

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE MESTRADO EM TEÓRIA LITERÁRIA

NAIANA MUSSATO AMORIM

Transmutações em *Do Inferno*: aproximações entre romance gráfico e filme

UBERLÂNDIA-MG
2012

Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de Letras E Linguística
Programa de Pós-Graduação em Letras
Curso de Mestrado em Teoria Literária

NAIANA MUSSATO AMORIM

Transmutações em *Do Inferno*: aproximações entre romance gráfico e
filme

UBERLÂNDIA-MG
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A524t Amorim, Naiana Mussato, 1988-
2012 Transmutações em Do inferno : aproximações entre romance gráfico e
filme. / Naiana Mussato Amorim. - Uberlândia, 2012.
127 f. : il.

Orientador: Ivan Marcos Ribeiro.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura inglesa - História e crítica - Teses. 3.
Literatura e cinema - Teses. 4. Adaptações para o cinema - Teses. 5. Moore,
Alan - Do inferno - Crítica e interpretação - Teses. I. Ribeiro, Ivan Marcos.
II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
Letras. III. Título.

CDU: 82

Naiana Mussato Amorim

Transmutações em *Do Inferno*: aproximações entre romance gráfico e filme

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Área de concentração: Teoria Literária.
Linha de pesquisa: Perspectivas teóricas e historiográficas no estudo de literatura.
Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro

NAIANA MUSSATO AMORIM

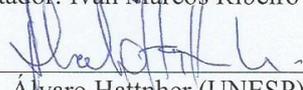
TRANSMUTAÇÕES EM *DO INFERNO*: APROXIMAÇÕES ENTRE ROMANCE
GRÁFICO E FILME

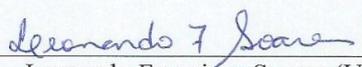
Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 20 de agosto de 2012.

Banca Examinadora:


Orientador: Ivan Marcos Ribeiro (UFU)


Álvaro Hattner (UNESP)


Leonardo Francisco Soares (UFU)

À Eliana, por me ensinar
a vencer o impossível.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro pela diligência e atenção durante toda minha pesquisa, desde a graduação. Em momentos de dúvida ou na ausência de norte, os conselhos de meu orientador sempre mostraram bons caminhos a seguir nessa jornada.

Aos meus pais, Osvaldo e Eliana, pelo carinho que me fez levantar quando não me julguei capaz de superar os entraves que surgiram durante o mestrado. Certamente o exemplo desses dois engenheiros deixaria qualquer um envergonhado em desistir dos estudos.

Aos meus amigos Danilo e Lígia pelo apoio no início dessa jornada, sem eles talvez eu não tivesse começado a pós-graduação. Da mesma forma, a minha grande amiga Luma pelos finais de tarde no “Verde” e todos os cafés que arejaram nossas mentes. Ao Eric, amigo e poeta de todos os dias. Sem as conversas noite adentro e o pacto de escrever, a confecção da dissertação não seria uma experiência tão pessoal e rica. A todos eles também pelo amor que sem dúvida foi decisivo na recuperação de um acidente que quase me transformou em uma das personagens de Alan Moore.

Na redação, ao Guilherme pela dedicação e, principalmente, pela paciência de revisar todo o trabalho. Terminando agradecendo à Laís, pela enorme ajuda durante essa etapa da minha vida. Além de garantir um pacote completo para sobreviver às noites em claro, seu carinho e seus conselhos não deixaram a aflição da escrita me paralisar.

RESUMO

AMORIM, N. M. **Transmutações em *Do Inferno*: aproximações entre romance gráfico e filme**. 2012. 130 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

Este trabalho tem por objetivo confrontar duas obras homônimas, *Do inferno*, sendo uma o romance gráfico de Alan Moore e Eddie Campbell e a adaptação dos diretores Albert e Allen Hughes, feita com base na primeira obra, a fim de desenvolver um estudo de *media* e de enredo. Com base nos estudos de intermedialidade, arrolando as teorias de Claus Clüver, Walter Moser, Gerard Genette e Thais Flores Diniz, entre outros, pretende-se relativizar a distância que há entre as partes do *corpus* na tensão provocada pela autonomia contra a ligação que elas mantêm. Portanto, a análise busca através das proximidades entre ambos entender as idiosincrasias da composição de cada arte e, através dos distanciamentos, apreender as singularidades das obras atribuídas pelos autores. Para abordar a composição, autores como Will Eisner, Luis Antonio Cagnin, Roland Barthes e Sergei Eisenstein deram suporte para compreender o funcionamento tanto filme quanto da história em quadrinhos. Já para adentrar e organizar os enredos, a sistematização de Roland Barthes mais uma vez guiou a compreensão dos elementos constitutivos da história, como eventos principais e complementares, caracterização dos personagens e atmosfera da ação. Somada a essa parte, há ainda o estudo da simbologia, fundamental para a leitura de *Do inferno* pautado nas reflexões de Brenda Mallon. Em última instância, a compreensão do filme e do romance gráfico é realizada por duas grandes temáticas – “Gênero e Sexo” seguida por “Inferno” – com o intuito de depreender o âmbito ou o tom de cada obra. Por conseguinte, ao percorrer a trajetória das menores partes até a esfera geral, constrói-se a compreensão minuciosa do *corpus*, comparando a articulação que cada obra faz entre sua forma e seu conteúdo.

Palavras-chave: *Do inferno*. Romance gráfico. Transmutação. Alan Moore. Estudos de intermedialidade.

ABSTRACT

AMORIM, N. M. **Transmutations in *From Hell*: similarities between graphic novel and film.** 2012. 130 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

This work aims to study to homonymous works, *From Hell*, the graphic novel by Alan Moore and Eddie Campbell and the film adaptation directed by Albert and Allen Hughes, so as to develop a media study as well as plot and script analysis, Based on the Media Studies, focusing the theories of Cluver, Moser, Genette and Diniz, among others, we intend to approximate the distance between the corpora in the tension caused their autonomy. Therefore, the analysis seeks to understand the idiosyncrasies of each art's composition and, by the distance between each work, to apprehend their singularities given by the authors. To approach the composition, authors such as Eisner, Cagnin, Barthes and Eisenstein gave support to understand the functioning of both the film and the graphic novel. To analyze and organize the plots, the theory of Barthes guided once again the understanding of the compounding elements of the story like main and complementary events, character description and atmosphere. In addition to this there is also the symbol study, essential to *From Hell* study, based on Brenda Mallon's reflections. Finally, the understanding of the film and the graphic novel is done by means of two themes – “gender and sex”, followed by “Hell” – aiming to measure the range of each work. Therefore, when we follow the trajectory of the smaller parts up to the main event, we build the understanding of the whole corpus, comparing the synchrony of each work and their form and content.

Keywords: *From Hell*. Graphic novel. Film adaptation. Alan Moore. Media Studies.

SUMÁRIO

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO | 12 |
| CAPÍTULO 1: HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E CINEMA: RAMIFICAÇÕES DA ARTE SEQUENCIAL | 17 |
| 1.1 Outros meios de narrar: as veredas das Histórias em Quadrinhos | 17 |
| 1.2 Entre as mídias | 29 |
| 1.3 Entre malhas: o que há entre o filme e o romance gráfico | 32 |
| CAPÍTULO 2: ANALISANDO A ESTRUTURA DE DO INFERNO – UM ESTUDO DA CONSTRUÇÃO DO ENREDO | 43 |
| 2.1 A composição das obras | 44 |
| 2.2 Construção do enredo | 57 |
| 2.3 Símbolos..... | 68 |
| 2.4 Personagens e ambientação | 76 |
| CAPÍTULO TRÊS: DOS INFERNOS, UMA ANÁLISE GERAL | 84 |
| 3.1 Gênero e sexo | 85 |
| 3.2 O tom do inferno | 109 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 120 |
| REFERÊNCIAS | 123 |

INTRODUÇÃO

Há quem diga que as Histórias em Quadrinhos¹ não precisam da academia, como os grandes autores – Frank Miller, Allan Moore, Neil Gaiman, Art Spiegelman entre outros –, não precisam de reconhecimento acadêmico para alcançar popularidade e sucesso comercial. Deveras, os leitores fervorosos de quadrinhos nunca precisaram ler uma resenha ou uma dissertação para se apaixonarem por desenhos, temas, heróis, e anti heróis dessa expressão artística. Da mesma forma, Machado de Assis não se tornou um grande escritor pela sua vasta fortuna crítica – o mérito está na realização da arte, antes mesmo dela ser destrinchada por um pesquisador.

Em contrapartida, não se pode negar a força da academia que contribui efetivamente para a visibilidade e recepção geral. Inúmeras escolas² estudam Machado de Assis e é raro encontrar uma livraria brasileira que não tenha pelo menos um exemplar desse autor em suas prateleiras. O pequeno espaço reservado aos quadrinhos nas livrarias e o quase inexistente trabalho em escolas são consequências da forte marginalização a que estes foram sujeitos (cada vez menor, como será explicado no primeiro capítulo) de meados do século XX.

Assim, o cânone, a tradição e a revisita são consolidados ou apagados muitas vezes devido a registros e estudos. Esse foi o motivo que me levou a pesquisar essa arte. O encanto, antes misterioso, poderia ser explicado; assim surgiu o ímpeto da pesquisa, incentivada por amigos e viabilizada pelo professor Dr. Ivan Marcos Ribeiro desde a Iniciação Científica, ainda na graduação. Antes de pesquisar havia um medo de exaurir a magia da poética, pois acreditava que o estudo era um modo de estripar a arte. Porém, uma vez vencida e levada pela paixão, decidi ir a fundo naquilo que amava: a História em Quadrinhos.

Com o *corpus*, a relação não poderia ser diferente. O enigma da lenda de *Jack, O estripador* e uma ficção permeada de fatos tornam *Do inferno* um romance gráfico instigante e sórdido. Da mesma forma, a atmosfera do filme baseado nesse romance, dirigido pelos irmãos Albert e Allen Hughes (2001) é fúnebre, carregada de suspense – uma experiência marcante que antecedeu a leitura de Moore e Campbell. Estranhamente, não era o horror da morte, mas o motivo amargo que faz o filme destacar entre outros do gênero suspense.

¹ Como o termo “História(s) em Quadrinho(s)” será utilizado com frequência, a sigla HQ(s) o substituirá a fim de garantir maior fluidez ao texto.

² Aqui e na próxima ocorrência, “escola” refere-se ao Ensino Fundamental e Médio.

A cada beco de referências criado por Alan Moore e escurecido por Eddie Campbell, a cada diferença coincidente (exatamente paradoxal) com o filme, a pesquisa ganhou mais fôlego. Tanto o romance gráfico quanto o filme *Do inferno* (2005 e 2001, respectivamente) borbulham possibilidades para a academia ou para qualquer tipo de leitura.

A história consiste, em linhas gerais, na erradicação de um problema: o príncipe Albert se envolveu com Annie Elizabeth Crook – uma comerciante que também vendia seu corpo –, a engravidou e se casou com ela. Quando as amigas de Crook descobriram que Albert era um príncipe, elas tentam chantagear a Rainha Vitória. Ante uma situação perigosa para a família real, a Rainha tomou uma decisão extrema: “eliminar o problema”.

Assim, ela pediu ao médico real ordinário William Whitney Gull (ou seja, o primeiro a ser consultado a qualquer problema de saúde da família real), para tornar Annie Crook incapaz de requerer seus direitos sobre a filha bastarda. Além disso, o médico deveria executar as amigas que pediram dinheiro para manter segredo. Logo, uma vez com a missão de executar algumas mulheres, Gull criou um plano mais ambicioso: fazer um ritual com as mortes a fim de eternizar o poder do homem sobre a mulher.

Tal ritual precisava de uma gama complexa de aspectos, para que pudesse ser vislumbrado de vários ângulos, como ocorre com uma obra prima (palavras do personagem). Para tanto, ele executaria essas mulheres de um modo especial, conferindo uma carga simbólica com incontáveis referências para impregnar o subconsciente de muitos, como um mito, para ser lembrado por várias gerações.

Mesmo que a ideia pareça insólita, ela é coerente e bem elaborada, visto que de fato há mais de um século os crimes de *Jack, O estripador* ainda são lembrados. Enfim, conforme os assassinatos vão sucessivamente ocorrendo, a angústia dos personagens aumenta ao longo das obras. A forma como os autores/diretores levam a tristeza e agonia torna *Do inferno* duas obras complexas e densas, excedendo ao simples terror de um *serial killer* para a vil natureza humana.

Assim, a partir do deslumbre e da fertilidade do *corpus*, a pergunta principal foi formulada: “como duas expressões artísticas narram um mesmo enredo?” A hipótese reside na possibilidade de encontrar ou ressaltar as especificidades e exigências da HQ em relação ao filme, quando aproximados pelo enredo.

Em decorrência disso, a estratégia adotada foi dissertar sobre ambas as artes e desenvolver uma reflexão a respeito das estruturas e de suas diferentes capacidades de contar, dando atenção maior à história em quadrinhos, principalmente na análise da composição. A opção de focar no romance gráfico deve-se à possibilidade de acrescentar ao campo dos

quadrinhos – o qual vem fortalecendo suas bases –; uma pesquisa híbrida, como a própria teoria literária. Em seguida, o foco desloca-se para o trânsito de uma obra a outra, abarcando o diálogo que se abre entre as obras, como ele funciona e quais são os termos que o denominam.

Portanto, a origem da HQ será abordada com o intuito de entender melhor as mudanças, o funcionamento de sua estrutura e qual a distância entre os quadrinhos e o cinema, perpassando pela literatura. Para isso, é válido lembrar que primeiros esboços dos quadrinhos surgiram antes das primeiras formas de registro escrito: as pinturas rupestres são anteriores aos hieróglifos. Ainda assim, a tradição literária e sua fortuna teórica foram mais desenvolvidas. As imagens artísticas couberam à pintura, escultura e arquitetura, deixando a imagem acompanhada por textos (ou seja, as HQs) em um lugar indefinido.

Com o passar do tempo, no final do século XIX e começo de XX, a imagem foi trabalhada também na fotografia e no cinema, atendendo às necessidades de ver, (re)conhecer com os olhos. Assim, nas últimas décadas, a imagem ganhou cada vez mais importância e espaço. Numa época em que a velocidade é supervalorizada, o imediatismo com que uma imagem é lida pelo cérebro, a torna um dos principais veículos de informação. São exemplos desse fenômeno: *outdoors*, propagandas com pouco texto verbal, o avanço do cinema, de séries televisivas e dos *games*.

Assim como as séries, filmes, *games* e a literatura, os quadrinhos narram algo. A diferença ocorre entre os extratos: da narrativa verbal e sua cadência “abstrata” de momentos (exigindo completamente da imaginação), à narrativa não verbal e sua sequência “concreta” de momentos (exigindo parcialmente da imaginação para “acionar” seu movimento), gerando a animação.

Em uma linha crescente, a qual se inicie com a narrativa verbal pura (literatura) e termine com a não-verbal com maior ilusão de animação (cinema 3D, por exemplo), isto é, do abstrato ao concreto, as HQs ficam no meio. Ver por esse viés contribui para entender que a HQ não é completamente abstrata como a Literatura, nem tão concreta como o filme (composto por recursos de animação e som) – é um amálgama indissociável de imagem com escrita.

O filme, por sua vez, se vale de quadros ou *frames*, pequenas fotografias (exceto animação) translúcidas, justapostas lado a lado em uma fita. Assim, quando o rolo do filme é visto velozmente, há a ilusão de movimento. A fotografia, base do cinema, tal como o desenho é a base do quadrinho, distingue-se de todas as outras imagens, porque ela traz em si o registro, a luz que o momento fotografado queimou o rolo de filme da máquina, do mesmo

modo que a luz de uma estrela extinta que chega à Terra, como explicou Roland Barthes em *A câmera clara* (2009).

Deste modo, a imagem presente em uma fotografia já existiu; foi necessário que alguém estivesse naquele lugar e captasse naquele ângulo para que a fotografia existisse. Em contrapartida, a pintura ou o desenho podem “simular a realidade sem a ter visto” (BARTHES, 2009, p. 87) de modo absurdo ou ainda criar realidades.

Apesar das fotografias serem exibidas em frações de segundo e editadas pelo diretor, o filme tem um caráter de documento que o desenho – e conseqüentemente a HQ – não tem. A preocupação do diretor com os atores, de confeccionar figurino e cenário, por exemplo, não existe na mesma proporção para o desenhista.

Em suma, são diferenças como essas descritas acima que serão arroladas no primeiro capítulo, etapa de cunho teórico. Já no segundo capítulo, as obras serão justapostas a fim de contrastá-las meticulosamente. De modo mais pontual, os personagens serão comparados, diálogos em comum, a sequência dos fatos, alguns cenários parecidos ou omitidos e a simbologia adotada ou excluída do filme.

A título de exemplo, vale citar o personagem inspetor Frederick Abberline, um dos protagonistas, é significativamente diferente em cada obra, bem como sua relação com Mary Kelly, uma das vítimas. No filme, eles desenvolvem um romance, quando que no livro o contato deles é breve, mesmo que tenha sido importante para o inspetor. A forma que o inspetor segue as pistas, a representação das mortes, a presença/ausência da maçonaria na trama são pontos que, somados, conferem um todo singular, tornando as duas narrativas únicas e distantes uma da outra.

Por fim, no último capítulo, a análise das obras será realizada por eixos temáticos. A opção de seccionar por assuntos tem a finalidade de evitar a simples comparação e assim aprofundar nas alternativas que cada autor empregou para contar os mesmos assassinatos em série. Deste modo, os eixos serão dois: Sexo e Inferno.

O primeiro eixo temático surgiu partir da intenção de Gull, de seu plano para tornar as mortes um ritual para manter as mulheres subjugadas aos homens. Como as vítimas são mulheres, que se sustentavam com relações sexuais, as construções de sobre o feminino são colocadas em evidência. Logo, os motivos de Gull somados a história delas e o desespero que elas sofrem no decorrer dos enredos compõem esse eixo temático. “Sexo”, tanto pelo ato (não apenas na prostituição) quanto pelo gênero (homem e mulher).

O segundo tema, “Inferno”, remete diretamente aos títulos homônimos – *Do inferno*. A ideia de inferno trabalhada nas obras, especialmente no romance gráfico, não está

relacionada àquela cristã, mas à situação infernal que os seres humanos provocam com corrupção, morte, abuso e crueldade. Essa concepção de inferno, construída por todo enredo (no filme e no romance, mas de diferentes formas), faz com que o *serial killer* ou o médico William Whitney Gull pareça mais humano, e, portanto, tão nocivo quanto outros personagens.

É importante ainda ressaltar que serão utilizadas duas versões de *Do inferno* para as análises: a versão em inglês de 2010 e a em português, de 2005, quando houver necessidade de tradução. A escolha se deve ao fato de que o *corpus* é composto por duas obras, romance gráfico e filme, que já imbricam diferenças de leituras; assim, o uso do texto adaptado é uma tentativa de diminuir a distância entre ambas, visto que da tradução brasileira até a legenda em português do filme, certos detalhes são apagados.

Outro detalhe a ser comentado é a numeração das páginas da edição inglesa de *Do inferno*: de modo peculiar, contagem das páginas é reiniciada a cada capítulo, bem como no prólogo e no epílogo. Além desse detalhe, a contagem não inclui as epígrafes presentes antes de cada segmento. Devido a essa singularidade, as citações de epígrafes terão a referência por extenso e as demais páginas serão indicadas pelo número da página e do capítulo correspondentes, a fim de evitar ambiguidades.

CAPÍTULO 1: HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E CINEMA: RAMIFICAÇÕES DA ARTE SEQUENCIAL

1.1 Outros meios de narrar: as veredas das Histórias em Quadrinhos

A crescente visibilidade que as histórias em quadrinhos (ou apenas quadrinhos) vêm ganhando na academia, evidente em grupos de pesquisa, em eventos específicos e também no número crescente de dissertações e teses sobre o tema, instiga o aprofundamento de estudos como os de Will Eisner (2010), Pierre Fresnault-Derruelle (1972), Antonio Luiz Cagnin (1975) e, mais recentemente, Scott McCloud (2004), Paulo Ramos (2009) e Thierry Groensteen (2011). Assim, será feita a seguir uma reflexão sobre os quadrinhos em contraste com a literatura, a fim de fundamentar a análise estrutural do *corpus* no próximo capítulo. Como ponto de partida, será discutida a nomenclatura “romance gráfico”³ empregada por Eisner e amplamente questionada por muitos pesquisadores e críticos da área.

Esse ponto de vista foi adotado, pois se acredita que contrapor literatura e história em quadrinhos pode contribuir para deslocar alguns parâmetros com que se pesquisa ou analisa os quadrinhos. Para tanto, será posta em evidência aquilo que Eisner denominou arte sequencial para tentar esclarecer o consecutivo processo de ramificação e buscar possíveis intersecções ou distinções entre elas. Este deslocamento não pretende constituir uma taxionomia, mas fornecer olhares diferentes sobre um mesmo objeto para conhecê-lo melhor.

Desse modo, retorna-se à primeira questão posta no início desta seção: ao termo “romance gráfico”, gênero dos quadrinhos que mais se aproxima da literatura. Esse termo é pertinente à reflexão tanto pela discussão que o acompanha, quanto pela inicial proposta de reconceber as produções em história em quadrinhos. O debate em relação a essa nomenclatura reside em sua atribuição, se há de fato a necessidade de um novo nome ou se essa mudança é

³ O termo apareceu pela primeira vez na publicação de uma de suas obras, *Um contrato com Deus* (1978), para designar histórias mais longas e não seriadas, encerradas em si.

apenas uma tentativa de consolidar uma forma de expressão que já possui complexidade temática, estética e poética para ser considerada e canonizada como arte⁴.

Sem entrar no mérito dessa problemática, o importante a se atentar é o fato de que o termo “romance gráfico” aponta e reforça a capacidade dos quadrinhos de contar um enredo, uma vez que histórias e romances necessariamente *narram* alguma coisa. Outra proximidade com a linguagem escrita, também aparentemente superficial e óbvia, é o modo com que sua fruição é executada: enquanto se assiste a um filme e se contempla um quadro, uma fotografia ou uma escultura, a literatura e os quadrinhos são *lidos*.

Ainda que para os estudiosos de Letras todos os tipos de artes supracitados configuram textos (o que os tornam *legíveis*), as ações supracitadas (ler, assistir e observar) ajudam a demonstrar a concepção comum, intuitiva e muitas vezes não consciente que se tem de fruição. Este parentesco pode ser interpretado por um indício do paralelismo que literatura e as HQs mantêm entre si. Então, para entender o desenvolvimento de ambas, é necessário resgatar sumariamente suas gêneses na arte sequencial.

Termo cunhado por Will Eisner (2010), a arte sequencial abarca grande parte das artes, uma vez que ela abrange toda expressão que possui sequência. Logo, as pinturas rupestres foram as primeiras formas dessa arte, por serem o modo mais primitivo do ser humano de registrar sua vida, desde a caça até as guerras. Com o passar dos séculos, a forma e o meio do homem grafar suas experiências se desenvolveram, como mostram a cerâmica grega, hieróglifos egípcios e, posteriormente, vitrais de igrejas.

⁴ Apesar de “romance” ser um empréstimo da literatura, não acreditamos que a classificação negue ou subestime a produção de quadrinhos, ela apenas distingue os gêneros “tirinhas”, como *Peanuts* (SCHULZ, 1960 a 2010) de narrativas que contém começo, meio e fim, como *Maus: a história de um sobrevivente* (SPIELGMAN, 2005). Logo, vale frisar que as reflexões e comparações não serão desenvolvidas abaixo de maneira a ressarcir uma dívida ou a prestar votos à tradição das “belas letras”.



Figura 1 – “Hieróglifos egípcios”

É importante ressaltar que os hieróglifos egípcios são constructos textuais formados a partir de desenhos básicos, como um homem e um utensílio presentes na Figura 1. As representações são organizadas e discriminadas por linhas e colunas, o que viabiliza a leitura e a sequência das informações ali presentes. Com o tempo, esses desenhos foram se tornando cada vez mais abstratos, paulatinamente reunindo em si um significado e afrouxando sua relação icônica. Mesmo após o advento da escrita – uma abstração da linguagem criada a partir das imagens – alguns quadros também conseguiam transcender o “mostrar” para o “contar”, seja através de vários quadros ou dentro de um só, como em pinturas contando a via sacra de Jesus e o quadro de Lucas Cranach, *Adão e Eva* (1530):

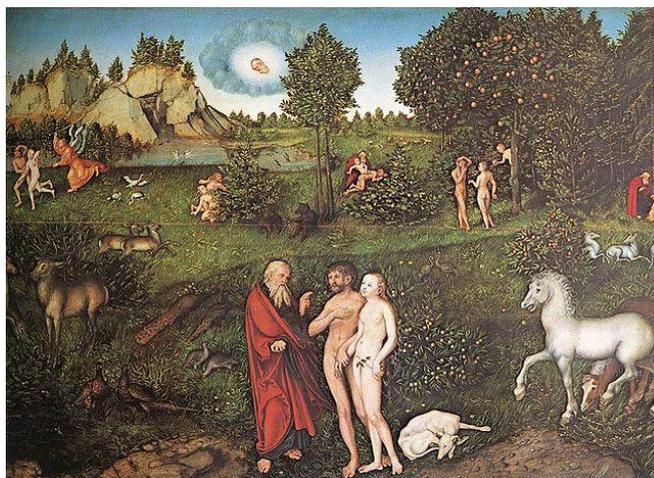


Figura 2 – *Adão e Eva*

(EISNER, 2010, p. 149)

Assim, o autor procurou estreitar o abismo socialmente criado entre literatura e quadrinhos para evidenciar a capacidade artística e principalmente poética destes, já aceitos e instituídos no rol das artes. Não apenas pela imagem, mas também grande parcela do preconceito com os quadrinhos surge em meados da década de 40. Após a derrota dos EUA na Segunda Guerra Mundial, os quadrinhos de super-heróis deixaram de ser populares e foram substituídos pelos de terror, temática que provocou um forte repúdio do público adulto, que por sua vez condenou a leitura feita pelos mais novos. A marginalização das HQs de terror desencadeou uma série de problemas para os quadrinistas, como a falta de apoio e credibilidade das editoras, falta de espaço nas prateleiras de livrarias mais sérias e, conseqüentemente, pouca seriedade por parte da academia no final do século XX.

Em sua luta pela desmarginalização da nona arte, Eisner reforça que o principal trunfo das histórias em quadrinhos é alcançado através daquilo que as identifica, ou seja, “com seu entrelaçamento de palavras e imagens” (EISNER, 2010, p. 149). Este trecho comporta também a noção de que as imagens são *lidas* (“uma dimensão comunicativa”), que elas possuem sequencialidade nelas e por elas, de forma que a percepção da seqüência prescinde do tempo.

Além de Eisner, outros teóricos também refletiram sobre as artes e sua relação com a literatura. Ao abordar acerca do tempo e do espaço, Gotthold Ephraim Lessing e Denis Diderot, pensadores do século XVIII, classificaram as artes pelo meio (ou suporte) e pelo conteúdo. A título de exemplo, uma música é executada em um determinado tempo, ela é dinâmica, diferentemente de uma escultura que é feita em um material sólido, dada em um espaço, estática. Desse modo, eles classificaram por temporais a literatura e música, e por espaciais a pintura, escultura e arquitetura.

Posteriormente, Adam Abraham Mendilow em *O tempo e o romance* no capítulo III, intitulado “As artes temporais e espaciais”, questionou essas categorias, utilizando-se do mesmo argumento – a percepção:

O que Lessing e críticos anteriores como Dubois e posteriores como Wyndham Lewis ignoram é o fator de comunicação na arte. Parecem esquecer que a percepção envolve aquele que percebe tanto quanto a coisa percebida, que a crítica implica no crítico tanto quanto na obra de arte criticada. (MENDILOW, 1972, p. 27).

O autor ponderou, então, que a maneira de depreender a obra diz respeito tanto à própria arte quanto a quem a observa. Logo, tempo, espaço e dinamicidade (ou não)

dependem também de como a arte é percebida e não apenas em sua estrutura, o que põe em xeque a classificação de Lessing e Diderot. Com a literatura, por exemplo, a impressão que se tem ao ler um conto curto pode ser tão momentânea quanto a de uma imagem, ou ainda, a relação que o espaço estabelece com o enredo na obra – como o fez Edgar Alan Poe (2003), em *Histórias Extraordinárias*. Em “A queda da Casa da Usher” a casa é o personagem principal e as suas descrições instauram um lugar, um ambiente por onde perpassa o tempo, criando um espaço virtual ao leitor, fundamental ao enredo.

