UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

RENATA FARHAT DE AZEVEDO BORGES

Clássicos em quadrinhos e seus editores no Brasil

O ímpeto na produção de adaptações literárias no século XXI

SÃO PAULO

2016

RENATA FARHAT DE AZEVEDO BORGES

Clássicos em quadrinhos e seus editores no Brasil

O ímpeto na produção de adaptações literárias no século XXI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação

Área de Concentração: Interfaces sociais da Comunicação

Linha de Pesquisa: Comunicação, Cultura e Cidadania

Orientador: Prof. Dr. Waldomiro de Castro Santos Vergueiro

SÃO PAULO

2016

Autorizo a reprodução e a divulgação parcial deste trabalho por qualquer meio convencional ou eletrônico para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

BORGES, RENATA FARHAT DE AZEVEDO

Clássicos e seus editores no Brasil: O ímpeto na produção de adaptações literárias no século XXI / RENATA FARHAT DE AZEVEDO BORGES. -- São Paulo: R. F. D. A. BORGES, 2016. 252 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Waldomiro de Castro Santos Vergueiro
Bibliografia

1. quadrinhos 2. clássicos 3. editoração 4. mercado editorial 5. história do livro I. Vergueiro, Waldomiro de Castro Santos II. Título.

CDD 21.ed. - 070.5

BORGES, R. F. A. **Clássicos em quadrinhos e seus editores no Brasil:** O ímpeto na produção de adaptações literárias no século XXI. Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Ciências da Comunicação.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dr. Waldomiro de Castro Santos Vergueiro (orientador)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos editores, quadrinistas, cartunistas, desenhistas, roteiristas, adaptadores, tradutores, colorizadores, tratadores de imagens, revisores, gráficos e livreiros que se envolveram na adaptação de clássicos da literatura para quadrinhos neste século e em outros.

Agradeço imensamente ao professor Waldomiro Vergueiro, pelo acolhimento sincero e orientação precisa e criativa a este trabalho.

A Izabel Mohor, companheira incrível de trabalho, sem a qual a extensiva coleta de dados sobre as coleções não teria sido possível.

À minha mãe, que apresentou-me ao Mandrake e ao Fantasma, ao lado de Mônica e Luluzinha, e de cujo entusiasmo pesquei a permissão para mergulhar nesta pesquisa e na vida;

Ao meu pai, que me mostrou que livros são sementes e que pequenas diferenças trazem grandes transformações.

Ao André, meu amor de toda a vida, por ser sempre parte de mim.

Ao João Lucas, por me instigar a aprender, o primeiro.

Ao Alexandre, por me mostrar o dia lindo que a vida pode ser.

Ao Mateus, por erguer sempre seus olhos azuis para cima e agradecer a sorte.

Aos autores da coleção Clássicos em HQ que, de algum modo, me instigaram a esta pesquisa.

E aos editores que gentilmente participaram das entrevistas.

Resumo

BORGES, R. F. A. **Clássicos em quadrinhos e seus editores no Brasil: O ímpeto na produção de adaptações literárias no século XXI**. 2016. 252f Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Esta pesquisa resgata a trajetória de um tipo de publicação muito popular no século XX em todo o mundo, cujo renascimento verifica-se atualmente no mercado editorial brasileiro: os clássicos da literatura universal em quadrinhos. Para isso, buscou-se conhecer o legado da *Classics Illustrated* (1941-1971), a mais emblemática série de clássicos em quadrinhos do século XX, com presença em 36 países e traduzida para 26 idiomas. Criada por Albert Kanter (1897-1973), imigrante russo radicado nos Estados Unidos, a série espalhou-se por grande parte do Ocidente e influenciou o mercado editorial brasileiro a partir da segunda metade do século XX, quando foi trazida para o País pelo também imigrante russo Adolfo Aizen (1907-1991), com o nome de *Edição Maravilhosa* (1948-1962). Este trabalho explora a adaptação de obras literárias para quadrinhos com base na autonomia de cada uma das linguagens, identificando sua função nas operações da memória cultural e também os principais editores que compartilharam essa prática cultural no Brasil, a partir de reflexões relacionadas às adaptações como processo e como produto.

Palavras-chave: clássicos literários, quadrinhos, memória cultural, mercado editorial.

Abstract

BORGES, R. F. A. **Classics in comics and their publishers in Brazil:** The impetus for the literary adaptations in the XXI century. 2016. 252f Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

This research measures the trajectory of a very popular editorial device in the twentieth century in the world, which revival is now verified in the Brazilian publishing market: the classics of world literature in comic book format. For this, it intended to rescue the legacy of *Classics Illustrated* (1941-1971), the most emblematic series of classic in comics in the Twentieth century, with presence in 36 countries and 26 languages. Created by Albert Kanter (1897-1973), Russian immigrant living in the United States, the series spread over much of the Western world and influenced the Brazilian publishing market from the second half of the twentieth century when it was brought to the country by also Russian immigrant Adolfo Aizen (1907-1991), with the name of *Edição Maravilhosa* (1948-1962). This research explores the definitions of classics in comics from the autonomy of each language, identifies their role in the cultural memory operations, the main publishers who shared this cultural practice in Brazil and raises reflections related to adaptation as a process and as a product.

Keywords : literary classics, comics, cultural memory, publishing.

Lista de figuras

Figura 1 – Folheto da exposição de 1951, p. 26

Figura 2 – Primeiro número da série *Classics Illustrated*, da Gilberton Company, Estados Unidos, p. 32

Figura 3 – Capa de *O Guarani*, de José de Alencar, quadrinizada por André Le Blanc para a *Edição Maravilhosa* de Adolfo Aizen, p. 33

Figura 4 – O modelo de Darnton de 1982, p. 42

Figura 5 – Página da primeira versão de *Aventures et Voyages du Docteur Festus* (1829), de Rodolphe Töpffer, p. 56

Figura 6 – Duas das seis imagens que compõem *O progresso de uma prostituta*, de William Hogarth p. 56

Figura 7 – Série de imagens sequenciais de *Gods' Man* (1929), de Lynd Ward, p. 57

Figura 8 – Série de imagens de *Passionate Journey* (1919), de Frans Masereel, p.58

Figuras 9 e 10 – Capa e dupla de páginas internas da segunda edição do jornal domingueiro *Diabo Coxo* (1864-1865), em que Agostini registra o sucesso de público do primeiro número, p. 59

Figura 11 – *As Aventuras de Nhô-Quim e Zé Caipora* (1869), de Angelo Agostini, os primeiros quadrinhos do Brasil e quicá do mundo, p. 60

Figura 12 – Edição escolar de *Narizinho Arrebitado* (1921), de Monteiro Lobato, p. 67

Figura 13 – Ilustração de André Le Blanc para *D. Quixote para crianças*, edição da Brasiliense de 1947, p. 68

Figuras 14 e 15 – Capas de dois títulos da Coleção Saraiva de clássicos, obras depois quadrinizadas pela EBAL, p. 69

Figura 16 – Memória cultural, p. 78

Figuras 17, 18 e 19 – Capas das duas versões do fanzine (1994, 1996) e capa da edição comercial pela coleção *Clássicos em HQ* (2009), p. 87

Figuras 20 e 21 – Primeira página do fanzine em sua primeira versão (1994) e as primeiras páginas da edição comercial pela coleção *Clássicos em HQ* (2009), p. 87

Figura 22– Estudos da personagem Anjo do *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, por Laudo Ferreira, p. 88

Figura 23 – Página do miolo da HQ *Auto da Barca do Inferno em quadrinhos* em que aparece o Anjo em sua versão definitiva, p. 89

Figura 24 – Dupla de *Demônios*, adaptação de Guazzelli para o conto fantástico de Aluísio Azevedo, p. 91

Figura 25 – Páginas de *Odisseia*, tradução do texto grego diretamente para os quadrinhos, p. 93

Figuras 26 e 27 – Páginas do romance de Goethe, nas adaptações da Disney e de Daniel Gisé, que ilustram o momento em que Werther conhece o noivo de sua amada, p. 97

Figura 28 – Paratexto da revista *Classics Illustrated* nº 1, p. 101

Figura 29 – Logotipo da revista *Classics Illustrated*, p. 102

Figuras 30, 31 e 32 – Capas dos números 1 e 2 da *Classic Comics* e do número 35, quando passou a se denominar *Classics Illustrated*, p. 105

Figuras 33, 34 e 35 – Alguns concorrentes da *Classics Illustrated*, p. 109

Figura 36 – *Seduction of the innocent*, o ícone da perseguição aos quadrinhos nos Estados Unidos, p. 110

Figura 37 – *Classics Illustrated* número 4, com um artista único, a tentativa de aprimoramento da qualidade da *Classics Illustrated*, p. 113

Figuras 38, 39 e 40 – Outros títulos regulares da Gilberton Publications, p. 114

Figuras 41, 42 e 43 – Capas de edições da *Classics Illustrated* em outros países, p. 116

Figuras 44 e 45 – Últimos números da *Classics Illustrated*, publicados, respectivamente, por Kanter e Frawley, p. 118

Figuras 46 e 47 – Os primeiros números da *Classics Illustrated* publicados, respectivamente pela Berkley-First e Papercutz, p. 119

Figura 48 – Versão digital para Ipad de álbum da *Classics Illustrated*, p. 121

Figura 49 – Homepage do site de venda de quadrinhos da Amazon, ComiXology, disponibiliza a *Classics Illustrated* em formato digital, p. 121

Figuras 50 e 51 – Capas da edição de luxo de *O Guarani*, de José de Alencar, em quadrinhos, por F. Acquarone (1937), e da edição da Scipione (2012), p. 123

Figuras 52 e 53 – Duas edições de *A Gazetinha* com a quadrinização de Messias de Mello para o clássico *Os três mosqueteiros*, p. 124

Figura 54 – Fragmento de *O fantasma de Canterville*, de Oscar Wilde, quadrinizado por Alceu Penna e Nelson Rodrigues, p. 125

Figura 55 – Capa do suplemento *O Gury*, do *Diário da Noite*, p. 125

Figura 56 – Capa da série *Álbum Gigante* (número 54, abril de 1959), da EBAL, p. 126

Figuras 57 e 58 – Capas de Jayme Cortez para os números 22 e 31 da série *Aventuras Heroicas*, p. 127

Figuras 59 e 60 – Capas dos números 4 e 6 da série *Romance em Quadrinhos*, p. 127

Figura 61 – Três quadros do primeiro episódio de *As aventuras de Roberto Sorocaba*, publicada no Suplemento Infantil, p. 131

Figura 62 – Capa da quadrinização de *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson, na revista *O Herói* número 12, de abril de 1948, p. 133

Figuras 63 e 64 – Primeiro número da coleção *Edição Maravilhosa* e o primeiro número em que um romance brasileiro foi quadrinizado, p. 134

Figuras 65 e 66 – Adaptações de André Le Blanc para a *Edição Maravilhosa*, números 31 e 46, p. 135

Figura 67 – Antonio Euzebio, Le Blanc e Ivan Wasth Rodrigues, p. 139

Figura 68 – *Caninos Brancos*, adaptação de Alex Blum do romance de Jack London, p. 139

Figura 69 – *Aventuras de Dankichi*, de Keizo Shimada (1923), um mangá para crianças (*kodomo manga*), p. 145

Figuras 70 e 71 – Capas de *Ubirajara* (1952) e *I-Juca Pirama em quadrinhos* (2012), p. 147

Figura 72 – Página de abertura, ou *splash page*, de *Ubirajara*, em que a personagem é apresentada pelo narrador convencional. O recordatório indica uma voz onipresente, p. 150

Figura 73 – Página de *I-Juca Pirama* em quadrinhos, de Laerte Silvino, em que aparece o narrador do poema, p. 151

Figura 74 – Cena de luta entre índios em *Ubirajara*: a técnica da sombra foi utilizada na cerâmica greco-romana, p. 153

Figura 75 – Cenas da adaptação de André Le Blanc para *Ubirajara*, de José de Alencar, em que o índio é representado como herói atlético de inspiração greco-romana e hollywoodiana, p. 153

Figura 76 – Romper o limite dos quadros ajuda a caracterizar Aquiles, herói semidivino, p. 154

Figura 77 – Detalhes de *Ubirajara* em quadrinhos (1952) em que o herói em atividade extrapola os limites dos quadros, p. 155

Figura 78 – Vinhetas em cor avermelhada, lembrando o fogo e o tempo em que a história está sendo narrada, p. 156

Figura 79 – O narrador ainda traz o tom vermelho do tempo em que conta a história e no segundo plano a história começa a se desenrolar, p. 157

Figuras 80, 81 e 82 – Três adaptações do período: *Viagem ao centro da terra*, de 1967, *Os três mosqueteiros*, 1974, e *O diário de um mago*, adaptação brasileira de 1987, p. 161

Figura 83 – Adaptação do conto *A causa secreta*, de Machado de Assis, no jornal *Cândido*, p. 168

Figuras 84, 85 e 86 – Capas de três quadrinizações de obras de Machado de Assis, p. 168

Lista de tabelas

Tabela 1 – Quadrinizações publicadas pela EBAL, p. 137

Tabela 2 – Origem das edições da série principal da *Edição Maravilhosa*, da EBAL, p. 140

Tabela 3 – Editoras que publicaram pelo menos dez quadrinizações neste século (revista e livro), p. 164

Tabela 4 – Autores mais quadrinizados do século XXI no Brasil (com cinco ou mais edições), p. 165

Tabela 5 – Obras quadrinizadas de Machado de Assis no século XXI e seus editores, p. 166

Tabela 6 – Venda de quadrinhos genéricos ao PNBE por editora (2006-2014), p. 176

Tabela 7 – PNBE 2006-2014 – Quadrinhos adquiridos ano a ano e sua origem (produção), p. 177

Tabela 8 – Número de quadrinizações de clássicos vendidas ao PNBE por editora (2006-2014), p. 179

Lista de gráficos

Gráfico 1 – Autores mais quadrinizados na série principal da *Edição Maravilhosa*, p. 142

Gráfico 2 – Autores clássicos mais adaptados do século XX no Brasil (com cinco ou mais edições, formato livro e revista), p. 143

Gráfico 3 – Quadrinizações por século, p. 163

Gráfico 4 – Comparativo entre dados de faturamento do setor pela Fipe e pela UFRJ (1995-2006), p. 170

Gráfico 5 – Número de títulos em quadrinhos vendidos por ano ao PNBE (2006-2014), p. 174

Gráfico 6 – Relação entre títulos em quadrinhos e quadrinizações literárias vendidas ao PNBE, p. 178

Gráfico 7 – Venda de quadrinizações e quadrinhos genéricos ao PNBE por editora (2006-2014), p. 180

Gráfico 8 – Produção de quadrinizações por editora no século XXI. (Seriadas e formato livro), p. 180

Gráfico 9 – Produção de quadrinizações por editora no século XXI. (Apenas formato livro), p. 181

Sumário

INTRODUÇÃO	15
Apresentação da pesquisadora	15
Estrutura da pesquisa	19
1 – CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO	21
1.1. A pesquisa em Comunicação: contexto histórico-social	21
1.2. A pesquisa em quadrinhos	25
1.3. Objeto de estudo e quadro teórico de referência	28
1.4. Descrição do objeto	30
1.5. Uma ideia maravilhosa?	33
1.6. Hipóteses	35
1.7. Objetivo geral	35
1.7.1. Objetivos específicos	35
1.8. Metodologia	36
2 – LITERATURA E QUADRINHOS NA HISTÓRIA DO IMPRESSO	39
2.1. O que é clássico?	43
2.2. Clássicos e memória cultural	48
2.3. Os quadrinhos e o impresso	53
2.4. Público infantojuvenil para o impresso e as adaptações	65
3 – ADAPTAÇÕES DE OBRAS LITERÁRIAS PARA QUADRINHOS	73
3.1. Adaptações literárias para quadrinhos: <i>processo</i>	78
3.2. Motivações para adaptar	84
3.3. Adaptações de clássicos para quadrinhos: <i>produto</i>	94
4 – A <i>CLASSICS ILLUSTRATED</i> , MÃE DAS ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS	100
4.1. A evolução dos clássicos	112
4.2. Os clássicos em quadrinhos atravessam os mares	115
4.3. Um fim e vários reinícios	116

5 – CLÁSSICOS EM QUADRINHOS NO BRASIL	122
5.1. A história de um verdadeiro herói	128
5.2. Muito além dos super-heróis	132
5.3. Diversidade cultural da <i>Edição Maravilhosa</i>	138
5.4. <i>Edição Maravilhosa</i> e o Romantismo: questões ideológicas da adaptação	144
6 – O ÍMPETO DAS ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS PARA QUADRINHOS NO SÉCULO XXI	158
6.1. Quadrinizações literárias no século XXI no Brasil	164
6.2. O produto: mercado de livros e motivações econômicas para adaptar	169
6.3. Os quadrinhos no PNBE	172
6.4. Aspectos do PNBE e os programas de leitura	181
7 – A PESQUISA COM EDITORES	185
7.1 - Análise dos questionários	188
7.1.1. Dados de origem	188
7.1.2. Formação como leitor	188
7.1.3. Formação e motivações como editor	190
7.1.4. Adaptações de clássicos: motivações	191
8 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	200
REFERÊNCIAS	209
APÊNDICE A – Questionário profissional editor	222
APÊNDICE B – Questionários preenchidos pelos editores	224
APÊNDICE C – Correspondência com editores – Negativas	234
APÊNDICE D – Autores com obras quadrinizadas (Brasil, séculos XX e XXI)	236
APÊNDICE E – Relação dos títulos vendidos ao PNBE (2006-2014) por editora	243
APÊNDICE F – Série principal da <i>Edição Maravilhosa</i> (Brasil, 1948-1962)	247

INTRODUÇÃO

Apresentação da pesquisadora

Como editora de livros, profissão quase imutável em sua essência há mais de cinco séculos, atuo há 23 anos no mercado editorial, que podemos descrever genericamente como o segmento da indústria cultural composto de empresas privadas e públicas dedicadas à produção e à comercialização de livros. Sou jornalista de formação e trabalhei em redação de jornal diário, assessoria de imprensa de órgãos públicos, revistas e, finalmente, em uma pequena editora, criada por meu pai, que fazia livros-campanha sobre temas de relevância para o desenvolvimento do País, distribuídos gratuitamente. Aprendi a fazer livros como se aprende um ofício, instruindo-me de suas técnicas, repertório e domínio, e, especialmente, de seu poder e autoridade como bem simbólico e suporte da cultura escrita.

Tive, durante a fase de aprendiz, os melhores mestres nas artes e nas técnicas da produção editorial e gráfica, no tempo em que não se dispunha de ferramentas eletrônicas ou digitais para esse ofício. Ou seja, meu universo de aprendizagem remete a um passado em que se usava máquina de escrever e caneta para editar textos e fotocomposição e *past-up* para montar as páginas em pranchas e depois copiá-las em fotolito para impressão. As técnicas de editoração mudaram nas últimas décadas, mas a essência do fazer editorial subsiste.

A profissão e o mercado das letras contam quinhentos anos se considerarmos como editor apenas aquele que surge com os tipos móveis de Gutenberg. Mas, logicamente, não podemos nos esquecer de que os monges escribas ou copistas da Idade Média também eram editores de livros, embora de exemplares únicos. Podemos lembrar que, para além dos avanços incrementados pela prensa de Gutenberg, a imagem já era reproduzida desde o século II pelos egípcios e pelos chineses por métodos de gravura em pedra ou madeira, técnica impulsionada pela xilogravura na Idade Média e pela litografia no início do século XIX (BENJAMIN, 1955), que alçou as artes gráficas ao mesmo nível técnico da multiplicação da palavra escrita pela imprensa.

A contribuição trazida pela prensa no século XV foi a multiplicação da palavra escrita e a possibilidade de fazer numerosas cópias de uma mesma matriz tipográfica construída pela

composição de uma página por tipos móveis: a reprodutibilidade técnica citada por Walter Benjamin (1955), que ganhou nova escala com o processo de industrialização no século XIX e produziu muitas implicações no que diz respeito às formas de circulação da escrita e do conhecimento. A tipografia, assim como em sua medida as demais técnicas de reprodução acima citadas, revolucionou a circulação do saber de forma tão drástica quanto os meios digitais o vêm fazendo no campo da comunicação humana desde a criação da internet. Ela é fundadora do livro tal como o temos hoje, objeto cultural que permanece por séculos como o arquivo epistemológico, histórico e cultural de uma sociedade.

O livro como suporte tem sido impulsionado e desenvolvido nos últimos quinhentos anos, especialmente pela figura do editor, ou editor-impressor, e sua rede de relações. Sua história tem sido amplamente descrita por uma área de pesquisa conhecida como História do Livro, ou história social e cultural da comunicação impressa, cujo objetivo é justamente compreender como o contato com os impressos afetou o comportamento e o pensamento humanos (DARNTON, 1995, 2008; CHARTIER, 1994, 2012). No momento em que se discutem transformações tanto no papel do editor quanto na estrutura e nas posições dos diferentes atores do mercado editorial, vale lembrar a contribuição do célebre editor italiano dos primórdios da imprensa Aldo Manuzio (1449/50-1515) para a compreensão da função do editor que, para ele, se baseava na convergência de três saberes: o industrial, o intelectual e o comercial (SATUÉ, 2004).

O saber *industrial* do editor está relacionado ao domínio que o profissional tem sobre as técnicas de reprodutibilidade disponíveis em sua época. Se aprendi a fazer livros com ferramentas analógicas tradicionais, certamente fui obrigada a me atualizar permanentemente sobre as novas técnicas no decorrer do tempo. Aldo Manuzio, que também era tipógrafo, no entanto, não apenas se atualizou quanto às ferramentas de que dispunha para replicar originais, mas inscreveu-se definitivamente na história do livro por suas inovações. Satué (2004) relata importantes contribuições de Manuzio para a inovação do suporte e o desenvolvimento de dispositivos editoriais para cada tipo de conteúdo. Ele idealizou, por exemplo, uma coleção de livros de bolso, ao modo dos livros de horas medievais, que ajudou a popularizar práticas silenciosas e privadas de leitura. O formato do livro e as práticas de leitura mudam juntos, nos ensinaram os séculos. E os editores sempre prestaram grande contribuição para esse processo (MANGUEL, 1997).

Do ponto de vista *intellectual* da função do editor, minha trajetória profissional exigiu leitura, prática e, especialmente, inquietação para buscar, em duas ocasiões, um espaço organizado e institucionalizado de aprendizado na universidade. Em 2002, em meio a efervescentes transformações nas técnicas de editoração, empreendi minha primeira pesquisa acadêmica, focada em definir o conceito de autoria no mundo digital. Obviamente, outra vez tive bons mestres que me obrigaram a mergulhar na história do livro e do autor, para entender por uma perspectiva histórica o que de fato é ser autor e, de quebra, editor. Defendi, então, em 2004, uma dissertação de mestrado intitulada *O autor no papel. O rompimento da noção tradicional de autoria e as mídias digitais*.

Essa incursão acadêmica, aliada a uma tendência autodidata e a um interesse quase dispersivo por uma infinidade de assuntos e matérias, me fez rapidamente entender que, a partir de uma formação generalista, a melhor estratégia para desenvolver um catálogo editorial consistente era a contratação de especialistas em diferentes áreas de interesse da editora. Aldo Manuzio já havia nos legado essa lição. Ele foi o primeiro editor ocidental de que se tem notícia a criar um conselho editorial de intelectuais de vários campos do conhecimento para aconselhá-lo na escolha dos originais a serem publicados (SATUÉ, 2004), tendência que viria a inspirar mais adiante editoras importantes do cenário brasileiro do século XX, como a Companhia Editora Nacional, de Monteiro Lobato e Octalles Marcondes Ferreira, que construíram seu respeitável catálogo com a contribuição de nomes de prestígio (TOLEDO, 2010).

No que diz respeito ao saber *comercial*, pouca coisa parecia querer mudar nesses cinco séculos em que a informação dependia dos impressos, mesmo que, para isso, estes tivessem resistido heroicamente ao seu fim, decretado de forma equivocada diversas vezes quando do surgimento de novos meios promovidos pelo desenvolvimento tecnológico (DARNTON, 2010; ECO; CARRIERE, 2010). A internet alterou, sim, o cenário do comércio de livros e a circulação do saber. Mas o livro não acabou – foi, aliás, o produto-isca de novos modelos de negócio que surgiram, protagonizados por gigantes da distribuição, como a Amazon, ou por gigantes da digitalização, como a Google. Além de o livro não ter acabado, a cultura do papel continua tendo seu capital simbólico altamente valorizado, e a arte impressa parece revigorar-se permanentemente (MINDLIN, 1999; ECO; CARRIERE, 2010).

Diante de tantas transformações ocorridas nos últimos quase trinta anos, é surpreendente, por várias perspectivas, a comparação entre o cenário do livro do século XVIII, descrito por Diderot (1713-1784) em sua *Carta sobre o comércio dos livros* (2002), e o panorama atual, desenhado por Thompson em *Mercadores da cultura* (2013), com base no mercado editorial de obras gerais no mundo anglo-saxão contemporâneo. Pode-se notar que o editor de hoje atua de forma muito semelhante àquele de cinco séculos atrás, e suas preocupações giram em torno das mesmas questões: seleção de obras, condições de produção (com ênfase no acesso ao papel), pirataria, distribuição e divulgação. Portanto, o editor não mudou muito ao longo dos anos, na medida em que todos esses saberes continuam sendo requisitados para uma atuação minimamente efetiva no mercado editorial. Se o saber *intelectual* confere ao editor a capacidade de construir, em uma viagem compartilhada com autores e especialistas de diferentes áreas, um bom e significativo catálogo, o saber *comercial* possibilita-lhe explorar os meios de publicização e a difusão das obras que publica, e o saber *industrial* obriga-o a manter-se atualizado em relação aos pacotes ou dispositivos da indústria, aos suportes e aos formatos do livro, seja ele impresso ou digital.

Em 2005, publiquei, pela Editora Peirópolis, por sugestão da editora Denyse Cantuária, o álbum *Dom Quixote em quadrinhos*, quadrinização de Caco Galhardo da obra clássica da literatura espanhola. A coleção Clássicos em HQ seguiu com a adaptação, em 2006, de *Os lusíadas*, poema épico de Luís de Camões, obra máxima da língua portuguesa, feita pelo jovem quadrinista Fido Nesti. Atualmente (junho de 2016), a coleção conta com quinze títulos publicados, sendo que três deles foram oficialmente escolhidos pelo Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE) para compor acervos de bibliotecas públicas brasileiras. A publicação *Clássicos em HQ*, de tiragem limitada, reúne o paratexto (orelhas, prefácios e posfácios) de todos os álbuns, entrevistas com os quadrinistas e roteiristas feitas por Susana Ventura especialmente para a edição, além de três textos teóricos que nos ajudaram a nortear os princípios da coleção. O primeiro texto busca entender a função da leitura dos clássicos na sociedade atual: "Por que ler os clássicos?", de Wilton José Marques, é seguido de "Quadrinizar a literatura ou literaturizar o quadrinho?", de Fabiano Azevedo Barroso, e de "HQ como tradução", de Andreia Guerini e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

O compromisso com a empreitada, que envolvia muitos profissionais e criadores, e muitas questões teóricas, conduziu-me a uma pesquisa mais detalhada sobre esse tipo de

publicação, especialmente por sua perspectiva histórica. Tal como faria Manuzio, seria necessário refletir mais profundamente a respeito dos rumos a serem tomados nessa coleção. Assim, munida do desejo de acertar e de criar uma coleção consistente e valiosa do ponto de vista cultural, embrenhei-me novamente nos caminhos da pesquisa acadêmica.

Estrutura da pesquisa

Na *Parte 1*, apresentamos o contexto histórico-social da pesquisa em Comunicação e em quadrinhos, o ambiente institucional em que este trabalho foi desenvolvido, bem como a descrição do objeto teórico, o quadro teórico de referência, hipóteses e objetivos da tese, além da metodologia adotada.

Na *Parte 2*, nos aproximaremos de definições das duas linguagens, literatura e quadrinhos, pela sua perspectiva histórica de desenvolvimento no suporte impresso, e das propriedades que ambas compartilham, especialmente a habilidade de contar histórias. Em seguida, nos deteremos sobre suas especificidades como linguagem, levando em conta a autonomia entre as duas formas de expressão. Também procuraremos definir e relacionar os clássicos literários com a memória cultural dos povos e nações.

Na *Parte 3*, conceituaremos as adaptações literárias como *processo* e como *produto*, compartilhando questões que se aplicam aos tipos de resultados estéticos e comunicacionais da tradução intersemiótica entre quadrinhos e literatura, bem como as classificações como produto final, com base nas relações com a obra literária de partida (OLIVEIRA, 2008) e no contexto das motivações dos envolvidos na adaptação (HUTCHEON, 2011).

Em seguida, na *Parte 4*, descreveremos a mais emblemática série de quadrinizações do século XX: a *Classics Illustrated*, seu legado cultural e transbordamentos geográficos. Procuraremos também conhecer a trajetória e as motivações de seu idealizador, o editor Albert Kanter (1897-1973).

Na *Parte 5*, abordaremos a *Edição Maravilhosa* e as quadrinizações de clássicos no Brasil no século XX, antes e depois dela. Exporemos a trajetória e as motivações de seu editor, Adolfo Aizen, e descreveremos como as quadrinizações de obras brasileiras feitas pela Editora Brasil-América Ltda. (EBAL) refletiam ideologias e se relacionavam com o contexto histórico-social das obras de partida das adaptações.

A *Parte 6* demonstra quantitativamente o ímpeto das adaptações literárias para quadrinhos no século XXI. Para isso, serão analisadas as suas relações com o mercado e com o governo para compreender o *boom* das adaptações literárias identificado por Vergueiro e Ramos (2009).

Na *Parte 7*, nos ocuparemos da análise das entrevistas com editores de clássicos em quadrinhos da atualidade para, ao final, compartilharmos as *conclusões* das pesquisas realizadas.

1 – Ciência da Comunicação

A Ciência da Comunicação constituiu-se a partir das Ciências Sociais e Humanas e ganhou autonomia na medida em que seu objeto – os fenômenos de comunicação de massas – se tornou mais complexo e específico. É um campo científico que nasce com a Cultura de Massas e acompanha o desenvolvimento de seus agentes, os Meios de Comunicação de Massa. Nesse contexto, a legitimação da Comunicação como campo científico deu-se pela interação de fatores histórico-sociais, institucionais e científicos: a *organização capitalista da cultura*, o nascimento dos *primeiros cursos de Comunicação*, com o objetivo de formar profissionais para a indústria cultural e conduzir as pesquisas na área, e a *especificidade do objeto de estudo*, os fenômenos da comunicação na cultura industrializada.

Como área do conhecimento, a Comunicação ganha ímpeto no final do século XIX e se institucionaliza academicamente com a Escola de Chicago, em 1910, evento concomitante com a criação do curso de jornalismo da Columbia University e também com a financeirização da sociedade, processo que passou a representar, ao lado do fortalecimento da mídia, duas faces da sociedade do século XX. Assim, além da especificidade do objeto teórico, há ainda no campo da Comunicação outra importante singularidade: *o objeto de estudo transforma-se permanentemente*, bem como a comunicação humana e as bases da sociedade. “Portanto, a história dos meios e dos suportes em Comunicação norteia também a história das metodologias e paradigmas científicos em Comunicação” (LOPES, 2010, pp. 13-14).

Neste trabalho acadêmico, a descrição do contexto histórico-social será um parâmetro importante para explicar o desenvolvimento das quadrinizações como dispositivo cultural e para explorar os caminhos de ressignificação que a comunidade atual de mediadores culturais – editores, tradutores, roteiristas e quadrinistas – pode trilhar em busca de diálogo com o contexto original das obras selecionadas para quadrinização.

1.1. A pesquisa em Comunicação: contexto histórico-social

Será utilizada a descrição de Lopes (2010) do período para que se possa entender o contexto em que as histórias em quadrinhos se desenvolveram. A partir da década de 1930, época de ouro dos quadrinhos nos Estados Unidos, imperavam no Brasil processos

concomitantes de urbanização e de industrialização, temperados por ideais políticos de um desenvolvimento autônomo e independente das importações, para o crescimento socioeconômico do País. Atrelado a esse processo, que segue até a década de 1950, o Brasil acalentava um projeto de construção da identidade nacional por meio de processos políticos prioritariamente populistas.

Havia, na época, a proeminência de um *ethos* urbano sobre as populações rurais, e os Meios de Comunicação de Massa desempenhavam nesse cenário o papel de “difusores do efeito-demonstração do estilo de vida urbano e na forma de agências de socialização antecipada” (LOPES, 2010, p. 21), colocando as audiências rurais em contato com o repertório desse *ethos* urbano e propondo a adesão à vida urbana como forma de ascensão social, um novo hábito e uma nova forma de viver. Nesse sentido, o desenvolvimento da urbanização calcado no "modelo de socialização antecipada" promovido pelos Meios de Comunicação de Massa, ao disseminar a ideologia do urbano e o mito de um Estado provedor e protetor, foi o promotor dos primeiros espaços de desigualdade social e das relações de dominação entre classes na sociedade industrial que se desejava construir; gerador de tensões sociais representadas pela impossibilidade de concretizar o desejo de consumo de bens materiais e imateriais anunciados pelos meios de comunicação (LOPES, 2010, p. 22).

O rádio vivia sua época áurea como veículo de comunicação de massa, enquanto o cinema mudo produzia os primeiros ídolos e conquistava o seu público. No âmbito do projeto de consolidar uma identidade nacional e erguer um Estado brasileiro, os Meios de Comunicação de Massa tiveram um papel definitivo na medida em que promoveram a massificação da população e seu posicionamento estratégico como receptores de mensagens homogeneizantes, teoricamente fundadoras da formação de uma classe social de excluídos, emigrados para os grandes centros urbanos, sedentos de consumo e preparados, portanto, para desempenhar seu papel de massa numa sociedade capitalista que se queria rapidamente industrializada. Entre os conteúdos ideológicos mais expressivos do período, Lopes (2010) aponta eventos e institutos importantes dos discursos de massa no Brasil, como o início do cinema brasileiro com a Cinédia (1930), as chanchadas da Atlântida (1941), os filmes do Estúdio Vera Cruz (1949), as fotonovelas e a Rádio Nacional do Rio de Janeiro das décadas de 1940 e 1950, entre outros.

Para enriquecer o panorama da indústria cultural descrita por Lopes com o cenário que contextualizava especificamente a produção de histórias em quadrinhos no Brasil, objeto desta pesquisa, vale notar que, nas décadas de 1930 a 1950, o mercado brasileiro de publicações seriadas em banca e a grande imprensa brasileira foram grandes consumidoras da indústria americana de quadrinhos, que vivia no período sua época de ouro (1929-1940), com a publicação das revistas de super-heróis e a comercialização de tiras que impactaram positivamente a circulação dos jornais impressos brasileiros do período (GONÇALO JR., 2004). Enquanto isso, as pesquisas em comunicação ganhavam seus primeiros contornos nos Estados Unidos, nas décadas de 1930 e 1940, com o estudo dos efeitos, focados nos hábitos de consumo e no comportamento político-eleitoral das massas. Como explica Ecléa Bosi,

os Estados Unidos foram o primeiro país que cruzaram (sic) o limiar de uma sociedade massiva: lá se desenvolveram conflitos interfaciais e intergrupais que cedo atraíram a atenção dos cientistas sociais, alguns deles vindos de uma Europa convulsionada, como Lewin, Adorno, Lazarsfeld e Löwenthal (BOSI, 1986, p. 35).

A partir da Depressão de 1929, o mercado pedia que se conhecessem as massas e os efeitos dos veículos de comunicação – como o rádio, o cinema e a imprensa – sobre a opinião pública, pela ótica da comunicação de massas, o que incluía o reconhecimento e a análise das *funções* e *disfunções* nas relações entre o indivíduo e a ordem social estabelecida (BOSI, 1986, p. 39). No entanto, não havia o amadurecimento do campo científico para o empreendimento, mas sim uma demanda claramente orientada por interesses de mercado. Daí o desenvolvimento de uma visão funcionalista da pesquisa em Comunicação datada do período.

Como era de esperar, imperava então uma visão clara de “massa silenciosa” totalmente passiva, receptora de um processo linear e unívoco de comunicação, em que as figuras tradicionais do emissor e do receptor eram início e fim da transmissão da mensagem por determinado canal – o mais básico esquema do processo de comunicação em geral que norteou a “*mass communication research*” no período (LOPES, 2010). No campo dos estudos dos efeitos, classificados como estudos não críticos da Comunicação, destacam-se os trabalhos dos teóricos Harold Lasswell, Paul Lazarsfeld (fluxo de comunicação em duas etapas), Kurt Lewin (dinâmica grupal) e Carl Hovland (persuasão). No campo dos estudos da mensagem, destacam-se o enfoque quantitativo de Bernard Berelson e o interacionismo

simbólico da Escola de Chicago, com os primeiros estudos qualitativos de comunicação, especialmente os etnográficos (LOPES, 2010).

Na Europa, por sua vez, nasciam os primeiros estudos críticos da Comunicação para fazer frente ao funcionalismo norte-americano, em que a pesquisa estava praticamente a serviço de conhecer e, de certa forma, conduzir a atuação das massas. Foi a Alemanha do pós-guerra o berço da Teoria Crítica, levada a cabo pelo grupo de intelectuais que ficou conhecido como Escola de Frankfurt, que reunia Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Walter Benjamin e Jürgen Habermas. Baseando-se nos conceitos de ideologia e dominação, de cultura afirmativa e sociedade administrada, esses estudiosos davam os primeiros sinais de preocupação com a mercantilização da cultura e com a homogeneização das massas como resultado da ação perniciosa da indústria cultural.

Na área dos quadrinhos, a visão apocalíptica dos efeitos da indústria cultural sobre as massas seria propagada pelo psiquiatra alemão Fredric Wertham, a partir de 1947, quando os quadrinhos já se inseriam como um produto da sociedade de massas. Nem mesmo os clássicos em quadrinhos se salvaram, embora, como será visto adiante, tenham desempenhado uma função importante na legitimação da linguagem dos quadrinhos nos meados do século XX (JONES, 2011; MOYA, 1977). Enquanto Walter Benjamin (1955), com seu conceito de reprodutibilidade técnica, chamava a atenção para o impacto da reprodução técnica sobre as novas formas de arte e as novas sensibilidades, Habermas (1968) estabelecia, no âmbito da ação comunicativa, conceitos inaugurais de esfera pública e de opinião pública, debate e negociação na comunicação com o mundo.

Se os estudos dos efeitos buscavam conhecer o impacto dos meios nos indivíduos e os de usos e gratificações, saber o que os indivíduos fazem com os meios, os da crítica literária, inaugurados por Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, procuravam entender a experiência cognitiva e estética do leitor proporcionada pela estrutura do texto literário, compondo as primeiras ideias sobre o leitor como produtor de sentidos, enquanto os *estudos culturais* focaram na recepção como construção social do sentido, ou práticas de significação articuladas num campo de forças sociais, em que as mensagens dos meios são interpretadas e decodificadas segundo três formas principais: (i) um modo de codificação do emissor, (ii) um modo modificador, ou negociado, e (iii) um modo de oposição à mensagem (LOPES, 1993).

Na medida em que se pressupõe que os conteúdos veiculados pelos meios de comunicação de massa não são transmissores de mensagens únicas, pois dependem fundamentalmente dos meios pelos quais circulam e da interpretação das audiências, os estudos dos Meios de Comunicação de Massa se complexificam (VAN DIJK, 1993). Portanto, é nesse ambiente complexo que esta pesquisa se desenvolve.

1.2. A pesquisa em quadrinhos

O Brasil é um dos pioneiros na pesquisa em história em quadrinhos e na legitimação da nona arte. Já em 1951, por iniciativa do jornalista e pesquisador de quadrinhos Álvaro de Moya, os desenhistas Jayme Cortez e Miguel Penteado, o produtor gráfico Reinaldo de Oliveira e o escritor Syllas Roberg, realizou-se em São Paulo a I Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos, com originais de artistas como Alex Raymond, Hal Foster, Milton Caniff e Al Capp, criadores, respectivamente, de *Flash Gordon*, *Príncipe Valente*, *Terry e os Piratas* e *Ferdinando*. Os originais foram enviados pelos próprios artistas ou pelo King Features Syndicate (KFS), uma das destacadas agências americanas de quadrinhos, para uma das primeiras exposições dedicadas ao assunto em todo o mundo, que teve ampla cobertura da imprensa da época – “os quadrinhos tinham muitos amigos e admiradores na imprensa” (MOYA, 1977, p. 18).

Figura 1 – Folheto da exposição de 1951

Fonte: MOYA, 2012, p. 57

As primeiras incursões dos quadrinhos na universidade brasileira ocorreram na década seguinte. Em meados da década de 1960, foi criada a primeira disciplina de quadrinhos em um curso de graduação, na Universidade de Brasília (UnB), pelo professor Francisco Araújo. Outros espaços de pesquisa começam a surgir na Faculdade Casper Líbero, em 1969, com o professor José Marques de Melo, e, em seguida, na década de 1970, com a professora Sonia Luyten, que criou uma disciplina sobre quadrinhos no curso de editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), e lançou a *Quadreca*, revista acadêmica dedicada ao tema (ARCO E FLEXA, 2006).

Nas décadas seguintes, a ECA-USP vai gradualmente cumprindo o papel de aglutinar pesquisas de diferentes áreas sobre quadrinhos por meio do trabalho de pesquisadores pioneiros, como os já citados Sonia Luyten, Álvaro de Moya, José Marques de Melo e, ainda, Antonio Luiz Cagnin e Waldomiro Vergueiro. A convergência dessas iniciativas acadêmicas culminou na criação do Núcleo de Pesquisas de Histórias em Quadrinhos (NPHQ) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), hoje denominado Observatório de Histórias em Quadrinhos da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob a coordenação do professor Waldomiro Vergueiro.

Superadas as dificuldades iniciais de aceitação, as pesquisas sobre histórias em quadrinhos vêm crescendo em universidades de todo o País (VERGUEIRO; SANTOS, 2006), especialmente relacionadas ao campo das Ciências da Comunicação, mas também à área de Letras, Psicologia, Pedagogia, História e até Medicina. Entre 1999 e 2009, o número de estudos na área cresceu quase 200% (VERGUEIRO, 2010). As instituições acadêmicas que acolheram o maior número de pesquisas sobre o tema foram a Universidade de São Paulo e a Universidade Federal Fluminense, sendo grande parte delas concentrada na interação entre quadrinhos e sociedade. Com este estudo, orientado na produção de histórias em quadrinhos inspiradas na literatura, pretende-se contribuir para preencher as lacunas indicadas por Vergueiro e Santos (2006):

[...] É necessário um maior incentivo a trabalhos na área de estudos mercadológicos e econômicos dos quadrinhos no Brasil. Entretanto, espera-se que a continuidade da ampliação dos trabalhos de pesquisa sobre quadrinhos no âmbito universitário, como é evidenciado pela ascendente produção ao longo das décadas de 1970 a 2000, faculte o preenchimento dessas lacunas (VERGUEIRO, SANTOS, 2006, p. 9).

Os clássicos em quadrinhos são um instrumento do mercado editorial contemporâneo de inegável importância mercadológica e também digno de notabilidade acadêmica. Em agosto de 2014, foram tema da primeira Jornada Temática de Histórias em Quadrinhos, realizada no *campus* Guarulhos da Universidade Federal de São Paulo, que contou com a presença de pesquisadores de diferentes universidades brasileiras, além de editores, representando a produção e a difusão do gênero, e representantes da área de seleção e aquisição de acervos de livros do governo do Estado de São Paulo.

Durante o congresso, foram lançados os livros *Quadrinhos e literatura – Diálogos possíveis*, organizado por Paulo Ramos, Waldomiro Vergueiro e Diego Figueira, pelo Observatório de Histórias em Quadrinhos da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo; *Intersecções acadêmicas – Panorama das 1as. jornadas internacionais de histórias em quadrinhos* (2012); e *Os pioneiros no estudo de quadrinhos no Brasil* (2013), ambos organizados por Nobu Chinen, Paulo Ramos e Waldomiro Vergueiro. Em 2015, realizaram-se as 3as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, que receberam um número recorde de trabalhos: 231 contra 180, a média das jornadas anteriores (VERGUEIRO, 2015).

É notório que os quadrinhos como linguagem e as adaptações literárias, em especial, vêm ganhando destaque na pesquisa em quadrinhos, não apenas no Brasil. O pesquisador francês David Turgeon (2009) sugere, no entanto, que o assunto vem sendo tratado academicamente de forma a não conduzir a lugar algum, reforçando a desconfiança apontada por Sodré (2007) sobre a provável dispersão da área de Comunicação. Segundo Turgeon, os estudos que atestam a possibilidade de adaptar obras literárias e audiovisuais (novela, filme) para quadrinhos, concordam que as adaptações existem, mas tratam o objeto de estudo de forma homogênea. Não seria possível, para Turgeon, julgar as adaptações literárias como um todo, muito menos rebater a críticas de que as adaptações literárias tornam restritas as experimentações dos quadrinhos como linguagem (BERTHOU, 2010) ou de que elas são versões empobrecidas de obras clássicas (WERTHAM, 1954).

1.3. Objeto de estudo e quadro teórico de referência

O objeto deste estudo, as adaptações de clássicos da literatura para quadrinhos, pode ser considerado como *objeto teórico fluido*, pois resulta da interação de duas linguagens distintas – a literatura e os quadrinhos – na história do impresso. Buscou-se a base teórica nas definições da literatura como linguagem e estatuto social (EAGLETON, 2006; COMPAGNON, 2003, 2012), e dos quadrinhos como linguagem da cultura de massa (CIRNE, 2000; LUYTEN, 1985; McCLOUD, 1993; MOYA, 1977; VERGUEIRO, 1998). O tratamento epistemológico do objeto tomou como base os conceitos de *objeto transversal* e buscou suas delimitações em uma permanente vigilância epistemológica acerca da fluidez do objeto (CANCLINI, 1998; LOPES, 2011).

Com a finalidade de compreender a função dos clássicos da literatura no cânone das culturas universais, foram revisitadas as definições do crítico francês Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), do poeta e dramaturgo americano radicado na Inglaterra T. S. Eliot (1888-1965), do crítico americano Harold Bloom (1930-), do escritor italiano Italo Calvino (1923-1985) e do filósofo da hermenêutica alemão Hans-Georg Gadamer (1900-2002) e o contexto histórico em que foram elaboradas. Por isso, tomou-se como base teórica os conceitos de memória cultural (ASSMANN, J., 1995; ASSMANN, A., 2008), a noção de “campo literário” de Bourdieu (1996), além de aspectos dos estudos culturais pós-coloniais (BHABHA, 2008, 2013).

Vale destacar que o conceito de campo desenvolvido por Bourdieu servirá se apoio no decorrer de todo o trabalho. Sua gênese é uma resposta ao antagonismo histórico descrito na sequência e ajuda a situar a investigação no contexto histórico-cultural das pesquisas acadêmicas da área. Para ele, a filosofia, a história, a arte, a literatura e todas as produções culturais são vistas pela perspectiva científica, ou seja, existem a História da Filosofia, a História da Arte e a História da Literatura, em que se expressa a oposição entre interpretações *internalistas* ou internas e oposições *externalistas* ou externas. Bourdieu descreve como antagônicas duas tradições e propõe a noção de *campo* como resposta a elas. De um lado, está aquela que pressupõe a autonomização do texto – a semiologia que floresce com o pós-modernismo; de outro, a tradição marxista, que pressupõe que a interpretação do texto deve relacionar-se com o contexto em que foi produzido. O autor desenvolve esse tema detalhadamente em *As regras da arte* (1996). Em resumo, ele explica que, para analisar uma produção cultural, justamente o caso desta pesquisa, é necessário reconhecer mais do que o conteúdo textual e mais do que relacioná-lo com seu contexto – é necessário reconhecer a existência de “um universo intermediário a que chamo o campo literário, artístico, jurídico ou científico, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência” (BOURDIEU, 1996, p. 20).

A noção de campo designa um microcosmo dotado de leis próprias e de certa autonomia em relação ao macrocosmo em que está inserido. Trata-se de um campo, científico ou literário, em que forças atuam e lutam para preservar a si próprias, e sua existência está condicionada às relações entre os agentes e as estruturas que dele fazem parte. Portanto, o grau de autonomia que diferencia os campos é definido por mecanismos e estratégias do próprio campo de se libertar das condições ou imposições externas, sendo seu poder ou sua capacidade de *refração* o que garante menor ou maior autonomia em relação ao mundo social. Nesse sentido, a definição de campo científico pode ser compreendida mais facilmente quando Bourdieu cita a metáfora “einsteiniana”, que vem a ser o reconhecimento de que Einstein deformou as estruturas do campo da ciência. Diz ele que

[...] Não há físico, pequeno ou grande, em Brioude ou em Harvard, que (independentemente de qualquer contato direto, de qualquer interação) não tenha sido tocado, perturbado, marginalizado pela intervenção de Einstein... (BOURDIEU, 2004, p. 23).

Da mesma forma, não é possível que um pesquisador da área da Psicologia não tenha sido tocado, perturbado ou marginalizado pela intervenção de Freud. Pode-se entender, então, que a autoria ou a capacidade de o sujeito inserir sua contribuição nos campos científico ou literário depende do lugar e da posição que esse sujeito ocupa neles. De onde ele fala? O lugar de quem fala é, para Bourdieu, determinado pela posição do sujeito no campo, pois são as estruturas do campo e as relações objetivas entre seus agentes que vão determinar essa posição, mais do que a *condição de classe* de quem fala, como prega a visão marxista. Foram também muito relevantes para este trabalho, tanto para nortear a etapa da pesquisa documental quanto para liberar o olhar para a trajetória de vida dos editores responsáveis por coleções de adaptações de clássicos, as referências teóricas da história do livro (CHARTIER, 1994; DARNTON, 1995, 2008, 2010), bem como os estudos pós-coloniais (BHABHA, 2013).

1.4. Descrição do objeto

Os *clássicos em quadrinhos* são uma categoria de publicação, um dispositivo do mercado editorial, uma prática cultural – um fenômeno de comunicação de massa originado a partir da década de 1940 nos Estados Unidos que teve no Brasil a Editora Brasil-América Ltda. (EBAL) como protagonista. A construção do objeto desta pesquisa se deu a partir da definição das duas linguagens que o compõem – literatura e quadrinhos – e do processo de interação entre ambas, resultando em um produto do mercado editorial que se encontra em certa evidência. A história do livro e da edição (CHARTIER, 1994; DARNTON, 2008) ofereceu as condições para descrever as coleções de adaptações de clássicos para quadrinhos, produtos culturais decorrentes da interação, em diferentes níveis, dos quadrinhos com a literatura. Com base nessa descrição e nos dados quantitativos daí originados, foi reconhecido o ímpeto na produção de clássicos em quadrinhos verificado no Brasil a partir de 2006. Inicialmente, cabe apenas uma breve descrição do objeto; depois, uma abordagem mais profunda dele.

Os primeiros registros dos quadrinhos como nova expressão artística remontam ao final do século XIX. A linguagem nasceu como fenômeno atrelado historicamente ao *mass media* e ao desenvolvimento do “conceito-fetice” intitulado indústria cultural (ECO, 2008), atividade humana em que estamos inseridos, de uma forma ou de outra, e em que se pode sentir, individual e coletivamente, a tensão entre a cultura letrada e a popular, entre literatura e senso comum (BOSI, 1986), entre o sujeito e o aparelho comunicacional da sociedade. Se as

histórias em quadrinhos manifestaram-se como linguagem autônoma e singular a partir do final do século XIX, durante o século XX, com o desenvolvimento da mídia e a formação dos primeiros monopólios de empresas de comunicação, viriam a representar uma das grandes linguagens da comunicação de massa e do mundo dos impressos.

Das charges às narrativas sequenciais, os quadrinhos floresceram e se desenvolveram juntamente com o crescimento das empresas de mídia em todo o mundo. No Brasil, os bastidores das organizações privadas de comunicação revelaram o papel fundamental que os quadrinhos exerceram na estruturação financeira de impérios da mídia sobreviventes até hoje, como a Globo, de Roberto Marinho, ou a Abril, de Victor Civita, vitoriosas numa disputa lendária entre grandes lobos do mercado editorial, em que figurou o pioneirismo de profissionais como o editor Adolfo Aizen (GONÇALO JR., 2004) – protagonista, no século passado, da publicação de adaptações de clássicos da literatura nacional em quadrinhos.

Em meados do século XX, quando a arte dos quadrinhos consolidou-se na Europa, nos Estados Unidos e nas Américas, o Brasil era prolífico em publicações seriadas de super-heróis em bancas de jornal, cada vez mais lidas e apreciadas pelo público infantojuvenil, e de tiras de jornal, que apresentavam novos heróis e proporcionavam aos grandes veículos de imprensa o incremento de sua circulação. Mais adiante, a partir de década de 1940, os quadrinhos passaram a ser criticados por sua função imperialista e acusados de estimular nos leitores – até então em sua maioria crianças – violência, medo, sentimento de vingança e apreço pela guerra. Isso aconteceu em todo o mundo, e com muito vigor nos Estados Unidos e no Brasil.

Em meio a esse cenário, em 1948, Adolfo Aizen (1907-1991), empresário de trajetória já consolidada na comercialização de diversos títulos de quadrinhos em bancas, até mesmo de super-heróis, trouxe para o Brasil uma novidade que vinha fazendo sucesso lá fora e que revestia os quadrinhos de uma aura prestigiosa, na contramão de críticas que vinha recebendo em todo o mundo: os clássicos da literatura universal adaptados para quadrinhos. Por meio da Editora Brasil-América Ltda. (EBAL), ele importou dos Estados Unidos a coleção *Classics Illustrated*, inicialmente chamada de *Classic Comics*, publicada pela Gilberton Company, de Albert Kanter (1897-1973). A empreitada teve enorme êxito comercial nos Estados Unidos e, paulatinamente, as edições passaram a ser reconhecidas como um grande instrumento pedagógico, sendo amplamente adotadas em escolas e admiradas por educadores americanos e de outros países (JONES, 2011).

Figura 2 – Primeiro número da série *Classics Illustrated*, da Gilberton Company, Estados Unidos

Fonte: Amazon, 2016

Nos Estados Unidos do pós-guerra, a série causou forte impacto cultural, formou gerações de leitores e era muito popular entre o público infantil e juvenil:

Em meados da década de 1950, com mais de 120 títulos publicados, [...] e vendas na casa dos milhões, a *Classics Illustrated* da Gilberton Company havia se tornado parte da geração que crescia na América do Pós-Guerra, tanto quanto as figurinhas de beisebol, os *hula hoops*, as bonecas Barbie ou o *rock'n'roll*¹ (JONES JR, 2011, p. 1, tradução nossa).

A *Edição Maravilhosa*, editada pela EBAL, foi também um grande sucesso no Brasil, composta por três séries principais: a primeira durou 200 números, de julho de 1948 a dezembro de 1962; a segunda, 24 edições, de janeiro de 1958 a novembro de 1960, e a terceira, apenas dez edições, de janeiro a outubro de 1967. Embora tenha sido responsável pela importação de muito material americano – como esta pesquisa vai mostrar, desde o *Suplemento Juvenil*, Adolfo Aizen, da EBAL, introduziu no Brasil diferentes séries de heróis

¹ By the mid-1950s, with more than 120 titles published, [...] and sales in the millions, the Gilberton Company's *Classics Illustrated* had become as much a part of growing up in postwar America as baseball cards, hula hoops, Barbie dolls, or rock'n'roll. (JONES JR: 2011, p.1)

dos quadrinhos norte-americanos –, Aizen também promoveu a tradução para quadrinhos de obras clássicas brasileiras, com ênfase no romantismo indianista.

Figura 3 – Capa de *O guarani*, de José de Alencar, quadrinizada por André Le Blanc para a *Edição Maravilhosa* de Adolfo Aizen

Fonte: Guia dos Quadrinhos, 2016

1.5. Uma ideia maravilhosa?

A iniciativa de Aizen encontrou receptividade em terras brasileiras. Mais uma vez o editor, já antenado com a indústria norte-americana na publicação de revistas de super-heróis e suplementos semanais, alinhava o Brasil com outros trinta e seis países que desenvolveriam os clássicos em quadrinhos como dispositivo editorial com bastante sucesso. Por meio dessas coleções, a indústria cultural do século XX tinha o propósito – declarado e compartilhado entre os editores – de aproximar os jovens da literatura. Essa mensagem era expressa, de uma forma ou de outra, no paratexto das revistas da *Edição Maravilhosa*, com o anúncio das obras que seriam quadrinizadas nos números seguintes, bem como cartas de leitores e a biografia do autor da obra literária que originou a quadrinização. Mas havia outros motivos para que a literatura emprestasse suas intrigas, seus roteiros e suas personagens aos quadrinhos. A *Edição Maravilhosa* colaborou para combater a perseguição de professores e de educadores

contaminados com o discurso moralizante contra os quadrinhos que vinha dos Estados Unidos.

“Percebendo que seu empreendimento estava em risco, Adolfo Aizen, o proprietário da EBAL, tratou de cooptar esses insatisfeitos com um ótimo trabalho de relações públicas, e valeu-se, principalmente, da *Edição Maravilhosa*” (MOYA, CIRNE, 2002, p. 50). Se é verdade que durante a década de 1950 os quadrinhos foram tomados como propagandistas de guerra, com os super-heróis americanos a partir da década de 1930, servindo como instrumento de manipulação de massa e facilitadores da compreensão de conteúdos para uma multidão de analfabetos e imigrantes, atualmente, em função do resultado de um longo processo de transformação de mentalidade, a história é outra, uma vez que eles fazem parte das demandas sociais orientadas pelo campo da educação.

Os programas e as políticas públicas de estímulo à leitura, que envolvem a atualização de acervos de bibliotecas de escolas de todo o País, passaram a encarar os quadrinhos como uma linguagem capaz de colaborar para a formação de leitores hábeis. Isso se dá tanto por uma perspectiva de letramento mais ampla, em que o indivíduo é chamado a usufruir do resultado estético dos quadrinhos ao dominar o código verbal aliado ao visual, quanto por uma ótica pedagógica no sentido de estimular a aproximação entre novos leitores e as obras clássicas da literatura universal, oferecendo-lhes a possibilidade de, como leitores, subverterem a ordem e o sentido do mundo e das coisas. Como lembra Colomer (2007), “a educação literária serve para que as novas gerações incursionem no campo do debate permanente sobre a cultura, na confrontação de como foram construídas e interpretadas as ideias e os valores que a configuram” (p. 29).

Aliar os quadrinhos à literatura parece ter sido mesmo uma ideia maravilhosa – e muito exitosa – já no século XX. O ímpeto notado na produção dessa categoria de publicações na primeira década do século XXI mobiliza os pesquisadores a compreender todos os atributos desse gênero, incluindo o seu impacto cultural, mercadológico, social e político. Após esse breve histórico sobre o objeto da pesquisa, chegou a hora de traçar os objetivos e as hipóteses deste estudo.

1.6. Hipóteses

1. As adaptações de clássicos literários para quadrinhos como *produto* do mercado editorial são resultado de práticas culturais impregnadas de ideologias desenvolvidas, no século XX, por uma comunidade de editores e adaptadores imigrantes em um cenário de consolidação das identidades nacionais no período pós-guerra.
2. Elas colaboraram para emprestar prestígio aos quadrinhos, mas também para fundamentar uma certa visão do mundo ocidental ao aproximar os jovens da literatura folhetinesca de origem anglo-saxã do século XIX, já que a seleção das obras e o resultado estético das adaptações literárias reforçaram mentalidades e significados culturais ligados à dominação linguística.
3. A retomada do gênero no século XXI possui motivações ideológicas mais tênues e inconsistentes e motivações mercadológicas mais significativas do que as do passado. Tal prática cultural pode tornar-se mais libertária hoje do que no século XX, tanto para a linguagem dos quadrinhos quanto para a ressignificação do cânone literário por uma comunidade de leitores contemporâneos.

1.7. Objetivo geral

Conhecer a produção de adaptações de clássicos para quadrinhos no Brasil nos séculos XX e XXI, de forma a contribuir para preencher a lacuna existente na pesquisa em quadrinhos com foco na produção e no mercado.

1.7.1. Objetivos específicos

1. Descrever as séries *Classics Illustrated* (Estados Unidos) e *Edição Maravilhosa* (Brasil) no contexto sociocultural do século XX.
2. Identificar os editores que, no Brasil contemporâneo, conduzem projetos culturais de quadrinizações de clássicos.
3. Conhecer as motivações pessoais e comerciais, bem como os propósitos ideológicos dos atuais editores de adaptações literárias para quadrinhos.

1.8. Metodologia

Esta pesquisa foi construída a partir do modelo metodológico proposto por Lopes, que pressupõe que “o campo da pesquisa é, ao mesmo tempo, *estrutura* enquanto se organiza como discurso científico e é *processo* enquanto se realiza como prática científica” (LOPES, 2010, p. 97). O modelo identifica a perspectiva processual da pesquisa científica e propõe *etapas* ou *fases* relacionadas diretamente com o *tempo* da prática investigativa. São elas a *definição do objeto*, a *observação*, a *descrição* e a *interpretação*, cada uma composta de operações metodológicas específicas, que vão desde a definição do problema da pesquisa, seu quadro teórico e hipóteses, definição da amostragem e técnicas de coleta, análise descritiva e interpretativa, até as conclusões e a consolidação das referências teóricas utilizadas na investigação.

A perspectiva processual-temporal da investigação científica, acima descrita, é perpassada, em todas as suas fases ou etapas, por *níveis* ou instâncias, componentes paradigmáticos do modelo metodológico: os níveis *epistemológico*, *teórico*, *metódico* e *técnico* da pesquisa, todos atuando num campo de forças e fluxos em permanente movimento. Entende-se que as marcas processuais deste trabalho deverão ficar visíveis na construção do texto. A partir da relação anterior do pesquisador com o objeto de pesquisa, torna-se imprescindível a aplicação de técnicas que promovem a chamada *ruptura epistemológica*, ou seja, a transformação de um objeto comum, compreendido com base numa prática da indústria cultural, num objeto propriamente científico. Um objeto de conhecimento prévio do pesquisador pode erroneamente mostrar-se transparente e trazer à luz falsas evidências capazes de colocar a perder todo o esforço de uma pesquisa. Como diz Bachelard (apud BOURDIEU et al., 2011), deve-se precaver do “caráter ilusório de nossas primeiras intuições (tradução nossa)”².

