

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**GEOVANA BARBOSA DE ALMEIDA**

***QUIXOTE* NOS QUADRINHOS DE CACO GALHARDO: UM ESTUDO DAS  
ESTRUTURAS DISCURSIVAS**

**UBERLÂNDIA**  
**2022**

GEOVANA BARBOSA DE ALMEIDA

***QUIXOTE NOS QUADRINHOS DE CACO GALHARDO: UM ESTUDO DAS  
ESTRUTURAS DISCURSIVAS***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos parciais para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, outras artes e mídias.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Cynthia Beatrice Costa.

UBERLÂNDIA  
2022

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

A447 Almeida, Geovana Barbosa de, 1996-  
2022 Quixote nos quadrinhos de Caco Galhardo: [recurso eletrônico] : um estudo das estruturas discursivas / Geovana Barbosa de Almeida. - 2022.

Orientadora: Cynthia Beatrice Costa.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.501>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Costa, Cynthia Beatrice, 1980-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários  
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pplet.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br, copplet@ileel.ufu.br e  
atendpplet@ileel.ufu.br



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	05 de agosto de 2022	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	12012TLT009				
Nome do Discente:	Geovana Barbosa de Almeida				
Título do Trabalho:	<i>Quixote</i> nos quadrinhos de Caco Galhardo: um estudo das estruturas discursivas				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O uso de voice-over na adaptação fílmica e a hipótese do "filme-romance"				

Às catorze horas do dia cinco de agosto do ano de dois mil e vinte e dois, reuniu-se, por videoconferência, a banca designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos(as) Professores (as) Doutores(as): Cynthia Beatrice Costa / ILEEL-UFU; Deolinda de Jesus Freire / UFTM; Daniel Padilha Pacheco da Costa / ILEEL-UFU.

Iniciando os trabalhos, a Presidente da mesa, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cynthia Beatrice Costa, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente Geovana Barbosa de Almeida, a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, à examinadora Deolinda de Jesus Freire e ao examinador Daniel Padilha Pacheco da Costa, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Geovana Barbosa de Almeida, Usuário Externo**, em 02/09/2022, às 16:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Cynthia Beatrice Costa, Professor(a) do Magistério Superior**, em 03/09/2022, às 11:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Deolinda de Jesus Freire, Usuário Externo**, em 05/09/2022, às 12:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Padilha Pacheco da Costa, Professor(a) do Magistério Superior**, em 13/09/2022, às 07:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3892212** e o código CRC **112CCBE8**.

## **DEDICATÓRIA**

À Regina, minha mãe, e à Ana Cristina, Cláudia e Morávio (*in memoriam*), meus tios.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por sempre cuidar de mim.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de fomento concedida.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cynthia Beatrice Costa, minha orientadora, pelo auxílio, generosidade, paciência de sempre, e sobretudo por ter me encorajado a testar as minhas ideias.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Deolinda de Jesus Freire, minha orientadora no curso de Letras e Espanhol na Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), por mediar a leitura do *Quixote* com tanto amor que, seis anos após a primeira leitura, ainda me encanta. Também agradeço por ter me apresentado as belas adaptações de Galhardo.

À minha família por todo amor e carinho.

A meus amigos Ângelo, Alana, Denize, Gustavo, Letícia, Luzia, Mariana e Saulo, que me acompanharam em todos os momentos difíceis, desde a concepção do projeto até a conclusão do mestrado.

Aos Professores do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPLET), Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Fernanda Aquino Sylvestre; Prof. Dr. Gilson José dos Santos; Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro; Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Karla Fernandes Cipreste, por tantos ensinamentos. Também ao Prof. Dr. Daniel Padilha Pacheco da Costa, por ler este trabalho.

Aos secretários do PPLET, Guilherme e Maiza, pela paciência e pela competência.

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a estrutura discursiva das narrativas gráficas *Dom Quixote em quadrinhos volume 1* (2005) e *Dom Quixote em quadrinhos volume 2* (2013), de Caco Galhardo, adaptadas de *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha* (2016) e de *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha* (2017), de Miguel de Cervantes, na tradução de Sérgio Molina, além de propor uma possível leitura interpretativa das sequências dos moinhos de vento e da gruta de Montesinos. Para cumprir esses objetivos, parte-se das especificidades técnicas e estéticas dos quadrinhos e da teoria da adaptação, entendendo-as como obras artísticas autônomas, ao mesmo tempo em que mantêm o laço com o cânone do qual se originam.

**Palavras-chave:** Adaptação; Quadrinhos; *Quixote*; Estrutura; Caco Galhardo; Miguel de Cervantes.

## RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar la estructura discursiva de las narrativas gráficas *Dom Quixote em quadrinhos volume 1* (2005) y *Dom Quixote em quadrinhos volume 2* (2013), de Caco Galhardo, adaptados de *O engenhoso fidalgo dom Quixote de La Mancha* (2016) y en *O engenhoso cavaleiro dom Quixote de La Mancha* (2017), de Miguel de Cervantes, en la traducción de Sérgio Molina, además de proponer una posible lectura interpretativa de las secuencias de los molinos de viento y de la cueva de Montesinos. Para cumplir con estos objetivos, parte de las especificidades técnicas y estéticas del cómic y de la teoría de la adaptación, entendiéndolas como obras artísticas autónomas, manteniendo el vínculo con el canon del que proceden.

**Palabras clave:** Adaptación; Historieta; *Quijote*; Estructura; Caco Galhardo; Miguel de Cervantes.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Capa do primeiro volume.....	43
<b>Figura 2</b> - <i>Dom Quixote recebendo vassalagem de Sancho Pança</i> .....	44
<b>Figura 3</b> - <i>Dom Quixote recebendo vassalagem de Sancho Pança</i> .....	46
<b>Figura 4</b> - Capa do segundo volume.....	47
<b>Figura 5</b> - <i>Primeira saída de Dom Quixote e Sancho</i> .....	48
<b>Figura 6</b> - <i>Dom Quixote e Sancho Pança saindo para suas aventuras</i> .....	48
<b>Figura 7</b> - Contracapa do segundo volume.....	49
<b>Figura 8</b> - Transição momento-para-momento.....	54
<b>Figura 9</b> - Transição ação-para-ação.....	54
<b>Figura 10</b> - Transição tema-para-tema.....	54
<b>Figura 11</b> - Transição cena-para-cena.....	55
<b>Figura 12</b> - Transição aspecto-para-aspecto.....	55
<b>Figura 13</b> - Transição <i>Non-Sequitur</i> .....	56
<b>Figura 14</b> - Prancha 5 - primeiro volume.....	73
<b>Figura 15</b> - Prancha 6 - primeiro volume.....	75
<b>Figura 16</b> - Prancha 42 - primeiro volume.....	81
<b>Figura 17</b> - Prancha 43 - primeiro volume.....	81
<b>Figura 18</b> - <i>Dom Quixote acomete um dos exércitos (rebanho de ovelhas)</i> .....	83
<b>Figura 19</b> - <i>Dom Quixote encontra um grupo de condenados</i> .....	84
<b>Figura 20</b> - <i>E, despindo com toda a pressa os calções</i> .....	85
<b>Figura 21</b> - <i>Maritornes deixa Dom Quixote pendurado na janela</i> .....	86
<b>Figura 22</b> - Prancha 8 - segundo volume.....	87
<b>Figura 23</b> - Prancha 43 - segundo volume.....	88
<b>Figura 24</b> - <i>O Dom recebe serenata de Altisidora</i> .....	89
<b>Figura 25</b> - <i>Sancho lamenta ter trocado o cuidado do burro pelo papel de governador</i> .....	90
<b>Figura 26</b> - Prancha 21 - primeiro volume.....	92
<b>Figura 27</b> - Prancha 22 - primeiro volume.....	94
<b>Figura 28</b> - <i>Dom Quixote</i> .....	94
<b>Figura 29</b> - Prancha 23 - primeiro volume.....	95
<b>Figura 30</b> - Prancha 24 - primeiro volume.....	96
<b>Figura 31</b> - Prancha 25 - primeiro volume.....	96
<b>Figura 32</b> - Prancha 26 - primeiro volume.....	96

<b>Figura 33</b> - Prancha 27 - primeiro volume.....	97
<b>Figura 34</b> - Prancha 28 - primeiro volume.....	97
<b>Figura 35</b> - Prancha 29 - primeiro volume.....	99
<b>Figura 36</b> - Prancha 30 - primeiro volume.....	99
<b>Figura 37</b> - Prancha 31 - primeiro volume.....	99
<b>Figura 38</b> - <i>Dom Quixote investe contra um gigante (moinho de vento)</i> .....	100
<b>Figura 39</b> - Prancha 32 - primeiro volume.....	101
<b>Figura 40</b> - Prancha 25 - segundo volume.....	104
<b>Figura 41</b> - Prancha 26 - segundo volume.....	105
<b>Figura 42</b> - Prancha 27 - segundo volume.....	105
<b>Figura 43</b> - Prancha 28 - segundo volume.....	107
<b>Figura 44</b> - <i>Na caverna viu o idoso Montesinos conversar com o guerreiro morto Durandarte</i> .....	107
<b>Figura 45</b> - Prancha 29 - segundo volume.....	108
<b>Figura 46</b> - Prancha 30 - segundo volume.....	109
<b>Figura 47</b> - Prancha 31 - segundo volume.....	109

## **LISTA DE ABREVIATURAS OU SIGLAS**

PNBE – Programa Nacional Biblioteca da Escola

FNLIJ – Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil



(GALHARDO, 2005, p. 37)

*“Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo  
a ella no me salvo yo.”*

(ORTEGA Y GASSET, 1963, p. 322)

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>15</b>
<b>Capítulo 1.....</b>	<b>22</b>
<b><i>Dom Quixote em quadrinhos: adaptação e viés de interpretação.....</i></b>	<b>22</b>
<b>1.1 <i>Quixote</i>: clássico da literatura ocidental.....</b>	<b>23</b>
<b>1.2 Adaptação: conceito e propostas de abordagem.....</b>	<b>26</b>
<b>1.3 Dom Quixote em quadrinhos: a adaptação de Galhardo.....</b>	<b>32</b>
<b>Capítulo 2.....</b>	<b>51</b>
<b>Histórias em quadrinhos: considerações teóricas.....</b>	<b>51</b>
<b>2.1 História em quadrinhos: origem, sequencialidade e panopticismo.....</b>	<b>51</b>
<b>2.2 O narrador nos quadrinhos: o mostrador e o recitante.....</b>	<b>61</b>
<b>Capítulo 3.....</b>	<b>69</b>
<b><i>Quixote</i> nos quadrinhos de Caco Galhardo: um estudo da estrutura discursiva.....</b>	<b>69</b>
<b>3.1 As aventuras adaptadas.....</b>	<b>69</b>
<b>3.2 O mostrador e o recitante.....</b>	<b>73</b>
<b>3.3 Entre espirais e espantos: uma leitura das sequências dos moinhos de vento e da gruta de Montesinos.....</b>	<b>91</b>
<b>Considerações finais.....</b>	<b>112</b>
<b>Referências.....</b>	<b>114</b>

## Introdução

O *Quixote* concebido em duas partes por Miguel de Cervantes – *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* (1605) e *El ingenioso caballero don Quijote de La Mancha*<sup>1</sup> (1615) – é paradoxal na forma e no conteúdo. A arquitetura narrativa é um dos aspectos que impõe desafio aos leitores, já que a obra possui mais de mil páginas<sup>2</sup> e é constituída por 52 capítulos divididos em quatro partes no primeiro livro e por 74 capítulos no segundo livro. Ao discutir os paradoxos que a obra apresenta, a cervantista Maria Augusta da Costa Vieira afirma:

De uma forma geral, é possível encontrar no *Quixote* duas forças contrárias que agem simultaneamente: uma que tende à multiplicidade e outra à unidade. Por um lado, a multiplicidade está presente nas muitas histórias interpoladas que não têm relação direta com as andanças de Dom Quixote e Sancho e se referem a outros personagens, espaços e situações [...]. O foco narrativo também se desdobra em “padrasto” de Dom Quixote, o fidedigno autor Cide Hamete Benengeli, o tradutor e o narrador. Os próprios protagonistas levam dentro de si um certo amálgama de arquétipos opostos, fazendo combinar, entre outras coisas, o louco delirante com o velho sábio, o tosco com o engenhoso e divertido. [...] Tampouco há uma unidade temática declarada e a própria divisão em duas partes marca uma série de diferenças entre elas. (VIEIRA, 1998, p. 77)

À guisa de exemplo, destaca-se a dualidade representada no título da primeira parte, *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, notando-se a oposição entre o fidalgo, último membro da classe nobiliária e o “dom” em Dom Quixote, título honorífico reservado à alta nobreza no medievo espanhol. O uso desses títulos de nobreza apresenta um conflito na medida em que o fidalgo abre mão de sua antiga vida ociosa para se tornar um cavaleiro andante, o crítico literário Luiz Costa Lima observa nessa mudança a problematização do herói épico:

Podemos dizer que o *Quijote* se origina da exploração de um paradoxo: ao contrário da tradição clássica da “heroicização épica” (Bakhtin), tematiza cenas da realidade imediata, prosaica e contingente, ao mesmo tempo orientadas pela perspectiva distante, fantasiada pela mente daqueles que secaram os miolos de tanto ler os livros de cavalaria, pelos quais esqueceram “o exercício da caça e até da administração de seus bens”, chegando a vender “boa parte de suas terras de semeadura para adquiri-los” (Cervantes, M.: 1605, I, I, 56-7). Em face da situação da vida, o Quixote só é louco quando se depara

<sup>1</sup> A título de organização, a edição bilíngue utilizada no trabalho é a da Editora 34, a mesma das adaptações de Galhardo. Nesta dissertação, no entanto, foram utilizadas as sétima e quarta edições da primeira e segunda partes.

<sup>2</sup> A edição da Editora 34 contém 1608 páginas no total, 752 páginas no primeiro tomo e 856 páginas no segundo tomo.

com episódios relacionados à cavalaria. Sua mania e engano já se manifestam no uso do *Don*, título honorífico reservado à alta nobreza, ao passo que ele é um fidalgo empobrecido; não é assim que pensa, pois se julga com direito de trazer o título, como de se ter por *caballero*, desde que assim havia sido armado na estalagem por ele próprio transformada em senhorial castelo. (COSTA LIMA, 2009, p. 221)

No entanto, a ambivalência não é exclusiva da classe social do fidalgo em decadência que fantasia ascender socialmente ao declarar-se “dom”, mas também está presente nas transformações físicas e psicológicas que lhe ocorrem; o cinquentão “de compleição rija, seco de carnes, enxuto de rosto, grande madrugador e amigo da caça” (CERVANTES, 2016, p. 57), na segunda parte é descrito como um “louco entressachado, cheio de lúcidos intervalos” (CERVANTES, 2017, p. 232). Ou seja, os momentos de desatino de Dom Quixote são restritos aos assuntos da cavalaria.

Já na arquitetura narrativa do segundo livro, mantém-se o historiador Cide Hamete Benengeli como fonte da narração, contudo, ocorrem mudanças significativas. No segundo capítulo, Sancho e Dom Quixote são informados que suas façanhas foram impressas em livro e seu autor é o árabe infiel Cide Hamete Benengeli – quem lhes dá a notícia é o bacharel Sansão Carrasco, outro personagem que leu a primeira parte. Ademais, na segunda parte constata-se, de maneira geral, um movimento de interiorização, diferenciando-se em relação à primeira nos seguintes aspectos, conforme discute Vieira:

Em lugar dos dois personagens errantes da primeira parte, que andam buscando vagas aventuras sem nenhum propósito definido, na segunda parte Dom Quixote sai com metas estabelecidas, isto é, em primeiro lugar, quer ir a Toboso visitar Dulcineia, depois às justas de Saragoça, passando pela gruta de Montesinos. Em relação ao espaço há uma passagem lenta e progressiva entre as duas partes: de um espaço aberto dos campos e dos caminhos que predominam na primeira parte para um espaço interno, isto é, casas de pessoas com as quais vão deparando, hospedagens, palácios e algo semelhante aos salões, durante a estada na cidade de Barcelona. [...] O Dom Quixote da segunda parte, mais do que o da primeira, dialoga, disserta e principalmente dá conselhos, ou seja, sua vida se traduz mais em palavras que em obras. (VIEIRA, 1998, p. 78)

Outro aspecto a ser mencionado ao considerar as diferenças das aventuras da segunda parte em relação à primeira é o encontro entre o cavaleiro e o escudeiro com os leitores fictícios do romance apócrifo (a falsa sequência do *Quixote* que aparece um ano antes do lançamento da segunda parte de 1615) e muitos outros personagens-leitores da primeira parte, os quais não só reconhecem as aventuras passadas como intervirão diretamente nos destinos do par Dom Quixote e Sancho Pança.

Portanto, a complexa dualidade do engenhoso fidalgo e do fiel escudeiro na sociedade de corte espanhola, a multiplicidade de perspectivas, o acirramento entre a verdade poética e verdade histórica e as diferenças e/ou semelhanças entre as duas partes que constituem a obra de Cervantes são apenas alguns dentre muitos paradoxos que intrigam artistas e críticos literários. Desta forma, o *Quixote* é considerado um clássico da literatura ocidental não só porque apesar de seus mais de quatro séculos de existência resiste ao tempo, mas também porque inspira artistas em diversas linguagens. Segundo Vieira:

O *Quixote* é uma obra tão estimulante que ao longo de seus mais de quatro séculos não deixou de provocar inquietações diversas em todas as partes do mundo. Não somente deixou suas marcas em inúmeras reescrituras (romances, poemas, obras dramáticas), mas também foi motivo de muitas criações em diferentes linguagens artísticas. Se não deixou em paz os artistas, também não desamparou os críticos, que se empenharam ao longo do tempo em perscrutar seus sentidos, seu modo de contar, seu sistema de composição, suas referências literárias, suas relações intertextuais e outras coisas mais. Apesar de já ter sido muito estudado, resta ainda a noção de que há muito por dizer. (VIEIRA, 2012, p. 187)

Com efeito, o clássico literário ainda inspira artistas, reafirmando-se inesgotável. As andanças do velho fidalgo transformado em cavaleiro andante acompanhado de seu escudeiro Sancho Pança pela árida La Mancha motivaram o quadrinista Caco Galhardo a adaptar as duas partes do *Quixote* na tradução de Sérgio Molina em dois volumes. O *Dom Quixote em quadrinhos volume 1* destacou-se de tal forma que foi incluído na coleção do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) em 2006, sendo selecionada para o público infanto-juvenil de 7º a 9º ano do Ensino Fundamental. O *Dom Quixote em quadrinhos volume 2* foi publicado em 2013 também baseado na tradução de Molina, mas na segunda parte. O segundo volume é considerado um êxito editorial, pois foi finalista do Prêmio Jabuti na categoria ilustração em 2014.

Vale destacar que os objetos deste estudo foram adaptados das traduções de Sérgio Molina, trata-se de uma edição crítica bilíngue, com apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira, e adornada com as gravuras de Gustave Doré – nas capas de ambos os volumes há as seguintes indicações: “de Miguel de Cervantes”, “por Caco Galhardo” e “tradução Sérgio Molina” – são, portanto, adaptações declaradas do *Quixote* cervantino traduzido por Molina, tal como definido por Linda Hutcheon (2013) ao enumerar como critério o fato de a obra se declarar como tal.

Para Hutcheon (2013, p. 30), a adaptação pode ser vista como uma “transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis” (HUTCHEON, 2013, p. 30) mas também pode

ser compreendida como “um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação” (HUTCHEON, 2013, p. 30) pois o termo refere-se arbitrariamente tanto ao produto formal quanto ao processo de criação e de recepção da nova obra.

De acordo com a abordagem que valoriza a relação imanente com o *Quixote*, com foco na transposição do texto de partida para os balões de fala e para os recordatórios, tende-se a considerar a conversão do fidalgo em cavaleiro andante, do lavrador que se transforma em erudito, a amálgama de arquétipos opostos, o desdobramento da voz narrativa e a multiplicidade de perspectivas como recriações bem-vindas dos paradoxos intrínsecos à obra cervantina.

Nessa discussão, é útil perguntar se faz sentido enfatizar a transposição de aspectos do clássico literário na adaptação em quadrinhos. No artigo “A atualidade das histórias em quadrinhos no Brasil: a busca de um novo público” (2007), dedicado à discussão do processo de legitimação dos quadrinhos no Brasil, Waldomiro Vergueiro considera as adaptações de clássicos literários uma das estratégias empreendidas por editoras nacionais. Ao apresentar o primeiro volume da adaptação de Galhardo, o estudioso dos quadrinhos ressalta a transposição da tradução de Molina como um aspecto positivo para a adaptação:

Em traços caricaturais, seu trabalho se destacou por uma abordagem fidedigna, que buscou manter a atmosfera um pouco dantesca que predomina na obra. O autor brasileiro, em uma opção bastante feliz, preferiu inclusive utilizar o próprio texto original na sua quadrinização, transcrevendo praticamente de forma literal a tradução para a língua portuguesa feita por Sérgio Molina. (VERGUEIRO, 2007, p. 16)

Porém, nem sempre as adaptações em quadrinhos de clássicos literários foram (ou são) apreciadas. Oscar Steimberg, em seu ensaio “Cuando la historieta es versión de lo literario” [Quando a história em quadrinhos é versão do literário] (2013), publicado originalmente em 1977, investiga as adaptações em quadrinhos das décadas de 1960 e 1970 e destaca as razões pelas quais elas eram acusadas de serem limitadas esteticamente. O autor sintetiza:

O que fica de fora do projeto do cartunista-adaptador, nas versões usuais, é justamente tudo o que compõe a individualidade artística de cada romance: os efeitos de sua modulação estilística e retórica, seus procedimentos de enunciação (ou seja, o modo em que o trabalho de narrar foi tematizado ou aludido na obra), os pressupostos com os quais estabeleceu originalmente sua relação de compreensão ou cumplicidade com o leitor. Em suma, o que geralmente fica de fora é tudo o que faz do romance algo mais do que uma história, ou um quadro de costumes, ou “pintura histórica”; aquilo que se traduz, como em qualquer obra artística, em significados cuja riqueza se

apresenta como conflitante, como inesgotável de uma perspectiva particular de leitura.<sup>3</sup> (STEIMBERG, 2013, s/p)

Das reflexões de Steimberg até os dias atuais, porém, muito se discutiu sobre as adaptações em geral e sobre as adaptações literárias em quadrinhos em particular. Há algumas décadas, ainda persistia a noção de que adaptações de clássicos literários em quadrinhos não passavam de paraliteratura, úteis apenas no campo pedagógico. Como aponta Antoine Compagnon, o século XX marca a assimilação não só das histórias em quadrinhos, mas também dos livros infantis e do romance policial “sob a etiqueta de paraliteratura” (COMPAGNON, 2010, p. 34). Contudo, os quadrinhos foram sendo assimilados como arte e alcançando legitimidade, o gradativo estudo de quadrinhos foi mudando essa perspectiva.

No artigo “Graphic Novels: Literature without Text?” [Romance gráfico: Literatura sem texto?], de 2008, Jan Baetens examina a natureza literária dos *graphic novels* [romances gráficos] e das adaptações em quadrinhos, por sua inegável relação com a literatura. O autor lista algumas razões pelas quais eles devem ser pesquisados para além de seu caráter literário:

Uma discussão sobre a dimensão literária do romance gráfico não pode se limitar às questões de definição do que é um romance gráfico literário ou, corolariamente, se deve haver espaço para o romance gráfico na casa da literatura em geral. Uma segunda e talvez mais excitante questão é perguntar por que essa discussão é importante, não para o romance gráfico, mas para a literatura em si.<sup>4</sup> (BAETENS, 2008, p. 82)

De acordo com a sugestão de Baetens, tais obras devem ser vistas como oportunidade de descoberta para estudiosos da literatura, mas também como desafio à noção que se tem de literatura. Dessa forma, é relevante questionar se, para além da transposição da tradução do texto cervantino para os recordatórios e para os balões de fala que, segundo Vergueiro, atestam a sua fidedignidade, de que maneira Galhardo explora em sua adaptação os paradoxos do *Quixote* a partir das especificidades dos quadrinhos.

---

<sup>3</sup> Esta e outras traduções ao longo do presente trabalho são de minha autoria. “Lo que queda fuera del proyecto del historietista-adaptador, en las versiones habituales, es precisamente todo aquello que hace a la individualidad artística de cada novela: los efectos de su modulación estilística y retórica, sus procedimientos de enunciación (es decir, el modo como el trabajo de narrar ha sido tematizado o aludido en la obra), las presuposiciones con las que originariamente estableció su relación de entendimiento o complicidad con el lector. En suma, lo que suele quedar fuera es todo aquello que hace que la novela sea algo más que relato, o cuadro de costumbres, o “pintura histórica”; aquello que se traduce, como en cualquier obra artística, en significaciones cuya riqueza se presenta como conflictiva, como no agotable desde una perspectiva particular de lectura.”

<sup>4</sup> A discussion on the literary dimension of the graphic novel cannot be limited to the question of what a literary graphic novel is or, corollarily, if there should be room for the graphic novel in the house of literature in general. A second and perhaps more exciting question is to ask why this discussion matters, not for the graphic novel but for literature itself.

Em ambas as histórias em quadrinhos é possível destacar algumas contradições exploradas por Galhardo, o cavaleiro manchego é um esquelético ancião com os miolos secos e o escudeiro Sancho Pança é retratado como excessivamente gordo e com os fundilhos à mostra.

Além disso, a oposição entre as personagens pode ser constatada nos discursos, sendo Dom Quixote o discreto e Sancho, o vulgar. Os colóquios entre amo e escudeiro, com frequência, a partir dessa diferença, representam a desordem do mundo, devido ao efeito do traço caricatural sob o qual a obra está submetida. Assim, cavaleiro e escudeiro são opostos em todos os níveis, principalmente no físico, afinal, o engenhoso fidalgo é magro e esguio, enquanto Sancho é “*Santo de hartura*”.

No entanto, além das contradições destacadas nas figuras de Dom Quixote e Sancho Pança apresentadas no segundo volume, outro fator de intriga, o estilo caricatural do traço utilizado na primeira parte, é modificado, pois não só é caricaturado como também é rascunhado. A comparação dos estilos de traço utilizados nos dois volumes leva a questionar a importância dessa mudança para a compreensão da narrativa em quadrinhos.

Mas de acordo com que critérios pode-se realizar um estudo de ambas as adaptações? Uma questão inicial relevante para esta dissertação é como abordar o que é literário em uma adaptação em quadrinhos de uma obra clássica da literatura e ainda enfatizar as particularidades da literatura e dos quadrinhos.

Um dos desafios para o estudo das histórias em quadrinhos está em encontrar a metodologia de abordagem mais adequada. É útil lembrar que, nos quadrinhos há o estilo do traço, o formato do requadro, a posição que o recordatório ocupa na página, o modo de inclusão do narrador (GROENSTEEN, 2015, p. 114) – nesse sentido, os quadrinhos acrescentam uma camada artística nova, ausente na obra de partida. Portanto, tais características devem ser consideradas na abordagem das adaptações de Galhardo.

No que concerne ao caráter literário e gráfico das histórias em quadrinhos, uma possível resposta a essa questão pode ser encontrada na síntese do cartunista Robert C. Harvey. Para Harvey, ao estudar quadrinhos é preciso ter em vista tanto o aspecto literário quanto o aspecto gráfico, mas abordá-los em termos alternativos:

Os quadrinhos podem ser (e muitas vezes são) avaliados a partir de argumentos puramente literários, quando o crítico se concentra em coisas tais como a representação dos personagens, o tom e o estilo da linguagem, a verossimilhança de personalidades e incidentes, o enredo, resolução de conflitos, unidade, e temas. Embora essa análise literária contribua para a compreensão da história ou do livro, o uso desse método por si só ignora o caráter essencial do meio, ignorando seus elementos visuais. Da mesma forma,

uma análise que se concentra no aspecto gráfico (discutindo composição, *layout*, estilo e assim por diante) ignora o propósito a que serve o visual, a história ou a piada que está sendo contada. A história em quadrinhos emprega a técnica tanto das artes literárias quanto das artes gráficas, porém não é totalmente verbal nem exclusivamente gráfica em suas funções.<sup>5</sup> (HARVEY, 1998, p. 8, apud GARCÍA, 2010, p. 27)

Assim, parece importante para a abordagem empreendida nesta dissertação considerar tanto o aspecto literário quanto gráfico das adaptações. O *Dom Quixote em quadrinhos* de Galhardo se dá em um novo meio – através de seu projeto, o *Quixote* habita não mais a literatura, mas nos quadrinhos – e, portanto, as narrativas gráficas precisam ser abordadas de acordo com tais características.

No entanto, por se tratar de obras diferentes em artes distintas, a comparação entre o *Dom Quixote em quadrinhos* de Galhardo e o *Quixote* de Cervantes não deve ser feita diretamente, pois as mudanças nas condições contextuais incidem no processo da adaptação, envolvendo questões de ordem mercadológica, de endereçamento e de especificidade do meio que interferem na passagem do contar da literatura para o contar e mostrar das histórias em quadrinhos.

O primeiro volume da adaptação representa um caso prodigioso que deu início à coleção de adaptações de clássicos literários em histórias em quadrinhos da editora Peirópolis. Também é notória a publicação do segundo volume, caso único por compor todo o *Quixote* em forma de quadrinhos. Com base nessas considerações iniciais, o estudo das duas adaptações de Galhardo se justifica, não havendo notícias de um estudo dedicado a esse fim.

Ao levantar e examinar a hipótese que sim – os paradoxos são recriados por Galhardo – o presente trabalho investiga a adaptação do clássico em quadrinhos como obra artística e autônoma, com valor próprio ao mesmo tempo em que mantém o laço com o cânone do qual se origina. Este estudo parte do princípio de que a obra de Galhardo desempenha, potencialmente, o papel de desafio à noção de literatura, oferecendo uma oportunidade de descoberta do *Quixote* de Galhardo com texto, imagens e sequência coordenados, de modo a compor um projeto artístico.

---

<sup>5</sup> El cómic puede ser evaluado (y a menudo es así) a partir de argumentos puramente literarios, cuando el crítico se concentra en cosas tales como el retrato de personajes, el tono y el estilo del lenguaje, la verosimilitud de las personalidades y los incidentes, el argumento, la resolución del conflicto, la unidad, y los temas. Aunque semejante análisis literario contribuye a un entendimiento de la historia o el libro, utilizar este método exclusivamente ignora el carácter esencial del medio al pasar por alto sus elementos visuales. De forma similar, un análisis que se concentre en el aspecto gráfico (comentando la composición, el diseño, el estilo y demás) ignora el propósito al que sirven los aspectos visuales, la historia o el chiste que se está contando. El cómic emplea la técnica tanto de lo literario como de las artes gráficas, pero no es ni completamente verbal ni exclusivamente gráfico en sus funciones.

Desta forma, o objetivo desta dissertação é analisar a estrutura discursiva das narrativas gráficas *Dom Quixote em quadrinhos volume 1* (2005) e *Dom Quixote em quadrinhos volume 2* (2013), de Caco Galhardo, adaptadas de *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha* ([1605] 2016) e de *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha* ([1615] 2017), de Miguel de Cervantes, na tradução de Sérgio Molina, de acordo com as especificidades técnicas e estéticas dos quadrinhos. Um aspecto a ser discutido nesta dissertação é, portanto, a (re)criação da estrutura discursiva das adaptações – compreendendo-se a estrutura discursiva à maneira exposta por Thierry Groensteen (2015, p. 12) ao explicar que os códigos próprios aos quadrinhos “obedecem a critérios tanto visuais quanto narrativos – mais especificamente, discursivos – e esses dois níveis de interesse às vezes sobrepõem-se ao ponto de tornarem-se indistintos”.