Outro meio possível de se questionar a temporalidade do texto é pela disposição gráfica que alguns autores se utilizam para provocar determinado efeito, tal como ocorre nos poemas de Arnaldo Antunes, acompanhados pelas fotografias de Márcia Xavier (ANTUNES; XAVIER, 2003), em *Et Tu Eu*. As palavras amontoadas, aproximadas mostram a aproximação entre um homem e uma mulher, da qual fala o poema “Elessobreelas”:

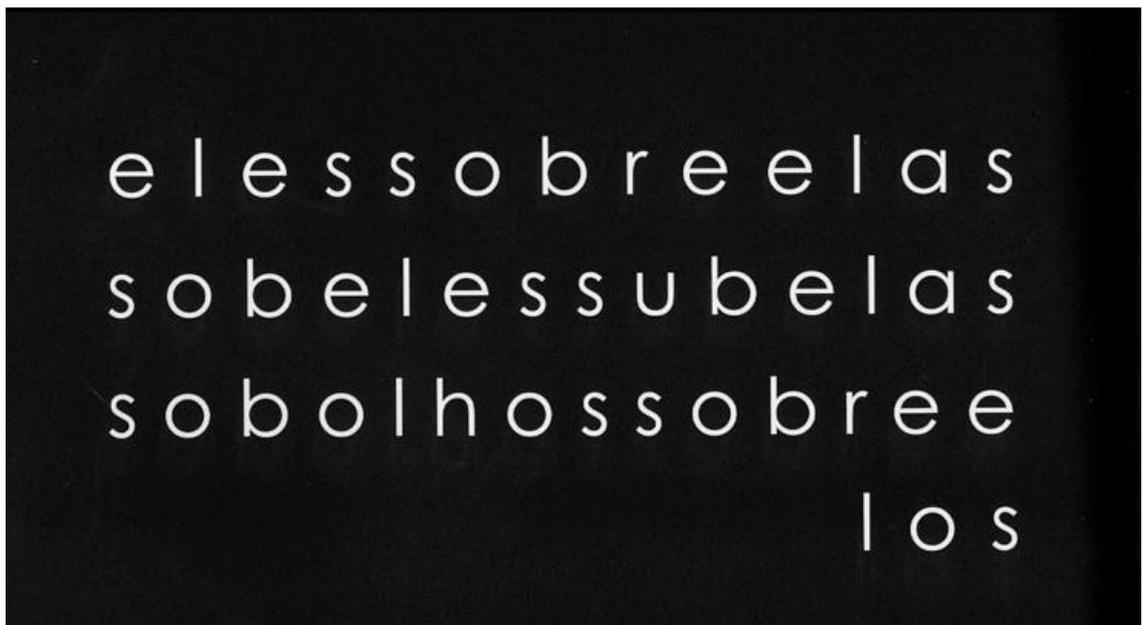


Figura 4 – “Elessobreelas”

Logo, a própria disposição do poema é imagética, compondo seu próprio espaço significativo. De diferentes maneiras, a música e a literatura extrapolam seu tempo e instituem suas próprias extensões. Do mesmo modo, as ditas artes espaciais também são compreendidas tanto em um período quanto em uma amplitude. Na arquitetura e na escultura, por exemplo, uma obra não pode ser vista em sua totalidade de uma só vez, uma vez que o seu entorno (e interior, no caso de construções) não é visível em um só plano. Mais pontualmente, o primeiro

plano dificilmente é captado em um instante, o olhar percorre todo seu alcance, como acontece na apreciação de pinturas e desenhos, com apenas duas dimensões.

Além da percepção ser efetivada no tempo, estas artes também contém tempo e movimento em si, como mostra a escultura de Laocoonte (42 a 20 a.C.), em que Laocoonte e seus filhos estão sendo devorados pela serpente. O momento captado pressupõe uma ação anterior e outra posterior, representando uma parte de um todo do mito:



Figura 5 – “Laocoonte”

As expressões faciais, as posições dos corpos e o envolvimento entre eles aproximam-se ou remetem a uma performance, acentuando o seguimento da história a qual remete. Em outras palavras, o material estático, concretizado no espaço, se insere em um encadeamento narrativo, pois incita seu observador a inferir um possível contexto, processo comum à arte sequencial. Da mesma forma, a pintura rupestre já condensava uma experiência, ao modo de uma metonímia.

O processo que a arte sequencial supõe é, desde os tempos mais remotos, a representação plena do tempo com espaço, espaço esse que fora reduzido ao abstrato pelo alfabeto ocidental e mantido minimamente pela iconografia chinesa. As histórias em

quadrinhos reencontraram um laço entre a imagem e a palavra, mesclando e fundindo suas funções e especificidade com maestria, reforçando as ideias de Mendilow. É necessário esclarecer que Mendilow não nega a necessidade que a escrita (bem como a música) tem da continuidade, isto é, da temporalidade acima do que o espaço. A reflexão feita acima, ainda que cartesiana, norteia e contribui para uma análise mais aprofundada dos elementos presentes na história em quadrinhos, incrementando também a abordagem linguística que será arrolada adiante.

Deste modo, a relação entre tempo e espaço torna-se relevante para adentrar em uma arte híbrida como os quadrinhos que, além fundir imagem e escrita, se utilizam de vários elementos compondo um amálgama que interage criativamente com a percepção do leitor. As estruturas que mais caracterizam os quadrinhos, segundo Moacy Cirne (1970, p. 16), são os quadros e os balões de fala que evidenciam bem essa fusão. Reformulando a consecução própria das artes sequenciais, os quadros formam uma cadeia de acontecimentos e as lacunas entre eles são preenchidas e ligadas pelo leitor, a partir da órbita ou contexto que cada imagem delimitada cria, segundo mostrou Eisner (2010, p. 40):



A cena vista através dos olhos do leitor... vista de "dentro da cabeça" do leitor.



Quadro final selecionado da seqüência de ação.

Figura 6 – “Pressuposição”

Valendo-se desse recurso, o roteirista e/ou ilustrador podem quebrar com as expectativas ou usar para criar atmosfera de determinada passagem, ao modo de um suspense

ou de uma melancolia, por exemplo. As cenas enquadradas em conjunto com o contexto provocam o *timing* (EISNER, 2010, p. 39) do enredo somado ao compasso da leitura. A série *A saga do monstro do pântano*, da qual Alan Moore participou junto a John Totleben e Steve Bissette, apresenta inúmeras experimentações que podem ilustrar como os quadros marcam o compasso da história e de sua apreensão pelo leitor.

Abaixo, há uma página da revista na edição #26 (figura 6), reeditada em uma mesma compilação em 2007. Nela, há três momentos de tensão paralelos, interligados pelo estado emocional da personagem Abigail Arcane, que cumprem a função de segurar a velocidade da leitura por meio do quadro grande que ocupa quase toda a página.

A atmosfera é construída a partir do *zoom* no olho de Abigail e em alguns brinquedos, continuando com o afastamento, passando pelo seu rosto até o quadro central onde ela aparece em segundo plano, até aproximar-se novamente de seu olho e de sua mão destrancando uma porta. O fio condutor da sequência é o medo e a preocupação da personagem. Os outros momentos coexistentes ao seu conflito dentro dos quadros intensificam o desespero e aflição dessa passagem, confundindo concomitantemente o leitor.

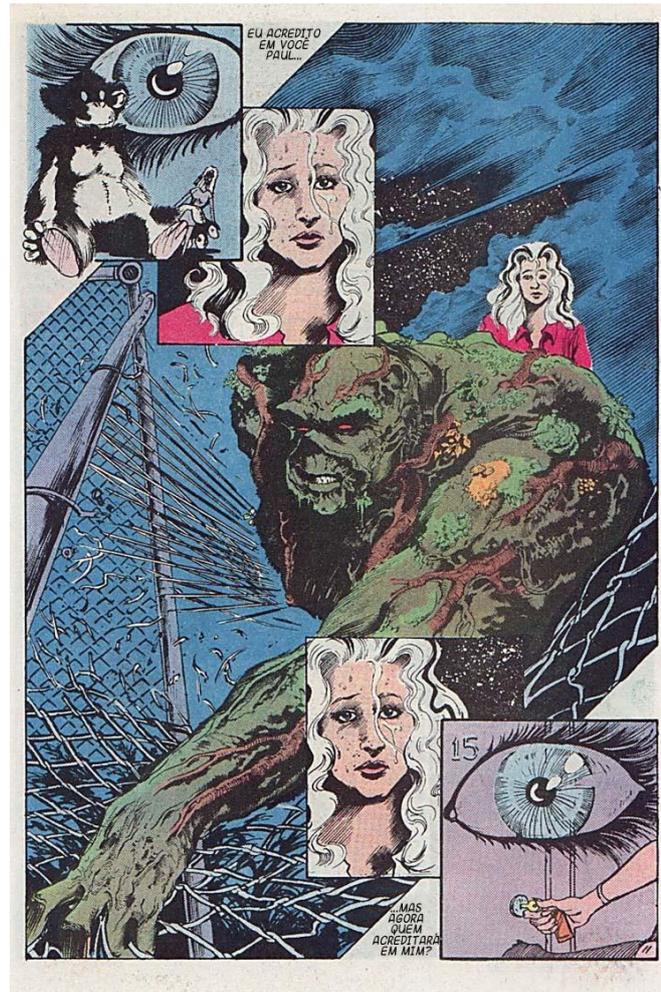


Figura 7 – “A aflição de Abigail”

Enfim, a cena se inicia e se encerra nos olhos, completando um rosto, como se no *close* de sua face demonstrasse seus anseios mais íntimos, mergulhando em sua mente. Portanto, o complexo cruzamento de tempo e espaço, dentro e entre cada quadro, narra com tanta excelência quanto um texto verbal: sua elaboração estética vai além do figurativo. Do mesmo modo, os balões de fala reservam ao texto um espaço, interagindo e organizando o texto e a imagem no quadro. Outra característica dos balões é a menção à dicção de quem fala, desempenhada por seu formato.

Assim, a escrita geralmente delimitada e complementada por balões exerce uma função próxima a da imagem, significando ao mesmo tempo em sua continuidade e em sua extensão. Acerca de funções das estruturas que compõem as histórias em quadrinhos, Luis Antonio Cagnin realizou uma ampla pesquisa em sua dissertação de mestrado, fundamentando-se em grandes teóricos da linguística.

Com base no primeiro dos quatro critérios binários desenvolvidos por Eliseo Verón para classificar os signos, Cagnin explicou a fusão entre imagem e escrita. Deste modo, a classificação foi ordenada da seguinte forma:

- Sinais:
 1. Naturais.....índice
 2. Artificiais:
 2.1. Figurativos, miméticos.....ícone
 2.2. Convencionais.....símbolo
 (CAGNIN, 1975, p. 28)

O sinal natural, ou *índice*, corresponde aos fenômenos relacionados aos seres e à natureza, que estabelecem relação direta, como fumaça/fogueira. Em contrapartida, os artificiais são construções humanas: os sinais figurativos e miméticos, ou *ícone*, imitam, ou seja, eles remetem diretamente aquilo que representam por meio de desenhos, pinturas, esculturas ou qualquer outra forma que reproduza o real; já o *símbolo*, por sua vez, é uma convenção, tal como os signos linguísticos, que apenas significam a realidade ou ideias através de uma abstração acordada entre os seres humanos.

Retornando às breves análises feitas sobre o trecho de *A saga do Monstro do Pântano* (Figura 9), pode-se interpretar as relações entre tempo e espaço de acordo com os tipos de sinais. A função símbolo ora desempenhada pela escrita (“Eu acredito em você Paul... Mas agora quem acreditará em mim?”), ora exercida pela imagem (os olhos e as lágrimas de Abigail, simbolizando suas aflições, o início e o fim de sua digressão), subverte a função de cada uma, compondo aquilo que Cagnin chamou de “intercâmbio de funções”.

A mudança de função fica mais evidente no exemplo usado pelo próprio autor: o sinal rodoviário é construído a partir de um signo icônico para transformar-se em simbólico. Na Figura 7, a imagem *re-presenta* uma buzina, de maneira *figurativa*. No entanto, ela passou a ser um símbolo quando se convencionou que essa imagem significa que é proibido buzinar:



Figura 8 – “Placa de trânsito”

Assim, o autor explicou como funciona esse procedimento, frequente nos quadrinhos:

Este processo de se tornar um signo, primariamente icônico, e transformá-lo em simbólico é comum nas histórias-em-quadrinhos. E o inverso também se dá. É o que acontece com as letras, com balões, com legendas, com as onomatopéias. Encontra-se então um intercâmbio de funções: uma *função simbólica* dos ícones e uma *função icônica, figurativa*, dos símbolos.
(CAGNIN, 1975, p. 29).

Avançando na leitura, a “função icônica, figurativa, dos símbolos” pode ser entendida por uma devolução da capacidade dos signos linguísticos de representarem além da sua convenção, perpassando e reinventando os hieróglifos egípcios (Figura 1) e as pinturas rupestres. Isto é, devolver não implica em retornar, pois a troca de funções é um avanço, um requinte enquanto meio de expressão humana, investindo em criatividade e alternativas – vale voltar à citação feita acima de Eisner – de “investigar a experiência humana” (EISNER, 2010, p. 149). É a constante reformulação da técnica mais antiga para registrar pensamentos e vivências do homem e sofisticar essa linguagem, expandindo a capacidade de compreensão humana.

Por conseguinte, a história em quadrinhos se distancia estruturalmente da literatura pela incorporação e fusão efetiva das imagens e da linguagem escrita; pela harmônica articulação entre tempo e espaço; e, finalmente, pela constante inversão de funções figurativas/miméticas pelas convencionais. Então, mesmo que haja equivalência entre as duas linguagens, seus elementos são fundamentalmente distintos – isto é, sinais diferentes, com funções reformuladas. Na HQ, todo texto verbal significa imageticamente num dado espaço e a imagem é articulada de modo a significar e assim contar mais que uma pintura ou uma figura sozinha, enquanto que na literatura a escrita é apenas simbólica e quando o livro é ilustrado, a imagem é somente figurativa.

Sem deixar de lado o início dessa seção, retornemos à primeira especulação aqui exposta – a finalidade em comum entre a literatura e os quadrinhos, reforçada pelo termo romance gráfico: ambos *narram*. Independente do tema, tempo, ou qualidade, os dois contam antes de mostrar, explicar ou ressoar.

Valendo-se outra vez de Alan Moore, em seu artigo “Como escrever histórias em quadrinho” (1988), o autor elencou inúmeras questões que ele julgou fundamentais para elaborar um roteiro, dentre as quais estavam: o compasso ou sequência (*timing* de eventos, quadro a quadro, virada de páginas, desenrolar do texto); caracterização e atmosfera (construção do “universo”, a complexidade da lógica interna obra, caracterização tanto do contexto/ambiente quanto dos personagens, realidade emocional, conferindo-se, assim, a verossimilhança); e a junção de todos esses elementos, o enredo.

Exceto as partes intrínsecas à imagem, como o compasso e a caracterização imagética (a identidade de um personagem não se limita à sua aparência, por exemplo), os elementos que dão corpo à urdidura são os mesmos que constroem a trama da literatura. Acerca do enredo, Moore (1988, PARTE III) afirma que:

A narrativa visual de uma história em quadrinhos é simplesmente o que se desenvolve nas imagens. Para isso, é vital que o escritor pense visualmente e tire vantagem de quanta informação é possível transportar para dentro de uma imagem de forma causal e sem exageros, seja um painel com estranhos detalhes ou uma legenda com longas anotações.

Logo, a composição do enredo nos quadrinhos é necessariamente constituída ao modo da literatura, e as imagens também são partes do texto. Entende-se texto aqui consoante ao que Barthes (2004) afirma em *O rumor da língua* – o Texto é o tecido de sentido, feito de uma linguagem que excede à matéria da estrutura.

Deste modo, os pontos de intersecção entre história em quadrinho e literatura compõem uma teia mais complexa do que superficialmente pode parecer. Pela aparência, primeiramente a distinção mais evidente, reside o ato que as conecta: a leitura, processo que articula a forma com o discurso. Enfim, conclui-se que a *não intersecção* se efetiva *não* na estrutura de cada uma das duas expressões artísticas, mas no funcionamento coordenado entre a estrutura e a narrativa.

1.2 Entre as mídias

História em Quadrinhos é a denominação mais comum usada no português, como já foi explorado acima, para a narrativa que se configura em uma sequência dinâmica de desenhos (quadrinhos), em geral com legendas, que contam uma história – ou banda desenhada, tradução literal do francês (*Bande Dessinée*), mais utilizada em Portugal. Em outras línguas, o nome *História em Quadrinhos* ganha conotações distintas: em francês, citado acima, o nome faz referência a bandas ou tiras largas desenhadas; em italiano é *fumetti* (balões ou “fumacinhas”); e por fim em inglês é *comics*, *comic books* (literalmente traduzido por *cômicos/livros cômicos*) ou ainda *graphic novel* (romance gráfico) (CAGNIN, 1975, p. 22-23).

Nota-se que todas as designações estão relacionadas à estrutura, como os balões e a história contada em quadros, ou com o enredo, no caso dos *comics*. Por causa das inúmeras denominações, optou-se aqui usar *História em Quadrinhos* (termo mais abrangente, frequentemente abreviado por HQ) para obras em geral e utilizar romance gráfico (originalmente *graphic novel*) quando se referir a *Do inferno*, uma vez determinado por seu autor, Allan Moore.

Segundo Antônio Luís Cagnin (1975, p.17) é “um sistema narrativo quadrinizado”. A partir das palavras “narrativo” e “quadrinizado”, pode-se depreender quais são os dois códigos de signos presentes em HQ: a linguagem escrita e a imagem, recortada (ou não) por quadros. Se tais códigos compõem o sistema HQ, então estes são indissociáveis, uma vez que o sistema depende de ambos. Há casos de HQ que comportam apenas imagem ou trechos de texto escrito, no entanto a junção dos dois códigos sustenta esse suporte. Tanto o formato das letras, como a imagem participam incisivamente na significação e representação das ações. As onomatopeias, representações de sons, ruídos através da linguagem escrita, exemplificam a proximidade existente entre os dois códigos: as letras são desenhos que pela cor, contorno e disposição, o leitor consegue identificar a intensidade do fenômeno acústico.

Abaixo segue um exemplo da sensação sinestésica que os balões dão. Os personagens são de *Sandman* de Neil Gaiman, da esquerda para a direita, Sonho e Delirium. A aparência desse primeiro é intensificada por seu balão: o ar sombrio e a voz trêmula, escorregadia ficam subentendidas no contorno irregular do balão e no letreamento (EISNER, 2010, p. 24) branco no fundo preto (negativo). Já com Delirium, sua insanidade transparece não apenas no quê ela diz (“Eu gosto de aviões. Eu gosto de qualquer lugar que não seja um lugar próprio. Eu gosto de entrelugares” – tradução nossa), mas *como* é dito. A ondulação das letras e as cores no fundo do balão conotam o tom de voz oscilante e delirante:

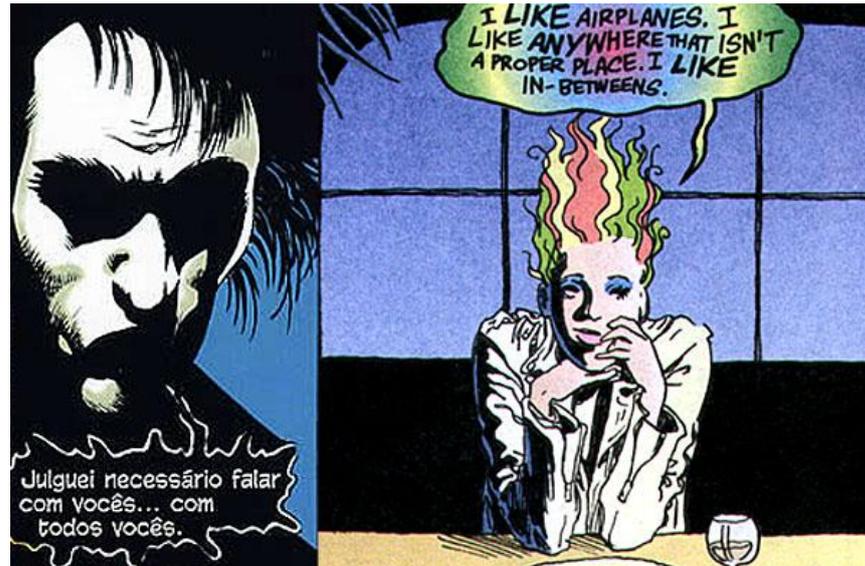


Figura 9 – “Os balões de Sandman”

No âmbito da linguagem escrita, os diálogos são organizados em balões ou em caixas de texto, onde fica visível a ordem das falas e quem são seus respectivos emissores. Em geral, a voz do narrador é separada em retângulos na parte superior do quadro. Moacy Cirne (1970, p. 16), em seu livro *A Explosão Criativa dos Quadrinhos*, define os balões por “uma instigante visualização espacial do som, assim como também o é a onomatopeia. Criador de um novo espaço gráfico, [o balão] redimensiona o quadro”. Vale frisar que esse lugar da fala pode representar sem texto, ou seja, mostrar o silêncio, ou moldar uma intenção: “O balão pode, igualmente, ultrapassar a sua realidade específica, tornando-se um elemento estrutural, abandonando as palavras dos personagens para ir contornar o próprio quadro (CIRNE, 1970, p. 17)”.

Do mesmo modo que as falas são contidas em balões, as imagens são divididas em quadros, em uma espécie de cena. Pode-se relacionar o quadro com os traços egípcios, usados para separar os grupos de hieróglifos ou ainda, aproximando ao ocidente, a separação de ideias por parágrafos em textos verbais (dita paragrafação). A leitura ocidental dos quadros, bem como os diálogos, ocorre da esquerda para a direita conforme acontece em um livro escrito (diferentemente da oriental, da direita para a esquerda). A separação das imagens é de extrema importância para demonstrar a passagem do tempo e a velocidade das ações.

Dentro de um quadro há concomitantemente a temporalidade da escrita e o espaço da imagem, o qual também se torna temporal na sequência dos desenhos enquadrados, como um rolo de filme. É nesse sentido que Cagnin (1975, p. 15) afirmou que a HQ e o cinema são “coetâneos”, pois ambos narram simultaneamente na articulação entre o espaço e o tempo, na

sucessão das imagens/ações. Até mesmo num curto tempo, no cinema há o enquadramento. Gilles Deleuze (1985) define enquadramento em seu livro *Cinema 1: Imagem-movimento* por:

[...] determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios. Quadro constitui, portanto, um conjunto que tem grande número de partes, isto é, de elementos que entram eles próprios, em subconjuntos. [...] Evidentemente as próprias partes são também imagem.
(DELEUZE, 1985, p. 22).

O espaço do cinema se distancia estruturalmente do espaço da HQ, porque sua velocidade apaga a distância entre um *frame* e outro, provocando a ilusão de movimento. Portanto, a imagem do cinema é exibida de modo a imitar a realidade, como o mundo é percebido pelo homem – os olhos captam as imagens uma a uma que, encadeadas, tornam o movimento perceptível aos seres dotados de visão.

No filme, a fotografia é editada constantemente de modo a construir planos com cores fortes em contraste (como verde e vermelho) e jogos entre silhuetas e fumaças, que velam identidades e intenções ou destacam a sensação de medo e suspense. Assim, a “performance” do filme imita a visão humana não da realidade, mas de um sonho ou um delírio de ópio – como de fato acontece com o personagem Frederick Abberline.

Já no romance gráfico, as imagens não têm grande definição nem coloração, assemelhando-se a esboços de nanquim, porém repletas de expressão conotativa, essencial ao enredo. Mesmo que o seu traço não seja nítido como uma fotografia, ele tem uma carga significativa muito densa, pois aquilo que necessita de destaque é privilegiado com detalhes e envolto pelo cenário que compõe o ambiente adequado ao quadro.

Portanto, os códigos visuais são intensos, valorizando a urdidura do romance gráfico. O cinema possui outros códigos além daqueles pertencentes à HQ – o som como ruído, fala, e o movimento criado pela série contínua de imagens. Assim, seu modo de contar é permeado por vários recursos, compondo um amálgama de informações explosivas e energéticas.

1.3 Entre malhas: o que há entre o filme e o romance gráfico

Assim como se faz essencial a presente pesquisa situar seu embasamento teórico, é necessário cercar as relações que tangenciam o *corpus* para entender o trânsito de informações

entre as duas obras e relações estabelecidas a partir desse diálogo. Desse modo, a seguir serão tratados: um curto histórico dos estudos Interartes; em quais termos entende-se *mídia*; como elas dialogam entre si; e, por fim, uma breve reflexão sobre o possível impacto que a mídia tem na sociedade de um modo geral.

Assim, a área de Intermídias⁵, lugar teórico que se encontra uma terminologia adequada para estudos dessa natureza, incide no “cruzamento de mídias dentro da produção cultural contemporânea” conforme pontua Walter Moser (2006, p. 43). Os estudos Intermídias nasceram da área de “Artes Comparadas”, um ramo da “Literatura Comparada”, a qual ressalta os estudos de comparação e/ou transposição da Literatura para outra arte (CLÜVER, 2006).

Com o passar do tempo, a soberania da arte da palavra passou a dar espaço a imagens e sons, possibilitando o estudo de outras artes em 1995, quando foi realizado o congresso internacional “Interart Studies: New Perspectives” seguido da publicação *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of Arts and Media* (CLÜVER, 2006). Neste mesmo ano, outros autores se valeram do termo e das pesquisas em “Intermídia” para expandir as possibilidades de *corpus*.

Pesquisadores passaram a adotar os termos dessa área, pelo fato de o conceito *mídia* abranger todo sistema de signos, seja uma ilustração, uma filmagem ou uma sinfonia, compreendendo aquilo que se entende por arte junto às outras manifestações de linguagem visual, sonora e tátil. Pellegrini (2003) faz uma observação a respeito das mídias inseridas na atualidade, no âmbito cultural:

A cultura contemporânea é sobretudo visual. *Video games*, videoclipes, cinema, telenovela, propaganda e histórias em quadrinhos, são técnicas de comunicação e de transmissão de cultura cuja força retórica reside sobretudo na imagem. (PELLEGRINI, 2003, p. 15)

Assim, seria difícil trabalhar com *video games*, videoclipes, telenovelas, propaganda e quadrinhos a partir de áreas já consolidadas, como o da literatura e do cinema. Por isso, os estudos intermidiáticos, que ganham cada vez mais espaço no meio acadêmico, sustentam teoricamente o *corpus*. Claus Clüver, importante teórico da área, atenta ao fato da intertextualidade (ou transtextualidade, nos termos de Genette) ser base dos estudos intermídias (ou interartes): “Questões de intertextualidade podem fazer de textos literários

⁵ Em inglês, Media Studies ou Intermediality.

objetos propícios a estudos interartes – o que não vale apenas para textos literários ou simplesmente verbais (1997, p. 40)”.

Por conseguinte, entender texto enquanto mídia é estendê-lo a todo tipo de linguagem; uma carta, um *outdoor*, uma música ou um gesto. É neste sentido que Claus Cliver discorre, em seu artigo “Inter *textus* / inter artes / inter media” publicado na revista *Aletria* (2006), sobre a relação que um texto mantém outros que o antecederam, independente do suporte em que a mensagem é veiculada. Desse modo, intertextualidade também ganha outra dimensão: a proporção da teia de relações entre os textos escritos aumenta exponencialmente quando se inclui outras mídias.

Contudo, o parentesco criado e estabelecido entre obras em que uma foi feita com base em outra traz com frequência o termo “adaptação”, uma herança dos primeiros estudos cinematográficos. Esta relação (ou este termo, “adaptação”) traz em si uma concepção que interfere na leitura de cada obra, bem como na sua compreensão: vê-se o filme comparando-o com o romance gráfico ou lê-se o romance gráfico resgatando as cenas do filme. Há nesse diálogo entre as leituras uma expectativa que é frustrada com frequência, já que as experiências de leitura dificilmente coincidem – essa é a dívida da tradução⁶.

Dívida que também surge da crítica, pois uma “adaptação” é, de modo geral, associada a um mal estar, a um pudor de violação: o filme é comumente taxado de traidor do “original”, um *infidel*. No entanto, o diálogo entre as obras as transcende, o que Gerard Genette denominou de transtextualidade, ou seja, “a transcendência textual do texto [...] ‘tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos’” (2006, p. 7).

Assim, tanto Alan Moore e Eddie Campbell quanto Albert & Allen Hughes exprimem em seus trabalhos relações com várias expressões artísticas (fotografia, desenho, literatura, música, entre outras), com diversos enredos, épocas, lugares e concepções de como narrar. Nota-se, então, que o *corpus* – assim como outras produções artísticas – participa de um complexo, no qual ele se modifica, altera o que o cerca (obras de outros autores, críticos, pesquisadores, assim por diante) e é transformado reciprocamente. Apesar dessa malha de relações beirar o infinito, ela ainda pode ser analisada dentro de certos recortes, como será feito nos capítulos dois e três.

Portanto, é primordial explicar o trânsito em específico que existe entre histórias em quadrinhos e cinema, ou seja, quando uma arte começou a reler a outra. Assim, será explicado a seguir como essa circulação surgiu e ocorreu ao passar das décadas, resgatando brevemente

⁶ O problema da tradução será discutido no final desse capítulo.

o nascimento da sétima arte, quando os primeiros scripts para filmes apoiavam-se na literatura. Por conseguinte, será arrolado o lugar teórico de “adaptação”, a fim de deixar claro o que se entende pelo ato de adaptar, começando pelo diálogo que as artes mantêm entre si.

Desse modo, um processo tão comum quanto antigo, a contribuição ou a confluência entre as artes ocorre naturalmente, como explicaram os autores René Wellek e Austin Warren (1948) em *Teoria da Literatura*. No capítulo XI, intitulado “Literatura e outras artes”, os autores trazem as teorias de Horácio, Edmund Spencer, Lessing, Diderot, entre outros a fim de elencar os estudos acerca da literatura e outras artes realizados e propor uma técnica de análise para estudos dessa ordem. Ao longo do capítulo, os autores tentam justificar a proximidade das artes em diferentes âmbitos, como a similaridade causada pelo “espírito de época”, influências sociais ou ainda pelo efeito que duas artes provocam. No entanto, eles concluem que a paridade entre as artes:

[Devem] ser concebidas como um esquema complexo de relações dialéticas que funcionam nos dois sentidos, de uma arte para a outra e vice-versa, e que podem ser inteiramente transformadas adentro da arte em que ingressaram. (WELLEK; WARREN, 1948, p. 165).