O trabalho iniciou-se com uma revisão bibliográfica e uma pesquisa documental, que constitui uma das principais fontes da pesquisa qualitativa e consiste na análise de documentos já existentes, como cartas pessoais ou comerciais, diários, ofícios, informativos e similares, mas também em depoimentos, orais e escritos (GIL, 2008). A principal fonte

² Carácter ilusorio de nuestras intuiciones primeras.

primária desta pesquisa foi a própria coleção *Classics Illustrated* (Estados Unidos) e a *Edição Maravilhosa* (Brasil), essencialmente em suas versões digitalizadas. Recorreu-se também a tabulações das séries já realizadas por sites especializados, como *Guia dos Quadrinhos*, *Classic Comic Store*, entre outros, assim como à pesquisa na internet, realizada durante os meses de janeiro de 2013 a dezembro de 2014, a partir das palavras-chaves “adaptação/ões literária/s”, “quadrinização/ões”, “clássicos em quadrinhos”, “literatura em quadrinhos” e “literatura e quadrinhos”.

Além disso, foram utilizados os conhecimentos previamente adquiridos do mercado editorial para procurar os editores que trabalham com esse tipo de publicação. Há anos, temos acompanhado, sem a pretensão de realizar um mapeamento científico, a produção de quadrinizações e sua repercussão na mídia, colhendo dados e matérias de jornal sobre o assunto. Inicialmente, a pesquisa buscou conhecer a fundo a série *Classics Illustrated* e a *Edição Maravilhosa*, e conduzir uma análise sobre as matrizes literárias utilizadas, com o objetivo de comprovar parcialmente a hipótese 2 desta pesquisa, de que as adaptações literárias colaboraram para emprestar prestígio aos quadrinhos, mas também para fundamentar certa visão de mundo ocidental ao aproximar os jovens da literatura folhetinesca de origem anglo-saxã do século XIX.

Depois de consolidadas a revisão bibliográfica, essencial nos capítulos 1 e 2, e a pesquisa documental, que reuniu as condições para descrever as duas coleções emblemáticas do século XX nos capítulos 3 e 4, partiu-se para a estruturação e o planejamento da pesquisa de campo, com a finalidade de identificar os editores que, no Brasil de hoje, conduzem seus projetos culturais e conhecer-lhes o perfil pessoal e profissional, incluindo as motivações individuais e comerciais, e os propósitos ideológicos. Como técnica de coleta, operação metodológica da fase da *observação* (LOPES, 2010), optou-se por adotar questionários semi-estruturados, que buscaram a função descrita por Kahn e Cannell (apud THIOLENT, 1981, p. 55): “Traduzir os objetivos específicos da pesquisa numa forma que os torne comunicáveis ao respondente com a máxima efetividade”.

Muito comumente, os questionários estão contaminados pelo que Bourdieu (apud THIOLENT, 1981) chamou de “imposição da problemática”, que consiste em “colocar o entrevistado frente a uma estruturação dos problemas que não é a sua e no fato de estimular a produção de respostas que chamamos reativas” (THIOLENT, 1981, p. 48). Dessa forma, os

questionários foram estruturados com perguntas que ajudassem a compreender a origem social do editor, sua nacionalidade, nível de escolaridade, histórico de leitura e tempo de profissão, visão histórica sobre a editoração de clássicos em quadrinhos, noções teóricas sobre a função e os aspectos ideológicos das coleções. Posteriormente, buscou-se conhecer as motivações do editor por meio de questões relacionadas à sua visão sobre o processo de adaptação e seu resultado estético como produto comercial.

A amostra de editores foi delimitada com base no mapeamento das coleções de clássicos em quadrinhos brasileiras da atualidade. Foram escolhidas sete editoras ou seus profissionais editores com a intenção de ter, no mínimo, três questionários completos, com a previsão de que alguns deles poderiam não participar. O recorte foi feito a partir do critério de número de títulos publicados na coleção. Partimos do pressuposto de que o editor de clássicos em quadrinhos é leitor maduro e qualificado, que detém referências culturais importantes para o desenvolvimento de sua prática cultural. Ele deve dominar, ainda, três tipos de conhecimento (SATUÉ, 2004): conhecimento *intelectual*, que, neste caso, inclui alguma familiaridade com a literatura e o conceito de obra clássica, bem como com a linguagem de destino das narrativas, os quadrinhos; conhecimento *industrial*, que consiste no domínio sobre as formas e as técnicas de reprodutibilidade de obras originais, assim como de impressão e, mais atualmente, de distribuição de conteúdos digitais; e, por fim, conhecimento *comercial*, que é a habilidade de conhecer e de atuar na cadeia produtiva do livro em suas versões impressa e/ou digital.

Após a pesquisa de campo, procedemos à análise dos questionários e discussão dos seus conteúdos.

2 – Literatura e quadrinhos na história do impresso

Desde sempre, a poesia e as narrativas existiram e circularam, representando o imaginário humano e a necessidade de comunicação por intermédio da linguagem. A oralidade, ou a palavra narrada ou entoada, as histórias contadas, recontadas e reinventadas coletivamente cumprem, em todos os tempos, seu papel na memória cultural de grupos, sociedades e nações. Para os fins desta tese, foi utilizado o conceito de literatura que Barbosa (2013, p. 13) resgata dos antigos gregos. Segundo ela, Platão (século IV a.C) definia toda arte como uma "fabricação de imagens", "visões", que em seu tempo podiam resultar de manifestações artísticas como a poesia, mas também da pintura, da música, da dança e da escultura: “Estas imagens [...] teriam, já naquela ocasião, o poder de manifestar, ao mesmo tempo, uma presença real e uma irremediável ausência daquilo que se pretendeu representar” (BARBOSA, 2013, p. 13).

A metáfora era valorizada, desde os antigos gregos, como artifício da linguagem poética que alicerçava o texto, e a ela, Aristóteles, discípulo de Platão, atribuía o mérito de ser uma maneira visual e eficiente de comunicar, pois oferecia a possibilidade do estranhamento e do elemento surpresa. Da metáfora, seriam decorrentes outras operações da linguagem verbal também capazes de gerar sentido, 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 um símile (e o objeto é visto como uma sucessão de ações ou situações) ou de uma analogia (BARBOSA, 2013, p. 14).

Todos esses recursos, já conhecidos na Grécia antiga, teriam em comum a capacidade de gerar "imagens imaginadas". Essas características da linguagem, compreendidas de tal forma, serão especialmente caras a este trabalho sobre as adaptações de obras literárias para quadrinhos, que vai tomá-las, por uma perspectiva processual, como tradução ou o ato de "pescar imagens na rede textual" (BARBOSA, 2013; BAGNARIOL, 2013; GUERINI, 2013). De qualquer modo, mesmo que resgatemos da Antiguidade a característica fundamental do

texto verbal, de produzir imagens por meio de figuras de linguagem, é também importante compreender a função social da literatura através dos tempos, da tradição oral à literatura como a conhecemos hoje, disseminada e popularizada pelo impresso.

Assim, como todos os demais gêneros, estruturas ou formas de comunicação humanas, a literatura vem se transformando ao longo do tempo. Tal como é reconhecida atualmente, ou seja, como um gênero que depende fundamentalmente da escrita, a literatura surgiu no final do século XVIII, mas veio a se desenvolver de fato no século XIX. De início, delimitou-se na sociedade europeia uma categoria de discurso considerada criativa ou ‘imaginativa’ e, mais tarde, no período romântico, floresceu uma escrita aplicada em desenvolver o inverídico, o que não existia (EAGLETON, 2006, p. 27).

No século XX, a grande transformação no conceito de literatura, de crítica e de teoria literária ocorreu a partir de 1917, com os formalistas russos e a publicação do artigo “Art as device”, em que Vítor Sklovski introduz a noção de *estranhamento* como determinante da literatura. A definição do literário apresentada pelos formalistas russos foi, segundo Eagleton, cultivada com bastante empenho a partir de 1920 e, posteriormente, sufocada pelo stalinismo. Os formalistas “consideravam a linguagem literária como um conjunto de desvios da forma, uma espécie de violência linguística: a literatura é uma forma ‘especial de linguagem, em contraste com a linguagem comum, que usamos habitualmente.” (EAGLETON, 2006, p. 7).

Para Compagnon, no entanto, existe algo específico na literatura além da violência linguística apontada pelos formalistas russos. Para ele,

o próprio da literatura é a análise das relações sempre particulares que reúnem as crenças, as emoções, a imaginação e a ação, o que faz com que ela encerre um saber insubstituível, circunstanciado e não resumível sobre a natureza humana, um saber de singularidades (COMPAGNON, 2009, p. 47).

Há muitas formas de se aproximar de uma definição para literatura. Compagnon (2009, pp 35-55) traz os três poderes positivos da literatura – *o clássico, o romântico e o moderno* –, além de um quarto poder, que seria um “impoder sagrado (sic)”. A definição *clássica* atrela a literatura à mimese, à imitação, à ficção; tem a capacidade de oferecer deleite e instruir ao mesmo tempo. A segunda, a definição *romântica*, que surgiu no Século das Luzes, e foi aprofundada no Romantismo, traz a literatura como um remédio que cura e liberta da opressão e da alienação, atenuando a fragmentação da experiência humana. A terceira

definição do poder da literatura, a *moderna*, diz respeito à capacidade de consertar a língua, na medida em que usa a língua comum, mas faz dela uma língua particular, poética ou literária para iluminar aspectos do mundo.

A quarta definição de Compagnon, a *pós-moderna*, aproxima-nos do reconhecimento de todas as capacidades essenciais da literatura. O trecho abaixo indica como, diante de tantas facetas do poder da literatura no decorrer dos séculos, o autor resume a questão:

A literatura deve [...] ser lida e estudada porque oferece um meio – alguns dirão até mesmo o único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida. Ela nos torna sensíveis ao fato de que os outros são muito diversos e que seus valores se distanciam dos nossos (COMPAGNON, 2009, p. 47).

A capacidade de aproximar o leitor de outros mundos, lugares e épocas, promovendo o diálogo entre gerações, característico da leitura de obras clássicas, imprime à literatura certo caráter de universalidade, relacionado à sua capacidade de colher o que há em comum na experiência humana particular e deslocá-la, por meio da interação com o leitor, para outro tempo-espaço. Na definição do literário, aliás, a interação com o leitor, ou a forma como o texto é recebido e considerado, pode ser mais importante do que propriamente a intenção do autor:

Podemos pensar na literatura menos como uma qualidade inerente, ou como um conjunto de qualidades evidenciadas por certos tipos de escritos que vão de Beowulf até Virgínia Woolf, do que como as várias maneiras pelas quais as pessoas se relacionam com a escrita (EAGLETON, 2006, p. 13).

Há que se reconhecer, portanto, além da intenção do autor, as singularidades da recepção do leitor na decodificação e interpretação do gênero literário e o contexto histórico-social, o tempo-espaço em que o texto literário foi produzido e consumido. Em outras palavras, para classificar qualquer texto como literário é necessário atribuir-lhe o juízo de valor de uma pessoa, de um grupo de pessoas em determinada época e lugar na história. Isso significa que a literatura não tem objetividade, não é eterna ou imutável. E, mais do que isso, significa que não existe um “cânone literário” valioso por si, já que o valor é transitivo ou indica que o cânone existe, mas é mutável e condicionado histórica e socialmente. Ou, quem sabe ainda, que ele é mantido como cânone pela comunidade leitora de cada período na

história, num processo de inscrição e releituras. Essas questões nortearam as reflexões desta tese sobre a conceituação do clássico literário.

Ainda neste estudo, a literatura será pensada a partir do ambiente em que ela circula e é socializada, dos mecanismos de reprodutibilidade e distribuição, das forças da indústria cultural que a mantêm em determinada época e local, do mercado editorial e do papel como suporte. Para distinguir as diferentes estruturas da indústria cultural que popularizam a literatura, foi adotado o modelo de Darnton (2008). Ele descreve o circuito da comunicação impressa que disseminou a literatura e nos possibilita distinguir claramente atores, forças e conjunturas do mercado editorial através dos tempos.

Figura 4 – O modelo de Darnton de 1982

Fonte: DARNTON, 2008, p. 164

A partir desse modelo, é possível compreender que a interação entre os diferentes elos da cadeia produtiva do livro, que vão do autor ao leitor, incluindo editores, impressores, comerciantes, entre outras figuras que podem variar segundo a época, é condicionante do *status* do autor e da própria literatura. Por essa razão, foi aliado ao modelo de Darnton o conceito de "campo literário" desenhado por Bourdieu (1996), que identifica estruturas, agentes e fluxos que influenciam o valor literário.

2.1. O que é clássico?

A noção de obra clássica foi herdada, juntamente com outros importantes conceitos e instituições da contemporaneidade, do século XIX (ACIK, 2010), e, bem como aqueles originados da epistemologia das ciências, seu significado transmutou-se durante o tempo. Diversos escritores e críticos literários debruçaram-se ao longo dos séculos sobre o conceito de clássico, entre eles o francês Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), o poeta e dramaturgo americano radicado na Inglaterra T. S. Eliot (1888-1965), o italiano Italo Calvino (1923-1985), o norte-americano Harold Bloom (1930-) e o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Entre nós, Ana Maria Machado, em seu livro *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, apresenta sua etimologia da palavra clássico:

Derivação de *classos*, um tipo de embarcação, uma nave para longas viagens. A outra, mais provável, é que venha de *classe*, como sinônimo de sala de aula – confirmando a ideia de livros de destaque, estudados nas escolas (MACHADO, 2002, p. 20).

Sainte-Beuve (1850), na mesma linha de ensaios escritos posteriormente na história da crítica literária, inicia sua apreciação do conceito de clássico pelos romanos, que designavam como *classici* os indivíduos mais abastados da sociedade e relegavam os demais à categoria de *infra classem*. Teria sido Aulus Gellius (125 – c. 180 d.C.), gramático e escritor latino, o autor da designação “clássicos” a escritores de valor e distinção: *classicus assiditusque scriptor*. Não por acaso, os primeiros clássicos teriam sido os *antigos*, Virgílio (70 – 19 a.C) e Cícero (106 - 43 a.C), filósofos romanos que inspiraram fortemente a cultura ocidental.

A diversidade de designações parecia incomodar Sainte-Beuve, que comparou as definições de clássico de um mesmo dicionário, o *Dictionary of the Academy*, em duas épocas diferentes, nos séculos XVII e XIX. Se a edição de 1694 definia clássico como “consagrado autor antigo, autoridade no tema de que trata”³, a de 1835 confere uma forma mais apurada ao conceito:

Ela descreve autores clássicos como "aqueles que se tornaram modelos em qualquer língua que seja", e em todos os artigos que se seguem, as expressões, os modelos, regras fixas para a composição e estilo, regras

³ a much-approved ancient writer, who is an authority as regards the subject he treats.

estritas de arte que os homens devem estar em conformidade, repetem-se continuamente⁴ (SAINTE-BEUVE, 1850, p. 3, tradução nossa).

A definição traduz o sentido de clássico como *modelo*, o que implica que ele servirá às gerações futuras. O modelo preserva o passado e mantém o diálogo com o futuro, resguardando a tradição e promovendo a manutenção dos valores e do discurso da história. Sainte-Beuve propunha uma libertação das definições restritas de seus predecessores do final do século XVIII e início do XIX, que apoiavam a consolidação dos estados-nação na Europa da época. Em 1850, ele se mostrava libertário e parecia rejeitar a função do clássico na criação e reprodução de identidades nacionais. Essa temática seria retomada mais tarde, por T. S. Eliot (1975), para quem a função do clássico está intrinsecamente relacionada à hegemonia linguística anglo-saxã e, segundo Bhabha (2008), a uma visão de império herdada da Antiguidade. Ao criticar as definições de clássicos conhecidas até então, Sainte-Beuve deu a conhecer a sua:

Um verdadeiro clássico, como eu gostaria de ouvi-lo definido, é um autor que tem enriquecido a mente humana, aumentado seu tesouro, e que a fez avançar um passo; que tenha descoberto alguma verdade moral e inequívoca, ou revelado alguma paixão eterna no coração onde tudo parecia conhecido e descoberto; que expressou seu pensamento, observação, ou invenção, em não importa que forma, desde que ampla e grande, refinada e sensível, sã e bela em si mesma; que falou a todos em seu próprio estilo peculiar, um estilo que é também o de todo o mundo, um estilo novo, sem neologismos, novos ou antigos, facilmente contemporâneo em todos os tempos. Tal clássico pode ter sido considerado por um momento revolucionário; pode ao menos ter parecido assim, mas não é; ele apenas açoitou e subverteu tudo o que impedia o restabelecimento do equilíbrio de ordem e beleza⁵ (SAINTE-BEUVE, p. 4, tradução nossa).

O texto de Sainte-Beuve aponta também a existência, já no século XIX, de um **campo literário** de mesma natureza indicada por Bourdieu (1996) e de agentes influentes nesse sistema. Uma definição genérica e contemporânea indica que a obra clássica é aquela capaz de resistir ao tempo, atravessar os séculos e maravilhar gerações seguidas de leitores. Calvino

⁴ It describes classical authors as those "who have become models in any language whatever," and in all the articles which follow, the expressions, models, fixed rules for composition and style, strict rules of art to which men must conform, continually recur.

⁵ A true classic, as I should like to hear it defined, is an author who has enriched the human mind, increased its treasure, and caused it to advance a step; who has discovered some moral and not equivocal truth, or revealed some eternal passion in that heart where all seemed known and discovered; who has expressed his thought, observation, or invention, in no matter what form, only provided it be broad and great, refined and sensible, sane and beautiful in itself; who has spoken to all in his own peculiar style, a style which is found to be also that of the whole world, a style new without neologism, new and old, easily contemporary with all time. Such a classic may for a moment have been revolutionary; it may at least have seemed so, but it is not; it only lashed and subverted whatever prevented the restoration of the balance of order and beauty.

(1993) e Bloom (2010) são representantes dessa visão atual sobre o tema e exploram as características da obra e a experiência de leitura que oferecem. Calvino propõe catorze definições para o clássico, que se acumulam e vão oferecendo um novo sentido às demais à medida que as conhecemos. Ele começa lembrando que o clássico é um livro a que muitas vezes as pessoas se referem como uma obra que se está *relendo*. E nisso, Calvino concorda com Bloom, para quem o “antigo teste para o canônico continua sendo ferozmente válido: se não exige releitura, a obra não se qualifica” (BLOOM, 2010, p. 45).

Em outras palavras, se o leitor teve a sorte ou a oportunidade formativa de ler um clássico na juventude, certamente a releitura em idade madura representará uma nova fonte de prazer. Calvino diz que toda releitura é uma nova leitura, com novas descobertas, e toda primeira leitura de um clássico é sempre uma releitura, pois traz consigo as marcas das leituras anteriores que se fizeram da obra, e os traços de leitura que a obra deixou na cultura. Ao afirmar que, mesmo que um leitor experiente e extensivo tome para si a tarefa de ler todos os clássicos universais, jamais poderá atingir este objetivo, ele dá ênfase à magnitude do acervo de obras clássicas que a contemporaneidade é capaz de abarcar e vai ao encontro do que Bloom julga “ser a principal função pragmática do Cânone: lembrar e ordenar as leituras de uma vida” (BLOOM, 2010, p. 58).

Calvino lembra também que um clássico é aquela obra que atrai para si o discurso crítico e, ao mesmo tempo, o repele, e que, por princípio, é uma obra que nunca terminou de dizer o que tinha a dizer. Ao mesmo tempo, pode não dizer nada novo e, ao contrário, causar aquela sensação confortante de reconhecimento. O leitor pode reconhecer no clássico uma determinada pertinência, e também sua gênese. Um clássico pode ser *seu*, o seu talismã, um ponto de partida para se olhar o mundo, mas não necessariamente por ser “seu”, ele traz apenas uma experiência de conforto.

T. S. Eliot, porém, estabelece critérios para definir o que vem a ser um clássico que vão além da capacidade de resistir ao tempo e resvalam em questões político-ideológicas. Em seu artigo “*What is a classic?*”, escrito em 1944, entabula critérios determinantes da obra clássica, como maturidade e perspectiva histórica. Ele concorda com Sainte-Beuve: a obra só pode ser considerada clássica por meio de uma visão retrospectiva. Uma obra artística, portanto, não é considerada clássica na época em que foi criada, embora existam vários exemplos de obras tidas como clássicas na contemporaneidade que tiveram, na época de sua

concepção, sucesso de público e de crítica – as peças de Shakespeare e a publicação de *Dom Quixote* são emblemáticas.

Além da *perspectiva histórica*, o clássico é, para Eliot (1975), uma obra de indubitável *maturidade*, capaz de atingir profundamente a alma humana. Para o poeta, dramaturgo e crítico literário americano, existe também uma distinção entre obras consideradas universalmente clássicas e aquelas que são clássicas apenas pela perspectiva de grupos linguísticos ou de culturas específicas. Portanto, a *obra clássica universal* é aquela que explora os limites e a riqueza de diferentes tradições culturais e não fica restrita ao seu próprio grupo cultural. A capacidade de uma obra de elevar ou fazer uso mais intenso dos recursos da língua, do idioma, também lhe confere a perenidade de clássico. Da mesma forma, um clássico deve expressar o caráter do povo que fala determinado idioma.

As ideias de Eliot podem ajudar a compreender sua visão de mundo, especialmente a mensagem hegemônica implícita no desejo de ver o idioma inglês e a cultura europeia no coração do que é definido como clássico. Para ele, que viveu e escreveu em meio a um mundo de guerras, a luta era uma metáfora da batalha espiritual do homem. Segundo Bhabha (2008), a dimensão estética do conceito de Eliot sobre o clássico era absolutamente comprometida com a dimensão geopolítica de uma cultura imperialista.

Para o escritor americano naturalizado inglês, acima do valor da *liberdade* estava o valor da *ordem*, aqui compreendida não apenas como a força regulatória de um poder político, mas também a representação da autoridade de uma civilização clássica que impunha globalmente sua visão eurocêntrica, seus valores culturais éticos e estéticos. De acordo com Bhabha (2008), “os ideais e ideias poéticas de Eliot oferecem-nos a visão de uma escala de valores efetivos que podem transformar medos e afiliações regionalistas ou nacionalistas em profunda aspiração, desterritorializada e metafísica, de uma cultural global”⁶ (informação verbal)⁷.

6 Eliot's poetic ideas and ideals give us an insight into the fervid ascending scale of effective values that can transform in fears regionalist or nationalist affiliation into a deep territorial metaphysical aspiration to global culture.

7 Palestra de Homi Bhabha realizada no The Doreen B. Townsend Center for the Humanities sobre o tema “On global memory: thoughts on the barbaric transmission of culture”, em 14 de agosto de 2008. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=5Fp6j9Ozpn4&index=2&list=WL>>. Acesso em: 16 fev 2015.

A dimensão imperialista do cânone foi reconhecida mais tarde por Bloom, quando disse que:

Os que se ressentem de todos os cânones sofrem de uma culpa elitista fundada na compreensão bastante exata de que os cânones sempre servem indiretamente ao social e ao político, e na verdade aos interesses e objetivos das classes mais ricas de cada geração da sociedade ocidental (BLOOM, 2010, p. 49).

A partir de Hans-Georg Gadamer (ACIK, 2010), a questão da perspectiva histórica do clássico é vista de maneira diferente. O clássico não é o texto ou a obra que está aberta para ser interpretada no presente, mas fala diretamente ao presente como se tivesse se preparado especificamente para a tarefa de comunicar ao tempo atual. Trata-se de uma obra atemporal, mas não necessariamente dependente do distanciamento temporal para ganhar significado. Embora seja necessário buscar no clássico a consciência do contexto histórico em que ele foi gerado, não se imagina que sua capacidade de comunicar ao presente dependa exclusivamente de que ele seja apreciado a partir desse contexto histórico. Para Gadamer,

o "clássico" é algo elevado acima das vicissitudes das mudanças nos tempos e nos gostos. Ele é imediatamente acessível, e não através desse choque de reconhecimento, por assim dizer, que às vezes caracteriza uma obra de arte para os seus contemporâneos e no qual o espectador experimenta uma apreensão cumprida de significado que supera todas as expectativas conscientes. Em vez disso, quando chamamos uma obra de clássico, há uma consciência de algo duradouro, de importância, que não pode ser perdido e é independente de todas as circunstâncias de tempo, uma espécie de presente atemporal contemporâneo de todos os outros presentes. Assim, o aspecto mais importante sobre o conceito de clássico (e isso é totalmente verdadeiro, tanto para o uso antigo da palavra quanto para seu uso moderno) é o sentido normativo⁸ (GADAMER, apud ACIK, 2010, p. 62, tradução nossa).

Nesta pesquisa, buscou-se definir clássico a partir do conceito de memória cultural (ASSMANN, J., 1995, 2010; ASSMANN, A., 2008). Isso importa, pois, como lembra Aleida Assmann,

a memória cultural contém uma série de mensagens culturais que são endereçadas para a posteridade e destinadas à contínua repetição e reuso. A

⁸ The "classical" is something raised above the vicissitudes of changing times and changing tastes. It is immediately accessible, not through that shock of recognition, as it were, that sometimes characterizes a work of art for its contemporaries and in which the beholder experiences a fulfilled apprehension of meaning that surpasses all conscious expectations. Rather, when we call something classical, there is a consciousness of something enduring, of significance that cannot be lost and that is independent of all the circumstances of time—a kind of timeless present that is contemporaneous with every other present. So the most important thing about the concept of the classical (and this is wholly true of both the ancient and the modern use of the word) is the normative sense.

essa memória ativa pertencem, entre outras coisas, obras de arte que estão destinadas a ser repetidamente relidas, apreciadas, encenadas, executadas e comentadas ⁹ (ASSMANN, 2008, p. 97, tradução nossa).

2.2. Clássicos e memória cultural

Dadas as importantes variáveis que relacionam a definição de clássico aos anseios de estabelecer parâmetros geopolíticos e temporais, identificou-se a função do clássico como arquivo cultural de uma determinada sociedade. Embora Bloom (2010) seja contra as relações entre o cânone e a noção de capital cultural reforçadas pela visão marxista sobre o assunto, ele nos dá margem para entender que a associação do cânone com a memória é quase indiscutível, quando diz que “o conhecimento não pode prosseguir sem memória, e o Cânone é a verdadeira arte da memória, a autêntica fundação do pensamento cultural” (BLOOM, 2010, p. 53). O egiptólogo alemão Jan Assmann (apud ACIK, 2010, p. 6, tradução nossa), nascido em 1932, compreende, como estudioso das culturas, o *cânone* e o *clássico* como parte da memória cultural dos povos:

A discriminação entre clássico e não clássico baseia-se nas distinções entre autoridade, conectividade e mensurabilidade. Assmann define canonização como o surgimento de um novo ensinamento, e não como o fortalecimento da tradição ou como a cultura existente que se torna sagrada. Ruptura, e não a continuidade, fez o "antigo" subir ao trono de excelência insuperável. O clássico emergiu por meio da interrupção que tornou impossível para o tradicional continuar a existir¹⁰ (ACIK, 2010, p. 6, tradução nossa).

Ainda na visão de Assmann (1995), o conceito de memória cultural engloba todo o conhecimento que direciona o comportamento e as experiências de uma sociedade através de gerações por meio da repetição de práticas. Ele distingue a “memória de todos os dias” da história e das ciências. A *memória comunicativa* é aquela ligada ao cotidiano; possui características de instabilidade, desorganização e não especialização. Aqui está incluída a *história oral*, que não oferece um ponto fixo a partir do qual torna-se possível compreender o

⁹ Cultural memory contains a number of cultural messages that are addressed to posterity and intended for continuous repetition and re-use. To this active memory belong, among other things, works of art, which are destined to be repeatedly re-read, appreciated, staged, performed, and commented.

¹⁰ The discrimination between classic and non-classic is based on the distinctions between authority, connectivity and measurability. Assmann defines canonization as the emergence of a new teaching, and not as the strengthening of tradition or as the existing culture becoming sacred. Disruption and not continuity caused the “ancient” to rise to the throne of unsurpassable excellence. The classic emerged through the interruption that made it impossible for the traditional to continue to exist.

passado, já que ela é construída coletivamente por uma infinidade de sujeitos inseridos em seu meio e se comunicando em grupos. Se a memória comunicativa caracteriza-se pela aproximação com o cotidiano, a *memória cultural* tem como característica o distanciamento do dia a dia, ou a transcendência. Ou seja:

A memória cultural tem seu ponto fixo; seu horizonte não muda com o passar do tempo. Esses pontos fixos são acontecimentos fatídicos do passado, cuja memória é mantida por intermédio da formação cultural (textos, ritos, monumentos) e comunicação institucional (recitação, prática, observância). Chamamos a essas "figuras da memória".¹¹ (ASSMANN, 2009, p. 129)

Na tentativa de unir o que considera os três polos de sua teoria da memória cultural, a saber, *memória*, *cultura* e *grupo*, Assmann (1995) apresenta relações interessantes. A primeira delas é a de que a memória cultural define pertencimento, diferenciando o que pertence a um grupo daquilo que é estrangeiro e não pertence ao grupo. É, portanto, responsável pela consciência de determinado grupo de sua unidade e de sua particularidade. Pode-se relacionar a essa noção um dado desta pesquisa: o fato de que o editor de clássicos em quadrinhos mais importante do século XX, Kanter, nos Estados Unidos, e seu parceiro de empreitada no Brasil, Adolfo Aizen, eram justamente imigrantes que buscavam inserção no mundo do pós-guerra. O detalhe que pode passar despercebido é que ambos eram proprietários de empresas de comunicação em países onde esse direito não era conferido aos estrangeiros. Além disso, muitos dos desenhistas e roteiristas de adaptações literárias do século XX eram imigrantes radicados no Brasil. Hallewell lembra a enorme contribuição que os judeus deram ao negócio da edição de livros em todos os países do mundo ocidental e observa que no Brasil, no entanto, há poucos casos de empreendedores judeus na história do livro: Adolfo Aizen e sua Editora Brasil-América, além dos editores/proprietários da Biblos, Perspectiva, Bloch e Waissman-Koogan (HALLEWELL, 2012, p. 164).

O lugar de enunciação de imigrantes no mundo do pós-guerra é amplamente explorado por Bhabha em seu *O local da cultura* (2013), em que demonstra o espaço intersticial de onde sujeitos enunciam suas ações discursivas e constroem sua identidade. Estrangeiros e donos de

¹¹ Cultural memory has its fixed point; its horizon does not change with the passing of time. These fixed points are fateful events of the past, whose memory is maintained through cultural formation (texts, rites, monuments) and institutional communication (recitation, practice, observance). We call these "figures of memory".

empresas de comunicação, tanto Kanter, nos Estados Unidos, quanto Aizen, no Brasil, escolheram o discurso da cultura global para inserir suas práticas culturais. Voltando a Assmann e a seus polos da memória cultural, destaca-se a segunda relação, a “capacidade de reconstrução”, ou seja, a memória não preserva exatamente o passado, mas aquilo do passado que tem efeito no presente. Assim,

a memória cultural existe em dois modos: primeiro, no de potencialidade do acervo cujo acúmulo de textos, imagens e regras de conduta age como um horizonte total e, segundo, no modo da realidade, em que cada contexto contemporâneo coloca o significado objetivado em sua própria perspectiva, dando-lhe a sua própria relevância ¹² (ASSMANN, 1995, p. 130, tradução nossa).

O terceiro eixo da memória cultural é a *formação*, ou seja, a objetivação ou a cristalização de conhecimento (não apenas pelos escritos, mas também por danças, rituais, imagens e símbolos pictóricos), pré-requisito essencial da transmissão da herança cultural institucionalizada de determinada sociedade. Em seguida, como outra característica da memória cultural, ele cita a *organização*, as formas de comunicação institucional da memória e a especialização do que chama de *portadores da memória cultural*, que atuam, no caso das culturas letradas, nos escritos e na formação de cânone literário.

Para finalizar, Assmann também cita como característica da memória cultural sua *reflexividade*, ou a capacidade de imergir em si própria para explicar, criticar, reinterpretar, censurar e controlar a autoimagem de um grupo ou de um sistema social. Assim, é possível considerar fundamental para a alimentação da memória cultural a atuação dos críticos de diferentes nacionalidades que se debruçaram no decorrer dos séculos sobre a formação do cânone literário de seu País ou de sua cultura (CANDIDO, 2013) e, especialmente para esta pesquisa, o papel exercido pelos tradutores, selecionadores, adaptadores, editores que, ao escolherem a adaptação ou a tradução como opção autoral ou comercial, estimulam seus propósitos e motivações de atuar nessa operação.

Em um processo de adaptação, o que está em jogo é a autoria crítica, a tradução como operação consciente de releitura de obras clássicas, cuja função de representação coletiva é

¹² Cultural memory exists in two modes: first in the mode of potentiality of the archive whose accumulated texts, images, and rules of conduct act as a total horizon, and second in the mode of actuality, whereby each contemporary context puts the objectivized meaning into its own perspective, giving it its own relevance.

relevante. A seleção de obras para se adaptar está incluída entre as práticas culturais de memória e esquecimento que produzirão, por meio de uma tradução intersemiótica, uma nova leitura da obra literária clássica e, portanto, uma nova obra. Trata-se de prática autoral, e do complexo entrosamento entre linguagens do impresso, que resulta numa categoria de publicação quase secular, se for considerada como marco a série *Classics Illustrated*, que, como será visto mais adiante, foi sistemática e influente – tem sua comunidade de fãs até hoje e já migrou para as mídias digitais.

Quando Assmann cita a característica da *obrigação* da memória cultural, os símbolos centrais ou periféricos que operam na produção, na representação e na reprodução de uma autoimagem de determinado grupo ou sociedade, é o momento de retomar a questão da identidade explorada por Hall (2006). Para ele, as culturas nacionais encarnaram no mundo moderno como um sistema de representação e uma narrativa de nação, produzindo um discurso sobre si próprias por meio de suas instituições e símbolos, e criando, dentro de seu próprio universo, pautado por padrões linguísticos e sistemas dominantes de comunicação, uma oportunidade para o indivíduo se inserir e se identificar.

A memória cultural descrita por Assmann pode ser assemelhada, em sua função, à narrativa *da cultura de uma nação*, descrita por Hall com base nos seguintes elementos: (i) conjunto de histórias e literaturas nacionais, imagens, eventos, símbolos e rituais; (ii) continuidade e tradição, ou a garantia de que os elementos constitutivos da nação são permanentes e acessíveis; (iii) práticas de invenção da tradição, ou o conjunto de práticas que, por meio da repetição, garantem a continuidade da tradição; (iv) mito fundacional, uma narrativa que identifique uma origem comum. Essas narrativas que compõem a nação "imaginada", segundo o autor, são em si uma estrutura de poder cultural.

No mundo pós-moderno, porém, identifica-se, por meio de processo contínuo de descentramento e de fragmentação da identidade do sujeito em face da globalização, a impossibilidade de unificar e de homogeneizar uma representação única de nação. É aqui que Bhabha (2008) situa o caráter de barbarismo e de dominação das nações do pós-guerra diante do movimento de recomposição e reorganização dos estados-nação e de suas representações culturais e simbólicas. A partir da noção de memória cultural e do fenômeno de descentramento e fragmentação do sujeito pós-moderno, pode-se entender melhor como atuam as forças e as estruturas do campo literário no movimento de negar e reiterar o arquivo

cultural de um grupo ou sociedade como forma de autoria. Esse é o sujeito, fragmentado e descentrado, sujeito de enunciação de discursos e práticas culturais, que, ao optar por se inscrever, estabelece um diálogo crítico e interpretativo com os arquivos constituídos, exercendo a criação e a recriação de seu ponto de vista estético e ideológico. Afinal, não se pode esquecer que a lembrança e o esquecimento são ambos lados de uma mesma moeda.

A literatura, bem como qualquer expressão artística, é resguardada por uma série de instituições sociais – universidades, academias de letras, concursos literários – e manipulada por forças mercadológicas ligadas à circulação dos conteúdos, impressos ou digitais, e por uma série de forças que atuam no que Bourdieu (1998) chama de *campo literário*. As lutas de força dentro do campo literário estão intimamente ligadas ao que Kermode (1975) identificou como um movimento incessante de permanência e de transformação, e uma zona de disputa na manutenção do clássico. Ele resume esse conflito que pode soar um tanto abstrato de forma pragmática em duas visões ¹³, as daqueles que tomam

o clássico como um livro fechado que o aprendizado pode, em parte, abrir, e aqueles que afirmam que o clássico é um texto mais ou menos aberto por novas leituras que podem ser geradas, não os encantos de uma antiguidade mal compreendida, mas importantes novos sentidos (KERMODE, 1983, p. 75).

Esses novos sentidos remetem à ideia de autoria, de leitura como reescrita. A autoria está ligada à diferença e à inscrição num arquivo, que se poderia perfeitamente relacionar com uma operação da memória cultural para a manutenção de uma comunidade de leitores, ou reescritores (LEFEVERE, 2007), dedicada, declaradamente ou não, a isso. É ao que Bloom parece se referir quando diz que:

A questão é a mortalidade ou imortalidade das obras literárias. Onde se tornaram canônicas, elas sobreviveram a uma imensa luta nas relações sociais, mas essas relações sociais muito pouco ou nada têm a ver com luta de classes. Os valores estéticos emanam da luta entre textos: no leitor, na linguagem, na sala de aula, nas discussões dentro de uma sociedade (BLOOM, 2010, p. 56).

¹³ The classic as closed book that learning can partly open and those who assert that the classic is a more or less open text from which new readings may be generated, not the charms of an antiquity imperfectly understood, but importante new senses.

Entre essas forças, e muitas vezes provocando os guardiões do cânone ou a autoridade institucional que zela pelo arquivo constituído, está a dos chamados por Lefevere (2007) de reescritores ou “manipuladores da fama literária”. São editores, tradutores e antologistas, entre outros profissionais do livro, da leitura e da literatura, que exercem a função, algumas vezes inconscientemente ou sem visão histórica, de atualizar o cânone ao propor releituras em diferentes meios e linguagens a partir do discurso literário.

2.3. Os quadrinhos e o impresso

Escolhido um caminho para abordar a literatura como texto capaz de produzir imagens por meio de figuras de linguagem e compreendidos os clássicos da literatura como elementos da memória cultural de um povo ou sociedade, parte-se para uma aproximação com a linguagem dos quadrinhos e sua história no impresso. Embora existam perspectivas muito diversas para determinar a sua origem, os primeiros registros de narrativas sequenciais em imagens encontram-se alguns milênios antes da data que se costuma fixar para a criação de uma linguagem autônoma e socialmente reconhecida.

Já nos tempos das cavernas, o homem registrava em imagens sequenciais suas atividades cotidianas. Assim foi ao longo de toda a história da humanidade: nos registros pictóricos do Egito antigo, como a pintura para a tumba do escriba Menna (32 a.C.); nas iluminuras que enfeitavam e completavam as informações textuais dos pergaminhos; nas tapeçarias – em especial, muito lembrada na história das narrativas gráficas, a tapeçaria de Bayeux, uma peça de 70 metros que narra a conquista normanda da Inglaterra em 1066; na *Bíblia Pauperum*; no Livro dos Mortos, entre outras formas e manifestações artísticas ao longo da história (McCLOUD, 1993; MOYA, 1977; VERGUEIRO, 2011).

Quase imprescindível nos impressos do século XX, a associação de texto e imagens foi experimentada desde o nascimento da imprensa para narrar e facilitar a compreensão daqueles que pouco acesso tinham ao código verbal. Nos primeiros impressos populares do século XVI, podem-se atestar experiências de integração entre a comunicação escrita e o código visual na democratização de mensagens religiosas para públicos leigos. Inspiradas pela bíblia dos pobres, a *Bíblia Pauperum*, do século XI, que apresentava a cooperação entre texto e imagem para a formação de narrativas de um quadro ou mais, com episódios do Novo e do

Velho Testamento, também eram impressas, pela técnica da xilogravura, cada cena visual-verbal talhada à mão na madeira, como matrizes ou carimbos de impressão.

No século XVI, portanto, na época do florescimento dos tipos móveis e da prensa de Gutenberg, esses libretos folhetinescos eram bastante populares. Já havia pequenas tipografias que produziam impressos “a pedido de livreiros ambulantes e saltimbancos, para serem vendidos ao povo miúdo, nas feiras e nas praças”, com histórias novelescas e “epopeias cavalleirescas” (ECO, 2008, p. 13). Segundo o autor, resguardadas as circunstâncias históricas, pois não há como comparar a relação entre cultura erudita e cultura popular de então com a atual, ali já se manifestavam, em alguns aspectos, os princípios da comunicação de massa: a reprodutibilidade em série de um original, o aumento da clientela e a ampliação de seu raio social, além do reconhecimento de um “consumidor médio”; manifestados na produção desses libretos folhetinescos, somam as características do que se chamou, durante o século XX, “de cultura de massas e indústria cultural”.

Era de se esperar que os quadrinhos em todos os seus gêneros se beneficiassem da formação de um público para a comunicação escrita – e de fato as charges e tiras do início do desenvolvimento da linguagem não se pouparam das possibilidades de experimentação que a aventura tipográfica oferecia. A imagem veio se combinar ao texto precocemente, quando a imprensa estava no berço, nas pequenas oficinas tipográficas espalhadas pela Europa do início do século XV. Ainda não configurada como gênero, linguagem autônoma, a associação de imagem e texto na produção de sentido não apenas serviu às criações imaginosas, às narrativas, à literatura quando nem mesmo ela se reconhecia, como ajudou a registrar a ciência e a filosofia. Assim, a história do impresso é também a dos quadrinhos, do livro, do jornal, da literatura, ao mesmo tempo em que é a das ciências.

A origem da história dos quadrinhos depende da perspectiva e da nacionalidade do observador. Os americanos e a maior parte dos pesquisadores do Ocidente referem-se à série *Yellow Kid* (1896), de Richard Felton Outcault, como o marco de nascimento dos quadrinhos, por reunir três importantes características da linguagem: os balões, a narrativa sequencial e a permanência de uma mesma personagem protagonista nas histórias (MOLITERNI, 1979). Independentemente dos critérios adotados para estabelecer essa referência, a série dominical *Yellow Kid* teria sido sucesso no final da década de 1890, aumentando sensivelmente as

tiragens do *New York Sunday Journal*, concorrente do *New York Journal*, de William Randolph Hearst.

O pioneiro dos estudos dos quadrinhos no Brasil, Álvaro de Moya (1977) e o americano Scott McCloud (1993) destacaram também a importância de obras precursoras a *Yellow Kid*, como a obra *Voyages et aventures du Docteur Festus* (1829), do escritor, artista e professor suíço Rodolphe Töpffer (1799-1846). A pesquisadora da área de tradução Tereza Virginia Barbosa (2013) também associou Töpffer ao princípio das HQs, mas fez referência a outra obra de sua autoria: *Histoire de M. Jabot* (1833). Teriam sido as caricaturas de Töpffer “a primeira combinação de palavras e figuras na Europa” (McCLOUD, 1993, p. 17). Como o próprio Töpffer descreve a sua criação:

Eles se compõem de uma série de desenhos autografados em traço. Cada um desses desenhos é acompanhado de uma ou duas linhas de texto. Os desenhos, sem esse texto, teria um significado bem obscuro; o texto, sem o desenho, nada significaria (TÖPFFER, apud MOYA, 1996, p. 13).

Töpffer era filho de um pintor amador e desenvolvia suas histórias nas horas vagas, sob a influência do trabalho de William Hogarth, autor de *O progresso de uma prostituta*, de 1731, composto de apenas seis quadros a óleo, bastante popular na época. “Em 1829, ele [Töpffer] fez publicar *Aventures et voyages du Docteur Festus*, que foi elogiado por Goethe. [...] Seus álbuns foram muito bem-sucedidos na França, na Alemanha e nos EUA, criando uma infinidade de imitações.” (McCLOUD, 1993, p.16)

Figura 5 – Página da primeira versão de *Aventures et Voyages du Docteur Festus* (1829), de Rodolphe Töpffer

Fonte: GUTEMBERG, 2011, s/p

Figura 6 – Duas das seis imagens que compõem *O progresso de uma prostituta*, de William Hogarth

Fonte: CAMPOS, 2015, pp. 58-59

Há ainda uma lista de presumíveis precursores dos quadrinhos, como o poeta e desenhista Wilhelm Busch (1832-1909), na Alemanha, com as aventuras de *Juca e Chico* (*Max und Moritz*), em 1865, ou como o italiano radicado no Brasil, Angelo Agostini (1843-1910), com *As aventuras de Nhô Quim*, em 1869, portanto, quase trinta anos antes da série americana *Yellow Kid*. Vale lembrar ainda a primeira charge publicada no Brasil, em 1837, por Manuel José de Araújo Porto-Alegre (1806-1879). Ou quem sabe o francês Georges Colomb, com seu *Famille Fenouillard*, em 1889 (OLIVEIRA, 2008; MOYA, 1977).

Para McCloud, embora a própria história da arte quadrinística tenha dificuldade de reconhecer suas origens, artistas do início do século poderiam ser considerados prógonos dos quadrinhos, entre os quais ele cita o belga Frans Masereel (1889-1972), com *Die Sonne* ou *Passionate journey* (1919), dos mais de cinquenta conjuntos de xilogravuras em série que constituiriam novelas gráficas (Figura 8). Artista gráfico que era, sobretudo editor, e pensava o conjunto de imagens como narrativa dependente do formato livro e precursor do *livro de imagem*, Masereel antecipou-se a Lynd Ward (1905-1985) e a Art Spiegelman (WARD, 2010). Ward (Figura 7), por sua vez, teria sido influenciado pela leitura de *Destiny*, do alemão Otto Nuckel, em 1929 (SPIEGELMAN, 2010, p.xi). Ainda para McCloud (1993), não se pode esquecer de Max Ernst, com *A week of kindness* (1934), uma sequência de 182 colagens criada para ser lida sequencialmente.

Figura 7 – Série de imagens sequenciais de *Gods' man* (1929), de Lynd Ward

Fonte: WARD, 2010, s/p

Figura 8 – Série de imagens de *Passionate Journey* (1919), de Frans Masereel

Fonte: MASEREEL, 2010, s/p

O Brasil do final do século XIX – em que se destacaram os já mencionados Manuel de Araújo Porto-Alegre, que exerceu diversas funções e profissões, como escritor, jornalista, pintor, caricaturista, professor, Angelo Agostini, e mais Henrique Fleiuss, desenhista e caricaturista alemão aqui radicado – adentrou o século XX com uma variada gama de publicações periódicas para crianças e adultos, nas quais artistas brasileiros puderam desenvolver uma linguagem temperada pelo humor gráfico.

O uso de ilustrações pode ser reconhecido precocemente nas publicações humorísticas da imprensa pernambucana *O Corcundão* (1831) e *O Carapuço* (1832). Mas foi a imprensa carioca que teve o privilégio de publicar a primeira charge brasileira, em 1837, de autoria de Manuel de Araújo Porto-Alegre, que lançaria, então, em 1844, também no Rio de Janeiro, o *Lanterna Mágica*, jornal que “consolida a relação imprensa-humor, trabalhando pioneiramente no País com toda a natureza de narrativas gráficas, dentro das possibilidades da litogravura (BARI; VERGUEIRO, 2007, p. 38).

Seguiria a Porto-Alegre, em 1860, o periódico *A Semana Ilustrada*, de Henrique Fleiuss, que manteria o semanário até o surgimento, em 1876, da *Revista Ilustrada*, do italiano Angelo Agostini. Ainda no cenário brasileiro do final do século XIX, Angelo Agostini foi personagem destacada. Antes dessa publicação, já havia lançado, em 1864, o primeiro periódico da imprensa paulista: o *Diabo Coxo*, jornal dominical de caricaturas no formato

18 x 16 com oito páginas, sendo quatro de ilustrações, que durou duas séries de doze números cada, até 1865.

Agostini dava início a uma verdadeira militância na política brasileira, da qual não se afastou até o fim de seus dias, vergastando impiedosamente suas corrosivas e irreverentes caricaturas, que até então, eram desconhecidas como arma de combate (CAGNIN, 2005, p. 16).

Figuras 9 e 10 – Capa e dupla de páginas internas da segunda edição do jornal domingueiro *Diabo Coxo* (1864-1865), em que Agostini registra o sucesso de público do primeiro número

Fonte: GAMA, 2005, s/p

Em seguida ao semanário, Agostini lançou o *Cabrião*, que durou 51 edições. Em 1867, ele se mudou para o Rio de Janeiro, onde figuraria nas páginas do *Arlequim* e fundaria, com o padrao, em 1868, a *Vida Fluminense*. Mas foi em janeiro de 1869 que Agostini lançou sua novela gráfica em capítulos *As aventuras de Nhô-Quim, ou Impressões de uma viagem à Corte*, que

constitui o que muitos especialistas identificam como a primeira história em quadrinhos do mundo, muito embora em um formato mais primitivo. [...] Antecedeu em 26 anos a publicação norte-americana de *Yellow Kid*, normalmente adotada como primeira, onde ocorrem todos os elementos da linguagem e da mídia das histórias em quadrinhos plenamente desenvolvidos (BARI, 2007, pp. 39-40).

Figura 11 – As aventuras de Nhô-Quim e Zé Caipora (1869), de Angelo Agostini, os primeiros quadrinhos do Brasil e quiçá do mundo

Fonte: AGOSTINI, 2002, pp. 34-35

Agostini lançou, depois disso, em 1876, a *Revista Ilustrada*, "periódico de maior duração, tiragem e importância do Segundo Reinado" (CAGNIN, 2005, p. 17), que serviu aos propósitos do artista de influenciar a opinião pública sobre temas fundamentais para o desenvolvimento social e político do País, como a abolição da escravatura e o movimento republicano. Depois de colaborar por tantos anos no registro do dia a dia paulistano e da cena política do Segundo Reinado, Agostini mudou-se para Paris, onde ficou seis anos, após os quais voltou ao Brasil e editou o jornal *Don Quixote*, de 1895 a 1902. Ao todo, Angelo Agostini deixou um legado de 6 mil páginas de arte em 46 anos de trabalho (CAGNIN, 2005, p. 17).

As primeiras décadas do século XX foram fundamentais para os quadrinhos nacionais, que viveram sua fase de "personalização e estilização" (BARI, 2008, p. 36). Enquanto isso, nos Estados Unidos, os quadrinhos ganhavam seus primeiros heróis. Durante a chamada "era de ouro da indústria americana" (1929-1940) surgiram as aventuras de *Tarzan* e *Jungle Jim*

(*Jim das Selvas*), *Buck Rogers*, *Flash Gordon*, *Ace Drummond* e *Príncipe Valente*. Somam-se a eles *Mandrake* e *Fantasma*, de Lee Falk e *Ferdinando*, de Al Capp, para completar o cenário dos primeiros deuses do Olimpo quadrinístico.

O caráter insólito – quer dizer, não cotidiano – de tais aventuras, protagonizadas por personagens graciosos, robustos e sagazes, além de invencíveis – isto é, humanamente invejáveis – agiu como estimulante evasão compensatória das rotinas e frustrações cotidianas sofridas pelo público leitor e garantiu-lhe a popularidade (GUBERN, 1979, p. 21).

A partir da década de 1940, a conjuntura social e política mundial, além do ataque brutal de formadores de opinião, sepultaria a imagem dos quadrinhos por um longo período. Ao fim da Segunda Guerra Mundial, em que o nazismo entrava em declínio, desenhavam-se os contornos da Guerra Fria, do macarthismo, e a relação entre arte e política trazia efervescências. Na mesma época em que despontava a fotonovela na Itália, a novela mexicana no rádio, com todo o seu melodrama, surgia também *Tio Patinhas*, da Walt Disney (1947), eficiente propagandista da cultura americana e seus valores (CIRNE, 2000, pp. 38-41).

Naquela mesma década, como já foi mencionado, os quadrinhos chegaram a ser acusados de fazer proselitismo e de estimular nos leitores, até então em sua maioria crianças, a violência, o medo, o sentimento de vingança e o apreço pela guerra, além de, é claro, divulgar aos quatro cantos do mundo “*the American way of life*”. A investida contra os quadrinhos recebeu, a partir da década de 1950, o reforço do psiquiatra alemão Fredric Wertham, autor de uma das mais controvertidas pesquisas sobre quadrinhos e ideologias, que iniciou seus ataques em 1947, quando escreveu no semanário *Saturday Review of Literature* um artigo acusando os quadrinhos de “violentos e carregados de perversões sexuais”, e estimuladores da delinquência e da violência.

Em 1954, ele publicou *Seduction of the innocent*, obra que viraria referência do discurso contra os quadrinhos no mundo da década de 1950 e posteriores. Moya deu o seu testemunho sobre o fenômeno:

Então, assim como nos tempos de Salem, Massachusetts, havia a história da caça às feiticeiras, surgiu o Senador Joseph McCarthy dos *comics*, o Dr. Frederic (sic) Wertham, no seu terrificante livro *The seduction of the innocents (sic)*, uma versão moderna da danação dos infernos da *Divina Comédia* (MOYA, 1977, p. 71).

O livro de Wertham causou impacto em todo o planeta e motivou, nos Estados Unidos, a criação de um código de ética firmado entre os próprios editores na tentativa de salvar seus negócios dos ataques moralistas que vinham sofrendo, um dos primeiros instrumentos autorreguladores dos quadrinhos de que se tem notícia.

A onda mundial de ataques à linguagem dos quadrinhos teve muitos representantes brasileiros, entre eles os concorrentes de Adolfo Aizen, como Carlos Lacerda e Samuel Weiner, políticos e escritores, passando por escritoras como Dinah Silveira de Queiroz, a primeira voz a manifestar-se contra os quadrinhos na imprensa, ainda na década de 1930, e Cecília Meireles. Mais adiante, porém, Dinah teria se apaixonado pela ideia da quadrinização de clássicos e se retratado publicamente ao escrever o artigo "Aizen, o pequeno imperador". "Rendeu-se de tal forma a esse dispositivo editorial, que seu *Floradas na serra* foi quadrinizado pela *Edição Maravilhosa* em 1958 (GONÇALO JR., 2004, p. 264)."

O terceiro período do desenvolvimento dos quadrinhos (1961/2-1972/3) introduziu renovações gráficas e temáticas (CIRNE, 2000). Stan Lee inovou o mundo dos super-heróis americanos; Guido Crepax o fez nos enquadramentos gráficos em primeiro plano e na protagonização da mulher, na Europa; e Crumb e Shelton criaram os contornos da produção *underground*, que teria expoentes inestimáveis no Brasil, como Henfil, Laerte e Angeli, que viviam em um ambiente de contracultura imposto pela repressão política da ditadura militar. Foi a época do *Pasquim* (1969) e do *Balão* (1972) (CIRNE, 2000).

Além da renovação gráfica e temática do período, os movimentos artísticos dessa década também foram fundamentais para construir a legitimação dos quadrinhos como arte autônoma e socialmente reconhecida. Na Europa, muitos intelectuais reconheceram o impacto dos quadrinhos sobre a sociedade da época. Encantados com elementos da cultura americana, como o jazz e o cinema hollywoodiano, ajudaram a elevar a aura dos quadrinhos. "Alan Resnais, por exemplo, filmou em *Tout la memoire du monde*¹⁴, um curta-metragem sobre a Biblioteca Nacional Francesa, sua coleção particular de *Mandrake*, de Lee Falk, e confessou que devia tudo o que era ao amor pelos quadrinhos (MOYA, 1977, pp. 21-22)." E não foi o único. Orson Welles, Luis Buñuel e Federico Fellini também figuram entre os famosos que

14 O filme está disponível em https://www.youtube.com/watch?v=i0RVSZ_yDjs. A coleção aparece entre 8'42" e 8'56".

manifestaram admiração pela linguagem (MOYA, 1977). Este último, aliás, foi um dos nomes de resistência quando da proibição dos *comics* americanos na Itália fascista. Fellini produziu roteiros que, com desenhos de Giove Toppi, mantiveram *Flash Gordon* vivo no período (GUBERN, 1979, p. 26).

Nos Estados Unidos, artistas como Andy Warhol e Roy Liechtenstein integraram a linguagem dos quadrinhos nas suas criações e acabaram levando-a para dentro dos museus (VERGUEIRO, 2011). No Brasil, ainda em 1951, Moya (1977) realizou, como já citado, a primeira exposição de histórias em quadrinhos em ambiente formalmente constituído como artefato cultural. Cabe ressaltar os fenômenos, iniciados nas décadas finais do século XX, que ajudaram a compor o cenário que ora se verifica no mercado de quadrinhos: transformações no mercado produtor e consumidor de histórias em quadrinhos e valorização do gênero no apoio ao ensino e desenvolvimento da leitura (VERGUEIRO, 2010; RAMOS, 2012). Um deles é a inclusão do público adulto no mercado consumidor, já iniciada com o movimento *underground* nas décadas de 1960 e 1970. Originalmente compreendida como destinada a crianças e jovens, o movimento *underground* atraiu os adultos para a linguagem, o que veio a se consolidar nas décadas seguintes.

Os quadrinhos aparecem como uma opção de leitura para o adolescente e o jovem adulto. Autores como Alan Moore e Frank Miller renovaram os quadrinhos de super-heróis na década de 1980. Um dos fatos destacados por Vergueiro (2006) é o sucesso do artista Art Spiegelman, com seu álbum *Maus*, premiado com um Pulitzer em 1992. O álbum fez muito sucesso, pois chamou a atenção de um público adulto até então avesso à leituras de quadrinhos, que percebeu a possibilidade de esse tipo de linguagem trazer também documentários e biografias, explorar a política, a história e o jornalismo (VERGUEIRO, 2006).

O fenômeno coincidiu com o aparecimento de um novo conceito na indústria, ou um gênero de quadrinhos, a *graphic novel*, narrativas longas com artes apuradas, em álbuns únicos que, a partir da década de 1990, começaram a conquistar novos leitores e novos espaços de circulação, em especial as livrarias. Também novos editores surgiram para publicar quadrinhos e editoras já existentes abriram espaço para eles em seus catálogos. Entre a produção recente que alcançou boa circulação no período, podem-se destacar, além de

Maus, *Persépolis*, de Marjane Satrapi, *Fun home*, de Allison Bechdel, *Daytripper*, de Fábio Moon e Gabriel Bá.

Também as políticas públicas na área da educação passaram a se mostrar, a partir do final da década de 1990, sensíveis ao potencial dos quadrinhos para o leitor jovem. Nota-se que a maior parte das aquisições de quadrinhos pelo Ministério da Educação destinou-se a alunos do segundo ciclo do Ensino Fundamental e do Ensino Médio, em detrimento das crianças menores, de 6 a 12 anos. Vergueiro lembrou ainda o papel que a disseminação dos quadrinhos japoneses, o *mangá*, teve também na formação de um novo público para os quadrinhos, dessa vez trazendo para os quadrinhos o público feminino. À diversificação de público pode se somar, como consequência, outro fator importante: a ampliação dos pontos de venda, já que, além do mercado de quadrinhos seriados em bancas, desenvolveu-se o de álbuns únicos para as grandes redes de livrarias e as lojas especializadas, as gibiterias (VERGUEIRO, 2010; RAMOS, 2012).

Kozesinski trouxe sua contribuição para que fosse possível conhecer o público que consome revistas em quadrinhos e os canais de distribuição mais utilizados. Como resultado de questionários aplicados por ele, as bancas foram identificadas como os canais de preferência de 36% dos entrevistados, dos quais 57% revelaram nunca ou raramente comprar quadrinhos nas *comic shops*, as gibiterias. E um dado traz alerta importante: “[...] muitas editoras de quadrinhos vêm investindo em publicações voltadas para a venda nas tradicionais livrarias, mas apenas 9% dos entrevistados afirmaram que sempre compram nesse tipo de estabelecimento comercial” (KOZESINSKI, 2013, p. 189).

Considerando esse dado, pode-se perguntar: o consumidor dos álbuns únicos de quadrinhos vendidos em livrarias é o mesmo consumidor tradicional dos quadrinhos ou é um público novo, que vem sendo formado por esse tipo de publicação, o álbum autoral, a narrativa longa, a *graphic novel*? De qualquer maneira, em se tratando desse tipo de publicação, ou seja, do álbum único em formato livro, no qual se encaixam as quadrinizações de clássicos, o canal livraria, física ou virtual, tem especificidades que merecem ser aprofundadas em outro momento de pesquisa.

2.4. Público infantojuvenil para o impresso e as adaptações

A história da indústria dos quadrinhos e a da formação do público infantojuvenil no mercado editorial estão intimamente relacionadas. Hohlfeldt (2010) traçou um panorama geral das etapas mais importantes do processo de formação da produção cultural impressa especificamente voltada para crianças e jovens. Isso auxilia a entender, em parte, o sucesso da quadrinização de clássicos. Foi no século XVIII, o Século das Luzes, que se desenvolveu o conceito de *criança*, e, como consequência disso, conteúdos especialmente desenvolvidos para elas. O reconhecimento social do valor da criança atribuiu à infância o estatuto de cidadãos responsáveis pelo futuro – e, no caso do Brasil, pelo futuro de uma nação em plena formação. “Tal valor, para o período aqui abordado, associa-se ao estatuto que a criança adquire desde o século XIX, como futuro da família, da ‘raça’ e da ‘nação’” (HANSEN, 2011, p. 54).

No Brasil do século XVIII, circularam livros para as crianças, todos importados de Portugal ou da França, até que a imprensa viesse a se estabelecer no Brasil a partir de 1808. No período que vai da chegada da prensa ao fim do século XIX, pode ser reconhecida a influência da tradição portuguesa nos fundamentos da educação primária do Brasil por meio da circulação de livros. A identidade linguística facilitava a circulação das publicações portuguesas. O *Código de bom-tom*, de José Ignacio Roquete, por exemplo, lançado em Paris em 1809, era lido aqui em português pelas crianças da elite brasileira no mesmo ano, e a *Cartilha imperial* (1851), de Filipe Alberto Patroni Martins Maciel Parente, “dava as primeiras lições de literatura e ciências positivas simultaneamente para crianças portuguesas e brasileiras” (ARROYO, 2010, pp. 99-110).