Os objetivos específicos são, investigar as diferenças do estilo do traço a partir da tradição iconográfica do *Quixote*; relacionar as estruturas discursivas de ambas as adaptações; e apresentar uma leitura interpretativa possível das sequências dos moinhos de vento e da gruta de Montesinos.

Levando em consideração tais observações, a dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro capítulo contextualiza o *Quixote* cervantino, apresentando os vieses de interpretativos e discute o conceito de adaptação e a abordagem como interpretação criativa. O segundo capítulo discute a teoria dos quadrinhos, sua origem e conceitos fundamentais. Acerca do mostrar e contar nos quadrinhos. Dado que o narrador cervantino atua pela ironia e não é confiável indaga-se a função exercida pelo mostrador gráfico e pelo recitante nas narrativas gráficas e como essas instâncias narrativas avaliam o que é narrado. No terceiro capítulo, é apresentada a análise. Este capítulo aborda a estrutura discursiva das duas adaptações, *Dom Quixote em quadrinhos volume 1* e *Dom Quixote em quadrinhos volume 2*. Primeiramente, faz-se um resumo comparativo, apontando as pranchas que correspondem aos capítulos da obra de partida. Em seguida, no tópico 3.2, são analisados o mostrador e o recitante na recriação de Galhardo. Por fim, a partir da constatação de que o mostrador “diz mais”, o tópico 3.3 analisa comparativamente as sequências das aventuras dos moinhos de vento e a aventura da gruta de Montesinos, destacando a modulação entre loucura/sonho e realidade.

## Capítulo 1

### ***Dom Quixote em quadrinhos: adaptação e viés de interpretação***

Este capítulo está dividido em três tópicos. No tópico 1.1, há um breve panorama sobre o *Quixote* e seu enredo a fim de contextualizar o clássico adaptado em questão neste trabalho.

O tópico 1.2 apresenta o conceito de adaptação a fim de discutir a noção de adaptação do clássico literário em história em quadrinhos. O tópico 1.3 discute as duas adaptações de Caco Galhardo, observando as interpretações de viés cômico e de viés trágico em sua correlação com o traço caricatural e rascunhado.

### **1.1 *Quixote*: clássico da literatura ocidental**

O *Quixote* é composto por duas partes – *O engenhoso fidalgo dom Quixote de La Mancha*, de 1605, e *O engenhoso cavaleiro dom Quixote de La Mancha*, de 1615, – obra monumental de Miguel de Cervantes (1547-1616). A segunda parte é considerada uma das precursoras do romance moderno.

Desde que o primeiro volume do *Quixote* cervantino foi lançado em 1605, a obra literária alcançou sucesso editorial e nunca deixou de ser publicado, como previu Sansão Carrasco, personagem do segundo livro dirigindo-se a Dom Quixote: “(...) tenho para mim que ao dia de hoje estão impressos mais de doze mil livros da tal história..., e há ainda fama de se estar ora imprimindo em Antuérpia; e imagino que não há de haver nação nem língua em que se não traduza” (CERVANTES, 2015, p. 933). Tal como Sansão Carrasco antecipou, o clássico literário foi traduzido para mais de 50 idiomas.

A primeira parte narra as duas primeiras saídas de Dom Quixote. Na primeira saída, o fidalgo em decadência Alonso Quijana, de 47 anos, de tanto ler e de pouco dormir, fica louco. Em sua loucura provocada pela leitura em excesso de livros de cavalaria decide tornar-se cavaleiro andante e sair por La Mancha em busca de aventuras.

Na preparação para a primeira saída, Dom Quixote segue uma série de procedimentos rigorosos, elege a sua dama, uma aldeã vizinha famosa por salgar porcos chamada Aldonza Lorenzo, a quem jura seu amor e dedica suas parcas vitórias, a quem chamará de Dulcineia d’El Toboso; o seu rocim, o pangaré batizado pelo engenhoso fidalgo de Rocinante; veste a armadura enferrujada herdada dos seus bisavós e parte por La Mancha, incumbido da missão de reviver a idade do ouro. Mas, Dom Quixote vai sozinho e quando volta para o povoado para buscar provisões é derrotado pelo tropeço de Rocinante; após o fracasso, retorna para sua aldeia carregado pelo vizinho que o reconhece desmaiado no chão depois do tombo. Na segunda saída, o engenhoso fidalgo sai acompanhado do seu escudeiro Sancho Pança, vizinho cuidador de porcos, que aceita abandonar a família para ser seu escudeiro com a promessa de se tornar governador de uma ínsula.

Os acontecimentos vividos pelos dois personagens na primeira parte resultam em paródia das novelas de cavalaria, como a famosa aventura dos moinhos de vento em que Dom Quixote enxerga gigantes e Sancho Pança e o narrador da história declaram e ajuízam em vão que os gigantes são, na verdade, moinhos de vento.

Após ser lançado às alturas pelas pás do moinho, Dom Quixote vê a realidade, mas, com o recurso parodiado da cavaleiresca diz a Sancho que se trata de uma burla dos encantadores que o perseguem (os mesmos que lhe roubaram a biblioteca). Assim, ao longo da primeira parte, o cavaleiro imita os feitos dos heróis da cavalaria andante e fracassa sucessivamente.

A segunda parte foi publicada em 1615, dez anos após a publicação da primeira, em parte motivada pela popularidade do livro de 1605, mas também pelo aparecimento da continuação apócrifa de Alonso Fernández de Avellaneda, de Tordesilhas. Este segundo tomo é permeado de advertências quanto ao falso *Quixote*. A título de exemplo, o prólogo do segundo livro é dedicado a discutir a publicação da sequência apócrifa e também a responder a série de ataques pessoais a Cervantes, mas não menciona o nome verdadeiro do autor para não imortalizá-lo.

A segunda parte é lida como a incorporação da primeira parte dentro da segunda, os personagens são leitores da primeira parte escrita pelo historiador árabe Cide Hamete Benengeli. As discussões sobre a composição literária se sublimam e o próprio Dom Quixote, questionado pelos leitores-personagens, responde às inconsistências deixadas, além disso, o cavaleiro da triste figura discute e também comenta a publicação do *Quixote* apócrifo de Avellaneda.

Na segunda parte, ocorre a terceira partida de Dom Quixote e Sancho Pança, motivada pela descoberta do cavaleiro manchego, por meio de Sansão Carrasco, da circulação de uma obra sobre as aventuras da primeira parte intitulada, *Engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, cujo autor de suas aventuras, o historiador árabe Cide Hamete Benengeli, seria o responsável por documentar a vida e a obra do cavaleiro manchego.

Por consequência, a segunda parte encerra as aventuras de Dom Quixote que, após ser vencido pelo cavaleiro da Branca Lua, que na verdade é Sansão Carrasco, seu vizinho que finge ser um cavaleiro para convencer Dom Quixote a voltar para o povoado e cuidar de seus ofícios. Como punição para sua derrota, o cavaleiro manchego é condenado a retornar para o vilarejo e se ausentar dos exercícios da cavalaria andante, no último dia de sua vida recupera a lucidez perdida, passando a se identificar como o fidalgo Alonso Quijana.

Desde então, passaram-se mais de quatro séculos e a obra literária ainda permite uma leitura contemporânea para seus leitores, segue influenciando e sendo adaptada para diferentes

meios, inclusive (e com frequência) para os quadrinhos. Os estudos críticos realizados sobre o *Quixote* mostram como a leitura da obra cervantina vem sendo abordada desde a sua publicação. É útil destacar alguns deles. Um dos aspectos abordados pela crítica diz respeito à maneira como o contexto histórico impacta a maneira como o texto cervantino é lido. Para João Adolfo Hansen, o texto literário em foco é

[...] um texto retoricamente normativo, que constitui e regula a recepção do destinatário discreto no seu estilo misto. Evidenciando que o tempo histórico produzido pelas práticas da sociedade de Cervantes não é orientado teleologicamente por razão iluminista, por noção liberal de progresso ou por noção romântica de formação do nacional. (HANSEN apud VIEIRA, 2012, p. 20-21)

Hansen põe em relevo o rígido protocolo de leitura que a obra cervantina impõe ao leitor contemporâneo, já distante do leitor moderno. O contexto histórico em que surge é profundamente regrado na composição e na recepção. O autor reitera que na sociedade de corte espanhola, o “homem mimetizado por Cervantes na invenção dos seus personagens não é o do sujeito burguês fraturado pelo inconsciente e pela classe” (HANSEN, 2012, apud VIEIRA, 2012, p. 20), mas sim um “súdito incluído no pacto de sujeição de um corpo místico de ordens e estamentos sociais como cortesão discreto, prudente e agudo, perito em letras e armas, animado de outra razão” (HANSEN, 2012, apud VIEIRA, 2012, p. 20).

Uma outra possível leitura, oposta à defendida por Hansen, está baseada na concepção romântica dos séculos XVIII e XIX. No século XIX, por exemplo, os românticos alemães leram o personagem Dom Quixote de forma idealizada, atribuindo-lhe aspectos trágicos. Também relacionaram o estilo da narrativa à tragédia, negando à obra características visivelmente cômicas, defendidas, inclusive, por Cervantes no prólogo de 1605 em que afirma: “Procurai também que, lendo a vossa história, o melancólico se mova ao riso, o risonho o acrescente, o simples não se aborreça, o discreto se admire da invenção, o grave a não despreze, nem o prudente a deixe de elogiar” (CERVANTES, 2016, p. 37-38).

Para Vieira (2012), os românticos alemães preocuparam-se em negar à obra o estilo da comédia por ser considerado baixo, impondo-lhe um trágico elevado. Essa interpretação da obra influencia eficazmente as leituras a partir do século XIX e determina o lugar da crítica posterior, principalmente a da segunda metade do século XX. De acordo com a cervantista:

Friedrich Schlegel, em seu diário (1798), dizia reconhecer nas andanças de dom Quixote “la única novela totalmente romântica” [o único romance totalmente romântico], e considerava que a obra de Cervantes era

“enteramente un compendio, una enciclopedia de la vida espiritual de una personalidad genial, una confesión más o menos reconocida del autor” [inteiramente um compêndio, uma enciclopédia da vida espiritual de uma personalidade genial, uma confissão mais ou menos reconhecida do autor]. (VIEIRA, 2012, p. 36-37)

A imagem do louco nesta abordagem é totalmente oposta para o homem de corte em que – o louco equivale ao bobo da corte, ao bufão – e para o iluminista e romântico – o doente que deve ser afastado da vida em sociedade.

Nesta dissertação, entende-se que o *Quixote* permite muitas leituras. Por um lado, as aventuras do cavaleiro manchego foi motivo de gargalhadas por parte dos leitores ouvintes contemporâneos do século XVII, por outro, nos séculos XVIII e XIX, a obra foi apropriada pelos românticos alemães, que atribuíram um caráter essencialmente melancólico ao cavaleiro da Triste Figura. A partir dessa consideração, aborda-se o trabalho de Caco Galhardo como adaptador e também leitor do clássico – suas adaptações constituem também uma forma de leitura crítica, que se soma às outras já existentes e a outras futuras.

## 1.2 Adaptação: conceito e propostas de abordagem

Segundo Kamilla Elliot, os estudos de adaptação como disciplina começaram na primeira metade do século XX, impulsionados pela popularidade das adaptações cinematográficas de romances,<sup>6</sup> com interesse exclusivo na relação binária e unilateral entre literatura e cinema (ELLIOTT, 2013). Porém, Linda Hutcheon propõe em *Uma teoria da adaptação* (2013), com primeira edição de 2006, uma teoria que contribui para esta dissertação por incorporar, em sua definição inclusiva, outras artes além das usuais duplas literatura/teatro e literatura/cinema, considerando também os quadrinhos.

Para Hutcheon, o fenômeno da adaptação não se limita à adaptação de romance para obras cinematográficas ou peças de teatro, mas também “*videogames*, parques temáticos, sites virtuais, *covers* de músicas, óperas, musicais, balés, peças de rádio e histórias em quadrinhos” (HUTCHEON, 2013, p. 14).

---

<sup>6</sup> Elliott destaca os escritos de Irving Babbitt, Béla Ballaz e George Bluestone, nota os discursos moralistas dos primeiros estudos de adaptação: “Na primeira metade do século XX, a culpa pelas relações conturbadas entre teorias e adaptações recaíram principalmente sobre as adaptações como “más” práticas culturais, castigadas por violar especificidade do meio e estética formalista” (ELLIOTT, 2013, p. 19) “In the first half of the twentieth century, blame for troubled relations between theories and adaptations fell chiefly on adaptations as ‘bad’ cultural practices, castigated for violating medium specificity and formalist aesthetics”.

A obra de Hutcheon também contribui para explicitar os critérios de fidelidade e originalidade da obra adaptada. Adaptações de clássicos literários em quadrinhos tendem a receber maior desconfiança dos leitores/espectadores devido à especificidade do meio do que a adaptação de uma obra literária para o teatro, porque a adaptação é avaliada de acordo com a hierarquia entre as artes e não pelo seu próprio capital simbólico. Tal critério revive o antigo debate sobre tal hierarquia, discussão fundamental para compreender a relação entre quadrinhos e literatura.

Nessa perspectiva, uma abordagem que priorizasse a comparação direta entre o *Quixote* de Cervantes e o *Quixote em quadrinhos* de Galhardo, sem relativizar as especificidades de cada meio, literatura e quadrinhos, faria com que a obra cervantina fosse julgada superior e melhor simplesmente por ser um clássico da literatura ocidental.

Dessa forma, para compreender o conceito de adaptação, Hutcheon discute o uso não arbitrário do termo, pois se refere tanto ao produto formal quanto ao processo de criação e de recepção. Para a autora, só é possível teorizar a adaptação como adaptação se ela for considerada a partir de seu aspecto duplo, como um palimpsesto. De acordo com a autora: “embora as adaptações sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas *como adaptações*” (HUTCHEON, 2013, p. 28). Ou seja, embora a adaptação tenha autonomia como produto, sua função de adaptação só existe por meio do vínculo, há que se investigar a relação desempenhada pela adaptação com a obra adaptada.

Em virtude da amplitude do fenômeno da adaptação, a definição dada por Hutcheon a adaptação também é abrangente, de acordo com as seguintes características é “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, p. 30). Ou seja, a adaptação é descrita simultaneamente como uma transposição declarada, como apropriação e como intertexto.

Na abordagem da adaptação como produto, o estudo contrastivo entre a adaptação e a obra adaptada pode levar à considerá-la como tradução ou paráfrase. A dissertação de mestrado “Versões de Alice no País das Maravilhas: da tradução à adaptação de Carroll no Brasil” (2008), de Cynthia Beatrice Costa, investiga as fronteiras da tradução e adaptação; sobre o conceito e a autonomia da tradução a autora pondera:

Pode-se dizer que a tradução depende e, ao mesmo tempo, não depende da obra na qual se baseou. Depende pela razão evidente de que o texto não foi criado a

partir do nada – sempre existe uma obra que o antecede. Não depende, todavia, porque o tradutor faz escolhas que resultarão em uma estética própria, e porque a tradução será recebida por outro público, em outro contexto. Constitui-se, definitivamente, como *outra* obra. (COSTA, 2008, p. 24-25)

O mesmo pode ser dito sobre a adaptação em quadrinhos do clássico literário, ou seja, como objeto estético tem autonomia e, assim como a tradução, também é recebida por um público diferente e em outro contexto.

Por outro lado, uma outra possibilidade de abordagem, de acordo com Hutcheon, consiste em investigar a adaptação como processo. Partindo do pressuposto que a adaptação tem um autor: “adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2013, p. 43), o *Dom Quixote em quadrinhos* (vol. 1 e 2) é antes de tudo resultado de uma interpretação do quadrinista que decidiu adaptar o *Quixote* de Cervantes pela tradução de Sérgio Molina para os quadrinhos. Portanto, para a autora, “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2013, p. 45).

No que concerne a esta proposta de abordagem, a autora considera que é preciso compreender os modos de engajamento do leitor (HUTCHEON, 2013, p. 47), ou seja, deve-se indagar de que maneira a nova forma artística implica a imersão do leitor, com ênfase nos efeitos da mudança nos modos de interação, nas intercorrências da passagem do contar para o contar e mostrar simultaneamente como ocorre na adaptação do *Quixote* para os quadrinhos de Galhardo, e o mais importante, nas soluções criativas que o autor propõe na nova obra.

A autora também demonstra que os aspectos contextuais e midiáticos são decisivos para a sobrevivência da narrativa em cada contexto. As questões políticas, econômicas e culturais podem interferir diretamente na publicação e recepção da adaptação, com efeito, tais aspectos também devem ser levados em conta na abordagem, apesar de serem fatores externos à obra em questão. Portanto, conclui-se que, por se tratar intrinsecamente de um palimpsesto, o estudo crítico da adaptação “como adaptação” requer uma abordagem sistemática de ambas e/ou demais obras com foco no engajamento do leitor.

No entanto, Kamilla Elliott em seu ensaio “Theorizing Adaptations/Adapting Theories” (2013) questiona a teoria da adaptação de Hutcheon, ao dedicar-se a uma revisão historiográfica dos estudos de adaptação reflete sobre as críticas que os estudiosos da área têm recebido, incluindo o estudo de Hutcheon (2013), quanto a impossibilidade de formular uma teoria da adaptação amplamente aceita por estudiosos.

Para Elliott, a teoria da adaptação de Hutcheon é sintomática da virada teórica do final dos anos 1970, que promoveu a admissão das artes populares na academia, ao passo que ampliou em excesso o escopo teórico e, com isso, aumentou os aspectos a serem considerados na abordagem da adaptação. Para a autora, adicionar na abordagem da adaptação os “aspectos históricos, culturais, contextuais, ideológicos, políticos e econômicos da adaptação a aspectos semióticos, genéricos, textuais e de mídia expandiu enormemente o âmbito do campo”<sup>7</sup> (ELLIOTT, 2013, p. 30).

Nesse sentido, Elliott considera a estratégia de Hutcheon que consiste em perguntar o quê? quem? por quê? como? onde? e quando? de uma determinada adaptação torna sua teoria da adaptação “em uma quase-estruturalista e quase-empirista”<sup>8</sup> (ELLIOTT, 2013, p. 32). Segundo a autora, a expansão excessiva para incluir todas as possibilidades de adaptação é uma das causas que dificulta a compreensão do conceito de adaptação:

*Uma teoria da adaptação* de Linda Hutcheon é uma teoria pós-moderna, incomum e recomendável que visa a síntese formal e cultural, considerando textos e contextos, adaptadores e públicos, especificidade do meio e diversidade cultural, e adaptação como produto e adaptação como processo. Ainda assim, ao teorizar o campo a partir de uma perspectiva pós-moderna e abrir o campo além dos suspeitos usuais da literatura, teatro e cinema para incluir “videogames, atrações em parques temáticos, sites, histórias em quadrinhos, *covers* de canções, óperas, musicais, balés e rádio e peças teatrais”, a teoria de Hutcheon é mais pastiche do que sistema, com fronteiras obscuras e limites cuja fluidez alguns estudiosos acolhem e outros consideram insatisfatórias.<sup>9</sup> (ELLIOTT, 2013, p. 30-31)

Elliott também assinala que as adaptações são objetos multilaminados que resistem à abordagem de uma teoria única na maneira convencional, entretanto, parte desse impasse advém de três questões: 1) da amplitude do campo da adaptação que é diverso e polarizado; 2) da pouca interação entre as abordagens que acaba produzindo afirmações, os lapsos de citação são frequentes nas pesquisas acadêmicas, o que resulta em pouco conhecimento cumulativo; 3)

---

<sup>7</sup> Adding historical, cultural, contextual, ideological, political and economic aspects of adaptation to semiotic, generic, textual and media aspects has greatly expanded the scope of the field. (ELLIOTT, 2013, p. 30)

<sup>8</sup>Theorizing adaptations turns postmodernist Hutcheon into a quasi-structuralist and quasi-empiricist (ELLIOTT, 2013, p. 32)

<sup>9</sup> Linda Hutcheon’s *A Theory of Adaptation* is a postmodern one, unusually and commendably aiming at formal and cultural synthesis, considering both texts and contexts, adapters and audiences, medium specificity and cultural diversity, and adaptation as product and adaptation as process. Yet in theorizing the field from a postmodern purview and opening the field beyond the usual suspects of literature, theater and film to include “video games, theme park rides, web sites, graphic novels, song covers, operas, musicals, ballets, and radio and stage plays”, Hutcheon’s theory is more pastiche than system, with unclear borders and boundaries whose fluidity some scholars welcome and others find unsatisfying. (ELLIOTT, 2013, p. 30-31)

falta diálogo entre teorias. Para a autora, o livro de Hutcheon demonstra que a adaptação exige a combinação de outras teorias, de modo que estas também se adequem ao objeto de estudo:

Esses estudiosos [Linda Hutcheon e Thomas Leitch, outro importante estudioso contemporâneo da adaptação], altamente capazes e respeitados, entendem que as adaptações requerem teorias e teóricos para se adaptarem a elas. [...] O que nós, em estudos de adaptação, aprendemos sobre como as histórias se adaptam às novas mídias e contextos sugere que as teorias também precisam se adaptar a novas relações e práticas intermidiáticas e interdisciplinares.<sup>10</sup> (ELLIOTT, 2013, p. 32)

Dessa forma, Elliott argumenta que as adaptações transcendem as fronteiras entre as artes, de modo que as teorias modernas atuais se mostram insuficientes para captá-las em toda a sua complexidade. Portanto, a autora propõe privilegiar o objeto de estudo e buscar a teoria (ou as teorias) mais adequada(s) para abordá-lo.

A autora também sugere a possibilidade de adaptar teorias como delinea o título do ensaio, “*Theorizing adaptations/Adapting Theories*” [Teorizando adaptações/adaptando teorias], e assim, aplicar os conceitos fundados a partir do próprio objeto de estudo. Assim, segundo a autora, a oportunidade de “aplicar os conceitos que as adaptações dão origem pode nos ajudar a desafiar nossas posições teóricas existentes”<sup>11</sup> (ELLIOTT, 2013, p. 32) bem como “desafiar a fidelidade às nossas teorias preferidas”<sup>12</sup> (ELLIOTT, 2013, p. 32).

Em última análise, Elliott apresenta uma hipótese que pode indicar o que impede o desenvolvimento do campo de estudo, a linguística e a semiótica não podem, por si só, explicar o mecanismo de uma história em quadrinhos, arte predominantemente visual:

Finalmente, uma das principais razões pelas quais as teorias falham nos estudos de adaptação é que a maioria se origina de disciplinas únicas e, portanto, são inadequadas para lidar com operações intermediárias. Apesar de todas as reivindicações da semiótica e da narratologia para abranger todas as artes, mídias, representações e significados, elas derivam de estudos linguísticos e literários e não podem explicar adequadamente os aspectos não linguísticos da representação.<sup>13</sup> (ELLIOT, 2013, p. 36)

---

<sup>10</sup> These highly able and respected scholars understand that adaptations require theories and theorists to adapt to them. [...] What we in adaptation studies have learned about how stories adapt to new media and contexts suggests that theoretical stories too need to adapt to new intermedial and interdisciplinary relations and practices.

<sup>11</sup> “applying the concepts that adaptations give rise to can help us to challenge our existing theoretical positions.”

<sup>12</sup> “challenge fidelity to our preferred theories”

<sup>13</sup> Finally, one of the main reasons that theories fail adaptation studies is that most stem from single disciplines and are therefore inadequate to address intermedial operations. For all the claims of semiotics and narratology to encompass all arts, media, representations and significations, they derive from linguistics and literary studies and they cannot account adequately for non-linguistic aspects of representation.

De fato, as reflexões de Elliott sobre a teoria de Hutcheon mostram um apelo por uma abordagem interdisciplinar para a compreensão das adaptações, tema relevante para esta dissertação, que examina o processo de adaptação do clássico literário aos quadrinhos.

Em um outro artigo intitulado “How Do We Talk about Adaptation Studies Today?” (2017) [Como falamos sobre Estudos de Adaptação hoje?], Elliott reitera a necessidade de discutir criticamente a adaptação como adaptação:

Mas a principal razão pela qual não falamos uns com os outros não são esses debates teóricos, mas porque raramente discutimos as adaptações como adaptações: em vez disso, nós as discutimos como livros, filmes e outras mídias; como história, estética, política, economia, psicologia, sociologia e filosofia, e as colocamos a serviço de batalhas por valor e ideologia. Muita energia foi gasta para debater quais princípios deveriam governar o campo e não o suficiente para localizar e debater os princípios de adaptação.<sup>14</sup> (ELLIOTT, 2017, s/p)

No artigo, Elliott propõe que a investigação da adaptação deve ser orientada de acordo com o conceito de “metadaptação” atribuído pela autora a Eckart Voights-Virchow, em sua acepção do termo, “metadaptação” significa:

“Meta” articula uma metodologia que considera a adaptação em termos de seus próprios princípios, ao invés de princípios que tratam de outras coisas; como um prefixo que denota mudança, transformação, permutação e substituição, ele articula princípios de adaptação em si. Os princípios de adaptação fornecerão um centro necessário para estudos de adaptação, permitindo o diálogo e o debate em todos os tipos de mídia, culturas, ideologias e teorias [...].<sup>15</sup> (ELLIOTT, 2017, s/p)

Essa definição é a mesma apresentada por Eckart Voights-Virchow em seu artigo “Metadaptation: Adaptation and Intermediality – Cock and Bull” [Metadaptação: adaptação e intermedialidade – Cock-and-Bull] (2009) no qual o autor se propõe a desenvolver o conceito

---

<sup>14</sup> But the main reason that we don't talk to each other are not these theoretical debates but because we rarely discuss adaptations as adaptations: instead, we discuss them as books, films, and other media; as history, aesthetics, politics, economics, psychology, sociology, and philosophy, and place them in the service of battles over value and ideology. Too much energy has gone into debating which principles should govern the field and not enough into locating and debating principles of adaptation. (ELLIOTT, 2017, S/P)

<sup>15</sup> “Meta” articulates a methodology that considers adaptation in terms of its own principles rather than principles addressing other things; as a prefix denoting change, transformation, permutation, and substitution, it articulates principles of adaptation *itself*. Principles of adaptation will provide a much needed center for adaptation studies, enabling dialogue and debate across all manner of media, cultures, ideologies, and theories [...]. (ELLIOTT, 2017, s/p)

de metadaptação por ele designado por “textos que colocam em primeiro plano seus próprios processos adaptativos”<sup>16</sup> (VOIGTS-VIRCHOW, 2009, p. 15).

Assim, as considerações de Hutcheon (2013) para questionar a adaptação em seu contexto, as motivações para sua publicação, entender a adaptação como produto e também como um processo, bem como as considerações de Elliott (2013; 2017) que, assinala a necessidade de abordar a adaptação em termos de “metadaptação” demonstram-se pertinentes para a abordagem das adaptações de Galhardo, pois as questões sugerem examiná-las e privilegiá-las dentro de seu contexto para depois justificá-las conceitualmente.

Desta maneira, o tópico 1.3 segue a estratégia de Hutcheon (2013), Elliott e Voigts-Virchow (2017; 2019), partindo do objeto estético, para identificar o conceito de adaptação. Para atingir esse objetivo, são examinados paratextos editoriais e entrevistas concedidas por Galhardo à editora Peirópolis para determinar a possível leitura do adaptador.

### **1.3 *Dom Quixote em quadrinhos: a adaptação de Galhardo***

Caco Galhardo<sup>17</sup> nasceu em 15 de dezembro de 1967 em São Paulo, é cartunista do jornal *Folha de S. Paulo*, roteirista e dramaturgo. Alguns de seus personagens foram transformados em animações no canal Cartoon Network e sua personagem *Lili, a ex*, foi adaptada para uma premiada série de ficção, exibida no canal televisivo GNT. Além da série, escreveu o longa-metragem *Mulheres alteradas*, adaptação da obra da argentina Maitena, que estreou no cinema em 2018. Também escreveu duas peças de teatro, *Meninas da loja*, em 2010, e *Flutuante*, em 2017.

Além do *Quixote em quadrinhos* (2005; 2013), Galhardo tem dois livros infantis: *Bilo e Crésh*, que fez para suas filhas. O quadrinista também ilustrou outra obra de Miguel de Cervantes, a novela *Rinconete e Cortadillo*, traduzido por Sandra Nunes e Eduardo F. Rubio em 2006, parte da coleção *Clássicos de bolso* da editora Peirópolis. Sua bibliografia revela a larga experiência como autor de quadrinhos, ilustrador e também como autor para diferentes públicos, do infantil ao adulto, para além de sua atividade artística principal como cartunista. A série de tiras publicadas no Jornal Folha de São Paulo ao longo de 20 anos foi compilada no

---

<sup>16</sup> ‘metadaptations’ (i.e., texts that foreground their own adaptive processes).

<sup>17</sup> As informações foram retiradas do site da editora Companhia das letras: Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=03842>>. Acesso em: 16 de nov. 2021.

livro *Cinco mil anos – E quase todas as tiras* (2019) lançado pela editora Companhia das Letras.<sup>18</sup>

O primeiro volume do *Quixote em quadrinhos* de Galhardo, de 2005, coincidiu com a comemoração dos 400 anos da publicação do livro de 1605. Em 2006 foi aprovado para fazer parte do Programa Nacional de Bibliotecas Escolares (PNBE) passando a compor o acervo de livros das bibliotecas escolares brasileiras, o volume também possui o selo de Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) 2005.<sup>19</sup> Foi somente em 2013 que *Dom Quixote em quadrinhos volume 2* foi publicado e se tornou finalista do Prêmio Jabuti na categoria Ilustração em 2014.

Para compreender o conceito de adaptação do *Quixote* de Galhardo, aborda-se os prefácios e os posfácios dos dois volumes de acordo com o conceito de paratexto editorial de Gérard Genette.

Na introdução do livro *Paratextos editoriais* (2009), Genette discute a função dos paratextos. No sentido comum da palavra, o paratexto apresenta o texto, mas também veicula o sentido de torná-lo presente, “para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro” (GENETTE, 2009, p. 9). Segundo o autor, paratexto é a junção de epitexto: conversas, entrevistas que alguns livros possuem e peritexto, textos que circundam o texto, ou seja, título, capa, contracapa, orelhas, prefácio e posfácio etc. (2009, p. 12). Para o estudioso, o paratexto é a franja do livro:

Com efeito, essa franja, sempre carregando um comentário autoral, ou mais ou menos legitimada pelo autor, constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados. (GENETTE, 2009, p. 10)

Dessa forma, os peritextos editoriais dos dois livros constituem espaços privilegiados para obter informações sobre o conceito de adaptação, o endereçamento, o pacto de leitura que Galhardo e os autores alógrafos estabelecem com o leitor assim como um certo protocolo de leitura das obras. Os textos das contracapas das adaptações não são assinadas, mas é possível

<sup>18</sup> Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=65106>>. Acesso em 17 de nov. de 2021.