Com o passar do tempo, essa dialética continuou atualizando e modificando as novas formas artísticas, gerando uma reciprocidade por diversas vias, assim como as adaptações fílmicas, expandindo e incrementando as manifestações artísticas. Portanto, as tendências de estilo gráfico e de trama influenciam nos efeitos cinematográficos, na trilha sonora, na composição de enredo e vice e versa.

Tendo em vista a transformação que as fronteiras tênues existentes entre cada forma provocam, dizer que o filme *Do Inferno* foi baseado no romance gráfico acaba por apagar suas outras inúmeras bases, como a formação dos diretores e abordagem densa nas três produções anteriores: *Menace II Society* (1993), *Dead Presidents* (1995) e no documentário *American Pimp* (1999), filmes que arrolam sobre o racismo e a violência nos Estados Unidos. Ainda que história de *Jack, o Estripador* desloque o contexto trabalhado nos filmes anteriores, ela traz também um enredo violento.

Se mudarmos o ponto de vista, a dialética torna-se mais intrigante: o parentesco das HQ e do cinema com a escrita torna-os próximos e distantes ao mesmo tempo. O aparente paradoxo se deve ao fato de que as HQ surgiram do amálgama de imagens com suas inscrições e legendas, enquanto que o cinema nasceu da sequência de fotos, pautada em um *script* que, em alguns casos, foi elaborado a partir da literatura. Mário Torres (2000, p. 55)

ressalta a relevância do texto sobre a sétima arte em sua gênese: “No princípio era o livro, e o livro comandava a imagem”.

Em um movimento contrário, o cinema buscou sua independência distanciando-se da literatura, o oposto dos quadrinhos, que em alguns momentos lutaram por um *status* de arte através da literariedade (ou pelos cânones), como assinalou Will Eisner no início de seu livro *Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista* (2010⁷). O cartunista e teórico Eisner defendeu também que os quadrinhos anunciaram os filmes, embora não tiveram o mesmo espaço no mercado e na academia. Ainda que exista um grande público, tecnologia para aprimorar a parte gráfica e possibilidades de aprofundar esteticamente, o autor defendeu que o engajamento de escritores e críticos é fundamental para a expansão desse modo de expressão:

Esta antiga forma artística [a arte sequencial], ou método de expressão, desenvolveu-se até resultar nas tiras e revistas de quadrinhos, amplamente lidas, que conquistaram seu espaço na cultura popular deste século (XX). É interessante notar que apenas recentemente a arte sequencial emergiu como disciplina discernível ao lado da criação cinematográfica, da qual na verdade é precursora. Sem dúvida nenhuma, os quadrinhos se tornaram muito populares em todo o mundo. No entanto, por motivos relacionados principalmente ao uso, à temática e ao público-alvo presumido, a arte sequencial foi ignorada por muitas décadas como forma digna de discussão acadêmica. Embora cada um dos seus elementos mais importantes – tais como a edição de arte, o desenho, a caricatura e a escrita – tenha merecido consideração acadêmica isoladamente, sua combinação única tem recebido um espaço bem pequeno (se é que tem recebido algum) no currículo literário e artístico. Creio que tanto o profissional como o crítico são responsáveis por isso. (EISNER, 2010, p. 9).

Assim, a falta de espaço das histórias em quadrinho visualizada pelo autor é causada pelo seu lugar, circundado por sua utilização, tema e possíveis leitores. Atualmente, este quadro expandiu consideravelmente, o que não anula ou descarta a observação de Eisner – a responsabilidade do crítico e do artista no desenvolvimento dessa arte. Nas duas últimas décadas, a história em quadrinhos passou a ser reconhecida e estudada por inúmeros pesquisadores inclusive no Brasil, como na Universidade de Brasília, no Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea e na Universidade de São Paulo no Observatório de Histórias em Quadrinhos.

Assim, não é o empréstimo de outra arte já canonizada que irá emancipar uma determinada poética (como a dos quadrinhos), mas o trabalho ensimesmado – o empréstimo é apenas mais uma possibilidade de criação. Muitas vezes, o poder canônico da literatura serve

⁷ Desde sua publicação, em 1989, foram realizadas quase trinta edições. A presente edição, organizada por Denis Kitchen, foi revisada e ampliada com colaborações de outros cartunistas, roteiristas e desenhistas após a sua morte.

como empecilho para novos autores ou novas manifestações, atuando como uma barreira inquestionável e intransponível, já que muitas vezes o cânone é o parâmetro para julgar o que é ou não artístico.

A partir dessa constatação, é possível pontuar duas forças que agem sobre o cânone: a vontade de infringir e transgredir, e a angústia que busca retornar e reviver uma catarse primeira. Desse modo, o ato de ir além pode ser relacionado à necessidade do cinema e do quadrinho de constituírem-se enquanto arte por si, sem a dependência nem apoio de outras. A *angústia* vale-se pela eterna insaciedade daquele que frui, pela aflição da falta que se sente, por exemplo, ao final de um livro, como uma busca, um retorno à evasão da realidade para a poesia, típico em fãs. Angústia que não surge apenas da falta, mas também do retorno à obra reinventada, ao mesmo tempo em que tangencia o “original”.

A fim de ilustrar a “aflição do retorno”, vale trazer os inúmeros trabalhos realizados com o super-herói *Batman*. O personagem foi criado em conjunto pelo artista Bob Kane e pelo escritor Bill Finger e sua primeira aparição em revista foi em 1939. O trabalho com o personagem, amplamente desenvolvido em HQs no universo da DC Comics, já foi série de televisão, programa de rádio e título para filmes. Alan Moore também colaborou com a imensa fortuna do personagem, escrevendo o roteiro de *A piada mortal* lançada pela Editora Abril em 1988 no Brasil. Logo, mesmo que o herói seja exaustivamente explorado em diversas mídias e de diferentes maneiras, ainda há um público interessado nesse conteúdo.

O mesmo ocorre com *Jack, O estripador*: há vários livros que tentam cercar a história do assassino, como cita Alan Moore em seu apêndice, em documentários, passeios por Whitechapel, ensaios, programas de televisão e, finalmente, em nosso *corpus*. Esse tema tem sua angústia acentuada (a qual permeia as obras de Moore e dos diretores Hughes) pelo segredo sepulcral da identidade do assassino e dos motivos que o levaram a cometer os crimes. Assim, a lacuna que se abre aos leitores (e criadores, como escritores e cineastas) é mais instigante. Há também – não se pode desconsiderar – o trânsito entre indústria e público, uma vez que a indústria da cultura exerce um poder sobre o público, selecionando e relançando determinados conteúdos; em contra partida, só há venda ou lucro se houver quem consuma – a indústria precisa agradar o público de alguma forma.

Portanto, apesar da voz quase uníssona que emana ao final dos filmes adaptados “o livro era melhor” (STAM, 2008, p. 20), eles não param de ser produzidos. Entre produtores e receptores, a crítica também media parte do consumo de determinadas obras, assim, em maior ou menor grau, a mudança do posicionamento dos pesquisadores reflete no ponto de vista do espectador, fato que interfere diretamente na indústria cultural e, conseqüentemente, na

composição de filmes. Nesse sentido, o livro de Thais Flores Nogueira Diniz (2005), *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*, por exemplo, sai do lugar comum e apresenta caminhos possíveis para diferentes análises, desmistificando ideias equivocadas a respeito das adaptações.

Até a década de 80, os estudos sobre adaptação consistiam em comparar a obra literária e o filme, procurando os pontos de equivalência. Nessa comparação, a adaptação era considerada bem sucedida quando estava próxima da fonte. Assim, Diniz afirma que:

No conjunto, todo o processo era visto como uma tradução – uma tradução intersemiótica – na medida em que se visava transmitir uma mensagem/ história/ idéia, concebida em um determinado sistema – a literatura – nos termos de outro sistema sógnico – o cinema. A análise da adaptação concentrava-se na busca de equivalências.
(DINIZ, 2005, p. 14).

Portanto, esse tipo de análise vê a adaptação por simples transposição de uma mídia para a outra e exclui a possibilidade do filme de acrescentar ao objeto adaptado, pois acrescentar significava fugir daquilo proposto: o *script* do livro. Por exemplo, o filme *Greed* (1923), de Erich Von Stroheim, feito a partir do romance naturalista de Frank Norris, *McTeague*, e anuncia a concepção narratológica – tal concepção será discutida por Cartmell (1999 *apud* DINIZ, 2005, p. 16)⁸; a qual será retomada mais adiante – pela tentativa de estreitar a distância entre o filme com a literatura, fundindo-os. Esse filme tinha cerca de nove horas e “*ilustrava* o romance com imagens, desafiando a própria diferença de matérias e suportes” (TORRES, 2000, p. 58), marcando a concepção e tipo de proposta feita na década de 20.

A dependência do cinema com a literatura foi se afrouxando com o tempo, o que permitiu expandir técnicas de filmagem e aprimorar sua linguagem à medida que constituía as suas peculiaridades. São exemplos de adaptações mais livres *Shakespeare apaixonado* (MADDEN, 1998) e *As horas* (DALDRY, 2002), os quais não excluem projetos que buscam a maior semelhança possível, quase animando o livro, como *Sin City* (RODRIGUEZ, 2005) e *300 de Esparta* (SNYDER, 2006). Ainda que os dois últimos exemplos sejam filmes baseados em romances gráficos (a correspondência entre desenho e fotografia é mais provável do que entre o verbal e o imagético), é fundamental entender que a adaptação, próxima ou distante da obra adaptada, não é certa ou errada, é apenas mais uma possibilidade que o diretor tem.

⁸ CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. (Ed.). *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London and New York: Routledge, 1999. p. 3-19.

Logo, a adaptação não é uma modalidade inferior, mas a leitura preconceituosa pode diminuí-la.

Retornando à emancipação da sétima arte, é importante ressaltar que foi através do texto escrito que o cinema conseguiu desenvolver autonomia e novas concepções de filmagens: o uso de um enredo escrito especialmente para si (*script*). Mário Jorge Torres (2000), no ensaio “Não vi o livro, mas li o filme: algumas considerações sobre a relação entre o cinema e literatura”, chama a atenção para o diálogo entre outras mídias e a coerção da indústria, na década de 20:

Numa arte que começa a afirmar-se na sua vertente eminentemente narrativa, as intervenções críticas de Lindsay colocam de modo peremptório e lúcido outras aberturas de correspondência: a pintura, a poesia lírica ou o teatro, embora arriscando quase sempre *similis* com grandes nomes da história da literatura. [...] Se os anos 20 são a década de todas as possibilidades, marcam também a assunção da indústria americana como fenômeno nivelador dos graus de representação do real em imagens virtuais projetadas na sala escura do cinematógrafo. (TORRES, 2000, p. 27–28).

As representações em filme, inclusive as adaptações, foram enquadradas pela indústria americana e assim seguiram um formato adequado para as salas de cinema. Apesar da criatividade e liberdade que lançavam as artes para espaços diferentes, atenuando o limite entre várias manifestações artísticas, o enquadramento da indústria criava uma vala que direcionava as produções para um mesmo ralo, ou seja, de Hollywood para as telonas do mundo inteiro. O método de processar a literatura a torná-la palatável em poucas horas de filme ainda é largamente utilizado nos dias atuais. Torres explana sobre tal padrão:

O resultado definitivo da versão fílmica remontada pelo estúdio inscrevia-se, afinal, apesar da genialidade das imagens, no contexto do que iria a ser a narratividade dominante: eliminação dos chamados tempos mortos, redução da articulação com o literário a um conceito fundamental, que ainda hoje predomina, a centralidade do argumento. Trata-se de uma obra de corte e colagem de forma a constituir um fluir de personagens e de situações enquadráveis num tempo ideal de visualização confortável, de uma a três horas [...], com uma estrutura de repetição e de recapitulação que permeia o reconhecimento. (TORRES, 2000, p. 58–59).

O modo de passar o livro para o formato fílmico tornou-se uma fórmula básica; uma vez criado esse caminho seguro para fazer as devidas correspondências de um formato ao outro, tal trajeto foi e ainda é traçado em algumas das produções atuais. Deste modo, dado que as adaptações foram em grande parte produzidas de maneira a tornar o texto literário reconhecível, críticos do cinema cristalizaram uma imagem da adaptação como uma justaposição do texto literário. A formação dos críticos e teóricos contribuiu para o enrijecimento da abordagem: em sua maioria, os pesquisadores vinham da crítica literária.

Subvertendo a regra, Darlene Sadlier (2000) chama a atenção com a análise do filme *Como era gostoso o meu francês* de Nelson Pereira dos Santos (1971), filmado com base nas crônicas do alemão Hans Staden (1557), *Brazil: the true history of wild, naked, fierce, man-eating people*. No filme de Pereira dos Santos, o diretor não se limitou apenas nas crônicas de Staden; Sadlier (2000, p. 192) destaca quais foram as influências para o filme: “His film would therefore use the Staden text for its basic plot but would also treat a whole tradition of colonial discourse and ethnographic representation as if were present-day news.”⁹. Assim, Pereira dos Santos realizou o filme uma forma diferente na medida em que, a partir de um texto-fonte, revolveu a tradição do discurso colonial e etnográfico, expandindo então um assunto além daquele presente no texto.

Após a troca e o enriquecimento de teóricos vindos da área do cinema, a perspectiva mudou a orientação e passou a focar o objeto fílmico. Logo, a análise passou a privilegiar a adaptação enquanto um processo que dizia respeito ao filme e não à literatura. Desta forma, acrescentou-se na maneira de encarar o filme e possibilitou um olhar mais sensível à proposta do diretor, e não a do escritor.

Aqueles que se destacaram nessa vertente foram Timothy Corrigan (2002), Brian McFarlane (1996) e James Naremore (2000)¹⁰. Brian McFarlane, por exemplo, captava e separava os pontos coerentes e passíveis de serem transpostos de uma mídia a outra e, naqueles que o cineasta precisava fazer uma modificação mais elaborada a fim de encaixar no formato fílmico, era onde residia a sua criatividade. McFarlane denominou esse processo mais complexo de *adaptation proper* – termo que já aludia ao poder de trazer e acrescentar ao texto que serviu de base e a si próprio, enquanto uma criação.

Ainda assim, a noção de “transposição” perdurava na teoria de McFarlane, visto que o seu estudo ainda era sustentado nas informações que podem ser transferidas. Diniz frisa a relevância do hibridismo na área, para então mobilizar novas possibilidades de interpretação – e quem despontou com uma interessante discussão foi Deborah Cartmell (1999). Outra concepção que compõe essa trajetória é a abordagem narratológica, que se apóia na crença de que toda narrativa pode ser expressa em qualquer mídia. Enfim, Diniz mostra como Cartmell e Whelehan trouxeram um novo viés para se enxergar a adaptação:

⁹ “Seu filme, portanto, utilizaria o texto de Staden como base da trama, mas também trataria toda a tradição do discurso colonial e de representação etnográfica como se fossem notícias atuais.” (tradução nossa).

¹⁰ CORRIGAN, T. **Film and literature: an introduction and reader**. New Jersey: Prentice Hall, 1999.

MCFARLANE, B. **Novel to film: an introduction to theory of adaptation**. Oxford University Press, 1996.

NAREMORE, J. **Filmadaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

A abrangência ao conceito de adaptação sugerido pelas autoras instiga assim o uso de suas estratégias na transformação de textos: a recuperação do passado e o papel ativo da audiência [...]. Essa tendência evidencia as atividades de recepção e consumo, e abandona as considerações de valor estético e cultural. (DINIZ, 2005, p. 16).

Ao relevar a recepção do filme, podemos entender a intenção do cineasta no fazer do filme e na escolha ou mudança de uma ou outra parte do livro. Cabe também ao diretor organizar o modo que tais partes do texto serão expressas no filme, um suporte diferente do livro, sem que isso seja uma falta. Esse tema também é abordado por Tânia Pellegrini (2003), no ensaio “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”. Pellegrini afirma que a imagem e as palavras, antes estáticas, ganharam movimento no cinema que, por sua vez, passou a modificar a produção de literatura, fotografia e pintura, além de ressignificar a noção de tempo por espaço.

Deste modo, tanto a mídia quanto o conteúdo em si interferem e são transformados simultaneamente em meio aos diálogos, entre todos os meios de produção artística (música, literatura, pintura, filme, entre outros). Assim, o debate na obra de Cartmell reforça este caminho contrário que o filme pode fazer: o produto fílmico modifica a literatura, outras artes e a própria criação cinematográfica. A título de exemplo, o conto de Rubem Fonseca, “O Zoom”, do livro *Lúcia McCartney* (1994): a dinâmica com que a história é narrada assemelha-se a de uma câmera fotográfica, valendo-se de recursos próprios como o *zoom*. A intertextualidade vem à tona, admitindo e absorvendo a relação mútua entre as artes, o que suaviza a hierarquia entre elas.

Retornando à discussão sobre a abrangência do conceito de adaptação arrolada por Diniz, James Naremore (2000) debruçou-se em teorias atualizadas – ou ampliadas – e abriu mão dos empecilhos que atavam a análise à mesmice da correspondência com a fonte literária e pôs o veículo fílmico no centro do seu estudo: a adaptação em seu sentido mais amplo não estabelece uma relação unidirecional; ela está, no entanto, situada de modo ativo em uma teia de intervenções, onde se é influenciado e influencia-se. Tal teia de relações é nomeada por Naremore como dialogismo intertextual, termo que pode ser estendido a textos de modo geral, uma vez que todos são transpassados pela intertextualidade.

A cadeia de relações é infinita – não tem início nem fim; não tem um rumo definido nem é possível delimitar precisamente até onde um texto interferiu no outro, ou qual é o seu limite de influência, contaminando uns aos outros mutuamente. Deste modo, conceito de transtextualidade de Gerard Genette (2006, p. 7) é conveniente e proveitoso: “tudo que o

coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos”. A transtextualidade abarca a hipertextualidade, um dos tipos de manifestação entre textos, definido por Gerard Genette:

Entendo por *hipertextualidade* toda relação que une um texto B (que chamarei de *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é comentário.
(GENETTE, 2006, p. 12)

Aplicando esses conceitos ao *corpus*, o livro funciona de hipotexto para a adaptação – o hipertexto. O tratamento que Genette dá a textos dessa ordem está em consonância com o dialogismo intertextual, pois um hipotexto não gera um único texto, bem como o hipertexto não provém de um só texto, mas de vários, mesmo que indiretamente. Logo, são infinitas as possibilidades de transtextualidade, bem como são múltiplas os tipos de vínculos estabelecidos por filmes e por todas as produções artísticas. Assim, Diniz (2005, p. 18) conclui: “E o estudo do processo de adaptação deixará de ser apenas o estudo da tradução filmica e da performance para se tornar um estudo de inter/transtextualidade.”.

A partir dessa noção ampla das relações infinitas entre textos surgiu o título dessa dissertação: não há uma transposição simples de um dado conteúdo – principalmente entre diferentes mídias –, haverá sempre uma mudança. Portanto, toda adaptação é necessariamente uma transmutação, um ato criador.

Deste modo, tendo por base o conceito de Genette de transtextualidade, hipotexto e hipertexto, analisaremos a graphic novel *Do Inferno* de Alan Moore e Eddie Campbell e o filme de título homônimo, dirigido pelos irmãos Albert & Allen Hughes, com foco nos elementos que as próprias obras oferecem, ou seja, no enredo e na linguagem em si.

CAPÍTULO 2: ANALISANDO A ESTRUTURA DE *DO INFERNO* – UM ESTUDO DA CONSTRUÇÃO DO ENREDO

Qualquer posição que alguém assuma em relação a uma obra metafórica será, ela própria, metafórica. (BLOOM, 2002, p. 20).

Após a discussão sobre adaptação, mídia e a complexa teia que pode ligar tais relações, é necessário focar exclusivamente para o *corpus*. Para tanto, é preciso assegurar a crítica imparcial e afastar a leitura contaminada é um desafio, pois ao ler um ou assistir ao outro traz muitas vezes um preconceito, não necessariamente ruim, mas um conceito anterior que pode nublar a compreensão e análise séria do pesquisador.

Assim, a pesquisa sobre a construção de cada enredo irá especificar e fundamentar o exame do tratamento que cada obra dá a determinados temas e, de modo geral, à história. Por isso, este segundo capítulo é dedicado à comparação, à busca de equivalências e discordâncias que possam alimentar a análise do terceiro capítulo.

Essa comparação iniciou-se no processo de mapear o filme (dividido em 31 seções¹¹ juntas aos créditos), resgatando os respectivos trechos no romance gráfico (com 14 capítulos, mais um prólogo, epílogo e dois apêndices, um específico sobre cada capítulo e outro geral). Após mapear o filme e suas ligações diretas com o livro, foi possível determinar os momentos ou elementos (lugar, personagem, entre outros) em que houve grande semelhança entre as obras, ou quando houve grande disparidade. Deste modo, foi possível criar uma estratégia que se julgou mais adequada para organizar o vasto material produzido e, por extensão, uma estratégia para orientar este capítulo.

Logo, a comparação foi dividida em quatro etapas: primeiramente, o estudo da composição tanto do filme quanto da HQ, a fim de entender como cada arte ou mídia narra; segundo lugar, a progressão do enredo, buscando correlações entre as sequências e, ao mesmo tempo, apontando as cenas correspondentes. Vale frisar que esse procedimento não é um estudo de fidelidade, ao contrário, é uma busca por aquilo que as identifica, tornando-as únicas. A terceira etapa aborda a simbologia, como a uva e a maçonaria, sol e lua, bem como seus desdobramentos – aqui haverá também uma justaposição a fim de investigar o tratamento que cada obra deu a esses elementos mais sutis, mas não menos importantes. Por fim, será

¹¹ Essa divisão é proposta pelo próprio DVD e será aqui utilizada e convencionada por “cenas”, mesmo que essas partes funcionem como “capítulos”. A opção não é teórica, mas textual: como este capítulo compara as duas obras, usar um termo do cinema evita várias ambiguidades.

feita uma aproximação entre os principais personagens, tanto pela aparência, quanto pelas características emocionais e comportamentais.

2.1 A composição das obras

No que concerne às partes constitutivas da estrutura, vale trazer uma análise debruçada nos elementos tanto do cinema quanto das HQs, de modo geral enquanto artes e mais especificadamente enquanto obras, produções específicas e ímpares. Essas duas artes têm uma constituição muito próxima, visto que utilizam a consecução de imagens para narrar e animar suas ações. Porém a forma como essas imagens são utilizadas e elaboradas, conferem a distinção entre ambas, passando por elementos como atmosfera, cenário, caracterização de personagens e ritmo do enredo.

O romance gráfico de Alan Moore e Eddie Campbell *Do inferno* tem um ritmo incomum dentre os quadrinhos – os traços feitos a nanquim de Campbell, a disposição dos quadros na folha, o uso de onomatopeias, a organização dos balões de fala e a expressividade que às vezes substitui a definição do desenho tornam essa HQ soturna e melancólica.

Diferente de outras criações de Alan Moore, como *Monstro do Pântano* (1984 a 1987) e a *Batman: A Piada Mortal Graphic Novel* (1988), em *Do inferno* o compasso com que narrativa se desenrola quase não se altera, em um pavor lento aguçando o sofrimento dos personagens na medida em que a situação vai agravando. O filme *Do inferno* também tenciona um tempo do enredo de um modo lúgubre, com tons densos, porém um pouco mais dinâmico, sobretudo em momentos de tensão. Raras cenas, por exemplo, se passam de dia em um lugar aberto. Músicas instrumentais reúnem suspense e horror ao longo das cenas, misturando-se ao cenário. Contudo, ainda que a densidade da atmosfera seja marcante em ambas, a forma de conotá-la é distinta.

Há entre a fotografia e o desenho, uma ilusão de movimento e marcas de cinética, que distingue fundamentalmente o filme e o quadrinho; composição essa que excede à imagem e a palavra. Com a finalidade de compreender essas peculiaridades, vale trazer alguns excertos do capítulo um do romance gráfico.

No primeiro capítulo, a trajetória de Albert e Annie Crook é narrada desde o momento em que se conheceram em uma confeitaria até o ocasião em que eles são separados a força. Para tanto, são contados diversos eventos específicos e espaçados para resumir tudo em um

capítulo: cada momento é contado de uma a três páginas, começando ou encerrando um assunto no começo ou no final da página, como se essa fosse um só quadro maior, agrupando a composição das partes menores.

Esse trabalho em blocos será muito utilizado em todo o decorrer do romance gráfico, conferindo a ele uma cadência uniforme à narrativa, acentuado pela divisão padronizada da página em nove quadros. Tal divisão pode ser contrastada com a organização dinâmica de quadros em *A Saga do Monstro do Pântano*, série que Alan Moore passou a escrever a partir da edição #20:



Figura 1 – “O desespero de Abigail”¹²

Os quadros apresentados acima são estreitos e sobrepostos, o que acelera a leitura. Logo, enquanto o leitor segue página abaixo, a velocidade da narrativa acentua o pavor da personagem Abigail Arcane, provocando a sensação de afobamento e pânico, culminado no *close* da feição assustada da protagonista.

¹² (MOORE, 2007, p. 86)

Já em *Do Inferno*, os nove quadros formam um padrão. Algumas vezes, os quadros são associados, inteira ou parcialmente para fins diversos, contudo essa distribuição estará sempre subentendida; nunca um quadro será cortado ao meio, apenas mesclados. Assim, um tom de monotonia e amargura acompanham o desenrolar sinistro e ruinoso do enredo:



Imagem 2¹³ – “O casamento do príncipe”¹⁴

O sussurro dos personagens é marcado pelo balão riscado, sinestésicamente mostrando o sopro contra o esforço de manter o tom de voz baixo, principalmente no segundo quadro.

¹³ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 2, p. 11)

¹⁴ “– Queridos amigos... Estamos aqui reunidos na Igreja do São Salvador diante de Deus e em face desta congregação para unir este homem e esta mulher em sagrado matrimônio... – Eddy! – que é um sacramento honrado instituído por Deus na aurora da inocência do homem, significando para nós a união espiritual entre Cristo e sua igreja... – Você SABE que não pode fazer isto! – à qual estas duas pessoas vêm para se casar. – Annie cuidou de tudo e eu não podia desapontá-la. Ninguém precisa saber. – Por Deus, é LOUCURA. – Portanto, se alguém tiver ciência... – Você também vai se casar Sickert. Seja camarada e não arruine a nossa festa! – de algo que impeça este matrimônio, que fale agora ou se cale para sempre. Albert Sickert, você aceita esta mulher como sua esposa? Aceita amá-la, confortá-la, honrá-la e cuidar dela na doença e na saúde, cerrando os olhos para as outras até que a morte os separe? – Aceito.” (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 1, p. 20).

Outra marca interessante é o sexto quadro, quando o padre abre espaço para alguém se opor ao casamento ou deverá se calar para sempre; nesse momento, Sickert, o tutor do príncipe Albert, sente um profundo incômodo por não impedi-los. Assim, o fundo intensifica seu olhar aturado para baixo.

Como os autores frisam o valor dos símbolos, vale citar o que o número nove pode significar. Dentre as várias conotações, o nove pode remeter à gestação (a humana leva nove meses) e à perfeição (a completude dos três mundos – céu, terra e inferno –, o acabamento da trindade). Assim, é possível presumir que estas potencialidades escondidas em todas as páginas de *Do Inferno* reforçam a ideia de que *Jack, O estripador* deu luz ao século XX de modo perfeito.

Partindo para uma leitura mais pontual, vale ainda comentar o trabalho sutil e eficaz com o letreiramento que aparece no capítulo dois. Em quadrinhos, geralmente a parte escrita é modificada ou até exagerada para ilustrar onomatopeias ou tom de voz, como em lutas de heróis ou super-heróis, o que o autor de *Os quadrinhos*, Antonio Luiz Cagnin chamou de “função simbólica dos ícones” (1975, p. 29). No entanto, em *Do Inferno*, quando o letreiramento é alterado, sua função é a de expressar a dicção de quem fala. A título de exemplo, vale citar o trecho em que uma paciente com sífilis de Gull, alucinando, o chama de Jack. O delírio, que coincide ironicamente com o futuro apelido que o médico receberá, é marcado pela torção das letras, pelo balão de fala irregular (ou desmanchando, como no quadro 7) e, por fim, pela inversão da letra “k” do nome “Jack” no quadro 6:



Figura 3 – “Jack, é você?”¹⁵

A não regularidade ou normalidade dos ícones, que conotam e denotam sua fala, *simbolizam* sua loucura. Além do nome “Jack”, o final da cena é igualmente metalinguístico, pois termina com a porta sendo fechada e o conseqüente escurecimento do local. Assim, o “Estado de escuridão”, nome do capítulo, está na loucura, a loucura de uma mulher.

Há ainda outro detalhe relevante: o ponto de vista junto a Gull e suas mãos em *close*, colocando-as em evidência (quadros 2 a 4). O ponto do observador acompanhando Gull aproxima o leitor deste personagem, guiando-o pelos passos dele e pendendo a visão sobre a paciente assistida.