Durante o século XIX, o País passaria por fervilhantes transformações, como a Independência, a formação do Império e, especialmente, o desenvolvimento da ideia de uma nova nação. A produção editorial para crianças engatinhava, com características que viriam a perdurar durante muito tempo ainda: (i) caráter pedagógico e de exemplaridade das produções textuais, (ii) origem estrangeira das produções e (iii) forte relação com a tradição oral ocidental. Alguns títulos que circularam no Brasil no final do século XIX são as traduções de Carlos Jansen para os contos de Grimm e para *As aventuras do barão de Münchhausen*, além de títulos de Júlio Verne. “Foi o período em que narrativas vindas de Portugal popularizaram-

se entre nós, como o famoso volume de Francisco Adolfo Coelho, *Os contos da avozinha ou Contos nacionais para crianças*” (HOHLFELDT, 2010, p. 366).

A partir do final do século XIX e princípio do XX, período que coincide com os primórdios do desenvolvimento dos quadrinhos, como já foi visto, iniciou-se o processo de nacionalização da produção textual e livresca dirigida à criança. Hohlfeldt (2010) destaca a importante contribuição da Editora Quaresma, de Pedro Quaresma Almeida, na nacionalização desse tipo de produção no período. Ele teria convidado Figueiredo Pimentel, autor de *Contos da carochinha* (1894), para criar uma coleção direcionada ao público infantil e juvenil. A esta, teriam se seguido *Histórias da avozinha* e *Histórias da baratinha* (1896). Além disso, teria publicado Júlia Lopes de Almeida, com *Contos infantis* (1896), e Alexina Magalhães Pinto, com *Cantigas das crianças e do povo* (1911), entre outros, para jovens. Logo em seguida, surgiria uma das grandes editoras brasileiras da história, a Francisco Alves, cujo editor teria encomendado a Olavo Bilac o livro *Poesias infantis*. O poeta se tornou o maior exemplo de "literatura escolar" no Brasil (SANDRONI, 2011).

A nacionalização do livro e da literatura era uma preocupação no início do século XX, durante o desenvolvimento pedagógico. Desejavam-se livros “não só feito(s) por brasileiros, *que não é o importante*, mas brasileiros pelos assuntos, pelo espírito, pelos autores trasladados, pelos poetas reproduzidos e pelo sentimento nacional que os anime” (VERISSIMO apud SANDRONI, 2011, p. 43). Entre 1920 e 1960, durante o período de industrialização e urbanização do País, surgiram muitas inovações no campo das publicações para crianças e jovens. Em 1918, Monteiro Lobato, convidado a dirigir a *Revista do Brasil*, adquiriu a empresa e fez dela a base a partir da qual, num cenário editorial ainda pobre, em que o Brasil contava com cerca de 30 livrarias, desenvolveu um catálogo que, em 1924, reuniria grandes intelectuais brasileiros. No mesmo ano em que adquiriu a empresa, Lobato lançou seu *Urupês* (1918), em que apresenta a personagem Jeca-Tatu. Em 1921, imprimiu 50,5 mil cópias da primeira edição de *A menina do narizinho arrebitado*, ilustrada por Voltolino, quinhentos exemplares dos quais para doação a escolas públicas (PAIXÃO, 1996, p. 50).

Figura 12 – Edição escolar de *Narizinho Arrebitado* (1921), de Monteiro Lobato

Fonte: SILVEIRA, 2013

No final de 1925, Lobato vendia muitos livros para crianças. Depois de *Narizinho arrebitado* vieram *O Saci* e *As fábulas*, adaptação de La Fontaine, e mais de 250 mil exemplares de obras suas já circulavam pelo Brasil. Segundo Hohlfeldt (2010, p. 369), *Narizinho arrebitado*, inicialmente um “livro de figuras”, sofreu sucessivas alterações até sua versão definitiva, em 1934, já pela sua nova empresa, a Companhia Editora Nacional. A obra tornou-se caso típico de um produto brasileiro da indústria cultural, logo transbordando para outras linguagens e inspirando releituras. Em 1943, as edições ultrapassavam 1 milhão de exemplares. “Virou opereta (1947), adaptação para teatro, por Fernando Jacques, para cinema, sob a direção de Artur Neves, e seriado da TVE e da Globo (1976), tendo sido a série mais longeva da televisão brasileira” (HOHLFELDT, 2010, p. 369).

Em meados de 1940, as tiragens médias de suas obras eram de 200 mil exemplares. Entre os livros que causaram polêmica podem-se citar *História do mundo para crianças* e *História das invenções*. Vale destacar também a sua adaptação *D. Quixote para crianças*, de

1936, cuja edição pela Brasiliense foi ilustrada pelo quadrinista que viria a desenhar vários álbuns da *Edição Maravilhosa*, André Le Blanc.

Figura 13 – Ilustração de André Le Blanc para *D. Quixote para crianças*, edição da Brasiliense de 1947

Fonte: PAIXÃO, 1996, p. 54

É importante citar que, em meados do século XX, a popularização de clássicos era um anseio de diversos editores. Lobato e a Companhia Editora Nacional lançavam na coleção *Terramarear* grandes clássicos estrangeiros para jovens, como *A ilha do tesouro*, *O último dos moicanos*, *Caninos brancos*, *As viagens de Tom Sawyer*, e várias outras obras que seriam também escolhidas para adaptação em quadrinhos pela *Edição Maravilhosa*. Ele não estava sozinho. Outro bom exemplo foi a *Coleção Saraiva*, que vendia, por assinatura, edições baratas de autores como Machado de Assis, Edgar Allan Poe, Henry James e José de Alencar, com capas coloridas feitas por artistas como Nico Rosso, também quadrinista, Aldemir Martins e Darcy Penteado, em traduções de grandes intelectuais, como Décio Pignatari, José Geraldo Vieira e Péricles Eugênio da Silva Ramos. “A coleção iniciou-se em 1949 e completou 24 anos de existência, com 287 títulos” (PAIXÃO, 1996, pp. 35-38).

Figuras 14 e 15 – Capas de dois títulos da Coleção Saraiva de clássicos, obras depois quadrinizadas pela EBAL

Fonte: PAIXÃO, 1996, p. 121

Seguindo a tendência da época de disseminação dos clássicos, Lobato foi um dos precursores das adaptações literárias para crianças no Brasil, não para quadrinhos, mas de paráfrases ou textos derivados de obras clássicas. Segundo Monteiro,

desde os tempos de Monteiro Lobato, há certa tradição brasileira de publicar adaptações, o que sempre foi considerado uma espécie de estratégia para seduzir e conquistar novos leitores para antigos heróis. Atenção: heróis, não textos (MONTEIRO, 2002, p.6).

Dessa forma, Lobato e uma geração de "reescritores" (LEFEVERE, 2007) lançaram no mercado escolar brasileiro uma série de adaptações textuais de obras clássicas, apresentando mitos literários ocidentais para crianças. Na década de 1960, a Ediouro, então Tecnoprint, publicou uma coleção de clássicos adaptados por grandes autores brasileiros, como Clarice Lispector, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, a *Calouro*, que foi um sucesso, muito bem recebido pelas escolas e pelo mercado, como ocorreu em países europeus, onde a consolidação do público leitor para as adaptações é muito mais antiga e consistente.

Como a formação do mercado escolar fortaleceu a produção de livros para crianças e jovens (LAJOLO, 1986), o conteúdo para esse público desenvolveu-se concomitantemente no

mundo dos livros e dos periódicos. Ambas as produções, muitos diferentes do ponto de vista do modelo de negócio, do fazer editorial e da circulação, compartilharam em comum artistas, criadores e conteúdos. Bons exemplos disso podem ser considerados André Le Blanc, um dos principais colaboradores da EBAL nas quadrinizações de obras brasileiras nas décadas de 1950 e 1960, que criou uma imagem duradoura para a Emília, de Monteiro Lobato – ilustrou toda a obra infantil do autor, menos *Os doze trabalhos de Hércules* (PATATI, 2011), e o ítalo-brasileiro Nico Rosso, mestre do terror em quadrinhos, autor das ilustrações das capas das edições de clássicos da Coleção Saraiva.

Se no mercado de livros o cenário assim se desenhava, nos periódicos, a criança também constituía público-leitor. Enquanto as charges e caricaturas, que iam registrando o cenário político do País, agradavam ao público adulto, dava-se, paralelamente, o desenvolvimento de um mercado produtor e consumidor de literatura para crianças e jovens, a partir de um nicho de suplementos especializados nesse público. Há registros de um jornal editado na Bahia em 1811, chamado *O Adolescente*; no Rio de Janeiro, em 1835, de *O Juvenil*, entre outros. “[...] desde o século XIX, jornais começaram a publicar suplementos dirigidos às crianças. E logo revistas especializadas surgiram, dando lugar, posteriormente, às revistas em quadrinhos” (HOHLFELDT, 2010, p. 375).

A partir de 1898, começaram a surgir suplementos com diferenciação de gêneros, para meninos ou meninas, como o *Álbum das meninas* (1898). O início do século XX trouxe revistas como *O Colibri* e *Pequeno Polegar* e, em 1905, *O Tico-Tico*, considerada a primeira publicação dirigida à criança, que circulou até janeiro de 1962, completando 2.096 edições em 56 anos de vida. *O Tico-Tico* sucumbiu depois de ter encantado gerações. Editada por Luis Bartolomeu de Sousa e Silva, era seu parceiro Renato de Castro, o responsável pelos desenhos e por ter trazido ao Brasil, pela primeira vez, *Chiquinho* (*Buster Brown*), de Richard Felton Outcault, além de outras criações estrangeiras de destaque, como *Little Nemo in Slumberland*, de Winsor McCay, *Felix the cat* (*Gato Félix*), de Pat Sullivan, entre outros. (VERGUEIRO; SANTOS, 2007)

Hohlfeldt (2010) lembra ainda que a revista teria apresentado ao público brasileiro criações de Alex Raymond, Al Capp, Hal Foster e Lee Falk. No entanto, não foi só material importado que circulou na revista:

Entre os brasileiros, figuras como Lamparina, de J. Carlos; Kaximbown, de Max Yantok; Bolinha e Bolonha, de Nino Borges; Zé Macaco e Faustina, de Alfredo Storni; Pirolito, de Fritz (Anísio Oscar Mota); Tinoco, o caçador de feras, de Théo; João Charuto, de Edmundo Rodrigues; e Réco-Réco, Bolão e Azeitona, de Luís de Sá, para mencionar apenas alguns (VERGUEIRO; SANTOS, 2007, p. 27).

A concorrência da Editora Brasil-América de Adolfo Aizen e a ascensão da televisão teriam sido fatores que contribuíram para o declínio da revista, a partir de 1948 (VERGUEIRO; SANTOS, 2007). Ainda no século XX, outras revistas dedicadas à criança merecem destaque: *Bidu* (1959), *Mônica* (1970), e *Cebolinha* (1973), a revista *Pererê*, de Ziraldo, as 200 edições da revista *Sesinho*, que deixou de circular em 1960 e a revista *Cacique*, onde trabalhou Renato Canini, futuro desenhista da Disney (HOHLFELDT, 2010, pp. 377-379).

Além de *O Tico-Tico*, que despontou precocemente no início do século XX, outras publicações dedicadas a crianças surgiram, trazendo os quadrinhos dentro delas. O precursor foi o primeiro suplemento de *A Gazeta*, em 1929, chamado *A Gazetinha*, acompanhado de *Mundo Infantil*, da editora carioca Vecchi. *A Gazetinha*, de Cásper Líbero, circulou de 1929 a 1950. Em sua primeira fase, teve 60 edições, nas quais publicou *O Gato Félix (Gato Estopim)*, de Pat Sullivan, e *Little Nemo*, de Winsor McCay. Mais tarde, passou a intitular-se *A Gazeta Juvenil* e lançou vários autores brasileiros de quadrinhos, como Messias de Mello, Gomez Dias e Propício Pereira, entre outros.

Cinco anos depois, em 1934, seria lançado o *Suplemento Infantil*, criado pelo editor Adolfo Aizen, da EBAL, um tablóide de dezesseis páginas em papel jornal, que durou até 1945 e teve 1.654 edições. No número 15, o suplemento mudaria de nome para *Suplemento Juvenil*, que chegou a vender 800 mil exemplares por mês na edição bissemanal (GONÇALO JR., 2004) e publicou grandes artistas brasileiros, como J. Carlos e Luís Sá. O *Correio Universal*, por sua vez, era distribuído como encarte em dezenas de jornais País afora e seu legado para o público dos quadrinhos foi *O Fantasma*, de Lee Falk (GONÇALO JR., 2004). “Já *O Globo Juvenil* teve ninguém menos do que o dramaturgo Nelson Rodrigues como editor de quadrinhos, que roteirizou as quadrinizações de *O fantasma de Canterville* e *O mágico de Oz* (GONÇALO JR., 2004, p. 62).

A perspectiva comercial das obras infantojuvenis veio inaugurar uma nova fase para os quadrinhos nacionais, culminando na histórica contenda entre dois grandes editores da época, Adolfo Eizen, da Editora Brasil-América, e Roberto Marinho, da Editora Globo. Ambos conscientes do potencial das publicações semanais infantis na formação de leitores e no aumento da circulação de jornais e periódicos de bancas, estabeleceram os caminhos de uma guerra que duraria anos, e cujo vencedor, Marinho, seria contemplado com seus primeiros milhões, que certamente fortaleceram e consolidaram as bases empresariais do império das comunicações que conhecemos hoje (GONÇALO JR., 2004).

Entre os anos de 1960 e 1980, a produção de livros para crianças se diversificou, com ênfase nas ilustrações e projetos gráficos; o Governo Federal apoiou a modernização do parque gráfico brasileiro e houve redução do analfabetismo. A partir de 1974, a produção de livros para crianças e jovens passou a receber a colaboração da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, que iniciou o acompanhamento, a avaliação e a premiação da produção editorial brasileira como seção nacional do *International Board on Books for Young People* (IBBY), organização não governamental ligada à Unesco, fundada em 1953, em Zurique, com o objetivo de aproximar a criança dos livros. Nos últimos quarenta anos, a literatura infantil brasileira recebeu três vezes o Prêmio Andersen, considerado o mais importante do mundo, com Lygia Bojunga (1982), Ana Maria Machado (2000) e Roger Mello (2014). “De 1980 em diante, com a consolidação do mercado de livros para crianças e jovens, as editoras avançam em direção à conquista de um novo segmento de leitores, os *adolescentes*” (HOHLFELDT, 2010, p. 365). E aqui, novamente, os quadrinhos se apresentam, não mais em formato de revistas periódicas apenas, mas também em livros, álbuns únicos de narrativas longas que vieram para conquistar o público jovem e adulto e ocupar definitivamente seu lugar nas livrarias.

3 – Adaptações de obras literárias para quadrinhos

Neste capítulo, serão retomadas as questões que relacionam a função da literatura com a memória cultural para entender o papel desempenhado pelas adaptações de obras literárias para outras linguagens e mídias, especialmente os quadrinhos. As narrativas transbordam de um suporte para outro, em eterno processo de tradução entre linguagens, leitura e releitura, crítica e subjetivação. Entre o impresso e o audiovisual, o livro e o jornal, a tradição oral e a escrita, as narrativas transformam-se e, da mesma forma que na tradição oral, se enriquecem a cada novo contar. Transitam de um meio a outro, migram, deslizam e transbordam de um suporte para outro. Enredos e personagens ficcionais são recriados e desdobrados para circular por diferentes plataformas comunicacionais (FOLLAIN, 2010), levando as operações de produzir "imagens imaginadas" (BARBOSA, 2013) para todas as linguagens e suas formas de inscrição.

Nesse sentido, a ideia de uma obra-prima acabada e fechada tem cedido espaço para a do texto em contínua reelaboração, cuja leitura suscita outros produtos, dele derivados, que deslizam por diferentes plataformas midiáticas, aquecendo o mercado de bens culturais (FOLLAIN, 2010). Na história da imprensa, verifica-se que o *romance folhetinesco* foi um gênero cujas marcas vieram do deslizamento da narrativa do formato livro para o periódico jornalístico. Publicados em série, em capítulos, o folhetim buscava conquistar e manter o interesse do leitor para a sequência da história que viria no número seguinte do jornal. Dessa relação entre a literatura e os impressos periódicos, vieram novos gêneros, como o conto policial e a crônica moderna (REIMÃO, 2004).

As transformações não pararam por aí. Os impressos periódicos do século XX foram o berço de importantes rupturas nas funções tradicionais do autor, do editor, do leitor e dos gêneros. As fronteiras entre autor e leitor (público) diluíram-se significativamente, ao passo que se questionava a idealização do autor e avultava a ideia do autor como produtor (BENJAMIN, 1955). Friccionavam-se os ideais antigos da inspiração do autor com a ideia de uma indústria cultural, da mercantilização da obra. O leitor, por sua vez, passava a ser visto como cocriador da obra artística, e já havia público com capacidade e oportunidade, dada pela indústria, de exercitar uma leitura extensiva.

Essa aspiração do leitor como cocriador, no entanto, não é nova. Desde os primeiros impressos populares do século XVI, os editores e comerciantes apresentavam ao público a opção de comprar uma mesma história impressa com dois finais diferentes – uma obra, portanto, que se propunha aberta e cujo autor estava disposto a dar ao leitor o encaminhamento que desejasse, ou a combinação que quisesse (ECO, 2005). O século XX foi prolífico em obras artísticas que continham em sua essência a ideia de aproximação, de compartilhamento e de coautoria com o leitor (BORGES, 2004). A obra de arte literária, portanto, indicava as transformações do seu entorno. Bons exemplos de autores que projetavam em suas obras o desejo de interatividade e de coautoria, muito impulsionada hoje pelas mídias digitais, são Mallarmé, Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), Borges e Cortázar. Embora tenham circulado em seu tempo no suporte papel, sem muitas possibilidades de realização prática da interatividade e cocriação, essas obras continham os preceitos da chamada “obra aberta”, conceituada por ECO (2001).

Foi com o fenômeno da convergência das mídias que as narrativas (ou o texto literário) ganharam ímpeto para circular em diferentes formatos. Principalmente, a partir da segunda metade do século XX, por questões que dizem respeito à evolução dos meios de comunicação de massa, pudemos testemunhar o uso da literatura como matriz prestigiosa de adaptações, transposições, traduções para outras linguagens e mídias, recém-inauguradas, que precisavam se firmar no cenário dos meios de comunicação. Foi o caso da teledramaturgia brasileira, em cujos primórdios a literatura, especialmente a clássica, ajudou a elevar o patamar de respeitabilidade do gênero da telenovela, à época ainda incipiente. Além de fornecer roteiros, tramas e personagens para uma nova linguagem, a audiovisual, a literatura atuou como legitimadora de um novo gênero televisivo, até então importado do rádio (REIMÃO, 2004).

Se a literatura chegou à televisão por meio de novelas e seriados, emprestando-lhe intrigas, personagens e, principalmente, prestígio, por que não poderia fazer o mesmo pelos quadrinhos? Circulando no mundo dos impressos periódicos, principalmente nos jornais diários e nos suplementos semanais especialmente dedicados às crianças, eles vinham sendo, a partir da década de 1950, desde os Estados Unidos e a Europa, criticados e acusados de serem uma linguagem perniciosa para o público a quem se destinava, o infantil. Foi o que aconteceu. Romances e histórias de aventura, terror, e até epopeias, ficção científica e narrativas de

outras possibilidades temáticas ou enunciativas passaram a inspirar releituras em quadrinhos durante o século XX, com especial ênfase nos romances populares, na literatura de folhetim, definidas como "provados e testados" (ELLIS, apud HUTCHEON, 2011, p. 25). Mas isso não resolveu de todo o prestígio dos quadrinhos, nem isentou a quadrinização de ser tomada em sua dimensão de obra derivativa, secundária e menor.

Pina (2014) lembra o ambiente controvertido quanto à compreensão das quadrinizações literárias em sua função social e de formação do leitor, em que convivem ainda duas visões bastante antagônicas sobre o tema. Pela perspectiva tradicional do discurso acadêmico, as traduções seriam vistas como traições, e seu valor seria diminuído em relação à grandeza do texto de partida. Da perspectiva compartilhada por ela, no entanto, a adaptação para os quadrinhos promove uma relação intertextual extremamente enriquecedora entre os textos de partida e de chegada, já que

se, no texto literário, o narrador produz imagens que se duplicam no imaginário do leitor, nos quadrinhos (ou nos filmes, novelas etc.), essas imagens são potencialmente multiplicadas, concretizando e pluralizando a proposta carregada por cada palavra escrita no texto de partida (PINA, 2014, p. 213).

Dessa forma, ela reconhece que

a literatura em quadrinhos recicla o cânone, rompendo com os parâmetros determinados por tais grupos: esses volumes não copiam os textos de partida, eles os atualizam, dentro das perspectivas culturais do momento, as quais desafiam, em geral, os padrões tradicionais de criação e leitura (PINA, 2014, p. 219).

Embora a corrente da crítica continue ativa até hoje, atribuindo adjetivos profanos às adaptações em geral, como "traição", "deformação", "perversão", "infidelidade" e "profanação" (HUTCHEON, 2011, p. 23), pode-se afirmar que uma boa adaptação é capaz de oferecer uma leitura completamente nova e única da obra matriz literária, mobilizando o jovem de hoje e atuando positivamente na formação de leitores. Categoria à parte do mundo dos quadrinhos, a quadrinização literária tem a capacidade de interferir na organização do arquivo e da memória cultural de uma obra, de um autor, grupo linguístico, nação ou povo, adicionando novas camadas de sentido a histórias, enredos e mitos, atualizando sua recepção pelas comunidades leitoras de cada época – atua, portanto, na perpetuação das obras e dos valores a elas atribuídos.

Daí que a quadrinização seja identificada tão abertamente com o jovem leitor, dando-lhe a oportunidade de uma leitura compartilhada, por apresentar, também graficamente, registros de leitura de um artista. Este atua como um mediador, um crítico literário, um resenhista, um antologista, um cenógrafo, um desenhista, um roteirista, um colorista, porque todas essas atividades são saberes e habilidades requeridas na empreitada – mas, antes de tudo, atua como leitor sensibilizado ao ponto de envolver-se com uma tradução para quadrinhos. Pois é o convite visual para uma leitura compartilhada que aproxima as gerações das obras e de outras gerações. Esta função de aproximação das novas gerações pode ser compreendida claramente se associada ao conceito de memória cultural definido por Aleida Assmann (2008). Para ela, a cultura está intrinsecamente ligada à memória cultural e a suas operações de lembrança e de esquecimento, que atuam igualmente na dimensão individual e na coletiva, de modo que nenhuma nova geração tem que construir a cultura do zero, pois é possível reusar e reinterpretar o conhecimento das gerações anteriores.

Essas práticas culturais de esquecimento podem ser, segundo a autora, *ativas* ou *passivas*, sendo as primeiras absolutamente necessárias para uma cultura em transformação, desde que não realizadas com violência (como a censura), ou contra um grupo específico, como presenciado em diversas ocasiões na história antiga, moderna e contemporânea. Práticas *passivas* do esquecimento, por sua vez, estariam relacionadas não com a destruição de arquivos de memória ou sua censura, mas com o ato de esconder, esquecer, negligenciar ou deixar para trás registros culturais, que podem ser até arqueológicos, com possibilidade de serem posteriormente descobertas – esquecimento, portanto, perfeitamente reversível.

Assim como *esquecer*, a outra operação da memória cultural, que é *lembrar*, também pode ser uma prática ativa ou passiva. Assmann (2008) ressalta o cuidado que devemos ter com a autoridade das instituições culturais no manejo dessas operações e define, dessa maneira, a fricção entre as duas práticas que as autoridades culturais podem adotar.

As instituições ativas da memória preservam o passado como presente, enquanto as instituições de memória passivas preservam o passado como passado. A tensão entre o passado do que já foi e sua presença é uma chave

importante para entender a dinâmica da memória cultural .¹⁵ (ASSMANN, 2008, p. 98, tradução nossa)

Ainda na visão de Assmann (2008), a dimensão ativa da memória cultural que dá identidade a um grupo é constituída de um pequeno número de textos normativos e formativos, lugares, pessoas, artefatos e mitos que circulam, sempre reciclados e reafirmados, destacando-se do restante por seu valor ou significado elevado. Trata-se do processo cuidadoso da canonização que envolve seleção, atribuição de valor e duração. Essas práticas, por sua vez, preveem decisões e lutas de força em relação ao cânone em sua aura "santificada".

O termo *cânone*, aliás, segundo a estudiosa (2008), vem da história da religião e diz respeito ao conjunto estável de textos sagrados que não deve ser alterado, e atravessa os milênios reverenciado e interpretado em atos litúrgicos. Aplica-se também ao processo de santificação de mártires realizado pela Igreja Católica. Quando transposto para o mundo das artes, no entanto, o cânone não é fechado ou intocável. Não se trata, nesse caso, de referências estáveis, mas sim de referências transformadas sucessivamente pelas numerosas leituras e fruições que oferecem. Portanto, na dinâmica da memória cultural estão previstas práticas ativas de releituras e comentários aos clássicos ou ao cânone, mostrando mais uma vez que é possível abarcar, na definição de obra clássica ou canonizada, a sua permanente abertura e disposição em ser relida e reinterpretada.

Esta aspiração, é claro, pode não ser realizada para todos os artefatos artísticos; apenas uma pequena percentagem adquire esse estatuto por meio de um procedimento complexo que chamamos de canonização. Na outra extremidade do espectro, há o armazém de relíquias culturais. Estas não deixam ser mediadas; apenas perderam seus endereços imediatos; são descontextualizadas e desconectadas de seus antigos quadros que lhes tinha autorizado ou determinado o seu significado. Como parte do arquivo, estão abertas a novos contextos e se prestam a novas interpretações¹⁶ (ASSMANN, 2008, p. 99, tradução nossa).

¹⁵ The institutions of active memory preserve the past as present while the institutions of passive memory preserve the past as past. The tension between the pastness of the past and its presence is an important key to understanding the dynamics of cultural memory.

¹⁶ This aspiration, of course, cannot be realized for all artistic artifacts; only a small percentage acquire this status through a complex procedure which we call canonization. At the other end of the spectrum, there is the storehouse for cultural relicts. These are not unmediated; they have only lost their immediate addressees; they are de-contextualized and disconnected from their former frames which had authorized them or determined their meaning. As part of the archive, they are open to new contexts and lend themselves to new interpretations.

Para auxiliar na compreensão das complexas operações da memória cultural, segue o diagrama da memória cultural de Assmann (2008):

Figura 16 – Memória cultural

Fonte: ASSMANN, A., 2008, p. 99

Parte-se daqui para a definição de adaptações literárias, tendo em vista seu papel ativo na manutenção da memória cultural dos povos. Será adotado o critério de Hutcheon (2011), em *A teoria da adaptação*, para abordar as adaptações literárias com base em duas perspectivas fundamentais: a de *processo* criativo e a de *produto* final resultante dessa criação artística.

3.1. Adaptações literárias para quadrinhos: *processo*

O processo de adaptação envolve reconhecer o texto em sua forma matricial e imaginar como o espírito da obra, seu enredo, personagens e ação serão comunicados pela linguagem de chegada. Enquanto no texto literário de partida a visualização da história, os cenários, os sentimentos e os valores são imaginados pelo leitor, levando em conta recursos próprios e exclusivos da literatura, como as figuras de linguagem (metáforas, sinédoques, paralelismo etc.), nas adaptações para quadrinhos, o sentido da ação é dado pela linguística dos quadrinhos, associando recursos imagético-visuais a recursos verbais para construir narrativas sequenciais em quadros únicos ou em sequência de quadros.

Ao considerar as várias e complexas implicações da tradução de um texto literário para quadrinhos, de um código verbal para um que alia o verbal ao imagético, parte-se do pressuposto de que o processo de adaptação requer que os envolvidos conheçam tanto o código do texto de partida – e, logicamente, o contexto em que ele foi criado – quanto o da linguagem de chegada, no caso, os quadrinhos. Seja qual for a intenção da adaptação ou o nível de fidelização com a obra matriz, o artista adaptador vai usar como forma de expressão as ferramentas da linguagem dos quadrinhos, pois, como destaca Hutcheon (2011),

adaptadores contam histórias a seu próprio modo. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas (HUTCHEON, 2011, p. 24).

Cabe aqui o resumo dos aspectos da linguagem dos quadrinhos disponíveis ao artista engajado numa tradução ou adaptação – as ferramentas básicas de que ele dispõe – a fim de iluminar aspectos do processo de quadrinização.

Os quadrinhos poderiam ser definidos, como já mencionado, como uma linguagem que integra recursos imagético-visuais a recursos verbais para construir narrativas sequenciais em quadros únicos ou em sequência de quadros, ou, como diz McCloud (1993), quadrinhos são "imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou produzir uma resposta no espectador" (McCLOUD, 1993, p. 9). Os quadrinhos compartilham características com a literatura, o cinema, as artes plásticas e várias especialidades das artes cênicas. Mas é o conjunto de suas características e recursos que compõem a linguagem e sua poética particular.

Como linguagem autônoma, eles possuem linguística própria (MOYA, 1977); vocabulário e gramática específicas que engendram de forma bastante particular um amplo leque de expedientes para narrar uma história no tempo e no espaço, descrever um cenário, explorar sensações ou alcançar qualquer outra intenção comunicacional do autor. A partir da perspectiva dos estudos literários, é assim que Oliveira (2008) percebe a linguagem:

As HQs revelam em sua constituição uma linguagem intersignica que se dá através de correlações, correferências, analogias, e muitas outras

possibilidades interativas [...] que se configuram como um mix de diferentes linguagens e recursos compositivos (OLIVEIRA, 2008, p. 45).

As narrativas, em todas as demais formas de expressão, dependem de tempo e espaço. Nos quadrinhos, o *espaço* determina o *tempo* por meio do sequenciamento de quadros. A denominação dada aos quadrinhos por Will Eisner, *arte sequencial*, ressalta essa característica especial da linguagem. É certo que o cinema compartilha dessa mesma qualidade. A diferença reside em que, neste, as imagens são projetadas num mesmo espaço, a área da tela cinematográfica ou televisiva. Nos quadrinhos, cada quadro ocupa seu próprio espaço e, assim, pode-se sempre acelerar o futuro e rever o passado, pois eles estão no mesmo plano, diferentemente do cinema (OLIVEIRA, 2008).

A construção das narrativas em quadrinhos é agenciada pelo sequenciamento e pela justaposição dos quadros. A transição de um quadro para outro pode ocorrer com a proposição de mínimas variações e diferenças, cobrindo com um maior número de quadros a passagem do tempo, ou, ao contrário, por meio de cortes bruscos que obriguem o leitor a estabelecer relações e compreender a narrativa como resultado de um processo mental de conclusão (McCLOUD, 1993).

Como se manifesta em quadros sequenciais justapostos, a linguagem pressupõe que o leitor tenha a capacidade (ou aproveite a oportunidade) de preencher com a sua experiência e repertório o sentido dos acontecimentos não contidos nos quadros. Entre um quadro e outro, há vazios de narrativa chamados *sarjetas* (McCLOUD, 1993), *cortes gráficos* (CIRNE, 1977, 2000) ou *calhas*. Neles, reside grande parte do encantamento da linguagem, a participação do leitor, que fica responsável por concluir a narrativa pelo conjunto de quadros e espaços vazios entre eles. Essa especificidade da linguagem está expressa na definição de Cirne (2000), para quem

quadrinhos são uma narrativa gráfico-visual, impulsionada por sucessivos cortes, cortes estes que agenciam imagens rabiscadas, desenhadas e/ou pintadas. O lugar signifiante do corte – que chamaremos de corte gráfico – será sempre o lugar de um corte espaço-temporal, a ser preenchido pelo imaginário do leitor (CIRNE, 2000, p. 23).

O vocabulário dos quadrinhos é formado por desenhos, figuras e ícones pictóricos, representações visuais de elementos reais que podem variar da mais realista, que se aproxima da fotografia, à mais simplificada, próxima do cartum. Segundo McCloud (1993), o cartum é

um tipo de representação gráfica que opera uma amplificação dos sentidos por meio da simplificação, obrigando o leitor a concentrar-se nos aspectos universais daquilo que é representado. Ainda para o autor (1993), o desenho em cartum dá margem para que nos projetemos nele; cumpriria para o leitor a função de um papel em branco, onde ele é capaz de inscrever-se livremente. Os quadrinhos, portanto, fazem uso do cartum para estabelecer uma identificação mais universal com o leitor. Isso faz todo sentido na representação de mitos literários dos clássicos universais.

A representação pictórica das personagens e a composição dos cenários onde a narrativa se desenrola, recebe ainda a contribuição de outra variável da linguagem, os *enquadramentos*, cujas descrições e nomenclatura se assemelham às adotadas pelo cinema.

A forma de enquadramento (planos fixos, panorâmicas, *close-up* etc.), diferentes ângulos de focalização, movimentos de câmera (*travelling*) e outros recursos vastamente utilizados pelo cinema, são essenciais para "mover" as personagens no papel, revelar o ponto de vista, construir cenários, dar a ambientação etc. (OLIVEIRA, 2008, p. 55).

Outro elemento muito importante no vocabulário dos quadrinhos é o *quadro*, vinheta ou moldura, que pode adquirir numerosas formas, variando seus significados (McCLOUD, 1993). O número e/ou formato dos quadros numa narrativa em quadrinhos pode determinar o tempo na narrativa, seus intervalos, pausas ou mesmo o tempo contínuo, dando ao leitor, por meio de uma ferramenta visual-espacial, a percepção do tempo. Variações no formato, nas dimensões ou no traçado dos quadros são usadas para expressar o clima, o tempo da história, o humor das personagens, entre outras relações com elas ou com a cena.

Ainda não foram abordados, porém, outros componentes vocabulares dos quadrinhos bem característicos, como o *balão*, feito para representar o som da fala das personagens, e os *recordatórios*, reservados para a fala do narrador, que pode ser em primeira ou terceira pessoa. É óbvio que os sons não estão limitados, nos quadrinhos, à fala das personagens ou do narrador. E aqui reside outro importante recurso da linguagem: os sons nos quadrinhos são traduzidos para a linguagem visual, mesclando recursos verbais, as *onomatopeias*, a outros símbolos visuais. A presença de sons em quadros únicos é capaz de, além de comunicar ao leitor aquilo que ele apreenderia apenas pela audição, determinar movimento e passagem do tempo dentro de um quadro único.

O desenho do balão também comunica, além da voz das personagens, outras expressões suas não verbalizadas, como o humor, o estado de espírito e seus sentimentos, e costuma ser usado com muita liberdade e criatividade pelos autores. O *movimento* nas narrativas em quadrinhos constitui-se como um desafio da linguagem desde os primórdios. E, além da solução de demonstrá-lo em quadros sequenciais, há outros recursos da gramática dos quadrinhos consolidadas, como a *linha de movimento*, que ganhou mais destaque no seio das histórias de aventura e de super-heróis (McCLOUD, 1993). As *cores* podem ajudar a definir o tempo e o espaço da ação, dar profundidade e volume às personagens, compartilhar o clima da história, além de apoiar a representação visual como um todo.

A combinação entre palavras e imagens não é, como foi visto, uma prerrogativa e nem mesmo uma condição para os quadrinhos, mas está visceralmente ligada ao desenvolvimento da linguagem. Ao explorar seu uso no reforço a estereótipos ou na propagação de ideologias, essa combinação oferece infinitos resultados possíveis, que vão desde as combinações mais alinhadas, lineares e unívocas entre o que se lê por escrito e o que se apreende da imagem, até uma poderosa fricção de sentidos.

Todas essas são ferramentas da linguagem empenhadas conjuntamente na criação quadrinística, seja ela uma criação original, seja uma adaptação literária. Nesta última, no entanto, está implicado um processo de transcodificação, transladação (CORRÊA, 2013) ou transposição de uma linguagem para outra, ou seja, uma tradução intersemiótica (GUERINI, 2013) comumente chamada “quadrinização”. A título de curiosidade, vale lembrar que os termos “quadrinizar” e “quadrinização” são neologismos do editor Adolfo Aizen, dicionarizados a partir de 1970 (AZEVEDO, 2007).

Hutcheon (2011), abordou o conceito de adaptação a partir de seu *processo* e de seu resultado como *produto*. Quanto ao processo, ela elencou as principais características do que pode ser chamado “adaptação”, ou seja, “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2011, p. 30). Para Barbosa (2013), no entanto, o processo de adaptação para quadrinhos deve ser elevado ao estatuto de *tradução*, com base nos enfoques teóricos de Roman Jakobson, Haroldo de Campos, Walter Benjamin, Jorge Luis Borges e Gotthold Ephraim Lessing, em que há um desocultamento das estratégias do texto de partida e suas ferramentas linguísticas, lexicais e morfológicas para a

produção de imagens – ela resume bem a ideia no título do livro que organizou a esse respeito: *Pescando imagens com rede textual: HQ como tradução* (2013). Tradutora e professora de grego da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Barbosa conduz um núcleo de pesquisa teóricas e práticas sobre tradução e literatura, além de ser coautora de duas traduções de clássicos gregos para quadrinhos: *A Ilíada* em quadrinhos e *Odisseia em quadrinhos*, ambas desenvolvidas em parceria com o artista Piero Bagnariol com base em seus pressupostos teóricos. Já na visão de Barroso, essa abordagem de quadrinhos como tradução "revigora o discurso de alguns dos mais brilhantes teóricos da HQ, como Moacyr Cirne e Paulo Ramos" (BARROSO, 2013, p. 88).

Embora seja possível endossar o conceito de *tradução* de Barbosa (2013) aplicado ao processo de quadrinização, nesta tese foi adotado o termo "adaptação" pela sua abrangência e universalidade, ou "quadrinização", por se referir especificamente à adaptação para quadrinhos.

A tradução para quadrinhos implica complexas negociações de sentido, que vão, por meio de um processo de memória e esquecimento, selecionar os trechos da obra a serem representados pelo conjunto de ícones da linguagem quadrinística e, principalmente, *como* a poética da obra será comunicada por meio de imagens. Para Barbosa (2013, p. 17), a tradução para quadrinhos pela função retórica do texto, das suas estratégias de persuasão e convencimento criam um contexto no qual o "o quê" importa menos do que o "como" o enredo e os demais componentes da narrativa ou texto poético são colocados. Se as estratégias retóricas do texto seriam a máquina de fabricar imagens na cabeça do leitor, no caso do leitor crítico e interpretativo envolvido num processo de adaptação/tradução, essas imagens indicam o caminho da quadrinização. Mais adiante, serão compartilhados aspectos da experiência prática dessa teorização.

Para Pirota (2014, p. 88), “a adaptação de obras literárias para quadrinhos pode conter as ressignificações e reinterpretações dos artistas e dos leitores contemporâneos”. Segundo ela,

as adaptações quadrinizadas são uma releitura da obra, e não apenas uma transposição denotativa para outra linguagem, entendendo essa releitura como tradução na qual estão presentes não apenas as significações da obra referencial, mas também as ressignificações dadas pelos ‘tradutores’ e seus respectivos leitores (PIROTA, 2014, p. 9).

Já na visão de Galo (2010), a adaptação de obras literárias para quadrinhos “compreende a interpretação da obra a partir de um texto primeiro (texto original), que é desenhada seguindo o ponto de vista de seu adaptador fazendo sua releitura conforme o contexto em que se encontra inserida” (GALO, 2010, p. 37). Compreende-se que as adaptações como *processo* envolvem numerosas escolhas, artísticas e políticas, e um permanente movimento de ruptura e preservação da tradição realizado com base num texto (e seu contexto) de partida. Para Hutcheon (2011),

a adaptação seria, então, uma combinação da repetição com a novidade – ou, pode-se dizer, da permanência com a ruptura – e seu encanto estaria justamente em estimular o prazer estético e intelectual ao oferecer a reinvenção daquilo que é supostamente familiar: um tipo de palimpsesto extensivo e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções (HUTCHEON, 2011, p. 61).

3.2. Motivações para adaptar

Pela perspectiva do *processo* de adaptação, além das operações de interpretação e tradução e da criação artística envolvidas, há outros fatores a serem considerados. Um dos primeiros é justamente o contexto político, social, cultural, ideológico e estético dos adaptadores e editores comprometidos, determinante das características da adaptação e, portanto, de seu resultado final como produto (HUTCHEON, 2011). Em *A teoria da adaptação*, a pesquisadora canadense destaca a importância de conhecer o processo da adaptação, com base nos *motivos* que conduzem um autor, um coletivo de autores e editores a empreender uma adaptação. Além das motivações econômicas, haveria restrições legais, o capital cultural da obra a ser adaptada (no caso, a posição da obra no campo literário) e razões ou motivos pessoais, estéticos e políticos.

Zeni também faz menção às *motivações pessoais* dos artistas de nosso tempo para empreender uma adaptação literária para quadrinhos. Para ele,

os artistas buscam, por um lado, relacionar o novo – no caso, o resultado estético da adaptação – ao que já está consolidado, de modo a ganhar reconhecimento, e, de outro, podem genuinamente ter sido tocados e encantados por uma obra literária que os motivou a investir tempo na adaptação (2014, pp. 112-119).

Às motivações pessoais, Zeni soma as econômicas, uma vez que é possível atestar, no Brasil, o aquecimento do mercado consumidor atual desse tipo de publicação.

Com relação às motivações dos artistas adaptadores, será compartilhada aqui a experiência na série Clássicos em HQ. Antes de iniciar esta pesquisa, já haviam sido estabelecidos os critérios para a coleção. Um deles, considerado o mais importante, é que o próprio quadrinista escolhesse a obra de seu gosto para adaptar. Tal critério foi estabelecido de maneira intuitiva a partir da experiência de puro encantamento do quadrinista Caco Galhardo como leitor de *Dom Quixote*, que o motivou legitimamente a fazer a adaptação. Ele deu o seguinte depoimento:

Eu conhecia o Quixote desde criancinha. Ao ler o livro descobri – entre tantas descobertas – que achava que conhecia o Quixote. E que, para conhecer mesmo, é preciso ler o livro. Somente nele se consegue embarcar no delírio do personagem e na lucidez de Cervantes. Foi essa certeza e a de que uma adaptação para quadrinhos poderia muito bem servir como um portal de entrada para a obra original que me fizeram molhar o pincel no tubinho de nanquim (GALHARDO, 2013, p. 37).

Isso faz lembrar uma das catorze definições de Calvino para o clássico: "Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos" (CALVINO, 1993, p. 12). Fido Nesti, que se debruçou sobre *Os lusíadas*, de Camões, numa adaptação criativa que insere a biografia do autor clássico na narrativa, destacou, entre suas motivações para a adaptação, questões relacionadas à recepção, ao leitor e ao mercado. Disse ele sobre o que o teria fispado na obra épica portuguesa:

Acho que foi exatamente o desafio de transformar essa obra clássica, que é tão familiar por fazer parte do currículo escolar brasileiro, em algo diferente, acessível. Fico contente quando professores e alunos me falam que, de alguma forma, com o álbum, ajudei a despertar neles o interesse por Camões (NESTI, 2013, p. 51).

Esses depoimentos foram colhidos em 2013, portanto, sete anos depois do lançamento do álbum *Os lusíadas em quadrinhos*. Àquela altura, Nesti já havia comprovado o sucesso comercial da obra, especialmente no mercado escolar. Para esse público, aliás, a obra de Camões é historicamente pródiga de edições especialmente preparadas. A primeira edição escolar de *Os lusíadas* foi uma publicação carioca de 1856, seguida por não menos que 22 edições até o ano de 1930 (ARROYO, 2010, pp. 110-122).

Depois de *Os lusíadas*, buscou-se consolidar uma lista de obras da literatura universal passíveis de adaptação. Por um lado, havia aquelas que indubitavelmente pertenciam ao

cânone universal, como *A odisseia*, de Homero, *A divina comédia*, de Dante Alighieri, *Fausto*, de Goethe, entre outras. Por outro, já havia sido compreendido que o processo de adaptação representa para o artista tamanha imersão na obra e em seu contexto, que decidimos revalidar o critério estabelecido anteriormente, ou seja, deixar que os próprios artistas convidados relatassem, a partir de sua própria história de leitura, qual obra seria capaz de mobilizá-lo para uma adaptação para quadrinhos. Em outras palavras, perguntar a cada um deles qual seria o "seu" clássico, lembrando o ensinamento de Calvino, que diz que "o 'seu' clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele" (CALVINO, 1993, p. 13).

A estratégia rendeu boas surpresas ao mostrar que os quadrinistas normalmente mantinham relação de longa data com as obras que desejavam quadrinizar. Luciano Irrthum, autor da quadrinização do poema "O corvo", de Edgar Allan Poe, já havia feito duas outras adaptações do mesmo poema no formato fanzine para a coleção Clássicos Canibais, que durou cinco edições, dirigida pelo catarinense Peter Baiestorf. Ele embarcou, portanto, na releitura de suas releituras anteriores do poema clássico de língua inglesa. Engajou-se num contexto de leituras multilaminadas em que, ao mesmo tempo em que adaptou o poema a partir de sua matriz verbal, usou operações de esquecimento e memória em relação a seu próprio processo anterior de adaptação. Considerando que as características editoriais de um fanzine são muito diferentes das oferecidas por um álbum comercial, é possível verificar, pelas imagens abaixo, como, em cada formato de publicação, o artista sintetizou a mensagem verbal da obra matriz.

Figuras 17, 18 e 19 – Capa das duas versões do fanzine (1994, 1996) e capa da edição comercial pela coleção Clássicos em HQ (2009)

Fonte: YOKOO, 2010

Figuras 20 e 21 – Primeira página do fanzine em sua primeira versão (1994) e as primeiras páginas da edição comercial pela coleção Clássicos em HQ (2009)

Fonte: YOKOO, 2010

Outro tipo de recriação, valendo-se de processos anteriores de leitura do artista em relação a uma mesma obra de partida, foi possível ser verificada na quadrinização de Laudo

Ferreira para o *Auto da barca do inferno*, pela mesma coleção. Sua relação com a obra-matriz de Gil Vicente era muito antiga, pois a esposa havia encenado durante mais de dez anos a peça e ele acompanhou a escolha do figurino, a construção da cenografia, e conhecia profundamente a tipificação humana inaugurada pelo teatrólogo português que ainda hoje continua válida: o fidalgo, o agiota, o frade, o parvo etc. Essa experiência anterior com a problemática da adaptação do auto português pesou muito na hora de escolher o clássico a ser adaptado.

Foi na viagem inicial de construção das personagens que foi gasta a maior parte do tempo de interação. Depois de escolhidas as caracterizações imagéticas das personagens, Laudo embarcou sozinho na quadrinização da obra, que, nesse caso específico, não contou com cortes ou seleção de texto, já que o auto coube integralmente em oitenta páginas de quadrinhos.

Figura 22 – Estudos da personagem Anjo do *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, por Laudo Ferreira

Fonte: Acervo pessoal

Figura 23 – Página do miolo da HQ *Auto da Barca do Inferno* em quadrinhos em que aparece o Anjo em sua versão definitiva

Fonte: FERREIRA, 2011, p. 13

Durante a quadrinização do *Auto da barca do inferno* surgiu uma questão primordial para a coleção Clássicos em HQ. Desde o início, tomou-se como premissa que todo texto colocado em balões ou recordatórios da quadrinização seria o original do autor clássico – ou, em casos de clássicos da literatura universal não escritos em português, o critério consistia em usar o texto original da tradução mais consagrada. Entendeu-se que, embora a adaptação pudesse conduzir o leitor à obra original, no caso de isso não acontecer, a leitura do álbum em quadrinhos seria a única oportunidade de entrar em contato com a linguagem verbal estabelecida originalmente na obra clássica. No caso de *Os lusíadas* e do *Auto da barca do inferno*, seria o único contato do leitor com a língua portuguesa quinhentista.

O método de seleção de obras a partir da relação anterior do quadrinista com os textos foi significativo também em duas adaptações de Eloar Guazzelli. No primeiro caso, a adaptação de *Demônios*, único conto fantástico do escritor (e também caricaturista) maranhense Aluísio Azevedo (1857-1913), não era propriamente uma escolha que representasse o movimento naturalista, do qual ele foi seu principal representante, com as obras *O mulato*, *O cortiço* e *Casa de pensão*. Era, no entanto, do ponto de vista do lugar da obra no campo literário, uma escolha que resgatava o pioneirismo do escritor do gênero

fantástico. Guazzelli, que tem sólida formação cultural e leitora, já havia se aventurado pela leitura de escritores como Lovecraft, Maupassant, Quiroga, Borges, Cortázar, Potok, Simões Lopes Neto e muitos outros, e via nos quadrinhos um espaço para o desenvolvimento do fantástico.

Desde os primeiros ensaios da linguagem da HQ, vamos encontrar grandes autores que exploram universos delirantes, algumas vezes oníricos, na maior parte dos casos, assustadores. Temos a genial obra de Winsor McCay, que, além de construir uma gramática visual extremamente ousada (antecipando Eisenstein e Welles), também irá construir universos de sonho, ao melhor gosto dos surrealistas. Sem contar as fantasias espaciais de Raymond, os universos sombrios de Breccia e Oesterheld na obra-prima argentina *El Eternauta*, os delírios lisérgicos de Moebius e Frazzeta (GUAZZELLI, 2009, s/p).

O quadrinista lembrava-se do conto desde a juventude, de tal forma que, em momentos diferentes da vida, já havia rascunhado desenhos inspirados na história. Ele justificou a escolha da obra pela riqueza imagética do texto, pelo fato de o texto ser pouco conhecido como obra fantástica de um escritor primordialmente conhecido como naturalista, e pela sua capacidade de metaforicamente representar as trevas e os demônios do ofício do escritor e a característica estrutural da obra, uma "narrativa em abismo". "Fiquei impressionado com sua capacidade de evocar imagens, o percurso do protagonista em meio às trevas, a absurda sensação de despertar no meio da noite em meio ao maior dos silêncios, o terror absoluto gerado pelo próprio silêncio"(GUAZZELLI, 2013, p. 79).

Figura 24 – Dupla de *Demônios*, adaptação de Guazzelli para o conto fantástico de Aluísio Azevedo

Fonte: GUAZZELLI, 2010, s/p

Guazzelli talvez seja o artista da atualidade que mais adaptações de obras literárias para quadrinhos empreendeu, com dez títulos: *Apólogo brasileiro sem véu de alegoria*, de Alcântara Machado, no álbum *Domínio público v. 1* (2008), *Terremoto no Chile*, de Heinrich von Kleist, no álbum *Domínio público v. 2* (2008); *O pagador de promessas*, de Dias Gomes (2009); *Demônios*, de Aluísio Azevedo (2010); *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães (2012); *Fernando Pessoa e outras pessoas*, com roteiro de Davi Fazzolari (2011); *Um dia de chuva*, de Eça de Queirós (2011), *Eu, Fernando Pessoa em quadrinhos*, com roteiro de Susana Ventura (2013); *Kaputt*, do italiano Curzio Malaparte, e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, com desenhos de Rodrigo Rosa (2014).

A imersão do quadrinista na literatura rendeu-lhe o rótulo de “O adaptador”, “craque em levar clássicos literários para HQ”, em matéria de Raquel Cozer publicada no caderno Ilustrada da *Folha de S. Paulo* no dia 24 de janeiro de 2015. Fica fácil entender as razões disso ao ler seu depoimento sobre a sua formação como leitor:

Cresci num ambiente que dava grande valor ao conhecimento e às artes, onde a literatura sempre ocupou um lugar de destaque. A biblioteca dos meus pais foi o lugar mais importante da minha infância e o fato de ter irmãos bem mais velhos me ajudou a ampliar os universos e gêneros literários. Os livros acompanharam meu desenvolvimento pessoal, foram meu norte. Por obra de meus pais, os livros sempre fizeram parte da minha

vida. A eles devo o aprendizado da melhor forma de estimular o amor pela literatura, através do simples exercício do exemplo (GUAZZELLI, 2013, p. 78).

Na adaptação da poesia de Fernando Pessoa, Guazzelli, da mesma forma que Luciano Irrthum com "O corvo", também entrou num processo de recriação de suas próprias criações. Quando convidado a quadrinizar o roteiro escrito por Susana Ventura, em que os poemas de Pessoa são alinhavados com base em documentos históricos da biografia do autor, a saber, a carta dos heterônimos escrita em 1935 a seu amigo Adolfo Casais Monteiro e o elogio póstumo de Luis de Montalvor, Guazzelli havia acabado de publicar uma adaptação de Pessoa. Ele aceitou a nova empreitada, emprestando ao álbum sua experiência anterior e exercitando uma liberdade artística que produziu variações bastante relevantes no traço ao longo da narrativa, fato que traduziu, de algum modo, a autoria típica do poeta português, fragmentada em mais de setenta heterônimos, cada um com seu estilo.

Processo bastante diferente foi o da quadrinização de *Odisseia*, em que Piero Bagnariol, que já havia adaptado *A divina comédia*, de Dante Alighieri, para a coleção, embrenhou-se numa pesquisa ao lado de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, citada anteriormente. A partir de um posicionamento teórico que previa a tradução em imagens diretamente do texto-fonte em grego e suas figuras de linguagem, a criação envolveu interpretações do distante e, talvez por isso, complexo contexto grego. Mas a experiência agradou ao quadrinista, que refletiu a esse respeito:

Acredito que a tradução por imagens permite justamente diminuir a distância que um idioma coloca entre pessoas de épocas e lugares distintos. A produção de imagens de toda época tende a perpetrar modelos antigos, ressignificando-os. [...] Traduzir um texto da antiguidade clássica em quadrinhos e, ao mesmo tempo, revisitar a iconografia daquela época permite elaborar diferentes níveis de leitura e potencializa nosso entendimento da obra e do contexto em que foi produzida. (BAGNARIOL, 2013, p. 207)

O processo de tradução por imagens possibilitou a Piero desnudar aspectos ocultos do texto original. Se tivesse adotado uma tradução para o português da obra de Homero para produzir suas imagens, teria perdido a chance de desenvolver imagens como esta, da figura 25.

Figura 25 – Páginas de *Odisseia*, tradução do texto grego diretamente para os quadrinhos

Fonte: BAGNARIOL, BARBOSA, 2013, pp. 6, 7, 76 e 77

As motivações que conduzem uma adaptação e os processos em que os quadrinistas se envolvem são, portanto, muito particulares. Outro fator considerado por Hutcheon (2011) e Zeni (2013) são as **motivações econômicas**, que, logicamente, dependem do contexto socioeconômico e jurídico de cada época. No Brasil, especialmente a partir de 2006, as compras governamentais vêm contribuindo para um cenário acolhedor para esse tipo de publicação no formato livro. Essa motivação pode ser conhecida em números nas tabelas do capítulo 5 deste trabalho.

Quando o mercado escolar e as políticas públicas de formação do leitor acolhem clássicos em quadrinhos, certamente impulsionam a produção desse gênero. Os artistas querem traduzir obras literárias em imagens, pelas numerosas motivações pessoais já mencionadas, enquanto editores investem em coleções. Do ponto de vista das **motivações**

econômicas, pode-se dizer que elas se iniciam logo na relação entre artistas e seus editores. Levando-se em conta que o trabalho de quadrinização pode ser extenso e exaustivo, dependendo de cada artista, considera-se justo o adiantamento de pagamento ao artista que vai se debruçar sobre uma adaptação. No século XX, era comum os editores pagarem um valor fixo aos artistas de quadrinização, e nada mais. Os artistas cediam por esse valor fixo os direitos sobre a obra.

As primeiras capas da *Edição Maravilhosa*, exemplo do pouco reconhecimento da autoria, não continham o nome do adaptador. Foi com André Le Blanc que isso começou a mudar. Atualmente, a autoria da quadrinização é reconhecida juridicamente e as relações entre artistas e editores são reguladas por contratos de direitos autorais que garantem os direitos patrimoniais sobre a obra e a legitimidade da criação feita a partir de uma matriz literária. Nos dias de hoje, editoras compram os direitos sobre as artes e pagam adiantamento de direitos autorais.

Os diferentes métodos de adaptação testemunhados na coleção Clássicos em HQ duraram, em média, de oito a 24 meses. Nesse período, os quadrinistas não necessariamente dedicaram-se exclusivamente à adaptação, mas conjugaram a tarefa a outros trabalhos como ilustradores ou roteiristas. Embora seja possível prever o adiantamento de direitos autorais e o pagamento pela cessão das artes finais, este pode não cobrir o período inteiro em que eles se dedicam à empreitada. É apenas quando os álbuns chegam ao público e ao mercado escolar que os autores começam a ser remunerados pelas vendas, especialmente quando adquiridos pelo Governo Federal ou quando são amplamente adotados nas escolas particulares das principais capitais do País.

3.3. Adaptações de clássicos para quadrinhos: *produto*

Depois de perceber as complexas implicações nos meios de transposição, tradução ou adaptação de obras literárias para quadrinhos, serão focados os estudos literários para compreender as adaptações em suas possibilidades como *produto*, ou a realização estética final, a partir das relações com a obra-matriz (OLIVEIRA, 2008). Considerando a fluidez nas formas culturais, típica da cultura de massas, já exposta anteriormente, as adaptações literárias serão tomadas como uma tradução intersemiótica e cultural, resultante de um processo de absorção e transformação de matrizes literárias clássicas em narrativas em quadrinhos,

configurando um terceiro produto estético e comercial, que mantém variadas gradações de fidelidade com as narrativas nas quais se inspiraram originalmente (OLIVEIRA, 2008). A esse resultado, vai ser atribuída a qualificação de *produto cultural*.

Oliveira (2008) analisa os clássicos em quadrinhos a partir da forma como ocorrem as inter-relações entre o discurso quadrinizado e o literário. Para ela, os quadrinhos e a literatura aproximam-se não apenas pela relação com o papel como suporte, mas principalmente por sua narratividade, ou sua dependência do mesmo código básico da narração, ou seja, tempo, espaço, ação etc. Seria possível verificar a gradação da inter-relação, ou intercomunicação, entre literatura e quadrinhos por meio dos objetivos de cada adaptação, desde aquelas que reproduzem a obra-matriz na íntegra, e teriam o objetivo de colaborar para sua leitura e compreensão, até aquelas que, ao contrário, propõem novas abordagens sobre a matriz literária.

A partir do conceito de transtextualidade, definição emprestada por Oliveira de Gerard Genette, em que um texto deriva de outro por transformação ou imitação, ela nos propõe olhar as quadrinizações segundo seus objetivos. Desse modo, diferentes objetivos e motivações na seleção da obra e no próprio processo de quadrinização resultam em diferentes produtos.

Assim, haveria as adaptações-*pastiche* nos casos em que os quadrinhos imitam os originais literários; as *adaptações criativas*, no caso dos quadrinhos que acrescentam elementos à matriz literária e inovam sua leitura; e as *recriações paródicas*, que reconstroem o texto a partir de um viés cômico ou outro qualquer (OLIVEIRA, 2008, pp. 73-78).

As adaptações-*pastiche* resguardam as características originais do texto-base, do enredo à linguagem, sem introduzir elementos que alterem ou interfiram na obra original. Nesse caso, os quadrinhos ficariam numa posição subordinada e complementar ao texto-base, e a linguagem verbal seria a verdadeira condutora da narrativa, dando à adaptação um caráter mais pedagógico. Como observa Oliveira (2008),

desde o início das adaptações literárias para as HQs até os dias de hoje, tem sido essa a forma escolhida por muitos autores para adaptar obras da literatura, numa referência direta ao aspecto didatizante do resultado, por tornar mais acessível para muitos a leitura dos clássicos, uma vez que vêm mediados pela visualidade inerente aos quadrinhos – aspecto ao qual a maioria das pessoas já se mostra acostumada/adaptada, pois a sociedade moderna se fundamenta principalmente na visualidade, ao passo que a literatura se mostra distante daqueles que [...] não se enquadraram em

determinada tradição, não estando familiarizados com o código narrativo próprio do texto literário (OLIVEIRA, 2008, p. 75).

Nesse tipo de proposta de quadrinização, normalmente com fins didáticos e de aproximação com a obra, a autoria do roteirista ou adaptador reside principalmente na montagem e escolha dos elementos da obra a quadrinizar, de forma que, em conjunto, “a soma das escolhas possibilite a compreensão do enredo, sua trama, suas personagens, o lugar do seu narrador, dentre outros aspectos da obra-matriz” (OLIVEIRA, 2008, p. 78). O desenhista, no entanto, terá ainda o desafio de embasar seu trabalho em uma ampla pesquisa iconográfica para oferecer uma leitura que se aproxime das referências culturais da obra-matriz. Tudo para aproximar o leitor ao máximo da obra de partida e de seu contexto. Para Zeni (2009),

Quando tratada sob o ponto de vista paradidático, é bastante importante recuperar a leitura em relação à obra original proposta pela adaptação, pois nosso foco de interesse está no original. A adaptação aqui é um apoio, uma ferramenta, uma outra leitura. E não podemos nos esquecer disso: a adaptação traz apenas uma leitura da obra original e não a solução ou interpretação definitiva para ela (ZENI, 2009, p. 131).

As adaptações *pastiche* podem trazer resultados interessantes para a aproximação dos jovens leitores de obras clássicas da literatura, mas podem subordinar os quadrinhos à narratividade e à estrutura literária, e se afastar de uma transposição segundo o conceituado por Cirne. “Transpor uma obra de uma dada prática estética para outra prática estética implica assumir semiologicamente os signos de uma nova linguagem” (CIRNE, 1972, p. 93).

As *adaptações criativas*, por sua vez, exploram novas dimensões narrativas da obra-matriz, “ampliam e/ou modificam o texto-base, sem que, contudo, percamos a intriga do enredo original” (OLIVEIRA, 2008, p. 97). Nessa modalidade, as obras em quadrinhos afastam-se mais ou menos do texto-matriz mediante novas dimensões narrativas inseridas pela linguagem não-verbal, ou até mesmo por meio da linguagem não-verbal assumindo a narrativa.

Por fim, Oliveira lembra as *recriações paródicas*, adaptações que usam o material literário como ponto de partida para uma recriação artística. Nesse caso,

o que ocorre com o texto-base é que, diferentemente dos casos anteriores, não se apresenta mais na sua forma original; o que temos são diferentes construções narrativas, em que determinados elementos da obra original ainda podem ser identificados (personagens, cenários, etc.), mas surgem agora em uma nova chave, com diferentes desenvolvimentos e desfechos (OLIVEIRA, 2008, p. 117).

de uma obra literária. Da seleção dos títulos a serem quadrinizados ao estilo do artista para cada título e, em seguida, as inúmeras subjetivações do artista diante do desafio de quadrinizar um clássico, pode-se apreender que o dispositivo deve ser pensado previamente. Se os objetivos como série ou coleção editorial forem desde o início esclarecidos, aumentam as chances de sucesso na produção de obras quadrinísticas de qualidade, que fujam de engessamentos e explorem as possibilidades da linguagem de chegada, os quadrinhos, e as possibilidades de significação do clássico de partida.