<sup>19</sup> Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) 2005, Categoria Tradução/Adaptação Jovem. Disponível em: <<https://www.editorapeiropolis.com.br/categoria-produto/premiados/recomendaveis/page/2/>>. Acesso em 15 nov. de 2021.

atribuí-las à editora Peirópolis. Ambas as obras são prefaciadas por Cassiano Elek Machado.<sup>20</sup> Já os posfácios são assinados pelo próprio Caco Galhardo. Em um trecho do posfácio do primeiro volume, Galhardo argumenta:

Fiz esta adaptação em cima do primeiro volume de *O engenheiro fidalgo dom Quixote de La Mancha*, que na verdade é composto por dois volumes. O texto do Cervantes é tão perfeito e a tradução de Sérgio Molina tão certa que cuidei de transpô-los do jeitinho que estão no livro. Até o final do encontro entre Dom Quixote, Sancho e os cabreiros, o que se lê nesta adaptação tirando uma interferência ou outra, são trechos tirados diretamente da tradução do original. Dali pra frente, já não meto minhas mãos no fogo, ou melhor, já comecei a meter minha mão no texto. Só o primeiro volume é um catatau de mais de 700 páginas, então, na hora de adaptar escolhi os momentos que mais me tocaram e que julguei mais significativos para compor esta narrativa em quadrinhos. Basicamente é a transformação do fidalgo em cavaleiro andante, suas primeiras aventuras, a relação dele com Sancho, o discurso em que ele revela suas razões e o retorno para a casa. Obviamente, no livro há muito, muito mais; mas acho que consegui fisgar a essência. (GALHARDO, 2005, s/p)

Em primeiro lugar, devem ser destacadas as seguintes informações: Galhardo declara que a adaptação foi realizada a partir de *O engenheiro fidalgo dom Quixote de La Mancha* de Cervantes na tradução de Sérgio Molina, por considerar sua obra uma tradução certa com mínima intervenção.

Na capa, também há a menção a Miguel de Cervantes e a tradução de Molina. Além disso, o fragmento discute o processo de adaptação, “o que se lê nesta adaptação tirando uma interferência ou outra, são trechos tirados diretamente da tradução do original” (GALHARDO, 2005, s/p) e em outro trecho elucidativo, aborda o enredo da adaptação orientado pelos momentos que mais o sensibilizaram e os mais significativos: “só o primeiro volume é um catatau de mais de 700 páginas, então, na hora de adaptar escolhi os momentos que mais me tocaram e que julguei mais significativos para compor esta narrativa em quadrinhos” (GALHARDO, 2005, s/p).

No posfácio, Galhardo discute brevemente o processo de adaptação do romance para as histórias em quadrinhos como transposição do texto traduzido por Molina: “cuidei de transpô-los do jeitinho que estão no livro”. Por fim, Galhardo considera sua adaptação uma captura da “essência” do *Quixote* de Molina, cujo projeto de tradução captou a essência do estilo de Cervantes: escreve o quadrinista: “no livro há muito, muito mais; mas acho que consegui fisgar a essência” (GALHARDO, 2005, s/p).

---

<sup>20</sup> Jornalista e diretor editorial da editora Planeta no Brasil. Disponível em: <<https://www.cultloja.com.br/professores/cassiano-elek-machado/>>. Acesso em: de out. de 2021.

Mas, apesar da constituição aparentemente fragmentada, Galhardo indica ter elencado episódios que focalizam a identidade de Dom Quixote, ou seja, o enredo da narrativa é composto pela transformação do fidalgo em cavaleiro andante, a passagem de fidalgo a *don*; as duas primeiras saídas; o diálogo com o analfabeto Sancho Pança e o discurso eloquente revelando seu deslocamento conforme diz o autor: “Basicamente é a transformação do fidalgo em cavaleiro andante, suas primeiras aventuras, a relação dele com Sancho, o discurso em que ele revela suas razões e o retorno para a casa” (GALHARDO, 2005, s/p).

O posfácio manifesta a visão de Galhardo da sua adaptação como interpretação pessoal e transposição da tradução de Molina em consonância com o conceito de adaptação proposto por Hutcheon (2013).

A última parte do paratexto sugere a interpretação de viés trágico do *Quixote* cervantino por parte do adaptador e um agradecimento às responsáveis pela editora, Renata e Denyse e ao tradutor da edição utilizada, Sérgio Molina:

A forma, que é o extraordinário texto de Cervantes, está aí, e o fidalgo que opta por seguir o destino heróico, e conseqüentemente trágico, também. Nesses tempos em que todo mundo quer ser fidalgo e viver no bem e bom, como cai bem um Dom Quixote! E para que a justiça seja feita, faz-se mister agradecer a tão fermosas donzelas e tão gentis cavaleiros que me acolheram durante esta valorosa jornada: à Denyse, pela invenção, ao Sérgio, pela mão, à Renata, pelas portas abertas e a você nobre leitor, pela atenção. (GALHARDO, 2005, s/p)

O fragmento do posfácio de Galhardo também é útil para compreender as motivações para o surgimento da adaptação, apesar de não ser informado detalhes dos bastidores da criação, o fato é que o apoio das representantes da editora mencionadas pelo quadrinista, Renata Farhat Borges e Denyse Cantuária, e a tradução de Molina correspondem a fatores preponderantes para a publicação da adaptação em 2005, ano de comemoração do 4º centenário de publicação do livro de 1605.

A adaptação de Galhardo inaugurou a coletânea *Clássicos em HQ* da editora Peirópolis. De forma complementar ao projeto, em 2013, foi publicado a edição homônima, *Clássicos em HQ*, contendo entrevistas com quadrinistas, além de ensaios teóricos sobre adaptações em quadrinhos. Essa edição possibilita compreender os critérios sob os quais se deu a publicação de *Dom Quixote em quadrinhos*.

Na introdução ao livro, Renata Farhat Borges aborda os critérios de publicação das adaptações. Uma das diretrizes da coleção a ser seguida pelo quadrinista era que ele fosse fiel leitor da obra que escolheu adaptar, bem como apresentar uma leitura sagaz. Outro princípio

era manter o texto da tradução da obra original, que, preferencialmente, deveria ser consagrada pela crítica:

Com dez títulos já publicados e cinco a caminho, essa empreitada em que tantos se aventuraram juntos é conduzida por alguns princípios norteadores surgidos da experiência editorial. O primeiro deles é o de que os artistas que se aventuram nas traduções para quadrinhos são leitores apaixonados pela obra clássica escolhida para adaptar, ou recriar, ou traduzir, ou tudo isso junto. A ideia da coleção é apresentar ao público uma leitura possível da obra, e não, logicamente, a única – mas ela deve ser a leitura de um leitor sagaz. O segundo critério é que se mantenham nos quadrinhos, em seus balões ou recordatórios, apenas textos originários da obra literária matriz – daí a escolha de traduções consagradas em língua portuguesa de obras em outros idiomas, o terceiro princípio da coleção. (BORGES, 2013, s/p)

Dessa forma, a concepção de adaptação é orientada pelos “princípios norteadores surgidos da experiência editorial” (BORGES, 2013, s/p). A autonomia do adaptador é instituída dentro dos limites pré-estabelecidos pela editora. Seguindo esses critérios, Galhardo adaptou o *Quixote* para os quadrinhos a partir da tradução de Sérgio Molina, premiada pelo Prêmio Jabuti em 2004.

A editora Peirópolis decidiu investir em uma adaptação que mantivesse o texto da tradução de Molina nos balões de fala e/ou recordatórios. Apesar de Borges (2013) afirmar que o quadrinista é livre para adaptar, recriar, traduzir, ou tudo junto, sua fala limita tal liberdade. Por outro lado, é possível observar que o critério de publicação diminui a desconfiança quanto à possibilidade didática e paradidática das adaptações, o que sugere a ideia de recriar ou manter uma certa “qualidade literária” ao passo que revela a preocupação da editora por estabelecer o contato do leitor com a tradução consagrada de Molina.

Em entrevista a Borges na obra *Clássicos em HQ*, Galhardo afirma que escolheu adaptar arbitrariamente o *Quixote*:

Além de toda a genialidade do escritor espanhol Miguel de Cervantes, do mais completo raio X da nossa existência, do estilo, da fantasia, de tudo, o livro também é muito engraçado: O Fidalgo que toma um destino heroico. De cara, foi o que me pegou no *Quixote*. Um fidalgo que não se preocupa somente em “garantir o seu” já seria alguma coisa. O que dizer então deste, que decide ganhar o mundo, combater as injustiças, defender as donzelas e socorrer os necessitados? Para completar: de peito aberto, sem medos, no mais profundo delírio. (BORGES, 2013, p. 37)

Na entrevista, Galhardo revela familiaridade com a iconografia do *Quixote* por meio de artistas como o pintor espanhol Pablo Picasso, o brasileiro Cândido Portinari e também o artista

gráfico francês Gustave Doré (1832-1883). Ele também descreve a experiência de leitura da obra cervantina como uma nova descoberta:

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

Em outro trecho, Galhardo considera sua adaptação como paraliteratura, capaz de persuadir o leitor a conhecer e ler os livros de Cervantes:

Minha adaptação é uma colagem. Com sua estrutura novelesca, o *Quixote* permite essa colagem de trechos distintos sem que se perca o fio da meada. Para mim, era importante manter o texto original, já que toda a beleza estava no estilo literário. Então fui colando uma frase aqui, outra ali, e uma nova narrativa, curta, com os personagens principais, foi saindo. No final, tinha uma história em quadrinhos que me deixou bastante satisfeito. (BORGES, 2013, p. 37)

Também é útil notar que o prefaciador dos dois volumes, Cassiano Elek Machado, apresenta as adaptações enfatizando a autoria de Galhardo. Machado confere a Galhardo a paternidade de seu Dom Quixote: “Munido apenas de lanças que não fazem senão soltar tinta, sem nem um Sancho Pança que lhe guarde as costas, o nosso herói consegue transformar um dos maiores monumentos da humanidade em cacos, e em cacos que preservam o sabor do monumento” (GALHARDO, 2005, s/p).

O prefaciador observa que a loucura desatinada de Dom Quixote nos quadrinhos de Galhardo atinge um grau de exagero maior que a sátira aos livros de cavalaria de Cervantes, “ele o faz de um jeito mais alucinado até do que o de seu companheiro pescoçudo de La Mancha” (GALHARDO, 2005, s/p).

No posfácio do segundo volume, Galhardo destaca a mudança no estilo esboçado do traço e atribui as ilustrações de Doré à referência:

Sobre a adaptação, além da diferença no traço, que o leitor do primeiro volume vai notar, me debrucei especialmente nas gravuras geniais de Gustave Doré, o ilustrador “oficial” do Quixote. Quem conhece suas gravuras vai sacar no ato que fiz várias releituras dessas ilustrações. Aliás é o que eu recomendo, fêrmoso leitor, vá atrás das gravuras do Doré, vá atrás dos livros do Cervantes. Este clássico em quadrinhos não passa de um portal para todas essas obras

incríveis. Eu só dei uma filtrada em tudo isso, com muito respeito a esses grandes mestres, muito entusiasmo e muita liberdade, sempre. (GALHARDO, 2013, s/p)

Assim, os discursos nos paratextos editoriais, bem como nas entrevistas de Galhardo, concedidas à editora, mostram ao mesmo tempo a exaltação da obra cervantina e a identificação do limite do que o quadrinista supõe ser sua adaptação, um portal para o clássico literário. Nesse sentido, a garantia que os critérios editoriais de publicação fossem respeitados, nomeadamente ser um leitor fiel, utilizar o texto original e uma tradução consagrada, corresponde eficazmente ao projeto da coleção de clássicos em quadrinhos, que foi desde o início direcionado a um público jovem, em idade escolar, assim como para o leitor familiarizado com a obra cervantina e com a iconografia do *Quixote*.

Outra questão que se coloca é o aparecimento do segundo volume em 2013, Galhardo afirma que o intervalo de publicação 2005-2013 corresponde a 10 anos, assim como o intervalo de publicação das duas partes do *Quixote* de Cervantes de 1605 até 1615. Nas orelhas do livro há a mesma informação equivocada:

Devido ao sucesso, dez anos depois Cervantes lançou um segundo volume, com novas aventuras de Quixote. Da mesma forma, a adaptação em quadrinhos do primeiro volume também não foi o fim de D. Quixote para Caco Galhardo. Após receber inúmeros elogios, Caco nos apresenta – também dez anos depois – sua versão das aventuras seguintes do fidalgo. A arte imita a arte? Com um domínio narrativo invejável, que condensa de maneira heroica uma obra de 700 páginas, Caco faz de seu novo álbum uma obra única e lírica, que dá vida nova a um personagem que sempre fará parte do imaginário popular e ainda lhe proporciona um final emocionante, que permanece na memória muito tempo após a leitura. (GALHARDO, 2013)

Na obra *Clássicos em HQ* (2013), o autor de quadrinhos concede uma outra entrevista sobre o segundo volume, aliás as datas das entrevistas não são referidas, o que leva a supor que tenham ocorrido no mesmo período, em 2013, ano de publicação da adaptação. Para Galhardo, a adaptação também funciona como paraliteratura e está endereçada a jovens leitores:

As adaptações de clássicos em HQ funcionam como portais para as obras originais. É uma bela maneira de estabelecer um primeiro contato com essas obras, principalmente para a molecada. Sou um cartunista de tiras diárias; adaptar clássicos me dá a chance de trabalhar em narrativa. (BORGES, 2013, p. 195)

Na entrevista, Galhardo relata o processo de criação do segundo livro: “é parecido com o do primeiro volume, uma espécie de colagem de vários trechos do livro, compondo uma

narrativa curta, muito condensada, em 50 e poucas páginas” (BORGES, 2013, p. 195). O enredo do segundo livro enleia o encantamento de Dulcineia. De acordo com o quadrinista, trata-se de um processo de colagem de vários trechos ao longo de um fio narrativo, e esse fio narrativo é desencantamento da amada de Dom Quixote: “a história do *Quixote* no intuito de desfazer o encantamento de Dulcineia d’El Toboso, e tudo gira em torno disso” (BORGES, 2013, p. 195). Já no prefácio, Cassiano Elek Machado destaca a autorreflexividade do segundo volume:

Nestas novas andanças, o nosso valente e esqualido guerreiro combate leões, enfrenta os mistérios da insondável Gruta de Montesinos e a afiada lança do Cavaleiro da Branca Lua. Para nosso espanto, e o da literatura universal ao passo que avança, Dom Quixote dá-se conta de que, graças a suas peripécias de outrora, ele se convertera em célebre figura. Trocando em miúdos, os personagens deste volume mostram-se leitores do primeiro tomo das aventuras. (GALHARDO, 2013, s/p)

Dessa forma, a adaptação em quadrinhos do clássico literário é compreendida como um objeto estético de valor cultural que convida à avaliação a partir das especificidades dos quadrinhos, sem negar a tradição a que se vincula. A adaptação para arte visual sequencial, como os quadrinhos, resgata de maneira autêntica a obra literária clássica distante do jovem leitor devido à alta complexidade muitas vezes intransponível para o leitor moderno.

Os discursos de Galhardo expressam a sua consciência sobre o conceito de adaptação. O primeiro volume tem estilo caricatural próximo a uma interpretação de viés cômico, enquanto o segundo, tende a ser melancólico dado seu caráter rascunhado, mas que ainda permanece caricatural.

Para compreender melhor a proposta de leitura de Galhardo ao alternar o estilo do traço entre caricatural no primeiro volume e caricatural, mas rascunhado no segundo volume, é preciso fazer uma breve digressão pela fortuna crítica do *Quixote* de Cervantes.

A interpretação de viés trágico foi tema do ensaio “A Dulcinéia encantada”, de Erich Auerbach, filólogo e crítico literário. Apesar da publicação de *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* ter ocorrido em 1946, o ensaio só foi acrescentado ao livro em 1949, cerca de três anos depois da primeira edição em alemão, especialmente para a tradução em espanhol (AUERBACH, 1971, p. 302).

O ensaio de Auerbach contribui para este estudo por questionar a interpretação idealista imposta pelos românticos alemães no início do século XIX. Para defender sua abordagem, o filólogo alemão discute alguns episódios da obra em que ressalta a presença de aspectos cômicos, como, por exemplo, no décimo capítulo da segunda parte, de 1615, quando Sancho

engana Dom Quixote com um discurso digno dos escudeiros mais eruditos das novelas de cavalaria e encanta Dulcineia d'El Toboso.

No episódio analisado há a contraposição de dois estilos de fala, a erudição de Sancho, rústico lavrador convertido em escudeiro, que dirige-se em estilo elevado às camponesas, que falam em estilo baixo, tornando a cena cômica:

Assim como ela aparece, a narração com as três lavradoras não é senão cômica. A idéia de fazer Dom Quixote encontrar uma Dulcinéia concreta já deve ter ocorrido a Cervantes no primeiro livro [...]. [...] No que se refere à única personagem participante, para a qual existe uma possibilidade de solução problemática ou trágica do caso, isto é, no que se refere a Dom Quixote, esta solução é absolutamente evitada. O seu refúgio instantâneo e como que automático na interpretação do encantamento de Dulcinéia exclui a tragicidade. Êle está sendo embaído, e desta vez, até por Sancho; ajoelha-se e perora em elevado estilo sentimental diante de algumas camponesas feias; depois gaba-se da sua sublime desgraça. (AUERBACH, 1971, p. 299-300)

A análise estilística do episódio realizada por Auerbach demonstra que o trágico não se consolida no episódio do encantamento de Dulcineia. O final da aventura poderia ser trágico, mas não é. Dom Quixote, mesmo diante das aldeãs malcheirosas, mantém sua monomania baseada no modelo de interpretação das novelas de cavalaria. O cavaleiro é convencido pelo escudeiro Sancho Pança que afirma se tratar de um novo feitiço lançado por malignos encantadores, justificando assim a má e feia aparência da nobre dama.

Para Vieira (1998), apesar do alheamento de Auerbach quanto à literatura espanhola, devido a impossibilidade de recorrer à sua biblioteca, por estar no exílio, e sem acesso ao desenvolvimento da crítica cervantina que já indicava a burla como aspecto fundamental a ser considerado na interpretação do *Quixote*, a análise estilística do encantamento de Dulcineia não poderia ser mais acertada.

A autora também observa que enquanto o objetivo do livro de Auerbach era mostrar o momento de ruptura, da ascensão do cotidiano à categoria do sublime, seu interesse se concentrava especificamente no realismo que a cena grotesca representava. Contudo, a cervantista pondera que a escolha do episódio do encantamento por considerá-lo puramente divertido, desconsidera as implicações do evento para o desenvolvimento da narrativa. Segundo Vieira, o feitiço de Dulcineia (realizado por Sancho) abala a fé de Dom Quixote nas novelas de cavalaria:

Talvez por trás do riso na cena da “Dulcinéia Encantada” haja algo que deixa um viés de tragicidade. Embora a situação tenha uma solução circunstancial e

divertida, não é possível dizer que tudo se resolve através do riso. A Dulcinéia transformada em lavradora converte-se num grave problema para o cavaleiro, pois significa um golpe fatal em sua conexão com o universo da cavalaria. Não se pode ignorar que nesse momento, no início da segunda parte, Cervantes põe em risco o prosseguimento da narrativa uma vez que focaliza a relação problemática de Dom Quixote com a amada. Se a solução encontrada é em alguma medida coerente com a lógica cavaleiresca, propiciando que a narrativa siga adiante, isso não impede que o episódio tenha consequências decisivamente problemáticas, e mesmo trágica. [...] O episódio traz consequências sérias que vão minando as certezas do cavaleiro na sua conexão com o mundo da cavalaria. (VIEIRA, 1998, p. 63)

A propósito do princípio da burla inocente, Luiz Costa Lima também questiona a afirmação de Auerbach de que a realidade tem sempre razão contra o cavaleiro manchego. Assim como Vieira, Costa Lima também considera que o encantamento de Dulcineia marca a dúvida sobre a existência da amada e, por consequência, a fé na plausibilidade dos livros de cavalaria através do seguinte fragmento do ensaio: “durante os múltiplos choques de Dom Quixote com a realidade nunca surge uma situação que ponha em questão esta realidade quanto a seu direito de vida: ela sempre tem razão contra ele, e depois de alegre confusão, continua a fluir, indiferente e intacta” (AUERBACH, 1971, p. 302)

Para Costa Lima, além da comicidade como característica fundamental da obra literária, a violência é o contraponto do *Quixote*. Pautando-se na série de conferências proferidas por Vladimir Nabokov na Universidade de Harvard entre 1951 e 1952, o crítico literário considera que a violência também faz parte da lição visual da narrativa:

A leitura de Nabokov é por certo parcial. Mas é evidente que a crueldade é um traço marcante do *Quijote*. Dito de outra maneira mais precisa: ela é a contraparte que mais acentua a comicidade da burla. É precisamente por essa fusão e pela extrema astúcia do autor em fazer com que não seja vista em separado que não a notar leva à compreensão apenas parcial do *Quijote*. (COSTA LIMA, 2009, p. 238)

Para o crítico literário, não apenas a burla, mas também a violência fazem parte do desenho estrutural da obra, possibilitando observá-la como a contraparte do *Quixote*, nesse sentido “a posição que a crueldade ocupa no desenho estrutural da burla cervantina: de tal modo ela se cola ao risível e se torna invisível” (COSTA LIMA, 2009, p. 239).

Apesar de serem distintas as perspectivas de Vieira e Costa Lima a respeito do ensaio de Auerbach, ambos os críticos literários tendem a considerar o cômico/melancólico e o cômico/violência como ponto e contraponto da obra cervantina. Porém, ambos reiteram que a comicidade no *Quixote* não tem fim em si mesmo.

As considerações teóricas dos críticos literários auxiliam na compreensão dos estilos de traço utilizados na adaptação de Galhardo, pode-se levantar como hipótese que a caricatura tende à interpretação cômica da primeira parte no primeiro volume da adaptação, enquanto o rascunho no segundo volume se compara inicialmente com uma interpretação melancólica e de violência.

Galhardo compõe as adaptações a partir da tradução de Molina, e esta se destaca das demais por uma preocupação histórica tanto com procedimentos linguísticos quanto poéticos do século XVII. Em entrevista concedida à revista *Cadernos de Literatura em Tradução*, de 2003, Molina relata a experiência do processo de tradução do *Quixote*. O tradutor revela que através da análise de traduções anteriores da obra percebeu que elas se distanciaram do texto original.

De acordo com os entrevistadores, Molina pautou-se por um projeto de tradução atento às diferenças dialetais:

Essa história das traduções antigas, que ignoram as diferenças dialetais, e a sua preocupação em recuperar essas diferenças, em ser fiel às variações, não seria uma forma de ser um tradutor moderno? SM: É verdade, essa é uma preocupação moderna. É lógico que minhas referências são as de hoje, os textos críticos que li, que influenciaram minha maneira de ler, não eram acessíveis a um tradutor contemporâneo a Cervantes. Também as outras traduções ao português, por mais ressalvas que eu possa fazer a elas, me ajudaram a definir e justificar meu rumo. É impossível negar minha condição de tradutor moderno, com um olhar contemporâneo. Mas, a partir dessa minha condição, procurei reabilitar uma ponte interna do nosso português brasileiro com o português clássico. Tentei contornar a língua lusitana moderna, que está tão presente nas versões precedentes, e buscar a raiz da língua, tentei beber da fonte clássica. Claro que não pretendi escrever um texto literário como no século XVII, seria um completo absurdo. (HIRSCH; BENEDETTI; VILLA, 2003, p. 173)

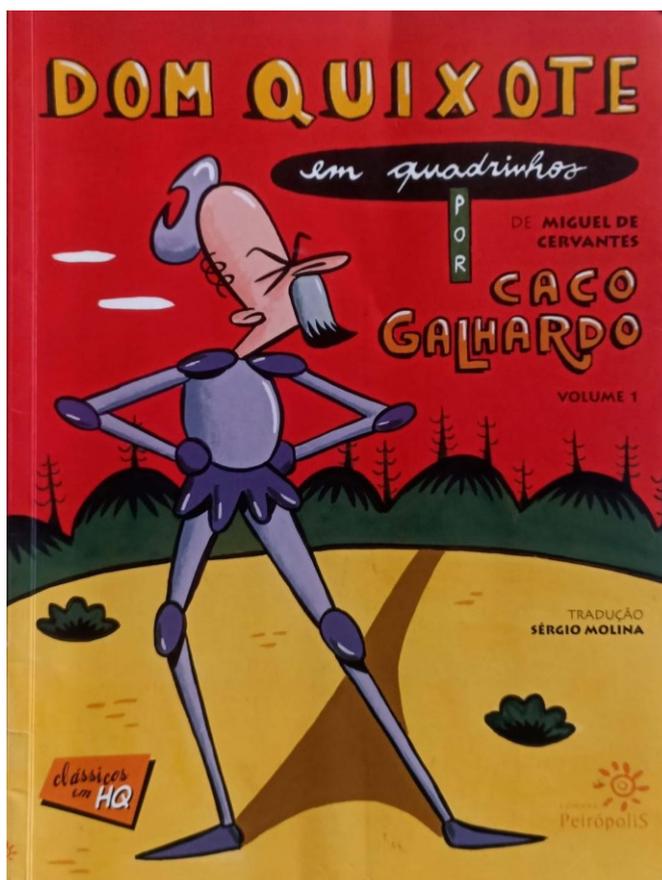
A tradução de Molina consistia em privilegiar o estilo de Cervantes em língua portuguesa com traços do século XVII, em imitar o modo de falar do português arcaico, como por exemplo o uso de mesóclise e ênclise na sua tradução: “Encheu-se-lhe a fantasia de tudo aquilo que lia nos livros” (CERVANTES, 2016, p. 59).

Portanto, deve-se ponderar que as intenções de Miguel Cervantes ao publicar *Quixote* no século XVII não são as mesmas de Molina ao publicar as traduções no século XXI, nem corresponde aos mesmos propósitos das adaptações de Galhardo. Também é útil lembrar que as obras estão distantes no tempo e pertencem a contextos sócio-históricos e estéticos diferentes. Mas, apesar da enorme distância temporal que os separa, pela tradução de Molina, é perceptível

durante a leitura a existência de possíveis aproximações entre a obra de Cervantes e as adaptações de Galhardo.

A fim de evidenciar a mudança no estilo do traço do primeiro para o segundo volume, é necessário abordar a tradição iconográfica do *Quixote* que é evocada já nas capas e nas contracapas das adaptações. Na capa do primeiro livro – Figura 1 – Dom Quixote é retratado de pé, sozinho, com as mãos na cintura e vestindo uma armadura.

Figura 1 - Capa do primeiro volume



Fonte: GALHARDO (2005).

Dom Quixote é retratado por Galhardo com a cabeça longa, os olhos fechados, nariz protuberante e com longos bigodes grisalhos. A capa faz alusão ao Dom Quixote de Cândido Portinari (1903-1962) da série de desenhos a lápis de cor sobre cartão *D. Quixote*, de 1956-1961. As ilustrações foram produzidas para fazer parte da edição brasileira da editora José Olympio, projeto que nunca foi concluído.

A Figura 2, *Dom Quixote recebendo vassalagem de Sancho Pança*, é um dos poucos desenhos em que Dom Quixote é retratado de pé, na mesma posição que o Dom Quixote de Galhardo, por esse motivo é útil observá-la:

Figura 2 - *Dom Quixote recebendo vassalagem de Sancho Pança*



Fonte: PORTINARI (1956).

Na Figura 2, é possível observar em comparação com a capa da adaptação, Figura 1, as semelhanças entre os dois desenhos, a armadura, a bacia na cabeça do engenhoso cavaleiro, a postura torta e os sapatos pontiagudos. Por outro lado, ao contrário do rosto triste de Dom Quixote de Portinari, o de Galhardo é orgulhoso e destemido.

A representação de Dom Quixote e de Sancho Pança na iconografia do *Quixote* foi um dos temas da tese de doutorado “Da palavra ao traço: Dom Quixote, Sancho Pança e Dulcinéia Del Toboso” (2007), de Célia Navarro Flores. Para a autora, a armadura, as armas e a bacia-elmo são elementos que tradicionalmente compõem o personagem Dom Quixote, a presença ou ausência deles pode determinar o viés trágico ou cômico de interpretação.

No exame historiográfico realizado pela autora, os ilustradores conquistaram maior liberdade no século XX para ilustrar a obra literária canônica. Portinari é um deles, na Figura 2 o pintor retrata Dom Quixote de maneira caricata, extremamente magro, também se nota a expressividade dos olhos, estão arregalados, o que indica a sua loucura. No entanto, através do retângulo azul ao redor da cabeça de Dom Quixote, uma espécie de halo transmite a ideia de que o cavaleiro manchego é um ser etéreo, sublime, em contraposição ao amarelo do entorno, que dá a impressão de realidade.

Aproximando-se do projeto iconográfico de ilustradores do século XX, a autora nota uma tendência à ideogramização, o que indica a diminuição dos traços na representação de Dom Quixote, tendência que se confirma na ilustração de Portinari, embora não seja consolidada. Para Flores, a atopicidade e a atemporalidade no amarelo vívido do plano de fundo exemplificam a diminuição dos traços:

Nessa cena não temos a presença de uma paisagem identificável; Dom Quixote e Sancho já não estão em La Mancha – eles poderiam estar em qualquer lugar, inclusive apenas na imaginação do leitor. Os desenhos de Portinari não chegam a uma total ideogramização; porém, podemos notar uma tendência dessa ideogramização, tanto pela atopicidade e pela atemporalidade das cenas como pela representação da dupla em seus traços essenciais: a extrema magreza do cavaleiro e a extrema gordura do escudeiro. (FLORES, 2007, p. 213)

Outro elemento presente na composição pictórica de Dom Quixote de Portinari, a bacia de barbeiro, recebe atenção particular da autora. De acordo com Flores, com o tempo o objeto prateado acima da cabeça do cavaleiro manchego passou a ser parte da iconografia da obra literária:

Na iconografia do *Quixote*, o baciélmo é um dos objetos que melhor representam a loucura de Dom Quixote, pois um cavaleiro andante com uma bacia de barbeiro na cabeça é a imagem cômica e ridícula de um louco, características próprias de Dom Quixote. E notemos que, embora atualmente pouca gente sabe como é uma bacia de barbeiro do século XVII, esse elemento sobrevive até hoje através da iconografia do Quixote. (FLORES, 2007, p. 67)

O episódio da conquista da bacia de barbeiro remete ao capítulo XXI da primeira parte, em que Dom Quixote, acreditando tratar-se de um elmo valioso com propriedades mágicas, apodera-se de uma bacia que pertencia a um barbeiro. A aventura só é retomada no capítulo XLIV, quando o cavaleiro andante finalmente vence a disputa e consegue tomar posse do objeto.

Ao se referir a bacia ou elmo como “baciélmo”, Sancho cria um neologismo. A palavra baciélmo é interpretada por Flores como uma antinomia em que ocorre a justaposição de bacia e elmo, condensando o grotesco e o sublime na mesma palavra:

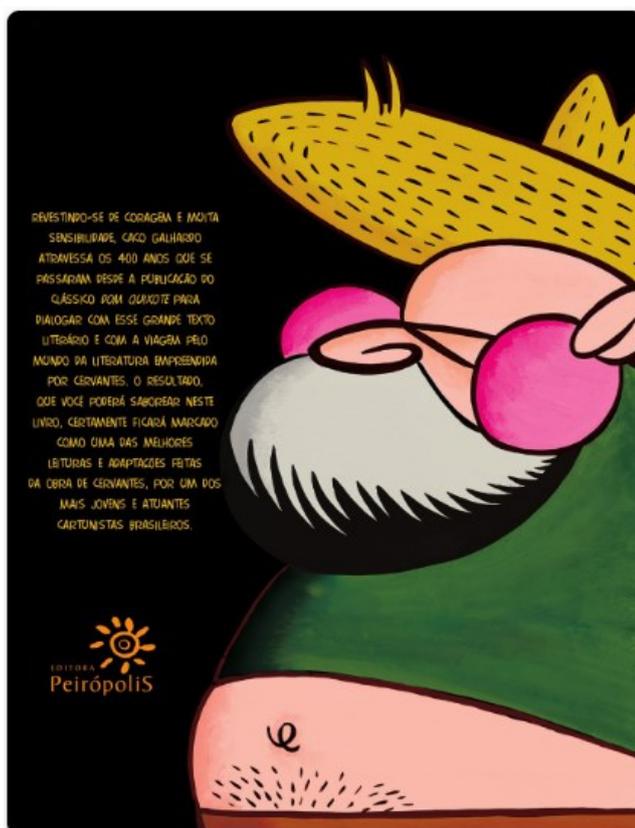
O baciélmo é um objeto que, assim como os moinhos de vento, condensa dois elementos básicos do *Quixote*: a realidade e a imaginação; porém, enquanto os moinhos representam algo maléfico – gigantes a serem combatidos –, o baciélmo conjuga o sublime – um elmo de ouro comparado ao de deuses mitológicos – e o grotesco: uma simples bacia de barbeiro. E o mais

interessante é que aqui não há oposição; de fato, com a formação do neologismo “baciyelmo” há uma harmonização dos dois elementos, a bacia e o elmo, da mesma forma que se justapõem o sublime e o grotesco. (FLORES, 2007, p. 67)

Nos dois volumes, Galhardo representa Dom Quixote com a bacia na cabeça, assim como a Figura 2, mas sem o halo azul. Em outros momentos, nas aventuras por ele imaginadas, é retratado com o elmo (este assunto será retomado no capítulo 3).