A posição em que ela se encontra a torna mais débil, incompetente de realizar qualquer juízo sobre a situação. Sua disposição remete também uma mulher em trabalho de

¹⁵ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 2, p. 11)

parto (como a de Annie Chapman, citada na próxima seção) ou ainda mostra o poder de Gull para manusear no “sexo” feminino (todas essas metáforas serão retomadas no próximo capítulo, quando será abordado o tema sexo, tão caro ao romance gráfico). No entanto, ela corresponde ao descontentamento de Hinton e, antagonicamente a sua deficiência mental, ela revela o mistério do final daquele século.

Além do observador, as mãos de Gull conotam sua capacidade de manipular a história. Pelo fato desta organização do quadro ser frequente nesse capítulo, é possível interpretá-la como a condição de Gull, aquela de quem controla, um criador. Esta leitura torna-se mais coerente se relacionada à visão que o personagem em foco tem na página 26 do capítulo 2 do “grande arquiteto do universo”, segundo os maçons, a trindade nomeada por *JAH-BUL-ON*. A aparição da divindade maçônica conclui o desejo de Gull feito no início do capítulo, ainda criança, o qual consiste na vontade de ter uma grande tarefa dada pelo “Senhor”, ou seja, Deus:

- Father? Is vanity to hope the Lord may choose for me a task most difficult?
- No, that would seem a worth Christian attribute, as long as it were not for Glorys sake.
- Oh No. Though I should have a task most difficult, most necessary and severe, I should not care if none save I did hear of my achievement. Only the Lord and I shall know. (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 2, p. 3)¹⁶.

A visão de Gull antecede ao pedido da Rainha Vitória para que ele “silenciasse” as mulheres que tinham contato com Annie Crook. Logo, a difícil empreitada, aparentemente incumbida por Deus, exige que a identidade de seu executor mantenha-se em segredo (como ainda é, de fato), situação que enaltece e aumenta a responsabilidade do *serial killer*.

O caráter divino é acentuado ainda no diálogo entre o médico e John Merrick, o homem elefante, quando esse último é comparado a Ganesha, o deus hindu da Sabedoria, a quem se faz oferendas antes de uma grande jornada. No início desse diálogo, aparece o segundo exemplo de uso criativo das funções do letreiramento junto a outros elementos da romance gráfico, presente na fala de Merrick:

¹⁶ “– Pai? É vaidade esperar que Deus me escolha pra uma tarefa muito difícil? – Não. Esse me parece ser um valeroso atributo cristão, contanto que não seja por glória pessoal. – Oh não. Se eu for incumbido de uma tarefa difícil, necessária e severa, não faço questão que ninguém saiba da minha conquista.” (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 1, p. 31).

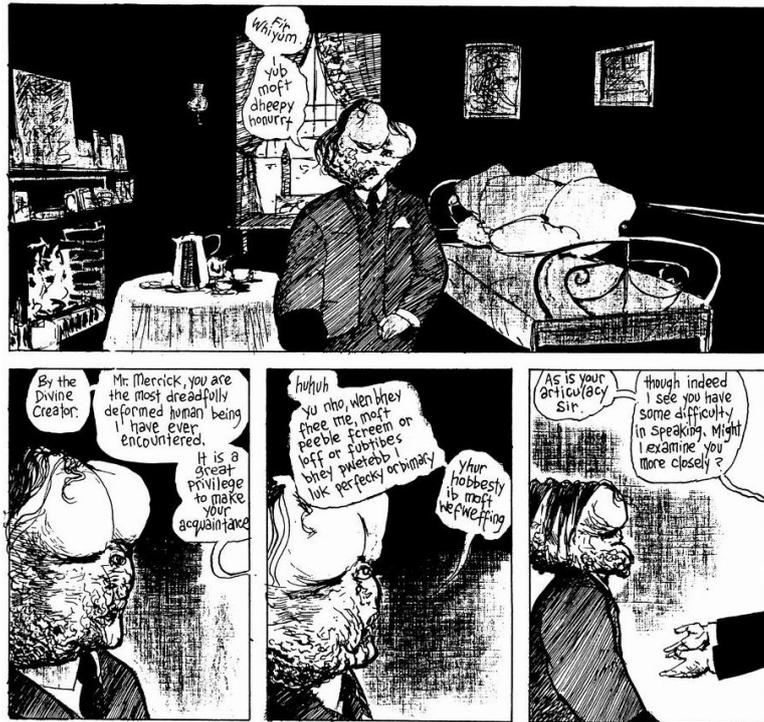


Figura 4 – “John Merrick”¹⁷

O modo de pronunciar as palavras de Merrick não é apenas marcado ortograficamente, mas também no desalinhamento de seus balões, na inclinação desregulada do texto escrito, fazendo um paralelo a sua feição e expressão amorfa¹⁸. Tal como já foi dito acima, trabalho com o letreiramento não é tão evidente quanto em outros quadrinhos, nem por isso menos eficaz.

Para que possamos comparar o uso da escrita e sua iconicidade, traremos um quadro extraído de *Batman: A Piada Mortal Graphic Novel*, HQ escrita por Alan Moore e desenhado por Brian Bolland e John Higgins. Coringa, inimigo do herói Batman, reforça sua insanidade atroz com uma grande gargalhada, instaurando o terror pelo aparente ato cômico. O texto torna-se imagem e cenário, envolvendo o personagem e tornando-se a ambientação de seu delírio:

¹⁷ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 2, p. 23)

¹⁸ Na versão em português, a reescrita do letreiramento não respeitou essa aparência “amorfa” – o texto segue alinhado dentro dos balões tortos.



Figura 5 – “Gargalhada”¹⁹

Do mesmo modo, a sutileza do letreiramento em *Do Inferno* faz parte do arranjo que cria a sua atmosfera, como ocorre em *Batman: A Piada Mortal Graphic Novel*, uma vez que é condizente ao seu ritmo mórbido e angustiado, coerente ao padrão dos quadros, discorrido anteriormente.

Portanto, a iconicidade do letreiramento e seu efeito sinestésico de conotar a dicção do personagem suprem a ausência de som da HQ. Já no filme, a fala dos personagens e outros sons (trilha sonora e ruídos em geral) são reproduzidos de fato. Descarta-se assim a necessidade de uma alternativa criativa, conforme os quadrinhos usam.

Contudo, músicas instrumentais e ruídos são capazes de despertar ou resgatar²⁰ sensações no espectador. Momentos em que o inspetor imerge em suas predições ou enquanto Gull se prepara para um assassinato, por exemplo, soam melodias sinistras, frequentes ao longo do filme. Por sua vez, o barulho ou o ruído enriquece a cena agregando detalhes e complexidade à *mise-en-scène*. A título de exemplo, vale citar os miados de gatos e murmúrios estranhos que abrem o filme, ou o som de moscas que encerra a primeira visão de Abberline, na 4ª cena.

Outro fator que compõe a atmosfera é a cor, fortemente marcada nos cenários do filme. Todo esse arranjo elabora um clima que, de forma abstrata, afeta a percepção e provoca

¹⁹ (MOORE, 1988, p. 35)

²⁰ Todo elemento sugere algum significado o qual dependerá daquele que o recebe, conforme a Teoria da Recepção já explicou, uma vez que esse associará as informações à sua bagagem, às suas vivências. Do mesmo modo acontece com cores ou sons, provavelmente de forma mais criativa por serem elementos mais arbitrários. Logo, tendo em vista a co-criação do leitor ou espectador, o uso dos dois verbos (despertar e resgatar) se justifica.

fortes sensações no espectador. Sobre isso, Sergei Eisenstein em *O sentido do filme* (2002) comenta a influência obscura dessas construções ao falar sobre a peça de Kandinsky *O som amarelo* de 1912. Nessa peça, Kandinsky e um grupo de artistas expressionistas propunham, segundo Eisenstein (2002):

[Uma] tonalidade interna (*der innere Klang*) sem objetivo, vaga, absolutamente livre, nem como uma direção, nem como um meio, mas como um *fim em si mesmo*, como um auge da realização, como finalidade. (EISENSTEIN, 2002, p. 77, grifo do autor).

Assim, misturando cor e som, o som e a ação, os expressionistas imbuíam de sentimento essa peça e tantas outras obras. Logo, o uso de determinado matiz ou nota tinha “um fim em si mesmo”, o significado nele próprio, como uma ação de um personagem. A expressão residia na cor, sua aparência era a mensagem, carregada emocionalmente.

Embora distantes do movimento expressionista, os diretores Albert e Allen Hughes utilizaram artifícios semelhantes para incrementar várias passagens de emoção, sem que eles precisassem, por exemplo, desenvolver os ideais do assassino ou longos diálogos entre as mulheres de Whitechapel para comover o espectador.

Dentre as diversas combinações de cores, as referentes ao assassino são frequentemente o verde e o vermelho, como em sua sala na 10ª cena ou nas luzes da carruagem guiada por Netley ao longo do enredo, há uma em que esses tons inundam o enquadramento. Na 23ª cena, após o assassinato de Catherine Eddowes, o autor do crime lava suas mãos em um cocho. O ponto de vista dessa cena é de dentro do cocho, como se fosse uma visão. As mãos do assassino aparecem em primeiro plano e sua silhueta ao fundo, identificada pela cartola. Enquanto ele as lava, o sangue se espalha invadindo o enquadramento, misturando ao terror do verde à morte da vítima:



Figura 6 – “Mãos no cocho”²¹

²¹ (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001, 1:26’26’’)

A ambiguidade da cor verde é descrita por Einsenstein (2002, p. 92): “A cor da esperança era também a cor da desesperança e do desespero: no teatro grego a cor verde-escura do mar tinha um significado sinistro sobre certas circunstâncias”. Em outro momento, essa mesma cor compõe um contexto diferente: a de esperança, quando, na 17ª cena, Mary Kelly e Abberline conversam em um jardim próximo ao palácio de Buckingham, residência oficial da rainha Victoria e sua família.

É interessante notar como o fundo altera-se à medida em que a conversa entre eles torna-se mais afetuosa. No início, quando o assunto é sobre a investigação do caso, o jardim aparece definido atrás dos personagens. Porém, no momento em que eles compartilham confiança e afeição, o fundo torna-se desfocado e homogêneo, assemelhando-se a um clima onírico:



Figura 7 – “Conversa no jardim”²²

Assim, o efeito parece suavizar a situação, sugerindo uma maciez ao momento. Os cabelos ruivos que marcam o contraste de tons pode ainda conotar a feminilidade ou um sentimento próximo à paixão. Outro ponto atípico é o diálogo acontecer de dia e ao ar livre, ao contrário de grande parte das cenas que ocorrem em lugares fechados ou a noite, enclausurando a história em tons escuros. No exemplo acima, a situação não é de terror, mas de esperança como a expressão facial de Mary Kelly transparece.

²² (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001, 1:06'50'')

Desse modo, a combinação instaura outro clima, ainda que também mescle verde e vermelho. As cores são expressivas, porém não exatas – a criação da cena depende de vários fatores, como personagens, cenário, trilha sonora e contexto. O vermelho pode trazer ora o peso da morte, ora o calor de um casal se envolvendo.

A respeito do significado cambiante da coloração, Eisenstein encerra o capítulo “Cor e significado” dissertando sobre a importância de compreender a carga sentimental das cores:

Na arte, não são as relações absolutas as decisivas, mas as relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens ditadas pela obra de arte particular. O problema não é, nem nunca será, resolvido por um catálogo fixo de símbolos de cor, mas a inteligibilidade emocional e as funções da cor surgirão da ordem natural de apresentação da imagem colorida da obra, coincide com o processo de moldar o movimento vivo de toda obra. (EISENSTEIN, 2002, p. 99-100, grifo do autor).

Portanto, a composição da imagem colorida, carregada e fundida ao movimento da obra cria um significado impreciso e “arbitrário” que, de modo geral, comunica ou resgata no espectador uma emoção ou sensação. Dificilmente se define a mensagem visual transmitida no filme, combinada aos sons, visto que ela é inexata e conotativa – por isso, seu efeito é surpreendente.

A partir das imagens citadas, é possível perceber duas diferenças basilares: a distância entre a coloração do filme e o preto e o branco da HQ, reproduzidos em fotografia e desenho, respectivamente. Assim, a distinção fundamental entre desenho e fotografia aponta para o cerne da história em quadrinhos e do filme – se o que aproxima essas duas artes é o enredo contado na sucessão de imagens, o tipo de imagem evidenciará uma constituição específica de cada uma.

Sobre a singularidade da fotografia, Roland Barthes chama a atenção em seu último livro, *A câmara clara* (2009), ao status de verdade, a inegável realidade (lugares, objetos e pessoas) que existiu para que a câmera registrasse, diferente da pintura:

[O] Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo “referente fotográfico” não à coisa *facultativamente* real para que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objectiva sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem ter visto. O discurso combina signos que têm, certamente, referentes, mas esses referentes podem ser (e na maior parte das vezes são) “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia nunca posso negar que *a coisa esteve lá*. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado. (BARTHES, 2009, p. 86-87, grifo do autor).

Dessa forma, a fotografia tem um caráter de registro inexistente em outros “sistemas de representação”, sobretudo se o desenho for associado à pintura. Mesmo que o desenhista seja fiel ao que será desenhado em um papel, a criação passa pelo processo de coletar,

compor, produzir, animar e significar, o leitor espera e aprecia o trabalho da manufatura do desenho, relacionando-o a suas expectativas e experiências.

A fim de ilustrar o uso da fotografia na composição da cena, vale trazer a imagem que precedeu o diálogo entre assassino e Netley, quando se explica o título das obras. Nesse trecho em especial há grande proximidade entre filme e o romance gráfico; ainda assim, são elementarmente distintos pelo tipo de imagem. Abaixo, seguem duas passagens próximas a esse diálogo, mostrando uma mesma composição de cena:



Figura 8 – “A noite londrina”²³



Figura 9 – “A assinatura de Jack”²⁴

Com o ponto de fuga centralizado e alguns pontos de iluminação próximos, como na parte superior e inferior, formando um triângulo²⁵ (mais perceptível na primeira imagem) a perspectiva dos prédios é ressaltada ao longo da rua. A impressão do filme de “estar vendo” uma cidade se contrapõe ao desenho, o qual apenas remete a uma cidade, ou seja, ao invés

²³ (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001, 55’00’)

²⁴ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 9, p. 36)

²⁵ Há outra leitura possível e, por mais forçosa que pareça, ela não é descartável quando se analisa uma obra de Alan Moore: se a silhueta dos prédios for vista como um “V” e as luzes como pontos que formam um “V” virado para baixo, essa composição forma o símbolo maçônico, o esquadro e o compasso, ironicamente unindo a luz da lua (feminino) e a arquitetura (sinônimo de razão, relacionado ao masculino pelos maçons – conferir seção sobre simbolismo). Porém, se esses dois “V” forem entendidos por triângulos, essa imagem forma a estrela de Davi, a qual remete ao judaísmo (ambos os símbolos serão trabalhados no romance gráfico e no filme de modo menos oculto).

representar as nuances dos prédios e do lugar, há apenas janelas indicando o formato das construções, unidas em uma mesma silhueta negra. O céu também é representado subjetivamente, uma vez que não há nuvens como na primeira figura, há traços que por vezes se encontram parecendo nuvens. O escurecimento do quadro, ainda que tenha mais pontos claros na imagem do que na fotografia, parece intensificar a morbidez da noite e do contexto.

Contudo, ao contrário do que se possa supor, o filme não tem o poder de “partilhar a história do mundo” (BARTHES, 2009, p. 98), de registrar a realidade como a fotografia. Ainda que se valha da foto, de *frames* sobrepostos, a velocidade do cinema suga a completude da fotografia:

No cinema, cujo material é fotográfico, a foto não tem, no entanto, essa completude (e ainda bem para ele). Porquê? Porque a foto, tirada num relâmpago, é empurrada, atirada incessantemente para outras vistas. (...) Tal como o real, o mundo fílmico baseia-se no pressuposto de “que a experiência continuará constantemente a desenrolar-se no mesmo estilo constitutivo”. Mas a fotografia, essa rompe “o estilo constitutivo” (é esse seu espanto); ela é *sem futuro* (é esse seu patético, a sua melancolia); nela não existe qualquer protensão, enquanto o cinema é protensivo e, à partida, absurdamente nada melancólico (o que é que ele é, então? Pois bem, ele é apenas “normal”, como a vida). Imóvel, a Fotografia refluí da apresentação à retenção. (BARTHES, 2009, p. 100, grifo do autor).

Assim como a vida, o cinema lança a experiência na continuidade do tempo. No entanto, seu caráter de realidade não é apagado e denuncia o “isto esteve lá”, mesmo que haja montagem e edição fabricando o enredo. Nesse ponto, reside uma característica interessante de filmes produzidos a partir de uma HQ (e não de literatura): de modo geral, para trazer o clima dos quadrinhos, os diretores incrementam as cenas com efeitos especiais, tons marcantes, cenários e indumentária caricatos, compondo uma aparência *pop* – comumente relacionada à HQ.

Por conseguinte, conforme o uso frequente de efeitos especiais, combinação de cores e detalhes burlescos do filme, parece remeter também à uma concepção de HQ externa ao romance gráfico. A título de exemplo, há alguns detalhes que associam outras concepções diferentes daquelas impressas por Alan Moore e Eddie Campbell, como roupa e a postura dos personagens, frequentemente exagerada ou grosseira.

Logo, as cores, os sons e a exibição arrastada de fotografias compõem um todo fundamentalmente distinto daquele formado por desenhos justapostos, nos quais balões de fala, letreiramento e quadros marcam um tempo que não corresponde ao tempo “normal” da vida, como também acontece no filme. Os quadrinhos convidam o leitor a participar e completar suas lacunas, a animar os quadros e “escutar” as conversas através de suas marcas

sinestésicas. Em contrapartida, o filme entrega vários elementos em tempo “real”, levando o espectador a viver o enredo do cinema.

2.2 Construção do enredo

Dois infernos, um no filme e outro no romance gráfico – a sequência básica seguida em ambos os enredos é a consecução das mortes. Essas estruturas em comum se distanciam na medida em que as “vidas” dos personagens são pormenorizadas, consoante ao tratamento que os irmãos Hughes dão à “história” dessas, proporcional ao envolvimento de cada uma com a urdidura geral. Tratamento esse que difere daquele dado por Moore e Campbell.

Logo, os pontos principais de intersecção são os assassinatos. Os eventos que levam os personagens e a história a confluírem para o momento da morte são em grande parte distintos, mas os detalhes que compõem a morte são quase idênticos – mesmo local, mesma abordagem do homicida ou do cúmplice, mesma forma de estripar, ou seja, um arranjo correlato. Assim, os diretores representaram de tal forma as mortes que o espectador que conhece a história do *Jack, O estripador* por outras fontes, diferentes do romance gráfico, poderá reconhecer a “fidelidade” ou alguma preocupação em retratar o *serial killer*.

A ordem em que as vítimas são atacadas é de extrema importância, uma vez que a formulação das personagens depende dela, servindo de eixo à urdidura: 1) Martha Tabram (presente apenas no filme); 2) Polly Nicholls; 3) Annie Chapman; 4) Elizabeth Stride ou Liz Long; 5) Catherine (ou Kate) Eddowes; 6) Personagem secundária que substitui Mary Kelly (no filme Ada e no romance Maria Harvey).

Nessa reorganização, o *script* colhe elementos de outros capítulos que sejam úteis, independente da ordem. Assim, vale entender como se sucederam os assassinatos do *serial killer*. Das vítimas, Polly Nicholls é a primeira do romance gráfico, que é comparada com um caso anterior (o assassinato de Martha Tabram) nas investigações. No entanto, Martha é apenas citada no livro, enquanto que no filme ela participa em partes do enredo e sua morte abre as investigações do inspetor Frederick Abberline, junto a seu ajudante, sargento Godley.

Deste modo, o primeiro assassinato do filme (Martha Tabram) ocorre aos 10’28’’ do filme, e o de Polly Nicholls aos 21’25’’, na 6ª cena – já no romance gráfico, ocorre no final do 5º capítulo. As cinco cenas anteriores se relacionam da seguinte forma com o livro: 1º cena introdutória não há correspondentes no livro; 2º cena resgata trechos dos capítulos 1, 3 e 5; 3º

cena do capítulo 1; 4ª cena (morte de Martha Tabram) mostra alguns detalhes do capítulo 5; a 5ª cena traz partes dos capítulos 1 e 5, até chegar na 6ª cena, quando Polly é atacada.

Assim, ainda que o enredo faça referência ao começo do romance (capítulo 1, 3 e 5), as cenas deixam de lado os capítulos 2 e 4, grande parte do capítulo 3 – mais adiante, esses capítulos omissos serão brevemente resgatados para a coerência da história. Além do apagamento, há a aglutinação e o deslocamento.

Entende-se aqui por aglutinação quando há um agrupamento, a união de dois personagens em um só, ou a união de eventos ou situações em uma só. A título de exemplo, vale citar o personagem Frederick Abberline do filme: ele desempenha as ações do mesmo personagem do livro – investigar os crimes –, mas usa o método de outro personagem do romance gráfico, Robert Lees, o sensível da rainha Victoria – a vidência. Portanto Frederick engloba outro personagem em si.

Já o outro termo, deslocamento, designa situações que aconteceram com um personagem no livro, mas no filme é interpretada/vivida por outro personagem ou ainda características de um personagem, de um lugar ou de um evento que aparecem em outro. Simplificando, se na “obra 1” A tem o atributo V, B tem o atributo X e C tem o atributo Z, na “obra 2” A pode ter X e B ter V. De modo geral, há a supressão de um dos elementos: na “obra 2”, B tem o atributo V e C tem o atributo X, apagando o elemento A e o atributo Z.

Dentre os inúmeros deslocamentos realizados no filme, vale citar um que envolve grande parte do enredo: no romance gráfico, apenas quatro mulheres (Mary Kelly, Liz Stride, Polly Nicholls e Annie Chapman) mantêm uma relação próxima. Já no filme, Kate Eddowes e Martha Tabram são incluídas no círculo de amizade. Assim, foi possível apagar grande parte da individualidade de cada personagem e os motivos que as envolveram nos crimes – se elas são amigas, o que afeta uma, prejudicará as outras também.

A fim de garantir maior rigor ao trabalho com esses dados, eles serão vistos pela ótica da teoria de Roland Barthes (1972) sobre a narrativa, para instrumentalizar a comparação dos respectivos enredos. Logo, segue uma breve explicação para aplicá-la ao longo deste capítulo.

A teoria de Barthes divide os componentes da obra de acordo com suas funções: as funções distribucionais, relativas às ações e aos eventos; e funções integracionais, as quais estão relacionadas a fatores psicológicos dos personagens e o ‘clima’ em determinado momento no enredo, a esfera que envolve as ações e eventos. Enfim, as funções integracionais correspondem às características mais subjetivas da obra, que rodeiam e preenchem as funções distribucionais. As funções distribucionais são facilmente transpostas ao filme, portanto não dependem de criatividade do diretor e do roteirista, etapa da adaptação nomeada por Brian

McFarlane (1996 *apud* DINIZ, 2005) de *transfer* – a simples transposição dos elementos de uma mídia à outra.

Ambas se dividem em outras duas funções; no caso das funções distribucionais se ramificam em funções cardiais e funções catalisadoras. Aquelas condizem com o essencial da narrativa, fundamental na recepção do filme: são os eventos principais da história. As funções catalisadoras são os sentidos implícitos entre as ações basilares. São menos perceptíveis, no entanto configuram um teor de verossimilhança às funções cardiais, conseqüentemente responsáveis pela complexidade e qualidade da obra.

O outro grupo das funções integracionais, se subdivide na função-índice e na função informante. A função-índice trata da caracterização dos personagens, o clima/atmosfera dos eventos, e a função informante é a informação em si, com sentido direto, como datas, nome dos personagens ou lugar.

Em resumo, as funções organizam-se da seguinte forma: as funções distribucionais, referentes aos eventos da narrativa, dividem-se em cardiais, as ações fundamentais, como os homicídios, e as catalisadoras, momentos menores que ligam as partes principais, como a situação que propiciou Abberline a descobrir quem é o autor dos crimes ou uma briga entre as vítimas que levou uma delas a ficar exposta ao assassino.

Quanto às funções integracionais, referentes aos detalhes ou características que erguem e completam a sequência do enredo, também é fracionada em função-índice, a construção dos personagens (a feição e a personalidade de William Gull, por exemplo) e ambientação (como a aparência de Whitechapel); e a função informante, ou seja, os dados como nomes, datas e locais (como nome das ruas e das praças onde ocorreram os crimes: Ten Bells, o bar frequentados pelas vítimas, nome e apelido de personagens, dentre tantos outros exemplos).

Deste modo, a função-índice exige mais dos produtores, uma vez que não há um correspondente, logo será necessário criar um. É no processo da transformação das funções-índice que se revela a capacidade de inventar, adaptar e, sobretudo, a imaginação dos produtores – ou seja, processo criativo/ *adaptation proper* (MCFARLANE, 1996 *apud* DINIZ, 2005). Uma vez que não há correspondência direta/ exata entre as mídias, é nesse ponto que se pode perceber o efeito da articulação entre a forma e o conteúdo, no romance gráfico ou no filme, sobre a história de *Jack, O estripador*.

Assim, retornando aos comentários feitos acima sobre cada narrativa, bem como às distinções de Barthes, é possível pensar na sequência das mortes enquanto função cardinal (subdivisão das distribucionais) e a aproximação (ou não) das personagens está relacionada à

função-índice. É importante lembrar que tais categorizações são abstrações teóricas, uma vez que a “identidade” de uma personagem é construída, sobretudo por seu envolvimento com a urdidura, como afirmou Antonio Candido (2000, p. 54) sobre a formação de personagens no romance: “A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos”.

Por opção dos diretores, foram suprimidos e acrescentados vários elementos estruturais, personagens e contextos, principalmente aqueles de função catalisadora, que tecem a história entre os assassinatos. Por isso, a nomenclatura de Gerard Genette, trabalhada no capítulo anterior, é tão adequada: esses processos são essencialmente transmutações, mencionado anteriormente.

Ao pensar a morte de Polly Nicholls outra vez, é possível notar outra preocupação dos diretores. No romance gráfico, o desenrolar do crime ocorre durante o capítulo 5, anunciado pelo mal-estar devido à ameaça de uma gangue, Old Nichol, contra as quatro mulheres que mais tarde serão alvos do crime. Além do ambiente de pânico, a rainha pede a William Gull no 4º capítulo para executar as colegas de Annie Crook. Já no 5º capítulo, quanto mais próximo da execução, mais escuras as imagens se tornam, conferindo mais tensão à passagem.



Do Inferno - Capitulo 5 página 151

Figura 10 – “Morte de Polly Nicholls”²⁶

Do mesmo modo, na versão cinematográfica, quanto mais próximo da morte, mais carregada é a coloração da cena, acrescentando tons de verde, que acentuam o clima de terror.

²⁶ (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 1, p. 151)



Figura 11 – “Neblina do luto”²⁷

Desta forma, o tom soturno dos desenhos de Eddie Campbell, conotando uma melancolia na indefinição nos traços, está presente no filme. A atmosfera lúgubre do filme é criada pelas neblinas, cores mais sombrias e o uso constante de sombras e silhuetas, não apenas quando o assassino age, mas também ao longo da urdidura, como nos momentos em que o inspetor Abberline usa alucinógenos para despertar suas visões. Portanto, a atmosfera foi uma preocupação dos diretores ao contrário da “essência” das personagens – ambos componentes da função-índice.

Seguindo a ordem das funções cardiais, a próxima morte é a de Annie Chapman. Nas duas obras, esse momento está próximo à morte de Polly: no livro Annie perde sua vida no capítulo 7 e no filme na 10ª cena. Como no assassinato anterior, as cenas que precedem esse momento resgatam alguns pontos da trajetória do livro (partes dos capítulos 6 e 7). No entanto, o deslocamento das funções catalisadoras acontece também no processo de aproximação da vítima: Netley atrai Annie no filme como ele convida Liz Long no capítulo 8, oferecendo-lhe uvas, um sinal de nobreza, o qual será desenvolvido mais adiante.

A próxima vítima, Liz Long, tem um final parecido com o do romance gráfico, ainda que as causas sejam diferentes: apesar Liz (ou Elizabeth Stride) gostar do láudano e do absinto no filme (22ª cena), ela também nota a intenção de Gull e tenta escapar. Logo Netley a segura para que Gull a mate da mesma forma que no capítulo 8 – com os braços e a cabeça presos para trás, de modo a deixar seu pescoço exposto. Em seguida, porém, na vez de

²⁷ (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001, 41'12'')

Catherine Eddowes, a breve execução é diferente, pois no filme *Gull* apenas passa por ela, cortando-a rápido e discretamente.

A última, por fim, é acometida da mesma forma: enquanto a vítima dorme, o assassino entra no quarto alugado em Millers Court. A diferença está no estripamento, parte importante do ritual que o leva ao delírio. A insanidade ou revelação de *Gull* marca uma grande diferença entre as duas obras, por que todo o estripamento lhe provocava uma visão/alucinação no romance gráfico²⁸.

A inserção das mortes pode ser vista por outro ângulo ainda. Por um lado, no romance gráfico, os assassinatos ocorrem nos capítulos centrais: de catorze capítulos, iniciados e finalizados por um prólogo e um epílogo, as execuções localizam-se nos capítulos 5 (Polly Nicholls), 7 (Annie Chapman), 8 (Elizabeth Stride e Kate Eddowes) e 10 (Maria Harvey). Por outro lado, com 32 cenas (com os créditos), o filme concentra as mortes nas extremidades: nos primeiros 40' três vítimas perdem a vida (Martha Tabram – 4º cena, Polly Nicholls – 6º cena e Annie Chapman – 10º cena) e nos últimos 40' outras três (Elizabeth Stride – 22º cena, Kate Eddowes – 23º cena e Ada – 28º cena).

