato de salto, como que simbolizando que ela está desfazendo de seus adereços para enfim se tornar “alguma coisa” do autor em meio ao ato sexual.

O tipo de traço e de estilo usados nessa adaptação não carregam qualquer intenção de parecer factuais ou memorialistas. Trata-se de um estilo

familiar às narrativas de quadrinhos populares, com seu caráter de cultura de massa. Isso porque o próprio Drummond não assume, em seu relato, um compromisso de descrever seu passado exatamente como ele lembra. No capítulo seguinte (de número zero e intitulado “A bem da verdade”), o narrador diz:

É hora de esclarecer que, ao contrário do que diz o conto que vocês acabaram de ler, logo que deixei o quarto do meu pai, não subi uma escada, desci; e fiquei esperando ouvir os pés de gata da vizinha de olhos cinza descendo a escada; dias depois eu iria fazer uma descoberta a respeito dela, que talvez conte, se tiver oportunidade; esclareço ainda: é bem provável que se fosse hoje meu pai não morresse; hoje não ficaria em casa esperando o segundo ataque do enfarte, como ficou; mas o Dr. Renato Pena, o cardiologista que o atendeu, era um homem fatalista, tinha perdido um irmão com uma doença coronária e disse a mim, que era o filho mais velho:
- Se vier o segundo enfarte, adeus (DRUMMOND, 1991, p.19).

É como se Drummond utilizasse de sua própria ficção para mostrar aos leitores como é seu processo de inserção do real no ambiente ficcional. É uma tarefa quase impossível a de decifrar o que é exagero ou mesmo uma completa invenção dentro do romance. Ainda que a obra seja ficcional, o autor não se furta de inserir elementos reais para dar um novo colorido à narrativa. Essa chave de entendimento pode ser já notada logo nas primeiras páginas, ao lermos a epígrafe do livro, atribuída a Dostoiévski: “Não invente nunca a fábula nem a intriga. Utilize o que a própria vida oferece. A vida é infinitamente mais rica que nossas invenções. Não existe imaginação que nos proporcione o que, às vezes, nos dá a vida mais corriqueira e comum. Respeite a vida!” (DOSTOIEVSKI. In: DRUMMOND, 1991, p. 07).

Capítulo 4

Algumas máscaras de Hilda

4.1. O conceito de arquétipo

A presença de conteúdos arquetípicos na obra de Drummond, ambientada em uma Minas Gerais de forte acento histórico, nos permite pensar na ideia de memória cultural (ou memória pop, de acordo com Erivelton Felício Braz) como uma das marcas mais fortes de sua literatura. Para Renan Ji,

A segunda fase de Roberto Drummond poderia ser caracterizada por uma volta a temas mais regionais, muitas vezes visitando o terreno do realismo maravilhoso. Entre as inúmeras referências a Belo Horizonte, também presentes no ciclo pop, as obras posteriores do ficcionista recuperam elementos folclóricos, figuras famosas do imaginário popular mineiro, misturando elementos mágicos e fictícios à história de Minas Gerais. Por outro lado, o sonho e a sentimentalidade são exacerbados, em histórias nas quais simbolismos culturais arcaicos são reprocessados para a produção de narrativas fantasiosas, lendárias, dialogando com os contos populares.

Nesse percurso, percebe-se que o mito é uma categoria importante para entender tais narrativas. O mito, encarado como narrativa composta de arquétipos retirados do imaginário ancestral, torna-se um elemento básico para a ficção de R. Drummond. Podemos observar um manancial poético que remonta a mitos fundadores do mundo ocidental, que vão desde os gregos, passando pelo cristianismo até os contos populares universais, além de imagens associadas à formação da cultura brasileira (Ji, 2010, p. 13).

Para Ji, a segunda fase da obra de Drummond, posterior à do Ciclo da Coca Cola, poderia ser chamada também de fase mítico-maravilhosa, e, nessa fase, a personagem de Hilda Furacão “constitui a mais poderosa figuração mítica do imaginário robertodrummondiano, como personagem-ícone do processo criativo do autor” (Ji, 2010, p. 14).

O conceito de “arquétipo” que utilizamos aqui vem das teorias da psicologia analítica do suíço Carl Gustav Jung. Seu significado diz respeito a estruturas contidas em todos os seres humanos, padrões comuns, instintivos.

São, a princípio, formas vazias. A partir desses padrões, o contexto (histórico, social, cultural, etc.) poderá fornecer dados que permitirão produzir imagens e símbolos de acordo com as regras estabelecidas nas estruturas arquetípicas. Nessa etapa é que surgem as “imagens arquetípicas”, manifestações (ou constelações) dos arquétipos.

Segue abaixo uma quadrinização que fizemos, com o intuito de explicar o conceito de arquétipo, baseando em uma metáfora sobre o uso das janelas. Essa imagem (inspirada no capítulo 11 do Tao Te Ching) tenta significar aqui uma possibilidade poética de usar o meio dos quadrinhos para tratar de um conceito que, por vezes, revela-se confuso para o leitor que se inicia nas ideias de Jung:



Antes de mais nada, consideramos que é necessário discutir alguns pressupostos da teoria dos arquétipos de Jung, por diversos motivos. Um deles é o fato do conceito de arquétipo ter sido utilizado antes por outros estudiosos. Além disso, é necessário mencionar que o próprio conceito passou por algumas mudanças desde que Jung falou dele pela primeira vez, e, por isso, nos parece necessário distinguir a abordagem que a psicologia analítica consolidou como mais adequada ao longo de sua história.

4.1.1. O uso do conceito antes de Jung

O conceito de arquétipo pode ser rastreado antes de seu uso por Jung. Na verdade, o próprio Jung afirma ter se baseado no *Corpus Hermeticum*, em Dionísio Aeropagita, em Fílon de Alexandria, Platão, Plotino (discípulo de Platão), Santo Agostinho (que escreveu sobre esse conceito baseado nas ideias platônicas) e Jacob Burckhardt (JACOBI, 1995, 38-52).

De acordo com Meletínski, alguns pressupostos por trás do conceito de inconsciente coletivo também poderiam ser detectados antes de Jung, mais precisamente na ideia de “representações coletivas” de Durkheim e Lévy-Bruhl, ambos da escola francesa de sociologia (MELETÍNSKI, 1998, p.20).

O que Jung fez foi reler os cânones de tais conceitos, os usos que foram atribuídos a eles, e amplificar o seu alcance. Por exemplo, em relação à noção platônica de “ideia”, Jung distingue o arquétipo como sendo “a ideia platônica com base empírica”, dotado de “imutabilidade”, existindo portanto antes das experiências em que aparecem (JACOBI, 1995,52).

É válido mencionar também que estes conceitos não surgem aleatoriamente. Em sua prática psicanalítica, Jung se depara com inúmeros fenômenos sobre os quais não havia referência na teoria freudiana. Seu empenho em elaborar uma teoria própria surge, sobretudo, dos dados empíricos que ele próprio coletara dos relatos dos seus pacientes. Seria contraproducente criar conceitos aparentemente novos, quando algumas escolas de pensamento (como a filosofia platônica, neo-platônica e a escola francesa de sociologia) lidaram com questões muito semelhantes, e se valendo

de conceituações que poderiam ser apropriadas ou mesmo ampliadas na psicologia analítica.

4.1.2. A trajetória do conceito

Ao tratar dos arquétipos, devemos considerar que se trata de um conceito que passou por inúmeras reformulações ao longo das obras de Carl Jung. De acordo com Jolande Jacobi, a maneira não dogmática com que Jung lidava com os fenômenos psíquicos “fizeram que o seu conceito de arquétipo também sofresse, formal e funcionalmente, muitas modificações, aprofundamentos e ampliações, embora a concepção básica permanecesse sempre a mesma” (JACOBI, 1995, ps 38-39).

Jacobi diz que em um artigo intitulado “O espírito da psicologia”, de 1946, Jung estabelece a diferença entre arquétipo e imagem arquetípica. Até então, a ideia de arquétipo nos livros e artigos englobava diversos modelos e representações de imagens, sem uma distinção ou um critério mais rigoroso. Com o tempo, Jung acabou por acatar as sugestões feitas por diversos críticos, e fez as devidas distinções em sua teoria. A estrutura ainda não representada é tida como um potencial adormecido, latente (“arquétipo”); enquanto que a imagem representada e atualizada é tida como outro aspecto (“imagem arquetípica”) (JACOBI, 1995, p. 40).

Além disso, as imagens arquetípicas são caracterizadas também por seu apelo emocional. Como elas comunicam diretamente com nossos instintos, dialogando com estruturas natas à todo ser humano, conseqüentemente uma intensa carga emocional acaba sendo ativada no contato com essas imagens. No livro *O Homem e Seus Símbolos*, logo após um dos exemplos sobre como atuam os arquétipos, Jung diz:

Este exemplo mostra a maneira pela qual os arquétipos aparecem na experiência prática: são a um tempo imagem e emoção. E só podemos nos referir a arquétipos quando estes dois aspectos se apresentam simultaneamente. Quando existe apenas a imagem, ela equivale a uma descrição de pouca conseqüência. Mas quando carregada de emoção a imagem ganha numinosidade (ou energia

psíquica) e torna-se dinâmica, acarretando conseqüências várias (JUNG, 1983, p. 96).

Para Jung, os arquétipos remetem aos instintos humanos, e é por isso que torna-se possível encontrar imagens arquetípicas em diferentes culturas e povos cujas estruturas guardam consideráveis semelhanças entre si. Ainda que as imagens surjam adaptadas à traços da cultura e da época de cada sociedade, as narrativas que dão sentido a essas imagens parecem ter vindo de uma estrutura comum. Sobre isso, Jung diz o seguinte:

É preciso que eu esclareça, aqui, a relação entre instinto e arquétipo. Chamamos instinto aos impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, estes instintos podem também manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas através de imagens simbólicas. São a estas manifestações que chamo arquétipos. A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo — mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por "fecundações cruzadas" resultantes da migração (JUNG, 1983, p. 69).

Pensando em definir o arcabouço que daria origem às estruturas de onde emanam as diferentes imagens, Jung elabora a ideia de “inconsciente coletivo”. Essa camada mais profunda da psique coletiva envolveria a aglomeração de imagens arquetípicas comuns, reconhecidas por todos os seres humanos. No livro *O Homem e Seus Símbolos*, Joseph L. Henderson apresenta uma definição desse conceito: o inconsciente coletivo seria “a parte da psique que retém e transmite a herança psicológica comum da humanidade. Estes símbolos são tão antigos e tão pouco familiares ao homem moderno que este não é capaz de compreendê-los ou assimilá-los diretamente” (HENDERSON. In: JUNG, 1983, p. 107).

Mesmo depois que a trajetória da ideia de arquétipo chegou a um desenvolvimento conceitual considerável dentro da teoria junguiana, surgiram estudiosos dispostos a questionar alguns de seus pressupostos. Em sua tese *O Reencantamento do Mundo em Quadrinhos*, Carlos Manoel de Hollanda Cavalcanti discute uma crítica que o historiador italiano Carlo Ginzburg dirige ao conceito de arquétipo junguiano. Cavalcanti afirma que, para Ginzburg, a

teoria junguiana não passa de uma “pseudo-explicação” (GINZBURG. Apud: CAVALCANTI, 2013, p. 18). O raciocínio do historiador parte da crença comum com Jung de que os mitos são, de fato, forças já contidas previamente no homem. Mas Ginzburg não situa estes mitos metafisicamente, e sim no corpo e na fisiologia material do ser humano. O historiador diz que o que é universal na recorrência dos mitos não envolve a concretude dos símbolos, e sim uma atividade categorial (em série) que reelabora as experiências corpóreas (GINZBURG. Apud: CAVALCANTI, 2013, p. 20).

Para contrapor tal afirmação, Cavalcanti cita Jung, que, no livro *Tipos Psicológicos*, diz que o arquétipo “é um depósito da memória, um engrama, derivado de uma condensação de inumeráveis experiências similares (...) a expressão psíquica de **uma tendência natural anatômica e fisiologicamente determinada**”⁴ (JUNG. Apud: CAVALCANTI, 2013, p. 20). Ao que nos parece, o questionamento de Ginzburg não encontrou ressonância efetiva nos pressupostos da psicologia analítica. Em boa parte das vezes, este tipo de refutação se vale de leituras simplistas ou equivocadas das teorias de Jung.

4.2. Aparições da Anima: algumas faces de Hilda Furacão

Segue abaixo uma adaptação que fizemos de algumas cenas de *Hilda Furacão*. Adaptamos aqui trechos esparsos do capítulo 9 da primeira parte do livro, intitulado “O Mistério da Garota do Maiô Dourado” (mesmo nome que demos para a adaptação).

⁴ Grifo do autor.

O MISTÉRIO DA GAROTA DE MAIÃO DOURADO



MAS QUAL ERA MESMO O
MISTÉRIO DA GAROTA DO
MAIÃO DOURADO?

O QUE A LEVOU A DEIXAR
A BEIRA DA PISCINA DO
MINAS TÊNIS CLUBE,
FREQUENTADO PELA
TRADICIONAL FAMÍLIA MINEIRA,
A CELEBRE TFM...

...E IR
FAZER OS HOMENS
SUBIR PELAS PAREDES NA
ZONA BOÊMIA DE
BELO HORIZONTE?



NA VERDADE, A
BELA HILDA
GUALTIERI VON
ECHVEGER, MÃE
ITALIANA, PAI ALEMÃO,
ERA NÃO APENAS
A GRANDE ATRAÇÃO
NA BEIRA DA
PISCINA OLÍMPICA
DO MINAS
TÊNIS CLUBE,
SEMPRE COM
SEU MAIO
DOURADO...

...ERA A ATRAÇÃO TAMBÉM
DAS MISSAS DANÇANTES,
CONTAM OS QUE VIVERAM
NAQUELES TEMPOS, ATRAÇÃO
ONDE FOSSE, PORQUE ERA
MESMO A ALEGRIA DOS
HOMENS.



E COMO SOLISTA DO
CORAL DO MINAS TÊNIS
CLUBE, QUANDO CANTAVA
EM ALEMÃO A AVE
MARIA, DE SCHUBERT,
DAVA NOS HOMENS UMA
VONTADE DE CHORAR...

E TECENDO SEU MISTÉRIO
FICAVA UMA INTERROGA-
ÇÃO NO AR, MISTURADA
AO PERFUME MUGUET DU
BOEUR:

"O QUE VEIO
FAZER NO
MUNDO A
GAROTA DO
MAIO
DOURADO?"



DEPOIS, NO DIA 1 DE ABRIL DE
1959, CORREU A NOTÍCIA NA
QUAL OBTIVAMENTE NINGUÉM
ACREDITOU...



NÃO!

SIM!

A GAROTA DO MAIO DOURADO
HAVIA DEIXADO A BEIRA DA
PISCINA DO MINAS TÊNIS E
AGORA ESTAVA NO QUARTO
304 NO MARAVILHOSO HOTEL,
NA RUA GUAICURUS, CORAÇÃO
DA ZONA BOÊMIA DE BELO
HORIZONTE.



COM O PASSAR DOS
DIAS E A AUSÊNCIA DA
GAROTA NAS MISSAS
DANÇANTES DO MINAS,
A NOTÍCIA SE
CONFIRMOU...

E FICOU EM
CADA UM
UMA PERGUNTA...



POR QUÊ?

De tudo mais que apurei, junto a ex-amigas, ex-namorados e admiradores que, no futuro, eu voltaria a procurar, faço a seguir uma lista:

Ela era dada a súbitas tristezas - em geral seu riso italiano, que na alegria saiu à mãe, convertia-se em tristeza - e chorava.



Comungava toda primeira sexta-feira do mês na Igreja de Santo Antônio.



No carnaval brincava as três noites sozinha em cima de uma mesa, fantasiada quase sempre de havaiana nos bailes do Minas Tênis Clube.



Certa ocasião, estando três namorados - todos nadadores do Minas Tênis - disputando-a, disse a eles:



ESTÁ MUITO BEM, SEREI A NAMORADA EXCLUSIVA DO QUE CONSEGUIR NADAR VINTE MIL METROS NA PISCINA OLÍMPICA.

Como nenhum alcançou os vinte mil metros, passou a namorar o mais feio frequentador do Minas Tênis Clube.



Nas missas dançantes escolhia só os rapazes feios para par, e dizia:

EU AMO OS DESERDADOS DO MUNDO.



Na página 01, representamos Hilda Furacão quase que como uma silhueta de mulher, em uma pose sensual, e representando graficamente apenas alguns detalhes – como a sombra dos cabelos, o volume dos seios, ou as sombras do vestido curto em suas pernas. A intenção desse desenho é a de aludir ao aspecto da *Anima*, um dos mais importantes arquétipos descritos por Jung. Sua relevância envolve o fato de que é uma representação do aspecto feminino.

Assim como o Animus, esses arquétipos teriam a ver com o inconsciente de cada ser humano. Dado o fato de que o inconsciente, para Jung, é o espaço onde estão todos os aspectos não vivenciados plenamente pela consciência, seria natural considerar que cada pessoa carrega dentro de si uma potencialidade ligada a seu sexo oposto:

Na Idade Média, muito antes de os filósofos terem demonstrado que trazemos em nós, devido a nossa estrutura glandular, ambos os elementos - o masculino e o feminino -, dizia-se que "todo homem traz dentro de si uma mulher". É a este elemento feminino, que há em todo homem, que chamei "*anima*". Este aspecto "feminino" é, essencialmente, uma certa maneira, inferior, que tem o homem de se relacionar com o seu ambiente e, sobretudo com as mulheres, e que ele esconde tanto das outras pessoas quanto dele mesmo. Em outras palavras, apesar de a personalidade visível do indivíduo parecer normal, ele poderá estar escondendo dos outros — e mesmo dele próprio — a deplorável condição da sua "mulher interior" (JUNG, 1986, p.31).