A ilustração de Portinari – Figura 2 – também permite comparar a representação de Sancho Pança com o de Galhardo na contracapa:

Figura 3 - Contracapa do primeiro volume



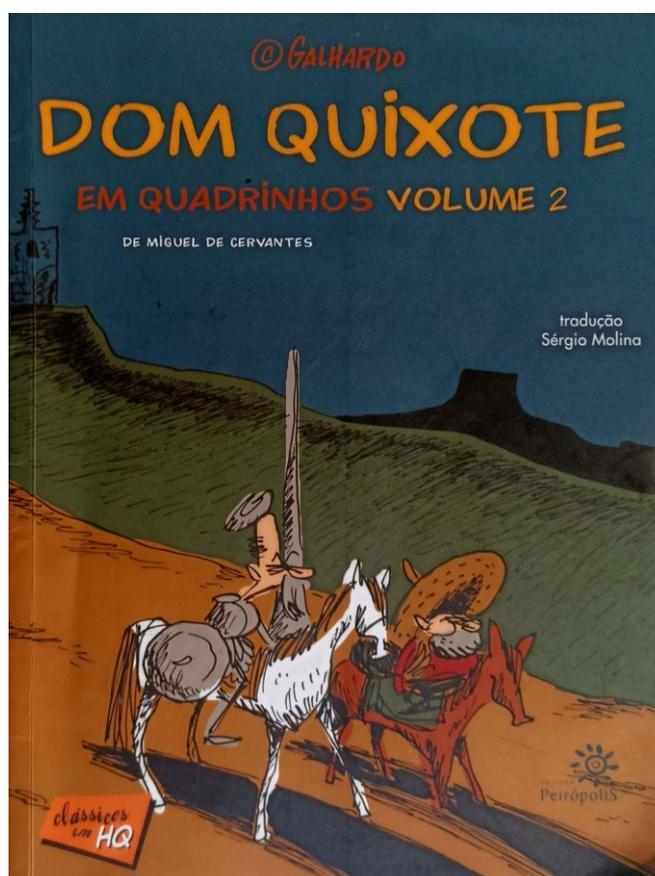
Fonte: GALHARDO (2005).

Na contracapa Sancho é retratado de perfil, enfatizando a sua silhueta, com as maçãs do rosto salientes e rosadas, contudo, diferente do escudeiro de Portinari, a personagem tem longas barbas grisalhas e a pança saliente, ecoando seu sobrenome. A representação de Sancho chega ao grotesco por mostrar o umbigo sobressaltado. Por último, a roupa curta e o chapéu desfiado revelam a sua classe social baixa.

O exame da capa e da contracapa do primeiro volume permite considerar a oposição do par, o magro e o gordo, um no início e o outro no final, como arquétipos opostos principalmente no aspecto físico.

A capa do segundo volume também remete à tradição iconográfica do *Quixote*, no primeiro plano Dom Quixote e Sancho Pança são representados lado a lado, montados sobre o rocim e asno, respectivamente. Diferentemente da ilustração de Portinari e Doré – Figuras 5 e 6 – são retratados de lado, em sua andança por La Mancha e no plano de fundo predomina a cor azul-marinho. Também é perceptível que o traço caricatural se transforma em rascunhado, enquanto o cavaleiro é ainda mais esguio e o escudeiro permanece esférico. Observe-se a Figura 4:

Figura 4 - Capa do segundo volume



Fonte: GALHARDO (2013).

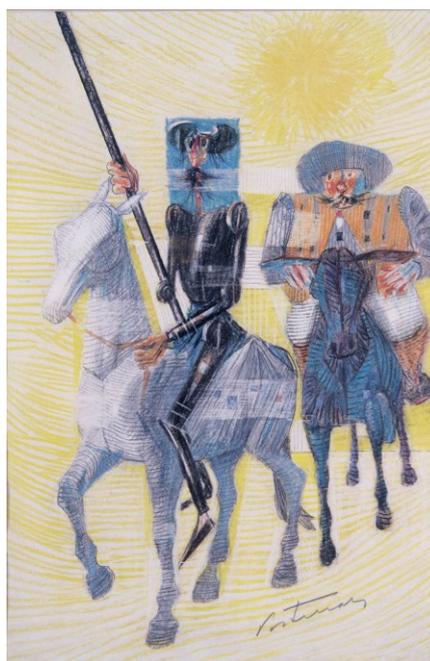
O ilustrador Gustave Doré (1832-1883) produziu 377 ilustrações para o *Quixote* da editora Hachette, destas, 120 são de página inteira. A capa do segundo volume – Figura 4 – alude tanto a ilustração de Doré, *Primeira saída de Dom Quixote e Sancho* – Figura 5 – como a de Portinari, *Dom Quixote e Sancho Pança saindo para suas aventuras*, Figura 6:

Figura 5 - *Primeira saída de Dom Quixote e Sancho*



Fonte: DORÉ (1868).

Figura 6 - *Dom Quixote e Sancho Pança saindo para suas aventuras*



Fonte: PORTINARI (1956).

A ilustração de Doré – Figura 5 – pertence ao século XIX, período em que a interpretação trágica do *Quixote* vigora. O *Quixote* na perspectiva do ilustrador francês, muito mais do que em seus ilustradores antecessores, é um personagem nobre, exaltado e trágico, um sonhador idealista condenado a sofrer em um mundo insensível à mensagem que carrega, reviver a cavalaria andante.

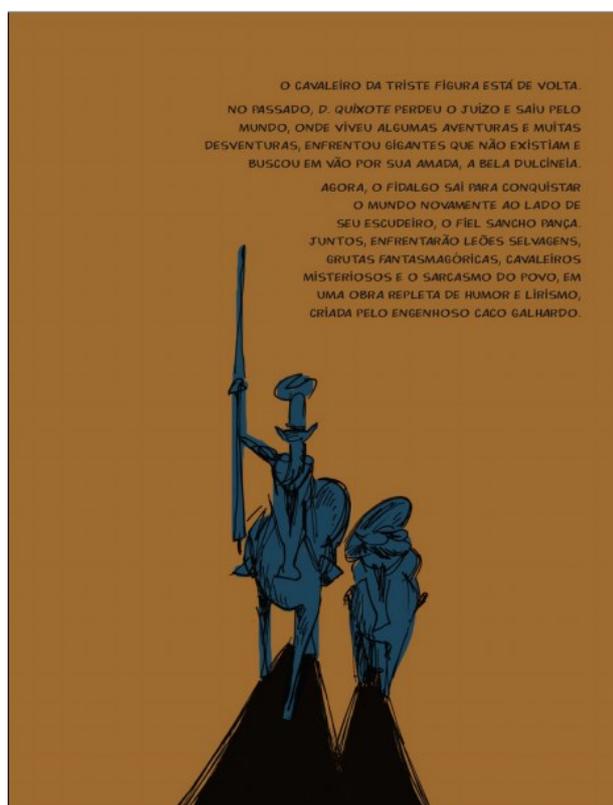
Em suas ilustrações, Doré apresenta um personagem completamente imerso no romantismo do século XIX em total coerência com a interpretação de viés trágico. Os episódios retratados na série de ilustrações dorianas acentuam os efeitos dramáticos, dada a expressão de dor e sofrimento do rosto de Dom Quixote, em oposição à postura do herói altaneiro. A altivez também pode ser verificada na face de Rocinante, o rocim de Dom Quixote. Nesse viés de leitura, a dimensão cômica do personagem é então relegada a segundo plano.

As ilustrações – Figuras 5 e 6 – distinguem-se pelo objeto na cabeça de Dom Quixote, o elmo na ilustração de Doré e a bacia na ilustração de Portinari. A representação do elmo ou da bacia transmite dois vieses interpretativos distintos. Contudo, é preciso observar que o pintor brasileiro antecipa a conquista da bacia por Dom Quixote ao representá-la no início da jornada do cavaleiro e escudeiro, no *Quixote* cervantino o artefato só é conquistado no capítulo XXI da primeira parte e a primeira saída, tema das ilustrações (Figuras 5 e 6), ocorre no capítulo VII.

Desta maneira, pode-se supor que a referência da capa está mais próxima a ilustração de Portinari que a de Doré, mas também, pela desproporção do nariz adunco e os cabelos eriçados de Dom Quixote. Outra semelhança entre o Dom Quixote de Portinari é o traço caricatural de Galhardo, que fascina ao longo da obra – a caricatura permeia o *Dom Quixote em quadrinhos*, algo não explorado com tanto vigor pelo pintor.

No segundo volume, a adaptação de Galhardo sugere a tendência à ideogramatização constatada por Flores nas ilustrações de Portinari, não só de Dom Quixote, mas de todo o segundo volume. A capa e a contracapa do segundo volume se diferem da primeira capa por retratar o cavaleiro e o escudeiro lado a lado, em movimento.

Figura 7 - Contracapa do segundo volume



Fonte: GALHARDO (2013).

A referência à tradição iconográfica do *Quixote* de Doré e o de Portinari são aludidos nas capas e contracapas de ambos os volumes –, mas também são renovadas pela leitura crítica que Galhardo adiciona em sua interpretação criativa. A alteração do estilo do traço, por sua vez, marca a ideogramatização de Dom Quixote, tendência verificada no *Quixote* de Portinari, o cavaleiro manchego é ainda mais esguio e esqualido que no primeiro volume.

A caricatura e o rascunho adquirem uma função diferente nas adaptações possibilitando uma outra interpretação. No *Quixote* de Galhardo, o traço caricatural está em todo o primeiro volume e o caricatural e rascunhado também permeia todo o segundo volume. O traço caricatural do primeiro volume e o traço caricatural e rascunhado do segundo volume apresenta uma leitura cômica da obra adaptada, que, por sua vez, está de forma intrínseca relacionada à seleção de quais partes são transpostas para a nova obra que se compõe. Por meio dessa seleção e corte, uma possível leitura da adaptação pode apresentar-se. A análise do projeto de Galhardo será retomada e aprofundada no Capítulo 3, incorporando a teoria dos quadrinhos apresentada no próximo capítulo.

## Capítulo 2

### Histórias em quadrinhos: considerações teóricas

Este capítulo foca na teoria dos quadrinhos em que se apoia a análise apresentada no Capítulo 3. O tópico 2.1 investiga a origem e os conceitos fundamentais das histórias em quadrinhos, distinguindo o “contar” da literatura do “mostrar” dos quadrinhos. No tópico 2.2, discute-se os conceitos de mostrador e de recitante, apresentando por fim aspectos do narrador cervantino.

#### 2.1 História em quadrinhos: origem, sequencialidade e panóptico

No livro *Quadrinhos e arte sequencial* (1989), Will Eisner considera as tiras publicadas nos jornais da imprensa norte-americana, a partir dos suplementos dominicais publicados em meados do século XIX, o marco inicial dos quadrinhos. Na introdução, o autor aponta a finalidade do seu livro, apresentar a arte sequencial como um veículo, uma ferramenta a ser empregada nas revistas e tiras de quadrinhos:

Este trabalho tem o intuito de considerar e examinar a singular estética da Arte Sequencial como um veículo de expressão criativa, uma disciplina distinta, uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia. Ela é estudada aqui dentro do quadro da sua aplicação às revistas e às tiras de quadrinhos, onde é universalmente empregada. (EISNER, 1989, p. 5)

Eisner atribui ao conceito de arte sequencial uma forma artística com linguagem autônoma com gramática própria. A denominação também foi criada para distinguir arte sequencial dos quadrinhos produzidos de maneira rústica e com papel de qualidade inferior:

Nos tempos modernos, a tira de jornal e, mais recentemente, a revista de quadrinhos constituem o principal veículo da Arte Sequencial. Na medida em que se tornou mais evidente o potencial desta forma, foram introduzidas uma melhor qualidade e uma produção mais cara. Isso, por sua vez, resultou em publicações vistosas, em cores, que atraem um público mais refinado, ao mesmo tempo que as revistas de quadrinhos em preto-e-branco impressas em papel de boa qualidade também encontravam a sua clientela. A história em quadrinhos continua a crescer como forma válida de leitura. As primeiras revistas de quadrinhos (por volta de 1934) geralmente continham uma coleção aleatória de obras curtas. (EISNER, 1989, p. 7)

Para Eisner, a publicação em livro permitia produzir narrativas mais longas, anunciando uma nova maneira de consumir os quadrinhos, desta vez como arte. É por isso que o autor estabelece em sua acepção do termo “arte” sequencial, uma linguagem com gramática própria:

Em sua forma mais simples os quadrinhos empregam uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis. Quando são usados vezes e vezes para expressar ideias similares, tornam-se uma linguagem – uma forma literária, se quiserem. E é essa aplicação disciplinada que cria a gramática da Arte Sequencial. (EISNER, 1989, p. 8)

Contudo, o uso de arte sequencial para se referir a “uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia” (EISNER, 1989, p. 5) tem sido questionado por sua abrangência.

Na esteira de definições de quadrinhos, Scott McCloud, autor do livro *Desvendando os quadrinhos: a arte invisível* (1995), considera o conceito arte sequencial adequado, já que também julga a sequencialidade uma das características fundamentais dos quadrinhos, mas cria uma definição dicionarizada para o termo proposto por Eisner.

Assim, o autor empreende uma revisão crítica do conceito (McCLOUD, 1995, p. 7-8), especificando-o e comprovando que a definição de Eisner é um tanto vaga e passível de ser confundida com a definição de desenhos animados e até mesmo com a da palavra escrita.

Por esta razão, McCloud formula a seguinte definição para arte sequencial, a fim de tornar o conceito mais específico; arte sequencial designa: “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (McCLOUD, 1995, p. 9).

No entanto, para McCloud, os quadrinhos modernos na forma que se conhece atualmente se originaram nos séculos XIX e XX, quanto ao seu inventor propriamente dito, atribui a Rudolph Töpffer (1799-1846), educador genebrino, a paternidade dos quadrinhos modernos. Essa atribuição se deve ao fato de o crítico quadrinista identificar na obra de Töpffer, nas imagens satíricas de meados do século XIX, o emprego de “caricaturas e requadros” (McCLOUD, 1995, p. 17) que apresentam a primeira combinação interdependente entre palavras e figuras na europa. Tais recursos serão largamente explorados pelos quadrinistas posteriores.

É através da sequencialidade que McCloud considera a *Coluna de Trajano* e a *Tapeçaria Bayeaux* a origem dos quadrinhos. O quadrinista encontrou registros de elementos típicos dos quadrinhos em uma peça da *História Épica*, parte de um manuscrito em imagem pré-colombiano, encontrado por Hernán Cortés, conquistador do México, por volta de 1519.

Além desse manuscrito, aponta indícios semelhantes nas pinturas egípcias e na *Tapeçaria Bayeux* de 70 metros, que narram a conquista normanda da Inglaterra, iniciada em 1066 (McCLOUD, 1995, p. 12). Assim, a partir dessa premissa, McCloud visa legitimizar a arte dos quadrinhos desde a antiguidade, conforme argumenta o autor:

Contudo, mesmo neste século, nossa definição pode ajudar a iluminar os trabalhos de alguns heróis não aclamados. Alguns dos quadrinhos mais inspirados e inovadores do nosso século nunca tiveram reconhecimento como histórias em quadrinhos. Durante grande parte deste século a expressão “história em quadrinhos” teve conotações tão negativas que muitos profissionais preferem ser conhecidos como “ilustradores”, “artistas comerciais” ou, na melhor das hipóteses, “cartunistas”! E, assim, a baixa autoestima dos quadrinhos tem se perpetuado; e a perspectiva histórica capaz de contrapor essa imagem negativa acaba sendo obscurecida por essa negatividade. (McCLOUD, 1995, p. 18)

Ao considerar quadrinhos obras antes mesmo dos quadrinhos existirem, McCloud comete um anacronismo. Essa estratégia é utilizada pelo autor para superar a ausência de uma origem dos quadrinhos, um dos motivos da baixa autoestima dos quadrinistas, segundo o autor.<sup>21</sup>

Essa questão é discutida por Roberto Bartual (2013) que investiga a origem das narrativas visuais numa perspectiva historiográfica. Para o estudioso, os verdadeiros precursores das histórias em quadrinhos estão na Idade Média e podem ser encontrados nos códices medievais, manuscritos ilustrados da Bíblia, livros de horas, biografia de santos, volumes de história e crônicas, livros de cavalaria e bestiários (cf. BARTUAL, 2013, p. 44). Para Bartual, “a tradição histórica e artística da qual os quadrinhos descendem não é o cinema, o romance ou o teatro, mas um vasto conjunto de narrativas gráficas como as que se encontravam em códices medievais, tiras narrativas, estampas sequenciais e tiras de quadrinhos” (BARTUAL, 2013, p. 11).

Para a leitura dos quadrinhos, é útil destacar que é no espaço em branco entre eles, nomeado de sarjeta ou calha por McCloud, que a imaginação do leitor capta duas imagens distintas e a transforma em uma única ideia. A leitura, portanto, acontece a partir de um processo de percepção estética e intelectual de quadro a quadro.

McCloud compara essa percepção a um “ato de fé” em que apesar de não haver momento a momento registrados na história em quadrinhos o leitor completa mentalmente o

---

<sup>21</sup> “La tradición histórica y artística de la que descende el cómic no es el cine ni la novela ni el teatro, sino un vasto conjunto de narraciones gráficas como las que podían encontrarse en los códices medievales, las tiras narrativas, las estampas secuenciales y las tiras cómicas”.

que está incompleto, o que é denominado conclusão. De acordo com o autor, a conclusão designa “esse fenômeno de observar as partes e perceber o todo” (McCLOUD, 1995, p. 63).

McCloud categoriza as transições entre quadros em seis tipos, dependendo do nível de conclusão exigido ao leitor. A Figura 8 exemplifica a transição de momento-para-momento:

Figura 8 - Transição momento-para-momento



Fonte: McCLOUD (1995, p. 70).

A figura 9, apresenta a transição de ação-para-ação:

Figura 9 - Transição ação-para-ação



Fonte: McCLOUD (1995, p. 70).

A Figura 10, a transição tema-para-tema:

Figura 10 - Transição tema-para-tema



Fonte: McCLOUD (1995, p. 71).

A Figura 11, a transição cena-para-cena

Figura 11 - Transição cena-para-cena



Fonte: McCLOUD (1995, p. 71).

Os primeiros tipos de transição, momento-para-momento, Figura 8; ação-para-ação, Figura 9; tema-para-tema, Figura 10 e a cena-para-cena, Figura 11, sugerem a passagem do tempo dentro de uma sequência lógica e cronológica entre os quadros e exigem pouco nível de conclusão do leitor, diferentemente das demais transições, nomeadas aspecto-para-aspecto e *Non-Sequitur*. Os dois últimos tipos de transição diferem-se das demais por exigir maior nível de conclusão do leitor.

A transição aspecto-para-aspecto, Figura 12, supera o tempo e funciona como uma espécie de olho migratório, mostrando diferentes detalhes e ângulos de um lugar, uma ideia ou atmosfera que ocorrem simultaneamente. Já a transição ação-para-ação (Figura 9) apresenta um único tema em progresso (McCLOUD, 1995, p. 72).

De acordo com a tipologia proposta por McCloud, apresenta-se a transição aspecto-para-aspecto, Figura 12:

Figura 12 - Transição aspecto-para-aspecto



Fonte: McCLOUD (1995, p. 72).

A transição *Non-Sequitur* – Figura 13 –, a princípio não oferece uma sequência lógica

nem cronológica da ação, sendo considerada mais complexa exige maior nível de conclusão do leitor, ou um processo de interpretação mais sofisticado. Essa seria uma das razões para essa transição ser pouco usada nas histórias em quadrinhos.

Figura 13 - Transição *Non-Sequitur*



Fonte: McCLOUD (1995, p. 72).

Como método de abordagem, o quadrinista propõe que sejam contabilizados os tipos de transição mais recorrentes na história em quadrinhos (cf. McCLOUD, 1995, p. 74), assim pode-se observar o ritmo da história em quadrinhos.

Para ser considerado quadrinhos, McCloud estabelece alguns critérios. As transições exigem que o leitor relacione dois quadros ou mais e construa um sentido de leitura que reforce a ideia principal da obra. Por isso, exige-se a existência de uma elipse entre os dois quadros, a chamada sarjeta, para ocorrer a possibilidade de leitura. É preciso observar que a categorização das transições quadro a quadro pressupõe uma leitura estritamente linear das imagens em sequência deliberada.

Assim, tanto McCloud quanto Eisner, consideram a sequencialidade um elemento primordial na definição da arte sequencial. No entanto, os quadrinistas norte-americanos divergem sobre a origem dos quadrinhos modernos, aliados a duas teses distintas; a primeira atribui a paternidade dos quadrinhos modernos a Töpffer, que seria seu inventor; a segunda, por sua vez, considera as tiras de Richard Felton Outcault (1863-1928) publicadas em jornais estadunidenses em meados do século XIX como um marco da história em quadrinhos moderna.

Para o historiador e crítico de quadrinhos Santiago García (2010), que parte de uma perspectiva historiográfica em seu estudo sobre o romance gráfico, os dois acontecimentos estão intimamente ligados pois contribuíram para o desenvolvimento e a sobrevivência dos quadrinhos:

Os quadrinhos pertencem à paisagem da imagem móvel, sonora e mecanizada que nasceu no final do século XIX e, portanto, permaneceria marcada ao longo do século XX, não como subliteratura menor, mas como *antiliteratura*. Em outras palavras, as origens dos quadrinhos apresentam duas características que definem inequivocamente a modernidade: com Töpffer, é o surgimento da ideia do rabisco e o espontâneo como fim em si mesmo, como um sistema criativo [...]; com Outcault e seus contemporâneos, é a produção em massa e a produção de imagens em série que substituirão rapidamente o que até o século XX era conhecido como cultura popular.<sup>22</sup> (GARCÍA, 2010, p. 71)

De acordo com García, tal debate revela uma manobra estratégica entre quem prefere que os quadrinhos sejam vistos como cultura de massa e quem considera os quadrinhos pertencentes à tradição cultural artística (cf. 2010, p. 28).

Groensteen, historiador e teórico dos quadrinhos, que também se alia à tese de Töpffer como inventor dos quadrinhos, propõe uma conceituação formal das histórias em quadrinhos numa perspectiva *neo-semiótica*, corrente teórica à qual se inscreve.

Segundo o autor na introdução do livro, esse “novo” modelo de pesquisa se caracteriza pelo distanciamento do método de decomposição às unidades elementares do objeto de pesquisa, como ocorria na semiótica ortodoxa. Para o autor, quantificar os elementos dos quadrinhos não proporciona maiores avanços teóricos:

Chegar ao interior do requadro, dissecar o quadro para contar os elementos icônicos ou plásticos dos quais a imagem é composta e em seguida estudar os modos de articulação desses elementos: tudo isso requer grande profusão de conceitos, mas não resulta em avanço teórico significativo. (GROENSTEEN, 2015, p. 12)

Groensteen também critica a definição essencialista de quadrinhos, que decorre da dificuldade de determinar a especificidade dos quadrinhos tornando-a (quase) inencontrável. Um exemplo é a sequencialidade, princípio identificado por Eisner (1989), razão pela qual ele a denomina de arte sequencial.

Embora o conceito utilizado por McCloud (1995), que fornece uma definição dicionarizada na tentativa de restringir o escopo do termo, como “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada” (McCLOUD, 1995, p. 9) também pode ser atribuída à fotonovela. Por isso, Groensteen considera a aceção de história em quadrinhos a partir da sua

---

<sup>22</sup> El cómic pertenece al paisaje de la imagen móvil, sonora y mecanizada que nace a finales del siglo XIX, y quedaría señalado, pues, durante todo el siglo XX, no como una subliteratura menor, sino como *antiliteratura*. Es decir, que los orígenes del cómic muestran dos características que definen de forma inequívoca a la modernidad: con Töpffer, es la aparición de la idea del garabato y lo espontáneo como fin en sí mismo [...]; con Outcault y sus contemporáneos, es la producción en masa y la creación de imágenes en serie, que sustituirá rápidamente a lo que hasta el siglo XX había sido conocido como cultura popular.

forma, conforme argumenta na introdução do livro:

[...] o código espaçotópico, que organiza a co-presença dos quadros no espaço [...] rege igualmente o quadro da fotonovela. É isto que, em última instância, faz dos quadrinhos um idioma inconfundível: por um lado, a mobilização *simultânea* do conjunto de códigos (visuais e discursivos) que o constituem e, ao mesmo tempo, o fato de que esses códigos, que provavelmente não lhe pertencem, se diferenciam daqueles que se aplicam a uma matéria da expressão específica, que é o desenho. Sua eficácia é uma escolha notável. Os quadrinhos, portanto, são uma combinação original de uma (ou duas, junto com a escrita) matéria(s) da expressão e de um conjunto de códigos. É a razão pela qual podem ser descritos apenas em termos de *sistema*. (GROENSTEEN, 2015, p. 14)

Embora os quadrinhos sejam um meio composto por palavra e imagem, os quadros justapostos, isto é, o caráter visual é o que lhe caracteriza. Por isso, Groensteen prioriza a descrição das características fundamentais dos quadrinhos, a saber, a simultaneidade, a imobilidade e o panopticismo (cf. GROENSTEEN, 2015, p. 21).

A fim de descrever o mecanismo do sistema dos quadrinhos, Groensteen divide o sistema das histórias em quadrinhos em três níveis de articulação por ele denominados de espaçotopia, artrologia e entrelaçamento, que são regidos pelo princípio da solidariedade icônica.

De acordo com o teórico, a solidariedade icônica é o princípio que rege os quadrinhos: o “único fundamento ontológico dos quadrinhos [é] a conexão de uma pluralidade de imagens solidárias [...]” (GROENSTEEN, 2015, p. 27). Este princípio é definido como “[...] solidárias as imagens que participam de uma sequência, apresentando a dupla característica de estarem apartadas [...] e serem plástica e semanticamente sobredeterminadas pelo fato da sua coexistência *in praesentia*” (GROENSTEEN, 2015, p. 27-28). Ou seja, nas histórias em quadrinhos, as imagens são interdependentes, podem ser correlacionadas de diversas maneiras na decodificação quadro a quadro, fator que possibilita realizar associações imediatas.

Nos quadrinhos, pode ocorrer o entrelaçamento, isto é, páginas distantes podem apresentar padrões de repetições, possibilitando o diálogo entre páginas iconicamente solidárias por meio dessas rimas. Por isso, o leitor deve ficar atento a esses detalhes. De acordo com o autor este é o fundamento do meio:

A condição necessária, senão a única, para que possamos falar sobre quadrinhos é que as imagens são diversas e correlacionadas de alguma forma. [...] Uma página de HQ oferece uma primeira visão global, sintética, mas que não pode ser satisfatória. Ela precisa ser examinada, percorrida, decifrada analiticamente. Essa leitura de momento a momento não leva em menor conta

a totalidade do campo panóptico que constitui a página (ou a dupla de páginas), uma vez que a visão focal nunca deixa de ser enriquecida pela visão periférica. (GROENSTEEN, 2015, p. 28)

Assim, nesta dissertação, o princípio da solidariedade icônica defendido por Groensteen supera a definição apriorística que norteou a definição de quadrinhos de Eisner (1989) e McCloud (1995), que estabelecem como principal característica a sequencialidade. De acordo com as características fundamentais de simultaneidade, de panopticismo e de imobilidade, o autor não pretende apresentar uma definição de quadrinhos, mas descrever seu sistema.

Embora a categorização em seis tipos de transição quadro a quadro proposta por McCloud seja útil para demonstrar a proximidade dos quadrinhos com o cinema, deve-se considerar que restringir a decodificação dos quadrinhos a uma forma de leitura estritamente linear, como propõe McCloud, leva desconsiderar outras características fundamentais dos quadrinhos, como simultaneidade, panoptismo e imobilidade. Dessa forma, o teórico vai além de demonstrar a fragmentação dos quadrinhos ao propor o modo de interpretação:

Mas as histórias em quadrinhos não são somente uma arte fragmentária, de dispersão e distribuição; são também a arte da conjunção, da repetição, da concatenação. Dentro do dispositivo espaçotópico – ou seja, o espaço do qual a HQ se apropria e no qual se desenvolve – podemos distinguir dois graus nas relações que se pode estabelecer entre as imagens. As relações elementares, de tipo linear, fazem parte do que chamaremos *artrologia restrita*. Regidas pela operação de *decupagem*, elas implementam sintagmas sequenciais, normalmente subordinados aos fins narrativos. É nesse nível que a estrutura tem prioridade como operador complementar da narração. As outras relações, translineares ou distanciadas, pertencem à *artrologia geral* e compõem as unidades de *entrelaçamento*. (GROENSTEEN, 2015, p. 33)

Dessa forma, o código espaçotópico descreve a organização dos quadros na página. A artrologia restrita organiza os quadros em sequência, a ordem em que os quadros estão dispostos na história em quadrinhos, e o entrelaçamento refere-se às relações em níveis maiores, criando correspondências entre páginas distantes, as repetições identificadas no ato da leitura que constituem “rimas”. A verificação dessas rimas ou rupturas permite ao leitor produzir uma interpretação que, na primeira leitura, pode ter passado despercebida.

Para chegar à interpretação da história em quadrinhos, isto é, para compreender a lógica que a conduz, é preciso passar pelos três níveis de leitura, a saber, como enunciável, como descritível e como interpretável:

[...], a condição de *enunciável* pode e deve ser entendida a toda forma de imagem, mas não é suficiente para dar conta de seu potencial semântico. A

imagem [...] não é somente um enunciável, é também um *descriável* e um *interpretável*. O sentido que o leitor (de uma história em quadrinhos) ou o (espectador de um filme) constrói, a leitura que ele efetua da imagem, tem por condições uma descrição seletiva e uma interpretação pessoal. Essa apropriação pode desembocar numa conversão em enunciado; e igualmente pode conduzir a um julgamento estético, que considerará a imagem em sua qualidade de *apreciável*. (GROENSTEEN, 2015, p. 114)

Desta maneira, para a leitura das histórias em quadrinhos não basta identificar o que é mostrado, convertendo a ação da personagem em enunciado, num exercício de tradução em palavras do conteúdo do quadro conforme o autor propõe (cf. GROENSTEEN, 2015, p. 143), mas é necessário descrevê-la a nível de detalhe a fim de estabelecer relações semânticas ou perceber possíveis mudanças de um quadro para outro. Para Groensteen, ler quadrinhos exige mais do que a contemplação:

Ler uma história em quadrinhos é sempre, em primeira instância, conectar-se prioritariamente ao encadeamento de fatos ou, se assim se preferir, à dinâmica da narrativa. A leitura começa por colocar a obra em seu primeiro nível de coerência, o da mecânica do sentido. Nesse estágio, a imagem não é apreendida – não exclusivamente [...], mas, de toda forma, principalmente na sua qualidade de enunciável. Para chegar à leitura descritiva não basta chegar mais perto ou perder-se na contemplação das imagens. A descrição só se efetua ao preço de uma leitura ativa, minuciosa, que se põe a estabelecer um *inventário* de informações contidas na imagem. (GROENSTEEN, 2015, p. 132)

De acordo com o exposto, para se chegar a uma leitura descritiva das histórias em quadrinhos deve-se levar em consideração os detalhes fornecidos por ela, visando uma leitura global da narrativa.