Deste modo, o enredo do filme parece ter uma maior dependência das ações principais do que o romance, uma vez que se não houver o suspense da morte amarrando a trama, o curso do filme não se sustenta. Essa característica deve-se provavelmente à necessidade do cinema em ser dinâmico e segurar o espectador por duas horas seguidas – tempo diferente da leitura de um livro, que varia de acordo com o leitor.

O elemento fantástico no romance gráfico emerge ao passo que *Gull* realiza seu projeto: com Polly ele viu uma luz (não representada graficamente); na vez de Annie Chapman ele se depara com um homem do século XX vendo televisão; após o ritual com Catherine Eddowes ele vê um *shopping*; e finalmente, enquanto se debruça no último corpo, uma série de eventos extraordinários leva o assassino ao ápice de seu plano: ele se depara em meio a um escritório da década de 90, repleto de computadores e biombos, conforme será citado mais a frente. No entanto, os momentos insólitos do filme se manifestam por Frederick Abberline, o inspetor, que prevê acontecimentos ou crimes futuros através do ópio.

²⁸ Como o corpo de Liz Long não foi estripado após sua morte, William Gull não teve visões.



Figura 12 – “Inspetor Abberline e o Absinto”²⁹

Dessa maneira, a investigação árdua de Abberline que percorre do capítulo 6 ao 12 é abreviada em partes por suas premonições no filme. Em ambas as obras, o inspetor recebe ajuda externa, seja da droga ou de palpites (no capítulo 12 do livro). Mais à frente, na seção sobre os personagens, essas informações serão essenciais para entender a reconstrução do inspetor Abberline.

Dando continuidade aos encontros das duas obras, a cena de maior correspondência é aquela em que Netley entra num grande conflito com sua cumplicidade nos crimes e Gull em sua racionalidade espantosa (a qual parece beirar a insanidade) explica o título da obra:

THE RIPPER: Why have you called me here?

NETLEY: It's just.... It's just, you say three more have to be killed. I can't take it, sir. It's everywhere. It's in all the papers. I'm just a simple chap, sir. I'm not a great man like you. I just don't know where I am anymore.

THE RIPPER: There, there, Netley. I shall tell you where we are. We are in the most extreme and utter region of the human mind. A radiant abyss, where men meet themselves.

NETLEY: I don't understand that. I don't understand, sir.

THE RIPPER: Hell, Netley. We're in Hell.

(HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001, 55'00'')

Com poucas diferenças, esse diálogo do filme remete diretamente ao livro. Logo, acima das mortes, a função cardial de ambas as obras, o título e esse trecho em especial são os principais vínculos. São marcas de uma filiação, como uma ligação umbilical, que antes o alimentou – os traços que confirmam o parentesco necessário para que a obra exista. Assim, segue o mesmo momento representado nos quadrinhos:

²⁹ (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001, 30'23'')



From Hell Chapter 7, page 31.

Figura 13³⁰ – “Do inferno”³¹

A preocupação em re-presentar passou pela imagem também. A partir da cena abaixo, é possível perceber posicionamentos dos personagens e ângulos equivalentes ao quinto quadro:

³⁰ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 9, p. 12)

³¹ “–Bem? Por que você me chamou aqui? –É ...é que o senhor disse que a gente tem que matar outra mulher. Achei que tinha terminado. E-eu não posso fazer isso. Não dá mais. Quer dizer, t-tá em todos os jornais. Em toda parte pra onde olho... Eu sou só um cara comum, Senhor. É só isso que sou. J-já não sei onde estou... e essa é a verdade. Essa é a verdade. –Calma, Netley. Calma. Eu lhe direi onde nós estamos. Nós estamos na mais extrema e absoluta região da mente humana, um mundo crepuscular inconsciente. Um abismo radiante onde os homens encontram a si mesmos. Inferno, Netley. Nós estamos no inferno.” (MOORE; CAMPBELL, 2005, v.3, p. 35).



Figura 14 – ‘Inferno, Netley’³²

A presença da garrafa como composição da cena, as mãos de Netley próximas ao queixo e o médico atrás dele, orquestram igualmente um contexto de terror e aflição. A soberania de Gull instaura-se com sua presença. Em um misto de tutor e algoz, a posição de Gull atrás do cocheiro, com a mão em seu ombro (ainda que escondendo sua identidade) marca a orientação e a imposição do médico sobre o outro. Assim, sua abordagem somada ao anel da maçonaria não deixam dúvidas de sua imponência.

Com a grande aproximação dessa passagem, pode-se concluir que os distanciamentos, além de estratégias de narrativa, são opções. A fidelidade é uma possibilidade, não uma obrigação; se há distância ou proximidade, ambas as obras são independentes. A fim de situar uma em relação à outra, é importante destacar mais um momento: quando Abberline vai até a casa de Gull para impedi-lo de cometer o último assassinato.

Essa cena é fundamental, pois é o típico diálogo metalinguístico que explica ao leitor todo o mistério do enredo, tornando-se assim uma revelação clímax, que interliga de uma só vez inúmeros pontos soltos espalhados ao longo do enredo. Deste modo, Abberline incita o médico a se confessar mostrando sua tese acerca do *serial killer*:

FREDERICK ABBERLINE: I'd like to speak about the Freemasons, if I might.

SIR WILLIAM GULL: Yes.

FREDERICK: The arrangement of the coins at Dark Annie's feet... and also the locations of the bodies... form a pentacle star. A pentacle star is the symbol of the Freemasons, is it not?

SIR WILLIAM GULL: Yes.

FREDERICK: And how these women were killed... throats cut left to right... their organs removed. They're reenactments, aren't they?

GULL: Reenactments of what?

³² (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001, 55:38'')

FREDERICK: The Jews. The traitors who killed Hiram Abiff, founder of the Masons. That's how they were executed.
 GULL: Yes, so the Great Book tells us.
 FREDERICK: So Jack the Ripper isn't just merely killing whores. He's executing traitors. He's a Mason fulfilling a duty.
 GULL: Yes, I'm afraid, inspector... that you won't be permitted to arrest him.
 FREDERICK: I don't want to arrest him. The Ripper has one more traitor yet to kill... and I will stop him. Did they come to you, sir... as a loyal Mason? Did they ask you to help them cover up the Prince's secret marriage?
 GULL: That's how it started, yes.
 FREDERICK: And then you discovered the Prince had syphilis.
 GULL: He's going to die of it, inspector. Would you like a tour of the syphilis wards?
 FREDERICK: You're physician in ordinary to the Queen... entrusted with the well-being of the heir to the throne. Only you had reason to believe that these unfortunates... these whores... these traitors... destroyed your life's work.
 GULL: Below the skin of history... are London's veins. These symbols, the mitre... the pentacle star... even someone as ignorant and degenerate as you... can sense that they course with energy and meaning. I am that meaning. I am that energy. [Muffled screaming] [Knife swishing, Abberline is arrested] One day, men will look back... and say I gave birth to the 20th century.
 (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001, 1:35')

A explicação sobre a maçonaria reúne os suspeitos (Dr. Ferral e Kidney, presentes apenas no filme), justifica o motivo de William Gull ter sido envolvido no caso e explica a forma como as mulheres foram esquartejadas. Primeiramente, como os suspeitos são maçons, todos são cúmplices do mesmo objetivo (apagar o caso da filha bastarda e ajudar a coroa); Gull, ciente da doença (sífilis) e de vida “fora dos padrões” do príncipe, maçom e médico ordinário real, tornou-se o melhor candidato para executar a missão; por fim, quando o fundador da maçonaria foi morto por judeus, eles foram vingados com mortes semelhantes às das vítimas de Gull. Portanto, Sir William estava recriando um ritual na “oportunidade” dada pela rainha Victoria.

No entanto, o enredo do filme deixa uma fissura aparente ao trabalhar a finalidade do assassino. O médico não estava apenas cumprindo ordens, mas elaborando o “curso” da história, que perpassa o “sentido” e a “energia” das “veias” de Londres, conforme ele explica. Se a rainha Victoria almejava esconder a gafe do neto, a repercussão dos esquartejamentos era extremamente negativa para aparência real. Assim, o real objetivo fica obscuro.

Como as ordens e a posição da rainha são apagadas, evita-se que o contrassenso seja evidenciado. Logo, a pretensão de Sir William se sustenta unicamente no jargão atribuído a *Jack, O estripador*, pronunciado ao final do diálogo: “um dia, os homens olharão para trás e dirão que eu dei luz ao século XX” (HUGHES, 2001, 1:35').

Tal noção de que a história geral perpassa por Londres – tingida pelas mãos do assassino – remonta o capítulo 4, quando Gull explica a Netley seu plano e a necessidade de

arquitetar uma obra repleta de símbolos e referências. Ao espectador que não conhece o romance gráfico, o discurso do médico torna-se um delírio com respaldo no mito do *serial killer* e na insana crueldade das mortes.

Deste modo, nota-se uma lógica interna, ou seja, uma verossimilhança distinta nas duas obras, uma vez que o objeto do assassino, fio condutor dos pontos cardiais, é diferente no filme e no romance.

2.3 Símbolos

A importância de desenvolver este tópico fundamenta-se nos elementos de função catalisadores: a construção dos pontos cardiais é preenchida pelos símbolos, responsáveis por dar vida à ficção. No diálogo supracitado, a menção dos símbolos não foi gratuita, pois, além de serem essenciais, eles conferem o tom extraordinário à narrativa. Brenda Mallon (2009, v.2, p. 4), autora do guia *Os símbolos místicos*, explica em sua introdução a profundidade dos símbolos:

Os símbolos possuem um poder além das palavras porque carregam uma variedade de significados que falam à alma, à mente e às emoções. Os símbolos nos desafiam a ir além do que está diante dos nossos olhos, ir além do óbvio. Então, o que é um símbolo?

Um símbolo é diferente de um sinal. Um sinal indica o caminho, enquanto um símbolo sempre guarda algo mais do que seu significado imediato. O significado potencial de um símbolo é muito maior do que ele aparenta à primeira vista. Um símbolo representa uma ideia ou conceito abstrato, o qual pode não ser fácil de colocar em palavras.

A imanência pulsante dos símbolos resgata significados e mundos antigos, trapaceando o tempo. Vendo o símbolo como uma caixa de Pandora metaforicamente, *Jack, O estripador* é da mesma forma um ponto cego na história que remonta uma intrigante situação, da qual seu significado sempre desafia seus observadores a irem “além do óbvio” (MALLON, 2009). Para compreender a complexidade do *serial killer*, é fundamental debruçar-se sobre o capítulo 4 do romance.

Nesse capítulo da HQ, Gull e Netley percorrem por Londres de carruagem, enquanto o médico explica o poder dos símbolos e da arquitetura conforme traz a história, em termos gerais, da luta entre os gêneros. Ou seja, Gull explica como os homens tiraram a soberania que as mulheres tiveram por “vários milhões de anos” (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 1, p. 90), em sistema matriarcal:

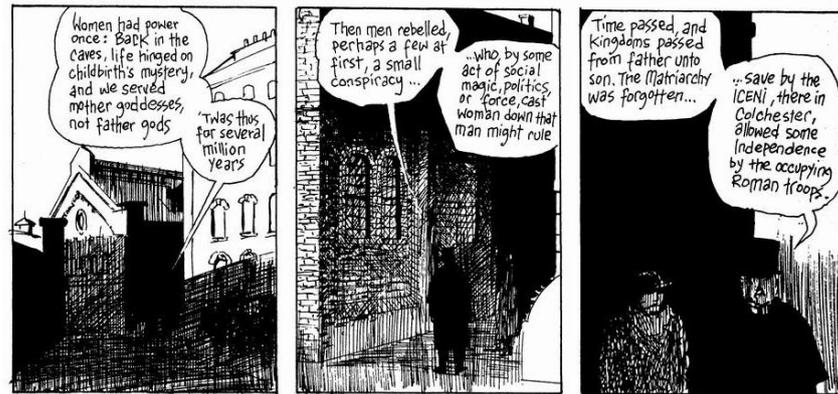


Figura 15³³ – “Matriarcado”³⁴

A explanação de Gull parte da história, pontuando monumentos, igrejas, cemitérios, pontes, enfim, lugares onde aconteceram batalhas e chacinas que marcaram uma luta pelo poder entre homens e mulheres. Ou ainda, projetos arquitetônicos que intencionavam perpetuar a força masculina sobre a feminina, do racional sobre a loucura, do sol sobre a lua, de Apolo sobre Diana. Além da complexa tese e projeto de Gull – em meio a tanta informação sobre povos, autores como William Blake e arquitetos como Hawksmoor e Wren – seu conhecimento e sua consciência sobressaem quando este fala sobre a influência dos símbolos.

O personagem justifica esse vasto percurso pela história e por Londres porque seu plano, ou sua “grande obra” deve ser contemplada em todos os aspectos, a fim de que ela tenha muitas facetas, complexa o suficiente para perdurar por anos:

³³ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 4, p. 8)

³⁴ “– As mulheres já tiveram poder. No tempo das cavernas, a vida dependia do mistério do parto e nós servíamos a deusas-mães, não a deuses-pais. Foi assim por vários milhões de anos. Então, os homens se rebelaram... a princípio, talvez uns poucos, uma pequena conspiração... que, por algum ato de magia social, de política ou força, destronou as mulheres para que os homens reinassem. O tempo passou, e os Reinos foram transmitidos de pai para filho. O matriarcado foi esquecido... a salvo pelos ICENOS, em Colchester, agraciados com alguma independência pelas tropas de ocupação romana.” (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 1, p. 90).

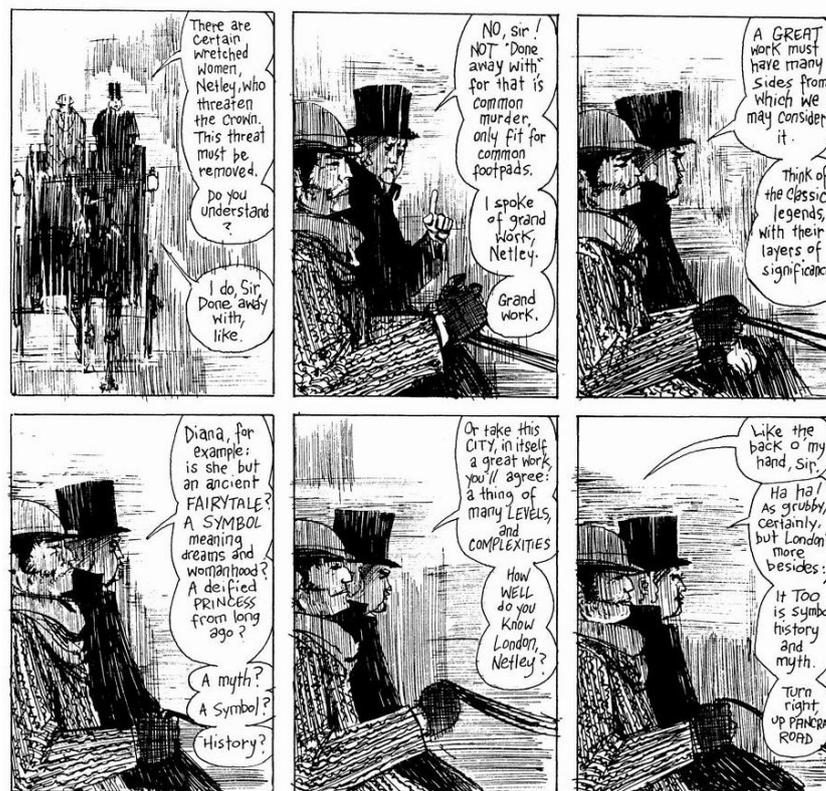


Figura 16³⁵ – “A grande obra”³⁶

Com a grande pesquisa feita pelos autores do romance gráfico, parece que eles comunicam ao leitor que não apenas o caso de Jack, O Estripador, mas também a História é permeada por símbolos que, de modo geral, são conscientemente ignorados e inconscientemente incorporados. Isso ocorre porque, de acordo com Gull, símbolos, como o do sol e da lua, reforçam certas ideologias, guardando em si um sentido imanente, aparentemente perdido. A força do símbolo torna-se mais poderosa dada à sua sutileza e consequente durabilidade. Deste modo, o que denotava passa a conotar de modo inconsciente, logo a ideia é absorvida sem o questionamento do indivíduo (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 4, p. 23).

³⁵ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 4, p. 6)

³⁶ “Há certas mulheres malditas, Netley, que ameaçam a Coroa. Esta ameaça deve ser removida. Entendeu? – Claro, sir! Tipo acabar com elas. – NÃO, sir! NÃO ‘acabar com elas’, pois isso seria reles homicídio, próprio de delinquentes. Eu falo de uma GRANDE OBRA, Netley. Grande obra. Um MAJESTOSO trabalho deve ter muitas facetas pelas quais possa ser apreciado. Pense nas lendas pelas quais possa ser apreciado. Pense nas lendas clássicas, com todos os seus estratos de significância. Diana, por exemplo: seria ela apenas um antigo CONTO DE FADAS? Um SÍMBOLO representando sonhos e feminilidade? Uma princesa endeusada de tempos idos? Um mito? Um símbolo? História? Ou então, veja esta CIDADE, uma grande obra em si: uma estrutura de muitos NÍVEIS e COMPLEXIDADES. Você conhece bem Londres, Netley? – Como a palma da minha mão, senhor. – Ah, ah! Tão suja quanto, mas Londres tem mais facetas. É também símbolo, história e mito. Vire a direita na PANCRAS ROAD.” (MOORE; CAMPBELL, 2005, vol. 1, p. 88).

Junto à história, está a arquitetura que envolve todos à sua volta e em seu interior, afetando de modo sólido e silenciosamente a percepção através da presença de suas formas. Na epígrafe desse capítulo, há uma citação de Vitruvius que explica essa característica da arquitetura:

Writing on architecture is not like history or poetry (...) because those terms which originate in the peculiar needs of the art, give rise to obscurity of ideas from the unusual nature of the language.³⁷
(VITRÚVIO *apud* MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 2, epigraph).

Um tom macabro segue o diálogo dos dois personagens, na medida em que o leitor passa a perceber o controle subliminar dos símbolos e da arquitetura. O pânico que invade Netley, e lhe causa um enorme mal estar levando-o ao terror e a um refluxo no final do capítulo, é estendido ao leitor. Isso ocorre porque o leitor sabe que o plano de Gull irá se concretizar. A explanação do médico sobre seu projeto, arrolando todos os subsídios que o justificam e o compõem, é acompanhada pela angústia do saber.

Paralelamente, no final do filme, quando William Gull subitamente revela a Frederick Abberline ser o autor dos crimes e o motivo pelo qual os fez, o médico acaba perpetuando a angústia do espectador, já que os suspeitos não são necessariamente descartados, mas incluídos na execução das cinco mulheres. Ou seja, se antes Dr. Ferral e o agente Kidney (ambos maçons) eram os principais suspeitos do inspetor Abberline, eles não deixam de ser cúmplices de Gull, uma vez que todos estão em prol da rainha Victoria. De modo generalizado, não há esperança: ou são predadores ou são vítimas. Mary Kelly, por exemplo, foi salva à custa da vida Frederick Abberline, que se matou para manter em segredo seu paradeiro.

Da mesma forma, a penalização de William Gull (passar pela lobotomia, como Annie Crook) não apaga o sucesso de seu feito: de fato, ele conseguiu perpetuar os assassinatos como símbolos que representam uma ideia, sentimento e contexto difíceis de serem decifrados verbalmente (MALLON, 2009).

No que concerne à maçonaria, ela não é apenas uma sociedade que liga os personagens, mas uma sociedade restrita composta apenas por homens. Portanto, a lealdade maçônica justifica inicialmente a convocação de Gull para eliminar as vítimas, conforme especulou Abberline em sua última conversa com o médico. A presença sutil dessa sociedade

³⁷ “Escrever sobre arquitetura não é com fazer o mesmo com História ou poesia (...) uma vez que os termos provenientes das necessidades próprias da arte dão origem à obscuridade das ideias advindas da natureza pouco usual da linguagem.” (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 1, p. 83).

aparece em anéis ou maletas timbradas com o símbolo da maçonaria (um compasso e um transferidor), como mostram a 10ª cena e o segundo capítulo.

Ainda com base nesse diálogo, o inspetor dá início a sua linha de raciocínio a partir da estrela de cinco pontas, símbolo da maçonaria. Tanto a estrela, quanto o número cinco que ela traz em si, reverberam nos enredos: no filme, os locais das mortes formam tal estrela de cinco pontas (14ª cena) e no romance os lugares onde eles passaram, símbolos do embate entre homens e mulheres, somados às igrejas construídas por maçons e outros monumentos, formam uma estrela de cinco pontas. Portanto, nota-se outro deslocamento, visto que se no filme os lugares dos assassinatos formam uma estrela de cinco pontas, não há necessidade de explicar a arquitetura londrina nem de seus símbolos.

Abaixo, há o trecho em que mostra Gull e Netley estendendo um mapa no chão para marcar os locais visitados por eles. Quando eles traçam as retas sobre os pontos, Netley se dá conta que os arquitetos dionisíacos Wren e Hawksmoor, dentre outros, tiveram a preocupação de alinhar seus projetos a lugares que marcaram a “vitória” do homem contra a mulher, construindo assim um símbolo com a própria arquitetura de Londres:



Figura 17³⁸ – “A estrela de cinco pontos”³⁹

Nessa sequência de quadros, o êxtase de Gull vai de encontro com a náusea de Netley, ressaltado pelos olhos turvos e o sorriso malicioso no penúltimo quadro. O desconforto e a ânsia do cocheiro estão marcados pela face assustada e pelo balão trêmulo e ondulado. A sinestesia que o balão passa é que sua voz está embargada, oscilante pela contração do estômago, prestes a expulsar seu conteúdo. Deste modo, o refluxo dele foi causado pela

³⁸ (MOORE; CAMPBELL, cap. 4, p. 36, 2010)

³⁹ “– Não sabe? Ajude-me a estender este mapa no chão. Eu prometo que você entenderá uma infinidade de coisas. Agora... trace uma linha da Ilha dos Cães até Battle Bridge passando pela Igreja de Cristo, Rua Old, Bunhill Fields e através de Northampton Square. Não tenha medo. É apenas uma régua. – Nossa... o senhor tem RAZÃO! Forma uma linha mesmo! – Sim, sim... Agora, Albion Drive até Earl's Court, através de Northampton Square e Saint George Bloomsbury. – Ah, ah! OUTRA reta! Mas que coisa. – Hm-hmmm Earl's Court rumo à ilha dos Cães, através de Hercules Road, depois por St. John's em Horsleydown. – Hã... senhor, tá começando a parecer... – Continue a desenhar, Netley. A seguir, Battle Bridge até Herne Hill, através de Hercules Road e do Obelisco de Caleópatra. E, por fim, Herne Hill até Albion Drive, através de Horsleydown, da torre de, e da Igreja de Cristo, em Spitalfields. Ande Netley. Desenhe. – Senhor, por favor... eu... – Oh, Deus. – Ah ah! Sim... mas não o seu. Desenhe bissecções até que elas se cruzem. São Paulo está no centro. Nós estamos no meio desse padrão! Netley? O que...? – Ar fresco... Tenho que sair...” (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 1, p. 118).

racionalização extrema à beira da insanidade, pelo estupor de conhecer os símbolos presentes no cotidiano, antes sob controle, mas que o influencia incisivamente.

Dessa estrela, vale frisar que as cinco vítimas e as cinco pontas representam ainda o número maçônico (MOORE; CAMPBELL, cap. 8, p. 44, 2010). Assim, a simbologia percorre em vários âmbitos dos dois enredos. Além das referências maçônicas, há ainda dois símbolos em comum em ambas as obras que fortalecem e edificam o projeto de Gull: a uva e o láudano. Dentro das dicotomias correlatas “homem x mulher”, “razão x emoção”, “ciência x arte e delírio”, “Apolo x Dionísio”, “Sol x Lua”, a uva e o láudano (por extensão, o ópio presente no filme) encontram-se ao lado do delírio, da emoção e assim por diante, segundo Gull. A uva em especial abarca em si uma série de símbolos. Além de ser a fruta preferida do assassino, é também a fruta que simboliza Dionísio, deus do vinho da embriaguez, da inspiração e da insanidade (ver citação abaixo, Figura 17).

Há outro de cunho social que se sobrepõe ao ideológico: em Londres, final do século XIX, a uva era uma iguaria cara demais para ser adquirida pelas vítimas, o que marca a diferença financeira entre assassino e vítima. A entrega dessa fruta para as vítimas a fim de aproximá-las de suas mortes ainda conota uma espécie de sedução, um ato galanteador que elas dificilmente vivenciavam rotineiramente.

Portanto, é uma grande ironia o assassino, consciente de tal carga simbólica, usar uvas cheias de láudano para atrair as vítimas. Ele ainda explica a genialidade dessa estratégia:



From Hell - Chapter 4, page 23.

Figura 18⁴⁰ – “O poder do símbolo”⁴¹

Apreendendo então o feminino com aquilo que é próprio, ou seja, pela uva, fruta do deus Dionísio, e o láudano, metáfora de devaneio, loucura e inspiração. O médico cria sua obra a partir da mulher, do mesmo modo como os arquitetos dionisíacos fizeram, e assassina,

⁴⁰ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 4 p. 23)

⁴¹ “– A loucura é um fruto dionisíaco... como as uvas. Perdoe-me por não oferecer. Suas mãos são imundas e eu temo contágio. – Eu não tô com fome, senhor. Me deu um nós nas tripas e muito enjoo. Deve ter sido a torta, aquela de rim. – Possivelmente... ou talvez os ares mórbidos destas pedras e símbolos tenham lhe afligido. Elas falam diretamente à nossa mente inconsciente. Pense nisto, Netley: ‘Arquitetos dionisíacos’. Que CONTRADIÇÃO! O Deus do instinto e do irracional evocado por arquitetos, os mais sóbrios e apolíneos os homens. No entanto, eles sabiam que o inconsciente era a inspiração de onde as torres da razão emergiam. Assim, CAPTAR simbolicamente seu poder foi sua sublime realização. Seus símbolos eram a lua sonhadora cercada pelas sete estrelas que representam a Aritmética, a Música, a Astronomia, a Retórica, a Gramática, a Lógica e a Geometria, os pilares do pensamento maçônico. Símbolos têm PODER, Netley... poder suficiente para revirar um estômago como o seu... ou levar metade da população deste planeta à escravidão. Siga pela Denmark Hill, rumo a Heme Hill e depois pare.” (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 1, p. 105).

como os maçons fizeram com seus traidores: cortando a garganta da esquerda para direita e tiraram o intestino para enrolar em seu pescoço, além de retirar órgãos (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 2, p. 16).

Logo, o ritual, a uva, o láudano e a maçonaria compõem o rol de símbolos que enriquecem e dão coerência à sequência de eventos das duas obras. O rearranjo desses elementos, vale frisar, fundamenta as diferentes lógicas às histórias enquanto funções catalisadoras.

2.4 Personagens e ambientação

As seções anteriores deste capítulo voltaram-se para as funções distribucionais, subdivididas em cardiais e catalisadoras, as quais contemplaram a estrutura dos dois enredos. Nesta seção, serão trabalhadas as funções integracionais, ramificadas em índice e informante, perpassando por eventos, atmosferas na medida em que a análise sobre os personagens for desenvolvendo. Tais personagens estão restringidos às seis vítimas, Frederick Abberline e William Gull. A rainha Victoria e seu neto, o príncipe Albert Sickert, não estão inclusos por sua participação mínima, ainda que de suma importância para a coerência da urdidura.

Consoante ao que já foi dito a respeito das vítimas, as seis mulheres do filme são amigas, diferente do que ocorre no romance gráfico, no qual apenas Mary Kelly, Polly Nicholls, Annie Chapman e Liz Stride formam um grupo de colegas. Martha Tabram não aparece e Catherine Eddowes foi morta por engano.

A primeira, Martha, aparece brevemente no início do filme e em um *flashback* que Mary Kelly tem na 18ª cena – do casamento entre o príncipe Albert Sickert e Annie Crook. Na recordação da cerimônia, a qual explica a ligação entre as vítimas, há uma pequena disparidade, interessante de se notar: no filme Martha aparece no casamento, porém ela não compõe a série de assassinatos de Gull no romance gráfico. Esse detalhe não é uma incoerência interna, apenas um deslocamento – no romance, apenas Kelly estava presente nesse momento. Tabram aparece como uma personagem leviana, frágil e extrovertida, ou seja, construção de um alvo fácil de ser pego.



Figura 19 – “Martha Tabram”

Não muito diferente, Polly Nicholls também aparenta fragilidade. No entanto, assustada com o fim de Martha, ela passa por um momento de medo e carência frente à sua desproteção (ela briga com Liz e vai caminhar sozinha). Desamparada, o convite de Netley e a conversa com Gull lhe parecem reconfortantes, nas duas obras, com um ar infantil que se contrasta ao terror de sua morte iminente.