Cabe reconhecer que as adaptações para outras linguagens podem avivar a redescoberta coletiva de determinadas obras cuja distância no tempo e/ou no espaço dificulta sua interpretação por novas gerações, tornando-as conhecidas e enriquecendo-as de novas camadas interpretativas, que consolidam e atualizam sua aura de obra clássica, aumentando a comunidade de leitores capazes de acessá-las. Como sustenta Umberto Eco,

para que uma obra-prima seja uma obra-prima, basta ser conhecida, isto é, absorver todas as interpretações que suscitou, as quais vão contribuir para fazer dela o que ela é. A obra-prima desconhecida não teve suficientes leitores ou interpretações (ECO, CARRIÈRE, 2010, p. 134).

Diferentes atores do campo literário contribuem, portanto, para o que a obra clássica é, e a forma como é recebida a cada geração. Dentre eles, estão editores e quadrinistas que, declaradamente ou não, concebem novas leituras e delineiam outros sentidos para clássicos universais, movimentando operações da memória cultural e podendo ou não incorrer em mecanismos de violência simbólica, ao selecionar determinadas obras em detrimento de outras, ou ao optar por um tipo de adaptação em detrimento de outro, mecanismos que se prolongariam por toda a cadeia do livro, desde a produção propriamente dita até sua recepção pelo leitor, por intermédio de políticas públicas de aquisição de acervos literários, como é o caso das adaptações literárias do século XXI no Brasil. Como lembra Serra em relação às políticas de incentivo à leitura,

as políticas nunca são neutras. Embora, teoricamente, representem o resultado de muitas participações, na prática, expressam, principalmente, as intenções e ideias dos grupos que detêm a hegemonia política e econômica (SERRA, 2004, p. 67).

O livro de André Lefevere *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* se propõe a revelar a atuação dos *intermediários*, ou *reescritores*, aqueles que não são autores de literatura, mas a reescrevem na recepção e sobrevivência das obras, ou na formação do cânone

literário. Valendo-se de uma perspectiva de Bourdieu, pode-se dizer que os reescritores atuam na estrutura do próprio campo literário e cultural. A *reescritura* abrange as atividades de tradução, antologização, historiografia, crítica e edição, que podem ser aplicadas perfeitamente à quadrinização de clássicos.

Selecionar as obras para produção de uma série em quadrinhos implica, sobretudo, aspectos ideológicos que são identificáveis no projeto editorial. Editores, quadrinistas, roteiristas de adaptações literárias neste século e no século passado colaboram para abrir o espaço de releituras que deflagram a formação de uma nova comunidade leitora para os clássicos. Releituras são formas de reescrituras, conforme Eagleton:

Todas as obras literárias, em outras palavras, são “reescritas”, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também “reescritura” (EAGLETON, 2006, p. 19).

O espaço escolar, principal mercado consumidor dos clássicos em quadrinhos do Brasil, pode ser também, conforme aponta Bourdieu, o local da reprodução cultural e de possíveis atos de violência simbólica. Sendo assim, é importante que envolvidos nessa proposta tenham ciência do campo em que atuam.

4 – A *Classics Illustrated*, mãe das adaptações literárias

Entender as adaptações literárias para quadrinhos como um fenômeno editorial pressupõe conhecer o legado cultural da mais emblemática série do gênero no século XX, a *Classics Illustrated*, uma série de revistas em quadrinhos que viajou por cerca de trinta anos para 36 países em 26 idiomas, sendo considerada a mais importante iniciativa da indústria quadrinística no que concerne à transposição de obras literárias. A coleção foi criada por Albert Kanter em 1941, época áurea das revistas em quadrinhos, e consolidou-se como parte da indústria dos *comics*, aproveitando o interesse despertado nas crianças pelas revistas de super-heróis, surgidas apenas três anos antes, em 1938, com a revista *Action Comics*. No entanto, em vez de mostrar heróis superpoderosos, a *Classics Illustrated* tinha o claro objetivo de apresentar aos jovens leitores os heróis da literatura, de aproximar a linguagem das histórias em quadrinhos das grandes narrativas universais e personagens míticas da literatura. Seu lema era divulgar boas histórias (VERGUEIRO; BORGES, 2014).

O editor da *Classics Illustrated* não se contentava, no entanto, com o fato de um jovem leitor conhecer, por exemplo, *The three musketeers* (*Os três mosqueteiros*), de Alexandre Dumas, por meio dos desenhos de uma edição de cerca de 60 páginas. Desde o primeiro número, era clara a sua intenção de encorajar as pessoas a ler a obra original (SAWYER, 1987). Entre várias outras premissas da série, essa era explicitada com reconhecida habilidade no paratexto de cada edição, ao qual se acrescentavam a biografia do autor clássico e notas sobre a obra, a fim de granjear a simpatia de pais e educadores (figura 28).

Figura 28 – Paratexto da revista *Classics Illustrated* nº 1

ALEXANDRE DUMAS

WHEN Alexandre Dumas submitted his first play for criticism, he was asked, "Have you any other means of existence?" When he replied that he was a clerk, he was told, "Go back to your desk, young man, go back to your desk."

But Dumas did not follow this advice. He went on to become a very successful dramatist and author. As a result of his writings, he became so famous that the street in a small town outside of Paris where he was born in 1802, was renamed after him.

Life was not easy for Dumas when he was a child. His father, who was a general in Napoleon's army, died when Dumas was only four. Dumas and his mother were left with little more than the land they lived on. They had to struggle to get along and Dumas received very little education. When he grew older, he worked as a lawyer's messenger and later became a clerk in Paris.

Dumas had always been interested in the theater and while he was doing his clerking, he began writing plays. When the idea for the plot of a play came to him, he would recite the lines bit by bit to himself and his friends. When the play was finally clear and complete in his mind, he wrote it all down.

In 1828, the committee of the *Theatre Francais* accepted one of his plays, *Henri III*, for presentation. It was an immediate success. On the morning after the play opened, Dumas was seized by the editor of an illustrated paper and led to the studio of an artist who then and there made a drawing of him for the paper. Dumas' appearance soon became a very familiar one around Paris. He later wrote, "My success, if not the best deserved, was at any rate one of the most sensational of the time."

In 1839, Dumas met Auguste Maquet who was a student of history, a lecturer and a writer. Maquet became Dumas' collaborator on many books. He supplied the historical research and Dumas, with his boundless imagination, expanded the research into stories like *The Three Musketeers* and *The Count of Monte Cristo*.

Dumas got the idea for his novel, *The Count of Monte Cristo*, after taking a trip to the island of Elba. After the trip, he and a companion were on board their ship traveling to an island near Elba for hunting, when they saw in the distance a rock jutting out of the sea. When Dumas asked what it was, he was told that it was the island of Monte Cristo. The name caught Dumas' fancy. Although he never visited the island because it was under quarantine, he never forgot it.

Dumas became a very wealthy man through his writings. But he lived extravagantly, like a character out of his own books, and his activities led him into debt. His downfall began with the building of a magnificent house called Monte Cristo. The day the house was finished, Dumas invited 600 guests to see it.

The house had many guest rooms and when people came to visit, they usually stayed on and on, spending Dumas' money as fast as he earned it. Occasionally, some of the guests would try to make themselves useful in return for their keep. For one man, Dumas invented the duty of going every day to check what the thermometer registered and report it to him.

During all of this time, Dumas continued to write, with the aid of several collaborators, and he made much money. But high living and high spending wore him out. He was near poverty when he died in 1870, at the age of sixty-eight.

Fonte: BORGES, VERGUEIRO, 2014, p. 64

Não se sabe se a revista cumpriu essa função nos 36 países para onde foi exportada, mas é fato que, nos Estados Unidos do pós-guerra, ela exerceu forte impacto cultural e era facilmente reconhecida pelo quadrado amarelo estampado no lado esquerdo superior das capas (figura 29).

Figura 29 – Logotipo da revista *Classics Illustrated*

Fonte: JONES, 2011, p. C8

A quadrinização de clássicos da literatura, personificada tanto na *Classics Illustrated* quanto em suas fugazes concorrentes no século XX, reverberou pelos quatro cantos do mundo e transbordou para o século XXI. Os reflexos dessa forte influência cultural podem ser verificados ainda hoje em diversos países. Pode-se dizer, no entanto, que, apesar de sua popularidade entre os aficionados, tem recebido pouca atenção dos estudiosos da área (SAWYER, 1987). Talvez por isso, uma obra de referência brasileira como a *Enciclopédia dos quadrinhos*, de Hiron Goida e André Kleinert (2011), não dedique verbetes nem ao editor da publicação, Albert Kanter, nem à maioria dos desenhistas da primeira fase da revista.

Segundo Jones, “a *Classics Illustrated* talvez seja o mais incompreendido gibi da história da arte sequencial”¹⁷ JONES (2011, p. XI). Para ele, no entanto, a coleção teve o grande mérito de estimular o primeiro contato de jovens leitores com a literatura clássica e tornar-lhes acessíveis os meandros da imaginação literária.

Albert Kanter pode ser considerado, antes de tudo, um *self-made man*, sujeito bem-humorado e inventivo, além de leitor qualificado. Nasceu em Baranovich, na Rússia, em abril de 1897, e migrou em 1904 para New Hampshire, nos Estados Unidos, com os pais, um casal de judeus russos, e dois irmãos menores, um dos quais viria a ser parceiro e braço direito na empreitada dos clássicos em quadrinhos. Desde criança, Kanter foi um leitor voraz, mas teve

¹⁷ Classics Illustrated may be the most misunderstood comic book in the history of sequential art.

de interromper os estudos precocemente, aos dezesseis anos, por causa da situação financeira da família. Sua primeira ocupação ao sair da escola, em 1913, foi como vendedor ambulante de variedades e utensílios de cozinha. Paralelamente à vida profissional como caixeiro-viajante, Kanter desenvolveu, como autodidata, seus talentos de escritor, orador e estudioso diletante de literatura, biografia e história. Segundo Sawyer (1987), ele teve especial apreço pela literatura do século XIX, gosto que, somado ao fato de que muitos clássicos, naquela época, já estivessem em domínio público, pode ter influenciado muitas das suas escolhas editoriais para a coleção.

Em 1925, mudou-se para Miami, Flórida, e mais tarde, durante a Depressão norte-americana, para Nova York, onde trabalhou na Colonial Press e como associado na Elliot Publishing. Foi ali que conheceu as revistas em quadrinhos e idealizou um projeto para usar a linguagem com o propósito de apresentar ao público jovem o mundo da alta literatura. Não se pode dizer quais as razões que convergiram na criação da coleção *Classics Illustrated*, mas uma das primeiras motivações teria sido a preocupação de que seus filhos estivessem lendo excessivamente revistas em quadrinhos em detrimento da leitura da rica e alta literatura presente em sua biblioteca pessoal (SAWYER, 1987).

Como representante comercial da Colonial Press, Kanter vendia obras de autores consagrados, como Mark Twain, Jack London e Rafael Sabatini; na Elliott Publishing teve a oportunidade de acompanhar, a partir de 1940, a criação de *Double Comics*, álbuns, ou *comic books*, de 128 páginas que reuniam histórias em quadrinhos de diferentes editores e autores numa edição única, com capa nova. Essa não era uma ideia inovadora. A tendência, que se mostra forte até hoje, de transformar em livro tiras publicadas com sucesso e de público cativo em jornais, teve início nos Estados Unidos em 1897, com a publicação de *The Yellow Kid in McFadden's Flat*, uma compilação das tiras de Richard Felton Outcault (1863-1928). “Não se pode deixar de citar também *Funny Folks* (1899), composta por tiras de F. M. Howarth (1870-1908), publicadas originalmente na revista *Puck*, que teria sido o livro pioneiro na arte da narrativa sequencial” (JONES, 2011, p. 10).

As primeiras revistas em quadrinhos surgiram em 1934, pelas mãos do major Malcolm Wheeler-Nicholson (1890-1968): *Fun Comics* e *New Fun Comics* (GOULART, 2004). Foi nesse ambiente que se desenrolou a história da *Classics Illustrated*, a movimentada Nova York pós-Depressão de 1929. Tal como Kanter, várias figuras importantes da nascente

indústria de quadrinhos eram judeus imigrantes, vindos da Rússia, Hungria, Itália e outros países, que “engajados, talvez ironicamente, num método inverso de assimilação, interpretavam e popularizavam o que era considerado essencialmente o cânone cultural de predominância protestante anglo-saxônica do nordeste dos Estados Unidos”¹⁸ (JONES, 2011, p. 7).

Recém-chegado a Nova York, Albert Kanter convenceu o amigo Raymond Haas a engajar-se na empreitada, à qual se juntaria Meyer Levy e cuja ideia era criar uma linha de publicações em quadrinhos que dedicasse cada volume à adaptação de uma obra clássica da literatura. Segundo Jones (2011, p. 11), “o conceito era brilhante em sua simplicidade e tinha o mérito (e o risco) de nunca ter sido testado”¹⁹. Mas o mesmo autor lembra que versões ilustradas de clássicos já haviam sido feitas no formato de quadrinhos, ainda que não em formato de livro. Ele cita a serialização em 22 episódios semanais, produzida entre 1921 e 1922 por George Storm (1893-1976), de *The Swiss family Robinson (A família do Robinson Suíço)*, de Johann Wyss; a adaptação feita pelo major Wheeler-Nicholson para *Treasure island (A ilha do tesouro)*, de Robert Louis Stevenson, concebida pelo desenhista Harold de Lay para jornais diários – que foi posteriormente reeditada em quatro edições da revista de *Doc Savage*, em 1940, e em dez edições da *Target Comics*, entre 1941 e 1942.

Em 1936, Wheeler-Nicholson serializou *Gulliver's travels (As viagens de Gulliver)*, de Jonathan Swift; *A tale of two cities (Um conto de duas cidades)*, de Charles Dickens; e *She (Ela, a feiticeira)*, de Henry Rider Haggard. Se a proposta de editar clássicos da literatura em quadrinhos não era totalmente inovadora, pelo menos a iniciativa de criar uma coleção que dedicasse cada volume a uma obra clássica adaptada para quadrinhos o era. “Ninguém antes havia pensado em condensação de títulos individuais no formato de *comic book*, até que, em 1941, Albert Lewis Kanter sonhou seu sonho americano – *Classics Comics*”²⁰ (JONES, 2011, p. 11).

¹⁸ engaged, somewhat ironically, in a reverse method of assimilation, interpreting and popularizing what had been essentially the cultural canon of the Anglo-Saxon Protestant establishment of the Northeastern United States.

¹⁹ The concept was brilliant in its simplicity and had the merit (and the attendant risk) of never having been tried.

²⁰ Still, no one had thought of self-contained abridgments of individual titles in the comic book format until, in 1941, Albert Lewis Kanter dreamed his American dream – Classic Comics.

Em 1941, Kanter aventurou-se na contratação do primeiro desenhista da série, Malcolm Kildale, que transpôs para quadrinhos *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, que custou oito mil dólares da época, para uma tiragem de 250 mil exemplares. O resultado auspicioso dessa primeira incursão no campo dos quadrinhos estimulou Kanter a lançar, em novembro de 1941, *Ivanhoé*, de Walter Scott, e, em maio de 1942, *The count of Monte Cristo* (*O conde Monte Cristo*), também de Dumas, sempre acompanhadas de uma biografia do autor e de um paratexto já mencionado. Inicialmente denominada *Classic Comics*, a partir do número 35, em 1947, com o lançamento de *The last days of Pompeii* (*Os últimos dias de Pompeia*), de Edward Bulwer-Lytton, assumiu o título com o qual se consagrou, *Classics Illustrated* (SAWYER, 1987, p. 5).

Figuras 30, 31 e 32 – Capas dos números 1 e 2 da *Classic Comics* e do número 35, quando passou a se denominar *Classics Illustrated*

Fonte: BORGES, VERGUEIRO, 2014, p. 64

Já na “carta ao leitor”, inserida no primeiro número da coleção, Kanter anunciava duas claras intenções da nova publicação, que permaneceriam intactas até o final de sua trajetória editorial e seriam, talvez, o grande motivo de seu sucesso: (i) aproximar o jovem da literatura; e (ii) constituir uma série colecionável. Além disso, ele também esclarecia que

não é nossa intenção substituir os já consagrados clássicos com as edições da Biblioteca *Classic Comics*. Em vez disso, nosso objetivo é criar ativo

interesse nessas grandes obras e estimular o desejo de leitura do texto original²¹ (KANTER, apud JONES, 2011, p. 11, tradução nossa).

Além do rico e bem concebido paratexto, a *Classics Illustrated* possuía outras características marcantes. As revistas não traziam nenhum tipo de anúncio ou propaganda, fato que garantia a Kanter a certeza de que a coleção permaneceria autônoma e independente do ponto de vista comercial e não causaria a repulsa de educadores e pais. O verso das capas era sempre reservado para anunciar os próximos lançamentos e para reproduzir cartas de leitores e admiradores da coleção. Mas nenhum espaço era mais privilegiado do que o destinado à “carta ao leitor”, na qual Kanter fazia questão de reforçar os princípios que norteavam a coleção.

Os resultados animadores dos primeiros números encorajaram Kanter a consolidar seu empreendimento. Ele garantiu espaço próprio para a equipe da revista, adquirindo de seu sócio, Raymond Haas, a Gilberton Company, empresa criada originalmente para atuar na área química. Dessa forma, em 1942, Kanter mudou-se do pequeno escritório da Elliot Publishing para a sede da Gilberton, na Sixth Avenue, em Nova York. Constituiu-se, assim, a empresa que viria a dar sustentação à produção da coleção *Classics Illustrated*, que influenciou consecutivas gerações de leitores. O início não foi fácil. As primeiras 22 edições da revista, publicadas de 1941 a 1944, receberam duras críticas, pela qualidade dos desenhos e de sua impressão. “Alguns poucos cartunistas que ilustraram as primeiras edições produziram trabalhos considerados inferiores mesmo para os padrões mínimos da emergente indústria dos quadrinhos²² (JONES, 2011, p. 17, tradução nossa).

Ainda assim, durante a década de 1940, paulatinamente as edições passaram a ter grande sucesso entre o público e a se constituir em destacado instrumento pedagógico nos Estados Unidos, amplamente adotadas em escolas e admiradas pelos educadores do país. Kanter, dotado de aguçado senso comercial, percebia esse fato e usava os espaços livres de cada edição para reproduzir os depoimentos de leitores, como o de Philip L. Romonek, inserido na contracapa da *Classic Comics* nº 8, de fevereiro de 1943:

21 It is not our intent to replace the old established classics with these editions of Classic Comics Library, but rather we aim to create an active interest in those great masterpieces and to instill a desire to read the original text.

22 A few of the cartoonists who illustrated the first issues produced work that was considered inferior even under the minimal standards of the developing comics industry.

Acabo de tomar conhecimento da *Classic Comics* e aprovo com ênfase seu método de angariar jovens para a grande literatura. A Sra. Romonek também, com seu trabalho de mestrado em literatura na Columbia, sente que você deveria de todas as maneiras ser encorajado o máximo possível e ao mesmo tempo conta para outras mães sobre sua descoberta dessa empreitada²³ (tradução nossa).

Até o número 12, cada edição bimestral da *Classics Illustrated* tinha 64 páginas e era vendida por 10 centavos de dólar. No entanto, não apenas a Gilberton, mas todo o mercado editorial da época passava por dificuldades em função do racionamento do papel imposto pela II Guerra Mundial e operava pelo sistema de cotas, o que levou Kanter a diminuir o número de páginas das edições para 56, mas mantendo o mesmo preço de capa. Assim, a partir do número 13, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde (O médico e o monstro)*, de Robert Louis Stevenson, de agosto de 1943, a janeiro de 1948, todas as edições – exceto a de número 26, *Frankenstein*, de Mary Shelley, que saiu com 48 páginas – sucumbiram à indisponibilidade de papel e ao formato de 56 páginas. “Em 1948, uma nova alta no preço do papel obrigou Kanter a reduzir as edições para 48 páginas, formato mantido nos volumes seguintes da coleção” (SAWYER, 1987, p. 3).

Em 1948, Kanter decidiu comprar dos sócios sua parte na Gilberton e manter a empresa nas mãos da família. Para isso, com a ajuda do filho William, que futuramente seria responsável por toda a operação comercial do negócio, e de Oscar Stiskin (Bernie), que se juntou à equipe em 1950, permaneceu até o fechamento da empresa e ainda foi consultor durante cinco anos da empresa que comprou a *Classics Illustrated*, em 1967. Mas já em 1946, Kanter havia contratado o irmão Maurice para o papel de relações públicas da Gilberton. “As obras da *Classics Illustrated* eram escolhidas por um conselho editorial presidido pelo próprio Kanter, segundo critérios de popularidade, adaptabilidade e disponibilidade do texto já se encontrar em domínio público” (SAWYER, 1987, p. 7).

As revistas com o indefectível logotipo amarelo estampado na capa eram inicialmente distribuídas nos Estados Unidos por um parceiro comercial da Gilberton, a Publishers Distributing Company (PDC). Mas Kanter investia esforços para ampliar a área de

23 I have just become acquainted with your Classic Comics and I heartily approve of your method of acquainting youngsters with great literature. Mrs. Romonek also, having taken her Master's work in Literature at Columbia, feels that you should by all means be encouraged as much as possible and is telling other mothers of her acquaintance about your undertaking.

distribuição e o alcance da coleção, e até mesmo os soldados em serviço foram público-alvo de suas estratégias de marketing. Kanter estimou um mercado de 40 milhões de exemplares da *Classics Illustrated* e mandou confeccionar uma espécie de estojo (*gift box*) para acondicionar alguns exemplares, que foi distribuído a soldados, de 1943 a 1950, pela Cruz Vermelha e por reembolso postal (SAWYER, 1987). O pesquisador Dan Malan estimou que a venda para soldados situou-se entre 5 e 7 milhões de cópias (JONES, 2011).

Embora acreditasse mais na propaganda boca a boca do que em anúncio em jornais, Kanter lançou mão de suas habilidades de orador para promover a coleção em outras mídias, como programas de rádio e, mais tarde, televisão. Desde o início, anteviu a necessidade de preparar o mercado distribuidor para as especificidades da coleção no que dizia respeito à devolução da mercadoria e aos custos daí originados. O caminho inaugurado por Kanter parecia promissor e estimulou outros empreendedores ao mercado dos quadrinhos. O primeiro concorrente da *Classics Illustrated* foi a coleção apelidada de *Famous Stories*, da Dell Publishing, que, em 1942, publicou apenas duas edições de clássicos em quadrinhos, *A ilha do tesouro* e *Tom Sawyer*, de Mark Twain. A revista não pegou, apesar de a qualidade das adaptações ser graficamente superior à apresentada pela *Classics Illustrated*. Mas a Dell não foi a única editora a enveredar pela trilha da adaptação de clássicos da literatura e não obter êxito.

A Timely, com sua coleção *Ideal*, que imitou escancaradamente, em suas quatro edições, a iniciativa editorial de Kanter, logo naufragou. Em março de 1950, a Seaboard Periodicals lançou uma coleção de adaptações de clássicos chamada *Fast Fiction*, mais adiante, *Famous Authors*, que foi comprada por Kanter em 1951, não sem antes lançar treze edições. *Red badge of courage* (*A glória de um covarde*) de Stephen Crane, que seria a edição número 14 da *Famous Authors*, foi publicada já pela Gilberton, como edição número 98 da *Classics Illustrated*, em agosto de 1952. “Em 1955, a Nesbit Publishing lançou *Superior Stories*, que também não alcançou sucesso devido à baixa qualidade” (SAWYER, 1987, p. 7).

Figuras 33, 34 e 35 – Alguns concorrentes da *Classics Illustrated*

Fonte: BORGES, VERGUEIRO, 2014, p. 67

Além de enfrentar a concorrência, por volta de 1950 Kanter usava seu entusiasmo e convicção para combater outros inimigos da *Classics Illustrated*, dessa vez articulados com o coro incitado pelas críticas do psiquiatra alemão Fredric Wertham, cuja pesquisa relacionava a leitura dos quadrinhos à delinquência juvenil. Desde 1947, quando publicou no semanário *Saturday Review of Literature* artigo acusando os quadrinhos de “violentos e carregados de perversões sexuais”, Wertham passou a atacar sistematicamente as revistas de histórias em quadrinhos, acusando-as de serem disseminadoras do espírito bélico e, estimuladoras da delinquência e da violência. Nem mesmo os clássicos em quadrinhos se salvaram. Em 1954, foi publicada a já citada obra que viraria referência no discurso contra os quadrinhos no mundo da década de 1950 e das posteriores, *Seduction of the innocent*.

Figura 36 – *Seduction of the innocent*, o ícone da perseguição aos quadrinhos nos Estados Unidos

Fonte: BORGES, VERGUEIRO, 2014, p. 68

O livro teve grande impacto e ajudou a traçar o panorama apropriado para a criação, nos Estados Unidos, do Comics Code, um código de ética firmado entre os editores na tentativa de salvar seus negócios dos ataques moralistas que vinham sofrendo. O movimento dos editores instituiu também um prêmio para aqueles que produzissem quadrinhos de qualidade, o Thomas Edison Award, que até hoje agracia a inovação aliada a impactos positivos para a sociedade. “A Gilberton foi galardoada algumas vezes, entre 1955 e 1958, embora Kanter jamais tenha aderido ao Comics Code” (SAWYER, 1987, p. 8). A *Classics Illustrated*, como não poderia deixar de ser, tornou-se alvo das censuras de Fredric Wertham:

Reporta-se que gibis adaptados da literatura clássica são utilizados em 25 mil escolas nos Estados Unidos. Se isso for verdade, então nunca antes soube de um indiciamento mais sério na educação americana, pois emasculam os clássicos, condensam-nos (deixando de fora tudo o que torna grande a obra), são mal impressos e desenhados sem arte como outros gibis e, conforme verifiquei com frequência, não revelam para as crianças o mundo da boa literatura, que sempre foi o eixo da educação humanística e liberal²⁴ (WERTHAM, 1954, p. 36, tradução nossa).

²⁴ Comic books adapted from classical literature are reportedly used in 25,000 schools in the United States. If this is true, then I have never heard a more serious indictment of American education, for they emasculate the classics, condense them (leaving out everything that makes the book great), are just as badly printed and inartistically drawn as other comic books and, as I have often found, do not reveal to children the world of good literature which has at all times been the mainstay of liberal and humanistic education.

Antes mesmo de 1954, data da publicação do livro de Wertham, a Gilberton teve que se defender algumas vezes em audiências públicas contra os quadrinhos. Em 1951, Meyer Kaplan representou a companhia numa audiência em Nova York, na Joint Legislative Committee on Comic Book Control, e aproveitou para destacar as qualidades da coleção na formação do leitor:

O leitor deve ser levado a compreender uma obra antes de gostar dela. Forçando-o a ler a verdadeiramente pesada e nada palatável linguagem dos clássicos enquanto ainda jovem demais para apreciá-los, cultiva-se o desestímulo pela boa leitura em vez do interesse por ela. Mas uma leitura pictórica das grandes narrativas universais pode ser facilmente compreendida e, portanto, mais fácil de agradar, tendendo a cultivar esse interesse²⁵ (KAPLAN, apud SAWYER, 1987, p. 8, tradução nossa).

Em *Seduction of the innocent*, Wertham, como que em resposta à assertiva de Kaplan, escreveria:

Nunca vi nenhum bom efeito de gibis que condensam clássicos. Os livros clássicos são companheiros das crianças, muitas vezes por toda a vida. A versão em quadrinhos priva a criança dessa companhia²⁶ (WERTHAM, 1954, p. 311, tradução nossa).

Kanter seguia seus planos e não se intimidava. A coleção chegava ao seu auge e nas páginas reluzia a convicção do editor de que era capaz de formar leitores. Na edição 70, de abril de 1950, ele introduziu ao final da história o seguinte texto: “Agora que você já leu a edição da *Classics Illustrated*, não perca a alegria adicional de ler a obra original, que pode ser obtida na biblioteca da sua escola”²⁷ (KANTER, apud SAWYER, 1987 p. 7, tradução nossa).

No ano seguinte, Kanter articulou com a Curtis Company a distribuição em todos os Estados Unidos da *Classics Illustrated*, e iniciou, à revelia do ambiente hostil de críticas aos *comics*, uma época de boas vendas e de pequenas mudanças de preço e formato da série. Para dar uma ideia dos índices de circulação do material proporcionados pela Curtis, a maioria dos

25 He the reader must be made to understand it before he can like it. By forcing him to read the truly heavy and none too easily understood language of the classics while still to young to appreciate it, a dislike for good reading will be cultivated rather than an interest. But a pictorial rendering of the great stories of the world which can be easily understood and therefore more readily liked would tend to cultivate that interest.

26 I have never seen any good effects from comic books that condense classics. Classic books are a child's companion, often for life. Comic-book versions deprive the child of these companions.

27 Now that you have read the *Classics Illustrated* edition, don't miss the added enjoyment of reading the original, obtainable at your school or library.

títulos começava com 250 mil exemplares, mas a cada reimpressão, as tiragens médias eram de mais 100 mil – e entre 1943 e 1971, *Ivanhoé* foi reimpresso 24 vezes, e *Moby Dick* apenas um pouco menos (DUIN, RICHARDSON, 1998).

4.1. A evolução dos clássicos

Malcolm Kildale, que trabalhava para o estúdio de Lloyd Jacquet, a Funnies, contratado por Kanter para criar a revista *Classics Illustrated*, foi o roteirista e desenhista de *The three musketeers*, lançado em outubro de 1941, título que inaugurou a coleção e considerado por Jones (2011) uma adaptação fiel do original combinada a um trabalho de arte irregular. Veterano da indústria de quadrinhos, Kildale foi editor de arte da revista e desenhou a capa do segundo número, cujo miolo ficou a cargo de mais de um artista, Edd Ashe e Ray Ramsey. Foi assim também com o terceiro número, adaptado por Ray Ramsey em colaboração com outros desenhistas, como Allen Simon e Vivian Lipman, cujas ilustrações são consideradas por Jones as mais fracas já publicadas na série.

A baixa qualidade das primeiras edições deveu-se a um conjunto de motivos, entre os quais o minguado valor oferecido aos desenhistas da Jacquet Shop, que apenas conseguia atrair artistas de segunda categoria e os obrigava a fazer um trabalho rápido e barato. Ware (apud JONES, 2011), no entanto, alerta para o fato de que, nos primórdios dos *comic books*, quase todos os profissionais eram novatos desenvolvendo ainda sua identidade artística e seu estilo, ou, por outro lado, eram artistas veteranos como Kildale, que terminavam sua carreira num outro meio. Mas a má qualidade das primeiras edições tinha os dias contados: *The last of the Mohicans* (*O último dos moicanos*), de James Fenimore Cooper, número 4 (agosto de 1942), “foi o último trabalho da Jacquet Shop e o primeiro a não ser dividido entre vários artistas” (JONES, 2011, p. 20)²⁸ (tradução nossa). O título ficou inteiramente a cargo de Ram Ramsey, especialista em ilustração de *cowboys* e faroeste. Embora tenha significado um passo adiante na qualidade da coleção, o número 4 tinha defeitos e a Gilberton viria a substituir suas artes em uma nova edição em 1959.

²⁸ [The Last of the Mohicans, n° 4 (August 1942)] was the last Jacquet Shop job and the first not to be parceled out among several artists.

Figura 37 – *Classics Illustrated* número 4, com um artista único, a tentativa de aprimoramento da qualidade da *Classics Illustrated*

Fonte: BORGES, VERGUEIRO, 2014, p. 70

A partir do quinto número, a revista passou a contar com a colaboração do artista *free-lance* Louis Zansky (1921-1978), que compartilhou com Kanter sua exuberância artística e assumiu a direção de arte da *Classics Illustrated*. Ainda jovem, permaneceu na empresa por apenas dois anos, de 1942 a 1944. Retornou à Gilberton na década de 1950 (JONES). Em 1945, com o número 23, *Oliver Twist*, de Charles Dickens, a elaboração das adaptações foi assumida pelo estúdio de Jerry Iger (1903-1990), que, assistido por Ruth Roche, se dedicou por 12 anos à coleção, período em que reuniu artistas conceituados para realizar os trabalhos, como Alex Blum, Henry Kiefer, Robert Webb e Rudy Palais, quarteto que dominou a coleção até 1953 (DUIN, RICHARDSON). Com o término da associação com Iger, a coleção foi continuada com a contribuição de grandes quadrinistas da época, em trabalho *free-lance*, como Jack Kirby (1917-1994), Reed Crandall (1917-1982) e John Severin (1921-2012) (BARROSO, 2003).

O sucesso da coleção levou à ampliação do catálogo da editora de Kanter, com a criação de mais três títulos. *Classics Illustrated Junior*, iniciada em 1953, trazia adaptações de contos de fadas ou narrativas folclóricas, como *Cinderella*, *Paul Bunyan* e *The wizard of Oz* (*O mágico de Oz*). Teve 77 números publicados durante dezoito anos. A série *Classics*

Illustrated Special teve 16 números, veiculados de 1955 a 1962, abordando temas como a era atômica, o mundo pré-histórico e a vida de Jesus. O terceiro título regular da editora foi *The World Around Us*, iniciado em 1958, que durou 36 números e dedicou cada número a um tema específico, como, cães, índios, estradas de ferro e pesca (BENTON, 1989).

Figuras 38, 39 e 40 – Outros títulos regulares da Gilberton Publications

Fonte: BORGES, VERGUEIRO, 2014, p. 72

Possivelmente, uma das razões do sucesso comercial da Gilberton era que, contrariamente a outros títulos de revistas de histórias em quadrinhos, como as publicações seriadas de super-heróis, que as bancas e lojas devolviam ao editor ao receber novas edições, eles não ficavam defasados, podendo ser reeditados continuamente e até mesmo direcionados para outros públicos, como pais e professores. Assim, a *Classics Illustrated*, por não ser uma publicação datada, permanecia nas bancas indefinidamente. Dessa forma, a coleção caminhou lançando quatro títulos por ano e reeditando os anteriores. Embora imperasse o racionamento de papel, Kanter, sempre que possível, comprava suprimentos adicionais de outros editores para reimprimir os títulos esgotados. Com grande tino comercial, Kanter fez isso muitas vezes, em alguns casos até redesenhando a versão em quadrinhos. Assim, diferentes versões de uma mesma adaptação podem ser encontradas. Isso fez dessas revistas itens cobiçados de colecionadores no mundo inteiro, pois vários detalhes fazem delas edições valiosas (CLASSICS, 2016).

4.2. Os clássicos em quadrinhos atravessam os mares

Em 1943, portanto logo no início da empreitada editorial de Kanter e após a consolidação da Gilberton World-Wide Publications, os primeiros clássicos em quadrinhos chegaram a território estrangeiro. Quase vinte anos depois, em 1962, a coleção já estava presente em mais de vinte países, feito creditado a Bill Kanter, o segundo filho do fundador. O Canadá foi o primeiro país a receber, já em 1943, a *Classics Illustrated*, com a publicação de *Rip Van Winkle & Headless Horseman (A lenda do cavaleiro sem cabeça)*, de Washington Irving. A partir de 1946, com *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, número 10, ela começou a ser produzida naquele País, sob a coordenação da Gilberton, mas eram sempre reimpressões das quadrinizações americanas.

Na Austrália, aonde a *Classics Illustrated* chegou em 1947, com *As viagens de Gulliver*, a coleção também teve grande repercussão e, depois de treze edições, foi customizada ao gosto local: adotou-se o formato oblongo, com as capas redesenhadas e as páginas das edições originais reproduzidas em formato reduzido no miolo preto e branco. Ela durou até 1953, quando a Inglaterra passou a fornecer suas edições para o mercado australiano. Na Grécia, a *Classics Illustrated* desembarcou em 1951 e teve um dos desempenhos mais destacados da coleção fora dos Estados Unidos, fato atribuído à ênfase na cultura e na tradição local, que originou oitenta títulos originais (JONES, 2011). Denominada nesse país *Klassika Eikonographimena*, a coleção abrangeu três séries: a primeira, com 276 números, iniciou-se com o mito de Perseu e Andrômeda, mantendo sempre na lista de clássicos quadrinizados os grandes mitos gregos, e terminou em 1970. A segunda série, semanal (março de 1975 a novembro de 1980), chegou a 270 títulos, em sua maioria reimpressões, bem como a terceira, iniciada em 1989.

Já no México, chamada de *Clásicos Ilustrados*, a coleção foi publicada pela Editora de Periódicos La Prensa a partir de 1951. Entre 1981 e 1984, foram publicados 24 números da coleção.²⁹ A série inglesa da *Classics Illustrated* iniciou-se em 1951, seguindo a sequência de publicação da americana, até que, em 1956, a editora inglesa Thorpe & Porter tornou-se parceira da Joint European Series (JES) que, presente em cinco países (Dinamarca, Suécia,

²⁹ Fonte: Comics.org/publisher/3536.

Polônia, Itália e Hungria), “cobriu o continente e além, atingindo milhões de leitores em 24 países com 230 títulos em treze idiomas, de 1956 a 1976”³⁰ (JONES, 2011, p. 279).

Figuras 41, 42 e 43 – Capas de edições da *Classics Illustrated* em outros países

Fonte: BORGES, VERGUEIRO, 2014, pp. 73, 74

4.3. Um fim e vários reinícios

Quais as razões para o declínio da coleção no final da década de 1960 nos Estados Unidos? Se for tomado o contexto, é possível afirmar que essa não era apenas uma crise da *Classics Illustrated*, mas uma crise do mercado de quadrinhos em formato *comic book* como um todo na América. Os motivos eram diversos. Sawyer (1987) cita a luta do editor Albert Kanter com os correios, que insistiam em taxar as edições como livro, e não como revistas periódicas, o que tornava mais cara a remessa e inviabilizava a manutenção do preço acessível de capa. “Além disso, o mercado de publicações começava a sentir a concorrência da televisão. De 1946, data do início da *Classics*, a 1962, o número de lares com televisão cresceu de 0,5% para 90% nos Estados Unidos” (GARCIA, 2012, p. 159).

³⁰ Covered the continent and beyond, reaching millions of readers in twenty-four countries and publishing 230 titles in thirteen languages from 1956 to 1976.

O ano de 1962 foi também o último em que Kanter publicou um novo número da *Classics Illustrated* no mercado americano – o 167, *Faust (Fausto)*, de Goethe. Depois desse título, Kanter parou de desenvolver novas edições e continuou a trabalhar apenas para o exterior. Em dezembro de 1967, ele vendeu o título e os direitos sobre as artes por 500 mil dólares para Patrick Frawley (1923-1998), empresário bem-sucedido de vários negócios, entre eles a PaperMate e a Technicolor. Nascido na Nicarágua e naturalizado americano, Frawley era dono de um jornal católico conservador semanal chamado *Twin Circle*.

Ele se empenhou no renascimento comercial da *Classics Illustrated*, de início distribuindo-a junto com as edições do *Twin Circle* e, depois, encartando-a no jornal. Editou apenas mais dois novos números da revista, prosseguindo apenas com a reimpressão de títulos e as vendas internacionais. Mas os custos do negócio aumentavam na razão inversa do mercado e, em 1971, portanto, cerca de trinta anos depois do primeiro título da *Classics Illustrated* publicado por Kanter, Frawley desistiu do empreendimento, que começava a ser conhecido como “*Frawley’s Folly*” (“A Tolice de Frawley”) (JONES, 2011).

Esse não chegou a ser realmente o fim da publicação. Nas décadas de 1970 e 1980, outros editores tentaram salvar a série, entre eles o distribuidor David Oliphant, que começou com *Now Age Books Illustrated* (1972) e seguiu com a *Pendulum Classics* (1973-1978), com novas artes, algumas das quais adquiridas em 1976 por Stan Lee para sua *Marvel Classics Comics* (1976-1978), que teve 36 edições, doze delas colorizadas da *Pendulum*. Houve outras tentativas de renascimento, autorizadas, como a *King Classics* (1977-1979), com 24 títulos publicados, contra 226 títulos da coleção na qual se inspirou, a série espanhola *Joyas Literarias* e até aquelas não autorizadas, como a de dois editores, em 1981 e 1984, que tiveram de pagar a Frawley os direitos devidos depois de uma ação judicial.

Figuras 44 e 45 – Últimos números da *Classics Illustrated*, publicados, respectivamente, por Kanter e Frawley

Fonte: BORGES, VERGUEIRO, 2014, p. 77

Duas décadas depois que o último número “oficial” da *Classics Illustrated* chegou às bancas americanas, outro editor resolveu seguir os mesmos propósitos de Albert Kanter. Em 1990, a Berkley Publishing e a First Publishing Group, de Chicago, retomaram a coleção com o mesmo nome (PRAZERES, 1990), mas com novo logotipo, e artes completamente novas. No entanto, a coleção mostrou-se inviável comercialmente e foi encerrada depois de apenas 27 novas adaptações. Mas a história da *Classics Illustrated* tampouco terminou aí. Em 1996, a Acclaim Books comprou os direitos da série da First Classics e passou a comercializá-la como *Classics Illustrated Study Guides* (1997-1998), com o slogan “Your doorway to classics” (“Sua porta de entrada para os clássicos”), que teve 62 títulos e não obteve a adesão dos aficionados – leitores, vendedores e colecionadores de quadrinhos –, por trazer um paratexto muito denso, voltado para a educação.

No período compreendido entre novembro de 1990 e fevereiro de 1992, a Editora Abril publicou doze edições da *Classics Illustrated*, direitos adquiridos da First e, segundo reportagem de *O Estado de S.Paulo*, de 03 de julho de 1991, sobre o cancelamento de revistas mensais da editora, em que mostrava a depressão no mercado de gibis à época, o jornalista

Marcel Plasse disse que a “Classics Illustrated, gibi de adaptações literárias, é um dos poucos títulos novos da editora que estão vendendo bem” (PLASSE, 1991, p. 44). Muitas adaptações da First que ficaram no projeto foram depois resgatadas pela Papercutz, a partir de 2007, que retomou o logotipo original da coleção e também republicou várias adaptações editadas pela Berkley-First.

Figuras 46 e 47 – Os primeiros números da *Classics Illustrated* publicados, respectivamente, pela Berkley-First e Papercutz

Fonte: BORGES, VERGUEIRO, 2014, p. 78

Diversas iniciativas recentes de publicação da *Classics Illustrated* desenvolvidas em outros países podem ser vistas como um indicador tanto da viabilidade comercial do título como de sua característica de publicação *cult*. A Jack Lake Productions, empresa sediada em Toronto, no Canadá, distribui, desde 2003, a coleção *Classics Illustrated* em inglês e francês, assumindo perante o público o caráter retrô da sua linha de produtos e valorizando os aspectos de familiaridade que o relançamento da coleção traz. A partir de 2004, a empresa passou também a reeditar e a distribuir em capa dura a *Classics Illustrated Special Edition*, e a produzir edições encadernadas, comemorativas dos títulos originais, como a reedição de *The war of the worlds* (*A guerra dos mundos*), de H. G. Wells, publicada originalmente pela Gilberton em 1955.

Em 2006, em parceria com a First Classics, a empresa investiu no licenciamento das artes para outros produtos, como livros para colorir, pôsteres e adesivos. No ano seguinte, em 2007, a Jack Lake passou também a reeditar os títulos da série, redesenhando-os e colorizando-os. A iniciativa reverberou mundo afora, tanto no próprio país de origem da coleção, os Estados Unidos, como também na Grécia, na Noruega, na África do Sul, na Croácia, na Inglaterra, na França, na Itália, na Malásia, na Alemanha e no Brasil, por meio do licenciamento ou venda de direitos sobre os títulos redesenhados.³¹

Na Europa, a Classic Comic Store, com sede em Berkshire, Inglaterra, começou, em 2008, a republicar os títulos da edição inglesa da *Classics Illustrated*, recolorizados e com lombada quadrada, nomeando a nova série como *Classics Illustrated Modern*. No mesmo formato, publicou também outras séries originais, como a *Classics Illustrated Juniors Modern* e a *Classics Illustrated Specials Modern*, além de materiais correlatos, como manuais para uso em aula, pôsteres etc. Há também edições inglesas da série grega da *Classics Illustrated* e da série Joint European Series (JES). A Modern Times, da Grécia, vem publicando a *CI Junior* e os produtos dela derivados, como *stickers* e livros para colorir, desde 2005.³²

A marca Classics Illustrated, bem como os direitos autorais sobre a coleção, que até agosto de 2011 pertenciam à Frawley Corporation, passaram então às mãos da First Classics (BLOOMBERG, 2016), que parece seguir acreditando no potencial da coleção de encantar leitores contemporâneos. Uma iniciativa visando o ressurgimento das edições de clássicos em quadrinhos produzidas pela Gilberton Publications foi anunciada em 13 de novembro de 2013 por meio da parceria entre a ComiXology, empresa sediada em Nova York, de propriedade da Amazon, e a Trajectory, distribuidora global de *e-books* e livros digitais, que passou a disponibilizar, em formato digital, cerca de 120 edições das revistas dessa editora.³³ O CEO e o cofundador da ComiXology, David Steinberger, renunciou à ocasião que "uma geração inteiramente nova de leitores ao redor do mundo poderia experimentar essas histórias atemporais" (STEINBERGER, 2013, s/p)

31 <http://www.jacklakeproductions.com>.

32 <http://www.classiccomicstore.com/>.

33 <https://www.comixology.com/>.

Figura 48 – Versão digital para Ipad de álbum da *Classics Illustrated*

Fonte: Acervo pessoal

Figura 49 – Homepage do site de venda de quadrinhos da Amazon, ComiXology, disponibiliza a *Classics Illustrated* em formato digital

Fonte: Comixology.com, 2016

Quanto à família Gilberton, os filhos de William, que aderiram ao empreendimento familiar no final da década de 1970 e no começo da de 1980, buscaram seus próprios caminhos. Buzz saiu da Gilberton para criar a Tam Communications, editora especializada em publicações de revistas destinadas ao segmento de motocicletas, e Peter Kanter tornou-se presidente da Penny Press quando ela se uniu à Dell Magazines em 1996 para fundar a Penny Publications, que edita 85 revistas nos Estados Unidos e no Canadá (JONES, 2011).

5 – Clássicos em quadrinhos no Brasil

Assim como a *Classics Illustrated* teve concorrentes e imitadores nos Estados Unidos, a *Edição Maravilhosa*, de Aizen, também não foi a única a explorar a quadrinização de clássicos da literatura no Brasil. Antes e depois da série brasileira, descrita aqui como a mais emblemática do período, houve outras incursões dos quadrinhos na literatura nacional e estrangeira. Levando-se em conta a *Edição Maravilhosa* e todas as demais séries, antes e depois dela, o Brasil do século XX publicou cerca de 862 quadrinizações.³⁴ Até agosto de 2015, foi possível identificar 1.231 edições com quadrinizações literárias.

As primeiras adaptações literárias de que se tem notícia no Brasil foram publicadas no *Suplemento Infantil*, encarte do jornal *A Nação*, em 1934: a série dominical *Tarzan*, do desenhista americano Hal Foster, baseada no romance de Edgar Rice Burroughs. A obra original, editada em 1912, foi matriz de diferentes produtos por meio de estratégias de licenciamento, além de inspirar várias adaptações cinematográficas. “A intenção dessa primeira adaptação para quadrinhos não era, pois, popularizar o texto, uma vez que ele já era bastante conhecido quando do lançamento da quadrinização – e também não tinha intenções pedagógicas” (BARROSO, 2013, p. 92).

O segundo marco foi a primeira quadrinização de obra literária brasileira, em 1937 – *O guarani*, de José de Alencar, pelo pintor e historiador da arte F. Acquarone, em álbum único de luxo publicado pelo *Correio Universal*, do Rio de Janeiro. A mesma obra seria quadrinizada várias outras vezes nos primórdios do gênero: em 1947, pelo artista português Jayme Cortez, em tiras diárias para o vespertino carioca *Diário da Noite*, que foi a primeira tira de quadrinhos feita no País (CHINEN, VERGUEIRO, RAMOS, 2013,) e em 1950, pelo haitiano André Le Blanc, para a *Edição Maravilhosa*. A mesma versão de Le Blanc foi publicada depois mais três vezes pela EBAL: na *Edição Maravilhosa* 2ª série, em 1954; na 3ª série, em 1967; e no número 11 da *Clássicos Ilustrados da Literatura Brasileira*, na década de 80. *O guarani* teria tido ainda mais duas quadrinizações só no século XX: uma por Edmundo Rodrigues, s/d. (MOYA, 1977) para a coleção *Clássicos Juvenis em Quadrinhos*, da Editora Pioneira, e outra para a série *Obras Primas da Juventude em Quadrinhos*, de O Livreiro,

³⁴ Dados levantados por esta pesquisa.

somando, portanto, no período, cinco adaptações espalhadas em oito edições.

No século XXI, houve mais três adaptações de *O Guarani*: por Luís Gê, pela coleção *Clássicos Brasileiros em HQ*, da Editora Ática, em 2009, com classificação indicativa para leitores de 11-12 anos (GRASEL, 2010); por Walter Vetillo para a Editora Cortez, no mesmo ano; por Juliano Oliveira e Rosana Rios, em 2012, pela coleção *Ópera em quadrinhos*, da Scipione. Até agosto de 2015, foram, portanto, publicadas, 11 edições com quadrinizações da obra, tendo uma delas, a de André Le Blanc, se repetido em quatro edições diferentes da EBAL.

Figuras 50 e 51 – Capas da edição de luxo de *O guarani*, de José de Alencar, em quadrinhos, por F. Acquarone (1937), e da edição da Scipione (2012)

Fontes: CHINEN, VERGUEIRO, RAMOS, 2014. p. 15; Guia dos Quadrinhos, 2016

De 1937 a 1949, o suplemento *A Gazetinha*, de Cásper Líbero, publicou, em 89 edições, quadrinizações seriadas, a partir, principalmente, de obras de Alexandre Dumas (1802-1870), como *Os três mosqueteiros* e *O conde de Monte Cristo*, e de Emilio Salgari (1862-1911), a maioria delas feita pelo artista Messias de Mello. Jayme Cortez também fez quadrinizações para o suplemento, como *O rajá de Pendjab*, obra de Coelho Neto (1864-1934), e até Nico Rosso teria feito constar seu nome no expediente do suplemento, onde teria publicado onze histórias em quadrinhos (GUIA DOS QUADRINHOS, 2016).

Figuras 52 e 53 – Duas edições de *A Gazetinha* com a quadrinização de Messias de Mello para o clássico *Os três mosqueteiros*

Fonte: MELLO, 2016

Em 1937, *O Globo Juvenil* aventurou-se nas adaptações para quadrinhos. Alceu Penna quadrinizou com o roteiro do jovem repórter Nelson Rodrigues, *O fantasma de Canterville*, de Oscar Wilde e, em seguida, *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll. Em 1940, a dupla debruçou-se sobre Shakespeare, *Sonho de uma noite de verão*, e, em 1941, produziu *O mágico de Oz*, de L. Frank Baum (GONÇALO JR., 2004).

Figura 54 – Fragmento de *O fantasma de Canterville*, de Oscar Wilde, quadrinizado por Alceu Penna e Nelson Rodrigues

Fonte: GONÇALO JR, 2004, p. 64

Em 1942, foi a vez do artista português Alcino Madeira. Ele quadrinizou para a revista *O Gury* (1940-1954), apelidada de “Filhote do ‘Diário da Noite’”, de Assis Chateaubriand, que teve 364 edições, o poema *Os lusíadas*, de Camões, a partir do texto em prosa do também imigrante português Lúcio Cardoso (edição número 43, de março de 1942).

Figura 55 – Capa do suplemento *O Gury*, do *Diário da Noite*

Fonte: GONÇALO JR, 2004, p. 76

Em julho de 1948, a Editora Brasil-América Ltda. (EBAL) lançou sua *Edição Maravilhosa* e publicou, até 1962, nada menos do que duzentas quadrinizações pela série principal, sem contar as publicadas nas séries paralelas: algumas originais e, outras, repetições da série principal, que somam 421 edições. A EBAL publicou quadrinizações nas séries *Epopeia* e *Pequenina* e em três das cinco séries *Álbum Gigante* (AZEVEDO, 2007). A série *Almanaque Álbum Gigante*, por exemplo, teve oito edições, de 1953 a 1960, e, entre elas, pelo menos quatro eram quadrinizações: em 1956, *Os três mosqueteiros*, quadrinização de Antonio Euzebio, distinta da publicada na série principal da *Edição Maravilhosa*; *O corcunda de Notre-Dame*, em 1957, e *Vinte mil léguas submarinas*, em 1958, também por Antonio Euzebio, além de *Ben-Hur*, em 1959.

Figura 56 – Capa da série *Álbum Gigante* (número 54, abril de 1959), da EBAL

Fonte: Guia Ebal, 2016

A Editora Laselva publicou, de 1954 a 1957, portanto em plena vigência da *Edição Maravilhosa* da EBAL, a série *Aventuras Heroicas*, com algumas quadrinizações importadas e outras originais, a partir de obras de Eça de Queirós (1845-1900). Nessa série, trabalharam jovens artistas que se consagrariam no mundo dos quadrinhos, como Álvaro de Moya, os portugueses Jayme Cortez e Eduardo Teixeira Coelho, além de Sílvio Fukumoto. (CHINEN, VERGUEIRO, RAMOS, 2014)

Figuras 57 e 58 – Capas de Jayme Cortez para os números 22 e 31 da série *Aventuras Heróicas*

Fonte: Guia dos Quadrinhos, 2016

De 1956 a 1957, a Rio Gráfica publicou a série *Romance em Quadrinhos* (1956-1957), que resistiu por apenas nove edições. Por esta série saem, dentre outras, as obras *Olhai os lírios do campo* (1956), de Érico Veríssimo e *As mulheres de mantilha* (1957), de Joaquim Manuel de Macedo.

Figuras 59 e 60 – Capas dos números 4 e 6 da série *Romance em Quadrinhos*

Fonte: MOYA, CIRNE, 2002, p. 25; Gibi Raro, 2016

Outras iniciativas menores conviveram com o público no mesmo período em que circulava a *Edição Maravilhosa*: a série *Revista Ilustrada*, publicada pela editora de Revistas Sociais ERSOL Ltda, e *Literatura em desfile*, da editora carioca Garimar, com quatro quadrinizações de obras da literatura universal feitas por Enrique Vieytes e Carlos Roume (CHINEN, VERGUEIRO, RAMOS, 2014).

5.1. A história de um verdadeiro herói

O editor Adolfo Aizen e sua Editora Brasil-América (EBAL) fizeram história no mundo editorial brasileiro, sendo os responsáveis pela mais longa coleção brasileira de adaptações literárias para quadrinhos e pelo maior número de edições do gênero. Sabedor do potencial comercial das revistas de clássicos em quadrinhos criadas pelo editor americano Albert Kanter, ele investiu na empreitada com muito ânimo e acabou por criar uma das coleções derivadas da *Classics Illustrated* de maior sucesso fora dos Estados Unidos, juntamente com a série grega. Por essa razão, conhecer parte de sua biografia pode ajudar a entender o herói por trás de várias inovações editoriais, dentre as quais a de popularizar no Brasil os suplementos para crianças, as revistas de super-heróis e, logicamente, as adaptações literárias para quadrinhos.

Adolfo Aizen desembarcou com os pais russos no Brasil em 1910, quando tinha três anos. Seu pai trabalhou como mascate no interior de São Paulo, atividade exercida por muitos imigrantes àquela época, mas foi assassinado com um tiro em 1914, em Barretos, interior de São Paulo, num caso nunca esclarecido. A viúva, Sônia, foi prontamente amparada pelo genro, Leon Bloch, também imigrante russo, que a filha mais velha, Tânia, havia conhecido durante a viagem de trem de Santos para São Paulo, logo que aqui chegaram. Bloch levou a viúva e a família para Salvador. Ali, Aizen frequentava a biblioteca central de Barris, até tornar-se devorador de livros e revistas. Tinha especial apreço pela revista *O Tico-Tico* (1905-1962), do jornalista Luís Bartolomeu de Souza e Silva, em cuja redação viria a trabalhar mais tarde. (GONÇALO JR., 2004; AZEVEDO, 2007).

Em 1921, Sônia decidiu mudar-se para o Rio de Janeiro, decisão que deixou Aizen, que apenas entrava na adolescência, bastante satisfeito (GONÇALO JR., 2004). No Rio de Janeiro, ele arrumou seu primeiro emprego como balconista em uma loja de ferragens na Praça Marechal Floriano e logo, por indicação do tio Salomon, a função de datilógrafo numa

empresa de seguros. Considerava-se poeta e autodidata e procurava frequentar os círculos de jornalistas para encontrar um caminho ou um contato que viabilizasse sua entrada no mundo da imprensa. Foi Murilo Araújo, romancista e redator do Suplemento Literário do *Correio da Manhã*, quem primeiro procurou Aizen para falar a respeito dos poemas, ensaios e artigos que ele incansavelmente distribuía nas redações dos jornais. A conversa com Murilo Araújo, descrita por Gonçalo Jr., contribuiu para que Aizen abandonasse as aspirações poéticas e envidasse esforços para tornar-se dono de revista.

Nesse início, Aizen dividia-se entre vários empregos na imprensa. Aos 27 anos, era funcionário de Roberto Marinho, que contava, então, com 29 anos. Trabalhava na redação de *O Globo* e nas revistas *O Malho* e *O Tico-Tico*, ambas na Rua do Ouvidor, 34, na capital carioca. Foi então que aconteceu a viagem que mudaria sua vida para sempre e traria grandes contribuições para o desenvolvimento da imprensa e dos quadrinhos no Brasil. Aizen embarcou como jornalista em viagem para os Estados Unidos, numa comitiva de 150 convidados ilustres, promovida pelo Touring Club, com o apoio de clubes de turismo americanos e do governo Roosevelt, empenhados na recuperação econômica depois da quebra da bolsa em 1929. Ele estava incumbido de cobrir o evento que iria, entre outros lugares, para a Feira Mundial de Chicago (GONÇALO JR., 2004). Durante a viagem, Aizen conheceu grandes nomes dos quadrinhos, como Alex Raymond (*Flash Gordon*), Milton Caniff (*Terry e os piratas*) e Elsie Segar (*Popeye*) (AZEVEDO, 2007).

Aizen não retornou com a comitiva. Permaneceu mais cinco meses nos Estados Unidos, em Massachusetts, onde morava a irmã, Lídia. Aprendeu inglês e deixou-se encantar pelo mercado editorial americano, com suas modernas técnicas de impressão e os formatos inovadores daí decorrentes. O que mais lhe chamou a atenção foram os suplementos semanais coloridos, encartados nos jornais diários (femininos, de esportes, literários e infantojuvenis), que aumentavam substancialmente sua circulação. “Os suplementos infantojuvenis, claro, traziam passatempos e *comics*, principalmente com histórias de heróis” (GONÇALO JR., 2004, pp. 24-26).

No final de janeiro de 1934, Aizen voltou ao Brasil decidido a desenvolver encartes semanais nos jornais brasileiros e tentou, sem sucesso, convencer Roberto Marinho de que a iniciativa aumentaria a tiragem e o alcance de seus periódicos. Foi João Alberto Lins de Barros (1897-1955), ex-comandante de um dos quatro destacamentos da Coluna Prestes,

interventor federal no governo Vargas e chefe de polícia de Vargas, responsável pela repressão ao movimento tenentista de 1932, diretor de *A Nação*, jornal que tinha então cerca de um ano de circulação, quem comprou facilmente a ideia de Aizen, por indicação do escritor e caricaturista Luís Peixoto, para encarar o desafio de lançar cinco suplementos semanais. Em menos de um mês, ainda em março de 1934, com a ajuda de uma equipe rapidamente arregimentada por Aizen, seria lançado o primeiro suplemento de *A Nação* (GONÇALO JR., 2004).

O retorno foi imediato. Segundo Gonçalo Jr., "os cadernos de *A Nação* se tornaram um acontecimento importante na história da imprensa brasileira, porque introduziram o formato tabloide nos jornais" (GONÇALO JR., 2004, p. 22) fato pouco lembrado, segundo ele, pelos pesquisadores. Para dar conta de produzir os cinco suplementos semanais, Aizen importou material americano adquirido dos *syndicates*, mas produziu com a equipe brasileira o material necessário para manter a brasilidade do projeto. Entre os suplementos, o que mais cedo se destacou foi o *Suplemento Infantil*, lançado em 14 de março de 1934, com uma ilustração do cartunista J. Carlos na capa, jogos, passatempos, textos didáticos sobre a história do Brasil e, lógico, quadrinhos. Dos cinco suplementos, o da quarta-feira era o que mais incrementava a venda de jornais – justamente o dia do *Suplemento Infantil*.

Mesmo tendo a preocupação com a produção de conteúdo nacional, Aizen usou muito material do King Features Syndicate (KFS), que já vendia desde 1930 séries do *Popeye* para o *Diário de Notícias*, e dele comprou várias séries, conseguindo manter a exclusividade: *Buck Rogers*, *Agente secreto X-9*, *Flash Gordon* e *Jim das Selvas*. Seguiram-se muitas outras séries e personagens americanas: *Mandrake*, *Brucutu*, *Príncipe Valente*, *Tarzan*, *Dick Tracy*, *Flash Gordon*, o que o tornou conhecido como o “pai dos quadrinhos no Brasil”. A facilidade com que Aizen comprava do KFS material recém-lançado nos Estados Unidos não o impediu de empenhar-se na articulação de artistas e desenhistas brasileiros para a produção de conteúdo nacional para o *Suplemento Infantil*. Ele os fazia trabalhar no mesmo sistema de serialização, de folhetim. Foi assim que o artista Monteiro Filho lançou, já no primeiro número, a série *As Aventuras de Roberto Sorocaba*, e, logo na sequência, o escritor Jorge Amado, com Matilde Garcia-Roza, lançou, no terceiro número, a novela infantojuvenil *Os quatro ases*, com desenhos do paraibano Santa Rosa.