Para melhor elucidar o modelo de interpretação proposto por Groensteen, é útil distinguir entre a descrição literária e a descrição dos quadrinhos. No âmbito da literatura, arte diegética, as ações das personagens são descritas por meio de palavras, enquanto nos quadrinhos a imagem oferece-se ao leitor como matéria para decodificação no ato da leitura:

[...] A história em quadrinhos (a narrativa visual em geral) não me parece apta a produzir, por conta própria, equivalente algum da operação que é conhecida como descrição do domínio literário. Por outro lado, cada um dos quadros é descriável para o leitor, da mesma forma que os reconhecemos como enunciáveis. É ao receptor que cabe, se for o caso, construir essa descrição. Tal descrição só é possível dentro de certas condições. De início, ela é subordinada, em extensão, à quantidade de informações objetivamente veiculadas pelo desenho [...]. (GROENSTEEN, 2015, p. 132)

Assim, diferentemente da descrição literária, os quadrinhos utilizam a imagem desenhada, dependendo da percepção do leitor para então descrevê-la, desta forma revela-se sua familiaridade com as artes visuais.

No entanto, Groensteen e McCloud creditam a Töpffer a origem dos quadrinhos modernos. Nesse sentido, Santiago García tem como hipótese a proposição que, se o florescimento dos quadrinhos tivesse seguido os passos do educador genebrino em formato de livro como forma literária, o desenvolvimento dos quadrinhos poderia ter sido outro, como bem cultural, mas o historiador assinala que os quadrinhos tomaram outro rumo, estão mais próximos do audiovisual, como bem de consumo:

Se os quadrinhos tivessem seguido o caminho traçado por Töpffer, professor cujo primeiro admirador é ninguém menos que Goethe, o pai das letras alemãs, é bem possível que ele tivesse se desenvolvido como forma literária, enfatizando sua qualidade de mídia impressa [...]. Mas seu desenvolvimento a partir dos suplementos dominicais da imprensa americana no final do século XIX o coloca na encruzilhada da cultura audiovisual. Impresso, sim, mas não pertencente ao mundo da palavra escrita.<sup>23</sup> (GARCÍA, 2010, p. 70)

De fato, Eisner havia apontado o baixo investimento como fator preponderante para o pouco crédito concedido aos quadrinhos como forma de arte. Em sua proposta, a arte sequencial era anunciada como uma forma literária (cf. EISNER, 1989, p. 8). Mas, apesar de a narratividade dos quadrinhos exibirem a notória proximidade com a literatura, é necessário investigar como os quadrinhos narram. O tópico 2.2 é dedicado à proposta de Groensteen para uma narratologia específica dos quadrinhos.

## **2.2 O narrador nos quadrinhos: o mostrador e o recitante**

A narratividade está, em geral, condicionada à existência de um marcador verbal. De acordo com Groensteen, “a linguística sempre reduz a categoria da ‘narrativa’ à autoridade da ‘narração’ e não reconhece a presença de um narrador senão a alguns marcadores próprios da linguagem verbal” (GROENSTEEN, 2015, p. 18). Esse critério apontado pelo teórico é uma das razões da dificuldade de compreensão da narração nos quadrinhos, meio predominantemente visual.

---

<sup>23</sup> Si el cómic hubiera seguido el camino abierto por Töpffer, un profesor cuyo primer admirador es ni más ni menos que Goethe, el padre de las letras alemanas, es muy posible que se hubiera desarrollado como una forma literaria, poniendo el énfasis en su cualidad de medio impreso [...]. Pero su desarrollo a partir de los suplementos dominicales de la prensa americana de finales del XIX lo sitúa en la encrucijada de la cultura audiovisual. Impreso, sí, pero no perteneciente al mundo de la palabra escrita.

Na obra, a discussão de uma narratologia própria dos quadrinhos não é mencionada, mas são apresentadas duas problemáticas a serem superadas por estudiosos dos quadrinhos, são elas, ampliar a noção de narrador e a necessidade de elaborar conceitos próprios em conformidade com a ampliação do termo:

[...] 1/ faz-se urgente rever o conceito técnico, que deixou de ser operacional por estar em contradição flagrante com as experiências do leitor/espectador moderno, 2/ é igualmente necessário forjar conceitos específicos para refletir com precisão ‘ligações lógicas’ extralinguísticas, que ‘percebam a integração recíproca de proposições elementares’ nas narrativas com imagens. (GROENSTEEN, 2015, p. 19)

De certa forma, o teórico já havia iniciado a discussão sobre o mecanismo de narração nos quadrinhos quando associa a função dos recordatórios, o espaço retangular na parte superior ou inferior do quadro, à voz em *off* (ou *voice-off*) do cinema: “os recordatórios equivalentes à voz em *off*, encerram em si um discurso, o do narrador explícito” (GROENSTEEN, 2015, 136). Contudo, a proposta de uma narratologia dos quadrinhos com base na narratologia cinematográfica é melhor explorada em artigo posterior à publicação de *O sistema dos quadrinhos*, lançado originalmente em 1999.

No artigo “The Monstrator, the Recitant, and the Shadow of the Narrator” [O Mostrador, o Recitante e a Sombra do Narrador], publicado em 2010, Groensteen retoma a questão. Diante da necessidade de elaborar conceitos para contribuir para a compreensão do funcionamento da narração nos quadrinhos, o estudioso desenvolveu os termos recitante e mostrador gráfico. O recitante, conforme já havia explicitado em seu livro, corresponde à *voice-off*, mas o autor adiciona à discussão a ambiguidade que esse conceito pode gerar, por isso considera a diferenciação entre *voice-off* e *voice-over*:

Na França, a voz do recitante é muitas vezes designada como voz fora da tela [*voix-off*], mas essa expressão é ambígua porque também pode designar um balão de fala vindo de um personagem que faz parte da ação, mas está momentaneamente fora de cena ou escondido. Por isso, parece preferível reservar a expressão *voice-off* para tais casos e reservar o termo *voice-over*, como em inglês, para falas cujo recitante não pertence ao mundo da ficção (o recitante extradiegético).<sup>24</sup> (GROENSTEEN, 2010, p. 7)

---

<sup>24</sup> In France, the voice of the recitant is often designated as an off-screen voice [*voix-off*], but this expression is ambiguous because it can also designate a speech bubble coming from a character who is part of the action but is momentarily off-scene or hidden. For this reason it seems preferable to reserve the expression *voice-off* for such cases and to reserve the term *voice-over*, as in English, for speech whose recitant does not belong to the world of fiction (the extra-diegetic recitant).

O termo recitante conceitua a autoridade responsável pela enunciação verbal, mas se distingue do narrador da literatura pois só pode exercer parcialmente esta função, uma vez que a imagem também participa da narração.

Já o termo mostrador gráfico advém da narratologia cinematográfica e se refere à instância responsável por desenhar a história na medida em que mostra personagens em ação.

Descreve o autor:

Usarei o termo mostrador para indicar a instância responsável por “encenar em desenho” [*mise en dessin*] da história. [...] O termo mostração sublinha o fato de que o que se vê é o resultado de algo que está sendo mostrado e, portanto, de uma decisão sobre a enunciação. Ao tomar como hipótese, no contexto de uma teoria da narratologia, a autoridade do mostrador, estou isolando, no processo de criação de uma história em quadrinhos, o que vem especificamente do desenho na medida em que é movido por uma intenção narrativa, e na medida em que é marcada pela subjetividade.<sup>25</sup> (GROENSTEEN, 2010, p. 4)

Desta forma, o que se lê nos quadrinhos é: 1) resultado de um desenho mostrado, marcado por uma intenção narrativa e, 2) denota uma subjetividade, ou seja, a história em quadrinhos tem um autor, foi desenhada por um quadrinista.

O recitante e o mostrador podem ocupar diferentes posições na narrativa em relação ao personagem. As possíveis funções desempenhadas pelo recitante na narração podem ser variadas e contradizer as ações da personagem, como aponta o autor: “a forma como o recitante cumpre sua função, seja ele de segundo plano ou intervencionista, neutro ou envolvido, leal ou enganador, define o que chamarei de uma posição [postura] em relação à narrativa”<sup>26</sup> (GROENSTEEN, 2010, p. 12).

De acordo com Groensteen, devido ao princípio visual dos quadrinhos, o mostrador gráfico está condicionado ao primeiro plano, mas quando há fala do recitante, o mostrador recua para o segundo plano: “quando um recitativo [ou recitante] é moldado para caber em um quadro e um pedaço de texto é colocado entre duas imagens, o mostrador fica momentaneamente em segundo plano e deixa as palavras sozinhas para conduzir a narração”<sup>27</sup> (GROENSTEEN, 2010,

<sup>25</sup> I will use the term monstrator to indicate the instance responsible for the putting into drawing [*mise en dessin*] of the story. [...] The term monstration underlines the fact that what is seen is the result of something being shown and thus of a decision regarding enunciation. By hypostatizing, in the context of a theory of narratology, the authority of the monstrator, I am isolating, in the process of the creation of a comic, what comes specifically from the drawing in as much as it is driven by a narrative intention, and to the extent that it is marked by subjectivity.

<sup>26</sup> The way in which the recitant fulfils its function, whether it be in the background or interventionist, neutral or involved, loyal or deceptive, defines what I shall call a position [posture] with respect to storytelling.

<sup>27</sup> When a recitative is moulded to fit a frame and a chunk of text is placed between two images, the monstrator is momentarily backgrounded and leaves the words alone to drive the narration.

p. 11). Nesse caso, quando se tem o recitante, a palavra passa a conduzir a narração e o mostrador permanece em segundo plano enquanto o desenho torna-se submisso à palavra.

Outra característica do recitante é a possibilidade de ser engajado na narração ou permanecer neutro, já que mostrador e recitante podem sobrepor-se mutuamente, ou seja, o que é dito pode complementar ou contradizer o que é mostrado, por exemplo.

Para Groensteen, é preciso considerar o tipo de relação desempenhada entre mostrador (enunciador gráfico) e recitante (enunciador verbal). A partir da junção das funções parciais de mostrador e recitante é que se apresenta o narrador:

A coordenação de tais posições depende da autoridade de um foco narrativo superior, a saber, aquele para o qual optei por manter o termo narrador. O narrador é a autoridade máxima responsável pela seleção e organização de todas as informações que compõem a narrativa. O recitante e o mostrador não fazem mais que exercer, por delegação, algumas de suas prerrogativas.<sup>28</sup> (GROENSTEEN, 2010, p. 14)

Assim, a sombra do narrador, fruto da síntese produzida entre mostrador e recitante, só pode ser explicitada a partir da tensão e/ou combinação entre o que é dito e o que é mostrado.

As considerações teóricas de Groensteen demonstram que os quadrinhos dispõem de recursos próprios para narrar, por fim, o teórico verifica que os conceitos de mostrador e recitante cumprem parcialmente as funções do narrador literário. O estudioso também aponta as instâncias narrativas como meio útil para criar tensão entre o que é dito e o que é mostrado. Esse aspecto é importante para esta dissertação, pois adaptar o *Quixote* inclui o desafio de adaptar o seu narrador. Como tal, deve-se questionar se o mostrador é neutro ou engajado na narração.

Como exposto, a arquitetura narrativa múltipla do *Quixote* é um dos paradoxos destacados pela crítica literária. No prólogo ou antiprólogo de 1605, Cervantes se dirige a um amigo, recurso poético utilizado para estabelecer a multiplicidade de vozes. O amigo afirma que um dos motivos para publicar sua obra é acabar com a “malfundada máquina das novelas de cavalaria”, logo, sepultar o gênero: “enfim, levai a mira posta em derribar a malfundada máquina desses cavaleiros livros, detestado por tantos e elogiados por muitos mais; pois, se tanto alcançardes, não terás alcançado pouco” (CERVANTES, 2016, p. 38).

---

<sup>28</sup> The coordination of such positions is dependent on the authority of a higher narrative focus, namely that for which I have chosen to keep the term narrator [narrateur]. The narrator is the ultimate authority that is responsible for the selection and organization of all the information that makes up the storytelling. The recitant and the monstrator do no more than exercise, by delegation, some of its prerogatives.

No primeiro capítulo, o recém-armado cavaleiro andante Dom Quixote de La Mancha experimenta as primeiras aventuras, contudo, no retorno ao povoado é derrotado pelo tropeço de Rocinante, seu rocim. A segunda saída ocorre após convencer Sancho Pança, seu vizinho, a servi-lo como escudeiro com a promessa de talvez torná-lo governador de uma ínsula. Descreve o narrador:

Disse-lhe D. Quixote entre outras coisas, que podia ir com ele de bom grado, pois alguma vez podia acontecer-lhe uma aventura que lhe ganhasse, do pé para a mão, alguma ínsula e o deixasse por governador dela. Com essas promessas e outras que tais, Sancho Pança, que assim se chamava o lavrador, deixou mulher e filhos e se assentou como escudeiro do seu vizinho. (CERVANTES, p. 116, 2016).

Assim, Sancho, o lavrador e vizinho, passa a acompanhá-lo em sua viagem, iniciando a série de diálogos entre o erudito e o analfabeto. As aventuras do cavaleiro e seu escudeiro são narradas por um narrador onisciente que, no capítulo IX, relata ter encontrado ao acaso o manuscrito das aventuras de Dom Quixote. Findada a primeira parte da narrativa, o narrador comunica a impossibilidade de continuar a narração.

No capítulo seguinte, o narrador relata ter encontrado a segunda parte da narrativa no mercado de Alcaná de Toledo, a continuação da história é adquirida a um pequeno preço de um rapaz que iria vender os papéis velhos e cartapácios a um mercador de seda. No entanto, surge uma problemática, por estar escrita em caracteres árabes, o primeiro narrador recorre a um mouro que será responsável por traduzir e interpretar o texto para o castelhano. No seguinte trecho, apresenta-se o engenhoso procedimento narrativo utilizado por Cervantes:

Quando ouvi aquele “Dulcineia d’El Toboso” fiquei atônito e suspenso, pois logo cuidei que continham aqueles cartapácios a história de D. Quixote. Com essa imaginação, dei-lhe pressa a que lesse o início, e assim fazendo, vertendo de improviso do arábico, disse que dizia: *História de D. Quixote de La Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábico.* (CERVANTES, 2016, p. 137)

Portanto, o que se lê nas duas partes do *Quixote* é a tradução do árabe para o castelhano encomendada pelo primeiro narrador, mas o verdadeiro autor da história é Cide Hamete Benengeli, historiador mouro.

Dessa forma, o foco narrativo da primeira parte é múltiplo, como observa Vieira (1998), desdobrando-se em Cervantes, que assina o prólogo, no narrador, no fidedigno autor arábigo

Benengeli e no tradutor ou intérprete mouro, que tecem comentários sobre os disparates do engenhoso fidalgo fazendo acirrar as diferenças entre verdade histórica e verdade poética.

Para Luiz Costa Lima, a invectiva contra os efeitos nocivos dos livros de entretenimento quando a cavaleiresca já estava no ocaso levaria a crer que Cervantes era um oportunista e se conformava com os preceitos poéticos a que pertencia (cf. COSTA LIMA, 2007, p. 164). No entanto, o crítico literário mostra através do *Quixote* que crítica e ironia se tornam elementos constitutivos da ficção moderna:

[...] no nascimento do ficcional moderno, a atividade crítica não aparece como mero suplemento à criação, mas como parte constitutiva e ativadora. *Contra a ingenuidade suposta pelo fictício, alimentando-se da ilusão indiscriminada de seu território quanto ao da verdade, o ficcional moderno se alimenta da ironia, do distanciamento, da constituição de uma complexidade que, sem afastar o leitor comum, não se lhe entrega como uma forma de ilusionismo.* (COSTA LIMA, 2007, p. 268, itálico do autor)

Para Costa Lima, a ironia faz parte do *Quixote*. O crítico literário aponta que o artifício do encontro do manuscrito não é original, no entanto, a autenticidade de Cervantes está em, pela ironia, desmistificar os limites entre história e literatura embaralhando as instâncias narrativas de narrador e autor, por exemplo. Dessa forma, para o crítico literário, a ironia é um artifício utilizado pelo autor espanhol para proteger a si e a sua obra dos rígidos preceitos da poética clássica:

Concluir, portanto, que Cervantes estaria seguindo os preceitos da poética clássica parece não considerar sua ironia. Ao contrário, adota-os como uma capa legitimante que, ao mesmo tempo, lhe concedia uma certa segurança contra os rigores humanistas e autoridades religiosas e lhe permitia liberar o espaço do ficcional como um território isento da verdade normativa. [...] Se a *imitatio* supõe a verdade como centro de modelo, que verdade se imita o *Quijote*? A conclusão não é desprezível. Ela não só mostra que o autor espanhol tem consciência, em sua obra, da domesticação a que a poética clássica submete os autores, como mostra que a ficção vive do questionamento das verdades comunitárias – coisa que não poderia ser dita do fictício. (COSTA LIMA, 2007, p. 271)

Assim, na obra cervantina há uma ruptura entre o fictício e o ficcional pelo recurso da ironia que surge através da dupla negação: “negação da fantasia indiscriminada e negação da intocabilidade do cotidiano” (COSTA LIMA, 2007, p. 272). Cervantes, por meio de Dom Quixote denuncia a não plausibilidade dos livros de cavalaria ao passo que o engenhoso cavaleiro percorre La Mancha descortinando o modo de vida de tipos sociais como

estalajadeiros, prostitutas, barbeiros, camponeses, etc. Portanto, a partir das considerações de Costa Lima é possível observar a intrínseca ironia na arquitetura narrativa do *Quixote*.

A ironia é entendida aqui como a figura de linguagem que “consiste em dizer o contrário do que se pensa, mas dando-o a entender” (MOISÉS, 2004 p. 247). Para Lélia Parreira Duarte (1994), na literatura, a ironia guarda uma estrutura comunicativa formada pelo ironista, o alvo da crítica e o leitor, que pode ou não reconhecê-la. Aponta a autora:

Nessa definição, que apresenta como fundamental a intenção do dito, para a expressão da ironia, fica implícita a sua estrutura comunicativa. De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, sendo este aquele que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida. (DUARTE, 1994, p. 55)

À exemplo, pode-se considerar a atitude distanciada de Cervantes em relação ao protagonista Dom Quixote. No prólogo da primeira parte, Cervantes justifica o distanciamento das ações do protagonista ao julgar-se padraço de Dom Quixote e não um pai que ameniza e perdoa as falhas do filho:

Não raro tem um pai um filho feio e sem graça alguma, mas o amor que tem por ele põe-lhe uma venda nos olhos para que não veja suas falhas, antes as toma por graças e discrições e as conta aos amigos como agudezas e donaires. Mas eu, que se bem pareça pai, sou padraço de Dom Quixote, não quero seguir a corrente do uso, suplicando-se, quase com lágrimas nos olhos, como outros fazem, leitor caríssimo, que perdoes ou dissimules as falhas que neste meu filho vires [...]. (CERVANTES, 2016, p.31-32)

Para um leitor moderno que provavelmente desconhece a cavaleiresca, é provável que não tenha a percepção de que Dom Quixote de La Mancha designa justamente o contrário de um herói dos livros de cavalaria. Nesse sentido, as descrições minuciosas do narrador ou historiador das sucessivas derrotas sofridas pelo cavaleiro manchego, para o qual, a solapada da pá do moinho é um tapa de um gigante, equivalem ao cotidiano de um cavaleiro.

Tendo em vista que Galhardo utiliza trechos da tradução de Molina do *Quixote* nos recordatórios e nos balões de fala, é útil perceber na análise da estrutura discursiva das adaptações a relação entre mostrador e recitante. Para Groensteen, a avaliação da narrativa pelo enunciador gráfico e pelo enunciador verbal é um aspecto a ser observado na leitura descritiva da história em quadrinhos:

Dado que o mostrador e o recitante têm meios específicos à sua disposição para produzir efeitos mais ou menos comparáveis, podemos perguntar se, no decurso de contar histórias, as respectivas posições de mostrador e de recitante estão sempre e necessariamente alinhados. Entre o enunciador gráfico [mostrador] e o enunciador verbal [recitante], o grau de envolvimento, o nível de participação e o grau de confiabilidade necessariamente coincidem, ou pode haver uma separação? [...] Nas páginas em que o recitante permanece em silêncio, seu nível de envolvimento é equivalente a zero, enquanto o mostrador ainda está fortemente envolvido. E é claro que o mostrador pode sempre nos enganar ou mostrar seu envolvimento sem que o recitante intervenha de forma alguma.<sup>29</sup> (GROENSTEEN, 2010, p. 13-14)

Assim, pode-se dizer que justamente devido à natureza intervalar entre o mostrador e o recitante, os quadrinhos são plenamente capazes de recriar a tensão da ironia. Os conceitos apresentam a ideia de que a narrativa gráfica deixa uma lacuna parcial para a leitura descritiva do leitor. Portanto, a análise da estrutura discursiva das adaptações deve atentar-se à possível tensão ou combinação entre o mostrador e o recitante, e como eles avaliam as ações de Dom Quixote.

Com base nessas considerações, o Capítulo 3 dedica-se a investigar a estrutura discursiva das adaptações de Galhardo, apontando o que corresponde ao mostrador e ao recitante e as respectivas posições das instâncias narrativas em relação a Dom Quixote. Na sequência, apresenta-se o estudo comparado das sequências dos moinhos de vento e da aventura da gruta de Montesinos.

---

<sup>29</sup> Given that the monstrator and recitant have specific means at their disposal for producing more or less comparable effects, we can ask whether, in the course of storytelling, the respective positions of the monstrator I and the recitant I are always and necessarily in line. Between the graphic enunciator and the verbal enunciator, do the degree of involvement, the level of participation and the degree of reliability necessarily coincide, or can there be a separation? [...] In the pages where the recitant remains silent, its level of involvement is equivalent to zero, whereas the monstrator is nonetheless at work. And it is clear that the monstrator can always deceive us or show its involvement without having the recitant intervene in any way.

## Capítulo 3

### ***Quixote nos quadrinhos de Caco Galhardo: um estudo da estrutura discursiva***

Este capítulo aborda a estrutura discursiva das duas adaptações, *Dom Quixote em quadrinhos volume 1* e *Dom Quixote em quadrinhos volume 2*, e a maneira como foi empreendido o processo de adaptação do *Quixote* cervantino na tradução de Molina em forma de quadrinhos. Primeiramente, faz-se um resumo comparativo, apontando as pranchas que correspondem aos capítulos da obra de partida. Em seguida, no tópico 3.2, são analisados o mostrador e o recitante na recriação de Galhardo. Por fim, o tópico 3.3 apresenta a descrição e comparação das sequências dos moinhos de vento e da gruta de Montesinos.

#### **3.1 As aventuras adaptadas**

De acordo com Galhardo, em entrevista à editora Peirópolis presente no livro *Clássicos em HQ*, publicado em 2013, já discutida no primeiro capítulo, a seleção dos episódios do primeiro livro foi pautada pelas aventuras mais significativas para o autor, recorte também orientado por um único eixo temático: a história da amizade entre o rústico escudeiro e o louco erudito. Em outra entrevista, também concedida à editora, Galhardo descreve o processo de criação do segundo volume como similar ao do primeiro: “é parecido com o do primeiro volume, uma espécie de colagem de vários trechos do livro, compondo uma narrativa curta, muito condensada, em 50 e poucas páginas” (BORGES, 2013, p. 195).

No segundo volume, o quadrinista escolheu um único eixo temático, os episódios que tratam dos desdobramentos do encantamento de Dulcineia. Assim, ambos os volumes têm uma estrutura discursiva condensada. A primeira etapa da análise aqui apresentada consiste em explicitar essa condensação, que fica evidente por meio da descrição das aventuras que compõem os dois volumes. A segunda etapa examina a estrutura discursiva das adaptações para tornar visível o jogo estabelecido entre mostraçã gráfica e recitante e os papéis que ambos desempenham nas narrativas gráficas. Para atingir esse objetivo, foram selecionados dois pares de pranchas da adaptação de 2005 e duas pranchas do segundo volume de 2013.

O primeiro livro é composto pelos seguintes episódios: as duas primeiras pranchas narram a descrição da loucura de Dom Quixote e o autodesdobramento do fidalgo em cavaleiro andante (pranchas 5 e 6 – capítulos 1 e 2); na sequência, é narrada a primeira aventura na estalagem e Dom Quixote é armado cavaleiro andante pelo estalajadeiro e por duas prostitutas, que, na imaginação do cavaleiro manchego, são duas princesas (pranchas 7, 8 e 9 – capítulos 2

e 3). Após ser ordenado cavaleiro, decide retornar para casa e, no caminho de volta, tenta defender Andrés, um garoto que está sendo castigado por seu patrão (pranchas 10, 11 e 12 – capítulo 4). Na sequência, ocorre o encontro com os mercadores de seda toledanos, Rocinante tropeça e Dom Quixote cai violentamente no chão, permanecendo ali até que um lavrador do seu povoado, de passagem, reconhece-o e leva-o de volta à sua casa (pranchas 12, 13, 14 e 15 – capítulos 4 e 5).

Enquanto o fidalgo se recupera do grande tombo de Rocinante em seu aposento, ocorre o escrutínio de sua biblioteca. A sobrinha e a criada decidem queimar os livros por considerarem que eles são a causa da loucura do tio e amo, assim, os livros de cavalaria são queimados pelo padre e o barbeiro. Dom Quixote, ao acordar e perceber o sumiço da biblioteca, questiona a sobrinha, que avisa ao tio que o responsável é o encantador Frestão (pranchas 16, 17 e 18 – capítulo 6). Após se recuperar e de Sancho Pança, seu vizinho, com a promessa de ganhar uma ilha, concordar em partir para as próximas aventuras, há a segunda saída de Dom Quixote, agora acompanhado de seu escudeiro (prancha 19 – capítulo 7).

A primeira aventura de Dom Quixote e Sancho Pança é o famoso episódio dos moinhos de vento, no qual afirma sem sombra de dúvida que não são moinhos de vento, mas gigantes (pranchas 20 a 33 – capítulo 8).

Após esse episódio, ocorre nova aventura, o episódio dos biscainhos, em que, apesar dos avisos de Sancho, Dom Quixote vê encantadores levando uma princesa raptada, quando, na verdade, são frades de São Bento. A batalha termina com a perda de um pedaço da orelha do cavaleiro e com a derrota do biscainho (pranchas 33 a 38 – capítulo 8).

Encaminhando-se para o final da narrativa, cavaleiro e escudeiro encontram no caminho uns cabreiros que os acolhem e lhes dão comida, quando o cavaleiro discursa sobre a idade dourada levando-os à perplexidade diante do discurso eloquente sobre a idade de ouro (pranchas 38, 39 e 40 – capítulo 9).

Na sequência, Galhardo interrompe o fio narrativo das façanhas do cavaleiro manchego para explicar ao leitor a impossibilidade de narrar todas as aventuras contidas na primeira parte da obra cervantina (pranchas 42-43). Após resumir as aventuras, que não são detalhadas nos quadrinhos, aproxima-se o episódio final.

As aventuras do engenhoso fidalgo e do fiel escudeiro Sancho Pança terminam com o retorno de Dom Quixote para o povoado enjaulado. A última prancha mostra a conversa entre Sancho e Teresa Pança, sua esposa, sobre a promessa da ínsula e a afirmação de sair novamente em busca de novas aventuras (pranchas 44 e 45 – capítulo 52).

No primeiro volume, Galhardo reduz consideravelmente a quantidade de aventuras: dos

52 capítulos do primeiro livro de 1605, dividido em quatro partes, somente dez capítulos compõem a história em quadrinhos. Além disso, o desdobramento da voz narrativa é reduzido, com o recitante aparecendo nos recordatórios e as intromissões do narrador cervantino são reduzidas a um único episódio, nas páginas 42 e 43, em que Galhardo produz um salto na narrativa.

A estrutura discursiva do segundo volume é configurada da seguinte maneira: a primeira página mostra o fidalgo acamado. Na página seguinte, o narrador relata em um balão na parte inferior da página que Dom Quixote foi mantido por um mês em repouso sob os cuidados da sobrinha e da ama (pranchas 9 e 10 – capítulo 1).

Na página seguinte, enquanto o padre e o barbeiro conversam com o fidalgo, são surpreendidos pela discussão entre a ama e Sancho Pança, que tentam impedir a visita do escudeiro ao fidalgo, sob o risco de trazer à memória assuntos da cavalaria. Após a discussão, Sancho consegue finalmente adentrar o quarto do amo; este pede notícias de suas façanhas. Na conversa, Sancho também relata a visita que ele fez ao recém-chegado à aldeia bacharel Sansão Carrasco, que conta que foi publicada a história do cavaleiro manchego (pranchas 11 e 12 – capítulo 2).

Na noite seguinte, o bacharel Sansão Carrasco visita Dom Quixote e revela que sua história foi escrita pelo árabe Cide Hamete Benengeli e que atingiu grande popularidade. Na sequência, ouve-se os relinchos de Rocinante, interpretados pelo cavaleiro manchego como convite para uma terceira saída em busca de novas aventuras (pranchas 13 e 14 – capítulos 3 e 4).

Na página seguinte há uma fala do narrador fora do balão na parte superior do quadro de página inteira que anuncia a saída do par (prancha 15 – capítulo 8). Desta vez, a primeira aventura da dupla é visitar Dulcineia. Dom Quixote pede a Sancho que vá a Toboso e anuncie a sua visita, porém, a amada existe apenas na imaginação do cavaleiro, o que torna impossível Sancho encontrá-la.

Para solucionar a problemática, o escudeiro arma uma burla: espera três aldeãs passarem e as toma por rainha, princesa e duquesa, respectivamente. Após ser convencido pelo escudeiro de que as lavradoras são nobres, Dom Quixote compreende que foi novamente vítima de malignos encantadores e que a má aparência da amada foi causada por encantamento (pranchas 16, 17, 18 e 19 – capítulo 10).

Após retomar a viagem, Sancho vê passar um vendedor de requeijão, sem ter recipiente para guardá-lo, usa a bacia que Dom Quixote usa como elmo para armazená-lo. Ao colocá-la na cabeça, escorre o caldo do requeijão fresco por todo o rosto, impedindo a sua visão.

Na sequência, uma carroça atravessa o caminho de Dom Quixote com dois bravos leões enjaulados e, para provar sua fama, decide enfrentá-los, apesar do pedido de Sancho Pança para que o tratador dos leões não abra a jaula, empunha a lança, obrigando-o a abri-la. A aventura chega ao fim com o desinteresse do leão, que boceja e retorna à jaula sem prejuízo para o cavaleiro, que adquire novo epíteto, Cavaleiro dos Leões (pranchas 20, 21, 22, 23 e 24 – capítulo 17).

Na página seguinte, uma nova aventura acontece. Depois de saber da fama da Gruta de Montesinos, Dom Quixote decide visitá-la. Acompanhado de Sancho e de um guia local, o engenhoso cavaleiro desce aos umbrais da gruta preso por uma corda amarrada à cintura. Na descida, o cavaleiro cai no sono.

No primeiro quadro da página 27, o cavaleiro manchego é retratado com os olhos abertos no mundo encantado dos livros de cavalaria, quando avista de longe três figuras femininas que compreende ser Dulcineia e as duas nobres que a acompanham. Tudo termina quando ele é alçado para fora da gruta por Sancho e pelo guia (pranchas 25, 26, 27, 28, 29 e 30 – capítulos 22 e 23).