Figura 20 – “Polly Nicholls”

As representações de Nicholls se contrastam pela coloração e pelo preto e branco das imagens. Os diretores tiveram a preocupação de investir em tons quase complementares, sempre destacando-se, entre cenário e indumentária, como demonstra a imagem acima – o cabelo vermelho alaranjado ressaltando o verde de seu vestido.

Já Annie Chapman é uma personagem que se diferencia nas duas obras. Enquanto no livro ela é mal humorada, insensível ao drama de suas colegas e mais encorpada, no filme ela é paciente, companheira e ajuda as outras a encontrarem uma solução para o conflito com a gangue Old Nichol. A forma como os diálogos são travados no livro, intensificam o clima de hostilidade.



Figura 21 – “Annie Chapman”

No filme, a personagem que mais causa desordem no grupo é Liz Stride. Bissexual, ela tenta envolver as outras quase a força, resultando em constrangimento e desarmonia no grupo. Sua expressão conota um misto de repugnância e malícia, o que intensifica seus atos insolentes. Grande exemplo dessa postura é o momento anterior da morte de Polly, quando Liz tenta aproveitar da fragilidade dela para beijá-la. Enojada com a situação, Polly a insulta resultando em uma discussão que fará Polly andar sozinha e ser executada.



Figura 22 – Liz Stride

Logo, por sua função de causar conflitos (fundamentais no andamento do enredo), provavelmente sua morte no final do filme foi mais interessante à urdidura ao invés de fazer Annie Chapman como nos mostra o romance gráfico e “tirá-la de cena” logo no início. No livro, Stride é uma sueca com um passado doloroso e de miséria que a levou até Londres, na esperança de alavancar sua situação financeira. Por revés de eventualidades, ela passou a se

prostituir e se lamenta junto a Mary Kelly a vida que elas levam. Assim, elas demonstram um pouco da história de cada uma que por vezes é apagada pelo sensacionalismo que a imprensa fez de suas mortes.

Outra personagem é Kate Eddowes, que aparenta ser a mais velha no filme, imprimindo um pouco de serenidade e maturidade em seus atos. Sua preocupação com o grupo é cativante. Por se importar com a segurança das outras, ela se expõe ao caminhar sozinha, o que viabiliza o ataque de Gull. Na HQ, Kate participa do enredo em paralelo, e aproxima-se da situação casualmente, apenas por tentar ganhar a recompensa pelo assassino. Alcoolizada, ela diz ser Mary Kelly, levando os guardas a denunciarem-na para Gull.



Figura 23 – “Catherine Eddowes”

De todas as mulheres do grupo, a que ganha mais destaque é Mary Kelly. Além de aparecer frequentemente, ela se envolve com o inspetor Abberline e ganha atenção especial no capítulo 9, antes do último assassinato. O hedonismo que ela vive no livro torna sua amargura mais dramática, acentuada ainda pela impossibilidade de se expressar (se outra pessoa tivesse ciência do problema, essa também passaria a ser um alvo do criminoso).



Figura 24 – “Mary Kelly”

Por mais cruel que seja a situação dela, ela se mantém firme no romance gráfico com sua forte personalidade. Porém, no filme, Kelly se põe frequentemente na posição de vítima de tal modo a fazer com que Abberline se aproxime e cuide dela. No livro, Abberline vai conversar com Mary para desabafar e eles acabam dividindo um pouco de suas aflições, sem que eles soubessem a identidade de cada um. A mentira que eles compartilham destaca-se do contexto, se configurando em um espaço fictício na vida de cada um, um oásis dentre tanta desventura.

Além de caracteres distintos, suas representações são, mais uma vez, contrastantes. Na imagem à esquerda, os cabelos ruivos queimam em contraponto ao azul de suas vestes. Sua presença na obra filmica ainda se faz importante por representar as personagens que se prostituem, ao contar seu passado miserável e seus anseios por uma vida diferente daquela, resumindo a situação de suas colegas.

Outro protagonista é Frederick Abberline, que no filme sofre dois deslocamentos: primeiro, sua aparência e a de Godley, o sargento que o acompanha nas investigações, são invertidas:



Figura 25 – “Sargento Godley e Detetive Frederick Abberline”⁴²

O outro deslocamento mencionado acima é a habilidade de prever as mortes, que corresponde à de Robert James Lees. De acordo com o que foi dito acerca do personagem Abberline, ele recebeu ajudas externas que o levaram até Gull. No romance gráfico, foi a de Lees: dizendo ser um sensitivo (alguém que tem visões e percebe o que está acontecendo a sua volta, um clarividente), Lees vai até Abberline, finge ter um ataque epilético enquanto insinua que o assassino mora no endereço de Gull. O palpite do pseudosensitivo surgiu da inimizade criada no momento em que eles se conheceram:



Figura 26 – “Inimizade” (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 9, p. 12)⁴³

O quarto quadro voltará à tona à medida que Robert vai remoendo a cena. Seu ressentimento, junto à vontade de vingar-se, o leva então a insistir que Gull fosse alguém sem

⁴² Da esquerda para a direita, no primeiro quadro estão Godley (mais alto e magro, de roupas mais claras) e Abberline; em seguida a imagem de Godley retirada do filme, semelhante ao Abberline da HQ, segurando um caneco de cerveja. No último quadro, está Abberline do filme, magro e com nariz fino, como o Godley do livro.

⁴³ “—Hã, com licença! Sir William? Sir William Gull? — Hm? — Se me permite, Senhor, eu sou o Robert Lees, o conselheiro sensitivo de sua majestade. Estou a par do seu trabalho e, há muito, ansiava por esse encontro. — É mesmo? Eu também estou a par de seu trabalho, meu caro, o de lucrar com delírios advindos da ignorância. Consequentemente, eu não desejava de forma alguma esse encontro. Bom dia.” (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 3, p. 16).

escrúpulos, capaz de cometer os assassinatos. Em contrapartida, no filme é a visão provocada pelo ópio que consegue encerrar a investigação mesmo com poucas provas.

Em ambas as obras, o inspetor Frederick Abberline abre e encerra o enredo, como um responsável que carrega o fardo desses infernos. De fato, por ele não ter prendido o culpado mesmo com a confissão dele, sua função enquanto inspetor da Scotland Yard e sua humanidade são frustradas.

Por fim, o último personagem a ser examinado é Sir William Gull. De grande complexidade, sua razão em contraste com sua insanidade marca a personalidade desse médico. Pelo fato de seus crimes serem camuflados ao longo do filme, Gull pouco participa do enredo se comparado ao romance gráfico, no qual conta-se sua história desde a infância até sua ascensão ao cargo de médico ordinário real, bem como seu crescimento na maçonaria, ao nível de “mestre”.

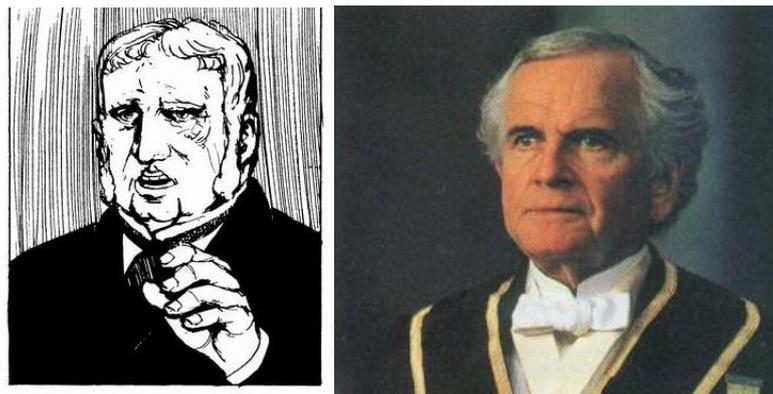


Figura 27 – “William Gull”

Como na HQ a identidade de Gull é totalmente revelada, ele constantemente mostra sua arrogância e prepotência insultando outros com vocabulário rebuscado, conforme ocorreu com Lees, na citação acima. Já na obra fílmica, ele é cortês e solícito como o é com Abberline, vaidosamente falando sobre o assassino – até aquele momento desconhecido.

Gull se apresenta como um médico aposentado, que dá aulas de anatomia. Sua atenção com o inspetor causa a impressão de ser um homem de idade bondoso, ficando fora de suspeita. Quando ele revela-se ser o assassino, sua aparência se transfigura e surpreende o espectador:



Figura 28 – “William Gull pós-revelação”

De todas as transformações, adições, subtrações e deslocamentos, enriquecidos por cores e movimentos, nota-se que as personagens são construídas e denotadas em favor da dinamicidade da trama. A ambientação que conota os personagens e eles que, por sua vez, dão razão ao contexto, compõem um novo tom à obra fílmica.

Assim, os elementos constitutivos de cada obra, somados às opções de seus criadores compõem um todo autêntico, encerrando as respectivas singularidades em cada arte – ou mídia. Do menor nível (desenho, fotografia, animação e assim por diante) ao maior (personagens e construção de enredo), há tantas possibilidades que a fidelidade se torna um ideal utópico, talvez uma má notícia a críticos reacionários.

CAPÍTULO TRÊS: DOS INFERNOS, UMA ANÁLISE GERAL

Este livro é dedicado a Polly Nicholls, Annie Chapman, Liz Stride e Marie Jeanette Kelly. Vocês e suas mortes: somente destas coisas, temos certeza.
Boa noite, senhoras.⁴⁴
(MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 1, p. 2)

Após a análise esmiuçada do esqueleto ou da estrutura do filme em contraste com a do romance gráfico, vale agora afastar da estrutura para dar ênfase aos temas mais abrangentes. A necessidade de examinar morte por morte, já que o *corpus* trata de um *serial killer*, foi sanada no capítulo anterior. No entanto, a relação entre o homicida e suas vítimas ainda não foi desenvolvida.

Assim, questões como o motivo que levou William Gull a assassinar e estripar cinco mulheres, o porquê das vítimas não serem homens, o fato delas se sustentarem pela prostituição, são essenciais para a compreensão geral de *Do inferno*. Esses pontos contemplam a constituição do inferno ao qual os títulos se referem e como são trabalhados de diferentes formas, eles conferem a cada obra um tom ou um acabamento diferente.

Usar os termos “tom e acabamento” é algo caro ao pesquisador, pois exprimem qualidade imprecisas, noções etéreas que beiram o impalpável e, conseqüentemente, ao inexplicável cientificamente. Beiram. A atmosfera que uma obra emana – aquela que a caracteriza – é elaborada com eventos, personagens, assuntos, cenários, tempos que cada arte dispõe. Ademais, a composição dessas partes elaborada com o estilo do autor resulta em uma singularidade. É interessante notar também essas obras, frutos de um mesmo evento histórico, compõem ficções diferentes.

No ensaio *Um teto todo seu* (2004), Virginia Woolf permeia de modo metalinguístico discussões a respeito da situação da mulher enquanto escritora e cidadã nos séculos XVIII, XIX e início do XX, bem como sobre o ato de escrever literatura (e um enredo, por extensão). Desse modo, utilizando-se da ficção e do fato, aparentemente contrários, como fizeram os autores de *Do inferno*, Woolf aborda metaforicamente este paradoxo próprio da literatura:

Mentiras fluirão de meus lábios, mas talvez possa haver alguma verdade no meio delas; cabe a vocês buscarem essa verdade e decidirem se vale a pena conservar alguma porção dela. (WOOLF, 2004, p. 9).

⁴⁴ Dedicatória do romance gráfico *Do inferno*.

Assim, a mentira está estritamente ligada ao real, atuando como tal:

Como já disse que era um dia de outubro, não me atrevo a perder o seu respeito e por em risco o bom nome da ficção mudando a estação e descrevendo lilases pendendo de muros de jardins, açafões, tulipas e outras flores da primavera. A ficção deve ater-se aos fatos e, quanto mais verdadeiros os fatos, melhor a ficção [...]. (WOOLF, 2004, p. 21).

Ao pensar na formulação de uma narrativa, é interessante pensar na gama de elementos que preenchem o enredo com a vivacidade da ficção e que tornam seus personagens quase reais ao conferir coerência a eles. A construção do *corpus*, o romance gráfico e conseqüentemente o filme feito com base nesse, reúne ainda uma vasta pesquisa debruçada em relatos e (auto) biografias da época.

Com isso, o limiar entre o fato e a ficção parece ser mais vago, levando o leitor ou espectador a se perguntar se *Do inferno* é factual ou se é uma invenção. Contudo, não será trabalhada a veracidade do que é contado, mas a composição e o teor verossímil de como se narra.

Deste modo, a maneira que os temas são trabalhados pelos autores remete tanto à estrutura da obra quanto ao conteúdo, tangenciando o tom final da obra citado acima. Se no romance e no filme o gênero feminino é abordado por desenhos, pela atuação, por diálogos e cores, o modo como são combinados compõem assuntos diferentes mesmo que sejam análogos.

3.1 Gênero e sexo

Nessa seção, será analisada a representação do feminino e das relações de gênero daí decorrentes no *corpus*. Ainda que a figura masculina seja bem trabalhada em fortes personagens, como as frequentes citações sobre Gull e Abberline mostrarão, o propósito dos assassinatos aborda o feminino, deixando uma marca significativa em sua construção: o capítulo 4 evidencia esse propósito, pois o assassino William Gull explica ao seu cocheiro sua real intenção em exterminar as quatro mulheres (até aquele momento, ele pretendia executar apenas quatro mulheres, a quinta foi consequência de um equívoco).

No romance gráfico, não apenas a identidade e o caráter do assassino são apresentados em primeiro plano (enquanto protagonista), mas também seus motivos e pretensões. O excerto abaixo ilustra a relação entre o propósito aparente (esconder o segredo do príncipe Albert

Victor Sickert a pedido da Rainha Victoria) e aquilo que William Gull queria deveras fazer (criar uma grande obra). A seguir, Netley pergunta ao médico inocentemente a ligação da simbologia junto aos deuses antigos, ou “bruxaria” (como ele generaliza) com as mortes que eles iriam levar a cabo:



Figura 1⁴⁵ – “O propósito de Gull”⁴⁶

Como já foi explicado no capítulo anterior, William Gull foi convocado enquanto médico real e maçom para silenciar o casamento e a filha do príncipe Albert Victor Sickert com Annie Crook, uma mulher simples considerada imprópria pela Rainha Victoria, ou “some filthy shop-girl” (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 2, p. 28)⁴⁷. No entanto, Gull criou um plano em cima de sua missão: criar um símbolo forte o suficiente que mantesse as mulheres sob o poder dos homens eternamente.

⁴⁵ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 4, p. 33)

⁴⁶ “– São elas que a gente vai eliminar, né? Mas, então, por que essa bruxaria toda de que o senhor tá falando pra resolver um assunto tão bobo? – Oh, Netley! Você não está PRESTANDO ATENÇÃO? A “bruxaria” não ajudará em nada nossos esforços... embora venha a se mostrar valiosíssima. Evitar constrangimento à coroa é apenas a fração visível de meu trabalho, a que está em cima da superfície. A maior parte é um iceberg de significância que se esconde logo abaixo. Grandes obras têm inúmeros propósitos. Ajudar Sua Majestade é apenas UM deles. O restante diz respeito a mim.” (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 1, p. 115).

⁴⁷ “Uma balconista imunda” (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 1, p. 56).

Adiante, há o trecho em que Gull fala a Netley como a duração do patriarcado é pequena perto do matriarcado. Para que seu regime perdure, ele deve ser reforçado constantemente:



Figura 2⁴⁸ – “Gull explicando o matriarcado”⁴⁹

Logo, o personagem está consciente e convicto do que ele quer com os assassinatos. Esse argumento será reforçado ao longo do romance até a morte de Gull (no último capítulo do romance gráfico), quando ele deslumbra a repercussão de seus atos nas décadas seguintes. Conforme dito anteriormente, o motivo do assassino é extremamente relevante ao romance pelo fato dos assassinatos serem as ações principais.

Em outras palavras, se o conjunto dos assassinatos (a “obra” de William Gull) é o argumento principal em *Do inferno* (tanto o romance gráfico quanto o filme), logo o motivo – o que dá início e o que move os eventos – irá constituir o significado dos atos de Gull. Deste modo, coloca-se em evidência a forma como gênero feminino é tratado, pois o assassino quer “acorrentar” as mulheres sob o domínio do homem, immortalizando-as em uma posição inferior. Portanto, executar e estripar mulheres paupérrimas que vendem seu sexo por poucos centavos compõe coerentemente o intuito de Gull.

Assim, discutir gênero em *Do inferno* implica também em refletir sobre relações sexuais para entender a prostituição e a identidade feminina que o assassino pretendia

⁴⁸ (MOORE; CAMPBELL, cap. 4, p. 115)

⁴⁹ “– Comparada à duração da idolatria feminina, nossa vitória tardia, nosso regime de racionalidade perseverante é precário. Nossa magia simbólica, que acorrentando as mulheres, deve, portanto, ser com frequência reforçada, entalhada ainda mais profundamente na carne da História, perpetuando-se até a morte da Terra... quando este mundo e suas irmãs serão finalmente tragados por um Deus-Pai envelhecido, avermelhado e intumescido como uma sanguessuga”. (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 1, p. 107).

estigmatizar. Essa condição de prostituta, estendida e entendida muitas vezes como o próprio caráter dela enquanto mulher, marca uma “relação de gênero”, explicada por Auad:

Gênero também é o conjunto de expressões daquilo que se pensa sobre o masculino e o feminino. Ou seja, a sociedade constroi longamente, durante os séculos de sua história, significados, símbolos e características para interpretar cada um dos sexos. A essa construção social dá-se o nome de “relações de gênero”. Por causa do modo como as pessoas percebem os gêneros masculino e feminino na sociedade é que se espera uma série de coisas tanto dos homens quanto das mulheres. (AUAD, 2003, p. 57)

Ademais, algumas construções sobre o homem e a mulher, além de estarem estabelecidos antes do indivíduo nascer, eles são cobrados pela sociedade, a qual rechaça ou castra quem sair deste padrão. Na lógica binária que coloca o que é relacionado ao masculino ou ao feminino, às vezes polariza ambos como positivo e negativo, respectivamente.

O masculino é marcado como universal, inclusive gramaticalmente, ao passo que o feminino é uma exceção, uma variante (FUNCK, 1994, p. 19). Essa dominação feita em todas as instâncias plantadas no âmbito simbólico, como explicou detalhadamente o próprio Gull, coloca o feminino como um adendo, aquilo que é diferente do masculino. Constância Lima Duarte (1996) observa criticamente esse duo pela ótica de Derrida, na qual o outro, ou seja, a alteridade é vista negativamente.

Assim, é importante ressaltar a visibilidade que Alan Moore atribui às personagens na urdidura, visto que ele transcende os assassinatos e trabalha com desejos, faltas, sonhos e, enfim, a história destas mulheres, quase em forma de militância. A forma politizada de abordar determinados temas é recorrente nas obras de Alan Moore, como em *V de Vingança* e *Watchmen*, publicados originalmente em versão completa em 1989 e 1987, respectivamente, poucos antes da elaboração de *Do inferno*.

O primeiro desses romances gráficos trata de uma versão fascista da Inglaterra. Seu herói⁵⁰, “V”, é um homem que após sobreviver a experimentos, criou um grande plano para derrubar o parlamento em prol de uma anarquia. Por sua vez, o segundo traz um universo onde os super-heróis foram proibidos de atuarem como “vigilantes” ou protetores da sociedade. Um deles, Rorschach, descobre uma conspiração contra todos os super-heróis, uma investida permeada de interesses políticos.

Essa faceta engajada em *Do inferno* evidencia, dentre outros aspectos, as relações entre a mulher e o homem, além de mostrar, nas palavras de Joan Scott (1990),

⁵⁰ A diferença entre um herói e um super-herói reside em suas capacidades: ao contrário do herói, o super-herói tem poderes sobrenaturais, como ficar invisível, voar, ter uma força descomunal e assim por diante

[Como] as sociedades representam o gênero, utilizam-no para articular regras de relações sociais ou para construir o sentido da experiência. Sem o sentido não há experiência; sem processo de significação não há sentido. (SCOTT, 1990, p. 6).

Logo, se o gênero influi no sistema de significação, esse contribui incisivamente na composição do sentido. Tomando por base a teoria de Lacan, Scott afirma que a linguagem é o acesso do ser humano à ordem simbólica, a qual se formula o sistema de significação.

Desta forma, vale retomar a citação acima de Virginia Woolf: as partes do real que edificam a ficção compõem a complexa teia da linguagem das artes, a qual permite visualizar a representação do mundo novamente. Em específico no *corpus*, dentre a situação sociopolítica de Londres e seu espaço físico, somada ao contexto do final do século XIX, há o trabalho com os gêneros nas práticas sociais.

É um exemplo o diálogo do príncipe Albert Victor Christian Edward (apelidado de príncipe Eddie) com um de seus tutores e amante, “Jem” Stephen, quando estavam visitando a Rainha Vitória em Abergeldie, Escócia. O príncipe foi caminhar sozinho por estar pesaroso com os assassinatos e Jem, vendo-o só e triste, foi ao seu encontro para animá-lo e consolá-lo das más notícias de Londres:



Figura 3⁵¹ – “Os mimos de Jem”⁵²

⁵¹ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 8, p. 8)

⁵² “– Eddie, anime-se! Você veio para a Escócia a fim de se afastar um pouco de Londres. Whitechapel fica a quilômetros daqui, Eddie. Além do disso, o que são duas putas a menos? – Jem... essas mulheres não mereciam morrer. Não assim. Elas não FIZERAM nada. – Oh, Eddie! Para com isso! Elas eram MULHERES! Devem ter feito ALGUMA COISA. – Não tem graça, Jem. – Eddie, foi uma BRINCADEIRA, tudo bem? É que eu não aguento ver você preocupado com duas megeras que nunca viu (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 2, p. 80, grifo dos autores).”

Ainda que o diálogo provenha de um admirador entusiasta e amante, nota-se a desqualificação das vítimas por duas características: a primeira com a ocupação (“o que são duas putas a menos?”) e a segunda com o gênero (“Elas eram MULHERES” e “megeras”, bruxa desgraçada ou mulher rabugenta e miserável, como aparece na versão em inglês, *wretched hags*). Assim, as existências de Polly Nicholls e Annie Chapman, as únicas vítimas até aquele momento, foram insignificantes a Jem, apenas mais mulheres mortas, ainda que de modo cruel.

No filme, outros personagens parecem não se importar com os assassinatos, mostrando-se mais veementemente apáticos. De modo geral, os maçons consideravam a vida das vítimas sem relevância, ainda mais se o segredo do príncipe e a postura do reinado deveriam ser zelados. Do mesmo modo, os guardas subordinados à Abberline e seu superior, Sir Charles (membro da maçonaria), preocupam-se mais com o encerramento do caso do que com as vítimas: “The fewer pinch-pricks on the streets, the better. But the sooner you find this butcher or tailor... the sooner we can all celebrate your promotion. Keep me informed.” (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001, 28’11’’) ⁵³.

Assim, o assassino estaria “limpando” as ruas das “vadias”, fazendo um favor à sir Charles, porém os assassinatos causavam grande alarde na imprensa e na população. Caso Abberline conseguisse prendê-lo ou fazer um açougueiro de bode expiatório, ele seria promovido pela Scotland Yard. Esses sentidos estão implícitos na conjunção adversativa *but*: “as mortes não são um problema, *mas* se ele for preso, você será beneficiado”.

Vale ressaltar que elas apenas foram “silenciadas” no romance gráfico por tentaram chantagear sobre o segredo do príncipe e de Annie Crook. Já no filme, elas são executadas apenas por estarem presentes no casamento do casal (inclusive Martha Tabram, que não foi morta por Gull). O dinheiro que elas precisavam era para pagar a gangue Old Nichol, que as ameaçava constantemente. Portanto, a condição financeira e social levou-as a se envolverem no caso, já que antes de precisarem do dinheiro, apenas Annie Crook havia sido lesada.

É possível apontar a situação sócio-econômica enquanto causa basilar, pois, se elas tivessem condições financeiras, provavelmente não tentariam extorquir Sir Walter Sickert, a rainha Victoria não saberia da existência de Mary Kelly e suas amigas. A relação da miséria das vítimas com os assassinatos pode parecer branda, porém em todos os casos a falta de dinheiro será um fator casual no encontro delas com Gull, no romance gráfico.

⁵³ “– Quanto menos vadias nas ruas, melhor. Mas quanto antes achar esse açougueiro ou alfaiate... mais cedo todos nós poderemos celebrar sua promoção. Mantenha-me informado” (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001, 28’11’’).

Provavelmente, caso elas pertencessem à aristocracia, o “silenciamento” seria feito de outra maneira, como aconteceu com Frederick Abberline, o inspetor que investigou o caso. Salvo Druitt, o professor que foi morto para ser o bode expiatório, o inspetor e o sensível Lees ganharam moradias confortáveis e grandes na praia de Bournemouth após saberem quem foi o autor dos crimes. Ainda que o arrependimento deles seja expressivo, eles admitem o privilégio que tiveram:



Figura 4⁵⁴ – “A culpa”⁵⁵

⁵⁴ (MOORE; CAMPBELL, 2010, prólogo, p. 8)

⁵⁵ “– Eu penso no assunto todo dia. A jovem da confeitaria, a rainha viúva, o garotinho da barça e o causídico. – Ah, sim. O sr. Druitt. Desde que me aposentei, eu penso em visitá-lo, embora suponha que ele não faça questão. Parece bobagem, não? Ele está logo adiante. Visitar DRUITT? Mas você acaba de dizer que não sente CULPA! É o dinheiro, não? Você não se importaria com nada, menos com o dinheiro. Nós dois nos demos bem não fazendo nada, Abberline. – É. Você tem razão. Ótima pensão, belas mordomias, caríssima moradia perto da praia em Bournemouth... Não me saí mal, não é mesmo. Abberline, eu sinto muito. Não tive a intenção de reabrir velhas feridas. – Não importa. Você tem toda razão. Aqueles dias terríveis... e graças a eles, Fred Abberline descolou uma linda moradia. Um tira corrupto, meu Deus. – Hrm. Bem, talvez eu deva ir pra casa. – Não, não. Eu insisto. Você me acompanhou até aqui. Entre pra tomar uma xícara de chá. Afinal, sr. Lees, o lugar é este... esta é a casa que Jack construiu. (MOORE; CAMPBELL, v. 1, p. 12).”

No fim de seu ensaio, *Um teto todo seu*, Woolf (2004) se utiliza das palavras de Sir Arthur Quiller-Couch para mostrar a estreita ligação entre condição financeira e possibilidades de ascensão:

Creiam-me – e passei uns bons dez anos observando umas trezentas e vinte escolas primárias –, podemos tagarelar sobre a democracia, mas na verdade uma criança pobre na Inglaterra tem pouco mais esperança do que tinha um filho de um escravo ateniense de emancipar-se (...).

(COUCH *apud* WOOLF, 2004, p. 118)

Assim, a situação econômica e social de Annie Chapman, Elizabeth Stride e de suas amigas era invariavelmente precária. Assim sendo, a perspectiva de uma vida digna para os moradores de Whitechapel, sobretudo para as mulheres, era mínima. Contextualizando esse distrito, o inspetor Frederick George Abberline oferece ao sargento Godley e ao leitor dados mais precisos do lugar:

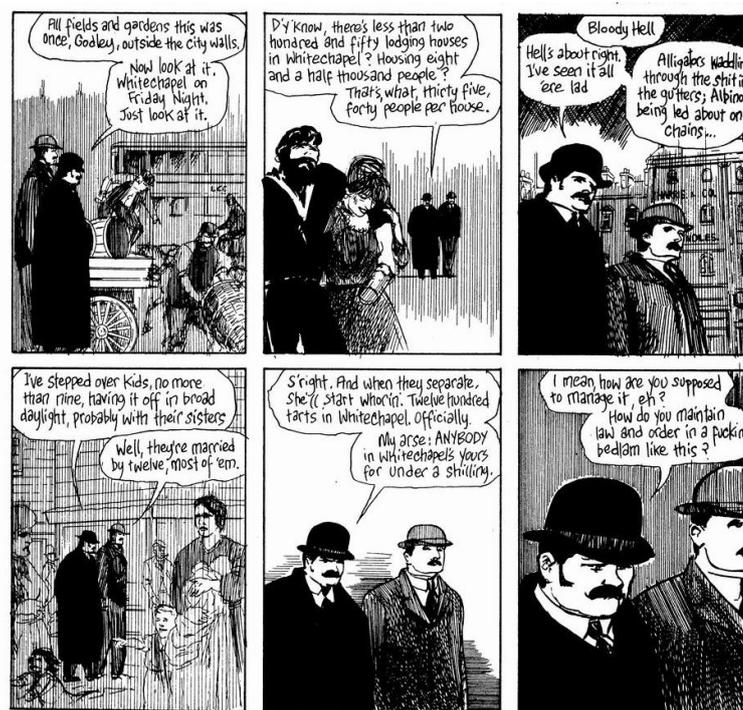


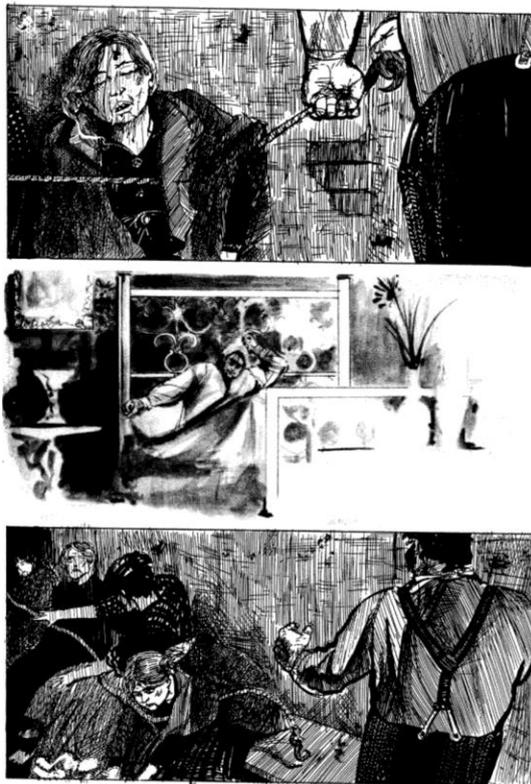
Figura 5⁵⁶ – “Whitechapel”⁵⁷

⁵⁶ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 6, p. 22)

⁵⁷ “– Antigamente, tudo aqui era campos e jardins, Godley, fora dos muros da cidade. Agora, olhe só. Whitechapel sexta-feira a noite. Olha só pra isto. Sabia que tem cerca de duzentas e cinquenta pensões em Whitechapel? Hospedando oito mil e quinhentas pessoas? Isso dá... quanto? ...quarenta pessoas por pensão? (...) Eu já trombei com meninos com não mais que nove anos, transando à luz do dia, provavelmente com as irmãs. – Bom, a maioria deles se casa aos doze. – É verdade. E, quando se separam, a mulher cai na vida. Duzentas putas

No caso delas, a pobreza redundou nas respectivas mortes. Nesse sentido, a morte de Polly Nicholls é emblemática, uma vez que a rotina dela e de Gull – como despertar, arrumar-se antes dos compromissos – são equiparados ao longo do capítulo 5. Nesse trecho do romance, os quadros alternam-se entre os personagens, diferenciados pelo desenho aquarelado, levemente esfumado mostrando Gull, conotando uma situação de sonho e, por extensão, de conforto, enquanto que os traços dos quadros que mostram Polly são os mesmos que Campbell utiliza em grande parte do livro, mostrando inversamente ao sonho a noção de realidade.