Em diversos trechos do romance, Roberto Drummond assinala o fato de que a personagem Hilda Furacão atrai praticamente todos os homens ao seu redor, independente de gostos pessoais, classe social, posição profissional, etc. Como Hilda emana características tanto do sagrado quanto do profano, seu poder de atração torna-se ainda mais universal.

Um dos trechos mais elucidativos dessa característica da personagem está no capítulo 11 da parte dois, "Em que Gabriela M. Faz sua Primeira Aparição". Através de uma crônica que teria sido narrada na famosa Radio Inconfidência, o locutor Emecê associa Hilda Furacão e Cinderela, se referindo a um "sapato perdido ao sabor da intempérie pela Gata Borralheira" e se perguntando "se na verdade, porque o lá de cima ama escrever certo por linhas

tortas, e se na verdade o sapato é mágico e a Gata Borralheira é a fada de nossos sonhos, a Cinderela que cada um de nós tem no coração"? (DRUMMOND, 1991, p. 89).

Nessa crônica, ao fazer uma clara alegoria poética que se assemelha muito com a descrição da Anima por Carl Jung, o locutor Emecê oferece uma interessante e elucidativa leitura sobre a função dinâmica da personagem Hilda Furacão. A voz da rádio, que alcançava boa parte das residências da capital mineira, ecoando considerações poéticas sobre uma mulher que encarna a Anima da cidade, costurando assim uma teia inconsciente capaz de reverberar novas propostas do feminino dentro da sociedade mineira.

Dessa forma, Hilda Furacão integra uma galeria de personagens femininas que emanam uma imagem notável, cativante, e extra-ordinária. Assim como na interpretação do mito de Hilda Furacão feita por Emecê, a história humana é farta de exemplos de personagens intrépidas, valentes, ousadas. Como até o século XIX, era muito incomum que mulheres pudessem escrever e divulgar obras ficcionais, percebemos que o cânone ocidental das grandes obras de ficção – seja na literatura, teatro, etc. – apresenta uma enorme quantidade de mulheres intrépidas, ousadas, livres.

Através das ideias da teoria junguiana sobre os arquétipos da Anima e Animus, entendemos, portanto, que as mulheres na ficção obedecem quase sempre a uma projeção da Anima do respectivo autor – comunicando mais sobre os anseios de seu feminino interior do que revelando dados concretos e verossímeis da situação das mulheres em seu tempo e seu local de fala.

De acordo com Virginia Woolf em sua obra *Um Teto todo Seu*, existe uma considerável discrepância entre a representação das mulheres na ficção e as informações sobre o modo de vida das mulheres na história:

"Ainda era exceção para as mulheres das classes alta e média escolherem o próprio marido, e, uma vez designado, era amo e senhor, ao menos tanto quanto a lei e os costumes podiam torná-lo. Apesar disso", conclui o professor Trevelyan, "nem as mulheres de Shakespeare, nem as das memórias autênticas do século XVII, como as Verneys e as Hutchinsons, parecem carentes de personalidade e caráter." Sem dúvida, se examinarmos os fatos, Cleópatra deve ter tido lá um jeito todo seu; Lady Macbeth, poderíamos supor, tinha vontade própria; e Rosalinda, pode-se concluir, era

uma jovem atraente. O professor Trevelyan só está dizendo a verdade quando observa que as mulheres de Shakespeare não parecem carentes de personalidade e caráter. Não sendo historiadores, podemos até ir mais longe e dizer que as mulheres brilharam como facho luminoso em todas as obras de todos os poetas desde o início dos tempos — Clitemnestra, Antígona, Cleópatra, Lady Macbeth, Fedra, Créssida, Rosalinda, Desdêmona e a duquesa de Malfi, entre os dramaturgos; entre os prosadores, Millamant, Clarissa, Becky Sharp, Ana Karênina, Emma Bovary, Mme de Guermantes —, os nomes afluem à mente em bandos, e não lembram nem um pouco mulheres "carentes de personalidade e caráter". De fato, se a mulher só existisse na ficção escrita pelos homens, poderíamos imaginá-la como uma pessoa da maior importância: muito versátil; heróica e mesquinha; admirável e sórdida; infinitamente bela e medonha ao extremo; tão grande quanto o homem e até maior, para alguns. Mas isso é a mulher na ficção. Na realidade, como assinala o professor Trevelyan, ela era trancafiada, surrada e atirada no quarto (WOOLF, 1985, p.56-57).

Através do livro *A História da Inglaterra*, obra atribuída ao Professor George Macaulay Trevelyan, Woolf pincela exemplos extraídos do cotidiano de mulheres das mais variadas classes do século XV, ressaltando, contudo, que tais contextos de opressão tem origens ainda mais remotas. Entretanto, a ficção dessas mesmas épocas opressivas apresentou representações de mulheres épicas, livres, repletas de personalidade e destreza.

A personagem Hilda Furacão não obedece à dados verossímeis, plausíveis de realidade, e sim às projeções míticas de uma sociedade patriarcal. O sucesso de Hilda com os homens – bem como sua controvérsia entre as mulheres – se deve ao fato de que a personagem se adequa muito melhor às altas expectativas do arquétipo da Anima:

Cada homem sempre carregou dentro de si a imagem da mulher; não é imagem desta determinada mulher, mas a imagem de uma determinada mulher (...) Visto esta imagem ser inconsciente, será sempre projetada, inconscientemente, na pessoa amada; ela constitui uma das razões importantes para a atração passional, ou para a repulsa. A essa imagem denominei anima (JUNG, 1986, p.203).

Na página 02, representamos graficamente diversos momentos em que Hilda parecia atrair para si as atenções de toda a sociedade ao seu redor. Nos

quadros 1 e 2, ela é mostrada em planos panorâmicos, interagindo em ambientes sociais da elite belo horizontina. Ainda que seu comportamento não tenha nenhuma excentricidade aparente, o grande chamariz de sua presença envolve seu jeito desenvolvido e sua beleza notável.

Já no quadro 3, a personagem aparece cantando no coral do Minas Tênis Clube. É ali, ao cantar músicas sacras em latim, que uma outra dimensão igualmente relevante de sua personalidade é também exibida para a sociedade, fazendo ampliar ainda mais seu aspecto de sedução. É um aspecto conectado com o sagrado, com uma simbologia diáfana e sublime. Assim, a narrativa de Drummond alude a um aspecto de sedução emanado por Hilda em dois níveis: sagrado e profano. Seu fenótipo e aspecto físico representavam o mais apurado modelo das descendentes de europeus, situando-a no padrão de beleza estética da época. Contudo, ela encantava também por sua virtuosidade, e sua capacidade de se vincular a símbolos nobres e sublimes.

Em termos narrativos, Hilda encarna o conceito de *McGuffin* cunhado pelo cineasta Alfred Hitchcock. Esse termo era usado por ele para denominar o elemento motivador de cada história – quer seja um símbolo, um artefato, uma pessoa, um desejo, uma missão, enfim, algo mais ou menos explícito dentro da narrativa (ALLEN, 2007, p. 78). Em *Hilda Furacão*, a função de Hilda é ser o McGuffin da trama, o centro das atenções, onde todos os outros personagens e acontecimentos orbitam ao redor.

No quadro 4, representamos mulheres com trajes típicos da época retratada no livro (fim dos anos 1950 e início dos anos 1960), comentando a repentina mudança que Hilda faz em sua vida. Este é um quadro de transição, onde a guinada é sugerida, porém ainda não explicitada. Apenas no quadro seguinte é possível saber do que se trata.

No quadro 5, é revelado então que Hilda Gualtieri Von Echveger torna-se então Hilda Furacão, e o choque na sociedade envolve o fato de que a personagem resolve abrir mão de todo o seu status e sua condição de vida, para passar a viver em um ambiente tido como nocivo e marginalizado. Em nossa adaptação, julgamos que a imagem desse trecho deveria assinalar poucas peculiaridades da personagem, se aproximando mais de uma representação de silhueta, algo mais simbólico do que específico. Nossa

intenção era evidenciar mais o arquétipo que uma imagem arquetípica em especial. Assim, dividimos o quadro em fragmentos difusos, que sugerem se tratar de uma janela entremeada por veios da cortina estilo persiana. No jogo de luz e sombra dos fragmentos, emerge a silhueta das pernas de Hilda Furacão, insinuando menos suas particularidades e mais sua feição arquetípica.

Voltando à já mencionada cisão entre o universo da elite e da periferia, a presença e ausência de Hilda são igualmente desestabilizantes da ordem (não a toa, a pergunta que ecoa no fim da página 02 é “por quê?”). Ao abandonar o ambiente da elite, ela leva consigo um importante conteúdo simbólico que reiterava os rituais identitários daquele grupo social. Por outro lado, ao passar a viver em uma zona boêmia periférica, onde os conteúdos simbólicos são menos harmônicos e estruturados, Hilda acaba por representar um ponto de desestabilização.

Isso fica claro já na cena que mostra a primeira aparição de Hilda Furacão no romance. Citamos aqui este instante por acreditar que ele guarda alguns significados interessantes para se pensar o papel da representação da Anima. Depois de várias páginas em que o autor menciona a personagem principal, criando assim certa expectativa em relação a ela, eis que Hilda surge separando uma briga entre a moça Maria Tomba Homem e a travesti Cintura Fina. Em seguida, promove a reconciliação de ambas ao convidá-las para ir ao seu quarto e aplicar curativos após a briga (DRUMMOND, 1991, ps. 37-38).

Maria Tomba Homem é descrita como "enorme, quase um metro e noventa de altura, mulata, grossos e sensuais lábios (...)”(DRUMMOND, 1991, p. 36), enquanto Cintura Fina teria "grandes, chorosos olhos castanhos, cicatrizes feitas por golpes de navalha no rosto, um sotaque cantado, lembrança de Recife, de onde veio (...)” (DRUMMOND, 1991, op. cit.).

Algumas características relevantes desses personagens devem ser mencionadas: ambas possuem características mescladas entre masculino e feminino (uma mulher de modos masculinos, e um homem que se apresenta como mulher); mas, ainda que apresentem um aspecto de sedução andrógina, ambas são mesmo retratadas como figuras sem muito "glamour", dividindo um ponto de encontro entre clientes nas divisas das "Ruas São Paulo e Curitiba"

(DRUMMOND, 1991, op.cit.). Além da ambiguidade sexual dessas personagens não ser socialmente bem vista, Maria Tomba Homem é mulata, enquanto Cintura Fina vem do Recife; ou seja, há também características identitárias de raça e de origem associadas a estigmas sociais do Brasil.

Hilda Furacão, por sua vez, é uma personagem cujos signos aludem às elites brasileiras: é branca, vinda de uma família tradicional mineira composta por descendentes de italianos. Contudo, o instigante paradoxo que compõe a personagem é o fato de recusar seu destino de classe, e abraçar um estilo de vida normalmente resguardado a pessoas marginalizadas da sociedade.

A Cidade das Camélias, onde ficava a Zona Boêmia de Belo Horizonte, é um submundo, local para onde se dirigiam os mendigos, os desvalidos, aqueles para quem o sistema deu as costas. Psiquicamente, está ali representado o inconsciente da cidade, local marcado pela sombra, por todos os rastros psíquicos negados pela consciência (as elites). Durante todo o romance, as aparições de Hilda evocam a ideia de uma mulher especial, que negara os luxos da sociedade, para poder levar esperança e alento às classes desfavorecidas. Psiquicamente, Hilda se apresenta como uma Anima, que desce ao inconsciente de uma cidade marcada pela lógica patriarcal, e nesse espaço oferece possibilidades de redenção.

Esse aspecto da redenção fica mais claro na interpretação dos eventos que concentramos na página 03 de nossa adaptação. A motivação da personagem Hilda Furacão em explorar seu potencial nato de sedução carnal talvez não seja apenas uma satisfação de seus instintos. Ao longo do romance, o narrador tenta aludir ao fato de que suas ações guardam o desejo de fazer justiça social, de se voltar para as classes desfavorecidas, de olhar pelas pessoas desamparadas.

Nessa página, incluímos uma lista de situações elaborada pelo protagonista-narrador, costurando os relatos de ex-namorados e amigos de Hilda, emulando o processo de uma investigação jornalística. As cenas levantadas oscilam entre momentos de profundo vínculo espiritual de Hilda, e outras que simbolizam expressões do seu poder de sedução material.

Graficamente, expusemos os quadros e os “balões” narrativos como se fossem um álbum de recortes e anotações, explicitando visualmente a ideia de

se fazer uma lista para elencar os dados anotados sobre Hilda. Substituímos também a fonte dos textos narrados usada nas duas páginas anteriores por uma fonte que parece ter sido escrita manualmente, de maneira a escancarar esse recurso. Alguns quadros na verdade aparecem semelhantes a etiquetas ou pedaços de papéis colados em uma folha velha.

Nem todas as cenas foram diretamente desenhadas. Por exemplo, quando é mencionado que “ela era dada a súbitas tristezas – em geral seu riso italiano, que na alegria saiu à mãe, convertia-se em tristeza – e chorava” (DRUMMOND, 1991, ps. 41-42); nós optamos por desenhar uma flor, recurso mais abstrato para aludir ao sentimento. Já quando há a menção às comunhões que Hilda praticava nas sextas-feiras, desenhamos o formato de uma hóstia (na verdade, uma foto ou ilustração de uma hóstia).

As cenas seguintes são apenas descritas na narração, e ilustradas com imagens que se assemelham a fotos coladas (uma de Hilda fantasiada de Havaiana, duas imagens de Hilda e outra do “feio frequentador” do Minas Tênis Clube. A história termina com a emblemática frase da personagem: “Eu amo os deserdados do mundo” (DRUMMOND, 1991, ps. 41-42).

Para as pessoas que viveram na época do Minas Tênis Clube, Hilda é um marco em suas vidas, representando o espírito da sua época. Para os clientes e frequentadores da zona boêmia, Hilda é igualmente uma idealização daquele estilo de vida. As características únicas desta personagem fazem dela uma espécie de mito para os belo-horizontinos, devido ao seu mistério de mulher diáfana e carnal ao mesmo tempo.

Em um dos trechos, ela confessa ao narrador-personagem Roberto que teria nascido no dia 1º de abril (dia da mentira), mesma data em que teria iniciado a atividade da prostituição na Rua Guaicurus. Por causa disso, ela costumava afirmar: “Dia da mentira. Então eu não existo” (DRUMMOND, 1991, p. 234). Além disso, a última fala da personagem no desfecho do romance parece ser um diálogo direto de Hilda/Anima sussurrando ao seu narrador-personagem que faz as vezes de “alter ego” escritor: “Por que você não diz aos leitores que, tal como contou no seu romance, eu, Hilda Furacão, nunca existi e sou apenas um 1º de abril que você quis passar nos leitores? Por que não diz isso? (DRUMMOND, 1991, p. 298).

Em sua obra *Os Mistérios da Mulher*, Mary Esther Harding discute como o poder de sedução das mulheres parece se tornar ainda mais significativo justamente quando elas não se envolvem:

Há as mulheres que fazem o papel de *anima* para os homens, como um jogo, uma técnica, reprimindo deliberadamente suas próprias reações, a fim de conseguirem o que querem. (...) É relativamente raro encontrar um homem que não seja tocado até a alma numa situação erótica, mas há classes inteiras de mulheres que, mesmo durante a vivência erótica, são tão frias quanto o gelo e tão calculistas quanto os cambistas. A frieza da lua e a crueldade da deusa da lua simbolizam esse aspecto da natureza feminina. A despeito dessa falta de calor, de imaturidade, e de certa indiferença, o erotismo impessoal da mulher frequentemente atrai o homem (HARDING, 1985, 166).

A descrição da mulher que cumpre um papel de Anima para os homens parece bem adequada para Hilda. Ao mesmo tempo em que ela se assume tão fria "quanto o gelo", é também um "furacão" entre quatro paredes. Características por vezes empregadas para se referir a ela, como "luz" e "calor", na verdade dizem menos sobre sua personalidade, aludindo a algo que se aproxima de um "erotismo impessoal" do qual se refere Harding.

Ao apresentar um aspecto de impessoalidade, Hilda torna-se como que uma encarnação da própria Anima, tomando forma, porém, em um mundo cuja descrição narrativa é marcada pelo realismo. A constelação da Anima irradiada por Hilda chega até mesmo a ser batizada pelas pessoas de Belo Horizonte, que cunham o termo "mal de Hilda" para todos os homens que subitamente passam a abandonar a vida institucional, a questionar seus casamentos (DRUMMOND, 1991, ps. 72-73), e cujo sintoma mais notável é fazer os homens sentirem "alegria infantil; alegria de menino que ganha o velocípede tão sonhado ou a bicicleta sempre aguardada e adiada" (DRUMMOND, 1991, p. 74). A "vontade de potência" é devolvida a esses homens, outrora anestesiados pelos hábitos mecânicos do *status quo* e da vida ordeira das Gerais, graças a um contato renovador com a personagem/arquétipo da Anima.