Na sequência, ocorre o encontro com os duques. Dom Quixote e Sancho Pança são recebidos no palácio e, após o escudeiro confidenciar à condessa as doideces do amo na gruta de Montesinos, são preparadas burlas para os dois (pranchas 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41 e 42 – capítulos 30-58). Na página 43 ocorre novo resumo das aventuras não adaptadas.

Após a despedida do palácio ducal, um quadro ocupa toda a página (prancha 45 – Capítulo 58). A próxima página ilustra a chegada a Barcelona e a hospedagem na casa de Dom Antônio Moreno (prancha 45 – capítulos 61-62).

A batalha com o cavaleiro da Blanca Luna é a última aventura do segundo volume (pranchas 46, 47, 48 e 49 – capítulo 64). Encaminhando-se para o final da narrativa, após ser derrotado e condenado a não se armar cavaleiro pelo período de um ano, Dom Quixote volta para o povoado e acaba morrendo lúcido (pranchas 50, 51 e 52 – capítulo 73).

O segundo volume da adaptação, assim como o primeiro volume, contém uma estrutura discursiva condensada: dos 74 capítulos que compõem a segunda parte, 15 foram adaptados, e o eixo temático das aventuras elencadas pauta-se pelo encantamento de Dulcineia. Também é possível observar que Galhardo utiliza-se do mesmo recurso empregado na primeira adaptação ao repetir na página 43 a intromissão da voz do adaptador para explicar a impossibilidade de narrar todas as aventuras da obra cervantina. Além disso, o traço caricatural se torna rascunhado e os olhares dos protagonistas se tornam mais expressivos.

### 3.2 O mostrador e o recitante

Esta segunda etapa de análise é dedicada a explicitar a estrutura discursiva das adaptações. Para tanto, foram coligidos dois pares de pranchas do primeiro volume, de modo a exemplificar e aprofundar o olhar sobre o *modus operandi* da adaptação de Galhardo. Já do segundo volume, foram escolhidas duas pranchas.

As duas primeiras páginas do primeiro volume apresentam a razão da loucura do fidalgo e os preparativos para sua primeira saída em busca de aventuras. Após enlouquecer de tanto ler livros de cavalaria, o fidalgo decide lançar-se ao mundo em busca de aventuras como aquelas contidas nos livros (pranchas 5 e 6 – capítulo 1). Na Figura 14, primeira página da história em quadrinhos, a voz do recitante está localizada na parte superior do quadro, descrevendo a vida ociosa do fidalgo e o motivo da loucura, enquanto o fidalgo é mostrado com os miolos secos e babando como louco, de modo a reiterar a narração.

Figura 14 - Prancha 5 - primeiro volume



Fonte: GALHARDO (2005, p. 5).

Ao longo da prancha, o narrador descreve o modo de vida do engenhoso fidalgo, no quadro 1: “Num lugarejo em La Mancha, não há muito tempo, viveu um fidalgo desses com lança pendurada, adarga antiga, rocim magro e cão bom caçador”, e tal fato é reiterado com o mapa da Espanha. No quadro 2, prossegue a narração com “Cumpre então saber que esse fidalgo nas horas de ócio – que eram as mais do ano – se dava a ler livros de cavalaria com tanto empenho e gosto que se esquecia de todas as suas obrigações”, enquanto isso, o fidalgo lê um livro. No quadro 3, o narrador afirma “enfim, tanto ele se engolfou nas suas leituras, que lendo passava as noites de claro a claro”, e o fidalgo parece continuar lendo.

Na segunda tira, no quadro 4, prossegue-se a descrição “e os dias de sol a sol” enquanto o fidalgo lê de cabeça para baixo. No quadro 5, o recitante afirma: “e assim de pouco dormir e muito ler se lhe secaram os miolos,” já o mostrador representa os miolos secos com cactos, dando acesso irrestrito à mente do fidalgo. No quadro 6, o recitante diz “de modo que veio a perder o juízo” e o personagem em *close* baba grotescamente.

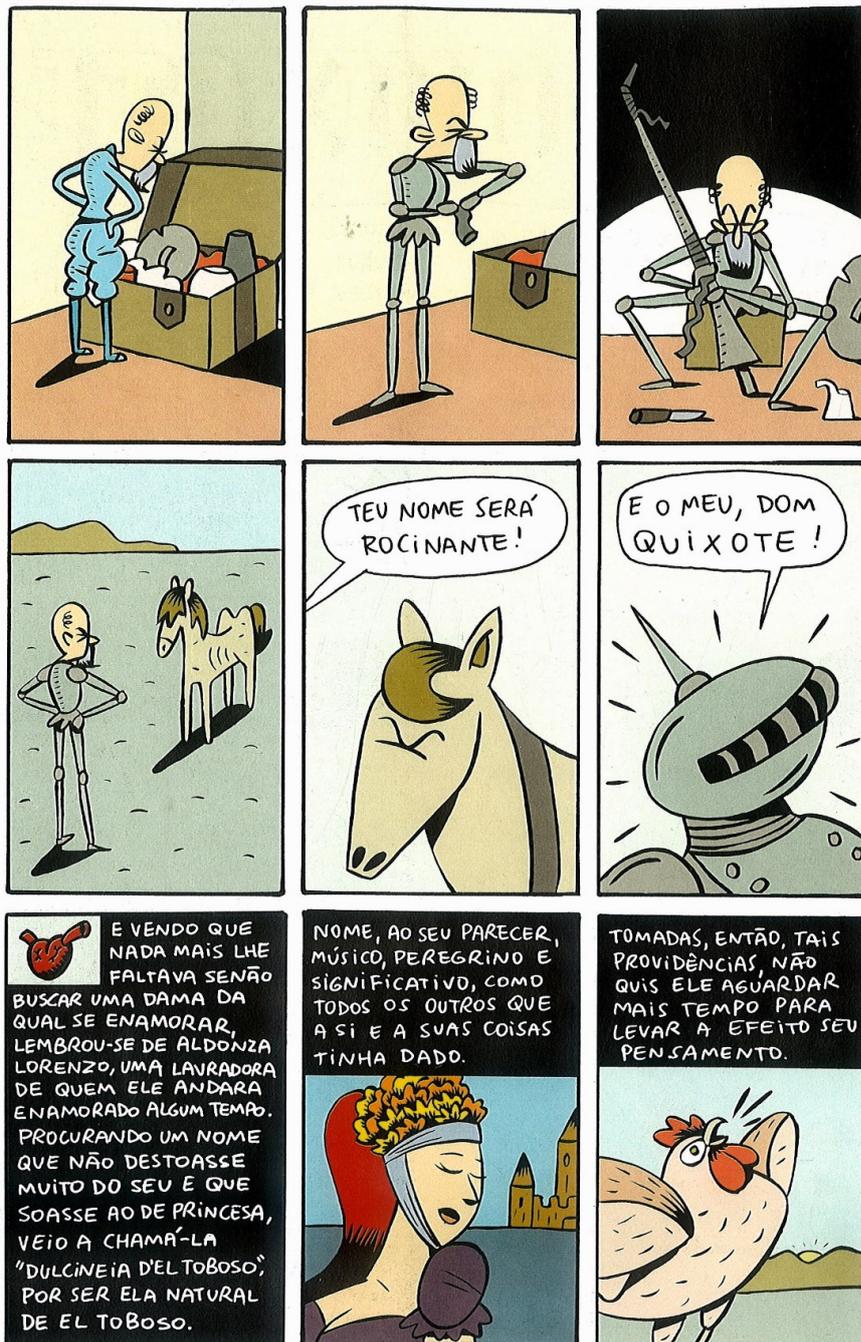
Ao longo da terceira tira – quadro 7 – enquanto o recitante enuncia “Encheu-se-lhe a fantasia de tudo aquilo que lia nos livros”, um monstro quase devora uma princesa, ela tapa o nariz provavelmente devido ao seu mau hálito. No quadro 8, prossegue a narração “Então foi que lhe pareceu conveniente, tanto para o aumento de sua honra quanto para o servimento de sua república, fazer-se cavaleiro andante...”, e o mostrador apresenta um cavaleiro armado em *close*. No quadro 9, último da prancha, o recitante continua “... e sair pelo mundo com suas armas e seu cavalo em busca de aventuras”, no quadro é mostrado um cavaleiro montado sobre o cavalo com uma lança empunhada.

Na primeira prancha, a fala do recitante foi transcrita diretamente da tradução de Molina para o *Quixote* e ocupa boa parte dos quadros 1, 2 e 3, mostrando que a narração se sobrepõe à imagem, complementando-a e chegando à redundância. Nos quadros 2, 4 e 5, o sol aparece em diferentes posições como pode-se observar em comparação com a lua, quadro 3, esta alternância entre sol e lua sugere a passagem do tempo e reforça a informação do segundo quadro, a vida ociosa do fidalgo: “Cumpre então saber que esse fidalgo, nas horas de ócio – que eram as mais do ano –, se dava a ler livros de cavalaria com tanto empenho e gosto, que se esquecia de todas as suas obrigações”.

Na primeira prancha é possível estabelecer contrastes. A cor preta do plano de fundo da legenda localizada na parte superior do quadro e o tom pastel do restante dos quadros, que expressa a suavidade do ocioso cotidiano do fidalgo; o formato regular do *layout* em 3X3 em dissonância com o interior grotesco do quadro, nota-se que o fidalgo em *close-up* tem os “miolos secos” à mostra e está babando.

A página seguinte – Figura 15 – narra o processo de transformação do fidalgo em cavaleiro andante. Embora o *layout* regular seja mantido, há uma mudança de paradigma, a submissão da imagem ao texto verificada na Figura 14 é rompida. A primeira tira não contém narração, a segunda tira possui apenas balões de fala, e na terceira, há somente a fala do narrador na legenda em fundo preto, que ocupa quase todo o quadro, novamente predomina a narração verbal.

Figura 15 - Prancha 6 - primeiro volume



Na Figura 15, no quadro 1, o fidalgo observa um baú e, no quadro 2, já vestido com a armadura, parece consertar a lança. Na segunda tira, no quadro 4, o fidalgo observa o rocim; no quadro 5, o rocim é capturado em *close* e no balão de fala contém o seguinte enunciado: “Teu nome será Rocinante!”. No quadro 6, também em *close*, Dom Quixote afirma: “E o meu, Dom Quixote!”. O autobatismo marca a transformação do fidalgo em cavaleiro andante.

Na terceira tira, no quadro 7, há o desenho de um coração humano no canto esquerdo enquanto o narrador volta a assumir a narração “E vendo que nada mais lhe faltava senão buscar uma dama da qual se enamorar, lembrou-se de Aldonza Lorenzo, uma lavradora de quem ele andara enamorado algum tempo. Procurando um nome que não destoasse muito do seu e que soasse ao de princesa, veio a chamá-la ‘Dulcineia d’El Toboso’ por ser ela natural de El Toboso”. No quadro 8, prossegue a narração: “Nome, ao seu parecer, músico, peregrino e significativo, como todos os outros que a si e a suas coisas tinha dado” enquanto mostra Dulcineia na imaginação de Dom Quixote. No quadro 9, o recitante diz “Tomadas, então, tais providências, não quis ele aguardar mais tempo para levar a efeito seu pensamento” enquanto é mostrado um galo cantando.

Assim, como se pode notar, durante os procedimentos efetuados pelo fidalgo para se tornar cavaleiro andante, a narração deixa de existir em prol do mostrador, que fica em primeiro plano momentaneamente. A primeira tira mostra o fidalgo procurando a armadura e as armas num baú, depois o rocim, assim como o próprio nome Dom Quixote, o nome Rocinante e o nome da dama, Aldonza Lorenzo, que se converte em Dulcineia d’El Toboso, para a qual ele irá jurar seu amor e dedicar suas vitórias. Ao fim da apresentação, tem-se delineada nas primeiras duas páginas a figura de Dom Quixote como louco e também como grotesco.

No livro de Cervantes, assim como na primeira página, como mostra a Figura 15, a descrição é feita pelo recitante. Neste ponto é oportuno retornar ao primeiro capítulo da obra de Cervantes para explicitar o jogo proposto pelo enunciador verbal e o enunciador gráfico nos quadrinhos nesta etapa da análise.

No primeiro capítulo do livro de 1605, o narrador descreve a identidade do personagem como fidalgo ocioso e leitor discreto. O capítulo narra o processo de autodesdobramento do fidalgo à condição de dom, pronome de tratamento concedido apenas a alta nobreza.

Para tornar perceptível a descrição minuciosa do narrador cervantino ao revelar os detalhes da condição social e psicológica do fidalgo, e também o método rigoroso que envolve o processo de tornar-se cavaleiro andante, em oposição a como ele segue cada procedimento à risca, o que sugere o alto grau de loucura, transcreve-se a seguir os fragmentos do capítulo indicado:

**Então**, já rematado seu juízo, veio a dar com o mais estranho pensamento com que jamais deu algum louco neste mundo, e **foi que lhe pareceu conveniente e necessário, tanto para o aumento de sua honra como para o serviço de sua república, fazer-se cavaleiro andante e sair pelo mundo com suas armas e seu cavalo em busca de aventuras** e do exercício em tudo aquilo que lera que os cavaleiros andantes se exercitavam, desfazendo todo gênero de agravos e pondo-se em transe e perigos que, vencidos lhe rendessem eterno nome e fama. (CERVANTES, 2016, p. 60)

O primeiro procedimento foi localizar e limpar as armas que pertenceram aos bisavós:

E a primeira coisa que fez foi limpar uma armadura dos bisavós que, **coberta de ferrugem e mofo, longos séculos havia que estava posta e esquecida** em um canto. **Tratou de limpá-la e amanhã-la o melhor que pôde; mas viu que apresentava uma grande falha, que não era ter celada de encaixe, mas um morrião espanhol; problema que logo resolveu sua indústria, pois com papéis gomados fez ele uma sorte de viseira que encaixada no morrião, lhe dava a aparência de uma celada completa.** É verdade que, para comprovar se era forte e podia resistir a uma cutilada, sacou da sua espada e lhe deu dois golpes, desfazendo com o primeiro e num ápice o que **levava uma semana em fazer.** (CERVANTES, 2016, p. 60)

O segundo procedimento, procurar um rocim e batizá-lo com um nome a sua altura:

Logo foi ver o seu rocim (...) **Quatro dias levou a imaginar que nome lhe daria pois tinha que batizá-lo com um nome a altura de um cavalo tão famoso como o Bucéfalo de Alexandre e o Babieca de El Cid** “e assim procurava algum que declarasse tanto quem tinha sido antes de ser um cavaleiro andante como o que era agora; pois estava convencido de que, mudando de estado o amo, mudasse ele também de nome, recebendo algum de fama e de estrondo, como convinha à nova ordem e ao novo exercício que ele já professava, e **assim depois dos muitos nomes que formou, apagou e riscou, acrescentou, desfez e tornou a fazer em sua memória e imaginação, veio por fim a chamá-lo “Rocinante”, nome, a seu parecer, alto, sonoro e significativo do que havia sido quando rocim, antes do que era agora,** o antepimeiro de quantos rocins há no mundo. (CERVANTES, 2016, p. 61)

O terceiro procedimento, autobatizar-se cavaleiro andante:

Tendo dado nome, e um tão do seu agrado, ao seu cavalo, quis dar-se um a si mesmo, e nesse pensamento, **passou mais oito dias, ao cabo dos quais veio a se chamar Dom Quixote;** donde, como outros quiseram dizer. **Mas ele não se lembrou que o valoroso Amadis não se contentara em chamar-se “Amadis”, sem mais, tendo ajuntado o nome do seu reino e pátria, para sua maior fama, chamando-se Amadis de Gaula, e assim quis ele, como bom cavaleiro, ajuntar ao seu nome próprio o nome da sua e se chamar “D.**

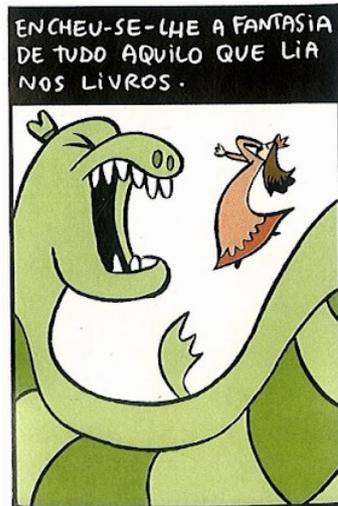
**Quixote de La Mancha”, com o qual a seu parecer declarava bem vivamente a sua linhagem e pátria, e a honrava tomando-a por epíteto. (CERVANTES, 2016, p. 61)**

O quarto e último procedimento, procurar uma dama a quem jurar seu amor e dedicar suas vitórias:

Tendo então limpado sua armadura, feito do morrião celada, batizado o seu rocim e crismado a si mesmo, deu-se a entender que mais nada lhe faltava senão buscar uma dama da qual se enamorar, pois um cavaleiro andante sem amores era árvore sem folhas e sem fruto e corpo sem alma. [...] **lembrou-se da aldeã Aldonza Lorenzo.** [...] E aconteceu, ou assim se acredita, que num lugarejo próximo do seu havia **uma moça lavradora** de muito bom parecer, de quem ele andara enamorado algum tempo (ainda que, segundo se entende, ela nunca o tivesse sabido nem suspeitado). Chamava-se Aldonza Lorenzo e a ela ouvi ele por bem dar o título de senhora dos seus pensamentos; e **procurando-lhe um nome que não destoasse muito do seu e que soasse e que tendesse ao de princesa e grande senhora, veio a chamá-la “Dulcineia d’El Toboso” por ser ela natural de El Toboso:** nome, ao seu parecer, músico, peregrino e significativo, como todos os outros que a si e às suas coisas tinha dado. (CERVANTES, 2016, p. 62)

No *Quixote* de Cervantes, deve-se notar que as ações e os pensamentos do personagem são descritos pela perspectiva do narrador, que, distanciado do fidalgo, chega a corrigi-lo, pois o fidalgo esqueceu de incluir em seu título o nome da pátria a que pertencia, “mas ele não se lembrou que o valoroso Amadis não se contentara em chamar-se ‘Amadis’” (CERVANTES, 2016, p. 61). Assim, na detalhada descrição da obra literária ocorre uma contraposição entre o método rigoroso e a monomania de Dom Quixote. Há também o contraste entre a longa duração da transformação em dias e semanas para concluir cada operação, sugerindo o alto nível de loucura do engenhoso fidalgo em relação ao objetivo de reviver a idade de ouro que nunca existiu.

A comparação entre a Figura 14 e a Figura 15 mostra que as palavras descrevem a condição e a loucura do fidalgo, mas é a imagem que revela o grotesco: o cérebro literalmente ressecado com os “miolos secos”, e o fidalgo babando loucamente. Além disso, na perspectiva da sua imaginação o mostrador apresenta o mundo da cavalaria em que vivem dragões e princesas a serem salvas, o que é exibido no quadro em que a princesa cobre o nariz diante da boca aberta do monstro:



Um detalhe importante para compreender as transições de loucura e realidade na obra é a armadura. Como mencionado no primeiro capítulo desta dissertação, o Dom Quixote retratado na capa assemelha-se ao Dom Quixote de Portinari, contudo, como pode ser observado nos quadros retirados da Figura 14 e da Figura 15, nos momentos de batalha ocorre uma mudança na representação da armadura, quando prevalece a imaginação do fidalgo, a armadura e o elmo são representados como no primeiro quadro; já na perspectiva do narrador, o segundo quadro, a armadura é mais simples, menos reluzente e a bacia na maior parte da narrativa gráfica está sobre a cabeça do engenhoso cavaleiro.



Portanto, o contraste entre os dois quadros das pranchas – Figura 14 e Figura 15 – mostram como Dom Quixote imagina em contraposição ao que encontra na realidade. Com base nas suas leituras dos romances de cavalaria, o primeiro quadro apresenta o cavalo de um

verdadeiro cavaleiro andante, forte e saudável e, no quadro seguinte, a realidade se mostra como ela é, o cavaleiro manchego se depara com um pangaré a pele e ossos.

Não se pode deixar de notar a diferença entre a crina esvoaçante do cavalo no primeiro quadro, em detrimento do segundo quadro, Rocinante tem os ossos visíveis e a crina abaixada. Além disso, no primeiro quadro o cavalo tem a crina escovada e as orelhas pontudas e em pé o oposto do pangaré que se apresenta ao engenhoso fidalgo. A transição de armadura, juntamente com a modulação da imaginação e da realidade, são detalhes a serem observados ao analisar a aventura dos moinhos de vento e a aventura da gruta de Montesinos no tópico 3.3.

A transformação do fidalgo em cavaleiro se dá nas falas transpostas da tradução de Molina, mas também nas transições da armadura de Dom Quixote, que é um detalhe que marca toda a narrativa, pois o fidalgo veste uma espécie de pijama ou camisolão azul como pode ser observado nas primeiras duas tiras da Figura 14. A representação pictórica do fidalgo vestido de azul é um detalhe que, combinado à sua loucura, indica o uso fortuito da cor para representar a transcendência, o imaginário e a melancolia. Já o cavaleiro andante imaginado por Dom Quixote nas grandes batalhas usa uma armadura completa e o elmo contém a celada, parte que protege o rosto do cavaleiro, revelando assim a dualidade da personagem. Já na perspectiva do narrador e dos demais personagens, o cavaleiro manchego é retratado com a armadura mais simples e com a bacia de barbeiro.

Desta maneira, as falas do narrador têm função de narrar, mas não narram por si só, pois os quadrinhos dispõem de recursos como o mostrador e o *layout* regular que, combinados ao recitante, expressam a loucura cavaleiresca do fidalgo e reforçam o anacronismo de Dom Quixote.

Assim, através da regularidade da grade que contrasta com a singularidade da situação grotesca do fidalgo que se imagina um cavaleiro andante constata-se a comicidade e até mesmo a ironia na narrativa gráfica. A disposição simétrica dos requadros não será mantida no restante da narrativa, tal fato aponta para a modulação estilística entre imaginação e realidade que a narrativa de Galhardo propõe ao leitor.

Os pares dissonantes de pranchas propõem um desafio ao leitor, pois, uma vez contrapostas, a dimensão cômica e irônica da situação sobressai. Essa interpretação diminui a suposta coincidência do uso do *layout* regular para tematizar o autodesdobramento da personagem. Além disso, o mostrador está plenamente engajado na narração; a Figura 14 dá acesso aos detalhes da loucura, enquanto a Figura 15 permite contrapor a realidade que se apresenta ao fidalgo. Essa tensão entre o que é narrado e o que é mostrado é parte integrante da narrativa, uma estratégia amplamente explorada na adaptação.

O segundo par de pranchas a ser analisado – Figuras 16 e 17 – tematizam a impossibilidade de adaptação das aventuras. Como mostra a Figura 16, o leitor se depara com um resumo de outros episódios que não puderam ser representados de forma mais completa na adaptação, a solução engenhosa é empregada para dar um salto na narrativa. Essa interrupção pode ser considerada criativa porque o cartunista se representa compondo os quadrinhos. Como pode-se constatar na reprodução a seguir:

Figura 16 - Prancha 42 - primeiro volume



Fonte: GALHARDO (2005, p. 42).

Figura 17 - Prancha 43 - primeiro volume



Fonte: GALHARDO (2005, p. 43).

No primeiro quadro, o quadrinista se autorretrata sentado compondo a adaptação, a função dessa intromissão é justificada ao leitor pela impossibilidade de adaptar todas as aventuras sobre o cavaleiro louco em razão, principalmente, da extensão da obra. Na narração, a voz do recitante aparece em fundo preto e serve para destacar o equilíbrio entre o verbal e o não-verbal. O fundo preto é aplicado na maior parte da narrativa, pois, ao final, quando há uma grande quantidade de elemento verbal, o plano de fundo da legenda torna-se branco. Provavelmente, é um recurso para não tornar a leitura cansativa, devido à quantidade de texto.

O procedimento narrativo que permite ao autor da adaptação representar-se na própria obra pode estar inspirado no *Quixote* cervantino. Esse procedimento ocorre no capítulo IX da primeira parte, quando o “segundo” autor – que até o capítulo XVIII permanece anônimo – torna-se personagem da obra para buscar a continuação da aventura. É útil lembrar que, no prólogo, o autor já afirmava não ser pai, mas sim padraсто de Dom Quixote. Assim, no capítulo IX da primeira parte, como segundo autor, Cervantes afirma que o verdadeiro autor da história de *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha* é Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo.

A história do texto não faz parte da narrativa em quadrinhos, mas pode-se inferir que a intromissão do autor na adaptação se inspira no procedimento antecipado por Cervantes. De certa maneira, Galhardo, como Cervantes, utiliza-se deste recurso para explicar ao leitor o motivo da descontinuidade da aventura. Apresenta-se abaixo o quadro retirado da Figura 16 que explica o motivo para a intromissão:



A aparição repentina do adaptador também tem como função tematizar o próprio processo de adaptação. No primeiro quadro, há a representação do adaptador que diz: “E daquela noite em diante, passaram Dom Quixote de La Mancha e seu fiel escudeiro por várias outras aventuras e acontecimentos dignos de serem contados, como alguns que apenas mencionaremos, a título de encurtar a história”. O quadro apresenta momentaneamente a voz do autor da adaptação e é eficaz para discutir a autoria da adaptação.

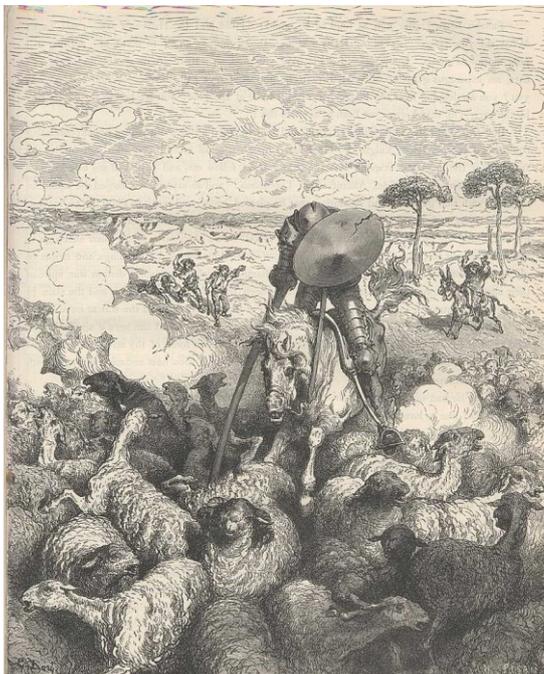
Até a página 42, o recitante configurava-se por trechos da tradução de Molina, criando a impressão que na adaptação, o recitante tem a mesma função que o narrador literário. No entanto, vale ressaltar que, a mudança do estilo da fonte da letra para o cursivo e da

autorrepresentação do quadrinista, muda tal percepção já que não é o narrador cervantino a partir da tradução de Molina que atua na adaptação, mas Galhardo, seu autor que coordena os fragmentos do narrador e das personagens, selecionando, condensando e/ou suprimindo trechos, isto é, transformando-os em recitante nos quadrinhos. Essa mudança caracteriza a adaptação que, por estar em outro contexto e com outra função, torna-se outra obra com autonomia. Portanto, o procedimento narrativo pode ser caracterizado como metalinguístico, pois o quadrinista discute o processo de adaptação através da própria adaptação.

Nos demais quadros da Figura 16 e 17, Galhardo vale-se de outro procedimento narrativo para resumir as aventuras que não puderam ser narradas, cada quadro é inspirado em uma ilustração de Doré. Para tornar as referências perceptíveis foram elencadas as ilustrações que provavelmente inspiraram Galhardo.

O primeiro quadro remete a ilustração *Dom Quixote acomete um dos exércitos (rebanho de ovelhas)*, que ilustra o momento em que Dom Quixote imagina batalhar contra um exército de homens, mas que na verdade trata-se de um rebanho de ovelhas. A figura 18 está disposta ao lado do quadro para destacar as possíveis semelhanças e diferenças entre ambos:

Figura 18 - *Dom Quixote acomete um dos exércitos (rebanho de ovelhas)*



Fonte: DORÉ (1863).



Na ilustração dorianana, o engenhoso cavaleiro está sobre Rocinante, que se lança em direção ao rebanho de ovelhas. O escudo protege e cobre o rosto de Dom Quixote. No quadro de Galhardo, o recitante diz: “como da vez em que Dom Quixote investiu com coragem e bravura contra um rebanho de ovelhas imaginando tratar-se de um poderoso exército”, é útil destacar que Dom Quixote não protege o rosto e utiliza a bacia. Além disso, há a expressão da face de uma das ovelhas no canto inferior do quadro, que sorri para o leitor.

A figura 19 refere-se ao episódio da libertação dos condenados às galés, aludida no quadro da adaptação de Galhardo:

Figura 19 - *Dom Quixote encontra um grupo de condenados*



Fonte: DORÉ (1863).



A segunda ilustração, *Dom Quixote encontra um grupo de condenados*, retrata a libertação dos prisioneiros, no quadro, o recitante diz: “Ou da vez em que libertou um grupo de detentos que vinham escoltados rumo às galés, pois essa gente, embora levada, ia à força, e não por sua vontade”. Além da redução das figuras na cena, pode-se observar a expressão de sofrimento dos condenados em contraste com a expressão dos prisioneiros do quadro, que mostram a curiosidade e o riso diante da figura de Dom Quixote.

A Figura 20 remete ao episódio da penitência de amor que Dom Quixote faz em louvor a Dulcineia na Serra Morena. Na ilustração, *E, despindo com toda a pressa os calções*, o engenhoso fidalgo se despe ficando apenas com os calções:

Figura 20 - *E, despindo com toda a pressa*

*os calções*



Fonte: DORÉ (1863).

No quadro é possível perceber a redução de elementos em relação à ilustração doriana que inclui a figura de Sancho em seu asno e as vestimentas do cavaleiro dependuradas em um galho de árvore, tal simplificação parece ser resultado de um *close-up* em Dom Quixote. Enquanto isso, o recitante descreve os motivos da penitência do cavaleiro, enlouquecer de amor é um dever dos cavaleiros andantes: “E da vez em que resolveu se penitenciar na Serra Morena e ali ensandecer de amor por sua senhora Dulcineia, pois nenhum cavaleiro andante selaria sua fama e perfeição sem uma façanha como esta”.

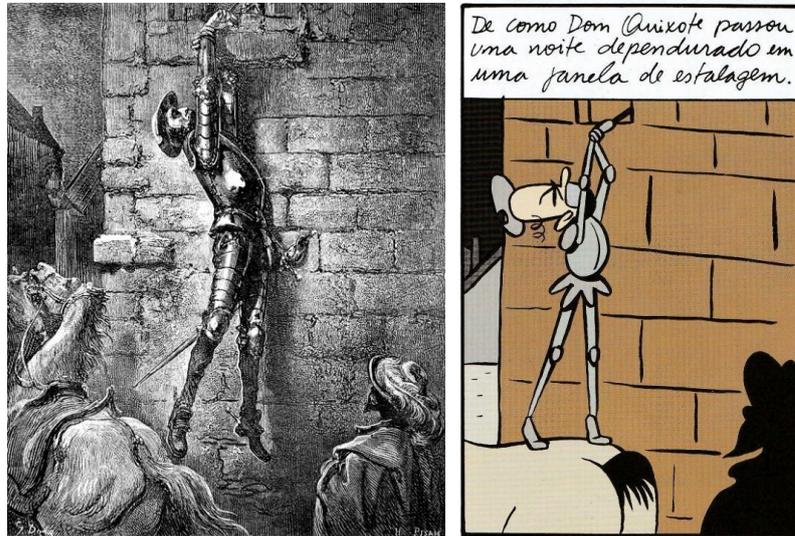
Os episódios resumidos reafirmam a representação de episódios em que figura o grotesco das situações vividas pelo cavaleiro andante. O traço caricatural coaduna com tais situações. A Figura 20, por exemplo, mostra o engenhoso cavaleiro nu em situação pouco esplendorosa para um cavaleiro andante.