Figura 61 – Três quadros do primeiro episódio de *As aventuras de Roberto Sorocaba*, publicada no Suplemento Infantil

Fonte: PEREIRA, 2016

Os suplementos de Aizen duraram apenas quatro meses em *A Nação*. Movido aparentemente pela implicância do redator-chefe do jornal, Maciel filho, que argumentava contra os suplementos pelo fato de os anunciantes tardarem a chegar e o jornal ser mais lido por causa do *Suplemento Infantil*, comprometendo, assim, a sua identidade de jornal sério, político, o parceiro João Alberto encerrou a publicação dos suplementos no jornal, mas incentivou Aizen a continuar encartando os tabloides coloridos em outro diário, o dele próprio, que viria a criar com a ajuda financeira de João Alberto. Esses contratempos levaram Aizen a fundar o Grande Consórcio Suplementos Nacionais, que daria origem à Editora Brasil-América (EBAL).

Havia, no entanto, um impeditivo para que Aizen pudesse ser, como desejava, dono de seu próprio negócio: o decreto recém-lançado, número 24.776, de 14 de julho de 1934, que, ao instituir uma nova lei de imprensa, proibia estrangeiros de serem proprietários de empresas de comunicação. Aizen contornou a lei, adotando uma identidade falsa, providenciada por seu irmão Nahum: um documento que registrava o local de nascimento do editor em Juazeiro, na Bahia, onde ele jamais esteve. O fato permaneceu em segredo durante toda a vida do editor, tornando-se público apenas com a publicação, em 2004, de *A guerra dos gibis*, de Gonçalo Jr. Essa nova identidade permitiu que Aizen prosseguisse com seus projetos editoriais (ARCO E FLEXA, 2006).

Os negócios prosperavam com a publicação do *Suplemento Juvenil*, então editado pelo Grande Consórcio Suplementos Nacionais. “Era sucesso absoluto entre a garotada e chegava a vender tiragens recordes de 360 mil exemplares (ARCO E FLEXA, 2006, p. 65)”. Como não

poderia deixar de ser, a concorrência já havia aparecido, primeiramente com o ex-chefe de Aizen, Roberto Marinho, que, a princípio, convidou o editor para uma parceria, que Aizen imediatamente recusou, rancoroso. Marinho lançaria então seu suplemento destinado a crianças, o *Globo Juvenil*, que viria roubar do *Suplemento Juvenil* seus principais heróis, como *Flash Gordon* e *Jim das Selvas*, pagando mais aos *syndicates*. Em 1938, Aizen lançou uma nova revista em quadrinhos, *O Lobinho*, numa tentativa de inibir Marinho de chamar de *Globinho* seu suplemento. A revista teve 159 edições e apresentou o *Batman* aos brasileiros (ARCO E FLEXA, 2006).

Não seria essa a única ocasião em que Marinho copiaria os passos do editor do Grande Consórcio. Ele foi grande rival de Aizen também na quadrinização de clássicos e, em 1956, lançaria a série *Romance em Quadrinhos* para competir com a *Edição Maravilhosa*. Os suplementos estavam consolidados e o formato *comic book*, que nascera na década de 1930 nos Estados Unidos e consistia basicamente em um tabloide dobrado ao meio e grampeado, já havia conquistado o público infantil brasileiro. Assim, o caminho estava aberto para outros fortes concorrentes, tanto no formato de encarte quanto no de gibi ou revista em quadrinhos, como Cásper Líbero, com seu pioneiro *A Gazetinha*, anterior mesmo aos suplementos da EBAL, que publicou pela primeira vez o *Superman* no Brasil, em seu número 445, de dezembro de 1938, e a *Gazeta Juvenil*. Assis Chateaubriand, com seu *O Gury*, trouxe heróis como Capitão América e Tocha Humana (ARCO E FLEXA, 2006).

Em 1942, acossado por problemas de fornecimento de papel, distribuição, manobras desleais da concorrência e clima de descontentamento de setores conservadores da sociedade com relação ao sucesso dos super-heróis, Aizen vendeu o Grande Consórcio. Três anos depois, em 1945, fundava, novamente com a ajuda financeira de João Alberto Lins de Barros, a Editora Brasil-América, que navegaria pelos anos de ouro dos quadrinhos no Brasil.

5.2. Muito além dos super-heróis

Existem diversos estudos sobre a história da EBAL e sua influência na popularização dos quadrinhos, com ênfase especial na apresentação dos super-heróis americanos, como The Flash, Superman e Batman, aos leitores brasileiros. Nesta pesquisa, no entanto, buscou-se conhecer a atuação da editora na importação e na adaptação da coleção de clássicos da literatura em quadrinhos dos Estados Unidos, a *Classics Illustrated*, e na produção de

quadrinizações brasileiras. Antes mesmo de traduzir as edições da *Classics Illustrated* para o português, Adolfo Aizen testou o modelo de adaptação de clássicos para quadrinhos nos números 9 e 12 da revista *O Herói*, a primeira revista da Ebal.

A experiência satisfez o editor, que decidiu lançar a tradução da *Classics Illustrated* no Brasil com o título de *Edição Maravilhosa*. Imediatamente, a coleção conquistou o público e, do mesmo jeito que ocorreu nos Estados Unidos, foi amplamente usada por seu editor para enaltecer os aspectos educativos dos quadrinhos e sua capacidade de estimular a leitura. A série principal da *Edição Maravilhosa* durou 200 números, de julho de 1948 a dezembro de 1962; a segunda, apenas 24 edições, de janeiro de 1958 a novembro de 1960; e a última, somente 10, de janeiro a outubro de 1967.

Figura 62 – Capa da quadrinização de *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson, na revista *O Herói* número 12, de abril de 1948

Fonte: Guia Ebal, 2016

A coleção brasileira começou como a americana, com a publicação de *Os três mosqueteiros*, seguida de *O conde de Monte Cristo*, ambas de Alexandre Dumas, *Ivanhoé*, de Walter Scott, *Moby Dick*, de Herman Melville, *Robin Hood*, e *A ilha misteriosa*, de Julio Verne. Além de importar material americano, Aizen promoveu, por sugestão do amigo

pessoal, o escritor e então deputado federal Gilberto Freyre, a quadrinização de obras clássicas brasileiras. Dessa forma, passou a entremear as edições americanas de clássicos da literatura nacional dos séculos XIX e XX, em edições inicialmente anuais e, depois, mais frequentes. Em junho de 1950, saía *O guarani*, de José de Alencar, como o número 24 da série, que traz uma diferença com relação aos demais títulos. Como sustenta Barroso:

Foi o primeiro título a trazer o nome do autor da adaptação na capa – o que estranhamente se repetiu apenas quando o próprio Le Blanc (sic) era o autor. As Edições Maravilhosas (sic) continuariam publicando obras de autores americanos, mas, uma vez ao ano pelo menos, saíram obras nacionais (BARROSO, 2013, p. 93).

Figuras 63 e 64 – Primeiro número da coleção *Edição Maravilhosa* e o primeiro número em que um romance brasileiro foi quadrinizado

Fonte: BORGES, VERGUEIRO, 2014, p. 75

André Le Blanc (1921-1998) foi o desenhista atuante na cena mundial dos quadrinhos que dedicou mais tempo à *Edição Maravilhosa*. Haitiano de nascimento, ele migrou para os Estados Unidos, onde trabalhou como assistente de Will Eisner em *The Spirit* e de Sy Barry em *The Phantom* (*O Fantasma*). Também morou durante muitos anos no Brasil e exerceu

forte influência sobre a iconografia brasileira, tendo sido o ilustrador da coleção completa de Monteiro Lobato, publicada em 1947 pela Editora Brasiliense, "exceto os dois volumes de *Os doze trabalhos de Hércules*, em que outro ilustrador inspirou-se mais do que devia nos desenhos do *Príncipe Valente...*" (SPACCA, 2010, s/p).

Na *Edição Maravilhosa*, foi responsável por várias adaptações. Além das obras de José de Alencar, como *O guarani*, adaptou *Iracema* (1951), *Ubirajara* (1952), *O tronco do ipê* (1952) e romances de José Lins do Rêgo, como *Doidinho* e *Menino de engenho*; *Sinhá-moça*, de Maria Dezonne Pacheco Fernandes; *Amazônia misteriosa*, de Gastão Cruls; *Siá menina*, de Emi Bulhões Carvalho da Fonseca; *A muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz; e *Cascalho*, de Herberto Salles (GOIDANICH; KLEINERT, 2011).

Figuras 65 e 66 – Adaptações de André Le Blanc para a *Edição Maravilhosa* números 31 e 46

Fonte: Guia Ebal, 2016

A coleção da EBAL florescia com o acréscimo de novas obras da literatura brasileira e a colaboração de outros artistas e títulos como a *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, adaptada por Gutemberg Monteiro; *Cabocla*, de Ribeiro Couto, por José Geraldo;

Mar morto, de Jorge Amado; *O garimpeiro*, de Bernardo Guimarães, entre outras. De acordo com Barroso,

A partir daí, as adaptações de obras brasileiras se tornaram mais frequentes. Além dos escritores citados, autores como José Lins do Rêgo, Bernardo Guimarães, Raul Pompeia, entre muitos outros, foram adaptados para os quadrinhos das Edições Maravilhosas (sic) (BARROSO, 2013, p. 96).

Aizen conduzia a divulgação da *Edição Maravilhosa* como estratégia de defesa e promoção das qualidades pedagógicas dos quadrinhos. Ao mesmo tempo em que desenvolvia quadrinizações do Romantismo e de grandes figuras da história do Brasil, procurando ser fiel aos textos originais e, claro, em seus propósitos pedagógicos e educativos, buscava conquistar o apoio de escritores contemporâneos. O depoimento de Álvaro de Moya (2003, apud ARCO E FLEXA, 2006, p. 69) descreve como era pensada por Adolfo Aizen a produção das quadrinizações brasileiras logo no início da série.

Nossa orientação era ser o mais fiel possível ao texto. Achávamos que se fizéssemos adaptações muito de vanguarda seria até negativo. Era preciso respeitar muito o texto, para fazer com que a Academia Brasileira de Letras, os críticos e a imprensa entendessem que os quadrinhos também poderiam ser usados de uma forma educacional (MOYA, 2003, apud ARCO E FLEXA, 2006, p. 69).

O cuidado com a *Edição Maravilhosa* se estendia a outros títulos da EBAL e fez fã entre os escritores da época e seus filhos, conforme o depoimento de Naumin, filho de Adolfo Aizen, coletado por Arco e Flexa:

João Guimarães Rosa era fã de *Mindinho* e *Edição Maravilhosa*. José Guilherme Merquior, de *Edição Maravilhosa*. Fernando Freire, filho de Gilberto, lia avidamente *Epopéia*. [...] Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Vianna Moog, Barbosa Lima Sobrinho e muitos outros elogiaram o trabalho da EBAL, sendo que os dois primeiros queriam ter suas obras quadrinizadas (NAUMIN, 2003, apud ARCO E FLEXA, 2006, p. 70).

Ao todo, a série principal da *Edição Maravilhosa* publicou 53 quadrinizações de obras brasileiras, tanto de autores clássicos, como José de Alencar, Castro Alves e Manuel Antônio de Almeida, quanto de autores da época, como Dinah Silveira de Queiroz que, antes disso, manifestava-se publicamente contra os quadrinhos (GONÇALO JR, 2004), e Jorge Amado, que gostava muito das quadrinizações, pois, se a tiragem média de um livro seu era de três mil exemplares à época, a da revista podia chegar a 100 mil exemplares, se esgotava em apenas um mês e tornava popular seu nome como autor (AZEVEDO, 2007).

O escritor baiano teve sete obras adaptadas para quadrinhos espalhadas por dez edições. Pela *Edição Maravilhosa: Terras do sem fim*, em 1957 (número 152), por Ramón Llampayas; *São Jorge dos Ilhéus*, no ano seguinte (número 174) e *Mar morto*, em 1960 (número 186), por Nair da Rocha Miranda/Ramón Llampayas, e repetida em mais duas séries, a *Edição Maravilhosa - 3ª série* e *Maravilhas da Edição Maravilhosa*. *Gabriela, cravo e canela* foi quadrinizada por Fernando Albagli e Ramón Llampayas, edição *extra Cinemin*, em 1975, repetida em 1982 pela *Clássicos Ilustrados da Literatura Brasileira*. Em 1995 e 1998, duas adaptações pela Secretaria de Cultura da Bahia, ambas de autoria de Ruy Trindade, respectivamente *Capitães de areia* e *Os pastores da noite*. Em 2009, Spacca adaptou *Jubiabá*.

Vedetes das qualidades formativas dos quadrinhos, as quadrinizações da EBAL não se restringiram às séries da *Edição Maravilhosa*, mas frequentaram outras coleções da editora: 49 adaptações de obras literárias na segunda série de *Álbum Gigante*, de 1955 a 1960; 56 nas duas séries *Pequenina*; no *Almanaque Álbum Gigante*, mais quatro, de 1956 a 1957. Foram mais quatro quadrinizações na série *Anjinho*, em 1959 e doze nas séries *Cinemin*, de 1956 a 1963. Na série *Romances Eternos* (1980-1981), foram quatro, na *Clássicos Ilustrados da Literatura Brasileira*, foram quinze títulos, nas décadas de 1970 e 1980. Contando com as publicações experimentais de *O Herói* e outras edições avulsas, soma-se, conforme tabela 1, 421 quadrinizações ao longo da vida da EBAL.

Tabela 1 – Quadrinizações publicadas pela EBAL

<i>Edição Maravilhosa</i>	200
<i>Álbum Gigante – 2ª Série</i>	49
<i>Pequenina – 1ª Série</i>	48
<i>Edição Maravilhosa – 2ª série</i>	24
<i>Clássicos Ilustrados da Literatura Brasileira</i>	15
<i>Edição Maravilhosa em cores</i>	12
<i>Edição Maravilhosa – 3ª série</i>	10
<i>Edição Maravilhosa – Série Mini-heróis</i>	8
<i>Maravilhas da Edição Maravilhosa</i>	10
<i>Pequenina – 2ª Série</i>	8
<i>Cinemin – 1ª Série</i>	6
<i>Cinemin – 2ª Série</i>	5

<i>Almanaque Álbum Gigante</i>	4
<i>Anjinho</i>	4
<i>Ebal Especial</i>	4
<i>Edição Maravilhosa – Extra</i>	4
<i>Romances Eternos</i>	4
<i>O Herói – 1ª série</i>	2
<i>Cinemin – Edição extra</i>	1
Edição única	1
<i>Minha Revistinha</i>	1
<i>Seleções de Aventuras</i>	1
Total	421

Fonte: dados coletados por esta pesquisa

5.3. Diversidade cultural na *Edição Maravilhosa*

Muitos desenhistas estrangeiros radicados no Brasil participaram da *Edição Maravilhosa* juntamente com os brasileiros Antonio Euzebio, Álvaro de Moya, Aylton Thomaz, Manoel Victor, José Geraldo, Juarez Odilon, Gutemberg Monteiro, Marcelo Monteiro. Foram eles, Alex Blum (Hungria), André Le Blanc (Haiti), Eugenio Collonese (Itália), Gil Coimbra (Bolívia), Kurt Schaffenberger (Alemanha), Luis Casamitjana Corominas (Espanha), Monteiro Filho (Portugal), Nico Rosso (Itália), Ramón Llampayas (Espanha) e Vicente Torregrosa Manrique (Espanha). Essa comunidade de quadrinistas adaptadores era composta, portanto, de brasileiros e estrangeiros, indivíduos que se movimentavam de um país para outro no período pós-Segunda Guerra. Atuantes na reescrita do cânone ocidental, eles trouxeram os reflexos da prática cultural do impresso, em especial dos quadrinhos, no contexto histórico-social do fortalecimento das nações da época.

Figura 67 – Antonio Euzebio, Le Blanc e Ivan Wasth Rodrigues

Fonte: AZEVEDO, 2007, p. 42

Figura 68 – *Caninos Brancos*, adaptação de Alex Blum do romance de Jack London

Fonte: Guia dos Quadrinhos, 2016

Cabe destacar que as duas maiores coleções do século XX, *Classics Illustrated* e a descendente brasileira, *Edição Maravilhosa*, foram desenvolvidas por editores imigrantes: ambos, Kanter, da Gilberton, e Aizen, da EBAL, eram judeus russos. No caso do Brasil, como

já foi visto, Aizen costumava contratar imigrantes para quadrinizar as edições brasileiras. As motivações pessoais dessa comunidade de adaptadores e de editores podem ser consideradas determinantes do resultado estético, relativo ao *processo* de adaptação, e comercial, no que diz respeito à adaptação como *produto* (HUTCHEON, 2011). Das quadrinizações publicadas na série principal, que fazem parte do nosso *corpus* de pesquisa, verificamos quantos títulos foram importados da *Classics Illustrated* dos Estados Unidos e quantos constituem quadrinizações brasileiras e/ou de obras literárias brasileiras.

Tabela 2 – Origem das edições da série principal da *Edição Maravilhosa*, da EBAL

<i>Edição Maravilhosa</i>	200
<i>Classics Illustrated</i>	147
Original	53

Fonte: dados coletados por esta pesquisa

Cerca de dois terços das quadrinizações publicadas pela *Edição Maravilhosa* eram material importado da Gilberton, com predominância de romances de aventura e literatura folhetinesca do século XIX, principalmente as obras anglo-saxônicas, o que confirma o cenário apontado por Berthou (2010) em relação ao mesmo fenômeno verificado no mercado francês durante esse período. Dentre as importantes séries do gênero na França, ele destaca a primeira, iniciada em 1954, chamada *Mondial Aventures*, e *Romans de Toujours*, editada pela Adonis e distribuída pela Glénat. A coleção conta com o apoio da Unesco e tem sido importada para o Brasil para coleções de duas editoras diferentes: 26 títulos para a *Grandes Clássicos da Literatura em Quadrinhos* (2014-2015), da Delprado, e 15 títulos para a coleção *Clássicos da Literatura em Quadrinhos* (2011-2015), da L&PM, até agosto de 2015.

Além dessas, o autor cita *Commedia*, da Vents d'Ouest, *Ex-Libris*, da Delcourt e *Noctambule*, das Éditions Soleil, criada em 2009 e dirigida por Clotilde Vu.³⁵ Há em comum entre as duas primeiras coleções mencionadas, separadas no tempo e realizadas com propósitos diferentes, que, em ambas, 85% das quadrinizações inspiraram-se em obras do

³⁵ Entrevista com a diretora da coleção em <http://noctambule-soleil.blogspot.com.br/p/la-collection_26.html>.

século XIX, com poucas do século XVIII, à exceção de *Robinson Crusoé* (1719), de Daniel Defoe, ou períodos anteriores, salvo *As mil e uma noites*, publicada na coleção *Roman de Toujours* – e quase nenhuma obra que não seja de origem ocidental.

Ao comparar essas coleções, o pesquisador francês observa que dois projetos editoriais diferentes possuem em comum o patrimônio literário legado pelos maiores *best-sellers* do século XIX (Victor Hugo, Alexandre Dumas etc.) e a inscrição em um gênero predominante, o "romance de aventura" (BERTHOU, 2010). Essa característica não é exclusiva da coleção francesa ou brasileira. Isso ocorre na maioria das séries desenvolvidas ao redor do mundo, especialmente aquelas criadas com base na *Classics Illustrated*. De pronto, podem ser citados alguns fatores que, sabidamente, influenciaram a seleção de obras para essas coleções: de um lado, são obras clássicas, provadas e testadas pelo público-leitor, mantidas vivas por consecutivas gerações; de outro, estavam já à época em domínio público, e seus direitos autorais eram livres, o que facilitava a produção. Berthou identificou outros motivos para a aproximação entre o romance de aventura e as histórias em quadrinhos. Para ele, ambos fazem parte de uma cultura da imagem, e o romance de aventura seria um precursor das histórias em quadrinhos,

[...] o domínio esmagador do romance do século XIX nos exemplos que acabamos de dar pode ser explicado pelo fato de que esta forma literária e quadrinhos têm uma linha de parentesco. A literatura aqui figuraria como ancestral da "nona arte", o parentesco é claramente visível no caso de um gênero como o "romance de aventura", que reserva lugar importante para a imagem³⁶ (BERTHOU, 2010, p. 1, tradução nossa).

Ao reconhecer o romance do século XIX como um gênero claramente pró-iconográfico, Berthou lembrou que os romances de folhetim eram publicados nos jornais acompanhados de ilustrações. Como exemplo, ele destaca *Le Journal Illustré* (5 de janeiro de 1879), consagrado com *Enfants du capitaine Grant*, romance de folhetim de Júlio Verne, publicado na *Magasin d'Éducation et de Récréation* de 20 de dezembro de 1865 a 5 de dezembro de 1867, e depois reunido em livro pela editora Hetzel.

36 [...] l'écrasante hégémonie du roman du XIX^e siècle au sein des exemples que nous venons de donner pourrait s'expliquer par le fait que cette forme littéraire et la bande dessinée possèdent des liens de parenté. La littérature ferait ici figure d'ancêtre du «9e art», semblable filiation étant clairement sensible dans le cas d'un genre comme le «roman d'aventures» dont la publication fait une large place à l'image.

Para entender como a *Edição Maravilhosa* reflete os preceitos da coleção original e, em que medida a EBAL conseguiu imprimir alguma diversidade cultural em face da predominância da literatura anglo-saxã herdada da *Classics Illustrated*, foram consolidados a seguir os dados sobre os autores mais quadrinizados no Brasil na série principal da *Edição Maravilhosa*.

Gráfico 1 – Autores mais quadrinizados na série principal da *Edição Maravilhosa*

Fonte: dados coletados por esta pesquisa

Percebemos que os autores mais quadrinizados são: José de Alencar (8 títulos), Júlio Verne e Alexandre Dumas (7), José Lins do Rêgo, Robert Louis Stevenson e Charles Dickens (6), Sir Walter Scott (5), Victor Hugo, James Fenimore Cooper, H. G. Wells, Mark Twain e William Shakespeare (4 cada), Jorge Amado, Rudyard Kipling, Jack London, Frank Buck, Bernardo Guimarães e Arthur Conan Doyle (3). Vários outros autores foram quadrinizados mais de uma vez, como Rafael Sabatini, Ofélia e Narbal Fontes, Edgar Allan Poe, Dinah Silveira de Queiroz, e Charles Boardman Hawes.

É possível perceber também que os **autores brasileiros** mais adaptados para quadrinhos pela série principal foram José de Alencar (8), José Lins do Rêgo (6) e Jorge Amado e Bernardo Guimarães (3). Pode-se inferir, portanto, que a iniciativa de Aizen imprimiu alguma diversidade cultural na produção de quadrinizações do século XX, fator que Berthou (2010) considerou bastante relevante nas análises sobre este tipo de publicação.

Para ele, o *mix* ou o amálgama cultural gerado pela interseção dessas duas linguagens, literatura e quadrinhos, não necessariamente resulta em diversidade cultural, razão que motiva a seguinte comparação: no Brasil, no século XX, foram produzidas 862 quadrinizações de 196 autores; no XXI, 369 quadrinizações de 174 autores, o que indica uma tendência à maior diversidade de autores neste século do que no passado.

Se ampliarmos o olhar para toda a produção do século XX no Brasil, de longe, o autor que teve mais edições com obras adaptadas no século XX no Brasil foi Monteiro Lobato (79, basicamente em formato revista na série), seguido por Alexandre Dumas (71), Júlio Verne (65), Bram Stoker (61), Robert Louis Stevenson (47), José de Alencar (41), e William Shakespeare (36). Os demais autores tiveram menos de 30 edições com obras quadrinizadas e podem ser conhecidos no gráfico 2.

**Gráfico 2 – Autores clássicos mais adaptados do século XX no Brasil
(com cinco ou mais edições, formato livro e revista)**

Fonte: dados coletados por esta pesquisa

5.4 . Edição Maravilhosa e o Romantismo: questões ideológicas da adaptação

Além dos aspectos envolvidos na editoração de clássicos em quadrinhos, do processo ao produto, cabe analisar os pontos de vista ideológicos, procurando entender como esses dois componentes – processo-produto – atuaram na construção da imagem e da representação cultural da nação brasileira pós-colonial. A construção da identidade, ou, para retomar Assmann (1995), a concreção da identidade relativa a povos, nações e indivíduos, é fortemente influenciada pela representação midiaticizada de si própria, articulada por uma rede complexa que envolve poder político, econômico e sociocultural. Como lembra Rama (2009),

apesar de os veículos de informação constituírem produtos da visão da sociedade como um todo, eles também são formadores da imagem que as pessoas criam. Dessa forma, as produções da mídia – entre as quais inserimos as histórias em quadrinhos – acabam assumindo, ao mesmo tempo, dois papéis: o de produto da visão vigente na sociedade e o de produtor desta mesma visão (RAMA, 2009, p.153).

Assim, construíram-se, também por meio dos quadrinhos, padrões de comportamento e de representação sociológica fundamentais de grupos sociais e indivíduos, que se reproduzem continuamente nos veículos de informação e nas produções culturais de nosso tempo. A natureza complexa dos quadrinhos como linguagem e seu rápido desenvolvimento nas empresas de mídia garantiram servir a todo tipo de ideologia ao longo dos tempos. “A arte dos quadrinhos combina palavras e imagens impressas de uma forma única. A natureza complexa desta combinação permite muita flexibilidade na manipulação de significado [...]”³⁷ (McALLISTER; SEWELL; GORDON, 2001, p. 3, tradução nossa).

Segundo Gubern (1979), o uso político dos quadrinhos servia a ideologias sem fim. Antes da Segunda Guerra Mundial, um Japão expansionista publicava *Aventuras de Dankichi*, de Keizo Shimada; a Itália fascista, já em 1938, proibia a circulação dos quadrinhos americanos, entre outros exemplos, mas foi nos Estados Unidos, no período pós-Segunda Guerra, que “as histórias em quadrinhos adquiriram, tal como os filmes de Hollywood, a

37 Comic art combines printed words and pictures in a unique way. The complex nature of this combination allows for much flexibility in the manipulation of meaning...

categoria de arma de propaganda, e por consequência, assistiu-se a uma massiva militarização dos seus personagens” (GUBERN, 1979, p. 28).

**Figura 69 – *Aventuras de Dankichi*, de Keizo Shimada (1923), um mangá para crianças
(*kodomo manga*)**

Fonte: CASTILLEJO, 2011

McAllister, Sewell e Gordon (2001) apontaram especificidades que fazem das histórias em quadrinhos uma linguagem muito afeita à manipulação do sentido. Embora reconheçam que, por um lado, o espaço exíguo de cada quadrinho possa levar o autor ou desenhista a adotar estereótipos para se comunicar com mais eficiência, o espaço semântico gerado pela relação, muitas vezes ambígua, entre texto e imagem, gera escritos polissêmicos que dão asas a múltiplas interpretações, distintas até daquela que o artista perseguiu na sua criação. Além do poder de comunicação da linguagem em si, existem ainda o significado e a presença dos quadrinhos na vida dos leitores.

Desde a sua criação, os quadrinhos estão envolvidos nos costumes cotidianos da maioria das pessoas que leem jornais, e foram capazes de gerar uma comunidade mundial de leitores aficionados e uma cultura específica de leitores e admiradores (PUSZT, 1999). A construção de paradigmas e de estereótipos fazia parte da engrenagem da indústria de quadrinhos nos Estados Unidos na segunda metade do século XX, em um contexto de movimentação de indivíduos e identidades culturais do Pós-Segunda Guerra. O desenhista André Le Blanc conhecia bem a máquina da indústria cultural de quadrinhos e sua relação com ideologias. Célebre pela capacidade exímia de adotar o estilo do autor intelectual das tiras que produzia ou ajudava a produzir, Le Blanc era considerado um desenhista camaleão.

Autor de várias traduções de obras clássicas brasileiras para quadrinhos do período romântico, ele admitiu que:

Somos todos influenciados por Hollywood e nossas expectativas são totalmente Hollywood [...] como o herói bonito deve ser, dizer e fazer e a bela heroína. As palavras "bela" e "heroína" são quase inseparáveis, assim como "bonito" e "herói". O herói feio, a heroína "tábua"? Eles nunca fazem isso. Os quadrinhos estão reduzindo tudo ao elementar... a um grupo de arquétipos. A mulher é representada como Beleza, e o homem como Força e Justiça. Estes são arquétipos, então você não pode ter um arquétipo com uma cara medíocre. Você tem que ter uma queixada forte num rosto bonito, você busca isso [...] inconscientemente, mas busca [...] você tem que fazer isso (LE BLANC apud SPACCA, 2010, s/p).

Foi por conhecer a força dos quadrinhos na elaboração e na disseminação de arquétipos que o lendário artista norte-americano Will Eisner dedicou-se a publicar um álbum em que toma para si a tarefa de atualizar a imagem arquetípica do povo judeu, construída ao longo do tempo pelas publicações em quadrinhos. Em *Fagin, o Judeu*, Eisner escreve a história da personagem coadjuvante do romance *Oliver Twist*, de Charles Dickens. No rico paratexto do livro, composto de prefácio, posfácio e imagens do judeu representado ao longo dos anos pelos quadrinhos, o desenhista arquitetou seu discurso e refez a linha histórica da criação do estereótipo do judeu (ROSA, 2013).

Se é verdade que os quadrinhos têm, potencialmente, o poder de construir a imagem de grupos sociais com fortes implicações ideológicas (McALLISTER; SEWELL; GORDON, 2001), como a *Edição Maravilhosa* contribuiu para isso? Para responder a essa questão, foi preciso explorar a representação da linguagem dos quadrinhos para o romance de José de Alencar, *Ubirajara* (1874), assinado por André Le Blanc (número 57, outubro de 1952), enriquecendo a análise com aspectos da quadrinização do poema de Gonçalves Dias, *I-Juca Pirama* (1851), assinada por Laerte Silvino para a coleção *Clássicos em HQ*. Ambas são adaptações para quadrinhos originadas de obras do Romantismo. Antes de iniciar as considerações a respeito das duas quadrinizações, realizadas em tempos diferentes, e sua contribuição para construir imagens, avaliou-se o contexto das obras-matrizes, sem esquecer as forças do campo literário que buscavam, naquele período, estabelecer um cânone literário essencialmente nacional, desvinculado das correntes europeias.

Figuras 70 e 71 – Capas de *Ubirajara* (1952) e *I-Juca Pirama em quadrinhos* (2012)

Fonte: LE BLANC, 1952; SILVINO, 2012

Nas primeiras décadas depois da independência, grassava em terras brasileiras o forte desejo de construir uma identidade nacional – ou, como diria Assmann (2007), um desejo de concreção de identidade. Como a literatura da época, no contexto do Romantismo, refletia esse desejo? Os preceitos do programa romântico brasileiro teriam sido formulados pela primeira vez no “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”, publicado em 1836, por Gonçalves de Magalhães, na revista *Niterói*. O poeta explorou a capacidade de a expressão natural tropical inspirar ou não a criação poética e identificou, além da pouca representatividade da produção literária brasileira no período anterior à independência, “a possível obstrução da expressão do caráter nacional na literatura do País, motivada pela prevalência de modelos clássicos europeus e pela ausência de registros da produção indígena” (FRANCHETTI, 2007, p. 50).

O autor desse que é considerado um artigo seminal para a compreensão dos primeiros tempos da literatura brasileira e do romantismo indianista tornou-se, após a abdicação de Dom Pedro I, parceiro do primeiro príncipe verdadeiramente brasileiro, Dom Pedro II, na busca e

no estabelecimento de uma epopeia nacional. Dom Pedro II desenvolveu com Magalhães uma relação similar à de Augusto e seu Virgílio.

Talvez por conta da dinâmica nacionalista, talvez por conta do interesse áulico e do empenho pessoal de Pedro II na construção de uma emblemática mitologia americana, tem início uma espécie de cruzada em busca da epopeia nacional, do poema que pudesse sintetizar, com a narrativa da história pregressa ou arqueológica da nação, o caráter distintivo da civilização brasileira em relação à matriz portuguesa (FRANCHETTI, 2007, p. 51).

Estimulado pelo príncipe, que buscava desenvolver os estudos e a literatura baseados nos índios brasileiros e em sua cultura, Magalhães escreveu a epopeia brasileira que viria a ser publicada apenas em 1856, *A confederação dos tamoios*. Segundo Franchetti, embora tenha sido ele mesmo autor do artigo que identificava as obstruções que os cânones clássicos europeus exerciam sobre a criação de uma literatura verdadeiramente brasileira, Magalhães compõe “um poema de extração neoclássica, que, embora sem uso da mitologia greco-latina, tentava seguir de perto os modelos” (FRANCHETTI, 2007, p. 52).

À *Confederação dos tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, somaram-se outras realizações do chamado Romantismo de primeira hora, ou “panelinha de São Cristóvão”, surgido pelo impulso do monarca mecenas Dom Pedro II, no qual se incluíam Teixeira e Sousa, que teria escrito *A independência do Brasil* entre os anos de 1840 e 1855, portanto, quase ao mesmo tempo em que Magalhães, e Araújo de Porto Alegre, com seu *Colombo* (1866), uma epopeia de quarenta cantos. José de Alencar criticava o projeto epopeico de Magalhães e aproveitava para propor que a forma da epopeia não seria a ideal para explorar um projeto de identidade brasileira e dos objetivos épicos românticos – embora ele próprio, mais tarde, tenha se embrenhado na empreitada de uma epopeia em doze cantos intitulada *Os filhos de Tupã*, nunca terminada.

Em 1846, Gonçalves Dias publicou seus *Primeiros cantos* e recebeu do conceituado escritor português Alexandre Herculano o reconhecimento e o nascimento de “uma verdadeira poesia nacional do Brasil na poesia indianista”. Estava clara e declarada, em correspondência de 1847 a Henrique Leal, a decisão de Gonçalves Dias de produzir a “*Iliada* brasileira”. Quem faria a trajetória do herói, típica da epopeia greco-romana era, dessa vez, o índio. Trinta anos depois foi a vez de José de Alencar estabelecer objetivos semelhantes para a prosa brasileira, e

daí saíram os livros que compõem a trilogia indianista do autor: *O guarani*, *Ubirajara* e *Iracema*, todos quadrinizados por André Le Blanc para a *Edição Maravilhosa*.

Considerando o contexto histórico-social e os anseios de José de Alencar em estabelecer na prosa os parâmetros de uma literatura genuinamente brasileira, que tivesse a natureza e o indígena como inspiração, como esse herói foi retratado na quadrinização da *Edição Maravilhosa*? Que referências estéticas ou orientações antropológicas foram utilizadas? Que recursos da linguagem foram empenhados na construção de uma ideia do indígena brasileiro romântico? Para responder a essas questões, foram avaliados os seguintes recursos da narrativa em quadrinhos: (i) foco narrativo ou lugar do narrador, (ii) estilo do desenho para composição da personagem, (iii) recursos variados da linguagem (vinhetas, balões, recordatório, onomatopeia, metáforas visuais, figuras cinéticas, entre outros).

(i) Quanto ao lugar do narrador

O índio como narrador de sua própria história foi inaugurado por Gonçalves Dias, mas nem sempre compartilhado pelos demais românticos. Em *I-Juca Pirama* (1851), era a primeira vez que se ouvia a voz do povo nativo, já à época em extinção. “Gonçalves Dias criou um novo tipo de poesia ao fazer com que o índio deixasse de ser tema, personagem observada, e passasse a assumir a voz lírica, a ser sujeito de enunciação” (FRANCHETTI, 2007, p. 61). Na voz do narrador indígena reside, portanto, um dos principais aspectos do indianismo. Dar a voz ao índio fazia parte do projeto político do governo imperial de Dom Pedro II para a construção de uma identidade nacional, “emblema da oposição do império brasileiro ao Reino de Portugal e da singularidade da civilização brasileira” (FRANCHETTI, 2007, p. 57). Assim, o lugar do narrador é um ponto de partida estrutural e estruturante para qualquer roteiro de quadrinhos. Como as duas adaptações para quadrinhos souberam retratar o foco narrativo e desenhar o sujeito da enunciação de ambas as peças literárias?

Ubirajara foi escrito na terceira pessoa por um narrador onisciente típico que tudo vê e controla. Na tradução para os quadrinhos, o enquadramento tradicional das cenas, a adoção de ângulos simples e o traço realista revelam esse narrador tradicional, onipresente, onisciente e onipotente. A primeira página, ou *splash page*, apresenta a personagem de corpo inteiro e o quadro do narrador no canto inferior direito da cena anuncia que é ele quem vai contar a

história. O recurso do *recordatório* é usado ao longo de toda a HQ para dar voz ao narrador em terceira pessoa.

Figura 72 – Página de abertura, ou *splash page*, de *Ubirajara*, em que a personagem é apresentada pelo narrador convencional. O recordatório indica uma voz onipresente.

Fonte: LE BLANC, 1952, p. 3

Em *I-Juca Pirama*, ao contrário, aparece logo no primeiro quadro o recurso do balão com os primeiros versos do poema na boca do chefe indígena, que, no segundo quadro, fala diante de toda a tribo, à beira da fogueira. O índio como sujeito de enunciação inaugurado por *I-Juca Pirama* apresenta-se muito claramente e de imediato nos quadrinhos de Silvino.

Figura 73 - Página de *I-Juca Pirama* em quadrinhos, de Laerte Silvino, em que aparece o narrador do poema

Fonte: SILVINO, 2012, p. 5

(ii) Quanto ao estilo do desenho

É, logicamente, na representação da personagem índio, com todos os seus recursos, que reside a gama maior de informações acerca da intenção do artista na representação do índio pela ótica do Romantismo. Para retratar o herói, o índio brasileiro viril, guerreiro corajoso, na obra *Ubirajara*, que vem a ser a terceira entre as mais representativas obras de José de Alencar (seguiu-se a *O guarani* e *Iracema*), Le Blanc usou todo o seu talento e versatilidade para representar o índio talvez não imaginado por Alencar: temperado pelos traços e pela magia da nona arte – um super-herói, uma espécie de *Tarzan*, o *Homem das Selvas*, que foi, aliás, a primeira adaptação literária para quadrinhos traduzida e publicada no Brasil e um dos roteiros mais populares nas primeiras décadas do século XX. A representação da personagem indígena em ambas as adaptações em pauta, a exemplo do que costuma ser feito nas histórias de super-heróis, varia do **realismo**, em *Ubirajara*, à “**estilização**”, em *I-Juca Pirama*.

Segundo Vergueiro, não é regra, mas “histórias cômicas tendem a ter personagens caricatos, histórias de aventuras costumam utilizar-se de uma representação realista dos personagens” (VERGUEIRO, apud RAMOS, 2012, p. 123). Assim, do realismo de *Ubirajara* depreendeu-se o esforço de Le Blanc em tornar visível a feição heroica do índio Jaguarê/Ubirajara na união das nações Araguaia e Tocantim, cerne do romance de Alencar. Jaguarê é o verdadeiro herói, capaz de, por iniciativa própria, enfrentar de uma só vez cem

guerreiros tocantins. O traço de Le Blanc demonstrou o porte físico avantajado do índio, projetando a sua força muscular e, nas posições de seu corpo, revelando sua destreza e maestria na lida com o arco. Trata-se de uma versão estereotipada do herói colada sobre a figura do indígena que se quer louvar como herói.

Para Ramos, os rótulos (ou estereótipos) foram empregados para facilitar o processo de identificação da figura representada, de maneira a tornar a narrativa mais acessível para o leitor. Ele mesmo contrapõe a isso a visão de Eco para o assunto:

Eco (1993) entende que o estereótipo agrega em si valores ideológicos. Por que se usa o corpo atlético como referência positiva, por exemplo? Não só por isso, mas também por esse motivo, os quadrinhos seriam ideologicamente determinados (RAMOS, 2012, p. 125).

O recurso do estereótipo heroico não se repete, porém, na tradução de Silvino. A leve estilização adotada pelo quadrinista em *I-Juca Pirama* tem o efeito de tornar universal a história do guerreiro “digno de ser morto”. Para além do enredo épico de Gonçalves Dias, o traço moderno de Silvino, de certa maneira, humaniza a história e dá ênfase à força do enredo em detrimento do vigor heroico estereotipado e representado no corpo do índio. Ali, embora a coragem do guerreiro seja fator de relevância no enredo, pois é o que faz dele digno de ser morto, a representação da coragem e da força é muito menos centrada na formulação de estereótipos físicos. Talvez até porque, como ressalta Franchetti, o herói de *I-Juca Pirama* está “apto a receber e expressar um especial tipo de heroísmo romântico que consiste, em última análise, no sacrifício e na capacidade de renunciar à glória em nome de um valor mais alto” (FRANCHETTI, 2007, p. 64).

Assim, o heroísmo desse índio está em seus valores elevados, em sua ética, em sua força moral, e não na força física, diferenciação importante entre as representações propostas pelos autores das obras-matrizes e pelos quadrinistas que se propuseram a retratá-las. Ambas as obras-matrizes eram representantes do desejo do Romantismo de consolidar uma epopeia nacional. Embora refutassem os padrões clássicos da cultura europeia para buscar uma identidade nacional e inaugurar uma expressão literária brasileira, possibilitaram aos dois quadrinistas representar o herói epopeico. Em *Ubirajara* em quadrinhos, Le Blanc parece ter apreendido no texto original muitas referências da iconografia greco-romana, ao mesmo tempo em que, ao tentar representar o índio heroico almejado pelo Romantismo, adotou padrões hollywoodianos de beleza e força na representação da personagem.

Figura 74 – Cena de luta entre índios em *Ubirajara*: a técnica da sombra foi utilizada na cerâmica greco-romana

Fonte: LE BLANC, 1952, p. 9

Assim como na tradição do super-herói, são muitas as ocasiões em que a virilidade e a força do guerreiro evocaram posturas corporais e recursos de representação gráfica carregados de convencionalismo e de arquétipos hollywoodianos, como veio a confessar o próprio Le Blanc em seu discurso e na sua realização gráfica do índio brasileiro. Em diferentes ângulos e enquadramentos, a personagem desfila sua feição atlética e heroica.

Figura 75 – Cenas da adaptação de André Le Blanc para *Ubirajara*, de José de Alencar, em que o índio é representado como herói atlético de inspiração greco-romana e hollywoodiana

Fonte: LE BLANC, 1952, pp. 5,7,8

Se, do ponto de vista dos costumes e da ética indígena, o indianismo é, por definição, uma espécie de exotismo, incompatível com a perspectiva realista (FRANCHETTI, 2000), era de se esperar que cada quadrinista, em sua época, tivesse a liberdade de representar como quisesse o desejo do Romantismo ou a ressignificação desse desejo de identidade dos povos indígenas. Nesse sentido, parece que dialogar com os cânones é um desafio que a sociedade renova permanentemente.

(iii) Quanto aos recursos variados da linguagem: vinhetas, cores, balões

Entre os numerosos recursos que a linguagem dos quadrinhos oferece ao artista estão os *contornos* dos quadrinhos ou vinhetas, que podem existir ou não, variar de traço e, assim, criar efeitos alternativos, de acordo com a intenção do artista. “Autores que dominam a linguagem costumam, em determinados momentos-chaves, extrapolar os limites dos quadrinhos, fazendo com que parte da ação se desenrole fora deles” (VERGUEIRO, 2014, p. 39). O recurso foi usado por Le Blanc para representar a destreza e a virilidade do guerreiro araguaia em *Ubirajara*, e também por Piero Bagnariol na sua tradução de *A Divina comédia*, de Dante Alighieri. Por meio da variação da proporção da personagem em relação à moldura do quadrinho, ele buscou representar a variação entre homens, semideuses e deuses. Os semideuses rompiam as fronteiras dos quadros, como se pode observar na imagem abaixo.

Figura 76 – Romper o limite dos quadros ajuda a caracterizar Aquiles, herói semidivino

Fonte: BAGNARIOL, 2013, p. 31

O mesmo recurso foi utilizado por Le Blanc nos momentos em que o herói indígena Jaguarê/Ubirajara demonstra suas habilidades, forças e desafios, parecendo romper os limites do humano, ou das molduras dos quadrinhos, com sua valentia e destreza. Em alguns momentos, como se pode verificar nas imagens abaixo, Le Blanc prescindiu dos contornos de um dos quadrinhos da página.

Figura 77 – Detalhes de *Ubirajara em quadrinhos* (1952), em que o herói em atividade extrapola os limites dos quadros

Fonte: LE BLANC, 1952, pp. 38, 39 e 35

No uso da cor também reside um grande recurso da linguagem dos quadrinhos (RAMOS, 2012). Nas adaptações mencionadas, no entanto, apenas uma delas foi produzida em quatro cores e, portanto, pôde-se fazer uso desse recurso para apoiar a narrativa. Mesmo não tendo condições de comparar o uso do recurso nas duas leituras em quadrinhos, vale destacar o uso da cor feito em *I-Juca Pirama em quadrinhos* por Silvino. Em sua versão original, formada por dez cantos em versos decassílabos, o quadrinista empregou a cor para separar os diferentes momentos estruturais do poema épico. Assim, o tom da mata alterou-se levemente em alguns casos e, em outros, toda a imagem modificou-se para determinar o tempo passado ou futuro.

Na página 5 de *I-Juca Pirama*, as três primeiras vinhetas são coloridas em tons avermelhados. Ali, é possível ver o narrador entoando as primeiras estrofes do canto I: um indígena sentado sobre um tronco de madeira, ao lado de uma grande fogueira, falando aos demais. A cor verde-escura aparece na quarta vinheta, tendo à frente, em destaque, a figura de quem narra a história.

Figura 78 – Vinhetas em cor avermelhada, lembrando o fogo e o tempo em que a história está sendo narrada

Fonte: SILVINO, 2012, p. 5

Figura 79 – O narrador ainda traz o tom vermelho do tempo em que conta a história e no segundo plano a história começa a se desenrolar

Fonte: SILVINO, 2012, p. 5

Os demais recursos dos quadrinhos, como balões, legendas, outros usos dos contornos das vinhetas, só para citar alguns deles, foram encarados diferentemente por cada um dos quadrinistas, compondo a especificidade de cada leitura ou tradução, mas não foram aqui analisados por não serem relevantes do ponto de vista da criação de uma identidade imagética para o índio na visão do Romantismo, e sim para a construção da narrativa como um todo. O desenhista de quadrinhos haitiano André Le Blanc, apoiado por Adolfo Aizen, parecia estar engajado num projeto ideológico que buscava, a um só tempo, honrar a linguagem dos quadrinhos com roteiros canônicos e dar vida ao herói brasileiro idealizado pelo Romantismo indianista por meio da adaptação de obras de José de Alencar.

Le Blanc trilhou um caminho estereotipado na criação de uma referência imagética para o povo indígena, no século XX. Enquanto o artista, criado na indústria cultural dos quadrinhos, buscou uma referência de herói atlético, sessenta anos depois o quadrinista recifense Laerte Silvino foi capaz de, com estilo próprio, dar ênfase ao heroísmo moral do índio, e não ao seu físico de herói, por meio de uma representação menos convencional e mais livre do enredo de Gonçalves Dias. A comparação entre a adaptação de textos em gêneros diferentes – prosa e poesia – de autores diferentes de um mesmo período histórico – José de Alencar e Gonçalves Dias, além do distanciamento no tempo entre as duas leituras, possibilitou atestar que as quadrinizações representam amplas e profundas formas de abordar a obra literária. Por meio delas, o cânone pode ser revisitado permanentemente, numa busca renovada de ressignificar estereótipos e atualizar a sua representação.

6 – O ímpeto das adaptações literárias para quadrinhos no século XXI

Além do levantamento das coleções e iniciativas editoriais que conviveram com a *Edição Maravilhosa* (1948-1962), também será visto o que ocorreu depois de seu encerramento, até o do *boom* de adaptações literárias a partir de 2006 (VERGUEIRO; RAMOS, 2009).

Para Chinen, Vergueiro e Ramos, “a popularidade das obras literárias em quadrinhos no Brasil diminuiu sensivelmente no decorrer da década de 1960 e nas três décadas seguintes” (CHINEN, VERGUEIRO E RAMOS, 2014, p. 21). Serão mostrados, ainda, os números levantados nesta pesquisa com os dados de Natal (2002) sobre as adaptações literárias para quadrinhos de 1971 a 2000. No período citado, foram lançadas no mercado brasileiro, segundo ele, o total de 125 adaptações literárias, sendo 77 delas nos quinze anos compreendidos entre 1971 e 1985 e outras 48 de 1986 a 2000. Houve, portanto, um decréscimo no número de lançamentos do período apontado, mas, segundo o pesquisador, um acréscimo no quesito qualidade.

Os dados consolidados nesta pesquisa, no entanto, apontam para um número um pouco diferente. No período analisado por Natal, foram 287 edições com quadrinizações de clássicos, se forem consideradas entre elas as adaptações criativas da Walt Disney, publicadas pela Editora Abril e a série Sítio do Picapau Amarelo (1977-1984), da RGE Editora.

Sem considerar essa categoria de publicações, o número cai para 161. De qualquer forma, dada a dificuldade de apurar os critérios usados pelo pesquisador para quantificar as edições, e levando em conta os numerosos problemas encontrados na consolidação dos dados durante a pesquisa documental, é possível confrontar o número apurado por Natal, com o resultado obtido. Há, sim, uma diferença entre as apurações, mas qualquer um desses números, de um modo ou de outro, comprova o que se quer demonstrar, ou seja, que houve um decréscimo na produção das quadrinizações depois da intensa atividade das décadas de 1940 e 1950.

Para reforçar ainda mais a identificação desse fenômeno, pode-se comparar esses números com os do período anterior, ou seja, de 1934, quando foi publicada a primeira quadrinização, até 1970, somando 573 edições. Ao todo, esta pesquisa identificou 1.231

edições de obras literárias em quadrinhos, em formato de revista seriada, ou em formato de livro, a partir da década de 1940 até agosto de 2015, envolvendo 68 agentes editoriais. Foram consideradas as edições únicas com quadrinizações em formato de revista ou livro. Quadrinizações seriadas foram contadas pelo número de edições nas quais foram publicadas.

Entre as editoras que publicaram clássicos em quadrinhos, ainda no século XX, depois do encerramento da série principal da *Edição Maravilhosa*, que ocorreu em 1962, está, logicamente, a própria EBAL, com outras séries já citadas, como *Álbum Gigante*, *Pequenina*, *EBAL Especial*, e *Clássicos Ilustrados da Literatura Brasileira*, acompanhada de outras iniciativas, elencadas a seguir. No entanto, essas séries marcaram o início de uma época de pobres e poucas produções:

O desaparecimento dos principais títulos regulares dedicados a esse tipo de quadrinhos ocorreu na primeira metade da década de 1960 [...] e praticamente marcou o esgotamento desse filão no País, ainda que temporariamente. (CHINEN, VERGUEIRO e RAMOS, 2013, p. 21)

Mesmo assim, houve lançamentos no período. A editora Pioneira publicou, em 1967, duas adaptações de Edmundo Rodrigues: *O guarani*, de José de Alencar, e *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. O Livreiro publicou cinco quadrinizações de Edmundo Rodrigues de obras de Júlio Verne entre as décadas de 1967 e 1970, e reeditou as publicadas anteriormente pela Pioneira. A Saber publicou, em 1971, mais quatro adaptações, sendo duas também de Júlio Verne. Em 1972, a Editora Gea lançou cinco edições na coleção *Clássicos Juvenis*, entre as quais as obras de Walter Scott, Mark Twain e Júlio Verne. A Hemus publicou, em formato revista, 32 quadrinizações importadas da Pendulum Press, a partir de 1974.

A Rio Gráfica lançou, em 1977, a revista Sítio do Picapau Amarelo, com adaptações curtas e criativas de clássicos, ao modo das realizadas pelas revistas da Disney. A série durou até 1987. Além disso, a L&PM lançou, de 1983 a 1997, dezessete títulos, sendo oito deles a partir de obras de Luis Fernando Veríssimo. A Record publicou em 1987 um álbum de luxo de *Diário de um mago*, de Paulo Coelho. A Bloch, pela Marvel Comics, lançou, entre 1976 e 1978, 30 adaptações em duas séries, *Clássicos de Pavor* e *Capitão Mistério Apresenta*, de obras como *O médico e o monstro*, *Frankenstein*, *Drácula* e *Guerra dos mundos*.

Em 1984, a Marco Zero publicou uma adaptação satírica da obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, por Luiz Antonio Aguiar e Jorge Guidacci. Há registros também da publicação do álbum de luxo com a quadrinização de *Os imortais*, de Alyson Noël, com arte de Enki Bilal, pela Martins Fontes, em 1988. Também não se pode deixar de lembrar da adaptação da obra de Tolkien publicada pela Devir em 1989: a versão brasileira da quadrinização *O Hobbit*, de Charles Dixon e David Wenzel, produzida pela Eclipse com a aprovação da família do autor (BUENO, 1989).

O *Clássicos Ilustrados da Literatura Brasileira* foi o lançamento da EBAL em 1977, quinze anos depois do encerramento da *Edição Maravilhosa*, que ocorreu em 1962. A série também foi breve, com apenas quinze edições, entre as quais *Ubirajara* (s/d), colorização das artes de Le Blanc para o número 57 da *Edição Maravilhosa*, publicada em 1952, e *Gabriela, cravo e canela*, em 1982, a partir de artes feitas originalmente em 1975, para a edição extra *Cinemin* de Ramón Llampayas, com capa de Monteiro Filho, além de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, obra quadrinizada pelo artista José Geraldo.

O sucesso anterior da *Edição Maravilhosa* com as edições importadas da Gilberton e sua *Classics Illustrated* inspirou ainda a Editora Abril, que, na década de 90, embarcou na aquisição dos direitos da coleção que a Editora First Comics publicava nos Estados Unidos com autores consagrados dos quadrinhos, como Bill Sienkiewicz, Tom Mandrake, P. Craig Russell, dentre outros. “Aqui no Brasil, pouco sucesso teve; foram publicadas doze das 27 edições americanas lançadas pela First” (CHINEN, VERGUEIRO e RAMOS, 2013, p. 23).

Quase ficaram esquecidas nesse período de poucas expressões as cinco quadrinizações de romances famosos feitas pelo italiano Guido Crepax, desenhista de *Valentina* e outras séries eróticas. O artista lançou suas versões em quadrinhos de *História de O*, de Pauline Reage, *Emanuelle*, de Louis-Jacques Rollet-Andriane, *Dr. Jekyll e Mr Hyde*, de Robert Louis Stevenson, produzida em 1985 para a revista *Corto Maltese*; *Drácula*, de Bram Stoker, lançada no Brasil pela Martins Fontes em 1989 (CAMPOS, 1989), e *A volta do paraquedista*, de Henry James. Além dele, Milo Manara adaptou *O homem invisível*, de H. G. Wells, com o título *O perfume do invisível*, também publicada pela Martins Fontes em 1987. O mesmo *Drácula* inaugurou a coleção *Graphic Album*, da editora Abril, com o álbum *Drácula, uma sinfonia de pesadelos ao luar*, adaptação e arte de Jon J. Muth, de *Wolverine* e *Destrutor: Fusão* (BUENO, 1990).

A Cia. das Letras publicou também três adaptações de Will Eisner: *A princesa e o sapo* (1998), um conto de Grimm, *O último cavaleiro andante* (1999), do romance de Cervantes e *A baleia branca* (1998), adaptação de *Moby Dick*, de Herman Melville. De 1995 a 2005, o artista Ruy Trindade lançou, pela Secretaria da Cultura da Bahia, quatro quadrinizações: *Capitães da areia*, *Os pastores da noite*, de Jorge Amado (1912-2001), *As aventuras de Tibicuera*, de Erico Veríssimo (1905-1975) e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1839-1908). Vale também lembrar a adaptação de David Mazzuchelli e Paul Karasik para o romance de Paul Auster (1947-), *Cidade de vidro*, publicado em 1998 pela Via Lettera (MEDEIROS, 1998).

Figuras 80, 81 e 82 – Três adaptações do período: *Viagem ao centro da Terra*, de 1967, *Os três mosqueteiros*, 1974, e *O diário de um mago*, adaptação brasileira de 1987

Fonte: Guia dos Quadrinhos, 2016

Depois desse período de parcas produções, “o mercado editorial apresentou, no início do século XXI, um verdadeiro e renovado ímpeto na produção de clássicos em quadrinhos, especialmente a partir de 2006” (BARROSO, 2013, p. 17). Dessa feita, não mais em formato de revistas seriadas, como o foram as grandes coleções do século XX, mas sim, em formato livro. Tal ímpeto deveu-se, em grande parte, às políticas públicas de incentivo à leitura e à formação de acervos, que passaram a adquirir obras do gênero para as bibliotecas de escolas públicas brasileiras (VERGUEIRO; RAMOS, 2009).

Os anos finais da década de 1990 foram marcados por movimentações importantes no mercado de quadrinhos e acabaram por desenhar um contexto favorável para que as adaptações literárias retomassem o status de produto editorial consagrado e por contribuir para um ímpeto na sua produção a partir de 2006, quando da chamada do MEC para a inscrição de obras do gênero nos editais de compra de livros do governo. Por um lado, foi o período de lançamento de narrativas longas com grande liberdade estilística e gráfica, identificadas como *graphic novels*. Novas editoras entraram no mercado e novos espaços de venda se abriram. Essas narrativas gráficas, mais autorais, muitas vezes com temática adulta, biografias, documentários ou mesmo ficção, migraram das bancas para as livrarias. Além disso, editais de incentivo à cultura e de estímulo à criação, em diferentes instâncias das políticas públicas na área de cultura, surgiram para estimular os quadrinistas a impulsionar a publicação de duas obras.

Durante a primeira década do novo milênio, os quadrinhos adultos em formato de livro garantiram, além de espaço no disputado mercado de livrarias, o surgimento de novos selos editoriais e novos públicos: o adulto, sim, mas o feminino também, com o crescimento do gênero mangá. Nas bancas, as tradicionais editoras de quadrinhos, Abril e Globo, cederam espaço para a ascensão da Panini. Esta pesquisa apurou que, de 2000 a 2015, portanto, em um período que equivale à metade do período analisado por Natal (2002), foram publicadas no Brasil 305 quadrinizações, se consideradas apenas aquelas lançadas em formato livro. Se forem incluídas as edições em formato revista, o número subiria para 369.

É possível comparar o número de quadrinizações de clássicos produzidos durante todo o século XX com o de quadrinizações publicadas a partir do ano 2000. Considerando que estão sendo comparados períodos muito distintos – 66 anos do século XX com apenas quinze deste século –, é possível notar que o número de quadrinizações publicadas neste século já é proporcionalmente bastante expressivo, pois somam 369, perto da metade das 862 lançadas durante todo o século passado.

Gráfico 3 – Quadrinizações por século

Fonte: dados coletados por esta pesquisa

O ímpeto nas quadrinizações pode ser verificado também no número de editoras envolvidas em sua produção: são cinquenta³⁸, que lançaram de um a 35 títulos no período. Para se ter uma ideia de quanto isso representa no universo editorial, estima-se que, “embora o número de editoras associadas à Câmara Brasileira do Livro (CBL) seja pouco maior do que quinhentos, a quantidade de editoras ou negócios editoriais está entre 800 e 1.200” (ROSA, 2008, p. 49).

As editoras que mais quadrinizações de clássicos publicaram neste século foram a DCL (35 títulos em formato livro), a Editora Abril, com as adaptações de clássicos da linha Disney em formato revista (35), Edições Del Prado (26), L&PM (25), Escala (22), Ática (19), Companhia Editora Nacional/Ibep (16), Peirópolis (14), Nemo (13), On Line (12) e Sonar (10). Além dessas, outras 39 editoras produziram menos de dez títulos, e quinze delas, apenas uma quadrinização.

³⁸ São 70 editoras de 1934 a 2015.

**Tabela 3 – Editoras que publicaram pelo menos dez quadrinizações neste século
(revista e livro)**

Editora	Total
DCL	35
Abril/Walt Disney	35
Del Prado	26
L&PM	25
Escala	22
Ática	19
Ibep	16
Peirópolis	14
Nemo	13
On Line	12
Sonar	10

Fonte: dados coletados por esta pesquisa

Como compreender o movimento crescente de valorização desse dispositivo cultural, comprovado pelo aumento de quadrinizações publicadas? Isso pode ser visto pela presença de quadrinhos e, em separado, das quadrinizações de clássicos, em formato livro, nas compras do governo a partir de 2006. No entanto, antes, é preciso tentar entender o cenário do mercado de livros e o seu contexto econômico na virada do milênio, quando as quadrinizações começaram a atrair a atenção dos editores e do mercado escolar.

6.1. Quadrinizações literárias no século XXI no Brasil

Se as coleções mais tradicionais e longevas de adaptações literárias para quadrinhos ficaram no século passado, ainda que se possa, atualmente, identificar várias tentativas de seu renascimento mundo afora, e mesmo sua migração para o formato digital, quais seriam, de fato, as principais características que as diferenciam das publicações de hoje? Essas diferenças vão ser abordadas apenas do ponto de vista de *produto* editorial, uma vez que não se pode comparar as adaptações como *processo*, ou mesmo do ponto de vista de seus objetivos como adaptação. A grande maioria das coleções do século XX era composta de adaptações literárias seriadas, em formato revista ou *comic book*. Embora existam iniciativas de colorização de

artes das décadas de 1940 e 1950, a maioria delas era impressa em papel barato, preto e branco, com um número de páginas em torno de 48.

Sua distribuição era feita primordialmente em bancas de jornal, mas também por reembolso postal. Eram, de modo geral, graficamente bastante acanhadas se comparadas às atuais. Apresentavam menos liberdade ou variabilidade gráfica, menos ousadia na linguagem, e o acabamento gráfico não é, nem de longe, comparável – afinal, como comparar uma pequena revista, em preto e branco, de acabamento canoa, com dois grampos, com livros em acabamento brochura, muitas vezes colados e costurados, impressos em papéis de qualidade e em quatro cores?

Os dados que seguem mostram que os autores clássicos que frequentam essas coleções são basicamente os mesmos, com algumas variações localizadas e importantes. Por exemplo, se é possível dizer que Monteiro Lobato e José de Alencar foram os autores brasileiros cujas obras mais receberam releituras em quadrinhos no século XX, Machado de Assis está entre os autores brasileiros mais quadrinizados pelas coleções do século XXI. Embora a tabela a seguir ateste quantitativamente o fenômeno, ele é facilmente perceptível para aqueles que trabalham com esse tipo de publicação, como será visto adiante nas respostas dos editores entrevistados.