M. Esther Harding cita uma peça de teatro chamada *Maya*, cuja trama envolve justamente uma possibilidade mais plausível e verossímil para uma

prostituta que se aventurasse a encarnar a Anima. Maya consegue manter a máscara impessoal, até o momento em que se apaixona. Quando isso acontece, sua humanidade emerge, e, diferente de Hilda, ela não mais consegue se apresentar como uma mulher plenamente sedutora:

Quando a mulher está imune ao amor e o encara somente como um jogo, uma técnica, ela desempenha o papel de ninfa com grande vantagem. Quanto mais impessoal e hábil ela for, é mais provável que o homem fique desesperadamente envolvido.

Por essa razão, a mulher que encontra sua satisfação através das atenções que pode evocar e dos proveitos que tira dos admiradores não pode se apaixonar. Poderá controlar a situação somente enquanto ela própria não estiver emocionalmente envolvida. No instante em que se apaixona, torna-se parte do material maleável da vida, pois passa a participar das esperanças e temores, das alegrias e tristezas de seu amor. Não é mais um ator impessoal no drama humano, mas é ela própria quem sofre a ação.

A peça *Maya* mostra justamente esse resultado. A heroína é uma prostituta, apresentada em suas várias relações com uma série inteira de homens. Pode desempenhar o papel de mãe, de esposa, namorada, confortando cada homem de acordo com sua necessidade. Mas quando o homem que havia amado em sua meninice surge e pede que ela se mostre como realmente é, toda a sua habilidade em levar a situação desaparece (HARDING, 1985, ps. 167-168).

Mais que uma mulher comum, Hilda se revela uma musa, impessoal e plenamente convicta de seu papel, sem vacilar, sem demonstrar traços de fragilidade capazes de convertê-la num ser humano. Afinal, "a musa deve manter os olhos abaixados e o corpo ofertando-se, sem a intervenção da mente. O preço de ser uma inspiração é o de permanecer congelada no espaço. Caso se atreva a se movimentar, a piscar ou a opinar, ela deixa imediatamente de ser uma musa" (SEGAL. In: FERREIRA, 2012, pág. 32).

No primeiro encontro entre Frei Malthus e Hilda Furacão, esta é descrita não como uma pessoa, mas como uma força, ou um acontecimento:

Ela veio andando na direção dele como uma festa; no que andava – e isso era natural dela, nunca teve aulas – trazia toda a alegria do mundo; era clara, tinha a Itália materna na pele e a Alemanha paterna nos olhos cor de fumaça e um certo quê louro nos cabelos lindamente presos; e a arrogância, esse não abaixar a cabeça, esse não desviar os

olhos, de onde é que vinha? O vestido era um tomara-que-caia preto, que assumia a forma surpreendentemente jovem de seu corpo, uma lembrança das missas dançantes do Minas Tênis Clube; e o Santo – que desviou o crucifixo no rumo dela – teve medo de pensar (oh, louco coração!) que ela não usava sutiã e que seus seios recordavam duas maçãs argentinas e eram inquietos como os pássaros do paraíso; usava um sapato de salto alto cravejado de vidrilhos, também lembrança das missas dançantes do Minas Tênis, sapatos que estranhamente brilhavam mais e mais, sugerindo festas encantadas (DRUMMOND, 1991, ps. 56-57).

A descrição evoca diversos signos associados às elites mineiras, a começar de sua descendência italiana e alemã, como que representando uma fusão dos imigrantes que instauraram o patriarcalismo brasileiro. Ao mesmo tempo, também são mencionadas as missas dançantes do Minas Tênis Clube. Assim, Hilda é tratada não como um ser, mas como uma fusão de signos do inconsciente coletivo, sejam locais (a beleza feminina do Minas Tênis, vinculando-a a uma época áurea da juventude mineira) quanto estrangeiros (sua descendência). E além da descrição do narrador-personagem, há uma tentativa de descrever também o olhar de Frei Malthus, onde Hilda surge com seios que parecem "pássaros do paraíso" e com o brilho do seu salto sugerindo "festas encantadas", indo ainda mais além da dualidade regional/estrangeira, sugerindo algo exótico.

O aspecto sedutor que a descrição de Drummond causa no leitor é, acima de tudo, por se tratar de uma mulher que extrapola o real, assumindo aspectos divinos, tornando-se uma verdadeira força da natureza. Para M. Esther Harding,

Esse aspecto da natureza feminina é representado pela lua escura, ou a fase bem inicial da lua crescente. Quando uma mulher vive somente essa face da sua natureza, ela não é individual, não é humana. É, ao invés disso, a personificação de uma força da natureza, poderíamos mesmo dizer que o efeito que produz sobre os homens é como se ela fosse tal força da natureza (HARDING, 1985, p. 169).

Até mesmo a partir do codinome "Furacão", fica claro que Hilda encarna, de fato, características de uma força da natureza. Além desse verniz, existe uma essência natural de Hilda que torna legítimo seu elo com as forças

naturais; em termos simbólicos seria o seu contato com a "terra", com as necessidades fundamentais dos seres ao seu redor. As implicações desse fato podem ser tanto políticas quanto simbólicas, e trataremos delas abaixo.

4.3. O sagrado através do profano

Nessa adaptação, focamos no embate entre Hilda Furacão e Frei Malthus, na primeira vez em que se encontram. O Frei é pressionado pelas beatas de Belo Horizonte a “exorcizar” o demônio que supostamente domina Hilda Furacão. Contudo, é Hilda quem levanta a hipótese de que ela poderia talvez estar à serviço de Deus.

Batizamos essa adaptação de “A Noite do Exorcismo”, nome de um dos capítulos do romance de onde extraímos o texto. Mas os trechos que utilizamos começam no capítulo 15 da parte um (“Os Disfarces do Diabo”), e vão até o capítulo 20 (“O Sapato de Cinderela”), encerrando então a primeira parte do livro.



**DEUS SIM,
DIABO NÃO!**

SANTO EXORCIZA DEMÔNIO!!!

Hoje às 20 horas, na Rua Guaicurus,
grande marcha contra a presença
do demônio disfarçado de Hilda Furacão,
em Belo Horizonte.

Um santo vai exorcizar Hilda Furacão,
tirar o demônio do seu coração e
fazê-la voltar a ser a Garota
do Maiô Dourado.

Hoje!!! Grande Noite do Exorcismo!
Concentração: 19 horas e 30 minutos
diante da Central do Brasil. Não
perca o trem da história!!!
Ajude a construir a Cidade das Camélias.

A NOITE DO EXORCISMO



NA FRENTE DA MULTIDÃO QUE CARREGA
TOCHAS ACESAS, FABRICANDO FANTASMAS
NAS PAREDES DOS HOTÉIS E DAS PENSÕES DA
RUA GUAICURUS, AOS GRITOS DE "DEUS SIM,
DIABO NÃO"...

...VAI O SANTO, MAGRO, E A BATINA BRANCA
DE FREI DOMINICANO, ANDAR CADENCIADO
E LEVE, COMO SE DAQUI A POUCO
FOSSSE LEVITAR...

A CERIMÔNIA DE EXORCISMO VAI ACONTECER DIANTE DOS DOIS PRINCIPAIS TEMPLOS DO PECADO DA ZONA BOÊMIA: O MONTANHÊS DANCING E LOGO AO LADO O MARAVILHOSO HOTEL, LÁ, ONDE NO QUARTO 304 FICA A PRÓPRIA ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO.



OS RELÂMPAGOS
ABREM UM CLARÃO
E DEPOIS EXPLODEM
NO CÉU, ABAFAM
AS SIRENES, ABAFAM
OS GRITOS...

DEUS SIM,
DIABO NÃO!!

OS RELÂMPAGOS ABAFAM ATÉ A VOZ DAS
BEATAS REZANDO, COMANDADAS POR
DONA LOLO VENTURA...



UM ARREPIO PERCORRE SUA PELE, FAZENDO-O TER
SAUDADE DAS GRIPES DA INFÂNCIA; AGORA
A ALEGRIA É MAIOR QUE A SAUDADE E O SANTO TENTA
IMAGINAR O MOMENTO EM QUE VAI EXORCIZAR
SATANÁS.



E SE SATANÁS
NÃO APARECER?

E ENTÃO QUE HILDA FURACÃO
VEM DESCENDO A ESCADA
DO MARAVILHOSO HOTEL E
CAMINHA NA DIREÇÃO
DO SANTO.



A BEM DA VERDADE
O SANTO
NUNCA TINHA VISTO
HILDA FURACÃO...

... NEM MESMO A CONHECIA POR FOTOS - ASSIM
COMO TODOS, SANTOS OU PECADORES, QUE
NÃO SABIAM COMO ERA...



...PODIAM IMAGINÁ-LA IMENSA, ENORMES NÁDEGAS
APRISIONADAS EM SAIAS JUSTÍSSIMAS E CURTAS...



...E COM UMA PITADA DE MÁ VONTADE, DAVA-LHE
GRANDES SEIOS, ALÉM, MUITO ALÉM DOS SEIOS DE
JANE MANSFIELD, DE JANE RUSSEL E DE GINA
LOLOBRIGIDA...



AH, E O SANTO, TRATANDO-SE DE UMA ENCARNAÇÃO
DO DEMÔNIO, ESPERAVA VER HILDA FURACÃO COM
UMA ENORME E OBCENA BOCA LAMBUZADA DE BATOM,
REVOLTOS CABELOS, BRINCOS DE ARGOLÃO...



E SENTIU QUE ERA ELA QUEM VINHA EM SUA DIREÇÃO PELA ESTRANHA REAÇÃO DOS SOLDADOS E GUARDAS-CIVIS, QUE, AO VÊ-LA PASSAR...



ELA VEIO ANDANDO NA DIREÇÃO DELE COMO UMA FESTA; NO QUE ANDAVA - E ISSO ERA NATURAL DELA, NUNCA TEVE AULAS - TRAZIA TODA A ALEGRIA DO MUNDO.

ERA CLARA, TINHA A ITÁLIA MATERNA NA PELE E A ALEMANHA PATERNA NOS OLHOS COR DE FUMAÇA E UM CERTO QUÊ LOURO NOS CABELOS LINDAMENTE PRESOS.

E A **ARROGÂNCIA**, ESSE NÃO ABAIXAR A CABEÇA, ESSE NÃO DESVIAR OS OLHOS, DE ONDE É QUE VINHA?

O VESTIDO ERA UM TOMARA-QUE-CAIA PRETO, QUE ASSUMIA A FORMA SURPREENDENTEMENTE **JOVEM** DO SEU CORPO, UMA LEMBRANÇA DAS MISSAS DANÇANTES DO MINAS TENIS CLUBE.



"ALGUMA VEZ, VOCÊ QUE É SANTO,
SOUBE COMO VIVE UM OPERÁRIO
BRASILEIRO"?



"POIS EU, QUE VOCÊ DIZ QUE SOU O
DEMÔNIO, SEI COMO VIVE O
OPERÁRIO BRASILEIRO.

SEI DA FOME DO POVO BRASILEIRO,
A FOME DOS OPERÁRIOS, DOS
FAVELADOS, DOS SUBEMPREGADOS,
E DOS QUE NADA TÊM E QUE SENTEM
UMA FOME MUITO ALÉM DO PÃO
NOSSO DE CADA DIA, FREI MALTHUS".



"SENTEM UMA FOME DE CARINHO,
FOME DE ESPERANÇA, MEU QUE-
RIDO FREI MALTHUS".



EU A EXORCIZO, PECADORA!
VOCE É A ENVIADA
DO DEMÔNIO PARA
TENTAR OS HOMENS
AQUI NA TERRA!



E SE FOI DEUS, FREI MALTHUS,
QUEM ME MANDOU À TERRA
PARA FAZER UM RELATÓRIO SOBRE
O QUE SE PASSA NO CORAÇÃO
DOS HOMENS?

RESPONDA-ME, SANTO
DOS RICOS...



QUE **MILAGRE** VOCE JÁ FEZ PARA
SER CHAMADO DE SANTO?

VOCE VAI SER MEU PRIMEIRO
MILAGRE, HILDA!

VOU EXORCIZÁ-LA E CONVERTÊ-LA
AO REINO DE **DEUS**!



FOI A ÚLTIMA FRASE DA NOITE: DO CÉU CAIU SOBRE TODAS AS CABEÇAS, SANTAS E PECADORAS, UMA TAL FÚRIA DILUVIANA,
QUE FEZ CRESCER A SENSACÃO DE QUE BELO HORIZONTE ESTAVA MESMO SENDO BOMBARDEADA POR AVIÕES INIMIGOS...

O estilo de desenho que escolhemos para essa adaptação é baseado nas ilustrações dos livros de cordel. Inicialmente uma arte independente, as xilogravuras que ilustram as publicações de cordel se tornaram cada vez mais associadas a esse gênero literário brasileiro. Nossa escolha estilística remete à imagem arquetípica da Anima que Hilda Furacão encarna nesse trecho adaptado: a despeito das acusações de Frei Malthus que a assinalam como alguém possuída pelo demônio, Hilda revoga para si um potencial numinoso atrelado ao divino, e, em seu discurso, evoca pressupostos muito semelhante ao que inspira os cultos latinoamericanos de devoção à Nossa Senhora.

Consideramos, portanto, que o estilo de desenho utilizado para esse trecho deveria dialogar com esses dados que remetem não só à religião católica, mas (e principalmente) à apropriação do catolicismo feita pelo povo latinoamericano. Como discutiremos abaixo, a função que Nossa Senhora ocupa na expressão católica é algo peculiar da América Latina (consequentemente do Brasil). Ao se contrapor à perspectiva de Frei Malthus que busca condenar e tornar “profana” toda fuga do dogma religioso institucionalizado, Hilda Furacão propõe uma vivência cristã baseada no contato direto com os mais pobres, e em ações materiais e paupáveis que contemplem seus dilemas menos metafísicos.

O conceito de “hibridismo”, que o antropólogo Néstor García Canclini tomou emprestado da biologia, ajuda a explicar como se opera, no contexto latinoamericano, essas fusões de cultura, em que elementos culturais distintos são capazes de se misturar, e outros elementos que pareceriam inusitados acabam por ser incorporados. O hibridismo envolve, basicamente, “formas particulares de conflito geradas da mistura de culturas que acontece em meio à decadência de projetos nacionais de modernização na América Latina” (CANCLINI, 2008, pág. 18). Para Canclini, o “híbrido” é similar ao que alguns tratam como o “sincretismo em questões religiosas”, ou a “mestiçagem em história e antropologia” (CANCLINI, 2008, pág. 22). No processo de hibridização, afirma ele, “busca-se *reconverter* um patrimônio (...) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado (...). A hibridização interessa tanto aos setores hegemônicos como aos populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade” (CANCLINI, 2008, pág. 22).

A ideia de Hibridismo é mencionada por Canclini sobretudo em seu espectro político, econômico e cultural, em sua abrangência concreta no contexto latinoamericano. Em nosso estudo, pensamos o conceito também ao considerarmos aspectos psíquicos que tangenciam símbolos e representações culturais, além de sua dinâmica na sociedade – sutil, porém relevante; e igualmente concreta.

Assim, acreditamos que esse catolicismo híbrido notado no trecho adaptado se adequaria a um estilo gráfico que evocasse tais características. As ilustrações de cordel parecem se assentar bem para uma proposta dessa natureza. Buscamos inserir na execução do desenho algumas ranhuras e detalhes que remetessem à xilogravura; técnica utilizada para as ilustrações de cordel.

Essa técnica consiste na gravação de imagens na madeira, que posteriormente serão reveladas em materiais como papel ou tecido. Apesar de não ser possível precisar as origens da xilogravura, acredita-se que essa atividade tenha nascido na China, mas os primeiros registros que sobreviveram ao tempo são de gravuras japonesas, feitas por volta do século V. Já no Brasil, algumas das primeiras obras de xilogravura conhecidas são de 1899, através do poeta paraibano Leandro Gomes de Barros, que ilustrava, escrevia e editava folhetos de cordel (CORREIA, 2011, ps. 103-104).

Outra característica das xilogravuras no Brasil é a de serem também chamadas de “gravuras populares”, ou mesmo “ilustração de folheto de cordel” (RAMOS, 2008, p. 26). A função da xilogravura no país é constantemente atrelada à produção dos cordeis, até mesmo pelo fato de que boa parte das gravuras é feita para os cordeis, as vezes pelo próprio autor.

Ariano Suassuna (citado por Everardo Ramos) distingue algumas características dessa expressão artística, como o espaço bidimensional, a falta de perspectiva, e as formas bem estilizadas, até quando se trata de cópias de modelos reais. Para ele, esse estilo guarda algo de primitivo, arcaico, até mesmo pelo caráter artesanal da produção (RAMOS, 2008, ps. 28-30). Tal opinião é endossada até mesmo por críticos estrangeiros, como Phillippe Dagen, crítico de arte do jornal francês Le Monde, que vê nessas produções

um “arcaísmo autêntico”, e compara esses artistas com outros artistas europeus, como Derain ou Apollinaire (DAGEN. Apud: RAMOS, 2008, p. 32).