Na Figura 17, dá-se continuidade ao resumo das aventuras não adaptadas, incluindo as sucessivas tentativas do padre e do barbeiro para persuadir Dom Quixote a voltar ao povoado. Apenas uma referência a ilustração de Doré foi encontrada nesta prancha.

A Figura 21, *Maritornes deixa Dom Quixote pendurado na janela*, retrata o momento em que o cavaleiro fica dependurado na janela da estalagem por uma noite:

Figura 21 - *Maritornes deixa*

*Dom Quixote pendurado na janela*



Fonte: DORE (1863).

Aqui, também, podem ser observadas algumas diferenças entre a ilustração e o quadro; a figura de Dom Quixote pendurada na janela parece mais simplificada do que na ilustração dorianiana, enquanto o recitante diz: “De como Dom Quixote passou uma noite dependurado em uma janela de estalagem”, o *close-up* no cavaleiro manchego pode indicar que, pela descrição em palavras, os detalhes do lugar, da janela, à noite, não precisam ser mostrados com tantos detalhes como ocorre na Figura 21.

No transcorrer da história em quadrinhos tem-se acesso a múltiplos pontos de vista, o itinerário do cavaleiro Dom Quixote e do escudeiro Sancho Pança por La Mancha é permeado de diálogos do par com as mais diversas personagens. Tal qual a obra cervantina, o cavaleiro manchego encerra em si arquétipos opostos de fidalgo e dom, mas também em Sancho Pança, o lavrador que se converte em escudeiro.

Os pares de prancha até aqui abordados, de acordo com a modulação entre recitante e mostrador, demonstram que a função desempenhada pelo mostrador não pode ser descrita como neutra, uma vez que parece ser o ponto de partida na narração, pois ironiza continuamente as ações do velho fidalgo. Enquanto Dom Quixote se imagina como um cavaleiro andante, o mostrador retrata-o como um louco com uma bacia na cabeça.

A intervenção do narrador é um recurso antecipado por Cervantes, demonstrando o diálogo profundo que a adaptação mantém com a obra adaptada, mas também com o leitor atento da obra cervantina, este reconhecerá não só o recurso narrativo empregado no episódio da intromissão do recitante bem como as referências à tradição iconográfica do *Quixote* que são renovadas pelo traço caricatural.

No segundo volume da adaptação, Dom Quixote retorna para o povoado enjaulado, a terceira saída acontece após descobrir que sua história foi publicada e adquiriu popularidade. A primeira página dos quadrinhos – Figura 22 – retrata o fidalgo em seus aposentos, quando se lembra das aventuras vividas na primeira parte da história. A presença da primeira tira no segundo volume é significativa pois remete ao procedimento narrativo da obra de Cervantes em que a primeira parte está dentro da segunda.

Figura 22 - Prancha 8 - segundo volume



Fonte: GALHARDO (2005, p. 8).

No quadro 1 da primeira tira, o fidalgo está deitado na cama. No quadro 2, a mão é capturada em *close* e os dedos parecem se mover. O quadro 3 é um *close* do rosto do protagonista. A segunda tira é composta por três quadros e é um trecho da primeira saída de Dom Quixote no primeiro volume. Nos três quadros, as andanças do fidalgo são representadas por diferentes ângulos.

A terceira tira tem apenas um quadro, neste, chamas flamejantes saem da cabeça e do corpo de Dom Quixote. Em comparação com a primeira prancha analisada, em que o recitante no recordatório conduz a narração e orienta a interpretação, a ausência da voz narrativa na Figura 22 deixa uma lacuna, não se pode afirmar com certeza se há uma relação de causalidade entre o movimento dos dedos e a fúria do fidalgo no último quadro.

A prancha 43 do segundo volume repete o mesmo procedimento efetuado na prancha 43 do primeiro livro, Figura 16. O recitante, que está localizado na parte superior e exterior da prancha diz: “De onde seguem tantas aventuras que não se davam vagar umas às outras”, novamente cada quadro retrata uma cena. Contudo, difere-se por não conter a letra cursiva do adaptador como ocorre na Figura 16. A intromissão da voz do adaptador cumpre a função de justificar a ausência de aventuras não adaptadas, mas neste caso a narrativa mobiliza a memória do leitor do primeiro volume, que deve se recordar do recurso empregado no primeiro volume e exercer a correspondência entre as duas pranchas. Apresenta-se a prancha mencionada, Figura 23:

Figura 23 - Prancha 43 - segundo volume



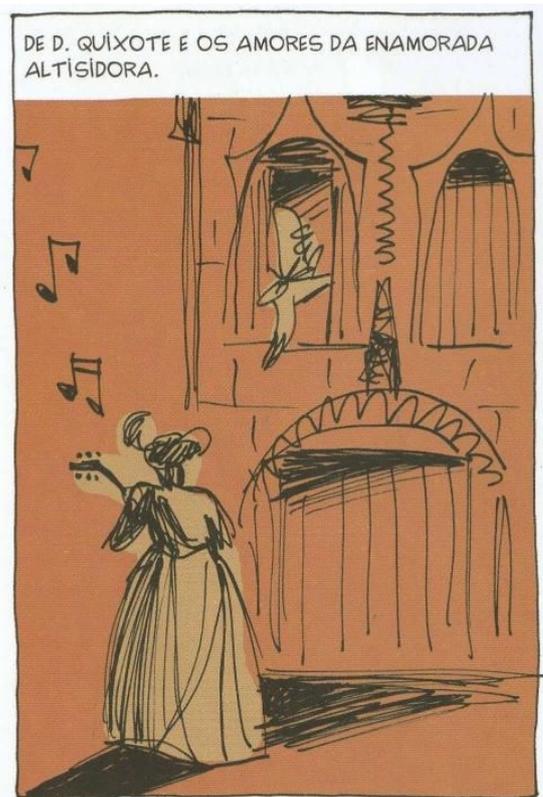
Fonte: GALHARDO (2013, p. 43).

Da mesma forma, a inserção da voz do autor da adaptação estabelece a sobreposição da voz narrativa do cartunista na do recitante, no primeiro volume a narração em *voice-off* ocupava as legendas em fundo preto ou branco, tal padrão é rompido no segundo volume, na prancha 43 – Figura 23 – por exemplo, a narração aparece na parte externa do requadro. O recitante diz: “De onde seguem tantas aventuras que não se davam vagar umas às outras”, repetindo o mesmo procedimento da primeira parte, anunciando a impossibilidade de narrar todas as aventuras do segundo livro do *Quixote* cervantino.

A Figura 23 mostra os momentos que resumem as partes da história que não constituem a narrativa em quadrinhos. Assim como no primeiro volume, há referências à iconografia do *Quixote*. Galhardo faz releituras das ilustrações de Doré, como o episódio da serenata de Altisidora a Dom Quixote e o triste desfecho do governo de Sancho na ilha Baratária.

A Figura 24 alude a ilustração *O dom recebe serenata de Altisidora*, de Doré, na cena, Dom Quixote observa Altisidora do alto de uma janela:

Figura 24 - *O dom recebe serenata de Altisidora*



Fonte: DORÉ (1863).

No quadro, tem-se a mesma cena, Altisidora faz uma serenata para Dom Quixote, o recitante diz: “De D. Quixote e os amores da enamorada Altisidora”, também há a coloração

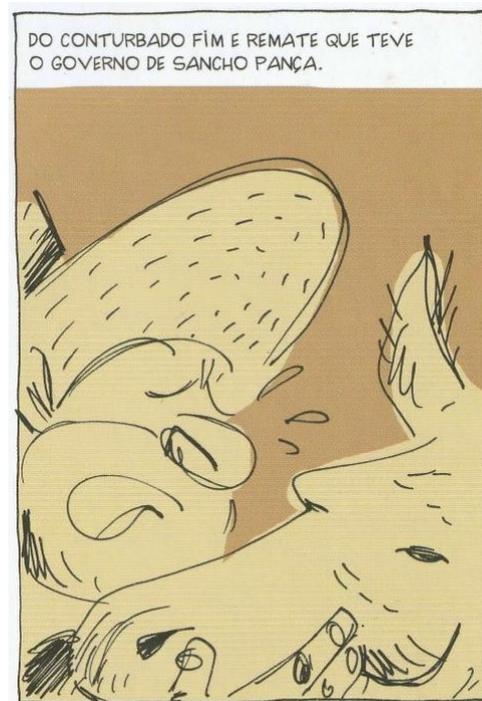
vermelha do quadro e notas musicais saem do instrumento que está sendo tocado por Altisidora. Além disso, observa-se que os detalhes da ilustração dariana são reduzidos, os ornamentos arquitetônicos do palácio em que o cavaleiro manchego está hospedado já não podem ser vistos no quadro de Galhardo.

A escolha dos episódios que compõem o segundo volume não se limita aos protagonizados por Dom Quixote, pois na Figura 25, a desventura de Sancho também faz parte das aventuras retratadas por Galhardo:

Figura 25 - *Sancho lamenta ter o cuidado do burro pelo papel de governador*



Fonte: DORÉ (1863).



É útil notar a expressão de sofrimento de Sancho na ilustração, lágrimas escorrem dos olhos do escudeiro que está abraçado ao asno, o olhar do burro também pode ser visto. No quadro, pode-se notar dois tons de amarelo para retratar a cena, o recitante anuncia: “Do conturbado fim e remate que teve o governo de Sancho Pança”, Sancho também chora abraçado ao asno, mas os olhos do burro parecem expressar indiferença a desventura de Sancho.

Assim, com base nos conceitos de mostrador e de recitante (GROENSTEEN, 2010), foram selecionados dois pares de prancha do primeiro volume que se demonstraram exemplares para compreender o funcionamento da narração nas adaptações em quadrinhos. Para explicitar

a estrutura discursiva foram selecionados episódios da transformação do fidalgo em cavaleiro andante e o episódio em que o quadrinista representa a si mesmo na narrativa, notando-se a relação entre mostrador e recitante.

Da segunda adaptação, foram elencados a primeira página na qual Dom Quixote se lembra das aventuras da primeira parte e a prancha 43, que repete o mesmo procedimento narrativo de resumo como o das pranchas 42 e 43 do primeiro volume. Nos dois livros que compõem o *Dom Quixote em quadrinhos*, observa-se a ocorrência de uma modulação estilística entre mostrador e recitante, além do uso da técnica narrativa inspirada em Cervantes como a representação do autor da adaptação para produzir um salto na narração, notadamente na página 43 do primeiro e segundo volumes.

Assim, a estrutura discursiva das adaptações podem estar associadas, este tema será retomado no tópico 3.3, em que se relacionam as aventuras dos moinhos de vento e a aventura da gruta de Montesinos.

### **3.3 Entre espirais e espantos: uma leitura das sequências dos moinhos de vento e da gruta de Montesinos**

A descrição da estrutura discursiva dos dois volumes apontou o alto grau de envolvimento do mostrador na narração bem como a associação entre as adaptações. O objetivo desta nova etapa da análise é evidenciar como o mostrador assume a narração, propiciando uma interpretação das sequências dos moinhos de vento e da gruta de Montesinos.

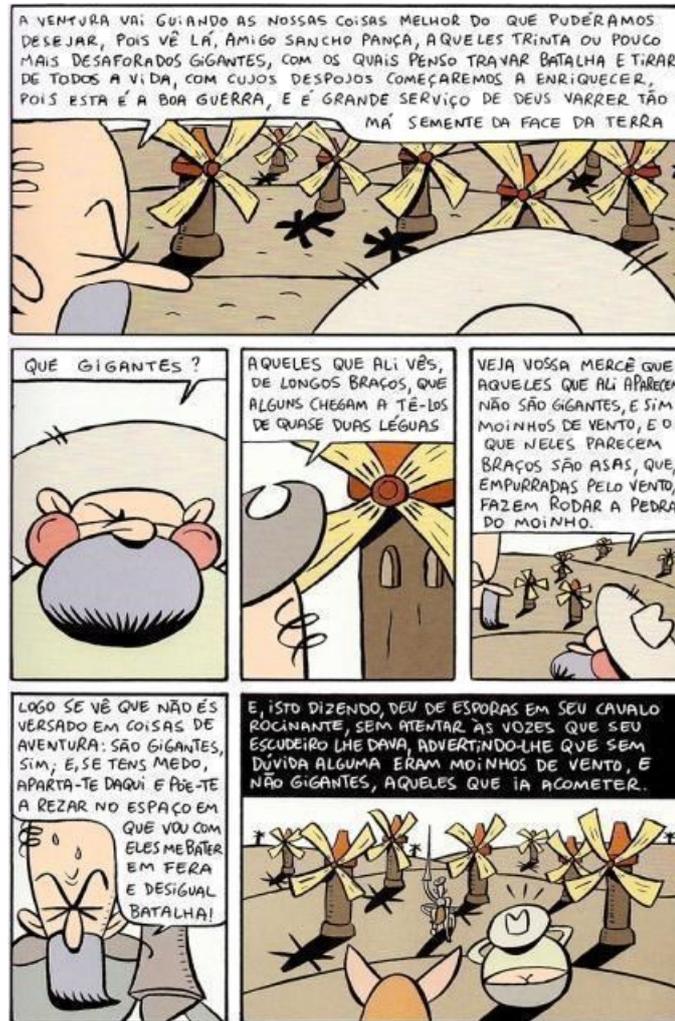
O episódio dos moinhos de vento constitui-se como a primeira aventura de Dom Quixote acompanhado por Sancho, e Galhardo concedeu uma ampliação a essa aventura, dedicando a ela dez páginas, enquanto no livro de Cervantes toda a aventura se desenvolve em apenas cinco parágrafos. Isso se dá, provavelmente, à fama do episódio no imaginário popular. O quadrinista impõem um ritmo acelerado e dramático a esta sequência, explorando diferentes tipos de transições, ângulos e planos de visão.

A sequência da aventura dos moinhos tem como cenário a paisagem árida de La Mancha, em que Dom Quixote e Sancho Pança deparam-se com numerosos moinhos de vento. A cena apresenta o contraste entre a loucura e os devaneios cavalheirescos – Dom Quixote – e a razão e a realidade – Sancho Pança.

Na Figura 26, o leitor é ambientado para as próximas ações, até esse momento, a fala do recitante e o diálogo entre as personagens preparam para o ápice da loucura quixotesca. No último quadro, o narrador destaca a atitude de Dom Quixote em não dar ouvidos aos apelos de

Sancho, insistindo que naqueles campos há apenas moinhos de vento e não gigantes. Como é possível constatar na Figura 26 a seguir:

Figura 26 - Prancha 21 - primeiro volume



Fonte: GALHARDO (2005, p. 21).

No último quadro da prancha, como se pode ver, o leitor tem uma visão ampla do cenário da ação a partir do ponto de vista de Sancho, que está de costas, assim como o leitor. Nesse quadro, que antecede a aventura, é perceptível na parte inferior as orelhas do asno do escudeiro, ou seja, o asno também está tão atento quanto o leitor. A maneira como Sancho é representado e enquadrado na cena, isto é, de costas com os fundilhos à mostra, provoca o riso por se constituir como uma figura grotesca, que não é adequada, nem decorosa, para os escudeiros das novelas de cavalaria. Assim, tem-se um exemplo da carnavalização bakhtiniana<sup>30</sup> em que

<sup>30</sup> O conceito de carnavalização aqui utilizado designa a inversão da ordem hierárquica entre cavaleiro e escudeiro.

Galhardo atualiza a obra cervantina para os quadrinhos ao representar Sancho Pança de maneira baixa e grotesca, como destaca-se a seguir:



A advertência de Sancho, indicada na parte superior em fundo preto pela voz do recitante, é realizada em voz alta. Essa ação é representada pela figura cinética acima da cabeça do escudeiro e também pela posição dos braços, como se estivesse colocando as mãos ao redor da boca para gritar. Ainda que seja advertido do perigo que corre ao arremeter contra os moinhos, Dom Quixote se desloca em direção aos moinhos de vento, afirmando e reafirmando que são gigantes. Nesse quadro, que antecede a famosa aventura, as cores da paisagem árida de La Mancha continuam sendo representadas em tons pastéis, o que denota a realidade. Na sequência, os tons tornam-se vibrantes e fortes destacando a loucura e a fúria do cavaleiro.

Na adaptação, a aventura dos moinhos é ampliada, afinal, na obra cervantina, ela é descrita em apenas cinco parágrafos, que se transformam em dez páginas na história em quadrinhos. Galhardo usa dessa estratégia para intensificar a representação da loucura do cavaleiro, afastando qualquer abordagem do personagem Dom Quixote como sonhador ou idealista. Ainda que cada página seja ocupada com apenas uma ação, o leitor tem a diminuição da perspectiva, que intensifica a tensão vivida pelo cavaleiro manchego. O par Dom Quixote e Sancho Pança, e os moinhos e gigantes são enquadrados sob as técnicas de *close-up*.

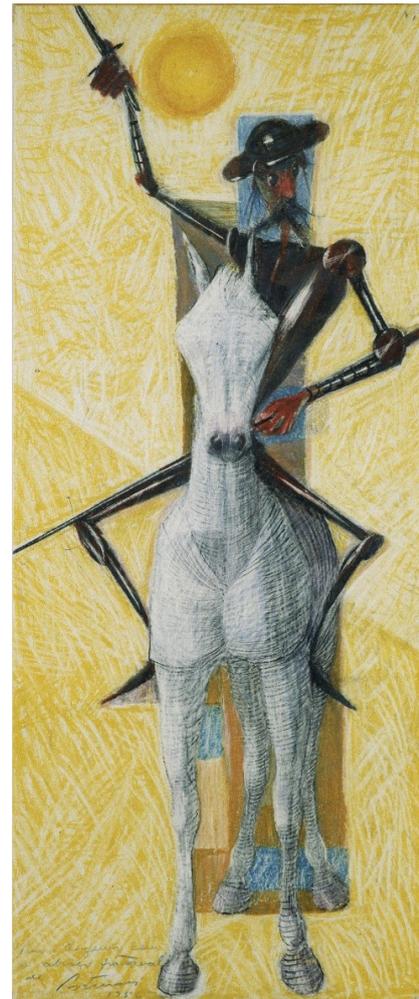
Na Figura 27, Dom Quixote avança contra os moinhos como se, de fato, fossem os gigantes das fantasiosas aventuras das novelas de cavalaria a serem combatidos. O ataque do cavaleiro manchego contra os gigantes/moinhos remete a ilustração de Portinari, Figura 28:

Figura 27 - Prancha 22 - primeiro volume



Fonte: GALHARDO (2005, p. 22).

Figura 28 - Dom Quixote



Fonte: PORTINARI (1956).

Neste quadro – Figura 27 – Dom Quixote é retratado em posição de combate, com a lança em riste; o galopar de Rocinante levanta poeira, mas não se pode deixar de notar que Dom Quixote está levemente torto em cima do cavalo, assim como na ilustração de Portinari. A cena também é composta pela forma do balão de fala, que representa o tom alto da voz do engenhoso fidalgo. No texto, o ponto de exclamação no final da frase é uma atualização que não existe no livro de Cervantes. Destaca-se o fundo vermelho do quadro, em contraste com a expressão corporal do cavaleiro com a lança em punho transmitindo a fúria e a tensão da cena. Essa tensão também é representada na imagem de Sancho da Figura 32, que morde as mãos e sua de desespero. Já nos quadros em que Dom Quixote aparece em estado de fúria, tem-se a representação da realidade, ou seja, a visão do escudeiro, que é a mesma do recitante e deve ser a mesma para o leitor.

Na sequência – Figura 29 – o moinho de vento adquire protagonismo. Na obra cervantina, o narrador descreve da seguinte maneira: “Nisto se levantou um pouco de vento, e

as grandes asas começaram a girar, o qual visto por Dom Quixote, disse: — Ainda que movais mais braços que os do gigante Briaréu, haveis de pagar-me” (CERVANTES, 2017, p. 129). Já no quadro, há a representação do vento:

Figura 29 - Prancha 23 - primeiro volume



Fonte: GALHARDO (2005, p. 23).

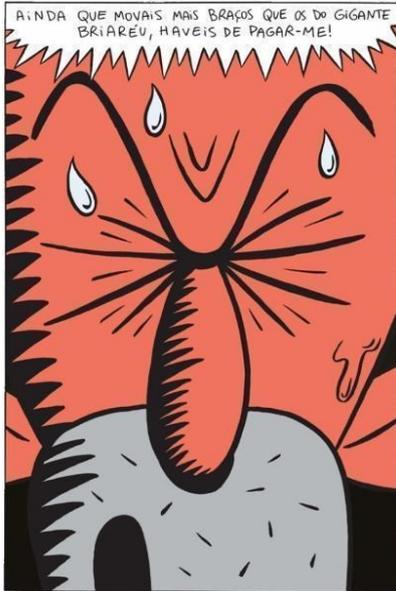
Para representar o movimento das pás do moinho, o quadrinista insere a figura cinética do vento com as linhas e com o desenho de ondas de lufadas de vento, de forma que as pás do moinho estão sendo empurradas, uma atualização possível nos quadrinhos, capaz de representar tal cena imagetivamente.

Para marcar a transformação da realidade, perspectiva de Sancho e do narrador, para a perspectiva de Dom Quixote, apresenta-se a seguir, a disposição sequencial das Figuras 30, 31 e 32:

Figura 32 - Prancha 26 - primeiro volume

Figura 30 - Prancha 24

- primeiro volume



Fonte: GALHARDO (2005, p. 24).

Figura 31 - Prancha 25

- primeiro volume



Fonte: GALHARDO (2005, p. 25).

Figura 32 - Prancha 26

- primeiro volume



Fonte: GALHARDO (2005, p. 26).

Na Figura 30, Dom Quixote é enquadrado em *close-up*, evidenciando a expressão de seus olhos e sua boca. Essa aproximação também mostra o estado psicológico do engenhoso cavaleiro, as gotas de suor, as linhas de expressão, a coloração do rosto avermelhado e o balão de fala indicam a fúria do protagonista. O leitor, por meio desse detalhamento, entra em contato com a introspecção do engenhoso cavaleiro. Além disso, o enquadramento na cabeça e o foco nos olhos não são gratuitos, a cabeça é o lugar em que se passa o pensamento e sua loucura, afinal. O narrador afirma que seu cérebro secou de tanto ler as novelas de cavalaria, por isso tornou-se louco. Os olhos tradicionalmente simbolizam a percepção intelectual e os de Dom Quixote estão completamente fechados, ou seja, a maneira real de como a personagem deveria ver (ler) o mundo está desligada.

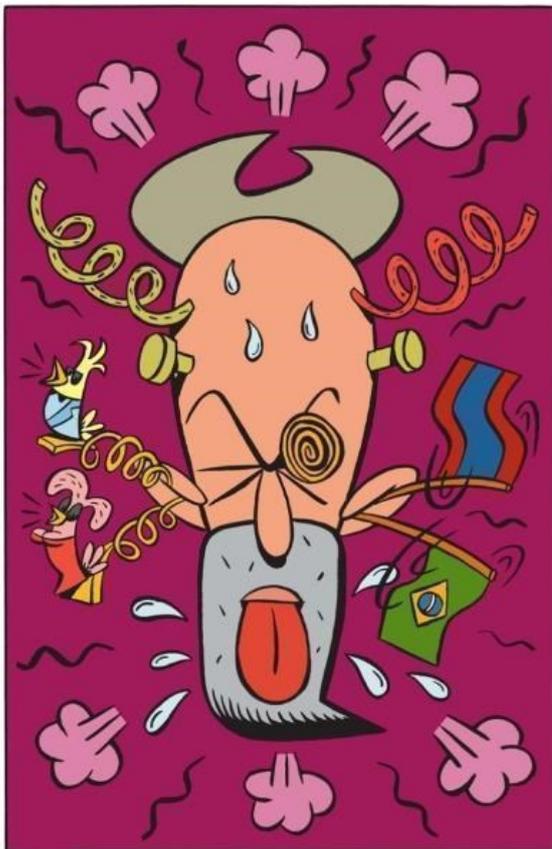
Na Figura 31, tem-se a mescla de perspectiva da realidade e da loucura. O gigante é visto do alto, um procedimento que reduz Dom Quixote e seu pangaré. Sua pequenez é insignificante diante do gigante, o que contribui ainda mais para a comicidade da cena. Pode-se perceber que apesar de ter ocorrido a transformação do moinho em gigante, o leitor pode identificar aspectos de que a imaginação de Dom Quixote predomina parcialmente, de acordo com a sequência, afinal, o moinho da Figura 31 é transformado em gigante, contudo, deve-se

observar que a armadura que o cavaleiro utiliza não é a imaginada.

O último quadrinho – Figura 32 – enquadra Sancho Pança suando de desespero, a tensão do escudeiro é marcada pelo suor e pelo gesto de colocar a mão entre os dentes, o que representa sua aflição. Pode-se, inclusive, comparar os *closes* de cavaleiro e escudeiro. As gotas na testa do primeiro representam sua fúria e bravura em lutar contra os gigantes, já o suor do segundo revela o temor que sente pela vida de Dom Quixote estar em perigo, pois, certamente, acontecerá um acidente por lançar-se contra os moinhos de vento em pleno movimento.

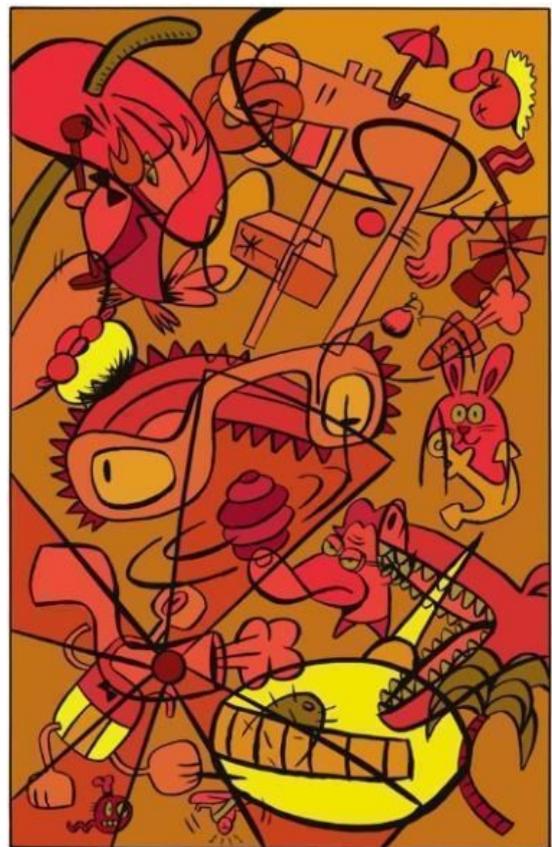
Nas figuras 33 e 34, o quadrinista usa como recurso a transição *Non-Sequitur*, esses dois quadros, também sequenciais na aventura, aparentemente não têm coerência de continuidade na ação, exigindo uma leitura mais aprofundada do leitor para concluir que o segundo pode representar o interior da mente de Dom Quixote. O emprego de tal recurso exige um nível mais abstrato tanto para a compreensão quanto para conclusão.

Figura 33 - Prancha 27 - primeiro volume



Fonte: GALHARDO (2005, p. 27).

Figura 34 - Prancha 28 - primeiro volume



Fonte: GALHARDO (2005, p. 28).

O experimento de Galhardo consiste em levar o leitor a ver como funciona a mente de Dom Quixote ou o nível de sua loucura. O mostrador está em primeiro plano, participa

ativamente da narração. No primeiro quadro, as imagens levam a tradução de expressões idiomáticas como “um parafuso a menos”, “miolo mole” (molas soltas), “dar os pregos”, “baba como louco” (na primeira prancha abordada – Figura 14), lugares comuns que ressaltam a loucura do cavaleiro, além disso, são imagens reconhecidas e partilhadas por leitor e quadrinista. Tais imagens sugerem a repetição para que o leitor identifique e não tenha dúvida quanto à loucura de Dom Quixote.

Em um dos olhos do cavaleiro manchego – Figura 33 – o leitor percebe uma espécie de espiral. Na última prancha da sequência da aventura dos gigantes – Figura 39 – Sancho afirma que Dom Quixote só pode ter moinhos de vento dentro da cabeça. Assim, a profecia do escudeiro é antecipada por Galhardo, pois o mostrador representa o movimento espiralado dos moinhos nos olhos e também no quadro seguinte, em que é perceptível a figura suave de um moinho ao lado de uma série de imagens desconexas.

Entre as figuras desconexas, destaca-se, além das hélices do moinho de vento, a bacia que remete à figura do personagem como louco. O estilo da Figura 34 remete ao surrealismo, por unir imagens reais e não reais como representações da mente louca e confusa do cavaleiro, transcendendo a leitura do real. Além das pás dos moinhos, como destaca-se na Figura 34, o leitor reconhece uma flor de antúrio, um guarda-chuva, um coelho, uma âncora, um passarinho, um coqueiro, ou seja, numerosas imagens que parecem não ter coerência, mas a desconexão dessas imagens representam o nível altíssimo de loucura do cavaleiro com sua ideia fixa sobre as novelas de cavalaria. Apresenta-se abaixo o quadro, mas com o destaque das pás do moinho:



Na última sequência – Figuras 35, 36 e 37 –, é representada a feroz batalha travada por Dom Quixote contra o gigante e sua consequência real. Na Figura 35, tem-se o momento em que o cavaleiro manchego está prestes a lutar. O enquadramento do gigante está aproximado, com parte de seu corpo prestes a fazer o movimento de golpear, enquanto Rocinante tem apenas as duas patas traseiras no chão.

Figura 35 - Prancha 29

- primeiro volume



Fonte: GALHARDO (2005, p. 29).

Figura 36 - Prancha 30

- primeiro volume



Fonte: GALHARDO (2005, p. 30).

Figura 37 - Prancha 30

- primeiro volume



Fonte: GALHARDO (2005, p. 31).

A Figura 36 representa o momento da pancada. O choque violento sofrido pelo cavaleiro é reafirmado pela onomatopeia PAF em vermelho, as linhas cinéticas de movimento são mais grossas que na Figura 35, pois ilustram a rapidez e o estrondo das mãos do gigante, e um *splash* em amarelo reforça a potência da bofetada que o cavaleiro leva. Com o golpe, a bacia do cavaleiro voa demonstrando a fragilidade do velho fidalgo diante da violenta solapada. No último quadro – Figura 37 – a realidade volta à cena, ou seja, tem-se o retorno da visão de Sancho, do narrador e do leitor sobre o acontecimento. A sequência termina com a representação do real, ou seja, a perspectiva de Dom Quixote é interrompida, em face do choque, e o ponto de vista volta a ser o mesmo do narrador e o de Sancho.

É útil destacar que o último quadrinho dessa sequência é mais uma releitura da gravura de Doré para a edição do *Quixote* de 1863. A diferença é que Galhardo exclui a figura de Sancho

e destaca a bacia usada como elmo que voa na queda do cavaleiro manchego.

A presença da bacia nas figuras 36 e 37, ressalta a sua importância na leitura da narrativa, a sua presença ou ausência leva o leitor a percebê-la como marco para a passagem do tempo de voo até Dom Quixote cair. O *close* na bacia é um detalhe que, além de transmitir a ideia de aproximação da cena, une os dois quadros pela semelhança, são bacias e não elmo. É útil perceber como a bacia surge nos quadros, num movimento de rotação no vazio, marcando a passagem do tempo.

Na figura 37, Galhardo faz mais uma releitura da ilustração dorianiana. No entanto, numa comparação entre a ilustração – Figura 38 – e o quadro – Figura 37–, há a exclusão da figura de Sancho e seu asno enquanto ocorre a inserção da bacia voando. A alteração se dá porque o escudeiro está vendo a cena na perspectiva do leitor e do recitante. Ou seja, o ponto de vista muda, Sancho assiste de longe, assim como os leitores. Por essa razão, no próximo quadro ele é retratado de costas. Apresenta-se a Figura 38, a ilustração de Doré ao lado do quadro de Galhardo:

Figura 38 - *Dom Quixote investe*

*contra um gigante (moinho de vento)*



Fonte: DORÉ (1863).