**Tabela 4 – Autores mais quadrinizados do século XXI no Brasil
(com cinco ou mais edições)**

William Shakespeare (1564-1616)	23
Machado de Assis (1839-1908)	21
Jules Verne (1828-1905)	18
Robert Louis Stevenson (1850-1894)	11
Arthur Conan Doyle (1859-1930)	10
Lima Barreto (1881-1922)	9
Victor Hugo (1802-1885)	8
Mary Shelley (1797-1851)	7
Bram Stoker (1847-1912)	7
Charles Dickens (1812-1870)	6
Mark Twain (1835-1910)	6
Edgar Allan Poe (1809-1849)	6
Charles Perrault (1628-1703)	6

Homero (928-898 A.C.)	6
Miguel de Cervantes (1547-1616)	6
José de Alencar (1829-1877)	5

Fonte: dados coletados por esta pesquisa

Só de Machado de Assis, foram 24 quadrinizações em 26 edições³⁹. Na *Coleção Literatura Brasileira em Quadrinhos* (Escala), constam seis quadrinizações do autor⁴⁰, do total de 22 títulos publicados pela coleção até agosto de 2014, ao passo que, na coleção *Clássicos Brasileiros em HQ* (Ática) estão mais três obras e, na coleção *Clássicos em HQ* (Peirópolis), duas quadrinizações. As seguintes editoras publicaram pelo menos uma edição de Machado a partir de 2000, algumas delas possivelmente motivadas pelo centenário da morte do autor, celebrado em 2008: Agir, Companhia Editora Nacional/Ibep, Desiderata, Devir, Newpop, Jorge Zahar, Mercuryo Jovem, Nemo, Musa e Pulo do Gato.

Tabela 5 – Obras quadrinizadas de Machado de Assis no século XXI e seus editores

Ano	Título	Editora	Adaptador/quadrinista
2002	<i>Pai contra mãe</i>	Musa	Djalma Cavalcanti, Célia Lima, J. Rodrigues
2004	<i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	Escala	Sebastião Seabra
2004	<i>O enfermeiro</i>	Escala	Francisco S. Vilachã
2004	<i>A cartomante</i>	Escala	Jô Fervereiro
2004	<i>A causa secreta</i>	Escala	Francisco S. Vilachã
2004	<i>Uns braços</i>	Escala	Francisco S. Vilachã
2005	<i>Dom Casmurro</i>	Secretaria da Cultura da Bahia	Ruy Trindade
2006	<i>A cartomante</i>	Funcultura, Pernambuco	André Dib, Kleber Sales
2007	<i>O alienista</i>	Agir	Fábio Moon, Gabriel Bá
2007	<i>O Alienista</i>	Escala	Francisco S. Vilachã
2008	<i>O alienista</i>	Ática	César Lobo
2008	<i>A cartomante</i>	Jorge Zahar	Mauricio O. Dias, Flavio Pessoa

39 O volume 1 da série Domínio Público, publicada em 2006 pela Funcultura de Pernambuco, foi, posteriormente, em 2008, editado pela DCL. A quadrinização foi, portanto, contada duas vezes. Isso ocorre também com a quadrinização de Felipe Greco e Mario Cau, que teve, pela Devir, duas edições no mesmo ano, com dois acabamentos (capa dura e brochura).

40 Quatro delas pelo artista Francisco S. Vilachã, que, com isso, figura como o artista que mais obras de Machado quadrinizou.

2010	<i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	Desiderata	Wellington Srbek, João Batista Melado
2010	<i>Conto de escola em quadrinhos</i>	Peirópolis	Silvino
2010	<i>A cartomante</i>	DCL	André Dib, Kleber Sales
2011	<i>Dom Casmurro</i>	Nemo	Wellington Srbek, José Aguiar
2012	<i>Dom Casmurro</i>	Ática	Ivan Jaf, Rodrigo Rosa
2013	<i>Dom Casmurro (capa dura)</i>	Devir	Felipe Greco, Mario Cau
2013	<i>Dom Casmurro (capa cartonada)</i>	Devir	Felipe Greco, Mario Cau
2013	<i>A mão e a luva em quadrinhos</i>	Peirópolis	Alex Mir, Alex Genaro
2013	<i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	Ática	César Lobo
2013	<i>O alienista</i>	Companhia Editora Nacional	Lailson de Holanda Cavalcanti
2013	<i>O espelho</i>	Mercuryo Jovem	Jeosafá e João Pinheiro
2014	<i>Helena</i>	Newpop	Irene Castilla Rios
2015	<i>A causa secreta</i>	Cândido	José de Aguiar
2015	<i>Esqueletos</i>	Gato Preto/Pulo do Gato	Diego Molina, Marcio Koprowsky

Fonte: dados coletados por esta pesquisa

Como se pode atestar, algumas obras de Machado foram adaptadas várias vezes: *O alienista* e *Dom Casmurro*, quatro vezes o conto e três vezes o romance; *Memórias póstumas de Brás Cubas*, três vezes. Ao todo, doze⁴¹ obras do autor foram quadrinizadas neste século. Algumas quadrinizações foram publicadas em duas edições, e outras, como mostrado abaixo, foram quadrinizações em formato sintético – ou seja, apenas trechos da obra foram adaptados⁴² – em publicações seriadas, como o jornal literário *Cândido*.

41 Foram elas: *O alienista*, *Dom Casmurro*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *A causa secreta*, *O enfermeiro*, *A cartomante*, *Uns braços*, *Esqueletos*, *O espelho*, *Helena*, *Conto de escola*, *A mão e a luva*.

42 Tais quadrinizações foram contabilizadas nesta pesquisa, embora não sejam edições em formato de álbum único, e são subtraídas de seus resultados apenas quando forem mencionadas as quadrinizações em formato livro.

Figura 83 – Adaptação do conto *A causa secreta*, de Machado de Assis, no jornal *Cândido*

Fonte: CÂNDIDO, 2016

Figuras 84, 85 e 86 – Capas de três quadrinizações de obras de Machado de Assis

Fonte: SILVINO, 2010; PIROTA, 2014; ROSA, JAF, 2012

Pelo ritmo das produções contemporâneas e o lugar que Machado de Assis ocupa no cânone nacional, muitas adaptações ainda virão: quadrinizações de contos na íntegra, adaptações criativas de romances, adaptações-pastiche, mais ou menos fiéis ao original, entre outras. Enfim, um sem-número de releituras é possível com a finalidade de dialogar com a obra machadiana e apresentar novos aspectos dela à comunidade leitora contemporânea.

Certamente, Machado de Assis não estará sozinho. Se as coleções do século passado se debruçaram sobre o romance de folhetim, o romance de aventura e o Romantismo, isso se

deve também ao fato de que essas obras estavam em domínio público. Nos dias atuais, os editores e quadrinistas têm a possibilidade de, além de olhar para as obras do século XIX e anteriores, trabalhar com autores mais modernos, que caíram mais recentemente em domínio público. Sem a necessidade de negociar direitos autorais com o autor ou seus herdeiros, os direitos sobre a adaptação ficam integralmente com os artistas e os tradutores dos textos de partida.

6.2. O produto: mercado de livros e motivações econômicas para adaptar

O impulso na produção de quadrinizações contemplado por este estudo está relacionado ao aumento no número de edições. Visto da perspectiva de produto, este tipo de publicação envolve motivações pessoais, artísticas e ideológicas dos envolvidos, mas também econômicas – e estas é que costumam conduzir mais sistematicamente os investimentos do mercado editorial. Deve-se conhecer, portanto, o contexto da economia do livro a partir de 2006, a partir do desenvolvimento do mercado de adaptações literárias para quadrinhos.

O Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), em pesquisa com o Laboratório da Economia do Livro do Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), detectou uma profunda crise no mercado editorial no período de 1995 a 2006, teoricamente ignorada pelas entidades representativas do setor (EARP, KORNIS, 2010).

De acordo com Earp e Kornis (2010), o cenário de crise foi composto pela queda de 17% na produção de livros entre 1996-1998 e 2003-2006 e pela diminuição de 26% nos livros efetivamente vendidos no mesmo período. “O faturamento das editoras foi 39% inferior em 2006 comparado ao de 1995, período em que o PIB cresceu 31%” (EARP; KORNIS, 2010, p. 352). Os números da pesquisa “Produção e vendas do setor editorial brasileiro”, realizada pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (Fipe), com apoio do Sindicato Nacional de Editores e Livreiros (SNEL) e da Câmara Brasileira do Livro (CBL), mostraram um resultado conflitante, mas menos desanimador. Segundo pesquisadores da UFRJ, a pesquisa encomendada pelas organizações do setor do livro considera o valor histórico do faturamento, ao passo que o correto seria atualizá-lo. Daí, a discrepância observada no período de 1996 a 2006.

Gráfico 4 – Comparativo entre dados de faturamento do setor pela Fipe e pela UFRJ (1995-2006)

Fonte: EARP, KORNIS, 2010

O Brasil da década de 1990 passou por um intenso processo de concentração mercadológica, com um movimento interno de fusões e aquisições, além da entrada de grupos editoriais estrangeiros, especialmente da Espanha. Várias editoras brasileiras já sedimentadas à época foram adquiridas por grupos editoriais espanhóis, como, o Prisa-Santillana, dono do *El País*, acionista do *Le Monde*, entre outros. O grupo adquiriu, ao entrar no mercado editorial brasileiro, as editoras Moderna, Salamandra, Objetiva e Martin Claret (BARCELLOS, 2010). “Apenas para dar um exemplo do gigantismo dos grupos estrangeiros que aportaram no Brasil, a Santillana faturou, em 2005, 1,4 bilhão de euros” (ROSA, 2008, p. 48).

Além desses, chegaram também outros grupos da Espanha, como as editoras Planeta e Oceano. Tal movimentação gerou uma visível concentração do mercado nas mãos de poucas e grandes empresas. O processo de concentração continuou, não apenas na produção de livros, mas também em sua distribuição. A participação de conglomerados estrangeiros alterou as posições no campo editorial brasileiro. “Entre essas alterações está a presença marcante das editoras estrangeiras na lista de títulos comprados por programas de políticas governamentais” (BARCELLOS, 2010, p. 319). Em 2006, ano que Vergueiro e Ramos (2009) consideraram como o *boom* das adaptações literárias, as compras de governo foram responsáveis pelo

aumento de 11% do faturamento geral das editoras, número surpreendente diante da drástica diminuição dos anos anteriores. Foi nesse cenário que as adaptações literárias para quadrinhos se desenvolveram a partir de 2006, como um produto expressamente especificado nos editais de chamada do governo para os editores e o mercado.

Um breve histórico dos projetos de leitura no País pode ajudar a entender como as políticas públicas de formação do leitor criaram gradualmente o mercado escolar para o livro literário e como as adaptações literárias para quadrinhos entraram na história. Criado em 1930, o então Ministério da Educação e Cultura (MEC) só passou a investir sistematicamente em ações de promoção à leitura a partir da década de 1980 (PAIVA, 2012). Antes disso, ações de formação do leitor eram feitas, de forma descontinuada, por meio de repasse de verbas do MEC para outros órgãos, entre os quais estão incluídos o Programa Nacional Sala de Leitura (PNSL), operacionalizado pela Fundação de Amparo à Educação (FAE) entre 1984 e 1987, o Proler, criado em 1992 pela Fundação Biblioteca Nacional, órgão subordinado ao Ministério da Cultura (Minc), cujo objetivo é fomentar a democratização da leitura, o Pró-Leitura, que vigorou de 1992 a 1996 em parceria com o governo francês e, finalmente, o Programa Nacional Biblioteca do Professor, criado em 1994 e extinto em 1997, quando da criação do Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE) por meio da portaria número 584, de 28 de abril de 1997.

De acordo com essa portaria, o programa visava formar o acervo básico das escolas em três anos. A portaria seguinte, número 2.029, de 24 de julho de 2003, instituía o colegiado para o processo de avaliação e seleção de “coleções de obras de literatura e de informação” definidas em edital específico. Foi, porém, em 29 de agosto de 2005 que a portaria de número 2.963 regulamentou o PNBE, com atribuições distribuídas a quatro instâncias: a Secretaria de Educação Básica do Ministério da Educação (SEB/MEC), os detentores de direitos autorais, as secretarias estaduais e municipais de educação e as escolas. Desde então, edições anuais do Programa Nacional Biblioteca na Escola têm sido realizadas pelo Ministério da Educação, por meio da Secretaria de Educação Básica (SEB-MEC) e do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE), com o objetivo de “garantir acesso a obras de literatura infantil e juvenil a alunos da escola pública que, de outro modo, não poderiam tê-lo” (CADEMARTORI: 2012, p. 9).

6.3. Os quadrinhos no PNBE

Nos últimos dez anos, o PNBE e o conjunto de programas do livro do MEC têm influenciado o mercado editorial como um todo, e, conseqüentemente, o mercado de quadrinhos, em especial, como pode ser verificado nesta pesquisa e, antes, na demonstração de Vergueiro e Ramos (2009) e Bahia (2012):

No Brasil, as políticas públicas de incentivo à leitura têm exercido um papel decisivo no processo de reavaliação e valorização de narrativas gráficas. [...] o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) desponta a partir de 2006 como um dos mais fortes catalisadores de tal reavaliação, com impacto direto na produção, distribuição, acesso e recepção de histórias em quadrinhos no Brasil (BAHIA, 2012, p. 341).

A relação dos quadrinhos com os ambientes formais de educação foi bastante conturbada a partir de 1950, mas não demorou para que os livros didáticos aproveitassem o poder de comunicação da linguagem. Assim, há registros do uso pioneiro de quadrinhos com objetivos didáticos já a partir da década de 1960, com as séries de Julierme de Abreu e Castro, publicadas pela Ibep em 1967.

A aceitação dos quadrinhos pelos educadores ocorreu a partir da década de 1970, quando se começou a pensar nas HQs como ferramenta para ajudar na alfabetização ou como um modo de incentivar a leitura de livros (OLIVEIRA, 2008, p. 67).

Silva (1989) também identificava o uso das histórias em quadrinhos, produto da indústria cultural e ferramenta da comunicação de massa, como recurso didático para apoiar o ensino dos assuntos mais diversificados de interesse da escola.

Como fato didático-pedagógico, os quadrinhos vêm assumindo importância nos livros escolares e se tornando mais um modismo no ensino como tantos outros instrumentos visuais destinados ao consumismo tecnológico (SILVA, 1989, p. 61).

Nos anos de 1996 e 1999 foram publicados dois referenciais importantes para a educação: respectivamente, a terceira versão da Lei de Diretrizes e Bases (LDB) e os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN). Nesses documentos, nota-se uma evolução positiva na abordagem de temas como avaliação pedagógica, conceito de alfabetização e padrões de letramento nas escolas (VERGUEIRO, 2010), facilmente verificável nas políticas públicas na

área de educação, com influência direta na composição de acervos de livros para bibliotecas escolares conduzida pelo MEC.

Se a Lei de Diretrizes e Bases de 20 de dezembro de 1996 abriu caminho para as histórias em quadrinhos na escola, incorporando no currículo as "formas contemporâneas de linguagem", os Parâmetros Curriculares Nacionais pavimentaram essa estrada. No referencial desenvolvido para professores do Ensino Fundamental e Médio, as histórias em quadrinhos apareceram nos parâmetros curriculares para Artes e Língua Portuguesa. Para o Ensino Médio, os PCN recomendaram o uso dos quadrinhos como manifestação artística, fonte histórica e de pesquisa sociológica. O Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) também incluiu a leitura e a interpretação de diferentes manifestações artísticas e linguagens em suas provas, seguindo a diretriz de que o aluno deve ser capaz de compreender e dominar códigos verbais e não verbais (VERGUEIRO; RAMOS, 2009).

A partir de 2006, o PNBE, operado pelo Governo Federal em benefício das escolas brasileiras cadastradas anualmente no Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep), passou a selecionar obras em quadrinhos para esses acervos – no ano citado, os quadrinhos representaram 4,5% do total das 225 obras adquiridas para distribuição, 20% das quais quadrinizações de clássicos (VERGUEIRO; RAMOS, 2009). Essa política pública, que reflete uma crescente valorização dos quadrinhos – com algum destaque para as quadrinizações literárias, como será possível verificar nos números aqui apresentados –, influenciou as escolas e o mercado editorial brasileiro e estimulou a produção de quadrinizações em formato de álbum único no Brasil, seguindo a tendência de outras iniciativas editoriais ao redor do mundo. O recado do governo, divulgado aos editores, era claro: o edital fazia menção a "livros de imagens e livros de histórias em quadrinhos, dentre os quais se incluem obras clássicas da literatura universal artisticamente adaptadas para o público jovem" (VERGUEIRO; RAMOS, 2009, p.17). Assim,

a preocupação com obras clássicas da literatura universal feitas em quadrinhos pautou grande parte da produção editorial daquele ano e dos seguintes. Editoras, inclusive as que nunca investiram no setor, passaram a lançar álbuns do gênero literatura em quadrinhos (VERGUEIRO; RAMOS, 2009, p.18).

Os clássicos em quadrinhos passaram a ser nominalmente lembrados no PNBE a partir de 2006. A chamada clara e expressa a livros de histórias em quadrinhos com “obras clássicas

da literatura universal adaptadas para o público jovem” sugeriu o entendimento de que obras artisticamente adaptadas para o público jovem seriam bons mediadores de leitura ou pontes de acesso à obra clássica original. Tal entendimento orientou as ações das editoras em relação ao mercado escolar, além de estimular a sua produção.

Sabe-se que a criação do PNBE atende alternadamente, a cada edição, aos segmentos da Educação Básica, ou seja, Educação Infantil (EI) e primeiro e segundo ciclos do Ensino Fundamental (EF), Ensino Médio (EM) e Educação de Jovens e Adultos (EJA), por meio de acervos de livros que reúnem categorias e gêneros literários diferentes. A alternância anual do público-alvo do programa interferiu diretamente nos resultados da seleção dos acervos e do número de obras em quadrinhos escolhido a cada ano, conforme o gráfico abaixo:

Gráfico 5 – Número de títulos em quadrinhos vendidos por ano ao PNBE (2006-2014)

Fonte: VERGUEIRO & RAMOS (2009), até 2009. No período restante, dados de pesquisa.

Pode-se associar os picos de compras de quadrinhos nos anos ímpares com o público-alvo a quem se destinaram os programas de compra de livros do PNBE e imaginar as razões pelas quais o governo comprou uma quantidade maior de títulos em quadrinhos para os jovens do que para as crianças. A explicação do MEC, no entanto, para a variação de títulos em quadrinhos escolhidos para o público jovem apontou para a produção propriamente dita. Em entrevista concedida ao jornal *O Globo*, em 10 de outubro de 2011, o MEC respondeu assim ao questionamento sobre a diferença de títulos em quadrinhos no PNBE 2011 (26 títulos) e 2012 (apenas 7 títulos):

Na verdade, o que houve foi uma redução no número de obras inscritas pelas editoras. É preciso considerar que não é possível comparar a edição do ano passado (PNBE 2011) com a deste ano (PNBE 2012), pois a distribuição é alternada, são públicos bastante diferentes. *Naturalmente, há muito mais obras em quadrinhos voltadas para o público jovem – ensino fundamental 6º ao 9º e ensino médio – do que obras em quadrinhos voltadas para alunos menores ou para o público adulto, como o do EJA.* Assim, dentre as obras apresentadas para avaliação, foram selecionadas aquelas que reuniam as qualidades necessárias para constar dos acervos (SILVA; GOTTI apud POTIGUARA, 2011, grifo nosso).

Não se pode acreditar que a tendência identificada acima pelo representante do MEC na produção de quadrinhos seja verdadeira, muito menos que essa possa ser uma tendência *natural* da produção editorial desse tipo de publicações, mas não há números referentes à produção para demonstrar isso neste estudo. Na tabela a seguir, estão relacionadas as editoras que venderam quadrinhos ao governo nesse período e a quantidade de títulos vendidos. Das 45 editoras catalogadas, nota-se logo que algumas empresas não são propriamente editoras, mas atuam como se fossem representantes delas. Isto ocorreu porque, a partir de 2005, quando foi lançado o primeiro edital do PNBE no novo formato, que regulamentava a compra de livros de estoque, e não coleções customizadas, cada editor obedece a um limite de obras para inscrever, independentemente do seu porte e do tamanho do catálogo.

Em função disso, as grandes editoras, que produziam muito em relação ao número de obras que poderiam inscrever anualmente, passaram a multiplicar sua participação no evento usando outros CNPJs, de selos editoriais novos ou já existentes, de distribuidores e parceiros comerciais. Paulatinamente, o FNDE começou a se dar conta da estratégia e implementou exigências adicionais, na tentativa de impedir que as editoras "emprestassem" títulos para outros editores inscreverem. Porém, o imbróglio não foi solucionado. Das editoras que venderam títulos genéricos em quadrinhos ao PNBE de 2006 a 2014, aquelas que venderam mais títulos foram, em ordem decrescente: Devir (14 títulos), Ática/Scipione (10), Globo (10), Companhia Editora Nacional e Companhia das Letras (8 cada uma), Record e Conrad (6 cada uma), Nemo e Panini (4 cada uma).

Tabela 6 – Venda de quadrinhos genéricos ao PNBE por editora (2006-2014)

Editora	2006	2008⁴³	2009	2010	2011	2012	2013	2014	Total
Devir	3	1	6	3				1	14
Ática/Scipione		2			3		5		10
Cia. Das Letras	1		1		3	1	2		8
Globo		1	2	1	3	1	1	1	8
Companhia Editora Nacional			3	1		2	1		7
Conrad	2			3	1				6
Record	1		2		2		1		6
Nemo							2	2	4
Panini					3	1			4
DCL			1				2		3
Peirópolis	1	1					1		3
Salamandra					2		1		3
L&PM					1	1	1		3
Ediouro			1	1	2		1		5
Cortez					2				2
Geração editorial			1		1				2
HQM					2				2
Martins Fontes	1						1		2
Nova Fronteira			1						1
Escala							1		1
Musa	1								1
Prumo							1		1
Ygarapé							1		1
Abacatte							1		1
Alaúde								1	1
Balão Editorial							1		1
Blocker Comercial			1						1
Cosac & Naify					1				1
Edições SM			1						1
IMEPH		1							1
Jorge Zahar		1							1
Marco Zero							1		1
Martins Editora							1		1
Melhoramentos	1								1
Olho D'Água			1						1
Saraiva							1		1
Singular							1		1
SM							1		1
Via Lettera			1						1
Zarabatana						1			1
Total	11	7	22	9	26	7	29	5	116

Fonte: dados coletados por esta pesquisa

43 Em 2007, não houve edição do PNBE, o que se deve observar nas tabelas 6 e 7 e 8 e no gráfico 6.

Quanto à *origem* ou procedência das produções editoriais em quadrinhos, do total de títulos em quadrinhos adquiridos pelo PNBE, 64 deles, pouco mais da metade dos quadrinhos, foram produzidos por artistas brasileiros; os demais eram quadrinhos estrangeiros, muitos deles clássicos, com forte presença de Will Eisner.

Tabela 7 – PNBE 2006-2014 – Quadrinhos adquiridos ano a ano e sua origem (produção)

	estrangeiro	nacional	total
2006	4	7	11
2008	4	3	7
2009	10	12	22
2010	6	3	9
2011	10	16	26
2012	4	3	7
2013	12	17	29
2014	2	3	5
Grand Total	52	64	116

Fonte: VERGUEIRO (2009), YAMAGUTI (2014), atualizados por dados desta pesquisa

Buscou-se também identificar a relação entre os títulos genéricos em quadrinhos e as adaptações no Programa Nacional Biblioteca da Escola. Podem-se distinguir no gráfico 6, as quadrinizações de clássicos (em vermelho) dos títulos genéricos em quadrinhos (em azul), ao mesmo tempo em que se pode atestar o pico na venda de títulos em quadrinhos, especialmente nos anos em que o programa atendeu aos jovens do Ensino Médio.

Gráfico 6 – Relação entre títulos em quadrinhos e quadrinizações literárias vendidas ao PNBE

(Legenda: em vermelho, quadrinizações de clássicos; em azul, quadrinhos genéricos)

Fonte: Dados até 2012, Yamaguti (2014); após essa data, dados desta pesquisa

Talvez seja possível pensar que isso se deve ao fato de que o ensino de literatura no Ensino Médio preveja o contato com o cânone e a tradição literária, o pode ser explicado porque

do ponto de vista da aceitação dessas obras, a influência na escolha pelo cânone pode ocorrer por dois fatores: pela seleção feita pelos professores para uso em sala de aula, legitimadas pela tradição escolar; e pela escolha dos jovens fora do ambiente escolar, impulsionadas pela recusa dos cânones literários como forma de rejeitar valores ou controles externos (GALO, 2010, p. 36).

Como pode ser visto na tabela 8, a seguir, dos 116 títulos de histórias em quadrinhos adquiridos no período, 46 edições, ou seja, 39%, são adaptações de clássicos.

Tabela 8 – Número de quadrinizações de clássicos vendidas ao PNBE por editora (2006-2014)

	2006	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	Total
Devir								1	1
Ática		2			3		4		9
Cia. Das Letras							1		1
Companhia Editora Nacional			3	1		2	1		7
Conrad	1			1					2
Record							1		1
Nemo							2	1	3
Panini						1			1
DCL			1				2		3
Peirópolis	1	1					1		3
Salamandra					2		1		3
Agir			1	1					2
Ediouro					1		1		2
Cortez					1				1
Desiderata/Agir					1				1
Nova Fronteira			1						1
Escala							1		1
Musa	1								1
Prumo							1		1
Scipione							1		1
Ygarapé							1		1
Total	3	3	6	3	8	3	18	2	46

Fonte: Diário Oficial da União; VERGUEIRO (2009); YAMAGUTI (2014)

Nota-se que, das 45 editoras que venderam títulos em quadrinhos para o PNBE, 21 delas forneceram quadrinizações literárias ao programa (ver Apêndice E). Na tabela abaixo, verifica-se facilmente quais as editoras que mais venderam quadrinizações ao PNBE. A primeira delas foi o grupo Ática/Scipione, seguida da Companhia Editora Nacional/Ibep. Comparando-se o desempenho das editoras na venda de títulos em quadrinhos em geral e na venda de quadrinizações literárias, percebe-se que o panorama altera-se drasticamente e que não são as mesmas editoras que se destacam em um e outro critério.

Gráfico 7 – Venda de quadrinizações e quadrinhos genéricos ao PNBE por editora (2006-2014)

(Legenda: em azul, quadrinizações literárias; em verde, quadrinhos genéricos)

Fonte: dados da pesquisa

Gráfico 8 – Produção de quadrinizações por editora no século XXI (Seriadas e formato livro)

Fonte: dados da pesquisa

No gráfico 8 acima, foram incluídas adaptações literárias no formato revista. A seguir, é possível ver o mesmo gráfico sem a inclusão de publicações periódicas, permanecendo apenas aquelas em formato livro, passíveis de serem adquiridas por programas de governo para bibliotecas públicas e distribuídas em livrarias.

**Gráfico 9 – Produção de quadrinizações por editora no século XXI
(Apenas formato livro)**

Fonte: dados da pesquisa

6.4. Aspectos do PNBE e os programas de leitura

O PNBE mudou significativamente seu perfil entre os anos de 1997 e 2006, até consolidar-se como uma das políticas públicas centrais na formação de acervos literários para bibliotecas escolares do Brasil. Porém, ele não é o único. Outros programas federais também investiram na formação de acervo de livros de literatura, muitas vezes com tiragens superiores à do próprio PNBE. Um exemplo é o Pacto Nacional Alfabetização na Idade Certa (Pnaic), que também comprou livros de literatura diretamente das editoras. O Pnaic divulgou no final de 2014 a lista das obras selecionadas, mas a crise nas finanças públicas impediu que o

processo de compra continuasse até agora (junho de 2016). As tiragens ainda não são conhecidas, mas, a julgar pelo número de escolas atendidas, devem ultrapassar, como em edições anteriores do mesmo programa, os 100 mil exemplares.

O Pnaic tem por objetivo garantir que os sete milhões de estudantes dos três anos do ciclo de alfabetização, em 108 mil escolas, estejam alfabetizadas até os oito anos de idade, por meio de três eixos: o processo de formação de 304.736 professores, a avaliação e a disponibilização de materiais de leitura para professor e aluno. Além do Programa Nacional Biblioteca da Escola para livros de literatura, o Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação e o Ministério da Educação lançaram nesse período edições segmentadas do programa, o PNBE Temático, para obras de não ficção sobre temas propostos em edital, como juventude, meio ambiente e educação inclusiva; o PNBE do Professor, o PNBE Periódicos, destinado a adquirir publicações seriadas e o PNBE Indígena.

Assim como o Pnaic, o Ministério da Educação também compra livros de literatura por meio do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), em editais intitulados PNLD Obras Complementares. Como o próprio nome diz, são obras de literatura com função paradidática. As tiragens desse programa podem também ultrapassar os 100 mil exemplares, conforme foi possível comprovar. O conjunto desses programas qualifica o MEC como o maior comprador de livros de todo o mundo (ABRELIVROS, 2004). Embora em volume, o Governo Federal seja responsável por cerca de metade dos exemplares de livros didáticos vendidos, por causa das altas tiragens e negociações unitárias a baixo valor, as vendas representam cerca de 20% do total do faturamento do segmento.

No que diz respeito à representatividade do segmento, “o cenário de 1998 a 2006 mostrava que cerca de 14 empresas controladas por apenas seis grupos editoriais abocanhavam 88% das vendas ao governo” (ROSA, 2008, pp. 62-63). Essa conjuntura demonstrou que os recursos destinados aos livros didáticos por meio do PNLD, editado anualmente são muito superiores aos destinados aos demais programas que incluem o livro literário ou de leitura, que entra na categoria de paradidático, entre eles o Programa Nacional Biblioteca da Escola. Entre os anos de 2001 e 2003, no entanto, o desenho do programa e seu impacto sobre o mercado editorial foi bem diferente.

Em vez de comprar acervos das editoras, ou seja, livros de catálogo ou livros em estoque, o PNBE chamava os editores a desenvolver e inscrever novas coleções de livros. Elas

eram especialmente editadas para concorrer ao programa a partir de especificações bem claras quanto ao número de volumes, quantidade de páginas e projeto editorial propriamente dito, uma vez que cada volume era, por definição do próprio edital, dedicado a um gênero literário: poesia de autor brasileiro, conto, novela, clássico da literatura universal e peça teatral. A chamada para editar, em curto espaço de tempo, coleções específicas para concorrer ao edital dificultava muito a participação de pequenas e médias editoras, em sua maioria editoras independentes, e acabava por concentrar todo o recurso público nas mãos das grandes editoras, empobrecendo os acervos e privando-os de refletir uma possível diversidade de produção editorial. Esse cenário mudou a partir do edital de 2005, quando o MEC passou a comprar estoques de livros de catálogo dos editores brasileiros, e não mais coleções customizadas.

A mudança nessa política deu-se por diferentes fatores, mas teve influência clara do mercado editorial, em especial de grupos representativos dos pequenos e médios editores, como a Liga Brasileira de Editoras (Libre), que se constitui como um dos importantes grupos de pressão e de representação perante as instâncias governamentais, chamando a atenção para a importância de garantir nas aquisições do governo o mais alto índice de bibliodiversidade possível – o índice mede a participação de número maior e mais variado de editoras nas compras governamentais. Atualmente, um dos aspectos que costumam ser avaliados e valorizados pelo próprio MEC é o número de empresas contempladas em cada edição. Embora o programa esteja consolidado e tenha vencido a dura tarefa de, efetivamente, disponibilizar nas escolas públicas material de leitura atualizado, nota-se que a política de formação de acervos não é, por si só, suficiente para alcançar o objetivo de formar leitores e democratizar a leitura.

Logo nas primeiras edições do Programa, o Censo Escolar de 2000 apontou para o desconhecimento das escolas em relação ao PNBE. “Apenas 27,6% das escolas que receberam os acervos do PNBE em 1998 e/ou 1999, declararam participar do programa” (PAIVA, 2012, p. 18). As pesquisas que se seguiram a respeito do impacto da distribuição de acervos nas escolas públicas reconhecem que foram vencidos os tempos de escassez total de livros nos estabelecimentos de ensino, mas apontam para a necessidade de complementar tal ação com amplos esforços de formação do mediador de leitura (PAIVA, 2012). Se há necessidade comprovada de ações de formação de mediadores de leitura nas escolas, é

igualmente importante frisar a necessidade de mediação também para a formação do leitor de quadrinhos. Como lembra Vergueiro (2010):

A "alfabetização" na linguagem específica dos quadrinhos é indispensável para que o aluno decodifique as múltiplas mensagens neles presentes e, também, para que o professor obtenha melhores resultados em sua utilização (VERGUEIRO, 2010, p. 31)

Ou, ainda, como indica Bahia:

É verdade que, assim como intelectuais no passado se equivocaram com a ideia que HQs causavam automaticamente efeitos negativos, não podemos pressupor hoje que os estudantes desenvolverão suas habilidades de leitura de bons quadrinhos sem a mediação da escola e do professor. Precisamos de profissionais nas escolas que reconheçam a complexidade e riqueza desta linguagem e que possam auxiliar o estudante a desenvolver ferramentas para ter acesso ao fascinante mundo das HQs (BAHIA, 2012, p. 350).

7 – A pesquisa com editores

Seguem, nesta parte, os registros da pesquisa de campo com os editores de quadrinizações da atualidade. Vale lembrar que se chegou à amostra de pesquisa por meio de critério descrito anteriormente: editores brasileiros que trabalharam nas coleções com mais títulos publicados. Durante o processo, porém, pôde-se perceber que esse critério não se mostrou o mais acertado. A previsão inicial era entrevistar os editores como profissionais, uma vez que os dados relevantes sobre as coleções e as empresas editoras foram coletados na internet. No entanto, percebeu-se que, dado o perfil das empresas, na maioria dos casos os editores responsáveis pelas coleções eram editores profissionais contratados e, alguns deles, já não se encontravam na empresa e, ainda, que a editora não tinha uma pessoa especialmente responsável por esse formato de publicação. Ou, em caso positivo, esse profissional não se julgava suficientemente representativo para participar da pesquisa, em razão da sua pouca experiência nesse formato de publicação.

A apresentação para cada um deles primeiramente foi feita por telefone como Renata Borges, editora da Peirópolis, e depois como pesquisadora. Esse caminho pareceu ser o mais legítimo para uma abordagem entre pesquisadora e o objeto de pesquisa, uma vez que não seria possível omitir dos entrevistados que, como eles, tratava-se de editora de livros e, ainda, editora de uma coleção de clássicos em quadrinhos. A maioria reconheceu rapidamente a Editora Peirópolis. Logo depois da identificação, foi comunicado o motivo do contato, ou seja, uma pesquisa acadêmica. Foi importante esclarecer que não seria possível, naquele momento, trocar informações sobre experiências editoriais, por questões de metodologias científicas da pesquisa, mas que, depois de respondido o questionário que seria enviado por *e-mail*, e defendida a tese de doutorado, seria apropriado conversar sobre experiências em comum.

Após cada breve telefonema, foram encaminhados os questionários aos editores com a seguinte mensagem:

De: Renata Farhat Borges [renatafab@gmail.com]

Assunto: pesquisa acadêmica ECA-USP

Data: 19 de fevereiro de 2016 12:29

Para: graziela.santos@grupo-sm.com

Cco: Renata Borges renatafab@gmail.com

Prezada Graziela,

Sou Renata Farhat Borges, doutoranda em Ciência da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob orientação do Prof. Dr. Waldomiro Vergueiro, e realizo a pesquisa intitulada *Clássicos em quadrinhos e seus editores no Brasil: o ímpeto na produção de adaptações literárias no século XXI*.

Agradeço muitíssimo sua disponibilidade em responder ao questionário anexado, instrumento de coleta de dados desta pesquisa junto a editores com experiência na editoração de clássicos em quadrinhos.

Cordialmente,

Renata Farhat Borges

O primeiro contato foi com a Editora A. Apresentei-me como editora de livros e pesquisadora e pedi para falar com o diretor editorial. No entanto, ao explicar o propósito do meu contato e o interesse em entrevistar o editor da linha de clássicos em quadrinhos, fui informada de que o responsável por essa área era Denis Antonio da Silva Machado Santos e que havia se desligado da empresa em setembro de 2015. Perguntei a Sandro se ele poderia falar em nome da coleção e me passaram os meios pelos quais poderia entrar em contato com Denis. Apresentei-me a ele da mesma forma, por telefone, informando-o de que a Editora A tinha me passado os seus números de telefone, e encaminhei-lhe o questionário, em 19 de fevereiro de 2016. Em 22 de fevereiro, ele devolveu, por *e-mail*, o questionário preenchido e declarou ter se interessado bastante sobre o conteúdo deste estudo, além de me sugerir outro editor com experiência na quadrinização de clássicos, Sérgio Alves, prometendo enviar telefones e/ou *e-mail* dele.

As abordagens se seguiram, todas realizadas no mesmo dia. Na Editora B, o contato foi feito diretamente com a editora executiva do Departamento de Literatura e Informativos, que, ao telefone, quando consultada, confirmou estar envolvida nas quadrinizações de clássicos. No dia 23 de fevereiro, no entanto, ela respondeu ao envio do questionário com a seguinte negativa: “Agradeço o convite para participar de sua interessante pesquisa, mas creio que eu não seja a pessoa mais indicada. A [Editora B] tem adaptações de clássicos para quadrinhos, mas ainda são poucos títulos. Eu mesma participei apenas da edição final de duas

ou três dessas publicações. Creio que necessite de alguém mais experiente no gênero. De todo modo, fico à disposição para demandas futuras. Um abraço e sucesso no seu trabalho”.

Dado o fato de ela ter copiado mais uma pessoa da empresa em nossa comunicação, ficou nítido que se tratava de uma posição discutida anteriormente no ambiente corporativo, assim, a recusa foi aceita com um breve *e-mail* de agradecimento. Ela agradeceu a compreensão e reiterou votos de sucesso. O contato com a Editora C foi feito diretamente com a profissional que, ao telefone, se disse envolvida na quadrinização de clássicos. Embora, a princípio, ela tenha recebido bem a ideia de responder ao questionário, três dias depois, no dia 22 de fevereiro de 2016, encaminhou um e-mail informando que “apesar do desejo de ajudar com a pesquisa, acredito não ser a pessoa mais indicada. Apesar de estar na função de editora na [Editora C], responsável pelo catálogo infantil [...], não acompanhei nenhum dos projetos de quadrinização dos clássicos”.

Considerando o número de títulos publicados pela coleção da Editora C (35 nas coleções *Graphic Novels* e *Farol HQ*), optou-se por insistir e foi perguntado se ela poderia indicar a pessoa que acompanhou, pela Editora C, o projeto de quadrinização de clássicos. O nome indicado foi Daniela Padilha, editora profissional que abriu sua própria editora de livros para crianças e jovens, a Jujuba Editora. Ela informou que cuidou apenas da produção gráfica do livro, mas indicou Fernando Nuno, do Estúdio Sabiá, que teria sido o propositor e organizador da coleção da Editora C. No entanto, ele disse que propôs apenas uma quadrinização para a coleção e que não mais se envolver nessa categoria de publicação. Explicou, ainda, que o filho do proprietário da editora, Raul Maia Junior, era o maior entusiasta da coleção e teria sido o responsável por trazer as quadrinizações da Índia. Procurou-se sem sucesso Raul Maia Junior pelo *Facebook*, com a expectativa de que ele pudesse passar seus contatos para que fossem apresentados os objetivos desta pesquisa.

Na Editora D, o contato foi com Kandy Saraiva, também envolvida diretamente na coleção, que tinha apenas quatro títulos na ocasião desse contato. Kandy respondeu ao questionário no dia 9 de março de 2016 e se mostrou bastante sensibilizada com as questões apresentadas. O contato com a Editora E foi feito, a princípio, com o assistente editorial Rodrigo Austrésilo, que se dispôs a enviar para a editora, Ana, o questionário. Na Editora F, a assistente Luciane encaminhou o questionário para Arnaud, responsável pelas adaptações. De nenhum deles veio retorno depois de dois contatos. Por essa razão, ficou decidido que seria

incluída na amostra uma editora que publicou apenas uma quadrinização, a Editora G, pelo conhecimento da trajetória profissional de sua editora, Ione Meloni Nassar.

7.1. Análise dos questionários

Foram reunidos os questionários preenchidos de três editores: Denis Antonio Silva Machado Santos, representando a coleção de quadrinização de clássicos da **Editora A**, Kandy Sgarbi de Almeida Saraiva, pela coleção da **Editora D** e Ione Meloni Nassar, pela **Editora G**.

7.1.1. Dados de origem

A primeira parte do questionário dirigido aos editores trata das referências pessoais de origem com o objetivo de conhecer os dados básicos do entrevistado, como nome, idade, estado civil, filhos, religião, tempo de chegada ao local de residência e, em seguida, titulação, cargo e profissão dele e dos pais. O primeiro dado que chamou a atenção na caracterização dos editores componentes da amostra de pesquisa foi o fato de representarem duas gerações diferentes. Dois deles (Denis e Kandy) são jovens, nascidos, respectivamente, em 1983 e 1975, enquanto a terceira componente, Ione, é de 1946. Portanto, representa uma geração de editores que atuou fortemente no século XX e, no caso dela, num momento importante da formação do mercado escolar de livros de literatura para crianças e jovens em uma das maiores editoras do País na época, a FTD.

7.1.2. Formação como leitor

Buscou-se entender se a formação dos pais ou a área em que atuam influi diretamente na formação do entrevistado como leitor, tema explorado na segunda parte do questionário, a partir de perguntas que remetem à infância leitora e à idade em que adquiriram o hábito da leitura, acrescidas de perguntas abertas cujo objetivo era coletar a memória de leitura de cada um deles.

Foi possível verificar que todos os entrevistados foram estimulados à leitura em casa, antes do período escolar e que os pais têm titulação equivalente ao ensino médio técnico. Os mais jovens consideram-se leitores formados a partir dos nove anos, ao passo que Kandy, filha de pais com superior completo, considera-se leitora desde sempre. Quando perguntada sobre a idade em que acredita ter adquirido o hábito de leitura, ela respondeu: "Acredito que

aos quatro ou cinco anos, embora ainda não alfabetizada, pois já mantinha contato com os livros por meio das histórias que eram contadas pelos pais, pela madrinha, pelas tias e avós". As respostas mostraram pouca relação entre a titulação ou profissão dos pais e o ambiente de formação leitora em casa.

Denis, cuja profissão declarada é editor de literatura infantil, juvenil e paradidáticos, foi bastante sucinto ao descrever sua formação leitora, enquanto Kandy, por sua vez, que afirmou ser editora profissional, quando questionada sobre a sua formação como leitora, ela relembra graciosamente uma infinidade de coleções que marcaram a sua infância, entre elas uma enorme coleção de “vinte e tantos volumes” de contos de fadas de cada cultura – dos quais os favoritos eram *Os mais belos contos de fadas da Tchecoslováquia* –, os livros de Monteiro Lobato, adaptações literárias do Rei Artur, peças de Shakespeare, gibis, a revista *Recreio*, entre muitos outros materiais de leitura.

Além de se lembrar de vários títulos que lhe foram sugeridos pela escola, como *Quando florescem os ipês*, *A ladeira da saudade* ou *O auto da compadecida*, Kandy guarda **lembranças também sobre a materialidade dos livros**, como *Os desastres de Sofia*, “um livro meio caindo aos pedaços que havia sido da minha mãe”, fazendo pensar que a relação afetiva com a leitura pode ter influenciado suas escolhas profissionais e sua atividade atual. O rico relato de Kandy mostrou como suas leituras evoluíram da infância à juventude, desde quando se debruçou sobre a biblioteca da mãe para ler os grandes clássicos, até descobrir as coleções adaptadas pela editora Círculo do Livro ou recorrer à biblioteca pública do bairro para pegar os volumes da série *Vagalume*, *Para gostar de ler* e as crônicas de Rubem Braga. Ione lembrou também que, na cidade onde passou a infância, “a biblioteca era 'proibida' para crianças” e, nesse caso, os gibis fizeram toda a diferença. Aliás, esse dado foi muito importante para a análise da formação leitora dos editores. Em todas as entrevistas, no item sobre **o que liam na infância**, os três entrevistados mencionaram os gibis.

Na infância, *gibis nacionais*. Na juventude, livros de universo fantástico (Denis, grifo nosso).

Também lia Monteiro Lobato, *gibis* da turma da Mônica, que meus pais assinavam para nós, e, quando caía em minhas mãos, a revista *Recreio*. Meus pais sempre incentivaram a leitura em casa, e qualquer evento (um dente que caía, o fato de ter passado de ano na escola, um combinado etc.) era motivo para receber um livro, que eu adorava (Kandy, grifo nosso).

Na infância, lia histórias em quadrinhos Mandrake e Fantasma, pois morava numa cidade do interior na qual a biblioteca era “proibida” para crianças (Ione, grifo nosso).

A presença dos gibis na vida de leitores que viriam, mais tarde, tornarem-se editores de livros engajados com a formação de novos leitores, corrobora diversas pesquisas que reforçam a importância das histórias em quadrinhos na democratização da leitura e sua contribuição efetiva para o letramento e a participação social dos indivíduos como cidadãos (BARI, 2008; VERGUEIRO, 2010).

7.1.3. Formação e motivações como editor

Depois das perguntas abertas sobre formação leitora, a **terceira parte do questionário teve por objetivo conhecer a formação de cada entrevistado como editor, seu projeto editorial e as motivações para sua atividade**. Denis atua como editor desde 2009 e tem como meta “produzir livros capazes de *provocar* crianças e jovens a *descobrirem seus mundos*. Como profissional deste mercado, fazer com que esses livros se tornem acessíveis e *sedutores* a todos” (grifos nossos). Kandy começou a editar seis anos antes, em 2003, e, da mesma forma que nas demais questões, respondeu longamente sobre suas motivações, usando palavras ou conceitos como poder, responsabilidade e transformação.

“Eu acredito no *poder* da literatura no desenvolvimento e na formação de um *cidadão responsável, ético e comprometido com a transformação*, para melhor, do seu entorno. Considero uma *responsabilidade* gigantesca editar livros infantis e juvenis no Brasil, um trabalho de formiguinha em um país que ainda não lê tanto quanto poderia” (Kandy, grifo nosso).

Ela segue descrevendo suas motivações:

A crença nesse potencial que os brasileiros têm de se tornarem leitores também norteia meu trabalho. **Saber que posso**, por meio da minha atividade, **proporcionar** a crianças e jovens a mesma oportunidade que eu tive de ter contato com boa literatura na infância e na juventude é **gratificante** para mim. Proporcionar aos alunos o acesso à informação, por meio dos livros paradidáticos, também é algo que me motiva, pois penso que os paradidáticos são uma ponte importante para leituras mais densas no futuro (Kandy, grifo nosso).

Como se pode observar, a partir dos depoimentos, o sentimento de *responsabilidade* percebido em Kandy traz à tona o outro lado da moeda, o *empoderamento*, que combina bastante com o perfil empreendedor dos editores do século XX e contextualiza a função do

editor nas operações ativas da memória cultural, em que a lembrança e a seleção consciente de conteúdos e sentidos, a partir do cânone contemporâneo ocidental, pode conduzir a uma função de reescrita e manipulação da fama literária.

Ione trabalha com a edição de livros desde 1981, há, portanto, 35 anos, e seu depoimento, embora mais sucinto, revela que a longa trajetória parece ter transcorrido com muita consciência e também com prazer.

“Faço o que mais gosto sem nenhum peso de cansaço e sem nenhuma vontade de parar. Pretendo morrer trabalhando. Selecionar obras, retrabalhá-las, transformar o texto num livro com a colaboração de um editor de arte e de um ilustrador é o que me move” (Ione, grifo nosso).

Novamente aqui, é possível perceber a consciência de Ione sobre a função do editor, ou seja, selecionar, retrabalhar e transformar. Quando perguntados sobre as **motivações para** editar, ou projeto editorial, as respostas dos editores sugerem o reconhecimento de certa autoria na construção de coleções. Todos os entrevistados entendem sua função como editores em sua potência e responsabilidades e, ao descreverem seu projeto editorial e motivações profissionais, pensam a literatura em seu papel de elemento transformador do indivíduo e da sociedade, sentindo-se estimulados a, por meio de seu trabalho, fazer a diferença no mundo. Nos trechos abaixo, selecionados das entrevistas, no item sobre o que é editar, pode-se verificar o envolvimento dos editores em sua profissão.

Encantar. Sentir no outro, especialmente nos pequenos, o *encanto* que o *universo literário é capaz de produzir* e perceber que, deste encanto, acontecem *transformações* — das eternas às fugazes (Denis, grifo nosso).

Eu acredito no poder da literatura no desenvolvimento e na formação de um cidadão responsável, ético e comprometido com a transformação, para melhor, do seu entorno (Kandy).

Editar livros não representa um trabalho para mim. [...] Editar *livros para crianças e adolescentes que façam diferença na vida dos pequenos e jovens*; que os estimule a relê-los mesmo na idade adulta. Pretendo que nossos livros não sejam passageiros. Sou editora com pretensão a *deixar uma marca na trajetória dos nossos leitores* (Ione, grifo nosso).

7.1.4. Adaptações de clássicos: motivações

A quarta parte do questionário procurou explorar com mais profundidade o **tema da adaptação de clássicos**. Em primeiro lugar, foi pedido ao entrevistado que citasse

separadamente as **motivações editoriais e mercadológicas para a atividade**. Como se tratava de pergunta aberta, foi possível atestar, por meio das respostas, quais conceitos e valores se repetem nos depoimentos dos três entrevistados no que diz respeito às motivações editoriais para uma coleção de clássicos em quadrinhos.

Um conceito comum a todos é o de que a tradução para os quadrinhos consiste em uma mediação imagético-visual para a obra clássica e oferece aos mais jovens (e aqui Denis faz uma boa ressalva “não apenas os leitores jovens em idade, mas também em leituras”), **a possibilidade de ter seu primeiro contato com a obra por intermédio das imagens**.

Para jovens leitores (não apenas os leitores jovens em idade, mas também em leituras), *os quadrinhos satisfazem seus interesses pela imagem*, cada vez mais presente na formação dos indivíduos (Denis, grifo nosso).

Tornar o texto do clássico menos denso e mais atraente por meio não só da adaptação da linguagem, mas também *se valendo de boas ilustrações* (e, no caso da HQ, da dinâmica proporcionada pelos quadrinhos) (Kandy, questionário).

A ressalva de Denis sobre a conveniência das adaptações literárias para “não apenas os leitores jovens *em idade*, mas também *em leituras*” resgata dois aspectos importantes na história das adaptações literárias. Desde as coleções fundadoras do século XX, tornou-se conhecida a intenção dos editores em proporcionar a crianças e jovens seu primeiro contato com obras clássicas e mitos literários de todos os tempos, ao associar a imagem, elemento comunicativo teoricamente mais palatável, ao texto verbal. Ao apresentar a esse público uma releitura em quadrinhos, as coleções, ao mesmo tempo em que entraram no rol das traições do original (WERTHAM, 1950; HUTCHEON, 2011), demonstraram, por sua vez, que as matrizes literárias em que se baseavam eram, ao modo do que propõe Bloom (2010), obras mais ou menos abertas e dignas de serem relidas.

A editora Ione pareceu ter experimentado ambas as convicções a respeito das adaptações. Em seu depoimento, ela não se deteve especificamente na função que a imagem ou a linguagem dos quadrinhos pode ter na aproximação do leitor da obra clássica, mas narrou o processo de autoconvencimento por que passou para aceitar as qualidades das quadrinizações literárias, expressando o desejo que a motiva a traduzir os clássicos para quadrinhos, que é fazer um **convite à leitura do texto original**.

Ainda que, desde a década de 1980, tivesse dúvidas a respeito das adaptações, acabei “aderindo” a elas bem mais tarde. No início, achava que o leitor deveria ler apenas textos integrais e que adaptação mutilava a obra no que possuía de mais artístico. Sentia arrepios de pensar em adaptar Machado e outros clássicos. Hoje, ainda reluto em relação às adaptações no texto narrativo. Apesar de a história em quadrinhos ser uma adaptação, nos dois livros que editei *procuramos conservar o máximo possível o texto dos autores. Entretanto, não acredito que a história em quadrinhos substitua o texto original. Gostaria que as histórias em quadrinhos fossem um caminho para que o leitor chegasse ao texto integral* (Ione, grifo nosso).

Para Denis, “os quadrinhos provocam a curiosidade a respeito dos detalhes da obra original – fator que certamente levará à busca por esta outra leitura”. Kandy não fez menção diretamente ao fato de os quadrinhos conduzirem à leitura da obra original, mas acredita que, entre as razões para a adaptação, está “possibilitar o primeiro contato do leitor com um clássico, de maneira mais envolvente e com linguagem mais palatável e acessível”, corroborando, portanto, a função de mediação crítica que uma quadrinização pode adquirir, mas trazendo também um aspecto inédito de facilitação da leitura, tema em que nenhum dos demais entrevistados tocou diretamente.

As motivações mercadológicas para a adaptação de clássicos confundem-se um pouco com as motivações editoriais, como era de se esperar. Do ponto de vista das motivações econômicas, todos os entrevistados reconheceram o papel das vendas para o governo e do mercado escolar para o aumento do sucesso comercial desse tipo de publicação, mas não se restringiram a isso. Pelo contrário, identificaram também o mercado de quadrinhos tradicional como possível consumidor do gênero. Como disse Denis: “Porque vende. Tanto para escolas quanto para planos governamentais, é um mercado recém-formado e em expansão. Em livrarias, figura entre outros quadrinhos e pode também colher frutos do crescente mercado Geek/Nerd”.

Kandy, no entanto, deu mais ênfase ao mercado de vendas públicas, colocando entre as motivações para se adaptar a “formação de acervo para inscrição em programas de governo, como o PNBE”, e alertou: “Faz-se necessário esclarecer que o gênero HQ com adaptação de clássicos começou a ser editado no Brasil principalmente devido à inclusão explícita desse gênero no Programa Nacional Biblioteca na Escola (PBNE) 2006”. Embora saiba-se que essa informação não é de todo verdadeira, entende-se que esta impressão se deva à percepção da

editora em relação ao movimento mercadológico gerado pelo ímpeto das quadrinizações no momento atual.

Para Ione, no entanto, não existem motivações mercadológicas para fazer adaptação, pois “as histórias em quadrinhos não nos trouxeram grandes vendas, como nossos outros livros. Não lucrei mais nem menos, apenas enriqueci meu catálogo”. Kandy lembrou ainda outras motivações para a adaptação de clássicos que se situam entre as motivações editoriais e mercadológicas. Ela registrou as seguintes observações:

Utilizar a grande variedade de material de apoio já disponível no mercado para auxiliar a compreensão e o trabalho com o texto clássico;

- do ponto de vista mercadológico, adaptar clássicos estrangeiros não requer o pagamento de direitos autorais a um tradutor, por exemplo, o que torna a produção da obra mais acessível;

- comercialmente, os clássicos se “auto-divulgam, pois todo mundo já ouviu falar na obra, ainda que seja uma adaptação;

- são leituras permanentes, para as quais sempre há público [...]

Avançando nas questões sobre o processo de adaptação em que os editores se envolvem diretamente, os questionários convidaram os profissionais a expor os **critérios de seleção de obras a serem adaptadas**. Entre o que foi levantado pelos respondentes, pode-se destacar o lugar que a obra e seu autor ocupam no campo literário, as características próprias da obra que possibilitam leituras imagéticas interessantes e originais e a concorrência mercadológica, ou seja, se existem muitas outras releituras em quadrinhos para a obra no mercado. Assim, Denis resumiu quatro critérios para a seleção das obras:

Notoriedade da obra original, inexistência (ou pouca existência) da mesma publicação no mercado nacional, características favoráveis à adaptação da linguagem para os quadrinhos, interesse dos profissionais (roteirista e quadrinista) na obra original e seu universo.

Kandy, por sua vez, explicou que

o ideal é aliar a grande procura (por exemplo, obras clássicas de leitura obrigatória para o vestibular) à variedade de temas e autores, incluindo clássicos estrangeiros, pensando na concorrência entre as obras inscritas nos editais do governo. E, sobre a capacidade da obra de gerar releituras, ela exemplifica: “Se o texto do clássico possibilitar uma interpretação artística mais original, livre, extrapolando aquela ideia mais didática de ilustração, melhor. É mais interessante artisticamente, por exemplo, elaborar ilustrações para *O alienista* do que para *A moreninha*.”

Já Ione relatou que a sua editora se propôs a quadrinizar os românticos e realistas do século XIX, tendo escolhido um autor para representar cada um desses movimentos literários: Victor Hugo e Machado de Assis. Da mesma forma, ela escolheu um único artista para ambas as quadrinizações, João Pinheiro: “pesquisador incansável, estudioso de épocas e por ser um artista que se supera a cada dia”. Denis, que tem uma coleção mais volumosa, destacou como **critérios para a seleção dos artistas** “interesse e conhecimento pessoal do artista a respeito da obra original, relação das características técnicas (traço e narrativa, especialmente) entre o artista e a obra original”.

Editores que trabalham com uma perspectiva mais longa de planejamento costumam imprimir diversidade às coleções: de temas, de gêneros, de períodos literários, de nacionalidades das obras, de traços e abordagens estéticas – variações que impactam também a diversidade de públicos, por faixa etária, gênero e outros, e, portanto, também de canal de venda. É o que relatou Kandy: “Quando há uma série, uma coleção de HQs, é preciso diversificar os traços, valer-se de ilustradores, roteiristas e quadrinistas diferentes, com abordagens diferentes, para tornar a coleção mais enriquecedora e menos ‘mais do mesmo’; é procurar sempre ser original, ou seja, conferir originalidade a um texto já muito conhecido”.

Em seguida, o questionário apresentou, sem oferecer nenhum embasamento teórico, uma série de noções que poderiam ser empregadas como nomenclatura para designar o processo de adaptação, noções às quais os respondentes eram convidados a atribuir valores de 0 a 5. Apresentamos os seguintes conceitos para aproximar o respondente de uma definição teórica do processo de quadrinização literária, nesta ordem: *adaptação*, *releitura*, *apropriação*, *tradução* e *transcrição*.

Os conceitos atribuídos pelos três respondentes foram somados e geraram o seguinte resultado. O conceito mais adequado, segundo eles, o que obteve maior pontuação ($3/3/4 = 10$), foi o de *releitura*. O segundo conceito mais votado ($1/5/3 = 9$) foi o da *transcrição* e o terceiro ($4/2/2$), o da *adaptação*. A noção de “apropriação” seguiu-se ao conceito de “tradução”, que obteve, surpreendentemente, o menor valor associado ao processo de adaptação literária para quadrinhos.

Os editores foram questionados também **sobre os resultados editoriais e mercadológicos esperados com a quadrinização de clássicos**. Denis respondeu esperar

“construir uma linha editorial sólida [...] capaz de atender ao mercado escolar, especialmente”, mas também mencionou “aumentar a venda para planos de compras governamentais”. Nessa oportunidade, Kandy, que havia valorizado o canal de vendas ao governo, mencionou o desejo de adentrar o mercado, aumentando as vendas em livrarias e as adoções em escolas particulares, já que, segundo ela, “os professores, principalmente da rede particular de ensino, preferem os clássicos originais para o público juvenil”. Posteriormente, o questionário conduziu os editores a elencar as características que diferenciam uma boa quadrinização de uma ruim. As respostas, todas muito interessantes, conduzem novamente à originalidade de cada releitura em quadrinhos, mas também à sua relação com a obra-matriz e com o resultado da narrativa em si:

Fluidez da narrativa, uso da linguagem dos quadrinhos, conhecimento a respeito da obra original e seus contextos, e todos os outros detalhes que compõem uma obra de literatura que não se trata de adaptação (sic) (Denis, grifo nosso).

A quadrinização de clássico, para mim, precisa ser inovadora, original. Não é apenas colocar a narrativa em quadrinhos. Ela precisa *dialogar com o original, mas trazer mais do que o que o original tem*. Pode desconstruí-lo, subvertê-lo, desenvolver aspectos que podem ter sido negligenciados ou pouco explorados no original. Precisa ter um cuidado artístico, *exigir interpretação de texto e de imagem em vez de ser apenas uma história contada de um jeito diferente* (Kandy, grifo nosso).

Não saberia responder, entretanto, acho que *quanto mais se afastar da obra original, menos qualidade terá* (Ione, grifo nosso).

As opiniões expressas pelos entrevistados lembraram a definição de Monteiro para uma boa adaptação, referindo às paráfrases, e não especificamente das quadrinizações. Diz ele:

A boa adaptação tenta cumprir a função de agir como uma tradução do texto original; tradução não de uma língua ou sociedade para outra, mas de uma geração (período cultural anterior) para outra (período cultural atual). Agora, menciono o valor social, pois a boa adaptação tenta ampliar ao máximo a base de leitores de uma determinada obra (MONTEIRO, 2006, p. 9-10).

O questionário apresentou também uma questão acerca do reconhecimento (ou não) da existência de um novo ímpeto para essa categoria de publicações no século XXI, buscando entender se os respondentes identificam o fenômeno. A percepção dos editores para um ímpeto ou um renascimento desse tipo de publicação varia. Eles responderam à questão com as opções *concordo*, *concordo parcialmente* ou *discordo*. Denis concordou parcialmente, uma

vez que “não se trata exatamente de um ‘renascimento’, uma vez que não deixaram de existir como um todo. Há um aumento da visibilidade e da produção”. Já Kandy concordou e explicou que, “como a moda, as tendências e a arte, a literatura também é cíclica. Há um tempo de ‘respiro’, em que alguns gêneros dão lugar a outros, mas eles sempre voltam. O interessante é voltarem ainda melhores”. Ione concordou, mas sem justificar.

Além disso, o questionário também abordava o conhecimento do entrevistado sobre coleções de adaptações de clássicos, objeto desta pesquisa. É notório que, se, por um lado, nenhum dos entrevistados tenha ouvido falar das coleções do século XX, como a americana *Classics Illustrated* e a brasileira *Edição Maravilhosa*, intuíram facilmente que José de Alencar havia sido o autor mais quadrinizado no passado, ao passo que, atualmente, o autor que ocupa tal posto seria Machado de Assis. Quando perguntados: “Qual acredita ter sido o autor mais adaptado no século XX? E no XXI?”, responderam:

No cenário mundial, Shakespeare, em ambos séculos.

No Brasil, Machado de Assis (Denis).

Os dois autores mais adaptados, para mim, foram e continuam sendo Machado de Assis e José de Alencar (Kandy).