Parece-nos adequado para nós usar esse estilo devido ao seu caráter de “gravura popular”, no sentido defendido por Suassuna. Ou seja, é um estilo cuja estrutura remete a expressões artísticas arcaicas, guarda semelhanças com estilos de antigas civilizações, e, por isso, carrega um sabor de história e de ancestralidade. Pelo fato das xilogravuras dos cordeis serem expressão tipicamente brasileira, seu estilo parece eficaz na tentativa de representar o mote do trecho que adaptamos. Ali, Hilda rompe com a lógica que permeia a prática institucionalizada do catolicismo dos anos 1960, e questiona se a sua própria postura – tida como profana ou “demoníaca” – não poderia ser de alguma forma uma ação divina.

No primeiro quadro, fizemos uma reprodução gráfica do panfleto que é distribuído pelas ruas de Belo Horizonte, convidando a população para assistir ao ato de exorcismo de Hilda Furacão. Frei Malthus (chamado de “O Santo”) é retratado à esquerda do papel, e, logo abaixo dele, com fonte de “stencil”, é lido os dizeres “Deus sim, Diabo não!”. No lado direito, o texto do convite, onde utilizamos dois tipos de fontes que remetem à tipografia de antigos documentos datilografados ou impressos.

O título “A Noite do Exorcismo” tem um uso de fonte e de textura (letras pretas com manchas brancas) que remete aos títulos de folhetos de cordel. Da mesma forma, a borda de alguns dos quadros tem também esse mesmo estilo. Algumas fissuras de tom branco são sutilezas que usamos para dar um aspecto de xilogravura; afinal, as ilustrações que fizemos não são gravadas na madeira como nos cordeis originais. Portanto, utilizamos de materiais que emulassem o resultado obtido nas xilogravuras.

O convite narrado no primeiro quadro da página 01 está no capítulo 15 da parte um do romance, intitulado “Os Disfarces do Diabo”. Como seria inviável adaptar nessa tese todas as páginas do texto integral (por questões de tempo hábil e espaço disponível), optamos por pincelar trechos e cenas específicos de alguns capítulos, preservando, contudo, um fio narrativo coerente.

Já na segunda metade da página 01 e na página 02, adaptamos trechos do capítulo 16, “A Noite do Exorcismo”. No início da página 03, a primeira fala ainda pertence ao capítulo 16; porém já a segunda fala (“A bem da verdade...”) já pertence ao capítulo 17, intitulado “Mais Fosse um Anjo”. A narrativa de Drummond dentro de cada uma das seis divisões do romance é toda cortada por capítulos (ou sub-capítulos), ainda que, quase sempre, o texto como um todo seja costurado de modo uniforme dentro das divisões. Em termos práticos, não há motivos para que haja essas divisões dos sub-capítulos, já que a ação prossegue entre eles da mesma forma. Tudo leva a crer que esse recurso se configura apenas como marca de estilo de Roberto Drummond.

A primeira vez que Frei Malthus vê Hilda Furacão é cercada de expectativa. O autor brinca com a expectativa que tanto o Frei quanto boa parte das pessoas (“santos ou pecadores”) tinham em relação à Hilda. Toda a diagramação da página e o estilo de desenho usados na página 03 foram adequados a isso. No quadro 1, podemos ver um vulto de Hilda se aproximando ao longe, e essa sombra permeia todos os outros quatro quadros da página. No quadro 2, Frei Malthus observa Hilda espantado; enquanto que nos quadros seguintes, o estilo de desenho se afasta um pouco das gravuras populares, assumindo as formas exageradas (por vezes até grotescas) que a imaginação do Frei cultivava a respeito de Hilda.

Na página 04, já mais alinhada novamente com o estilo do cordel, são retratados alguns deslumbrados policiais que abrem caminho para Hilda Furacão passar, mas ela ainda não é retratada diretamente. Então, na metade de baixo da página, há um quadro negro onde podemos ver, do lado esquerdo, uma imagem de Hilda Furacão com o rosto pouco definido; e, do lado direito, o texto de Roberto Drummond onde diversas características da personagem são descritas.

A opção por não retratar claramente o rosto de Hilda remete ao fato da personagem encarnar a Anima, como analisamos mais profundamente no subcapítulo anterior de nosso estudo. Porém é interessante ressaltar que a desenhamos com um traço branco, que se destaca no fundo negro da imagem. Tal opção não é gratuita: aqui nossa intenção foi a de remeter à própria técnica da xilogravura, onde a imagem gravada na madeira aparece impressa em tinta

preta, enquanto que o resto da “tela” fica na cor branca. Para dar esse efeito, a impressão funciona em negativo, invertendo o que seria mais e menos escuro. Assim, o desenho de Hilda nesse quadro preto, desenhado de branco, pretendia intensificar o caráter original da gravação em madeira, antes mesmo da impressão. Em vez de delimitar possíveis significações dessa opção, podemos apenas sugerir algumas possibilidades de sentido (e tantas outras também serão adequadas): colocar Hilda como emanção da Anima, ou reforçar a característica de Hilda como “força da natureza”, ou sugerir que ela se adequa a um padrão de idealização da beleza feminina quase que universal, etc.

Na página 05, os eventos correspondem basicamente ao subcapítulo 18, “Te Esconjuro, Satanás!”. A diagramação muda para pequenos quadros, todos do mesmo tamanho. A intenção foi intensificar o climax que fôra preparado nas páginas seguintes, sobre o momento em que Frei Malthus e Hilda Furção se encontram pela primeira vez. Ele está convicto de que ela é um demônio; apesar de achar difícil resistir a seu poder de sedução. Ela então lhe interpela, questionando suas superstições: “ Responda que espécie de Santo é: Santo dos ricos ou Santo dos pobres?” (DRUMMOND, 1991, p. 59). Ela questiona o quanto Malthus tem uma efetiva vivência prática com os pobres.

Os pilares conceituais da Igreja Católica, claramente influenciados pela tradição iluminista, estão representados nessa cena, a partir da incapacidade de Malthus compreender a vivência de Hilda em meio aos pobres. Para Eduardo Hoornaert,

Influenciados por uma já longa tradição ocidental que remonta ao iluminismo (século XVIII), os agentes de pastoral mal percebem a relevância da luta cultural. Eles compreendem a importância da luta pela libertação nos níveis econômicos, sociais e políticos, mas fazem com dificuldade a passagem entre estes “níveis” e a luta cultural. Esquecem que cada símbolo, cada discurso, cada expressão cultural é uma arma, a favor ou contra o povo. As ciências, da forma em que foram praticadas na Europa e na América do Norte, acreditam demais nos esquemas de progresso e desenvolvimento para darem a devida atenção às experiências de luta e resistência dos povos oprimidos codificadas, celebradas e vivificadas pela religião (HOORNAERT, 1982: 13).

Na página 06, o foco é o subcapítulo 19, intitulado “E Se foi Deus Quem Me Mandou?” (além da primeira frase do subcapítulo 20, fechando nossa adaptação). Nessa parte, a fala de Hilda de certa forma busca responder à pergunta que ela mesma fez a Frei Malthus, aprofundando sua sugestão de que o “Santo” estaria tão apegado aos dogmas católicos, que acabou deixando de lado as necessidades mais urgentes dos pobres:

Responda Frei Malthus: alguma vez, você que é Santo, soube como vive um operário brasileiro? Pois eu, que você diz que sou o demônio, sei como vive o operário brasileiro. Sei da fome do povo brasileiro, a fome dos operários, dos favelados, dos subempregados, dos desempregados, e dos que nada têm e que sentem uma fome muito além do pão nosso de cada dia, Frei Malthus. Sentem uma fome de carinho, fome de esperança, meu querido Frei Malthus (DRUMMOND, 1991, p. 60).

Em sua ótica, o fato de Hilda assumir sua vivência em meio aos pobres faz com que Frei Malthus a associe ainda mais com as trevas; ao que ela lhe responde: "E se foi Deus, Frei Malthus, quem me mandou à terra para fazer um relatório sobre o que se passa no coração dos homens?" (DRUMMOND, 1991, p. 61).

Na época em que se passa o romance (primeira metade dos anos 1960), iniciativas que aliassem a fé cristã com uma prática direta entre os povos oprimidos da América Latina não haviam ainda surgido em larga escala. Somente em 1968, na II Conferência Geral dos Bispos (católicos) Latino-Americanos, realizada em Medellín, Colômbia, seriam discutidas um conjunto de ideias que dariam origem à Teologia da Libertação (ALTMANN, 1979, p. 27), que seria uma espécie de "praxeologia", onde a teologia funciona como uma reflexão sobre a prática (ALTMANN, 1979, p. 29).

O setor da Igreja que se associa à Teologia da Libertação assume o fato de que "a existência de países desenvolvidos e subdesenvolvidos não é coincidência ou fatalidade, muito menos expressão de diferentes estágios de evolução em diferentes sociedades" (ALTMANN, op.cit.). Essa é a chamada "teoria da dependência". É desse tipo de paradigma, que não exclui que sejam feitas considerações de caráter político (sobretudo marxistas) junto com as teológicas, que a Teologia da Libertação promoveu iniciativas como a Missa da

Terra sem Males e a Missa dos Quilombos – celebrações onde a Igreja pediria desculpas aos povos indígenas e negros pela colonização.

Ao ignorar as benesses que sua posição social lhe conferia, Hilda Furacão pôde ir ao encontro das camadas populares mais desfavorecidas. Fosse no período mais acirrado da ditadura militar (entre 1968 e 1975), e Hilda seria taxada menos como humanista, e mais como comunista. A própria Igreja Católica tratou de condenar essas iniciativas mais pragmáticas e diretas de setores como o da Teologia da Libertação, o que culminou na proibição do próprio Vaticano às missas "inculturadas", que reunissem aspectos culturais e religiosos das regiões em que fossem celebradas.

Nessa cena do encontro entre Hilda Furacão e Frei Malthus, ela aparece, portanto, como vanguarda da *práxis* cristã, unindo as demandas políticas e religiosas, e antecedendo uma postura que marcaria a Igreja Católica brasileira alguns anos após os eventos narrados em *Hilda Furacão*. De acordo com Pedro Tierra, no documentário *Missa dos Quilombos*:

Nenhuma igreja, ou nenhuma face da igreja católica no mundo viveu a experiência que a Igreja Católica viveu no Brasil nos anos da ditadura, nenhuma. Se formos comparar a igreja do México, a igreja da Argentina, a igreja do Chile, a igreja do Paraguai... Essas igrejas, elas não desempenharam o papel que a Igreja Católica no Brasil desempenhou na resistência aos anos de chumbo, a repressão, e na reconstrução (do movimento popular). E é aí que eu acho que foi o papel mais fecundo que ela desempenhou ao longo dos quinhentos anos da história, não tenho dúvida de dizer isso muito tranquilamente. Em nenhum momento, em quinhentos anos de história, a Igreja Católica no Brasil estabeleceu uma tão profunda identificação com os movimentos sociais, com os oprimidos do país (TIERRA. In: 2006).

Estas são algumas das implicações políticas do compromisso de Hilda Furacão com os pobres e marginalizados de seu ambiente. Ao pensarmos nas implicações simbólicas por trás dessa postura, entendemos que as forças da natureza (da qual Hilda seria mais uma *representação* que uma representante) possuem lastros culturais fortes na tradição latino-americana. É como se, em países da América do Sul (mas não só desse continente), a falta de raízes profundas no iluminismo europeu propiciasse a inserção de elementos

mundanos aos mitos; ícones que a tradição ocidental orientou a venerar apenas em seu aspecto mais sublime.

Ressaltamos esse aspecto ao representar Hilda Furacão como Nossa Senhora no momento em que ela narra à Frei Malthus sobre sua compaixão pelo sofrimento do trabalhador brasileiro. Nos três primeiros quadros da página 06, o discurso de Hilda se afina bastante com o apelo que Nossa Senhora tem no Brasil e nos demais países latinoamericanos. Assim, ao identificar um pressuposto arquetípico que o texto possibilita, nossa adaptação inseriu este elemento, mesmo este não estando presente diretamente no texto original.

Esse papel de Nossa Senhora como uma entidade que zela pelos mais pobres e intercede por eles é menos uma possibilidade idealizada pela cúpula da Igreja Católica, e tem mais a ver com a apropriação que os fiéis fazem de personagens e elementos da doutrina. A pesquisadora junguiana Marie-Louise von Franz descreve como alguns países rurais conferem a mitos antigos um caráter terreno e mundano, por vezes até ausente nas versões originais do mito. Essa "mistura" de características seria fruto de uma necessidade psíquica de compensar elementos cruciais que, por alguma contingência histórica, são destituídos nos mitos (VON FRANZ, 2000).

Ela exemplifica com as aparições de Virgens Marias negras em diversos países, que seriam nada mais do que a restauração de um aspecto de fertilidade e de imanência que remetem ao mito da deusa egípcia Ísis, de onde a Mãe de Jesus Cristo teria sido baseada:

Ísis era representada como a mais elevada espiritualidade divina, mas era também reverenciada como a deusa do mundo subterrâneo, a soberana dos mortos, dos espíritos e da noite – dos fantasmas e do mal. Ísis era uma deusa negra, não somente no sentido do mal, mas também no sentido do noturno, do terreno. (...) A Virgem Maria herdou todos esses traços, mas segundo a doutrina oficial, conservou somente o sublime, o espiritual, os atributos de pureza e outras qualidades positivas. Os aspectos de fertilidade da terra e outros de caráter negativo nunca foram reconhecidos oficialmente (VON FRANZ, 2000, págs. 49-50).

Uma das versões de Maria na América do Sul é a de Nossa Senhora de Guadalupe, que Von Franz afirma herdar todos os atributos das deusas de fertilidade maternas indígenas. Ela prossegue afirmando que

Nos lugares aonde as missões católicas chegaram e para onde levaram o culto da Virgem Maria, esta sempre assumiu as características locais das grandes deusas da fertilidade. Por isso, em termos de folclore, ela não é apenas imaculada, espiritualizada e levada ao céu; ela é também a grande mãe da terra, a protetora da natureza. Mas ela se relaciona também com o lado negro, pois protege os pecadores. (...) Maria faz a intermediação, e é por isso que ela é a medianeira e que as pessoas rezam pedindo sua intercessão. As pessoas acreditam que ela é mais benevolente com as imperfeições da humanidade. Isso é tipicamente feminino – exatamente como numa família, frequentemente o pai troveja ameaças e a mãe intercede. O padrão é o mesmo (VON FRANZ, 2000, ps. 51-52).

Assim, em uma terra onde as tradições patriarcais deixaram tantas marcas duras e amargas, a própria psique das pessoas leva a uma instintiva compensação do aspecto terreno do feminino. Von Franz menciona alguns acontecimentos da história do catolicismo, que levam a crer que a estética da Virgem Maria teria sido adaptada da deusa egípcia Ísis, mas que o caráter terreno da antiga deusa, associado à fertilidade e às forças da natureza, foi posteriormente excluído da representação:

Os primeiros cristãos raramente inventaram novos motivos artísticos. Como era costume na arte da antiguidade, certos tipos eram copiados e recopiados. (...) Desse modo, pode-se dizer que os diferentes temas cristãos são traduções de clichês típicos da antiguidade.

Assim, a representação mais antiga da Virgem Maria é simplesmente uma cópia de Ísis e de seu filho Horo. Os arqueólogos tiveram muita dificuldade para decidir se a estátua encontrada não era na verdade uma representação de Ísis – possivelmente é – usada numa igreja cristã para representar a Virgem Maria. E assim a Virgem Maria, tanto na arte como em outros campos até mais importantes que este, herdou realmente todos os principais traços da deusa egípcia Ísis, que exerceu enorme influência no Império Romano recente.

(...) Quando refletimos sobre a imagem oficial, vemos que a ênfase recai sobre o aspecto espiritual de Maria – a Imaculada Conceição, a Assunção ao céu, ao Thalamos celestial ou câmara nupcial – , mas Ísis tinha um tema muito

mais rico. Ísis era representada como a mais elevada espiritualidade divina, mas era também reverenciada como a deusa do mundo subterrâneo, a soberana dos mortos, dos espíritos e da noite – dos fantasmas e do mal. Ísis era uma deusa negra, não somente no sentido do mal, mas também no sentido do noturno, do terreno. (...) A Virgem Maria herdou todos esses traços, mas, segundo a doutrina oficial, conservou somente o sublime, o espiritual, os atributos de pureza e outras qualidades positivas. Os aspectos de fertilidade da terra e outros de caráter negativo nunca foram reconhecidos oficialmente (VON FRANZ, 2000, p. 28-50).

Hilda Furacão é vista como santa em diversos momentos do romance, contudo, vive da atividade da prostituição, o que a caracterizaria como pecadora. Seus instantes de ajuda ao próximo e de compaixão pelos que sofrem são elementos que convivem lado a lado com a atividade de comercializar seu próprio corpo através do sexo. Assim como as deusas pré-cristãs, Hilda une aspectos mundanos a outros sublimes. Uma ambiguidade que só aumenta seu mito, e que Roberto Drummond habilmente se recusa a iluminar.

Essa dualidade aparece no momento em que Frei Malthus a chama de pecadora, e, por isso, pretende exorcizá-la. Contudo, ela suscita a hipótese de, na verdade, ser uma enviada não do demônio, mas de Deus – assinalando, portanto, uma perspectiva da doutrina cristã distante da oficial, mas também possível, de certa maneira.