A referência à ilustração dorianiana só pode ser reconhecida por um leitor familiarizado. Desta maneira, a comparação pode auxiliar na compreensão da narrativa em quadrinhos.

No quadro que encerra a aventura dos moinhos de vento – Figura 39 –, a cor da paisagem retorna aos tons pastéis, sinal de que o ponto de vista da realidade voltou a predominar na

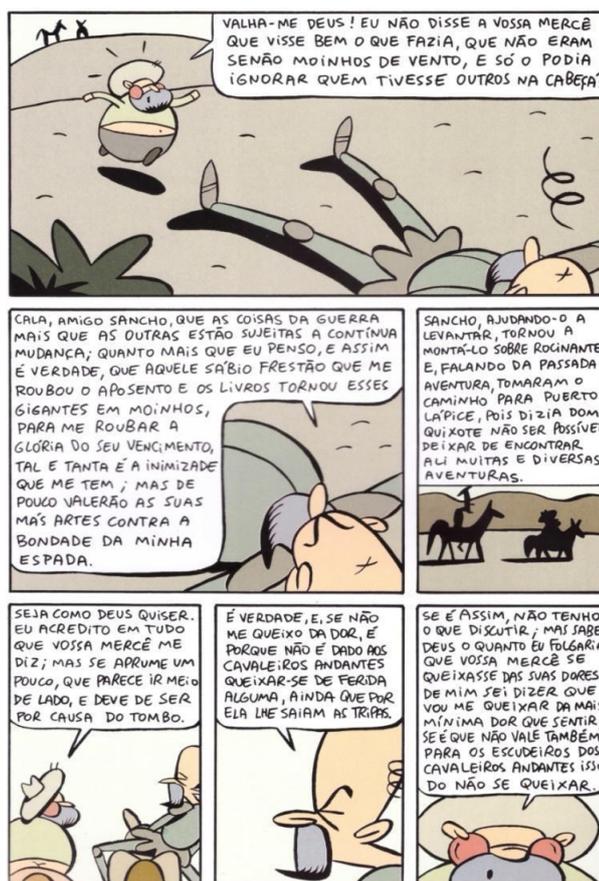
narrativa. A loucura de Dom Quixote, neste episódio, termina com o impacto entre a pá do moinho de vento e o cavaleiro.

A maneira como a cena é composta, ou seja, Dom Quixote caído no chão, com as sombras do asno de Sancho, de Rocinante e do moinho de vento mostrando a distância do lançamento de Dom Quixote pelos ares denota o ridículo da cena. A fala de Sancho “— Valha-me Deus! Eu não disse à vossa mercê que visse bem o que fazia, que não eram moinhos de vento, e só podia ignorar quem tivesse outros na cabeça?” (CERVANTES, 2017 p. 129) mostra a falta de decoro do escudeiro em relação ao cavaleiro.

O verbo “ignorar” utilizado por Sancho para ajuizar o amo é um detalhe que ressalta a desordem hierárquica entre cavaleiro e escudeiro, uma vez que a relação entre Sancho e Dom Quixote está invertida no texto verbal.

Essa inversão é representada na maneira como o escudeiro fala ao cavaleiro, e também visualmente, pois Sancho está de pé, correndo em direção ao cavaleiro, e Dom Quixote está estirado no chão, derrotado.

Figura 39 - Prancha 32 - primeiro volume



Fonte: GALHARDO (2005, p. 32).

Na última parte da sequência analisada, observa-se que Galhardo, mais uma vez, captura a figura de Sancho de maneira grotesca. Mikhail Bakhtin, a partir de uma interpretação idealista da obra, define a cena como baixo corporal ao ressaltar que:

o materialismo de Sancho, seu ventre, seu apetite, suas abundantes necessidades naturais constituem o “inferior absoluto” do realismo grotesco, o alegre túmulo corporal (a barriga, o ventre e a terra) aberto para colher o idealismo de Dom Quixote, um idealismo isolado abstrato e sensível. (BAKHTIN, 1987, p. 20)

De certa forma, Galhardo, na sua leitura, estabelece uma proximidade aos propósitos de Cervantes. Ao enquadrar Sancho com as partes corporais degradantes, o quadrinista percebe e promove uma atualização da narrativa cervantina. De acordo com Bakhtin (1987), Sancho simboliza o baixo, representado na Figura 39 com as calças abaixadas. Por sua vez, Dom Quixote é capturado torto em cima de Rocinante (este detalhe novamente ecoa a ilustração de Portinari). De acordo com o conceito de realismo grotesco, o que é elevado e sublime nas novelas de cavalaria, ou seja, as batalhas esplendorosas e o decoro impecável do escudeiro, é rebaixado para o plano material e corporal, Sancho com frequência é retratado com os fundilhos à mostra como se pode ver no recorte da Figura 39 a seguir:



O retorno à realidade é evidenciado pelo emprego das cores pálidas e do breve momento de lucidez de Dom Quixote que, depois do choque, enxerga os moinhos de vento. O momento de lucidez é breve porque o cavaleiro, em sua loucura desatinada, segue a tópica das novelas de cavalaria e atribui a transformação dos gigantes em moinhos ao feitiço do sábio Frestão: “Aquele sábio Frestão, que me roubou o aposento e os livros tornou esses gigantes em moinhos, para me roubar a glória do seu vencimento” (CERVANTES, 2017 p. 130).

Dessa maneira, no último quadro da aventura – Figura 39 –, mostrador e recitante cooperam para evidenciar o grotesco da cena. A frase final sobre a ausência de queixas de dores por parte de Dom Quixote adverte e ensina Sancho sobre os discursos cavalheirescos que povoam a cavaleiresca: “Assim é verdade — respondeu Dom Quixote —, e se não me queixo da dor, é porque não é dado aos cavaleiros andantes queixar-se de ferimento algum, ainda que por ela lhes saiam as tripas” (CERVANTES, 2016 p. 124).

O rústico escudeiro, de forma divertida, avisa que reclamará da mais mínima dor, o que mostra seu total desconhecimento sobre o código de conduta da cavaleiresca. O comentário de Dom Quixote reforça seu tipo de loucura, que é acreditar nas aventuras fantasiosas dos livros de cavalaria. Para finalizar, o resultado da contenda é cômica e leva o leitor ao riso porque o gigante só existiu na mente de Dom Quixote, e que em todo o tempo eram moinhos de vento. A aventura dos moinhos de vento adquire expansão na adaptação, constituindo-se como uma atualização por expandir o que no livro tem apenas dois parágrafos.

A aventura da gruta de Montesinos ocorre entre as páginas 25 a 31 do segundo volume. Conforme indicado, dentre os episódios que compõem a obra, a sequência da gruta de Montesinos ganha destaque assim como a aventura dos moinhos de vento, tornando-se exemplar para evidenciar a maneira criativa que Galhardo adapta o episódio da gruta de Montesinos. Um dos objetivos é destacar a modulação entre a realidade e a loucura por meio do mostrador gráfico e do recitante. A aventura apresenta o contraste entre a loucura e os devaneios cavalheirescos – de Dom Quixote – e a razão e a realidade – Sancho Pança e o aldeão designado para guiá-lo até a gruta.

Na Figura 37, o leitor depara-se com uma contextualização para os próximos acontecimentos. A aventura tem como cenário a paisagem árida de La Mancha, com a composição da prancha em tons pastéis de branco, cinza, bege, salmão e marrom que indicam esta aridez. O recitante em fundo preto narra como Dom Quixote descobriu as histórias da famosa gruta que leva o nome de Montesinos, o motivo pelo qual decide ir visitá-la:

Figura 40 - Prancha 25 - segundo volume



Fonte: GALHARDO (2013, p. 26).

A página é composta por três tiras que alternam a ordem de leitura estabelecida em relação ao primeiro quadro. A fala do recitante vem depois da imagem, no quadro seguinte, o enunciado verbal apresenta-se antes, e depois a imagem. Após essa contextualização, não haverá a intervenção do recitante no desenvolvimento da sequência.

No quadro 1, Dom Quixote e Sancho Pança conversam com outros personagens enquanto o recitante em fundo preto no canto direito do quadro, diz: “À noite, D. Quixote e Sancho pousaram numa pequena aldeia, onde ouviram sobre a famosa gruta de Montesinos e as maravilhas que dela se contavam em todos aqueles contornos”. No quadro 2, a fala do recitante antecede a imagem; há a descrição do pedido do engenhoso cavaleiro: “Pedi Dom Quixote a companhia de alguém que o guiasse até a gruta. Disseram-lhe que lhe apresentariam um aldeão que com muito gosto o levaria até a boca daquela gruta, famosa em toda La Mancha”. O aldeão é retratado em primeiro plano e uma placa no segundo plano do quadro indica a direção da gruta de Montesinos. No quadro 3, último da prancha, Dom Quixote e o aldeão designado para guiá-lo seguem a direção da placa.

Ao virar a página, o leitor depara-se com a descida de Dom Quixote aos recônditos da

gruta. Para que o leitor perceba a alteração do formato do requadro – as Figuras 41 e 42 – estão dispostas lado a lado. Note-se que a partir da terceira prancha da sequência, o formato retilíneo do *layout* (Figura 41) torna-se ondulado (Figura 42):

Figura 41 - Prancha 26 - segundo volume      Figura 42 - Prancha 27 - segundo volume



Fonte: GALHARDO (2013, p. 26).



Fonte: GALHARDO (2013, p. 27).

A Figura 41 difere da Figura 40 pela ausência da narração, cabendo ao leitor descrevê-la quadro a quadro no ato da leitura. No primeiro quadro da primeira tira, os três personagens estão diante da gruta e são capturados de longe pelo mostrador. No quadro 2, Dom Quixote é amarrado pela cintura e, no quadro 3, desce sob as advertências de Sancho, que diz: “Olhe vossa mercê, senhor meu, o que vai fazer. Não se queira sepultar em vida nem se meta onde mais parecerá frasco posto a esfriar num poço”.

Na segunda tira, o formato do quadro 4 é um pouco maior, a cena mostra Sancho e o guia empreendendo um grande esforço para segurar Dom Quixote, enquanto saem numerosos morcegos pela boca da gruta. No quadro 5, o engenhoso fidalgo em primeiro plano louva Dulcineia “Oh senhora de minhas ações e movimentos, claríssima e sem-par Dulcineia d’El Toboso!”, ao fundo, os morcegos continuam voando.

Na terceira tira, a composição do quadro passa a ser em terracota, um tom de vermelho que assemelha-se a cor de barro, o que condiz com o interior de uma gruta. Dom Quixote está

no fundo da gruta, quadro 6, dependurado, quadro 7, e dormindo, quadro 8.

Na primeira e na segunda tira da prancha, a realidade prevalece. Tem-se a perspectiva do recitante em consonância com a do amo e a do guia, mas, uma vez que Dom Quixote está no fundo da gruta, predomina a perspectiva do mostrador. No último quadro da prancha, em que o cavaleiro dorme, as ações do protagonista só se apresentam para o leitor, ou seja, apenas mostrador e leitor têm acesso ao sono profundo de Dom Quixote. No quadro 8, Dom Quixote dorme, a onomatopeia de sono “Zzzzz” que sai de sua boca confirma e não deixa dúvida deste fato.

A última tira da prancha antecede e funciona como transição para o ápice da grande aventura, pois o segundo plano adquire tom de terracota, um tom de vermelho mais vívido do que o da última tira.

Na prancha seguinte – Figura 42 – a representação do sonho de Dom Quixote se efetiva já que os requadros têm formato ondulado, indicando que o cavaleiro está sonhando. Conforme exposto, o tom de vermelho do plano de fundo é ainda mais vibrante do que na tira anterior, a tonalidade permeia toda a sequência até o retorno à realidade.

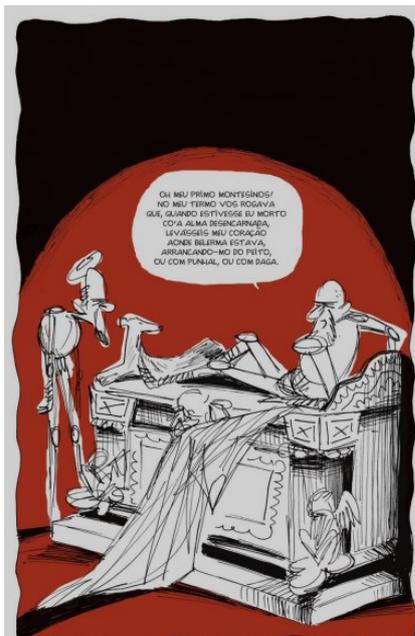
Por outro lado, no sonho do cavaleiro manchego, os personagens passam a ser inteiramente retratados de branco. No quadro 1, Dom Quixote tem os olhos arregalados de espanto. No quadro 2, tem-se a chegada de Montesinos.

Na segunda tira, quadro 3, Montesinos é representado em primeiro plano. No quadro 4, Montesinos, em *close*, apresenta-se para Dom Quixote e se oferece para guiá-lo numa expedição pela gruta: “Longos tempos há, valoroso cavaleiro D. Quixote, que os que estamos nestas soledades encantados esperamos ver-te. Vem comigo, pois sou o mesmo Montesinos de quem a gruta empresta o nome”. No quadro 5, Dom Quixote o acompanha pelas escadas.

Na próxima tira, quadro 6, vê-se Dom Quixote e Montesinos de pé diante da cama de Durandarte, enquanto este é retratado deitado. No quadro 7, Durandarte é apresentado por Montesinos ao cavaleiro: “Esse é meu amigo Durandarte, flor e espelho dos cavaleiros enamorados e valentes de seu tempo. Ele aqui está, como eu e outros muitos e muitas, por encantamento de Merlim, aquele francês encantador que dizem que foi filho do diabo”, na imagem, Montesinos tem os braços abertos, indício de que está discursando com eloquência.

Ao virar a página – Figura 43 – o leitor se depara com o quadro que ocupa toda a página, no qual Durandarte recita o poema que explica o motivo do encantamento de Merlim. No poema, após sua morte, seu coração foi arrancado pelo primo Montesinos e levado a Belerma, sua amada:

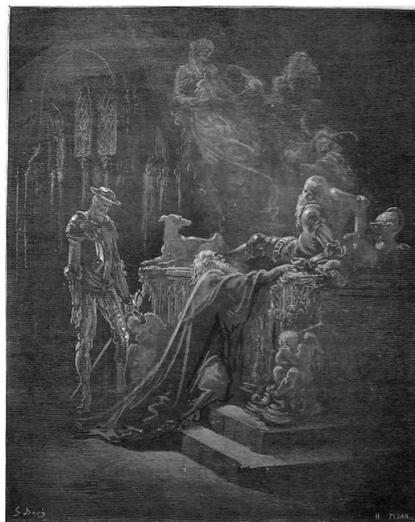
Figura 43 - Prancha 28 - segundo volume



Fonte: GALHARDO (2013, p. 29).

Deitado em seu leito de mármore, Durandarte diz: “Oh meu primo Montesinos! No meu termo vos rogava/ que, quando estivesse eu morto/ co’ a alma desencarnada,/ levásseis meu coração/ aonde Belerma estava,/ arrancando-mo do peito,/ ou com punhal ou com, daga”. O quadro que ocupa a página é mais uma releitura da ilustração de Doré, Figura 44:

Figura 44 - *Na caverna viu o idoso Montesinos conversar com o guerreiro morto Durandarte*

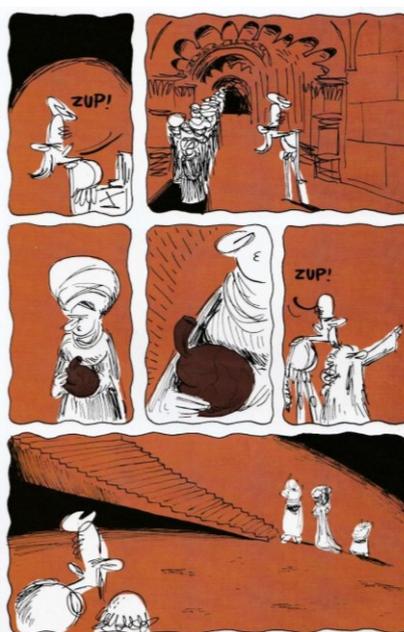


Fonte: DORÉ (1863).

O acontecimento é dramatizado por Montesinos de joelhos ao pé da cama de mármore, e também pelo anjo tapando o rosto, chorando. Pode-se observar a ausência de figuras insólitas que fazem parte da ilustração dorianiana, atualização que também não consta na descrição da obra cervantina.

Na – Figura 45 – Dom Quixote prossegue a expedição de Montesinos pela gruta.

Figura 45 - Prancha 29 - segundo volume



Fonte: GALHARDO (2013, p. 29).

A Figura 45 não contém balões de fala. O leitor deve guiar-se pela leitura descritiva dos quadros. No quadro 1, Dom Quixote move o pescoço, indicado pela onomatopeia “Zup!” transmitido pelas linhas cinéticas que reforçam a direção e a rapidez do giro de pescoço da direita para a esquerda. O quadro 2 mostra Dom Quixote parado diante de uma fila, trata-se da procissão de Belerma.

Na próxima tira, o quadro 3 mostra a amada de Durandarte com o coração do amado na mão. A amada de Durandarte tem o nariz avantajado; no livro de Cervantes, a descrição física é realizada por Dom Quixote que conta a Sancho e ao guia a explicação de Montesinos para a feia figura de Belerma, ele diz: “Disse então Montesinos [...] se ela me era um tanto feia e não tão formosa como era fama, devia-se às más noites e piores dias que naquele encantamento passava, como o podia ver em suas grandes olheiras e em sua cor deslavada” (CERVANTES, 2017, p. 296). A palidez de Belerma condiz com a cor branca dos personagens durante a

expedição onírica pela gruta. Além disso, a descrição de Belerma feita por Dom Quixote é igualmente cômica à maneira com que a amada de Durandarte é retratada nos quadrinhos.

O quadro 3 mostra um *close* do coração que Belerma carrega, pertencente a Durandarte. No quadro 4, Montesinos tem o braço direito esticado, seu dedo indicador aponta para outra direção e com mais um “Zup!” a atenção de Dom Quixote é desviada. No quadro 6, último da prancha, Dom Quixote e Montesinos veem três camponesas caminhando em direção a uma grande escadaria. As três personagens femininas assemelham-se as lavradoras que Sancho apresenta ao amo no episódio do encantamento de Dulcineia.

A prancha seguinte marca o retorno à realidade, a transição é enfatizada pela diferença do formato ondulado do requadro, que na última tira volta a ser réineo:

Figura 46 - Prancha 30 - segundo volume



Fonte: GALHARDO

Figura 47 - Prancha 30 - segundo volume



Fonte: GALHARDO (2013, p. 31).

Na figura 46, no quadro 1, aparece em *close* a figura feminina que será identificada por Dom Quixote no próximo quadro como Dulcineia. No quadro 2, Montesinos e Dom Quixote estão lado a lado, o leitor tem acesso ao mesmo ponto de vista das personagens, isto é, das três aldeãs que estão subindo as escadas. Dom Quixote grita “Dulcineia!” e acena para as três

figuras. A espiral dos olhos mostra que o engenhoso cavaleiro atinge o ápice de loucura. No quadro 3, Dom Quixote e Montesinos estão parados diante da escadaria enquanto personagens já estão no topo quando este explica ao cavaleiro andante que são três senhoras encantadas recém-chegadas, confirmando que de fato Dulcineia foi encantada e por isso está ali: “São algumas senhoras encantadas, que há poucos dias por estes prados apareceram”. No primeiro plano do quadro 5, o leitor avista um balão sem o rabicho, o que torna não identificável a quem a fala pertence: “Seja vossa mercê muito bem tornado, senhor meu...”, no plano de fundo há um emaranhado de linhas.

Na próxima tira, as reticências permitem conectar ao restante da fala de Sancho, que conclui: “que já pensávamos que lá ia ficando para semente”. O emaranhado pode ser interpretado como o golpe da corda sendo puxada por Sancho e pelo guia, bem como representar a confusão do estado mental de Dom Quixote, recurso identificado no primeiro volume da adaptação. No retorno da gruta, o cavaleiro tem os olhos arregalados assim como no primeiro quadro da sequência, no entanto, seu espanto diferencia-se daquele pelo retorno à realidade, evidenciado ademais pelo predomínio da cor.

Os quadros 5 e 6 revelam a simultaneidade dos acontecimentos, enquanto Dom Quixote está sendo resgatado, a fala de Sancho se sobrepõe à representação do estado mental do engenhoso cavaleiro, que entra em parafuso, transmitido pelo emaranhado de linhas. O recurso é similar ao episódio dos moinhos de vento em que se justapõe imagens desconexas num só quadro e só depois, no final da sequência, Sancho avisa sobre os perigos da aventura vivida pelo amo – Figura 35. Já na sequência da gruta de Montesinos, Galhardo condensa a fala do escudeiro e o estado mental de Dom Quixote representado pelos rabiscos em apenas um quadro. Para que o leitor possa comparar, repete-se o quadro mencionado, recorte da Figura 34 em comparação ao quadro da Figura 46:



Em comparação ao primeiro volume da adaptação, o nível de loucura de Dom Quixote parece ter aumentado, pois não há mais como desvendar nada na cabeça do cavaleiro manchego como ocorria na Figura 34. Além disso, não há mudança no estilo da armadura, nesta aventura Dom Quixote é retratado exclusivamente com a bacia, sugerindo o predomínio da perspectiva do recitante.

Na tira seguinte, no quadro 7, Dom Quixote é resgatado e, ignorando o aviso de Sancho, a profecia proferida pelo escudeiro no início da aventura quase se cumpre: “Não se queira sepultar em vida nem se meta onde mais parecerá frasco posto a esfriar num poço” (GALHARDO, 2013, p. 26), mas o cavaleiro, diz: “Deus vos perdoe, amigos, que me tirastes da mais saborosa e agradável vista que nenhum humano jamais viu nem passou” (GALHARDO, 2013, p. 30).

A Figura 47 conclui a aventura da gruta de Montesinos, o quadro ocupa toda a página. No diálogo entre Dom Quixote e Sancho Pança, o cavaleiro é questionado sobre a veracidade do acontecimento vivido no interior da gruta. Sancho questiona a plausibilidade da aventura, uma vez que sua duração ultrapassa o pouco tempo que o cavaleiro permaneceu nos umbrais da gruta, diz Sancho: “Eu não sei, senhor Dom Quixote, como em tão breve espaço de tempo que vossa mercê esteve lá embaixo pôde ver tantas coisas”. Ao que Dom Quixote responde: “quanto tempo faz que eu descí?”, Sancho respondeu “Pouco mais de uma hora”, com surpresa o cavaleiro andante contesta: “Não pode ser, porque lá me anoiteceu e voltou a anoitecer e amanhecer três vezes, de modo que, na minha conta três dias estive naquelas partes remotas e escondidas da nossa vista”. O diálogo encerra a aventura onírica de Dom Quixote, para o qual tudo realmente aconteceu.

Nas aventuras dos moinhos de vento e da gruta de Montesinos, o texto verbal prepara o leitor para a aventura. Após a contextualização, prevalece a mostraçãõ gráfica como principal agente da narração. Os episódios de feroz batalha são representados como momentos de grande fúria, e o plano de fundo adquire coloração vibrante, enquanto os olhos do cavaleiro tornam-se espiralados, indício de que sua loucura atingiu o ápice. Assim, Galhardo cria tensão entre mostrador e recitante, denotando o ridículo da cena de feitos heroicos imaginados por Dom Quixote em conflito com o que é mostrado na perspectiva do mostrador e dos demais personagens que o acompanham, Sancho, na aventura dos Moinhos de vento e, Montesinos, no episódio da gruta de Montesinos.

## Considerações finais

Este estudo investigou o processo de adaptação do *Quixote* cervantino na tradução de Molina aos quadrinhos por Caco Galhardo. Buscou-se compreender as adaptações como ato de criação e reinterpretação criativa. De acordo com esta proposta de abordagem, com base principalmente nas considerações de Linda Hutcheon e de Kamilla Elliott, a adaptação passa a ser compreendida não só como transposição da obra adaptada, mas também como um texto autônomo resultado de uma interpretação particular de leitura.

Nesse sentido, as considerações teóricas de estudiosos da adaptação foram fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação, que propõe enfatizar o processo de adaptação da obra de chegada e colocam a própria adaptação no centro da discussão. A abordagem dos paratextos editoriais auxiliaram a cumprir esse propósito, pois permitiu focar em detalhes do processo de adaptação da obra cervantina para os quadrinhos. Desta forma, destaca-se o papel desempenhado pela editora, que determina o formato de publicação em álbum e o endereçamento das adaptações a leitores familiarizados com os livros de Cervantes e também para jovens leitores em idade escolar.

Além disso, observou-se por meio das entrevistas de Galhardo que o projeto de adaptação das narrativas gráficas pautou-se por apenas um eixo temático, a história de amizade entre do par Dom Quixote e Sancho Pança no primeiro volume e o encantamento de Dulcineia e o desenvolvimento desta trama no segundo volume.

Outra abordagem sugerida pelos estudiosos da adaptação, desenvolvida neste estudo, foi considerar os objetos de estudo a partir da especificidade dos quadrinhos. Por um lado, a investigação mostrou pouco consenso entre os estudiosos de quadrinhos quanto às características básicas do meio. Por outro lado, demonstrou a proximidade entre quadrinhos e outras artes, como a pintura, a literatura, o cinema e a ilustração. Os conceitos de mostrador e recitante foram essenciais nesse sentido, pois possibilitaram descrever e examinar a estrutura discursiva das adaptações, relacionando-as.

A descrição da estrutura discursiva realizada na primeira parte da análise revelou a relação entre a tradição iconográfica do *Quixote* ao apontar coincidências com a interpretação de Portinari e as ilustrações dorianas de tendência trágica, mas que nas releituras de Galhardo são renovadas pelo traço caricatural no primeiro volume e caricatural/rascunhado no segundo volume. A análise descritiva das aventuras dos moinhos de vento e da gruta de Montesinos mostra que Galhardo criou um sistema de conexão com o primeiro volume, ou seja, as

adaptações estão interligadas, não só pelo estilo caricatural do traço, mas também pela própria estrutura discursiva.

O estilo de *Dom Quixote em quadrinhos volume I*, como já mencionado, destaca-se como caricatural. A assimetria e o exagero dos traços conseguidos pelo emprego da caricatura têm como objetivo induzir o leitor ao humor, uma vez que Dom Quixote é esguio, desdentado, cansado e feio, ou seja, o completo oposto de um cavaleiro andante como os dos livros de cavalaria. Assim, a escolha pelo estilo caricatural revela e evidencia a escolha por manter a leitura cômica e até mesmo irônica a partir da paródia burlesca empregada por Cervantes.

A adaptação para os quadrinhos de Galhardo insere-se em uma leitura diacrônica do *Quixote*, que é a mesma defendida pelos críticos literários Auerbach, Vieira, Costa Lima e Hansen, ou seja, o leitor está diante de um louco incurável. Afinal, o cavaleiro manchego foi acometido por uma loucura livresca depois de tanto ler os livros de cavalaria. Ainda que tenha momentos de discernimento e sensatez, o personagem Dom Quixote de Galhardo é tão louco quanto o de Cervantes. Ademais, pelo o estilo do traço empregado pelo quadrinista para retratar as aventuras quixotescas, a caricatura, ressaltando o tom cômico na história em quadrinhos, deslocando qualquer possibilidade de tragicidade no primeiro volume da adaptação. No entanto, a mudança no estilo do traço intriga por justapor os dois estilos de traço.

Já no segundo volume, esse aspecto é relativizado em função do traço ainda caricatural, mas que se torna rascunhado, como é possível constatar no episódio da gruta de Montesinos. Assim, uma possível interpretação do traço rascunhado, que confere à narrativa a tendência à ideogramatização, aproxima-se da leitura romântica pois transmite a ideia de melancolia do segundo livro, da violência sofrida pelo amo, afinal as três aldeãs reaparecem em seu sonho, e não as nobres que Dom Quixote almeja, na aventura, já não se obtém a perspectiva da imaginação do cavaleiro manchego, a armadura e a bacia são continuamente utilizadas para retratá-lo em sua loucura.

## Referências

- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução Suzi Sperber. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- BAETENS, J. Graphic novels: literature without text? *English Language Notes*, v. 46, n. 2, p. 77-88, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1215/00138282-46.2.77>.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BARTUAL, R. *Narraciones gráficas. Del códice medieval al cómic*. 2013.
- BORGES, R. F. (Ed.). *Clássicos em HQ*. São Paulo: Editora Peirópolis LTDA, 2016.
- CERVANTES, M. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha: Primeiro Livro*. Edição Bilingue. 7. ed. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2016.
- CERVANTES, M. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha: Segundo Livro*. Edição Bilingue. 4. ed. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2017.
- CERVANTES, M. *Rinconete e Cortadillo*. Tradução de Sandra Nunes e Eduardo F. Rubio. São Paulo: Peirópolis, 2006.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- COSTA, C. B. *Versões de Alice no país das maravilhas: da tradução à adaptação de Carroll no Brasil*. 2008. 129 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14870>. Acesso em: 15 fev. de 2022.
- DORÉ, G. *Doré's Illustrations for Don Quixote: A Selection of 190 Illustrations*. New York: Dover Publications, 1982.
- DUARTE, L. P. Ironia, humor e fingimento literário. *Cadernos de Pesquisa*, n. 15, p. 54-78, 1994. Disponível em: [https://periodicos.ufmg.br/index.php/cadernos\\_pesquisa/article/view/11406](https://periodicos.ufmg.br/index.php/cadernos_pesquisa/article/view/11406). Acesso em: 28 de ago. de 2022.
- EISNER, W. *Quadrinhos e arte sequencial*. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ELLIOTT, K. Theorizing adaptations/adapting theories. In: BRUHN, J; GJELSVIK, A; HANSSSEN, E. F. *Adaptation studies: New challenges, new directions*. London: Bloomsbury Academic, 2013, p. 19-47.
- ELLIOTT, K. How do we talk about adaptation studies today? *Literature-Film Quarterly*, v. 45, n. 2, p. online np, 2017. Disponível em: [https://lfq.salisbury.edu/\\_issues/first/how\\_do\\_we\\_talk\\_about\\_adaptation\\_studies\\_today.html#](https://lfq.salisbury.edu/_issues/first/how_do_we_talk_about_adaptation_studies_today.html#)



LIMA, L. C. *O controle do imaginário & a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

McCLOUD, S. *Desvendando as histórias em quadrinhos: a arte invisível*. São Paulo: MBooks, 1995.

ORTEGA Y GASSET, J. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente, 1963.

STEIMBERG, O. Cuando la historieta es versión de lo literario. In: \_\_\_\_\_. *Leyendo historietas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

VIEIRA, M. A. C. *O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: Edusp, 1998.

VIEIRA, M. A. C. *A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes: estudos cervantinos e recepção do Quixote no Brasil*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.

VOIGTS-VIRCHOW, E. Metadaptation: Adaptation and Intermediality: Cock and Bull. *Journal of Adaptation in Film & Performance*, v. 2, n. 2, p. 137-152, 2009.

## **Ilustrações**

PORTINARI, C. *Dom Quixote Recebendo Vassalagem de Sancho Pança*. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1230>>. Acesso em: 05 de jul. de 2022.

PORTINARI, C. *Dom Quixote e Sancho Pança Saindo para Suas Aventuras*. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1219>>. Acesso em: 05 de jul. de 2022.

PORTINARI, C. *Dom Quixote*. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3707>>. Acesso em: 05 de jul. de 2022.