Será Machado de Assis? No século XXI não sei dizer... (Ione)

Quando perguntados sobre crença no futuro desse tipo de publicação, todos responderam positivamente. Denis foi enfático: “Muito. Principalmente pelo potencial de formação de leitores – não só de palavras, mas de imagens e não ditos que os quadrinhos e a literatura neles podem apresentar”. Kandy foi mais cautelosa, considerando sua atividade como editora muito focada no tempo presente: “Não sei que outras mídias e entretenimento surgirão, se vão atropelar os livros, ainda que momentaneamente menos interessantes ao público jovem do futuro. Pode ser que [...] seja mais conservador, menos aberto a novidades, e se interesse mais em ler os clássicos no original do que em HQ. Tudo muda o tempo todo, principalmente no mercado editorial”.

Ione resumiu muito bem sua crença no futuro: “Acho que essas publicações sobreviverão tal como os bons livros”. A última pergunta do questionário relaciona-se a uma temática que permeou todo este estudo, muitas vezes subterraneamente, outras vezes orientando o tipo de recorte de dados ou o olhar para determinados fenômenos: “Vê alguma relação entre difusão de clássicos e dominação cultural?” Essa questão, somada a demandas

anteriores do questionário sobre se havia algum gênero ou período literário mais afeito à tradução para quadrinhos, foi colocada com o objetivo de identificar a percepção da não neutralidade das escolhas editoriais que trabalham de acordo com a formação de um cânone literário, de sua identificação com as narrativas das nações, e de possíveis traços de dominação linguística, desenhados a partir da seleção de obras a serem quadrinizadas.

O retorno obtido, no caso de Ione, lembrou o alerta feito por Bourdieu a respeito da contaminação do questionário com questões não identificadas pelo entrevistado, a chamada “imposição de problemática”. Ela respondeu: “Não entendi a pergunta. O que a difusão de clássicos tem a ver com a dominação cultural? Clássico, sinônimo de cânone, educação elitista? Sinceramente não entendi”. Nenhum dos demais entrevistados identificou essa questão como um comprometimento do projeto editorial de quadrinização de clássicos com questões culturais de dominação. Ao contrário, chamaram a atenção para o fato de que novas leituras são sempre oportunidades de renovação do clássico.

Não vejo a difusão dos clássicos adaptados como uma ameaça, nem aos clássicos originais nem a outras produções culturais. Penso que a leitura das adaptações, por si só, *consiste em uma nova leitura* – por isso mesmo, válida e importante. O que preocupa, e sempre preocupará, é a qualidade da obra, adaptadas ou não, que chegam aos leitores, especialmente em formação (Denis, grifo nosso).

A relação, para mim, é oposta. *Difundir os clássicos é o contrário de dominar ou reproduzir a cultura, porque cultura não se reproduz, não existe uma matriz, ela é reinventada*, construída a partir de uma série de elementos e comportamentos, e a literatura, os gêneros e a HQ são apenas alguns desses elementos, que, associados a outros, existentes ou ainda por existirem, formarão novas culturas (Kandy, grifo nosso).

Para finalizar o questionário, foi apresentada a possibilidade de o entrevistado descrever sua experiência na quadrinização de clássicos. Nesse aspecto, foram coletados sentimentos de entusiasmo e prazer:

Do processo todo, destaco o *prazeroso mergulho nos contextos das obras originais e nas leituras que elas provocam nos artistas* que as adaptam e em todos envolvidos na edição da obra. É sempre algo *enriquecedor e capaz de trazer novas descobertas* (Denis, grifo nosso).

É gostoso revisitar os clássicos, pois é preciso relê-los e trocar ideias com o adaptador/quadrinista. Do ponto de vista da linguagem, é um exercício interessante, porque é preciso manter o estilo do autor, da narrativa, mas, ao mesmo tempo, conferir ritmo a ela por meio da linguagem dos quadrinhos. É gratificante trabalhar com esse tipo de obra (Kandy, grifo nosso).

Outra aproximação do desafio de fazer uma boa quadrinização apareceu nesta descrição espontânea:

O principal desafio na publicação desse gênero é *tornar a adaptação esteticamente fluida e artística* em um número de páginas comercialmente viável, com um tipo de papel adequado, mas que não deixe o produto com preço elevado (Kandy, grifo nosso).

De modo geral, as entrevistas como técnica de coleta de dados produziram resultados significativos na pesquisa, pois ajudaram a perceber como a amostra se comportou diante da problemática. Seus resultados geraram um profundo reconhecimento com a pesquisadora, além de possibilitar entender os problemas identificados ao longo da pesquisa que refletem de fato na comunidade real de editores.

8 – Considerações finais

De forma geral, foi cumprido o principal objetivo deste trabalho, o de conhecer a produção de adaptações de clássicos para quadrinhos no Brasil nos séculos XX e XXI, de forma a contribuir para preencher a lacuna existente na pesquisa em quadrinhos com foco na produção e no mercado. Entende-se que a pesquisa produziu resultados qualitativos e quantitativos significativos, capazes de delinear o atual *status* desse tipo de publicação no Brasil, apresentando possíveis caminhos para pesquisas futuras.

O primeiro objetivo específico, ou seja, descrever as séries *Classics Illustrated* e *Edição Maravilhosa* no contexto sociocultural do século XX, também foi atingido por meio da revisão bibliográfica, que colaborou para conhecermos qualitativamente os editores do século XX, suas trajetórias e motivações, e da pesquisa documental das séries históricas, que preparou para a pesquisa documental das séries atuais. Esta, por sua vez, foi o meio usado para atender ao segundo objetivo específico da pesquisa: identificar os editores que no Brasil contemporâneo conduzem projetos culturais de quadrinização de clássicos. Com isso, foi possível, por meio de busca por palavra-chave realizada pela internet, consolidar um conhecimento quantitativo sobre o número de quadrinizações publicadas e, assim, prosseguindo com outras etapas da investigação, identificar o mercado existente para elas atualmente no Brasil. Parte da apuração dos dados está disponível nos apêndices deste trabalho. O terceiro e último objetivo específico, ou seja, conhecer as motivações pessoais e comerciais, e os propósitos ideológicos dos editores de adaptações literárias para quadrinhos na atualidade, veio se cumprir somente com a pesquisa de campo com os editores selecionados para a amostra.

Quanto à comprovação das hipóteses levantadas, é possível considerar que foram obtidas as condições para discuti-las e confirmá-las total ou parcialmente. A primeira hipótese é a de que as adaptações de clássicos literários para quadrinhos como *produto* são resultado de práticas culturais impregnadas de ideologia que foram desenvolvidas no século XX por uma comunidade de editores e adaptadores imigrantes num cenário de consolidação das identidades nacionais no período pós-guerra. Para confrontar esta hipótese, foi necessário recorrer à bibliografia sobre o assunto, em busca das motivações dos envolvidos, manifestadas

nos próprios álbuns e coleções e na literatura sobre o assunto, uma vez que os editores dessa época já faleceram.

A *Classics Illustrated*, de Albert Kanter, é referendada como uma das mais marcantes coleções de gibis da segunda metade do século XX nos Estados Unidos e, praticamente todo livro de referência sobre os quadrinhos traz, no mínimo, um verbete sobre a série. Além disso, ela continua viva, sendo trabalhada e retrabalhada em papel e no formato digital, mantendo-se como um nicho para colecionadores e como chamariz para novos públicos. A série recebeu, ainda, a atenção de pesquisadores americanos, como Malan (2006) e Jones (2011), e tem um site de referência com todas as suas edições históricas em todo o mundo. Adolfo Aizen, por sua vez, é conhecido como o pai dos quadrinhos no Brasil, pois sua Editora Brasil-América Limitada foi uma editora de destaque no século XX. Além disso, também foi possível contar com importantes sites de referência para os quadrinhos no Brasil, e do importante registro das edições feito pelo Guia dos Quadrinhos.

Não seria suficiente, para comprovar esta primeira hipótese, dizer que ambos editores eram judeus russos, atuando fora de seu País de origem como proprietários de empresas de comunicação – no Brasil, condição vedada a imigrantes – e efetivamente produtores culturais em um período de consolidação das identidades nacionais no Pós-Guerra. Foi preciso conhecer os principais artistas que atuaram na *Edição Maravilhosa* para perceber, que, sim, muitos deles eram imigrantes, como André Leblanc (Haiti), Ramón Llampayas, Vicente Torregrossa Manrique e Luis Casamitjana Corominas (Espanha), Gil Coimbra (Bolívia), Nico Rosso (Itália), dentre outros já citados. Alguns deles adotaram o Brasil, mas mantinham laços com a indústria cultural americana, posicionando-se como sujeitos de enunciação a partir de uma dimensão geopolítica que aspirava ao global. Ao transitar sem fronteiras pelo mundo dos quadrinhos, os artistas da *Edição Maravilhosa* trouxeram da indústria dos Estados Unidos os recursos estéticos e uma intenção de representação muito calcada nos modelos imagéticos dos super-heróis norte-americanos.

Cabe destacar que as quadrinizações literárias serviram, sim, para emprestar prestígio aos quadrinhos e também para fundamentar uma visão de mundo ocidental, ao aproximar os jovens do século XIX da literatura folhetinesca de origem anglo-saxã. A pesquisa documental mostrou, ainda, que a maior parte das quadrinizações da *Edição Maravilhosa* foi composta de quadrinizações importadas da *Classics Illustrated* com base em romances de aventuras,

populares, testados e provados junto ao público. Por meio da pesquisa documental, foi feita a caracterização da série principal da *Edição Maravilhosa*, buscando o ano de nascimento e morte dos autores das obras matrizes de forma que fosse possível verificar se eles eram, em sua maioria, do século XIX. Verificados esses dados, pôde-se comprovar que, assim como a *Classics Illustrated* buscou primordialmente o romance de aventura do século XIX, a *Edição Maravilhosa*, ao importar a grande maioria das quadrinizações para a série principal, foi, a princípio, pelo mesmo caminho.

Ao escolher as primeiras obras literárias brasileiras para quadrinização, Aizen recorreu primeiramente ao Romantismo, como se fosse esta escolha uma premissa da coleção. Logicamente, foram identificadas outras motivações para isso, como a situação jurídica das obras do período, todas em domínio público, e também o gosto pessoal do próprio Aizen. O fato é que, se as matrizes literárias eram predominantemente romances de aventuras, seus protagonistas, pelos padrões estéticos predominantes nas quadrinizações, eram verdadeiros heróis.

Já na revisão bibliográfica foi possível verificar como Kanter e Aizen usaram as coleções de clássicos em quadrinhos para defender a linguagem, a partir da década de 1950, veementemente atacada por vários setores da sociedade. Ambos os editores pioneiros no gênero compactuavam do mesmo modelo de atuação no mundo do impresso: de um lado, a intenção pedagógica de interferir na formação de leitores, e, de outro, a intenção não declarada de emprestar prestígio aos quadrinhos e de consolidá-los como linguagem nos primórdios de sua presença na indústria cultural do século XX. Aizen adotou a estratégia e, depois de quadrinizar obras de José de Alencar, passou a convocar a comunidade de escritores brasileiros do período para a quadrinização de suas obras, dentre os quais José Lins do Rego, Dinah Silveira de Queirós e Jorge Amado, para citar alguns. Nisso, Aizen inovou e, acredita-se que, propositalmente, ele buscava sensibilizar os agentes do próprio campo literário para seu projeto de quadrinizações. Dessa forma, emprestaria prestígio aos quadrinhos no campo da educação, ao mesmo tempo em que conquistaria agentes de posição relevante no campo literário para os quadrinhos – e, por conseguinte, os direitos de adaptação de suas obras.

Nos dois casos, o projeto foi conduzido pessoalmente pelos próprios editores durante toda a sua vigência e, posteriormente, tornaram-se, em especial, nos Estados Unidos, coleções *cult*, que inspiraram e continuam inspirando outros editores ao redor do mundo, além de terem

se tornado, elas próprias, itens de colecionador e, ao mesmo tempo, produtos da contemporaneidade, circulando não apenas entre os colecionadores que já conheciam as séries, mas também em formato digital, conquistando novos leitores. Ao assumir a intenção de aproximar o leitor jovem de obras que, de outra maneira, provavelmente ele não leria e, ao mesmo tempo, convidá-lo a ler a obra original e formar sua própria biblioteca, essas séries acabaram corroborando a visão pragmática de Harold Bloom (2010), segundo a qual o cânone literário ocidental teria a função de efetivamente orientar as leituras dos indivíduos durante sua vida.

Também nos ajudaram a reafirmar as questões ideológicas implicadas numa adaptação a revisão bibliográfica e o breve comparativo entre uma quadrinização do século XX e uma atual, sobre a abordagem dos estereótipos do indígena a partir do contexto histórico-social da obra de partida, o Romantismo brasileiro. Esse exercício permitiu verificar as diferenças nos recursos empenhados na caracterização da personagem e do enredo e na forma como essas escolhas refletiram no resultado final da quadrinização.

Graças também a esse histórico, brevemente resgatado aqui, mas muitas vezes ignorado pelos editores entrevistados nesta pesquisa, vale lembrar que ocorre atualmente um novo *boom* das adaptações literárias no Brasil, impulsionado por uma transformação na recepção crítica dos quadrinhos que se baseia no reconhecimento positivo de sua capacidade de articular sentidos por meio de narrativas sequenciais e em sua potencialidade na formação de leitores. Desse reconhecimento, decorreram transformações que podem ser identificadas, inclusive, nas políticas públicas do livro e da leitura, dentre as quais as compras de quadrinhos feitas pelo Governo Federal para os acervos das bibliotecas escolares do País a partir de 2006, com boa ênfase nas adaptações literárias.

A terceira hipótese da pesquisa diz respeito às características e motivações da retomada do gênero neste século, propondo que as coleções do século XXI possuem motivações ideológicas mais tênues e inconsistentes e motivações mercadológicas mais importantes do que as do passado. A pesquisa com editores possibilitou perceber que a maioria deles identifica perfeitamente a conveniência mercadológica desse tipo de publicação, mas não tem necessariamente a visão histórica sobre o processo paulatino que conduziu essa categoria dos quadrinhos a esse status. A partir da análise das entrevistas, entende-se que, com a consciência de sua historicidade, essa prática cultural pode se tornar mais libertária do que

no século XX, tanto para a linguagem dos quadrinhos, quanto para a ressignificação do cânone literário por uma comunidade de leitores contemporâneos.

Na pesquisa com editores, foram buscados resultados qualitativos. A dificuldade em obter retorno dos entrevistados pode ser explicada por várias razões possíveis: o fato de a pesquisadora ser teoricamente uma concorrente dos editores, a falta de comprometimento pessoal dos editores com as coleções e a condição de profissionais contratados dos editores, que os tornam migrantes no mercado. Mesmo diante desses obstáculos iniciais, foi bastante significativo verificar o alinhamento das questões colocadas pela pesquisa, bem como os resultados da pesquisa de campo. Durante essa etapa, foi atestado o fato de os editores responsáveis por coleções de clássicos em HQ não serem necessariamente editores empreendedores, como foram Kanter e Aizen ou a maioria dos editores do século XX, a começar por Pedro Quaresma, Monteiro Lobato, José Olympio, Francisco Alves e tantos outros. As coleções do período eram dirigidas pessoalmente por editores empreendedores juntamente com uma comunidade de artistas que evoluía com os quadrinhos e refletia uma certa visão de mundo. As coleções tinham um dono, um propagador.

No nível metodológico da pesquisa, pode-se destacar que foi possível perceber o chamado "caráter ilusório de nossas edições primeiras". Pelo resultado obtido na fase de abordagem da pesquisa para envio dos questionários, verificou-se, como já dito, que as coleções são dirigidas por editores profissionais que mudam de emprego e função e não têm, portanto, como era imaginada, a mesma relação com a coleção que um editor que opera simultaneamente as três funções do editor de Aldo Manuzio: intelectual, industrial e comercial – o que, afinal, foi o caso dos editores Kanter e Aizen. No entanto, foi possível perceber o comprometimento de alguns editores, que pareceram ter uma visão estruturada sobre as quadrinizações literárias como prática cultural.

Nos dias atuais, em que a concentração e a globalização dão a tônica do mercado editorial, editores empreendedores podem ser encontrados nas pequenas e nas médias casas editoriais. Cuidando das coleções, foram encontrados profissionais contratados que migram de uma casa a outra e podem não ter vínculos significativos com os objetivos dessas empresas. Nesta tese, em que se buscou descrever a trajetória e as motivações dos editores na condução das coleções emblemáticas do século XX, este dado é especialmente importante.

Ainda no nível metodológico, em determinado momento da pesquisa, percebe-se também o caráter auto-reflexivo da prática, uma vez que esta pesquisadora poderia estar incluída numa possível amostra – por atender aos critérios de tempo dedicado à atividade editorial ou ao número de títulos publicados por coleção – caso tal coleta de dados fosse estratégia metodológica de outro pesquisador. A partir dessa percepção, buscou-se manter atenção permanente quanto à ruptura epistemológica entre o objeto e a pesquisadora, ao mesmo tempo em que foi necessário o processo de libertação para entender os momentos em que o caráter reflexivo poderia ser um elemento enriquecedor, uma vez que também se mostrava um desafio importante em termos de contribuição para a área a partir da perspectiva do editor.

Com relação ao objeto, foi visto que, embora possa ser considerada uma categoria à parte no mundo dos quadrinhos, a quadrinização de clássicos contribuiu para firmar um mercado em que o público-leitor era a criança e o jovem, colaborando para reforçar o papel da literatura no mercado escolar. Os editores de clássicos em quadrinhos do século XX, Kanter e seus seguidores ao redor do mundo, Aizen no Brasil, empenharam-se em revelar a crianças e jovens o mundo da alta literatura, ou da literatura clássica, e, desde então, os clássicos em quadrinhos passaram a inspirar diferentes iniciativas ao redor do mundo. O mercado das quadrinizações migrou do formato revista para o formato livro, ou seja, saiu das bancas e foi para livrarias e para bibliotecas escolares, ao mesmo tempo em que se desenvolveu o mercado do quadrinho adulto no formato *graphic novel*.

Foi considerado relevante o papel do Governo Federal nas vendas no mercado editorial, não apenas porque ele acaba por orientar a produção, mas também porque reflete a crescente valorização da linguagem dos quadrinhos por parte das universidades brasileiras, onde estão os avaliadores e selecionadores contratados pelo Ministério da Educação (MEC) para fazer a seleção dos acervos dos programas do livro. Da perspectiva do impacto dos programas na produção de quadrinizações, percebeu-se também que editoras não tradicionalmente ligadas à publicação de quadrinhos lançaram suas coleções, competindo com editoras que já tinham tradição nessa área.

O fato é que programas públicos de aquisição de livros para bibliotecas escolares movimentam o mercado e também espelham a diversidade e a complexidade da sociedade contemporânea, com seus mecanismos de controle e de reprodução. Quanto mais interfaces

houver para o diálogo entre os editores e artistas do livro que produzem as quadrinizações, os pesquisadores que refletem sobre os diferentes aspectos dessa arte e as instâncias públicas que definem as políticas de formação de acervos, maior será a consciência do potencial transformador desse gênero de publicações. Afinal, considera-se importante reconhecer que se trata de um dos dispositivos da indústria cultural cuja não neutralidade é inegável.

Da perspectiva dos empresários do livro, é preciso lembrar que lidam com um bem simbólico, que influencia e determina todo um contexto de validação e de reprodução cultural, mas do qual, afinal, esperam retorno financeiro, o que só vem caso uma comunidade de agentes que regulam o campo da educação e das políticas de formação do leitor valide o título, no caso uma adaptação literária, como resultado estético e como produto. Além de autores e editores, há logicamente uma gama de outras forças sociais que regulam o trabalho literário e o reconhecimento da obra literária: os agentes literários ou de mecenato, a imprensa, o mercado de livros, as academias literárias, entre outros, todos forças e estruturas do já citado campo literário.

É possível verificar que, graças ao aumento notável do lançamento de álbuns em formato único e *graphic novels*, na primeira década do século XXI, as histórias em quadrinhos passaram a dividir espaço com a literatura nas livrarias, na mídia, especialmente nos cadernos culturais e nos estudos acadêmicos. Com isso, ganharam prestígio e reconhecimento, mas há vários outros mecanismos do campo literário que influenciam o valor cultural das adaptações literárias para quadrinhos. Um exemplo disso é que o mais importante prêmio literário do país, o Jabuti, inaugurou, a partir de 2015, a categoria Adaptação, com indicações de várias adaptações literárias para quadrinhos, a partir do entendimento de que adaptações textuais e intersemióticas são criações autorais originais. Vale a pena também perceber o reconhecimento da autoria de um adaptador na tradução de uma obra clássica para quadrinhos, de forma que esta venha a constituir-se como uma nova obra, derivada, mas não menor ou pior, quer dizer, uma releitura, mas, certamente, não a única ou a mais importante.

Se existem práticas discursivas, análogas àquelas operadas pelo campo literário, próprias da área de quadrinhos, que fortalecem a sua legitimação, as adaptações literárias encontram-se na convergência desses dois campos. Ou seja, além do histórico de validações discursivas na área de educação anteriormente descritas, existe um arquivo constituído sobre as histórias em quadrinhos, um aparelho crítico a respeito da linguagem e de sua produção e

circulação nos textos teóricos e historiográficos, acadêmicos ou não, nas notícias e matérias em revistas e blogs especializados, onde as adaptações literárias obtêm certo destaque. É possível verificar o lugar que as quadrinizações de clássicos têm ocupado na mídia, que tem dado voz a diferentes autores, pesquisadores e instituições que compõem o campo literário para se manifestarem a respeito dos formatos e dos dispositivos criados pela indústria cultural para tornar o clássico literário mais acessível.

Por fim, entende-se que a língua e a literatura, como processo histórico, são uma das dimensões do reconhecimento da concreção de identidade dos povos e das nações, e da imagem midiaticizada de si própria, construída complexamente por uma rede de práticas culturais que inclui as adaptações literárias e a sua recepção no mercado escolar. Pode-se dizer também, a partir do conjunto de resultados aqui descritos, que as coleções de clássicos em quadrinhos exercem a função *formativa da memória cultural* em seu propósito de cristalizar conhecimento e fazer a transmissão da herança cultural institucionalizada de uma determinada sociedade.

Os quadrinhos, como linguagem icônica, produzem representações imagéticas, e podem – logicamente não mais ou menos que qualquer meio de comunicação ou produto cultural – propagar ideologias e atuar na autoimagem de um grupo ou sociedade, refletindo a operação cultural de ruptura e tradição de cada leitura em relação ao sentido que uma obra literária pode oferecer. Nesta prática editorial intimamente atrelada a operações da memória cultural estão implicados pressupostos pedagógicos de democratização do acesso ao cânone das literaturas das nações e questões importantes que dizem respeito à ampliação do número de profissionais editores, quadrinistas e roteiristas envolvidos na reabertura do sentido de obras clássicas e na formação de uma comunidade leitora dos clássicos nos dias atuais.

De um lado, há os que se colocam a favor da adaptação de clássicos para outras linguagens e formatos, e até mesmo de simplificações no texto canônico para torná-lo mais acessível aos leitores de hoje. De outro, há os guardiões do cânone, que entendem que os autores clássicos devem ser lidos na íntegra e sem adaptações – que o trabalho árduo de ler um clássico deve ser superado para que o leitor possa atingir a essência da obra. Quando se trata de aproximar a literatura e seus valores simbólicos das políticas públicas no Brasil, parte fundamental do mercado editorial e da indústria cultural propriamente dita, o agente mercadológico se associa ao estabelecimento crítico acadêmico que atua nas esferas de

mediação e formação de acervos literários, interessado em entender o impacto das políticas públicas adotadas e sua efetividade.

Assim, há estudos na área de recepção das obras adquiridas pelo governo e investigações sobre como o mercado de quadrinhos costuma ser atendido por essas políticas (VERGUEIRO; RAMOS, 2012). Especialmente, há pesquisas sobre como essas obras estimulam a formação do leitor literário (VERGUEIRO, 2007; BARI, 2008; PINA, 2014). Há também uma linha de pesquisa sobre o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) conduzida por pesquisadores brasileiros das universidades ligadas à seleção e à avaliação de obras, com destaque para o grupo de pesquisa de Paiva (2012), coordenadora de vários processos de avaliação nos últimos anos. Portanto, entende-se que a presente pesquisa, focada na produção editorial, pode ser articulada com o conjunto de pesquisas acima citado de forma a marcar a perspectiva do editor nesse processo.

No final deste trabalho (Apêndice D), está a lista de autores da literatura ocidental que tiveram obras quadrinizadas, bem como o número de quadrinizações que foi possível identificar por intermédio deste estudo, até agosto de 2015. Ao nos depararmos com esta lista, ficou claro que, mesmo que não fosse o objetivo inicial da pesquisa, chegávamos ao conjunto dos autores que tiveram obras adaptadas para quadrinhos no Brasil nos séculos XX e XXI, em formato revista ou livro. Consideramos que estabelecer uma lista de autores, o chamado cânone, faz parte das operações da memória cultural em cada momento histórico. Ao apresentar a lista das quadrinizações nos séculos XX e XXI no Brasil, esperamos, assim, contribuir para a compreensão do prestígio de determinados autores, refletido na seleção que os quadrinhos, como processo e produto da indústria cultural, fizeram da literatura nesse período.

Referências

ACIK, T. What is a classic according to T. S. Eliot and H.-G. Gadamer? **The International Journal of Humanities**. Illinois, v. 8, n. 8, pp. 53-63, 2010.

ARCO E FLEXA, R. **Super-heróis da EBAL – A publicação nacional dos personagens dos ‘comic books’ dos EUA pela Editora Brasil-América (EBAL), décadas de 1960 e 1970**, 2006. Dissertação de mestrado - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 2006.

ARROYO, L. **Literatura infantil brasileira**. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ASSMANN, A. Canon and archive. In: NÜNNING, A.; ROLL, A. **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. Berlim: Walter de Gruyter, 2008. pp. 97-107.

ASSMANN, J. Communicative and cultural memory. In: NÜNNING, A.; ERLI, A. **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. Berlim: Walter de Gruyter, 2008. pp. 109-119.

AZEVEDO, E. **Ebal – Fábrica de quadrinhos: guia do colecionador**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

BAGNARIOL, P. Tradução por imagens de clássicos da literatura. In: BARBOSA, T. V. R.; GUERINI, A. (Orgs.). **Pescando imagens com rede textual: HQ como tradução**. São Paulo: Peirópolis, 2013.

BAGNARIOL, Piero. Entrevista. In: BORGES, R. F. A. **Clássicos em HQ**. São Paulo: Peirópolis, 2013.

BAHIA, M. A legitimação cultural dos quadrinhos e o Programa Nacional Biblioteca da Escola: uma história inacabada. **Educação**, Porto Alegre, v. 35, n. 3, pp. 340-351, set.-dez. 2012.

BARBOSA, T. V. R. Pescando imagens com rede textual: HQ como tradução. In: BARBOSA, T. V. R.; GUERINI, A. (Orgs.). **Pescando imagens com rede textual: HQ como tradução**. São Paulo: Peirópolis, 2013.

BARCELLOS, M. A. As pequenas e médias editoras diante do processo de concentração: oportunidades e nichos. In: BRAGANÇA, A.; ABREU, M. **Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros**. São Paulo: Editora Unesp, 2010. pp. 317-329.

BARI, V. A. **O potencial das histórias em quadrinhos na formação de leitores: busca de um contraponto entre os panoramas brasileiro e europeu**. 2008. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), 2008.

BARI, V. A.; VERGUEIRO, W. C. S. As histórias em quadrinhos para a formação de leitores ecléticos: algumas reflexões com base em depoimentos de universitários. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 12, pp. 15-24, 2007.

BARROSO, F. A. Quadrinizar a literatura ou literaturizar o quadrinho? In: BARBOSA, T. V. R.; GUERINI, A. (Orgs.). **Pescando imagens com rede textual: HQ como tradução**. São Paulo: Peirópolis, 2013. pp. 88-105.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, 1955. Disponível em: <<http://baixacultura.org/biblioteca/artigos-ensaios-papers/1-1-a-obra-de-arte-na-era-de-sua-reprodutibilidade-tecnica/>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

BENTON, Mike. Gilberton Publications (1941-1971). In: BENTON, Mike. **The comic book in America: an illustrated history**. New, Updated Edition. Dallas: Taylor Publishing Company, 1989. pp. 123-124.

BERTHOU, B. Adaptations: une certaine littérature. In: **DU9: l'autre bande dessinée**, 2010. Disponível em: <<http://www.du9.org/dossier/adaptations-une-certaine/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

BHABHA, H. On global memory: thoughts on the barbaric transmission of culture. In: TOWNSEND CENTER FOR THE HUMANITIES' FORUM ON THE HUMANITIES AND THE PUBLIC WORLD, 2008. (Audiovisual) Califórnia, UC Berkeley Events. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=5Fp6j9Ozpn4>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

_____. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BLOOM, Harold. Uma elegia para o cânone. In: **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010. pp. 27-60.

BLOOMBERG. Company Overview of Frawley Corporation, Classics Illustrated Trademarks, Copyright and Other Assets Disponível em: <<http://www.bloomberg.com/research/stocks/private/snapshot.asp?privcapId=139608724>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

BORGES, R. F. A. **O autor no papel. O rompimento da noção tradicional de autoria e as mídias digitais**. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), São Paulo, 2004.

_____. **Clássicos em HQ**. São Paulo: Peirópolis, 2013.

BORGES, R. F. A.; VERGUEIRO, W. Classics Illustrated: o legado de um projeto cultural. In: VERGUEIRO, W.; RAMOS, P.; FIGUEIRA, D. (Orgs.). **Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis**. São Paulo: Criativo, 2014. pp. 57-80.

BOSI, E. **Cultura de massa e cultura popular**. Leituras de operárias. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Presença, 1996.

_____. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

_____. O campo científico. In: **Pierre Bourdieu**. São Paulo: Ática, pp. 122-155. (s/data)

BOURDIEU, P. et al. **A miséria do mundo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **El oficio de sociólogo: presupuestos epistemológicos**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.

CANDIDO, A. Formação do cânone literário. In: **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013. pp. 663-669.

CAGNIN, A. L. Foi o diabo! In: GAMA, L. **Diabo Coxo**: São Paulo, 1864-1865. São Paulo: Edusp, 2005. pp.10-19.

CHARTIER, R. Do códex à tela: as trajetórias do escrito. In: **A ordem dos livros**. Brasília: Ed. UnB, 1994. pp. 95-111.

_____. **O que é um autor?** Revisão de uma genealogia. São Carlos: EDUFSCar, 2012.

CHINEN, N.; VERGUEIRO, W.; RAMOS, P. A literatura em quadrinhos no Brasil: uma área em expansão. In: RAMOS, P.; VERGUEIRO, W.; FIGUEIRA, D. (Org). **Quadrinhos e literatura: Diálogos possíveis**. 1. ed., v. 1. São Paulo: Criativo, 2014. pp. 11-36.

CIRNE, M. **Para ler os quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

COLOMER, T. **Andar entre livros: a literatura literária na escola**. Tradução Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 3. ed. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

_____. **Literatura para quê?** Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

CORRÊA, P. As figuras retóricas em quadrinhos. In: BARBOSA, T. V. R.; GUERINI, A. (Orgs.). **Pescando imagens com rede textual: HQ como tradução**. São Paulo: Peirópolis, 2013. pp. 74-87.

DARNTON, R. O que é a história dos livros. In: **O beijo de Lamourette** – Mídia, cultura e revolução. São Paulo: Cia. das Letras, 1995. pp. 122-149.

_____. O que é a história do livro revisitado. **ARtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, pp. 155-169, jun. 2008.

_____. **A questão dos livros: passado, presente e futuro**. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

DIDEROT, D. **Carta sobre o comércio do livro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

DUIN, S.; RICHARDSON, M. **Comics between the panels**. 1. ed. Milwaukee: Dark Horse Comics, Inc., 1998.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. 6. ed. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EARP, F.S.; KORNIS, G. Em queda livre? A economia do livro no Brasil (1995-2006) In: BRAGANÇA, A.; ABREU, M. **Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 8. ed. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ECO, U.; CARRIERE, J.-C.. **Não contem com o fim do livro**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010.

EISNER, W. **Fagin o judeu**. Tradução André Conti. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

ELIOT, T. S. What is a classic? In: KERMODE, F. (Ed.) **Selected prose of T. S. Eliot**. Harcourt, 1975. pp.115-131.

FOLLAIN, V. Narrativas em trânsito. **Revista Contracampo, Niterói**, n.21, pp. 26-39, ago. 2010.

FRANCHETTI, P. I-Juca Pirama. In: **Estudos de literatura brasileira e portuguesa**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007; pp. 49-73.

GALHARDO, Caco. Entrevista. In: BORGES, R. F. A. **Clássicos em HQ**. São Paulo: Peirópolis, 2013.

GALO, R. A. C. Dos livros para os quadrinhos: as quadrinizações de obras literárias na sala de aula. **UNOPAR Cient., Ciênc. Human. Educ.**, Londrina, v. 11, n. 2, pp. 33-41, out. 2010.

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

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOIDANICH, H.; KLEINERT, A. **Enciclopédia dos quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

GONÇALO JR. **A guerra dos gibis**. São Paulo: Cia das letras, 2004.

GOULART, R. Classic Comics/Classics Illustrated. In: GOULART, Ron. **Comic Book Encyclopedia**. New York: Harper Entertainment, 2004. pp. 89-90.

GOULART, R. Classics Illustrated. In: GOULART, Ron. **The comic book reader's companion: an A-to-Z guide do everyone's favorite art form**. New York: HarperPerennial, 1993. pp. 32-33.

GUAZZELLI, E. Projeto técnico encaminhado ao Concurso de Apoio a Projetos de Criação e Publicação de História em Quadrinhos no Estado de São Paulo. Secretaria de Estado da Cultura – Unidade de Fomento e Difusão de Produção Cultural. 27 jun 2009.

_____. Entrevista. In: BORGES, R. F. A. **Clássicos em HQ**. São Paulo: Peirópolis, 2013.

GUBERN, R. **Literatura da imagem**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

GUERINI, A; BARBOSA, T. V. R. HQ como tradução. In: BARBOSA, T. V. R; GUERINI, A.(Orgs.). **Pescando imagens com rede textual: HQ como tradução**. São Paulo: Peirópolis, 2013. pp.13-26.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALLEWELL, L. **O livro no Brasil – Sua história**. 3. ed. Tradução Maria da Penha Villalobos. São Paulo: Edusp, 2012.

HANSEN, P. Autores, editores, leitores: o que os livros cívicos para crianças da Primeira República dizem sobre eles? **História (São Paulo)**, v. 30, n. 2, pp. 51-80, ago.-dez. 2011. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/his/v30n2/a04v30n2.pdf>>. Acesso em: 21 fev. 2015.

HOHLFELDT, A. Na história das publicações brasileiras, a criança também teve vez... In: BRAGANÇA, A.; ABREU, M. **Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011. 280p.

JONES, W. B. **Classics Illustrated: a cultural history**. 2. Ed., Jefferson, NC: McFarland & Company, 2011.

_____. From Michael Strogoff to tigers and traitors — The extraordinary voyages of Jules Verne in *Classics Illustrated*. **Verniana**, v. 4, pp. 67-92, 27 jan. 2012.

KERMODE, F. **The Classic: literary images of permanence and change**. 1 ed. Londres: Faber and Faber, 1975.

KOZESINSKI, R. Contribuições para o conhecimento do mercado de revistas em quadrinhos brasileiro. In: VERGUEIRO, W.; RAMOS, P.; CHINEN, N. **Intersecções acadêmicas: panorama das primeiras jornadas internacionais de histórias em quadrinhos**. São Paulo: Criativo, 2013. pp. 183-195.

LAJOLO, Marisa. "Circulação e consumo do livro infantil brasileiro: um percurso marcado". In: KHEDE, Sonia (org). **Literatura infantil: um gênero polêmico**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986. pp. 43-55.

LAUB, M. Como (não) ler os clássicos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 jul. 2014. Ilustrada.

LEÃO, A. B. Como fazer uma sociologia da singularidade? Autoria e campo literário. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 14, n. 27, pp. 301-316, 2009.

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Bauru (SP): Edusc, 2007.

LOPES, M. I. V. Estratégias metodológicas da pesquisa de recepção. **Intercom**. São Paulo, v. XVI, n.2, pp.78-86, jul/dez 1993.

_____. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

_____. Uma agenda metodológica presente para a pesquisa de recepção na América Latina. In: JACKS, N. (Coord.). **Análisis de recepción en América Latina**. Quito: Ciespal, 2011.

LUYTEN, S. M. **O que é história em quadrinhos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MACHADO, A. M. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MALAN, D. **The complete guide to Classics Illustrated**. Classics Central.Com, 2006. Disponível em: < <http://www.theclassicsguy.com/cgciv2.htm>>. Acesso em 16 mar. 2015.

McALLISTER, M. P.; SEWELL, E. H.; GORDON, I. Introducing comics and ideology". In: **Comics & Ideology**. Nova York: Lang Publishing, 2001. pp. 1-13.

MANGUEL, A. **Uma história da leitura**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

McCLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 1993.

MEDEIROS, J. Mazzuchelli traz uma cidade de vidro para o Brasil. In: O Estado de S. Paulo. Caderno 2. p. D7. 26 mai. 1998.

MINDLIN, J. A evolução do livro do século XV ao XX. In: DOCTORS, M. **A cultura do papel**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Fundação Eva Klabin Rapaport, 1999. pp. 45-63.

MOLITERNI, C. Entrevista a GUBERN, R. **Literatura da imagem**. Biblioteca Salvat de Grandes Temas. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

MONTEIRO, M. F. B. **Adaptações de clássicos literários brasileiros**: paráfrases para o jovem leitor. 130 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2002.

MOYA, A. **Shazam!** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **História das histórias em quadrinhos**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

MOYA, A.; CIRNE, M. (Orgs.). **Literatura em quadrinhos no Brasil**. Acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Biblioteca Nacional, 2002.

NATAL, C. B. Literatura Visual – Influências qualitativas e quantitativas de Moore e Miller no quadrinho adulto publicado no Brasil. In: XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **INTERCOM** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Salvador – 1 a 5 set 2002.

NESTI, F. Entrevista. In: BORGES, R., F. A. **Clássicos em HQ**. São Paulo: Peirópolis, 2013.

NUNES, C. **Monteiro Lobato: o editor do Brasil**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

OLIVEIRA, M. C. X. **A arte dos “quadrinhos” e o literário** – A contribuição do diálogo entre o verbal e o visual para a reprodução e inovação dos modelos clássicos da cultura. 2008. 207 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ORIENTAÇÕES CURRICULARES PARA O ENSINO MÉDIO. Linguagens, códigos e suas tecnologias. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006.

PAIXÃO, F. **Momentos do livro no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996.

PINA, P. A literatura em quadrinhos no Brasil: uma área em expansão. In: RAMOS, P.; VERGUEIRO, W.; FIGUEIRA, D. (Orgs.). **Quadrinhos e literatura** - Diálogos possíveis. v. 1, 1. ed. São Paulo: Criativo, 2014, pp. 212-232.

PIROTA, P. Palimpsestos machadianos: adaptações para os quadrinhos da obra O Alienista. In: VERGUEIRO, W.; RAMOS, P.; FIGUEIRA, D. **Quadrinhos e literatura** – Diálogos possíveis. São Paulo: Criativo, 2014. pp. 85-110.

PUSZT, M. **Comic book culture: Fanboys and true believers**. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

RAMA, A. Heróis no *Brazil*. In: VERGUEIRO, W.; RAMOS, P. (Orgs.). **Muito além dos quadrinhos: análises e reflexões sobre a 9a arte**. v. 1, 1. ed. São Paulo: Devir, 2009, pp. 153-175.

RAMOS, P. Uma década de transições. In: **Revolução do Gibi – A nova cara dos quadrinhos no Brasil**, São Paulo: Devir, 2012. pp. 7-11.

_____. 2011 – O ano em que o quadrinho nacional aconteceu. In: **Revolução do Gibi – A nova cara dos quadrinhos no Brasil**. São Paulo: Devir, 2012. pp. 7-11.

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

REIMÃO, S. **Livros e televisão**. São Paulo: Ateliê, 2004.

ROSA, G.. As potencialidades de criação, legitimação e ruptura de estereótipo na tradução de histórias em quadrinhos." In: **2ªS Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos**, São Paulo, ECA-USP. 2013 ago.

ROSA, J. A. **Análise do livro como produto e como negócio no contexto brasileiro atual**, 2008. 274 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 2008.

SAINTE-BEUVE, C.-A. *Essays by Sainte-Beuve*. London: Walter Scott, Ltd., 1850. Disponível em <<http://www.archive.org/details/essaysbysaintebeOOsain>>. Acesso em: 9 ago. 2014.

SANDRONI, L. **De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SATUÉ, E. **Aldo Manuzio: editor, tipógrafo, livreiro**. São Paulo: Ateliê, 2004.

SAWYER, M. Albert Lewis Kanter and the Classics: the man behind the Gilberton Company. **The Journal of Popular Culture**. v. 20, issue 4, Spring 1987, pp. 1–18.

SILVA, J. N. HQ nos livros didáticos. In: LUYTEN, S. M. B. (Org.) **Histórias em quadrinhos: leitura crítica**. 3. ed., São Paulo: Edições Paulinas, 1989. pp. 59-63.

SODRÉ, M. Sobre a episteme comunicacional. **Matrizes**, n. 1, ano 1, out 2007. pp. 15-26.

THIOLLENT, M. J. M. **Crítica metodológica, investigação social & enquête operária**. São Paulo: Polis, 1981.

THOMPSON, J. B. **Mercadores de cultura**. Tradução Alzira Allegro, São Paulo: Editora Unesp, 2013.

TOLEDO, M. R. A. A Companhia Editora Nacional e a política de editar coleções: entre a formação do leitor e o mercado de livros. In: BRAGANÇA, A.; ABREU, M. **Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros**. São Paulo: Editora Unesp, 2010. pp.139-156.

VAN DIJK, T. A. Es estudio interdisciplinario de las noticias y del discurso. In: JENSEN, K. B.; JANKOWSKI, N. W. **Metodologias cualitativas de investigacion en comunicacion de masas**. Barcelona: Bosch, 1993. pp. 135-164.

VERGUEIRO, W. Alguns aspectos da sociedade e da cultura brasileiras nas histórias em quadrinhos. **Agauê**, v. 1, n. 1, 1998.

VERGUEIRO, W. Quadrinhos infantis. In: VERGUEIRO, W.; RAMOS, P. (Orgs.). **Quadrinhos na educação: da rejeição à prática**. v. 1, 1. ed. São Paulo: Contexto, 2009. pp. 159-184.

VERGUEIRO, W. Ao largo da crise: bons ventos para as histórias em quadrinhos comerciais no Brasil. In: CONGRESSO DE 2010 DA LASA (ASSOCIAÇÃO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS). Toronto, Canadá, 6-9 out. 2010.

VERGUEIRO, W. A linguagem dos quadrinhos: uma “alfabetização” necessária. In: RAMA, Ângela; VERGUEIRO, Waldomiro. (Orgs.). Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

VERGUEIRO, W. De marginais a integrados: o processo de legitimação intelectual dos quadrinhos. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, jul. 2011.

VERGUEIRO, W. Uso das HQs no ensino. In: RAMA, A; VERGUEIRO, W. (Orgs.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. v. 1., 4 ed. São Paulo: Contexto, 2014. pp. 7-29.

VERGUEIRO, W. A linguagem dos quadrinhos: uma alfabetização necessária. In: In: RAMA, A; VERGUEIRO, W. (Orgs.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. v. 1., 4 ed. São Paulo: Contexto, 2014. pp. 31-64

VERGUEIRO, W.; RAMOS, P. Os quadrinhos (oficialmente) na escola: dos PCN ao PNBE. In: VERGUEIRO, W.; RAMOS, P. (Orgs.). **Quadrinhos na educação: da rejeição à prática**. v. 1, 1. ed. São Paulo: Contexto, 2009. pp. 9-42.

VERGUEIRO, W.; SANTOS, R. E. A pesquisa sobre histórias em quadrinhos na Universidade de São Paulo: análise da produção de 1972 a 2005. **UNirevista**, São Leopoldo, v. 1, n. 3, jul. 2006.

WARD, L. Gods' man. In: SPIEGELMAN, A. (ed.). **Lynd Ward: Gods'man, Madman's Drum, Wild Pilgrimage**. Nova York: The Library of America, 2010.

WERTHAM, F. **Seduction of the innocent**. The influence of comic books on today's youth. 1. ed. Nova York: Rinehart & Co., 1954. Disponível em: <

https://books.google.com.br/books/about/Seduction_of_the_innocent.html?id=DJwoAAAAYAAJ&hl=pt-BR>. Acesso em 17 fev. 2016.

YAMAGUTI, V. As adaptações literárias em quadrinhos selecionadas pelo PNBE: soluções e problemas. In: **Olh@res**. Guarulhos, v. 2, n. 1, pp. 441-459. Maio, 2014.

ZENI, L. Literatura em quadrinhos. In: VERGUEIRO, W.; RAMOS, P. (Orgs.). **Quadrinhos na educação: da rejeição à prática**. v. 1, 1. ed. São Paulo: Contexto, 2009. pp. 127-158.

_____. Adaptação em quadrinhos como tradução. In: VERGUEIRO, W.; RAMOS, P.; FIGUEIRA, D. (Orgs.). **Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis**. São Paulo: Criativo, 2014. pp. 111-128.

Referências – Matérias de jornal

ALMEIDA, M. R. Tortura literária. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 12 jul. 2014. Ilustrada.

BUENO, E. O pesadelo de Drácula se torna sonho erótico. **O Estado de S. Paulo**, 10 fev. 1989, Caderno 2, p. 5.

CAMPOS, R. De médico e de louco cada um tem um pouco. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 9 dez. 1989. Caderno 2, p. 6.

COZER, R. O Adaptador. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 24 jan 2015. Ilustrada. Disponível em: < www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/205234-o-adaptador.shtml >. Acesso em: 16 mar. 2016.

PLASSE, M. Abril decide cancelar mais três gibis mensais. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 03 jul. 1991. Caderno 2, p. 4.

PRAZERES, M. M. O universo mágico da literatura. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 nov. 1989. Caderno 2, p. 6.

PRAZERES, M. M. Cenas de obras literárias. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 10 fev. 1990. Caderno 2, p. 63.

Referências – Sites e bancos de dados

CLASSIC Comic Store. Site das edições inglesas da Classics Illustrated. Disponível em <<http://www.classiccomicstore.com>>. Acesso em: 31 mar. 2016.

COMIXOLOGY. Site de venda de quadrinhos da Amazon. Disponível em <https://www.comixology.com/Classics-Illustrated/comics-series/12470?Issues_pg=1>. Acesso em 10 jun. 2016

GIBI RARO. Site cultura sobre revistas em quadrinhos. Disponível em <<http://www.gibiraro.com>>. Acesso em: 31 mar. 2016.

GRAND COMICS DATABASE. **Classics Illustrated Around the World**. Disponível em: <http://dcomicsartists.com/classic%20comics/classics_illustrated_around_the.htm>. Acesso em: 24 jul. 2014.

GRASEL, R. **Yndio do Hayti – André Le Blanc**. Disponível em: <<http://estudiorafelipe.blogspot.com.br/2010/01/yndio-do-hayti-andre-le-blanc.html>>, Acesso em: 23 nov. 2012.

GUIA dos quadrinhos. São Paulo, 2007. Banco de dados sobre os quadrinhos publicados no Brasil. Disponível em: < <http://www.guiadosquadrinhos.com>>. Acesso em: 31 mar. 2016.

GUIA EBAL. Guia das edições da Editora Brasil-América. Disponível em <<http://www.guiaebal.com>>. Acesso em: 31 mar. 2016.

GUTEMBERG. **As estampas de Rudolph Töpffer (sic)**. Blog do Gutemberg. 2011. Disponível em: <<http://blogdogutemberg.blogspot.com.br/2011/07/as-estampas-de-rudolph-topffer.html>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

HQ Maniacs. 2001. Site de divulgação de quadrinhos. Disponível em: < <http://www.hqmaniacs.com>>. Acesso em: 31 mar. 2016

INTERNATIONAL BOARD ON BOOKS FOR YOUNG PEOPLE (IBBY). Hans Christian Andersen Award for Writing 1914-1956. Disponível em: <<http://www.ibby.org/308.0.html>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

PATATI, C. André Le Blanc: um discreto gigante. **Bigorna**, 2011. Disponível em <<http://www.bigorna.net/index.php?acao=osimortais&id=1301872897>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

POTIGUARA, B. Quadrinhos no PNBE: o Ministério da Educação responde. República dos Quadrinhos! 19 out. 2011. Disponível em <http://rquadrinhos.blogspot.com.br/2011/10/quadrinhos-no-pnbe-o-ministerio-da.html>. Acesso em 02 jun.2015.

SPACCA. André Le Blanc. 2010. **Guia dos Quadrinhos**. Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/andre-leblanc/2296>>. Acesso em: 15 mar 2015.

STEINBERGER, D. Trajectory & Comixology announce digital distribution agreement for Classics Illustrated line, 2013. Disponível em: <<http://comixology.tumblr.com/trajectory-press-release>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

TURGEON, D. Adaptation ou appropriation? **Du9 – l'autre bande dessinée**, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.du9.org/humeur/adaptation-ou-appropriation/>>. Acesso em: 3 fev. 2015.

UNIVERSO HQ. 2000. Site de informações sobre quadrinhos. Disponível em: <<http://www.universohq>>. Acesso em: 31 mar. 2016.

Referências – Títulos em quadrinhos

BARBOSA, T. V. R.; BAGNARIOL, P. **Odisseia em quadrinhos**. São Paulo: Peirópolis, 2013. (Coleção Clássicos em HQ)

FERREIRA, L. Auto da barca do inferno em quadrinhos. São Paulo: Peirópolis, 2011. (Coleção Clássicos em HQ)

GISÉ, D. **Os sofrimentos do jovem Werther em quadrinhos**. São Paulo: Peirópolis, no prelo. (Coleção Clássicos em HQ)

GOETHE. **Os sofrimentos do jovem Werther** *In* Clássicos da Literatura Disney, São Paulo: Abril, 2010.

GUZZELLI, E. **Demônios em quadrinhos**. São Paulo, Peirópolis, 2010. (Coleção Clássicos em HQ)

LE BLANC, A. (adaptação). **Ubirajara, de José de Alencar**. Rio de Janeiro: EBAL, n. 57, out. 1952. (Coleção Clássicos Ilustrados)

MASEREEL, F. **Passionate Journey: A Vision in Woodcuts**. Nova York: Dover, 2007.

NESTI, F. **Os lusíadas em quadrinhos**. São Paulo: Peirópolis, 2008. (Coleção Clássicos em HQ)

ROSA, R.; JAF, I., **Dom Casmurro**. São Paulo: Ática, 2012. (Coleção Clássicos Brasileiros em HQ)

SILVINO, L. **Conto de escola em quadrinhos**. São Paulo: Peirópolis, 2011. (Coleção Clássicos em HQ)

SILVINO, L. **I-Juca Pirama em quadrinhos**. São Paulo: Peirópolis, 2012. (Coleção Clássicos em HQ)

WARD, L. Gods' man. In: SPIEGELMAN, A. (ed.). **Lynd Ward: Gods'man, Madman's Drum, Wild Pilgrimage**. Nova York: The Library of America, 2010.

Referências – Outras imagens

AGOSTINI, A. **As Aventuras de Nhô-Quim e Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros (1869-1883)**. Organização de Athos Eischler Cardoso. Brasília, DF: Senado Federal, 2002.

AGUIAR, J. Capa/Machado de Assis. **CÂNDIDO**: jornal da biblioteca pública do Paraná, Curitiba, fevereiro 2015, edição nº 43.

CAMPOS, R. **Imageria**: O nascimento das histórias em quadrinhos. São Paulo: Veneta, 2015.

CASTILLEJO, I. **La Historieta Japonesa 4º parte**: De los primeros mangas infantiles (1923) al nacimiento del manga moderno (1945), 2011. Disponível em <<http://fugahistorietas.blogspot.com.br/2011/07/la-historieta-japonesa-4-parte-de-los.html>>. Acesso em: 15 de junho de 2016.

CHINEN, N.; VERGUEIRO, W.; RAMOS, P. Literatura em quadrinhos no Brasil: uma área em expansão. In: RAMOS, P.; VERGUEIRO, W.; FIGUEIRA, D. (Org). **Quadrinhos e literatura**: Diálogos possíveis. 1. ed., v. 1. São Paulo: Criativo, 2014. pp. 11-36.

GAMA, L. **Diabo Coxo**: São Paulo, 1864-1865. São Paulo: Edusp, 2005.

MELLO, M. **Messias de Mello**: um mestre dos quadrinhos brasileiros. Disponível em <http://artistamessiasdemello.blogspot.com.br/2013_02_01_archive.html>. Acesso em 13 jun. 2016.

MOYA, A. **A reinvenção dos quadrinhos**. São Paulo: Criativo, 2012.

PEREIRA, A. **Blog do Antonico da Igreja**. Disponível em <<http://blogdoantonicodeaigreja.blogspot.com.br/2010/07/as-aventuras-de-roberto-sorocaba.html>>. Acesso em 14 jun. 2016.

RAMOS, P. Humor nos quadrinhos. In VERGUEIRO, W.; RAMOS, P. (Org.). **Quadrinhos na educação**: da rejeição à prática. São Paulo: Contexto, 2009. pp.185-211.

SILVEIRA, M. Todas as reações de Lucia. 2013. Disponível em <<http://www.magnosilveira.com.br/reinacoes-de-narizinho/>>. Acesso em: 07 jun. 2016.

YOKOO, T. **O corvo – primeira versão**. Canibuk, 2010. Disponível em <<https://canibuk.wordpress.com/2010/11/17/o-corvo-primeira-versao/>>. Acesso em: 07 jun. 2016.

_____. **O corvo – segunda versão**. Canibuk, 2010. Disponível em <<https://canibuk.wordpress.com/2010/11/18/o-corvo-segunda-versao/>>. Acesso em: 07 jun. 2016.

Apêndice A – Questionário profissional editor

Dados pessoais de origem

Nome:

Ano de nascimento:

Estado civil:

Religião:

Número de filhos e idade:

Local de residência:

Data de chegada ao local de residência:

Menos de 5 anos

De 5 a 10 anos

10 anos ou mais

Local de residência anterior:

Maior diploma obtido:

Profissão exercida (tão precisa quanto possível):

Titulação do pai e da mãe:

Profissão do pai e da mãe:

Formação como leitor

Lia desde pequeno?

Em que idade considera que tenha adquirido o hábito de leitura?

O que lia na infância? E na juventude?

Conheceu a coleção *Classics Illustrated*?

Conheceu a *Edição Maravilhosa*?

Formação como editor

Desde quando edita?

Qual seu projeto editorial?

Quais as motivações para sua atividade? (cite e descreva)

Adaptação de clássicos

Por que adaptar clássicos? Cite separadamente motivos editoriais e mercadológicos.

Qual ou quais os critérios de seleção das obras a serem adaptadas?

Qual ou quais os critérios de seleção dos artistas para cada quadrinização?

Qual a noção ou conceito abaixo você atribuiria ao processo de quadrinização de um clássico? *(Atribuir valor de 1 a 5, e 0 se não concordar em aproximar as quadrinizações de nenhum destes conceitos)*

Adaptação ___ Releitura ___ Apropriação ___ Tradução ___ Transcrição ___

Existe algum gênero ou período literário que acredite ser mais adequado aos processos de quadrinização para o mercado atual?

Quais os resultados editoriais e mercadológicos esperados dos clássicos em quadrinhos na editora em que atua/ou?

Qual acredita ter sido o autor mais adaptado no século XX? E no XXI?

Existe um **período literário** mais adequado para as quadrinizações feitas na atualidade?

Existe um **gênero** que se preste mais à quadrinização do que outros?

Quais fatores e características diferenciam uma boa de uma má quadrinização de clássico?

Verifica-se atualmente em todo o mundo o renascimento desse tipo de publicação

Concordo ___ Não concordo ___ Concordo parcialmente ___. Explique.

Acredita no futuro dessas publicações?

Vê alguma relação entre difusão de clássicos e dominação ou reprodução cultural?

Descreva sua experiência como editor de quadrinizações literárias (máximo de 1.000 caracteres com espaço)

Apêndice B – Questionários preenchidos pelos editores

DENIS ANTONIO SILVA MACHADO SANTOS

Ano de nascimento: **1983**

Estado civil: **Casado**

Religião: **Católica**

Número de filhos e idade: **01 filho de 08 meses**

Local de residência: **São Paulo/SP**

Data de chegada ao local de residência:

Menos de 5 anos

De 5 a 10 anos: 7 anos

10 anos ou mais

Local de residência anterior:

São Luiz do Paraitinga / SP

Maior diploma obtido:

Pós-Graduação

Profissão exercida (tão precisa quanto possível):

Editor de Literatura Infantil e Juvenil e Paradidáticos

Titulação do pai e da mãe:

Ensino Médio Técnico (equivalente)

Profissão do pai e da mãe:

Pai: Comerciante e lavrador / Mãe: Secretária de Escola e Faturista em Hospital

Formação como leitor

Lia desde pequeno?

Sim

Em que idade considera que tenha adquirido o hábito de leitura?

9 anos

O que lia na infância? E na juventude?

Na infância, gibis nacionais. Na juventude, livros de universo fantástico.

Conheceu a coleção *Classics Illustrated*?

Não

Conheceu a *Edição Maravilhosa*?

Não

Formação como editor

Desde quando edita?

Edito desde 2009.

Qual seu projeto editorial?

Como meta, produzir livros capazes de provocar crianças e jovens a descobrirem seus mundos. Como profissional deste mercado, fazer com que esses livros se tornem acessíveis e sedutores a todos.

Quais as motivações para sua atividade? (cite e descreva)

Encantar. Sentir no outro, especialmente nos pequenos, o encanto que o universo literário é capaz de produzir e perceber que, deste encanto, acontecem transformações — das eternas às fugazes.

Adaptação de clássicos

Por que adaptar clássicos? Cite separadamente motivos editoriais e mercadológicos.

Editoriais: a adaptação de um clássico para quadrinhos apresenta uma adaptação de linguagem, por assim ser, capaz de acrescentar algo novo à obra. A leitura desta adaptação é outra, e não substituirá (em nenhuma hipótese) a leitura do clássico que a originou. A experiência é outra. Além disso, para jovens leitores (não exclusivamente jovens em idade, mas também em leituras) os quadrinhos satisfazem seus interesses pela imagem, cada vez mais presente na formação dos indivíduos, e provocam a curiosidade a respeito dos detalhes da obra original – fator que certamente levará a busca por esta outra leitura.

Mercadológicos: Porque vende. Tanto para escolas e planos governamentais, é um mercado recém formado e em expansão. Em livrarias, figura entre outros quadrinhos e pode também colher frutos do crescente mercado Geek/Nerd.

Qual ou quais os critérios de seleção das obras a serem adaptadas?

Notoriedade da obra original, inexistência (ou pouca existência) da mesma publicação no mercado nacional, características favoráveis à adaptação da linguagem para os quadrinhos, interesse dos profissionais (roteirista e quadrinista) na obra original e seu universo.

Qual ou quais os critérios de seleção dos artistas para cada quadrinização?

Interesse e conhecimento pessoal do artista a respeito da obra original, relação das características técnicas (traço e narrativa, especialmente) entre o artista e a obra original.

Qual a noção ou conceito abaixo você atribuiria ao processo de quadrinização de um clássico? *(Atribuir valor de 1 a 5, e 0 se não concordar em aproximar as quadrinizações de nenhum destes conceitos)*

Adaptação: 4 Releitura: 3 Apropriação: 0 Tradução: 1 Transcrição: 1

Existe algum gênero ou período literário que acredite ser mais adequado aos processos de quadrinização para o mercado atual?

Não.

Quais os resultados editoriais e mercadológicos esperados dos clássicos em quadrinhos na editora em que atua(ou)?

Editoriais: Construir uma linha editorial sólida para ampliação de um catálogo na área, capaz de atender ao mercado escolar, especialmente.

Mercadológicos: provocar maiores adoções das adaptações em quadrinhos nas escolas atendidas e aumentar a venda para planos de compras governamentais.

Qual acredita ter sido o autor mais adaptado no século XX? E no XXI?

No cenário mundial, Shakespeare em ambos séculos.

No Brasil, Machado de Assis.

Existe um período literário mais adequado para as quadrinizações feitas na atualidade?

Não.

Existe um gênero que se preste mais à quadrinização do que outros?

Não.

Quais fatores e características diferenciam uma boa de uma má quadrinização de clássico?

Fluidez da narrativa, uso da linguagem dos quadrinhos, conhecimento a respeito da obra original e seus contextos, e todos os outros detalhes que compõem uma obra de literatura que não se trata de adaptação.

Verifica-se atualmente em todo o mundo o renascimento desse tipo de publicação

Concordo___ Não concordo___ Concordo parcialmente. Explique.

Penso que não se trata exatamente de um ‘renascimento’, vez que não deixaram de existir como um todo. Há um aumento da visibilidade e da produção.

Acredita no futuro dessas publicações?

Muito. Principalmente pelo potencial de formação de leitores – não só de palavras, mas de imagens e não-ditos que os quadrinhos e a literatura neles podem apresentar.

Vê alguma relação entre difusão de clássicos e dominação ou reprodução cultural?

Não vejo a difusão dos clássicos adaptados como uma ameaça, nem aos clássicos originais nem a outras produções culturais. Penso que a leitura das adaptações, por si só, consiste em uma nova leitura – por isso mesmo, válida e importante. O que preocupa, e sempre preocupará, é a qualidade da obra, adaptadas ou não, que chegam aos leitores, especialmente em formação.

Descreva sua experiência como editor de quadrinizações literárias (máximo de 1.000 caracteres com espaço)

Trabalho com edição de Quadrinizações literárias há mais de sete anos. Tive a oportunidade de participar de diversas obras nesta área, tanto em adaptações de obras clássicas nacionais e mundiais. Além disso, editei traduções de adaptações estrangeiras para o português – clássicos dos ingleses.

Do processo todo, destaco o prazeroso mergulho nos contextos das obras originais e nas leituras que elas provocam nos artistas que as adaptam e em todos envolvidos na edição da obra. É sempre algo enriquecedor e capaz de trazer novas descobertas.