A antítese entre os personagens supracitados inicia-se com a região onde cada um habita e segue com a rotina deles. De um lado, Gull mora em West End, um bairro nobre de Londres, dorme em uma cama aconchegante e acorda calmamente; por outro lado, Polly, em East End dorme da forma mais barata, segundo as notas do apêndice – em um banco comprido, onde várias pessoas dormiam sentadas. Para elas não caírem, passavam uma corda de uma extremidade a outra e ao amanhecer apenas soltavam a corda, deixando todos desabarem no chão:



em Whitechapel. Número oficial. O cacete: QUALQUER PESSOA em Whitechapel é sua por menos de um *shilling*. (...)” (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 2, p. 26.)

Figura 6 – “Diferentes acomodações” (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 5, p. 5)

No filme, há uma cena retratando essa forma barata de pernoitar; no entanto, as conversas entre elas apenas indicam o quanto são desfavorecidas, não há diálogos que abordem a situação delas de fato, como ocorre no romance gráfico. Há apenas uma cena em que Mary Kelly disserta brevemente a respeito de sua condição e de tantas outras quando Abberline lhe faz perguntas sobre o príncipe Albert, que até então era apenas um pintor para ela e suas amigas:

- How do you know he was a painter?
 - He hired us to pose as artist's models.
 - What exactly does that entail, artist's models?
 - We stood very still, so he could paint us. What's the matter? You think I was born a whore? I'm sorry, I'm an unfortunate, not a whore. England doesn't have whores... just a great mass of very unlucky women.
 - So Ann Crook...⁵⁸
- (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001, 1:05')

Deste modo, Mary Kelly explica de modo simples a diferença entre ser e estar: a causalidade entre ser uma “desafortunada” e estar se “prostituindo”, apontando para a falta de opção e “sorte” que as levaram a tal situação degradante. Em outras palavras, a construção cultural de gênero, referente àquele contexto, limita as possibilidades da mulher a basicamente se casar com um homem que a sustente ou a vender seu próprio corpo. Constrói-se então uma crítica social do período vitoriano, em que miséria era algo comum e o contraste entre a pobreza e a moral era enorme.

A fala de Mary Kelly também aponta indiretamente outro problema de sua condição. Após Kelly ponderar sobre a prostituição em Londres, Abberline não comenta nem dá sua opinião a respeito, apenas retorna ao assunto anterior – a investigação de Ann Crook. Logo, a breve denúncia de uma personagem não encontra eco ou compreensão, resigna-se em ser uma voz solitária. Em contrapartida, o livro não traz apenas diálogos que tragam à tona a falta de dignidade daquelas que se sustentam na prostituição, ele evidencia e conota suas adversidades.

No capítulo cinco, mais à frente, as páginas são divididas de outra forma, em seis quadros sendo os de Gull duas vezes maior que aqueles reservados a Polly Nicholls (ou seja,

⁵⁸ "- Como você soube que ele era um pintor? - Ele nos contratou para posar como modelos. - Em que exatamente isso implica? - Nós tínhamos que ficar bem paradas, para que ele pudesse nos pintar. Qual o problema? Você acha que eu nasci prostituta? Me desculpe, eu sou uma desafortunada, não uma prostituta. A Inglaterra não tem prostitutas... só uma grande massa de mulheres com muito pouca sorte. - Então, Ann Crook..." (tradução nossa)

três fileiras e duas colunas; a primeira coluna com o dobro do tamanho da segunda). Essa divisão respeita aos nove quadros que são mantidos ao longo do quadrinho; um quadro nunca é dividido, sempre há agrupados de modo a combinar novas formas⁵⁹. Assim, a superioridade de Gull é enfatizada metaforicamente pelo quadro, uma vez que ele, enquanto homem, médico e maçom, tem mais espaço na sociedade, mais poder em seu grupo⁶⁰.

Ainda no mesmo capítulo, após a rotina diária, Gull encontra-se com Netley para combinar o primeiro assassinato, enquanto come uvas. No quadro ao lado, Polly é convidada a vender seu sexo em troca de uma pequena quantia de dinheiro. Uma frieza e apatia percorrem os dois planos, pois enquanto Gull combina alguns detalhes com Netley para executar a primeira de suas vítimas, a própria Polly Nicholls, ela espera seu cliente terminar a relação sexual com um olhar vazio, triste, apenas suportando a humilhação:



⁵⁹ Esse assunto será melhor desenvolvido na seção 3.2 “Inferno”.

⁶⁰ Vale ressaltar ainda que William Gull teve o apoio financeiro de sua mãe, viúva que herdou o empreendimento do marido. No capítulo dois do romance gráfico, a ascensão do médico é narrada, da escola ao posto de médico real ordinário. Com alguns contatos com homens influentes da época junto às boas condições, o médico teve a oportunidade para desenvolver suas aptidões.

Figura 7⁶¹ – “A diferença”

Continuando o percurso de ambos, Polly vai ao bar Ten Bells gastar o dinheiro ganho, ao passo que Gull vai visitar seu paciente John Merrick, conhecido por Homem Elefante. No bar onde está Polly, Netley entra oferecendo-lhe um chapéu para que ele possa identifica-la mais tarde.

A seguir, os eventos vão se desenrolado de modo a favorecer o assassino, uma vez que Polly não pode pagar sua hospedagem e volta às ruas para conseguir a quantia necessária para o pernoite – outra vez, o assassinato é viabilizado pela miséria. Rondando as ruas atrás dela junto a Netley, Gull cobre algumas uvas com láudano, um derivado de ópio, para dopar a vítima.

É importante ressaltar que enquanto a uva é uma fruta simbólica no romance, no filme ela representa apenas a distância social entre o assassino e a vítima, que atrai as vítimas por demonstrar o poder econômico do “cliente”, como pontuou Abberline para seu superior: “No one in Whitechapel, no matter what their trade, could afford grapes. Obviously, they were given to her by the killer. It follows that he must be someone with money”⁶² (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001, 27’24’’). Assim, as uvas se equiparam aos presentes (chapéu, lenço, broche, como no livro) oferecidos por Netley para leva-las até Gull, revogando sua referência feminina e dionisíaca.

Já no romance gráfico, a entrega da uva alterada pela toxina a Polly é um ato mordaz de Gull, uma vez que ele a engana (ou a entorpece) com algo que é associado a ela enquanto mulher, acorrentando a força feminina para alimentar o poder masculino – conforme dito anteriormente. A ironia se intensifica quando Gull pergunta sobre a vida de Polly e ela, entusiasmada com o incomum interesse por sua história, conta sobre sua trajetória árdua.

Da mesma forma que Polly Nicholls ficou vulnerável por não ter onde dormir, Annie Chapman também ficou exposta na rua. A situação de Chapman é agravada pela fome – em seu último dia de vida, o único alimento ingerido é a uva oferecida por Gull. Enfraquecida e sem um lugar para dormir, ela se arrasta pelas ruas para conseguir algum cliente até não aguentar ficar em pé.

A fome também está presente no filme, ainda que de modo brando. Há duas situações que Mary Kelly verbaliza sua fome: primeiro, quando ela se dispõe a ajudar Abberline, ele a

⁶¹ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 5, p. 11)

⁶² “Ninguém em Whitechapel pode se dar ao luxo de comprar uvas. Foram dadas pelo assassino... o que a faz pensar que fosse um homem rico.” (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001).

paga um jantar ao que ela confessa estar faminta (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001, 57'36"). Segundo, no momento em que ela discute com Abberline sobre a urgência de garantir a segurança e o alimento seu e de suas amigas: “You better throw us in jail because we have no money for food or a doss”⁶³ (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001, 1:16'42")

Pouco antes de encontra-se com seu assassino, Annie vai até uma pensão para sentar-se. Apesar de sua situação sub-humana, o dono frisa que ela apenas poderá dormir lá quando tiver a quantia necessária. Nesse excerto, Eddie Campbell usa o sangue e a moeda metaforicamente para representar o estado de Annie:



Figura 8⁶⁴ – “O valor do sangue”⁶⁵

⁶³ “É melhor nos prender, pois não temos dinheiro para sobreviver.” (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001). Aqui, vale observar que na legenda do filme não é explicitado que ela não pode comprar comida nem uma dose, a “sobrevivência resume esses dois elementos.

⁶⁴ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 7, p. 17)

⁶⁵ “– Que foi? O que você quer? Já te falei que não pode ficar aqui sem a grana da cama. – Eu arranjo depois. Só queria me sentar um minuto. – É sempre a mesma coisa. Eu é que nunca tenho um minuto. Se não é minha Mary em casa tagarelado em casa, são vocês aqui, bêbados o tempo todo. – Eu não tô bêbada. Tô é muito doente. –

Nos últimos quadros da página, é possível entender a representação do sofrimento dela para além de um presságio, pois como ela quase não tem mais sangue ou vitalidade para conseguir bancar sua existência, é como se seus últimos momentos de vida esvaissem sem os cortes de Gull. Essa morte adiantada retoma ainda a epígrafe desse capítulo, um poema de Milton sobre o ataque furtivo e paulatino de um lobo:

The hungry sheep look up, and are not fed,
But swollen with wind and the rank mist they draw,
Rot inwardly and foul contagion spread,
Besides what the wolf with privy paw
Daily devours apace, and nothing said.
(MILTON *apud* MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 7, epígrafe)⁶⁶

Deste modo, a epígrafe adianta poeticamente o contexto fúnebre e perverso de Annie Chapman e das próximas vítimas, metaforicamente enquanto ovelhas que padecem antes de o lobo, o assassino, dar seu ultimato. É interessante ressaltar que o cismismo e ironia de certas coincidências são frequentes em *Do inferno*. Por exemplo, quando Annie informa o dono da pensão que está doente, ele a responde: “Então, procura um médico”; mais tarde ela deveras sairá em busca de um cliente e achará um médico, o próprio Gull.

Enquanto no livro o sofrimento delas é expressivo, como a feição de Annie na imagem acima, no filme as mulheres mostram mais medo de serem pegas pelo assassino do que o sofrimento pela morte iminente. Logo, pelo fato dos homicídios serem repentinos e seu motivo desconhecido, o drama dá lugar ao pavor do inesperado.

Reunidas no quarto em Millers Court, no filme, elas dormem e andam juntas, se protegendo mutuamente:

Então, procura um médico. E só não me aporrinhar ou te ponho pra fora. – Pode deixar. Cê nem vai saber que eu tô aqui. – Ah, mas é bom mesmo. (MOORE; CAMPBELL, 2005 v. 2, p. 47)”.
⁶⁶ “As ovelhas famintas erguem os olhos, e não são avermelhadas./ Mas, túrgidas do vento e da névoa rançosa que inalam./ Apodrecem internamente e o miasma se espalha./ Bem próximo, o lobo, com pata furtiva./ Diariamente devora com lentidão, e elas nada dizem” (MILTON *apud* MOORE; CAMPBELL, 2005 v. 2, p. 31)”.



Figura 9 – “As cinco amigas”⁶⁷

É importante ressaltar que, ao contrário do romance gráfico, nessa outra obra elas formam um grupo unido, o qual é constantemente representado junto, exceto quando Gull ataca ou quando Mary Kelly vai procurar Abberline. Portanto, nenhuma delas tem um companheiro fixo, apenas Liz Stride se relaciona no final do filme com uma personagem secundária, Ada, e Kelly, que desenvolve um romance com o inspetor.

A afinidade entre ambos leva Abberline a protegê-las além de sua função enquanto membro da Scotland Yard. Ele inclusive dá uma grande quantia de dinheiro para elas sobreviverem (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 1:16’49’’). Esse ato reforça que o subsídio, a possibilidade de sustento vem do homem, além dos clientes.

Em outro momento no filme, Annie Chapman comenta como a situação de Annie Crook (ou Ann), frisando a vantagem de ter um cliente rico cuidado dela: “You look fine, Ann. Must be nice, having a rich man looking after you.” (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001, 6’28’’)⁶⁸. Nessa cena, antes de Crook ser raptada pela polícia especial, as seis amigas estão fazendo a higiene matinal em um coche, enquanto que ela estava com vestes limpas, com boa aparência. Evidencia-se, então, a principal forma de ascensão dessas mulheres.

Voltando à sequência do romance gráfico, as outras três vítimas também ficaram em perigo por motivos relacionados à condição financeira. Essas últimas estavam mais protegidas pois moravam com seus companheiros e tinham conseqüentemente um lugar fixo para dormir.

⁶⁷ (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001, 17’59’’)

⁶⁸ “– Você está ótima, Ann. Deve ser muito bom ter um cliente rico.” (legenda 6’28’’).

Liz Stride as representa bem, pois seu companheiro a expulsou de casa por ela beber constantemente; ele desconhecia o motivo que estava apavorando ela e Mary Kelly, que se intensificava ao saber das mortes hediondas de suas amigas. Então, a reação delas foi autodestruir-se desenfreadamente, investindo no alcoolismo e em prazeres momentâneos. O próprio autor comenta no apêndice acerca desse comportamento:

Também me pareceu plausível que alguém vivendo à sombra de seu próprio e iminente assassinato pudesse embarcar num descuidado e derradeiro acesso de desbragado hedonismo no breve tempo que lhe restava.
(MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 3, p. 151).

O destino delas escoava inevitavelmente a um final trágico, marcando mais uma vez a sina das mulheres. Como o casamento no final do século XIX era a principal forma de ascensão social, a prostituição eliminava essa possibilidade, tal qual foi o caso de Annie Crook. A prostituição é algo muito caro e negativo para a mulher numa sociedade patriarcal, uma vez que lhe tira a *castidade*. A virgindade da mulher ganhou importância, conforme explica a autora Auad (2003), no livro *Feminismo: que história é essa?*, quando há séculos se descobriu que a mulher engravidava através da relação sexual do homem, ao invés de um “presente divino”.

Logo, o valor da mulher passou a ser associado à sua castidade, uma vez que, conforme pontuou Auad, a “transmissão da herança material e genética começa a ser algo importante na vida em sociedade. A mulher passa a ser vista como propriedade do homem, pois, quanto mais filhos, mais mão-de-obra para lidar com a terra” (2003, p. 22).

Portanto, se por um lado a castidade e a monogamia foram extremamente valorizadas na mulher, por outro a desvalorização feminina aumentou a medida que se relacionava sexualmente (AUAD, 2003, p. 28). Deste modo, uma sociedade culturalmente fundada nesses valores irá considerar vil uma mulher que troca seu sexo por poucos centavos.

Tanto a castidade quanto aquilo que seria seu extremo oposto encontram seu cerne no útero, órgão por onde acontece a concepção e a gestação da vida. Pivô de inúmeras relações, Gull conversa abertamente sobre o útero, a natalidade e moral com Annie Chapman enquanto ela come as uvas oferecidas por ele:



Figura 10⁶⁹ – “Abrindo o envelope”⁷⁰

Após ela comentar sobre sua exaustão, Gull logo reconhece o ambiente em que ela vive como a causa de seu esgotamento. De súbito, ele disserta sobre os “envelopes morais” provavelmente referindo-se à sua posição de homicida e à dela, enquanto prostituta, visto que ambos fogem à moral comum da época, “peças dolorosas e sobrecarregadas”. No entanto,

⁶⁹ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 7, p. 21)

⁷⁰ “– Uvas adoráveis, senhor. Dizem que fruta é bom quando a gente tá doente. Sabe... tá difícil respirar. E eu ando o tempo todo com a cabeça pesada... – Ah, sim. São os humores destes cortiços imundos que atormentam os tecidos do cérebro e dos pulmões. Nossos envelopes morais são peças dolorosas e sobrecarregadas... acorrentando-nos ao aqui e agora; negando-nos a eternidade. Como nossa mensagem poderá ser revelada até eles serem abertos? Qual o seu nome? – É Annie, senhor. – Você é casada, Annie? Você usa uma aliança. Viúva, senhor, com dois filhos. Um deles um rapaz, senhor. Ele é aleijado. – Filhos. Eis o imperativo biológico por trás de nossos noivados e festejos. O útero é a nossa verdadeira aliança, não concorda? – S-sei lá. Casamento não significa nada. Pelo menos, hoje em dia. Eu... – Um momento: um presságio surge para indicar nosso caminho. Netley? Vire a direita aqui. No obelisco.”. (MOORE; CAMPBELL, 2005 v. 2, p. 51).

quando ele faz a pergunta retórica “Como nossa mensagem poderá ser revelada até eles serem abertos?”, ele se refere ao símbolo que ele deseja criar. Em outras palavras, é uma mensagem dele inscrita nos corpos retalhados delas, como envelopes abertos. Assim, o nome do capítulo resume a metáfora do assassino: “A torn envelope” (“Um envelope rasgado”).

Deste modo, Gull “abre o envelope” e leva consigo “a aliança” ao estripar Chapman, retirando-lhe o útero – órgão reprodutor que abriga e desenvolve um (a) filho (a), simboliza a união imprescindível entre homens e mulheres para a continuidade da espécie. Igualmente às outras vítimas (exceto Liz Stride por falta de tempo), ela teve não apenas o útero retirado, mas o intestino enrolado em volta do pescoço degolado e outras partes do corpo decepadas:



Figura 11 – “O corpo de Annie Chapman”⁷¹

Com a mão estendida do estripador em primeiro plano e a vítima com as pernas separadas e o ventre aberto, remonta a disposição de um parto, como se Gull estivesse recebendo o fruto de Annie Chapman. A posição que o assassino se encontra no quadro lhe confere a condição de autor, alguém que teve o poder de manipular e assim ser o parteiro de seu símbolo.

A representação dos corpos também é uma preocupação dos diretores, mais que sua posição, uma vez que elas aparecem apenas estiradas no chão. Da mesma forma, intestino foi retirado, como mostra a imagem abaixo de Annie Chapman:

⁷¹ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 7, p. 30)



Figura 12 – “Annie Chapman no filme”⁷²

Assim, é possível o estripamento cenográfico, com as vísceras ao lado da cabeça de Annie, o intestino retirado e o ventre aberto, desconfigurado. Como nos desenhos de Campbell, não há a censura dos corpos abertos, enfatizando a desumanidade do assassino com suas vítimas, o horror dos órgãos retirados e, sobretudo, a descaracterização daquilo que as torna mulheres (o sistema reprodutor).

Indo mais a fundo, o trabalho de Moore e Campbell com o gênero feminino, com o útero e, conseqüentemente, com a gestação extrapola o enredo nas primeiras páginas do capítulo cinco, quando há visão funesta de uma mulher, uma personagem não apresentada antes. O impacto da visão é intensificado pela sua situação: a mulher, Klara, está em meio a uma relação sexual com seu marido, Alois. Consoante ao que o autor informa no apêndice, eles são os pais de Adolf Hitler. Moore justifica a inserção deste trecho no romance pela “coincidência cronológica” (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 1, p. 186): pela data do nascimento do líder nazista, sua fecundação ocorreu na mesma época dos assassinatos.

A visão de Klara consiste na explosão de sangue que ocorre na porta da igreja de Spitalfields, matando vários judeus. Tal cena é sincronizada com o ato sexual, compondo uma sequência só, visto que no primeiro quadro do capítulo aparece um prédio e a seguir há uma constante aproximação do casal até o fim tanto da relação do casal, quanto da visão de Klara, momento em que a erupção de sangue simboliza a ejaculação masculina, ligando a fecundação de Hitler às mortes de judeus.

O zoom é acompanhado pelos balões com barulhos emitidos por Alois, o que marca um ritmo frenético que salta de quadro a quadro. Após enquadrar o rosto de Klara, a aproximação passa para o seu íntimo, mostrando a igreja cada vez mais de perto até chegar em suas maçanetas, para enfim explodir:

⁷² (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001, 41’20’)



Figura 13 – “Visão de Klara”⁷³

Deste modo, fica evidente a importância das concepções de gênero e de sexo, por extensão. Tais concepções são constantemente reforçadas pelos personagens de *Do inferno* e em especial por Gull, que sempre revela as relações entre as construções sociais feitas em torno do masculino e do feminino.

Ao encerrar os assassinatos em série, Gull enfim faz o parto de sua “obra”, concretizando a célebre frase atribuída a *Jack, O Estripador* por uma das milhares de cartas anônimas que chegavam à Scotland Yard: “One day, men will look back and say that I gave birth to the 20th Century”⁷⁴. Os autores levam essa assertiva a cabo inserindo elementos do século XX junto a alguns dos assassinatos (de Annie Chapman, Katherine Eddowes e a última, no lugar de Mary Kelly. No caso de Eddowes, por exemplo, após matá-la com voracidade, emerge um grande edifício encontrando dois tempos de um só lugar (a praça Mitre):

⁷³ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 5, p. 2)

⁷⁴ “Um dia, os homens olharão para trás e dirão que eu dei luz ao século XX.” (tradução nossa).

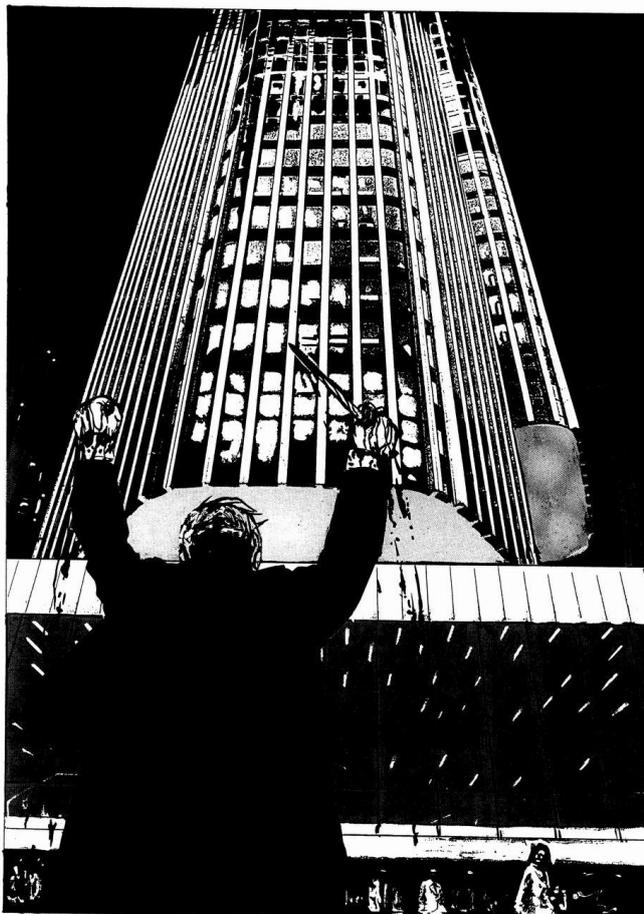


Figura 14 – “Gull e o arranha-céu”,⁷⁵

Quando esse defensor do patriarcado termina de estripar a última vítima, ele e o corpo decepado aparecem no meio de um escritório, cem anos depois, deslumbrando-se com a forte luz elétrica. A tomada de consciência do homicida o faz ver que, apesar dele saber que seus atos marcam a história de todos presentes naquela sala, as pessoas são indiferentes a ele e as mulheres não foram “acorrentadas”, ao contrário de seu plano:

⁷⁵ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 8, p. 112)



Figura 15⁷⁶ – “O abraço”⁷⁷

Assim, a indiferença que todos e a cultura do século XX têm ao seu propósito de sobrepor o poder de um sexo ao outro o “aterroriza” e o “humilha”. Então, sua epifania o leva a afirmar que ele e a vítima foram equiparados pelo tempo, ambos um conjunto de “horror da literatura policial”. O que chocou Gull não foi a apatia por ele, mas o desinteresse pelas “chagas abissais”, pela carga simbólica e cultural da história “que os precedeu”. Não é possível chamar esse momento de delírio, pois uma pessoa do século XIX dificilmente iria imaginar um escritório do século seguinte, tornando o momento insólito.

⁷⁶ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 10, p. 22)

⁷⁷ “– Vocês são a soma de tudo que os precedeu. No entanto, parecem indiferentes a si mesmos. Uma cultura que se tornou desinteressada até mesmo pelas suas chagas abissais. Suas mulheres exibem seus sexos e, no entanto, esta demonstração não suscita lampejo algum de resposta. Suas carnes jazem sem sentido para si mesmos. Como eu lhes pareceria? Algum vilão arcaico ou um horror da literatura policial. No entanto VOCÊS aterrorizam a MIM. Vocês não têm alma. Ao seu lado, estou sozinho. Sozinho num Olimpo. Embora versado nas ciências, seus mais corriqueiros mecanismos estão além de meu alcance. Eles me HUMILHAM ainda que não lhes importe. ISTO é o Armageddon. Ah, Mary. Como os tempos nos equipararam. Fomos tornados iguais, ambos meras curiosidades de nossa época que desaparece neste mundo sem desejo. Este mundo, onde, em coapração, eu sou um ignorante, enquanto você... você se tornou virtuosa.” (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 3, p. 86).

O último quadro contorna uma curiosa composição, no momento em que ele percebe a virtude de sua vítima e a imortalidade da lenda que ele criou, a qual tornou os nomes dele e delas “imunes ao tempo”, evidenciado pelo computador no lado esquerdo. O abraço torna-se então o elo da imortalidade, no encontro da morte com a vida. Ou seja, esse encontro antagônico entre Gull e a vítima se torna imortal pela fusão dos papéis que cada personagem desempenha fora de seu tempo.

Adiante, pouco antes de ele voltar ao quarto em Millers Court em 1888, Gull se põe na situação de salvador, por livrá-las do esquecimento. Seu discurso é intensificado pela aproximação de seu rosto até o *close* em seu olho esquerdo, marcando a troca de tempo:



Figura 16⁷⁸ – “O retorno do abraço”⁷⁹

Por conseguinte, seu projeto e os assassinatos das cinco mulheres, assunto central do romance gráfico, põem em evidência as construções de gênero. No entanto, a simbologia, os intentos do assassino no filme, bem como o sofrimento ordinário e extraordinário das mulheres, são reduzidos a elementos menores das funções distribucionais catalizadoras, cuja função já foi delineada no capítulo 2.

⁷⁸ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 10, p. 23)

⁷⁹ “– Vocês compreendem como eu as amei? Todas estariam mortas em um ano ou dois de insuficiência hepática ou de complicações no parto. Mortas. Esquecidas. Eu as salvei. Percebem isso? Eu as tornei imunes ao tempo e nós estamos casados nas lendas, inextricáveis eternidades afora. Saibam que eu estou... Hã.” (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 3, p. 87).

O grupo de Mary Kelly, “suas cinco amigas”, como o chefe da gangue Old Nichol, McQueen, as chamou (igualmente Godley e os maçons cúmplices da rainha), acaba por minimizar a individualidade delas homogeneizando-as em um núcleo. Uma vez que elas convivem juntas e dormem juntas, sempre associadas nas cenas, Mary Kelly passa a ser a porta voz do grupo, revelando eventualmente anseios como ter uma vida digna e estabilidade financeira, conforme supracitado:



Figura 17 – “Testemunho do casamento de Annie Crook”⁸⁰

Portanto, é plausível concluir que no filme o caso de *Jack, O Estripador* transforma-se em um “horror da literatura policial”, como o próprio Gull ironizou no capítulo dez. O perigo iminente e o terror do ato e da forma insana de matar, somados ao mistério da autoria dos crimes, a investigação de Abberline e seu romance com Mary Kelly excluem ou deixam em segundo plano a complexidade de referências e teorias desenvolvidas por Alan Moore e Eddie Campbell.