O último quadro da página 06 encerra a história com uma grande chuva, evento que o narrador apresenta no último subcapítulo da parte um de *Hilda Furacão*, quando todos os personagens principais já foram apresentados e o dilema entre eles já delineados. Por trás dessa cena, podemos detectar um significativo simbolismo envolvendo o contato entre o masculino e o feminino, representado pelo Céu e a Terra. De um lado, o aspecto celestial (masculino) de uma religião patriarcal, simbolizado por Malthus. De outro, o aspecto terreno (feminino) de uma representante não-institucional de caráter profano, simbolizado por Hilda:

Em outras religiões, a criação cósmica, ou pelo menos sua realização, é o resultado de uma hierogamia entre o Deus Céu e a Terra Mãe. Este mito cosmogônico, bastante difundido, é encontrado sobretudo na Oceania da Indonésia

à Micronésia –, mas também na Ásia, na África e nas duas Américas. Ora, como vimos, o mito cosmogônico é o mito exemplar por excelência: serve de modelo ao comportamento dos homens. É por isso que o casamento humano é considerado uma imitação da hierogamia cósmica. “Eu sou o Céu”, proclama o marido na Brhadâranyaka Upanishad (VI, 4, 20), “tu és a Terra!” Já no Atharva Veda (XIV, 2, 71) o marido e a mulher são assimilados ao Céu e à Terra. Dido celebra seu casamento com Enéias no meio de uma violenta tempestade (Eneida, IV, 16 ss.); a união deles coincide com a dos elementos; o Céu abraça sua esposa distribuindo a chuva fertilizante. Na Grécia, os ritos matrimoniais imitavam o exemplo de Zeus unindo-se secretamente com Hera (Pausânias, II, 36, 2). Como era de esperar, o mito divino é o modelo exemplar da união humana. Mas há um outro aspecto importante: a estrutura cósmica do ritual conjugal e do comportamento sexual dos seres humanos (ELIADE, 1992, p. 72).

Assim, no encontro entre Malthus e Hilda (cujo atrito aparente não pôde esconder o encanto que sentiram um pelo outro), diversos simbolismos surgem na narrativa, de maneira a evidenciar o impacto desse contato. Um aspecto digno de nota são, novamente, as evidências da força da natureza de Hilda, simbolizada aqui pelo elemento Terra:

A mulher relaciona-se, pois, misticamente com a Terra; o dar à luz é uma variante, em escala humana, da fertilidade telúrica. Todas as experiências religiosas relacionadas com a fecundidade e o nascimento têm uma estrutura cósmica. A sacralidade da mulher depende da santidade da Terra. A fecundidade feminina tem um Modelo cósmico: o da Terra Mater, da Mãe universal (ELIADE, 1992, ps. 71-72).

Capítulo 5

A Cinderela das Gerais: uma releitura do conto de fadas

Uma importante releitura arquetípica dentro da narrativa de *Hilda Furacão* é a história de Cinderela, cujos detalhes são reproduzidos em diversos trechos. No capítulo 20, intitulado "o sapato da Cinderela", Frei Malthus reedita o mito ao pegar o sapato perdido de Hilda Furacão, logo após a cena do exorcismo, onde ele mesmo teria acusado-a de pecadora e de demônio. Sem que ninguém percebesse, ele pega o sapato, controlando sua vontade de beijá-lo. Somente o narrador-personagem teria notado o "delito", com a ressalva de que "é de justiça dizer que vacilou, indeciso se guardava ou não o sapato da Gata Borralheira ou Cinderela; (...)" (DRUMMOND, 1991, p. 65).

5.1. O Sapato de Cinderela

Adaptamos aqui para a linguagem dos quadrinhos alguns dos trechos que aludem a essa representação do mito de Cinderela no romance *Hilda Furacão*. Diferente de outras adaptações que fizemos, onde capítulos inteiros da obra foram aproveitadas na íntegra, nesta aproveitamos apenas alguns trechos do capítulo 1 (O Santo e a pecadora) e do capítulo 3 (Notícias do sapato de Cinderela). Além disso, criamos diálogos para alguns trechos onde o autor assinala que algo foi dito pelos personagens.



amos saber agora o que está acontecendo com
nosso candidato a Santo, Frei Malheus, depois da noite de exor-
cismo na rua Guaicurus quando, no meio da chuva que caía, como foi dito,
encontrou o sapato perdido por Hilda Furacão: acreditou no momento em que
o apanhou no asfalto molhado e, controlando a vontade de beijá-lo, o meteu no
bolso do hábito de dominicano, viu que ninguém viu o que acabava de acontecer,
pensou então;



sapato de Cinderela

Adaptado da obra Hilda Furacão, de Roberto Drummond - por Rafael Senra

Sabe-se que a vidente madame Janele, a mesma que previu que Gelúlio Vargas ia dar um tiro no peito quando só os gatos estavam acordados no palácio do catele, disse a Hilda Furacão, na época em que ela era ainda a garota do maiô dourado, e em que tirava o sono dos frequentadores da piscina do Minas Tênis Clube...



Pois ainda agora, no convento dos dominicanos, o Santo ouviu pelo rádio as declarações que Hilda fez aos repórteres.

Sabe-se que Hilda Furacão declarou:

PROMETO COBRIR DE BEIJOS E ABRÇOS A QUEM DEVOLVER MEU SAPATO, QUE É UM OBJETO DE ESTIMAÇÃO...

MAS, SE ALGUÉM PREFERIR, OFEREÇO MIL DÓLARES PARA TER MEU SAPATO DE VOLTA.



Pouco depois que as rádios puseram no ar a voz rouca de Hilda Furacão, começaram a chegar ao mitológico quarto 504 do Maravilhoso Hotel homens trêmulos, alguns sem voz:

Llevavam um pé do sapato e diziam ser o da Cinderela: não, não queriam os dólares;

OS ABRÇOS E OS BEIJOS, CLARO!

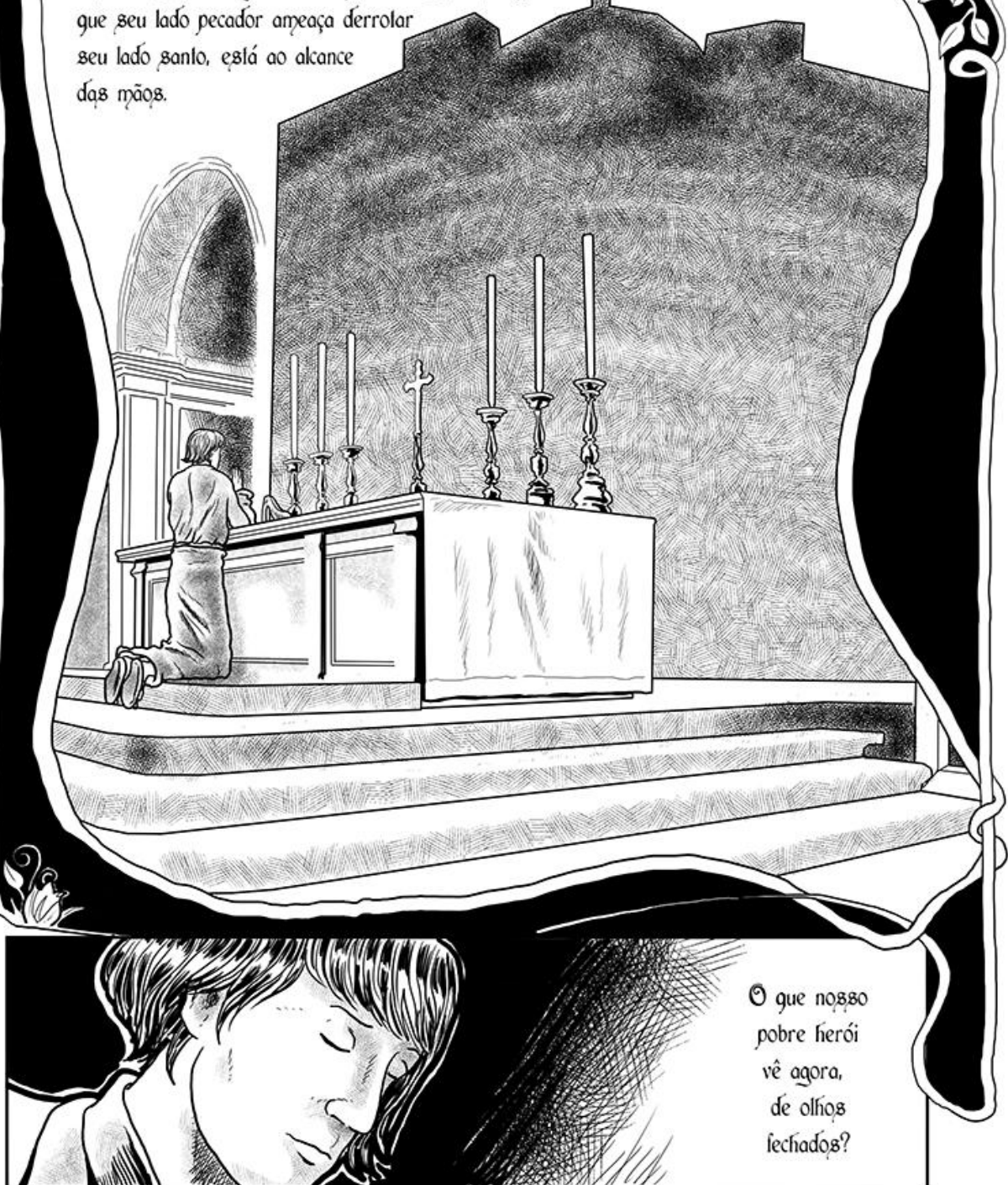
ESPERE... ESSE SAPATO É MAIOR QUE O MEU.

O DO PRETENDENTE ANTERIOR, PELO CONTRÁRIO, ERA MENOR...

AI AI...



Convido-os agora a entrar na porta dos pés até onde
está nosso candidato a Santo; existe uma porta secreta
e, se tivermos sorte, poderemos vê-lo sem que
nos veja; olhem, lá está ele, ajoelhado diante do sapato
da Cinderela, mas não vê o sapato: tem os olhos fecha-
dos, e a geléia de jabulicaba, que ele degusta sempre
que seu lado pecador ameaça derrotar
seu lado santo, está ao alcance
das mãos.



O que nosso
pobre herói
vê agora,
de olhos
fechados?

Vê Hilda Furacão
molhada de chuva, tal
como ele e todos a
viram na Rua
Guacurus durante
a Noite do
Exorcismo.



Hilda Furacão
está de
sapato?



O que faz nosso
candidato a Santo?



Que acontece
então?



E, em seguida,
o que o Santo
vê de olhos
fechados?



O que mais
chama a
atenção nela?



Que diz nosso
Santo a
Bilda Furacão?



E o que os
dois fazem
então?



Porque de
repente ela
para de
correr?



O que ele
sente ao ver
os olhos dela?

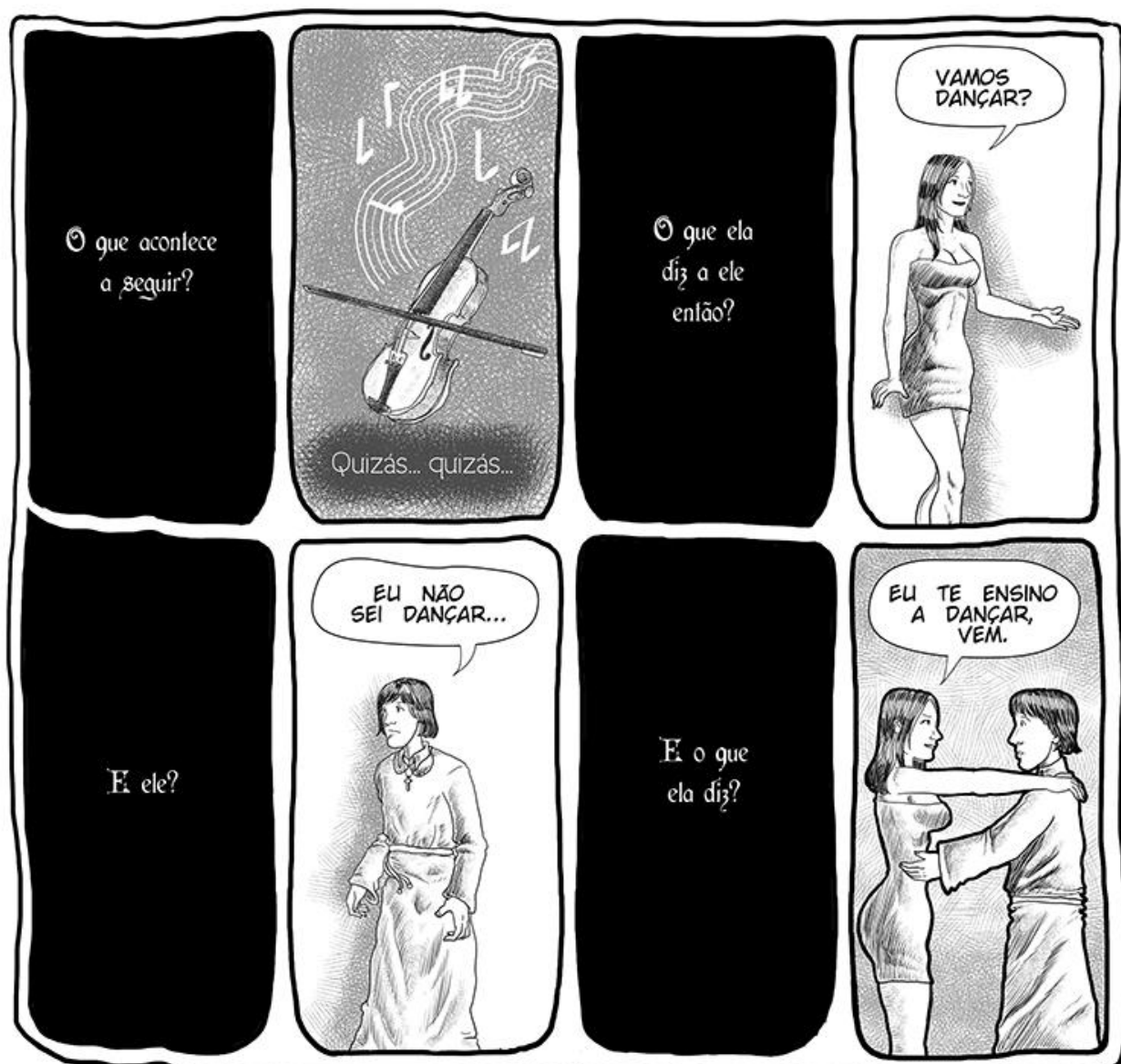


O que ele
vê dentro dos
olhos dela?



O que ele
faz então?





O trecho adaptado foi batizado de “O Sapato de Cinderela”, nome do capítulo 20 da 1ª parte de *Hilda Furacão*, e cujos eventos desembocam nos capítulos que adaptamos (1 e 3 da 2ª parte). Nessa inusitada reedição do mito de Cinderela, o sapato não só cria o vínculo com o conto de fada, mas também carrega um relevante significado para a identidade mineira da época.

Esse teria sido o sapato com que Hilda teria dançado nas inesquecíveis noites do Minas Tênis Clube, enquanto era considerada ainda a “Garota de Maiô Dourado”. Assim, o sapato é um artefato capaz de evocar a memória de tempos áureos das elites mineiras, ainda mais por ser revestido pelo arquétipo de Cinderela:

Sabe-se que a vidente Madame Janete, a mesma que previu que Getúlio Vargas ia dar um tiro no peito quando só os gatos estavam acordados no Palácio do Catete, disse a Hilda Furacão, na época em que ela era ainda a Garota do Maiô Dourado, e em que tirava o sono dos frequentadores da piscina do Minas Tênis Clube:

- Para você descobrir seu Príncipe Encantado, primeiro você há de sofrer mais do que a Gata Borracheira, porque sua madastra vai ser a própria vida. Depois, você vai perder o pé de seu sapato mais amado, este que você usa nas missas dançantes do Minas Tênis Clube, e quem o encontrar, para o bem ou para o mal, será seu Príncipe Encantado (DRUMMOND, 1991, ps. 65-66).

Apesar de sua condição de prostituta, Hilda Furacão tem sua integridade moral (parcialmente) garantida, devido a inúmeras ressalvas que o texto de Drummond promove em cenas específicas. Através do mito de Cinderela, a fala da vidente deixa em aberto a interpretação de que a vida de Hilda como prostituta seria um sofrimento infringido por sua madrasta (aqui não como um personagem de carne e osso, mas como a condição da vida). A prostituição, portanto, se configura como um tipo de castigo, uma penitência, que se interpõe entre a Anima e o Animus da Princesa e do Príncipe.

5.2. Estilização gráfica

O estilo gráfico que usamos remete diretamente a algumas convenções visuais que são associadas aos contos de fadas como o de Cinderela.