Por outro lado, levar esse conteúdo aos leitores é uma tarefa que precisa ser bem elaborada. Não se trata apenas daquilo que está nas páginas da adaptação, é preciso produzir materiais outros (de encartes a hotspots) para fazer valer os detalhes da obra. Obstáculos este, por vezes, não abraçados por completo pelas editoras e seus braços empresariais...

KANDY SGARBI DE ALMEIDA SARAIVA

Ano de nascimento: 1975

Estado civil: casada

Religião: católica não praticante, mas espiritualizada

Número de filhos e idade; **Não tenho filhos.**

Local de residência:

São Paulo, bairro do Tucuruvi

Data de chegada ao local de residência:

Menos de 5 anos (X)

De 5 a 10 anos

10 anos ou mais

Local de residência anterior

São Paulo, bairro Vila Formosa

Maior diploma obtido:

bacharelado e licenciatura em Letras, habilitação inglês/português

Profissão exercida (tão precisa quanto possível):

editora

Titulação do pai e da mãe:

Jorge de Almeida Saraiva, português, e Clei Sgarbi de Almeida Saraiva, brasileira

Profissão do pai e da mãe:

Meu pai é engenheiro mecânico aposentado e minha mãe é professora aposentada.

Formação como leitor

O que lia na infância? E na juventude?

Na infância eu lia muitos livros de fábulas e uma coleção, que minha mãe fez para mim e para meus irmãos, chamada “Os mais belos Contos de Fadas”, em que cada volume reunia contos de fadas de um país ou região. Li a coleção toda, com uns vinte e tantos volumes, mas meu favorito era *Os mais belos contos de fadas da Tchecoslováquia*. Também lia Monteiro Lobato, gibis da turma da Mônica, que meus pais assinavam para nós, e, quando caía em minhas mãos, a revista *Recreio*. Meus pais sempre incentivaram a leitura em casa, e qualquer evento (um dente que caía, o fato de ter passado de ano na escola, um combinado etc.) era motivo para receber um livro, que eu adorava. Também li algumas adaptações de histórias do Rei Artur e peças de Shakespeare, além de *Os desastres de Sofia*, um livro meio caindo aos pedaços que havia sido da minha mãe. Minha escritora favorita era a Stella Carr, de quem li a maioria dos livros, que escolhia nas feiras do livro que havia na escola, única oportunidade que eu tinha de eu mesma escolher um livro para ler, quando meus pais permitiam que cada filho comprasse um exemplar, visto que, na época, não havia a profusão de livrarias que há hoje; era preciso ir ao centro da cidade para ir a uma

livraria e meus pais não nos levavam lá, pois sempre moramos na periferia.

Na escola onde estudei todo o ensino fundamental, sempre eram solicitadas leituras obrigatórias, mas esse nome não fazia sentido para mim, porque não me sentia obrigada a ler, eu sempre gostei. Alguns dos livros de que me lembro, cuja leitura foi solicitada pela professora de língua portuguesa: *Pai, me compra um amigo?*, *Quando florescem os ipês*, *A ladeira da saudade*, *As setes cores do arco-íris*, *Aquele mundo de Vasabarro*, *Memórias de um fusca*, *O auto da compadecida*.

Na juventude, li alguns clássicos de uma coleção adaptada pelo Círculo do Livro, da biblioteca da minha mãe, como *Dom Quixote*, *O conde de Monte Cristo*, *Ben-Hur* e *Robinson Crusoe*. Também li os clássicos nacionais: *A moreninha*, *Senhora*, *Dom Casmurro*, *Memórias de um sargento de milícias*, *O mulato*, *O Ateneu*, *O alienista*, *Amor de perdição*, *Lucíola* etc.

Como bem próximo de minha casa havia uma biblioteca pública, li também, emprestados de lá, quase todos os volumes da coleção Para Gostar de Ler, alguns da Série Vagalume e livros de crônicas do Rubem Braga.

Conheceu a coleção *Classics Illustrated*?

Não.

Conheceu a *Edição Maravilhosa*?

Também não.

Formação como editor

Desde quando edita? Comecei editando como assistente editorial, em 2003.

Qual seu projeto editorial?

Até 2015 fui editora de literatura infantojuvenil e de dicionários escolares. Atualmente sou gerente do Editorial de Literatura e Infantojuvenis do Grupo Somos, que concentra os selos Ática, Scipione, Saraiva, Atual, Formato e Caramelo, mais voltado à produção de livros paradidáticos para adoção escolar.

Quais as motivações para sua atividade? (cite e descreva)

Eu acredito no poder da literatura no desenvolvimento e na formação de um cidadão responsável, ético e comprometido com a transformação, para melhor, do seu entorno. Considero uma responsabilidade gigantesca editar livros infantis e juvenis no Brasil, um trabalho de formiguinha em um país que ainda não lê tanto quanto poderia, onde livros (físicos ou digitais) não são prioridade e, não raro, permanecem inacessíveis a parte da população. A crença nesse potencial que os brasileiros têm de se tornarem leitores também norteia meu trabalho. Saber que posso, por meio da minha atividade, proporcionar a crianças e jovens a mesma oportunidade que eu tive de ter contato com boa literatura na infância e na juventude é gratificante para mim. Proporcionar aos alunos o acesso à informação, por meio dos livros paradidáticos, também é algo que me motiva, pois penso que os paradidáticos são uma ponte importante para leituras mais densas no futuro.

Adaptação de clássicos

Por que adaptar clássicos? Cite separadamente motivos editoriais e mercadológicos.

- possibilitar o primeiro contato do leitor com um clássico, de maneira mais envolvente e com linguagem mais palatável e acessível;
- introduzir diferentes gêneros (como a HQ) valendo-se de textos em domínio público consagrados e de qualidade literária inquestionável;
- tornar o texto do clássico menos denso e mais atraente por meio não só da adaptação da linguagem, mas também valendo-se de boas ilustrações (e, no caso da HQ, da dinâmica proporcionada pelos quadrinhos);
- utilizar a grande variedade de material de apoio já disponível no mercado para auxiliar a compreensão e o

trabalho com o texto clássico;

- do ponto de vista mercadológico, adaptar clássicos estrangeiros não requer o pagamento de direitos autorais a um tradutor, por exemplo, o que torna a produção da obra mais acessível;
- comercialmente, os clássicos se “autodivulgam”: todo mundo já ouviu falar na obra, ainda que seja uma adaptação;
- são leituras permanentes, para as quais sempre há público;
- o formato HQ tem grande apelo com o público juvenil;
- formação de acervo para inscrição em programas de governo, como o PNBE.

Obs.: Faz-se necessário esclarecer que o gênero HQ com adaptação de clássicos começou a ser editado no Brasil principalmente devido à inclusão explícita desse gênero no Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE) 2006, em cujo edital se lê:

“4.1.1. Cada acervo será composto por 75 (setenta e cinco) títulos, contemplando textos de:

- 1 - poesia;
- 2 - conto, crônica, teatro, texto da tradição popular;
- 3 - romance;
- 4 - memória, diário, biografia;
- 5 - livros de imagens e livros de histórias em quadrinhos, dentre os quais se incluem obras clássicas da literatura universal artisticamente adaptadas ao público jovem.”

Qual ou quais os critérios de seleção das obras a serem adaptadas?

O ideal é aliar a grande procura (por exemplo, obras clássicas de leitura obrigatória para o vestibular) à variedade de temas e autores, incluindo clássicos estrangeiros. Para a formação do acervo com vistas à inclusão da obra em programas de governo, é importante também procurar certa originalidade na escolha do clássico, para aumentar as chances de ter a obra selecionada. Se várias editoras inscreverem *Iracema* em HQ, por exemplo, e só uma inscrever Fernando Pessoa em HQ, é mais provável que só uma adaptação da primeira seja selecionada, mas apenas a segunda, sem concorrência, também seja.

Além disso, visto que a inclusão de imagens nas adaptações é frequente, não apenas no gênero HQ, se o texto do clássico possibilitar uma interpretação artística mais original, livre, extrapolando aquela ideia mais didática de ilustração, melhor. É mais interessante artisticamente, por exemplo, elaborar ilustrações para *O alienista* do que para *A moreninha*.

Por fim, se o clássico possibilitar outras vertentes e interpretações que fomentem a leitura do texto original, tanto melhor, pois, neste caso, teremos duas obras, uma delas derivada, claro, mas original. É o caso, por exemplo, da HQ *Leonardinho*, da coleção HQ Saraiva, uma sequência imaginária do clássico *Memórias de um sargento de milícias*.

Qual ou quais os critérios de seleção dos artistas para cada quadrinização?

Geralmente trabalhamos com duplas, um roteirista e um quadrinista. Mas há casos em que um ilustrador apenas já adapta, escreve e ilustra. No início da produção de HQs de clássicos no Brasil, as propostas partiam das editoras, que procuravam quadrinistas consagrados e um roteirista que trabalhasse bem o gênero HQ. Com a popularização do gênero, vários artistas começaram a procurar as editoras para oferecer HQs adaptadas já prontas. Nesse caso, como ocorre com qualquer original recebido, partimos para a análise de viabilidade de publicação.

Quando há uma série, uma coleção de HQs, é preciso diversificar os traços, valer-se de ilustradores, roteiristas e quadrinistas diferentes, com abordagens diferentes, para tornar a coleção mais enriquecedora e menos “mais do mesmo”; é procurar sempre ser original, ou seja, conferir originalidade a um texto já muito conhecido.

Qual a noção ou conceito abaixo você atribuiria ao processo de quadrinização de um clássico? (Atribuir valor de 1 a 5, e 0 se não concordar em aproximar as quadrinizações de nenhum destes conceitos)

Adaptação _2_ Releitura _3_ Apropriação _4_ Tradução _0_ Transcrição _5_

Existe algum gênero ou período literário que acredite ser mais adequado aos processos de quadrinização para o mercado atual?

Há períodos literários mais difíceis de serem adequados, com originalidade e arte, ao processo de quadrinização, o que não significa que seja menos adequado. Depende muito do trabalho editorial, do artista, do quadrinista, do roteirista. O desafio é maior, mas o resultado pode ser muito positivo. Clássicos de aventura, romance e realistas são mais fáceis, por conterem mais fluidez, terem uma narrativa mais dinâmica e trabalharem com um pouco de humor, algo com que o jovem atual se identifica e que são características do gênero HQ. O indianismo, por sua vez, é um gênero de narrativa mais lenta, idealizada, menos dramática, que exige mais na hora da quadrinização, mas que nem por isso deixa de ser adequado. Não acredito em adequação ou inadequação. Acredito em um bom trabalho editorial para viabilizar a adequação.

Quais os resultados editoriais e mercadológicos esperados dos clássicos em quadrinhos na editora em que atua(ou)?

Editorialmente os clássicos em quadrinhos são um produto diferente, artístico, inovador.

Do ponto de vista mercadológico, ainda é um gênero pouco adotado em sala de aula, pois os professores, principalmente da rede particular de ensino, preferem os clássicos originais para o público juvenil (ensino fundamental II). Entretanto, é um gênero que vende bem em programas de governo, que têm distribuição nas escolas públicas. É importante isso, pois pode levar os alunos a gostarem de clássicos e a quererem ler o original, que, por estar em domínio público, é acessível.

Por outro lado, é um produto versátil, que serve tanto para venda em livreria (o chamado *trade*) como para adoção escolar.

Qual acredita ter sido o autor mais adaptado no século XX? E no XXI?

Os dois autores mais adaptados, para mim, foram e continuam sendo Machado de Assis e José de Alencar.

Existe um período literário mais adequado para as quadrinizações feitas na atualidade?

Vide a resposta de três perguntas acima.

Existe um gênero que se preste mais à quadrinização do que outros?

Para mim, qualquer gênero pode ser transformado em HQ. Na série HQ Saraiva, temos *Fernando Pessoa e outros pessoas*: poesia virou HQ!

Quais fatores e características diferenciam uma boa de uma má quadrinização de clássico?

A quadrinização de clássico, para mim, precisa ser inovadora, original. Não é apenas colocar a narrativa em quadrinhos. Ela precisa dialogar com o original, mas trazer mais do que o que o original tem. Pode desconstruí-lo, subvertê-lo, desenvolver aspectos que podem ter sido negligenciados ou pouco explorados no original. Precisa ter um cuidado artístico, exigir interpretação de texto e de imagem em vez de ser apenas uma história contada de um jeito diferente.

Verifica-se atualmente em todo o mundo o renascimento desse tipo de publicação

Concordo ☒ Não concordo ☐ Concordo parcialmente ☐ . Explique.

Como a moda, as tendências, a arte, a literatura também é cíclica. Há um tempo de “respiro”, em que alguns gêneros dão lugar a outros, mas eles sempre voltam. O interessante é voltarem ainda melhores.

Acredita no futuro dessas publicações?

Como editora, penso no presente, no hoje, no que posso fazer agora para o público que é jovem agora e que quer ler esse tipo de publicação. Não sei que outras mídias e entretenimento surgirão, se vão atropelar os livros, tornando-os, ainda que momentaneamente, menos interessantes ao público jovem do futuro. Pode ser que esse mesmo público jovem do futuro seja mais conservador, menos aberto a novidades, e se interesse mais em ler os clássicos no original do que em HQ. Tudo muda o tempo todo, principalmente no mercado editorial.

Vê alguma relação entre difusão de clássicos e dominação ou reprodução cultural?

A relação, para mim, é oposta. Difundir os clássicos é o contrário de dominar ou reproduzir a cultura, porque cultura não se reproduz, não existe uma matriz, ela é reinventada, construída a partir de uma série de elementos e comportamentos, e a literatura, os gêneros, a HQ, são apenas alguns desses elementos, que,

associados a outros, existentes ou ainda por existirem, formarão novas culturas.

Descreva sua experiência como editor de quadrinizações literárias (máximo de 1.000 caracteres com espaço)

O principal desafio na publicação desse gênero é tornar a adaptação esteticamente fluida e artística em um número de páginas comercialmente viável, com um tipo de papel adequado, mas que não deixe o produto com preço elevado. É gostoso revisitar os clássicos, pois é preciso relê-los, e trocar ideias com o adaptador/quadrinista. Do ponto de vista da linguagem, é um exercício interessante, porque é preciso manter o estilo do autor, da narrativa, mas ao mesmo tempo conferir ritmo a ela por meio da linguagem dos quadrinhos. É gratificante trabalhar com esse tipo de obra.

IONE MELONI NASSAR

Ano de nascimento: 1946

Estado civil: solteiro/casado/viúvo/divorciado: casada

Religião: nenhuma

Formação como leitor

Gostava de ler desde pequeno? - **sim**

O que lia na infância? E na juventude? – **Na infância lia histórias em quadrinhos Mandrake e Fantasma, pois morava numa cidade do interior na qual a biblioteca era “proibida” para crianças. Na juventude lia cronistas e contistas brasileiros, poesia brasileira (Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles...) romances brasileiros (Jorge Amado, Graciliano, José Lins do Rego e todos os romancistas da década de 1930).**

Conheceu a coleção *Classics Illustrated*? **Não**

Formação como editor

Desde quando edita? – **desde 1981**

Qual seu projeto editorial? – **Editar livros para crianças e adolescentes que façam diferença na vida dos pequenos e jovens; que os estimule a relê-los mesmo na idade adulta. Pretendo que nossos livros não sejam passageiros. Sou editora com pretensão a deixar uma marca na trajetória dos nossos leitores.**

Quais as motivações para sua atividade? **Editar livros não representa um trabalho para mim. Faço o que mais gosto sem nenhum peso de cansaço e sem nenhuma vontade de parar. Pretendo morrer trabalhando. Selecionar obras, retrabalhá-las, transformar o texto num livro com a colaboração de um editor de arte e de um ilustrador é o que me move. Como diz o Gabeira, não há decadência cerebral (pensando-se em idade), há plasticidade cerebral, que entendo como adaptação aos novos estilos, aos novos olhares, aos jeitos inovadores de fazer livros, bem diferentes de quando comecei.**

Adaptação de clássicos

Por que adaptar clássicos? Cite separadamente motivos editoriais e mercadológicos.

Ainda que desde a década de 1980 tivesse dúvidas a respeito das adaptações, acabei “aderindo” a elas bem mais tarde. No início achava que o leitor deveria ler apenas textos integrais e que adaptação mutilava a obra no que possuía de mais artístico. Sentia arrepios de pensar em adaptar Machado e outros clássicos. Hoje ainda reluto em relação às adaptações no texto narrativo. Apesar de a história em quadrinhos ser uma adaptação, nos dois livros que editei procuramos conservar o máximo possível o texto dos autores. Entretanto, não acredito que a história em quadrinhos substitua o texto original. Gostaria que as histórias em quadrinhos fossem um caminho para que o leitor chegasse ao texto integral. Quanto aos motivos mercadológicos, as histórias em quadrinhos não nos trouxeram grandes vendas, são como nossos outros livros. Não lucrei mais nem menos, apenas enriqueci meu catálogo.

Qual ou quais os critérios de seleção das obras a serem adaptadas?

Como nos propusemos a quadrinizar os românticos e realistas do século XIX, escolhemos Machado (O espelho) como nosso representante realista e Victor Hugo como nosso representante romântico.

Qual ou quais os critérios de seleção dos artistas para cada quadrinização?

João Pinheiro foi selecionado para todos os livros quadrinizados. Pesquisador incansável, estudioso de épocas e por ser um artista que se supera a cada dia.

Qual a noção ou conceito abaixo você atribuiria ao processo de quadrinização de um clássico? (Atribuir valor de 1 a 5, e 0 se não concordar em aproximar as quadrinizações de nenhum destes conceitos)

Adaptação __2__ Releitura __4__ Apropriação __1__ Tradução __3__ Transcrição __3__

Existe algum gênero, período literário que acredite ser mais adequado aos processos de quadrinização para o

mercado atual?

Os clássicos do século XIX por motivos mercadológicos (livros de vestibulares, maior conhecimento do público, autores mais conhecidos e mais acessíveis)

Quais os resultados editoriais e mercadológicos esperados dos clássicos em quadrinhos na sua editora?

Como disse antes, esses livros jamais serão best-sellers, eles enriquecem o catálogo e enfatizam a seriedade da editora.

Qual acredita ter sido o autor mais adaptado no século XX? E no XXI?

Será Machado de Assis? No século XXI não sei dizer...

Existe um período literário mais adequado para as quadrinizações feitas na atualidade?

Como disse anteriormente, acho que o romantismo e o realismo.

Existe um gênero que se preste mais à quadrinização do que outros?

Para ser fiel ao texto original, acredito que os romances se prestam mais à quadrinização.

Quais fatores e características que diferenciam uma boa de uma má quadrinização de clássico?

Não saberia responder. Entretanto, acho que quanto mais se afastar da obra original, menos qualidade terá.

Verifica-se atualmente em todo o mundo o renascimento desse tipo de publicação

Concordo__X_ Não concordo__ Concordo parcialmente__. Explique.

Acredita no futuro dessas publicações?

Acho que essas publicações sobreviverão tal como os bons livros.

Vê alguma relação entre difusão de clássicos e dominação cultural?

Não entendi a pergunta. O que a difusão de clássicos tem a ver com a dominação cultural? Clássico, sinônimo de cânone, educação elitista? Sinceramente não entendi.

Apêndice C – Correspondência com editores – Negativas

De: graziela.santos@grupo-sm.com

Assunto: RES: pesquisa acadêmica ECA-USP

Data: 23 de fevereiro de 2016 17:20

Para: renatafab@gmail.com

Cc: adilson.miguel@grupo-sm.com

Prezada Renata,

Agradeço o convite para participar de sua interessante pesquisa, mas creio que eu não seja a pessoa mais indicada.

A SM tem adaptações de clássicos para quadrinhos (coleção Zepelim), mas ainda poucos títulos.

Eu mesma participei apenas da edição final de dois ou três.

Creio que necessite de alguém mais experiente no gênero.

De todo modo, fico à disposição para demandas futuras.

Um abraço e sucesso no seu trabalho.

Abs,

Graziela

Graziela R. S. Costa Pinto

Editora executiva/ Executiva editor

Depto. de Literatura e Informação / Children and Youth Literature

Edições SM

Rua Tenente Lycurgo Lopes da Cruz, 55, 4º andar

05036-120 | São Paulo – SP | Brasil

tel.: +55 11 2111-7524

www.edicoessm.com.br

De: Renata Farhat Borges [mailto:renatafab@gmail.com]

Enviada em: sexta-feira, 19 de fevereiro de 2016 12:30

Para: Pinto, Graziela Ribeiro dos Santos Costa Assunto: pesquisa acadêmica ECA-USP Prioridade: Alta

Prezada Graziela,

Sou Renata Farhat Borges, doutoranda em Ciência da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob orientação do Prof. Dr. Waldomiro Vergueiro, e realizo a pesquisa intitulada *Clássicos em quadrinhos e seus editores no Brasil: o ímpeto na produção de adaptações literárias no século XXI*.

Agradeço muitíssimo sua disponibilidade em responder ao questionário anexado, instrumento de coleta de dados desta pesquisa junto a editores com experiência na editoração de clássicos em quadrinhos. Cordialmente,

Renata Farhat Borges

"Este mensaje y/o sus anexos pueden contener información personal y confidencial cuyo uso, reproducción o distribución no autorizados están legalmente prohibidos. Por lo tanto, si usted no fuese su destinatario y, erróneamente, lo hubiera recibido, le rogamos que informe al remitente y lo borre de inmediato. El correo electrónico vía Internet no permite asegurar la confidencialidad de los mensajes que se transmiten ni su integridad o correcta recepción. Grupo SM no asume responsabilidad por estas circunstancias".

"This message is intended only for the use of the named recipient(s) and may contain confidential and/or privileged information. If you are not the intended recipient, please contact the sender and delete this message. Any unauthorized use of the information contained in this message is prohibited. Internet e-mail neither guarantees the confidentiality nor the integrity or proper receipt of the messages sent. Grupo SM does not assume any liability for those circumstances".

Apêndice D – Autores com obras quadrinizadas (Brasil, séculos XX e XXI)

A. E. W. Mason (1865-1948)	1
A. Sciotti ?	1
Adolfo Bioy Casares (1914-1999)	1
Afonso Schmidt (1890-1964)	1
Afrânio Peixoto (1876-1947)	1
Agatha Christie (1890-1976)	3
Alan Le May (1889-1964)	1
Albert Camus (1913-1960)	1
Alessandro Manzoni (1785-1873)	1
Alexandre Dumas (1802-1870)	71
Alexandre Herculano (1810-1877)	1
Alexandre Pushkin (1799-1837)	2
Alfred de Vigny (1797-1863)	1
Almirante Lord Mountevans (1880-1957)	1
Alphonse Daudet (1840-1897)	2
Aluísio Azevedo (1857-1913)	3
Álvares de Azevedo (1831-1852)	2
Alyson Noël (1965-)	1
Andrew Marvell (1621–1678)	1
Angelo Agostini (1843-1910)	1
Anna Sewell (1820-1878)	1
Anthony Hope (1863-1933)	2
Anton Tchekhov (1860-1904)	1
Antônio Alcântara Machado (1901-1935)	4
Antonio Callado (1917-1997)	1
Antonio Scalvini (1835-1881)	1
Aphra Behn (1640-1689)	1
Aristófanes (447-385 a.C.)	1
Arthur Conan Doyle (1859-1930)	22
Artur de Azevedo (1855-1908)	1
Augusto dos Anjos (1884-1914)	2
Baronesa de Orczy (1865-1947)	2
Benjamin Franklin (1706-1790)	2
Benjamin Tabart	2
Benvenuto Cellini (1500-1571)	1
Bernardo Guimarães (1825-1884)	9
Bram Stoker (1847-1912)	60
Brasil Gerson (1904-1981)	1
Camilo Castelo Branco (1825-1890)	1
Carlo Collodi (1826-1890)	8
Carlos Gomes (1836-1896)	1

Cassarel (1921-)	1
Castro Alves (1847-1871)	5
Cécile Morrisson (1940-)	1
Charles Boardman Hawes (1889-1923)	2
Charles Dickens (1812-1870)	23
Charles Kingsley (1819 -1875)	3
Charles Nordhoff (1887-1947)	3
Charles Perrault (1628-1703)	12
Charles Reade (1814-1884)	1
Charlotte Brontë (1816-1855)	2
Chatrian (1826-1890)	1
Choderlos de Laclos (1741-1803)	1
Christopher Kastensmidt (1973-)	1
Coelho Neto (1864-1934)	5
Confúcio (551- 479 a.C.)	1
Cristóvão Tezza (1952-)	1
Cui Hu	1
D. H. Lawrence (1885-1930)	1
D.L. Murray	1
Dalton Trevisan (1925-)	1
Daniel Defoe (1660-1731)	11
Dante Alighieri (1265-1321)	5
Dias Gomes (1922-1999)	1
Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982)	3
E. Belloni	1
Eça de Queirós (1845-1900)	6
Edgar Allan Poe (1809-1849)	16
Edgar Rice Burroughs (1875-1950)	8
Edmar Morel (1912-1989)	1
Edmond About (1828-1885)	1
Edmond Rostand (1868-1918)	3
Edmund Spenser (1552-1599)	1
Edward Bulwer-Lytton (1803-1873)	4
Edward Everett Hale (1822-1909)	1
Emi Bulhões Carvalho da Fonseca	2
Émile Zola (1840-1902)	3
Emilio Salgari (1862-1911)	17
Emily Brontë (1818-1848)	4
Erckmann (1822-1899)	1
Erich Maria Remarque (1898-1970)	1
Érico Veríssimo (1905-1975)	2
Esopo (620-560 a.C.)	2

Euclides da Cunha (1866-1909)	4
Eugène Sue (1804-1857)	1
Eurípides (485-406 a.C.)	1
F. Scott Fitzgerald (1896-1940)	2
Felix Salten (1869-1945)	1
Fernando Pessoa (1888-1935)	2
Fernão Cardim (1540 -1625)	1
Fiódor Dostoiévski (1821-1881)	9
Francisco de Assis Barbosa (1914-1991)	2
François Villon (1431-1463)	1
Frank Buck (1884-1950)	3
Frank S. Nugent (1908-1965)	1
Franz Kafka (1883-1924)	4
Frederick Marryat (1792-1848)	3
Friedrich Engels (1820-1895)	1
Friedrich Nietzsche (1844-1900)	2
Friedrich Schiller (1759-1805)	9
G. A. Henty (1832-1902)	2
Gabrielle-Suzanne Barbot (1695-1755)	6
Gastão Cruls (1888-1959)	2
Gaston Leroux(1868-1927)	3
Geoffrey Chaucer (1343-1400)	1
George Du Maurier (1834-1896)	1
George Eliot (1819-1880)	1
George Peele (1556-1596)	1
Georges Bizet (1838-1875)	1
Georges Simenon (1903-1989)	2
Georges Vidal (1903-1964)	1
Gil Vicente (1465-1537)	1
Gilberto Freyre (1900 - 1987)	4
Goethe (1749-1832)	2
Gonçalves Dias (1823-1864)	8
Graça Aranha (1868-1931)	1
Gustave Flaubert (1821-1880)	3
Gustavo Barroso (1888-1957)	1
Guy de Maupassant (1850-1893)	4
H. G. Wells (1866-1946)	24
H. Rider Haggard (1856-1925)	9
H. W. Longfellow (1807-1882)	2
Hans Christian Andersen (1805-1875)	1
Harriet Beecher Stowe (1811-1896)	6
Hector Malot (1830 -1907)	1

Heinrich Von Kleist (1777 -1811)	2
Henry M. Stanley (1841-1904)	1
Henryk Sienkiewicz (1846-1916)	4
Herberto Sales (1917-1999)	2
Herman Melville (1819-1891)	12
Hildegarda de Bingen (1098-1179)	1
Homero (928-898 A.C.)	16
Honoré de Balzac (1799 -1850)	1
Howard Pyle (1853-1911)	1
Ian Fleming (1908-1964)	1
Ignácio de Loyola Brandão (1936-)	1
Irmãos Grimm (1785-1863 - 1786-1859)	7
Isaac M. Babel(1894-1940)	2
J. M. Barrie (1860-1937)	7
J. R. R. Tolkien (1892-1973)	3
Jack London (1876-1916)	9
James Boswell (1740-1795)	1
James Fenimore Cooper (1789-1851)	12
James Norman Hall (1887-1951)	3
Jane Austen (1775-1817)	1
Jane Porter (1776-1850)	2
Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)	1
Jeanne-MarieLeprince de Beaumont (1711-1780)	1
João Alberto Lins de Barros (1897-1955)	1
João Cabral de Melo Neto (1920-1999)	1
João Guimarães Rosa (1908-1967)	1
Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882)	10
Johanna Spyri (1827-1901)	1
John Bakeless (1894-1978)	1
John Buchan (1875-1940)	1
John Donne (1572-1631)	1
John Milton (1608-1674)	1
John Ruskin (1819-1900)	1
Johnston McCulley (1883-1958)	6
Jonathan Swift (1667-1745)	14
Jorge Amado (1912-2001)	10
José Américo de Almeida (1887-1980)	1
José de Alencar (1829-1877)	41
José de Anchieta (1534-1597)	1
José Lins do Rêgo (1901-1957)	9
Joseph Conrad (1857-1924)	2
Joseph Jacobs (1854-1916)	2

Júlio Verne (1828-1905)	65
Júlio Diniz (1839-1871)	2
Julius Caesar (100-44 a.C)	1
Karl Marx (1818-1883)	2
Karma Lingpa (1326-1386)	1
L. Frank Baum (1856-1919)	4
Lao-tsé (____-531 a.C)	1
Lazinha Luiz Carlos	2
Leandro Dupré, Sra. (1905-1984)	1
Leon Tolstói (1828-1910)	6
Lew Wallace (1827-1905)	5
Lewis Carroll (1832-1898)	9
Li Bai	1
Lima Barreto (1881-1922)	11
Louis Pergaud(1882-1915)	1
Louisa May Alcott (1832-1888)	1
Lúcia Benedetti (1914-1998)	1
Lucrécio (99-55 a.C.)	1
Ludovico Ariosto (1474-1533)	1
Luís de Camões (1524-1580)	4
Luís Fernando Veríssimo (1936-)	8
Machado de Assis (1839-1908)	26
Malba Tahan (1895-1974)	2
Manoel Victor (1927-1995)	1
Manuel Antônio de Almeida (1831-1861)	6
Marco Polo (1254-1324)	2
Maria Dezonne Pacheco Fernandes (1910-1998)	2
María Louisa de La Ramée (Ouida) (1839-1908)	1
Mário de Andrade (1893-1945)	1
Mario Quintana (1906-1994)	1
Mark Twain (1835-1910)	23
Mary Shelley (1797-1851)	28
Mary Wollstonecraft (1759-1797)	1
Matteo Maria Boiardo (1441-1494)	1
Medeiros Albuquerque (1867-1934)	2
Menotti del Picchia (1892-1988)	1
Miguel de Cervantes (1547-1616)	12
Milton Hatoum (1952-)	1
Molière (1622-1673)	2
Monteiro Lobato (1882-1948)	79
Morton Pike	2
Mozart (1756-1791)	1

Murasaki Shikibu (973-1014)	1
Narbal Fontes (1899-1960)	2
Nathaniel Hawthorne (1804-1864)	2
Nelson Rodrigues (1912-1980)	1
Nicolau Gogol (1809-1852)	1
O. Henry (1862-1910)	1
Ofélia Fontes (1902-)	2
Olavo Bilac (1865 -1918)	1
Oscar Wilde (1854-1900)	6
Osvaldo Orico (1900-1981)	2
Owen Wister (1860-1938)	1
P. C. Wren (1875-1941)	1
Padmasambhava	1
Paulo Coelho (1947-)	2
Paulo Setubal (1893-1937)	1
Pedro Bloch (1914-2004)	2
Pero Vaz de Caminha (1450-1500)	1
Piero Salvatico	1
Pierre-Augustin Caron (1732-1799)	1
Platão (427-347 a.C) ?	2
Prosper Mérimée (1803-1870)	1
R. D. Blackmore (1825-1900)	2
R. Wyss (1782-1830)	4
Rachel de Queiroz (1910-2003)	2
Rafael Sabatini (1875-1950)	6
Raul Pompeia (1863-1895)	4
Ribeiro Couto (1898-1963)	1
Richard Harding Davis (1864-1916)	1
Richard Henry Dana Jr. (1815-1882)	2
Richard Middleton (1882-1911)	1
Richard Wagner (1813-1883)	1
Robert Louis Stevenson (1850-1894)	47
Robert W. Chambers (1865-1933)	1
Rossini (1792-1868)	1
Rubem Fonseca (1925-)	1
Rudolf Erich Raspe (1736-1794)	1
Rudolph Dirks (1877-1968)	1
Rudyard Kipling (1865-1936)	11
Rumi (1207-1273)	1
Rustichello da Pisa (1272 - 1300)	2
Safo (610–550 a.C.)	1
Saint-Exupéry (1900-1944)	1

Santos-Dumont (1873-1932)	1
Saro Bellonia	1
Shi Nai'an (1296-1372)	1
Sigmund Freud (1856-1939)	1
Stendhal (1783-1842)	2
Stephen Crane (1871-1900)	2
Sun Tzu (544- 496 a.C.)	1
T.H. White (1906-1964)	2
Tennyson (1809-1892)	1
Teresa de Ávila (1515-1582)	1
Théo-Filho (Theotonio de Lacerda Freire Filho)	1
Theóphile Gautier (1811-1872)	5
Thomas Hughes (1822-1896)	1
Thomas Malory (1405-1471)	2
Torquato Tasso (1544-1595)	1
Victor Hugo (1802-1885)	24
Virgílio (70-19 a.C.)	1
Visconde de Taunay (1843-1899)	5
Voltaire (1694-1778)	1
Vyasa	1
W. Harrison Ainsworth (1805-1882)	5
Walter Scott (1771-1832)	21
Walter Van Tilburg Clark (1909-1971)	1
Wang Han	1
Washington Irving (1783-1859)	3
Wilkie Collins (1824-1889)	2
William Henry Hudson (1841-1922)	1
William Shakespeare (1564-1616)	36
Winston Churchill (1871-1947)	1
Wu Cheng'en (1500-1582)	1
Yves Thériault (1915-1983)	1

Apêndice E – Relação dos títulos vendidos ao PNBE (2006-2014) por editora

Abacatte
Sete histórias de pescaria do seu Vivinho
Agir
O alienista
Pequeno Príncipe em Quadrinhos
Triste Fim de Policarpo Quaresma
Alaúde
A Manta – Uma História em Quadrinhos (em Tecido)
Ática
A Escrava Isaura
Dom Casmurro
Memórias de um Sargento de Milícias
Mitos gregos: o voo de Ícaro e outras lendas
O Ateneu
O Cortiço
O Guarani
O Guarani
O Quinze
Rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda
Balão Editorial
Os passarinhos e outros bichos
Blocker Comercial
A história do mundo em quadrinhos: a Europa medieval e os invasores do Oriente
Cia. das Letras
A busca
D. João Carioca: a corte portuguesa no Brasil
Na colônia penal
O Ratinho se Veste
Persépolis Completo
Retalhos
Santô e os pais da aviação
Três sombras
Companhia Editora Nacional
As fabulosas histórias de Merlin e do Rei Arthur
Drácula Frankenstein
Frankenstein
Memórias de um Sargento de Milícias
Moby Dick
O Fantasma de Canterville
Oliver Twist
Triste fim de Policarpo Quaresma

Conrad

A Metamorfose

Desista! E outras histórias de Franz Kafka

Estórias Gerais

Na Prisão

Os Brasileiros

Os Pequenos Guardiões

Cortez

O Guarani

Palmares – A Luta pela Liberdade

Cosac & Naify

Marcelino Pedregulho

DCL

Domínio Público 2

A ilha do tesouro

Domínio público – Literatura em quadrinhos

Devir

Dom Casmurro

A força da vida

Courtney Crumrin & As criaturas da noite

Luluzinha vai às compras

Mutts – Os Vira-Latas

Níquel Náusea: nem tudo que balança cai

Níquel Náusea: tédio no chiqueiro

O nome do jogo

O sonhador

Pau pra toda obra

Pequenos Milagres

Suriá – a garota do circo!

Um contrato com Deus

Usagi Yojimbo – Daisho

Edições SM

A Chegada

Irmãos pretos

Ediouro

A terceira margem do rio em graphic novel

Editora Nova Fronteira

O beijo no asfalto

Escala

Contos de Tchekhov

Geração Editorial

A volta da Graúna

A Volta do Fradim

Globo

25 anos do Menino Maluquinho

A Turma do Pererê – Coisas do coração

A Turma do Pererê: 365 Dias na Mata do Fundo

A turma do Pererê? As manias do Tinnim

Diário da Julieta – As histórias mais secretas da menina maluquinha

Grande Junim – Histórias do Maior Baixinho da Turma Menino Maluquinho

Histórias da Carolina – A Menina Sonhadora que Quer Mudar o Mundo

Maluquinho por arte: histórias em que a turma pinta e borda

Maluquinho por futebol – As histórias mais malucas sobre a maior paixão do Brasil

HQM

Necronauta – Volume 1 – O soldado assombrado e outras histórias

Zoo

IMEPH

A Turma do Xaxado: volume 2

Jorge Zahar

Pequeno Vampiro vai à escola

L&PM

Aventuras de Menino

Aya de Yopougon

Peanuts Completo – Volume 1 – 1950 a 1952

Marco Zero

Orixás – Do Orum ao Ayê

Martins Editora

O Eternauta

Martins Fontes

10 anos com Mafalda

Toda Mafalda: da primeira à última tira

Melhoramentos

A Turma do Pererê: as gentilezas

Nemo

20.000 Léguas submarinas em quadrinhos

Boule & Bill – Semente de Cocker

Otelo

Sonho de uma noite de verão

Olho D'Água

Deus segundo Laerte

Panini

Bidu 50 Anos

Demolidor – O homem sem medo

MSP 50 – Mauricio de Sousa por 50 artistas

Turma da Mônica: Romeu e Julieta

Peirópolis

Dom Quixote em quadrinhos

Frankenstein em quadrinhos

Os lusiadas em quadrinhos

Prumo

Graphic Chillers – O médico e o monstro

Record

Asterix e a volta às aulas

Asterix e Cleópatra

Asterix nos jogos olímpicos

Hamlet

O aniversário de Asterix e Obelix – O livro de ouro

Quilombo Orum Aiê

Salamandra

A ilha do tesouro

Frankenstein

Robinson Crusoe

Saraiva

Leonardinho – Memórias do primeiro malandro brasileiro

Singular

Nietzsche em HQ

Via Lettera

10 Pãezinhos: meu coração não sei por quê

Ygarapé

O Negrinho do Pastoreio

Zarabatana

Bando de Dois

Apêndice F – Série principal da Edição Maravilhosa (Brasil, 1948-1962)

editora	nome da série	ano	séc.	origem	título	autor
Ebal	Edição Maravilhosa	1948	XX	imp.	Conde de Monte Cristo, O	Alexandre Dumas (1802-1870)
Ebal	Edição Maravilhosa	1948	XX	imp.	Ilha misteriosa, A	Júlio Verne (1828-1905)
Ebal	Edição Maravilhosa	1948	XX	imp.	Ivanhoé	Walter Scott (1771-1832)
Ebal	Edição Maravilhosa	1948	XX	imp.	Moby Dick	Herman Melville (1819-1891)
Ebal	Edição Maravilhosa	1948	XX	imp.	Robin Hood	Desconhecido
Ebal	Edição Maravilhosa	1948	XX	imp.	Três mosqueteiros, Os	Alexandre Dumas (1802-1870)
Ebal	Edição Maravilhosa	1949	XX	imp.	Aventuras de Marco Polo, As	Desconhecido
Ebal	Edição Maravilhosa	1949	XX	imp.	Cabana do Pai Tomás, A	Harriet Beecher Stowe (1811-1896)
Ebal	Edição Maravilhosa	1949	XX	imp.	Corcunda de Notre Dame, O	Victor Hugo (1802-1885)
Ebal	Edição Maravilhosa	1949	XX	imp.	Irmãos Corsos, Os	Alexandre Dumas (1802-1870)
Ebal	Edição Maravilhosa	1949	XX	imp.	Mil e uma noites, As	Lendas Árabes
Ebal	Edição Maravilhosa	1949	XX	imp.	Príncipe e o mendigo, O	Mark Twain (1835-1910)
Ebal	Edição Maravilhosa	1949	XX	imp.	Queda da Bastilha, A	Charles Dickens (1812-1870)
Ebal	Edição Maravilhosa	1949	XX	imp.	Robinson Crusoe	Daniel Defoe (1660-1731)
Ebal	Edição Maravilhosa	1949	XX	imp.	Três mistérios Famosos (Signo dos 4, O; Assassínios da rua Morgue, Os; Mão descarnada, A)	Arthur Conan Doyle (1859-1930); Edgar Allan Poe (1809-1849); Guy de Maupassant (1850-1893)
Ebal	Edição Maravilhosa	1949	XX	imp.	Últimos dias de Pompéia, Os	Edward Bulwer-Lytton (1803-1873)
Ebal	Edição Maravilhosa	1949	XX	imp.	Vinte mil léguas submarinas	Júlio Verne (1828-1905)
Ebal	Edição Maravilhosa	1949	XX	imp.	Yankee na corte do Rei Arthur, Um	Mark Twain (1835-1910)
Ebal	Edição Maravilhosa	1950	XX	imp.	Alice no país das maravilhas	Lewis Carroll (1832-1898)
Ebal	Edição Maravilhosa	1950	XX	imp.	David Copperfield	Charles Dickens (1812-1870)
Ebal	Edição Maravilhosa	1950	XX	imp.	Família do Robinson Suíço, A	R. Wyss (1782-1830)
Ebal	Edição Maravilhosa	1950	XX	imp.	Flecha negra, A	Robert Louis Stevenson (1850-1894)
Ebal	Edição Maravilhosa	1950	XX	original	Guarani, O	José de Alencar (1829-1877)
Ebal	Edição Maravilhosa	1950	XX	imp.	Máscara de ferro, O	Alexandre Dumas (1802-1870)
Ebal	Edição Maravilhosa	1950	XX	imp.	Miguel Strogoff	Júlio Verne (1828-1905)
Ebal	Edição Maravilhosa	1950	XX	imp.	Morro dos ventos uivantes, O	Emily Brontë (1818-1848)
Ebal	Edição Maravilhosa	1950	XX	imp.	Novelas de Edgar Allan Poe (Poço e o pêndulo, O; Desmoranamento da mansão de Usher, O; Aventura de Hans Pfall, A)	Edgar Allan Poe (1809-1849)
Ebal	Edição Maravilhosa	1950	XX	imp.	Raptado	Robert Louis Stevenson (1850-1894)
Ebal	Edição Maravilhosa	1950	XX	imp.	Viagens de Gulliver	Jonathan Swift (1667-1745)
Ebal	Edição Maravilhosa	1950	XX	imp.	Vinte anos depois	Alexandre Dumas (1802-1870)
Ebal	Edição Maravilhosa	1951	XX	imp.	Aventuras de Benvenuto Cellini	Benvenuto Cellini (1500-1571)

Ebal	Edição Maravilhosa	1951	XX	imp.	Aventuras de Tom Sawyer, As	Mark Twain (1835-1910)
Ebal	Edição Maravilhosa	1951	XX	imp.	Castelo invencível, O	R. D. Blackmore (1825-1900)
Ebal	Edição Maravilhosa	1951	XX	imp.	Grandes esperanças	Charles Dickens (1812-1870)
Ebal	Edição Maravilhosa	1951	XX	imp.	Homem que ri, O	Victor Hugo (1802-1885)
Ebal	Edição Maravilhosa	1951	XX	imp.	Homem sem pátria, O	Edward Everett Hale (1822-1909)
Ebal	Edição Maravilhosa	1951	XX	original	Iracema	José de Alencar (1829-1877)
Ebal	Edição Maravilhosa	1951	XX	imp.	Médico e o monstro, O	Robert Louis Stevenson (1850-1894)
Ebal	Edição Maravilhosa	1951	XX	imp.	Miseráveis, Os	Victor Hugo (1802-1885)
Ebal	Edição Maravilhosa	1951	XX	imp.	Mistérios de Paris, Os	Eugène Sue (1804-1857)
Ebal	Edição Maravilhosa	1951	XX	imp.	Tulipa negra, A	Alexandre Dumas (1802-1870)
Ebal	Edição Maravilhosa	1951	XX	imp.	Volta ao Mundo em 80 dias, A	Júlio Verne (1828-1905)
Ebal	Edição Maravilhosa	1952	XX	imp.	Beau Geste	P. C. Wren (1875-1941)
Ebal	Edição Maravilhosa	1952	XX	imp.	Capitão Blood	Rafael Sabatini (1875-1950)
Ebal	Edição Maravilhosa	1952	XX	imp.	Cyrano de Bergerac	Edmond Rostand (1868-1918)
Ebal	Edição Maravilhosa	1952	XX	imp.	Dama do lago, A	Walter Scott (1771-1832)
Ebal	Edição Maravilhosa	1952	XX	imp.	Ela, a Feiticeira	H. Rider Haggard (1856-1925)
Ebal	Edição Maravilhosa	1952	XX	imp.	Escaravelho de ouro e outros três contos	Edgar Allan Poe (1809-1849)
Ebal	Edição Maravilhosa	1952	XX	imp.	Frankenstein	Mary Shelley (1797-1851)
Ebal	Edição Maravilhosa	1952	XX	imp.	Lobo do mar, O	Jack London (1876-1916)
Ebal	Edição Maravilhosa	1952	XX	imp.	Mansão das sete cumeeiras, A	Nathaniel Hawthorne (1804-1864)
Ebal	Edição Maravilhosa	1952	XX	imp.	Mowgli, o menino lobo	Rudyard Kipling (1865-1936)
Ebal	Edição Maravilhosa	1952	XX	imp.	Pimpinela Escarlata	Baronesa de Orczy (1865-1947)
Ebal	Edição Maravilhosa	1952	XX	imp.	Prisioneiro de Zenda, O	Anthony Hope (1863-1933)
Ebal	Edição Maravilhosa	1952	XX	imp.	Quo Vadis	Henryk Sienkiewicz (1846-1916)
Ebal	Edição Maravilhosa	1952	XX	imp.	Scaramouche	Rafael Sabatini (1875-1950)
Ebal	Edição Maravilhosa	1952	XX	imp.	Trabalhadores do mar	Victor Hugo (1802-1885)
Ebal	Edição Maravilhosa	1952	XX	imp.	Três obras de Shakespeare (Hamlet; Macbeth; Romeu e Julieta)	William Shakespeare (1564-1616)
Ebal	Edição Maravilhosa	1952	XX	original	Tronco de ipê, O	José de Alencar (1829-1877)
Ebal	Edição Maravilhosa	1952	XX	original	Ubirajara	José de Alencar (1829-1877)
Ebal	Edição Maravilhosa	1953	XX	imp.	39 degraus, Os	John Buchan (1875-1940)
Ebal	Edição Maravilhosa	1953	XX	original	Amor de perdição	Camilo Castelo Branco (1825-1890)
Ebal	Edição Maravilhosa	1953	XX	imp.	Ben-Hur	Lew Wallace (1827-1905)
Ebal	Edição Maravilhosa	1953	XX	imp.	Caninos Brancos	Jack London (1876-1916)
Ebal	Edição Maravilhosa	1953	XX	imp.	Cão dos Baskervilles, O	Arthur Conan Doyle (1859-1930)
Ebal	Edição Maravilhosa	1953	XX	imp.	Crime e Castigo	Fiódor Dostoiévski (1821-1881)
Ebal	Edição	1953	XX	imp.	Glória de um covarde	Stephen Crane (1871-1900)

	Maravilhosa					
Ebal	Edição Maravilhosa	1953	XX	imp.	Ilíada/ Odisséia	Homero (928-898 A.C.)
Ebal	Edição Maravilhosa	1953	XX	imp.	Jane Eyre	Charlotte Brontë (1816-1855)
Ebal	Edição Maravilhosa	1953	XX	imp.	Marca do Zorro, A	Johnston McCulley (1883-1958)
Ebal	Edição Maravilhosa	1953	XX	original	Moreninha, A	Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882)
Ebal	Edição Maravilhosa	1953	XX	imp.	Morgado de Ballantrae, O	Robert Louis Stevenson (1850-1894)
Ebal	Edição Maravilhosa	1953	XX	imp.	Mulher de branco, A	Wilkie Collins (1824-1889)
Ebal	Edição Maravilhosa	1953	XX	imp.	Nada de novo na frente ocidental	Erich Maria Remarque (1898-1970)
Ebal	Edição Maravilhosa	1953	XX	imp.	Oliver Twist	Charles Dickens (1812-1870)
Ebal	Edição Maravilhosa	1953	XX	imp.	Pioneiros, Os	James Fenimore Cooper (1789-1851)
Ebal	Edição Maravilhosa	1953	XX	imp.	Sob duas bandeiras	Maria Louisa de La Ramée (Ouida) (1839-1908)
Ebal	Edição Maravilhosa	1953	XX	imp.	Svengali	George du Maurier (1834-1896)
Ebal	Edição Maravilhosa	1954	XX	original	Cabocla, A	Ribeiro Couto (1898-1963)
Ebal	Edição Maravilhosa	1954	XX	original	Cangaceiros	José Lins do Rêgo (1901-1957)
Ebal	Edição Maravilhosa	1954	XX	original	Claustro e o lar, O	Charles Reade (1814-1884)
Ebal	Edição Maravilhosa	1954	XX	imp.	Companhia branca, A	Arthur Conan Doyle (1859-1930)
Ebal	Edição Maravilhosa	1954	XX	imp.	Da terra à lua	Júlio Verne (1828-1905)
Ebal	Edição Maravilhosa	1954	XX	imp.	David Balfour	Robert Louis Stevenson (1850-1894)
Ebal	Edição Maravilhosa	1954	XX	original	Diamante fatal, O	Wilkie Collins (1824-1889)
Ebal	Edição Maravilhosa	1954	XX	imp.	Dois anos ao pé do mastro	Richard Henry Dana Jr. (1815-1882)
Ebal	Edição Maravilhosa	1954	XX	original	Escrava Isaura	Bernardo Guimarães (1825-1884)
Ebal	Edição Maravilhosa	1954	XX	original	Gaúcho, O	José de Alencar (1829-1877)
Ebal	Edição Maravilhosa	1954	XX	imp.	Guilherme Tell	Friedrich Schiller (1759-1805)
Ebal	Edição Maravilhosa	1954	XX	imp.	Julio Cesar	William Shakespeare (1564-1616)
Ebal	Edição Maravilhosa	1954	XX	imp.	Minas do Rei Salomão, As	H. Rider Haggard (1856-1925)
Ebal	Edição Maravilhosa	1954	XX	original	Monge de Cister, O	Alexandre Herculano (1810-1877)
Ebal	Edição Maravilhosa	1954	XX	imp.	Nicholas Nickleby	Charles Dickens (1812-1870)
Ebal	Edição Maravilhosa	1954	XX	original	Salambô	Gustave Flaubert (1821-1880)
Ebal	Edição Maravilhosa	1954	XX	original	Sertanejo, O	José de Alencar (1829-1877)
Ebal	Edição Maravilhosa	1954	XX	imp.	Três obras famosas (Volta do Zorro, A; Lancelote e Elaine; Experiência fantástica, Uma)	Johnston McCulley (1883 -1958), Tennyson (1809-1892); Hawthorne (1804-1864)
Ebal	Edição Maravilhosa	1955	XX	original	Amazônia misteriosa, A	Gastão Cruls (1888-1959)
Ebal	Edição Maravilhosa	1955	XX	imp.	Capitães corajosos	Rudyard Kipling (1865-1936)
Ebal	Edição Maravilhosa	1955	XX	imp.	Cavaleiros da Távola Redonda, Os	Desconhecido
Ebal	Edição Maravilhosa	1955	XX	imp.	Como encontrei Livingstone	Henry M. Stanley (1841-1904)

Ebal	Edição Maravilhosa	1955	XX	imp.	Diamante negro	Anna Sewell (1820-1878)
Ebal	Edição Maravilhosa	1955	XX	original	Dramas da floresta virgem e A República dos Palmares, Os	Manoel Victor (1927-1995)
Ebal	Edição Maravilhosa	1955	XX	imp.	Duas aventuras de Sherlock Holmes (Um estudo em vermelho/ Aventura da faixa sarapintada)	Arthur Conan Doyle (1859-1930)
Ebal	Edição Maravilhosa	1955	XX	imp.	Espião, O	James Fenimore Cooper (1789-1851)
Ebal	Edição Maravilhosa	1955	XX	imp.	Gênio da garrafa, O	Robert Louis Stevenson (1850-1894)
Ebal	Edição Maravilhosa	1955	XX	imp.	Maldição de escravo	Mark Twain (1835-1910)
Ebal	Edição Maravilhosa	1955	XX	original	Marcha, A	Afonso Schmidt (1890-1964)
Ebal	Edição Maravilhosa	1955	XX	original	Memórias de um revolucionário	João Alberto Lins de Barros (1897-1955)
Ebal	Edição Maravilhosa	1955	XX	original	Menino de engenho	José Lins do Rêgo (1901-1957)
Ebal	Edição Maravilhosa	1955	XX	imp.	Mercenários, Os	Richard Harding Davis (1864-1916)
Ebal	Edição Maravilhosa	1955	XX	original	Meus balões, Os	Santos-Dumont (1873-1932)
Ebal	Edição Maravilhosa	1955	XX	imp.	Silas Marner	George Eliot (1819-1880)
Ebal	Edição Maravilhosa	1955	XX	original	Sonho das esmeraldas, O	Paulo Setubal (1893-1937)
Ebal	Edição Maravilhosa	1955	XX	imp.	Talismã, O	Walter Scott (1771-1832)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	imp.	Ana Karenina	Leon Tolstói (1828-1910)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	original	Anhanguera, o gigante de botas	Ofélia (1902- e Narbal Fontes (1899-1960)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	original	Campanha de canudos - Episódio de "Os Sertões"	Euclides da Cunha (1866-1909)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	original	Canaã	Graça Aranha (1868-1931)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	imp.	Corsário vermelho, O	James Fenimore Cooper (1789-1851)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	imp.	Daniel Boone, o desbravador de terras	John Bakeless (1894-1978)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	imp.	Derrocada, A	Émile Zola (1840-1902)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	original	Doidinho	José Lins do Rêgo (1901-1957)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	original	Duas comédias brasileiras: O juiz de paz na roça e Judas no Sábado de Aleluia	Martins Pena (1815-1848)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	original	Eramos Seis	Sra. Leandro Dupré (1905-1984)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	original	Ermitão de Muquém, O	Bernardo Guimarães (1825-1884)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	original	Garimpeiro, O	Bernardo Guimarães (1825-1884)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	imp.	Grande motim, O	Charles Nordhoff (1887-1947) e James Norman Hall (1887-1951)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	imp.	Grito da selva, O	Jack London (1876-1916)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	imp.	Guerra dos mundos, A	H. G. Wells (1866-1946)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	imp.	Homens contra o mar	Charles Nordhoff (1887-1947) e James Norman Hall (1887-1951)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	imp.	Homens de ferro	Howard Pyle (1853-1911)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	original	Ilha selvagem, A	Théo-Filho (Theotonio de Lacerda Freire Filho)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	original	Mil histórias sem fim...	Malba Tahan (1895-1974)

Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	imp.	Quarenta e cinco, Os	Alexandre Dumas (1802-1870)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	imp.	Rob Roy	Walter Scott (1771-1832)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	original	Senhora	José de Alencar (1829-1877)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	original	Senhora de Pangim, A	Gustavo Barroso (1888-1957)
Ebal	Edição Maravilhosa	1956	XX	imp.	Traga-os vivos!	Frank Buck (1884-1950)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	imp.	Amotinados, Os	Charles Boardman Hawes (1889-1923)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	imp.	Aventuras de Huck	Mark Twain (1835-1910)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	imp.	Canção de Hiawatha, A	H. W. Longfellow (1807-1882)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	original	Cascalho	Herberto Sales (1917-1999)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	original	Conquista, A	Coelho Neto (1864-1934)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	imp.	Consciências mortas	Walter Van Tilburg Clark (1909-1971)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	imp.	Fragata negra, A	Charles Boardman Hawes (1889-1923)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	original	Fruta do mato	Afrânio Peixoto (1876-1947)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	imp.	Garras e presas	Frank Buck (1884-1950)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	imp.	Luta contra os bárbaros	Julius Caesar (100-44 a.C)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	original	Memórias de um sargento de milícias	Manuel Antônio de Almeida (1831-1861)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	original	Morgadinho dos canaviais, A	Júlio Diniz (1839-1871)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	original	Muralha, A	Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	imp.	Pradaria, A	James Fenimore Cooper (1789-1851)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	original	Siá Menina	Emi Bulhões Carvalho da Fonseca
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	original	Sinhá Moça	Maria Dezonne Pacheco Fernandes (1910-1998)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	imp.	Sonho de uma noite de verão	William Shakespeare (1564-1616)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	original	Terra vai ficando longe, A	Lazinha Luiz Carlos
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	original	Terras do sem fim	Jorge Amado (1912-2001)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	original	Tigre da abolição, O	Oswaldo Orico (1900-1981)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	imp.	Tom Brown na escola	Thomas Hughes (1822-1896)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	original	Três Soldados	Lúcia Benedetti (1914-1998)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	original	Vida de Lima Barreto, A	Francisco de Assis Barbosa (1914-1991)
Ebal	Edição Maravilhosa	1957	XX	imp.	Waterloo	Erckmann (1822-1899)-Chatrian (1826-1890)
Ebal	Edição Maravilhosa	1958	XX	imp.	Bravo Bill Hickok, O (Herói da guerra de secessão)	Desconhecido
Ebal	Edição Maravilhosa	1958	XX	original	Coração de onça	Ofélia (1902-) e Narbal Fontes (1899-1960)
Ebal	Edição Maravilhosa	1958	XX	imp.	Dom Quixote	Miguel de Cervantes (1547-1616)
Ebal	Edição Maravilhosa	1958	XX	original	Dona Xepa	Pedro Bloch (1914-2004)
Ebal	Edição Maravilhosa	1958	XX	original	Floradas na serra	Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982)

Ebal	Edição Maravilhosa	1958	XX	original	Garibaldi e Anita	Brasil Gerson (1904-1981)
Ebal	Edição Maravilhosa	1958	XX	imp.	Ilha do Tesouro, A	Robert Louis Stevenson (1850-1894)
Ebal	Edição Maravilhosa	1958	XX	imp.	Lorde Jim	Joseph Conrad (1857-1924)
Ebal	Edição Maravilhosa	1958	XX	imp.	Máquina do Tempo, A	H. G. Wells (1866-1946)
Ebal	Edição Maravilhosa	1958	XX	original	Mistério da expedição Fawcett, O	Edmar Morel (1912-1989)
Ebal	Edição Maravilhosa	1958	XX	imp.	Pequeno selvagem, O	Frederick Marryat (1792-1848)
Ebal	Edição Maravilhosa	1958	XX	original	São Jorge dos Ilhéus	Jorge Amado (1912-2001)
Ebal	Edição Maravilhosa	1959	XX	original	Ateneu, O	Raul Pompeia (1863-1895)
Ebal	Edição Maravilhosa	1959	XX	imp.	Aventuras dos chefes escoceses	Jane Porter (1776-1850)
Ebal	Edição Maravilhosa	1959	XX	original	Banguê	José Lins do Rêgo (1901-1957)
Ebal	Edição Maravilhosa	1959	XX	imp.	Cântico de Natal	Charles Dickens (1812-1870)
Ebal	Edição Maravilhosa	1959	XX	original	Moleque Ricardo, O	José Lins do Rêgo (1901-1957)
Ebal	Edição Maravilhosa	1959	XX	imp.	Primeiros homens na lua, Os	H. G. Wells (1866-1946)
Ebal	Edição Maravilhosa	1959	XX	original	Pupilas do senhor reitor, As	Júlio Diniz (1839-1871)
Ebal	Edição Maravilhosa	1959	XX	imp.	Verdes Moradas	William Henry Hudson (1841-1922)
Ebal	Edição Maravilhosa	1960	XX	original	Filha do inca, A	Menotti del Picchia (1892-1988)
Ebal	Edição Maravilhosa	1960	XX	imp.	Homem que dormiu 20 anos, O	Washington Irving (1783-1859)
Ebal	Edição Maravilhosa	1960	XX	imp.	Kim	Rudyard Kipling (1865-1936)
Ebal	Edição Maravilhosa	1960	XX	original	Mar morto	Jorge Amado (1912-2001)
Ebal	Edição Maravilhosa	1960	XX	original	Minas de prata, As	José de Alencar (1829-1877)
Ebal	Edição Maravilhosa	1960	XX	imp.	Rastos na selva	Frank Buck (1884-1950)
Ebal	Edição Maravilhosa	1960	XX	imp.	Viagem ao centro da terra	Júlio Verne (1828-1905)
Ebal	Edição Maravilhosa	1961	XX	imp.	Agora... ou nunca	Owen Wister (1860-1938)
Ebal	Edição Maravilhosa	1961	XX	imp.	Amor no exílio ("Miles Standish" e "Evangalina")	H. W. Longfellow (1807-1882)
Ebal	Edição Maravilhosa	1961	XX	imp.	Castelo dos perigos, O	Walter Scott (1771-1832)
Ebal	Edição Maravilhosa	1961	XX	imp.	Cataclismo cósmico, O; Colar, O; Guilherme Tell	Júlio Verne (1828-1905); Guy de Maupassant (1850-1893); Friedrich Schiller (1759-1805)
Ebal	Edição Maravilhosa	1961	XX	imp.	Crise, A	Winston Churchill (1871-1947)
Ebal	Edição Maravilhosa	1961	XX	imp.	Ferro e fogo, A	Henryk Sienkiewicz (1846-1916)
Ebal	Edição Maravilhosa	1961	XX	imp.	Homem invisível, O	H. G. Wells (1866-1946)
Ebal	Edição Maravilhosa	1961	XX	imp.	No reinado do terror	G. A. Henty (1832-1902)
Ebal	Edição Maravilhosa	1961	XX	imp.	Romeu e Julieta	William Shakespeare (1564-1616)
Ebal	Edição Maravilhosa	1961	XX	imp.	Rumo oeste!	Charles Kingsley (1819-1875)
Ebal	A Edição Maravilhosa	1962	XX	original	Pedra bonita	José Lins do Rêgo (1901-1957)