Desse modo, o filme se distancia do romance configurando uma nova obra de suspense policial. Como tudo o que irá acontecer com mulheres de Whitechapel é previamente noticiado por Gull e os assassinatos em série são revelados antes mesmo de acontecerem, o romance gráfico provoca uma agonia no leitor ao acompanhar a falta de norte da investigação de Frederick Abberline e ver a aflição das mulheres, inutilmente buscando uma escapatória confere um teor dramático à história.

Tais diferenças na organização de cada enredo os tornam essencialmente diferentes. Assim, distanciando mais a análise dos eventos localizados para a composição da obra permite depreender o tom geral de ambas – tarefa reservada ao próximo item. O tom, conforme dito anteriormente, ainda que possa parecer uma qualidade imprecisa, ele aponta para as respectivas individualidades das obras, o que as torna autônomas.

⁸⁰ (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001, 1:08’)

3.2 O tom do inferno

Esta manhã, no beco, havia um cão morto com marcas de pneu no ventre rasgado. A cidade tem medo de mim. Eu vi o rosto dela. As ruas são sarjetas dilatadas e essas sarjetas estão cheias de sangue. Quando os bueiros finalmente transbordarem, todos os ratos irão se afogar. A imundice acumulada de todo sexo e matanças que praticaram vai espumar até suas cinturas e todos os políticos e rameiras olharão para cima, gritando “salve-nos”... e, do alto, eu vou sussurrar: “não”.
(MOORE; GIBBONS, 2011, p. 1)⁸¹

Do específico para a totalidade, o percurso das mortes como eventos pontuais, perpassando pelas relações que essas implicam (assassino e vítimas), viabiliza compreender o argumento central de cada obra, ou seja, o cerne e a maneira pela qual esse foi explorado, compondo uma esfera específica para cada uma. Nesse sentido, vale evidenciar o inferno construído em ambas as obras, o qual é mencionado no título *Do inferno*.

Deste modo, vários pontos do *corpus* trabalhados ao longo dos outros capítulos e deste mesmo serão retomados a fim de interligá-los e assim tentar formular como o romance gráfico e o filme se individualizam em relação ao outro. Pretende-se então a partir da comparação realizada até aqui enxergar o que caracteriza cada um.

O trajeto optado foi a abordagem da temática sexual, não enquanto um prolongamento da construção de gênero, porém como uma necessidade fisiológica que aponta para a natureza mais íntima do ser humano. De modo oportuno, o começo dessa seção será então o desdobramento da discussão elaborada acima. Esse assunto será enveredado de forma a partir do corpóreo para o abstrato, ao subjetivo que construa a essência infernal das obras. Essa escolha pretende ainda desaguar compulsoriamente na conclusão tanto desta seção quanto do trabalho como um todo.

Dito isto, vale retornar ao *corpus* pontuando uma cena do filme que faz referência direta à HQ: o momento em que o príncipe Albert se relaciona sexualmente com Annie Crook, a gênese de todo o problema:

⁸¹ Solilóquio de Rorschach que abre o romance gráfico *Watchmen*.



Figura 18 – “Annie Crook e príncipe Albert”⁸²

A nudez presente na imagem traz o belo, conotando prazer e amor somados em um ato de deleite. Há implicitamente um romantismo entre o casal, que deixa de lado a relação de prostituta e cliente que os aproximou inicialmente. As cores amarelo e laranja levemente misturados formam tons quentes que conotam o calor do momento.

Esse matiz será raro no resto do filme, visto que grande parte do enredo se passa ou à noite ou em lugares fechados com pouca iluminação. Logo, a frieza da hostilidade e a densidade dos tons escuros irão imperar na obra cinematográfica.

O momento correlato no romance gráfico é deveras a concepção do problema; o bebê real. Diferente da cena acima, no livro o casal não apresenta a mesma beleza romântica, a sinceridade do traço mostra a imperfeição humana o que parece acentuar o afeto mútuo, despidos de diferenças – são apenas dois seres se amando, sem performance ou estética elaborada:

⁸² (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001, 8’20’)



Figura 19⁸³ – “Concepção de Alice”⁸⁴

O uso de apelidos e metáforas, comum entre casais, mostra a intimidade desse ato sexual sem maximizar a sensualidade, conforme ocorreu na cena do filme, com movimentos lentos e sem diálogo. A forma crua de representar se repetirá também em outros quadros, tanto em relações sexuais quanto nos corpos finados, como foram os casos de Polly Nicholls e Annie Chapman, respectivamente, citados acima.

Em contra partida, a tristeza das personagens no filme são postas de modo mais brando. A título de exemplo, a citação acima da cena em que Abberline entrega uma quantia

⁸³ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 1, p. 3)

⁸⁴ “– Gosta de meus peitos, Albert? Viu? Eles estão empinados pra você. – São lindos. Você é LINDA. –Você é que seria lindo se não vivesse se lamentando! É de cuidados que você precisa. – Não, esse é o PROBLEMA. A minha família cuida de TUDO, planeja toda a minha vida por mim.. Pegue meu pau. – Assim? – Oh, sim. Acaricie, vai! – Hmm. Seu irmão não parece ter problemas com sua família. Você... você não entende. Não é a mesma coisa. Ele não é... Oh. Oh, Annie. – Oh, meu amor. Acho que seu binguilim ficou excitado. Vai ver, quer brincar de casinha. Fique paradinho e não pense mais na sua família chata. A gente vai fazer o que quiser e ninguém vai impedir. – Oh, Annie, meu amor. Eu vou gozar. (gemidos) – Oh, Albert. Oh, meu menino adorado.” (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 1, p. 17).

de dinheiro a Mary Kelly, mostra um misto do desejo de não estar naquela situação e a nostalgia de sua terra, a Irlanda, em um momento crítico do enredo, quando Abberline iria se ausentar e elas ficariam mais expostas ao perigo. Seus olhos lacrimejando pedem por esperança:



Figura 20 – “Sofrimento de Mary Kelly”⁸⁵

O tom lúgubre marcante na fotografia do filme parece completar as ações e as falas dos personagens, exteriorizando suas angústias para a atmosfera do cenário. Se por um lado as cores escuras são mais densas do que a expressão facial dos atores, por outro o rosto dos personagens no romance dão vida a seus sentimentos. No quadro abaixo, é possível notar o desvelamento com que Campbell desenha Mary Kelly. Nesse trecho, todas as amigas de Kelly já estão mortas e seu fim torna-se óbvio. Bebendo dias a fio, sua agonia e pânico chega ao extremo, beirando à descrença e à apatia:



Figura 21 – “Angústia de Kelly”⁸⁶

⁸⁵ (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001, 1:17’)

⁸⁶ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 9, p. 17)

Assim, a representação sem pudor é chocante não pela nudez, mas pela intensidade de sua angústia. Vale frisar que essa imagem faz uma dupla menção, pois a posição do corpo é idêntica ao último assassinato, como mostra no final do devaneio de Gull, e a gravura presente na página anterior, pindurada na casa de Gull. O desenho aparece quando Netley avisa que o penúltimo assassinato foi um engano e o alvo, Mary Kelly, continua viva. A feição cruel e assustadora de Gull se contrasta com a amargura do cocheiro em ser cúmplice de outro homicídio:

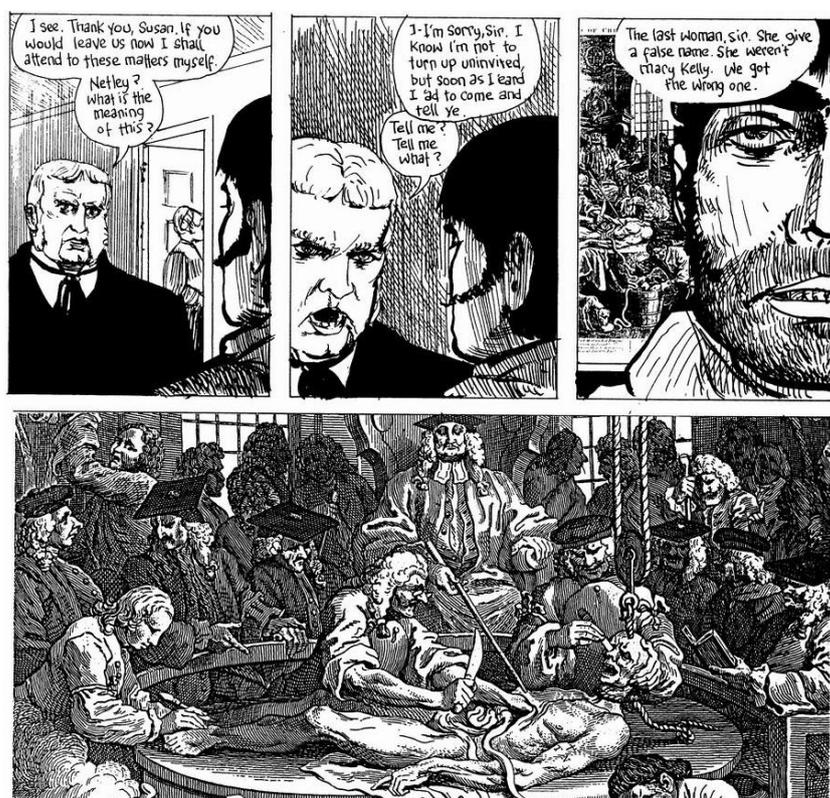


Figura 22⁸⁷ – “Retrato da crueldade”⁸⁸

O quadro ampliado é composto por um grupo que, curiosos, dissecam um corpo. De acordo com o apêndice, esse quadro de William Hogarth (1632), *The reward of cruelty* (*A recompensa da crueldade*) faz uma menção sutil às “técnicas de assassinato de ritual

⁸⁷ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 9, p. 16)

⁸⁸ “– Sei. Obrigado, Susan. Queira nos deixar agora enquanto eu mesmo cuido destes assuntos. Netley? O que significa isto? – S-sinto muito, senhor. Eu sei que não devia aparecer sem ser convidado, mas, logo que fiquei sabendo, tive de vir te contar. – Mas contar o quê? – A última mulher, senhor. Ela deu nome falso. Não era Mary Kelly. A gente pegou a errada.” (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 3, p. 20.).

maçônico” (MOORE; CAMPBELL, v. 3, p. 149) e outra grotesca à forma com que a última vítima é estripada.:



Figura 23 – “O estripador”⁸⁹

Nessa vítima, Gull foi além e dissecou o rosto, parte da perna, coração, intestino e os órgãos próprios de uma mulher, ou seja, seios e útero. Da mesma forma que a imagem anterior de Mary Kelly, o corpo está deitado e com a perna direita dobrada. Assim, encerra-se a gradação com que os autores vão anunciando o terrível desfecho dessa história ao modo das tragédias. A revelação é adiantada não apenas pelas palavras de Gull, mas através de coincidências como essas, presentes no capítulo nove.

Com o nome do romance gráfico “Do inferno”, esse capítulo reforça a fraqueza humana através dos personagens e do sexo, como se a temeridade e a inércia perpassassem

⁸⁹ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 10, p. 18)

pelo corpo deles. A passagem abaixo ilustra exatamente a fraqueza tomando o corpo, visto que antes de Jem (personagem citado anteriormente na seção 3.1) interrompe os lamentos do príncipe Albert sobre os assassinatos iniciando uma relação oral:



Figura 24⁹⁰ – “Apenas fraqueza”⁹¹

Logo a angústia e a fraqueza de conhecer a extensão de seus próprios atos, são negligenciadas principalmente nesse capítulo. O príncipe, por exemplo, acaba por sucumbir de sífilis e desgosto até a sua morte, como é retratado no capítulo treze. Vale frisar que seu padecimento se iniciou após Annie Crook ser invalidada, agravando-se no decorrer das ações do assassino. Atingindo a consequência extrema de cada personagem, o estado absurdo de consciência parece beirar à loucura, como mostra a situação de Mary Kelly e os últimos instantes da vida de Gull:

⁹⁰ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 9, p. 20)

⁹¹ “– Jem, eu... eu não acho que nós devamos. Não é... Quer dizer, eu... oh, Deus. Oh Deus, Jem. Jem, eu sou tão fraco. N-não sou mau... Apenas fraco.” (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 3, p. 24.)



Figura 25⁹² – “Voo derradeiro”

O regresso de sua derradeira epifania no último capítulo representa sua descoberta maior pelo branco, como se ele tivesse atingido a “luz de seu inconsciente”, a revelação máxima. A quase insanidade impressa em sua expressão facial coincide com sua morte, encostado em uma parede de um manicômio. Desse modo, quando esse personagem termina sua denúncia do inferno que acomete a todos os outros personagens, trazendo à consciência aquilo que foi ignorado, o romance termina.

De outra maneira, o mesmo personagem no filme tem realmente delírios ao estripar a última vítima. Após ele revelar a Abberline seu plano e seus motivos, consoante ao que foi explicado anteriormente, sua expressão facial altera-se como que endemoniado, aumentando o suspense do clímax:

⁹² (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 4, p. 75)



Figura 26 – “Gull após sua identificação”⁹³

A escuridão da cena compõe um mal agouro no objetivo do médico – sem piedade, ele se dirige para seu último homicídio. Já durante seu trabalho de decepar a vítima, com as mãos ensopadas de sangue, portando o anel com o símbolo da maçonaria, levando-o ao estado de transe, em um misto de horror e de surpresa:



Figura 27 – “O último delírio do assassino”⁹⁴

A insanidade marcada pelo olhar e pelo sangue é intensificada pelo contraste de vermelho com amarelo. Chega-se assim à composição do inferno, constituída pela crueldade alheia e irracional com que os eventos se sucederam. Portanto, os ideais do personagem são reduzidos a uma mera conduta assassina.

Voltando ao capítulo nove, há a passagem que Gull explica a Netley onde eles estão e que lugar é esse – o inferno. Consoante ao que foi explicado na seção 2.1, esse trecho é o momento de maior correspondência entre as obras, justificando o título de ambas. De acordo com Gull, o inferno é: “[a] mais extrema e absoluta região da mente humana, um mundo

⁹³ (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001)

⁹⁴ (HUGHES, Albert; HUGHES, Allen, 2001)

crepuscular inconsciente. Um abismo radiante onde os homens encontram a si mesmos” (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 3, p. 35).

Assim, o conjunto dos assassinatos, a corrupção da polícia e da maçonaria, o descaso de muitos que enviaram cartas anônimas à Scotland Yard (incluindo jornalistas), o oportunismo e sensacionalismo da imprensa retratados com nudez e sinceridade compõem a essência humana.

Deste modo, o inferno posto no livro refere-se à natureza mais íntima do ser humano, evidenciado ou despido pela carga sexual. O terror dos personagens acima, Mary Kelly, Netley e Albert, reside no segredo que eles devem guardar: o motivo pelo qual Gull executou as quatro vítimas e se prepara para encerrar seu intento com a quinta mulher. Tal mistério é provocado por Gull tanto em suas teorias e símbolos discorridos no quarto capítulo quanto em seu ritual funesto e trágico. O médico ultrapassa limites quando se torna interlocutor do século XX:



Figura 28⁹⁵ – “Raízes da história”⁹⁶

Portanto, o personagem revela o inconsciente, a região mais profunda do ser humano: a miséria, o abuso do sexo e a falta de ética se encontram nas entranhas expostas de cada mulher estripada. A compreensão da insanidade dos assassinatos é o pavor do romance gráfico; a descoberta do “mundo crepuscular inconsciente”. Enfim, o inferno não é apenas a atrocidade do homicida, mas a crueldade de todos.

Em contrapartida, no filme essa complexa reviravolta se apaga. A barbaridade do assassino é decorrente de sua insanidade individual, fator que agrava a desumanidade da

⁹⁵ (MOORE; CAMPBELL, 2010, cap. 10, p. 21)

⁹⁶ “– Com todos os seus números tremeluzentes e suas luzes, não se julguem acostumados à história. Suas raízes negras os amparam. Ela está DENTRO de vocês. Estarão tão sonolentos que nem mesmo a sentem bafejar em seus pescoços, nem ver o que empapa suas mangas? Olhem para mim! Acordem e me contemplem! Eu estou entre vocês. Estarei ao seu lado sempre!” (MOORE; CAMPBELL, 2005, v. 3, p. 85).

rainha e da maçonaria diante de um romance e de uma união verdadeira entre um príncipe e uma prostituta. Pode-se então afirmar que enquanto o rito do livro acaba cercado a todos, no filme o inferno é particular, negligenciando apenas uma parcela dos personagens, em um dado contexto. A atmosfera é a instância que instaura o inferno em torno dos assassinatos em série no filme, instigando no espectador uma série de sensações através do jogo de cores.

Por fim, ainda que cada obra seja composta por uma série de opções de cada autor, a aproximação das duas partes do *corpus* permite outra conclusão que vai além das especificidades dos enredos para refletir as respectivas mídias. A história em quadrinhos, ao contrário do cinema, não possui o recurso de audiovisual para reproduzir a entonação da voz, de transformar uma cena com a trilha sonora ou de criar o movimento pela sobreposição de *frames*, apenas anima de modo complexo em si mesmo.

Por conseguinte, a forma de conotar um sentimento ou a dicção de um personagem dos quadrinhos se reinventa dentro do papel. A expressividade precisa ser densa e reelaborar o letreiramento e o desenho, tornando-os significativos em outro âmbito. Logo, essa arte não é apenas a fusão de texto com imagem, é a ressignificação dessas duas linguagens.

Considerações finais

Muitas vezes, o óbvio é tão exposto que os olhos não o enxergam; veem sem a devida atenção e julgam conhecer a superfície de tudo. Foi assim que a pesquisa evoluiu: ao notar que o romance gráfico e o filme *Do inferno* mantinham diferenças e semelhanças que revelam não a fidelidade, mas as características de mídia e de narrativa, mais a análise crescia.

Pelo fato do *corpus* de pesquisa ser composto por mídias distintas, houve a necessidade de entendê-lo pelo viés da Intermidialidade, área de conhecimento que permite trabalhar com maior liberdade conceitual. Isso acontece por que o termo mídia apaga frequentes preconceitos em relação a manifestações artísticas, além de relativizar o trânsito entre diferentes partes que se relacionam, como o caso abordado nessa dissertação – um filme realizado com base em um romance gráfico.

Para tanto, Claus Clüver, Walter Moser, Thais Flores Diniz, Gerard Genette e Mario Torres colaboraram teoricamente para explicar como uma obra poderia se situar ante outra. Diferentemente do que se costuma rotular, o filme adaptado não é uma produção inferior; se esse for visto como um hipertexto, que traz e transmuta elementos do hipotexto e de tantos outros textos, a teia de relação expande-se ao máximo. Deveras, sob um ponto de vista privilegiado, foi possível desenvolver o estudo das obras com esmero.

A pretensão foi escavar o *corpus* de modo a examiná-lo de fato, compreendendo a articulação entre a forma e o conteúdo. Em outras palavras, buscou-se entender como a história em quadrinhos, com sua forma específica, narra uma dada história, e igualmente o filme – como os artifícios filmicos contam um enredo ao espectador. O estudo foi feito com base em teóricos como Will Eisner, Luiz Antonio Cagnin, Roland Barthes, Sergei Eisenstein, entre outros. Infelizmente, alguns autores como Álvaro Moya e Scott McCloud vieram à tona apenas no final da pesquisa, quando não havia tempo de inseri-los à dissertação.

Assim, com o objetivo de descobrir os “segredos do óbvio”, o principal método utilizado ao longo do texto foi o do contraponto: se, por exemplo, o filme utiliza o recurso de áudio para representar a entonação voz, na HQ precisaria ter algum correspondente. Dessa forma, várias particularidades sobressaíram, evidenciando o que antes passava por despercebido.

Da menor à maior parte, o exame percorreu da composição, passando pelos elementos da urdidura até chegar à compreensão geral da obra, guiada pelos eixos temáticos “Sexo” e “Inferno”. Nessa última parte, textos de autoras como Virginia Woolf, Daniela Auad e

Constância Lima Duarte ajudaram a avançar na abordagem dos temas, principalmente ao que concerne ao feminino.

De modo geral, a composição da esfera de cada obra perpassa pela representação da morte e do sexo, uma vez que a razão das ações principais (os assassinatos) tem origem nas figuras femininas, alvos do *serial killer*. Logo, as respectivas concepções de inferno (o âmbito geral) são criadas no trabalho com os assassinatos e como eles ressaltam ou apagam o papel da mulher.

Por um lado, o filme traz a mulher retratada em personagens ou caricatas ou românticas e suas mortes enquanto ápices de um suspense, o inferno tornou-se a crueldade da Rainha e a insanidade de Gull, apoiado pelos maçons. O motivo pelo qual o assassino tentou criar um ritual frisou sua loucura, instaurando um ambiente hostil e macabro, o que reforça o tom de suspense.

Por outro lado, o romance gráfico trabalha com personagens mulheres que não são vítimas apenas do *serial killer*; são vítimas também da miséria e do preconceito que dificultava a ascensão social delas. O drama diário dessas personagens foi elevado ao extremo pelas mortes, das quais o suspense foi minimizado dando espaço à angústia e ao sofrimento delas e de outros, como mostrou os personagens Netley, Abberline e príncipe Albert.

Ao invés da loucura, o assassino racionalmente arquitetou um plano para formular um ritual, imprimindo um pavor ao enredo que excede as mortes. O conjunto das partes constitutivas forma uma mistura de melancolia sórdida com pavor, as quais são reveladas no decorrer da urdidura de modo explícito. O inferno da HQ pode ser resumido pela desumanidade com que os fatos se desenrolam, negligenciando todos os personagens, não apenas o homicida.

Finalmente, com esse percurso foi possível notar vários detalhes de cada obra que as tornam únicas: o filme, com sua dinamicidade e pluralidade de recursos audiovisuais consegue apresentar ao espectador uma história como se fosse real. A fluidez com que inúmeras fotos são postas traz a continuidade do cotidiano, a ilusão não apenas do movimento, mas também da vivência.

Por vezes, a velocidade dos *frames* pode ser cara ao diretor e ao espectador, visto que o tempo de fruição é imposto a ambos, o deleite tem hora marcada com próxima cena que avança após a outra. Ao som e ao movimento, da mesma forma, são decididos pelos diretores, deixando pouco espaço para o espectador completar com sua imaginação.

Ao contrário da completude do cinema, os quadrinhos precisam transformar o papel em um mundo próprio, tornar seus elementos extremamente significativos, como acontece

com a dupla função que tanto a imagem quanto a linguagem escrita exercem – a imagem conta com a escrita e a escrita mostra como a imagem. Junto a essas características, a densidade dos elementos próprios da HQ, como o quadro e o balão, contribui na construção dessa arte que remonta a forma de narrar mais antiga do ser humano: por desenhos sequenciados.

Referências

300. Direção: Zack Snyder. Roteiro: Zack Snyder; Kurt Johnstad; Michael B. Gordon. . Produção: Warner Bros. Pictures. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2006. 35mm; 70mm; D-Cinema. 117 min.

AMERICAN Pimp. Direção: Allen Hughes; Albert Hughes. Produção: Underworld Entertainment. Estados Unidos: Seventh Art Releasing; MGM Home Entertainment, 1999. 35mm. 87 min.

ANTUNES, A.; XAVIER, M. Elessobreelas. In: _____. **Et Tu Eu**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. Disponível em: < http://www.arnaldoantunes.com.br/sec_livros_imagens.php?id=100 >. Acesso em: 25 ago. 2010.

AUAD, D. **Feminismo: que história é essa?**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

BARTHES, R. **A câmara clara: Nota sobre fotografia**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. Introdução à análise estrutural da Narrativa. In: _____. **Análise estrutural da narrativa**: seleção de ensaios da revista Comunicações. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. São Paulo: Vozes, 1972.

_____. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, W. **A tarefa do tradutor**. Tradução Karlheinz Barck. Rio de Janeiro: Cadernos do Mestrado-UERJ, n. 1, 1992. p. 1-22.

BLOOM, H. **A angústia da influência**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CAGNIN, A. L. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

CIRNE, M. **A explosão criativa dos quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1970.

CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M. (Org.). **Poéticas do Visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 107-166.

_____. Inter Textus / Inter Artes / Inter Media. In: **Aletria**, revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: FALE/UFMG, jul-dez 2006. n. 14, p. 11-41.

_____. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In: **Literatura e sociedade** (revista de teoria literária e literatura comparada). São Paulo: Edusp, 1997. n. 2, p. 37-55.

COMO era gostoso meu francês. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Humberto Mauro; Nelson Pereira dos Santos. Produção: Condor Filmes. Rio de Janeiro, 1971. 35mm. 84 min.

DEAD Presidents. Direção: Allen Hughes; Albert Hughes. Roteiro: Allen Hughes; Albert Hughes; Michael Henry Brown; Wallace Terry. Produção: Allen Hughes; Albert Hughes. Estados Unidos: Hollywood Pictures, 1995. 35mm. 119 min.

DELEUZE, G. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DERRIDA, J. **As torres de Babel**. Tradução Júnia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DIDEROT, D. **Ensaio sobre a pintura**. Tradução de Enid Abreu Dobranszky. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.

DINIZ, T. F. N. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

DUARTE, C. L. Estudos de mulher e literatura: história e cânone literário. In: XAVIER, E. (Org). **Anais do IV Seminário Nacional Mulher e Literatura**. Rio de Janeiro: NIELM, 1996.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: José Zahar, 2002.

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista**. Tradução de Luiz Carlos Borges e Alexandre Boide. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Um contrato com deus: e outras histórias de cortiço**. São Paulo: Devir, 2007.

FONSECA, R. **O Zoom**. In: ____ Lúcia McCartney. Rio de Janeiro: Codecri, 1962.

FRESNAULT-DERRUELLE, P. **La Bande Dessinée**. Paris: Hachette, 1972.

FUNCK, S. B. Da questão da mulher à questão do gênero. In: _____ (Org). **Trocando ideias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994. p. 17-22.

FROM HELL. Direção: Hughes Albert; Hughes, Allen. Roteiro: Terry Hayes; Rafael Yglesias. Produção: Twentieth Century Fox; Underworld Pictures. Estados Unidos: 20th Century Fox Film Corporation, 2001. 35mm. 122 min.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão – extratos traduzidos do francês. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GILLRAY, J. **French liberty, british slavery**. Londres: H. Humphrey, 1972.

GREED. Direção: Eric Von Stroheim. Roteiro: June Mathis; Erich von Stroheim. Produção: Metro-Goldwyn Pictures Corporation. Estados Unidos: Metro-Goldwyn Pictures Corporation, 1924. 35mm. 140 min.

LESSING, G E. **Laocoonte** : ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Tradução de Marcio Seligmann-silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MALLON, B. **Os símbolos místicos**. São Paulo: Larousse, 2009. v. 2.

MENACE II Society. Direção: Allen Hughes; Albert Hughes. Roteiro: Allen Hughes; Albert Hughes; Tyger Williams. Produção: Michael Bennett; Kevin Moreton; Darin Scott; Tyger Williams; Albert Hughes; Allen Hughes. Estados Unidos: New Line Cinema, 1993. 35mm. 97 min.

MENDILOW, A. A. **O Tempo e o Romance**. Porto Alegre: Globo, 1972.

MOORE, A. **A saga do monstro do pântano**. São Paulo: Pixel Media, 2007.

_____. Como escrever histórias em quadrinhos. **The Comics Journal**, p. 119-121, 1988. Disponível em: <<http://http://pt.scribd.com/doc/92539021/Alan-Moore-Como-Escrever-Estorias-Em-Quadrinhos>>. Acesso em: 20 fev. 2011.

MOORE, A.; GIBBONS, D. **Watchmen**. Barueri: Panini Books, 2009

MOORE, A. LLOYD, D. **V de Vingança**. São Paulo: Editora Abril: 1989.

MOORE, A.; BOLLAND, B. **Batman: A piada mortal**. São Paulo: Editora Abril, 1988.

MOORE, A.; CAMPBELL, E. **Do inferno**. São Paulo: Via Lettera Editora, 2005. 4 v.

_____. **From Hell**. Knockabout: Londres, 2010.

MOSER, W. **As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade**. Canadá: Revista Aletria. 2006.

OUTCAULT, R. F. **The Yellow Kid**. Estados Unidos: New York Journal American, 1896.

PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

POE, E. A. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação e realidade**, v. 16, n. 2, p. 5-52, jul-dez 1990.

SHAKESPEARE in love. Direção: John Madden. Roteiro: Marc Norman; Tom Stoppard. Produção: Universal Pictures. Estados Unidos: Universal Pictures, 1998. 35mm. 123 min.

SIN City. Direção: Robert Rodriguez; Frank Miller; Quentin Tarantino. Roteiro: Frank Miller. Produção: Dimension Films. Estados Unidos: 2005. 35mm; D-Cinema. 124 min.

SPIELGMAN, A. **Maus: a história de um sobrevivente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STAM, R. **A Literatura através do Cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

THE HOURS. Direção: Stephen Daldry. Produção: Paramount Pictures. Roteiro: David Hare. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2002. 35mm. 114 min.

THE POLITICS of Adaptation: How Tasty Was My Little Frenchman. Direção: D. J. SADLER. Film Adaptation. Ed. James Naremore. New Brunswick: Rutgers UP, 2000.

TORRES, M. J. Não vi o livro, mas li o filme – Algumas considerações sobre a relação entre cinema e literatura. In: BUESCU, H. C.; DUARTE, J. F. (Orgs.). **ACT2 – Entre Artes e Culturas**. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos Comparatistas, 2000. p. 55-69.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da Literatura**. Tradução de José Palla e Carmo. 4. ed. São Paulo: Gráfica Europam LTDA, 1948.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.