Especificamente, esse estilo remete às ilustrações de contos de fadas da chamada Era (ou Idade) de Ouro da Literatura Infantil. Esse movimento floresceu no fim do século XIX, e se valia da elaboração de contos retirados da tradição oral, editados e transformados no formato de livro, com um público alvo de jovens e crianças. Por detrás desse projeto editorial, havia noções que justificavam o empreendimento, como a do filósofo Jean Jacques Rousseau de que a criança deveria ser educada em um ambiente de pureza e sobriedade:

A literatura destinada às crianças tem sua origem na tradição oral (mitos, fábulas, lendas, folclore, religião) e começam a surgir escritos, em inglês, no período medieval, sendo destinados apenas aos meninos e cujo objetivo era ensinar moral, boas maneiras e Latim. *Orbis sensualium pictus* (O mundo em imagens), de Johann Amos Comenius, trata-se de uma gramática da língua latina, publicada em 1658 é considerada o primeiro livro infantil. *Pilgrim's process* (A viagem do peregrino), 1678, de John Bunyan era o único texto, além da Bíblia, considerado adequado para leitura aos domingos. No século XVIII, Jean Jaques Rousseau discute que a criança naturalmente boa deve ser criada longe da sociedade, pois assim não seria corrompida por ela. O pensamento romântico de autores como William Wordsworth e William Blake ajudaram a criar a Era de Ouro da literatura infantil, no século XIX ao propor a criança como inocente e a infância como um período sagrado de vida (ROCHA, ZANOTO, 2013, p.3-4).

Na Era de Ouro, diversos procedimentos da edição de livros infantis acabam sendo popularizados, como o acabamento colorido dos livros, e mesmo a separação do gênero de literatura infantil em relação a outros gêneros – estratégia que visava atender a uma demanda crescente por livros que contemplassem esse público (ROCHA, ZANOTO, 2013, p.3-4).

No livro *Contos dos Irmãos Grimm*, a organizadora Clarissa Pinkola Estés opta por incluir desenhos feitos por um dos mais conhecidos ilustradores da Era de Ouro da Literatura Infantil; Arthur Rackham (1867-1939). Longe de ser uma escolha gratuita, Clarissa justifica no prefácio “A Terapia dos Contos” que o estilo de Rackham guarda uma série de qualidades pertinentes a seu projeto de reunir e comentar os contos dos Irmãos Grimm. Em nosso estudo, acreditamos que é relevante apresentarmos tais justificativas, uma vez que nossa adaptação em quadrinhos se orienta por critérios muito semelhantes.

Para Estés, o estilo de Rackham é fantástico justamente por ser inspirado “em imagens fantásticas que existem na imaginação da alma” (ESTÉS, 2005, p. 27). Suas ilustrações apresentam “um ar medieval e refletem uma sociedade culta que era dividida em castas diferentes daquelas em que as culturas hoje se dividem” (ESTÉS, 2005, op.cit.). Diferente de outras adaptações dos contos de fada, onde os símbolos e imagens se adequam a algumas modas vigentes no momento histórico em que são adaptadas, as ilustrações da Era de Ouro guardam marcas estilísticas que trazem algo de ancestral, antigo, de tempos imemoriais.

Estés diz que ilustrações como as de Rackham são “como arte verdadeira, tão elegíaca, tão dinâmica quanto o modernismo, tão antiga, tão misteriosa quanto os desenhos feitos à luz da fogueira na superfície de arenito das grutas de Lascaux na França” (ESTÉS, 2005, p. 28-29). Ela compara esse estilo com as representações dos personagens de contos de fadas em desenhos animados, seguindo tendências estéticas de seus tempos, e principalmente com o intuito de tornar os personagens mais simpáticos e “domesticados”. Isso teria o efeito colateral de suprimir o aspecto numinoso que poderia estar contido nessas imagens:

Quando as imagens são amesquinhas em versões “bonitinhas”, o impacto surpreendente de encontrar beleza e transformação naquilo que se acha mais grotesco, feio estragado, se perde; o conceito de redenção para todos desaparece. A imaginação é maior do que qualquer material recontado jamais poderá ser (ESTÉS, 2005, p.28).

Para Estés, a ilustração que adquire o status de “arte” é aquela que, como a de Rackham, atravessa atalhos de aceitação de seu conteúdo, e não se rende aos impulsos comerciais, ou de domesticação de suas arestas, e até mesmo à modismos e tendências da época em que são (re)produzidas. Ela defende que as ilustrações de Rackham são “belas obras de arte”, porque “são fantasmagóricas; possuem sublimidade; denotam fome, distorção de escala. Ofendem a perfeição e ilustram anomalias de todo tipo. Abrigam componentes extremamente simbólicos, poética e politicamente antigos” (ESTÉS, 2005, p. 28).

Ao lado dos pintores pré-rafaelitas, uma das maiores influências da Era de Ouro é o movimento conhecido como *art nouveau*. As bordas que utilizamos nas páginas 01 e 03 remetem aos recursos típicos desse estilo. Porém, em vez de basearmos as espécies de flores em espécies européias – como é comum observar em obras do tipo –, nos baseamos nas flores do ora-pro-nóbis; uma cactácea típica de Minas Gerais, estado onde se passa a trama de *Hilda Furacão*. Além do seu nome aludir às tradições católicas típicas da região, o ora-pro-nóbis é muito usado tanto na decoração de residências (como cercas-vivas) quanto na culinária (tem alto valor protéico, e é considerada “a carne dos pobres”).

O estilo art nouveau foi uma tentativa de se libertar das exigências da arte clássica, e se influenciou bastante de tradições gráficas oriundas da China e Japão. Baseia-se no uso de formas curvilíneas, que buscam integrar elementos da flora e da natureza, de maneira sinuosa e elegante (MORAES, 1997, p. 26). Esse uso de elementos naturais obedece a uma lógica simbólica, uma organização que coloca a informação gráfica ali contida atuando como um ornamento (MORAES, 1997, p. 27). Afinal, as ilustrações japonesas que influenciaram a art nouveau eram utilizadas, sobretudo, como peças de decoração.

Contudo, o uso de ornamentos naturais típicos da art nouveau não nos parece contraditório em relação ao fato de que a trama de *Hilda Furacão* é ambientada em um espaço urbanizado. Esse movimento artístico surgiu exatamente para suprir, em seu tempo, demandas estéticas que se utilizassem e se integrassem às grandes cidades.

A industrialização das cidades, juntamente com a metamorfose urbana demonstrada com o aparecimento dos bondes, do telefone, da fotografia (uma das grandes fontes de referência do Art Nouveau), das redes de canalização, do correio pneumático e do metrô, exigia o surgimento de um novo modelo arquitetônico e artístico, que simbolizasse um novo estilo de vida (MORAES, 1997, p. 28).

Toda essa ideia de se valer da sinuosidade da natureza para atender a uma reformulação do espaço urbano só reafirmam seu caráter decorativo (não a toa que uma das grandes referências da art nouveau são os cartazes de

Alphonse Mucha e Toulouse-Lautrec). A art nouveau influenciou não só os ilustradores, mas também arquitetos e designers em geral, e seus elementos foram aproveitados até mesmo na fabricação de jóias.

No fim do século XIX, a art nouveau se mostrou sintonizada com teorias e tendências da época. Petr Wittich (citado por Dijon de Moraes) discute como esse movimento tinha a intenção de reunir um arcabouço simbólico que pudesse exprimir, de maneira orgânica, diversas tendências dos tempos modernos (MORAES, 1997, p. 28). Nesta mesma época, apareceram os primeiros estudos do psicanalista Sigmund Freud sobre o inconsciente (que Moraes se refere como “subconsciente”) humano e o papel dos sonhos. Se constatava que a vida moderna influenciava o comportamento psíquico das pessoas, e os artistas da art nouveau integravam de alguma forma elementos simbólicos que aludiam à imaginação individual nos sonhos, e mesmo aos motivos do inconsciente (MORAES, 1997, p. 28). Esse tipo de utilização simbólica se combinou a diversas correntes artísticas vitorianas (como os pré-rafaelitas), que desembocariam nos procedimentos dos ilustradores da Era de Ouro da Literatura Infantil.

Combinando com esse tipo de proposta estética, utilizamos fontes em estilo medieval nas narrações do autor e título. A abertura da história (primeira narração, página 01) conta com uma letra maiúscula estilizada, recurso típico dos primeiros livros de conto de fada. Nesta primeira página, observamos Frei Malthus caminhando atormentado pelas ruas de Belo Horizonte, carregando em segredo o sapato de Hilda Furacão. Retratamos o personagem com um contorno forte e hachuras cruzadas finas, buscando um traço adequado às correntes estéticas sobre as quais falamos anteriormente.

5.3. Um conto de fadas revisitado

Todo esse trecho se integra à narrativa do romance recriando a história de Cinderela. Esse mito foi popularizado pela versão escrita pelo francês Charles Perrault em 1697, e também fez muito sucesso na versão dos Irmãos Grimm (séc. XIX), mas seu registro mais antigo é uma versão chinesa, em que Cinderela é chamada como Yeh-hesien. O elo criado entre o príncipe e

Cinderela através do sapato perdido teria nascido de um traço cultural chinês, onde os pés femininos pequenos eram considerados sinais de beleza (SILVEIRA, ROSA, KARNOPP, 2003, p.3).

Na versão dos Irmãos Grimm, a narrativa e alguns dos elementos do conto possuem um caráter controverso, com requintes de crueldade e violência. A versão de Perrault costuma ser mais usada em adaptações justamente por abarcar elementos fundamentais, porém de uma maneira mais amena. Outro aspecto notado nas versões de Perrault é sua abordagem do feminino, que segue um padrão:

Na leitura dos contos de Perrault, os atributos das personagens femininas logo saltam aos olhos. Cinderela, Bela Adormecida e Chapeuzinho Vermelho são muito lindas, dóceis e amáveis e lembram as garotas ingênuas e desprotegidas, que estão expostas aos perigos do mundo. As fadas lembram a mãe protetora e as bruxas lembram a madrasta, mãe malvada. Essas características definem a imagem da mulher que o artista captou numa determinada época e transmitiu à posteridade, valorizando o seu papel na sociedade. (MENDES, 1999, p.124)

Podemos notar que, ainda que se aproprie de elementos estruturais de Cinderela em alguns trechos do romance, Drummond apresenta uma protagonista bem diferente do modelo "dócil e amável" de Cinderela e outros contos de fada de séculos passados. A personagem Hilda Furacão tem considerável autonomia na trama, mais até que o seu "príncipe" Frei Malthus, enrijecido pelos dogmas católicos e por suas questões existenciais mais íntimas.

Assim, retratamos uma Hilda Furacão com trajes e trejeitos diferentes do que definiria uma princesa dos contos de fada tradicionais. Na página 02, podemos ver a personagem usando saias curtas, sapatos de salto, decotes, propositalmente emanando uma aura de sensualidade (algo exigido por sua profissão).

Na página 03 de nossa adaptação, a cena retratada mostra Frei Malthus rezando em uma capela, porém diante de si está o sapato de Hilda. No plano simbólico, é como se o sapato disputasse com os símbolos religiosos a atenção do Frei. Até mesmo quando Emecê fala do sapato em sua crônica,

percebemos que se trata de um símbolo capaz de conter fortes componentes numinosos.

Para pensar nas implicações do sapato, é necessário citar o mito de Cinderela – uma moça comum que, depois de sofrer agruras de sua madastra e das irmãs, torna-se uma princesa. Dois signos marcam a ruptura entre a Cinderela comum e a Cinderela princesa: o sapato e a coroa. O sapato simboliza suas raízes, seu passado, sua terra, ou seja, sua identidade primordial terrena, social e familiar; enquanto que a coroa simboliza seu destino, seu futuro, para o qual caminham as princesas, que é a realeza. Assim, o sapato e a coroa implicam em dimensões de imanência e transcendência.

Em uma citação de Bettelheim, podemos interpretar como a simbologia do sapato de Cinderela alude bastante ao aspecto terreno do corpo feminino – um conteúdo simbólico que, no caso da releitura do mito em *Hilda Furacão*, se soma ao fato da personagem ser uma prostituta:

Um receptáculo pequenino dentro do qual se pode inserir uma parte do corpo de modo justo pode ser visto como um símbolo da vagina. Algo que é frágil e não deve se esticar porque romperia lembra-nos o hímen; e algo que se pode perder com facilidade no final de um baile, quando o amado tenta estreitar a amada, parece uma imagem apropriada à virgindade... (BETTELHEIM. Apud: MENDES, 1999, p. 42).

Logo em seguida, na página 04, tentamos emular já na diagramação um recurso literário utilizado por Drummond nas cenas em que Frei Malthus sonha com Hilda de olhos fechados. Para dar o tom de que trata-se de um devaneio do personagem, ele descreve as cenas e diálogos de maneira extremamente objetiva, através de frases curtas. Reproduzimos este efeito dividindo a página em 12 quadros pequenos, separados por uma borda sólida (aludindo novamente a procedimentos da art nouveau).

Outro elemento do romance que buscamos integrar através da diagramação diz respeito a um recurso narrativo de pergunta e resposta. O trecho do delírio de Malthus avança através de perguntas feitas sempre pelo narrador, e respostas em que ora o narrador tenta responder, ora é respondida através de falas dos próprios personagens.

Mantivemos as perguntas, que servem como provocações da narrativa, e tentamos traduzir visualmente as respostas. Incluímos diálogos em dois tipos de situação: um, quando nas cenas descritas pelo narrador, os personagens dizem algo. O outro é quando o narrador descreve que algo foi dito. Um exemplo do segundo tipo está no último quadro da página 05, quando Frei Malthus diz “me desculpe”, enquanto o texto original descreve que ele pede desculpas.

O recurso das perguntas narradas em um quadro todo negro, sem imagens, pretende também oferecer a esse trecho um clima de filmes mudos, quando as imagens das cenas davam lugar a textos narrativos ou descrições de diálogos. Assim, conseguimos aproveitar quase que o texto original integral do romance (exceto nos diálogos do segundo tipo descritos no parágrafo anterior), e, ao mesmo tempo, integrar uma nova possibilidade de sentido à cena. Além disso, vale mencionar que as principais obras da época do cinema mudo eram contemporâneas da *art nouveau*, ou seja, os elementos estéticos que utilizamos nessa adaptação correspondem à diversas referências (até mesmo de outras linguagens) localizadas em uma temporalidade semelhante.

Mesmo que a cena seja uma descrição dos pensamentos de Frei Malthus, é Hilda quem chama a atenção. Mesmo quando ela é idealizada pelos próprios personagens dentro da obra, parece existir uma dinâmica em que ela toma a frente dos acontecimentos. É como se sua personalidade de iniciativa e autonomia fosse inseparável de sua figura.

Em sua obra *Em Busca dos Contos Perdidos*, Mariza B.T. Mendes traz uma interessante análise do conto de Cinderela, se valendo de diversas teorias psicanalíticas. Esse protagonismo de personagens femininas parece ser uma característica que permeia os contos de fadas. Mariza Mendes discute como vários desses mitos remetem a culturas antigas pagãs, sobretudo os mitos gregos. Além do mais, até chegarem (ainda relevantes) na contemporaneidade, as histórias agregaram diversas versões ao longo do tempo. A perenidade desses contos intriga a pesquisadora, justamente por envolver tantas protagonistas femininas:

Aquelas mesmas histórias, que encantaram minha infância, tinham também encantado meus pais e avós, assim como

meus ancestrais dos séculos passados. E continuavam encantando meus filhos e meus alunos.

Essa perenidade tanto mais intriga quando se pensa que essas histórias têm personagens femininas nos papéis principais. E colocam o “poder mágico” nas mãos das mulheres, uma forma de poder que é, além de tudo, de origem pagã. Como podem sobreviver esses valores numa sociedade que despreza o paganismo e coloca o poder sempre nas mãos dos homens? E como explicar ainda que a primeira versão literária dessas histórias tenha surgido na França do século XVII, quando Luís XIV proclamava o absolutismo monárquico e a Contra-Reforma lutava para fazer prevalecer os valores primitivos do cristianismo? (MENDES, 1999, p. 14).

Apesar do elemento em comum de Hilda assumir um protagonismo, assim como os personagens de contos de fadas, percebemos aqui que a releitura do mito de Cinderela feita por Roberto Drummond abre mão de diversos elementos essenciais da história original. O mito de Vênus e Psiquê, influenciador de boa parte dos contos de fada protagonizados por mulheres, reverberava na história de Cinderela sobretudo pelo passado familiar da personagem.

Esse conto (Cinderela) mostra, melhor que qualquer outro, as marcas deixadas por Vênus e Psiquê nas personagens femininas – princesas, bruxas e fadas. E ainda é, segundo o próprio Bettelheim, o melhor exemplo de concretização de arquétipos femininos, pois “nenhum outro conto justapõe de modo tão claro a mãe boa e a mãe má” (MENDES, 1999, p. 42).

Mas enquanto Cinderela era uma orfã oprimida pela madrasta, Hilda Furacão é uma jovem de classe alta, que deliberadamente abandona sua família. No arranjo drummondiano, a vidente diz a Hilda que a madrasta que oprime a personagem é “a própria vida”, aludindo à sua escolha de se tornar prostituta. Percebemos aí que alguns elementos essenciais do mito de Cinderela são suprimidos, enquanto outros ficam em evidência.

Para Marie Von Franz, as diferentes versões dos contos de fada, longe de descaracterizar o suposto conto original (o que, em alguns casos, nem é possível rastrear), na verdade revela o impulso natural das pessoas e das sociedades em adaptar e aclimatar diversas narrativas:

Existe aqui algo de fascinante – que por longo tempo intrigou os pesquisadores de contos de fada e que, até a descoberta de Jung e de sua maneira de interpretar o inconsciente, jamais havia sido explicado – o fato de que os temas migram. Eles perpassam e são emprestados de outras histórias, misturam-se em histórias novas e variam enormemente. Um mesmo símbolo, ora é descrito positivamente, ora é parcialmente positivo, e, às vezes, tem efeito demoníaco e negativo nas diferentes tramas, tendo os pesquisadores, até hoje, estado presos à tentativa de julgar qual a melhor versão deturpada. Tentaram sempre dar sua opinião, atribuir critério de valor, critério literário, aos temas, em lugar de considerar que eles representam a função viva de um símbolo, e que aquelas diversas variantes exprimem diferentes processos compensatórios inconscientes, tal como o fazem no sonho de um indivíduo (VON FRANZ, 1984, p. 191).

De acordo com Von Franz, a solução para abordar essa migração e readaptação das histórias é tentar entender não só o que foi modificado, mas o contexto em que as novas versões estão circulando. Não é possível ter as respostas das implicações de um conto apenas analisando o próprio conto. É necessário observar onde, quando, como e porque esse conto interessa:

É preciso, portanto, que tomemos sempre a versão individual e a relacionemos com a situação cultural e psicológica do país em que ela é contada, aplicando-a a cada situação inconsciente cultural. Podemos verificar, no caso de versão tirada ou elaborada de um conto de fada de outro país, que os temas que não tenham nenhum significado compensatório para a consciência do primeiro são, ali, quase que instintivamente deixados de lado, ao passo que os importantes são postos em relevo, ou até mesmo reelaborados e amplificados por outros temas. Assim, *todas* as variantes de um tema têm seu significado (VON FRANZ, 1984, p. 191).

Ao considerarmos a divisão que propomos para Cinderela, considerando seus aspectos de sagrado (coroa) e profano (sapato), acreditamos que a releitura de Drummond opta por intensificar o caráter profano, fazendo da personagem uma prostituta. Indo mais longe, podemos até mesmo perceber que Hilda faz o caminho inverso: era uma moça da elite, tida por seus pares como uma “princesa”, e que larga tudo isso para se tornar prostituta.

Enquanto Cinderela sai do mundo profano e adentra o sagrado, Hilda faz o oposto, em termos dos seus rumos de vida. Contudo, um olhar mais profundo nos faz crer que, a despeito de sua polêmica atitude de assumir uma profissão supostamente profana, não exclui de sua vida aspectos conectados com a dimensão sagrada, como carregar a dor do mundo consigo tal qual uma penitência.

Podemos interpretar que a releitura de Cinderela em Hilda Furacão é representativa de um momento histórico no Brasil e no mundo onde diversos elementos criaram um contexto mais oportuno para as mulheres. Diferente até mesmo de poucas décadas anteriores aos anos 60, elas agora assumiam um maior protagonismo na sociedade. Seja pela mudança de valores, propiciada pelas ideias feministas e pela contracultura, ou até mesmo a popularização da pílula anticoncepcional – são todos fatores materiais e simbólicos que dão às mulheres um maior controle não só de seus corpos, mas de várias outras dimensões de suas vidas.

No mito de Cinderela, a personagem refletia valores de seu tempo, onde cabia à mulher esperar passivamente por uma mudança externa, quase sempre simbolizada por um príncipe que vem de fora e salva a mulher de uma vida opressiva: “Assim como a maioria das heroínas dos contos de fada, ela nada fez para mudar seu destino, apenas esperou passivamente que algum poder mágico a salvasse da situação de penúria. E Cinderela é o modelo de comportamento feminino ainda hoje esperado das jovens, e até mesmo sonhado por elas” (MENDES, 1999, p. 45).

Para Mariza, o conto de Cinderela guarda consigo uma ideologia reiteradora da lógica patriarcal. Ainda que contenha elementos numinosos genuínos, sua mensagem parece ser a de que a mulher deveria de fato assumir sua passividade diante de um inevitável universo patriarcal a seu redor:

É evidente que os ouvintes e leitores dos contos de fada se envolvem emocionalmente com os elementos da narrativa, como dizem os junguianos e freudianos. Se assim não fosse, os contos não teriam atravessado os séculos.

(...) Mas é evidente também que, quanto maior o encantamento provocado pela obra de arte, mais fácil é a transmissão da ideologia que lhe deu origem. Por isso não

podem ser ignorados os valores sociais dos contos de fada. Esses valores têm sempre servido aos interesses dominantes das sociedades que os têm reproduzido. Em *Cinderela* permanecem vivos os ideais da sociedade patriarcal: a criança e a mulher devem ser submissas, o poder deve ser divino e masculino (MENDES, 1999, p. 45).

Dessa forma, entendemos que a releitura de Roberto Drummond do mito de Cinderela acaba por remodelar não só a personagem, mas até mesmo modificar a intenção moral do conto original. Em vez de ser uma moça passiva, Hilda é a todo momento uma personagem ativa, que opta por ser a protagonista de seu próprio destino. Ela escolhe por si mesma deixar uma vida de luxos e de estabilidade material, atribui a si mesma a tarefa de cumprir uma penitência, torna-se dona de seu próprio corpo e sexualidade, e, depois de uma série de eventos, resolve enfim experimentar o amor romântico ao lado de Frei Malthus.

Em nossa adaptação do devaneio de Malthus, inicialmente Hilda surge de maneira passiva, e é o Frei quem domina os eventos. Ele calça o sapato em seu pé, ganha um beijo em gratidão, e em seguida observa sua amada. A descrição desses trechos é bem objetiva e visual, e norteou as figuras nos quadros – enquanto que as perguntas do narrador se tornaram os quadros negros narrados.

Porém, na página 05, enquanto o Frei e Hilda caminham pela chuva (quadro 4), eis que ela subitamente para de correr e o observa (quadro 6). Diante dessa inesperada atitude, ele então olha nos seus olhos, e se, por um lado, o aspecto numinoso na personalidade de Hilda o incita a se tornar um ser humano mais fraternal (quadro 8), por outro lado ele enxerga nela também toda a dor do mundo (quadro 10).

Diante da proposta de adaptação que seguimos (com as perguntas incluídas como texto e as respostas como imagem), o quadro 10 se revelou em certa medida um desafio. O narrador pergunta “o que ele vê dentro dos olhos dela”? (quadro 9), ao passo que responde no romance: “a dor do mundo” (DRUMMOND, 1991, p. 69). Como retratar em uma única imagem essa “dor do mundo”?

Dado o fato de que o estilo literário de Drummond busca incluir imagens e situações extraídos da cultura de massa, tivemos a ideia de retratar alguma

imagem popularmente conhecida cuja essência aludisse à ideia de dor. Dessa forma, o elo entre o olhar de Hilda e o mundo foi construído junto com o quadro 8. Lá, representamos graficamente um imenso olho, e Frei Malthus como se estivesse dentro dele, ajudando uma pessoa necessitada. No quadro 10, repetimos nas bordas do quadro uma esfera que contém as mesmas medidas do olho do quadro 8. Contudo, desenhamos nessa esfera uma representação do planeta Terra. Assim, a sequência “olho-planeta” pretende aludir tanto ao que foi visto nos olhos de Hilda, quanto a “dor do mundo”.

Para representar a dor dentro desse “mundo”, escolhemos uma imagem icônica. Nossa referência foi uma foto da guerra do Vietna, tirada em 1972, onde uma menina chora depois de ter sua vila queimada por uma bomba. Foi uma escolha dentre várias possibilidades de imagens que circulam pela cultura de massa. As feições atormentadas de uma criança que viu seu local de origem ser bombardeado parecem emitir o sentimento de dor de uma maneira tão universal quanto o substantivo “dor” no romance de Roberto Drummond.

Tentamos reforçar esse significado no balão de fala do quadro 12, quando Frei Malthus diz “Quanta dor... nos seus olhos!”. Essa frase não está contida no romance, assim como a frase seguinte, do mesmo quadro: “me desculpe...”. No romance, ele faz a pergunta “o que ele faz então?”, ao que em seguida logo responde: “Pede desculpas a ela” (DRUMMOND, 1991, p. 69). Como propomos desde o início incluir as respostas na íntegra e desenhar as respostas, sentimos a necessidade de criar aqui um diálogo que complementasse a informação contida na imagem. O texto então ajudou a explicar o quadro anterior (sobre a dor do mundo), bem como a explicitar a intenção do narrador do romance.

Na página 06, em resposta à pergunta “O que acontece a seguir?”, desenhamos um violino no ar, que toca o bolero “Quizás”. Aqui, o desafio era o de reproduzir graficamente a sensação de se ouvir o bolero (lembrando que a descrição do violino dava a impressão de que o instrumento pairava sozinho no ar: “um violino está tocando o bolero “quizás, quizás” (DRUMMOND, 1991, p. 69). Como se trata de um sonho, não parecia absurdo que o violino estivesse então “se” tocando sozinho).

De acordo com Scott McCloud, uma das características essenciais dos quadrinhos é a de ser um meio “monossensorial”; ou seja, apenas o sentido da visão precisa ser capaz de emular, no ato da leitura, todos os outros sentidos. Assim, os sentidos relativos ao olfato, paladar, audição e tato precisam ser representados com sinais gráficos convencionalizados, que comuniquem através da visão os significados que não podem ser diretamente incluídos nessa mídia:

O quadrinho é um meio monossensorial que depende de um só sentido para transmitir um mundo de experiências. Mas e os outros quatro sentidos? O som é representado por dispositivos como os balões, que por si só são uma representação exclusivamente visual. Dentro dos quadros, só dá para transmitir informação visualmente. Como entre eles, nenhum dos nossos sentidos é exigido, todos os nossos sentidos acabam envolvidos (McLOUD, 1995, p. 89).

Assim, o bolero que o violino “voador” tocava foi representado tanto pela letra da música (representada por letras soltas em um balão composto de hachuras) quanto pelo convencional ícone da pauta e das notas musicais. O gênero bolero acabou ficando implícito, exigindo do leitor que ele tenha alguma referência prévia sobre a canção “Quizás”.

Nos quadros seguintes, novamente Hilda é quem provoca os eventos, chamando Frei Malthus para dançar (quadro 4). Quando ele se recolhe em sua passividade, confessando que não sabe dançar (quadro 6), eis que Hilda o abraça e diz que irá ensiná-lo a dançar (quadro 8). Apesar do Malthus, como um Frei, ter supostamente um papel social de atuar como um conselheiro espiritual da sociedade, é Hilda Furacão – uma prostituta ligada a um universo profano de pecado e desejos impuros – quem assinala com uma proposta de redenção.

Em alguns capítulos posteriores, Malthus confessa para o narrador-personagem Roberto como o contato com Hilda possibilitou que ele assumisse um novo patamar em sua busca pessoal. Ele decide largar a batina, uma vez que o arcabouço religioso da Igreja Católica não lhe oferece símbolos com tanto poder numinoso quanto os ensinamentos propiciados pela Anima:

Às vezes penso que foi Deus quem a mandou. Disfarçou-a de Diabo e mandou-a para me salvar. Porque ela abriu meus olhos. Me ensinou a ver o mundo de outra maneira. Ela me ensinou o que é a piedade e a verdadeira compaixão humana. Está vendo aquele gato que atravessa a rua? Amo aquele gato e amo a mulher bêbada que vem vindo para cá e amo os operários e as prostitutas e os simples e os que nada têm e eu quero mudar o mundo. Então eu queria dizer isso a ela. Recebi uma carta linda de Dom Hélder Câmara em resposta à carta que mandei para ele. Dom Helder escreveu "Você é um bem-aventurado e terá o reino dos céus" (DRUMMOND, 1991, ps. 240-242).

A resposta de Dom Helder Câmara não só revela uma benção da Igreja Católica para o ex-candidato a padre que deixa a instituição, mas também simboliza que qualquer caminho espiritual que Malthus decida percorrer – seja o mais seguro dentro da Igreja, ou o mais livre na vivência do amor a dois – lhe será adequado, uma vez que ele busca com sinceridade e entusiasmo.

Longe de ser gratuita, a menção à Dom Helder evoca a ideologia da Teologia da Libertação. Como abordamos anteriormente, esta é uma corrente teológica cristã nascida na América Latina, onde a *práxis* deixa de considerar apenas a oração, e passa a envolver ações diretas em favor dos pobres. Com sua simpatia pelo comunismo, Roberto Drummond provavelmente devia ter esse movimento em alta conta.

Nos três últimos quadros da adaptação, Frei Malthus é retratado no mesmo plano, primeiro abrindo os olhos (quadro 9); depois, no quadro seguinte, comendo uma colher de geléia de jabuticaba (quando se via atormentado por pensamentos “pecaminosos”, o “Santo” comia algumas colheres do doce de jabuticaba feito por sua mãe, Dona Nhanhá, acreditando que assim afugentaria tais reflexões); e, por fim, ameaçando exorcizar Hilda Furacão, e dizendo que pretende “tirar o demônio do seu coração” (quadro 11) – ignorando que, minutos antes, ele alimentava um delírio pessoal onde se deixava seduzir por ela.

Considerações Finais

A literatura de Roberto Drummond não se pauta pela síntese, e isso é algo que ele deixa claro no anti-penúltimo capítulo de *Hilda Furacão*. Enquanto relata os acontecimentos derradeiros da longa e sinuosa trama de seu romance, ele relembra os anos em que trabalhou como copidesque do Jornal do Brasil, revisando e cortando excessos textuais:

Agora que estou recordando o que aconteceu, não posso deixar de imaginar, com um certo frio na espinha, o que o copidesque do *Jornal do Brasil* que eu era faria se este relato caísse em suas mãos; começaria por cortar esse “um certo frio na espinha” – e tantos cortes e mutilações faria, no empenho de copidescar a própria vida (falas, pensamentos, sonhos, etc.), sem esquecer que haveria de colocar os acontecimentos em linha reta, além de adotar uma linguagem seca e enxuta, que quase nada restaria deste relato, um tanto bárbaro e pouco solene para seu gosto (DRUMMOND, 1991, p.295).

Em *Hilda Furacão*, o texto de Drummond é uma avalanche de excessos, como se tentasse expurgar seus anos no Jornal do Brasil, buscando qualquer coisa distante de uma síntese. Muito além de contar apenas a história do núcleo de protagonistas do romance, o autor acrescenta diversas outras histórias paralelas sem nenhuma relação com a trama principal. Além disso, vale mencionar que o narrador-personagem não preza pela economia de detalhes nas descrições.

O detalhismo e o excesso de camadas narrativas são algumas das marcas de estilo utilizadas por Roberto Drummond em *Hilda Furacão*. O resultado é uma espécie de fluxo de consciência satírica, em que a torrente de detalhes e histórias do romance nunca perdem de vista o tom irônico e debochado. Outra característica da obra é a divisão de subcapítulos muitas vezes injustificada, dado o fato de que a ação do capítulo anterior se interrompe bruscamente.

Apesar de tantas peculiaridades, essa obra teve um apelo de público considerável. Seu potencial de adaptação ficou provado em 1998, quando a Rede Globo adaptou a obra para uma minissérie televisiva. Foi considerando

esse fato que decidimos adaptar, nessa tese, alguns trechos da história de *Hilda Furacão* para os quadrinhos, realizando aqui um trabalho que alia simultaneamente teoria e prática.

Ao longo do processo, tentamos repassar as bases de cada etapa: primeiro, abordando o meio das histórias em quadrinhos, discutindo não só a história de seus grandes autores e personagens, mas também sua recepção de público e crítica, até chegar aos potenciais do meio e sua recepção acadêmica. Em seguida, buscamos fazer o mesmo com *Hilda Furacão* e a obra de seu autor, Roberto Drummond. Dividindo seu legado em duas fases – literatura pop e memória pop – , Drummond representa um caso peculiar de escritor brasileiro com boa vendagem e aceitação do público, sem contar que suas obras tem sido cada vez mais estudadas academicamente.

Só depois dessa exposição e análise é que iniciamos as adaptações, e, nessa etapa, diversas ferramentas e potencialidades próprias dos quadrinhos foram utilizadas por nós na tarefa de transpor a narrativa de *Hilda Furacão* em uma outra mídia. Nosso maior esforço foi o de efetuar essa transição reportando, a todo momento, à obra original. Os textos foram quase sempre mantidos na íntegra, tanto nas narrações quanto nos diálogos. Quando não foram, justificamos na exposição teórica. Em alguns momentos, por exemplo, a narração dava a entender que determinada ação aconteceu. Os diálogos que acrescentamos em alguns poucos trechos foram tentativas de efetivar uma ação que o texto original apenas sugeria.

Independente do quanto usamos do texto original, o exercício de adaptação envolve outras questões pertinentes à mídia dos quadrinhos. Como, por exemplo, o estilo de desenho, o figurino dos personagens, os cenários, a diagramação, escolha de fontes, etc. Nossa intenção foi colocar todos estes aspectos a serviço do texto original, explorando assim diversos aspectos dos quadrinhos e mesmo da transição como um todo.

Ao longo da pesquisa, o caráter expressivo dos desenhos, e mesmo seu papel dentro do trabalho, propiciou que fizéssemos uma espécie de teoria através das imagens. Os desenhos assumiram tais formas justamente por serem fruto do nosso *encontro* com o texto, e é dessa dinâmica que seu aspecto teórico emerge.

Tentamos também entender à tradição das adaptações de quadrinhos no Brasil, não só em sua cronologia de publicações, mas também em suas estratégias editoriais e mesmo de recepção. Diversos *insights* surgiram, não só das leituras que fizemos sobre o tema, mas também aspectos emprestados até mesmo de outras mídias (como no Capítulo 2, onde desenvolvemos as ideias de montagem cinematográfica e dos textos “escrevíveis” pensados para os quadrinhos). Além disso, trouxemos para a discussão algumas considerações sobre a relação entre imagens e palavras, algo que se inicia na ideia de *mimesis* tratada por Platão e Aristóteles. Sem contar a noção de adaptação como tradução, pensando que a transposição de um objeto para outra mídia implica em uma espécie de recriação, reinterpretação, ou mesmo uma versão.

Adaptamos cinco trechos ou capítulos de *Hilda Furacão*. A primeira, “O Dia Em Que Eu Nacionalizei a Esso”, foi dividida ao longo dos dois primeiros capítulos da tese. Por ser uma peça menos pretensiosa, optamos por dividir os quadros e apresentá-la previamente, na intenção de adiantar aos leitores o tipo de procedimento que faríamos (de maneira aprofundada) nos capítulos seguintes.

No Capítulo 3, apresentamos a adaptação do capítulo “O Rio é um Deus Castanho”, onde foi possível aproveitar a íntegra do texto completo desse trecho. Em termos da feitura de quadrinhos, esse tipo de questão é bastante arriscada: por um lado, a utilização do texto integral de um capítulo oferece a noção de que houve um maior respeito à obra original; contudo, diante da exposição do texto completo, o que as imagens e a organização sequencial poderiam oferecer de interessante?

Um dos maiores riscos nas produções de quadrinhos é o de ser redundante na tarefa de equilibrar texto e desenhos. O ideal é evitar que narrações e imagens não se repitam. Por isso, tentamos construir visualmente uma ambientação da narração original do capítulo do livro, dirigindo o foco para alguns detalhes e nuances que, apesar de parecerem periféricas, poderiam oferecer camadas de sentido profundas quando combinadas ao texto.

No Capítulo 4, trouxemos alguns conceitos da psicologia analítica e discutimos como eles poderiam ser oportunos nas adaptações seguintes. Diante da profusão de símbolos e de conteúdos míticos que Roberto

Drummond misturou em seu universo *pop*, acreditamos que as teorias junguianas se mostraram adequadas para nosso estudo. As duas adaptações desse capítulo abordam, sobretudo, a questão do feminino, o que nos abriu o campo para discutir o arquétipo da *Anima*, e como isso reverbera na adaptação em si.

Em “O Mistério da Garota do Maiô Dourado”, misturamos alguns trechos com um estilo clássico de quadrinhos, trabalhando algumas silhuetas (cujo poder sugestivo é bem adequado para o conceito de arquétipo), e uma página que emulava um diário ou livro de recortes (evocando visualmente uma “lista” à qual o narrador-personagem se refere). Já em “A Noite do Exorcismo”, o apelo da cultura popular nos propiciou uma adaptação com visual próprio das xilogravuras de cordel. O caráter de hibridismo que nos inspirou imagetivamente está presente no próprio texto, especificamente quando a postura da personagem Hilda Furacão reverbera diversas tradições profanas comuns na América Latina – onde o aspecto feminino torna-se eclipsado pela face patriarcal da cultura católica vigente.

No Capítulo 5, trouxemos uma adaptação de trechos de dois capítulos do romance, costurados em uma única narrativa fechada, intitulada “O Sapato de Cinderela”. A aclimação da estrutura dos contos de fadas propiciou que nos valêssemos de algumas tradições gráficas vitorianas nos desenhos e na diagramação. Além disso, pudemos trazer as discussões sobre contos de fadas para a área da psicologia analítica, aprofundando algumas escolhas utilizadas em nossa adaptação.

Com esse trabalho, esperamos ter alcançado algumas das múltiplas intenções que nos motivaram ao longo de toda a trajetória. As principais delas envolvem o desejo de contribuir tanto para os estudos literários quanto para os estudos sobre quadrinhos. Também esperamos que a rica interface entre literatura e psicologia analítica se torne cada vez mais presente. Outro anseio nosso é o de contribuir para as discussões sobre adaptações em quadrinhos, uma prática que vem se tornando comum no mercado editorial recente, e que, muitas vezes, é praticada de maneira intuitiva, sem critérios estéticos sólidos que justifiquem algumas dessas transposições midiáticas.

E, além do romance *Hilda Furacão*, podemos dizer que nosso objeto de estudo – a adaptação do romance que fizemos – está contido dentro do próprio estudo. O que nos faz pensar na serpente que morde o próprio rabo, *Ouroboros*, um símbolo arcaico que contém diversas camadas de significado. A mais aparente e controversa envolve a auto-destruição, mas preferimos aqui elencar seu significado da evolução, através da ideia do eterno retorno e dos ciclos que se repetem continuamente.

Da mesma forma, acreditamos que esse processo cíclico se operou quando Roberto Drummond ouviu de alguém a história de Hilda Furacão – pessoa real que tornou-se lenda no relato popular. Ele pôde recriar no âmbito literário a história de uma mulher cujas atitudes comunicaram diretamente com o inconsciente coletivo. Seu romance representou um ponto de partida, uma vez que inaugurou a primeira materialidade estética dessa encarnação da *Anima* que é Hilda. A partir daí, o campo tornou-se fértil para adaptações variadas, como a da teledramaturgia, a dos quadrinhos, e outras que provavelmente irão surgir.

Concluimos nosso trabalho com uma citação do livro alquímico *Uractes Chymisches Werk*, de 1760, especificamente com uma ideia poética por trás do símbolo de Ouroboros: “Alimenta este fogo com fogo, até que se extinga e obterás a coisa mais estável que penetras todas as coisas, e um verme devorou o outro, e emerge esta imagem” (In: ROOB, 1997, p. 403). No processo do eterno retorno e da evolução cíclica trazido por esse símbolo, o tratado alquímico menciona a imagem que emerge. Da mesma forma, nossa adaptação em quadrinhos é tão somente uma das diversas imagens que podem surgir do texto original. Apenas uma das possíveis (re)leituras criativas que surgem ao tratarmos os textos como “escrevíveis”, (re)escrevendo junto com eles, enquanto acreditamos assim estimular a linha de montagem que opera dentro da cabeça de todo leitor.

Referências Bibliográficas

ALLEN, Richard. *Hitchcock's Romantic Irony*. Nova York: Columbia University Press, 2007.

ALTMANN, Walter. Teologia da Libertação. In: *Estudos Teológicos*. Vol. 19, nº1. São Leopoldo: EST, 1979.

ANDRAUS, Gazy. As histórias em quadrinhos como informação imagética integrada ao ensino universitário. São Paulo, 2006. 1v. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

ASSIS, Érico. Selo do código de ética é completamente abolido por editoras de quadrinhos. In: *Omelete*. 25/01/2011. <http://omelete.uol.com.br/quadrinhos/noticia/selo-do-codigo-de-etica-e-completamente-abolido-por-editoras-de-quadrinhos/>. Site acessado em 07 de fevereiro de 2015.

ASSIS, Érico. Tradutor, escritor, palavrinhos, quadrinhos. In: *Blog da Companhia*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 27 de abril de 2015. <http://www.blogdacompanhia.com.br/2015/04/tradutor-escritor-palavrinhos-quadrinhos/>. Acessado em 28 de abril de 2015.

BARBOSA, Maria José Somerlate. O plissado plexo de Hilda Furacão. In: *Boletim/CESP*. Vol.14, nº 18. Belo Horizonte: julho/dezembro 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLUMBERG, Arnold T. The Night Gwen Stacy Died: The End of Innocence and the Birth of the Bronze Age. In: *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture*. Vol. 3, nº4. 2003.

BOECHAT, Walter. História, histórias: a recuperação do passado em psicoterapia junguiana. In: *Revista Principia*. Ano 14, nº. 22. Rio de Janeiro: Revista do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

BORGES, Patrícia Maria. *Traços Ideogramáticos na Linguagem dos Animês*. São Paulo: Via Lettera, 2008.

BORGES, Renata Farhat (org.). *Clássicos em HQ*. São Paulo: Peirópolis, 2013.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: Ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê editorial, 2003.

BRAZ, Erivelton Felício. *Memória pop: uma leitura de O Cheiro de Deus*, de Roberto Drummond. São João del Rei, 2009. 118f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João del Rei.

BURKE, Peter. As fronteiras instáveis entre história e ficção. In: *Gêneros de fronteira – cruzamento entre o histórico e o literário*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Xamã, 1997.

CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008.

CAVALCANTI, Carlos Manoel de Hollanda. *O Reencantamento do Mundo em Quadrinhos: uma análise de Promethea, de Alan Moore e J.H. Williams III*. Rio de Janeiro, 2013. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CODESPOTI, Sérgio. Pesquisar quadrinhos: uma tarefa ingrata e desanimadora. In: *Universo HQ*. 10/07/2014. <http://www.universohq.com/chiaroscuro/pesquisar-quadrinhos-uma-tarefa-ingrata-e-desanimadora/>. Site acessado em 29 de julho de 2015.

CORREIA, Rodrigo Bento. Literatura de Cordel e Xilogravura: interfaces de representação do imaginário popular. In: *Anais do I Encontro "Diálogos entre Letras"*. Dourados: UFGD, 2011.

DRUMMOND, Ivan. Exclusivo: EM encontra Hilda Furacão vivendo em um asilo em Buenos Aires. In: *Estado de Minas*. Edição de 27/07/2014. Disponível em: http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2014/07/27/noticia_arte_e_livros,157703/outono-de-um-mito.shtml . Acessado em 09 de outubro de 2014.

DRUMMOND, Roberto. *A morte de D.J. em Paris*. São Paulo: Ática, 1975.

DRUMMOND, Roberto. Entrevista. In: AZEVEDO, André. A última valsa de Roberto Furacão. Site Observatório da Imprensa. Disponível em <http://observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/mem030720021.htm> . Acessado em 21 de setembro de 2014.

DRUMMOND, Roberto. *Hilda Furacão*. São Paulo: Siciliano, 1991.

DUQUE, Miriam Delgado Senra. *Hilda Furacão: realidade e ficção no percurso do literário para o fílmico*. Juiz de Fora, 2004. 91 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Comissão de Coordenação do PPG – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora.

DUQUE, Miriam Delgado Senra. *O decurso do sensorialismo na narrativa de Roberto Drummond*. Niterói, 2012. 179 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal Fluminense.

DURAND, G. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002

EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Contos dos Irmãos Grimm*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *De Musa à Medusa: Presença do Feminino na Literatura e nas Artes Plásticas*. Recife: PPGL / UFPE, 2012.

GABILLIET, Jean-Paul. *Of Comics and Men: A Cultural History of American Comic Books*. Mississippi: Univ. Press of Mississippi, 2010.

GAMA, Rinaldo. *Pronta Entrega*. In: *Revista Veja*. Edição de 19 de fevereiro de 1992.

GROENSTEEN, Thierry. *O Sistema dos Quadrinhos*. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.

GUBERN, Román. *Literatura da Imagem*. Biblioteca Salvat de grandes temas. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 11^a ed., 2006.

HARDING, Mary Esther. *Os Mistérios da Mulher*. São Paulo: Paulus, 1985.

HOORNAERT, Eduardo. A Missa dos Quilombos Chegou Tarde Demais?. In: *Revista Tempo e Presença*. Nº 173. Rio de Janeiro: KOINOMIA, 1982.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACOBI, Jolande. *Complexo Arquétipo Símbolo na Psicologia de C.G.Jung*. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

JACKSON, Kathy Merlock. ARNOLD, Mark D. Baby-Boom Children and Harvey Comics After the Code: A Neighborhood of Little Girls and Boys. In: *ImageText – Interdisciplinary Comics Studies*. Vol.3, nº3. Florida: University of Florida, 2007.

JI, Renan. *O Cheiro de Deus e o chiste de Roberto Drummond: fórmulas tradicionais de um romance contemporâneo e brasileiro*. Rio de Janeiro, 2010. 132f. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias Sonhos e Reflexões*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

JUNG, Carl Gustav. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. *O Espírito na Arte e na Ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991.

JUNG, Carl Gustav. *O Homem e Seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1983.

JUNG, Carl. *Psicologia da Religião Ocidental e Oriental*. Petrópolis: Vozes, 1983.

LOVETRO, José Alberto. Origens das histórias em quadrinhos. In: *História em Quadrinhos: um recurso de aprendizagem*. Ano XXI, Boletim 01. Brasília: TV Escola, abril de 2011.

LUCCHETTI, Marco Aurélio; LUCCHETTI, Rubens Francisco. História em quadrinhos: uma introdução. São Paulo: Revista USP, n. 16, p. 24-35, 1993.

MCCARTHY, David. *Movimento Arte Moderna: Arte Pop*. São Paulo. Cosac Naify, 2002.

MCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 1995.

McGUIRE, W. HULL, R.F.C. *C.G.Jung: Entrevistas e Encontros*. São Paulo: Cultrix, 1982.

MELETINSKI, E.M. *Os Arquétipos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MENDES, Mariza B.T. *Em Busca dos Contos Perdidos*. São Paulo: Unesp, 1999.

MIRANDA, Wander Melo. As fronteiras internas da nação. *Anais do 5º Congresso Abralic. Cânones e Contextos*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

MOEBIUS. Breve manual para historietistas. In: *La Jornada Semanal*. 18 de agosto de 1996. Disponível em: <http://www.jornada.unam.mx/1996/08/18/sem-moebius.html> . Acessado em 20 de março de 2016.

MOORE, Alan. *Writing for Comics*. Vol.1. Urbana: Avatar Press, 2003.

MORAES, Dijon de. *Limites do Design*. Barueri: Studio Nobel, 1997.

MOURÃO, Maria Dora Genis. A montagem cinematográfica como ato criativo. In: *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*. Vol. 33, nº 25. São Paulo: ECA-USP, 2006.

MURAD, Pedro Carvalho. O mito e as narrativas contemporâneas. In: *Ghrehb: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação e da Cultura e de Teoria da Mídia*. Nº 7. São Paulo: CISC, outubro de 2005.

OLIVEIRA, S.C.R.D. *A Literatura Pop de Roberto Drummond: Arte Pop, referencialidade e ficção*. São José do Rio Preto, 2008. 2v. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

PATATI, Carlos. BRAGA, Flávio. *Almanaque dos Quadrinhos: 100 anos de uma mídia popular*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*. Vol. 5, nº 10. Rio de Janeiro: 1992.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol. 2, n. 3, 1989.

RAMOS, Everardo. Ariano Suassuna e a Gravura Popular Brasileira ou a (De)formação de um Pensamento Crítico. In: ZACCARA, Madalena. PEDROSA, Sebastião. (orgs.) *Artes Visuais: conversando sobre*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008.

RIBEIRO, Rosângela. Roberto Drummond está com livro novo na praça. In: Suplemento Literário de Minas Gerais. Belo Horizonte: edição de 5 de novembro de 1988.

ROCHA, Guilherme Magri da. ZANOTO, Sérgio Augusto. Caldecott, Kipling, Rossetti: Textos infantis vitorianos. In: *Revista de Letras*, v. 16. Curitiba: UTF-PR, 2013.

ROOB, Alexander. *Alquimia e Misticismo*. Lisboa: Taschen, 1997.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Que fazer de Ezra Pound*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SANTOS, Roberto Elísio dos. CAVIGNATO, Deise. A renovação da linguagem jornalística no jornalismo em quadrinhos. In: *Revista de Estudos da Comunicação*. Vol.14, n.34. Curitiba: PUCPR, maio/agosto 2013.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001

SCHNAIDERMAN, Boris. In: *Revista USP*. Nº 59. São Paulo: Editora da USP, setembro/novembro de 2003.

SILVA, Alessandra Garrido Sotero da. Os caminhos da memória e o inconsciente coletivo. In: *Revista Garrafa*. Edição nº11, vol.1. Programa de Pós-graduação Em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro: UFRJ, out/dez 2006. Disponível em <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa11/v1/alessandragarrido.html> Acessado em 16 de outubro de 2014.

SILVEIRA, Carolina; ROSA, Fabiano; KARNOPP, Lodenir. Literatura Surda. In: Anais do II Seminário Internacional Educação Intercultural, Gênero e Movimentos Sociais: identidade, diferença, mediações. Abril de 2003. Disponível na internet em <http://www.rizoma.ufsc.br/pdfs/151-of4-st2.pdf>. Acessado em 17 de maio de 2014.

SILVESTRE, Jota. Quem é o leitor brasileiro de quadrinhos? Coluna Papo de Quadrinhos de 30 de janeiro de 2015. In: *Revista O Grito*. <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/papodequadrinho/2015/01/30/quem-e-o-leitor-brasileiro-de-quadrinhos/>. Acessado em 07 de fevereiro de 2015.

STORR, Anthony. *As idéias de Jung*. São Paulo: Cultrix, 1973.

VERGUEIRO, Waldomiro. Uso das HQs no ensino. In: BARBOSA, Alexandre. RAMOS, Paulo. VILELA, Túlio. RAMA, Angela. VERGUEIRO, Waldomiro (orgs.). *Como usar as histórias em quadrinhos em sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2012.

VON FRANZ, Marie. *A Individuação nos Contos de Fada*. São Paulo: Edições Paulinas, 1984.

VON FRANZ, Marie. *O Gato: Um Conto da Redenção Feminina*. São Paulo: Paulus, 2000.

WOOLF, Virgínia. *Um Teto Todo Seu*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

Áudio e Vídeo

A missa dos quilombos. Documentário. Direção: Liloye Boubli. Produção: Cláudia Rangel. TV Senado, 2006.